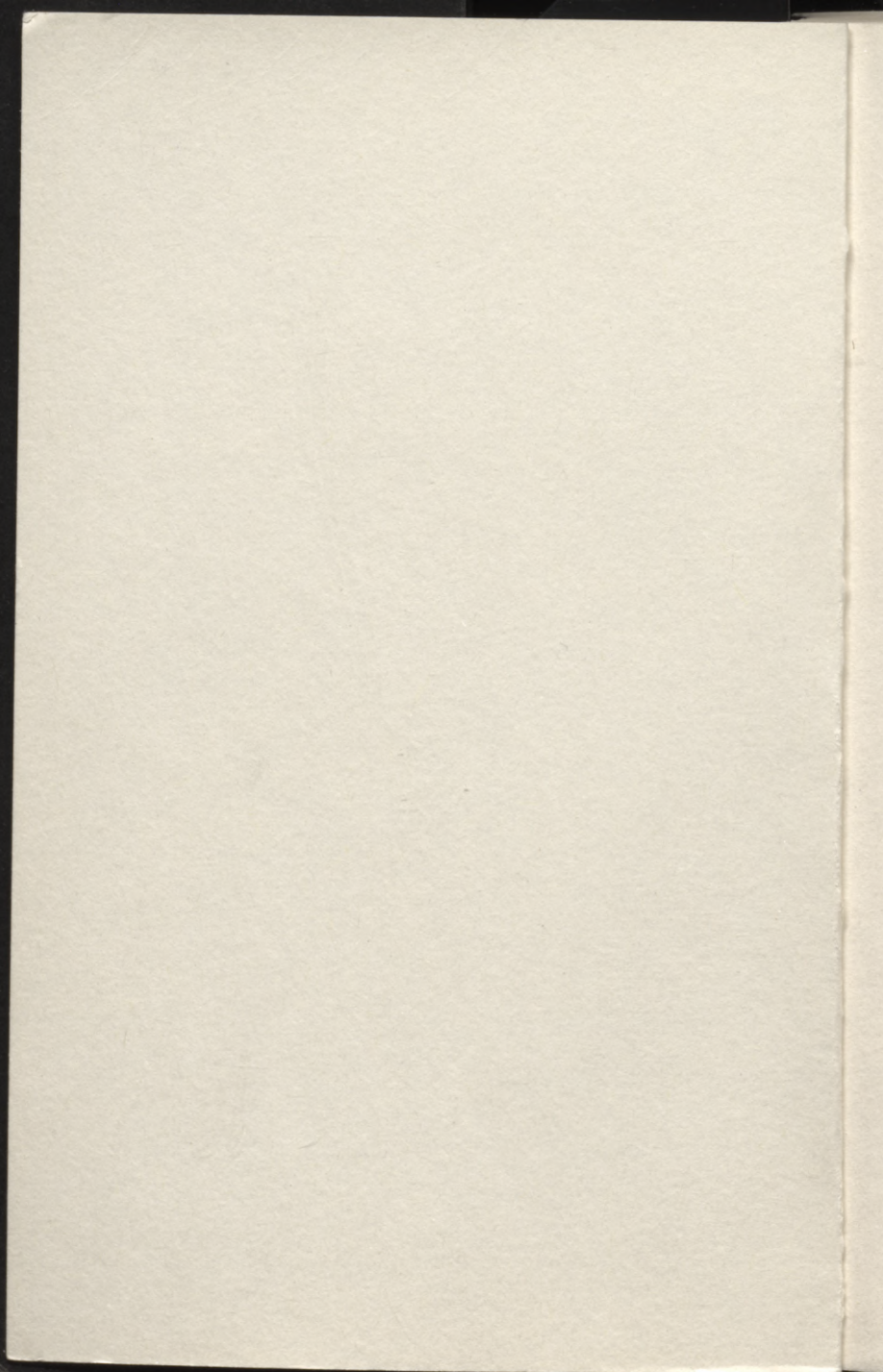


Valters Benjamins Illuminācijas

Tulkojumu sērija
Latvijas Laikmetīgās
mākslas centrs



TULKOJUMU SĒRIJA
LATVIJAS LAIKMETĪGĀS MĀKSLAS CENTRS

WALTERS BENJAMINS
Iluminācijas

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

2005-3
L 490

L
821

VALTERS BENJAMINS

Iluminācijas



Valters Benjamins. Iluminācijas

Tulkojums no:

Walter Benjamin. Illuminationen. Ausgewählte Schriften.

Herausgegeben von Siegfried Unseld. –

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955.

Tulkotājs no vācu valodas: Ivars Ijabs

Atdzejotājs no vācu un franču valodas: Valdis Bisenieks

Zinātniskā redaktore: Māra Rubene

Literārā redaktore: Indra Ozoliņa

Dizains: Ingrīda Zābere

Izdevējs: Laikmetīgās mākslas centrs

Iespiests Talsu tipogrāfijā uz

ARCTIC PAPER papīra *Munken Print*

© Laikmetīgās mākslas centrs, 2005

© Ivars Ijabs, tulkojums latviešu valodā, 2005

© Valdis Bisenieks, atdzejojumi latviešu valodā, 2005

ISBN 9984-9829-0-4



Saturs

Teorija, kritika, komentārs

Studentu dzīve	11
Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi	24
Liktenis un raksturs	52
Tulkotāja uzdevums	60
Gētes romāns "Gara radinieki"	73
Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā	152
Parīze, XIX gadsimta galvaspilsēta	188
Par dažiem Bodlēra motīviem	205
Centrālparks	252
Par vēstures jēdzienu	287
Teoloģiski politisks fragments	298
Komentāri pilsoniskā gadsimta vēstulēm	300

TRISDAKTA KRĀJUMA KOMENTĀRS

Lasāmgabali

Bērnība Berlīnē ap 1900. gadu (izlase)	316
Destruktīvais raksturs	325
Pieredze un nabadzība	328
Īsās ēnas	335
Skaistās šausmas	345
Domutēli	346
Īsi fragmenti par mākslu	352
Ibizas virkne	356
Hašišs Marseļā	364

Literatūrzinātniskas esejas

Prusta tēls	374
Roberts Valzers	390
Karls Krauss	394
Stāstnieks	429
M. Rubene. Aktuālais, tālais un tuvais...	456
Personu rādītājs	500
Tulkotāja piebilde	512

Index

100	Index
101	Index
102	Index
103	Index
104	Index
105	Index
106	Index
107	Index
108	Index
109	Index
110	Index
111	Index
112	Index
113	Index
114	Index
115	Index
116	Index
117	Index
118	Index
119	Index
120	Index
121	Index
122	Index
123	Index
124	Index
125	Index
126	Index
127	Index
128	Index
129	Index
130	Index
131	Index
132	Index
133	Index
134	Index
135	Index
136	Index
137	Index
138	Index
139	Index
140	Index
141	Index
142	Index
143	Index
144	Index
145	Index
146	Index
147	Index
148	Index
149	Index
150	Index
151	Index
152	Index
153	Index
154	Index
155	Index
156	Index
157	Index
158	Index
159	Index
160	Index
161	Index
162	Index
163	Index
164	Index
165	Index
166	Index
167	Index
168	Index
169	Index
170	Index
171	Index
172	Index
173	Index
174	Index
175	Index
176	Index
177	Index
178	Index
179	Index
180	Index
181	Index
182	Index
183	Index
184	Index
185	Index
186	Index
187	Index
188	Index
189	Index
190	Index
191	Index
192	Index
193	Index
194	Index
195	Index
196	Index
197	Index
198	Index
199	Index
200	Index

TEORIJA, KRITIKA, KOMENTĀRS

TEORIJA KRITIKE KOMENTARIS

Studentu dzīve

Pastāv vēstures aplūkojuma veids, kas paļaudamies uz laika bezgaligumu uz cilvēkiem un laikmetiem attiecina tikai tādu tempu, kas ātrāk vai lēnāk ripo pa progresa taku. Atbilstošs ir arī nesakarīgums, precizitātes un stingrības trūkums, kas piemīt tām prasībām, kuras tiek izvirzītas tagadnei. Sekojošās pārdomas turpreti tiek vērstas uz stāvokli, kurā vēsture atdusas kā degpunktā, – tas vienmēr atspoguļojies domātāju utopiskajos tēlos. Gala stāvokļa elementi nav saskatāmi kā bezveidīga progresa tendence, bet gan ir iesakņoti ikkatrā tagadnē kā visvairāk apdraudētās, nievātās un izsmietās radības un domas. Vēsturiskais uzdevums ir izveidot imanento pilnības stāvokli par tīru absolūtu, padarīt to redzamu un valdošu tagadnē. Tomēr šis stāvoklis nav attēlojams ar pragmatisku detaļu (institūciju, tikumu utt.) aprakstīšanu, no kuras tas izvairās. Tas ir aptverams tikai savā metafiziskajā struktūrā – kā mesijas valstība vai Franču revolūcija. Studentiem un augstskolai šodien piemītošā vēsturiskā nozīme, klātbūtne tagadnē ir apraksta vērtā vien tiktāl, ciktāl tā kalpo kā līdzība, kā vēstures augstākā metafiziskā stāvokļa attēls. Vienīgi tā šī nozīme ir izprotama un iespējama. Šāds attēlojums nav kāds uzsaukums vai manifesti, kas paliek bez rezultātiem – kā viens, tā otrs. Tomēr tas uzrāda krīzi, kas, iederēdamās lietu būtībā, ved pie izšķiršanās, kura pakļauj glēvos un liek drošajiem pakļauties pašiem. Vienīgais ceļš, kas ved pie studentu un augstskolas vēsturiskā novietojuma, ir sistēma. Tā kā šā ceļa priekšno-

sacījumi ir dažādos veidos liegti, atliek vien iespēja izzinot atbrīvot nākamību no tās sakropļotās tagadnes formas. Tikai šim nolūkam kalpo kritika.

Runājot par studentu dzīvi, būtu jāpievēršas viņu apzinātajai vienotībai. Tā vēl ir pašā sākumā, jo studentu dzīvē netiek prasīts risināt problēmas – zinātnes, valsts, tikumu problēmas –, ja reiz nav dūšas tajās iekļauties. Patiesi, studentu dzīvi raksturo tieši nevēlēšanās pakļauties kādam principam, piesūkties ar ideju. Zinātnes vārds visai labi noder, lai slēptu dziļi iemājojušo pilsonisko vienaldzību. Mērit studentu dzīvi ar zinātnes ideju nekādā ziņā nenožīmē panaloģismu, intelektuālismu – kā dažkārt mēdz baidīties. Tā drīzāk ir likumīga kritika, jo zinātne visbiežāk tiek uzslēta kā dzelzaina studentu siena pret “svešām” pretenzijām. Tādējādi runa ir par iekšēju vienību, nevis kritiku no ārpuses. Te jāatbild ar norādi, ka studentiem zinātne lielākoties ir amata skola. Tā kā “zinātnei nav nekāda sakara ar dzīvi”, tai ir jāveido vienīgi tajā iesaistīto dzīve. Pie tās nevainīgi melkulīgās rezervācijas pieder gaidas, ka tai jāpalīdz X un Y profesijas apguvē. Profesija tik mazā mērā izriet no zinātnes, ka zinātne var to pilnībā izslēgt. Zinātne taču pēc būtības nepieļauj atraušanos no sevis, uzliek par pienākumu pētniekam būt zināmā mērā skolotājam, nevis valsts ierēdnim – ārstam, juristam, augstskolas pasniedzējam. Tas, ka institūti, kuros var iegūt zinātniskos grādus, tiesības, dzīves un amata iespējas, tiek saukti par zinātnes templiem, neved ne pie kā laba. Iebilde – kā tad lai šodienas valsts tiek pie saviem ārstiem, juristiem un skolotājiem – neko nepierāda. Tā tikai parāda uzdevuma pārveidojošo dižumu: ierēdņu un augsti izglītoto korporācijas vietā pamatot izzinātāju kopību. Tā rāda tikai to, cik tālu mūsdienu zinātnes līdz ar profesionālā aparāta attīstību (ar zināšanām un prasmēm) ir atstumtas no savas vienotās sākotnes zināšanu idejā, kas nu tai ir kļuvusi par noslēpumu, ja ne par fikciju. Kam pašreizējā valsts šķiet dota un tās attīstībā viss noslēgts, tam nāk-

sies no sava ieskata atteikties – ja vien viņš nevēlas meklēt pie valsts aizsardzību un atbalstu “zinātnei”. Jo par sabrukumu liecina ne jau augstskolas savienība ar valsti, kas labi saprastos arī ar visīstāko barbarismu, bet gan garantijas un mācība par zinātnes brīvību, no kuras tomēr ar brutālu pašsaprotamību tiek gaidīts, ka tā vedīs savus mācekļus pie sociālas individualitātes un valsts dienesta. Nekādas iecietības pret visbrīvākajiem uzskatiem un mācībām, kamēr dzīve, kuru tie ne mazāk par visstingrākajiem ved sev līdzi, nav nodrošināta un kamēr milzīgais pārrāvums netiek naivi noliegts augstskolas saistībā ar valsti. Ir kļūdaini izvērst prasības pret atsevišķo, kamēr atsevišķajam piepildījumā paliek liegts tā veseluma gars, un kā vērā liekams un pārsteidzošs jāparāda tas, ka tādā institūcijā kā koledža skolnieku un skolotāju kopības, kā milzīgas paslēpes spēlējot, stumdās citas citām garām, ne reizi nepaceļot acis vienai uz otru. Skolnieki, nebūdami amatpersonas, vienmēr paliek iepakļ skolotājiem, un universitātes tiesiskais pamats, iemiesots nevis universitātes, bet gan suverēnā valdnieka ieceltā kultūras ministār, ir pa pusei nomaskēta akadēmiskās iestādes korespondence ar valstiskajiem orgāniem pāri skolnieku (un retos laimīgos gadījumos arī skolotāju) galvām.

Nekritiska un bezierunu padošanās šim stāvoklim ir būtiska studentu dzīves iezīme. Tiesa, tā dēvētās “brīvo studentu” un citas sociāli ievirzītās organizācijas šķietami ir mēģinājušas rast risinājumu. Tas galu galā noved pie iestādījuma pilnīgas pilsoniskošanās, un nekur nav redzams skaidrāk, ka pašreizējie studenti kā kopība nav spējīgi pat uzdot jautājumu par zinātnisko dzīvi un aptvert tās nesamierināmo protestu pret profesionālo dzīvi. Tā kā studentu haotisko priekšstatu par zinātnisko dzīvi visnotaļ precīzi skaidro “brīvo studentu” un tiem tuvo ideju kritika, tā ir nepieciešama un īstenojama ar vārdiem no kādas autora uzrunas studentiem cerībā uz atjaunotni. “Ir visai vienkāršs un drošs kritērijs kopienas garīgās vērtības pārbaudei. Tas ir

jautājums: vai kopienā atspulgu rod tajā iesaistītā cilvēka totalitāte – vai tā piesaista cilvēku pilnībā, vai tai ir vajadzīgs cilvēks pilnībā? Vai arī katrs var iztikt bez kopienas tāpat kā kopiena – bez viņa? Šo jautājumu ir vienkārši uzdot, uz to ir vienkārši arī atbildēt, runājot par pašreizējiem sociālās kopienas tipiem, – un šī atbilde ir izšķiroša. Katrs veicējs tiecas pēc totalitātes, un tur slēpjas katra veikuma vērtība – tātad cilvēka veselās un nesadalītās būtības izpausme. Turpretī sociāli pamatotais veikums, kādu mēs to šodien pazīstam, nesatur totalitāti – tas ir kaut kas caurcaurēm fragmentārs un atvasināts. Sociālā kopība nereti ir vieta, kur slepenībā un tajā pašā sabiedrībā norit cīņa pret augstākām vēlmēm, savdabīgākiem mērķiem, turpretī dziļi iedzimtā attīstība tiek apslēpta. Vidusmēra cilvēka sociālais veikums visbiežāk kalpo iekšējā cilvēka sākotnējo un tiešo dziņu izstumšanai. Te ir runa par akadēmiķiem – cilvēkiem, kas pēc savas profesijas atrodas zināmā iekšējā saiknē ar garīgām cīņām, ar studējošo skepticismu un kriticismu. Šie cilvēki kā savu darbavietu piesavinās svešu, no viņu jomas ļoti attālinātu apgabalu, veic tur kādā nomaļā nostūrī kādu aprobežotu darbību, un visa šādas rīcības totalitāte slēpjas apstākļi, ka tā nāk par labu kādai bieži abstraktai vispārībai. Studējošā garīgā eksistence nav dziļi un sākotnēji saistīta ar viņa rūpju pilno interesi par strādnieku bērniem, pat par studējošajiem. Sasaistes nav – ir tikai ar savu un sava veida darbu nesaistīts pienākuma jēdziens, kas rada vien mehanizētu pretmetu: “še tautas stipendiāts, tur – sociālais veikums”. Pienākuma izjūta ir aprēķināta, atvasināta un apvērsta, tā neplūst no paša darba. Un šis pienākums tiek pildīts – tiesa, nevis ciešanās par atrastu patiesību, nedz arī pētnieka šaubu izciešanā, nedz vispār kādā ar paša garīgo dzīvi saistītā pārdzīvojumā, bet gan asā un vienlaikus ļoti virspusīgā pretstatā, kas līdzinās ideālā, materiālā, teorētiskā un praktiskā nošķīrumam. Īsi sakot, šis sociālais darbs ir nevis ētisks kāpinājums, bet gan baiļpilna

garīgas dzīves reakcija. Tomēr ne jau tas ir visīstenākais un dziļākais iebildums, ka sociālais darbs ir būtiski svešs un abstrakti pretnostatāms īsteni studentiskajam darbam, ka tajā slēpjas visaugstākā un visasāk nosodāmā relativisma izpausme, kas prasa, lai katru garīgumu bailīgi un rūpīgi pavadītu fiziskums, katru nolikumu – tā pretstats, paužot nespēju uz sintētisku dzīvi. Izšķiroši nav, ka visa šā darba totalitāte īstenībā ir vien tukšs vispārējais derīgums, bet gan ka, neraugoties uz iepriekš sacīto, tā vienalga pieprasa mīlestības pilnus žestus un izturēšanos tur, kur ir tikai mehānisks pienākums un bieži pat novēršanās, lai izvairītos no studentam par pienākumu uzliktās garīgi kritiskās eksistences sekām. Īstenībā taču viņš ir students vien tāpēc, ka garīgās dzīves problēmas viņam ir tuvākas par sociālās apgādes praksi. Visbeidzot – un tā ir nemaldīga zīme – šis studentu sociālais darbs nav radījis nekādu sociālā darba jēdziena unz vērtējuma atjaunotni. Joprojām publiskajā sfērā sociālais darbs veido savdabīgu atsevišķa indivīda pienākumu un žēlastības sajaukumu. Studenti nespēj paust savu garīgo nepieciešamību, tāpēc nekad nevarēs veidot uz tās pamatiem patiesu un nopietni iecerētu kopību – vienīgi pienākuma dzīti un ieinteresētu. Tolstojiskais gars, kas uzplēsa milzīgo pārrāvumu starp pilsonisko un proletārisko eksistenci; apjauta, ka kalpošana nabadzīgajiem ir cilvēces uzdevums, nevis blakusnodarbošanās studentam, kas šeit, tieši šeit prasa visu vai neko; gars, kas dzima visdziļāko anarhistu idejās un kristīgo klosteru kopienās; šis patiesi nopietnais sociālā darba gars, kas gan nekādā ziņā neprasa bērnišķīgus centienus iejusties strādnieku un tautas psihē, studentu kopienās nav izveidojies. Objekta abstraktuma un savrupības dēļ ir izgāzies mēģinājums organizēt akadēmiskās kopienas gribu sociāla darba kopībai. Gribošā totalitāte nerada izpausmi, jo griba šajā kopienā nevarēja tikt vērsta uz totalitāti. Brīvo, kristīgi sociālo un daudzu citu studentu apvienību centienu simptomātiskā nozīme slēpjas tur, ka

tie universitātes valstiskās un dzīves centības interesēs mikrokosmiski, universitātes iekšienē, atkārtotās nesaskaņas, kuras universitāte piedzīvo iepretim valsts veselumam. Šīs kustības ir iekarojušas vietu universitātē gandrīz visiem egoismiem un altruismiem, katrai lielās dzīves pašsaprotamībai. Universitāte paliek liegta vienīgi radikālajām šaubām, fundamentālai kritikai un pašam nepieciešamākajam: dzīvei, kas pilnībā ziedojas jauncelsmei. Šajās lietās brīvo studentu progresā griba nenostājas pret korporāciju reakcionāro spēku. Kā jau mēģināju parādīt un kā turklāt ir redzams no universitātes vispārējā stāvokļa vienveidības un miermīlības, pašas brīvo studentu organizācijas ir visai tālas no pārdomātas garīgās gribas izpausmes. Nevienā no jautājumiem, ko izvirza šī eseja, viņu balss nav bijusi noteicoša un sadzirdama. Tā paliek nesaklausāma neizlēmības dēļ. Tās pretestība rit liberālās politikas piegludinātajās sliedēs, tās sociālo principu attīstība ir palikusi liberālās preses līmenī. Brīvie studenti nav iedziļinājušies universitātes īstajos jautājumos, un tādēļ ir rūgta vēsturiska patiesība, ka korporācijas, kas reiz tika pārdzīvojušas un izcīnījušas akadēmiskās kopienas problēmu, oficiālos pasākumos piedalās kā necienīgas studentu tradīcijas pārstāves. Brīvais students neizrāda nedz stingrāku gribu, nedz augstāku drosmi kā korporelis, un viņa darbība ir gandrīz vai bīstamāka par korporeļa darbību, jo tā ir viltīgāka un maldinošāka: šī buržuāziskā, nedisciplinētā un maziskā kustība pretendē uz cīnītāja un atbrīvotāja slavu universitātes dzīvē. Mūsdienu studenti nav atrodamī nedz tur, kur norit cīņa par nācijas garīgo augšupeju, nedz nācijas jaunajā mākslas cīņu laukā, nedz tās rakstnieku un dzejnieku pusē, nedz arī pie reliģiskās dzīves avotiem. Citiem vārdiem, vācu studentu kopiena kā tāda – tā nemaz neeksistē. Un ne tādēļ, ka tā visbiežāk nepiedalās jaunākajos, “modernajos” strāvojumos, bet gan tādēļ, ka pilnībā ignorē visas šīs norises to dziļumos, vienmēr un visur velkas iepakaļ sabiedris-

kajai domai tās platajā fārvaterā, būdama visu partiju un apvienību glaimu un lutināšanas izlaists bērns, ko visi slavē tāpēc, ka tas kādam kaut kā ir piederīgs, tomēr pilnībā zaudējis dižciltību, kas vēl pirms simt gadiem padarīja vācu studentiju ievērojamu un ļāva tai ievērojamās vietās iestāties kā labākas dzīves sargam.

It visur sastopamais radošā gara viltojums profesijas garā ir pilnībā sagrābis augstskolu un izolējis to no neierēdnieciskās radošās dzīves. Kastai raksturīgais nicinājums pret valstij svešiem, bieži naidīgiem brīvajiem zinātniekiem un māksliniekiem ir sāpīgi skaidrs šīs parādības simptoms. Viens no slavenākajiem vācu pasniedzējiem no katedras runāja par "kafejnīcas literātiem, kas pauž, ka kristietība ir jau sen izputējusi". Šo vārdu tonis un pareizība līdzsvaro viens otru. Šādi organizētai augstskolai ir jāstājas pret mūžām ar pilnīgi kailām rokām – vēl skaidrāk nekā pret zinātni, kas ar "pielietojamību" simulē valstiskas tendences. Novirzot pie profesijas, tai neizbēgami nākas palaist garām pašu radīšanu kā kopības formu. Skolas naidīgā svešatnība un izpratnes trūkums par dzīvi, uz kuru aicina māksla, patiesībā jāskaidro kā tiešas, uz amatu nevērstas jaunrades noliegums. Studentam piemītošajā nepilngadībā un skolnieciskumā tas parādās pilnībā imanenti. No estētiskās izjūtas pozīcijām pati uzkrītošākā un sāpīgākā augstskolas izpaušme ir mehāniskā reakcija, klausītājiem sekojot lektoram. Šo receptivitātes daudzumu spētu atsvērt vien īstena akadēmiska vai sofistiska sarunas kultūra. Semināri ne tuvu nespēj to veikt, jo arī tajos tiek izmantota priekšlasījuma forma un nav nekādas atšķirības, vai runā skolotāji vai skolnieki. Augstskolas organizācija vairs nav balstīta uz studentu produktivitāti, kā paredzēja tās dibinātāju gars. Viņi studentā saskatīja vienlaikus skolotāju un skolnieku: skolotāju tāpēc, ka produktivitāte nozīmē pilnīgu neatkarību, respektu pret zinātni, ne vairs pret mācošo. Kur studentu dzīves vadošā ideja ir amats un profesija, tur nav vietas zinātni. Tur vairs

Latvijas Nacionālā

bibliotēka

0325048542

nespēj ziedoties izziņai, jo rodas bažas, ka tā novedīs no pilsoniskās drošības ceļa. Tur nespēj nedz ziedoties zinātnei, nedz nodot savu dzīvi nākamajām paaudzēm. Un tomēr šai profesijai – mācīt, kaut arī pavisam atšķirīgās formās nekā šodien – ir jābūt saistītai ar katru istenu zinātnes aptvērumu. Šāda briesmu pilna nodošanās zinātnei un jaunatnei ir nepieciešama kā milētspēja jau studentam, un tai jābūt viņa jaunrades cilmei. Tomēr tā vietā viņa dzīve paliek kalpībā vecajam, viņš pārņem no skolotāja tā zinātņi, vienlaikus nesekojo tam profesijā. Viņš ar vieglu prātu atsakās no kopības, kas viņu vieno ar radošo, varēdama iegūt savu vispārīgo formu vienīgi no filosofijas. Viņam ir jābūt reizē radošajam, filosofam un skolotājam, turklāt tādai ir jābūt viņa būtiskajai un noteicošajai iedabai. No tās veidojas dzīves un profesijas forma. Radošo cilvēku kopiena paaugstina katras studijas līdz universalitātei – filosofijas formas ietvaros. Šāda universalitāte nav iegūstama, piedāvājot juristiem literārus, mediķiem – juridiskus jautājumus (kā to mēģina darīt dažas studentu grupas), bet gan tādējādi, ka kopiena rūpējas un pati rosina, lai, neraugoties uz atsevišķo priekšmetu nošķirtību (kas taču var pastāvēt, vienīgi ņemot vērā profesiju), tā, stāvot pāri priekšmetu mācīšanas pasākumiem, būtu filosofiskās kopības formas radītāja un sargātāja – ne jau ierobežotās profesionālās filosofijas problemātikas nozīmē, bet gan saistībā ar Platona, Spinozas, romantiķu un Ničes metafiziskajiem jautājumiem. Tieši tā, nevis ekskursijās pa apgādes institūtiem būtu veidojama profesijas dziļākā saiste ar dzīvi – turklāt ar dziļāku dzīvi. Šādi būtu novēršama arī studiju sastingšana par zināšanu krāvēju. Tādēļ studentu kopībai būtu jāapstājas universitāte, kas sniedz metodisko zināšanu krājumu līdz ar drosmīgu un tomēr abstraktu jaunu metožu izmēģinājumiem, – tāpat, kā tautas neskaidrais viņojums pulcējas ap firsta pili kā pastāvīgas garīgās revolūcijas vietu, kur briest jausma par tālejošiem, neskaidriem uzdevumiem, kas reizēm varbūt pat ir dziļāki

par zinātniskajiem jautājumiem. Studenti savā radošajā funkcijā būtu uzlūkojami kā dižens transformators, kas jaunās idejas, kuras bieži agrāk nekā zinātnē izauga mākslā vai sociālajā dzīvē, pārveidotu zinātniskos jautājumos ar filosofiskas nostājas palīdzību.

Amata idejas slepenā kundzība nav galvenais šajos viltosumos, kuru briesmas slēpjas to attiecībā pret pašu radošās dzīves centru. Banāla dzīves pozīcija iemaina garu pret surogātiem. Tai aizvien vairāk izdodas apslēpt garīgās dzīves būtību un izsmiet citus – redzošos – kā fantastus. Vēl dziļāk studentu neapzināto dzīvi izkropļo erotiskā konvencija. Ar to pašu pašsaprotamību, ar kuru profesijas ideoloģija savažo intelektuālo sirdsapziņu, priekšstati par laulību nomāc Erotu, kas šķiet pazudis no tā laikposma, kurš kā tukšs un nenoiteikts stiepjas starp ģimenes dēla un ģimenes tēva eksistenci. Kur ir rodama radošā un dzemdinošā eksistences vienība, un vai šī vienība būtu dota ģimenes formā? – Šis jautājums nemaz nevarēja tikt uzdots, kamēr bija spēkā slepenās laulību gaidas, nelikumīgais starplaiks, kurā varēja, augstākais, apliecināt spēju pretoties kārdinājumiem. Radošā Erots – ja kāda kopība vispār varētu to saskatīt un par to cīnīties, tad tā ir studentu kopība. Tomēr pat tur, kur trūkst jebkādu ārēju pilsoniskuma nosacījumu, kur nav izredžu veidot pilsonisku – proti, ģimenes – kārtību, kur daudzās Eiropas pilsētās daudzgalvains sieviešu pūlis – prostitūtas – nodrošina savu ekonomisko eksistenci, pateicoties tieši studentiem, – pat tur students nav uzdevis jautājumu par viņam sākotnēji piemītošo Erotu. Viņam vajadzētu šaubīties, vai dzemdinašanai un radišanai viņā ir jāpaliek nošķirtām, pirmajai piederot ģimenei, otrajai – ieņemamajam amatam, un vai tādējādi, šajā nošķīrumā izkropļotām, nevienai no tām nav jāizriet no viņa īpašās eksistences. Lai cik sāpīgi un smieklīgi būtu attiecināt šādu jautājumu uz mūsdienu studentiem, tomēr tieši tam ir jānotiek, jo studentos, pēc pašas viņu būtības šie abi cilvēciskās eksistences poli uz laiku atrodas līdzās. Tas ir jautājums,

ko neviena kopiena nevar atstāt neatbildētu un uz ko tomēr kopš grieķiem un agrīnajiem kristiešiem neviena tauta nav atbildējusi ar ideju. Tā vienmēr atsaukusies uz lielo Radītāju: kā gan panākt atbilstību cilvēces tēlam un padarīt iespējamu kopību ar sievietēm un bērniem, kuru produktivitāte ir vērsta uz ko citu? Kā mums zināms, grieķi vardarbīgi pakļāva dzemdinošo Erotu radošajam, līdz galu galā sabruka viņu valsts, no kuras kopuma sievietes un bērni bija izraidīti. Kristieši sniedza iespējamo atbildi *civitas dei*¹ ietvaros: viņi abos noliedza atsevišķo. Studentu kopienas progresīvā daļa šo jautājumu atstāja nebeidzami estētizējošām pārdomām par biedriskumu un savām studiju biedrenēm; bez kautrēšanās tika cerēts uz skolnieku un skolnieču "erotisku neitralizāciju". Ar palaistuvju palīdzību Erota neitralizācija ir īstenojusies. Un tur, kur tā izpalika, izlauzās šī pilnīgi neapturamā mīlības, smacīgais priecīgums un vaļīga studente tika ar gaviļiem sveikta kā neglītās, vecās skolotājas pēctece. Šeit būtu jāpiebilst, ka attiecībā uz biklo, pret Erota varu un nepieciešamību vērsto instinktu katoļu baznīca daudzkārt pārspēj pilsonību. Augstskolās tiek izkaisīts, noliegts un aizmirsts kāds milzīgs uzdevums, lielāks par visiem tiem, ap kuriem trinas sociālā rosība. Tas ir šāds: radīt vienību tajā garīgajā dzīvē, kura radošā garīgā neatkarībā (korporāciju studentos) un nepārvaldītā dabas varā (prostitūcijā) mūs uzlūko kā garīgā Erota sakropļots un saplosīts torss. Radošajam nepieciešamo neatkarību un vajadzību iesaistīt sievieti, kas vīrieša izpratnē nav produktīva, – abas iesaistot vienā vienīgā radītāju kopībā, veicot to ar mīlestību, – šāds stāvoklis būtu prasāms no studentiem, jo tā ir viņu dzīves forma. Tomēr šeit valda slepkavnieciskā vienošanās, ka studenti nekad neatzīsies savā vainā pret prostitūciju. Turklāt šo zaimojošo postījumu domājas iegrozot ar šķīstības ieteikumiem, jo arī šajā ziņā pietrūkst drosmes ieskatīties

¹ Dieva valstības (lat.)

acīs savam paša skaistajam Erotam. Šī jaunatnes kropļošanas skar tās būtību pārāk dziļi, lai uz to būtu iespējams norādīt garās runās. Tā ir nododama domājošo apziņai un drosmīgo izlēmībai. Polemikai tā ir nesasniedzama.

Kā jaunatne redz pati sevi? Kāds paštēls iekšēji piemīt tai, kas ir pieļāvusi šādu savas idejas aptumšošanu, savas dzīves satura izkropļošanu? Šo tēlu pauž korporāciju gars, un tas joprojām ir vienīgais uzskatāmākais studentu jaunatnes jēdziena nesējs, kuru ar saviem sociālajiem saukļiem apmētā brīvo studentu organizācijas. Te vairāk, te mazāk vācu studentiju ir apsēdusi ideja, ka tai jaunība ir jāizbauda. Šim pilnībā iracionālajam amata un laulības gaidu laikam pašam jādzemdē kaut kāds saturs, un tam vajagot būt rotaļīgam, pseidoromantiskam, izklaidējošam. Ar šo šausalīgo stigmu ir apzīmēta visa slavenā komerša dziesmu jautrība, viss buršu krāšņums. Tās ir bailes no nākotnes un vienlaikus arī miermīlīga brāļošanās ar neizbēgamajiem filistiešiem, kuri ļoti labprāt tiek uzlūkoti kā "vecie kungi". Dvēsele līdz ar profesiju un laulību ir pārdota pilsoniskumam, tādēļ ir stingri jāturas pie dažiem pilsoniskās brīvības gadiem. Šī ilūzija skan jau pašā jaunības vārdā. Gan atklāti, gan slepeni, gan krogā, gan apstulbinošās sapulču runās tiek dārgi pirkti noreibums, kas nevēlas tikt traucēts. Nospēlētās jaunības un pārdotā vecuma apziņa ilgojas pēc miera, un tur sagrūst visi centieni piešķirt studentu kopienai dvēseli. Tomēr šo dzīves formu izsmej katra dotība, un to soda visi garīgie un dabiskie spēki: zinātne ar valsts, Erots – ar palaistuves palīdzību; tādēļ tā ir iznīcinoša pēc savas iedabas. Studenti nav vis jaunā paaudze, bet gan novecojošie. Tiem, kuri savus jaunekļa gadus ir pavadījuši vācu skolās un kuriem studijas beidzot, šķiet, pavērušas gadu no gada liegto jaunekļa dzīvi, ir nepieciešama varonīga izlēmība, lai atzītu savu vecumu. Ir taču jāatzīst, ka viņiem jābūt radošiem – tāpat vientuļiem un novecojošiem – un ka jau dzīvo kaut kādā bagātīgāka jauniešu un bērnu dzimums, ku-

ram tie var ziedoties tikai kā skolotāji. Šī izjūta tiem ir vis-svešākā. Tieši tādēļ viņi nejūtas īsti savā elementā, kad ir jādzīvo kopā ar bērniem, un nav gatavi tam – tas taču nozīmē mācīšanu –, jo tie nekad nepaceļas līdz vientulības sfērai. Viņi dzīvo bezbēdīgi, jo neatzīst savu vecumu. Radīšanas nosacījums ir atzītas ilgas pēc skaistas bērnības un cieņīgas jaunības. Bez tām nebūs iespējama viņu dzīves atjaunotne – bez vaimanām par nokavēto dižumu. To erotiskajā vaļīgumā ir vainojamas bailes no vientulības, bailes no atdošanās. Viņi mērojas ar tēviem, nevis ar pēcnācējiem un tādējādi glābj savas jaunības šķitumu. Viņu draudzībai nepiemīt dižums un vientulība. Tai radošo cilvēku ekspansīvajai un bezgalībā vērstajai draudzībai, kura, arī paliekot divatā vai savu ilgu vientulībā, vēl tiecas uz cilvēci, nav vietas augstskolu jaunatnes vidū. Tās vietu ieņem šī personiski vienlaikus aprobežotā un neapvaldītā brāļošanās, kas nemainās nedz krogā, nedz biedrības dibināšanas reizē kafejnīcā. Visas šīs dzīves institūcijas veido šī brīža, pagaidu risinājumu tirgu – visa šī burzma lekcijās un kafejnīcās, tukšā gaidīšanas laika piepildīšana, novēršana no tās balss, kura liek būvēt dzīvi radīšanas, Erotā, jaunības garā. Pastāv tāda kā kaunīga un atteikties spējīga jaunība, ko pilda godbijība pēcnācēju priekšā, – par tādu liecina Georges vārsmas:

Tu, raito dziesmu, veiklo dialogu
 Visspožais autor: laiks un tālums atļauj
 Man iekalt piemiņplāksnē to, kurš bija
 Man pretinieks – tā rīkojies tu arī!
 Pa reibuma un ierosmības kāpnēm
 Mēs abi lejup kāpjām: it nekad vairs
 Tā neglaimos man zēnu gaviļvārdi,
 Nekad vairs neskanēs tev ausīs panti.

Mazdūšības dēļ šāda atziņa ir visai sveša studentu dzīvei. Tomēr katra dzīves forma un tās ritms izriet no prasī-

bām, ko nosaka radošo dzīve. Kamēr viņi no tām izvairās, tikmēr eksistence viņus sodīs ar pretīgumu un pat vistrulākajiem bezcerība trāpīs tieši sirdi.

Tā ir ārkārtīgi apdraudēta nepieciešamība, tai vajadzīga stingra virzība. Katrs pats atradīs savus bausļus, kas viņa dzīvei izvirza augstākās prasības. Izzinot viņš nākotni atbrīvos no izkropļotās tagadnes formas.

Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi “Dzejnieka drosme”, “Biklums”

Šā pētījuma uzdevumu uz dzejas estētikas sfēru var attiecināt tikai ar īpašu paskaidrojumu. Šī zinātne, būdama īsta estētika, ir pielikusi savus vislabākos spēkus atsevišķu dzejas mākslas nozaru izpētei, visbiežāk – traģēdijai. Komentāri veltīti gandrīz vai tikai dižajiem klasikas darbiem; kur tie sastopami ārpus klasiskās drāmas jomas, tur tiem ir drīzāk filoloģisks, nevis estētisks raksturs. Šis būs mēģinājums sniegt estētisku komentāru diviem liriskiem dzejoļiem, un tāds nodoms prasa dažas atrunas par izmantoto metodi. Ir jāmēģina parādīt šo dzejoļu iekšējo formu, ko Gēte sauca par saturu [*Gehalt*]. Ir jāparāda dzejnieka uzdevums kā dzejoļa izvērtējuma priekšnosacījums. Izvērtējumam nav jāvadās pēc tā, kā dzejnieks savu uzdevumu ir atrisinājis; gluži pretēji, izvērtējumu nosaka paša uzdevuma nopietnība un dižums. Jo šis uzdevums ir jāatvedina tieši no dzejoļa. Tas ir izprotams kā poēzijas [*Dichtung*] priekšnosacījums, kā tās pasaules garīgi uzskatāmā struktūra, par kuru dzejolis liecina. Šis uzdevums, šis priekšnosacījums te būtu attiecināms uz pašiem dziļākajiem pamatiem, kas pieejami analīzei. Netiek teikts nekas par liriskās radīšanas procesu, par radītāja personu vai viņa pasaules uzskatu, bet gan tiek pausta tā īpašā un vienreizējā sfēra, kurā meklējams dzejoļa uzdevums un priekšnosacījums. Šī sfēra ir vienlaikus gan pētījuma produkts, gan tā priekšmets. Tā pati vairs nevar tikt salīdzināta ar dzejoli, šajā pētījumā tā

ir vienīgais nosakāmais. Šī sfēra, kas dzejā katrreiz iegūst īpašu veidolu, tiks apzīmēta ar vārdu *dzejotais* [*Gedichtete*]. Tajā jāmeklē atslēga dzejojuma patiesībai. Šī patiesība, kuru tieši visnopietnākie mākslinieki tik dedzīgi piedēvē savam veikumam, ir jāizprot pēc viņu radītajam piemītošā priekšmetiskuma kā attiecīgā mākslinieciskā uzdevuma piepildījuma. "Katrs mākslasdarbs satur *a priori* ideālu, nepieciešamību būt klāt." (Novaliss) Dzejotais savā vispārējā formā ir sintētiska garīgās un uzskatāmās [*anschaulichen*] kārtības vienība. Savu īpašo veidolu šī vienība iegūst kā atsevišķā veikuma iekšējā forma.

Jēdziens *dzejotais* ir robežjēdziens divējādā nozīmē. Pirmkārt, tas ir robežjēdziens iepretim dzejoļa jēdzienam. Dzejotais kā estētiska pētījuma kategorija būtiski atšķiras no shēmas "forma – materiāls" ar to, ka saglabā sevi formas un materiāla fundamentālo estētisko vienību un nevis šķir tos, bet pauž to imanento un nepieciešamo saistību. Tā kā turpmākajā izklāstā runa būs par dzejoto atsevišķos dzejoļos, tas tiks aplūkots nevis teorētiski, bet gan katrā atsevišķā gadījumā. Šeit nav vietas arī formas un materiāla jēdzienu teorētiskai kritikai to estētiskajā nozīmē. Tādēļ formas un materiāla vienībā dzejotajam piemīt kāda būtiska iezīme, kas tam ir kopīga ar pašu dzejoli. Dzejotais tiek būvēts atbilstoši mākslinieciskā organisma konstitūcijai. No dzejoļa tas atšķiras kā robežjēdziens, kā uzdevuma jēdziens nevis tikai ar kādu principiālu iezīmi. Drīzāk tikai ar savu lielāko brīvību nosacījumu ziņā: nevis ar nosacījumu kvantitatīvu trūkumu, bet gan ar to nosacījumu potenciālu klātesamību, kuri ir aktuāli dzejolī, – un vēl citu. Dzejotais ir atbrīvots no tās ciešās, funkcionālās sasaistes, kura valda dzejolī, un tā nevar rasties citādi, kā vien ievērojot noteiktus nosacījumus; līdz ar to tiek padarīta saskatāma pārējo elementu savīšanās, to funkcionālā vienība. Jo tieši ar visu nosacījumu aktuālo klātbūtni dzejolis ir nosacīts tādējādi, ka tas tikai kā tāds ir uztverams savā vien-

tībā. Savukārt izpratne par funkciju paredz sasaistes iespēju dažādību. Tādējādi izpratni par dzejoļa satvaru veido tā aizvien stingrākās nosacītības aptveršana. Lai dzejoli novestu pie šās visaugstākās nosacītības, dzejotajam ir jāignorē daži nosacījumi.

Līdz ar šo attieksmi pret dzejoļa uzskatāmo un garīgo funkciju vienību dzejotais parādās kā robežnosacījums iepretim dzejolim. Taču vienlaikus tas ir robežjēdziens iepretim kādai citai funkcionālai vienībai – jo robežjēdziens allaž ir iespējams tikai kā robeža starp diviem jēdzieniem. Šī otra funkcionālā vienība ir uzdevuma ideja, kas atbilst atrisinājuma idejai, kura pastāv kā dzejolis. (Jo uzdevums un atrisinājums ir nošķirami vien *in abstracto*). Radītājam šī uzdevuma ideja vienmēr ir dzīve. Tajā atrodas otrs funkcionālās vienības pols. Dzejotais šādi parādās kā pāreja no dzīves funkcionālās vienības pie dzejoļa funkcionālās vienības. Tajā dzīve nosaka sevi dzejoli, uzdevums – atrisinājumā. Pamātā tam ir nevis mākslinieka individuālā dzīves noskaņa, bet gan mākslas nosacīts dzīves kopsakars. Kategorijas, kurās ir izprotama šī sfēra –, abu funkcionālo vienību pārejas sfēra – vēl nav sagatavotas, un droši vien tās visdrīzāk varētu tikt pielidzinātas mīta jēdzieniem. Dzīves izjūtas nepastarpināti ataino tieši vājākie mākslas sniegumi, turpretī spēcīgākie ar savu patiesību skar mītiskajam radniecīgu sfēru – dzejoto. Dzīve kopumā ir dzejoļos dzejotais – tā varētu teikt; tomēr, jo mazāk izmainītā veidā dzejnieks mēģina pārvērst dzīves vienību mākslas vienībā, jo vairāk viņš izrāda sevi kā nemākuli. Mēs esam jau pieraduši, ka šo nemākulību aizstāv un pat pieprasa – kā “tiešu dzīves izjūtu”, “sirds siltumu”, “dvēseliskumu”. Helderlīna nozīmīgais piemērs rāda, kā dzejotais sniedz iespēju dzejojuma izvērtējumam: parādot dzejotā elementu saistības un dižuma pakāpi. Abas pazīmes nav nošķiramas. Jo vairāk elementu (kurus mēs aptuveni apzīmējam kā mītiskus) iekšējo dižumu un veidolu aizstāj Jengana izjūtu izplešanās, jo necīgāka top sasaiste un jo

drīzāk rodas vai nu mīļš, neprasmīgs dabas produkts, vai mākslai un dabai svešs savārstījums. Dzīve ir pati dziļākā vienība dzejotā pamatos. Tomēr, jo agrāk dzejoļa analīze, neuzduroties uzskates apveidiem un garīgās pasaules konstrukcijām, uzrāda pašu dzīvi kā dzejoto, jo – šaurā nozīmē – materiālāks, bezformīgāks, nenozīmīgāks izrādās dzejojums. Turpretī diženo dzejojumu analīzē noteikti atklāsies – tiesa – ne jau mīts, bet gan savstarpēji pievelkošos mītisko elementu radītā vienība kā dzīves īstā izpausme.

Šo dzejotā iedabu, tā jomu iepretim divām robežām apliecina tā atveidojuma metode. Tai nevarētu būt darišana ar tā dēvēto pēdējo elementu uzrādīšanu. Dzejotajā taču tādi vispār nepastāv. Tai nav jāuzrāda nekas cits kā vien uzskatāmo un garīgo elementu sasaistes intensitāte un pirmām kārtām – atsevišķos piemēros. Tomēr tieši ar šo uzrādīšanu ir jāatklājas, ka runa ir nevis par elementiem, bet gan par attiecībām, tāpat kā arī pats dzejotais ir mākslasdarba un dzīves attiecību sfēra, kurā atsevišķas vienības nemaz nav tveramas. Dzejotais tādējādi parādīsies kā dzejoļa priekšnosacījums, kā tā iekšējā forma, kā mākslinieciskais uzdevums. Likums, pēc kura visi iluzorie juteklības un ideju elementi parādās kā būtisku, principiāli bezgalīgu funkciju iemiesojumi, tiek saukts par identitātes likumu. Ar to tiek apzīmēta funkciju sintētiskā vienība. Savā ikreiz atšķirīgajā veidolā tā tiek atpazīta kā dzejoļa *a priori*. Ņemot vērā iepriekš teikto, tīrā dzejotā, absolūtā uzdevuma izdibināšana ir un paliek metodiskais, ideālais mērķis. Tīrais dzejotais tad pārtrauktu būt robežjēdziens: tas būtu vai nu dzīve, vai dzejolis. – Kamēr nav pārbaudīts, vai šī metode ir lietojama, pētot liriskas estētiku kopumā, varbūt arī tās attālākās jomas, turpmāko iztirzājumu iespēja ir liegta. Tikai pēc tam var tikt skaidrībā, kas īsti ir atsevišķa dzejoļa *a priori* vai dzejoļa kā tāda, vai cita dzejojuma veida, vai pat dzejas kopumā *a priori*. Taču kļūs vēl skaidrāks, ka spriedums par lirisko dzeju, pat ja nav pierādāms, tomēr ir pamatojams.

Divi Helderlīna dzejoļi – “Dzejnieka drosme” un “Biklums” –, kas nonākuši pie mums no viņa daiļrades brieduma un vēlīnā perioda, tiks pētīti ar šo metodi. Pētījuma gaitā kļūs redzams, ka abi dzejoļi ir salīdzināmi. Tos vieno zināma radniecība, tā ka varētu runāt par divām versijām. Viena no versijām, kas radusies starp agrīnāko un vēlīnāko (“Dzejnieka drosme”, otrā versija), ir maznozīmīga un šeit netiks aplūkota.

Pirmās versijas aplūkojumā atklājas vērā ņemama uzskatāmā nenoteiktība un sasaistes trūkums detaļās. Šādi dzejoļa mīts vēl ir cauraudzis ar mitoloģisko. Mitoloģiskais parādās kā mīts tikai līdz ar tā sasaistes pakāpi. Mīts ir atpazīstams Dieva un likteņa iekšējā vienībā. *Anankē* valdošajā lomā. Dzejoļa pirmajā versijā Helderlīna priekšmets ir liktenis: dzejnieka nāve. Viņš apdzied avotus, no kuriem rodas drosme mirt šajā nāvē. Šī nāve ir tas viduspunkts, no kura būtu jādzimst dzejnieciskas miršanas pasaulei. Eksistence šajā pasaulē tad būtu dzejnieka drosme. Taču tikai vismodrākajai nojausmai ir ļauts manīt vien šās likumības mirdzumu no dzejnieka pasaules. Iesākumā kautrīgi atskan balss, lai izdziedātu kosmosu, kam dzejnieka nāve nozīmēs paša bojāeju. Mītu taču veido mitoloģija. Saules dievs ir dzejnieka sentēvs, un viņa miršana ir liktenis, kurā, pirmoreiz atspoguļojusies, īstenojas dzejnieka nāve. Kāds skaistums, kura avots mums nav zināms, izgaissina dzejnieka – un ne mazāk arī dieva – tēlu, lai sniegtu šiem tēliem formu. Dzejnieka drosmi divainā kārtā attaisno vēl kāda cita, sveša kārtība. No dzīvo radniecības – no tās viņš iegūst saistību ar savu likteni. Ko gan dzejnieka drosmei nozīmē viņa radniecība ar savu tautu? Dzejoļi nav jūtamas tās dziļākās tiesības, kurām pateicoties dzejnieks piesienas savai tautai, dzīvajiem, un sajūt radniecību ar to. Mēs zinām, ka šī doma dzejniekiem ir bijusi mierinājums, un zinām, ka tā bija īpaši dārga Helderlīnam. Tomēr šāda dabiska saistība ar tautu mums šeit nav tikusi pamatota kā dzejnieka dzīves noteikums. Kādēļ dzejnieks šeit – un ar augstākām tiesībām – nesvin *odi profa-*

num? Šis jautājums var tikt uzdots, patiešām, tam ir jātiek uzdotam tur, kur dzīvie vēl nav likuši pamatus kādai garīgai kārtībai. – Dzejnieks visai pārsteidzoši ar abām rokām ie-grābjas svešos pasaules sakārtojumos, tver pēc tautas un dieva, lai sevī uzmundrinātu drosmi. Tomēr dziedājums, dzejnieka iekšējība, viņa tikuma visnozīmīgākais avots tur, kur tas tiek pieminēts, parādās vājš, bez varas un dižuma. Dzejolis dzīvo grieķu pasaulē, grieķiskajam tuvs skaistums to atdzīvina, grieķu mitoloģija to pārvalda. Taču īpašais grieķu tēlojuma princips šeit nav pilnībā izvērstš. “Jo, kopš vien mirstīgais dziesmu dziedājis ir,/ Kura mieru spēj dvest, laimē un ciešanās/ Mūsu dziesma ir sirdis/ Priecinājusi ..” Šie vārdi – tiesa, visai vārgi – pauž bijību, kas Pindaru un arī vēlino Helderlīnu pārņēma dzejiskuma tēla priekšā. Arī “tautas dziedoņi”, katram “liksmi un vēlīgi”, šādi aplūkoti, neparāda šā dzejoļa pamatojumu uzskatāmajā pasaulē. Mirstošā Saules dieva tēlā visskaidrāk sevi apliecina kāda nepiespiesta divējādība visos elementos. Arī idilliskajai dabai ir īpaša loma iepretim dieva tēlam. Citiem vārdiem, skaistums vēl nav bez atlikuma pārvērties tēlā. Arī nāves ideja nerodas no tiri iztēlota kopsakara. Pati nāve nav tēls savā dziļākajā piesaistē, kā tā tiks izprasta vēlāk, tā ir plastiskās, heroiskās būtnes izdzišana dabas nenoteiktajā skaistumā. Šās nāves telpa un laiks vēl nav radušies kā vienība tēla garā. Tā pati formējošā principa nenoteiktība, kura ir tik spēcīgā pretrunā ar pasludināto grieķiskumu, apdraud visu dzejoļi. Skaistums, kas gandrīz vai kā noskaņa piesaista dziedājuma skaisto ilūziju dieva liksmībai, šis atsvešinātais dievs, kura mitoloģiskais liktenis dod dzejniekam vienīgi analogisku nozīmi, – tas viss nerodas no tēlu pasaules centra, kura mītiskais likums tad būtu nāve. Nebūt ne, šī vāji savienotā pasaule līdz ar rietošo sauli mirst skaistumā. Dievu un cilvēku attieksme pret dzejnieka pasauli, pret telplai-cisko vienību, kurā tie dzīvo, nav tēlota intensīvi un arī ne tīri grieķiski. Ir pilnībā jāizprot, ka dzīves izjūta – izplatītas

un nenoteiktas dzīves izjūta – ir šā dzejojuma nebūt ne no konvencijām brīvā pamatizjūta un ka tādēļ rodas šī noskaņas piesātinātā sasaiste starp dzejojuma skaistumā izolētajiem locekļiem. Dzīve kā neapšaubīts, varbūt piemīlīgs, varbūt cildens pamatfakts joprojām nosaka (arī aizplīvurodama domas) šo Helderlina pasauli. Visai īpatnā veidā par to liecina arī nosaukums, jo specifiska neskaidrība raksturo tikumu, kas piešķirts šā vārda nesējam, šādi norādot mums uz tam piemītošās tīrības saduļķojumu ar šā tikuma pārlietu lielu tuvību dzīvei. (Sal. ar izteikumu *Weibertreue* [sievietes uzticība].) Ar gandrīz vai svešādu skanējumu nobeigums nopietni iekrīt tēlu ķēdē. “Un, kad garam būs viss, kas tam pieņākas, dots,” – šis varenais atgādinājums, no drosmes radies, stāv te viens pats, un tikai kādā iepriekšējā rindā attēlotas ainas dižums rod pieeju tai: “mūs/ .. Kājās celtus, kā bērņus,/ Saistītus zelta pavadās.” Sekojot stingajiem ritmiem, dieva sasaiste ar cilvēkiem ir iespiesta diženā ainā. Tomēr savā izolētībā tā nespēj skaidrot šo sasaistīto varu pamatojumu un pazaudē sevi. Tikai pārvērtības vara padarīs to skaidru un piedienīgi izsakāmu: šajā Helderlina pasaulē dzejnieciskais likums vēl nav piepildījies.

Ko nozīmē šās dzejnieciskās pasaules iekšējais kopsakars, kura nojausmu satur pirmā versija; kā dziļums nosaka struktūras apvēršanos; kā no tēlaini izveidotā centra tēlojums nepieciešami virzās no panta pie panta, – to visu pauž pēdējā versija. Neuzskatāmā dzīves ideja, nemītiskais bezlikteņa dzīves jēdziens no kādas garīgi necilas sfēras izrādījās sākotnējā uzmetuma saistošais priekšnosacījums. Kur bija savā nošķirtībā vientuļš tēls un nesaistīta norise, tagad nostājas uzskatāma garīgā kārtība, jaunais dzejnieka kosmoss. Ir grūti rast iespēju piekļūt šai pilnībā vienotajai un vienreizējai pasaulei. Attiecību necaurīdība pretojas jebkuram citam izpratnes veidam kā vien izjūtai. Metode prasa, lai vispirms par sākumpunktu tiktu izvēlēts saistītais, lai taptu redzami savienojumi. Tēlu kopsakara perspektīvā tiks

salīdzināti abu versiju dzejnieciskie uzdevumi, tādējādi pamazām tuvojoties saistību viduspunktam. Jau agrāk tika pamanīta kāda nenoteikta tautas un dieva savstarpēja piederība (kā arī to piederība dzejniekam). Tai pretim stāv varēnā atsevišķo sfēru piederība pēdējā dzejoļi. Dievi un dzīvojošie ir dzelžaini savienoti dzejnieka liktenī. Mitoloģijas ierastais un vienkāršais pārākums ir atcelts [*aufgehoben*]. Par dziesmu, kas ved cilvēkus, "aicinot iegriezties", tiek teikts, ka tā vedot "dieviem līdz", – un tā ved arī pašus dieviem līdzīgos. Tādējādi ir atcelts salīdzinājuma īstenais pamats – arī dieviem līdzīgie dzied dziesmu, un tie nav nekas cits kā cilvēki. Šeit, dzejoļa viducī, dievu un cilvēku kārtība ir īpatnā veidā paceltas viena pret otru un viena izlīdzina otru (kā divi svaru kausi: tie tiek atstāti pretim viens otram, un tomēr tie paceļas no svaru kārts). Līdz ar to visai jaušami parādās dzejotā formālais pamatlikums – tās likumības sākotne, kuras piepildījums veido pamatu otrajai versijai. Šis identitātes likums liecina, ka dzejoļi visas vienības jau parādās intensīvā savienojumā; tverami vienmēr ir nevis elementi, bet gan attiecību apvienojums, kurā atsevišķās būtības identitāte ir funkcija kādā nebeidzamā virkņu ķēdē, kurā izpaužas dzejotais. Likums, pēc kura visas būtības dzejotajā parādās kā principiāli bezgalīgas funkcijas, ir identitātes likums. Neviens no elementiem nespēj atbrīvoties no attiecībām un izrauties no pasaules kārtības intensitātes, kura pašos pamatos ir izjusta intensitāte. Šis likums izrādīsies piepildīts visos atsevišķajos salaidumos, dzejas rindu un tēlu iekšējā formā, lai galu galā visu dzejniecisko attiecību viduci radītu uzskatāmo un garīgo formu savstarpējo un abpusējo identitāti: visu tēlu telplaicisko saplūsmi kādā garīgā kopumā – dzejotajā, kas ir identisks ar dzīvi. Taču šeit ir jātiek nosauktam tikai pašreizējam šās kārtības tēlam: dzīvā un dievišķā (tā tos visbiežāk dēvē Helderlins) sfēru izlīdzinājums, kas ir visai tāls mitoloģiskajam. Un vēl pēc dievišķā, pat pēc dziesmas piesaukšanas atskan "firstu koris/ veidos dažādos". Tā

nu tur, ap dzejoļa vidu, cilvēki, dievi un firsti, it kā gāzdamies no iepriekšējā sakārtojuma, ir sarindojušies kopā. To, ka šis mitoloģiskais sakārtojums tomēr nav izšķirošs, ka šo dzejoli caurstrāvo kāds pilnīgi cits tēlu kanons, visskaidrāk apliecina trejādaļs iedalījums, kurā līdzās dieviem un cilvēkiem vietu vēl ieņem firsti. Šis jaunais dzejniecisko tēlu – dievu un dzīvojošo – sakārtojums balstās uz nozīmīgumu, kas tiem abiem piemīt dzejnieka likteņa, kā arī viņa jutekliskās pasaules kārtības priekšā. Helderlīna skatījumā to īstenā sākotne beigās var izrādīties visu attiecību pamats, un tas, kas bijis pirms tam saredzams, ir vien šās pasaules un šā likteņa dimensiju dažādība, kas izpaužas dievos un dzīvajos, proti: pilnīga šo kādreiz tik ļoti nošķirto tēlu pasaulu dzīve dzejnieka kosmosā. Taču tagad kā svešāds un varens sāk izvērsties likums, kas formāli un vispārīgi šķita esam šās dzejnieka pasaules būves nosacījums. Dzejnieka likteņa kopsakarā visi tēli iegūst identitāti, kas tajā tiek pacelta vien kopīgā lūkojumā, un, lai arī cik despotiska šķitusi, galu galā tā atkrīt atpakaļ dziesmas nosvērtībā. Vispārliciecinot sakāpināto tēlu augošā noteiktība tiek atpazīta salīdzinājumā ar pirmo versiju izdarītajos grozījumos. Poētiskā spēka koncentrācija jebkur radīs sev vietu, un precīzs salīdzinājums padarīs saprotamus pat vissīkāko izmaiņu iemeslus kā vienībai kalpojošus. Ir jānoskaidrojas svarīgākajam par dziļāko nolūku – arī tur, kur pirmā versija šim nolūkam sekoja pavisam nedroši. Tēlu kopsakaram mēs šeit izsekosim līdz ar dzīvi dziesmā – negrozāmajā dzejnieka liktenī, kas ir Helderlīna pasaules likums.

Svarīgos un reljefos sakārtojumos dievi un mirstīgie kontrastējošos ritmos soļo cauri dzejolim. Tas kļūst skaidrs, pievērsoties ceļam pie un atceļam no vidējā panta. Tiek īstenota kāda augstākā mērā sakārtota, kaut arī apslēpta dimensiju secība. Skaidrs, ka šajā Helderlīna pasaulē dzīvie ir telpas *izplatība*, izklāts plāns, kurā (kā vēl tiks parādīts) plešas liktenis. Majestātiski – vai ar austrumnieciskajam li-

dzīgu izvērsumu – atskan uzsauciens: “Vai gan tev zināmi nav daudzi, kas šaisaulē mīt?” Kādu funkciju pilda sākuma rinda pirmajā versijā? Dzejnieka radniecība ar visiem dzīvi esošajiem tika piesaukta kā drosmes sākotne. Un neatlika nekas cits kā vien būt pazīstamam, daudzos pazīt. Jautājums, kur meklējama sākotne tam, kā šo pūļa noteiktību nosaka ģēnijs, kuram šis pūlis ir “pazīstams”, – šis jautājums ved tālāk sekojošā kopsakarībās. Par Helderlīna kosmosu ir pateikts daudz, ļoti daudz šajos vārdos, kas, atkal būdami sveši, kā nākdami no kādas austrumu pasaules un tik sākotnējāki par grieķu Parku, piešķir dzejniekam majestātiskumu. “Patiess tas paklājs tak ir, ko tavas kājas min!” Dzejoļa sākumā izdarītās pārmaiņas turpinās līdz ar savu nozīmi attiecībā uz drosmes veidu. Piesliešanās mitoloģijai atdod vietu viņa paša mīta kopsakaram. Jo šeit tas nozīmētu palikt virspusē, ja kāds vēlētos atpazīt mitoloģiskās uzskates pārvērtību skaidrajā iešanas uzskatē vai arī vienīgi atskārst to, kā sākotnējās versijas atkarība (“Vai tad nekalpo tev Parka, kas dzīvot tev ļauj?”) otrajā versijā pārvēršas par nolikumu (“Patiess [...] tak ir, ko tavas kājas min!”). Analogiski arī no “rada” pirmajā versijā iznācis “zināms”: no atkarības attiecības ir tapusi aktivitāte. – Tomēr izšķiroša ir šās pašas aktivitātes atkārtotā pārvēršanās par mītisko, no kura agrīnākajā dzejoļi izrietēja atkarība. Taču šās aktivitātes mītiskajam raksturam pamatā ir tas, ka pati aktivitāte norisinās saskaņā ar likteni, pat jau ietver sevi tā ritējumā. Par to, kā jebkura dzejnieka aktivitāte saskaņā ar likteni tver noteiktus sakārtojumus un tādējādi šajos sakārtojumos tiek mūžīgi atcelta un atceļ pati sevi, liecina tautas pastāvēšana, tās tuvība dzejniekam. Viņa zināšanas par dzīvajiem, par to pastāvēšanu tiek balstītas uz sakārtojumu, kas dzejoļa nozīmē ir saucams par stāvokļa [*Lage*] patiesību. Otrā panta iespējamība ar visu tam piemītošo nedzirdēto ainas spriedzi paredz kā Helderlīna pasaules nepieciešamu priekšnoteikumu stāvokļa patiesību kā sakārtojuma jēdzienu. Telpiskā un

garīgā kārtība izrādās saistītas starp noteicošo un nosacīto pastāvošajā identitātē, kas piemīt abām kārtībām. Šī katras kārtības identitāte nav viena un tā pati, bet gan izpaužas tāpatībā, un caur to tās abas savijas līdz identitātei. Telpiskajam principam taču ir izšķiroši, lai tas uzskatē piepildītu noteicošā identitāti ar nosacīto. To abu vienotības izpausme ir stāvoklis; telpa būtu izprotama kā stāvokļa un nostādītā identitāte. Telpā visam noteicošajam imanenti piemīt paša nosacītība. Katrs stāvoklis vienīgi telpā ir nosacīts, un vienīgi tajā – noteicošs. Tāpat, kā paklāja zīmējumā (jo katrs līmenis iezīmē garīgu sistēmu) ir jāatceras par tā rakstu, domās ir jāredz ornamenta garīgā patvaļa: tādējādi ornaments veido stāvokļa patieso nosacītību, padara to absolūtu – tā arī pašas patiesības gājuma kārtībā mājo gaitas intensīvā aktivitāte kā iekšēja, plastiska, laiciska forma. Gājums ir tas garīgais apvidus, kurš solotājam ar katru patvaļīgu soli nenovēršami liek nonākt līdz patiesajam. Šie garīgi jutekliskie sakārtojumi kopumā veido dzīvojošos, kuros visi dzejnieciskā likteņa elementi tiek glabāti iekšējā un īpatnā formā. Laiciskā eksistence bezgalīgajā izplatībā, stāvokļa patiesība saista dzīvojošos ar dzejnieku. Šādā nozīmē elementu sasaisīte tautas un dzejnieka attiecībās parādās noslēguma pantā: “Labi ar esam mēs, sūtīti kādam kaut kam.” Saskaņā ar kādu (iespējams, universālu) lirikas likumību vārdi dzejoli sniedz savu uzskatāmo jēgu, nesniedzami pārnesto. Tādējādi vārda “sūtīti” [*geschickt*] dubultajā nozīmē savijas divas kārtības. Dzejnieks starp dzīvajiem parādās kā noteicošs un noteikts. Tāpat, kā divdabī “sūtīts” laiciska noteiksme piepilda telpisko kārtību norisē – atzišanā par piemērotu, arī mērķa noteiksmē atkārtojas šī kārtību identitāte – “kādam kaut kam”. It kā mākslas kārtībai vajadzētu padarīt atdzīvīnājumu divkārt skaidru, viss pārējais ir atstāts nedrošībā, un izolētību lielajā izplatījumā liek nojaust vārdi “kādam kaut kam”. Tomēr ir pārsteidzoši, kā šajā vietā, kur tauta tiek raksturota augstākā mērā abstrakti, no rindu iekšienes

dzimst gandrīz vai jauns viskonkrētākās dzīves tēls. Kā sūtība [*Schicklichkeit*] tajās parādās kā dziedoņa visdziļākā būtība, kā viņa robeža iepretim eksistencei, tāpat sūtība dzīvojošo priekšā parādās kā sūtītais [*Geschickte*]; tādējādi rodas identitāte vienā formā: noteicošais un noteiktais, vidus un izplatība. Dzejnieka aktivitāte rod sevi, nosacītu dzīvajos, dzīvie savukārt savā konkrētajā eksistencē – “kādam kaut kam” – nosaka sevi attiecībā pret dzejnieka būtību. Tauta pastāv kā sava likteņa bezgalīgās izplatības zīme un raksts. Vēlāk top skaidrs, ka pats šis liktenis ir dziedājums. Un kā dziedājuma simbolam tautai ir jāpiepilda Helderlīna kosmoss. To pašu apliecina pārvērtība, kas no “tautas dzejniekiem” radīja “tautas mēles”. Šā dzejojuma priekšnosacījums ir: no neitrālās “dzīves” aizlienētos tēlus aizvien vairāk pārvērst mītiskās kārtības dalībniekos. Šajā izteikumā tauta un dzejnieks ir vienlīdz stipri iesaistīti šajā kārtībā. Īpaši sajūtama šajos vārdos ir ģēnija novēršanās savā kundzībā. Jo tas ir dzejnieks, ar kuru kopā tauta, no kuras vidus viņš dzied, pilnībā nokļūst dziedājuma lokā, un tautas lēzenā vienotība ar savu dziedoni (dzejnieka liktenī) no jauna iezīmē nobeigumu. Tikai tauta – vai mēs to varētu salīdzināt ar Bizantijas mozaikām? – parādās kā bezpersoniska, it kā iespiesta plaknē visapkārt diženajam, plakanajam sava svētā dzejnieka tēlam. Šī tauta ir citāda, tā ir savā būtībā nosacītāka nekā dzejoļa pirmās versijas tauta. Tai atbilst cits priekšstats par dzīvi: “Tādēļ, mans ģēnij! ieej/ Kails šajā dzīvē un nebēdā!” Jaunajā versijā “dzīve” atrodas ārpus dzejnieka eksistences, tā ir nevis nosacījums, bet gan priekšmets kādai varenā brīvībā īstenotai kustībai: dzejnieks *ieiet dzīvē*, viņš nenovēršas no tās. Tautas ietveršana pirmās versijas dzīves priekšstatā ir kļuvusi par dzīvojošo liktenssaistību ar dzejnieku. “Tas, kas notiek, lai viss allaž tev noderēt var!” Pirmajā versijā šo vietu ieņēma “par svētību nāk”. Tā ir viena un tā pati mitoloģiskā pārvietošanas norise, kura visur veido pārstrādes iekšējo formu. “Par svētību nāk” ir no transcendentā, ierasti

mitoloģiskā atvedināts priekšstats, kas netiek izprasts no dzejoļa centra (piemēram, ģēnija) viedokļa. Ar vārdu “noliktāis” [*Gelegene*] savukārt notiek pilnīga atgriešanās pie centra, pie attieksmes, ar kuru šās rindas retoriskais “esi” [*sei*] tiek atcelts līdz ar “noliktības” [*Gelegenheit*] klātbūtni. Telpiskā izplatība tiek dota no jauna un tajā pašā nozīmē, kurā agrāk. Atkal ir runa par labās pasaules likumību, kurā stāvoklis [*Lage*] līdz ar dzejnieku vienlaikus ir noliktais, jo viņam ir jābūt pieejamai patiesībai. Helderlins reiz tika iesācis kādu dzejoli ar vārdiem “Jel priecājies! Tev paveicies ir izvilkt lozi laimīgo.” Šeit tiek domāts laimējušais: prieks viņa pastāv vienīgi *tā* loze – tā tad laimīgā. Šās dzejnieka un likteņa identiskās attiecības priekšmets ir dzīvojošie. Vārdi “Lai tevī ieskan prieks!” [*Sei zur Freude gereimt!*] pamatā liek skaņas juteklisko kārtību. Un arī šajā skanējumā tiek dota identitāte starp noteicošo un nosacīto, līdzīgi kā vienības struktūra parādās kā puse no dubultā. Identitāte ir dota kā likums nevis substanciāli, bet gan funkcionāli. Jo netiek jau nosaukti paši ieskanošie vārdi. Jo, pats par sevi saprotams, “Lai tevī ieskan prieks!” nenozīmē būt noskaņotam uz prieku [*auf Freude gereimt*], tāpat, kā “tev nolikts” nenozīmē, ka “tu” attiecas uz kaut ko telpisku, novietotu [*Gelagerte*]. Tāpat, kā noliktais tika atpazīts kā attieksme no ģēnija (nevis *pret* to), arī ieskanēšana ir attieksme no prieka (nevis *uz* to). Šai ainas disonansē, kurā, tai tiekot ārkārtīgi uzsvērtai, ieskanas sadzirdama disonanse, drīzāk piemīt funkcija padarīt sajūtamam, sadzirdamam prieka garīgo laika sakārtojumu tās bezgalīgi izplatītās norises saķēdējumā, kura atbilst ieskanēšanas [*des Reimes*] nebeidzami daudzajām iespējām. Tādējādi patiesās ainas un pakļāja ainas disonanse modināja pieejamību kā šo sakārtojumu vienojošo saikni, tāpat “noliktība” nozīmēja stāvokļa garīgi laicisko identitāti (patiesību). Dzejnieka izveidotajā sasaistē šīs disonanses izceļ ikkatrā telpiskā saiknē mājojošo laicisko identitāti un līdz ar to garīgās eksistences absolūti noteicošo dabu identis-

kajā izplatībā. Šās saiknes nesēji pārsvarā nepārprotami ir dzīvojošie. Tieši pēc ainu galējībām ceļam un atbilstošam mērķim tagad ir jāklūst skatāmam citādi nekā tajā idilliskajā pasaules izjūtā, kura pastāvēja pirms šīm rindām agrākos laikos: "kas gan šai pasaulē spēj/ Tevi aizvainot, sirds! kas/Gadities ceļā, ko nākas tev iet?" Šajā vietā var saklausīt to pieaugušo varu, ar kuru pants tuvojas beigām, un salīdzināt abus uzmetumus. Tas, ka nākamajā pantā mirstīgie var tikt tuvināti dziesmai kā dievi, klūst saprotams vien tagad, jo tie izjūt sevi kā dzejnieka likteņa piepildītus. Lai pilnībā izprastu šo izteiksmes spēku, tas viss jāsalīdzina ar tēlainuma pakāpi, ko Helderlins pirmajā versijā piešķīra tautai. Tur to priecināja dziesma, tā bija dzejniekam rada, tur varēja runāt par tautas dzejniekiem. Tas vien jau lika nojaust kādas pasaules ainas stingrāko varu – ainas, kurā bija ietverts tas, pēc kā agrāk tika ilgots vien no tālienes: tautas acīmredzamā liktenīgā nozīme, kas padara to par jutekliski garīgu dzejnieka dzīves funkciju.

Šīs attiecības, kas ir palikušas neskaidras – īpaši runājot par laiku –, iegūst jaunu noteiktību, kad to īpatnajai pārvērtībai izseko dievu tēlos. Līdz ar iekšējo tēlu, kas tiem atbilst jaunajā pasaules būvē, tautas būtība tiek izdibināta precīzāk – kā caur tās pretstatu. Tikpat maz, cik pirmā versija pazīst nozīmi, kas piemīt dzīvojošajiem, kuru iekšējais veidols, saistīdams viņu būtību ar dzejnieka likteni – noteiktu un noteicošu –, ir patiešs telpā, – tikpat maz šajā versijā ir atpazīstama īpaša dievu kārtība. Jaunāko versiju caurstrāvo kustība plastiski intensīvajā virzienā, un tā visspēcīgāk dzīvo dievos. (Līdzās tam virzienam, kuram, atveidotam tautā, piemīt telpiska virzība uz bezgalīgu norisi.) Dievi ir kļuvuši par augstākā mērā īpašiem un noteiktiem tēliem, kuros identitātes likums tiek priekšstatīts pilnīgi no jauna. Dievišķās pasaules identitāte un tās attieksme pret dziedoņa likteni ir atšķirīga no identitātes dzīvojošo sakārtojumā. Tur norise savā noteiktībā caur dzejnieku un dzejniekam tika tver-

ta kā izplūstoša no viena un tā paša avota. Dzejnieks piedzivoja patieso. Tādējādi tauta viņam bija pazīstama. Taču dievišķajā kārtībā, kā izrādās, pastāv kāda īpaša, iekšēja tēla identitāte. Par šādu identitāti liecināja jau telpas aina un, teiksim, arī plaknes noteiktība ornamentā. Taču, kļuvusi par kāda sakārtojuma pavēlnieci, tā izraisa dzīvojošā lietišķošanu. Tādējādi rodas tēla īpatnēja dubultošanās (tā saistīta ar telpiskām noteiksmēm), katram vēlreiz no tām rodot sevī savu koncentrāciju, nesot sevī tīri imanentu plastiku kā izpausmi savai eksistencei laikā. Šajā koncentrācijas virzienā lietas tiecas pēc eksistences tīras idejas formā un nosaka dzejnieka likteni tīrajā tēlu pasaulē. Tēla plastika parādās kā garīgais. Šādi "prieks" pārtop "dompilnā dienā". Apzīmētājs nevis norāda uz dienas īpašību, bet it kā sniedz tai velti, kas ir būtības garīgās identitātes priekšnoteikums: domāšanu. Tā nu diena šajā jaunajā versijā parādās kā augstākā mērā iztēlota, mierīga, apziņā saskanīga ar sevi: kā eksistences iekšējās plastikas tēls, kas atbilst norises identitātei dzīvajo kārtībā. No dievu perspektīvas diena parādās kā iztēlots laika kopums. No šās dienas kā no tādas, kas ir it kā paliekoša, tiek iegūta kāda daudz dziļāka jēga – ka dievs to atvēl. Šis priekšstats, ka diena tiek atvēlēta, ir stingri nošķirams no ierastās mitoloģijas, kurā diena tiek dāvināta. Jau šeit iezīmējas tas, kas ar nozīmīgāku spēku parādās vēlāk: ideja ved pie tēla lietišķojuma, un dievi ir pilnībā atstāti viņu pašu plastiskuma ziņā un var dienu vai nu atvēlēt, vai neatvēlēt, ja reiz tie ir vistuvāk idejas tēlam. Arī šeit nolūka kāpinājums var izpausties tīri skaniski – aliterācijā. Nozīmīgais skaistums, ar kuru diena tiek paaugstināta līdz plastiskam un vienlaikus arī kontemplatīvam principam, sakāpinātā formā ir no jauna atrodama "Hirona" iesākumā: "Kur esi tu, domīgā, kam reizi pa reizei/ ir jānoiet malā? Kur esi tu, gaisma?" Šis pats redzējums ir visai dziļi pārmainījis piektā panta otro rindu, padarīdams to daudz smalkāku salīdzinājumā ar attiecīgo rindu agrīnajā versijā. Pilnīgā pretstatā "nemie-

ra
ka
ku
jās
cis
rāc
vēl
šos
Ja
dz
pla
rīg
tit
cis
tēl
ide
ku
izp
die
ka
vin
vo
rā
pr
pla
ta
ku
ai
ša
ir
di
sī
vi
st
iz

ra laikiem” un “mirstīgajiem” jaunajā variantā šajā rindā laika un cilvēku tēlos tiek izvērsti paliekošais, ilgstamība. “Laiķu grieži” acīmredzot vēl aptver paliekošā acumirkli, iekšējās plastikas momentu laikā. Turklāt tas, ka šis iekšējās laiciskās plastikas moments ir centrāls, tāpat kā citu līdz šim rādīto parādību centrālā nozīme, pilnībā skaidrs kļūst tikai vēlāk. Šāda izteiksmība piemīt arī sekojošajam “mūs, miegošos”. Tā atkal ir sniegta tēla dziļākās identitātes izteiksme. Jau šeit ir jāatsauc atmiņā Hērakleita vārdi: nomodā mēs redzam nāvi, turpretī miegā – miegu. Atkal ir runa par domas plastisko struktūru tās intensitātē – kā šai struktūrai apcerīgi piepildītā apziņa veido vispēdējo pamatu. Šai pašai identitātes attieksmei, kas šeit intensīvā nozīmē ved pie tēla laiciskas plastikas, ekstensīvā nozīmē ir jāved pie bezgalīgas tēlformas, pie kādas it kā iezārkotas plastikas, kurā tēls top identisks ar to, kam tēla nav. Tēlu lietīšķošana idejā vienlaikus nozīmē to aizvien pieaugošu nieerobežotu un bezgalīgu izplešanos, tēlu apvienošanās tēlā kā tādā, par kuru kļūst dievi. Līdz ar šo tēlu ir dots priekšstats, kas iezīmē dzejnieka likteņa robežas. Dzejniekam dievi nozīmē neaptveramu viņa likteņa iemiesošanu tēlos, tāpat, kā dzīvojošie vēl apgalvo, ka norises visplašāko izplatību gūst dzejnieka likteņa sfērā. Šī likteņa nosacīšana iztēlotajā veido dzejnieka kosmosa priekšmetiskumu. Taču vienlaikus tā nozīmē tiro laiciskās plastikas pasauli: ideja tajā kļūst noteicoša. Tur, kur pirms tam patiesais bija iekļauts dzejnieka aktivitātē, tas tagad kundziski parādās jutekliskā piepildītībā. Šās pasaules ainas formēšanā aizvien stingrāk tiek dzēsta jebkura pieslēšanās konvencionālajai mitoloģijai. Attālākā “sentēva” vietā ir nostājies “tēvs augstais”, Saules dievs ir pārtapis debesu dievā. Plastiskā, pat arhitektoniskā nozīme, kas piemīt debesi, ir bezgaldaudz lielāka par to, kura piemīt Saulei. Tomēr vienlaikus ir skaidrs, cik progresīvi dzejnieks atceļ atšķirību starp tēlu un to, kam tēla nav; un debesis nozīmē tikpat labi izplatību kā vienlaikus tēla samazinājumu salīdzinājumā ar

Sauli. Šā kopsakara varu izgaismo sekojošās rindas: "Kājās celtus, kā bērnus,/ Saistītus zelta pavadās." Ainas stingumam un nepieejamībai no jauna ir jāatgādina austrumnieciskais redzējums. Tā kā plastiskā sasaiste ar dievu ir dota tēlu atstātas tukšas telpas vidū – šās telpas intensitāti vēl uzsver krāsa: vienīgā norāde uz krāsu jaunākajā versijā –, šī rinda atstāj divaini svešādu un gandrīz vai nāvējošu iespaidu. Arhitektoniskais elements ir tik spēcīgs, ka tas atbilst tai attiecībai, kura bija dota debesu ainā. Dzejnieka pasaules tēli ir vienlaikus bezgalīgi un ierobežojoši; pēc iekšēja likuma tēlam ir jātiek tāpat atceltam dziedājuma eksistencē un jāizšķīst tajā kā dzīvajo kustīgajiem spēkiem. Beigās pat dievam ir vislabāk jākalpo dziedājumam un jāīsteno [vollstrecken] tā likums, tāpat kā tautai nācās būt par tā izplatības [Erstreckung] tēlu. Tas piepildās beigās: "... šādi šo dievišķo/ Iemiesojot." Tēlainums, iekšēji plastiskais princips tiek tik tālu kāpināts, ka mirušās formas nolemtība pār dievu ielūst tā, ka – paliekot šās ainas ietvaros – plastika no iekšienes iznāk ārpusē un dievs pilnībā kļūst par priekšmetu. Laiciskā forma no iekšienes ir izlauzusies uz āru kā kaut kas kustīgs. Dievišķais *tiek atnests*. Šeit ir rodama identitātes augstākā izpausme: grieķu dievs ir pakļāvies savam pašam principam, tēlam. Visaugstākais pārkāpums tiek izprasts kā *hybris*, kas, būdams sasniedzams vienīgi dievam, pārvērš to par mirušu tēlu. Dot sev tēlu – lūk, ko nozīmē *hybris*. Dievs pārstāj nosacīt dziesmas kosmosu, kura būtība tā vietā – kopā ar mākslu – brīvi izvēlas sev priekšmetisko: tas nes dievu, jo dievi jau ir kļuvuši par pasaules lietišķotu esamību domās. Jau šeit ir atpazīstama pēdējā panta apbrīnas cienīgā uzbūve, kurā saplūst visa šā dzejoļa tēlojuma imamentais mērķis. Dzīvajo telpiskā izplatība nosaka sevi dzejnieka laiciski iekšējā intervencē: šādi ir skaidrojams vārds "sūtīti" – tajā pašā izolētībā, kurā tauta ir kļuvusi par likteņa funkciju virkni. "Labi ar esam mēs, sūtīti kādam kaut kam" – dievs ir kļuvis par savas mirušās bezgalības priekš-

metu, dzejnieks viņu satver. Tautas un dieva kārtība, sadalījusies atsevišķās vienībās, šeit kļūst par vienību dzejnieka liktenī. Tā acīmredzot ir daudzējādā identitāte, kurā tauta un dievs tiek atcelti kā jutekliskās eksistences nosacījumi. Šās pasaules centrs pienākas kādam citam.

Abu atsevišķo uzskates formu savstarpējā savīšanās un to saikne garīgajā un ar garīgo – kā ideja, liktenis utt. – tagad detaļās ir aplūkota pietiekami. Noslēgumā nevar būt runa par pēdējo elementu izziņu, jo šās pasaules vispēdējais likums ir tieši saistība: kā saišu un sasaistītā funkcijas vienība. Tomēr vēl ir jātiek parādītai kādai īpaši centrālai šās saistības vietai, kurā dzejotā robeža iepretim pasaulei ir izvirzīta vistālāk un kur iekšējās formas enerģija izrāda sevi jo varenāk, jo plūstošāka un bezformīgāka ir apzīmētā dzīve. Šajā vietā kļūst redzama dzejotajam piemītošā vienotība, tiek visplašāk pārlūkotas sasaistes un atpazītas abu dzejoļu versiju pārgrozības, pirmās iegremdēšana otrajā. – Attiecībā uz pirmo versiju nav iespējams runāt par dzejotā vienotību. Ritējumu pārtrauc dzejnieka un Saules dieva izvērstā analogija, taču pēc tam ritējums atkal ar pilnu intensitāti atgriežas pie dzejnieka. Šajā versijā līdz ar tajā izvērsto īpašo miršanas attēlojumu un arī saskaņā ar tās nosaukumu vēl pastāv spriedze starp divām pasaulēm – starp dzejnieka pasauli un to "īstenību", kurā draud nāve, kas šeit parādās, tikai pārgērbusies par dievību. Vēlāk pasaulu divējība ir pazudusi, līdz ar miršanu ir pazudis drosmes vaibsts, norisē nav nekā cita kā vien dzejnieka esamība. Tādējādi svarīgs kļūst jautājums: kur meklējama šo abu kā visās detaļās, tā norisē tik atšķirīgo uzmetumu salīdzināmība? Arī šeit dzejoļu salīdzināmība var parādīties nevis kā vienādība vienā elementā, bet gan kā funkcijā mītoša saistība. Šī funkcija rodama vienīgajā uzrādāmajā funkcionālajā kopumā – dzejotajā. Salīdzinātam ir jātiek abu versiju dzejotajam – nevis vienlīdzībā [*Gleichheit*], kādas nav, bet gan "salīdzībā" [*Vergleichheit*]. Abi dzejoļi ir piesaistīti savam dzejotajam – proti, to

attieksmē pret pasauli. Šī attieksme ir drosme, kas, jo dziļāk to izprot, jo mazāk ir īpašība, bet gan drīzāk cilvēka attieksme pret pasauli un pasaules attieksme pret cilvēku. Pirmajā versijā dzejotais sākotnēji pazīst drosmi tikai kā īpašību. Cilvēks un nāve stāv viens otram pretī sastinguši, tiem abiem nav kopīgas uzskatāmas pasaules. Tiesa, dzejniekā, viņa dievišķi dabiskajā esamībā tika mēģināts rast dziļu saistību ar nāvi; taču tas notika vien netieši, dieva pastarpinājumā, kuram – mitoloģiski ņemot – nāve bija piederīga un kuram dzejnieks – arīdzan mitoloģiski – bija tuvojies. Dzīve vēl bija nāves priekšnosacījums, tēls piedzima no dabas. Izlēmīga uzskates un tēla formēšana pēc viena garīga principa tika noraidīta, tādēļ tie palika nesavijušies. Šajā dzejoli nāves briesmas tika pārvarētas skaistumā, turpretī vēlīnajā versijā viss skaistums izriet no briesmu pārvarēšanas. Agrāk Helderlīns beidza ar tēla sabrukumu, savukārt jaunās versijas nobeigumā parādās tēlveides tīrais pamats. Un tagad tas tiek panākts uz garīgā pamatiem. Šī divējība – cilvēks un nāve – varēja dibināties vienīgi piedodošā dzīves izjūtā. Tā beidza pastāvēt, jo dzejotais saslēdzās kopā dziļākā sasaistē un garīgs princips – drosme – no sevis paša tēlos izveidoja dzīvi. Drosme ir atdošanās briesmām, kas apdraud pasauli. Drosmē ir apslēpts kāds īpašs paradokss, kas padara pilnībā saprotamu dzejotā uzbūvi abās versijās: drosmīgajam draud briesmas, un tomēr viņš tās neievēro. Jo, ja viņš tās ievērotu, tad būtu glēvulis un, ja viņam tās nedraudētu, tad nebūtu drosmīgs. Šī dīvainā attiecība atraisās, kad briesmas draud nevis pašam drosmīgajam, bet gan pasaulei. Drosme ir tāda cilvēka dzīves izjūta, kurš pakļauj sevi briesmām un ar savu nāvi izpleš šīs briesmas līdz pasaules briesmu apjomam, vienlaikus pārvarēdams tās. Briesmu dižums ceļas no drosmīgā: tikai tad, kad briesmas skar viņu, pilnībā atdevušos tām, tās skar pasauli. Taču ar viņa nāvi briesmas ir pārvarētas, tās ir sasniegušas pasauli, kurai tās vairs nedraud; šajā nāvē atbrīvošanās un stabilizācija ir tie milzīgie

spē
spē
nīj
lie
ka
sāt
sa
tik
ka
tie
vie
kā
sa
Ta
tel
tēl
pis
sa
tēl
ce,
ir
ra
be
ne
gu
tie
tie
na
ar
dz
no
sā
un
mi
pa

spēki, kuri kā ierobežotas lietas ik dienas iekļauj miesu. Šie spēki, kas drosmīgajam draudēja kā briesmas, nāvē ir mainījušies, tie viņā ir jau nomierinājušies. (Tā ir tā pati spēku lietišķošana, kura jau ir tuvinājusi dievu būtību dzejniekam.) Mirušā varoņa pasaule ir jauna mītiska pasaule, piesātināta ar briesmām: proti, tā ir dzejoļa otrās versijas pasaule. Garīgais princips tajā ir kļuvis pilnībā dominējošs: notikusi varoniskā dzejnieka saplūšana ar pasauli. Dzejniekam no nāves nav jābaidās, viņš ir varonis, jo dzīvo visu attiecību viduspunktā. Dzejotā princips kopumā ir attiecības vienvaldība. Šajā konkrētajā dzejoli tā ir attēlota kā drosme: kā dzejnieka iekšējā identitāte ar pasauli, no kuras izriet visas šā dzejojuma uzskatāmo un garīgo elementu identitātes. Tas ir pamats, kurā nošķirtais tēls ikreiz no jauna atceļ sevi telplaiciskā kārtībā, kurā tas ir atcelts kā bez tēla un visos tēlos esošs, kā process un eksistence, laiciska plastika un telpiska norise. Nāve ir viņa pasaule, un tajā ir apvienotas visas iepazītās attiecības. Tajā ir visaugstākais bezgalīgais tēls un tēla trūkums, laiciska plastika un telpiska eksistence, ideja un juteklība. Un katra dzīves funkcija šajā pasaulē ir liktenis atšķirībā no pirmās versijas, kur liktenis kā parasti noteica dzīvi. Tas ir austrumnieciskais, mistiskais, robežas pārvarošais princips, kurš šajā dzejoli ikreiz no jauna nepārprotami atceļ grieķu tēlveides principu; tas rada garīgu kosmosu no uzskates, jutekliskās eksistences tīrajām attiecībām, un garīgais tajā ir vien funkcijas izpausme, tiecoties pēc identitātes. Nāves un dzejnieka divējības pārtapšana par mirušas dzejnieka pasaules identitāti, "piesātinātu ar briesmām", ir tā attiecība, kura pastāv starp dzejoto abos dzejoļos. Nav šaubu, ka nāve "iegriešanās" [*Einkehr*] tēlā ir novietota dzejojuma vidū, ka šajā vidū atrodas dziedājuma sākotne kā visu funkciju kopums un ka tur dzimst "mākslas" un "patiesā" idejas kā pamatā esošās vienības izpausme. Par mirstīgo un dievu kārtības atcelšanu teiktais šajā kontekstā parādās kā pilnīgi drošs. Var nojaust, ka vārdi "vientuļš

zvērs” apzīmē cilvēku, un tas ļoti labi atbilst dzejoļa nosaukumam. “Biklums” – tas nu ir kļuvis par dzejnieka īsteno pozīciju. Novietotam dzīves viducī, viņam neatliek nekas cits kā vien nekustīga eksistence – pilnīga pasivitāte, kas veido drosmīgā būtību –, kā pilnīga nodošanās attiecībai. Tā izriet no viņa un atgriežas pie viņa. Tādējādi dziedājums aizrauj dzīvos, un tādējādi tie viņam ir zināmi – ne vairs rada. Dzejnieks un dziedājums dzejoļa kosmosā vairs nav nošķirami. Dzejnieks nav nekas cits kā robeža iepretim dzīvei, vienaldzība, ko iekļauj varenās jutekliskās varas un ideja, glabājot sevī viņa likumu. Tas, cik lielā mērā viņš nozīmē neskarto visu attiecību viduspunktu, visspēcīgāk ir iekļauts abās pēdējās rindās. Dievi ir kļuvuši par zīmi bezgalīgai dzīvei, kas tomēr ir norobežota no viņa: “.. šādi šo dievišķo/ Iemiesojot. Bet paši/ Rokas nesam, kas sūtību veic.” Tā nu dzejnieks tiek uzlūkots ne vairs kā tēls, bet gan tikai kā tēla princips – ierobežojošais, arī vēl savā ķermenī ietvertais. Viņš nes savas rokas – un dievišķo. Enerģiskā cezūra šajā fragmentā liecina par distanci, ko dzejnieks vēlas ieturēt iepretim katram tēlam un pasaulei kā to vienību. Dzejoļa uzbūve apliecina Šillera vārdu pareizību: “Meistara īstenais mākslas noslēpums [...] ir meklējams tajā, ka viņš izskauž visu materiālu caur formu. [...] Skatītāja un klausītāja izjūtām ir jāpaliek pilnībā brīvām un neskartām, tām ir jādzimst mākslinieka burvju lokā tīri un nevainojami kā Radītāja rokās.”

Pētījuma gaitā tika apzināti apiets vārds “samanība” [“Nüchternheit”¹], kas tik bieži ir šķitis piemērots raksturojumam. Jo Helderlīna vārdiem par “svēti samanīgo”² ir jātiek piesauktiem tikai tagad, kad ir noteikta to izpratne. Ir ticis norādīts, ka šie vārdi satur viņa vēlinajiem daiļdarbiem piemītošo tendenci. Tie rodas no iekšējās noteiktības, kas tiem piemīt viņa garīgajā dzīvē, kurā samanība tagad ir pie-

¹ Arī – reālistisks, skaidrā prātā, saprātīgs. – Tulk.

² Atsauce uz Helderlīna dzejoli “Hälfte des Lebens”. – Tulk.

ļaujama un pieprasīta, jo šī dzīve ir svēta un ārpus jebkura pacilājuma cildena. Vai šī joprojām būtu grieķiskā dzīve? Tā ir tikpat maz grieķiska, kā jebkura tīra mākslasdarba dzīve vispār var būt tautas dzīve, tikpat maz tā, kuru mēs atrodam dzejotajā, ir kāda noteikta indivīda un neviena cita dzīve. Šī dzīve ir veidota grieķu mīta formā, tomēr – un tam ir izšķiroša nozīme – ne tikai šajā formā. Tieši grieķiskais elements pēdējā versijā ir atcelts un izlīdzināts iepretim kādam citam, kuru (tiesa, bez skaidra pamatojuma) varētu saukt par austrumniecisko. Gandrīz visi pēdējā versijā izdarītie labojumi rāda šajā virzienā – ainās, ideju iesaistē un, visbeidzot, jaunajā nozīmē, kas piešķirta nāvei. Iepretim sevī dusošajai, noformētajai, ierobežotajai parādībai visi šie labojumi paceļas kā neierobežoti. Šajā kontekstā nav iespējams parādīt, ka tur ietverts jautājums, kam ir izšķiroša nozīme ne tikai Helderlina izpratnei. Dzejotā aplūkojums ved nevis pie mīta, bet gan – dziļākajos no radītajiem darbiem – pie mītiskām sasaitēm, kas mākslasdarbā ir iemiesotas kā vienreizēji, nemitoloģiski un nemītiski, mums tuvāk neaptverami tēli.

Taču, ja pastāvētu kādi vārdi, kas tvertu šās iekšējās dzīves, no kuras dzima pēdējais dzejolis, attiecību pret mītu, tad tie būtu Helderlina vārdi, kas ir piederīgi vēlinajam periodam vēl pēc dzejoļa, – “Teiksmas, kas Zemi pamet, [...] Tās pievēršas cilvēcei.”³

³ Atsauce uz Helderlina dzejoli “Der Herbst”. – Tulk.

Dichtermuth (Erste Fassung)

Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen?
Nährt zum Dienste denn nicht selber die Parze dich?
Drum! so wandle nur wehrlos
Fort durch's Leben und Sorge nicht!

Was geschieht, es sei alles geseegnet dir,
Sei zur Freude gewandt! oder was könnte denn
Dich belaidigen, Herz! was
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, wie still am Gestad, oder in silberner
Fernhintönender Fluth, oder auf schweigenden
Wassertiefen der leichte
Schwimmer wandelt, so sind auch wir,

Wir, die Dichter des Volks, gerne, wo Lebendes
Um uns athmet und wallt, freudig, und jedem hold,
Jedem trauend; wie sängen
Sonst wir jedem den eignen Gott?

Wenn die Wooge denn auch einen der Muthigen,
Wo er treulich getraut, schmeichelnd hinunterzieht,
Und die Stimme des Sängers
Nun in blauender Halle schweigt;

Freudig starb er und noch klagen die Einsamen,
Seine Haine, den Fall ihres Geliebtsten;
Öfters tönet der Jungfrau
Vom Gezweige sein freundlich Lied.

Wenn des Abends vorbei Einer der Unsern kömmt,
Wo der Bruder ihm sank, denket er manches wohl
An der warnenden Stelle,
Schweigt und gehet gerüsteter.

Dz

Va
Va
Tā
tālVis
La
Te
GaJo
Vi
Dz
ViTa
Ap
Ti
SaJa
Uz
U
ApPr
Vi
Re
ViJa
Vi
Br
Pa

Dzejnieka drosme (1. variants)

Vai tad nav rada tev visi, kas dzīvi vien ir?
Vai tad nekalpo tev Parka, kas dzīvot tev ļauj?
Tādēļ! ej neapbruņots
tālāk pa dzīvi un nebēdā!

Viss, kas notiek, tas viss lai tev par svētību nāk,
Lai tevī ienāk prieks! kas gan šai pasaulē spēj
Tevi aizvainot, sirds! kas
Gadities ceļā, ko nākas tev iet?

Jo, kā gar malu kluss vai arī sidraba
Viļņos tālskanošos, vai pār klusošajām
Dzilēm peldētājs viegli
Virzās uz priekšu, tā arī mēs,

Tautas dzejnieki, mēs, labprāt, kur dzīvība
Ap mums dvašo un plūst, liksmi un vēligi,
Ticot ikvienam; tā tik
Savu dievu mums izdziedāt.

Ja arī vilnis šad tad kādu no drosuļiem,
Uzticējies kurš bij, glaimīgi dzelmē velk
Un nu zilgajā telpā
Aplust drosmīgā dzejnieka balss,

Priecīgs viņš mirst, un vēl sēro un vientuļi raud
Viņa birzis, ka prom aizgājis mīļotais ir;
Reizēm no koku zariem
Viņa dziesma vēl jaunavai skan.

Ja kādu vakaru kāds mūsējais garām iet
Vietai, kur noslēcis brālis, viņš domā par to,
Brīdinājumu klausot,
Paklusē un iet stiprināts.

(zweite Fassung)

Denn, seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich
 Friedenathmend entwand, frommend in Laid und Glük
 Unsre Weise der Menschen
 Herz erfreute, so waren auch

Wir, die Sänger des Volks, gerne bei Lebenden
 Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem hold,
 Jedem offen; so ist ja
 Unser Ahne, der Sonnengott,

Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt,
 Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichen,
 Aufgerichtet an goldnen
 Gngelbanden, wie Kinder, hält.

Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kmmt,
 Seine purpurne Fluth; sieg! und das edle Licht
 Gehet, kundig des Wandels,
 Gleichgesinnet hinab den Pfad.

So vergehe auch, wenn es die Zeit einst ist
 Und dem Geiste sein Recht nirgend gebricht, so sterb'
 Einst im Ernste des Lebens
 Unsre Freude, doch schönen Tod!

Blödigkeit

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
 Geht auf Wahren dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?
 Drum, mein Genius! tritt nur
 Baar in's Leben, und Sorge nicht!

(2. variants)

Jo, kopš vien mirstīgais dziesmu dziedājis ir,
Kura mieru spēj dvest, laimē un ciešanās
Mūsu dziesma ir sirdis
Priecinājusi, bijām ar mēs,

Tautas dziedoņi mēs, labprāt pie dzīvajiem,
Tāpat kā daudzi, kas nāk, liksmi un vēligi,
Atvērti katram, kāds ir
Mūsu sentēvs, pats Saules dievs,

Kas šādu prieku spēj dot nabagiem, bagātiem,
Nemiera laikos kas mūs, mirstīgos, kopā tur,
Kājās celtus, kā bērnus,
Saistītus zelta pavadās.

Arī viņu reiz ņems, kad tā stunda būs klāt,
Purpura vilnis sārts; cēlā gaisma tad ies,
Zinot, ka itin viss mainās,
Lejup pa ceļu nolemto.

Tā lai arī reiz mirst, kad būs pienācis laiks
Un kad garam būs viss, kas tam pienākas, dots,
Dzīves nopietnībā
Nāvē jo skaistā mūsu prieks!

Biklums

Vai gan tev zināmi nav daudzi, kas šaisaulē mīt?
Patiess tas paklājs tak ir, ko tavas kājas min!
Tādēļ, mans ģēnij! ieej
Kails šajā dzīvē un nebēdā!

Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!
Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn
Dich belaidigen, Herz, was
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild
Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,
Der Gesang und der Fürsten
Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden,
Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,
Jedem offen, so ist ja
Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,
Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden
Aufgerichtet an goldnen
Gängelbanden, wie Kinder, Hält.

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,
Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen
Einen bringen. Doch selber
Bringen schickliche Hände wir.

Tas
Lai
Tev
Ga

Jo,
Die
Dz
Ve

Ta
Tā
At
Mi

Do
La
Kā
Sa

La
Mā
Ier
Ro

Tas kas notiek, lai viss allaž tev noderēt var!
Lai tevī ieskan prieks! kas gan šai pasaulē spēj
Tevi aizvainot, sirds! kas
Gadīties ceļā, ko nākas tev iet?

Vild

Jo, kopš dievus, tāpat vada ar cilvēkus
Dieviem līdz vientuļš zvērs, aicinot iegriezties,
Dziesma un firstu koris
Veidos dažādos, bijām ar mēs,

Tautas mēles, arvien labprāt pie dzīvajiem,
Tāpat kā daudzi, kas nāk, liksmi un vēlīgi,
Atvērti katram, kāds ir
Mūsu tēvs augstais, debesu Dievs,

Dompilnu dienu kas dod nabagiem, bagātiem,
Laiku griežos kas mūs, miegošos, kopā tur,
Kājās celtus, kā bērnus,
Saistītus zelta pavadās.

en

Labi ar esam mēs, sūtīti kādam kaut kam,
Mākslu kad nesam mēs, šādi šo dievišķo
Iemiesojot. Bet paši
Rokas nesam, kas sūtību veic.

Liktenis un raksturs

Likteni un raksturu parasti uzskata par kauzāli saistītiem, un raksturu izprot kā likteņa cēloni. Tādas izpratnes pamatā ir šāda doma: ja, pirmkārt, būtu visās detaļās pazīstams kāda cilvēka raksturs, t. i., viņa reakcijas maniere un veids, un, otrkārt, būtu zināmas norises tajā apvidū, kur šis raksturs izpaužas, tad būtu arī precīzi nosakāms, ko attiecīgajam raksturam nāksies piedzīvot un ko tas varētu paveikt. Tas nozīmē – viņa liktenis būtu zināms. Mūsdienu priekšstatī nedod iespēju domās tieši piekļūt likteņa jēdzienu, tādēļ modernie cilvēki pieņem viedokli, ka liktenis varētu būt nolasāms cilvēka ķermeniskajās iezīmēs, jo zināšanas par raksturu viņi kopumā atrod sevī; vienlaikus doma, ka liktenis būtu nolasāms rokas līnijās, viņiem liekas nepieņemama. Tas šķiet tikpat neiespējami, cik neiespējama ir “nākotnes paredzēšana”. Šai kategorijai bez liekām pārdomām tiek pakārtota likteņa noteikšana, turpretī raksturs šķiet kaut kas tagadnē un pagātnē dots, tāpat izziņams. Tomēr tie, kuri piedāvājas prognozēt cilvēka likteni pēc dažādām zīmēm, apgalvo: liktenis tam, kurš protas to ņemt vērā (kurš vispār spēj atrast sevī nepastarpinātas zināšanas par likteni), esot kaut kādā mērā klātesošs un dots vai, piesardzīgāk izsakoties, tas esot savā vietā. Kā tālāk tiks parādīts, nebūt nav absurds pieņēmums, ka nākotnes likteņa “noliktība” nav pretrunā nedz ar tā jēdzienu, nedz ar cilvēka izziņas paredzēšanas spējām. Un proti: tāpat kā raksturs, arī liktenis ir pārlūkojams tikai zīmēs, nevis pats par sevi, jo, lai gan vie-

na vai otra rakstura iezīme, viens vai otrs likteņa samezglojums var būt klaji acu priekšā, tomēr šajos jēdzienos ietvertais kopsakars savā vietā nekad nav citādi, kā vienīgi zīmju formā: tas atrodas "virs" tieši skatāmā. Harakteroloģisko zīmju sistēmu parasti attiecina tikai uz ķermeni – izņemot to zīmju harakteroloģisko saturu, kuras pēta horoskopi; turpretī par likteņa zīmēm – saskaņā ar tradīciju – līdzās ķermeniskajām var kļūt visas ārējās dzīves parādības. Tomēr abās sfērās zīmes un apzīmētā kopsakars rada vienlīdz noslēgtu un sarežģītu, kaut arī atšķirīgu problēmu, jo, par spīti visiem virspusējiem aplūkojumiem un aplamai zīmes hipostazēšanai, tā, apzīmējot raksturu un likteni, ne vienā, ne otrā sistēmā nebalstās uz kauzālām sakarībām. Nozīmes kopsakars nav kauzāli pamatojams, lai arī konkrētajā gadījumā attiecīgās zīmes klātbūtni būtu kauzāli radījis liktenis un raksturs. Turpmākajā izklāstā netiks pētīts, kāda izskatās šī zīmju sistēma raksturam un liktenim. Tā vietā aplūkojums pievērsīsies tikai pašiem apzīmētajiem.

Izrādās, ka apzīmēto ierastā būtības un savstarpējo attieksmju izpratne ir ne tikai problemātiska – jo nespēj padarīt paredzēšanas iespējamību racionāli aptveramu –, bet arī aplama – jo tās pamatā rodamais nošķirums nav teorētiski īstenojams. Nav taču iespējams par darbīgu cilvēku no ārienes izveidot nojēgumu, kas nebūtu pretrunīgs, jo cilvēka kodolu atbilstīgi jebkurai izpratnei veido viņa raksturs. Neviens ārējās pasaules jēdziens nav definējams, norobežojoties no darbīga cilvēka jēdziena ietvariem. Gluži pretēji, starp darbīgu cilvēku un ārējo pasauli viss pastāv mijiedarbībā, to rīcības lauki pāriet viens otrā. Lai cik atšķirīgi būtu priekšstati par abiem, to jēdzieni nav nošķirami. Ne tikai nav iespējams noteikt, kur galu galā kāda cilvēka dzīvē ir rakstura funkcija un kur – likteņa funkcija (nav nekādas nozīmes tam, ka abi pārietu viens otrā, teiksim, tikai pieredzē), bet arī āriene, ko darbīgais cilvēks atrod, var tikt neie robežoti atvedināta uz viņa iekšieni, bet viņa iekšiene – ne-

ierobežoti atvedināta uz viņa ārieni, pat par tādu principiāli uzskatīta. Šajā apcerē raksturs un liktenis ne tikai netiks teorētiski šķirti – tie sakrītis. Niče saka: “Ja kādam ir raksturs, tam ir arī piedzīvojums, kas vienmēr atgriežas.” Tas nozīmē: ja kādam ir raksturs, tad viņa liktenis būtībā ir nemainīgs. Savukārt tas nozīmē – viņam vispār nav likteņa, un šādu secinājumu izdarījuši stoīķi.

Tātad, ja gribam iegūt likteņa jēdzienu, tad tas ir tīri jānošķir no rakstura jēdziena, un tas visdrīzāk nebūs izdarāms, ja rakstura jēdziens ir ieguvis precīzāku noteiksmi. Pamatojoties uz šo noteiksmi, abi jēdzieni tiks pilnībā nošķirti. Kur ir raksturs, tur pavisam droši nebūs likteņa, un likteņa kopsakarā raksturs nekad nebūs sastopams. Ir jāpievērš uzmanība, lai abiem jēdzieniem iedalītu tādas sfēras, kurās tie neuzurpētu augstāko sfēru un jēdzienu kundzību, kā tas notiek ikdienas valodas lietojumā. Proti, raksturs parasti tiek iekļauts ētiskā kopsakarā, liktenis savukārt – reliģiskā. Atklājot maldus, kas varēja būt par iemeslu šādam sadalījumam, tie tiek izraidīti no abām jomām. Šos maldus ir radījusi attieksme pret likteņa jēdzienu sasaistē ar vainas jēdzienu. Minēsim tipisku gadījumu: liktenīga nelaime tiek uzskatīta par Dieva vai dievu atbildi uz reliģiozu pārkāpumu. Šeit vajadzētu rasties aizdomām, ka likteņa jēdzienam nav dota atbilstoša saikne ar jēdzienu, ko morāle sniedz līdz ar vainas jēdzienu, proti, ar nevainības jēdzienu. Grieķu klasiskajā likteņa idejas veidolā kādam cilvēkam atvēlētā laime nebūt netiek izprasta kā nevainīga dzīvesveida apliecinājums, bet gan kā pavinājums uz vissmagāko pārkāpumu, uz *Hybris*. Likteni tātad nav ietverta attieksme pret nevainību. Un vai tad – turklāt šis jautājums iet vēl dziļāk – likteni pastāv kāda attieksme pret laimi? Vai laime, tāpat kā nelaime, ir likteņa neatņemama kategorija? Nebūt ne, laime ir tā, kas atbrīvo laimīgo no dažādu likteņu savirknējuma un sava likteņa tīklojuma. Ne velti Helderlīns saka par dieviem, ka tie ir “bez likteņa”. Laime un svētlaiime tāpat ved ārā no lik-

teņa
kur
nep
teni
būt
mi
vēt
nev
svai
nela
ka t
sisk
Pār
jom
nisk
ne t
ir p
Nev
paci
teni
nep
pirk
nisk
tom
Nea
na v
sva
“tik
klu
piec
slēp
tē,
der
Die
pac

teņa sfēras, kā to dara nevainība. Turpretī tāds sakārtojums, kura vienīgie nozīmīgie jēdzieni ir nelaime un vaina un kurā nepastāv nekāda atbrīvošanās ceļa (jo, ja reiz kaut kas ir liktenīgs, tad tā ir nelaime un vaina), – šāds sakārtojums nevar būt reliģiozs, lai kā arī pārprastais vainas jēdziens to šķietami apliecinātu. Tātad ir jāmeklē kāda cita joma, kurā pastāvētu vienīgi nelaime un vaina, kādi svāri, kuros svētlaiمة un nevainība svērtu pārāk maz un viegli paceltos augšup. Šie svāri ir tiesību svāri. Tiesības paaugstina likteņa likumus, nelaime un vainu par personas mēru. Būtu aplami pieņemt, ka tiesību kopsakarā pastāv vienīgi vaina. Gluži pretēji, tiesisks pārkāpums, bez šaubām, nav nekas cits kā nelaime. Pārpratuma kārtā, pateicoties sajaukšanai ar taisnīguma jomu, tiesiskais izkārtojums – šis pārpalikums no tās demoniskās pakāpes cilvēciskajā eksistencē, kurā tiesības noteica ne tikai cilvēku attiecības, bet arī viņu saikne ar dieviem, – ir pārdzīvojis laikmetu, ko aizsāka uzvara pār demoniem. Nevis tiesības, bet gan traģēdija pirmoreiz ļāva ģēnija galvai pacelties pāri vainas dūmakai, jo traģēdijā demoniskais liktenis tiek pārrauts. Tas gan nenotiek tādējādi, ka pagāniski nepārredzamais vainas un izpirkuma savirknējums tiktu izpirkts ar tiro Dievu izligušā cilvēka tīrībā. Traģēdijā pagāniskais cilvēks atjēdz, ka viņš ir labāks par saviem dieviem, tomēr šī atziņa aizcērt viņam valodu, tā kļūst neskaidra. Neatzīstot sevi, tā slepus mēģina sakopot savus spēkus. Vaina un izpirkums nevis guļ svaru kausos kā nosvērti, bet gan svaida un mētā tos. Nevar būt ne runas, ka tiktu atjaunota “tikumiskā pasaules kārtība”; tā vietā morālais cilvēks – vēl kluss, vēl nepilngadīgs un kā tāds dēvēts par varoni – vēlas piecelties stāvus mokpilnās pasaules trīsās. Paradokss, ko slēpj ģēnija dzimšana morālā mējumā, morālā infantilitātē, veido traģēdijas cildenumu. Droši vien tas ir pamatā cildenumam kā tādām, kurā drīzāk parādās ģēnijs, nevis Dievs. – Līdz ar savu parādīšanos dzīves aplūkojumā liktenis padara to par notiesātā dzīvi, īstenībā – par tādu dzīvi, kas

vispirms tiek iztiesāta un tikai pēc tam kļūst vainīga. Gēte abas šīs fāzes apvieno vārdos: "Jūs liekat nabagiem kļūt vainīgiem." Tiesības piespriež nevis sodu, bet gan vainu. Liktenis ir dzīvā vainas kopsakars. Tas atbilst dzīvā dabiskajai satversmei – šim vēl nebūt ne pavisam izklīdinātajam šķītumam, no kura cilvēks ir tik atstumts, ka nekad nespēj pilnībā ienirt tajā, bet gan labākajā gadījumā, šā šķītuma kundzības varā būdams, spēj palikt tam neredzams. Pašos pamatos ne jau cilvēks ir tas, kuram ir liktenis; likteņa subjekts nav nosakāms. Tiesnesis var saskatīt likteni, kur tikai viņš vēlas, – katrā sodā tam ir akli jādiktē līdz liktenis. Tas nekad neskar pašu cilvēku, bet gan viņa kailo dzīvīgumu, kas saskaņā ar šķītumu ir līdzdalīgs dabiskajā vainā un nelaimē. Šis dzīvīgums gluži kā liktenis ir piekabīnāms gan planētām, gan kārtīm, un apķērīga sieva izmanto vienkāršu tehniku, lai ar klaji aprēķināmām, klaji drošām lietām (ar lietām, kas ir netikli grūtas ar drošticamību) to iesaistītu vainas kopsakarā. Tādējādi viņa no zīmēm uzzina šo un to par dabisko dzīvīgumu cilvēkā un mēģina novietot to noteicēja vietā; savukārt cilvēks, kas pie viņas vērsas, atsakās no sevis par labu vainīgajai dzīvei. Vainas kopsakars ir visai īpatni laicisks; tas pēc savas formas un apmēra pilnībā atšķiras no pestīšanas laika, no mūzikas vai patiesības laika. Ar likteņa īpatno laika fiksāciju ir saistīta šo lietu pilnīgā caurspīdība. Kāršu licējs un hiromants pavisam noteikti māca, ka šis laiks ikbrīd ir padarāms vienlaicīgs ar kādu citu (ne tagadnīgo) [laiku]. Tas ir nepatstāvīgs laiks, kas kā parazīts ir atkarīgs no kādas augstākas, mazāk dabiskas dzīves laika. Tajā nav tagadnes, jo liktenīgi acumirkļi pastāv vien sliktos romānos, un arī pagātnei un nākotnei tas pazīst, tikai īpatni izmainītas.

Tātad pastāv kāds likteņa jēdziens – un tas ir patiesais, vienīgais, kas tikpat labi ir attiecināms uz traģēdijas likteni kā uz kāršu licējas nodomiem, – kurš ir pilnībā neatkarīgs no rakstura jēdziena un rod savu pamatojumu pavisam citā sfērā. Arī rakstura jēdziens būtu paceļams līdz atbilstošai

pakāpei. Nav nejaušība, ka abi sakārtojumi ir saistīti ar skaidrojošiem praktiķiem, un hiromantijā raksturs un liktenis patiešām sastopas. Abi attiecas uz dabisko cilvēku, precizāk – uz dabu cilvēkā, un tieši tā piesaka sevi cilvēkā – vai nu viņa paša, vai eksperimentāli dotās dabas zīmēs. Tādēļ rakstura jēdziena pamatojums tieši tāpat ir attiecināms uz dabas jomu; tādēļ tam ar ētiku vai morāli ir tieši tikpat maz sakara kā liktenim – ar reliģiju. Tomēr rakstura jēdzienam nāksies atsavināties no vaibstiem, kas veido tā maldīgo sasaisti ar likteņa jēdzienu. Šo sasaisti nodrošina priekšstats par kādu patvaļīgi, ar izzināšanas palīdzību aizvien ciešāk, līdz pat blīvam audumam savērtu tiklu, kas virspusīgā aplūkojumā parādās kā raksturs. Proti, cilvēku pazinēja asais skatiens līdzās lielajiem, fundamentālajiem vaibstiem it kā spējot pamanīt smalkākos un ciešāk sasaistītos, līdz šķietamais tikls ir pārvērties par audeklu. Prātā vājamais domājas saskatām šā audekla pavedienos attiecīgā rakstura morālo būtību un atšķiram viņa labās un sliktās īpašības. Tomēr, kā morālei tas ir jāparāda, īpašības nevar būt morāliskas – tādas var būt tikai rīcības. Acīmredzamais, protams, šķiet liecinām par ko citu. Ne tikai tādi apzīmējumi kā “zaglīgs”, “izšķērdīgs”, “drosmīgs” liekas ietveram morālu vērtējumu (šeit vēl ir iespējams ņemt vērā jēdzienu šķietami morālo nokrāsu), bet arī tādi vārdi kā “pašaižliedzīgs”, “jaunprātīgs,” “atriebīgs”, “skaudīgs” it kā norāda uz rakstura īpašībām, kurās vairs nav iespējams abstrahēties no morāla vērtējuma. Vienlaikus tieši šāda abstrakcija noteikti ir ne tikai īstenojama, bet arī nepieciešama, lai aptvertu jēdzienu nozīmi. Proti, tā ir domājama šādi: vērtējums kā tāds tiek saglabāts, bet atņemot morālo akcentu, lai radītu telpu šādi nosacītiem pozitīviem vai negatīviem spriedumiem, kuriem līdzīgus izsaka morālā aspektā neapšaubāmi indifendenti intelekta īpašību apzīmējumi (kā “gudrs” vai “dumjš”).

Īsto vietu, kas būtu piemērota šiem pseidomorālajiem īpašību apzīmējumiem, mums parāda komēdija. Visai bieži

tās centrā kā raksturu komēdijas galvenais varonis ir cilvēks, kuru, ja mums nāktos saskarties ar viņa rīcību īstajā dzīvē, nevis uz skatuves, mēs visdrīzāk sauktu par nelieti. Uz komēdijas skatuves viņa rīcība izpelnās interesi vien tādēļ, ka to izgaismo raksturs, un klasiskajos gadījumos tas dod iemeslu nevis morālam vērtējumam, bet gan vislielākajai jautrībai. Publiku nekad neskar komiskā varoņa rīcība pati par sevi – kā morāla rīcība; viņa darbības spēj ieinteresēt tikai tādēļ, ka tajās atspīd rakstura gaismā. Tā kļūst redzams, ka diži komēdiju autori – kā Moljērs – necenšas apveltīt savus varoņus ar rakstura īpašību daudzveidību. Gluži pretēji, psiholoģiskai analīzei viņa darbi paliek nepieejami. To izraisītā interese nav skaidrojama, hipostazējot skopumu vai hipohondriju – kā “Skopulis” vai “Iedomu slimnieks” – un pieņemot šīs īpašības par visas rīcības pamatu. Šīs drāmas neko neskaidro par hipohondriju un skopumu – ne tuvu nepadara saprotamu ne vienu, ne otru, bet gan atveido kāpinātā saasinājumā. Ja psiholoģijas priekšmets ir empīriski iedomāta cilvēka iekšējā dzīve, tad Moljēra personāži tai nekādā gadījumā nav lietojami par uzskates līdzekli. Raksturs tajos spilgti izpaužas viena vienīga vaibsta spožumā, kas citiem vaibstiem tā tuvumā neļauj kļūt redzamiem un pārspēj tos. Raksturu komēdijas cildenums balstās cilvēka un viņa morāles anonimitātē līdz ar indivīda dziļāko izpausmi viņa rakstura īpašību vienreizīgumā. Ja liktenis izvērš vainīgās personas milzīgo sarežģītību, viņas vainas sarežģītību un sasaisti, tad raksturs sniedz ģēnija atbildi uz šo personas mītisko paverdzinātību vainas kopsakarā. Sarežģītība kļūst vienkārša, fatums kļūst par brīvību. Komiskās personas raksturs taču nav nekāda deterministu ķēmiņa, tas ir gaismeklis, kura spīdumā kļūst redzama viņas rīcības brīvība. Dogmai par cilvēka dzīves dabisko vainu, par pirmatnējo vainu, kuras principiālā neatrisināmība veido mācību, savukārt nejaušs atrisinājums – pagānisko kultūru ģēnijs liek pretī cilvēka dabiskās nevainības vīzijai. Šī vīzija

gan pati paliek dabas sfērā, tomēr savā būtībā tā morāliem ieskatiem ir tikpat tuva kā pretējā ideja – tikai traģēdijas formā, kas tai nav vienīgā. Rakstura vizija turpreti ir atbrīvojoša visās savās formās: lai gan tas šeit nav parādāms, tā ir saistīta ar brīvību, pateicoties savai līdzībai ar loģiku. – Tātad rakstura iezīme nav tīkla mezgls. Tā ir indivīda saule pie bezkrāsainajām (anonīmajām) cilvēka debesīm, kura met komiskās ricības ēnu. (Pie šā īstenā kopsakara mūs ved Kona dziļais izteikums, ka ikviena traģiska darbība, lai cik cil- dena tā arī staigātu uz savām koturnām, met komisku ēnu.)

Fiziognomiskajām, tāpat kā citām mantiskajām zīmēm pie senajiem nācās kalpot galvenokārt likteņa izdibināšanā atbilstoši pagāniskā vainas ticējuma kundzībai. Fiziognomika, kā tāpat komēdija, bija jaunā – ģēnija – laikmeta parādība. Modernā fiziognomika uzrāda saikni ar seno pareģošanas mākslu savu jēdzienu neauglīgajā morālajā vērtību uzsvērumā, kā arī dziņā pēc analītiskas komplicētības. Šajā aspektā antīkajiem un viduslaiku fiziognomistiem bija vairāk taisnības – viņi atzina, ka raksturs var tikt aptverts tikai ar dažu morāli indiferentu pamatjēdzienu starpniecību, kā to mēģināja darīt, piemēram, mācībā par temperamentiem.

Tulkotāja uzdevums

Rēķināšanās ar skatītāju nekad nav izrādījusies auglīga neviena mākslasdarba vai mākslas veida izpratnei. Nemaz nerunājot par to, ka jebkura saikne ar noteiktu publiku vai tās pārstāvjiem ir maldinoša, "ideālā" uztvērēja jēdziens ir pat kaitīgs ikkatram pētījumam mākslas teorijas laukā – tas spiež izdarīt pieņēmumus par cilvēka esamību un būtību. Pati māksla jau balstās uz cilvēka fiziskās un garīgās eksistences iepriekšpieņēmumu, tomēr neviens mākslasdarbs nesatur pieņēmumu par viņa uzmanību. Neviens dzejolis nav domāts lasītājam, neviena glezna – skatītājam, neviena simfonija – tās klausītājiem.

Bet vai tulkojums ir domāts tiem lasītājiem, kuri nesaprot oriģinālvalodu? Šķiet, ar to pietiktu, lai izskaidrotu to abu piederību atšķirīgiem mākslas lauka limeņiem. Jo vairāk – šķiet, tas būtu vienīgais iemesls, lai vēlreiz pateiktu "to pašu". Ko tad īsti "pasaka" kāds dzejojums? Ko tas vēsta? Tam, kurš to saprot, visai maz. Būtiskais dzejojumā nav vēstījums vai izteikums. Turklāt uz vēstīšanu ievirzīts tulkojums nespētu vēstīt neko citu kā vēstījumu – tā tad nebūtisko. Tieši tā arī ir slikta tulkojuma pazīme. Tomēr tas, ko dzejojumā var atrast ārpus vēstījuma – un pat slikts tulkotājs piekritīs, ka tieši tas ir būtiskais, – vai tad netiek vispārēji atzīts, ka tieši tas ir netverams, noslēpumains, "poētisks"? Un ka tulkotājs var to atveidot, vien dzejodams pats? Ar to patiešām tiek skarta otra slikta tulkojuma pazīme, ko tā tad varētu definēt kā nebūtiskā satura neprecīzu atkārtojumu. Ar to arī

pilnīgi pietiek, ja ar tulkojumu vēlas izdabāt lasītājam. Tomēr, ja reiz tulkojums ir domāts lasītājam, tad tādām vajadzētu būt arī oriģinālam. Ja oriģināls nav šādi iecerēts, tad kā gan šajā kopsakarā būtu jāizprot tulkojums?

Tulkojums ir forma. Lai to kā tādu aptvertu, ir jāatgriežas pie oriģināla – jo tieši tajā ir ietverts šās formas likums, kas izpaužas kā oriģināla tulkojamība. Jautājumam par kāda darba tulkojamību ir divējāda nozīme. Pirmkārt, tas var nozīmēt: vai šis darbs savu lasītāju vidū atradis atbilstošu tulkotāju? Vai arīdzan, vaicājot tieši: vai šis darbs pēc savas būtības pieļauj tulkošanu un tādēļ – jau minētās formas nozīmē – to arī pieprasa? Principā pirmais jautājums ir izšķirams vienīgi problemātiski, otrais savukārt – apodiktiski. Tikai virspusēja domāšana, noliedzot patstāvīgu nozīmi otrajam jautājumam, spēj pasludināt abus par vienādi jēgpilniem. Tā vietā būtu jānorāda, ka daži attieksmes jēdzieni iegūst savu īsto, varbūt pat visīstāko nozīmi tad, ja tie netiek attiecināti tikai uz cilvēkiem. Tā ir iespējams runāt par neaizmirstamu dzīvi vai neaizmirstamu acumirkli pat tad, ja visi cilvēki to jau būtu aizmirsuši. Tā kā to būtība prasa, lai tie netiktu aizmirsti, šis apzīmētājs nepauž neko aplamu. Tas pauž vien prasību, kas nav atbilstoša cilvēkiem, kā arī vienlaicīgi norāda uz jomu, kurā tā būtu atbilstoša, – proti, uz Dieva atmiņu. Tieši tāpat valodisku darinājumu tulkojamība būtu jāapsver arī tad, ja cilvēkiem tie būtu netulkojami. Un vai tad, stingri ņemot, atbilstoši tulkojuma izpratnei tā arī zināmā mērā nav jābūt? Šādi atbrīvojoties, būtu uzdots jautājums, vai ir nepieciešams noteiktu valodas tēlu tulkojums. Jo ir taču taisnība: ja tulkojums ir forma, tad noteikta darba tulkojamībai ir būtiska nozīme.

Ir darbi, kam pēc būtības piemīt tulkojamība; tas gan nenozīmē, ka šo darbu tulkojums ir būtisks pašiem darbiem, bet ļauj apliecināt, ka tulkojamībā izpaužas kāda oriģinālā ietverta nozīme. Ir skaidrs, ka, lai arī cik labs būtu tulkojums, tas neko nenožīmē iepretim oriģinālam. Un tomēr tul-

kojamība to cieši saista ar oriģinālu. Šī saikne ir jo ciešāka tieši tādēļ, ka tā pašam oriģinālam neko nenožīmē. Šo saikni varētu saukt par dabisku vai – precīzāk – par dzīvības saikni. Tāpat kā dzīvības izpausmes ir cieši saistītas ar dzīvojošo, vienlaikus tam neko nenožīmējot, tā arī tulkojums rodas no oriģināla. Tiesa, ne tik daudz no šā oriģināla dzīves, kā no tā “ilgāk-dzīvošanas”. Tulkojums taču tiek radīts pēc oriģināla un, tā kā nozīmīgi darbi īsto tulkotāju nekad nerod savas tapšanas laikā, iezīmē tā dzīves turpinājumu. Šī doma par mākslasdarbu dzīvi un tās turpinājumu ir jāizprot nebūt ne metaforiski. Pat visiegrožotākajos laikmetos tomēr ir pastāvējusi nojausma, ka dzīvība nav attiecināma vienīgi uz organisko ķermeniskumu. Tomēr nevajag izplatīt tās valstību tikai ar dvēseles vārgā sceptera palīdzību, kā to mēģināja Fehners. Nemaz nerunājot par to, ka dzīvību varētu definēt pēc vēl mazāk nozīmīgām dzīvnieciskuma pazīmēm – piem., juteklibas, kas tai var piemist gluži nejauši. Dzīvības jēdziens tiek pareizi izprasts tad, ja to attiecina uz visu, kam ir sava vēsture un kas nav vien vēstures dekorācija. Dzīvības apgabals ir definējams vienīgi no vēstures pozīcijām un nevis no dabas – kur nu vēl no tik neuzticamas dabas kā jutekliba un dvēsele. Tādēļ filosofu uzdevums ir izprast visu dabisko dzīvību no visaptverošas vēstures perspektīvas. Un vai tad vismaz mākslasdarbu dzīves turpinājums nav nesalīdzināmi vieglāk izprotams nekā dzīvās radības nepārtrauktība? Dižo mākslasdarbu vēsturei ir pazīstama to izcelsme no noteiktiem avotiem, to izveide mākslinieka laikā un to turpmākās – nenoliedzami mūžīgās – dzīves periodi nākamajās paaudzēs. Šo pēdējo, kad tā atklājas, mēdz saukt par slavu. Tulkojumi, kuri ir kas vairāk nekā pārstāsti, rodas, kad mākslasdarbi dzīves gaitā ir sasnieguši slavas laikmetu. Tulkojumi nevis kalpo šās slavas sasniegšanai, kā to mēdz apgalvot slikti tulkotāji, bet gan pastāv, pateicoties tai. Tieši tulkojumos oriģināla dzīve sasniedz savu ikreiz atjaunoto, visjaunāko un visaptverošāko izvērsumu.

Šo izvērsumu kā īpašas un augstas dzīves izvērsumu nosaka īpaša un augsta mērķtiecība. Dzīve un mērķtiecība – to abu šķietami pašsaprotamais un tomēr gandrīz neizzināmais kopsakars paveras vien tad, ja mērķis, kura piepildīšanai darbojas visas dzīves atsevišķās mērķtiecības, netiek meklēts šās dzīves sfērā, bet gan kādā augstākā. Visas mērķtiecīgās darbības, tāpat kā pati to mērķtiecība, galu galā ir mērķtiecīgas nevis attiecībā pret dzīvi, bet gan pret tās būtības izpausmi, tās nozīmes atveidojumu. Tādējādi tulkojums visbeidzot ir mērķtiecīgs attiecībā pret valodu savstarpējās iekšējās saistības izpausmi. Tas var šo iekšējo saistību atklāt kā neiespējamu, padarīt to neiespējamu. Tomēr tas var šo saistību atveidot, īstenojot to gan kā aizmetni, gan arī intensīvi. Tiesa, nozīmes atveidojums ar eksperimenta, aizmetņa palīdzību ir visai īpatns atveidojuma paņēmieni, un tāds nav sastopams nevalodiskās dzīvības sfērā. Šī pēdējā taču analogijās un zīmēs pazīst cita veida norādījumus – kā intensīvu, t. i., apsteidzošu, uzvedinošu īstenojumu. Šī iedomātā, iekšējā valodu saikne savukārt ir kādas īpašas konverģences saikne. Tā slēpjas apstākļi, ka valodas viena otrai nav svešas, bet gan ir *a priori* un neatkarīgi no jebkurām vēsturiskām attiecībām vienotas tajā, ko grib pateikt.

Līdz ar to skaidrojuma mēģinājumu izklāsts tomēr no bezcerīgās klejošanas pa apkārtceļiem ir atkal atgriezies tradicionālajā tulkošanas teorijā. Ja jau reiz tulkojumos ir jāsaģlabā valodu radniecība, tad kā gan tie spētu to veikt, ja ne ar iespējami precīzu oriģināla formas un jēgas tālāk nodošanu? Par precizitātes izpratni šī teorija nespēja pateikt neko, galu galā nevarēdama sniegt norēķinu par to, kas tad īsti tulkojumos ir būtisks. Patiesībā tulkojumā valodu radniecība sevi apliecina daudz dziļāk un noteiktāk nekā virspusīgā un nedefinējamā divu dzejojumu līdzīgumā. Lai patiešām aptvertu oriģināla un tulkojuma savstarpējo saistību, tiks piedāvāti daži apsvērumi, kuru nolūks ir analogs tam domu gājienam, kurš izziņas kritikā ir parādījis atspoguļojuma teorijas neie-

spējamību. Izrādās, ka izziņai nevarētu piemist nekāda objektivitāte un pat ne pretenzija uz to, ja tā patiesām būtu īstenības atspoguļojums. Tāpat arī šeit tiek apstiprināts, ka tulkojums nebūtu iespējams, ja tas par savu galīgo mērķi un būtību izvirzītu līdzību oriģinālam. Oriģināls taču mainās savas dzīves turpinājumā – tas vispār nedrīkstētu saukties par oriģinālu, ja neiemiesotu dzīvojošā pārmaiņas un atjaunotni. Arī skaidri pateiktiem vārdiem ir savs nobriedums. Autora laikā par dzejas valodas tendenci uzskatītais vēlāk var zaudēt nozīmi, savukārt imanentās tendences var atdzimt jau formu ieguvušajā. Kas savulaik skanēja svaigi, vēlāk var izklausīties novazāti; kas tolaik bija ierasts, vēlāk var šķist arhaisks. Meklēt šo pārmaiņu un tāpat arī jēgas pastāvīgo nozīmi vēlāko paaudžu subjektivitātē, nevis pašas valodas dzīvīgumā un tās veikumos nozīmētu – pat pieļaujot visrupjāko psiholoģismu – kļūdoties pašā būtībā un pamatos vai, izsakoties vēl tiešāk, domas vārguma dēļ noliegt vienu no varenākajiem un auglīgākajiem vēsturiskiem procesiem. Pat tad, ja par žēlastības dūrienu darbam tiek padarīts autora pēdējais spalvas vilciens, šī mirusī tulkošanas teorija nebūtu glābjama. Kā gadu simteņu gaitā pilnībā mainās lielo dzejojumu tonis un nozīme, tāpat mainās arī tulkotāja dzimtā valoda. Kā dzejnieka vārdi saglabājas viņa mātes valodā, tāpat arī visdzišākais tulkojums ir lemts nokļūšanai savas valodas izaugsmē, kur to arī apris šās valodas atjaunotne. Tulkojums ir visai tāls no divu pamirušu valodu sastinguša salīdzinājuma – starp visām citām formām tieši tulkojuma uzdevums ir norādīt uz svešā vārda briedumu un uz savējā dzimšanas mokām.

Kad tulkojumā kļūst redzama valodu radniecība, tas netiek īpatnēji, nevis kā pakalpojamības un oriģināla neskaidrajā līdzībā, jo ir taču skaidrs, ka radniecībā nemaz nav katrā ziņā jābūt līdzībai. Tādēļ radniecības jēdziens šajā kopiskārā ir saistāms ar tā šaurāko nozīmi, jo tas nevar tikt pietiekami definēts ar izcelsmes vienādību abos gadījumos – pat ja šī šaurākā nozīme nevarētu iztikt bez izcelsmes jēdziena.

Kur gan vēl citur kā vēsturiskās noteiksmēs var tikt meklēta divu valodu radniecība? To nav iespējams atrast nedz abās valodās rakstīto dzejojumu, nedz to vārdu līdzībā. Tā vietā valodu pārvēsturiskā radniecība ir meklējama tajā apstākļi, ka jebkurā valodā kā veselumā vienmēr ir iedomāts [*gemeint*] viens un tas pats, kas sasniedzams nevis katrai no tām atsevišķi, bet gan vienīgi to savstarpēji papildinošos intencu kopumā: tirajā valodā. Kaut arī atsevišķos izteikumos, vārdos, teikumos, sakarībās dažādas valodas viena otru izslēdz, savās intencēs tās pašas papildinās. Lai izprastu šo likumu, kas ir viens no galvenajiem valodas filosofijā, iedomātā intencē ir jānošķir iedomāšanas [*des Meinens*] veids. Vārdos “*Brot*” un “*pain*” iedomātais ir viens un tas pats [*maize* – vācu un franču val. – *red.*], turpretī veids, kā tas tiek iedomāts, – ne. Tieši šajā iedomāšanas veidā ir meklējams iemesls, kura dēļ abi šie vārdi vācietim un francūzim nozīmē katram ko citu, nav savstarpēji aizstājami un galu galā pat izslēdz viens otru. Savukārt, kas attiecas uz iedomāto, tad satura ziņā tie abi nozīmē vienu un to pašu. Šādi pretojoties viens otram iedomāšanas veidā, abi vārdi papildina viens otru tajās valodās, no kurām ir cēlušies. Un proti: tie papildina viens otru iedomāšanas veida attieksmē pret iedomāto. Atsevišķajās, nepilnīgajās valodās iedomātais nekad nav sastopams relatīvā patstāvībā kā atsevišķi vārdi vai teikumi. Tas vienmēr ir tverams vienīgi pastāvīgā mainībā, līdz visbeidzot spēj izkļūt no šo iedomāšanas veidu harmonijas kā tīrā valoda. Līdz tam iedomātais paliek apslēpts valodās. Savukārt, kad šīs valodas aug līdz pat savas vēstures mesianiskajam galam, tieši tulkojums spēj iedegties, lai vienmēr no jauna pārbaudītu šo valodu audzi: cik tālu no atklāsmes vēl ir tajās apslēptais; cik klātesošs tas spēj būt zināšanās par šo attālumu.

Vienlaikus tomēr jāatzīst, ka ikviens tulkojums ir tikai pagaidu veids, kā tikt galā ar valodu savstarpējo svešatnību. Cita šās svešatnības pārvarēšana – ne vairs laiciska un pārejoša, bet gan acumirkliņa un galīga – cilvēkiem nav pie-

ejama vai vismaz nav iegūstama nepastarpināti. Pastarpinājumu savukārt nodrošina reliģiju izaugsme, kas, briedinot valodā apslēptās sēklas, liek tām tiekties augšup. Tātad tulkojums, lai arī nevar pretendēt uz savu veidojumu ilgstamību un tādēļ nav pielīdzināms mākslai, nenoliedz savu vērstību uz visu valodisko veikumu pēdējo, galīgo un izšķirošo stadiju. Oriģināls tulkojumā it kā pieaug kādā augstākā un tīrākā valodas gaisotnē, kurā tas gan, protams, ilgi dzīvot nespēj un arī neiegūst savu īsto tēlu visās tā niansēs. Un tomēr tas vismaz norāda uz šo tēlu kā uz iepriekš noteiktu, līdz šim liegtu valodu izliguma un piepildījuma sfēru. Tas netiek sasniegts pilnīgi un galīgi, tomēr tieši tur rodams tas, kas tulkojumā iziet ārpus vēstījuma robežām. Precīzāk šis būtiskais kodols ir definējams kā tas, kas pats par sevi nepakļaujas tulkošanai. Var, cik vien iespējams, uztvert vēstījumu un pārtulkot, taču vienmēr neskarts paliks tas, uz ko tiecas īsta tulkotāja darbs. Tas nav vienkārši atstāstāms, jo dzejas vārdu attieksme pret valodu oriģinālā un tulkojumā ir pilnīgi atšķirīga. Ja pirmajā tie veido noteiktu vienību – kā auglis un tā miza –, tad tulkojuma valoda iekļauj savu saturu kā ķēniņa apmetnis ar daudzām ielocēm. Tā taču vienmēr nozīmē augstāku valodu nekā tā, kas pati ir, un tādēļ attiecībā pret atveidoto saturu paliek nepiemērota, vardarbīga un sveša. Šī salauzītība padara jebkādu pārstāstījumu neiespējamu un vienlaikus lieku un nevajadzīgu. Tulkojums, kas tiek veikts kādā noteiktā valodas vēstures punktā, reprezentē noteiktas satura lappuses tulkojumus visās citās valodās. Tādējādi tulkojums vismaz tobrīd – kāda ironija – pārstāda oriģinālu kādā tiktāl nobriedušā valodas apgabalā, ka tas vairs nav aizstājams ar pārstāstu, bet gan aktualizējams no jauna un citviet. Ne velti vārds “ironiski” liek mums atcerēties romantiķu domāšanas veidu. Viņi paši pirmie bija guvuši ieskatu tajā mākslasdarba dzīves daļā, par kuru vislabāk liecina tulkojums. Romantiķi gan netika pievērsušies tieši tulkojumam kā tādām un visu uz-

manību veltīja kritikai, kas, lai gan mazākā mērā, arī veido daļu no mākslasdarba dzīves turpinājuma. Tomēr, kaut arī viņu teorija nav tieši attiecināma uz tulkojumiem, pats tulkošanā ieguldītais darbs apliecina izpratni par šās formas būtību un cienīgumu. Šai izjūtai – kā viss uz to norāda – nebūt nav jāgūst sava spilgtākā izpausme dzejā – dzejnieks tai var atvēlēt visai niecīgu telpu. Vēsture diezgan bieži dod pamatu ierastajam aizspriedumam, ka nozīmīgākie tulkotāji ir bijuši dzejnieki, savukārt maznozīmīgi dzejnieki ir bijuši arī otršķirīgi tulkotāji. Īstenībā virknes dižgaru – kā Lutera, Fosa un Šlēgeļa – devums tulkošanā ir nesalīdzināmi nozīmīgāks nekā dzejā. Citu – kā Helderlīna un Georges – veikums nemaz nav pilnā apjomā aptverams ar dzejnieka jēdzienu. Arī ar tulkotāja ne. Proti, ja reiz tulkojums ir īpaša forma, tad arī tulkotāja uzdevums ir jāizprot kā īpašs un precīzi jānošķir no dzejnieka uzdevuma.

Tulkotāja uzdevums ir atrast tulkojuma valodai to intenci, no kuras varētu tikt izvilināta oriģināla atbalss. Tieši tur ir rodama iezīme, kas tulkojumu pilnībā nošķir no dzejas: dzejā mītošā intence nekad nav vērsta uz valodu kā tādu tās veselumā, tā vērsta tieši uz noteiktām valodiska satura kop-sakarībām. Tulkojums nevis dodas iekšā pašā valodas mežā, kā to dara dzeja; atrazdamies ārpus šā meža, atstatus no tā, tas ieaicina šajā mežā oriģinālu, pats neieejot tajā – vienīgajā vietā, kur atbalss pašā valodā varētu radīt svešvalodas darba rezonansi. Tulkojuma intence ir ne tikai vērsta uz kaut ko pavisam citu nekā dzejas intence, proti, uz valodu tās veselumā, no svešā valodā uzrakstīta mākslasdarba pozīcijām. Tā ir pavisam citāda: dzejnieka intence ir naiva, pirmatnēja, uzskatāma, turpreti tulkotāja – sekundāra, pabeigta, idejiska. Šeit savu darbu veic liels motīvs: daudzo valodu integrācija vienā – patiesajā. Atsevišķie izteikumi, dzejumi un spriedumi tajā nekad savā starpā nesaprotas – tie paliek atkarīgi no tulkojuma, tomēr pašas valodas tajā vienojas, izlīgstot un cita citu papildinot iedomāšanas veidā.

Savukārt, ja pastāv kāda patiesības valoda, kurā atbrīvoti un klusējot tiek uzglabāti galējie noslēpumi, ap kuriem cīnās ikkatra domāšana, tad šī patiesības valoda ir patiesā valoda. Un tieši šī valoda, kuras nojausmā un aprakstā ir rodama vienīgā pilnība, uz kuru var cerēt filosofs, koncentrēti apslēpta tulkojumos. Filosofijai nav savas mūzas, un tādas nav arī tulkošanai. Lai kā sentimentālie mākslinieki meklētu sīkmanību, tās abas tomēr tādas nav. Pastāv filosofiska ģenialitāte, ko raksturo ilgas pēc tulkojumā sevi apliecinošās valodas. "Valodu nepilnība ir to daudzskaitlīgumā, visaugstākās no tām trūkst: domāšana ir rakstīšana bez aksesuāriem, ne čukstēšana, bet kluss vēl nemirstīgais vārds; dialektu dažādība uz zemes kavē ikvienu izteikt vārdus, kas citādi, ar vienu vilcienu, būtu realizējuši patiesību." Tas, ko šajos vārdos pauž Malarmē, visā stingrībā ir izdibināms filosofam, bet tulkojums, saturēdams šādas valodas iedīgļus, atrodas vidū starp poēziju un mācību. Tulkojuma darbi gan atpaliek tiešumā, tomēr atstāj nebūt ne mazāku nospiedumu vēsturē.

Ja tulkotāja uzdevumu skatām šādā gaismā, tad tā izpildīšanas ceļi kļūst vēl jo ēnaināki un necaurredzamāki. Patiesi, šis uzdevums – tulkojumā nobriedināt tīrās valodas sēklu –, šķiet, nekad nebūs atrisināms, nebūs definējams nevienā risinājumā. Jo vai tad šādam risinājumam netiek atņemts jebkāds pamats, ja reiz jēgas atveidojums pārstāj būt noteicošais? Negatīvi izsakoties, tieši tāds ir bijis visu priekšgājēju viedoklis. Uzticība un brīvība – jēgai pieskaņotas atveidošanas brīvība –, un uzticīga kalpošana vārdam: šie senie jēdzieni ir klātesoši katrā diskusijā par tulkojumiem. Kā liekas, tie vairs nespēj kalpot teorijai, kas tulkojumā meklē ko citu, nevis jēgas tālāknodošanu. Tiesa, ierastajā šo jēdzienu lietojumā redzams nesamierināmais konflikts to abu starpā. Jo ko tad īsti jēgas nodošanai var dot uzticība? Uzticība atsevišķa vārda tulkošanā gandrīz nekad nespēj pilnībā nodot tālāk to jēgu, kura šim vārdam ir oriģinālā. Šī

jēga tajā, ko tā dzejnieciski nozīmē oriģinālam, sevi pilnībā neizsmel iedomātajā, bet gan iegūst šo nozīmi līdz ar to, kā iedomātais kādā noteiktā vārdā ir piesaistīts iedomāšanas veidam. Šo domu mēdz izpaust formulā, kur vārdi ir apveltīti ar izjūtas nokrāsu. Ja mēģina tulkot burtiski, cenšoties pat saglabāt sintaksi, jēgas nodošana neizdodas un draud briesmas nonākt pilnīgā nesaprotamībā. Šāda monstroza burtiskuma piemēri deviņpadsmitajā gadsimtā bija Helderlina veiktie Sofokla tulkojumi. Ir skaidrs, ka pārmērīga uzticība formas atveidojumā apgrūtinā jēgas atveidošanu. Līdz ar to prasība pēc burtiskuma nebūt nav atvedināma no intereses par jēgas saglabāšanu. Jēgai daudz labāk – turpreti dzejai un valodai daudz sliktāk – kalpo neierobežotā vājo tulkotāju patvaļā. Šī prasība, kuras pareizība ir acīmredzama, turpreti pamatojums dziļi apslēpts, jāizprot atbilstošā kontekstā. Tāpat kā trauka lauskām, kurām, lai tās atkal savienotu, ir nepieciešama atbilstība vissīkākajās detaļās, nevis vienādība, arī tulkojumam ir jācenšas nevis burtiski līdzināties oriģinālam, bet gan ar milestību līdz pat niansēm atveidot savā valodā šā oriģināla iedomāšanas veidu, lai abas valodas – gluži kā trauka lauskas – padarītu atpazīstamas kā kādas lielākas valodas drumslas. Tieši tādēļ tulkojumam ir ievērojamā mērā jāatsakās kā no nodoma kaut ko pavēstīt, tā arī no jēgas. Oriģināls ir tam nozīmīgs vien tiktāl, ka tas ir atbrīvojis tulkotāju un viņa darbu no vēstīšanas pūlēm un sakārtošanas. Arī par tulkojumu var teikt: ἐν ὀρχῇ ἦν ὁ λόγος, iesākumā bija vārds. Tomēr attiecībā uz jēgu tulkojuma valodai ir jālaujas savam plūdumam, lai oriģināla jēgas intencei ļautu ieskanēties nevis kā atkārtojumam, bet gan kā harmonijai, kā savas izpausmes valodas papildinājumam, kā savai īpaša veida intencei. Tādēļ vislielākā uzslava tulkojumam – īpaši tā rašanās laikā – nebūt nav, ka tas ir lasāms kā oriģināldarbs attiecīgajā valodā. Gluži pretēji, vārdiskumā apslēptās uzticības nozīme ir tā, ka no tulkojuma runā lielās ilgas pēc valodas papildinājuma. Īsts tulkojums ir

caurspīdīgs, tas neaizsedz oriģinālu, neaizēno to, bet gan ļauj tīrajai valodai kā medijam pastarpinot vēl jo pilnīgāk starot pār oriģinālu. Tieši to visupirms panāk precizitāte sintakses atveidojumā, jo sintakse parāda, ka tieši vārds, nevis teikums ir tulkojuma pamatelements. Ja teikums ir mūris oriģināla valodas priekšā, tad vārdiskums ir arkāde.

Uzticība un brīvība tulkojumā tradicionāli vienmēr ir tik kušas uzlūkotās kā pretējas tendences. Arī šis dziļākais skatījums, šķiet, grasās nevis abas samierināt, bet gan – gluži pretēji – atņemt otrai jebkādas tiesības. Jo uz ko gan īsti varētu atsaukties par likumdevēju būt gribošā brīvība, ja ne uz jēgas atveidošanu, kurai ir jādara gals? Ja kādas valodiskas formas jēga var tikt pielīdzināta tajā ietvertā vēstījuma jēgai, tad kaut kas būtisks, noteicošs paliek ārpus šā vēstījuma: pavisam tuvu un bezgalīgi tālu, apslēpts zem tā vai skaidri saredzams, tā salauzts vai spēka pilns. Katrā valodā un visos tās veidojumos līdzās izsacītajam paliek kaut kas neizsakāms. Atkarībā no konteksta, kurā tas iesaistīts, tas ir simbolizējošais vai simbolizētais: simbolizējošais – valodas galīgajos darinājumos, simbolizētais – pašā valodu tapšanā. Tas, kas cenšas sevi izrādīt, pat radīt valodu tapšanā, ir šis tīrās valodas kodols. Kaut arī tas fragmentāri un apslēpti ir klātesošs dzīvē kā simbolizētais, savos darinājumos tas mūļ vienīgi kā simbolizējošais. Šī pēdējā būtība – pati tīrā valoda – valodās ir piesaistīta valodiskajam un tā transformācijām, tādēļ darinājumos tā ir piesātināta ar problemātisku un svešu jēgu. Atbrīvot to no šās jēgas, padarīt simbolizējošo par simbolizēto, atgūt valodu plūsmā ierauto tīro valodu – lūk, tulkojuma varenā un vienīgā spēja. Šajā tīrajā valodā, kurā nekas netiek nedz iedomāts, nedz pausts, bet kura kā neizsakāms un radošs vārds ir visās valodās iedomātais, visi vēstījumi, visas jēgas un visas intences sastopas kādā pakāpē, kurā tām ir jāizdzīst. Un tieši šī pakāpe apliecina tulkojuma brīvības jauno un augstāko pamatojumu. Tā nerod savu saturu vēstījuma jēgā – tieši atbrīvošanās no tās ir uz-

ticības uzdevums. Gluži pretēji – brīvība tīrās valodas vārdā pakļauj pārbaudei pati savējo. Tulkotāja uzdevums ir atpestīt savā valodā šo svešumā izraidīto tīro valodu, atbrīvojot mākslasdarbā ieslodzīto tā atdzejojumā. Tālab tulkotājs pār-rauj savas valodas robežas. Luters, Foss, Helderlins – viņi ir paplašinājuši vācu valodas robežas. Nozīme, kādu tulkoju-ma un oriģināla attiecībās saglabā jēga, vislabāk būtu rak-sturojama ar līdzību. Pieskare skar riņķa līniju vienā vienī-gā punktā, un tieši šī saskarsme, nevis punkts dod tai liku-mu, pēc kura tā turpinās savu taisno ceļu bezgalībā. Tāpat arī tulkojums skar oriģinālu vien garāmejojot un tikai bezga-līgi niecīgā jēgas punktā, lai pēc tam saskaņā ar uzticības li-kumu turpinātu savu īpašo ceļu valodas kustības brīvībā. Šās brīvības īsto nozīmi, pats gan to nesaukdams vārdā un nepamatodams, ir iezīmējis Rūdolfs Panvics pārdomās par “Eiropas kultūras krīzi” – tās līdzās Gētes izteikumiem pie-zīmēs “Rietumu–Austrumu divānam” varētu būt pats labā-kais, kas Vāc zemē jebkad ir publicēts tulkojuma teorijas lau-kā. Viņš atzīst: “Mūsu pārlikumi – arī paši labākie no tiem – izriet no aplamiem pieņēmumiem. Tā vietā, lai indiskotu, grieķiskotu, angliskotu vācu valodu, parādās tieksme pārvā-cot indiešu, grieķu, angļu valodu. Tajos jūtama daudz lielā-ka cieņa pret savu valodas lietojumu nekā pret sveša literā-rā darba garu. [...] Tulkotāja vislielākā kļūda ir turēšanās pie savas valodas nejausā stāvokļa, neļaujot svešai valodai to sabangot. Tulkojot no kādas ļoti attālas valodas, viņam vaja-dzētu izlauzties līdz pašiem galējiem valodas elementiem, kur apvienojas vārds, tēls un intonācija; viņam vajadzētu ar svešas valodas palīdzību paplašināt un padziļināt savējo. Nav izstrādājusies izpratne par to, cik tālu, līdz kādai pakā-pei valodas var transformēties, cita no citas atšķiroties gan-drīz tāpat, kā cits no cita atšķiras dialekti. Tomēr tas ir ie-spējams, taču nevis viegli, bet gan ar grūtībām.”

To, ciktāl tulkojums atbilst šās formas būtībai, objektīvi nosaka oriģināla tulkojamība. Jo mazāk vērtības un cieņas

piemīt tā valodai un jo vairāk tajā ir vēstījuma, jo mazāk ir iegūstams ar tulkojumu, līdz šās jēgas skaidrais pārsvars, nebūt vairs nekalpodams par pilnvērtīgas formas pacēlēju sviru, padara to neiespējamu. Jo augstākā līmenī veidots darbs, jo vairāk tas ir tulkojams – pat tad, ja jēga tiek skarta vien garāmejojot. Tas, protams, attiecas tikai uz oriģināliem. Turpretī tulkojumi izrādās nepārtulkotāji – ne tāpēc, ka šāds darbs būtu sarežģīts, bet gan tāpēc, ka pārāk viegli gaistoša ir tam piesaistītā jēga. Arī šo, tāpat kā citas būtiskas atziņas, apliecina Helderlīna pārlūkumi, jo īpaši abas viņa tulkotās Sofokla traģēdijas. Valodu harmonija tajās ir tik dziļa, ka valoda tikai viegli aizskar jēgu – kā Eola arfu skar vējš. Helderlīna tulkojumi ir savas formas pirmtēli. Pat vispilnīgākajiem tekstu pārlūkumiem tie ir kā prototips paraugam – to redzam, ja salīdzinām Helderlīna un Borharda Pindara trešās – Pītijas – odas tulkojumus. Tieši tādēļ abos atdzejojumos īpaši labi redzama jebkuram tulkojumam piemītošā diženā un pirmatnējā bīstamība: tik ļoti paplašinātās un pārveidotās valodas vārti var aizkrist un ieslēgt tulkotāju klusumā. Helderlīna veiktie Sofokla tulkojumi ir viņa pēdējais darbs. Jēga tajos krīt no viena bezdibeņa otrā, līdz visbeidzot draud pilnībā pazust neaizsniedzamos valodas dziļumos. Tomēr ir iespējama arī apstāšanās. To gan sniedz vienīgi Svētie Raksti, kuros jēga vairs neveido ūdensšķirtni plūstošajai valodai un plūstošajai atklāsmei. Kur teksts, jēgas nepastarpināts, savā burtiskumā pieder īstenajai valodai, patiesībai vai mācībai, tur tas ir pilnībā tulkojams. Protams, ne jau sevis paša dēļ, bet gan vienīgi dažādo valodu dēļ. Tur no tulkojuma tiek prasīta neierobežota uzticēšanās. Tāpat kā oriģinālā valoda un atklāsme ir vienotas, tā arī tulkojumā burtiskumam un brīvībai ir jāapvienojas starp rindām rakstītajā. Visi lielie raksti, visvairāk svētie, dažādās pakāpēs starp rindām ietver savu iespējamo tulkojumu. Svētā teksta interlineārā versija ir jebkura tulkojuma pirmā forma vai ideāls.

Gētes romāns "Gara radinieki"

Veltījums Julai Konai

I

Kad akli izvēlamies, upurdūmi

Mums acīs sit.

Klopštoks

Pieejamā literatūra par dzeju liek šādos pētījumos novērojamo detalizētību drīzāk attiecināt uz filoloģisku, nevis kritisku interesi. Tādēļ sekojošais "Gara radinieku" izklāsts, kas aplūko arī atsevišķas detaļas, viegli varētu maldināt par nolūkiem, kādēļ tas tiek darīts. Tas varētu atgādināt komentāru, tomēr ir iecerēts kā kritika. Kritika meklē mākslasdarba patiesības saturu, komentārs – tā lietišķo saturu. Šo abu saturu attiecību nosaka kāds rakstniecības pamatlukums: jo nozīmīgāks ir kāda darba patiesības saturs, jo neuzkrītošāka un dziļāka ir tā piesaistīte lietišķajam saturam. Tādējādi, ja vispaliekošākie izrādās tieši tie darbi, kuru patiesība ir visdziļāk iegremdēta lietišķajā saturā, tad, laikam paejot, darba reālības ir skatītāja acu priekšā jo skaidrāk, jo vairāk tās izmirst pasaulē. Tādēļ, kā šķiet, lietišķais saturs un patiesības saturs, darba agrīnajā posmā būdami vienoti, paejot laikam, atdalās viens no otra – otrais vienmēr tieši tik daudz apslēpjas, cik pirmais izlaužas priekšplānā. Tādējādi katram vēlākajam kritiķim aizvien vairāk un vairāk par priekšnosacījumu kļūst uzkrītošā, svešādā, lietišķā satura skaidrojums. Viņu var pielīdzināt paleogrāfam pie pergamēnta, kad viņš skatās uz izdzisušu tekstu, pārklātu ar spē-

cīgāka un skaidrāka raksta līnijām, kas ir viņa priekšā. Kā paleogrāfam būtu jāsāk ar šāda padzisuša raksta lasīšanu, tāpat kritiķim – ar komentēšanu. Un te uzreiz viņam iesaujas prātā kāds nenovērtējami dārgs kritērijs viņa spriedumiem: nu viņš var uzdot kritisko pamatjautājumu: vai patiesības satura šķitums izriet no lietiskā satura, vai arī lietiskā satura izdzīvošanai ir jābūt pateicīgai patiesības saturam. Jo, līdzko abi saturi atdalās viens no otra, tie lemj par darba nemirstību. Šajā nozīmē darbu vēsture gatavo vietu to kritikai, tādēļ vēsturiskā distance palielina to varu. Ja vēlāmies izmantot līdzību un iedomājamies darbu kā liesmojošu ugunskuru, tad komentators stāv tā priekšā kā ķīmiķis, kritiķis turpretī – kā alķīmiķis. Ja pirmajam analīzes priekšmeti ir tikai koks un pelni, tad otrajam vien pati liesma sevi slēpj miklu – dzīvojošā miklu. Šādi kritiķis vaicā pēc patiesības, kuras dzīvā uguns turpina liesmot pār visa pagājušā smagajām drupām un pārdzīvotā vieglajiem pelniem.

Dzejniekam, tāpat kā viņa laika publikai, tiek apslēpta ja ne reāliju eksistence, tad to nozīme darbā. Tomēr, tā kā no šās nozīmes pamata izceļas tas, kas darbā izrādās mūžīgs, lai cik augsts arī būtu attiecīgā laikmeta kritikas līmenis, darbā tā vairāk tver kustīgo, nevis paliekošo patiesību, vairāk laicisko norisi nekā mūžīgo esamību. Taču, lai cik arī vērtīgas darba skaidrojumi būtu reālijas, nevienam vairs nav jāstāsta, ka Gētes veikums nav aplūkojams līdzīgi Pindara veikumam. Gluži pretēji: nav bijis laikmeta, kuram vēl svešāka nekā Gētes laikmetam šķitusi doma, ka visbūtiskākais eksistences saturs izpaužas lietu pasaulē un bez tās nevarētu pati sevi piepildīt. Gan Kanta kritiskie darbi, gan Bazedova "Elementārdarbs", no kuriem pirmie ir veltīti sava laika pieredzes jēgai, otrais – tās uzlūkojumam, atšķirīgā un tomēr it kā savstarpēji saistītā veidā liecina par sava lietiskā satura nabadzību. Šajā vācu – un varbūt pat visas Eiropas – Apgaismības noteicošajā iezīmē var saskatīt neaizstājamu priekšnoteikumu gan Kanta mūža darbam, gan arī Gētes radošajam vei-

kumam. Proti, tieši ap to laiku, kad Kants bija pabeidzis savu darbu un iezīmējis karti ceļam caur īstenības kailo mežaini, aizsākās Gētes meklējumi pēc mūžīgās izaugsmes sēklas. Bija aizsācies tas klasicisma novirziens, kurš mazāk centās tvert ētisko un vēsturisko, drīzāk mītisko un filoloģisko. Domāšana pievērsās nevis topošām idejām, bet gan noformētam saturam, kādu to ir saglabājusi dzīve un valoda. Pēc Herdera un Šillera vadību pārņēma Gēte un Vilhelms fon Humbolts. Ja atjaunotais lietišķais saturs, ko sniedz vecumā rakstītie Gētes darbi, viņa laikabiedriem paslidēja garām tur, kur tas neizcēlās kā "Dīvānā", tad tas notika tādēļ, ka viņiem – pilnīgā pretstatā attiecīgajam fenomenam antīkajā dzīvē – bija sveša pati meklēšana pēc šāda satura.

Lai cik skaidra Apgaismības cildenākajiem gariem būtu satura nojausma vai ieskats pašā lietā, tomēr tas, cik nespējīgi pat viņi bija pacelties līdz lietišķā satura uztverei, kļūst acīmredzami skaidrs, kad runa ir par laulību. Par laulību kā vienu no cilvēka dzīves satura stingrākajām un lietišķākajām izpausmēm visagrāk – Gētes darbā par gara radniecību – liecina dzejnieka jaunā uz sintētisku lietišķā satura aplūkojumu vērstā pieeja. Kanta "Tikumu metafizikā" sniegtā laulības definīcija, kas dažkārt tiek uzskatīta vien par rigorozu šablonu vai senila vecišķuma radītu kuriozu, ir viscildenākais tāda *ratio* produkts, kurš, palikdams neuzpērkami uzticīgs sev pašam, iespiežas šajā lietā nesalīdzināmi dziļāk par jūtīgu prātuļošanu. Tiesa, pats lietišķais saturs tiem abiem paliek apslēpts, būdams pieejams tikai filosofiskam uzlūkojumam, precīzāk – filosofiskai pieredzei, tomēr, kur viena [t.i., jūtīgā prātuļošana] ved bezdibenīgajā, tur otrs precīzi skar to pamatojumu, uz kura veidojas īstenā izzīņa. Šādi tas skaidro laulību kā "divu dažāda dzimuma personu saikni savu dzimumīpatnību savstarpējas paturēšanas nolūkā visā mūža garumā. – Mērķis radīt un audzināt bērnus varbūt ir bijis dabas nolūks, kad tā abos dzimumos iedēstīja sliekšmi vienam pēc otra, tomēr no cilvēka, kas apprecas, ne-

tiek prasīta šā nolūka papildīšana, lai viņa nodibinātā saikne būtu likumīga. Pretējā gadījumā, kad bērnu audzināšana būtu beigusies, arī laulībai būtu jāizirst pašai no sevis." Protams, filosofš smagi kļūdījās, domājot, ka spēs ar secinājumu palīdzību no minētās laulības iedabas definīcijas atvedināt tās tikumisko iespējamību un tādejādi apstiprināt tās tiesisko īstenību. No laulības lietišķās iedabas acīmredzami bija atvedināma vienīgi tās samaitātība – un tieši pie tās, pavissam negaidot, nonāk Kants. Izšķirošs ir vien tas, ka laulībā tās saturs nemaz īsti nepieder pie lietas, tas drīzāk jāuztver kā zīmogs, kas šo lietu apliecina. Nedz no vaska, nedz no apzīmogatās noslēgšanas mērķa, nedz arī no paša spiedoga, kurā izliekts viss tas, kas nospiedumā ir ieliekts, zīmoga forma nav atvedināma tā, kā tā ir zināma tādām, kas kaut reizi ir pieredzējis zīmogošanu, un ir patiesi skaidra vien tam, kurš zina vārdu, uz kuru iniciāļi tikai norāda. Tāpat lietas saturs nav atvedināms nedz no atskārsmes par tās sastāvu, nedz no šās lietas būtības, pat nedz no satura nojausmas, bet gan atklājams tikai tās dievišķā kaluma filosofiskā pieredzē, kas ir saredzama vien dievišķā vārda svētlaimīgā uzlūkojumā. Šādā veidā pilnīgs ieskatš pastāvīgo lietu lietišķajā saturā galu galā sakrīt ar ieskatu to patiesības saturā. Patiesības saturs sevi atklāj kā piemītošs priekšmetiskajam saturam. Tomēr to abu nošķīrums – un līdz ar to arī darbu komentāra un kritikas nošķīrums – nebūt nav veltīgs, jo tiek sme pēc nepastarpinātības nekur nav tik jucekliģa kā tur, kur lietas un tās būtības studēšanai kā tās satura apjausmai ir jābūt dotai pirms katras pieredzes. Šādā lietišķā nozīmē Kanta tēze ir pilnībā pabeigta un sava nojausmas trūkuma apziņā cildena. Vai varbūt, smīkņājot par viņa izteikumiem, tiek aizmirsts, kas bija sacīts pirms tiem? Šā paragrāfa sākums skan šādi: "Dzimumkopība (*commercium sexuelle*) ir tas savstarpējais lietojums, kuru cilvēks īsteno attiecībā pret kāda cita dzimuma orgāniem un spējām (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*), un tas [var būt] vai nu da-

bisks (tādējādi spējot radīt sev līdzīgus), vai nedabisks, kad tas tiek īstenots vai nu pret tā paša dzimuma personu, vai dzīvu radību no kādas citas, ne cilvēku ģints." Tiktāl Kants. Ja šim "Tikumu metafizikas" fragmentam blakus tiek novietota Mocarta "Burvju flauta", ir iespējams atspoguļot visgājākajos un vienlaikus visdziļākajos šim laikmetam raksturīgos ieskatus par laulību. "Burvju flautas" tēma, ciktāl tas vispār iespējams operā, ir mīlestība laulībā. Šķiet, pat Koens, kura vēlīnajā rakstā par Mocarta operu tekstiem abi nosauktie darbi satiekas cieņās pilnā gaisotnē, to netika nojautis pilnībā. Šās operas saturs ir ne tik daudz mīlnieku ilgas, cik laulāto pastāvīgums. Ne tikai tādēļ, lai iegūtu viens otru, viņiem ir jāiziet caur uguni un ūdeni, bet gan tādēļ, lai uz viņiem laikiem paliktu vienoti. Lai arī kā brīvmūrniecības gars būtu kļēdējis visas lietišķās saiknes, satura jausma vis-skaidrāk šeit ir izpaudusies uzticības izjūtā.

Vai Gēte romānā "Gara radinieki", rakstot par izvēlēto radniecību, patiešām būtu piekļuvis laulības lietišķajam saturam tuvāk nekā Kants un Mocarts? Tas būtu pilnībā jānoliedz, ja mēs vēlētos, sekojot visai Gētes filoloģijai, pieņemt, ka Mitlera sacītais ir paša dzejnieka vārdi. Šis pieņēmums nav pieļaujams, jo pārāk daudz kas to izskaidro. Galu galā reiboņa pārņemtais skatiens taču meklēja kādu pieturas punktu šai pasaulē, kas grimst, kā riņķodama atvarā. Pie rokas bija vienīgi vairstīgā trokšņotāja vārdi, kas tika priecīgi pakerti, līdzko tos atrada. "Kurš aizskar laulības kārtu, -- viņš iesaucās, -- kurš ar vārdiem, pat darbiem satricina šo visas sabiedrības tikumisko pamatu, tam būs darīšana ar mani, vai arī, ja es šādu cilvēku nevaru savaldīt, tad man ar viņu nav nekā kopēja. Laulība ir visas kultūras sākums un virsotne. Tā raupjo dara maigu, bet izglītojamam nav labākas izdevības parādīt savu maigumu kā vien laulībā. Tai ir jābūt nešķiramai, jo tā atnes tik daudz laimes, ka atsevišķās nelaimes nemaz nav vēra ņemamas. Un vai maz var runāt par nelaيمي? Neiecietība ir tā, kas laiku pa laikam uzbrūk cilvēkam, un tad vi-

nam labpatīk justies nelaimīgam. Jāļauj šim acumirklim pāriet, un cilvēks sauks sevi par laimīgu, tāpēc ka tik ilgi pastāvējušas saistības pastāv joprojām. Nav tāda iemesla, kas būtu pietiekami svarīgs, lai šķirtos. Cilvēks gan bēdās, gan priekos paceļas tik augstu, ka aprēķināt, cik viens laulātais ir parādā otram, nav iespējams. Tā ir tik bezgalīga parāda nasta, ko varēs dzēst vienīgi mūžībā. Nepatīkami dažkārt var būt – tam es labprāt ticu –, un tam tā arī jābūt. Vai tad arī ar sirdsapziņu mūs nevieno tādas pašas saites, no kurām itin bieži mēs labprāt vēlētos atbrīvoties, jo tās ir neērtākas nekā jebkad varētu būt kāds vīrietis vai sieviete?¹ Šeit gan pat tiem, kuri vēl neredz šā tikumiskās stingrības iemiesojuma āža kāju, būtu jāpadomā, ka ne jau nu Gētem, kas bieži bija visai nekautrīgs, kad runa bija par durvju parādīšanu aizdomīgajiem, ir ienācis prātā norādīt uz Mitlera vārdiem. Gluži pretēji, ir visai iezīmīgi, ka ar šo laulības filosofiju uzstājas kāds, kas, pats būdams neprecējies, parādās kā viszemāk stāvošais no visiem aprīnķa vīriem. Lai kur arī viņš dotu vaļu savai runai kāda nozīmīga notikuma sakarā, visur tā trāpa ap lamā vietā – lai tas būtu jaundzimušā kristībās vai Otilijas atvadās no draugiem. Un, tā kā šo runu pliekanība ir pietiekami labi jūtama to radītajā iespaidā, tad Gēte slaveno laulības apoloģiju noslēdz ar vārdiem: “Tā nu viņš aizrautīgi runāja un droši vien labprāt būtu runājis vēl ilgi.” Patiesi, šāda runa būtu turpināma neierobežoti – tā ir, ja lietojam Kanta izteikumu, “pretīgs sajaukums”, “sadiegta” no nevaldāmām humanitārām maksimām un neskaidriem, maldinošiem tiesību instinktiem. Nevienam nevar palikt nepamanīta tajā apslēptā netīrība, vienaldzība pret patiesību laulāto dzīvē. Tas viss ved pie pretenzijas uz noteikumiem, uz kādu kodeksu. Tomēr īstenībā laulībai nekad nav rodams pamatojums tiesībās, tas ir, kā institūcijai, bet gan vienīgi kā mīlestības pastāvēšanas izpaušmei, kas pēc savas iedabas rod šo izpaušmi drīzāk nā-

¹J. V.Gēte. Gara radinieki. – Tulk. A. Aumale. R., 2000. – 79.–80. lpp.

vē, nevis dzīvē. Tomēr dzejniekam šajā darbā tiesību normas izpaušme bija un palika neizbēgama. Viņš taču vēlējās nevis līdzīgi Mitleram sniegt laulības pamatojumu, bet gan, gluži pretēji, parādīt tos spēkus, kuri izriet no laulības, tai sairstot. Tās gan ir tiesību mītiskās varas, un laulība tām ir vien kādas bojāejas istenošana, kuru tā pati nav piespriedusi. Jo tās sairšana ir postoša tieši tādēļ, ka tā nav augstāku varu pānākta. Un vienīgi šajā pamodinātajā nelaimē slēpjas izpildes neizbēgamais šausmīgums. Šeit savukārt Gēte patiešām ir aizskāris laulības lietišķo saturu. Jo, kaut arī viņa nolūks nebija parādīt šo saturu nepārveidotu, tomēr ieskats bojāejas attiecībā joprojām ir pietiekami spēcīgs. Tikai bojāejā šī attiecība kļūst par tiesisku attiecību, ko tik augstu vērtē Mitlers. Taču Gētem, lai gan par šās saiknes morālo sastāvu pavisam noteikti neizdevās izveidot tīru priekšstatu, tomēr neienāca prātā pamatot laulību laulības tiesībās. Pašos dziļākajos un apslēptākajos pamatos laulības morālitate viņam nebūt nebija neapšaubāma. Tas, ko viņš vēlas kā laulības pretstatu parādīt ar grāfa un baroneses dzīves veidu, ir ne tik daudz amoralitāte, cik niecība. To apliecina apstākļi, ka viņi neapzinās nedz sava pašreizējā stāvokļa tikumisko iedabu, nedz tā stāvokļa tiesiskumu, kuru viņi ir pametuši. – Romāna "Gara radinieki" tēma nav laulība. Tai piemītošo tikumisko varu būtu velti tur meklēt. Jau no paša sākuma tā zūd – kā jūras piekraste pazūd paisuma viļņos. Laulība tur nav tikumiska problēma – un arī ne sociāla. Tā nav pilsoniska dzīves forma. Tai izirstot, viss humānais kļūst par ilūziju un kā tās būtība paliek vien mītiskais.

Acimredzamais, protams, liecina par pretējo. Saskaņā ar to nevienā laulībā nav iedomājams augstāks garīgums kā tajā, kurā pat sabrukums nespēj mazināt iesaistīto tikumību [Sitte]. Taču piedienīgas uzvedības [Gesittung] jomā cēlums ir atkarīgs no personas attieksmes pret izpaušmi. Kur cēlā izpaušme nav personai pieskaņota, ir jāšaubās par dižciltību. Un šis likums, kuru uzskatīt par neierobežotu, protams, nozī-

mētu rupji kļūdoties, iedarbojas tālu pāri piedienīgas uzvedības robežām. Bez šaubām, pastāv izpausmes jomas, kuru saturs ir spēkā neatkarīgi no personas, un tās pat ir visaugstākās izpausmes jomas. Tomēr šis nosacījums ir neizbēgami saistošs brīvības jomai tās visplašākajā nozīmē. Pie tās pieder gan piedienības individuālā izpausme, gan gara individuālā izpausme – viss, ko sauc par izglītību. Tas visupirms sakāms par uzticības personām. Vai tas patiesi atbilst viņu stāvoklim? Brīvība vēlētos sev mazāk vilcināšanās, skaidrība – mazāk klusēšanas, izlēmība – mazāk piesardzības. Tādējādi izglītība saglabā savu vērtību vien tur, kur tai ir ļauts brīvi sevi apliecināt. To turklāt skaidri parāda arī romāna darbība.

Darbojošās personas – kā jau izglītoti cilvēki – ir gandrīz brīvas no māņticības. Ja Eduardam tā vēl ik pa brīdim parādās, tad sākotnēji tikai labvēlīgā formā – laimīgu zīmju meklēšanā, kamēr banālākais personāžs Mitlers, par spīti savai pašpietiekamajai uzvedībai, ļauj saskatīt patiesi māņticīgas bailes no ļaunām zīmēm. Viņu māc nevis dievbijīga, bet gan māņticīga nedrošība līdzīgi citiem spert soļus uz kapsētas zemes, turpretī draugiem neliekas, ka būtu nepiedienīgi tur klaiņot vai aizliegts saimniekot pēc patikas. Bez garām pārdomām un nerēķinoties ne ar ko, kapakmeņi tiek sarindoti pie baznīcas mūra, un nolidzinātais laukums, ko šķērso taka, tiek atstāts garīdzniekam āboliņa sēšanai. Nav iedomājama vēl saistošāka atraisīšanās no savas izcelsmes kā tā, kas notiek pie senču kapiem, kuri ne tikai mīta, bet arī reliģijas nozīmē liek pamatu zem dzīvojošo kājām. Kurp gan šos darbīgos ved viņu brīvība? Nebūt ne atklāt jaunas perspektīvas – tā padarīja viņus aklus pret to, kas patiesībā mājā biedējošajā. Un tas notiek tādēļ, ka viņiem šī brīvība ir nepiemērota. Tikai stingra piesaiste kādam rituālam, kuru gan par māņticību var saukt vien tur, kur tā, atrauta no sava kopsakara, rudimentāri pastāv pārāk ilgi, var solīt šiem cilvēkiem atbalstu pret dabu, kurā tie dzīvo. Pārpilna pārcilvēciska spēka, kāda spēk būt vienīgi mītiskā daba, tā draudoši iesaistās spēlē. Kam gan

citam piederēja šī vara, kas atsauc mācītāju, kurš kapsētā audzēja savu āboliņu? Kas gan, ja ne tā, izstādīja izdailoto skatu laukumam pilsā gaismā? Jo šāda gaisma – īstenākā vai aprakstošākā izpratnē – lejas pār visu ainavu. Nevienā vietā tā neparādās saules gaismā. Un nevienā vietā, lai cik arī stāstītu par lauku īpašumu, nav runa par sēju vai kādiem citiem lauku darbiem, kas kalpotu nevis izrotājumiem, bet gan iztikai. Vienīgā šāda veida norāde – skats ar vīnogu lasīšanu – liek darbibai pamest šo ainu un ved uz baroneses īpašumu. Turpretī zemes dziļu magnētiskais spēks runā aizvien skaidrāk. Par to Gēte savā krāsū mācībā – iespējams, tajā pašā laikā – teicis, ka uzmanīgam vērotājam daba "nekad nav nedz mirusi, nedz mēma. Pat sastingušajam Zemes ķermenim tā ir devusi, kam uzticēties, proti, metālu, no kura vismazākajām daļiņām mums vajadzētu samānīt, kas notiek visā Zemes masā kopumā." Ar šo spēku vienoti ir Gētes radītie cilvēki, un spēlē ar apakšu tie ir iesaistījušies tāpat kā spēlē ar augšu. Un tomēr – kas gan cits ir viņu nenogurstošie izskaistinājumi kā dekorāciju nomaļā traģiskai ainai? Tādējādi apslēptā vara sevi ironiski manifestē lauku dižciltīgo eksistencē.

Tās nospiedumu nes gan debesis, gan ūdeņi. Nekur ezers nenoliedz savu postu nesošo iedabu zem spoguļa mirušās virsmas. Iezīmīgi, ka par "dēmoniski šaušalīgo likteni, kas valda ap ezeru," jau runā arī kāda senāka kritika. Ūdens kā dzīves haotiskais elements draud ar nelaimi nevis mežonīgos vilņos, kas nes cilvēkam bojāeju, bet gan mīklainā klusumā, kas liek tiem iet bojā. Liktenim valdot, mīlnieki iet bojā. Viņi, noniecinādami stingra pamata svētību, ir lemti bezdibnīgajam, kas stāvošajā ūdenī šķiet aizvēsturisks. Šo seno varu redz, burtiski, nolādam tos. Visbeidzot taču ūdens savienošanās, pakāpeniski noārdot cietzemi, noved pie vienīgā šajā novadā atrodamā kalnu ezera atjaunošanās. Pati daba visur pārcilvēciski kustas cilvēku rokās. Patiešām – pat vējš, "kas dzen laiviņu pretī platānām", pēc *Kirchenzeitung* recenzenta pirdzīgā minējuma, "saceļas pēc zvaigžņu pavēles".

Cilvēkiem pašiem ir jāapliecina dabas vara, jo viņi nebūtu nav to pārauguši. Tas veido īpašu pamatojumu vispārīgai atziņai, ka neviena daiļdarba tēli nevar tikt pakļauti tikumiskam izvērtējumam. Ne tādēļ, ka, būdams cilvēku dots vērtējums, tas pārsniedz cilvēciskās izziņas robežas. Šāda izvērtējuma pamati neapstrīdami liedzas tikt attiecināti uz tēliem. Morāles filosofija pārliecinoši rāda, ka izdomātā persona vienmēr ir par nabadzīgu un par bagātu, lai tiktu pakļauta tikumiskam spriedumam. Šāds spriedums ir attiecināms vienīgi uz cilvēkiem. Romāna tēli ir atšķirīgi, jo tie ir pilnībā iesaistīti dabā. Vajag nevis izdarīt tikumus atzinumus par viņiem, bet gan morāli izprast darbību. Ir muļķīgi, kā to darījis Zolgers, vēlāk arī Bilšovskis, sniegt izplūdušu tikumisku gaumes spriedumu, kāds vispār nebūtu pieļaujams, tur, kur tas visdrīzāk var cerēt uz piekrišanu. Eduarda figūra tam ir vispateicīgākā. Tomēr – cik gan dziļāks nekā šiem vērtētājiem ir Koena skatījums: viņam, spriežot pēc izteikumiem “Estētikā”, liekas bezjēdzīgi izdalīt Eduarda veidolu no romāna veseluma. Viņa neuzticamība, patraupjums pauž gaistošu izmisumu par pazaudētu dzīvi. “Visā šās sasaistes dispozīcijā” viņš parādās “tieši tā, kā viņš sevi apzīmē iepretim Šarlotei: “jo patiesībā taču es esmu atkarīgs tikai no tevis.” Ar viņu tiek spēlēts kā ar bumbu – tieša, nevis kaprīzes dēļ, jo tādu Šarlotei nemaz nav, bet gan virzībā uz gara radniecības galamērķi, uz kuru centrā esošā daba ar savu stingro smaguma punktu tiecas, neskatoties uz visām svārstībām.” Jau no paša sākuma visi tēli ir pakļauti gara radniecību lāstam. Tomēr saskaņā ar Gētes dziļāko, nojautu pilno intuīciju to brīnumainās kustības nosaka nevis būtņu iekšēji garīgā saskaņa, bet gan dziļāko dabisko slāņu īpašā harmonija. Tie, protams, ir domājami līdz ar liegajiem misēkļiem, kas saistīti ar visiem šādiem savienojumiem bez izņēmuma. Tiesa, Otilija piemērojas Eduarda flautas spēlei, bet spēlē nepareizi. Tiesa, Eduards lasot piecieš Otilijā to, ko tika dziedis Šarlotei, bet tas ir netikums.

Tiesa, viņš jūtas brīnišķīgi izklaidēts viņas klātbūtnē, bet viņa klusē. Tiesa, viņi pat abi kopā cieš, bet tās ir tikai galvassāpes. Šie tēli nav dabiski, jo dabas bērni – kādā pasakainā vai reālā dabiskajā stāvoklī – ir cilvēki. Tomēr savas izglītības augstumos tie ir pakļauti spēkiem, kurus šī izglītība uzdod par pārvarētiem, kaut arī pastāvīgi izrādās bezspēcīga tos apspiest. Piedienīgajam viņiem jūtas ir saglabājušās, tikumiskajam viņi tās ir zaudējuši. Ar to nav domāts spriedums par viņu rīcību, bet gan par valodu. Kurli pret Dievu un mēmi pret zemi. Norēķinus viņiem liedz nevis viņu rīcība, bet gan viņu esamība. Viņi kļūst mēmi.

Nekas cits tā nepiesaista cilvēku valodai kā viņa vārds. Diez vai literatūrā atradīsies kāds apjoma ziņā "Gara radiniekiem" līdzvērtīgs darbs, kurā būtu tik maz īpašvārdu. Šo skopumu vārdu došanā var skaidrot arī atšķirīgi no ierastā skaidrojuma, kas norāda uz Gētes noslieci uz tipizējošu tēlveidi. Tā drīzāk neatraujami saistās ar tāda sakārtojuma būtību, kuram piederīgo dzīves ritējums ir pakļauts kādam anonīmam likumam, kādam liktenim, kas lej pār viņu pasauli saules aptumsuma blāvo gaismu. Visi īpašvārdi, ieskaitot arī Mitlera vārdu², ir vienkārši kristīti vārdi. Šeit nav jāsaskata nedz spēlēšanās, nedz arī dzejnieka aplinku norādes, bet gan izteiksmes forma, kas neatkārtojamā skaidrībā apzīmē vārda nesēja būtību. Viņš jāuzskata par vīru, kam patmīlīgums neļauj abstrahēties no norādēm, kuras šķiet dotas viņa vārdā un viņu tādējādi pazemina. Bez viņa stāstījumā ir atrodami vēl seši vārdi: Eduards, Oto, Otilija, Šarlote, Lusjēna un Nannija. Tomēr pirmais no tiem šķiet it kā neists. Tas izvēlēts apzināti sava skanējuma dēļ – paņēmiens, kas ļauj labi saskatīt analogiju ar kapakmeņu pārvietošanu. Arī dubultajam vārdam pievienojas kāda iepriekšēja nozīme, jo tie ir iniciāļi E un O, kuri vienu no grāfa jaunības dienu glāzēm padara par viņa laimīgās mīlestības ķilu.

² Mittler (vāc.) – burt. "starpnieks" – Tulk.

Iepriekš nojaušamo un paralēlo nianšu pārpilnība romānā nekad nav palikusi kritiķu nepamanīta. Tā jau sen ir tikusi godināta kā šāda paņēmiena visskaidrākā izpausme. Tomēr šķiet, ka nekad nav pilnībā aptverts, cik dziļi šīs nianšes – pilnīgi neatkarīgi no to skaidrojuma – caurauž pašu darbu. Vienīgi tad, ja izgaismojumā to uzmanīgi aplūkojam, kļūst skaidrs, ka runa nav nedz par dīvainu autora noslieci, nedz par vienkāršu spriedzes kāpinājumu darbā. Tikai tad rodas skaidrība par to, ko visbiežāk satur šīs nianšes. Tās satur nāves simboliku. “Jau pašā sākumā ir skaidrs, ka tas vedīs pie ļauniem nāmiem,” pauž Gētes dīvainais izteikums. (Šā izteikuma sākotne visdrīzāk varētu būt astroloģiska. Grimmu vārdnīca tādu nepazīst.) Citā gadījumā dzejnieks ir norādījis uz “baismīguma” izjūtu, kam ir jāpārņem tas, kurš “Gara radniekos” lasa par morālo sabrukumu. Tiek stāstīts arī, cik lielu nozīmi Gēte ir piešķīris tam, ka “ātri un nenovēršami viņš noved darbību līdz katastrofai”. Šī simbolika caurauž visu darbu tā visslēptākajās nianšēs. Tās valoda bez pūlēm pieņem vien tās izjūtas, kurām tā ir jau pazīstama, savukārt lasītāja priekšmetiskajai uztverei tiek sniegts tikai izlasītā skaistums. Nedaudzās vietās Gēte ir devis norādes arī šai uztverei, un šīs vietas tad arī ir vienīgās, kas tikušas pamanītas. Tās visas ir saistītas ar epizodi, kurā sašķīšanai nolemtais kristāla kauss tiek kritienā noķerts un saglabāts vesels. Tas ir upuris nama būvēšanai, kurš tiek noraidīts, iesvētot māju, kurā Otilijai būs jāmirst. Tomēr arī šeit Gēte sargā apslēpto norisi, atvedinot no prieka pārpilnības visas tās kustības, kuras veic šo ceremoniju. Norāde uz kapsētu skaidrāk izpaužas, brīvmūrnieciski ietonētajos vārdos, kas teikti pie pamatakmens likšanas: “Šis ir nopietns darbs, un mūsu uzaicinājums ir iecerēts nopietni: jo šīs svinības tiek svinētas zemes dziļumos. Šajā šaurajā izraktajā telpā jūs parādāt mums godu būt par noslēpumainas rīcības lieciniekiem.” No priecīgi apsveiktās kausa izglābšanas aizsākas diženais apmātības motīvs. Tieši šo noniecinātā upu-

ra
Vi
to.
div
pil
šu.
ļas
nā
nā
vai
dzi
sar
vai
Cil
ru
vi
ras
tes
svē
mā
vi
īpa
ma
jēn
aiz
lid
tie
To
lid
au
ra
no
tie

³Pa

ra zīmi ar visiem līdzekļiem sev cenšas nodrošināt Eduards. Viņš pēc svinībām paņem šo zīmi sev, dārgi maksādams par to. Visnotaļ pamatoti kādā senā kritikā teikts: "Cik tomēr divaini un šausminoši! Kad visas neievērotās pazīmes piepildās, tās liek atzīt vienīgo iepriekš ievēroto par maldinošu." Un šādu neievērotu pazīmju tiešām netrūkst. Otrās daļas pirmās trīs nodaļas ir pilnas ar izrikojumiem un sarunām par kapiem. Iezīmīgs sarunu gaitā ir frivolais, pat banālais *de mortuis nihil nisi bene*³ skaidrojums. "Es dzirdēju vaicājam, kādēļ par mirušajiem klaji tiek runāts labais, par dzīvojošiem savukārt tas vienmēr tiek darīts ar zināmu piesardzību. Atbilde skanēja: tādēļ, ka no pirmajiem mums vairs nav jābaidās, bet otrie vēl var kaut kur gadities ceļā." Cik gan ironiski šeit sevi apliecina liktenis, kas liek pašai runātājai, Šarlotei, pieredzēt, cik stingri viņai ceļā stājas divi mirušie. Dienas, kas zīmīgi norāda uz nāvi, ir tās trīs, kurās iekrīt draugu dzimšanas dienas svinības. Līdzīgi Šarlotes pamatakmens ielikšanas svinībām arī Otilijas spāru svētkiem ir jānorisinās zem nelaimīgas zīmes. Dzīvojamai mājai nav dota svētība. Turpretī Eduarda dzimšanas dienā viņa draudzene mierīgi iesvēta pabeigtās kapenes. Pavisam īpatna šķiet Otilijas attieksme pret topošo kapelu, kuras izmantojums, protams, vēl nav zināms, salīdzinājumā ar Lusjēnas attieksmi pret Mausola kapenēm. Arhitektu spēcīgi aizkustina Otilijas būtne; Lusjēnas centieni izraisīt viņa līdzjūtību līdzīgos apstākļos paliek bezspēcīgi. Šī spēle notiek gaišā dienas laikā, un tās nopietnība paliek apslēpta. Tomēr tā ir apslēpta tieši tādēļ, lai vēl jo pārsteidzošāka līdzība tiktu saskatīta arī koferiša motivā. Dāvana Otilijai – audums viņas līķautam – atbilst arhitekta nostājai pret atradumiem aizvēsturiskajos apbedījumos. Pirmā ir nākusi no "tirgotājiem un modes preču pārdevējiem"; par otrajiem tiek teikts, ka to saturs izkārtojuma dēļ ieguva "kaut ko no

³ Par mirušiem neko citu kā labu (lat.).

greznojuma", tā ka "uz to varēja lūkoties ar labpatiku – kā uz modes preču pārdevēja koferīti".

Šāda savstarpējā atbilstība – šajā gadījumā nāves simbolu atbilstība – nav izskaidrojama, kā to cenšas darīt R. M. Meijers, tikai ar Gētem raksturīgo tēlveides tipiskumu. Gluži pretēji – iztirzājums trāpa mērķi vien tad, ja tas šo tipiskumu atpazīst kā liktenīgu. Jo šī "viena un tā paša mūžīgā atgriešanās", kura stingi panāk savu iepretim iekšēji visdažādākajām izjūtām, ir likteņa zīme – vienalga, vai tā vienādi parādās daudzu dzīvē vai atkārtojas vienam individam. Eduards savu upuri liktenim piedāvā divreiz: pirmoreiz kausa veidolā, otrreiz – kaut arī ne pēc savas gribas – kā savu dzīvi. Šo kopsakaru viņš atpazīst pats. "Glāze ar mūsu vārdiem, kura pie pamatakmeņa ielikšanas tika mesta gaisā, nesašķīda lauskās. Tā tika uztverta un nu atkal ir manās rokās. Tāpat es vēlos arī sevi pašu – es kliežu sev, pavadījis šajā vientuļajā vietā tik daudzas šaubu pilnas stundas, – es gribu pats sevi šās glāzes vietā padarīt par zīmi, vai mūsu saistība būs iespējama vai ne. Es došos turp un meklēšu nāvi – nevis kā trakais, bet gan kā tāds, kas cer dzīvot." Arī kara attēlojumā, kurā viņš metas, ir saskatījuši šo noslieci uz tipizāciju kā māksliniecisku principu. Tomēr pat šeit būtu jāvaicā, vai Gēte to nav aplūkojis tik vispārīgi arī tādēļ, ka viņa acu priekšā rādījās ienīstais karš pret Napoleonu. Lai kā arī būtu, šajā tipikā ir ietverts ne tikai māksliniecisks princips, bet gan pirmkārt liktenīgas esamības motivs. Šo liktenīgās eksistences formu, kura ieslēdz dabas dzīvos raksturus vainas un izpirkuma kopsakarā, dzejnieks ir izvērsis visā darba garumā. Tomēr tā nav pielīdzināma auga eksistencei, kā uzskata Gundolfs. Tiešāku pretstatu nemaz nevar iedomāties. Nē, ne jau "pēc analogijas ar attiecībām starp asnu, ziediem un augļiem ir domājams Gētes likuma jēdziens, viņa likteņa un rakstura jēdziens "Gara radiniekos". Nedz Gētes, nedz kāda cita jēgpilns jēdziens. Jo liktenis (ar raksturu ir citādi neskar nevainīgo augu dzīvi. Nekas nav tālāks no tiem. Tur

preti neapturami liktenis izpaužas dzīvē, kas ir vainas pilna. Liktenis ir dzīvā vainas kopsakars. Tādā veidā šo likteņa tēmu ir skāris Celters, kas, salīdzinādam "Gara radiniekus" ar "Līdzvainīgajiem", saka par komēdiju: "...tomēr tās atstātais iespaids ir nepatīkams tieši tādēļ, ka tā klauvē pie visām durvīm, skarot arī labos. Tādēļ es to salīdzināju ar "Gara radiniekiem", kur arī pašiem labākajiem ir kaut kas slēpjams un nākas apsūdzēt sevi kā noklīdušus no īstā ceļa." Liktenīgo nevar aprakstīt vēl precīzāk. Tieši tāds tas arī parādās "Gara radiniekos": kā vaina, kas tiek pārmantota dzīvē. "Šarlote ir dzemdējusi dēlu. Šis bērns ir dzimis no meliem. To apliecina viņam piemītošie Kapteiņa un Otilijas vaibsti. Kā melu radījums viņš ir nolemts nāvei. Jo būtība piemīt vienīgi patiesībai. Vainai par viņa nāvi ir jākrīt uz tiem, kuri savu iekšēji nepatiesās eksistences vainu nav izpirkuši ar sevis pārvarēšanu. Tie ir Otilija un Eduards. – Apmēram tā būtu jātiek skaidrotai tai natūrfilosofiski ētiskajai shēmai, kuru Gēte ieskicē noslēdzošajā nodaļā." Tiktāl Bilšovska pieņēmums ir neapstrīdams: likteņa kārtībai pilnībā atbilst, ja bērns, piedzimstot ienākdams šajā kārtībā, nevis izpērk seno pārrāvumu, bet gan, pārmantodams tā vainu, iet bojā. Šeit nav runa par tikumisku vainu – kā gan bērns varētu tādu mantot –, bet gan par dabisku, kuru cilvēki iegūst nevis ar izlēmību un rīcību, bet gan ar vilcināšanos un bezdarbību. Ja viņi, necienot cilvēcisko, pakļaujas dabas varai, tad dabiskā dzīvība, kas cilvēkā saglabā nevainību vien tik ilgi, kamēr viņš piesaista sevi kādai augstākai dzīvībai, atņem viņam to. Kad cilvēku pamet pārdabiskā dzīvība, viņa ienāk dabiskā vaina – pat tad, ja viņš nerīkojas prettikumiski. Nu tā ir iesaistīta kailās dzīvības savienībā, kura sevi cilvēkā apliecina kā vaina. No nelaimes, ko tā piesauc, viņam neizbēgt. Katra viņa kustība rada jaunu vainu, un katrs viņa darbs izraisa nelaimi. Dzejnieks to ir pārņēmis no senās pasakas par pārmērību: veiksmīnieks, kas pārlieku izšķērdīgi dod, neizbēgami saistās ar fatumu. Arī šādi izturas apmātais.

Ja cilvēks ir nolaidies līdz šādai pakāpei, tad varu iegūst pat šķietami mirušu lietu dzīve. Gundolfs ļoti pamatoti ir norādījis uz lietiskā nozīmi. Viens no mītiskās pasaules krītērijiem taču ir visu lietu iesaistīšana dzīvē. No sākta gala pirmā no šādām lietām ir bijis nams. Tādējādi šeit, namam pakāpeniski tiekot pabeigtam, aizvien tuvāk nāk liktenis. Pamatakmens ielikšana, spāru svētki un ievākšanās uz dzīvi norāda uz tikpat daudzām bojāejas pakāpēm. Nams atrodas vientuļā vietā, tam nav skata uz citiem mitekļiem, un ievākšanās tajā notiek gandrīz bez aprikojuma. Uz nama terases, būdama prom, parādās Šarlote draudzenes baltajā kleitā. Ir jāpiemin arī dzirnavas ēnainajā mežā, kur draugi pirmoreiz sapulcējas brīvā dabā. Dzirnavas ir sens pazemes valstības simbols. Iespējams, tas cēlies no malšanas norises sadalošās un pārmainošās iedabas.

Šajā apvidū virsroku nenovēršami gūst spēki, kas parādās dienasgaismā, sabrūkot laulībai, – jo tie ir likteņa spēki. Laulība šķiet esam liktenis – varenāks par izvēli, pie kuras kavējas milnieki. “Pacietīgiem ir jābūt tur, kur mūs novieto drīzāk liktenis nekā izvēle. Turēties pie vienas tautas, vienas pilsētas, viena valdnieka, viena drauga, vienas sievietes, visu attiecinot uz to: visu strādāšanu, visu atteikšanos un visu izturību, – lūk, tas tiek augstu vērtēts.” Rakstā par Vinkelmani Gēte šādi izklāsta minēto pretstatu. Salīdzinājumā ar likteni jebkura izvēle ir “akla” un galu galā noved pie nelaimes. Tai pretim pilnā varenībā stāv pārkāptais likums, lai prasītu izpirkuma upuri par iedragāto laulību. Tādējādi nāves simbolika upura mītiskajā pirmformā gūst piepildījumu šajā liktenī. Jau iepriekš nolemta tam ir Otilija. Kā samierinātāja “Otilija stāv šajā lieliskajā .. (dzīvajā) .. ainā; viņa ir pārpilna sāpju, skumja, viņas dvēseli ir caurduris zobens,” dzejnieka tik ļoti apbrīnotajā kritikā saka Ābekens. Kaut ko līdzīgu pauž arī Zolgera tikpat lēnprātīgie un Gētes tikpat cienītie izteikumi: “Viņa ir īstenaibas bērns un vienlaikus – tās upuris.” Tomēr abiem recen-

zentiem laikam gan šās norises saturs ir palicis pilnībā nepamanīts, jo viņi savā iztirzājumā vadījušies nevis pēc izklāsta veseluma, bet gan pēc varones būtības. Vienīgi pirmajā gadījumā Otilijas aiziešana nepārprotami parādās kā upurēšanās. Par to, ka viņas nāve ir mītisks upuris – ja ne autora izpratnē, tad noteikti tajā, kuru visskaidrāk sniedz viņa darbs, – liecina divkārtš pierādījums. Pirmkārt: ne tikai ar romāna formu ir pretrunā tas, ka Otilijas lēmums, kurā tik dzīvi kā nekur citur runātu viņas dziļākā būtība, tiek pilnībā ietīts tumsā. Nē, arī no vēstījuma toņa viedokļa svešāds liekas tāds nepastarpināts, gandrīz vai brutāls tēlojums. Tātad tas, ko šī tumsa apslēpj, ir skaidrs no visa iepriekš sacītā. Tā ir upura iespējamība, pat nepieciešamība – saskaņā ar romāna dziļāko intenci. Tādējādi Otilija neklūst par "likteņa upuri", nemaz nerunājot par to, ka viņa pati "uzupurētos", bet gan – nepielūdzamāk un precīzāk – viņa ir upuris vainīgo izpirkumam. Proti, dzejnieka piesauktās mītiskās pasaules izpratnē izpirkums vienmēr ir bijis nevainīgā nāve. Tādēļ Otilija, kaut arī nāvē iet brīvprātīgi, mirst kā mocekļa, atstādama brīnumdarīgus pīšļus.

Mītiskais gan nekur nav ieņēmis galvenā lītišķā satura vietu, tomēr it visur ir pilns ar norādēm uz to. Tieši tādu Gēte ir to līcis sava romāna pamatā. Šās grāmatas lītišķais saturs ir mītiskais: tā satur mītisku ēnu spēli Gētes laikmeta kostīmos. Varētu likties, ka šis divainais skaidrojums būtu nostatāms līdzās paša Gētes par darbu sacītajam. Ne jau tādēļ, ka dzejnieka izteikumi būtu iepriekš iezīmējuši kritikai ejamo ceļu, tomēr, jo tālāk kritika no tiem attālināsies, jo mazāk tā spēs nemodināt prasību tikt izprastai no tikpat apslēptas perspektīvas kā pats darbs. Protams, šeit nav meklējams vienīgais šādas izpratnes princips. Tas nozīmē, šeit sava vieta ir biogrāfiskajam principam, kas neiederas nedz komentārā, nedz kritikā. Gētes izteikumus par šo darbu vienlīdz nosaka arī cenšanās panākt pretim savu laikabiedru spriedumiem. Tādēļ viņa skatiens tiktu tiem pie-

vērsts arī tad, ja viņa redzējumu – kā to liecina šī norāde – nesaistītu kāda dziļāka interese. Laikabiedru vidū nenozīmīgas bija tās balsis, kuras, visbiežāk piederēdamas anonīmiem vērtētājiem, sveica šo darbu ar ierasto cienību, kāda jau tajos laikos tika izrādīta ikkatram Gētes darbam. Svarīgākas bija tās izteiksmīgās frāzes, kuras bija parakstītas ar atsevišķu izcilu recenzentu vārdiem. Tās šā iemesla dēļ nav netipiskas. Gluži pretēji, tieši no šādiem rakstītājiem pirmoreiz parādījās tie, kuri atļāvās izteikt tādas apgalvojumus, kādiem zemākajiem nepietika dūšas aiz cieņas pret dzejnieku. Tomēr dzejnieks juta savas auditorijas noskaņojumu un 1827. gadā rūgtās un neviltotās atmiņās atgādināja Celteram, ka publika, kā viņš droši vien to labi atceroties, pret “Gara radiniekiem” esot izturējusies “kā pret kādu Nesa tērpu”. Iebaidīta un nospiesta, it kā triekas ķerta, tā stāvēja viņa darba priekšā, kurā cerēja uzmeklēt vien palīdzību izklūšanai no savas dzīves mudžekļiem, nebūt nevēlēdamās pašai izlēdzigti iegrimt citas dzīves būtībā. Labs piemērs tam ir Žermēnas de Stālas kundzes recenzija “No Vācijas”: “Nevar noliegt, ka šajā grāmatā rodama .. dziļa sirds zināšana, taču tāda, kas dzen izmisumā; dzīve tur atainota kā kaut kas diezgan vienaldzīgs, kā kaut kas tāds, kam jāiziet cauri; skumja, ja iet dziļumā, diezgan patīkama, ja brauc pa virsu, uzņēmīga pret morālām kaitēm, kuras jādziedina, ja iespējams, un no kurām jāmirst, ja no tām nevar izārstēties.” Šķiet, ka vēl izteiksmīgāk kaut ko līdzīgu pauž arī Vilanda lakoniskais izteikums vēstulē, kuras adresāte nav zināma: “.. atzišos Jums, mana dārgā, ka es šo patiesi šausalīgo darbu tiku lasījis ne bez dziļas un siltas iejūtības.” Noraidījuma lietiskie motīvi, kas mērenajā izbrīnā varēja palikt arī neapzināti, skaidri parādās klerikālo aprindu verdiktā. Apdāvinātākie no šiem fanātiķiem darbā nevarēja nepamanīt skaidri pagāniskas tendences. Jo, lai gan dzejnieks upurēja visu milnieku laimi šiem tumšajiem spēkiem, tomēr kāds nemaldīgs instinkts juta dievišķi

transcendentā trūkumu. Ar viņu bojāeju šajā pasaulē taču nebija gana – kas varēja galvot, ka viņi kādā augstākā nectriūmfēs? Vai tieši to Gēte negribēja pateikt ar noslēguma vārdiem? Tādēļ F. H. Jakobi sauc romānu par "samaitāto prieku debesbraukšanu". Savā evaņģēliskajā baznīcas avīzē vēl gadu pirms Gētes nāves Hengstenbergs bija publicējis visizvērstāko kritiku no visām. Viņa sakāpinātais jūtīgums, kuram nācās iztikt bez jebkādas prāta dzirksts palīdzības, kalpoja par ieganstu dzēligai polemikai. Tomēr tas viss bija nieks salīdzinājumā ar Verneru. Zakāriass Verners, kam, ņemot vērā viņa pievērsanos ticībai, jau nu nekādi nevarēja trūkt nojausmas par šās norises tumšajām rituālajām tendencēm, kopā ar viņu par šo pievērsanos atstāja Gētem savu sonetu "Gara radinieki". Visam šim darbojumam gan vēstulē, gan vārsnās lecīguma ziņā vēl pēc ekspresionisma simtgades nav iespējams atrast kaut ko līdzvērtīgu. Gēte samērā vēlu pamanīja, ar ko viņam ir darīšana, un tādēļ līdz ar šo ievēribas cienīgo rakstu pārtrauca saraksti. Pievienotais sonets skanēja:

Gara radinieki

Gar kapiem un gar kapakmeņiem garām,
Kas, skaisti tērpti, guvumu sev gaida,
Tur vijas ceļš, kur Ēdene jau smaida
Pēc cīņiem un ilgu stundām garām.

Uz smiltīm plūstošām zem laika skarām
Stāv Jeruzaleme; bet vēl mūs baida
Tās nāras, kas uz augšu skatus raida,
Lai ziedotos visaugstākajām varām.

Kāds bērns tad šurp nāk svētā bezkaunībā,
Tas – grēku dēls. Vai to būs pazudināt?
Rij viņi visu! Vai tas no mums šķirts?

Vai Hēlijs grib nu zemi aizdedzināt?
 Nē, apkampt grib viņš to tik milestībā!
 Šo pusdievu tu milēt driksti, sirds!

Šādi trakulīgi, necienīgi slavinājumi un nopēlumi liecina tikai par vienu: Gētes laikabiedriem darba mītiskais saturs bija pazīstams – nevis viņu apziņai, bet gan izjūtām. Tagad situācija ir atšķirīga, jo tradīcija simt gadu garumā ir darījusī savu darbu un gandrīz izdzēsusi sākotnējās izziņas iespēju. Kad šodien kāds Gētes darbs lasītājam šķiet svešāds vai pat naidīgs, viņu tūlīt pārņem mēms apmulsums, kas noslēpē īsto iespaidu. Ar neslēptu prieku Gēte ir sveicis tos abus, kuri, kaut arī vāji, tomēr sadzirdami, pauda no šāda viedokļa atšķirīgus ieskatus. Pirmais no tiem bija Zolgers, otrais – Ābekens. Gēte nelikās mierā tikmēr, kamēr Ābekena labvēlīgajiem izteikumiem tika piešķirta kritikas forma, kurā šie vārdi atradās redzamā vietā. Šajos vārdos Gēte saskatīja uzsvētu humānismu, ko viņa sacerējums metodiski izstādījis apskatei. Šķiet, ka nevienam citam tas netika tik lielā mērā aizmiglojis skatienu uz darba galveno saturu kā Vilhelmam fon Humboltam. “Visvairāk man šajā darbā pietrūkst liktena un iekšējas nepieciešamības,” viņš samērā divaini spriež.

Gētem bija divējādi iemesli neklusēt, sekojot šai viedokļu apmaiņai. Pirmkārt, viņam bija jāaizstāv savs darbs. Otrkārt, viņam bija jāsargā tā noslēpums. Abi šie iemesli darbojas kopīgi, lai viņa paskaidrojumam piešķirtu pavisam citu, nevis interpretācijas raksturu. Paskaidrojumam piemīt apoloģētiskas un mistificējošas iezīmes, kas abas visnotaļ atbilstoši savienojas paskaidrojuma galvenajā daļā. To varētu saukt par fabulu par atteikšanos. Tajā Gēte bija atradis pieturas punktu, lai liegtu zināšanām dziļāku pieeju. Vienlaikus tā bija arī atbilde uz daudzajiem filistriskajiem uzbrukumiem. Tādējādi Gēte tika sarunā izteicis tos vārdus, kuri Rīmera atveidojumā turpmāk noteica tradicionālo priekšstatu par šo romānu. Viņš saka, ka tikumības ciņa ar kaislību

ir "novietota aiz kulisēm, un ir saskatāms, ka tai ir jābūt noritējušai jau iepriekš. Cilvēki izturas, kā pienākas dižciltīgiem ļaudīm, kas, neskatoties uz iekšējo konfliktu, saglabā ārējās dekorācijas. – Cīņa par tikumību nekad nav piemērota estētiskam attēlojumam, jo tikumiskais vai nu uzvar, vai tiek pārvarēts. Pirmajā gadījumā nav zināms, kas un kādēļ ir ticis atveidots; otrajā gadījumā ir apkaunojoši to uzlūkot; galu galā ir taču nepieciešams kādā mirklī ļaut jutekliskajam gūt virsroku pār tikumisko. Tieši šo mirkli skatītājs nepieļauj: jo tikumīgāks viņš ir pats, jo vairāk prasa kaut ko vēl izšķirošāku, pārliecinošāku, tādu, kas vēl un vēl vairāk izslēdz trešo iespēju. – Šādos attēlojumos jutekliskajam vienmēr ir jāklūst par kungu – tomēr likteņa nosodītu: to nosoda tikumiskā daba, kas nāvē izglābj savu brīvību. – Tādēļ Verteram ir jānosaujas, kad viņš ir lāvis juteklībai gūt virsroku pār sevi. Tādēļ Otīlijai un tāpat arī Eduardam ir jācieš, kad viņi ir devuši brīvu vaļu savai kaislibai. Tikai tad tikumiskais triumfē." Gēte varētu būt lepns uz šiem divdomīgajiem izteikumiem, tāpat arī uz drakonismu, ko viņš mēdza uzsvērt sarunā par šo tēmu, jo tiesiskais nodarījums laulības pārkāpumā – mītiskajā vainā – ir bagātīgi atlīdzināts ar varoņu bojāeju. Tikai patiesībā tas bija nevis atlīdzinājums par pārkāpumu, bet gan atbrīvošana no laulības pinekļiem. Tomēr, par spīti visiem šiem vārdiem, nekāda cīņa starp pienākumu un kaislibu te nenorisinās – nedz atklāti, nedz apslēpti. Tikumiskais princips nekur nepiedzīvo savu triumfu, bet gan tikai un vienīgi zaudējumus. Šā darba morālais saturs tādēļ ir meklējams daudz dziļāk, nekā varētu noprast no Gētes vārdiem. Tajos sadzirdamā aizbildināšanās nav nedz iespējama, nedz vajadzīga. Jo viņa pārspridumi par jutekliskā un tikumiskā pretstatu ir ne tikai nepietiekami, bet arī klaji nepamatoti – līdz ar iekšējās ētiskās cīņas kā dzejnieciskās daiļrades priekšmeta izslēgšanu. Kas tad cits vēl paliktu pāri no drāmas, pat no romāna? Tomēr – kādos gan citos veidos vēl būtu morāli aptverams šā daiļdarba saturs?

Nekāda *fabula docet*⁴ tajā nav atrodama, un blāvais atgādinājums par atteikšanos, ar kuru visa mācītā kritika no pašiem pirmsākumiem tika līdzinājusi tā virsotnes un bezdibēņus, tajā ne tuvu nav samanāms. Turklāt jau Mežjērs ir pamatoti norādījis uz epikūrisko tendenci, ko Gēte piešķir savai attieksmei. Tādēļ vēl jo dziļāka šķiet atzīšanās no "Sarakstes ar bērnu", un tikai ar grūtībām var sevi pārliecināt par iespējamību, ka to būtu sagudrojusi Betīna, kam daudzos aspektos šis romāns bija svešs. Tur tiek rakstīts, ka viņš esot "sev izvirzījis uzdevumu šajā izdomātajā liktenī kā kādā kapu urnā salasīt asaras, izlietas par kaut ko nokavētu". To, no kā atsakās, taču nesauc par nokavētu. Gētem taču ne vienās vien no attiecībām viņa dzīvē svarīga ir bijusi nevis atteikšanās, bet gan nokavējums. Un vien tad, kad viņš bija sapratis nokavētā neatgriezeniskumu, kavējuma izraisītu neatgriezeniskumu, viņa priekšā varēja nostāties atteikšanās – kā pēdējais mēģinājums izjūtās vēl reizi apņemt pazaudēto. Tas varētu attiekties arī uz Minnu Herclību.

Tādēļ mēģināt izprast "Gara radniekus" pēc dzejnieka paša vārdiem nozīmē šķiest veltīgas pūles. Šie vārdi ir domāti, tieši lai liegtu pieeju kritikai. Tomēr galvenais iemesls tam nav vēlme aizstāvēties pret muļķību, tas drīzāk ir mēklējams centienos ļaut nepamanīt visu, kas noliedz dzejnieka paša paskaidrojumus. Noslēpumā bija jāsauglabā romāna tehnika un reizē arī motīvu sfēra. Poētiskās tehnikas joma veido robežu starp darba virspusējo, brīvi pieejamo un dziļāko, apslēpto slāni. Tas, ko dzejnieks ir apzinājies kā savu tehniku un kas arī ir jau pazīstams viņa laika kritikai, tieša, skar lietīšķā satura reālījas, tomēr vienlaikus norobežotības saturu, kas visā pilnībā nav zināms nedz dzejniekam, nedz viņa laikabiedru kritikai. Teknikā, ko – atšķirībā no formas – nosaka nevis patiesības saturs, bet gan tikai lie-

⁴Pamācošs nostāsts (lat.).

tišķais saturs, tas noteikti ir saskatāms. Dzejniekam taču lietīšķā satura atveidojums ir mīkla, kuras atminējumu tam nākas meklēt tehnikā. Šādi Gēte savā darbā spēja nodrošināties ar mītisko varu uzsvēršanas tehniku. Šo varu būtiskākā nozīme palika apslēpta gan viņam, gan viņa laika garam. Šo tehniku savukārt dzejnieks centās glabāt kā amata noslēpumu. Šķiet, ka uz to norāda viņa izteikums, ka viņš, pie romāna strādādams, esot sekojis kādai idejai. Var domāt, ka šī ideja bijusi tehniska. Pretējā gadījumā nebūtu saprotama piebilde, kas apšaubā šādas pieejas vērtību. Tomēr ir visnotaļ labi saprotams, ka dzejniekam gan varēja likties apšaubāms neizmērojamais trauslums un izsmalcinātība, ar kādu grāmatā slēpta attiecību pārpilnība. "Es ceru, jūs šeit atradīsiet manus vecos paņēmienus. Daudz ko es esmu tur ielicis, šo to esmu apslēpis. Lai nu jums arī šis atklāti redzamais noslēpums sagādātu prieku." Tā Gēte raksta Celte-ram. Šajā pašā nozīmē viņš ir lepns arī uz to, ka darbā ir ielikts vairāk, "nekā jebkurš varētu uztvert, vienreiz to izlasot". Tomēr skaidrāk par visu liecina uzmetumu iznīcināšana. Tā taču nevar būt sagādīšanās, ka no šiem uzmetumiem nav saglabāties pat ne vismazākais fragments. Gluži pretēji, dzejnieks acimredzot ir tišām iznīcinājis visu, kas varētu liecināt par darbā izmantoto pilnībā konstruktīvo tehniku. – Ja lietīšķā satura eksistence ir šādā veidā noglabāta, tad tā būtība apslēpj pati sevi. Visam mītiskajam piemītošā mītiskā nozīme meklē noslēpumu. Tādēļ arī tieši par šo darbu Gēte varēja pašpārliecināti teikt, ka sarakstītais [*Gedichte*] apliecina savas tiesības tāpat kā notikušais [*Geschehen*]. Šādas tiesības patiešām šo vārdu sarkastiskajā nozīmē izriet nevis no paša dzejojuma [*Dichtung*], bet gan no dzejotā – no darba mītiskā slāņa. To apzinājies, Gēte varēja palikt nepieejams – ja ne, runājot par pašu darbu, tad tā iekšienē. Par to liecina vārdi, ar kuriem Humbolts noslēdz savus kritiskos izteikumus: "Bet viņam neko tādu teikt nevar. Viņam nav nekādas teikšanas par savām paša lietām, un

viņš kļūst mēms, kad viņu kaut vai nedaudz paļā.” Šādi Gēte vecumā stājas pretim ikkatrai kritikai – kā olimpietis. Tas nav domāts tukša *epitheton ornans* vai skaista veidola nozīmē, kādu viņam piešķir vēlākās paaudzes. Šis apzīmējums, kuru mēdz piedēvēt Žanam Polam, pauž tumšo, sevi iegrimušo mītisko iedabu, kas bezvārdu stingumā ir iemāļojusi Gētes mākslā. Kā olimpietis viņš bija ielicis šā darba pamatus un ar skopiem vārdiem pabeidzis tā velves.

Skatienam dziestot, tas sastopas ar pašu apslēptāko Gētes būtību. Kļūst skaidri saskatāmi vaibsti un sakarības, kas ikdienišķā aplūkojuma gaismā paliek neredzamas. Un atkal tikai šajā mīkrēsli aizvien vairāk un vairāk izklist agrāko skaidrojumu paradoksālais šķitums. Tādējādi Gētes dabas pētījumu bezdibenis paveras vienīgi šeit. Šis studijas balstās gan naivā, gan labi izsvērtā dabas jēdziena divnozīmībā. Proti, Gēte tajās iezīmējis gan uztveramo parādību sfēru, gan uzlūkojamus pirtēlus. Gēte taču nekur nav varējis sniegt paskaidrojumus par šo sintēzi. Filosofiskas izpētes vietā viņš savos pētījumos veltīgi cenšas šo abu sfēru identitāti pierādīt empīriski, ar eksperimentu palīdzību. Tā kā viņš nekad nav jēdzieniski definējis “patieso” dabu, viņam nekad neizdevās izlauzties tā vērojuma auglīgajā centrā, kurš lika viņam meklēt “patiesās” dabas kā pirmfenomena klātbūtni tās izpausmēs, kā viņš to iepriekš tika pieņēmis mākslasdarbos. Šo kopsakaru, kas īpaši skaidri pastāv tieši starp “Gara radiniekiem” un Gētes veiktajiem dabas pētījumiem, bija pamanījis Zolgers, un to rāda arī Gētes paša liecība. Viņš saka: “Krāsu mācība mani .. zināmā mērā pārsteidza. Dievs man liecinieks, ka es iepriekš skaidri nezināju, kas no tās sagaidāms. Lielākoties es domājos atrast vien kālus eksperimentus. Un te nu tā ir grāmata, kur daba ir kļuvusi dzīva, cilvēciska un laipna. Man šķiet, ka tā met nedaudz gaismas arī uz “Gara radiniekiem”. Krāsu mācības sarakstīšana arī laika ziņā nav tāla no romāna tapšanas. Galu galā Gētes pētījumi par magnētismu ir ievijušies pašā

romānā. Šī ielūkošanās dabā, ar kuras palīdzību dzejnieks vienmēr cerēja gūt apliecinājumu saviem darbiem, noveda līdz pilnībai viņa vienaldzību pret kritiku. Tā vienkārši nebija vajadzīga. Pirmfenomena daba bija mēraukla, pēc kuras varēja nolasīt ikkatra darba attiecību pret to. Tomēr, pateicoties dabas jēdziena divnozīmībai, pirmfenomeni kā pirmtēli [*Urbild*] pārlietu bieži pārtapa par dabu kā paraugu [*Vorbild*]. Šis priekšstats nekad nebūtu kļuvis tik ietekmīgs, ja Gēte, atsakoties no šās iedomātās divdomības, būtu izlēmis mākslas jomā pasniegt vērojumam vienīgi pirmfenomenus kā ideālus, savukārt zinātnē tos aizstātu ideja, kas uztveres priekšmetu gan izgaismo, tomēr nespēj to pārvērst vērojumā. Pirmfenomeni nevis tiek sniegti mākslai, bet gan atrodas tajā. Pēc būtības tie nekad nespēj kalpot par mērauklu. Ja šajā tīrās un empīriskās jomas kontaminācijā jutekliskā daba jau šķiet prasām sev augstāko stāvokli, tad tās mītiskā seja triumfē tās esamības kopējā veidolā. Gētem tas ir vien simbolu haoss. Proti, kā tādi viņam parādās tikai to pirmfenomeni kopā ar citiem, kā to starp dzejoļiem skaidri parāda krājums "Dievs un pasaule". Dzejnieks nekad nav mēģinājis izveidot kādu pirmfenomena hierarhiju. Tiem piemētošo formu pārpilnība viņa garam parādās tāpat, kā ausij parādās sajaukta un sarežģīta skaņu pasaule. Varētu pieļaut, ka šādā līdzībā tiek pārveidots attēlojums, ko viņš par to sniedz, jo šis attēlojums tik labi kā reti kurš cits pauž to garu, ar kuru viņš aplūko dabu. "Mēs aizveram acis un atveram tās, mēs sasprindzinām dzirdi, un no visklusākās dvesmas līdz pat visplosošākajam troksnim, no visvienkāršākā toņa līdz pat visdebešķīgākajai harmonijai, no vistrakākā kaisles kliedziena līdz pat liegākās prāta balss teiktajam tā ir daba, kas runā, – viņas klātesamība, viņas spēks, viņas dzīvība un attieksmes. Šādi pat aklais, kam visa saredzamā bezgalība ir liegta, var sadzirdamajā tvert ko bezgalīgi dzīvu." Ja jau šajā ekstrēmajā izpratnē pat "prāta balss teiktais" tiek uzskatīts par piederīgu dabai, tad kāds gan tur brī-

nums, ka Gētes doma nekad pilnībā neizgaismoja pirmfenu menu valstību. Taču šādi viņš atņēma sev robežu novilkšanās iespēju. Bez jebkādas atšķirības eksistence tiek pakļauta dabas jēdzienam, kas pieaug līdz monstroziem apmēriem kā mums to māca 1780. gadā sarakstītais fragments. Un šis fragmenta par dabu teiktajam Gēte pievienojās vēl dziļā vecumā. Tā nobeigums skan šādi: "Viņa šeit mani ir novedusi, viņa mani arī izvedis ārā. Es viņai uzticos. Viņa var ar mani rīkoties pēc patikas; viņa neienīdīs savu radījumu. Es neesmu runājis par viņu, nē; visu, kas ir patiess un aplams, ir teikusi viņa. Viss ir viņas vaina, un viss ir viņas nopelns." Šajā pasaules redzējumā ir haoss. Tieši tur galu galā ieplūst mīta dzīve, kurš bez jebkāda augstāk stāvoša valdītāja un robežām ieceļ sevi par vienīgo varu visa esošā pasaulē.

Novēršanās no jebkādas kritikas un dabas dievišķošana ir mītiskās dzīves formas mākslinieka eksistencē. To, ka Gētes personā tās iegūst savu visaugstāko izpausmi, var saskatīt viņam dotajā olimpieša apzīmējumā. Mītiskajā būtībā tas vienlaikus apzīmē gaišo, tomēr viņam atbilst tumšais, kas vissmagāk aptumšo cilvēka eksistenci. Pēdas tam ir atpazīstamas darbā "Poēzija un īstenība". Tomēr tikai nedaudz tas caurauž Gētes atziņšanos. Uz šās pašas pakāpes kā nenoslīpēts akmens stāv vēl vienīgi dēmoniskā jēdziens. Ar to Gēte uzsāk sava autobiogrāfiskā darba pēdējo nodaļu. "Šā biogrāfiskā snieguma gaitā tika izvērsti parādīts, kā bērns, pusaudzis, jauniets dažādos veidos centies tuvoties pārvērtējamam – vispirms ar simpātijām lūkojoties pēc kādas dabiskas reliģijas, pēc tam ar mīlestību pieķeroties pozitīvajai; vēlāk ar sakoncentrēšanos sevī tika izmēģināti paša spēki, visbeidzot priecīgi nododoties vispārpieņemtajai ticībai. Kad viņš, reizi pa reizei klejodams telpā starp šiem reģioniem, meklēdams lūkojās apkārt, viņam gadījās sastapties ar šo un to, kas īsti neiederējās nevienā no tiem visiem, un viņam aizvien pareizāka šķita atziņa, ka labāk ir novērst domas no viņa neizdibināmā, neaptveramā. Viņš ticēja, ka dabā – gan

dzīv
ir at
un t
ar v
prāt
prat
eņģ
jās
lidz
Tas
šķit
Tas
bi j
sevi
citā
mo
ma
Die
tris
tve
mo
"Po
pir
sas
lik
ta
atr
ra
na
me
ve
Bo
ro
no
ta

dzīvajā, gan nedzīvajā, gan apgarotajā, gan neapgarotajā – ir atrodams kaut kas tāds, kas sevi manifestē vien pretrunās un tādēļ nav aptverams ar vienu jēdzienu un vēl jo mazāk – ar vienu vārdu. Tas nebija nekas dievišķs, jo tas liktos neprātīgi; tas nebija arī nekas cilvēcisks, jo tam nepiemita sapratne; nedz arī velnišķīgs, jo tas bija labdarīgs; un arī ne eņģelisks, jo tas bieži lika manīt ļaunu prieku. Tas līdzinājās nejaušībai, jo to neapliecināja nekādi secinājumi; tas līdzinājās priekšnojautai, jo norādīja uz kādu kopsakaru. Tas šķita spējam iespiesties visā tajā, kas mūs ierobežo; tas šķita patvaļīgi rīkojamies ar mūsu eksistences elementiem. Tas lika laikam sarautes un telpai – izplesties. Tas šķita labi jūtamies vienīgi neiespējamajā, ar nicinājumu atgrūžot no sevis visu iespējamo. – Šo būtni, kas, nostājusies starp visām citām, šķita tās nošķiram un vienojam, es nosaucu par dēmonisku, sekojot senajiem un tiem, kuri kaut ko līdzīgu bija manījuši. Es centos pasargāt sevi no šīs šausmīgās būtnes." Diez vai ir īpaši jānorāda, ka šajos vārdos pēc vairāk nekā trīsdesmit pieciem gadiem sevi apliecina tā pati dabas neaptveramā divnozīmība, kas slavenajā fragmentā. Ideja par dēmonisko, kura, visbeidzot, ir atrodama "Egmonta" citātā no "Poēzijas un īstenības", kā arī atsauce "Pirmvārdi, orfiskie" pirmajā stancē pavada Gētem raksturīgo vērojuma veidu visas viņa dzīves garumā. Tieši tas parādās "Gara radinieku" likteņa idejā, un, ja to abu vidū pietrūkst pastarpinājuma, tad arī tas – jau tūkstošiem gadu loku noslēdzošais – ir tur atrodams. Pirmvārdi pavisam taustāmi, savukārt dzīves apraksts uzvedinoši norāda uz astroloģiju kā mītiskās domāšanas kanonu. "Poēzija un īstenība" noslēdzas ar norādi uz dēmonisko, aizsākas – ar norādi uz astroloģisko. Turklāt šī dzīve nešķiet pilnībā noslēgta astroloģiskam aplūkojumam. Bolla darbā "Ticība zvaigznēm un to skaidrošana" pa daļai rotaļīgi, pa daļai nopietni izveidotais Gētes horoskops vienā no aspektiem norāda uz viņa eksistences aptumšojumu. "Arī tas, ka augšupejošais cieši seko Saturnam un vēl arī ļauna-

jā atrodas skorpions, met ēnu pār šo dzīvi. Katrā gadījumā par "miklainu" uzskatītā zodiaka zīme savienojumā ar Saturna apslēpto būtību radīs zināmu noslēgtību dziļākā vecumā; turklāt vēl" – un tas viss ved pie sekojošā – "kā pa zemi rāpojoša zodiaka zīme, kurā stāv "Zemes planēta" Saturns, tā radīs arī izteiktu pasaulīgumu, kas "rupjā milas kārē ar saviem spīļveida orgāniem" turas pie zemes."

"Es centos pasargāt sevi no šīs šausmīgās būtnes." Mītiskā cilvēce saskarsmi ar dēmoniskajām varām pērk par bailu cenu. Šīs bailes bieži nepārprotami runāja Gētē. Šo bailu manifestācijas no anekdotiskā fragmentārisma, kuru biogrāfi gandrīz pret savu gribu tām ir piešķīruši, ir jāpārceļ tāda aplūkojuma gaismā, kurš visā tā šausmīgumā parādītu pirmatnējo spēku varu tā vīra dzīvē, kurš tomēr galu galā ne bez šo spēku līdzdalības ir kļuvis par savas tautas dižāko dzejnieku. Visskaidrāk sadzirdamās bailes, kas sevī ietver visas pārējās, ir bailes no nāves. Jo tās visbiežāk apdraud dabiskās dzīvības visvarenību, kas veido mīta burvju loku. Dzejnieka nepatika pret nāvi un visu, kas to apzīmē, pilnībā līdzinās galējai māņticībai. Ir labi zināms, ka viņa klātbūtnē nedrīkstēja runāt par nāves gadījumiem; mazāk ir zināms, ka viņš ne reizi nepiegāja pie savas sievas nāves gultas. Viņa vēstules, kurās rakstīts par dēla nāvi, pauž to pašu attieksmi. Nekas nav iezīmīgāks par vēstuli, kurā viņš Celteram dara zināmu šo zaudējumu, noslēdzot to ar patiesi dēmonisku formulu: "Un tā – pāri kapiem, uz priekšu!" Šajā nozīmē tiek apliecināti vārdi, ko mēdz piedēvēt mirstošajam. Mītiskā dzīvība ar savu bezspēcīgo vēlmi pēc gaismas tajos pretojas aizvien tuvāk nākošajai tumsai. Tajos sakņojas arī pēdējās dzīves desmitgades neizmērojamais pašslavināšanās kulta. "Poēzija un īstenība", "Dienu un gadu burtnīcas", publicētā korespondence ar Šilleru, rūpes par korespondences ar Celteru izdošanu – tie visi ir centieni novilcināt nāvi. Vēl skaidrāk to apliecina pagāniskās rūpes visā tajā, ko viņš saka par dvēseles pēcnāves dzīvi: tā vietā, lai lolotu cerību,

jumā
r Sa-
vecu-
zemi
urns,
rē ar/Itis-
bailu
bailu
ogrā-
tāda
1 pir-
lā ne
izāko
etver
raud
loku.
lnībā
ūtnē
āms,
s. Vi-
u at-
elte-
i dē-
Šajā
jam.
tajos
s arī
āša-
cas",
den-
nāvi.
vipš
ribu,

viņš to pieprasa kā ķilu. Tāpat, kā mītā ietvertā nemirstības ideja tika uzrādīta kā "nespēšana nomirt", arī Gētes domās tā ir nevis dvēseles sliekšme pretī savai dzimtenei, bet gan bēgšana no neierobežotā neierobežotajā. Falka atstāstītajā sarunā pēc Vilanda nāves nemirstība patiešām tiek atvēlēta vien diženiem gariem – saskaņā ar dabu un arī tādēļ, lai uzsvērtu tiem piemītošo necilvēciskumu.

Nevienām izjūtām nav iespējams tik daudz dažādu variantu kā bailēm. Nāves bailēm labprāt piebiedrojas bailes no dzīves – kā pamattonim daudzējādie virstoņi. Arī barokālo dzīves bailu spēli tradīcija noklusē un ignorē. Tai ir jāpada-
ra Gēte par normu, un šādi tā ir visai tāla no iespējas saska-
tīt to dzīves formu cīņu, kuru viņš sevī izcīnīja. Pārlieku
dziļi Gēte tika to ieslēdzis sevī. Tādēļ arī viņa dzīves vien-
tulība un brīžiem sāpīgā, brīžiem spītīgā klusēšana. Ger-
vins rakstā "Par Gētes korespondenci", attēlojot viņa agrīno
Veimāras laiku, parāda, cik ātri tā aizsākusies. Viņš bija
pirmais un pats drošākais no visiem, kas vērsa uzmanību
uz šiem fenomeniem Gētes dzīvē; viņš, iespējams, bija arī
vienīgais, kas nojauta šo parādību nozīmi – lai cik kļūdaini
arī par tām spriestu. Viņam nepaiet garām nedz vēlinā pos-
ma klusējošā iegrimšana sevī, nedz arī līdz paradoksalitātei
sakāpinātā šo parādību ietekme dzīves lietiskajā saturā.
Taču no šiem abiem runā bailes no dzīves: bailes no savas
varas un plašuma izjūtas, bailes no savas bēgšanas aptver-
šanas spējā. Gervins savā rakstā nosaka to pavērsiena pun-
ktu, kurš vecā Gētes daiļradi šķir no iepriekšējā perioda, un
viņš šo punktu saskata 1797. gadā plānotā Itālijas ceļojuma
laikā. Tajā pašā laikā vēstulē Šilleram Gēte raksta par lie-
tām, kas, nebūdamas "pilnībā poētiskas", rosināja viņā zi-
nāmu poētisku noskaņu. Viņš saka: "Tādēļ es sikāk aplūko-
ju priekšmetus, kas bija radījuši šādu efektu, un man pār-
steigumā nācās secināt, ka tie īstenībā ir simboliski." Savu-
kārt tieši simboliskajā parādās kādas patiesības nesarauja-
mā un nepieciešamā piesaiste lietiskajam saturam. Tajā

pašā vēstulē teikts: "Ja, turpinoties ceļojumam, uzmanība tiktu vērsta nevis uz interesanto, bet gan uz nozīmīgo, tad galu galā būtu iespējams daudz ko iegūt priekš sevis un citiem. Es gribētu mēģināt ievērot visu simbolisko, vēl būdams šeit, tomēr jo īpaši vingrināties svešajās zemēs, kuras es redzu pirmoreiz. Ja tas izdotos, tad varētu, arī necenšoties izsekot visai pieredzei tās plašumā, bet gan katrā vietā un acumirkli, kur vien tas būtu ļauts, iegrimstot dziļumos vienmēr pārvest pietiekoši daudz laupījuma no pazīstamajām zemēm un apvidiem." Gervins pievienojas, sakot, ka "varētu teikt, ka tieši tas tiek darīts gandrīz visur viņa vēlākajos poētiskajos ražojumos un ka viņš mēra pēc noteiktā garīgā dziļuma pakāpes pieredzēto, ko pirms tam ir parādījis jutekliskā spektrā, kā to prasa māksla, – vienlaikus bieži pazaudējot sevi bezdibenīgajā. Šillers visai labi redzēja cauri šai misteriozi ietērtajai jaunajai pieredzei. [...] Šķiet, ka viņa gadījumā bija runa par poētisku prasību bez poētiska noskaņojuma un poētiska priekšmeta. Patiesībā šeit priekšmets bija daudz mazsvarīgāks par dvēseli, lai ko tai arī nozīmētu priekšmets." (Un nekas neiezīmē klasicismu tik spilgti, kā šī nosliece vienā un tajā pašā teikumā simbolu vienlaikus gan aptvert, gan relativizēt.) "Iedaba ir tā, kas šeit nosprauž robežu, un zemisko un apgaroto šeit, tāpat kā citur, viņš var atrast aplūkojuma veidā, nevis temata izvēlē. Viņš uzskata, ka tas, kas viņam bija abas šīs vietas, uzbudinātā noskaņojumā būtu bijusi ikkatra iela, jebkurš tilts utt. Ja Šillers būtu varējis nojaust šā Gētes jaunā aplūkojuma veida iespējamās sekas, viņš diez vai būtu viņu iedrošinājis pilnībā tam nodoties, jo šādā priekšmetu redzējumā visa pasaule tiek ietverta atsevišķajā. [...] Jo tas ir visšķaidrāk redzamais rezultāts, ka Gēte ierīko sev ceļojumā līdzīgas ņemamas dokumentu mapes, kurās viņš iesien visus publicējamus dokumentus, avīzes, nedēļas laikrakstus, spriediņu izvilukumus, komēdiju sludinājumus, pavēles, cenrāžus utt., pievieno tiem savus komentārus, salīdzina tos ar sa-

biedrības balsi, atbilstoši izlabo savu viedokli, ķeras atkal pie jaunas pamācības *ad acta* un šādā veidā cer tikt pie materiāliem turpmākam lietojumam!! Tas jau sagatavo vēlāk līdz smieklīgumam novesto nozīmības apziņu, ar kuru viņš savās dienasgrāmatās un piezīmēs par augstākā mērā svarīgiem uzskatīja tos fragmentus, kuros katra visniecīgākā lieta tiek aplūkota ar patētisku pārgudrību sejā. Kopš tā laika par ārkārtīgi svarīgiem priekšmetiem kļūst katra mēdāja, kas viņam tiek dāvināta, un katrs granīta gabals, ko dāvina viņš pats. Un, kad viņš urbumā atrod akmenssāli, ko Fridrihs Lielais nespēja atrast, par spīti visām pavēlēm, viņš saskata tajā nezin kādu brīnumu un sūta savam draugam Celteram simbolisku naža galu šā sāls uz Berlīni. Nekas tik labi neraksturo šo viņa vēlāko domāšanas veidu, kas noteica viņa tuvojošās vecumdienas lielākā mērā nekā tas, ka viņš par savu pamatprincipu izvēlējās kaislīgi pretoties vecajam *nil admirari*⁵, tā vietā liekot: visu apbrīnot, visu uzskatīt par "nozīmīgu, brīnišķu, neapreķināmu!" Šajā attieksmē, kuru Gervins attēlo nepārspējami, bez kādiem pārspīlējumiem, jaušama apbrīna, tomēr arī bailes. Cilvēks satīngst simbolu haosā un zaudē brīvību, kas senajiem nebijā pazīstama. Viņš nonāk ķīviņā starp zīmēm un orākuliem. Gētes dzīvē tādu netika trūcis. Viena no šādām zīmēm rādīja ceļu uz Veimāru. "Poēzijā un īstenībā" viņš pat stāsta, ka kādā no klejojumiem, nevarēdams izšķirties starp saviem aicinājumiem – dzeju un glezniecību –, esot vaicājis padomu orākulam. Bailes no atbildības ir visgarīgākās no visām, kurām Gēte bija pakļauts savā būtībā. Tās liek pamatus viņa konservatīvajai pārliecībai, kas izpaudās politiskajā, sabiedriskajā un vecumā arī literārajā jomā. Tās ir cēlonis arī novēlojumam viņa erotiskajā dzīvē. Ir skaidrs, ka tās noteica arī viņa skaidrojumu "Gara radiniekiem". Tieši šis darbs met gaismu uz tiem viņa paša dzīves pamatiem, kuri, netik-

⁵Nebrīnies ne par ko (lat.).

dami izpausti Gētes atklāsmē, ir palikuši apslēpti arī tradīcijai, kas vēl nav atbrīvojusies no šās noburtības. Tomēr šī mītiskā apziņa nevar tikt uzrunāta ar triviālo tukšvārdību, kas dažkārt atklāj traģiskumu olimpieša dzīvē. Traģiskums pastāv vien dramatiskas, t.i., tēlojošas, personas, nevis cilvēka eksistencē. Turklāt vismazāk jau tādā kviētiskā dzīvē kā Gētem, kurā diez vai ir atrodami tēlojoši momenti. Tādēļ šajā dzīvē, tāpat kā jebkura cilvēka dzīvē, ir spēkā nevis brīvība, ko nāvē gūst traģiskais varonis, bet gan pestīšana mūžīgajā dzīvē.

II

Tādēļ apkārt gūzmotas apskaidrībai
 Ir laika galotnes,
 Un tuvumā mīlie dzīvo, gurdami uz
 Visšķirtākajiem kalniem,
 Tad ūdeni dod nevainīgu,
 Dod spārnus mums, lai uzticīgi
 Mēs aizietu turpu un atgrieztos.
 Helderlins

Ja kāds darbs – kā “Gara radinieki” – spēj izgaismot autora dzīvi un viņa būtību, tad parasti iztīrījums iestieg kļūdās jo vairāk, jo tuvāk tas domā turamies pie šā darba. Visai reti kāda klasikas darba izdevuma ievadā nav uzsvērts, ka tieši tā saturs atšķirībā no citiem ir izprotams tikai un vienīgi no attiecīgā dzejnieka dzīves pozīcijām. Tādējādi šis spriedums iegūst tās metodes $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu\ \psi\epsilon\upsilon\delta\omicron\varsigma$ ⁶, kura šablonskā būtības attēlojumā un tukšā vai neizprotamā pārdzīvojumā cenšas attēlot to, kā dzejniekā ir tapis viņa darbs. Šī $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu\ \psi\epsilon\upsilon\delta\omicron\varsigma$ gandrīz visā jaunākajā filoloģijā, proti, tajā, kura vēl sevi neizprot kā vārdu un lietu pētniecību, ir tā, ar

⁶Principiāla kļūda (sengr. val., Aristoteļa loģikas termins).

kuru var ja ne atvedināt dzejojumu kā produktu no būtības un dzīves, tad tuvināt to dīkai izpratnei. Savukārt, ja bez iebildumiem tiek norādīts balstīt izziņu uz drošo, pierādāmo, tad visur tur, kur atziņa ir pievērsta saturam un būtībai, priekšplānā noteikti ir jāatrodas darbam. Jo nekur taču drošais un izzināmais nav pieejams tik noturīgi, skaidri un aptverami kā tajā. Ja pat vēl tad tas šķiet gana smagi un daudzīgiem pat nepieejami, tādā gadījumā tiem ir pietiekams iemesls precīza darba aplūkojuma vietā pamatot savus mākslas vēstures pētījumus uz personāliju un attiecību studijām, nedodot iespēju pašam vērtētājam tām ticēt, pat ne tām izsekot. Šāds vērtētājs drīzāk vienmēr paturēs prātā, ka vienīgā racionālā saikne starp radošo un viņa darbu ir tikaiiecība, ko otrais sniedz par pirmo. Nav tā, ka zināšanas par kāda cilvēka būtību var iegūt tikai no viņa izteikumiem – pietiem šādā nozīmē pieder arī viņa daiļdarbi –, nē, šī būtība visupirms nosaka pati sevi tajos. Daiļdarbi nav atvedināmi uz paveikto, un jebkura interpretācija, kas kopumā piekrīt šai tēzei vien tālab, lai konkrētos gadījumos tai pretotos, ir zaudējusi jebkuru pretenziju uz saturīgumu.

Šādiem banāliem attēlojumiem garām paslid apjēgsme ne tikai par darba vērtību un savdabību, bet vienlaikus arī par autora būtību un dzīvi. Atstājot novārtā darbu iztīrājumu, tiek izjaukta jebkura izpratne par sarakstītāja būtību, tās veselumu, tās "dabu". Jo, kaut arī darbs nespēj sniegt par šo būtību galēju un pilnīgu priekšstatu – tāds zināmu iemeslu dēļ nav pat iedomājams –, tomēr, kad darbi netiek ņemti vērā, šī būtība paliek neizdibināma. Taču arī izpratne par autora dzīvi nav pilnībā pieejama ierastajai biogrāfijas metodei. Skaidriba par būtības un darbu teorētiskajām attiecībām ir pamatnoteikums izpratnei par autora dzīvi. Tās radīšanas labā līdz šim ir ticis darīts tik maz, ka kopumā par vislabākajiem aplūkojuma instrumentiem tiek uzskatīti psiholoģijas jēdzieni, kaut arī nekur citur kā šajā jomā nav iespējams tik labi izvairīties no īstā lietu stāvokļa apjaušanas, ja

tiek laisti aprītē šādi termini. Proti, var apgalvot, ka biogrāfiskā principa prioritāte kāda radoša cilvēka dzīves ainā, proti, attēlojot to kā cilvēka dzīvi ar šo dubulto uzsvaru uz izšķirošo un uz cilvēkam tikumībā neizšķiramo, ir atrodama vien tur, kur atskārsme par sākotņu neizdibināmību jebkuru darbu, ierobežojot to gan vērtības, gan satura ziņā, izslēdz no viņa dzīves dziļākās jēgas. Jo, kaut arī dižens darbs nepiemērojas vienkāršai eksistencei – pat tad, ja kļūst par tās nevainības ķilu –, arī tad tas galu galā ir tikai viens no tās elementiem. Absolūtā nedrošība par to nozīmi, kāda darbiem var piemist kāda cilvēka dzīvē, ir novedusi tiktāl, ka radoša cilvēka dzīvei tiek piedēvēts īpatna veida saturs, kas tiek taupīts vienīgi viņam un vienīgi attiecībā uz viņu attaisnots. Tam jābūt ne tikai atbrīvotam no tikumiskām maksimām, nē, tam ir jābūt pamatotam ar kādu augstāku leģitimitāti un skaidrāk atvērtam izziņai. Nav jābrīnās, ka šādas izpratnes priekšā ikvienam īstam dzīves saturam, lai cik bieži tas parādītos darbos, ir visai maza vērtība. Iespējams, ka šis viedoklis nekad nav izpaudies skaidrāk kā attiecībā uz Gēti.

Šajā pārlicībā, ka radošu cilvēku dzīvei piemīt kāds autonomas saturs, triviālais domāšanas ieradums tik precīzi pārklājas ar kādu daudz dziļāku domu, ka ir pieļaujams pieņēmums, ka pirmais ir vien šās otrās un sākotnējās deformācija, kura nu atkal ir parādījusies gaismā. Proti, ja saskaņā ar ierasto priekšstatu darbi, būtība un dzīve savā starpā sajaucas bez kādiem nosacījumiem, tad otrā izpratne skaidri piedēvē šiem trim vienotību. Tādējādi tā konstruē mītiskā hēroja fenomenu. Mīta jomā taču būtība, darbi un dzīve patiešām veido to vienotību, kura citādi tiem pienākas vien gurdēna literāta prātā. Tieši tur būtība ir dēmons, dzīve – liktenis, un darbi, kas tikai izsaka šos abus, – dzīvs tēls. Tur tie ietver vienlaikus būtības pamatu un dzīves saturu. Mītiskās dzīves kanoniskā forma ir hēroja dzīve. Tajā pragmatiskais ir vienlaikus simbolisks, un – citiem vārdiem – tikai tajā ir izziņai adekvāti dots simboliskais tēls un līdz ar to cilvēciskās dzīves

simboliskais saturs. Tomēr šī cilvēciskā dzīve turpretī ir pārcilvēciska un tādēļ nošķirta ne tikai no tēla eksistences, bet gan daudz nozīmīgāk – satura būtībā – nošķirta no patiesi cilvēciskā. Jo, ja tā apslēptā simbolika sasaistot balstās vienādā mērā gan uz individuālā, gan dzīvojošā cilvēciskumu, tad hēroja dzīves atklātā simbolika nerasniedz nedz individuālās savdabības, nedz morālā vienreizīguma sfēru. No indivīda hēroju atdala tips, norma, kaut arī pārcilvēciska, no atbildības morālā vienreizīguma – aizvietotāja loma. Jo viņš nav viens pats sava Dieva priekšā, bet ir cilvēces aizstājējs tās dievu priekšā. Jebkura aizstāšana morālajā sfērā pēc dabas ir mītiska – no patriotiskā "viens par visiem" līdz pat pestītāja upura nāvei. – Hēroja dzīves tipika un aizstājošais raksturs savu virsotni sasniedz viņa uzdevuma jēdzienā. Tā klātbūtne un uzskatāmā simbolika nošķir pārcilvēcisko dzīvi no cilvēciskās. Orfeju, kas nokāpj Aida valstībā, tā iezīmē ne mazāk kā Hēraklu ar viņa divpadsmiņ uzdevumiem: mītisko dziedoni tāpat kā mītisko varoni. Viens no šās simbolikas ietekmīgākajiem avotiem izplūst no astrālā mīta: pārcilvēciskajā pestītāja tipā varonis pārstāv cilvēci ar saviem darbiem zvaigžņotajās debesīs. Uz viņu attiecas orfiskie pirmvārdi: viņa dēmons, kas ir spožs kā Saule, viņa *Tychē*⁷, kas ir mainīga kā Mēness, viņa liktenis, kas ir neizbēgams kā astrālā *Anagke*⁸, pat viņa Erots, nē, tikai *Elpis*⁹ pārkāpj tā robežas. Tādēļ nav nejaušība, ka dzejnieks uzdūrās *Elpis*, mēģinot atrast citus vārdus cilvēciski tuvajam, un starp visiem citiem viņa vienīgā neprasiņa nekādus paskaidrojumus. Tomēr nav arī nejaušība, ka nevīs viņa, bet gan četru pārpalikušo sastingušais kanons kalpoja par shēmu Gundolfa darbam "Gēte". Pēc šīs shēmas metodes jautājumi biogrāfiju rakstīšanā ir mazāk doktrināri, nekā liktu domāt dedukcija. Jo šajā

⁷ Liktenis, arī likteņa dieviete (sengr. val.).

⁸ Nepieciešamība, neizbēgamīga (sengr. val.).

⁹ Cerība (sengr. val.).

Gundolfa grāmatā mēģināts parādīt Gētes dzīvi kā mītisku. Šāda interpretācija prasa ievēribu ne tikai tādēļ, ka šā vīra dzīvē tiešām mājo mītiskais, bet prasa to divtik, aplūkojot darbu, uz kuru šī interpretācija varētu atsaukties tajā ietvertā mītisko momentu dēļ. Proti, ja tai izdodas piepildīt šo savu pretenziju, tad tas nozīmē, ka slānis, kurā šā romāna jēga valda patstāvīgi, nav atsedzams. Tur, kur šāds nošķirts apgabals nav pierādāms, ir runa nevis par dzeju, bet gan vienīgi par tās priekšteci – maģisko rakstu. Tādēļ katrs nopietns aplūkojums, kas pievēršas kādam Gētes darbam – un jo īpaši “Gara radiniekiem” –, ir atkarīgs no iespējas noraidīt šādu mēģinājumu. Līdz ar šo noraidījumu paveras ieskats atbrīvojošā satura gaismas pielietajā kodolā, kas ar šādu nostāju “Gara radiniekos”, tāpat kā visur citur, ir palicis apslēpts.

Kanons, kas atbilst pusdieva dzīvei, īpatnā pārbidē parādās tajā izpratnē, kuru Georges skola sludina attiecībā uz dzejnieku. Proti, šī izpratne viņam – līdzīgi kā hērojam – piedēvē viņa darbu kā uzdevumu un līdz ar to uzlūko viņa mandātu kā dievišķu. Savukārt Dievs cilvēkam nedod uzdevumus, bet gan izvirza prasības, tādēļ Dieva priekšā dzejnieka dzīvei nekāda īpaša vērtība nepiemīt. Turklāt no dzejnieka perspektīvas uzdevuma jēdziens ir pilnībā neatbilstošs. Dzeja tās īstenajā nozīmē rodas vien tur, kur vārds ir atbrīvojies pat no visdziļākā uzdevuma burvju varas. Šāda dzeja nevis nāk no Dieva, bet gan izceļas no dvēseles neizdibināmības; tā ir līdzdalīga cilvēka dziļākajā patībā. Ja kādām aprindām dzejas sūtība šķiet nākam no Dieva, tad dzejniekam tajās tiek atvēlēts ne tikai neaizskarams, kaut arī vien relatīvs stāvoklis viņa tautas vidū, bet arī kāds augstākā mērā problemātisks viņa kā cilvēka un viņa dzīves pārākums Dieva priekšā, kur tas jau it kā izaudzis par pārcilvēku. Taču dzejnieks ir pārejošāka būtne nekā svētais nevis pēc pakāpes, bet gan pēc veida. Dzejnieka būtībā izpaužas indivīda attiecības ar tautas kopību, svētajā – cilvēka attiecības ar Dievu.

Līdzās heroizētajam dzejnieka redzējumam šo aprindu

pārdomās, kurām pamatus liek Gundolfa grāmata, pavisam mulsinošā un liktenīgā kārtā ir atrodamī vēl otri nebūt ne mazāki maldi, kas rodas no neapdomīga valodas sajaukuma. Kaut arī tiem nepieder dzejnieka kā radītāja apzīmējums, tomēr tie kļūst par upuri šim apzīmējumam jau tajā noskaņā vien, kura šeit neuztver metaforisko pieskaņu, atgādinājumu par īsto radītāju. Un patiesi, mākslinieks ir ne tik daudz pirmamats vai radītājs, cik sākotne vai tēlotājs, un viņa darbs noteikti ir nevis viņa radība, bet gan viņa veidojums. Tiesa, dzīvība piemīt arī veidojumam, ne tikai radībai. Tomēr to abu principiālās atšķirības pamats ir šāds: vienīgi radības dzīve – un nekad ne veidojuma dzīve – ir līdzdalīga, neapsturami līdzdalīga pestīšanas intencē. Lai kā arī tiktu alegoriski runāts par mākslinieku kā radītāju, radīšana savu īsteno *virtus*, tas ir, savu cēlonību, nespēj likt lietā viņa darbos, bet gan tikai un vienīgi radībās. Tādēļ šis nepārdomātais valodas lietojums, kas tiksminās ap vārdu "radītājs", pats no sevis noved pie tā, ka par mākslinieka īsteno produktu tiek uzskatīti nevis viņa darbi, bet dzīve. Ja hēroja dzīvē viņa simboliskās apskaidrības dēļ sevi parāda pilnībā attēlotais [*Gestaltete*], kura tēls ir ciņa, tad dzejnieka dzīvē ir atrodams ne tikai uzdevums tieši tikpat niecīgā mērā kā jebkurā cilvēka dzīvē, bet arī kāda viennozīmīga un skaidri parādāma ciņa. Ja nu tomēr tēlam ir jātop apstiprinātam, tad aiz dzīvā tēla ciņā vēl ir pieejams sastingušais tēls rakstos. Šādi tiek novesta līdz pilnībai kāda dogma, kas darbam, kurš tapa noburts par dzīvību, ar ne mazāk pavedinošiem maldiem, esot dzīvam, liek atkal sastingt par darbu un mēģina daudz piesaukto dzejnieka "tēlu" aptvert kā hēroja un radītāja bastardu, kurā vairs nekas neļaujas nošķiršanai, bet par kuru tomēr var apgalvot visu šķietamas dziļdomības aizsegā.

Vismulķīgākā Gētes kulta dogma, adepta visbālākā atzīšanās ir: no visiem Gētes darbiem visdziļākais esot viņa dzīve – un Gundolfs to ir akcaptējis. Gētes dzīve tādēļ vairs netiek stingri šķirta no viņa darbu dzīves. Tāpat kā dzejnieks

kādā klaji paradoksālā tēlojumā krāsas ir nosaucis par gaismas darbiem un ciešanām, arī Gundolfs savā visnotaļ duļķainajā interpretācijā padara Gētes dzīvi par šādu gaismu, kas galu galā izrādīsies nekas cits kā viņa krāsas, proti, viņa darbi. Šī pozīcija ir viņam noderīga divējādi: tā izraida no redzesloka katru morālu jēdzienu un vienlaikus, piedēvējot hērojam tēlu, kas pēc radītāja ieceres tam pienākas kā uzvarētājam, sasniedz zaimojošas dziļdomības līmeni. Par “Gara radiniekiem” šādi tiek teikts, ka “Gēte apcerēja Dieva likumisko procedūru”. Tomēr cilvēka dzīve, lai arī cik viņš būtu radošs, nekad nav radītāja dzīve. Tikpat maz tā ir skaidrojama kā tāda hēroja dzīve, kurš pats sev piešķir tēlu. Šādā izpratnē to komentē Gundolfs. Jo ne jau biogrāfa uzticīgā principialitātē tiek aptverts šās dzīves lietišķais saturs – arī tajā nesaprastā dēļ un tieši tā dēļ –, un arī ne īstenas biogrāfijas diženajā pieticībā tiek aptverta šī eksistence kā neatšifrētu dokumentu arhīvs, bet gan ir jābūt atklāti pieejamam lietišķajam saturam un patiesības saturam, kā arī tam, kā šie abi atbilst viens otram hēroja dzīvē. Atklāti pieejams gan ir vien lietišķais saturs, patiesības saturs paliek apslēpts. Tiesa, izgaismots var tikt kāds atsevišķs vaibsts vai atsevišķa saikne, bet ne totalitāte, jo tad tā būtu iesaistīta galīgā saiknē. Pati par sevi tā taču ir bezgalīga. Tādēļ biogrāfijas sfērā nepastāv nedz komentārs, nedz kritika. Šā pamatprincipa pārkāpšana dīvainā kārtā vieno divas grāmatas, kas citos aspektos var tikt uzskatītas par pilnīgiem antipodiem Gētem veltītajā literatūrā: tas ir Gundolfa darbs un Baumgartnera izklāsts. Baumgartners nekavējoties ķeras pie patiesības satura izdibināšanas, pat nenojaušot vietu, kur tas ir noglabāts, un tādēļ ir spiests bez sava gala kraut vienu uz otra kritiskus izlēcienus, bet Gundolfs iegrimst Gētes dzīves lietišķo saturu pasaulē, kuros viņš tikai iluzori var atainot to patiesības saturu. Jo cilvēka dzīve nav interpretējama pēc analogijas ar kādu mākslasdarbu. Turpreti Gundolfa izmantotais avotu kritikas princips nepār-

protami apliecina viņa izvēli par labu šādiem maldiem. Ja it visur avotu hierarhiskā sarindojumā pirmajā vietā tiek izbīdīti darbi, savukārt vēstules, nemaz nerunājot par sarunām, tiek atstāts otrajā plānā, tad šāda pieeja galu galā ir izskaidrojama tādējādi, ka dzīve pati tiek uzlūkota kā darbs. Jo tikai šādā skatījumā sniegtam komentāram var tikt piešķirta augstāka vērtība nekā kāda cita avota komentāram. Tomēr tas notiek vien tādēļ, ka līdz ar darba jēdzienu tiek definēta tā stingri norobežotā sfēra, kurā dzejnieka dzīves sfēra nespēj iespiesties. Ja minētā hierarhija vēlāk centās nošķirt sākotnēji rakstisko un sākotnēji mutisko mantojumu, tad arī tas ir tikai vēsturei dzīves svarīgs jautājums, jo biogrāfijai, arī izvirzot visaugstāko pretenziju saturiskuma ziņā, tomēr ir jāturas pie cilvēka dzīves diapazona. Tiesa, autors gan savas grāmatas ievadā atsakās no biogrāfiskas intereses, tomēr, neraugoties uz pēdējā laika biogrāfijām bieži raksturīgo necienīgumu, nevajadzētu aizmirst, ka biogrāfijas pamatā ir kāds jēdzienu kanons, bez kura katram cilvēka vēsturiskam aplūkojumam galu galā ir lemts kļūt bezjēdzīgam. Tādēļ nav jābrīnās, ka līdz ar šās grāmatas iekšējo formas trūkumu veidojas arī bezformīgs dzejnieka tips, kas atgādina Betīnas skicēto pieminekli, kurā pielūgsmes objekta milzīgās formas izplūst, kļūdamas bezveidīgas, sievišķi vīrišķas. Šī monumentalitāte ir sagudrota, un – runājot pašā Gundolfa valodā – izrādās, ka tēlam, kas rodas no bezspēcīgā Logosa, nav sveša līdzība ar mēru nezinošā Erota radīto.

Ar šā darba himērisko dabu spēj sacensties tikai uzstājīgā sekošana metodikai. Bez šā ieroča ir velti pūlēties tikt galā ar tā detaļām. Jo gandrīz pilnīgi necaurskatāmā terminoloģija ir tā bruņas. Šeit tas parādās jebkurai izziņai fundamentāli nozīmīgajā mīta un patiesības attiecībā. Šī attiecība ir savstarpēji izslēdzoša. Patiesības nav, jo mītā nav viennozīmības un tāpat arī maldu. Taču, tā kā par to nevar būt patiesības (jo patiesība pastāv tikai lietās, kā arī lietišķums ir meklējams patiesībā), tad par mīta garu var pastāvēt tikai un

vienīgi atziņa. Un tur, kur ir iespējama patiesības klātbūtne, tā var pastāvēt, vien pateicoties mīta atziņai, proti, atziņai par tā iznīcinošo indifferenci iepretim patiesībai. Tādēļ Grieķijā īstā māksla, īstā filosofija – atšķirībā no neīstās teurgiskajā stadijā – aizsākas ar mīta izdzišanu, jo pirmā ne mazāk kā otrā un otrā ne mazāk kā pirmā balstās uz patiesību. Tomēr sajukums, kas tiek radīts līdz ar patiesības un mīta identificēšanu, ir tik bezgalīgi dziļš, ka ar savu apslēpto iedarbi šis pirmais izkropļojums draud nodrošināt gandrīz katru atsevišķu Gundolfa darba teikumu pret jebkādam kritiskām šaubām. Un tomēr visa kritiķa māksla pastāv tieši tur, ka tā gluži kā otrs *Gulivers*, katru atsevišķu niķīgo pundurteikumiņu tomēr noķertu un mierīgi aplūkotu. Tikai laulībā “savienojas visa pievilksana un atstumšana, kas rodas no cilvēka iespīlēšanas starp dabu un kultūru, no viņa divējādības, ka pēc savām asinīm viņš stāv tuvu zvēram, bet pēc savas dvēseles – tuvu dievībai. [...] Vienīgi laulībā divu cilvēku liktenīgā un dziņu pilnā apvienošanās vai šķiršanās .. līdz ar leģitīma bērna radīšanu kļūst par mistēriju, pagāniski izsakoties, vai par sakramentu, kristīgi izsakoties. Laulība nav tikai dzīvnieciskais akts, tā ir arī maģiskais akts, burvestība.” Tas ir izklāsts, kuru no konfekšpapīriša domāšanas veida šķir tikai izteiksmes asinskārais misticisms. Cik drošs tam iepretim stāv Kanta skaidrojums, kura stingrā norāde uz laulības dabisko momentu, seksualitāti, neaizsprosto ceļu tās dievišķajam logosam, uzticībai. Tas ir, patiesi dievišķajam piemīt logoss, tas nepamato nedz dzīvi bez patiesības, nedz rituālu bez teoloģijas. Turpreti jebkuram pagāniskam redzējumam kopīga ir kulta prioritāte pār mācību, kas savukārt vistiešāk parādās kā pagāniska, būdama tikai un vienīgi ezotērika. Gundolfa “*Gēte*”, šis grīļīgais postaments viņa paša statuetei, pilnā nozīmē apliecina viņu kā kādas ezotērikas iesvaidīto, kas savā neizmērojamajā pacietībā tikai piecieš filosofijas noņemšanos ap kādu noslēpumu, kura atslēga viņam ir jau rokās. Tomēr neviens domāšanas veids nav kļūmīgāks par tā-

du, kurš pat to, kas ir jau sācis pāraugt mītu, apjukumā grūž tajā atpakaļ un kuram, protams, līdz ar šo uzspiesto iegremdēšanos monstrozajā būtu jābrīdina jebkura sapratne, kam nav piemērota uzturēšanās tropos, pirmatnējā mežā, kur vārdi kā vāvuļojoši pērtiķi šūpojas no uzpūstības pie uzpūstības, lai tikai tiem nebūtu jāpieskaras zemei, kas ļautu noprast, ka tie nespēj stāvēt, – proti, logosam, uz kura tiem nāktos stāvēt un atbildēt par sevi. No tā gan viņi izlikdamies izvairās, jo ieņemim jebkurai, pat visviltīgākajai mītiskajai domāšanai jautājums par vārdu patiesību kļūst lieks. Proti, šai domāšanai nekas neliedz kailā lietiskā satura tumšo vēlenu pieņemt par Gētes darba patiesības saturu, un tā vietā, lai ar kāda, piemēram, likteņa priekšstata palīdzību izzinot skaidrotu patieso saturu, tas tiek sabojāts, jo tajā iejūtas sentimentalitāte ar savu ošņāšanos. Šādi līdz ar Gētes tēla sagudroto monumentalitāti parādās šās izziņas viltotā legalitāte, un tās logosa izpēte līdz ar tās metodiskā trausluma atzīšanu saduras ar tās valodisko pašpārliecinātību, tādējādi skarot tās kodolu. Tās jēdzieni ir vārdi, tās spriedumi – formulas. Jo tieši valodai, kurā taču citkārt pat visnozēlojamākais nabags nespētu pilnībā izdzēst tās *ratio* dzirksti, šeit nākas izplatīt tumsību, kuru tai pienāktos izgaismot. Līdz ar to ir jāizzūd jebkurai pārliecībai par šā darba pārākumu par senāko skolu Gētem veltīto literatūru, par kuras patiesāko un diženāko turpinātāju to uzskatīja iebaidītā filoloģija – ne tikai savas pašas sliktās sirdsapziņas dēļ, bet arī tādēļ, ka nespēja to novērtēt pēc tās sākotnējiem jēdzieniem. Tomēr filosofiskam aplūkojumam gandrīz neizdibināmā ačgārnība viņa domāšanā neliedz saredzēt kādu tieksmi, kas spriestu sev tiesu pat tad, ja to neiezīmētu nekrietnā izdošanās ilūzija.

Lai kur tiktu meklēts ieskaits Gētes dzīves un darbu izpētē, mītiskais – lai cik skaidri tas arī sevi apliecinātu – nevar veidot izziņas pamatu. Tas gan visai labi var kalpot par atsevišķu aplūkojuma priekšmetu, tomēr tur, kur runa ir par būtību un par patiesību darbos un dzīvē, pievēršanās mītam arī

priekšmetiskā attieksmē nav galīga. Jo šajā jomā sevi pilnībā nereprezentē nedz Gētes dzīve, nedz jebkurš no viņa darbiem. Ja attiecībā uz viņa dzīvi to apslēpj viņa cilvēciskā daba visā tās pilnībā, tad darbi to māca katrs atsevišķi, kamēr tā ciņa, kura dzīvē tiek apslēpta, izpaužas vēlinākajos no tiem. Tikai tajos mītiskais ir atrodams ne vien sižetos, bet arī saturā. Tiesa, šās dzīves kontekstā tos var uzlūkot kā derīgu tās pēdējā posma apliecinājumu. To apliecinošais spēks dzimst ne tikai – un ne pašā dziļākajā veidā – no mītiskās pasaules Gētes eksistencē. Viņā norit cīkstēšanās par atraisīšanos no žņaugiem, un šī ciņa Gētes romānos gūst ne mazāku apliecinājumu kā minētās pasaules būtība. Baismīgajā fundamentālajā pieredzē, ka izligums ar mītiskajām varām nav iegūstams, pat ar pastāvīgu upurēšanu ne, Gēte sacēlās pret tām. Ja tas bija pastāvīgi no jauna, iekšējā izmisumā, tomēr ar dzelzs gribu veiktais viņa vīra gadu mēģinājums nodoties šiem mītiskajiem sakārtojumiem visur tur, kur tie vēl valda, un no savas puses pat stiprināt to valdīšanu, kā mēdz darīt vienīgi pavēlnieka kalpotājs, tad pēc pēdējās un vis-smagākās pakļaušanās, uz kuru viņš vēl bija spējīgs, – pēc kapitulācijas vairāk nekā trīsdesmit gadu ilgajā ciņā pret laulību, kas viņam šķita kā mītiska ieslodzījuma simbols, – šis mēģinājums izgāzās, un gadu pēc savām laulībām, kas tam tika uztieptas liktenīgajās uzmudināšanas dienās, viņš sāka rakstīt “Gara radniekus”, aizsākot vēlākajos darbos aizvien spēcīgāko protestu pret to pasauli, ar kuru viņa vīra gadi bija noslēguši līgumu. “Gara radnieki” iezīmē pavērsienu viņa daiļradē. Ar to aizsākas pēdējais posms viņa veikumu rindā, no kuriem ne no viena viņš nespēja pilnībā atraisīties, jo to sirdspuksti palika dzīvi viņā līdz pat galam. Šādi ir izprotams arī aizkustinājums dienasgrāmatas ierakstā 1820. gadā, ka viņš esot “sācis lasīt “Gara radniekus””, kā arī mēmā ironija ainā, ko atstāsta Heinrihs Laube: “Kāda dāma Gētem par “Gara radniekiem” teica: “Šī grāmata man noteikti ir nepieņemama, fon Gētes kungs; tā ir patiesi amorāla, un es to

neiesaku nevienai sievietei." Gēte kādu brīdi nopietni klusējis un visbeidzot ar dziļu sirsnību teicis: "Man ļoti žēl, tā taču ir mana labākā grāmata." Šā pēdējā posma darbus apliecina un pavada šķīstīšana, kas vairs nav atbrīvošana. Varbūt tādēļ, ka viņa jaunībā trūcīgā dzīve pārlietu bieži lika ķerties pie žiglas bēgšanas dzejas mākslas laukā, vecums baismīgi sodošā ironijā lika dzejai valdīt pār viņa dzīvi. Gēte pakļāva savu dzīvi sakārtojumiem, kas to padarīja par iemeslu viņa dzejoļiem. Šis morālais apstāklis ir saistīts ar lietiskā satura apceri viņa dziļajās vecumdienās. Šī maskētā grēksūdze ir dokumentēta trīs diženos darbos: "Poēzija un īstenība", "Rietumu–Austrumu dīvāns" un "Fausta" otrā daļa. Viņa dzīves historizācijai, kā tā skāra iesākumā "Poēziju un īstenību", bet vēlāk "Dienu un gadu burtnīcas", vajadzēja apliecināt un izgudrot, cik ļoti lielā mērā šī dzīve "Dzejniekam" ir bijusi poētiski saturiskas, ar notikumiem un iemesliem pilnas dzīves pirmfenomens. Iemesls poēzijai, par kuru šeit ir runa, ir ne tikai kaut kas cits, nevis tas pārdzīvojums, kuru jaunākā konvencija liek dzejnieka izdomas pamatā, bet gan tiešs tā pretstats. Frāzē, kas vijas cauri visām literatūras vēsturēm, – Gētes poēzija esot bijusi "iemesla dzeja" –, gribēts pateikt: pārdzīvojuma dzeja, un attiecībā uz pēdējiem un visdziļākajiem darbiem tā ir pateikusi kaut ko pretēju patiesībai. Jo iemesls sniedz saturu, bet pārdzīvojums atstāj vien izjūtu. Šo abu attiecībai līdzīga un rada ir attieksme starp vārdiem *Genius* un *Genie*. Modernā cilvēka mutē otrais galu galā kļūst par titulu, kas, lai kā arī censtos, nekad nebūs spējīgs paust kāda cilvēka būtisko attieksmi pret mākslu. Tas izdodas vārdam *Genius*, un Helderlina vārsmā to apliecina:

Vai gan tev zināmi nav daudzi kas šaisaulē mīt?

Patiesss tas paklājs tak ir, ko tavas kājas min!

Tādēļ, mans ģēnij! ieej

Kails šajā dzīvē un nebēdā!

Tas, kas notiek, lai viss allaž tev noderēt var!¹⁰

Tieši tas ir antīkais aicinājums dzejniekam, kas no Pindara līdz Meleagram, no istmiskajām spēlēm līdz mīlas stundai atrada iemeslus savām dziesmām – atšķirīga diženuma, bet vienmēr cienījamus iemeslus –, un tādēļ balstīt šīs dziesmas uz pārdzīvojumiem viņam nenāca ne prātā. Pārdzīvojuma jēdziens nav nekas cits kā apraksts cildenās, taču reizē arī tikpat glēvās liekulības karsti ilgotajam iedarbibas trūkumam, kas piemīt dziesmai, kura, kad tai laupīta saikne ar īstenību, nespēj modināt dusošo atbildību. Gēte vecumdienās bija gana dziļi izpratis poēzijas pasauli, lai ar šausmām pārdzīvotu šādu iemeslu trūkumu dziesmām un tomēr vēl spētu staigāt tikai pa šo patiesības paklāju. Vēlu viņš nostājās pie vācu romantikas sliekšņa. Viņam nebija ļauta pieeja reliģijai kā pievēršanās, pieslēšanās kādai kopībai – tāpat, kā tā nebija ļauta Helderlīnam. Viņš to neieredzēja pie agrīnajiem romantiķiem. Tomēr tie likumi, kuriem viņi veltīgi centās sekot, pievēršoties un līdz ar to dzīvībai izdziestot, iededza Gētem, kam tāpat nācās šiem likumiem pakļauties, viņa dzīves visaugstāko uguni. Tajā sadega ikkatras kaislibas sārņi, un šādi viņš spēja sarakstēt līdz pat mūža galam turēt sev tik sāpīgi tuvu mīlestību pret Mariannu, ka vēl desmit gadus pēc tā laika, kad viņš atzinās tai savās jūtās, varēja rasties šis, iespējams, visdziļākais "Dīvāna" dzejolis: "Ne vairs uz zīdpapīra es / simetriskas vārsmas rakstu." Pati pēdējā izpausme tādai dzejai, kas spēja pavēlēt dzīvei un pat galu galā – dzīves ilgumam, bija "Fausta" noslēgums. Ja reiz šajā vecuma posma darbu rindā pirmais ir "Gara radinieki", tad jau tajā, lai cik tumši arī tur valdītu mīts, ir jābūt saskatāmam kādam skaidrākam apsolījumam. Tomēr tādām aplūkojumam kā Gundolfa veiktais tas neatklāsies. Viņš šajā aplūkojumā tikpat maz kā pārējie autori ņem vērā noveli "Brīnumainie kaimiņu bērni".

¹⁰ Dzejolis "Biklums".

Romāns "Gara radinieki" sākotnēji iecerēts kā novele ap "Klejojumu gadu" laiku, bet darbs pārauga šīs robežas. Tomēr sākotnējās formveidojošās domas pēdas ir saglabājušas iemeslus, kas lika novelei pārtapt par romānu. Tikai Gētes nevainojamā meistarība, kas šeit sasniedz virsotni, prata novērst to, ka sākotnējā noveliskā tendence sagrautu romāna formu. Konflikts, šķiet, ir savaldīts ar varu, un vienība panākta tādējādi, ka ar noveliskumu romāna forma tiek padarīta dižciltīgāka. Šis savaldīšanas paņēmieni, kas spēj to panākt, tikpat pavēlnieciski uzmācas arī no satura puses un slēpjas tur, ka dzejnieks atsakās iesaistīties līdzdalīgo lasītāju romāna norises centrā. Proti, kamēr šis centrs paliek pilnīgi nepieejams nepastarpinātajai lasītāja intencei, kā tas viskaidrāk ir redzams Otilijas negaidītajā nāvē, atklājas tieši noveles formas ietekme uz romānu, un tieši šās nāves attēlojumā arī kāds pārrāvums, kad šis centrs, kas novelē noslēdzas tās iekšienē, visbeidzot pievērš sev uzmanību ar dubultu spēku. Par tās pašas formas tendenci varētu uzskatīt arī to, ka stāstījums, kā norāda R. M. Meijers, tiecas veidot grupas. Turklāt tēlainība ir principiāli negleznieciska; to varētu saukt par plastisku, varbūt par stereoskopisku. Arī tā šķiet noveliska. Jo, ja romāns kā Malstrims neizbēgami ievēl lasītāju savā iekšienē, tad novele vienmēr tiecas uz distanci, tā visu dzīvo grūž ārā no sava burvju apļa. Tā arī romāns "Gara radinieki", par spīti savam apjomīgumam, ir palicis novelisks. Izpaušmes iedarbīguma ziņā tas nav pārāks par tajā apslēpto īsteno noveli. Ir radīta kāda robežforma, un tādēļ šis darbs stāv krietni tālāk no citiem romāniem, nekā tie cits no cita. "Meistarā" un "Gara radiniekos" māksliniecisko stilu pilnībā nosaka tas, ka mēs visur sajūtam stāstītāju. Šeit trūkst formāli mākslinieciskā reālisma ..., kas izkārtu notikumus un cilvēkus tā, ka tie, gluži kā uz skatuves vēroti, atstāj vien nepastarpinātas eksistences iespaidu. Tie patiešām ir drīzāk "stāstījums", ko ceļ priekšā kāds aizmugurē stāvošs, sajūtamais stāstītājs. [...] Gētes romāni vienmēr norisinās

“stāstītāja” kategorijās.” Zimmels reizēm tos sauc par “uzvestiem”. Lai kā arī šī parādība, kas viņam šķiet tālāk neanalizējama, būtu izprotama “Vilhelma Meistara” kontekstā, “Gara radniekos” tās izcelsme ir meklējama tur, ka Gēte greizsirdīgi patur sev tiesības savas darba dzīves jomā valdīt viens pats. Tieši šādi ierobežojumi lasītājam raksturo klasisko noveles formu – Bokačo savējās ieliek ierāmējumu, Servantess raksta tām ievadu. Lai cik “Gara radniekos” netiktu uzsvērtā romāna forma, tieši šis uzsvērums un šī pār-mērīgā tipizācija un kontūras nodod noveliskumu.

Nekas nespētu šajā darbā saglabājušos divnozīmīguma pārpalikumu padarīt neuzkrītošāku kā noveles iesaistīšana: jo vairāk darbs atšķirās no tās kā no tīra sava veida pīrmē-la, jo vairāk tam vajadzēja izskatīties pēc īsta romāna. Tieši tur rodama tā nozīme, kura kompozīcijas ziņā piešķirama “Brīnumainajiem kaimiņu bērniem” – darbam, kas uzskatāms par paraugnoveli pat tad, ja aplūkojums aprobežojas vienīgi ar formu. Gēte gribējis to eksemplāriski izstādīt ne mazāk, zināmā mērā pat vairāk par romānu. Jo, kaut gan notikumi, par kuriem tā stāsta, pašā romānā ietverti kā reāli, tomēr stāstījums ir iezīmīgs novelei. Tam ir jābūt novelei tikpat strikti, cik strikti pamatdarbam ir jābūt romānam. Visskaidrāk tajā parādās iecerētais formas likumsakarīgums, centra neaizskaramība, varētu pat teikt – noslēpums kā būtību raksturojošs lielums. Noslēpums taču tajā ir katastrofa, kas kā stāstījuma dzīvais princips ir novietota vidū, savukārt romānā tās kā noslēdzošā notikuma nozīme paliek fenomenāla. Šās katastrofas dzīvinošais spēks, lai arī cik daudz tam būtu atbilstību romānā, ir tik grūti izdibināms, ka brīvai un nevirzītai interpretācijai novele nešķiet mazāk savrupa, tomēr arī ne mazāk miklaina kā “Klejojošais mulķītis”. Un tomēr šajā novelē valda spoža gaisma. Asām linijām iezīmēts, viss jau no paša sākuma ir apgriezts otrādi. Tā ir izšķiršanās dienasgaisma, kas iespīd romāna krēslainajā Aida valstībā. Tādēļ novele ir prozaiskāka par

romānu. Kā augstākas raudzes proza tā pretojas romānam. Tam atbilst patiesā anonimitāte noveles tēlos un nepilnīgā, neizlēmīgā – romānā.

Kamēr romāna dzīvē valda noslēgtība, kas padara pilnīgu tā darbībā apslēpto brīvību, noveles tēli parādās kā savas pasaules, savu radinieku iekļauti. Ja romānā Otilija, mīlotā mudināta, atsakās ne tikai no tēva medaljona, bet pat no atmiņām par dzimteni, lai pilnībā nodotos mīlestībai, tad novelē, pat jau savienojušies, mīlētāji nejūtas no vecāku svētības neatkarīgi. Šis sākums abus pārus raksturo visdziļāk. Jo ir droši zināms, ka pilnieki, būdami pilngadīgi, pamet vecāku nama saistības, kā arī tas, ka viņi maina šā nama iekšējo varu – ja viens no viņiem vēl būtu spiests tur uzkavēties, otrs ar savu mīlestību liktu viņam to pamest. Ja vispār ir kāda zīme mīlošajiem, tad tā ir šī: viņu savstarpējības priekšā ir aizvērta ne tikai dzimuma, bet arī ģimenes bezdibenis. Lai šāds mīlošs skatījums būtu derīgs, tas nedrīkst glēvi vairīties no vecāku uzlūkošanas, pat ne no domāšanas par tiem, kā to dara Eduards ieņemim Otilijai. Mīlošo vara triumfē tad, kad pilnībā pārspēj vecāku klātbūtni pie mīlotā. Cik spējīgi viņi ir šās varas spožumā atraisīt viens otru no visām saitēm, novelē tiek izteikts ar kostīmu tēlu, kuros vecāki savus bērnus gandrīz vairs nepazīst. Ne tikai ar viņiem, bet arī ar pārējo pasauli mīlošie novelē stājas noteiktās attiecībās. Turklāt, ja romāna tēlu neatkarība vēl jo vairāk apstiprina viņu nolemību liktenim gan laika, gan vietas ziņā, tad novelē slēpjas nenovērtējams apstiprinājums, ka līdz ar viņu pašu posta augstāko punktu viņu ceļabiedriem draud bojāejas briesmas. Tas liek domāt, ka pat vislielākā galējība neizstumj viņus abus no savējo loka, turpretī romāna figūru formas ziņā pilnīgais dzīves veids pret to neko neiespēj un ka līdz pat upura bojāejai katrs acumirklis viņus izslēdz no mierpilno kopības. Novelē mīlošie savu mieru nepērk ar upuri. To, ka meitenes lēcienam nāvē nav šāda jēga, dzejnieks norāda mums smalkjūtīgi un precīzi. Jo vienīgā intence, kas

liek viņai mest zēnam ar vainagu, ir tā, ka viņa nevēlas “nomirt skaista”, nevēlas tikt vainagotā kā upuris. Zēns, kura uzmanības pietiek vien stūrēšanai, no savas puses apliecina, ka nedz zinādams, nedz nezinādams viņš šajā notikumā, kas it kā būtu upuris, nav līdzdalīgs. Tā kā šie cilvēki nedarā visu aplami izprastas brīvības dēļ, viņi neveic upurēšanu, bet gan pieņem lēmumu. Patiesi, brīvība jauneklā liktenīgajam lēmumam ir tikpat tāla kā liktenis. Himēriskā dzišanās pēc brīvības ir tā, kas liek liktenim noburt romāna tēlus. Mīlētāji novelē ir pacēlušies pāri tiem abiem, un viņu drosmīgā izlēmība ir pietiekama, lai pārrautu likteni, kas grasījās sabiezēt pār viņiem, un caurskatītu brīvību, kas grasījās tos ievilkāt izvēles tukšumā. Šī ir viņu darbības jēga sekundēs, kad tiek pieņemts lēmums. Abi iegrimst dzīvās straumes dziļumos, kuras svētīgā vara šajā norisē nav mazāk dižena kā stāvošā ūdens nāvi nesošā vara kādā citā. Tajā vienā no epizodēm kļūst pilnīgi skaidra arī svešādā maskošāšanās atrastajās kāzu drānās. Proti, Nannija nosauc Otilijas līķa drānas par tās kāzu ietērpu. Tādējādi ir ļauts saskaņā ar to skaidrot noveles dīvaino niansi un arī bez droši vien sameklējamām mītiskām analogijām atpazīt šo mīlnieku kāzu tērpos mainītas un no šā mirkļa pret nāvi nodrošinātas mirstamās drānas. Visa eksistences pilnīgā apslēptība, kas galu galā atveras viņu priekšā, ir iezīmēta arī citādi. Ne jau tikai tādējādi, ka apģērbs to apslēpj no viņu draugiem, bet gan visupirms ar lielisko ainu, kurā viņu savienošāšanās vietā piestāj kuģis, tiek radīta izjūta, ka viņiem vairs nav likteņa un viņi stāv tajā vietā, kur citiem kādreiz būtu jānokļūst.

Pēc visa šeit sacītā par neapstrīdamu būtu uzskatāms fakts, ka “Gara radinieku” uzbūvē šai novelei ir noteicoša nozīme. Lai gan visas tās detaļas atklājas vien galvenā stāstījuma spožajā izgaismojumā, šeit nosauktās nepārprotami apliecina: romāna mītiskajiem motīviem novelē atbilst atbrīvošanas motīvi. Tādējādi, ja romānā mītiskais tiek izsacīts kā tēze, tad novelē var saskatīt antitēzi. Uz to norāda tās no-

saukums. Kaimiņu bērniem ir jāšķiet "brīnumainiem" romāna tēlu acīs, kuri ar dziļi aizskartām jūtām novēršas no tiem. Šis aizskārums saskaņā ar slepeno un varbūt daudzos aspektos Gētem pašam apslēpto noveles īpatnību motivēja viņu ārēji, vienlaikus nelaupot tam iekšējo nozīmi. Kaut arī vājāki un klusāki, tomēr pilnā augumā šie tēli palika lasītāja redzeslokā, savukārt novelē vienību atradušie tēli zem pēdējā retoriskā jautājuma ieloka izzūd it kā nebeidzami tālā perspektīvā. Vai šajā gatavībā attālināties un izzust tiek ievēstīta svētlaieme – šī svētlaieme niecīgajā, kuru Gēte vēlāk padarījis par "Jaunās Meluzīnas" vienīgo motivu?

III

Pirms ieiesit jūs miesā uz šīs zvaigznes,
Jums sapni došu mūžīgajās zvaigznēs.

George

Sašutums, ko par katru mākslas kritiku ar ieganstu, ka tā pārlietu pietuvojas darbam, pauž tie, kuri tajā neatrod savas patmīlīgās sapņainības atspoguļojumu, liecina par tik lielu mākslas būtības neizpratni, ka laikmets, kad aizvien vairāk un vairāk atdzīvojas šās mākslas stingri noteiktā sākotne, nav šim sašutumam nekādu atspēkojumu parādā. Tomēr varbūt ir pieļaujama kāda līdzība, kas dod šai jūtēlībai vis-skaidrāko atbildi. Pieņemsim, ka tiek iepazīts kāds cilvēks, kas ir daiļs un pievilcīgs, tomēr noslēgts, jo glabā sevi kādu noslēpumu. Būtu nepiedienīgi viņu tincināt ar nolūku to izzināt. Tomēr ir atļauts pētīt, vai viņam ir brāļi un māsas un vai to iedaba spēj izskaidrot miklainību šajā svešiniekā. Tieši šādi kritika vaicā pēc mākslasdarba brāļiem un māsām. Turklāt visiem īstenajiem darbiem ir brāļi un māsas filosofijas jomā. Jo tieši tajā ir tēli, kuros parādās to problēmas ideāls. Filosofijas veselums, tās sistēma ir kaut kas daudz varenāks,

nekā to varētu prasīt visu tās problēmu kopums, jo vienība to visu risinājumā nav iegūstama ar izvaicāšanu. Proti, ja visu problēmu risinājumā izvaicājama būtu pati vienība, tad reizē ar jautājumu, ko tā uzdod, rastos jauns: uz ko īsti ir balstīta visu uz citiem jautājumiem sniegto atbilžu vienība? No tā ir secināms, ka nav tāda jautājuma, kas izvaicājot aptvertu filosofijas vienību. Šo neeksistējošo jautājumu, kas izvaicā filosofijas vienību, filosofijā apzīmē par problēmas ideālu. Tomēr, ja arī sistēma nekādā nozīmē nav izvaicājama, tad tomēr joprojām pastāv veidojumi, kam, pašiem neesot jautājumiem, piemīt visdziļākā līdzība ar problēmas ideālu. Tie ir mākslasdarbi. Mākslasdarbs nekonkurē ar pašu filosofiju, tas tikai stājas ar to visai precīzās attiecībās, pateicoties tā radniecībai ar problēmas ideālu. Un proti, šis ideāls var saskaņā ar kādu ideāla vispārējā būtībā pamatotu likumību parādīties vien daudzējādībā. Tomēr problēmas ideāls neparādās problēmu daudzējādībā. Gluži pretēji, tas ir apraksts zem darbu daudzējādības, un tā atsegšana ir kritikas uzdevums. Tā ļauj problēmas ideālam mākslasdarbā nostāties acu priekšā kā parādībai, kā vienam no tā parādībām. Jo tas, ko kritika galu galā šajā darbā uzrāda, ir virtuāla iespēja tā patiesības saturu formulēt kā augstāko filosofisko problēmu; tomēr tas, no kā kritika šeit atturas – gan aiz bijības pret darbu, gan tikpat daudz arī aiz cieņas pret patiesību –, ir pats šis formulējums. Tomēr šī formulēšanas iespēja būtu izmantojama vien tad, kad sistēma būtu izvaicājama, tādējādi pārvēršoties no ideāla parādības par nekad nepastāvējušu ideāla pastāvību. Taču šādi tā tikai apliecina, ka patiesība šajā darbā atpazīs sevi – tiesa, ne kā izvaicātu, bet gan kā pieprasītu. Ja varam apgalvot, ka viss skaistais ir kaut kādā veidā attiecināms uz patieso un ir nosakāma tā virtuālā vieta filosofijā, tas nozīmē, ka ikvienā patiesā mākslasdarbā ir atrodama problēmas ideāla parādība. No tā ir secināms, ka no turienes, kur ieskats romāna pamatos paceļas līdz tā pilnības uzlūkojumam, šis ieskats ir jāvada filosofijai, nevis mītam.

Līdz ar to priekšplānā iznāk Otilijas tēls. Tajā taču romāns visskaidrāk šķiet pāraugam mītisko pasauli. Jo, kaut arī viņa krīt par upuri tumšajām varām, tomēr tieši viņas nevainīgums saskaņā ar seno prasību, ka upurētajam jābūt nevainojamam, nolemj viņu šim šausmīgajam liktenim. Tiesa, šajā meitenes tēlā neatspoguļojas šķīstība, kas tā varētu rasties no apgarotības, – Lusjēnā šāda neaizskaramība drīzāk norāda gandrīz vai uz trūkumiem –, bet gan tās pilnīgi dabiskā izturēšanās, par spīti pilnīgai pasivitātei, kas Otilijai raksturīga gan erotiskajā, gan jebkurā citā jomā un padara viņu gandrīz vai atbaidoši nepieejamu. Savā uzmācīgajā manierē to apliecina arī Vernerā sonets: šā bērna šķīstību apziņa nesargā. Bet vai tādēļ viņas nopelns nav vēl jo lielāks? Cik dziļi tā ir iesakņota meitenes dabiskajā būtībā, to Gēte pauž ainās, kurās viņš to rāda ar Kristus bērnu un Šarlotes mirušo bērnu rokās. Pie abiem Otilija nāk bez laulātā drauga. Tomēr dzejnieks ar to pasaka vēl vairāk. Jo tieši šī "dzīvā" aina, kas attēlo par visu pievilcību un visu tikumisko skaidrību pārāko Dievmātes šķīstību, ir mākslīga. Aina, ko nedaudz vēlāk sniedz daba, rāda mirušo zēnu. Tieši tas atsedz patieso dabu šai šķīstībai, kuras sakrālā neauglība pati par sevi ne ar ko nav pārāka par seksualitātes netīro jucekligumu, kura pāri pēc sairušas laulības velk vienu pie otra un kuras jēga slēpjas vien tur, lai aizturētu savienošanos, kurā vīrietim un sievietei būs jāizzūd. Savukārt Otilijas fenomenā šī šķīstība prasa daudz vairāk. Tā izraisa dabiskās dzīves nevainības ilūziju. Šī pagāniskā, ja ne pat mītiskā nevainības ideja par savu galējo un visietekmīgāko formulējumu var pateikties kristietībai ar tās jaunavības ideālu. Ja mītiskās nevainības pamatojums ir meklējams kailajā seksualitātes vitālajā dziņā, tad kristīgā doma redz savu oponentu tur, kur tā visbiežāk ir visai tāla drastiskām izpausmēm: proti, jaunavas dzīvē. Tomēr šī skaidrā, kaut arī skaidri neizprastā intence ietver maldus, kam ir smagas sekas. Tiesa, tāpat, kā dabiskā vaina, pastāv arī dabiskā ne-

vainība. Taču tā nav piesaistīta seksualitātei, kaut arī noliedzot to, bet gan tās pretpolam – garam, kas ir vienlīdz dabisks. Tāpat, kā cilvēka seksuālā dzīve var kļūt par dabiskās vainas izpausmi, arī viņa gara dzīve, attiecināta uz viņa vienalga kā izveidoto individualitāti, var kļūt par dabiskās nevainības izpausmi. Šās individuālās garīgās dzīves vienība ir raksturs. Viennozīmība kā tā noteicošs būtības moments šķir to no visu tīri seksuālo momentu dēmoniskuma. Piedēvēt kādam cilvēkam sarežģītu raksturu nozīmē vien patiesi vai nepatiesi noliegt viņa raksturu, kamēr katrai tīri seksuālās dzīves parādībai tās izziņa paliek aizzīmogota ar atskārsmi par tās iedabas divnozīmību. Tas parādās arī jaunībā. Visupirms ir uzkrītoša tās neaizskaramības divnozīmība. Jo tieši tas, kas tiek uzskatīts par iekšējās tīrības zīmi, iekārei ir vistīkamākais. Vienlaikus divnozīmīga ir arī nezināšanas nevainība. Jo tieši uz tās pamata nosliece negribot pārvēršas par iekāri, kas tiek iztēlota kā grēcīga. Un tieši šī divnozīmība visai zīmīgi atgriežas kristīgajā nevainības simbolā – lilijā. Šā auga stingrās līnijas un tā zieda baltums savienojas ar reibinošu, gandrīz vairs ne augu valstij piemītošu smaržu. Šo nevainības bīstamo maģiju dzejnieks ir piešķīris Otilijai, un viņa ir visai cieši rados ar upuri, kas tiek nests līdz ar viņas nāvi. Tieši parādoties kā nevainīga, viņa nepamet upurēšanas burvju loku. Pār viņas tēlu līdz ar šādu nevainību izplešas nevis tīriba, bet gan tās ilūzija. No iemiļotā viņu atgrūž ilūzijas neaizskaramība. Šāda iluzora daba ir jaušama arī Šarlotes būtībā – viņa tikai šķiet pilnīgi tīra un nepieskarama, lai gan īstenībā šo būtību izkropļo viņas neuzticība pret draugu. Pat parādoties mātes un māj-saimnieces lomā, kur pasivitāte tai nepiedien, tā šķiet visai spokaina. Turklāt vien par šādas nenoteiktības cenu viņa parādās dižciltība. Tādēļ viņa visdziļākajā nozīmē nav bez līdzības ar Otiliju, kas starp rēģiem ir vienīgā ilūzija. Šā darba izpratnei kopumā ir neatsverami meklēt tā atslēgu nevis četru partneru pretstatījumā, bet gan tur, kur tie ir atšķirī-

gi no noveles mīlniekiem. Galvenā stāstījuma tēli ir pretstatīti viens otram mazāk kā atsevišķi, vairāk kā pāri.

Vai Otilijas būtībai ir kāds sakars ar kādu īstenu dabisku nevainību, kas nebūtu saistīta nedz ar divnozīmīgo neaizskaramību, nedz ar svēlaimīgo bezvainību? Vai viņai ir raksturs? Vai viņas daba – nevis pateicoties pašas vaļsirdībai, bet gan tās brīvām un izlēmīgām izpausmēm – ir skaidri priekšstatāma? Viņa ir noslēgta, vēl vairāk, visam viņas darītajam un sacītajam nav pa spēkam atbrīvot viņu no šās noslēgtības. Augam līdzīgs mēmums, kas tik diženi runā ar Dafnes lūdzoši pacelto roku motīvu, klājas pār viņas eksistenci un aptumšo to vēl pat galējā postā, kas attiecībā uz citiem liek visam spoži izgaismoties. Viņas lēmums doties nāvē ne tikai līdz pēdējam mirklim paliek noslēpums viņas draugiem, tas savā pilnīgajā apslēptībā šķiet radies arī viņai pašai neaptverami. Un tieši apslēptība skar šā lēmuma moralitātes sakni. Jo, ja vien kaut kur morālā pasaule parādās valodas gara izgaismojumā, tad tas notiek šajā lēmumā. Nevienš tikumisks lēmums nevar tikt iedzīvināts, negūstot valodisku veidolu un, stingri ņemot, nekļūstot tajā par vēstījuma priekšmetu. Tādēļ Otilijas nepārtrauktajā klusēšanā viņu pārņēmušās nāvesgribas moralitāte kļūst apšaubāma. Īstenībā tās pamatā ir nevis lēmums, bet gan dziņa. Tādēļ viņas miršana nav svēta – kā to šķietami divnozīmīgi apliecina šī īstenība. Kad Otilija saprot, ka ir pametusi savu "ceļu", tad šis vārds patiesībā nozīmē vien to, ka tikai nāve spēs viņu pasargāt no iekšējas bojāejas. Tādēļ tā ir atmaksa [*Sühne*] likteņa nozīmē, taču ne svētais izpirkums [*Entsühnung*], ko cilvēkam var sniegt nevis brīvprātīga, bet gan vien dievišķi piesprieda nāve. Otilijas nāve, tāpat kā viņas neskartība ir tādas dvēseles vienīgais glābiņš, kura bēg no sabrukuma. Viņas nāvesdziņā runā ilgas pēc miera. Gēte nav aizmirsis parādīt, cik pilnīgi tā rodas no viņā mītošā dabiskā. Ja Otilija mirst, atsakoties no ēdiena, tad viņš romānā ir jau teicis, cik ļoti bieži viņa arī laimīgākos laikos ir pretojusies barībai.

Otilijas eksistence, ko Gundolfs sauc par svētu, nav svēta ne tik daudz tādēļ, ka tā pretojusies laulībai, kuru piemeklēja sabrukums, bet gan tādēļ, ka viņa, ilūzijā un tapšanā līdz pat nāvei pakļauta liktenīgai varai, neizlēmīgi dzīvo tālāk. Šī vainīgi bezvainīgā kavēšanās likteņa telpā garāmejoša skatiena perspektīvā piešķir viņai traģiskumu. Tādēļ Gundolfs var runāt par “darba patosu, kas ir ne mazāk traģiski cildens un satricinošs kā tas, no kura dzimst Sofokla Oidips”. Vēl pirms viņa līdzīgi – arī Fransuā Ponsē savā sekli uzpūstajā grāmatā par “*affinités électives*”. Un tomēr šis spriedums ir visaplamākais. Varoņa traģiskajos vārdos ir pacēlusies lēmuma klints, zem kuras mīta vaina un nevainība aprīs viena otru kā bezdibenis. Viņpus vainas un nevainības ir pamatota labā un ļaunā šaipusējība, kas ir sasniedzama tikai varonim, bet nekad ne biklajai meitenei. Tādēļ runāt par viņas “traģisko šķīstīšanos” nozīmē lieki tērēt vārdus. Nevar pat izdomāt neko mazāk traģisku par šo bēdīgo galu.

Tomēr ne tikai šeit ļauj sevi manīt šī bezvalodīgā nosliece. Svārstīga ir arī viņas dzīve, kad tā nostājas morālo sakārtojumu gaismā. Tikai pilnīgs intereses trūkums par šo darbu ir ļāvis kritiķim to neievērot. Tādējādi Juliāna Šmita triviālam prātam tika atstāta iespēja uzdot jautājumu, kas vaļsirdīgam cilvēkam par šo norisi varēja rasties pirmkārt. “Ja kaislība būtu izrādījusies spēcīgāka par sirdsapziņu, tad tur nekas nebūtu iebilstams, bet kā ir jāizprot šī sirdsapziņas apklūšana?” “Otilija ir vainīga, viņa to izjūt dziļi, pat dziļāk kā nepieciešams; tomēr kā tas nākas, ka viņa to neizjūt jau agrāk? [...] Kā ir iespējams, ka tik labi veidota un labi audzināta dvēsele, kādai vajadzētu būt Otilijas dvēselei, nejūt, ka ar savu izturēšanos pret Eduardu viņa nodara pārestību Šarlotei – savai labdarei?” Nekāds ieskats romāna dziļākajā kop-sakarā nespēj atspēkot šā jautājuma vienkāršo taisnību. Tā nepieciešamā rakstura nepamanīšana liek romāna būtībai palikt tumsā. Jo morālās balss klusēšana nav līdzīgi noklusinātajai afektu valodai izprotama kā individualitātes iezīme.

Tā nav noteiksme cilvēciskās būtības robežās. Līdz ar šo kļūsumu viscēlākās būtnes sirdī kā posts ir iemājojusi ilūzija. Un divainā kārtā tas atgādina Minnas Herclības klusēšanu, kad viņa mirst, vecumdienās, būdama garīgi slima. Visa rīcības nevalodiskā skaidrība ir iluzora; patiesībā šādiem sevis sargātājiem pašiem viņu iekšējība ir ne mazāk aptumšota kā citiem. Otilijas cilvēciskā dzīve šķiet vēl rosāmies vienīgi viņas dienasgrāmatā. Visa viņas valodiski apdāvinātā eksistence aizvien vairāk un vairāk ir meklējama šajos mēmajos pierakstos. Tomēr arī tie veido vien pieminekli kādai mirušajai. Viņas atklātie noslēpumi, kuru zīmogus drikstētu atlaust tikai nāve, liek pierast pie domas par viņas aiziešanu. Tie, sludinādami dzīvojošā nerunīgumu, jau iepriekš norāda arī uz viņas pilnīgu apklūšanu. Pat viņas apgarotajā, aizrautīgajā noskaņā iespiežas šķietamība, kas valda rakstītājas dzīvē. Jo, ja reiz jebkuras dienasgrāmatas briesmas slēpjas pāragrā atmiņu digstu atsegšanā un tās augļu nobriešanas sabojāšanā, tad tām neizbēgami ir jāklūst liktenīgām tur, kur tiek izpausta vienīgi garīgā dzīve. Galu galā taču viss izjustās eksistences spēks rodas no atmiņām. Tās pirmās apliecina dvēselei tās mīlestību. Tās elpo Gētes atmiņās: "Ak, laikos aizgāj"šos Tu bijī/ Man māsa vai man sieva." Un, tāpat kā šādā savienībā skaistums pārdzīvo sevi kā atmiņas, tā arī savos ziedu laikos tā ir abstrakta bez šīm atmiņām. To apliecina vārdi no Platona "Faidra": "Bet, kad nupat kā iesvētītais, kas toreiz dabūjis daudz redzēt, ierauga dievam līdzīgu vaigu, kas labi atspoguļo skaistumu, vai tādu pašu ķermeni, viņu vispirms pārņem trīsas un viņam uznāk kas līdzīgs toreizējam izbīlim. Bet tad viņš skatīdamies sajūt bijību kā pret kādu dievību un, ja nebaidītos pārāk liela ārprāta neslavas, savam iemīļotajam nestu upuri kā svētam tēlam un dievībai. Un, kad viņš tā veras, trīsas nomaina sviedri un neparasts karstums."¹¹

¹¹ Platons, "Faidrs" 251 A-B. Cit. pēc: Platons. *Dialogi un vēstules*. Tulk. Ā. Feldhūns. – R., 1999, 158. lpp.

Otilijas eksistence nerosina šādas atmiņas, tajā skaistums patiešām ir un paliek pirmais un pats svarīgākais. Viss tās labvēlīgais “priekšstats rodas tikai no ilūzijas; neskatoties uz neskaitāmajām dienasgrāmatām, viņas iekšējā būtība paliek noslēgta – vēl noslēgtāka nekā jebkurai no Heinriha fon Kleista sieviešu figūrām”. Šajā atziņā Juliāns Šmits ir vienprātis ar kādu vecāku kritiku, kas īpašā noteiktībā apgalvo: “Ši te Otilija nav īstens dzejnieka gara bērns, bet gan grēcīgi radīts, atsaucot atmiņā divus – Minjonu un kādu senu Masačo vai Džoto gleznu.” Patiesi, Otilijas tēlā ir pārkāpta robeža starp epiku un glezniecību. Skaistuma ilūzija kā kādas dzīvas būtnes būtiskais saturs taču atrodas ārpus episkā materiāla jomas. Un tomēr tieši viņa ir romāna centrā. Nav taču par daudz sacīts, ja pārlicība par Otilijas skaistumu tiek nosaukta par galveno priekšnoteikumu līdzdalībai romāna pārdzīvojumā. Šis skaistums nevar izzust, kamēr pastāv romāna pasaule: zārks, kurā guļ meitene, netiek aizvērts. Gēte šajā darbā ir atstājis tālu iepakaļ Homēra slaveno paraugu skaistuma episkam attēlojumam. Ne tikai Helēna, izsmejot Parisu, ir izlēmīgāka nekā Otilija jebkurā no tās teiktajiem vārdiem, bet gan vispirms Gēte, attēlojot viņas skaistumu, nav sekojis slavenajam likumam, kas ticis secināts no mūra virsotnē sapulcējušos sirmgalvju apbrīnas pilnajām runām. Visi iezīmīgie Otilijai piedēvētie epitēti, kas, lietoti pat pretrunā romāna formas likumbām, kalpo vien tam, lai izgrūstu viņu no episkā līmeņa, kurā valda dzejnieks, un piešķirtu viņai svešādu dzīvīgumu, par kuru viņš vairs nav atbildīgs. Jo tālāk viņa tādējādi stāv no Homēra aprakstītās Helēnas, jo tuvāk Gētes aprakstītajai. Divnozīmīgā nevainībā un iluzorā skaistumā viņa līdzīgi tai dzīvo izlīdzinošās nāves gaidās. Tāpat arī buršanās spēlē savu lomu viņas parādībā.

Veidojot epizodisko grieķietes tēlu, Gēte ir apliecinājis savu nevainojamo meistarību, liekot pašā dramatiskā uzveduma formā pavidēt burvestībai, – kaut gan šajā nozīmē tā nemaz nešķiet nejaušība, ka aina, kurā Faustam no Persefones

būtu jāizlūdzas Helēna, nekad netika uzrakstīta. Turpretī "Gara radiniekos" burvestības dēmoniskie principi iesniedz pat poētiskajā tēlveidē. Burvestībai pakļauts tiek vien šķitums, ka Otilijas dzīvais skaistums spēcīgi, noslēpumaini un neizskaidroti kā "materiāls" uzmācies šā vārda visspēcīgākajā nozīmē. Šādi tiek apliecināta tā Aīda valstībai raksturīgā iedaba, kuru dzejnieks piešķir norisei. Sava dzejnieka talanta priekšā viņš stāv kā Odisejs ar kailu zobenu rokā pie asiņu pilnas bedres, liegdams pieeju izslāpušajām ēnām, lai atvēlētu to vien tām, pēc kuru skopās valodas viņš meklē. Tā ir Otilijas spokainās izcelsmes zīme. Tā ir šī izcelsme, kura iekārtojumu un izpildījumu padara vietumis caurredzamu un sirdij dārgu. Šī pakļautība formulai, kas visupirms rodama otrās daļas veidojumā, kura pēc pamatkonceptijas pilnīgas pabeigšanas tika ievērojami paplašināta, parādās iezīmēta arī stilā: neskaitāmajos paralēlismos, komparatīvos un ierobežojumos, kas iezīmīgi vēlinā Gētes rakstības veidam. Šajā nozīmē Geress iebilst Arnimam, ka "Gara radiniekos" viņam daudz kas šķietot drīzāk kā ievaskots, nevis kā iegriezts. Šo izteikumu varētu labi attiecināt uz dzīves gudrības maksimām. Vēl problemātiskākas šķiet tās iezīmes, kuras vispār nevar atklāties tīri receptīvai intencei: piemēram, atbilstības, kas ir atsedzamas vien filoloģiski pētošā interpretācijā, kura neņem vērā estētisko. Tādās, protams, atveidojums pavisam noteikti ielaužas burvestības formulu sfērā. Tādēļ tajās visai bieži pietrūkst mākslinieciskā iedzīvinājuma acumirkļīguma un pabeigtības, proti, formas. Romānā tā ne tik daudz būvē tēlus, kas diezgan bieži savā varas pārpilnībā atklāj sevi kā mītiskus un bezformīgus, bet gan, bikli un arabeskām līdzīgi ar tiem rotaļādamās, tos noved līdz pilnībai un pēc visas taisnības liek tiem izgaist. Romāna iedarbīgu var uzskatīt par tajā ietvertās problemātikas izpaušmi. Tieši tas šķir šo romānu no citiem, kuru iedarbes labākā daļa – ja ne tādēļ uzreiz arī tās augstākā pakāpe – ir rodama lasītāju pārņemušajā neapvaldītajā izjūtā, ka tam uz viņu jā-

iedarbojas visai mulsinoši. Tam no sāкта gala ir bijis raksturīgs drūms iespaids, kas radniecīgās dvēselēs varēja pieaugt līdz sapņojošai līdzdalībai, svešākās – līdz pretestības pilnam izbīlim, un tikai neuzpērkams prāts, uz kura aizsardzību vienīgo sirds var paļauties šā darba neaprakstāmajā, apburtajā skaistumā, var stāvēt tam līdzās.

Burvestībai ir jāklūst par radišanas negatīvo prettēlu. Arī tā sakās spējam radīt pasauli no nekā. Mākslasdarbam nav nekā kopīga ar tām abām. Tas rodas nevis no nekā, bet gan no haosa. Tomēr mākslasdarbs neizlaužas no tā, kā to dara pasaule emanācijas mācības ideālismā. Mākslinieciskā radišana neko "netaisa" no haosa, necaurstrāvo to. Ilūzija no šā haosa elementiem ir samaisāma tikpat mazā mērā, kā to patiesām dara burvestība. Šo uzdevumu veic formula. Savukārt forma liek mākslasdarbam uz brīdi tikt noburtam par pasauli. Tādēļ neviens mākslasdarbs nespēj pilnīgi nesaistīti šķīst dzīvs, vienlaikus neklūstot par kailu ilūziju un pārtraucot būt par mākslasdarbu. Tajā viļņojošajai dzīvībai ir jāšķiet kā sastingušai un kā saistītai kādā acumirkli. Būtiskais tajā ir kailais skaistums, kailā harmonija, kas plūst cauri haosam – patiesām, tikai tam, nevis pasaulei –, šajā tecējumā to tikai šķietami atdzīvinot. Tas, kas šim šķitumam liek apstāties, saista kustību un pārtrauc harmoniju, ir neizteiksmīgais [*Ausdruckslose*]. Šī dzīve liek pamatus noslēpumam, šis sastingums – darba saturam. Tāpat, kā pārtraukšana ar pavēlniecisku vārdu spēj no kādas sievietes atrunām izvilināt patiesību tieši tajā vietā, kur viņa tiek pārtraukta, arī neizteiksmīgais liek saglabāt trisuļojošo harmoniju un ar savu iebildi padara tās trisoņu mūžīgu. Šajā mūžības tapšanā ir jāatbild skaistajam, tomēr šobrīd tas šķiet pārtraukts tieši šajā atbildībā, un tā nu tas gūst sava satura mūžību tieši no šās iebildes žēlastības. Neizteiksmīgais ir tā kritiskā vara, kura gan nespēj atšķirt ilūziju no mākslas būtības, tomēr liedz tām sajaukties. Šī vara tam piemīt kā morāls vārds. Neizteiksmīgajā parādās cildenā vara, kas

piemīt patiesajam, kā pēc morālās pasaules likumiem to no-
teic reālās pasaules valoda. Proti, tas sagrauj visu, kas
skaistajā šķitumā ir palicis pāri kā mantojums no haosa: ap-
lamā, maldīgā totalitāte – šī absolūtā. Tas beidzot padara
darbu pilnīgu, padarot to par nepabeigtu, par patiesās pa-
saules fragmentu, par simbola torsu. Valodas un mākslas,
nevis darbu vai to kopu kategorija – neizteiksmīgais – nav
definējams stingrāk kā ar kādu citātu no Helderlina piezi-
mēm par Oidipu, kuru fundamentālā nozīme mākslas teori-
jā, tālu pārsniedzot traģēdijas teorijas ietvarus, kā liekas,
joprojām vēl nav atpazīta. Tas skan šādi: "Traģiskā transpo-
zīcija īstenībā ir tukša un vismazāk piesaistīta. – Līdz ar to
ritmiskajā priekšstatu secībā, kurā parādās transpozīcija,
kļūst nepieciešams tas, ko zilbju masā sauc par cezūru, –
tīrais vārds, pretī ritmam vērsts pārtraukums, lai plosošo
priekšstatu maiņu to summā uzņemtu tā, ka pēc tam parā-
ditos nevis priekšstata maiņa, bet gan pats priekšstats."
"Vakarzemes Junonas skaidrība", kuru Helderlins dažus ga-
dus pirms šā fragmenta tika izvirzījis par gandrīz vai neaiz-
sniedzamu visas vācu mākslinieciskās darbības mērķi, ir ti-
kai cits nosaukums šai pašai cezūrai, kurā līdz ar harmoni-
ju pierimst jebkura izteiksme, lai dotu vietu kādai starp vi-
siem mākslinieciskajiem līdzekļiem neizteiksmīgai varai.
Šāda vara līdz šim nekur nav bijusi skaidrāka kā grieķu tra-
ģēdijā un Helderlīna himnās: traģēdijā kā varoņa aprimša-
na, himnā – kā ritma iebilde. Šo ritmu pat nevarētu apzīmēt
precīzāk, kā sakot, ka dzeja tiek pārtraukta neatkarīgi no
dzejnieka. Tas arī ir iemesls, "kura dēļ himna tiek reti (un
pavisam droši varētu teikt arī – netiek nekad) saukta par
skaistu". Kā šajā lirikā neizteiksmīgais, tā Gētes lirikā
skaistums parādās līdz tā robežai, kas mākslasdarbā ir ap-
tverams. Tas, kas atrodas viņpus šās robežas, ir vājprāta iz-
dzimtenis vienā gadījumā un noburta parādība – otrā. Attie-
cībā uz šo otro vācu dzeja nedrīkst spert nevienu soli tālāk
par Gēti, bez žēlastības nekrītot tajā šķituma pasaulē, ku-

ras vilinošākās ainas atmodinājis Rūdolfš Borharts. Pat Borharta skolotāja darbos taču netrūkst apliecinājumu tam, ka viņš ne vienmēr spējis pārvarēt savam ģenijam tuvo kārdinājumu uzburt ilūziju.

Tādējādi Gēte atceroties darbu pie romāna, teicis: "Var jau sajusties gana laimīgs, ja šajos mainīgajos laikos var nobēgt rēno kaislibu dzīlēs." Ja šeit mainīgās virspuses un rēno dziļu pretstats vien garāmejot norāda uz ūdeņiem, tad, skaidrāk izteikts, šāds salīdzinājums ir atrodams Celteram. Vienā no vēstulēm, kurā ir runa par romānu, viņš raksta Gētem: "Tam galu galā ir piemērots rakstības veids, izveidots līdzīgi tam dzidrajam elementam, kurā žiglie iemītnieki peld cits citam garām, iemirdzoties vai aptumstot virzās uz augšu un uz leju, nenoklīdzdami no ceļa un nenomaldīdamies." Tas, ko Celters paudis nepārvērtējami izteiksmīgi, izskaidro, kā formulā noburtais dzejnieka stils ir radniecīgs valdīnošajam atspīdumam ūdenī. Tas norāda ne tikai uz stilistiku, bet arī ārpus tās uz šā "izprieču ezera" nozīmi un, visbeidzot, uz visa darba jēgas saturu. Proti, tieši tāpat, kā tajā, vilinot ar nevainības varu un aizvedot lejup visdziļākajā tumšā, parādās iluzorā dvēsele, tā šī īpatnā maģija piemīt arī ūdenim. Tas ir gan tumšs, melns un neizdibināms, gan arī spoguļgluds, skaidrs un apskaidrojošs. Šās divnozīmības vara, kas ir bijusi viena no "Zvejnieka" tēmām, atklājot kaislības būtību "Gara radniekos", ir kļuvusi par valdošo. Šādi nostādīta centrā, tā savukārt atkal norāda atpakaļ uz sava skaistās dzīves tēla mītisko sākotni un ļauj atpazīt to pilnā skaidrībā. "Tajā elementā, kurā parādās dieviete," – tas ir, Afrodīte, – "skaistums šķiet patiešām mājīgs. Viņa tiek slavīnāta pie šalcošām upēm un avotiem; vienu no okeanīdām sauc par Daiļstraumi; neredu vidū parādās Galatejas skaistais tēls, un no jūras dieviem kuplā skaitā rodas skaistkājes meitas. Kustīgais elements, kas sākumā apskalo kājas ejošajam, dodot tām skaistumu, iekļauj dieviešu kājas, un sudrabkāje Tetida uz visiem laikiem paliek kā paraugs, pēc ku-

ra grieķu poētiskā fantāzija savos veidojumos attēlo šo ķermeņa daļu. [...] Nevienam vīram vai vīrišķi iztēlotam dievam Hēsiods nepiedēvē skaistumu; viņam tas vēl nenozīmē arī nekādu iekšēju vērtību. Tas lielākoties parādās sievietes ārējā veidolā, piesaistīts Afrodītei un okeāna dzīvības formām." Ja tas ir tā, kā to apgalvo Valtera "Estētika antikajā pasaulē", tad saskaņā ar mīta norādēm tīrās, skaistās dzīvības sākotne ir rodama harmoniski haotiskās vilņošanās pasaulē, tādēļ kāda dziļāka nojauta būtu tur meklējusi Otilijas izcelsmi. Tur, kur Hengstenbergs naidīgi runā par Otilijas "nimfas ēšanas manieri" un Verners taustīdamies piemin "pretīgi maigo vāravu", – tur Betīna nesalīdzināmi precīzāk ir skārusi iekšējo kopsakaru: "Tu esi viņā iemilējies, Gēte, es jau sen to nojautu. Šī Venēra ir izkāpusi no Tavu kaislibu bangojošās jūras, un, apsējusi vienu tīrumu ar asaru pērlēm, tā atkal pazūd pārpasaulīgā spožumā."

Līdz ar šķitumu, kas nosaka Otilijas skaistumu, būtības trūkums apdraud arī glābiņu, ko draugi gūst no sava cīņā. Jo, ja reiz skaistums ir iluzors, tad tāds ir arī izlīgums, tas mītiski apsolās dzīvē un nāvē. Viņas uzpurēšanās bija veltīga, tāpat kā viņas ziedēšana, viņas izlīgšana – izlīguma ilūzija. Patiešām izlīgt īstenībā ir iespējams vienīgi ar Dievu. Ja šeit indivīds izlīgst ar Viņu un tādējādi salīgst mieru ar cilvēkiem, tad šķietamam izlīgumam ir raksturīgi vien samierināt tos savā starpā vēlmē izlīgt ar Dievu. Šī patiesa un īstena izlīguma attiecība no jauna parāda savu atbilstību romāna un noveles pretstatam. Brīnumainais strīds, kas mulsina milniekus jaunībā, taču tiecas novest tieši tik tālu, lai viņu mīlestība, riskējama ar dzīvību patiesa izlīguma dēļ, iegūst šo izlīgumu un līdz ar to – mieru, kurā turpinās viņu mīlas saikne. Proti, īsts izlīgums ar Dievu neizdodas nevienam, ja tas šajā izlīgumā neiznīcina visu, kas viņam ir, lai redzētu to atdzimušu Dieva samiernieciskajā sejā. Tādēļ nāves nebiedēts lēciens iezīmē to acumirkli, kurā viņi – katrs pats par sevi Dieva priekšā – iestājas par izlīgumu. Un

tikai šādā izlīguma gatavībā viņi iegūst viens otru kā izlīgus. Izlīgums, kas ir pilnībā pārpasaulīgs un nebūt nav mākslasdarba priekšmets, gūst savu pasaulīgo atspoguļojumu miera salīgšanā ar līdzcilvēkiem. Cik tālu no tās atpaliek šī dižciltīgā piesardzība, šī pacietība un izsmalcinātība, kura galu galā liek tikai pieaugt tai distancei, kura valda starp romāna varoņiem? Tieši tādēļ, ka viņi pastāvīgi izvairās no atklāta strīda, kura pārmērīgumu Gēte nekautrējās parādīt pat meitenes varmācībā, izlīgums viņiem paliek neaizsniedzams. Tik daudz ciešanu – un tik maz cīņas. Tādēļ arī visi afekti klusē. Tie nekad neiznāk ārpusē kā naidīgums, atriebes kāre, nenovīdība, tomēr tie nemājo arī iekšienē – kā vainas apziņa, kauns un izmisums. Jo kā tad lai ar noniecinātā izmisušo rīcību būtu salīdzināms Otilijas upuris, kas ieliek Dieva rokās nevis pašu dārgāko mantu, bet gan vissmagāko nastu un jau aizsteidzas priekšā ar lēmumu? Tādējādi viņas šķītumam pilnībā trūkst tās iznīcības, kura nepieciešama īstam izlīgumam, tāpat kā Otilijas nāvei, cik vien tas ir iespējams, nepiemīt nekas no sāpīgā un vardarbīgā. Un ne jau tikai ar to zaimojošā piesardzība piespriež draudošu nemieru šiem pārmēru miermilīgajiem ļaudīm. Pat ja dzejnieks to simtkārt noklusē, tas taču pavisam vienkārši izriet no lietu kopējās gaitas: saskaņā ar tikumiskajiem likumiem kaislība zaudē visas savas tiesības un visu savu laimi, ja tā meklē savienību ar pilsonisku, bagātu un nodrošinātu dzīvi. Šī ir tā aiza, pār kuru dzejnieks saviem tēliem grib likt mēnessērdzīgā pašpaļāvībā iet pa šauro labās audzinātības laipu. Šī cildenā sasaistītība un savaldīšanās nespēj aizstāt skaidrību, ko dzejniekam noteikti izdevās atvairīt gan no sevis pašas, gan no viņiem. (Šajā ziņā Štifiers ir pilnīgs viņa epigonis.) Mēmajā apmulsumā, kas šos cilvēkus ieslēdz cilvēciskā, pat pilsoniskā tikuma sfērā un cer tur viņu labā izglābt kaislības dzīvību, ir atrodams šis tumšais nodarījums, kas prasa savu tumšo izpirkumu. Pašā pamatā viņi bēg no tiesību nolēmuma, kuram vēl joprojām ir vara pār viņiem. Ja viņi sa-

vā dižciltīgajā būtībā domājas stāvam tam pāri, tad īstenībā viņus var glābt vien upuris. Tādēļ viņiem netiek atvēlēts miers, kuru harmonijai vajadzētu tam piešķirt; viņu Gētes skolas garā īstenotā dzīves māksla padara tveici vēl smacīgāku. Romānā valda klusums pirms vētras, turpretī novelē – negaiss un miers. Ja izlīgušos pavada mīlestība, tad citiem kā izlīguma ilūzija paliek pāri vien skaistums.

Patiesi mīlošajam mīlotā skaistums nav izšķirošs. Ja tas ir bijis skaistums, kas sākotnēji abus saistīja, tad, iepazīstot brīnišķīgo, tas allaž tiek aizmirsts, lai, protams, līdz pat beigām domās vienmēr pie tā pakavētos. Citādi ir ar kaislibu. Ikkatrs, pat visniecīgākais skaistuma zudums liek tai krist izmisumā. Jo tikai mīlestībai lielākā vērtība ir skaistums, turpretī kaislibai vislielākā vērtība ir – visskaistākais. Kaislīgs taču ir arī nopēlums, ar kuru novelē draugi novēršas viens no otra. Viņiem atteikšanās no skaistuma tomēr ir nepanesama. Mežonība, kas izkropļo meiteni, nav tukšā un samaitātā Lusjēnas mežonība, bet gan brāzmaina, dziedinoša cēlākas būtnes mežonība; ciktāl ar to savienojas piemīlība, tā ir pietiekama, lai viņai piešķirtu savādu iedabu un atņemtu skaistuma kanonisko izteiksmi. Šī meitene pēc savas būtības nav skaista, Otilija tāda ir. Savā veidā tāds ir arī Eduards, ne velti tiek daudzināts šā pāra skaistums. Turpretī pats Gēte, pat pametot mākslas robežas, ir ne tikai izmantojis savu ievērojamo talantu tam, lai atvairītu šo skaistumu, bet arī ar vieglu roku uzvedinājis uz domām, kas liek šajā maigā, aizplīvurotā skaistuma pasaulē nojaust darba centrālo asi. Ar Otilijas vārdu viņš ir norādījis uz svēto, kurai kā acu slimību piemeklēto patronesi Švarcvaldē Odilienbergā bija nodibināts klosteris. Gēte dēvē viņu par "acu prieku" vīriem, kas viņu redz; viņas vārdā var atpazīt arī to maigo gaismu, kura ir labdarīga slimām acīm un vienlaikus visu tajā mītošo ilūziju dzimtene. Tam pretī viņš nostādījis sāpīgi žilbinošo spožumu Lusjēnas vārdā un izpausmēs un viņas saulei līdzīgo, plašo dzīves loku iepretim mēnesim līdzīgajam, slepenajam Otili-

jas lokam. Taču, tā kā viņas maigumam viņš līdzās novieto ne tikai Lusjēnas neīsto, bet arī abu milētāju īsto mežonību, tad viņas būtības blāvais spīdums tiek ievietots starp naidīgu mirdzumu un skaidru dienas gaismu. Trakulīgais uzbrukums, par kuru stāsta novele, bija vērsts pret milētāju acugaismu; nebija iespējams vēl stiprāk parādīt šās mīlestības principu, kas necieš nekādu šķietamību. Kaisliba paliek ieslodzīta šajā burvju lokā, un kvēlojošajiem tā ne mirkli nespēj sniegt atbalstu uzticībā. Kritušai par upuri skaistumam jebkādas ilūzijas veidolā, viņas haotiskajam elementam būtu postoši jāizlaužas ārā, ja viņā nemājotu kāds garīgāks elements, kas spētu mikstināt šķitumu. Šis elements ir simpātijas.

Simpātijās cilvēks atraisās no kaislibas. Tas ir visbūtiskākais likums, kas nosaka šo un jebkuru citu atraisīšanos no ilūziju sfēras un pāriešanu būtības valstībā un veic šo transformāciju pamazām pat pie visgalējākā un augstākā ilūzijas kāpinājuma. Tādējādi, rodoties simpātijām, kaisliba, šķiet, vēl lielākā mērā nekā agrāk un pat pilnībā pārtop par mīlestību. Kaisliba un simpātijas ir tie iluzoras mīlestības elementi, kuri ļauj to atšķirt no īstās nevis izjūtu atmirumā, bet gan to bezspēcībā. Tādēļ ir taču jāuzsver, ka ne jau īsta mīlestība valda starp Eduardu un Otiliju. Mīlestība kļūst pilnīga vien tur, kur tā, stāvot pāri dabai, tiek Dieva varas izglābta. Tādējādi tādas mīlestības tumšais gals, kuras dēmons ir Erots, ir nevis vienkāršs sabrukums, bet gan patiesi izpirkums par visdziļāko nepilnību, kas piemīt pašai cilvēka dabai. Jo tieši šī nepilnība liedz viņam mīlestības piepildījumu. Tādēļ ikkatrā dzīvē, kuru tā vienīgā nosaka, ienāk simpātijas kā īstenais *eros thanatos* veikums – atzīšanās, ka cilvēks mīlēt nespēj. Ja katrā izglābtā, patiesā mīlestībā kaisliba paliek otrajā plānā kā simpātija, tās vēsture un pāreja no vienas otrā veido Erota būtību. Līdz tam, protams, nenoved milnieku nosodišana, kādu atļaujas Bilšovskis. Pat viņa banālais tonis nespēj liegt saskatīt patiesību. Proti, pēc norādījuma uz milnieku netikumību, pat izlaidīgo patmilību viņš tālāk apgalvo

par Otilijas nešaubīgo mīlestību: "Var gadīties, ka dzīvē šad tad ir sastopama šāda nenormāla parādība. Tomēr tādos gadījumos mēs paraustām plecus un sakām: tas mums nav saprotams. Sniegt šādu paskaidrojumu par poētiskas izdomas radīto nozīmē to smagi nopelt. Poēzijā mēs gribam saprast, un mums ir jāsaprot. Dzejnieks taču ir radītājs. Viņš rada dvēseles." Cik tālu tam varētu piekrist, noteikti ir augstākā mērā problemātiski. Tomēr nav noliedzams, ka šie Gētes tēli varētu šķist nevis radīti, nevis vienkārši izveidoti, bet gan uzburti. Tieši no tā rodas īpašā veida tumsa, kas ir sveša mākslinieciskiem tēliem un ir izprotama vien tam, kurš atpazīst tās būtību šķitumā. Jo šajā dzejojumā šķitums nav atveidots tā, kā pašā tā attēlojumā. Tikai tādēļ šķitums var nozīmēt tik daudz, tikai tādēļ attēlojums nozīmē tik daudz. Vēl kodolīgāk šās mīlestības sairumu atklāj tas, ka, ikvienai par sevi izaugušai, tai jāklūst par šās pasaules valdnieci: lai tas būtu dabisks iznākums – kopīga, proti, stingri vienlaicīga, nāve – vai arī pārdabisks savā ilgumā – laulība. To Gēte ir pateicis novelē, kur kopīgi mirt gatavības acumirklis ar Dieva gribu dāvā mīlošajiem jaunu dzīvību, pār kuru vecajām tiesībām vairs nav varas. Viņš parāda abu dzīvības kā glābšanas tieši tādā nozīmē, kādā dievbijīgajiem tās saglabā laulību. Šajā pāri viņš ir parādījis īstas mīlestības spēku, ko sev liedza izpaust reliģiskā formā. Turpretī romānā šajā pašā dzīves jomā ir atrodams divkāršs sabrukums. Ja vieni mirst katrs savā vientulībā, tad dzīvi palikušajiem laulība ir liegta. Kapteinis un Šarlote romāna beigās paliek kā ēnas elles priekštelpā. Ja nevienā no šiem pāriem dzejnieks nav ļāvis valdīt īstai mīlestībai, kam vajadzētu uzspridzināt šo pasauli, tad noveles tēlos viņš ar savu daiļdarbu neuzkritoši, bet reizē arī nepārprotami sniedz tās apliecinājumu.

Svārstīgai mīlestībai uzkundzējas tiesiskā norma. Eduarda un Šarlotes laulība, vēl brukdama, nes tai nāvi, jo tajā – kaut arī mītiski izkropļots – ir ielikts izšķiršanās dižums, ar kuru izvēle mēroties nevar. Un tādējādi par to spriedumu iz-

saka romāna nosaukums¹² – kā liekas, Gētem pašam to daļēji neapjaušot. Jo par savu grāmatu rakstītājā sludinājumā viņš cenšas paglābt izvēles jēdzienu tikumiskai domāšanai. “Šķiet, ka autoru uz domām par šādu īpatnu nosaukumu ir uzvedinājušas viņa nepārtrauktās nodarbības ar fizikāliem jautājumiem. Viņš varētu būt ievērojis, ka dabas mācībā ļoti bieži tiek izmantotas ētiskas līdzības, lai kaut ko cilvēka zināšanām visai tālu padarītu tuvāku. Tādējādi arī viņš atiecībā uz kādu tikumisku situāciju ir vienu no ķīmiskās terminoloģijas līdzībām atvedinājis atpakaļ pie tās garīgajām sākotnēm. Vēl jo vairāk tādēļ, ka visapkārt taču daba ir viena vienīga, un tāpat arī caur liksmo prāta brīvības pasauli taču neizbēgami stiepjas drūmas un kaislīgas nepieciešamības pēdas, kuras pilnībā var izdzēst tikai kāda augstāka roka – un arī tad varbūt nemaz ne šajā dzīvē.” Tomēr skaidrāk par šiem izteikumiem, kas Dieva valstību, kurā mājo mīlošie, velti meklē liksmajā prāta brīvībā, runā viens kails vārds. “Radniecība” par sevi un sevi ir vistīrākais no visiem iedomājamiem vārdiem, lai apzīmētu visciešāko cilvēku saisti gan pēc tās vērtības, gan pēc tās pamatojuma. Laulībā šis vārds kļūst pietiekami stiprs, lai padarītu burtisku arī tā metaforisko nozīmi. Nedz izvēle to var pastiprināt, nedz šādas radniecības garīgums ir īpaši pamatots izvēlē. Šī dumpinieciskā iedomība neapstrīdami parāda vārda dubulto jēgu, kas nemitīgi līdz ar izvēles aktā satverto nozīmē arī pašu šo aktu. Tikai tad, kad radniecība kļūst par izlemšanas priekšmetu, tā pāriet no izvēles pakāpes pie izšķiršanās. Tā izdzēs izvēli, lai iedibinātu uzticību: vienīgi izšķiršanās, nevis izvēle ir ierakstīta dzīvības grāmatā. Jo izvēle ir dabiska, un tā var piemist pat dabas elementiem, turpretī izšķiršanās ir transcendentā. Šai milestībai nav atvēlētas augstākās tiesības, un tikai tādēļ vēl lielāka vara ir dota laulībai. Dzejnieks taču ne reizi nav atvēlējis bojā ejošajiem to tiesības. Laulība

¹² Orig.: *Wahlverwandschaften* – burtiski: izvēles radniecības. – *Red.*

nekādā ziņā nevar veidot romāna viduspunktu. Arī Hebels līdzīgi neskaitāmiem citiem par to ir pilnībā maldijies, sakot, ka "Gētes "Gara radiniekos" taču viena puse ir palikusi pilnībā abstrakta, proti, laulības nenovērtējamā nozīme valsts un cilvēces dzīvē tiek gan prātojot pieminēta, tomēr tā nav padarīta uzskatāma tēlojuma ietvarā; tas būtu tikpat labi iespējams un būtu vēl krietni pastiprinājis darba atstāto iespaidu." Un vēl agrāk, "Marijas Magdalēnas" priekšvārdā: "Kā Gēte, būdams caurcaurēm mākslinieks, dižs mākslinieks, "Gara radiniekos" varēja izdarīt tādu pārkāpumu pret iekšējo formu, ka viņš – ne bez līdzības ar izklaidīgu preparētāju – īsta ķermeņa vietā ienesa anatomiskajā teātrī automātu, padarīja par sava tēlojuma viduspunktu namu, kurā mājā jau sākotnēji nejēdzīga, pat netikumīga laulība starp Eduardu un Šarloti, un iztīrāja šīs attiecības tā, it kā tās būtu gluži pretēja rakstura un pilnībā attaisnotas, – par to es netieku skaidrībā." Kaut arī laulība ir nevis norises vidus [Mitte], bet gan līdzeklis [Mittel], tā, kā to ir uztvēris Hebels, Gēte to nav ne pats sapratis, ne gribējis likt saprast citiem. Pārlietu dziļi viņam jābūt izjutušam, ka "jau sākotnēji" par to nekas nav jāsaka, tās tikumībai ir jāparāda sevi vienīgi kā uzticībai, neuzticībai – kā netikumībai. Nemaz nerunājot par to, ka tās pamatu varētu veidot, teiksim, kaisliba. Prasīti, bet ne nepareizi izsakās jezuīts Baumgartners: "Viņi mīl viens otru, tomēr bez tās kaislibas, kura slimīgām un jūtīgām dvēselēm veido dzīves vienīgo kairinājumu." Tomēr tādēļ laulāto uzticība nav mazāk nosacīta. Nosacīta šā vārda dubultajā nozīmē – gan ar nepieciešamu, gan pietiekamu nosacījumu. Uz šo vārdu ir balstīta izšķiršanās. Izšķiršanās pavisam noteikti nav patvaļīgāka tādēļ, ka tās kritērijs nav kaisliba. Gluži pretēji, tieši tāpēc tas ir vēl jo skaidrāks un stingrāk saistīts ar pieredzes raksturu. Proti, tikai tā pieredze spēj nest izšķiršanās smagumu, kura viņpus visiem vēlākajiem notikumiem un salīdzinājumiem būtiski parādās pieredzošajam kā viena vienīga un vienreizēja, kamēr katrs

mēģinājums pamatot izšķiršanos uz piedzīvoto taisnprātīgiem cilvēkiem neizdodas. Ja tā ir bijusi laulāto uzticības nepieciešamais nosacījums, tad pienākuma izpilde ir pietiekamais. Tikai tad, ja abiem bez vismazākajām šaubām ir zināms, ka tā ir notikusi, ir nosakāms laulības sabrukuma pamats. Tikai tad ir skaidrs, vai tas ir bijis nepieciešams "jau sākotnēji", vai arī var cerēt uz pavērsienu glābiņa virzienā. Līdz ar to šī priekšvēsture, kuru Gēte izdomājis romānam, sniedz visnemaldīgākās izjūtas apliecinājumu. Jau agrāk Eduards un Šarlote bija viens otru mīlejuši, tomēr, nepievēršot tam uzmanību, viņi noslēdza iznīcīgas laulības saites pirms savstarpējas apvienošanās. Tikai un vienīgi šādā veidā varēja palikt neizlemts, kur meklējams misēklis abu laulāto dzīvē – agrākajā neizlēmībā vai pašreizējā neuzticībā. Jo Gētem bija jāsaaglabā cerība, ka šī jau vienreiz uzvarējusi saikne ir lemta pastāvēšanai. Vienlaikus tas, ka nedz kā tiesiska, nedz kā pilsoniska forma šī laulība nespēja pretoties ilūzijai, kas to pavedina, diez vai ir paslidējis dzejniekam garām. Šāda iespēja tai būtu dota vien reliģijas nozīmē, kurā tiek pamatots nepieskaramais saturs "sliktākām" laulībām par šo. Tādēļ visu vienošanās mēģinājumu neveiksmes īpaši dziļi motivē tas, ka tie izriet no vīra, kas līdz ar garīdznieka svaidījumu ir atteicies no varas un tiesībām, kas vienīgās spētu attaisnot tās. Tomēr, tā kā apvienošanās viņiem vairs nav atvēlēta, galu galā virsroku ņem jautājums, kas kā attaisnojums pavada visu notiekošo: vai tā bija vien atbrīvošanās no jau sākotnēji neveiksmīgas ieceres? Lai kā tas arī būtu – šie ļaudis ir nokļīduši no laulības takas, lai atrastu savu būtību citu likumu valstībā.

Mazāk postoši nekā kaisliba, bet tomēr ne palīdzīgāk arī simpātijas ved pretim bojāejai tos, kuri atsaka kaislibai. Tomēr tās nepazudina vientuļos, kā to dara kaisliba. Tā nešķirami pavada milniekus šajā bojāejā, un galu tie sasniedz izlīguši. Šajā pēdējā ceļā tie pievēršas skaistumam, kas vairs nav ieslodzīts ilūzijā, un viņi ir iegājuši mūzikas jomā. Par

"Izligumu" Gēte nosaucis trešo "triloģijas" dzejoli, kurā kaislība dodas pie miera. Tā ir "skaņu un laimes divkārsā mila", kura nekādā gadījumā mocītajiem nemirgo kā vainagojums, bet gan kā pirmā vārgā nojausma, kā joprojām gandrīz bezcerīga rītausma. Mūzikai ir pazīstams izligums mīlestībā, un tādejā triloģijas pēdējam dzejolim kā vienīgajam ir pievienots veltījums, savukārt "Elēģijā" gan tās moto, gan tās nobeigumā izlaužas kaislības – "atstājiēt mani vienu". Turpretī pasaulīgajā palikušajam izligumam jau līdz ar to bija jānodod sevi kā šķitumu – tieši kaislīgajam, kuram tas galu galā aptumst. "Šī cēlā pasaule tā neļauj sevi jausti/ Šurp viņo mūzika ar eņģļu balsi", un vienīgi tad ilūzija pirmoreiz sola atkāpties, vienīgi tad aptumšojums solās kļūt ilgots un pilnīgs. "Acs miglojas, tā izjūt augstās ilgās/ To dievu vērtību, kas mājo asrās, skaņās." Šīs asaras, ar kurām acis pieplūst, klausoties mūziku, atņem tām redzamo pasauli. Šādi top ieskicēts dziļais kopsakars, kas uz kādu ātrumā formulētu piezīmi vedināja Hermani Koenu, kurš sirmā Gētes izpratnē varbūt bija ieturies labāk, nekā tas būtu gaidāms tikai no viena no visiem daudzajiem interpretiem. "Tikai lirīķis, kas Gētes personā rod savu piepildījumu, tikai vīrs, kas sēj asaras – nebeidzamās mīlestības asaras –, tikai viņš varēja dot romānam tā vienotību." Protams, ka tā ir ne vairāk kā nojausma, no tās nesākas kāda skaidrojuma taka. Tas būtu iespējams, tikai izprotot, ka šī "nebeidzamā" mīlestība ir daudz niecīgāka par parasto, par kuru tiek teikts, ka tā pārdzīvo nāvi un ka tās ir simpātijas, kuras ved nāvē. Tomēr tieši šeit darbojas tās būtība un, varētu teikt, sevi piesaka romāna vienotība – līdzīgi asaru aizplīvurotajam skatienam mūzikā simpātijas ar aizkustinājumu izligumā izraisa ilūzijas bojāeju. Citiem vārdiem, tieši aizkustinājums ir tā pāreja, kurā šķitums – skaistuma šķitums kā izliguma šķitums – vēlreiz saldi krēslo pirms norietēšanas. Nedz humors, nedz traģika nespēj valodiski tvert skaistumu, caurredzamas skaidrības aurā tas nespēj parādīties. Visprecīzākais pretstats tam ir

aizkustinājums. Skaistums stingri nešķiro nedz pēc vainas vai bezvainības, nedz pēc dabas vai viņpasaules. Otilija parādās šajā sfērā, šim plivuram ir jāgulst pār viņas skaistumu. Jo aizkustinājuma asaras, kurās aizplivurojas skatiens, vienlaikus ir visistākais paša skaistuma plivurs. Taču aizkustinājums ir tikai šķietams izligums. Tādējādi tieši milnieku kopīgās flautas spēles maldinošā harmonija ir nepastāvīga un aizkustinoša. Viņu pasauli mūzika ir pametusi pavisam. Šādi taču ilūzija, kam piesaistīts aizkustinājums, var kļūt tik varena vien pie tiem, kuri līdzīgi Gētem no pašiem aizsākumiem nav dziļi mūzikas aizkustināti un ir pasargāti no dzīvā skaistuma varas. Izglābt tajā būtiskāko – tas ir Gētes pūliņu nolūks. Tajā šā skaistuma ilūzija aizmiglojas aizvien vairāk, līdzīgi kā caurspīdīgs šķidrums, to satricinot, veido kristālus. Jo ne jau niecīgajā aizkustinājumā, priecājoties par sevi pašu, bet gan tikai diženajā satricinājumā izliguma ilūzija pārvar skaistuma ilūziju – un līdz ar to arī pati sevi. Asarainās vaimanas – tās ir aizkustinājums. Tām, tāpat kā asaras nezinošajam sāpju kliegzienam, liek rezonēt dionīsiskā satricinājuma telpa. “Dionīsiskā skumjas un sāpes veido maigu ekstāzi kā asaras, kas tiek izlietas par visas dzīvības nepārtaukto bojāeju. Tā ir “cikādes dzīve”, kas neēzdama un nedzērdama dzied tikmēr, kamēr mirst.” Tā Bernuēli komentē “Matriarhāta” simt četrdesmit pirmo nodaļu, kur Bahofens runā par cikādi – dzīvo radību, kuru, sākotnēji piesaistītu melnajai zemei, grieķu dziļais mītiskais skatījums bija izcēlis un ievietojis urānisko simbolu kopībā. Ko gan citu Gēte tikai domājis ar savām apcerēm par Otilijas dzīves izskaņu?

Jo dziļāk ir izprotams aizkustinājums, jo vairāk tas veido pāreju. Īstenam dzejniekam tas nekad nenožīmē beigas. Tieši tas tiek apliecināts, ja satricinājums izrādās labākā daļa tajā; tieši tāpat domā Gēte – tiesa, citā, īpatnā kopsakarā, kad viņš kādā no “Piezīmēm par Aristoteļa “Poētiku”” saka: “Katrs, kas soļo pa īsteni tikumiskas iekšējas izglītošanās ceļu, sajutis un atzīs, ka traģēdijas un traģiski romāni nekādā

gadījumā nenomierina garu, bet gan iedvēš nemieru dvēselē un tajā, ko mēs saucam par sirdi, vedot pretim kādam neskaidram, nenosacītam stāvoklim. Jaunība mīl šādus sacerējums un tādēļ kaislīgi simpatizē tiem." Turpreti pāreju aizkustinājums veido tikai no samulsušās nojausmas "patiesi tikumiskas .. izglītošanās ceļa" pie vienīgā objektīvā satricinājuma priekšmeta – pie cildenā. Tieši šī pāreja norisinās šķituma bojāejā. Tā ilūzija, kura parādās Otilijas skaistumā, ir bojā ejošā ilūzija. Šī norise nebūtu jāizprot tā, ka Otilijas bojāeju ir izraisījusi ārēja nepieciešamība un varmācība; pašā viņas šķituma iedabā ir rodams pamatojums, kāpēc tam ir jāizdziest, turklāt jāizdziest pavisam drīz. Tā ir pavisam cita veida ilūzija nekā tā triumfējoši žilbinošā skaistuma ilūzija, kura piemīt Lusjēnai vai Luciferam. Un, ja Gētes Helēnas vai labāk zināmais Monas Lizas tēlu daiļums ir meklējams šo abu ilūzijas veidu ķīviņā, tad Otilijas tēlā valda tikai viena ilūzija, kas izdziest. Tieši to dzejnieks ir ielicis katrā no viņas kustībām un žestiem, lai visbeidzot vienlaikus visdrūmākajā un vismaigākajā veidā liktu viņai savā dienasgrāmatā aizvien vairāk un vairāk īstenot kādas izdziestošās eksistenci. Tātad Otilijā tiek parādīta nevis skaistuma ilūzija kā divdabīga, bet gan kā tikai viņai vienīgajai piemītoša un aizejošā ilūzija. Arī tā, protams, paver ieskatu skaistuma ilūzijā kopumā, un tikai šādi tā kļūst atpazīstama. Tādēļ katrs aplūkojums, kas pievēršas Otilijas tēlam, neizbēgami saduras ar seno jautājumu: vai skaistums ir ilūzija?

Viss, kas ir būtiski skaists, pastāvīgi un būtiski ir piesaistīts šķitumam – tomēr bezgalīgi dažādās pakāpēs. Augstāko intensitāti šī saikne sasniedz acīmredzami dzīvajā, un proti, tieši šeit – nepārprotami polārā triumfējošā un izdziestošā šķitumā. Citiem vārdiem, viss dzīvais ir atsvabināts no būtiski skaistā jomas, un, jo viņa dzīve ir augstāk attīstīta, jo vairāk. Tādēļ šis būtiski skaistais viņa tēlā visbiežāk parādās kā šķitums. Skaista dzīve, būtiski skaistais un iluzors skaistums – šie trīs ir identiski. Šajā nozīmē plato-

niskā skaistuma teorija ir piesaistīta vēl senākajai ilūzijas problēmai tādējādi, ka tā saskaņā ar *Simposiju* visupirms pievēršas ķermeniski dzīvajam skaistumam. Ja Platona spekulācijās šī problēma tomēr pastāv tikai kā latentā, tad tādēļ, ka Platonam kā grieķim skaistums zēnā var izpausties tikpat būtiski kā meitenē, turpretī dzīvības pārpilnība sievišķajā ir lielāka nekā vīrišķajā. Tomēr kāds būtisks ilūzijas moments tiek saglabāts nedzīvajā – gadījumā, ja tas ir būtiski skaists. Tas attiecas uz visiem mākslasdarbiem – bet vismazākajā mērā uz mūziku. Tādēļ visā mākslas skaistumā vēl joprojām mājo šī ilūzija, tas nozīmē – šī pieskare un robežošanās ar dzīvību, un šis skaistums nav bez tā iedomājams. Tomēr ar ilūziju tā būtība netiek aptverta. Gluži pretēji, šī būtība ir vērsta dziļāk, uz to, kas mākslasdarbā pretstatā ilūzijai var tikt apzīmēts kā neizteiksmīgais, turpretī ārpus šā pretstata mākslā nav nedz sastopams, nedz var tikt skaidri apzīmēts. Ilūzijas attiecība ar neizteiksmīgo, tiesa, ir pretstats, tomēr vienlaikus tā ir tik nepieciešama, ka tieši skaistais, kaut arī nebūdamas šķitums, vairs nav būtiski skaists, kad no tā pazūd ilūzija. Tā ir neatņemami piederīga skaistajam kā tā aizklājs, un skaistuma būtības likums tādējādi parāda, ka tas izpaužas tikai aizklāts. Tādējādi skaistums pats nebūt nav ilūzija, kā to māca banālā filosofēma. Gluži pretēji, slavenā formula, kuru visbeidzot līdz galējībai novestā pliekānībā izvērsa Zolgers, proti, ka skaistums ir patiesība, kas kļuvusi redzama, ir fundamentāls šā diženā temata izkropļojums. Arī Zimmels nebūtu drikstējis tik piedodamā kārtā izsecināt šo teorēmu no Gētes izteikumiem, kas filosofam bieži šķiet sakām visu ko citu, tikai ne savu īsto nozīmi. Šī formula, kas padara skaistumu par ilūziju, jo patiesība pati par sevi nav redzama un tādēļ tās kļūšana par redzamu var balstīties tikai uz kādu tai pašai neraksturīgu vaibstu, galu galā, pat neskatoties uz metodikas un sajēgas trūkumu tajā, ved pie filosofiska barbarisma. Jo ko gan citu nozīmē tas, ka šeit tiek lolota doma par iespēju atsegt skais-

tā patiesību. Skaistums nav ilūzija, tas nav aizsegs kaut kam citam. Tas pats nav parādība, bet gan visā pilnībā būtība – protams, tāda, kas būtiskā nozīmē identa pati sev paliek tikai aizsegā. Lai arī ilūzija visur citur būtu maldi – skaistā ilūzija ir aizsegs nepieciešami visai aizsegtākā priekšā. Jo skaistais nav nedz aizsegs, nedz aizsegtais priekšmets, bet gan priekšmets tā aizsegā. Turpretī atsegts tas izrādītos bezgala neuzkrītošs. Šeit savu pamatu rod mūžsenā pārliecība, ka atsedzot mainās aizsegtais, ka "vienāds ar sevi pašu" tas paliek vien aizsegā. Tādējādi iepretim visam skaistajam atsegšanas ideja kļūst par neatsedzamības ideju. Tā ir mākslas kritikas ideja. Mākslas kritikai nav jāpaceļ aizsegs, tai tikai ar šā aizsega visprecīzāko izziņu ir jāpaceļas pie īstena skaistuma uzlūkojuma. Pie tāda uzlūkojuma, kas nekad nebūs pieejams tā dēvētajai "iejušanās" metodei, savukārt tīri naivajam aplūkojumam pavērsies nepilnīgi – tas ir, skaistā kā noslēpuma uzlūkojumam. Līdz šim neviens patiesss mākslasdarbs nav ticis apjēgts citādi kā vien tur, kur tas neizbēgami ir parādījies kā noslēpums. Proti, nav cita apzīmējuma šim priekšmetam, kura būtībai galu galā piederas aizsegs. Tā kā tikai skaistums var būt būtiski aizsedzošs un aizsegts, skaistuma dievišķais esamības pamats ir rodams noslēpumā. Tieši tāda ir ilūzija skaistumā: nevis pārējošs aizsegs lietām par sevi, bet gan nepieciešams – lietām priekš mums. Šāda aizsegšana ir dievišķi nepieciešama savā noteiktā laikā, tāpat kā dievišķi noteikts ir tas, ka šis neuzkrītošais, atsegts nelaikā, izgaist un pārvēršas par neko, atklāsmei tādējādi izklidinot noslēpumus. Kanta mācītais, ka skaistumam pamatā piemīt attiecības raksturs, šādi realizē savas metodiskās tendences sfērā, kas ir daudz augstāka par psiholoģisko. Līdzīgi atklāsmei viss skaistums satur uz vēstures filosofiju balstītus izkārtojumus – jo tas padara redzamu nevis ideju, bet gan tās noslēpumu.

Pateicoties vienībai, ko skaistumā veido aizsegs un aizsegtais, skaistums pēc būtības var būt spēkā vien tur, kur

vēl nepastāv kailuma un aizsegtības divējādība, proti, mākslā un vienkāršās dabas parādībās. Jo nepārprotamāk liek sevi manīt šī divējādība, lai visdzižāko apstiprinājumu iegūtu cilvēkā, jo skaidrāks kļūst tas, ka neaizsegtā kailumā būtiski skaistais ir zudis un kailajā cilvēka ķermenī ir sasniegta kāda pāri jebkuram skaistumam stāvoša esamība – radītāja esamība. Šī pēdējā tādējādi atveras glābjošajām atbilstībām, kas ar nesalīdzināmi stingrāku precizitāti pastāv starp smalki veidoto romānu un romānu. Ja pirmajā jauneklis atkailina savu mīloto, tad tas nenotiek iekāres, bet gan dzīvības dēļ. Viņš neuzlūko viņas kailo ķermeni, un tieši tādēļ viņš tver tā diženumu. Kad dzejnieks saka: “Te glābtkāre pārvarēja jebkuru aplūkojumu,” – viņš nemētājas ar vārdiem. Mīlestībā nespēj valdīt aplūkojums. Šī mīlestība nav cēlusies no laimes gribas, kas netraucēta uzskatās vien visretākajos apceres aktos, vien “halkioniskajā” dvēseles rīmtībā. Tās sākotne ir svētlaimīgas dzīves nojausmā. Savukārt to, kā dzīve visrūgtākās kaislības formā sagrauj pati sevi tur, kur *vita contemplativa* tajā tomēr gūst virsroku un ilgas uzlūkot visdaiļāko ir stiprākas par vēlēšanos savienoties ar mīloto, rāda Eduarda un Otilijas liktenis “Gara radiniekos”. Tādējādi neviens no noveles motīviem nav veltīgs. Savā brīvībā un nepieciešamībā, kuras tā demonstrē iepretim romānam, tā līdzinās attēlam katedrāles tumsā, kas atveido pašu šo katedrāli un tādējādi iekšienē sniedz kādu šās vietas vērojumu, kurš citādi nav pieejams. Šādi tā ienes iekšienē arī gaišās, pat atskurbinošās dienas atspīdumu. Un, ja šis atskurbinājums šķiet svēts, tad ir tikai jābrīnās, ka tāds tas nav varbūt vienīgi Gētem. Viņa literārais veikums joprojām paliek pievērstis iekšējās telpas aizplīvurotajai gaismai, kas salūst raibajos logu stiklos. Īsi pēc darba pabeigšanas viņš Celteram raksta: “Lai kur arī mans romāns Jūs atrastu, uzņemiet to draudzīgi. Esmu pārliecināts, ka caurspīdīgie un necaurspīdīgie plīvuri Jūs netraucēs ieskatīties tajā līdz pat tā patiesajai iecerei.” Izteikums par plīvuru šeit ir kas vai-

rāk nekā līdzība – tas ir aizsegs, kas viņu vienmēr ir saviļņojis, cīnoties par ielūkošanos skaistumā. No šās cīņas ir izauguši trīs tēli, kas satricināja viņu tā kā neviens cits: Minjona, Otilija, Helēna.

"Lai paliek šķitums man, līdz topu./ Šis baltais tērps man ir tik dārgs!/ Šai zemē skaistu dārzu kopu./ Driz tiks man cietais koka svārks./ Tur klusumā es pagulēšu./ Tad acis atkal atvērsu./ Šo ietēru tad atstāt spēšu./ Šo jostu un šo vainagu."¹³

Arī Helēna atmet tās: "kleita un plīvurs paliek tam rokās". Gētem ir zināms, kas ticis safantazēts par šās ilūzijas maldinājumu. Viņš liek Faustu brīdināt ar šādiem vārdiem:

"To turi ciet, kas tev no visa palicis./ Un nelaid vaļā tēru! Dēmoni jau rausta/ To visos galos, grib tie apakšzemē/ To paņemt līdzī. Turi viņu cieši!/ Tās dievietes vairs nav, ko pazaudēji./ Bet dievišķīgais palicis."¹⁴

Atšķirībā no šīm rindām Otilijas aizsegs paliek pāri kā viņas dzīvā miesa. Tikai viņā skaidri tiek izpausts likums, kas pārējās parādās vien izlauzītā formā: jo vairāk dzīvība atkāpjas, jo vairāk ir jāizdziest skaistumam, kas spēj piekļauties tikai dzīvajam. Nekas no mirstīgā tātad nespēj būt neatsedzams. Ja šādas neatsedzamības augstāko pakāpi patiesi apzīmē dziļas jēgas pilnais izteikums no "Maksimām un refleksijām" – "skaistums nekad nevar nonākt pie skaidrības par sevi pašu" –, tad taču joprojām paliek Dievs, kam nekas nav noslēpums un viss ir dzīvība. Dieva priekšā cilvēks mums šķiet likis un viņa dzīve – mīlestība. Tādēļ nāvei, tāpat kā mīlestībai, piemīt vara atkailināt. Neatsedzama ir vien daba, kura noslēpumu glabā tikmēr, kamēr Dievs ļauj tai pastāvēt. Patiesība tiek atklāta valodas būtībā. Cilvēka ķermenis atkailina sevi – zīme, ka cilvēks pats nostājas Dieva priekšā.

¹³ J. V. Gēte. Vilhelma Meistara mācekļa gadi. VIII grām., 2. nod., Nr. 1.

¹⁴ J. V. Gēte. *Fausts. Traģēdija*. Atdz. V. Bisenieks. – R., 1999.

Rindas 9945 – 9949, 376. lpp.

Nāvei ir nolemts tāds skaistums, kas neatdod sevi mīlestībā. Otilijai viņas nāves ceļš ir zināms. Tā kā viņa savas jaunās dzīvības iekšējībā nojauš to kā viņai nolemtu, viņa – saskaņā nevis ar savu darbošanos, bet gan ar savu būtību – it visjauneklīgākais no visiem Gētes radītajiem tēliem. Tiesa, ar vecumu atnāk gatavība mirt, taču jaunība pati ir gatavība nāvei. Cik gan paslepšus Gēte izsakās par Šarloti, ka viņai “labi patika dzīvot”. Nevienā no saviem darbiem Gēte jaunībai nav devis to, ko piešķīra Otilijai: visu dzīvi, kuru tās ilgums veda uz nāvi. Var pat teikt, ka, ja viņš pret kaut ko bija akls, tad tieši pret šo. Ja Otilijas eksistence tajā patosā, kurš atšķir to no visām citām, norāda uz jaunības dzīvi, tad vienīgi ar viņas skaistuma likteņa starpniecību Gēte varēja samierināties ar to uzlūkojumu, kuru viņa būtība tika sev liegusi. Par to liecina kāda īpatna un zināmā mērā avotam pielīdzināma norāde. 1809. gada maijā Betīna rakstīja Gētem vēstuli, kurā tiek skarta tiroliešu sacelšanās un teikts sekojošais: “Jā, Gēte, pa to laiku manī viss ir pārvērties. [...] Drūmas zāles, ko iekļāva diženo nāvē gājušo varoņu pravietiskie monumenti, atrodas manu smago nojausmu viduspunktā. [...] Ak, pievienojies taču man “tiroliešu” pieminēšanā. [...] Dzejnieka slava slēpjas tur, ka viņš sniedz varoņiem nemirstību!” Tā paša gada augustā Gēte izstrādāja “Gara radnieku” otrās daļas trešās nodaļas galīgo variantu, kur Otilija savā dienasgrāmatā raksta: “Viens no senajās tautās sastopamajiem priekšstatiem ir ļoti nopietns un var šķist baismīgs. Viņi mēdza iedomāties savus senčus sēžam troņos ielokā plašās alās, mēmi sarunājoties savā starpā. Jaunpienācēju, ja tas bija cienīgs, viņi pagodināja ar piecelšanos un palocīšanos, aicinot pievienoties. Vakar, kad es sēdēju kapelā un interpretim savam kokā grieztajam krēslam redzēju citus, izkārtotus lokā, man šī doma likās tīkama un pievilcīga. Kādēļ gan tu nevarētu palikt sēžam? – es vaicāju pati sev, – sēžam klusējot un vērsoties sevī, kamēr galu galā atnāktu draugi, kuru priekšā tu pieceltos un ar draudzīgu mājieni ierādītu

vietu." Varētu domāt, ka šī alūzija ar Valhallu ir jāsaprot kā neapzinātas vai tišas atmiņas par šo vietu Betīnas vēstulē. Šo īso teikumu savstarpējā radniecība taču ir uzkrītoša, tāpat uzkrītoša ir Gētes doma par Valhallu, un, visbeidzot, uzkrītoši ir, cik nepastarpināti tā tiek iestrādāta Otilijas vēstījumā. Vai tā būtu norāde, ka šajos visliegākajos Otilijas vārdos Gēte būtu tuvinājis sev Betīnas varonisko attieksmi?

Pēc visa tā varētu izvērtēt, cik patiesības vai tukšas mistifikācijas slēpjas Gundolfa uzspēlēti brīvdomīgajā apgalvojumā: "Otilijas tēls "Gara radiniekos" nav nedz romāna galvenais saturs, nedz tā īstenā problēma." Un vai ir kāda nozīme viņa piebilstajam: "Tomēr bez tā acumirkļa, kurā Gēte saskatīja to, kas darbā parādās kā Otilija, nedz saturs būtu šādi sabiezējis, nedz problēma būtu šādi formulēta." Jo kas gan ar to kļūst skaidrs, ja ne tas, ka Otilijas tēlu, pat viņas vārdu Gēte izbūra šajā pasaulē, lai glābtu kādu aizejošo, lai atbrīvotu kādu iemīļoto. Viņš par to atzinies Zulpicam Buserē, kas šo atzišanos ir saglabājis visbrīnīšķīgākajos vārdos, kuros viņš, visvairāk pietuvojies autora izpratnei, piegājis viņa darbu noslēpumam daudz tuvāk, nekā viņam varētu likties. "Pa ceļam mēs sākām runāt par "Gara radiniekiem". Viņš uzsvēra to, cik ātri un neapturami ir izraisījis katastrofu. Zvaigznes jau bija uzlēkušas; viņš runāja par savu saikni ar Otiliju – kā viņš to mīlojis un kā viņa to padarījusi nelaimīgu. Galu galā viņš savās runās kļuva gandrīz vai miklainas nojausmas pārņemts. Tomēr pa brīžam viņš izmeta arī pa jautrākai rindai. Šādi – noguruši, uzbudināti, pa daļai nojausmas pārņemti, pa daļai miegaini – mēs visskaitākā zvaigžņu mirdzuma gaismā nonācām .. Heidelbergā." Ja stāstītājam nav paslīdējis garām, ka, iemirdzoties zvaigznēm, Gētes domas pievērsās viņa darbam, tad viņš gan visdrīzāk neapzinājās – par to liecina viņa stāstījuma valoda –, cik savā cildenumā tālu pāri noskaņai bija šis acumirklis un cik skaidrs bija zvaigžņu mudinājums. Te kā pieredze turpināja pastāvēt tas, kas kā pārdzīvojums sen bija izgaiss.

Zvaigznes simbolā taču Gētem reiz bija parādījusies cerība, kuru viņam vajadzēja atvēlēt mīlniekiem. Teikums, kas saskaņā ar Helderlīna izteikumu satur darba cezūru un, apskāvušamies mīlniekiem apzīmogojot savu bojāeju, liek visam apstāties, skan šādi: “Cerība kā no debesīm krītoša zvaigzne pārslidēja pār viņu galvām.” Viņi paši to, protams, nepamanīja; un skaidrāk nemaz nevarētu pateikt, ka pēdējā cerība nav pēdējā tam, kurš to lolo, bet gan tikai tiem, par kuriem tā tiek lolota. Līdz ar to kļūst redzams “stāstītāja nostājas” dziļākais pamats. Tas ir vienīgais, kas cerību izjūtās spēj piepildīt notiekošā jēgu, tieši tāpat, kā Dante pats pārņem sevī mīlnieku bezcerību, kad viņš, Frančeskas da Rimini vārdiem runājot, “krīt, it kā kristu liķis”. Šī augstākā mērā paradoksālā, netveramā cerība iznirst no izliguma šķietamības tāpat, kā, izdziestot Saulei, krēslā parādās Vakarzvaigzne, kuras spīdums dzīvos ilgāk par nakti. Tās mirdzumu, protams, dod Venera. Un visas cerības balstās uz šādu niecīgu spīdumu – pat visbagātīgākās cerības rodas tikai no tā. Šādi cerība galu galā attaisno izliguma ilūziju, un Platona sacītais, ka ir nejēdzīgi vēlēties labā šķitumu, piedzīvo savu vienīgo izņēmumu. Izliguma šķitumu drikst vēlēties, un tas pat ir jāvēlas: tas ir vienīgais visgalējākās cerības mājoklis. Šādi tā visbeidzot izlaužas no šķituma; un vien kā trīsošs jautājums grāmatas beigās šis “cik skaisti” atbalsojas mirušajos, par kuriem mēs ceram, ka tie atmodīsies nevis skaistā, bet gan svētlaimīgā pasaulē. *Elpis* paliek kā pēdējais no pirmvārdiem: svētības drošums, ko mīlošie ir ieguvuši novelē, atbild cerībai uz pestīšanu – cerībai, ko mēs lolojam attiecībā uz visiem mirušajiem. Vienīgi tādējādi ir attaisnota ticība nemirstībai, kuru nav ļauts attiecināt uz savu paša eksistenci. Tomēr tieši šās cerības dēļ ir nevietā tie kristīgi mistiskie momenti, kuri atšķirībā no romantiķiem ir uzradušies nobeigumā aiz tieksmes padarīt cildenu visu zemes līmeņa mītisko. Tātad ne jau Nācaretes būtība, bet gan pār mīlošo galvām krītošas zvaigznes simbols ir istā izpaus-

mes forma tam, kas šajā darbā mīt no mistērijas šā vārda precīzā nozīmē. Dramatiskajā mistērija ir moments, kurā tas no sev raksturīgās valodas jomas ielaužas kādā augstākā, tai vairs neaizsniedzamā. Tas nevar tikt izpausts vārdos, bet gan vienīgi attēlojumā: tas ir "dramatisks" šaurā nozīmē. Analogisks moments "Gara radiniekos" ir krītošā zvaigzne. Romāna episkajam pamatojumam mītiskajā un liriskajam plašumam kaislibā un nosliecē pievienojas tā dramatisks vainagojums cerības mistērijā. Ja īstenās mistērijas iekļauj mūzika, tad šī pasaule, protams, paliek mēma, no tās nekad nepacelsies skanējums. Tomēr kam gan tā ir vairāk piemērota nekā pestīšanai, kam tā sola vairāk nekā izlīgumu? Tas ir ierakstīts "plāksnē", ko George ir pielicis pie mājas Bonnā, kurā dzimis Bēthovens:

Pirms cīņā celsities uz savas zvaigznes,
Jums triumfs skanēs augstākajās zvaigznēs.
Pirms ieiesit jūs miesā uz šīs zvaigznes,
Jums sapni došu mūžīgajās zvaigznēs.

Rinda "Pirms ieiesit jūs miesā", šķiet, iecerēta kā cildena ironija. Šie mīlošie nekad neieies tajā – tad kāda gan nozīme tam, ka tie nekad necelsies cīņā? Tikai bezcerīgo dēļ mums ir dota cerība.

Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā (Trešā redakcija)

Daiļo mākslu pamatojums un tās dažādo veidu iedalījums ir attiecināms uz laikmetu, kas būtiski atšķīrās no mūsējā, un uz cilvēkiem, kuru vara pār lietām un attiecībām bija niecīga salīdzinājumā ar mums pieejamo. Tomēr pārsteidzošā attīstība, ko pieredzējuši mūsu rīcībā esošie līdzekļi gan pielāgošanās spēju, gan precizitātes ziņā, jau tuvākajā nākotnē pavērs mūsu skatam visdziļākās pārmaiņas antikajā skaisuma industrijā. Visās mākslās ir sava fiziskā daļa, kas vairs nav uzlūkojama un apdarināma tā, kā tas tika darīts līdz šim. Tā vairs nevar izvairīties no modernās zinātnes un modernās prakses ietekmes. Jau divdesmit gadus nedz matērija, nedz telpa, nedz laiks vairs nav tāds, kāds bija agrāk. Ir jābūt gataviem, ka šie lielie jauninājumi pilnībā mainīs visu mākslas tehniku, līdz ar to ietekmēs pašu daiļradi un varbūt galu galā brīnumainā kārtā mainīs pašu mākslas nojēgumu.

Paul Valéry. Pièces sur l'art. – Paris (o.J.), p. 103/104

(“Klātbūtnes iekarošana”).

Priekšvārds

Kad Markss ķērās pie kapitālistiskā ražošanas veida analīzes, šis ražošanas veids bija tikko kā aizsācies. Markss īstenoja savu ieceri tā, ka tā ieguva prognozēšanas vērtību. Viņš atgriezās pie kapitālistiskās ražošanas fundamentālajām attiecībām un parādīja šīs attiecības tādā veidā, ka pēc tām varēja secināt, kas vēl no kapitālisma būtu gaidāms. Tādējādi izrādījās, ka no tā būtu gaidāma ne tikai pieaugoša un aizvien skarbāka proletāriešu ekspluatācija, bet arī tādu apstākļu radīšana, kas padarītu iespējamu paša kapitālisma bojāeju.

Apvērsums virsbūvē, kas norisinās daudz lēnāk par apvērsumu bāzē, ir prasījis vairāk par pusgadsimtu, lai īstenotu ražošanas apstākļu pārmaiņas visās kultūras jomās. Veidols, kurā tas norisinājās, tikai tagad ir kļuvis nosakāms. Šai noteiksmei arī ir izvirzāmas noteiktas prognozēšanas prasības. Tomēr šīm prasībām vairāk atbilstu nevis tēzes par proletariāta mākslu pēc varas sagrābšanas, nemaz nerunājot par bezšķiru sabiedrības mākslu, bet gan tēzes par mākslas attīstības tendencēm pašreizējos ražošanas apstākļos. To dinamika virsbūvē nav mazāk ievērojama cienīga kā ekonomikā. Tādēļ būtu aplami novērtēt par zemu šādu tēžu kaujiniecisko vērtību. Tās izvairās no virknes pārmantoto jēdzienu – kā jaunrade un ģenialitāte, mūžīgas vērtības un noslēpumainība. Šo jēdzienu nekontrolētais (un šobrīd arī grūti kontrolējams) lietojums ved pie faktu materiāla apstrādes tās fašistiskā nozīmē. *Jēdzieni, kas turpmākajā izklāstā kā jauni tiks ietverti mākslas teorijā, atšķiras no ierastajiem ar to, ka ir pilnībā nelietojami fašisma mērķiem. Turpretī tie ir lietojami revolucionāru prasību formulēšanai mākslas politikas jomā.*

I

Pašos pamatos mākslasdarbs vienmēr ir bijis reproducējams. Visu, ko cilvēki darinājuši, citi cilvēki vienmēr ir varējuši atdarināt. Šādu atdarināšanu piekopusi gan skolnieki, ievingrinoties mākslā, gan meistari, izplatot darbus, gan, visbeidzot, arī peļņaskāra trešā puse. Turpretī mākslasdarba tehniskā reproducēšana ir kaut kas jauns, kas vēsturē īstenojas ar pārtraukumiem, skaidri saskatāmos izrāvienos un tomēr kopumā – ar pieaugošu intensitāti. Grieķi pazina tikai divus mākslasdarbu tehniskās reproducēšanas veidus: atlējumu un izkalumu. Vienīgie mākslasdarbi, ko viņi spēja izgatavot masveidā, bija bronzas skulptūras, terakotas trauki un monētas. Visi pārējie bija vienreizīgi un tehniski nereproducējami. Līdz ar kokgrebumu pirmoreiz tehniski reproducējama kļuva grafika – tikai pēc ilgāka laika līdz ar iespīšanu tāda kļuva arī rakstība. Ir labi zināmas milzīgās pārmaiņas, ko literatūrā izraisīja iespīšana, rakstības tehniskā reproducējamība. Tomēr tā ir tikai viena – tiesa gan, ārkārtīgi svarīga – izpausme *tai* pārādībai, kura šeit tiks aplūkota pasaules vēstures mērogā. Kokgrebumam viduslaikos pievienojas vara gravūra un asējums, savukārt deviņpadsmitā gadsimta sākumā – litogrāfija.

Līdz ar litogrāfiju reprodukcijas tehnika ir sasniegusi pilnīgi jaunu pakāpi. Krietni isākā procedūra, kas atšķiras ar zīmējuma pārnesanu uz akmens, nevis tā iegrebšanu koka klucī vai kodināšanu vara plāksnē, pirmoreiz sniedza grafikai iespēju tās ražojumus ne tikai masveidā izplatīt (tas bija iespējams jau agrāk), bet ik dienas laist tos pārdošanā jaunā veidolā. Litogrāfija sniedza grafikai iespēju ilustratīvi sekot ikdienai. Tā sāka iet līdztekus iespīšanai. Tomēr jau dažus gadu desmitus pēc akmens drukas izgudrošanas to pārtrumpoja fotogrāfija. Fotogrāfija attēlu reproducēšanas procesā pirmoreiz no svarīgiem mākslinieciskiem pienākumiem atbrīvoja roku – tie tika atvēlēti vienīgi acij, kas raugās objektīvā. Acs spēj tvert ātrāk, nekā roka spēj zīmēt – tādēļ tēlu reproducēšanas process tika pa-

ātrināts tiktāl, ka varēja jau iet līdztekus runai. Kinooperators paviljonā griež rokturi un fiksē attēlus tādā pašā ātrumā, kādā aktieris runā. Ja litogrāfijā virtuāli bija ietverts ilustrēts laikraksts, tad fotogrāfijā – skaņu filma. Skaņas tehniskā reprodukcija tika uzsākta pagājušā gadsimta beigās. Šie kopā saplūstošie mēģinājumi ir padarījuši priekšstatāmu situāciju, ko Pols Valēri apraksta šādi: “Tāpat kā ūdens, gāze un elektriskā strāva pēc gandrīz nemanāmas rokas kustības no tālienes nonāk mūsu dzīvokļos, lai mums pakalpotu, tā mēs tiksim apgādāti arī ar tēliem vai skaņām, kas parādīsies, pakļaujoties vieglai rokas kustībai – gandrīz vai mājienam –, un tieši tāpat arī pazudis.”¹ *Ap 1900. gadu tehniskā reprodukcija bija sasniegusi tādu līmeni, ka tā ne tikai padarīja līdzšinējo mākslasdarbu kopumu par savu objektu un sāka pakļaut šo darbu izraisīto ietekmi visdziļākajām pārmaiņām, bet gan pati iekaroja sev īpašu vietu mākslinieciskās izpausmes veidu vidū. Šā līmeņa iepazīšanai visrosinošākais ir jautājums: kā abas atšķirīgās izpausmes – mākslasdarba reprodukcija un kinomāksla – savu kārt iedarbojas uz mākslu tās līdzšinējā veidolā?*

II

Pat vispilnīgākajai reprodukcijai piemīt kāds trūkums – tai pietrūkst mākslasdarba “šeit un tagad”, tā vienreizējās klātbūtnes vietā, kurā tas atrodas. Tieši šajā vienreizējā klātesamībā – un nekur citur – taču norisinājās vēsture, kurai šis darbs savas pastāvēšanas laikā ir bijis pakļauts. Te ir piemīnamas gan tās pārmaiņas, kuras, laikam ritot, ir skārušas mākslasdarba fizisko struktūru, gan tās, kuras saistītas ar īpašuma attiecību maiņu, kam tas varēja tikt pakļauts.² Pir-

¹ Paul Valéry. *Pièces sur l'art*. – Paris (o.J.), p. 105 (La conquête de l'ubiquité).

² Mākslasdarba vēsture, protams, aptver vēl daudz vairāk, piemēram, *Monas Lizas* vēsture aptver arī to, kā un cik daudz no tās septiņpadsmitajā, astoņpadsmitajā un deviņpadsmitajā gadsimtā izgatavotas kopijas.

mo pēdas atsedz ar ķīmiskas un fizikālas analīzes palīdzību, kas nav piemērojama reprodukcijai; otrās ir tradīcijas objekts, kurai var izsekot, tikai sākot no oriģināla atrašanās vietas.

Oriģināla "te un tagad" veido tā īstuma [*Echtheit*] nojēgumu. Bronzas statuetes apsūbējuma ķīmiskās analīzes var būt noderīgas tās īstuma noskaidrošanai. Tāpat arī norāde, ka viduslaiku rokraksts nāk no arhīva, kas attiecināms uz piecpadsmito gadsimtu, var būt noderīga tā īstuma noskaidrošanai. *Īstuma joma nepakļaujas tehniskai – un, protams, ne tikai tehniskai – reproducējamībai.*³ Ja pret manuāli veikto reprodukciju, ko parasti apzīmogo kā viltojumu, īstais pilnībā saglabā savu autoritāti, tad ar tehnisko reprodukciju attiecības ir citādas. Iemesls tam ir divējāds. Pirmkārt, tehniskā reprodukcija iepretim oriģinālam ir patstāvīgāka nekā manuālā. Tā, piemēram, var fotogrāfijā izcelt tādus oriģināla aspektus, kas nav pieejami cilvēka acij, bet gan vienīgi grozāmai un savu skatpunktu patvaļīgi nosakošai objektīva lēcai, vai ar īpašiem paņēmieniem – kā palielinājums vai palēninātā uzņemšana – iegūt tādus attēlus, kādi dabiskajai optikai ir pilnībā nepieejami. Tas – pirmām kārtām. Otrkārt, tehniskā reprodukcija dod iespēju radīt situācijas, kas pašam oriģinālam ir nesasniedzamas. Galvenokārt tā sniedz iespēju panākt pretim uztvērējam – lai tas būtu fotogrāfijas vai skaņuplates formā. Katedrāle atstāj savu atrašanās vietu, lai tiktu uzņemta kāda mākslas cienītāja studijā. Kora skaņdarbs, kas līdz šim skanējis tikai koncertzālē vai zem klajas debess, nu ir klausāms dzīvojamajā istabā.

³ Tieši tāpēc, ka īstums nav reproducējams, noteiktu reprodukcijas metožu – tehnisko – intensīvā izplatība ir kalpojusi par iemeslu īstuma diferenciacijai un iedalījumam pakāpēs. Šāda nošķiruma izveide bija viena no svarīgākajām mākslas priekšmetu tirdzniecības funkcijām. Šī tirdzniecība bija acimredzami ieinteresēta atšķirt dažādus novilkumus, kas izdarīti no vienas koka formas pirms un pēc raksta, arī no vienas vara plāksnes un tamlīdzīgi. Varētu teikt, ka līdz ar kokgrebuma atklāšanu īstuma kvalitāte tika aizcirsta pašā saknē – vēl pirms tā paspēja uzplaukt savos vēlinajos ziedos. Viduslaiku Madonnas tēls rašanās laikā vēl nebija "īsts", par tādu tas kļuva turpmāko gadsimtu gaitā, varbūt vispilnīgāk uzplaukstot tieši pagājušajā (19. gs. – *Red.*).

Apstākļi, kuros var nonākt mākslasdarba tehniskās reprodukcijas produkts, var atstāt neskartu mākslasdarba saturu, tomēr tie jebkurā gadījumā atņem tam "te un tagad" vērtību. Tas gan nebūt nav attiecināms tikai uz mākslasdarbu, bet skar arī, piemēram, kinofilmas skatītājiem garām sliedošo ainavu. Tomēr mākslas priekšmetos šī norise skar kādu jutīgu kodolu, kura ievainojamība nepiemīt dabiskiem objektiem. Tas ir priekšmeta īstums. Kādas lietas īstums ir ietverts kopumā: no izcelsmes līdz pārmantotajam, no materiālās ilgstamības līdz pat vēsturiskajam apliecinājumam. Tā kā vēsturiskais apliecinājums sakņojas ilgstamībā, tad līdz ar reprodukcijas tehniku, kurā sākotnējais paliek apslēpts, sāk šķīboties arī lietas vēsturiskais apliecinājums. Un it kā tikai tas, taču līdz ar to tiek sašķobīta lietas autoritāte.⁴

Šo trūkumu varētu ietvert auras jēdzienā un sacīt: tas, kas mākslasdarba tehniskās reproducējamības laikmetā tiek sabojāts, ir tam piemītošā aura. Šī norise ir simptomātiska; tās nozīme ir plašāka par mākslas sfēru. *Vispārīgi izsakoties: reprodukcijas tehnika atrauj reproducēto no tradīcijas jomas. Pavairojot tā aizstāj reproducētā vienreizīgumu ar masveidīgumu. Un, tā kā šī tehnika ļauj reprodukcijai katrā konkrētajā situācijā nākt pretī uztvērējam, tā aktualizē reproducēto.* Abas šīs norises ved pie tā, ka viss mantotais tiek satricināts, pie tradīcijas satricinājuma, kas veido pašlaik noritošās cilvēces krīzes un atjaunotnes ēnas pusi. Tās ir cieši saistītas ar mūsdienu masu kustībām. To varenākā kalpone ir kinofilma. Tās sabiedriskā nozīme pat savā pozitīvajā veidolā – un jo īpaši tajā – nav iedomājama bez destruktīvās, katartiskās puses: tradicionālās vērtības likvidēšanas kultūras mantojumā. Vislabāk šī parādība ir saskatāma lielajās vēsturiskajās filmās. Tā iekaro aizvien

⁴ Pat visneveiklākais "Fausta" iestudējums katrā gadījumā ir pārāks par "Fausta" filmu tajā nozīmē, ka tas ideāli konkurē ar pirmuzvedumu Veimārā. Tradicionālais saturs, kas, raugoties uz skatuvi, ir atsaucams atmiņā, ekrāna priekšā kļūst bezjēdzīgs – ka aiz Mefistofeļa tēla slēpjas Gētes jaunības draugs Johans Heinrihs Merks, un tamlīdzīgi.

plašākas pozīcijas. Ābels Ganss 1927. gadā entuziasma pilns iesaucās: "Šekspīrs, Rembrants, Bēthovens būs filmās ... Visas leģendas, visas mitoloģijas un visi mīti, visi reliģiju dibinātāji un pat visas reliģijas gaida uz savu augšāmcelšanos eksponējumā, un varoņi jau laužos vārtos."⁶ Pats to varbūt neapzinādamies, viņš šādi tika aicinājis uz visaptverošu iznīcību.

III

Lielo vēsturisko laika periodu ietvaros līdz ar cilvēku kolektīvu kopīgo eksistences veidu mainās arī to jutekliskās uztveres veids un īpatnības. Veids, kā tiek organizēta cilvēka jutekliskā uztvere, medijs, kurā tā tiek īstenota, ir ne tikai dabiski, bet arī vēsturiski nosacīts. Tautu staigāšanas laikam, kurā radās vēlinās Romas mākslas industrija un Vīnes *Genesis*, bija raksturīga ne tikai cita, no antikās atšķirīga māksla, bet arī cita uztvere. Vīnes skolas pētnieki Rīgls un Vikhofs, kas pretojās tam klasiskā mantojuma svaram, zem kura tika gulējusi šī vēlākā māksla, pirmie nonāca pie domas, ka pēc tās var izdarīt secinājumus par attiecīgā laika pasaules uztveri. Lai cik tālejoša arī būtu šo atziņu ietekme, tās tomēr ir ierobežotas tādējādi, ka minētie pētnieki apmierinājās ar formālo iezīmju uzrādīšanu, kuras piemita vēlinā Romas perioda uztverei. Viņi nemēģināja – un droši vien nebūtu nemaz uzdrošinājušies cerēt uz veiksmi šādā pasākumā – parādīt sabiedriskās pārmaiņas, kas radušas izpausmi uztveres transformācijās. Mūsdienu apstākļi ir labvēlīgāki attiecīgās izziņas iespējai.

Iepriekš minēto priekšlikumu attiecināt auras jēdzienu uz vēsturiskiem priekšmetiem būtu vēlams ilustrēt ar dabisku priekšmetu auras jēdzienu, ko varētu definēt kā vienreizīgu tāluma fenomenu tuvajā. Vasaras pēcpusdienas atpūtā ar

⁶ Abel Gance. *Le temps de l'image est venu*/L'art cinématographique II. – Paris, 1927, p. 94–95.

acīm pārslidēt kalna nogāzei pie horizonta vai koka zaram, kura ēna krīt pār snaudošo, – tas nozīmē: ieelpot šā kalna vai šā zara auru. Ar šā apraksta palīdzību ir iespējams viegli saskatīt šodien notiekošā auras sabrukuma sociālo nosacītību. To ir izraisījuši divi apstākļi, un tie abi ir saistīti ar pieaugošo masu nozīmi mūsdienu dzīvē. Proti: mūsdienu *masas*⁶ vēlas *lietas telpiski un cilvēciski “tuvināt sev” tieši tikpat kaislīgi, kā tām piemīt tendence pārvarēt it visa dotā vienreizīgumu ar tā reprodukcijas pārņemšanu*. Dienu no dienas arvien neatlaidīgāk kļūst izjūtama vajadzība tuvās apkārtnes priekšmetus notvert tēlā, drīzāk gan – attēlā, reprodukcijā. Un tāda reprodukcija, kādu gatavo ilustrētie laikraksti un iknedēļas žurnāli, nepārprotami atšķiras no tēla. Vienreizīgums un ilgstamība tēlā ir tikpat ciešā savijumā kā nepastāvība un atkārtojamība reprodukcijā. Priekšmeta izlobīšanās no savas čaulas, auras sadragāšana ir tādas uztveres pazīme, kuru raksturo tik liels “pasaules vienveidīguma izjūtas” pieaugums, ka tā ar reprodukcijas palīdzību atņem šo izjūtu pat vienreizīgajam. Tādējādi uzskates sfērā izpaužas tas, kas teorijas sfērā parādās kā pieaugošā statistikas nozīme. Realitātes piemērošanās masām un masu piemērošanās realitātei atstāj neierobežoti lielu ietekmi gan uz domāšanu, gan uz vērojumu.

IV

Mākslasdarba vienreizīgums ir identis viņa iesaistītībai tradīcijas kopsakarā. Tradīcija pati, protams, ir pilnasinīga un ārkārtīgi mainīga. Piemēram, Venēras statuja ir bijusi ie-

⁶ Ļauties cilvēciski tuvināties masām varētu nozīmēt – ļaut savai sabiedriskajai funkcijai pazust no redzeslauka. Nav garantijas, ka mūsdienu portretists, gleznojot kādu slavenu ķirurgu pie brokastu galda ģimenes lokā, precīzāk atveidotu viņa sabiedrisko funkciju nekā sešpadsmitā gadsimta gleznotājs, kas ārstu attēlo reprezentatīvi, kā to dara, piemēram, Rembrants gleznā “Anatomija”.

saistīta atšķirīgā tradīcijas kopsakarā: grieķi to padarīja par kulta priekšmetu, bet viduslaiku garīdznieki tajā saskatīja nelaيمي nesošu dievekli. Tomēr kaut kas tiem abiem parādījās vienlīdz lielā mērā – tās vienreizīgums, citiem vārdiem, tās aura. Veids, kā mākslasdarbs tika sākotnēji iesaistīts tradīcijas kopsakarā, rada savu izpausmi kultā. Vissenākie no mums zināmajiem mākslasdarbiem ir kalpojuši rituālam – iesākumā maģiskam, vēlāk reliģiskam. Izšķiroša nozīme ir tam, ka auraliskais eksistences veids nekad pilnībā neatbrīvo mākslasdarbu no rituālās funkcijas.⁷ Citiem vārdiem: “ista” mākslasdarba vienreizīgās vērtības pamats ir rodams rituālā, kurā tam piemita sākotnējā un pirmā lietojuma vērtība. Lai cik atšķirīgi to pasniegtu, pat visprofānākajās skaistuma kulta formās tā ir atpazīstama kā sekularizēts rituāls.⁸ Profānais skaistuma kulta, ko radīja renesanse un kas nezaudēja nozīmi trīs gadsimtu garumā, vēl pēc šī laikmeta beigām, kad to skāra pirmie smagie triecieni, ļauj saskatīt šos pirmipamatus. Kad līdz ar pirmā īsteni revolucionārā reprodukcijas rīka – fotogrāfijas – parādīšanos (vienlaikus ar sociālisma izplatību) māksla jauš tuvojamies krīzi, kas nākamo simt gadu laikā kļūst skaidri saskatāma, tā reaģē ar mācību *l'art pour l'art*, kura iemieso mākslas teoloģiju. No

⁷ Definējot auru kā “vienreizīgu tāluma fenomenu tuvajā”, netiek pateikts nekas cits kā mākslasdarba kulta vērtības formulējums telplaiciskās uztveres kategorijās. Tālums ir tuvuma pretstats. *Būtiski* tālais ir tas, kam nevar tuvināties. Īstenībā nespēja tuvināties ir kulta tēla galvenā īpašība. Šis tēls pēc savas dabas ir “tāls, lai cik tuvs tas arī būtu”. No tā matērijas izvilināmais tuvums nekaitē tālumam, ko tas saglabā kā fenomens.

⁸ Jo vairāk sekularizējas tēlam piemitošā kulta vērtība, jo neskaidrāks kļūst priekšstats par tā vienreizīguma substrātu. Kulta tēlā valdošā fenomena vienreizīgumu uztvērēja priekšstats aizvien vairāk izspiež tēla radītāja vai viņa tēlojošās darbības empīriskais vienreizīgums. Tas gan nekad neizdodas pilnībā. Īstuma jēdziens nepārstāj sniegties pāri autentiska piedāvājuma robežām. (Īpaši skaidri to pauž kolekcionārs, kam joprojām piemīt kaut kas no fetišista un kas, būdams mākslasdarba īpašnieks, ir līdzdalīgs tā kultiskajā spēkā. Neraugoties uz to, autentiskuma jēdziena funkcija mākslas aplūkojumā ir un paliek nepārprotama: līdz ar mākslas sekularizāciju autentiskums ieņem kulta vērtības vietu.

tās vēlāk radās, var teikt, īsti negatīva teoloģija – “tīrās” mākslas ideja, kas noliedz ne tikai jebkādu sociālu funkciju, bet arī jebkādu tematisku noteiksmi. (Dzejā pirmais šādu pakāpi sasniedza Malarmē.)

Pētījumam par mākslasdarbu tā tehniskās reproducējamības laikmetā ir jātiek skaidrībā par šīm sakarībām. Tās kalpo izšķirošās atziņas sagatavošanai: tehniskā reproducējamība pirmoreiz pasaules vēsturē emancipē mākslasdarbu no tā parazitārās eksistences rituālā. Reproducētais mākslasdarbs aizvien vairāk kļūst par reprodukcijai paredzēta mākslasdarba reprodukciju.⁹ No fotoplates iespējams izgatavot lielu daudzumu attēlu; vaicāšana pēc “īstā” ir bezjēdzīga. Mirkli, kad īstuma mērogs zaudē spēku, ir mainījies arī mākslas sociālā funkcija kopumā. Tās rituālais pamatojums tiek aizstāts ar pamatojumu citā praksē – proti, ar pamatojumu politikā.

⁹ Kinofilmas tehniskā reproducējamība ir pavisam citāda nekā, piemēram, literatūras vai glezniecības darbu reproducējamība: tai pievienots masveidīgas pavairošanas nosacījums. *Kinofilmas tehniskā reproducējamība ir tiešā veidā pamatota tās ražošanas tehnikā. Tā ne tikai padara iespējamu filmu masveida pavairošanu, bet pieprasa to.* Tā pieprasa šo pavairošanu, jo filmas radišana ir tik dārga, ka atsevišķs indivīds, kas varēja sev atļauties, piemēram, gleznu, nevar sev atļauties filmu. 1927. gadā tika aprēķināts, ka filmai, lai tā atmaksātos, ir nepieciešama deviņu miljonu liela publika. Līdz ar skaņu filmām gan sākotnēji iestājās regress – to publika tika ierobežota ar valodas barjeru, un tas notika vienlaikus ar nacionālo interešu uzsvēršanu fašismā. Tomēr svarīgāka par šo regresu, ko vēlāk mazināja sinhronizācija, ir kino saikne ar fašismu. Abu šo parādību vienlaicīguma pamatā ir saimnieciskā krīze. Tie paši traucējumi, kuri, kopumā ņemot, izraisīja mēģinājumu ar atklātas vardarbības palīdzību saglabāt pastāvošās ipašuma attiecības, lika krīzes apdraudētajam filmu kapitālam steigšus gatavot skaņu kino. Skaņu filmas parādīšanās uz īsu brīdi radīja atvieglojumu. Proti, ne tikai tādēļ, ka tā no jauna pulcēja masas kinoteātros, bet arī tādēļ, ka skaņu kino lika jaunajam elektroindustrijas kapitālam būt solidāram ar kino kapitālu. Tādējādi, raugoties no ārienes, skaņu filmas veicināja nacionālās intereses, turpreti no iekšienes – internacionalizēja kino producēšanu vēl vairāk nekā līdz šim.

V

Mākslasdarbu recepcija uzsvari tiek likti visai atšķirīgos veidos, starp kuriem īpaši izceļas divi. Pirmais uzsvars tiek likts uz mākslasdarba kulta vērtību [*Kultwert*], otrais – uz tā izstādījuma vērtību [*Ausstellungswert*].^{10, 11} Mākslinieciskā

¹⁰ Ideālisma estētikā, kurā skaistuma jēdziens neietver šo polaritāti (un tādēļ izslēdz šādu nošķirumu), tā nespēj rast savu izpausmi. Hēģeļa darbos tomēr tā izjūtama tik skaidri, cik vien to atļauj ideālisma ietvars. "Lekcijās vēstures filosofijā" viņš raksta: "Tēli bija pazistami jau sen: tie bija vajadzīgi dievbijībai un tās pielūgsmei. Taču tai nebija vajadzīgi *skaisti* tēli – tie bija pat traucējoši. Skaistā tēlā ir klātesošs arī ārējais, tomēr, tā kā tas ir skaists, tieši tā gars uzrunā cilvēku. Turpretī šajā pielūgsmē būtiska ir attieksme pret *lietu*, jo šī attieksme pati par sevi ir vien dvēseles apdullums bez aparotības. Skaistuma māksla ir .. radusies baznīcā, .. kaut arī .. māksla ir jau pametusi baznīcas principu." (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Bd. 9: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Hrsg. von Eduard Gans. – Berlin, 1837. – S. 414.) Arī kāda vieta "Lekcijās par estētiku" norāda, ka Hēģelis šeit jautis problēmu. Šajās lekcijās teikts: "... mums jādomā, ka, lai turklāt vēl spētu mākslasdarbus dievišķīgi godāt un pielūgt, to radītajam iespaidam ir jābūt vairāk apdomātam, un tās jūtas, kuras tie mūsos rada, prasa vēl kādu augstāku pārbaudi." (Hegel, 1.c. Bd. 10: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Hrsg. von H.G. Hotho. Bd. 1. – Berlin, 1835. – S. 14.)

¹¹ Pāreja no pirmā veida mākslinieciskās recepcijas pie otrā nosaka visu mākslinieciskās recepcijas vēsturisko norisi kopumā, kaut arī katrā atsevišķā mākslasdarbā principiāli ir saskatāma zināma oscilācija starp šiem polārajiem recepcijas veidiem. Tā, piemēram, Siksta Madonna – kopš Herberta Grimmes pētījuma ir zināms, ka Siksta Madonna sākotnēji gleznota izstādīšanai. Par iemeslu Grimmes pētījumiem kalpoja jautājums, kam domāta koka lieste gleznas priekšplānā, uz kuras balstās abi eņģeļi. Kā, vaicāja Grimme tālāk, Rafaels nonāca pie domas aprīkot debesis ar šīm divām portjerām? Pētījuma gaitā izrādījās, ka Siksta Madonna tika pasūtīta sakarā ar publiskām atvadām no mirušā pāvesta Siksta. Šīs atvadas notika Pētera katedrāles sānu kapelā. Svinīgajās atvadās kapelas nišā virs zārka tika piestiprināta Rafaela glezna. Gleznā attēlots, kā no zaļu portjeru iekļautās nišas Madonna cauri mākoņiem bēru svinību laikā tuvojas pāvesta zārkam. Siksta apglabāšanas svinībās Rafaela glezna rada savu visizcilāko izstādījuma vērtību. Pēc kāda laika tā nonāca uz galvenā altāra Melno Mūku klostera baznīcā Pjačencā. Šās izrādīšanas iemesls ir rodams romiešu rituālā. Romiešu rituāls aizliedz izmantot kultam uz galvenā

ražošana sākas ar darinājumiem, kas atrodas kulta kalpībā. Par šiem darinājumiem var pieņemt, ka svarīgākais ir tas, ka tie pastāv, nevis – ka tie ir aplūkojami. Alnis, ko akmens laikmeta cilvēks atveido uz savas alas sienām, ir burvju rīks. Viņš gan to izstāda līdzcilvēku priekšā, tomēr visupirms tas ir domāts gariem. Pati kulta vērtība šodien šķiet gandrīz vai tiecamies paturēt mākslasdarbu apslēptībā: ir dievu statujas, kas pieejamas vienīgi priesteriem stingrā noslēgtībā, ir madonnu tēli, kas gandrīz visa gada garumā paliek apsegti, ir skulptūras viduslaiku domos, kas nav redzamas uz zemes stāvošiem skatītājiem. *Līdz ar atsevišķo mākslas prasmju emancipēšanos no rituāla klēpja pieaug to produktu izstādīšanas iespējas.* Krūšutēlam, ko var nosūtīt gan šurp, gan turp, piemīt lielāka izstādīšanas iespēja nekā dievības statujai, kam ir stingri noteikta vieta tempļa dziļumos. Uz koka plāksnes veiktam gleznojumam izstādāmība ir lielāka nekā tā priekštecēm – mozaikai vai freskai. Un, lai gan mesai izstādāmība sākotnēji nav zemāka kā simfonijai, tomēr simfonija radās tieši tolaik, kad tās izstādāmība solījās kļūt lielāka par mesas izstādāmību.

Līdz ar dažādām mākslasdarba tehniskās reproducēšanas metodēm tā izstādāmība ir pieaugusi tik lielā mērā, ka kvantitatīvā pārbīde starp abiem poliem – gluži kā pirmatnējā laikmetā – pārvēršas par kvalitatīvu pārmaiņu. Proti, kā pirmatnējais mākslasdarbs, pateicoties tajā absolūti uzsvērtajai kulta vērtībai, sākotnēji kļuva par maģijas instrumentu, kuru kā mākslasdarbu kaut nedaudz atzina tikai vēlāk, tā mūsdienās mākslasdarbs, kurā tiek absolūti uzsvērtā tā izstādīšanas vērtība, kļūst par darinājumu ar pavisam jaunām funkcijām, no kurām tā, kuru mēs apzināmies, proti,

altāra tēlus, kas lietoti bērū svinībās. Šis priekšraksts zināmā mērā atpēma Rafaela darbam tā vērtību. Tomēr, lai iegūtu šai gleznai atbilstošu vērtību, kūrīja izlēma klusējot pieciest tās pārdošanu lietojumam uz galvenā altāra. Lai izvairītos no lieka trokšņa, gleznai lika aizceļot uz attālas provinces pilsētas mūku brālību.

mākslinieciskā funkcija, izceļas kā tāda, kuru vēlāk varēs atzīt par sekundāru.¹² Ir pilnīgi skaidrs, ka šodien fotogrāfija un vēl jo vairāk kino sniedz mums visnoderīgākos pietur punktus šādai atziņai.

VI

Fotogrāfijā izstādīšanas vērtība sāk pilnā apjomā izspiest kulta vērtību. Tā gan izrāda pretestību. Tā nostiprinās savos pēdējos ierakumos, un šie ierakumi ir cilvēka seja. Nav nejaušība, ka agrīnās fotogrāfijas centrā atrodas portrets. Tālas vai mirušas mīlotās piemiņas kultā tēla kulta vērtība rod pēdējo patvērumu. Cilvēka sejas gaistošajā izteiksmē no agrīnajām fotogrāfijām mums pēdējoreiz māj aura. Tieši aura rada šo fotogrāfiju grūtsirdīgo un ne ar ko nesalīdzināmo skaistumu. Turpreti tur, kur cilvēks atkāpjas no fotogrāfijas, pirmoreiz izstādīšanas vērtība gūst pārsvaru pār kulta vērtību. Ierādīt šai norisei tās īsto vietu – šis nesalīdzināmais nopelns pieder Atgē, kas ap 1900. gadu fiksējis Parīzes ielas, tukšas no cilvēkiem. Pilnīgi pamatoti mēdz teikt, ka viņš tās fotografējis kā nozieguma vietu. Arī nozieguma vieta ir brīva no cilvēkiem, tā tiek fotografēta pierādījumu dēļ. Līdz ar Atgē fotogrāfiskie uzņēmumi sāk kļūt par pierādījuma elementiem vēsturiskajā procesā. Tieši tur meklējama to slēptā vēsturiskā nozīme. Tie prasa uztveršanu ļoti noteiktā, konkrētā nozīmē. Brīvi plūs-

¹² Citā līmenī analogas pārdomas sniedz Brehts: "Ja reiz mākslasdarba jēdziens vairs nav attiecināms uz to lietu, kura rodas, kad mākslasdarbs ir pārvērties par preci, tad mums neatliek nekas cits kā uzmanīgi, saudzīgi un tomēr bezbailīgi atnest šo jēdzienu, ja nevēlamies likvidēt pašu šās lietas funkciju. Caur šo fāzi lietai ir jāiziet, turklāt bez jebkādiem slepeniem nodomiem; runa nav par kādu nejaušu un nenozīmīgu novirzīšanos no īstā ceļa. Gluži pretēji – ar to notiekošais mainīs to pašos pamatos un izdzēsīs tās pagātni tiktāl, ka tad, ja no jauna tiktu pieņemts vecais jēdziens – un tas arī notiks, kādēļ gan ne? –, tas vairs nerisinās atmiņas par to lietu, kuru tas reiz apzīmēja." (B. Brecht. *Versuche 8–10*. [Heft]3. – Berlin, 1931. – S. 301–302. "Der Dreigroschenprozess".)

tošā kontemplācija tiem vairs nav piemērota. Tie satrauc savu aplūkotāju – viņš jūt nepieciešamību rast tiem noteiktu pieeju. Vienlaikus ilustrētie laikraksti sāk viņam piedāvāt ceļa norādes. Patiesas vai aplamas – vienalga. Tieši šajos laikrakstos obligāti kļūst attēlu paraksti, un ir pilnīgi skaidrs, ka šiem parakstiem piemīt pavisam cits raksturs nekā gleznas nosaukumam. Norādes, ko ilustrēta žurnāla attēlu aplūkotājs saņem līdz ar attēlu parakstiem, visai drīz iegūst jaunu precizitāti un pavēlnieciskumu kinofilmā, kur katras atsevišķas ainas uztveri nosaka iepriekšējo ainu secība.

VII

Strīds, kas deviņpadsmitā gadsimta gaitā tika izcīnīts starp glezniecību un fotogrāfiju par to produktu māksliniecisko vērtību, šodien šķiet maldu pilns un juceklīgs. Tomēr nav noliedzams tā nozīmīgums. Šis strīds īstenībā bija kādas pasaulsvēsturiskas pārvērtības izpausme, kura kā tāda palika apslēpta pašiem strīda dalībniekiem. Tehniskās reproducējamības laikmetam atraujot mākslu no tās kultiskajiem pamatiem, uz visiem laikiem izplēnēja mākslas autonomijas ilūziju. Tā izraisītās mākslas funkcijas pārmaiņas nenonāca šā gadsimta uzmanības lokā. Un arī divdesmitajam gadsimtam, kas pieredzēja kino attīstību, tās ilgi palika apslēptas.

Ja iepriekš daudz veltīgas atjautības tika ziedots jautājuma izšķiršanai, vai fotogrāfija vispār ir māksla, – iepriekš nevaicājot, vai līdz ar fotogrāfijas izgudrošanu nav mainījies pats mākslas raksturs, – tad kino teorētiki pārņēma atbilstošu pārstēdzīgu jautājuma uzstādījumu. Taču grūtības, ko novecojušajai estētikai radīja fotogrāfija, bija bērnu spēle salīdzinājumā ar tām, kuras tai gatavoja kino. Tā, piemēram, Ābels Ganss salīdzina kinofilmu ar hieroglifiem: "Te nu mēs esam – līdz ar kādu visai iezīmīgu atgriešanos pagātnē esam nonākuši ēģiptiešu izteiksmes limenī. [...] Tēlu valoda vēl nav

sasniegusi briedumu, jo mūsu acis vēl nav izaugušas līdz tai. Nav pietiekami daudz bijības, nav pietiekami daudz *kulta* pret to, kas tajā izpaužas.”¹³ Vai arī, gan, kā raksta Severīns-Marss: “Kurai gan mākslai būtu atvēlēts sapnis, kas .. būtu vienlaikus poētiskāks un reālāks! No šā aspekta raugoties, kinofilma ir ne ar ko citu nesalīdzināms izteiksmes līdzeklis, un tās atmosfērā drikstētu rosīties tikai ar visdziļciltīgāko domāšanas veidu apveltītas personas savas dzīves vispilnīgākajos un noslēpumainākajos acumirkļos.”¹⁴ Savukārt Aleksandrs Arnuā pat pabeidz fantāziju par mēmo kino ar jautājumu: “Vai visiem līdz šim veiktajiem aprakstiem, ko esam lietojuši, nevajadzētu novest pie lūgšanas definējuma?”¹⁵ Ir visai pamācoši redzēt, kā centieni piekabināt kino “mākslai” spiež šos teorētiskus kino interpretācijā ar apbrīnojamu vieglprātību iedabūt kulta elementus. Laikā, kad tika publicētas šīs spekulācijas, taču bija pieejami tādi darbi kā “Sabiedriskā doma” un “Zelta drudzis”. Tas tomēr netraucē Ābelam Gansam sniegt salīdzinājumu ar hieroglifiem, savukārt Severīns-Marss runā par kinofilmām tā, kā varētu runāt par Fra Andželiko gleznām. Ievēribu pelna fakts, ka īpaši reakcionāri autori vēl arvien meklē kino nozīmi tajā pašā virzienā – ja ne gluži sakrālajā, tad vismaz pārdabiskajā. Verfels par Reinhardta “Vasaras nakts sapņa” ekranizāciju apgalvo, ka tieši sterilā ār pasaules kopēšana ar visām tās ielām, interjeriem, stacijām, restorāniem, automašīnām un pilsētu laukumiem līdz šim ir traucējusi kino pacelties mākslas valstības augstumos. “Savu īsto nozīmi, savas īstās iespējas kino vēl nav aptvēris .. Tās pastāv tam piemītošajā vienreizīgajā iespējā ar dabiskiem līdzekļiem un nesalīdzināmu ticamību likt izpausties fejiskajam, brīnumainajam, pārdabiskajam.”¹⁶

¹³ Abel Gance, l.c. <478. lpp.>, p. 100/101.

¹⁴ cit. Abel Gance, l.c. <478. lpp.>, p.100.

¹⁵ Alexandre Arnoux. *Cinéma*. – Paris, 1929. – S. 28.

¹⁶ Franz Werfel. *Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt*//Neues Wiener Journal, cit. Lu, 15 novembre 1935.

VIII

Teātra aktiera mākslinieciskais veikums publikai tiek izrādīts viņa paša personīgajā sniegumā. Turpretī kinoaktiera māksliniecisko veikumu publikai izrāda aparatūra. Sekas tam ir divējādas. Aparatūrai, kas piedāvā publikai kinoaktiera veikumu, nav jārespektē šis veikums tā veselumā. Operatora vadītai, tai ir sava pozīcija aktiera veikumā. Šādu "pozīcijas ieņemšanu" virkne, ko no piegādātā materiāla veido redaktors, rada gatavu, samontētu filmu. Tā aptver noteiktu skaitu kustību, kas jātver kamerai – ne maz nerunājot par speciāliem paņēmieniem, piemēram, tuvplāniem. Tādējādi aktiera veikums tiek pakļauts veselai rindai optisku testu. Tas ir pirmais rezultāts apstāklim, ka filmas tēlotāja veikums tiek izrādīts ar aparatūras palīdzību. Otrs rezultāts – kinoaktieris, pats nesniegdams savu veikumu publikai, liedz sev skatuves aktierim pieejamo iespēju izrādes gaitā piemērot savu veikumu publikai. Tādējādi publika ieņem tāda skatītāja nostāju, kuram nav traucējošu personisku kontaktu ar aktieri. *Publika spēj iejusties aktiera sniegumā, vien iejuzdamās aparāta sniegtajā.*¹⁷ Šis nav veids, kā varētu izstādīt kulta vērtības.

¹⁷ "Kino .. sniedz (vai varētu sniegt) izmantojamas zināšanas par cilvēka darbību un tās detaļām. [...] Izpaliek jebkāda rakstura izraisīta motivācija, personas iekšējā dzīve nekad neatklāj galveno cēloni un reti ir darbības svarīgākais rezultāts." (Brehts, l.c. <S. 484>, p. 268.) Kinoaktiera testēšanas loka paplašināšanās, ko radījusi aparatūra, atbilst tam milzīgajam testēšanas loka paplašinājumam, kurš ar ekonomiskiem apstākļiem ir skāris individu. Tādēļ pastāvīgi pieaug profesionālās atbilstības pārbaudes nozīme. Profesionālās atbilstības pārbaudē ir runa par individa veikuma fragmentiem. Gan filmas uzņemšana, gan profesionālās atbilstības pārbaudes notiek lietpratēju komisijas acu priekšā. Kino paviljonā režisors stāv tieši tajā vietā, kur profesionālās atbilstības pārbaudē stāv pārbaudījuma vadītājs.

IX

Kinofilmā ir runa ne tik daudz par to, ka aktieris publikai atveido kādu citu, cik par to, ka viņš aparatūrai tēlo pats sevi. Viens no pirmajiem, kas izjuta šo pārbaudījuma formas radīto aktiera transformāciju, bija Pirandello. Tas, ka viņš aprobežojas ar šās lietas negatīvā aspekta izcelšanu, vien nedaudz kaitē novērojumiem, ko viņš par to apraksta savā romānā "Tiek filmēts". Vēl mazāk tiem kaitē apstākļi, ka šie novērojumi tiek attiecināti uz mēmo kino. Izšķiroša nozīme ir tam, ka spēlēts tiek aparatūrai vai – skaņu filmas gadījumā – divām. "Kinoaktieris," Pirandello raksta, "jūtas kā trimdinieks – izraidīts ne tikai no skatuves, bet arī no savas paša personas. Tik tikko jaušamā nepatīkā viņš jūt neizskaidrojamo tukšumu, kas rodas, viņa ķermenim kļūstot par nejaušu parādību, un izgaist, kad ķermenim tiek laupīta tā realitāte, dzīvība, balss un kustību radītie trokšņi, – lai tā vietā pārvērstos par mēmu tēlu, kas uz mirkli pazib uz ekrāna un pēc tam pazūd klusumā. [...] Nelielā aparatūra publikas priekšā rotāļosies ar viņa ēnu, un viņam nāksies apmierināties ar spēlēšanu aparatūras priekšā."¹⁸ To pašu var pateikt šādi: cilvēkam pirmoreiz – un to ir panācis kino – darbībā jāiesaistās kā dzīvai personai, tomēr jāzaudē tās aura. Kā nekā aura ir piesaistīta viņa "šeit un tagad". Aurai nav attēla. Aura, kas uz skatuves iekļauj Makbetu, nevar tikt šķirta no auras, kas dzīvās publikas priekšā piemīt to atveidojošajam aktierim. Savukārt paviljonā notiekošo filmēšanu raksturo tieši tas, ka publiku aizstāj aparatūra. Tādēļ aurai, kas iekļauj atveidotāju, ir jāizzūd – un līdz ar to ir jāizzūd arī atveidotā aurai.

Nav brīnums, ka tieši dramatiķis Pirandello, raksturodams kino, negribot skar tās krīzes iemeslus, kuru šodien redzam teātrī. Neapturamas tehniskās reprodukcijas sagrāb-

¹⁸ Luigi Pirandello. *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, in *L'art cinématographique* II, l.c. <S. 478>, p. 14/15.

tam, pat – kā kino – tās radītam mākslasdarbam patiesi nav atrodams skaidrāks pretstats par skatuves mākslas darbu. To apstiprinās katrs dziļāks aplūkojums. Lietpratīgi novērotāji jau sen ir atzinuši, ka filmas tēlojumā “vislielākais efekts tiek sasniegts tieši tad, kad tiek spēlēts, cik maz vien var. [...] Tā augstākais sasniegums,” raksta Arnheims, “– aktieris tiek izmantots kā rekvizīts, kas prasmīgi izvēlēts un .. nolikts īstajā vietā.”¹⁹ Ar to ir cieši saistīts vēl cits apstāklis. *Aktieris, kas spēlē uz skatuves, iejūtas savā lomā. Kinoaktierim tas visbiežāk ir liegts.* Viņa veikumā nekad nav vienotības, tas ir salikts kopā no daudziem atsevišķiem veikumiem. Līdzās tādiem nejaušiem faktoriem kā paviljona īre, partneru pieejamība un dekorācijas tās ir mašīnērijas elementārās vajadzības, kuras liek aktiera spēlei izirt samontējamu epi-

¹⁹Rudolf Arnheim. *Film als Kunst*. – Berlin, 1932. – S. 176/177. – Šajā kontekstā īpašu interesi pelna daži šķietami sekundāri sīkumi, ar kuru palīdzību kinorežisors attālinās no teātra paņēmieniem. Te būtu minams mēģinājums likt aktierim spēlēt bez grima, kā to citu starpā dara Dreijers (*Dreyer*) filmā “Žanna d’Arka”. Vairākus mēnešus viņš meklēja tos četrdesmit aktierus, kuriem bija jāatveido ķeceru tiesa. Šo aktieru meklējumi līdzinājās grūti atrodamu rekvizītu meklējumiem. Dreijers pielika visas pūles, lai izvairītos no līdzības vecumā, stājā, fizionomijā. (sal.: Maurice Schultz. *Le maquillage// L’art cinématographique VI*. – Paris, 1929. – S. 65/66.) Ja aktieris ir kļuvis par rekvizītu, tad rekvizīts savukārt nereti darbojas kā aktieris. Katrā gadījumā nav nekas neparasts, ka filma spēj piešķirt rekvizītam lomu. Nemeklēsim uz labu laimi piemērus no to neizmērojamās pārpilnības, atgādināsim vienu vienīgu, kam piemīt īpašs pierādījuma spēks. Uz skatuves tikšķošs pulkstenis var iedarboties vien traucējoši. Tā loma – laika mērīšana – nav piemērojama skatuvei. Šādi naturālā priekšmetā saplūstu astronomiskais laiks ar skatuvisko. Tādēļ kinofilmai ir augstākā mērā iezīmīgi, ka tā pie izdevības var tiešā veidā izmantot laika mērīšanu pēc pulksteņa. Šajā vēl skaidrāk nekā citos gadījumos saskatāms, kā filmā atsevišķs rekvizīts spēj pārņemt izšķirošu funkciju. No šejienes ir tikai viens solis līdz Pudovkina konstatācijai, ka “aktiera sniegums, kurš ir piesaistīts priekšmetam un saistīts ar to, .. ir viena no filmveides spēcīgākajām metodēm”. (W. Pudovkin. *Filmregie und Filmmanuskript*. (Bücher der Praxis, Bd. 5) – Berlin, 1928. – S.126.) Tādējādi kino ir pirmais mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, kas spēj parādīt, kā matērija spēlē līdzī cilvēkam. Tādēļ tas spēj būt izcils materiālistiskā attēlojuma instruments.

zožu virknē. Pirmkārt runa ir par apgaismojumu, kura uzstādīšana liek kādu norisi, kas uz ekrāna parādās vienotā ritējumā, sadalīt atsevišķu uzņēmumu virknē, kurus pēc vajadzības var sadalīt pa vairākām stundām, – nemaz nerunājot par uzskatāmu montāžu. Tādējādi ir iespējams uzfilmēt lēcieni pa logu paviļonā kā lēcieni no stalažām, savukārt tam sekojošo bēgšanu vairākas nedēļas vēlāk, uzņemot ārskus. Kopumā ir visai viegli konstruēt vēl paradoksālākus gadījumus. No aktiera var prasīt, lai pēc klauvējiena pie durvīm tas satrūktos. Pieņemsim, ka šis izbilis nav izdevies atbilstoši iecerētajam. Režisors šādā situācijā var rast izeju, liekot brīdī, kad aktieris atkal ir paviļonā un neko nenojauš, tam aiz muguras nograndēt šāvienam. Viņa pārbilis var tikt nofilmēts un iemontēts filmā. Nevar atrast drastiskāku pieešu, lai parādītu mākslas atdalīšanos no “daīlās šķietamības” valstības, kas līdz tam bija vienīgā, kur tā varēja mājot.

X

Pirandello attēlotā svešatnības izjūta, kas aktieri pārņem filmēšanas aparatūras priekšā, jau sākotnēji līdzinās tai, kuru cilvēks izjūt, uzlūkojot savu attēlu spogulī. Tagad spoguļattēls ir kļuvis atdalāms no viņa paša, tas ir kļuvis transportējams. Un uz kuriem gan tas tiek transportēts? Tas tiek iznests publikas priekšā.²⁰ Šī apziņa nepamet kinoaktieri pat

²⁰ Šeit saredzamās reprodukcijas tehnikas radītās izstādīšanas veida pārmaiņas ir pamanāmas arī politikā. Pašlaik vērojamā pilsonisko demokrātiju krīze iekļauj arī to nosacījumu krīzi, kuriem pakļauta valdītāju izrādīšana. Demokrātijas izstāda valdītāju nepastarpināti, viņa paša personā, proti, pārstāvju priekšā. Viņa publika ir parlaments! Līdz ar reprodukcijas aparatūras jauninājumiem, kas ļauj runāt viņa runas laikā sadzirdēt neierobežoti daudziem cilvēkiem un pēc tam neierobežoti daudziem viņu ieraudzīt, priekšplānā izvirzās politiskā cilvēka izstādīšana šās ieraksta aparatūras priekšā. Parlamenti tukšojas vienlaicīgi ar teātriem. Radio un kino maina ne vien profesionāla aktiera funkciju, bet arī visu to funkciju,

ne uz mirkli. *Stāvot aparatūras priekšā, kinoaktieris zina, ka pēdējā instancē viņam ir darīšana ar publiku – ar “nonēmēju” publiku, kas veido tirgu.* Laikā, kad aktieris apzināti veic noteiktu darbību, šis tirgus, kuram viņš padots ne tikai ar savu darbaspēku, bet arī ar ādu un matiem, ar sirdi un nierēm, viņam ir tieši tikpat netverams kā kādai fabrikā izgatavotai precei. Vai šis apstāklis nebūtu vainojams tajā nemierā, tajās vēl nepazīstamajās bailēs, kas – kā raksta Pirandello – pārņem aktieri aparatūras priekšā? Kino atbild uz auras izžušanu ar mākslīgu “personality” izveidi ārpus paviljona sienām. Filmu kapitāla stimulētais zvaigžņu kulta konservēto personības brīnumu, kurš jau sen pastāv vienīgi tai piešķirtās preces formas šķebinošajā brīnumainībā. Kamēr toni nosaka filmu kapitāls, mūsdienu kino kopumā nav piedēvējami nekādi citi revolucionāri nopelni kā vien revolucionāra novecojušas mākslas izpratnes kritika. Mēs neapstrīdam, ka modernais kino īpašos gadījumos var stimulēt arī revolucionāru kritiku, kas vērsta pret sabiedriskām attiecībām, pat pret īpašuma attiecībām. Tomēr šā iztīrījuma smagumpunkts šādu niansi skar tikpat maz, cik maz uz to attiecas Rietumeiropas kino ražošanas smagumpunkts.

Gan filmēšanas, gan sporta tehnikai piemīt līdzīga iezīme: abu sasniegumiem katrs dzīvo līdzīgu gandrīz kā lietpratējs. Lai to saprastu, pilnīgi pietiek kaut reizi dzirdēt avižžēnu bariņu, kuri, atspiedušies uz saviem divriteņiem, apspriež kāda velobrauciena rezultātus. Ne velti avižu izdevēji riko savu avižžēnu velobraukšanas sacensības. Dalībnieku vidū tie pelna lielu interesi – jo uzvarētājam ir izredzes pakāpties no avižžēna par riteņbraucēju. Tā arī “*Die Wochenschau*” kat-

kuri līdzīgi valdošajiem izstāda sevi citu priekšā. Šo pārmaiņu ievirze kinoaktierim un valdītājam ir viena un tā pati, neraugoties uz viņu atšķirīgajiem un īpašajiem uzdevumiem. Tās pieprasa pārbaudāmus, pat pārņemamus veikumus noteiktu sabiedrisku nosacījumu apstākļos. Tādējādi rodas jauna atlase – atlase aparatūras priekšā –, no kuras kā uzvarētāji iznāk filmu zvaigzne un diktators.

ram dod iespēju pakāpties no garāmgājēja par filmas statistu. Noteiktos apstākļos viņš var pat sevi ieraudzīt kādā mākslasdarbā – atcerēsimies kaut vai Vertova “Trīs dziesmas par Ļeņinu” vai Aivensa “Borinage”. *Katrs cilvēks šodien var pretendēt uz uz filmēšanos.* Šo pretenziju vislabāk izskaidro šīs dienas rakstniecības vēsturiskās situācijas aplūkojums.

Gadsimtiem ilgi rakstniecībā pastāvēja situācija, ka nelielam rakstītāju skaitam pretim stāvēja daudzu tūkstošu liels lasītāju skaits. Pagājušā gadsimta beigās šajā jomā iestājās pārmaiņas. Līdz ar augošo preses izplatību, kas piedāvāja lasītājiem ikreiz jaunus politiskus, reliģiozus, zinātniskus, profesionālus un vietējus izdevumus, aizvien lielāka lasītāju daļa – iesākumā nejausi – nokļuva starp rakstošajiem. Viss sākās, kad dienas izdevumi atvēra “vēstuļu kastītes”, un tagad situācija ir tāda, ka diez vai būs atrodams kāds darba procesā iesaistīts eiropietis, kas nespētu atrast iespēju publicēt kādu savu darba pieredzes aprakstu, sūdzību, reportāžu vai ko tamlīdzīgu. Tādējādi autora un publikas nošķirums grasās zaudēt noteicošo raksturu, tas kļūst funkcionāls un mainīgs no reizes uz reizi. Kā lietpratējs, par kuru tam gribot negribot bijis jāklūst augstākā mērā specializētajā darba procesā – pat ja šī lietpratība skartu visniecīgāko operāciju – viņš iegūst pieeju autorībai. Padomju Savienībā vārdu ir ņēmis pats darbs. Un tā attēlojums vārdos veido daļu tās varēšanas, kura nepieciešama darba veikšanai. Literārās pilnvaras vairs netiek pamatotas specializētā, bet gan politehniskā izglītībā un tādējādi kļūst par kopīgu labumu.²¹

²¹ Pazūd atbilstošo tehniku priviliegētais raksturs. Oldoss Hakslijs raksta: “Tehniskais progress ir .. vedis pie vulgaritātes. [...] Tehniskā reprodukcija un rotācijas prese ir padarījusi iespējamu tekstu un tēlu neierobežotu pavairošanu. Vispārējā izglītība un salīdzinoši augstās algas ir radījušas apjomīgu publiku, kas prot lasīt un spēj iegādāties lasāmos tekstus un attēlus. Lai to visu piegādātu, ir jau izveidojusies visai nopietna industrija. Taču mākslinieciska apdāvinātība ir diezgan reti sastopama; no tā izriet .., ka ikkatrā laikmetā un jebkurā vietā lielākā daļa no mākslinieciskās

Visu minēto var tiešā veidā attiecināt uz kino, kur pārmaiņas, kas rakstniecībā prasījušas gadsimtus, norisinās viena gadu desmita laikā. Kino praksē – jo īpaši krievu kino praksē – šās izmaiņas pa daļai jau ir īstenotas. Daļa no krievu kino sastopamajiem aktieriem nav aktieri mums ierastajā nozīmē, bet gan ļaudis, kas atveido *sevi* – un visu pirms jau sava darba procesā. Rietumeiropā filmas kapitālistiskā izmantošana liedz ņemt vērā tās leģitīmās pretenzijas, kuras mūsdienu cilvēks izvirza tam, kā viņš tiek reproducēts. Šajos apstākļos kinoindustrija ir ieinteresēta ar iluzoriem priekšstatiem un divdomīgām spekulācijām mudināt masas uz līdzdalību.

produkcijas ir bijusi mazvērtīga. Turpreti šodien dažādu pabiru procents no visas mākslinieciskās ražošanas kopuma ir lielāks, nekā tas bijis jebkad agrāk. [...] Tā ir vienkārša aritmētiska attiecība. Pagājušā gadsimta laikā Rietumeiropas iedzīvotāju skaits ir pieaudzis apmēram divreiz. Lasāmais un skatāmais materiāls, pēc maniem aprēķiniem, turpreti ir pieaudzis proporcijā viens pret divdesmit (ja ne pret piecdesmit vai pat simtu). Ja starp x miljoniem iedzīvotāju ir n māksliniecisku talantu, tad starp $2x$ miljoniem iedzīvotāju droši vien būs atrodamī $2n$ māksliniecisku talantu. Šī situācija ir izprotama šādi: ja pirms simt gadiem tika publicēta viena ar lasāmo tekstu un attēliem apdrukāta lapa, tad šodien tās vietā tiek publicētas divdesmit. Savukārt viena pirms simt gadiem dzīvojuša mākslinieciska talanta vietā šodien dzīvo divi. Es pieļauju, ka šodien, pateicoties vispārējai izglītībai, var kļūt produktīvs liels skaits no talantiem, kam senāk nebūtu bijis iespējams attīstīt savu apdāvinātību. Tādējādi varam pieņemt ..., ka šodien viena agrākā mākslinieciskā talanta vietā parādās trīs vai pat četri. Tomēr ir nepārprotami skaidrs, ka lasāmās un skatāmās vielas patēriņš ir sen pārsniedzis dabisko apdāvinātu rakstnieku un apdāvinātu mākslinieku produkciju. Arī klausāmajās lietās situācija īpaši neatšķiras. Labklājība, gramofons un radio ir radījuši publiku, kuras klausāmā materiāla patēriņš ir zaudējis jebkuru saikni ar iedzīvotāju skaita pieaugumu un tādējādi – ar talantīgu mūziķu skaita normālu pieaugumu. Šādi var secināt, ka visās mākslās – gan absolūtā, gan relatīvā ziņā – dažādu pabiru ražošanas apjoms ir lielāks nekā agrāk. Un tās tas arī paliks, kamēr ļaudis turpinās patērēt neproporcionāli daudz lasāmā, skatāmā un klausāmā materiāla.” (Aldous Huxley. *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) (Traduction de Jules Castier). – Paris, 1935, p. 273 – 275.) Šāds skatījums acimredzami nav progresīvs.

XI

Kino – un jo īpaši skaņu kino – uzņemšana paver tādu ainu, kāda līdz šim nekad un nekur nav bijusi iedomājama. Tā atveido procesu, kurā nevienam skatpunktam nav pakārtojams tāds stāvoklis, no kura skatītāja acij nekļūtu redzama pašai spēles norisei nepiederīga uzņemšanas aparātūra – kā apgaismošanas iekārtas, asistentu pulks un tam līdzīgi. (Tas būtu iespējams vienīgi tad, ja viņa redzoklis sakristu ar uzņemšanas aparāta lēcu.) Tieši šis apstāklis vairāk par jebkuru citu padara ikvienu salīdzinājumu starp paviljonā filmētu un uz skatuves tēlotu ainu nevajadzīgu un nenožīmīgu. Teātri principā ir zināma vieta, no kuras skatāmā norise ir vērojama kā iluzora. Turpretī filmas uzņemšanas ainā tādas vietas nav. Iluzorā iedaba tajā ir sekundāra: tā ir montāžas rezultāts. Tas nozīmē: filmēšanas paviljonā aparātūra ir tik dziļi iespiēdusies īstenībā, ka filmas tīrais, no aparātūras svešķermeņa brīvais aspekts ir sasniegts ar īpašiem paņēmieniem, proti, uzņemts ar īpaši iestādītu kameru un samontēts ar citiem līdzīgiem uzņēmumiem. No aparātūras brīvais realitātes aspekts ir kļuvis par mākslīgu un tiešais īstenības uzlūkojums – par zilu ziedu tehnikas pļavā.

Tas pats apstāklis, kurš šeit parāda atšķirību no teātra, ir vēl produktīvāk konfrontējams ar glezniecībā atrodamo. Te jāuzdod jautājums: kādas ir attiecības starp operatoru un gleznotāju? Lai atbildētu, atļausimies izmantot kādu palīgkonstrukciju, kas balstās uz to operatora jēdzienu, kuru parasti lieto ķirurgijā. Kādā izkārtojumā ķirurgs veido vienu no poliem, otrā atrodas mags. Maga rīcība, dziedinot slimnieku ar roku uzlikšanu, ir atšķirīga no ķirurga rīcības, kas operējot tieši saskaras ar slimo. Mags uztur spēkā dabisko distanci starp sevi un dziedināmo; precīzāk – ar savu roku uzlikšanu viņš to nedaudz samazina, turpretī ar savu autoritāti krietni vien palielina. Ķirurgs rīkojas otrādi: viņš stip-

ri samazina distanci starp sevi un dziedināmo, iespiežoties viņa iekšās, bet palielina to tikai nedaudz – ar piesardzību, viņa rokai kustoties starp orgāniem. Īsi sakot: atšķirībā no maga (kas joprojām mīt arī praktizējošā ārstā) ķirurgs kādā izšķirīgā acumirkli atsakās nostādīt sevi pretī slimniekam kā cilvēks cilvēkam; tā vietā viņš operatīvi iejaucas tajā. Mags un ķirurgs attiecas viens pret otru tāpat kā gleznotājs un operators. Gleznotājs savā darbā ievēro dabisko distanci pret doto; operators turpretī dziļi iespiežas dotības audos.²² Tēli, ko katrs iegūst, ir ārkārtīgi atšķirīgi. Gleznotāja tēls ir veselums, operatora – sīki sadalīts, un tā daļas savienojas pēc kādas jaunas likumības. *Tādējādi realitātes atveidojums filmā mūsdienu cilvēkam ir nesalīdzināmi nozīmīgāks, jo no jebkādas aparātūras neatkarīgu īstenības aspektu, ko viņš būtu tiesīgs prasīt no mākslasdarba, viņš iegūst, pateicoties tieši tās visciešākajam savijumam ar aparātūru.*

XII

Mākslasdarba tehniskā reproducējamība maina masu attieksmi pret mākslu. No visatpalikušākās, piemēram, attiecībā pret Pikaso, tā pārtop par visprogresīvāko, piemē-

²² Operatora pārdrošība patiesi ir salīdzināma ar operētāja ķirurga drosmi. Luks Dartēns ir apkopojis tehniskās meistarības paraugu sarakstā tos, "kuri ir nepieciešami ķirurģijā dažu sarežģītu manipulāciju gadījumos. Kā piemēru es šeit minēšu kādu paņēmieni no otorinolaringoloģijas .. es šeit domāju tā dēvēto endonazālo perspektīvas procedūru, vai arīdzan norādišu uz tiem akrobātiskajiem trikiem, kurus, izmantojot ačgārnu balsenes attēlu spoguļi, veic balsenes ķirurģija. Varētu runāt arī ar pulksteņmeistara darbam līdzīgo darbu ausu ķirurģijā. Cik gan smalkas un pakāpeniskas muskuļu akrobātikas tiek prasīts no tā, kurš vēlas salabot cilvēka ķermeni vai glābt to! Iedomāsimies kaut vai kataraktas operāciju, kurā it kā norisinās strīds starp tēraudu un gandrīz vai šķidrām audu daļām, vai ārkārtīgi nozīmīgo iejaukšanos cirkšņa apvidū (laparotomiju)." (Luc Durtain. *La technique et l'homme*// Vendredi, 13 mars 1936, No. 19.)

ram, attiecībā pret Čaplinu. Šai visprogresīvākajai attieksmei turklāt ir raksturīgi, ka sagādātā skatītā un pārdzīvotā patika ir tieši un būtiski saistīta ar lietpratīga vērtētāja pozīciju. Šāds savienojums apliecina kaut ko sabiedriski svarīgu. Jo vairāk mazinās mākslas sabiedriskā nozīme, jo vairāk nošķiras publikas kritiskā un baudošā attieksme – kā tas skaidri redzams glezniecībā. Ierastais tiek baudīts nekritiski, patiesi jaunais tiek kritizēts ar nepatiku. Kinofilmā publikas kritiskā un baudošā attieksme sakrīt. Proti, izšķirošs šeit ir kāds apstāklis: nekur citur tik lielā mērā kā kino atsevišķa indivīda reakciju, kas summējoties veido publikas masveida reakciju, tik lielā mērā nenosaka šī pati tūlīt sekojošā masveida reakcija. Un, izpaužot šo reakciju, indivīdi sevi kontrolē. Salīdzinājums ar glezniecību joprojām var būt noderīgs. Gleznai vienmēr ir bijusi raksturīga izteikta pretenzija uz viena vai nedaudzu cilvēku aplūkojumu. Gleznu vienlaicīga apskate lielas publikas priekšā aizsākās deviņpadsmitajā gadsimtā un ir agrīns simptoms glezniecības krīzei, kurā nebūt nevar vainot vienīgi fotogrāfijas izplatību – krīze iestājās relatīvi neatkarīgi no tās līdz ar mākslasdarba pretenziju uz masu publiku.

Citiem vārdiem, glezniecība nav spējīga piedāvāt vienlaicīgas kolektīvas uztveres priekšmetu, kā to vienmēr ir spējusi arhitektūra, kā to savulaik spēja eposs un tagad spēj kino. Un, lai cik grūti būtu no šā apstākļa vien spriest par glezniecības sabiedrisko nozīmi, tomēr tas iegūst postošu svaru tajā mirklī, kad glezniecība pretēji savai iedabai kādu īpašu iemeslu dēļ tiek konfrontēta ar masām. Viduslaiku baznīcās un klosteros līdz pat 18. gadsimta beigām gleznu kolektīvā apskate nenotika vienlaicīgi, tā notika dažādās pakāpēs atbilstoši hierarhijai. Situācijai mainoties, parādās kāds īpašs konflikts, kas glezniecību skāris līdz ar attēla tehnisko reproducējamību. Savukārt, lai arī gleznas sāka izstādīt apskatei dažādās galerijās un sa-

lonos, tomēr masām nebija iespējas sevi organizēt un kontrolēt šādā receptijā.²³ Tādējādi tā pati publika, kura progresīvi reaģē uz grotesku filmu, sirreālisma priekšā ir spiesta kļūt reakcionāra.

XIII

Kino raksturo ne tikai tas, kā cilvēks sevi atveido uzņemšanas aparātūras priekšā, bet arī tas, kā viņš ar šās aparātūras palīdzību atveido savu apkārtni. Profesionālā psiholoģija ilustrē aparātūras noderību testēšanai. Psihoanalīzes perspektīva ilustrē to no citas puses. Kino patiešām ir bagātinājis mūsu uztveres lauku ar metodēm, ko var ilustrēt ar Freida teorijas metodēm. Pārteikšanās kādā sarunā pirms piecdesmit gadiem tika atstāta vairāk vai mazāk nepamanīta. Gadījumi, kad tā virspusēji noritējušā sarunā pavērusi dziļuma perspektīvu, var tikt uzskatīti par izņēmumiem. Kopš "Ikdienas dzīves psihopatoloģijas" situācija ir mainījusies. Šis darbs ir izolējis un vienlaikus padarījis pieejamas analīzei lietas, ko platā uztveres straume līdz šim nesa sev līdzi. Kino ir panācis līdzīgu apercēpcijas padziļināšanos visā optiskās – un nu jau arī akustiskās – uztveres spektra plašumā. Tā ir tikai šās parādības otra puse, ja filmas sniegtais veikums salīdzinājumā ar gleznas vai teātra ainas veikumu ir analizējams daudz eksaktāk un

²³ Šis aplūkuma veids var šķist neveikls; tomēr, kā to rāda lielais teorētiskais Leonardo, noteiktā laikmetā neveikli aplūkuma veidi var būt veiksmīgi. Leonardo šādi salīdzina mūziku un glezniecību: "Glezniecība ir pārākā par mūziku tādēļ, ka tai nav jāmirst uzreiz pēc piedzimšanas, kā tas notiek ar nelaimīgo mūziku. [...] Mūzika, kas pagaist, tikko radusies, atpauž un glezniecības, kas, pateicoties pernicās lietojumam, ir kļuvusi mūžīga." ([Leonardo da Vinci. *Frammenti letterarii e filosofici*] cit: Fernand Baldensperger. *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in: *Revue de Littérature Comparée*, XV/1, Paris, 1935, p. 79 p. [Anm. I].)

daudz dažādākās perspektīvās. Salīdzinājumā ar glezniecību filmā atainotā veikuma labo analizējamību sniedz tā nesalīdzināmi precīzākais situācijas raksturojums. Salīdzinājumā ar teātri kinematogrāfiski atainotā veikuma labāko analizējamību nosaka tā augstā izolējamība. Tieši šai īpatnībai piemīt tendence veicināt mākslas un zinātnes savstarpēju savīšanos – tas nosaka tās būtisko nozīmi. Īstenībā par kādu noteiktā situācijā tīri – kā muskuli no ķermeņa – izpreparētu norisi nav iespējams pateikt, kas tajā piesaista stiprāk: estētiskā vērtība vai zinātniskā lietojamība. *Viena no kino revolucionārajām funkcijām būs parādīt vienotā skatījumā līdz šim nošķirto fotogrāfijas māksliniecisko un zinātnisko lietojumu.*²⁴

Kino ar tā inventārā esošajiem tuvplāniem, apslēptu detaļu uzsvēršanu mums ierastos rekvizītos, banālu apvidu izpēti ģeniālas rokas virzīta objektīva vadībā, liek mums ieskatīties tajās neizbēgamībās, kuras vada mūsu eksistenci, un reizē nodrošina milzīgu un līdz šim neapziņātu rīcības telpu! Jau likās, ka mūsu krogi un lielpilsētas, mūsu biroji un mēbelētās istabas, mūsu dzelzceļa stacijas un fabrikas ir mūs bezcerīgi ieslodzījušas. Tad parādījās kino un uzspridzināja šo cietuma pasauli ar desmitdaļsekunžu dinamītu – tā, lai mēs starp šās pasaules plaši izkaisītajām drupām vēl mierīgi veiktu piedzīvojumu pilnus ceļojumus. Tuvplānā mūsu priekšā izplešas telpa, palēlināju-

²⁴ Ja meklējam analogiju šai situācijai, tad interesantu atrodam renesanses glezniecībā. Arī tās ietvaros sastopama māksla, kas piedzīvo milzīgu uzplaukumu un nozīmi, integrējot virkni jaunu zinātņu vai vismaz jaunu zinātnes atklājumu. Tā izmanto anatomiju un perspektīvas mācību, matemātiku, meteoroloģiju un krāsu mācību. "Kas gan ir mums tālāks," raksta Valēri, "kā Leonardo divainās pretenzijas, ka glezniecība esot izziņas dzižākais mērķis un augstākā demonstrācija, turklāt, pēc viņa pārliecības, glezniecība prasa vispilnīgākās zināšanas; viņš pats ir veicis teorētisku analīzi, kuras dziļums un precizitāte liek mums, šodien dzīvojošajiem, mulsumā sastingt." (Paul Valéry. *Pièces sur l'art*, l.c. <S. 475>, p. 191, "Autour de Corot".)

mā – kustība. Kā tuvplānā nav runa par vienkāršu tā noskaidrošanu, ko jau neskaidri redz “tāpat”, bet gan liek parādīties pilnīgi jauniem matērijas strukturālajiem veidojumiem, tā arī palēlinājums nevis liek kļūt saskatāmiem jau pazīstamiem kustības elementiem, bet gan atklāj šajos pazīstamajos elementos pilnīgi nepazīstamus, “kas neatstāj vis ātrākas kustības palēlinājuma iespaidu, bet gan šķiet īpatnēji plūstoši, gaisīgi, pārdabiski”²⁵. Tādējādi kļūst skaidrs, ka tā daba, kura runā ar kameru, ir atšķirīga no tās, kura runā ar aci. Atšķirīga tā ir visupirms tādēļ, ka cilvēka apzināti caurstrāvētas telpas vietā nostājas neapzināti caurstrāvēta. Lai gan ir ierasts, ka no cilvēku gaitas var spriest par viņiem, tomēr nekas nav zināms par viņu pozīciju tajā sekundes daļā, kad viņi sper soli. Lai arī lielos vilcienos mums ir ierasts tas tvēriens, ar kuru mēs rīkojamies ar šķiltavām vai karoti, tomēr mēs maz ko zinām par to, kas tad īsti norisinās starp roku un metālu, nemaz nerunājot par to, kā tas mainās līdz ar mūsu dvēseles stāvokli. Tieši šeit iesaistās kamera ar saviem palīglīdzekļiem – saviem kritumiem un kāpumiem, saviem pārtraukumiem un izolāciju, ar savu norises laika izstiepšanu vai saīsināšanu, ar savu palielinājumu un savu samazinājumu. Par optiski bezapzināto mēs uzzinām ar kameras palīdzību tāpat kā par neapzināto dziņās – ar psihoanalīzes palīdzību.

²⁵ Rudolf Arnheim, l.c. <S. 490>, p. 138.

XIV

Jau no pašiem pirmsākumiem viens no svarīgākajiem mākslas uzdevumiem ir bijis radīt pieprasījumu, kura pilnīgas apmierināšanas stunda vēl nav pienākusi.²⁶ Katrai mākslas formai pienāk kritiski brīži, kuros šī forma tiecas panākt efektus, ko tā bez grūtībām var panākt ar tehnisku standartu maiņu, t.i., pārejot jaunā mākslas formā. Šādā veidā tā dēvētajos dekadences laikos radušās ekstravagances un rupjības īstenībā nāk no mākslas visbagātākā vēsturiskā enerģijas centra. Ar šādiem barbarismiem vēl tikko bija pārpilns dadaisms. Tikai tagad kļuvis saskatāms tajā mītošais impulss: *dadaisms mēģināja ar glezniecības (vai literatūras) palīdzību radīt to efektu, kuru publika šodien meklē kino.*

²⁶ Andrē Bretons saka: "Mākslasdarbam piemīt vērtība vien tiktāl, ciktāl tajā trīsulo nākotnes refleksi." Īstenībā katra attīstīta mākslas forma atrodas triju attīstības liniju krustpunktā. Pirmkārt, tehnika iedarbojas uz noteiktu mākslas veidu. Pirms parādījās kino, bija pazīstamas fotoattēlu grāmatīņas, kas ar ikšķa kustības palīdzību lika aplūkotāja priekšā ātri pazibēt boksa cīņai vai tenisa mačam. Tirgos bija automāti, kuros attēlu skrējieni tika panākts ar roktura griešanu. – Otrkārt, savu laiku pārdzīvojušajās mākslas formās noteiktās to attīstības stadijās tiek saspringti strādāts pie to efektu panākšanas, kurus vēlāk bez grūtībām panāks jaunās mākslas formas. Pirms parādījās kino, dadaisti ar saviem sarīkojumiem centās iekustināt publiku tā, kā to dabiski spēja Čaplins. – Treškārt, bieži visnotaļ nemanāmas sabiedriskas transformācijas maina uztveri tā, kā tas nāk par labu tieši jaunajai mākslas formai. Pirms savu publiku sāka veidot kino, Ņeizara panorāmā sapulcējušos skatītāju priekšā tika rādīti tēli, kas jau bija pārstājuši būt nekustīgi. Šī publika atradās pie aizslietņa, kurā bija ievietoti stereoskopi – katram apmeklētājam pa vienam. Šo stereoskopu priekšā automātiski parādījās atsevišķi cits aiz cita ātri paziboši attēli. Ar līdzīgiem papēmieniem droši vien strādāja Edisons, kad viņš pirmās filmintes (pirms vēl bija izgudrots ekrāns un projekcijas metode) rādīja nelielai publikai, kas lūkojās aparātā, kurā pēc kārtas parādījās attēli. Ņeizara panorāmas gadījumā turklāt vēl kļūst skaidri redzama attīstības dialektika. Īsu mirkli, pirms kino padarīja attēla uzlūkošanu kolektīvu, šā ātri novecojušā *Etablissements* stereoskopu priekšā attēlu uzlūko atsevišķs indivīds tādā pašā vienatnē, kā priesteris reiz stingrā noslēgtībā aplūkoja Dieva tēlu.

Katra principiāli jauna, novatoriska pieprasījuma radīšana pārsniedz sev izvirzīto mērķi. Dadaisms to dara, upurējot kinofilmam piemītošo tirgus vērtību nozīmīgākām intencēm, kas, protams, tam pašam šeit aprakstītajā veidolā paliek neapjaustas. Savu mākslasdarbu merkantilam derīgumam dadaisti piešķir daudz mazāk nozīmes nekā to nederīgumam kontemplatīvas apceres nolūkiem. Šo nederīgumu viņi ievērojamā mērā centās sasniegt ar pilnīgu necieņu pret savu materiālu. Viņu dzejojumi ir "vārdu salāti", tie satur nepiedienīgus izteikumus un visus iedomājamās valodas atkritumus. Tas pats sakāms par viņu gleznām, kurām tie piemontē piespraudes un tramvaja biļetes. Tas, ko viņi ar šādiem līdzekļiem sasniedz, ir nesaudzīga auras iznīcināšana viņu radītajam, kuram tie ar produkcijas līdzekļiem uzspiež reprodukcijas zīmogu. Arpa gleznas vai Augusta Štramma dzejoļa priekšā nav iespējams atrast laiku koncentrācijai un savas nostājas ieņemšanai, kā tas notiek pie Derēna gleznas vai Rilkes dzejoļa. Apcerei²⁷, kas, līdz ar buržuāzijas pagrimumu kļuva par asociālas attieksmes skolu, pretim nostājās novēršanās kā sociālas attieksmes spēle. Īstenībā dadaistu paziņojumi izraisīja patiesām brāzmainu izklaidi un novēršanos, novietojot mākslasdarbu skandāla viduspunktā. Tam vajadzēja apmierināt tikai vienu prasību: izraisīt publisku sašutumu.

No vilinošas ilūzijas vai pārliecināšas skaņu celtnes mākslasdarbs dadaistu rokās pārtapa par šāviņu. Tas trāpīja skatītājam, aizskāra to. Tas ieguva taktilu kvalitāti. Šādi tas veicināja pieprasījumu pēc kino, kurā izklaidējošais elements tāpat ir visupirms taktils, proti, tas balstīts uz darbības vietu un pozīciju maiņu, kas iespaido skatītāju līdzīgi grūdienam.

²⁷ Šās apceres teoloģiskā pirmforma ir apziņa, kurā cilvēks ir viens ar Dievu. Buržuāzijas uzplaukuma laikmetā šī apziņa palīdzēja stiprināt brīvību, lai varētu nokratīt baznīcas aizbildniecību. Buržuāzijas pagrimuma laikmetā šai pašai apziņai būtu jāņem vērā apslēptā tendence attālināt no kopības lietām tos spēkus, kurus atsevišķais indivīds izmanto savai saskarsmei ar Dievu.

Salīdzināsim to audeklu, uz kura tiek izrādīta filma, ar to, uz kura atrodas glezna. Glezna aicina skatītāju uz kontemplāciju; tās priekšā katrs var nodoties savu asociāciju ritējumam. Skatoties filmu, tas nav iespējams. Līdzko skatītājs ir aptvēris filmā redzamo, tas ir jau mainījies. Tā nevar tikt apstādīnāta. Diamels, kas ienīst kino un nav sapratis tā nozīmi, bet zina šo to par tā struktūru, raksta: "Es jau vairs nevaru domāt, par ko gribu. Kustīgie attēli ir aizstājuši manas domas."²⁸ Patiesi, šo attēlu uzlūkotāja asociāciju ritējumu tūlīt pārtrauc to maiņa. Tieši tur sakņojas filmas šokējošā iedarbe, kuras uztveršana – līdzīgi katrai šoka iedarbei – prasa pastiprinātu garīgu koncentrāciju.²⁹ *Pateicoties savai tehniskajai struktūrai, kino ir atbrīvojis no iesainojuma to fiziskā šoka efektu, kuru dadaisms vēl turēja it kā iepakotu morālajā.*³⁰

XV

Masas ir matrice, no kuras atkal un atkal no jauna atdzimst visas ierastās nostājas pret mākslasdarbiem. Kvanti-tāte ir pārtapusi kvalitātē: *lielās līdzdalībnieku masas ir ra-*

²⁸ Georges Duhamel. *Scènes de la vie future*. 2e éd. – Paris, 1930, p. 52.

²⁹ Kino ir visatbilstošākā mākslas forma kāpinātajām dzīvības briesmām, kam šodien dzīvojošie ir spiesti skatīties tieši acīs. Vēlme pakļauties šokam ir cilvēka pielāgošanās draudošajām briesmām. Kino atbilst dziļajām pārmaiņām uztveres mehānismā – tām pārmaiņām, kuras savas privātās eksistences mērogā piedzīvo jebkurš kājāmgājējs lielpilsētas transporta sistēmā un kuras vēsturiskā mērogā piedzīvo ikviens mūsdienu valsts pilsonis.

³⁰ Tāpat kā par dadaismu, kino sniedz būtiskas atziņas arī par kubismu un futurismu. Tie abi šķiet kā neveiksmīgi mākslas mēģinājumi no sava viedokļa sniegt atskaiti par realitātes piesātinājumu ar aparāturu. Atšķirībā no kino šīs skolas to darija, nevis izmantojot aparāturu mākslinieciskam realitātes attēlojumam, bet gan īpašā veidā sakausējot attēloto realitāti un attēloto aparāturu. Kubismā noteicoša ir uz optiku balstīta šās aparatūras konstruēšanas priekšnojauta, futurismā – priekšnojauta par šās aparatūras izraisītajiem efektiem, ko uzskatāmus padara ātrais filmlentes ritējums.

dījušas citādu līdzdalības veidu. Vērotājam nevajadzētu ļauties maldiem, ka šī līdzdalība sākotnēji ir parādījusies nepiedienīgā veidolā. Nav taču trūcis to, kas ir kaismīgi aizstāvējuši tieši šo virspusīgo skatījumu. Visradikālāk šādi ir izteicies Diamels. Kinematogrāfā viņš pirmām kārtām noniecina līdzdalības veidu, ko tas izraisa masās. Viņš dēvē kino par "laika nosišanas līdzekli vergiem, izklaidi neizglītotām, nožēlojamām, pārmocītām radībām, kuras plosa viņu rūpes, .. izrādi, kas neprasa nekādu koncentrāciju, nekādu domāšanu .. neiededz nekādu gaišumu sirdis un nerada nekādas citas cerības kā vien smieklīgo – kļūt kādu dienu par "zvaigzni" Losandželosā"³¹. Ir skaidri redzams, ka šeit pamatā ir runa par vecajām žēlabām, ka masas meklē izklaidi, savukārt īstā māksla prasa no skatītāja koncentrēšanos. Šī frāze ir dzirdēta daudzkārt. Atliek vien jautājums, vai tā spēj sniegt pamatu kino analīzei. Šeit ir nepieciešams precīzāks skatījums. Izklaide un koncentrācija veido pretstatu pāri, kas pieļauj šādu formulējumu: tas, kurš mākslasdarba priekšā koncentrējas, iedziļinās un iegrimst tajā. Viņš ieiet šajā darbā – kā leģenda stāsta par ķīniešu gleznotāju, kas uzlūkojis savu pabeigto darbu. Turpreti izklaidētā masa iegremdē mākslasdarbu sevī. Visskaidrāk tas saredzams attiecībā uz celtnēm. Arhitektūra vienmēr ir sniegusi tāda mākslasdarba prototipu, kura recepcija notiek izklaidēti un kolektīvi. Šās uztveres likumi ir vispamācošākie.

Celtnes cilvēci pavada kopš pašiem vēstures pirmsākumiem. Daudzas mākslas formas ir parādījušās un aizgājušās nebūtībā. Tragēdija rodas pie grieķiem, lai līdz ar viņiem arī pazustu un tikai pēc daudziem gadsimtiem atdzimtu, saglabājot vien savus "noteikumus". Eposs, kura sākotne rodama tautu jaunības laikmetā, izdzīst līdz ar renesanses beigām. Stājglezniecība ir radusies viduslaikos, un nekas neliek do-

³¹ Duhamel. L.c. <S. 503>, p. 58.

māt par tās neierobežoti ilgu pastāvēšanu. Turpretī cilvēku vajadzība pēc mājokļa ir pastāvīga. Būvniecības māksla nekad nav atstāta novārtā. Tai ir garāka vēsture nekā jebkurai citai mākslai, un tās atstātais iespaids ir jāņem vērā ikreiz, kad mēģina sniegt norēķinu par masu attieksmi pret mākslasdarbu. Celtnes tiek recipētas divējādi: ar lietojumu un ar uztveri. Jeb, skaidrāk izsakoties, taktili un optiski. Šāda recepcija nenotiek, ja veido priekšstatu par kādu kopumu, piemēram, kā ceļotājs par slavenām celtnēm. Proti, šajā gadījumā taktilajā pusē netiek dots priekšmets kontemplācijai optiskajā uztverē. Taktilā recepcija netiek dota ar uzmanību, bet gan ar paradumu. Arhitektūras gadījumā tieši paradums ievērojamā mērā nosaka optisko uztveri. Arī tā jau no iesākuma saspringtā uzlūkojumā atrod mazāk nekā garām slidošā pamanīšanā. Savukārt šādai arhitektūras radītai recepcijai noteiktos apstākļos piemīt kanoniska vērtība. *Jo tie uzdevumi, kuri vēsturiskos pārmaiņu laikos jārisina cilvēka uztveres aparātam, nekādā gadījumā nav atrisināmi tikai optiski, tas ir, ar kontemplāciju. Tie tiek veikti pakāpeniski, vadoties pēc taktilās recepcijas, pēc pieraduma.*

Pierast var arī pie izklaidē. Vēl vairāk: ja spējam kā izklaidi veikt noteiktus uzdevumus, tas rāda, ka tie ir kļuvuši par pieradumu. Tajā izklaidē, kuru mums spēj sniegt māksla, paslepus tiek kontrolēts, ciktāl jaunie apersepcijas uzdevumi ir kļuvuši atrisināmi. Tā kā indivīds citkārt izjūt kārdinājumu no šādiem uzdevumiem izvairīties, māksla ķersies pie pašiem grūtākajiem un svarīgākajiem tieši tur, kur tā spēj mobilizēt masas. Mūsdienās šādi rīkojas kino. Izklaidētā uztvere, kas aizvien skaidrāk liek sevi just visās mākslas jomās, būdama visapjomīgāko apersepcijas pārmaiņu sindroms, kino ir atradusi savu īsteno prakses instrumentu. Kino ar savu šokējošo iedarbi atbilst šai uztveres formai. Kino atvaira kulta vērtību ne tikai ar to, ka izraisa publikā kritiski vērtējošu attieksmi, bet arī ar to, ka kino kritiski vērtējošā attieksme neparedz uzmanību. Publika ir eksaminators – tiesa gan, izklaidīgs.

Pēcvārds

Aizvien pieaugošā mūslaiku cilvēku proletarizācija un masu formēšanās ir vienas un tās pašas norises divas puses. Fašisms cenšas organizēt tikko kā radušās proletarizētās masas, vienlaikus neaizskarot īpašuma attiecības, ko šīs masas tiecas atcelt. Savu godību tas piedzīvo, ļaujot masām izpausties, bet neiegūstot savas tiesības.³² Masām ir tiesības uz īpašuma attiecību maiņu – fašisms cenšas sniegt tām *izpausmi* šo attiecību iekonservēšanā. *Fašisms likumsakarīgi tiecas uz politiskās dzīves estetizāciju*. Masu izvarošana, kad fašisms tās savā firera kultā nospiež pie zemes, atbilst aparatūras izvarošanai, kad piespiež to kalpot kulta vērtību radišanā.

Visi centieni estetizēt politiku sasniedz savu virsotni vienā punktā. Šis vienīgais punkts ir karš. Karš – un tikai karš – sniedz iespēju rast mērķi liela mēroga masu kustībām, vienlaikus saglabājot vecās īpašuma attiecības. Tāds būtu formulējums no politikas perspektīvas. No tehnikas perspektīvas tas būtu citāds: vienīgi karš sniedz iespēju mobilizēt visu sava laika tehnisko līdzekļu kopumu, saglabājot pastāvošās īpašuma attiecības. Fašisma sludinātā kara apoteoze, protams, nelieto šos argumentus. Tomēr ieskatīties tajā ir pamācoši. Marineti manifestā par Etiopijas kolo-

³² Šeit ir svarīga kāda tehniska nianse, kuras ietekmi – īpaši attiecībā uz [žurnālu] *Wochenschau* – ir grūti pārvērtēt. Masveida reprodukcijai īpaši labi pakļaujas *masu reprodukcija*. Lielos svētku gājienos, monstrozās sasnāksmēs, masveida sporta sarīkojumos un karā – visos pasākumos, kas šodien ir pakļauti uzņemšanas aparatūrai, – masa skatās sejā sev pašai. Šī norise, kuras ietekmi nav nepieciešams uzsvērt atkārtoti, ir visciešāk saistīta ar reprodukcijas un uzņemšanas tehnikas attīstību. Masu kustības, kopumā ņemot, ar aparatūru ir redzamas skaidrāk nekā ar skatienu. Kadri ar simttūkstošiem vislabāk ir uzņemami no putna lidojuma perspektīvas. Turklāt, kaut arī šī perspektīva cilvēka acij ir tikpat pieejama kā aparatūrai, tomēr attēls, ko iegūst acs, nav palielināms līdzīgi uzfilmētajam. Tas nozīmē, ka masu kustības, tāpat kā karš, ir cilvēka izturēšanās forma, kas īpaši labi atbilst aparatūrai.

niālo karu teikts: "Divdesmit septiņus gadus mēs, futūristi, protestējam pret to, ka karš tiek dēvēts par anti-estētisku. [...] Tādēļ mēs sakām: ..karš ir skaists, jo ar savām gāzmaskām, šausmīgajiem megafoniem, ugunsmetējiem un maziem tankiem pamato cilvēka kundzību pār pakļautajām mašīnām. Karš ir skaists, jo tas ievēsta sen ilgoto cilvēka ķermeņa metalizāciju. Karš ir skaists, jo ziedošu plavu tas bagātina ar mitraljēzu ugunīgajām orhidejām. Karš ir skaists, jo šauteņu troksni, kanonādes, uguns pārtraukumus, smaržas un trūdu smaku tas saista vienā simfonijā. Karš ir skaists, jo tas rada jaunas arhitektūras paraugus – kā lielos tankus, ģeometriski izkārtotas aviācijas eskadriļas, dūmu spirāles no degošiem ciemiem un daudz ko citu. [...] Futūrisma dzejnieki un mākslinieki, ..jēl atcerieties šos kara estētikas pamatlikumus, lai tie izgaismotu jūsu ciņas par jaunu poēziju un plastiku!"³³

Šā manifesta priekšrocība ir tā skaidrība. Tajā paustā jautājuma nostādne būtu pelnījusi, lai dialektīkis to pārņemtu. Viņš mūsdienu kara estētiku redz šādi: ja ražošanas spēku dabisko izmantojumu kavē īpašuma attiecības, tad tehnisko palīgīdzekļu, tempa un enerģijas avotu kāpinājums tiecas pēc nedabiska izmantojuma. Tas savukārt ir rodams karā, kas ar saviem postījumiem sniedz pierādījumu tam, ka sabiedrība nav pietiekami nobriedusi, lai padarītu tehniku par savu orgānu, un ka tehnika nav pietiekami attīstīta, lai pārvarētu sabiedrības pamatspēkus. Imperiālistisko karu tā vissausmīgākajos vaibstos nosaka nesaderība starp varenajiem ražošanas līdzekļiem un to nepietiekamo izmantojumu ražošanas procesā (citiem vārdiem – bezdarbu un nepietiekamo noieta tirgu). *Imperiālistiskais karš ir tehnikas sacelšanās, izvirzot "cilvēkmateriālam" tās pretenzijas, kuru dabisko materiālu sabiedrība ir atņēmusi. Tā vietā, lai*

³³ cit. *La Stampa Torino*.

padziļinātu upes, tā ievirza cilvēku straumi ierakumu gultnēs; tā vietā, lai no aeroplāniem kaisītu sēklu, tā kaisa pār pilsētām degbumbas; un gāzu karā tā ir atradusi jauna veida līdzekli auras iznīcināšanai.

*"Fiat ars – pereat mundus,"*³⁴ saka fašisms, tehnikas mainītās jutekliskās uztveres apmierinājumu sagaidot, kā to atzīst Marineti, no kara. Tas acīmredzot ir *l'art pour l'art* papildījums. Cilvēce, kas Homēram reiz bija Olimpa dievu apskates objekts, nu kļuvusi par tādu sev pašai. Tās pašatsvešinātība ir sasniegusi tādu pakāpi, ka tā savu pašiznīcināšanos piedzīvos kā augstākās raudzes estētisku baudījumu. Šāda ir politikas estetizācija, ko īsteno fašisms. Komunisma atbilde ir mākslas politizācija.

³⁴ Lai top māksla un pasaule iet bojā! (lat.)

Parīze, XIX gadsimta galvaspilsēta

Ūdeņi ir zili, un ziedi ir sārti,
 Ir tiksmi šai vakarā noraudzīties;
 Ir pastaigu laiks. Lielās dāmas iet pastaigāties,
 Un aiz viņām soļo mazās dāmas.

Niens Tron Hips: *Paris capitale de la France.*

Recueil de vers. – Hanoi, 1897. Poesie XXV.

I. Furjē jeb pasāžas

Šīs piļu kolonnas it visur rāda,
 Vai skatienus mēs raidām tur vai te,
 Vai portikos, kam rota visvisāda:
 Ir rūpniecība mākslu sāncense.

Nouveaux tableaux de Paris. – Paris, 1828. I, p. 27.

Lielais vairums Parīzes pasāžu ir radušās pusotra gadu desmita laikā pēc 1822. gada. To parādīšanās pirmais priekšnosacījums ir tekstilizstrādājumu tirdzniecības augstā konjunktūra. Parādās “*Magasins de nouveautés*”¹, pirmās “*Etablissements*”², ko savos namos iekārto arī palielas preču noliktavas. Tās ir lielveikalu priekšteces. Tas bija laiks,

¹ Modes jaunumu veikali (fr.).

² Tirdzniecības iestādes (fr.).

par kuru Balzaks rakstīja: "Vitrīnu lieliskā poēma zaigo savās krāsās vārmās no Madlēnas baznīcas līdz Sendenī vārtiem." Pasāzās koncentrēta luksusprieču pārdošana. To iekārtojumā māksla nonāk tirgoņa kalpībā. Laikabiedri nebeidz tās apbrīnot; vēl ilgi tās pievelk svešzemniekus. Kādā no "Ilustrētajiem Parīzes ceļvežiem" lasāms: "Šīs pasāzas – industriālā luksusa jaunākais izgudrojums – ir ar stiklu nosegta, ar marmoru izlikta ejas cauri veselīgiem namu masīviem, kuru īpašnieki ir apvienojušies šādai spekulācijai. Gaisma ejās krīt no augšas, un to abās malās atrodas viselegantākie veikali, tādēļ šāda pasāza atgādina nelielu pilsētiņu, pat mazu pasauli." Pasāzās pirmoreiz tiek demonstrēts arī gāzes apgaismojums.

Otrs pasāžu rašanās nosacījums ir dzelzs konstrukciju būvniecības aizsākumi. Ampīrs šajā tehnikā saskatīja sen grieķu garā izprastas arhitektūras atjaunotni. Arhitektūras teorētiķis Betihers pauž vispārības uzskatu, sakot, ka, "veidojot jaunās sistēmas mākslinieciskās formas", ir jāstājas spēkā "hellēņu formas principam". Ampīrs ir revolucionārā terorisma stils, kam valsts ir pašmērķis. Kā Napoleons valsts funkcionālajā iedabā nesaskatīja pilsoniskās šķiras kundzības instrumentu, tā arī viņa laikmeta arhitekti nesaskatīja dzelzs funkcionālo iedabu, ar ko aizsākas konstruktīvā principa kundzība arhitektūrā. Šie arhitekti sijās atveido Pompeju kolonnas, fabrikās – dzīvojamās ēkas un vēlāk pirmās dzelzceļa stacijas darinās līdzīgas ganu būdām. "Konstrukcija ieņem bezapzinātā lomu." Tāpat priekšplānā sāk izvirzīties inženiera jēdziens – tas nāk no revolūcijas karu laikiem. Sākas ķīviņi starp konstruktoru un dekoratoru, starp "*Ecole Polytechnique*"³ un "*Ecole des Beaux-Arts*"⁴.

Līdz ar dzelzi arhitektūras vēsturē pirmo reizi parādās mākslīgs būvmateriāls. Tas ir pakļauts attīstībai, kuras

³ Politehnisko institūtu (fr.)

⁴ Mākslas akadēmiju (fr.)

temps gadsimta gaitā paātrinās. Izšķirošais impulss tai tiek dots, kad izrādās, ka lokomotive, ar kuru tika veikti izmēģinājumi jau no divdesmito gadu beigām, ir lietojama tikai uz dzelzs sliedēm. Sliede kļūst par pirmo montējamo dzelzs detaļu, par sijas priekštecī. Dzīvojamajās ēkās izvairās no dzelzs, un to lieto pasāzās, izstāžu zālēs, stacijās – ēkās, kas domātas ļaužu plūsmai. Tomēr dzelzs kā būvmateriāla pastiprināta lietojuma sabiedriskie priekšnosacījumi pirmoreiz parādās tikai pēc simts gadiem. Vēl Šērbarta "Stikla arhitektūrā" (1914) par to runāts utopijas kontekstā.

Katrs laikmets izsapņo nākamo.

Mislē: Nākotne! Nākotne!

Jauno ražošanas līdzekļu formai, ko sākotnēji vēl pārvalda vecā (Markss), kolektīvajā apziņā atbilst tēli, kuros jaunais ir saplūdis ar veco. Šie tēli ir vēlmju tēli, un kolektīvs mēģina gan atcelt tajos sabiedriskā produkta negatavību un sabiedriskās ražošanas kārtības trūkumu, gan arī apskaidrot to. Turklāt šajos vēlmju tēlos parādās izteikta virzība uz priekšu, lai atrautos no novecojušā, – tas gan vienlaikus nozīmē arī: no tikko pagājušā. Šīs tendences liek tēlainajai fantāzijai, kas stimulu ir saņēmusi no jaunā, atkāpties pirmatnēji pagājušajā. Katrā sapnī, kurā kādam laikmetam tēlojas nākamais, šis jaunais izskatās kā apprecināts ar pirmvēsturi, tas nozīmē – ar bezšķiru sabiedrību. Šī pieredze, kuras galapunkts ir kolektīva bezapzinātais, savā saplūšanā ar jauno rada utopiju, kas atstājusi nospiedumu tūkstošos dzīves konfigurāciju – no paliekošajām būvēm līdz gaistošajai un pārejošajai modei.

Šīs attiecības ir saskatāmas Furjē utopijā. Tās iekšējais dzenulis ir mašīnu parādīšanās. Tomēr izklāstā tas nav tieši izpausts: sākumpunkts ir tirgošanās amoralitāte un tās kalpībā nonākusī aplamā morāle. Falanstērai ir jāpalīdz cilvēkam atgriezties pie tiem apstākļiem, kuros tikumība kļūst

lieka. Tās visai komplicētā organizācija parādās kā mašīnērija. Kaislibu dzelzainie zobrati, sarežģītā “*passions mécanistes*” sadarbība ar “*passion cabaliste*” ir psiholoģijas sfērā pārcelta primitīvi veidota analogija ar mašīnām. Šī cilvēku mašīnērija producē leiputriju – senseno vēlmju simbolu, kurā Furjē ir iedvesis jaunu dzīvību.

Pasāzās Furjē bija ieraudzījis falanstēras arhitektonisko kanonu. Veids, kā Furjē tās reakcionāri pārkārto, ir iezīmīgs: ja sākotnēji tās tika celtas tirdznieciskiem nolūkiem, tad Furjē tās padara par dzīvojamiem namiem. Falanstēra kļūst par pasāžu pilsētu. Ampīra stingro formu pasaulē Furjē ievieš Bidermeijera krāsaino idilli. Šis spožums pabāļējusā veidā ilgst līdz pat Zolā. Viņš savā “Darbā” pārņem Furjē idejas tāpat, kā “Terēzē Rakēnā” atvadās no pasāzām. – Markss ir aizstāvējis Furjē pret Karlu Grīnu un uzsvēris viņa “kolosālo cilvēka redzējumu”. Viņš ir pievērsis uzmanību arī Furjē humoram. Īstenībā Žans Pols savā “Levanā” ir tikpat tuvs pedagogam Furjē kā Šērbarts savā “Stikla arhitektūrā” – utopistam Furjē.

II. Dagērs jeb panorāmas

Saule, piesargies!

A. J. Vircs. *Œuvres littéraires*.

Paris, 1870. p. 374.

Kā dzelzs konstrukcijās arhitektūra sāk pāraugt mākslu, tāpat glezniecība to dara panorāmās. Panorāmu izplatības augstākais punkts sakrīt ar pasāžu parādīšanās laiku. Nenogurstoši notika mēģinājumi ar tehnisku paņēmieni palielināt panorāmu par vietu, kur pilnīgi atdarināta daba. Tika mēģināts atveidot dienas apgaismojumu ainavā, mēness lēktu, ūdenskritumu dunoņu. Dāvids māca saviem

skolniekiem panorāmu zīmējumos imitēt dabu. Panorāmas, mēģinot savos atdarinājumos parādīt pārmaiņas tā, lai tās kā divas ūdens lāses līdzinātos dabiskajām, norāda uz nākotni – pāri fotogrāfijai uz mēmo un skaņu kinematogrāfu.

Vienlaicīgi ar panorāmām pastāv arī panorāmiska literatūra. Pie tās pieder “Grāmata par simts un vienu jautājumu”, “Francūži paši par sevi”, “Nelabais Parīzē”, “Lielpilsēta”. Šajās grāmatās tiek gatavots kolektīvais darbs beletristikā, kuram trīsdesmitajos gados mājvietu radija Žirardēns savos literārajos pielikumos. Šī literatūra sastāv no atsevišķām skiecēm, kuru anekdotiskais ietērps atbilst panorāmu plastikā izveidotajam priekšplānam, savukārt informācijas krājums – to izkrāsotajam fonam. Šī literatūra ir panorāmiska arī sociālā nozīmē. Strādnieks tajā pēdējo reizi parādās kā kādas idilles butaforija ārpus šķiras, kam viņš ir piederīgs.

Panorāmas, iezīmēdamas domas apvērsumu mākslas un tehnikas attiecībās, vienlaikus liecina arī par jaunu dzīves izjūtu. Pilsētnieks, kura politiskais pārsvars pār laukiem gadsimta gaitā vairākkārt guvis izpausmi, cenšas ienest laukus pilsētā. Panorāmās pilsēta izplešas, kļūstot par ainavu, tāpat kā vēlāk to pašu smalkākā veidā izdara diendienā pastaigu mīļotāju priekšā. Dagērs ir panorāmu gleznotāja Prevo skolnieks, kura darbi atrodas Panorāmas pasāzā. Prevo un Dagēra panorāmu apraksts. 1839. gadā Dagēra panorāma nodeg. Tajā pašā gadā viņš paziņo par dagerotipijas atklāšanu.

Arago iepazīstina ar fotogrāfiju, uzrunājot parlamentu. Viņš norāda uz tās vietu tehnikas vēsturē. Viņš pareģo tās izmantojumu zinātnē. Mākslinieki savukārt sāk debatēt par tās māksliniecisko vērtību. Fotogrāfija liek iznikt izplatītajai portretistu miniatūristu amatniecībai. Tas notiek ne tikai ekonomisku apsvērumu dēļ: agrīnā fotogrāfija mākslinieciskā ziņā bija pārāka par miniatūrportretu. Tehniskais pamatojums tam ir rodams ilgajā eksponēšanas laikā, kas no portretējamā prasīja milzīgu koncentrāciju. Sabiedriskais pa-

matojums savukārt bija rodams apstākļi, ka pirmie fotogrāfi piederēja pie avangarda un to klientūra lielākoties arī nāca no tā. Nadāra pārākums pār amata brāļiem iezīmējās viņa iecerē izdarīt uzņēmumus Parīzes kanalizācijas sistēmā. Līdz ar to objektīvs pirmoreiz pārvērtās par instrumentu, ar ko ir iespējams veikt atklājumu. Viņa nozīme kļūst vēl jo lielāka, jo gleznieciskās un grafiskās informācijas subjektīvā ievirze iepretim jaunajai tehniskajai un sabiedriskajai īstēnībai tiek izjusta kā nedrošāka.

Vispasaules izstāde 1855. gadā pirmoreiz ietver īpašu ekspozīciju "Fotogrāfija". Tajā pašā gadā Vircs publicē apjomīgu rakstu par fotogrāfiju, kurā viņš tai uztic glezniecības filosofiskas apskaidrošanas uzdevumu. Kā rāda viņa paša gleznas, viņš šo apskaidrošanu izprata politiskā nozīmē. Vircu var uzskatīt par pirmo, kas tika ja ne paredzējis, tad noteikti vēlējies montāžas kā fotogrāfijas aģitatoriska izmantojuma rašanos. Līdz ar augošo transporta līdzekļu attīstību mazinās glezniecības informatīvā nozīme. Vispirms tā, reaģējot uz fotogrāfiju, sāk uzsvērt attēlojuma krāsainos elementus. Kad pēc impresionisma nāk kubisms, glezniecība rada sev jaunu apgabalu, kurā fotogrāfija tai sekot vēl nevar. Savukārt fotogrāfija kopš gadsimta vidus vardarbīgi plašina preču ekonomikas jomu, neierobežotā daudzumā izliekot pārdošanai tirgū figūras, ainavas un notikumu attēlus, ko līdz šim vai nu vispār nevarēja izmantot, vai varēja izmantot tikai noteikts klients. Apgrozījuma veicināšanai tā atjaunoja savus objektus ar modernizētu uzņemšanas tehniku, kas noteica vēlāko fotogrāfijas vēsturi.

III. Grenvils jeb Vispasaules izstādes

Kad visa zemeslode pilnā apjomā,
 Ak, viedais Sensimon, būs tavā doktrīnā,
 Tad zelta laikmets spožais atkal iestāsies
 Un tējas, šokolādes upes gāzīsies;
 Tad jēra cepeši pie mums šeit lejā nāks,
 Un zilas lidakas tad Sēnā peldēt sāks;
 Un spināti nāks pasaulē tad frikasēti,
 Ar ceptu rīvmaizi visapkārt nopanēti;
 Un koki ābolus tad ražos kompotos,
 Tad alu raudzēs mucās, kublos visādos;
 Tad vīns no gaisa snigs un cepti cāļi līs,
 No debesīm tad pīles krītam ieraudzīs.

Langle un Vanderbušs. *Luois-Bronze et le Saint- Simonien* (1832)

Vispasaules izstādes ir svētceļojumu vieta fetiša precēm. "Visa Eiropa pārvietojas, lai paskatītos uz precēm." 1855. gadā apgalvo Tēns. Pirms Vispasaules izstādēm notiek nacionālās rūpniecības izstādes, no kurām pirmā notiek 1798. gadā Marsa laukumā. To nolūks ir meklējams vēlmē "izklaidēt strādnieku šķiru un kļūt tai par emancipācijas svinībām". Strādniecība tur pirmām kārtām ir klients. Izprieču industrijas shēma vēl nav skaidra – tā jārada tautas svētkiem. Sensimonisti, plānojot zemeslodes industrializāciju, pārņem vispasaules izstāžu pamatdomu. Ševaljē – pirmā autoritāte šajā jaunajā laukā – ir Afāntēna skolnieks un sensimonistu avīzes "*Globe*" izdevējs. Sensimonisti paredzēja pasaules rūpniecības izveidi, bet ne šķiru ciņu. Līdzās viņu dalībai industriālos un komerciālos uzņēmumos gadsimta vidū parādās bezpalīdzība jautājumos, kas skar proletariātu.

Vispasaules izstādes apskaidro preču maiņas vērtību. Tās rada ierāmējumu, kurā atkāpjas lietošanas vērtība. Tās rada fantasmagoriju, kurā cilvēks sliecas izkliedēties. Izprieču industrija viņam šo uzdevumu atvieglo, paceļot to preces

augstumos. Viņš ļaujās tās manipulācijām, baudot atsvešinātību no sevis un citiem. – Preces kāpšana tronī un to iekļaujošā izklaides spozme ir Grenvila mākslas slepenais temats. Tam atbilst nesaskaņa starp preces utopiskajiem un ciniskajiem elementiem. Atjautība mirušu objektu atveidojumā atbilst tam, ko Markss sauc par preces “teoloģiskajām kaprīzēm”. Šīs kaprīzes skaidri nogulsnējas tā sauktajā “*spécialité*” – preces apzīmējumā, kas parādās luksusedustrijā ap to pašu laiku. Zem Grenvila zīmuļa pati daba pārvēršas šāda veida precē. Viņa piedāvātais gars līdzinās garām, kurā savu sortimentu sāk piedāvāt reklāma – arī šis vārds rodas tajā pašā laikā. Tas beidzas ar ārprātu.

Mode: Nāves kungs! Nāves kungs!

Leopardi. *Dialogs starp modi un nāvi*

Vispasaules izstādēs tiek izbūvēts preču universs. Grenvila fantāzijas piešķir universam preces raksturu. Tās modernizē šo universu. Saturna gredzens kļūst par lieta tērauda balkonu, uz kura Saturna iedzīvotāji iznāk ieelpot svaigu gaisu. Grafiskās utopijas literārais analogs ir Furjē iedvesmotā dabas pētnieka Tusenela grāmatas. – Mode dod priekšrakstus rituālam, ar kuru jāgodina fetiša prece. Grenvils liek šīm pretenzijām izplesties kā uz ikdienā lietotiem priekšmetiem, tā arī uz kosmosu. Sekojot precei visās galējībās, mode atklāj tās iedabu. Tā ir konfliktā ar organisko. Tā saprecina dzīvo miesu ar neorganisko pasauli. Dzīvajā tā saredz liķa tiesības. Fetišisms, pakļauts neorganiskā seksapīlam, ir tās dzīves nervs. Preces kults pakļauj to savā kalpībā.

Sakarā ar 1867. gada Vispasaules izstādi Parīzē Viktors Igo publicē manifestu “Eiropas tautām”. Agrāk un skaidrāk šīs intereses aizstāvēja franču strādnieku delegācijas, no kurām pirmā tika nosūtīta uz Londonas Vispasaules izstādi 1851. gadā un otrā 750 pārstāvju sastāvā – 1862. gadā. Tai bija ievērojama nozīme Marksa Internacionālās strādnieku

savienības dibināšanā. – Kapitālistiskās kultūras fantasma-
gorija 1867. gada Vispasaules izstādē gūst savu visspožāko
izvēsumu. Impērija atrodas varas augstumos. Parīze aplie-
cina sevi kā luksusa un modes galvaspilsēta. Ritmu Parīzes
dzīvei uzdod Ofenbahs. Operete ir ilgstošās kapitāla kundzī-
bas ironiska utopija.

IV. Luijs Filips jeb interjers

Kā gundegai uz mana naktsгалdiņa Tev pūsties.

Bodlērs. *Mocekle*

Luija Filipa laikā uz vēstures skatuves uzkāpj privātper-
sona [*Privatmann*]. Jaunais demokrātiskā aparāta paplašinā-
jums ar vēlēšanu tiesībām sakrīt ar parlamentārās korupcijas
laiku, ko organizē Gizo. Tā aizsegā valdošā šķira veido vēstu-
ri, kārtojot savus darījumus. Tā veicina dzelzceļa attīstību, lai
vairotu savu akciju uzkrājumu. Tā sekmē Luija Filipa kā vei-
kalnieciska privātcilvēka kundzību. Līdz ar Jūlija revolūciju
buržuāzija ir sasniegusi 1789. gada mērķus (Markss).

Privātpersonai pirmoreiz dzīves telpa kļūst par pretstatu
darbavietai. Šī pirmā konstituējas interjerā. Kantoris ir tā
papildinājums. Privātpersona, kas kantorī ir spiesta rēķinā-
ties ar realitāti, no interjera gaida savu ilūziju uzturēšanu.
Šī nepieciešamība ir jo vairāk jūtama, jo mazāk viņš savas
tirdznieciskās pārdomas vēlas paplašināt līdz sabiedriskām
pārdomām. Savā privātās vides iekārtojumā viņš izstumj tās
abas. Tā rodas interjera fantasmagorijas. Privātpersonai in-
terjers veido universu. Tajā ir sakopots tālais un pagājušais.
Viņa salons ir loža pasaules teātrī.

Ekskurss par jūgendstilu. Interjers ap gadsimtu miju tiek
satricināts jūgendstilā. Tiesa, tas atbilstoši savai ideoloģijai

drīzāk sniedz interjeram tā piepildījumu un nobeigumu. Tā mērķis, šķiet, ir vientuļas dvēseles apskaidriba. Tā teorija ir individuālisms. Van de Veldem nams šķiet personības izpausme. Ornamenti šim namam ir tas pats, kas gleznai – paraksts. Jūgendstila īstenā jēga šajā ideoloģijā neparādās. Māksla, ko tās ziloņkaula tornī ir ielenkusi tehnika, jūgendstilā pēdējo reizi mēģina izlauzties. Tas mobilizē pēdējās iekšējības rezerves. Tās tiek izteiktas spirituālistiskā liniju valodā, kurā kā kailās, veģetatīvās dabas simbols stājas pretī tehniski apbruņotajai apkārtni. Dzelzs būvniecības jaunie elementi un nesējformas nodarbina jūgendstilu. Tas ornamentā mēģina atgūt šīs formas mākslai. Betons paver tam jaunas iespējas arhitektūras plastiskajā apdarē. Ap šo laiku īstais dzīves telpas smaguma punkts ir pārvietojies uz biroju. Neīstais rada sev mājokli savrupmājā. Jūgendstila kopsavilkumu izdara "Būvmeistars Solness": indivīda mēģinājums mēroties spēkiem ar tehniku, balstoties savā iekšējībā, ved pie viņa bojāejas.

Es ticu ... savai dvēselei: šai lietai.

Leons Debels. *Œuvres.* – Paris, 1929. p. 193.

Interjers ir mākslas patvērums. Interjera pastāvīgais iemītnieks ir kolekcionārs: viņš padara par savu uzdevumu lietu izskaidrošanu. Viņam nākas pildīt Sīzifa cienīgu uzdevumu: glabājot lietas savā īpašumā, notraukt tām preces raksturu. Tomēr viņš lietošanas vērtības vietā piešķir tām vien cienītāja vērtību. Kolekcionāra iedomātā pasaule ir ne tikai tāla vai pagājusi; tā ir arī labāka pasaule, kurā cilvēki gan ir tikpat maz apgādāti ar sev nepieciešamo kā ikdienas pasaulē, tomēr lietām nav jāpilda kļaušanas un jābūt derīgām.

Interjers privātpersonai ir ne tikai universs, bet arī ietvars. Dzīvot – tas nozīmē atstāt pēdas. Interjers šīs pēdas uzsver. Lielā vairumā tiek izgudroti pārvalki un apsegi, futrāļi un etvijas, un ikdienā lietotie priekšmeti atstāj tur sa-

vus nospiedumus. Uz interjera paliek tajā mītošā pēdas. Rodas detektīvstāsti, kas seko šīm pēdām. Po "istabas iekārtas filosofija" un detektīvstāsti parāda viņu kā pirmo interjera fizionomu. Pirmo detektīvromānu noziedznieki nav nedz džentlmeņi, nedz apači – viņi ir pilsoniski privātcilvēki.

V. Bodlērs jeb Parīzes ielas

Viss kļūst par alegoriju

Bodlērs. *Gulbis*

Bodlēra ģenialitāte, kas izaug no melanholijas, ir alegoriska. Bodlērs bija pirmais, kas Parīzi padarīja par liriskās poēzijas priekšmetu. Šī poēzija nav nekāda vietējā folklorā, dzimto vietu apdziedāšana; tā drīzāk ir alegoriķa, atsvešinātā skatījums, kas aizķer pilsētu. Tas ir *flâneur*⁵ skatījums, kad viņa dzīves forma nākamā lielpilsētas cilvēka izmisīgo dzīves formu vēl apdveš ar samierinošu jausmu. *Flâneur* stāv uz sliekšņa – gan lielpilsētai, gan pilsonībai. Neviena no tām viņu vēl nav pārvarējusi. Nevienā no tām viņš vēl nav kā mājās. Viņš meklē patvērumu pūlī. Pūlis ir plivurs, caur kuru ierastā pilsēta dikdienim māj kā fantasmagorija. Pūļa aizsegā pilsēta ir te ainava, te kambaris. Tās abas kopā rada lielveikalu, kas pašu dikdienību padara noderīgu preču apgrozījumam. Lielveikals ir *flâneur* pēdējais otas vilciens.

Ar *flâneur* tēlu inteliģence laiž sevi tirgū. Tā vēlas, lai viņš tiktu ieraudzīts, un patiesībā tomēr – lai atrastu pircēju. Šajā starpstadijā, kad inteliģencei joprojām ir mecenāti, bet pamazām tā sāk arī iepazīt tirgu, tā parādās kā bohēma. Tās ekonomiskā stāvokļa nenoteiktībai atbilst politiskās

⁵ Klaiņotājs, slaists (fr.).

funkcijas nenoteiktība. Visskaidrāk tā izpaužas starp profesionālajiem sazvērnikiem, kas ir visnotaļ piederīgi bohēmai. To sākotnējais darbības lauks ir armija, vēlāk sīkburžuāzija, šad un tad arī proletariāts. Tomēr šis slānis redz savus ienaidniekus īstajos proletariāta vadoņos. Komunistiskais manifests pieliek punktu viņu politiskajai eksistencei. Bodlēra dzeja smeļ savu spēku no šā slāņa dumpinieciskā patosa. Viņš cīnās asociālā pusē. Savu vienīgo ģints kopību viņš realizē ar palaistuvi.

Facilis descensus Averno.

Vergil. *Aeneis*⁶

Bodlēra dzejas vienreizīgums rodas, sievietes un nāves tēlam saplūstot kādā trešajā – proti, Parīzes tēlā. Viņa dzejoļos Parīze ir nogrimusi pilsēta – turklāt tā ir nogrimusi drīzāk jūrā nekā zemē. Tiesa, pilsētas htoniskie elementi ir raduši nospiedumu viņa darbos – kā topogrāfiskā formācija vai vecā, izsusējusi Sēnas gultne. Tomēr izšķirošs Bodlēra pilsētas “mironīgajā idillē” ir sabiedriskais substrāts, modernais. Modernais ir galvenais akcents viņa dzejā. Ar splinu tas saskalda ideālu (“Splins un ideāls”). Tomēr tieši modernais vienmēr atsaucas uz pirmvēsturi. Šeit tas norisinās tajā divdomīgumā, kurš piemīt šā laikmeta apstākļiem un radītajam. Divdomīgums ir tēlaina dialektikas parādība, dialektikas likums miera stāvoklī. Šis miera stāvoklis ir utopija un dialektiskais tēls tādējādi – sapņu tēls. Šādu tēlu sniedz prece kā tāda: kā fetišs. Šādu tēlu sniedz pasāžas, kas vienlaikus ir gan nami, gan ielas. Un šādu tēlu sniedz palaistuve, kas ir vienlaikus pārdevēja un prece.

Es ceļoju, lai iepazītu savu ģeogrāfiju.

Marsels Režā. *Garīgi slimo māksla. – Paris, 1907, p.131.*

⁶Nav grūti uz Averno ceļi. (lat.) – Vergilijs. Eneīda, VI, 126.

“Ļaunuma puķu” pēdējais dzejolis – “Ceļojums”. “Ak, Nāve, veco kapteini! Nu laiks celt buras!” *Flâneur* pēdējais ceļojums – nāve. Tā mērķis – jaunais. “Nirt bezdibenī – ellē, debesīs – vienalga, /Kur nezināmā dzīlēs jauno iegūsīm.” Jaunais ir no preces lietošanas vērtības neatkarīga īpašība. Tas ir aizsākums šķitumam, ko nevar ietvert tēlos, bet kas izpaužas kā kolektīvā bezapziņa. Jaunais ir tās aplamās apziņas kvintesence, kuras nenogurstošā aģente ir mode. Jaunā šķitums atspoguļojas – kā viens spogulis otrā – vienmēr tāpatīgajā. Šās refleksijas produkts ir “kultūras vēstures” fantasmagorija, kurā buržuāzija izgaršo savu aplamo apziņu. Mākslai, kad tā sāk apšaubīt savu uzdevumu un pārstāj būt “*inséparable de l'utilité*” (Bodlērs), nākas jauno padarīt par savu augstāko vērtību. Par tās *arbiter novarum rerum*⁷ kļūst snobs. Mākslai viņš ir tas pats, kas modei den-dijs. – Kā 17. gadsimtā par dialektisko gleznu kanonu kļūst alegorija, tā 19. gadsimtā par tādu kļūst “*Nouveauté*”⁸. Par modes veikalu pavadoņiem kļūst avīzes. Prese organizē garīgo lietu tirgu, kurā aug konjunktūra. Nonkonformisti protestē pret mākslas izlikšanu tirgū. Tie pulcējas ap lozungu “māksla mākslai”. No šī lozunga izaug arī mākslas kopdarba [*Gesamtkunstwerk*] koncepcija, kas mēģina noslēgt un noblīvēt mākslu pret tehnikas attīstību. Svinīgums, ar ko tā sevi godina, ir līdzinieks izklaidei, kas apskaidro precī. Tā ir abstrahēšanās no cilvēka sabiedriskās esamības. Bodlēru ir apmuļķojis Vāgners.

⁷ Nenošķirama no derīgā (fr.).

⁸ Jauno lietu eksperts (lat.).

⁹ Jaunums (fr.).

VI. Osmāns jeb barikādes

**Visa skaistā un labā dievinātājs es esmu,
Es pielūdzu dabu, kas mākslu iedvesmo,
Lai tā priecina ausi un skatienu ieliksmo;
Es sievietes milu un rozes, un ziedoņa dvesmu.**

Barons Hausmans. *Novecojuša lauvas grēksūdze*

**Viss ainavu un cēlo celtnu skaistums,
Un dekorācijas, kas skatus sien,
Un krāšņais skatuviskais efekts balstās
Uz perspektīvas likumu tik vien.**

Francs Bēle. *Teātra katkisms. Minhene. 74. lpp.*

Osmāna urbānistiskais ideāls bija garas, caurskatāmas ielu perspektīvas. Tas pilnībā atbilst 19. gadsimtā arvien jūtamaļai vēlmei tehniskas nepieciešamības padarīt cildenākas ar mākslinieciski nospraustiem mērķiem. Pilsonības pasaulīgās un garīgās kundzības institūcijām vajadzēja rast savu apoteozi, ietvertām izbūvēto ielu ierāmējumā. Ielas tika izbūvētas buru audeklu aizsegā un atklātas kā pieminēkļi. Osmāna darbība iekļaujas Napoleona imperiālismā, kas ir labvēlīgs finansu kapitālam; Parīzē zeļ spekulācija. No viduslaikiem mantotajām azartspēļu formām liek atkāpties biržas spēles. Telpas fantasmagorijām, kurām nododas *flâneur*, atbilst laika fantasmagorijas, kurās iesligst spēlmanis. Spēle pārvērš laiku narkotikā. Lafargs skaidro spēli kā konjunktūras mistēriju atveidojumu miniatūrā. Līdz ar Osmānu zemes atsavināšana iedzīvina krāpniecisko spekulāciju. Kasācijas tiesas spriedums, ko iedvesmo pilsoniskā un orleāniskā opozīcija, palielina osmanizācijas finansiālo risku.

Osmāns mēģina glābt savu diktatūru un ieviest Parīzē ārkārtas stāvokli. 1864. gadā kādā parlamenta runā viņš pauž naidu pret lielpilsētu bezsakņu iedzīvotājiem. Līdz ar viņa paša veiktajiem pasākumiem to skaits nemitīgi pieaug.

Īres maksas celšanās spiež proletariātu pārcelties uz priekšpilsētām. Parīzes kvartāli līdz ar to zaudē savu īpatno seju. Rodas sarkanā "josta". Osmāns pats sevi sauca par "*artiste démolisseur*"¹⁰. Viņš savu darbu izjuta kā aicinājumu un uzsvēra to savos memuāros. Tomēr līdz ar to viņš atsvešināja Parīzi no tās iemītniekiem. Tie sāka apzināties lielpilsētas necilvēcisko raksturu. Maksima Dikampa monumentālais darbs "Parīze" ir radies, pateicoties šai apziņai. "*Jérémiades d'un Haussmannisé*"¹¹ piešķir tam bibelisku žēlabu formu.

Osmāna darba īstenais mērķis bija pasargāt pilsētu no pilsoņu kara. Viņš vēlējās barikāžu būvēšanu Parīzē novērst uz visiem laikiem. Šajā nolūkā jau Luijs Filips ieviesa ielu koka segumu. Tomēr barikādēm bija sava nozīme februāra revolūcijā. Barikāžu cīņas taktika nodarbināja Engelsu. Osmāns bija iecerējis tās novērst divējādi: ielu platumam jābūt tik liels, lai tas padarītu neiespējamu barikāžu uzsliešanu, savukārt jaunajām ielām pa visīsāko ceļu jāsavieno kazaras un strādnieku kvartāli. Laikabiedri šo pasākumu nodēvēja par "*L'embellissement stratégique*"¹².

Būs izvirtuļiem nepatika

Un arī visiem viltniekiem:

Tie redzēs, ka tev, republika,

Būs seja tā kā Medūzai.

Strādnieku dziesma ap 1850.g.

Ādolfs Stārs. Divi mēneši Parīzē. Oldenburga, 1851. II, 199. lpp.

Barikādes no jauna tiek uzceltas Komūnas laikā. Tās ir stingrākas un drošākas nekā jebkad. Tās stiepjas pāri platajiem bulvāriem, bieži sniedzas pat līdz otrajam stāvam, un tās piesedz aizmugurē izraktas tranšejas. Tāpat, kā Ko-

¹⁰ Demolēšanas mākslinieks (fr.).

¹¹ "Osmanizētā žēlabas" (fr.).

¹² Stratēģisks izskaistinājums (fr.).

munistiskās partijas manifests noslēdz profesionālo sazvērnieku ēru, Komūna pieliek punktu tai fantasmagorijai, kura valda proletariāta aizsākumos. Tā sagrauj ilūzijas, ka proletāriskās revolūcijas uzdevums ir roku rokā ar buržuāziju pabeigt 1789. gadā aizsākto. Šī ilūzija valda laikā no 1831. gada līdz 1871. gadam – no Lionas sacelšanās līdz Komūnai. Buržuāzija gan nekad nebija iesaistījusies šajos maldos. Tās cīņa pret proletariāta sabiedriskajām tiesībām sākās jau līdz ar lielo revolūciju un sakrita ar filantropisko kustību, kas to piesedza, un visnozīmīgāko izvērsumu guva Napoleona III laikā. Tieši viņa varas laikā radies šā novirziena monumentālākais darbs: Lepleja "Eiropas strādnieki". Līdzās savām apslēptajām filantropijas pozīcijām buržuāzija ir ieņēmusi arī atklātu šķiru cīņas pozīciju. Jau 1831. gadā tā ir manāma "*Journal des Débats*": "Fabrikants dzīvo savā fabrikā kā plantators starp saviem vergiem." Kaut arī strādnieku agrīno sacelšanos nelaime ir tā, ka tām nav ceļa rādītājas teorijas, tomēr tieši tur slēpjas arī tā nepastarpinātā spēka un entuziasma nosacījums, ar kuru strādnieki ķeras pie jaunās sabiedrības veidošanas. Komūnā savu kulmināciju sasniegušais entuziasms, uz laiku pieisaistot strādniecībai buržuāzijas vislabākos elementus, galu galā tomēr kļūst par upuri vissliktākajiem. Rembo un Kurbē nostājas Komūnas pusē. Parīzes degšana ir Osmāna graužošā darba cienīgs noslēgums.

Mans krietnais tēvs mēdza apmeklēt Parīzi.

Karls Guckovs. Vēstules no Parīzes. – Leipciga, 1842. I, 58. lpp.

Balzaks bija pirmais, kas runāja par buržuāzijas drupām. Tomēr tikai sirreālisms atļāva tās brīvi aplūkot. Ražošanas spēku attīstība sadragāja iepriekšējā gadsimta vēlmu simbolus drumslās, pirms vēl bija sabrukuši tos atveidojušie monumenti. Šī attīstība 19. gadsimtā emancipēja tēlojošās formas no mākslas – tāpat, kā 16. gadsimtā zinātnes

atbrīvojās no filosofijas. Sākums tam ir meklējams arhitektūrā kā inženiera konstrukcijā. Tam seko dabas atveidojums fotogrāfijā. Fantāzija un daiļrade tiecas kļūt praktiska reklāmas grafikā. Dzeja pakļauj sevi pirmdienai literārajiem pielikumiem. Visi šie produkti grasās kā preces izlikt sevi tirgū. Tomēr tie vēl mirkli vilcinās uz sliekšņa. Tieši šajā laikmetā rodas pasāžas un interjeri, izstāžu zāles un panorāmas. Tie ir kādas sapņu pasaules pārpalikumi. Izmantot sapņa elementus, lai pamostos, – tas ir visvienkāršākais dialektiskās domas skolas uzdevums. Tādēļ dialektiskā doma ir vēsturiskās atmodas orgāns. Katrs laikmets ne tikai sapņo nākamos, bet sapņodams arī dzen tos pretim atmodai. Tas nes sevī savu paša galu un izvērš to – ar viltību, kā to pamanījis jau Hēgelis. Līdz ar preču ekonomikas satricinājumu mēs buržuāzijas monumentos sākam saskatīt tās drupas – pirms tā vēl ir sabrukusi.

Par dažiem Bodlēra motīviem

I

Bodlērs ir rēķinājies ar lasītājiem, kam dzeja sagādā grūtības. Pie šiem lasītājiem viņš vēršas ar "Ļaunuma puķu" ievaddzejoli. Ar viņu gribasspēku un arī ar viņu koncentrēšanās spēju ir bēdīgi: viņi dod priekšroku jutekliskai baudai; viņi ir iepazinuši splinu, kas padara galu ieinteresētībai un uztveres spējai. Ir savādi sastapt liriķi, kas paliek uzticīgs tieši šai publikai – visnepateicīgākajai no visām. Izskaidrot to, protams, ir visai viegli. Bodlērs vēlējās tikt saprasts: viņš veltīja grāmatu sev līdzīgajiem. Lasītājam adresētais dzejolis noslēdzas ar vārdiem:

... lasītāj,

– Tu liekuli – mans līdzinieks – mans īstais brālis!¹

Šis apstāklis izrādās auglīgāks, ja to pārformulē un saka – Bodlērs ir uzrakstījis grāmatu, kam jau no paša sākuma bija maz cerību uz klaju publikas atzinību. Viņš ir rēķinājies ar tāda tipa lasītāju, kādu apraksta ievaddzejolis. Un izrādījās, ka tas ir bijis tālredzīgs aprēķins. Lasītāju, kas atbilda šim dzejolim, viņam sniedza nākamība. Ka tā patiešām ir jeb, ci-

¹ Charles Baudelaire. *Œuvres. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 scj.* – Paris, 1931/32. – (Bibliothèque de la Pleiade. I. u. 7.) – I, 18. lpp. Vārsmas latviskotas pēc izdevuma: Bodlērs Š. *Ļaunuma puķes*. Atdz. A. Strauss, D. Dreika, I. Auziņa, K. Elsbergs. – Rī., 1989.

tiem vārdiem, ka ir pasliktinājušies apstākļi lirisku dzejoļu recepcijai, to cita starpā apliecina trīs faktori. Pirmais – lirīķis ir pārstājis būt “dzejnieks par sevi”. Viņš vairs nav “Dziedonis” – kāds bija vēl Lamartēns; viņš ir iekļāvies kādā žanrā. (Šādu specializāciju padara uzskatāmu Verlēns. Rembo jau bija ezotēriķis, kas *ex officio** turēja publiku pa gabalu no saviem darbiem.) Nākamais faktors: pēc Bodlēra liriskā poēzija nav piedzīvojusi masveida panākumus. (Vēl Viktora Igo lirika līdz ar savu iznākšanu radija spēcīgu rezonansi. Vācijā robežšķirtni iezīmē [Heines] “Dziesmu grāmata”.) Rezultātā – trešais faktors: publika kļuva vēsāka arī pret to lirisko poēziju, kuru bija mantojusi no agrākiem laikiem. Lai ka sprīdis, par kuru šeit ir runa, ir datējams apmēram no pagājušā gadsimta vidus. Šajā laikā tika nemītīgi izplatījusies “Ļaunuma puķu” slava. Grāmata, kas bija rēķinājusies ar visnelabvēlīgāko lasītāju un sākumā atrada tikai nedaudzus labvēlīgus, dažu gadu desmitu gaitā kļuva par klasiku; tā kļuva arī par vienu no visvairāk iespiestajām grāmatām.

Ja reiz lirisko dzejoļu uztveres apstākļi ir kļuvuši nelabvēlīgāki, tad varētu iedomāties, ka liriskā poēzija vēl tikai izņēmuma kārtā saglabā saskarsmi ar lasītāju pieredzi. Varbūt tā arī ir, jo viņu pieredzes struktūra ir mainījusies. Iespējams, ka šādu attīstību varētu pieņemt, tomēr tādejādi vēl jo grūtāk kļūst iezīmēt to, kas tad īsti tajā varētu būt mainījies. Šajā situācijā būtu jāmeklē padoms filosofijā, līdz ar to saduroties ar kādu īpatnēju lietu. Kopš pagājušā gadsimta beigām zināma rinda mēģinājumu nokļūt pie “īstās” pieredzes – pretstatā tai pieredzei, kura nogulsņējas normētajā, denaturētajā civilizēto masu eksistencē. Šos izrāvienus mēdz iedalīt rubrikā, ko apzīmē ar jēdzienu “dzīves filosofija”. To aizsākumā, saprotams, nebija rodama cilvēka eksistence sabiedrībā. Tie atsaucās uz dzeju, vēl labprātāk – uz dabu un vislabprātāk – uz mītisko laikmetu. Dilteja darbs “Pārdzīvojums un

* Saskaņā ar savu amatu (lat.) – *tulk.*

dzeja” ir viens no agrīnākajiem šajā rindā, kas noslēdzas ar Klagesu un Jungu, kurš pieslējās fašismam. Kā no tālienes redzams monuments pāri šai literatūrai paceļas Bergsona agrīnais darbs “Matērija un atmiņa”. Vairāk par citiem tas saglabā saikni ar eksaktiem pētījumiem. Tas ir orientēts uz bioloģiju. Nosaukums jau norāda, ka atmiņas struktūra izvirzīta kpar nozīmīgu pieredzes filosofiskās struktūras noteicēju. Patiesībā pieredze ir tradīcijas nosacīta – gan kolektīvajā, gan privātajā dzīvē. Tā mazāk veidojas no atsevišķiem atmiņā stingri fiksētiem dotumiem, vairāk no cits citu pārklājumiem, bieži neapzinātiem datiem, kas saplūst kopā atmiņā. Bergsons nebūt negrasās aplūkot atmiņu vēsturiski. Gluži pretēji, viņš noraida jebkādu vēsturisku pieredzes nosacītību. Līdz ar to viņš visupirms stingri izvairās tuvināties tai pieredzei, no kuras ir radusies viņa paša filosofija vai – gluži pretēji – pret kuru tā tika uzstājusies. Tā ir neviesmīlīgā, apstulbinošā lielrūpniecības laikmeta pieredze. Acīm, kas aizveras šādas pieredzes priekšā, parādās komplementāra veida pieredze kā spontāna pirmās kopija. Bergsona filosofija ir mēģinājums šo kopiju detalizēti izstrādāt un saglabāt. Šādi tā pastarpināti norāda uz to pieredzi, kura neizkropļotā veidā – lasītāja tēlā – nostājas Bodlēra priekšā.

II

“Matērija un atmiņa” definē pieredzes būtību kā tās *durée** tādējādi, ka lasītajam nākas sacīt sev pašam: šāda pieredzei atbilstošais subjekts būs tikai un vienīgi dzejnieks. Dzejnieks tad arī bija tas, kurš izmēģināja Bergsona pieredzes teoriju. Prusta darbu “Zudušo laiku meklējot” var uzlūkot par mēģinājumu mūsdienu sabiedriskajos apstākļos sintētiski radīt tādu pieredzi, kādu to iedomājas Bergsons. Ar

* *Ilgstimību* (fr.) – *tulk.*

tās realizāciju dabiskos apstākļos taču var rēķināties aizvien mazāk un mazāk. Starp citu, Prusts neizvairās apspriest šo jautājumu savos darbos. Viņš pat ievada spēlē jaunu momentu, kas ietver imanentu Bergsona kritiku. Bergsons nekavējas uzsvērt antagonismu, kas valda starp *vita activa** un īpašo, no atmiņas izrietošo *vita contemplativa***. Tomēr viņš, kā liekas, vedina uz domām, ka pievērsšanās apcerīgai dzīves straumes aktualizācijai ir brīvas izvēles jautājums. Prusts jau no paša sākuma terminoloģiski pasludina novēršanos no tā. Bergsona teorijas tīrā atmiņa – *mémoire pure* – viņam kļūst par *mémoire involuntaire* – atmiņu, kas nav patvaļīga. Šo nepatvaļīgo atmiņu Prusts bez kavēšanās konfrontē ar patvaļīgo, kas ir inteliģences varā. Lielā darba pirmajām lappusēm ir uzlikts par pienākumu izgaismot šo attiecību. Pārdomās, kurās autors iepazīstina ar šo terminu, viņš runā par to, cik skopi viņa atmiņās daudzu gadu garumā sevi ir izrādījusi Kombrē pilsēta, kurā taču pavadīta daļa bērnības. Pirms kādu pēcpusdienu cepuma *madeleine* garša, pie kuras pēc tam Prusts jo bieži atgriežas, bija viņu pārcēlusi tajos senajos laikos, vajadzēja apmierināties ar to, ko spēja sniegt uzmanībai pakļautā atmiņa. Tā ir *mémoire volontaire* – patvaļīgā atmiņa –, un tai ir raksturīgi, ka informācija, kuru tā spēj sniegt par aiztecējušo, nav neko no tā uzglabājusi. “Tā tas ir ar mūsu pagātni. Ir velti mēģināt to apzināti izprašņāt; visi mūsu intelektuālie centieni šeit ir bezspēcīgi.”² Tādēļ Prusts nekavējoties apkopojoši skaidro, ka aiztecējušais atrodies “ārpus inteliģences jomas un tās ietekmes sfēras – kādā reālā objektā. [...] Kādā – to mēs nezīnām. Un tas ir pilnībā nejausības varā, vai mēs, pirms nomirstam, kādreiz šim objektam uzdursimies vai arī nekad nesastapsim to.”³

* Darbīgo dzīvi (lat.) – *tulk.*

** Kontemplatīvo dzīvi (lat.) – *tulk.*

² Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann.* – Paris. – I, 69.lpp.

³ Proust, l.c. – 69. lpp.

Pēc Prusta domām, tikai nejaušības varā ir tas, vai atsevišķais indivīds spēj iegūt ainu par sevi pašu, vai viņš var pieveikt savu pieredzi. Šādā lietā būt atkarīgam no nejaušības – tas nav nekas pašsaprotams. Šāds nenovēršami privāts raksturs cilvēka visdziļākajām rūpēm nebūt nepiemīt no dabas. Šāds raksturs tiek iegūts vien tad, kad samazinās ārējā iespējamība tikt savas pieredzes asimilētam. Vienu no daudziem simptomiem šādam samazinājumam rāda laikraksts. Ja prese tikotu, lai lasītājs piesavinātos tās informāciju kā savas pieredzes daļu, tā nespētu sasniegt savu mērķi. Taču tās nolūks ir pavisam pretējs, un tas tiek sasniegts. Tas ir: izolēt notikumus no tās jomas, kurā tie spētu skart lasītāja pieredzi. Žurnālistiskās informācijas pamatlūkumi – svaigums, lakonisms, saprotamība un, pats svarīgākais, kopsakara trūkums starp atsevišķajām ziņām – šai veiksmei ir tikpat svarīgi kā aplauzums un valodiskā uzvedība. (Karls Krauss nepagurdams rādīja, cik ļoti žurnālu valodiskie ieradumi nomērdē lasītāju iztēlotspēju.) Informācijas izolēšana no pieredzes vēl pastiprina to, ka pirmā neiekļaujas “tradīcijā”. Laikraksti iznāk lielos metienos. Nevienam lasītājam nav tik viegli pieejams kaut kas tāds, ko kāds cits atļautos “par sevi pastāstīt”.

Vēsturiski ir vērojama konkurence starp dažādām vēstījuma formām. Agrākās relācijas aizstāšana ar informāciju, informācijas aizstāšana ar sensāciju atspoguļo pieaugošo pieredzes panikumu. Visas šīs formas savukārt ir nodalāmas no stāstījuma, kas ir vissenākā vēstījuma forma. Tas necenšas nodot tālāk notikušā tiro “par sevi” (kā to dara informācija); tas iegremdē šo notikušo stāstītāja dzīvē, lai dotu to klausītājiem līdzī kā pieredzi. Tādējādi tajā nav izdzēšamas stāstītāja atstātās pēdas, tāpat kā māla trauks glabā podnieka rokas pēdas.

Prusta astoņsējumu darbs ļauj aptvert, kas ir jāveic, lai laikabiedru priekšā atjaunotu stāstītāja figūru. Prusts pie šā uzdevuma ķērās ar milzīgu konsekvenci. Šādi viņš jau no

paša sākuma nonāca pie kāda elementāra uzdevuma: pastāstīt par savu bērnību. Sacīdams, ka uzdevuma risinājuma izdošanās ir nejaušības varā, viņš tika pilnībā apjautis tā sarežģītību. Šo pārdomu kontekstā viņš veidojis *mémoire involuntaire* jēdzienu. Šis jēdziens vēl nes tās situācijas pēdas, kurā tas veidojās. Tas pieder pie dažnedažādos veidos izolētās privātpersonas inventāra. Tur, kur valda pieredze stingrā nozīmē, individuālās un kolektīvās pagātnes elementi atmiņā ienāk savienoti. Kultūrai ar saviem ceremoniāliem un svinībām, Prusta darbā gan nekur nepieminēti, vienmēr no jauna īstenoja šo abu atmiņas matēriju sakausēšanu. Tie noteiktos mirkļos provocēja atcerēšanos un kalpoja par šās atcerēšanās iemeslu visas dzīves laikā. Patvaļīgā un nepatvaļīgā atmiņa tādējādi zaudē savu savstarpēji izslēdzošo raksturu.

III

Dodoties meklēt saturīgāku noteiksmi tam, kas Prusta *mémoire de l'intelligence** parādās kā Bergsona teorijas blakusprodukts, ir noderīgi atgriezties pie Freida. 1921. gadā iznāca viņa eseja "Viņpus baudas principa", kurā uzstādīta korelācija starp atmiņu (*mémoire involuntaire* nozīmē) un apziņu. Šai korelācijai piemīt hiptēzes raksturs. Pārdomām, kas šeit sekos, netiek izvirzīts uzdevums šo hipotēzi pierādīt. Būs pilnīgi pietiekami, ja tiks gūta pārliecība par tās auglīgumu attiecībā uz lietām, kas ir visai tālās no tām, par kurām savā koncepcijā ir domājis Freids. Ar šādām parādībām drīzāk varētu saskarties Freida skolnieki. Iztirzājums, kurā savu atmiņas teoriju attīsta Reiks, daļēji virzās pa Prusta nepatvaļīgās un patvaļīgās atmiņas nošķiruma taisni. "Atmiņas [*Gedächtnis*] funkcija," raksta Reiks, "ir iespai-

* Intelektā atmiņa (fr.) – *tulk.*

du aizsardzība; atcerēšanās [*Erinnerung*] ir vērsta uz to izpostīšanu. Atmiņa savā būtībā ir konservatīva, atcerēšanās – destruktīva.”⁴* Freida fundamentālais nolikums, kas ir šā izklāsta pamatā, tiek formulēts kā pieņēmums, ka “apziņa rodas atmiņas pēdu vietā”⁵. To “raksturotu īpatnība, ka kairinājuma process tajā atšķirībā no visām citām psihiskajām sistēmām nevis rada ilgstošas pārmaiņas to elementos, bet gan it kā izkūp, kļūstot apzināts”⁶. Hipotēzes pamatformula vēsta, “ka kļūšana apzinātai un atmiņas pēdu atstāšana ir nesavietojama vienā un tajā pašā sistēmā”⁷. Atmiņas pārpalikums drīzāk “bieži ir stiprs un noturīgs tieši tad, ja pagājušais notikums vispār nav nonācis līdz apziņai”⁸. Izsakoties Prusta terminoloģijā: par *mémoire involontaire* sastāvdaļu var kļūt vien tas, kas nav ticis “piedzīvots” izteismīgi un apzināti, ar ko subjekts nav saskāries kā ar “piedzīvojumu”. Kondensēt “paliekošās pēdas mūsu atmiņas pamatā” par kairinājuma norisēm, pēc Freida sacītā, ir atvēlēts “citām sistēmām”, kas būtu domājamās kā nošķirtas no apziņas. Pēc Freida domām, apziņa kā tāda vispār esot neuzņēmīga pret atmiņas pēdām. Turpretī tai piemītot cita nozīmīga funkcija – tai jāstrādā, kā aizsargam pret kairinājumiem. “Dzīvam organismam aizsardzība pret kairinājumiem ir gandrīz vai svarīgāka par kairinājumu uztveršanu. Organisms ir aprīkots ar saviem enerģijas uzkrājumiem, un tam ir jācenšas aizsargāt tās īpatnās enerģijas pārveidošanas formas, kuras viņā norisinās, – aizsargāt no izlīdzinošās, tā-tad postošās to vareno enerģiju ietekmes, kuras darbojas

⁴Theodor Reik. *Die überraschte Psychologie. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge.* – Leiden 1935. – 132. lpp.

* Atcerēšanās un atmiņas jēdzieniem Freida esejā nav šim kontekstam būtisku nozīmes atšķirību.

⁵Sigm[und] Freud. *Jenseits des Lustprinzips.* 3. Aufl. – Wien 1923. – 31. lpp.

⁶Freud, l.c. – 31., 32. lpp.

⁷Freud, l.c. – 31. lpp.

⁸Freud, l.c. – <612.lpp.>, 30. lpp.

⁹Freud, l.c. – 41. lpp.

ārpusē.”⁹ Šo enerģiju radītie draudi ir šoks. Jo ierastāka to reģistrēšana ir apziņai, jo mazāk nākas rēķināties ar šā šoka traumatiskajām sekām. Psihoanalītiskā teorija mēģina izprast šā traumatiskā šoka būtību kā “pretkairinājumu aizsardzības pārrāvumu”. Saskaņā ar to izbīļa “nozīme slēpjas bailpilnas gatavības trūkumā”.¹⁰

Iemesls, kura dēļ Freids ķērās pie šā pētījuma, bija kāds negadījumu neirozes slimniekiem tipisks sapnis. Šādi sapņi reproducē katastrofas, ko viņi pārcietuši. Freids atzīst, ka šāda veida sapņi “cenšas atgūt to kairinājuma pārvarēšanu, kuras trūkums bija par iemeslu traumatiskajai neirozei”¹¹. Kaut ko līdzīgu, šķiet, ir ievērojis Valerī. Šī sakritība ir uzmanības vērta, jo Valerī pieder pie tiem, kuri interesējās par psihisko mehānismu īpašo funkcionēšanas veidu sava laika eksistences apstākļos. (Turklāt viņam izdevās apvienot šo interesi ar savu poētisko sniegumu, kas bija un palika pilnībā lirisks. Līdz ar to viņš ir vienīgais rakstnieks, kas nepastarpināti ved atpakaļ pie Bodlēra.) “Cilvēka iespaidi un sajūtu uztvērumi,” saka Valerī, “aplūkoti paši par sevi un sev, ir no pārsteigumu ģints; tie liecina par cilvēka nepietiekamību. [...] Atmiņa ir fundamentāls fenomens un ved pie tā, lai sagādātu mums” kairinājumu uztveršanai “gana daudz laika, kura mums iesākumā nepietika”¹². Šoka uztveri atvieglo vingrināšanās kairinājumu pārvarēšanā, kurai nepieciešamības gadījumā var piesaistīt gan sapni, gan atmiņas. Visbiežāk – kā uzskata Freids – šī vingrināšanās tiek uzticēta nomodā esošajai apziņai, kas balstās smadzeņu virskārtā, “kura kairinājumu rezultātā ir tiktāl piededzināta, ka sniedz kairinājuma uztvērumam labvēlīgus apstākļus”¹³. Tas, ka apziņa šoku šādi pārtver un atraida, piešķir to izraisījušajam notikumam pārdzīvojuma raksturu – šā vārda pilnā no-

¹⁰ *Freud, l.c.* – 41. lpp.

¹¹ *Freud, l.c.* – <612. lpp.>, 42. lpp.

¹² *Paul Valéry. Analecta. – Paris, 1935. – 264., 265. lpp.*

¹³ *Freud, l.c.* – 32. lpp.

zīmē. Tas savukārt sterilizē šo notikumu (tūlīt iekļaujot to apzinātās atmiņas reģistratūrā) pret dzejnieka pieredzi.

Rodas jautājums, kā liriskā dzeja varētu tikt pamatota pieredzē, kurai šoka pārdzīvojums ir kļuvis par normu. No šādas dzejas būtu sagaidāma augsta apzinātības pakāpe; tā aktualizētu priekšstatu par tās izstrādē izmantoto plānu. Tas pilnībā atbilst Bodlēra dzejas raksturojumam. No viņa priekštečiem tas sasaista viņu ar Po, no pēctečiem – vēlreiz – ar Valerī. Apcerējumi, ko Bodlēram ir veltījuši Prusts un Valerī, providenciāli papildina viens otru. Prusts par Bodlēru uzrakstījis eseju, kas nozīmības ziņā ar dažām refleksijām pat pārspēja viņa romānus. Valerī darbā “Bodlēra situācija” sniedzis klasisku ievadu “Ļaunuma puķēm”. Viņš raksta: “Bodlēra problēma varētu būt šāda: kļūt par dižu dzejnieku, bet ne par Lamartēnu, ne par Igo, ne arī par Misē. Es nesaku, ka Bodlēram apzināti būtu bijis šāds nolūks, tomēr viņā tam ir nepieciešami jābūt: patiesi, šis nolūks pats bija Bodlērs. Šis nolūks bija viņa valstiskā racionalitāte [*Staatsraison*].”¹⁴ Ir nedaudz dīvaini attiecībā uz dzejnieku runāt par “valstisko racionalitāti”. Sacītais satur kaut ko ievēribas cienīgu: emancipāciju no pārdzīvojumiem. Bodlēra poētiskā produkcija ir pakārtota vienam uzdevumam. Viņš redzēja savā priekšā virmojam tukšas vietas, kurās lika savus dzejoļus. Viņa veikums ir ne vien definējams kā vēsturisks – to varētu teikt par jebkuru citu; tas pats tieši to vēlējās un sevi izprata kā tādu.

IV

Jo lielāku daļu atsevišķos iespaidos aizņem šoka moments un jo neatlaidīgāk apziņai ir jāstāv kairinājumu sardzē, jo veiksmīgāks ir tās paveiktais – jo mazāk šie iespaidi

¹⁴ Baudelaire. *Les fleurs du mal*. Avec une introduction de Paule Valéry. Ed. Crès. – Paris 1928. – X lpp.

nokļūst pieredzē, bet tā vietā drīzāk piepilda pārdzīvojuma jēdzienu. Varbūt pret šoku vērstās aizsardzības specifiskā funkcija redzama šādā skatījumā: ierādīt atgadījumam eksaktu laicisku novietojumu apziņā uz tā satura integritātes rēķina. Tā būtu refleksijas darba virsotne. Tā padarītu atgadījumu par pārdzīvojumu. Ja tas nenotiktu, tad iestātos priekpilns vai (visbiežāk) nepatikas iekrāsots izbilis, kas, pēc Freida domām, sankcionē pretšoka aizsardzības trūkumu. Šo atradumu Bodlērs ir saglabājis kādā spožā tēlā. Viņš runā par dueli, kurā mākslinieks, pirms viņš vēl ir uzvarēts, izbīli iekliedzas.¹⁵ Šis duelis ir pats radīšanas process. Bodlērs šoka pieredzi ievietojis savas mākslinieciskās darbības sirdī. Šai Bodlēra par sevi pašu dotajai liecībai ir milzīga nozīme. To atbalsta daudzu laikabiedru izteikumi. Atstāts šausmu varā, Bodlērs pats nebūt nevairās pats izraisīt šausmas. Valēss stāsta par viņa ekscentrisko vaibstīšanos;¹⁶ Ponmartēns pēc Nargo portreta secina, ka Bodlēram ir noziedznieka fizionomija; Kladēls kavējas pie griezīgajām intonācijām, ko viņš izmantojis sarunā; Gotjē runā par “nosprostojumiem”, ko Bodlērs iecienījis deklamējot;¹⁷ Nadārs apraksta viņa saraustīto gaitu.¹⁸

Psihiatrijai ir pazīstami traumatofili tipi. Bodlērs par savu darbības lauku izvēlējas ar savu garīgo un fizisko personu atsist šokus, lai no kurienes tie arī nāktu. Kauja sniedz šās šoka aizsardzības tēlu. Kad viņš apraksta savu draugu Konstantīnu Giju, viņš to apciemo stundā, kad Parīze jau guļ, un lūkojas, “kā viņš tur stāv, noliecies pāri galdam, papīra lapu pētīdams tikpat uzmanīgi kā dienas laikā apkārtējos priekšmetus; kā viņš ar savu rakstāmo – ar

¹⁵ Cit. Ernest Raynard. *Charles Baudelaire*. – Paris, 1922. – 318. lpp.

¹⁶ Cf. Jules Vallès. *Charles Baudelaire*. // André Billy. *Les écrivains de combat. (Le XIX siècle.)* – Paris, 1931. – 192. lpp.

¹⁷ Cf. Eugène Marsan. *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant*. – Paris 1923. – 239. lpp.

¹⁸ Cf. Firmin Maillard. *Le cité des intellectuels*. – Paris 1905. – 362. lpp.

spalvu – baksta otu; kā viņš no glāzes uzšļaksta ūdeni uz griestiem; kā izmēģina rakstāmspalvu savā kreklā; kā viņš ātri un dedzīgi ķeras pie darba, it kā baidīdamies, ka tēli viņu pametīs; viņš ir ķildīgs, kaut arī vienatnē, un atvaira pats savus cirtienus”.¹⁹ Dzejoļa “Saule” pirmajā pantā Bodlērs attēlojis sevi pašu, iepītu šādā fantastiskā cīņā; un tā arī ir vienīgā vieta “Ļaunuma puķēs”, kura rāda viņu, veicot poētisko darbu.

Pa priekšpilsētu, kur gar būdu logiem šķībiem
 Slīgst žalūzijas, sargādamas izvirtību,
 Kad niknā saule divreiz vairāk bultu triec
 Pār pilsētu un tīrumiem, kas vārpas liec,
 Es paukošanas mākslā vingrināties eju –
 Uz stūriem ķerdams atskaņas un ielikdams tās dzejā,
 Pret vārdiem izklupdams kā ielā bruģētā
 Un atdurdamies vārsnā sen jau sapņotā.²⁰

Šoka pieredze pieder pie tām, kuras kļuva noteicošas Bodlēra personības faktūrai. Žids nodarbojās ar tiem pārrāvumiem starp tēlu un ideju, starp vārdu un lietu, kuros Bodlēram savu īsto mājvietu rada poētiskais uzbudinājums.²¹ Rivjērs norādīja uz tiem pazemes grūdieniem, kuri satricina Bodlēra vārsmas – it kā vārds sabruktu pats sevī. Rivjērs minēja šos nedrošos vārdus:²²

Vai ziedi nākamie, nupat vien sapņos rastie,
 Vairs zemē, izskalotā tā kā smilšu krastī,
 Gūs spēka atsākumam augsni mistisko?²³

¹⁹ II, 334. lpp.

²⁰ I, 96. lpp. (“Ļaunuma puķes”, 108. lpp.)

²¹ Cf. André Gide. *Baudelaire et M. Faguet. // Morceaux choisis. – Paris, 1921. – 128. lpp.*

²² Cf. Jacques Rivière. *Etudes. <18e éd., Paris 1948. – 14. lpp>*

²³ I, 29. lpp. (“Ļaunuma puķes”, 32. lpp.)

vai arī

Tos mīlot, Kibele liek sazelt tam, kas kaltis.²⁴

Te iederas arī slavenais dzejoļa iesākums:

Un lūgt, lai viņa tev par greizsirdību piedod –
Tā labā kalpone...²⁵

Piešķirt šīm apslēptajām likumībām pilnas tiesības arī ārpus vārsēm – tas bija nolūks, ko Bodlērs centās īstenot darbā “Parīzes splīns”, savos dzejoļos prozā. Veltot šo krājumu “*La Presse*” galvenajam redaktoram Arsēnam Usjē, Bodlērs raksta: “Kurš no mums gan godkāribas mirkļos nav sapņojis par poētiskas prozas brīnumdarbu? Tai jābūt muzikālai bez ritma un atskaņām, tai jābūt tik lunkanai un izvairīgai, lai spētu piemēroties dvēseles kustībām, dvēseles vilņiem, apziņas šokam. Šis ideāls, kas viegli var kļūt par uzmācīgu ideju, pirmkārt tvers pēc tiem, kuri mājo milzīgajās pilsētās ar to neskaitāmajām, viena otru krustojošām attiecībām.”²⁶

Šī rakstu vieta vedina uz divējādu secinājumu. Pirmkārt, tā stāsta par kādu dziļāku sasaisti, kas Bodlēra tekstos vieno šoka figūru un saskarsmi ar lielpilsētas masām. Turklāt tā stāsta arī par to, kas īsti būtu jāsaprot ar masām. Šeit nevar būt ne runas par šķiru, par jebkādā veidā strukturētu kolektīvu. Šeit nav runa ne par ko citu kā par amorfu garām-gājēju pūli, par ielas publiku.* Šis pūlis, par kura eksistenci

²⁴ I, 31. lpp. (“*Launuma puķes*”, 34. lpp.)

²⁵ I, 113. lpp. (“*Launuma puķes*”, 125. lpp.)

²⁶ I, 405., 406. lpp.

* Aizlienēt šim pūlim dvēseli ir dikdiena nolūks. Viņam sastapšanās ar to ir piedzīvojums, par kuru viņš nenogurstoši stāsta. Nevar iedomāties Bodlēra darbu bez atsevišķiem šās ilūzijas refleksiem. Starp citu, tā vēl nav savu lomu pilnībā nospēlējusi. Žila Romēna *unanimisime* ir viena no tās vēlinājam atvasēm.

Bodlērs neaizmirst, nekad nav bijis modelis kādam no viņa darbiem. Tomēr tas ir iepresēts visā viņa radošajā darbā kā apslēpta figūra, tāpat kā tas ir šāda figūra arī tikko citētajā fragmentā. Tajā var izskaitļot paukotāja figūru: tā izdarītie dūrieni ir domāti, lai atbrīvotu viņam ceļu cauri pūlim. Protais, ka priekšpilsētas, caur kurām savu ceļu mēro "Saules" dzejnieks, ir bez cilvēkiem. Taču slepenā konstelācija (tajā panta skaistums kļūst caurredzams līdz pašiem dziļumiem) ir jātver šādi: tas ir garu pūlis, ko veido vārdi, fragmenti, vārsmu iesākumi, ar kuriem dzejnieks pamestos ielu nostūros izcīna ciņu par poētisko laupījumu.

V

Pūlis – nav temata, kas deviņpadsmitā gadsimta literātiem būtu piemērotāks par šo. Tas gatavojās kļūt par publiku tajos plašajos slāņos, kuros ierasta bija kļuvusi lasīprasme. Tas kļuva par pasūtītāju; tas – līdzīgi viduslaiku gleznās redzamajiem patroniem – vēlējās atpazīt sevi modernajā romānā. Šā gadsimta visveiksmīgākais autors sekoja šai prasībai, iekšējas nepieciešamības vadīts. Pūlim viņš piešķīra gandrīz vai antīku nozīmi – klientu pūlis, publika. Igo kā pirmais uzrunā pūli savu darbu nosaukumos: "Nožēlojamie", "Jūras strādnieki". Igo Francijā bija vienīgais, kas spēja konkurēt ar feļetona romānu. Lielākais meistars šajā ģintī, kura mazajiem ļaudīm pasāka kļūt par atklāsmes avotu, kā zināms, bija Ežēns Sī. 1850. gadā viņš ar lielu balsu pārsvaru tika ievēlēts parlamentā kā Parīzes pārstāvis. Tā nebūt nav nejaušība, ka jaunais Markss uzskatīja par iespējamu apsūdzēt "Parīzes mistērijas". Viņš jau agri izvirzīja sev uzdevumu no amorfās masas, kam tolaik mēģināja glaimot estētiskais sociālisms, izšķīl dzelžainu proletariāta masu. Tādēļ apraksts, ko par šo masu savā jaunības darbā kā vienmēr kautrīgi sniedz Engelss, ir prelūdijs vienai no

Marksa tēmām. Darbā “Strādnieku šķiras stāvoklis Anglijā” Engelss raksta: “Tāda pilsēta kā Londona, kurā var klaiņot stundām ilgi, nepietuvojoties pat tās gala sākumam un nesastopot ne mazākās pazīmes, kas liecinātu par klaja lauka tuvumu, patiešām ir visai savdabīga lieta. Kolosālā centralizācija, kolosālais trīsarpus miljonu cilvēku uzkrājums vienā punktā ir vēl simtkāršojis šo trīsarpus miljonu spēku. [...] Turpretī upurus, ko tas ir maksājis, iepazīst tikai vēlāk. Ja dažas dienas paklaiņo pa centrālo ielu bruģi, tikai tad var ievērot, ka londoniešiem ir nācies upurēt savas cilvēcības labāko daļu, lai īstenotu visus tos civilizācijas brīnumus, no kuriem čum un mudž viņu pilsēta, ka simtiem spēku, kas viņos ir snaudusi, tā arī palikuši neizmantoti un tikusi apspiesti. [...] Jau šim pūlim uz ielām piemīt kaut kas pretīgs, kaut kas tāds, pret ko saceļas cilvēka daba. Šie no visām šķirām un visām kārtām nākošie simttūkstoši, kas tur drāžas viens otram garām, – vai tad viņi visi nav Cilvēki ar vienām un tām pašām īpašībām un spējām, ar vienu un to pašu interesi kļūt laimīgiem? [...] Un tomēr tie skrien viens otram pāri, it kā tiem nebūtu nekā kopīga un nekādas darīšanas vienam ar otru, un tomēr vienīgais, kas tiem ir kopīgs, ir klusējošā vienošanās, ka Ikkatrs turas ietves kreisajā pusē, tā, lai abas viena otrai garām plūstošās pūļa straumes neliktu viena otrai apstāties; un tomēr Nevienam neienāk prātā pagodināt otru kaut ar skatienu. Brutālā vienaldzība, katra atsevišķā indivīda ieslēgšanās savās privātajās interesēs izrādās vēl jo riebīgāka un aizskarošāka, jo ciešāk šie indivīdi ir saspiesti šaurā telpā.”²⁷

Ši aina ir krietni atšķirīga no tām, kuras var atrast pie mazāk pazīstamiem franču autoriem, kā Goclans, Delvo vai Lireņejs. Tajā trūkst tās izveicības un nepiespietības, ar kuru pūli kustas diendienas un kuru no viņa cenšas iemācīties

²⁷ Friedrich Engels. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach einer Anschauung und authentischer Quellen.* 2. Ausg. – Leipzig, 1848. – 36., 37. lpp.

feletonists. Engelsa pūlim piemīt kaut kas mulsinošs. Tas izraisa morālu reakciju. Tai līdzī spēlē arī estētiska reakcija; viņu nepatīkami aizskar temps, ar kādu garāmgājēji traucas cits citam garām. Viņa tēlojumu pievilcīgu padara tas, kā neuzpērkamais kritiskais *habitus* savienojas ar vecišķu saturu. Autors nāk no vēl provinciālas Vācijas, varbūt kārdinājums pazust cilvēku straumē viņu vēl nav skāris. Kā īsi pirms savas nāves, pirmoreiz nonācis Parīzē, raksta Hēgelis: "Kad eju pa ielu, cilvēki izskatās tieši tādi paši kā Berlīnē: tāpat gērbti, apmēram tās pašas sejas – tāda pati aina, tikai kuplāka masa."²⁸ Parīzietim bija dabiski kustēties šajā masā. Lai cik liela arī būtu distance, ko viņš no savas puses sajūtas pret to ievērojam, viņš bija un palika tās iekrāsots un nespēja uzlūkot to no āries kā Engelss. Bodlēram masa tik mazā mērā ir kaut kas ārējs, ka viņa darbos iespējams izsekot, kā viņš, tās apburts un aicināts, cenšas izvairīties.

Masa ir tiktāl kļuvusi par Bodlēra sastāvdaļu, ka ir velti meklēt viņa darbos tās attēlojumu. Viņa svarīgākos tematus vispār tikpat kā nav iespējams sastapt aprakstu veidā. Viņa darbos, kā pareizi norāda Dežardēns, "ir darīšana ar tēla iegremdēšanu atmiņā, nevis tā pušķošanu un izkrāsošanu".²⁹ Gan "Ļaunuma puķēs", gan "Parīzes splinā" ir velti meklēt kādus līdziniekus tām pilsētas ainām, kuras tik meistarīgi tika tēlojis Viktors Igo. Bodlērs neataino nedz iemītniekus, nedz pilsētu. Šī atsacīšanās ļāva viņam vienu vienmēr atmodināt otras tēlā. Viņa pūlis vienmēr ir lielpilsētas pūlis, viņa Parīze vienmēr ir pārapdzīvota. Tieši tas padara viņu tik ļoti pārāku par Barbjēru, kam, tā kā viņa izmantotais paņēmiens ir attēlojums, masa un pilsēta sadrūp un atšķēļas vie-

²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke. Vollständige Ausg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 19: Briefe von und an Hegel. Hrsg. von Karl Hegel. – Leipzig, 1887. 2. Theil. – 257. lpp.

²⁹ Paul Desjardin. Poètes contemporains. Charles Baudelaire // Revue bleue. Revue politique et littéraire (Paris), 3e serie, tome 14, 24me année, 2e série, No. 1, 2, juillet 1887. – 23. lpp.

na no otras.* "Parīzes ainās" gandrīz visur ir uzrādāma masas slepenā klātbūtne. Kad Bodlērs par savu tēmu izvēlas rīta ausmu, tad tukšajās ielās vēl ir jaušams kaut kas no "klusējošās drūzmas", ko naksnīgajā Parīzē samana Igo. Tiklīdz Bodlērs liek skatienam uzkavēties pie galdiem, uz kuriem Sēnas puteklainajā krastā izlikti pārdošanai anatomijas atlanti, aizgājēju masa nemanāmi ir ieņēmusi tajos vietu, kur redzami sadalīti ģindeņi. "Nāves dejas" figūrās uz priekšu kustas noslēgta masa. Ciklā "Vecenītes" izsekotā sarukušo sievu varonība slēpjas tur, ka tās izkrīt no milzīgās masas – ar soli, kas nespēj tikt līdzī ritmam, ar domām, kas vairs neko nezina par šodienu. Masa bija kustīgs plīvurs, cauri tam Bodlērs redzēja Parīzi.** Tās klātbūtni nosaka viens no slavenākajiem "Ļaunuma puķu" fragmentiem.

* Barbjē izmantotais paņēmiens raksturīgi izpaužas dzejoli "Londona", kas divdesmit četrās rindās attēlo pilsētu, lai bezpalīdzīgi noslēgtu to ar šādām rindām:

Un milzu baros drūmi, vāktu mantu čupās

Mirst klusām tumši ļaudis savas dzīves drupās.

Tie seko instinktam, kas tos pie zemes sien,

Un, cik vien kājas nes, tie zeltam pakal skrien.

(*Auguste Barbier. Jambes et poèmes. – Paris 1841. – 193., 194. lpp.*) – Bodlēru Barbjē "tendenciozā dzeja", pirmkārt jau Londonas cikls "*Lazare*" iespaidojusi dziļāk, nekā varētu iedomāties. Bodlēra "Vakara krēsla" noslēdzas ar vārdiem:

.. Nevienš no tās

Vairs nenāks meklēt zupu smaržīgu un saldu

Pie uguns blakus mīlotai, pie balta galda.

Un vairākums no viņiem nezina vēl,

Kas dzīve ir, cik pavards maigi kvēl! (I. 109. lpp., "Ļaunuma puķes", 121. lpp.)

Salīdzināsim to ar Barbjē "Nūkāslas ogļraču" astotā panta noslēgumu:

Ikviens, kas sapņojis bij savas dvēseles dzīlēs

Par jauku mājokli, par sievu, kas to milēs,

Nu bezdibeņa dzīlēs mūža kapu rod.

(*Barbier, l.c. – 240., 241. lpp.*) – Ar dažiem meistarīgiem retušējumiem Bodlērs izveido no "Kalnrača likteņa" lielpilsētas cilvēka banālo galu.

** Fantasmagorija, kurā savu laiku vada gaidošais, – no pasāžām izveidotā Venēcija, ar kuru Impērija māna pariziešus kā sapnis, uz savas mozaikas aizplūšina vienīgi atsevišķos. Tādēļ Bodlēram pasāžas neparādās.

Neviens izteikums, neviens vārds sonetā "Garāmgājējai" nenosauc pūli vārdā. Un tomēr visa norise balstās tieši uz to, kā burinieka gaita ir atkarīga no vēja.

Man ielas gaudoņā vai krita ausis ciet,
Kad garām pazibēja sieviete jo stalta;
Te skarot plīvuru ar roku grezni baltu,
Te sēru tērpa malu paceļot mazliet,

Prom, slaidām kājām ņirbot, cēli steidzās viņa.
Es dzēru, uztraucies kā siržu laužējs slims,
Tās acis – debesīs, kur viesuļvētra dzimst,
Gan to, kas vilina, gan to, kas nogalina.

Pēc zibšņa ... nakts! – Ak, daiļā, vai paties,
Kad esmu atdzimis no tava skata kvēlā,
Mēs tikai bezgalībā atkal tiksimies?
Jā, citur, tālu gan! Varbūt nekad! par vēlū!
Es nezinu, kurp bēdz; kurp eju, mini tu,
Jau zinādama, ka es tevi mīlētu!³⁰

Atraitnes plīvurā tērpta, miklaina un pūļa mēmi līdzī rauta, dzejnieka skatienu šķērso nepazīstama sieviete. Vienā teikumā izsakoties, sonets liek noprast – parādība, kas fascinē lielpilsētniekus: tā ne tikai iegūst pūli savu pretstatu, sev naidīgu elementu, bet pūlis to pats pienes klāt. Lielpilsētnieka sajūsma ir mīla ne tikai no pirmā, bet arī no pēdējā acu uzmetiena. Šajā dzejolī valdzinājuma mirklis sakrīt ar šķiršanos uz mūžīgiem laikiem. Tādējādi sonets rāda šoka, pat katastrofas figūru. Taču līdz ar aizgrābto cilvēku šī figūra skar arī viņa sajūtas būtību. Tas, kas liek ķermenim sarauties krampjos – "uztraucies, kā siržu laužējs slims", tur stāv rakstīts –, nav vis tā aplaimojums, ar ko viņa būtību

³⁰ I, 106. lpp. ("Ļaunuma puķes", 119. lpp.)

līdz pat tālākajam nostūrim pārņem Erots; tam drīzāk piemīt kaut kas no tā seksuālā apmulsuma, kurš var pārņemt tikai vientuli. Ja līdzīgi Tibodē uzskata, ka šīs vārsmas “varēja rasties vienīgi lielpilsētā”³¹, tad ar to vēl nekas daudz nav pateikts. Tās uzrāda stigmas, ko eksistence lielpilsētā atstāj mīlestībai. Tieši tā šo sonetu tika lasījis Prusts, kas tādēļ sērās tērtās dāmas atveidojumam, kura viņam kādudien parādījās Albertīnes veidolā, vēlāk piešķīra rosinošo parakstu *la Parisienne**. “Kad Albertīne no jauna ienāca manā istabā, viņa bija gērbusies melnā satīna kleitā. Tā padarīja viņu bālu, un viņa līdzinājās ugunīgās un vienlaikus bālās parizietes tipam – sievietei, kas, atradinājusies no svaiga gaisa, savas masās pavadītās dzīves un varbūt arī netikuma atstātā iespaيدا skarta, ir atpazīstama pēc īpaša skatiņa, kas savienojumā ar krāšļu neskartajiem vaigiem atstāj nepastāvības iespaidu.”³² Šādi no Prusta darbiem pretī veras vēl tādas mīlestības objekts, kādu to pazīst tikai lielpilsētnieks, kādu to dzejai tika izcīnījis Bodlērs un par kuru nereti var teikt, ka piepildījums tai ir ne tik daudz liegts, cik aiztaupīts.

VI

No agrākiem pūļa motīva aplūkojumiem par klasisku var tikt uzskatīts kāds Bodlēra tulkots Edgara Po stāsts. Tas uzrāda dažas īpatnības, kam ir vien jāseko, lai uzduptos sabiedriskām instancēm, kuras ir tik varenas un tik aplēptas, ka var tikt ierindotas tajās instancēs, kuras vienīgās var atstāt daudzkārt pastarpinātu, vienlaicīgi dziļu un smalku iespaidu uz māksliniecisko produkciju. Stāsta nosaukums ir “Pūļa cilvēks”. Norises vieta – Londona, un stāstītāja lomu autors ir

³¹ Albert Thibaudet. *Intérieurs*. – Paris 1924. – 22. lpp.

* “Pariziete” (fr.) – tulk.

³² Proust. *A la recherche du temps perdu*. Bd. 6: *La prisonnière*. – Paris 1923. – I, 138. lpp.

iedalījis kādam vīram, kas pēc ilgas slimības pirmoreiz dodas ārā pilsētas burzmā. Kādā vēlā rudens pēcpusdienā viņš sēž pie loga lielā Londonas lokālā. Viņš pēta viesus sev apkārt, arī sludinājumus avīzē. Tomēr visupirms viņa skatiens ir pievērstis pūlim, kas plūst garām logam. "Ši iela bija viena no dzīvākajām pilsētā, visas dienas garumā to bija pārplūdinājuši cilvēki. Savukārt tagad, iestājoties tumsai, pūlis kļuva ar katru minūti lielāks, un, kad tika iedegti gāzes lukturi, garām kafejnīcai plūda divas masīvas gājēju plūsmas. Mani vēl nekad nebija pārņēmušas tādas izjūtas kā šajā vakara stundā, un es izbaudīju jaunu uzbudinājumu, kas mani pārņēma, uzlūkojot viņojošos galvu okeānu. Pamazām es pazaudēju no skatiena to, kas norisinājās telpā man līdzās. Es pilnībā pazaudēju sevi ielas ainas uzlūkošanā."³³ Norisei, kas seko šai priekšspēlei, nākas balstīties uz to – tik nozīmīga tā ir; ierāmējums, kurā norisinās tālākais, prasa respektu.

Po stāstā Londonas pūlis liekas tikpat drūms un samaitāts kā gāzes lukturu gaisma, kurā tas kustas. Tas attiecas ne tikai uz salašņām, kas līdz ar nakts iestāšanos izlien "no savām alām".³⁴ Samērā augstu ierēdņu šķiru Po apraksta šādi: "Viņu mati lielākoties bija jau kļuvuši samērā plāni, viņu labā auss, lietota kā spalvas turētājs, parasti turējās nedaudz atstatu no galvas. Viņiem visiem bija ieradums nemītīgi kārtot savas cepures, un viņi visi nēsāja īsas, vecmodīgas pulksteņķēdes."³⁵ Vēl pārsteidzošāks ir pūļa kustēšanās veida apraksts: "Lielā kā daļa no tiem, kuri nāca garām, izskatījās kā cilvēki, kas ir

³³ Motīvs par mīlestību pret garāmgājēju ir pārņemts no kāda agrīna Georges dzejoļa. Viņam ir palicis neievērots izšķirošais – proti, plūsma, kurā sievietē, pūļa nestā, paiet garām. Tādēļ viņš ir nonācis pie biklas elēģijas. Dzejnieka skatiens, kā viņš atzistas savai dāmai, ir "uz priekšu ilgpilns devies./pirms tavā ienirt uzdriktējies" (*Stefan George. Hymnen Pilger – 33 Edgar Poe: Nouvelles histoires extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: Œuvres complètes. Bd. 6: Traductions II.) Ed. Calmann Lévy. – Paris 1887. – 88. lpp.*

³⁴ Poe, *l.c.* <624. lpp.> 94. lpp.

³⁵ Poe, *l.c.*, 90., 91. lpp.

apmierināti ar sevi un ir atraduši sev stabilu vietu dzīvē. Viņi, šķiet, domāja vienīgi par to, kā izlauzt sev ceļu cauri pūlim. Viņi rauca uzacis un skatījās uz visām pusēm. Saņēmuši grūdienu no līdzās ejošā gājēja, viņi parasti neizskatījās dusmīgi; viņi sakārtoja drēbes un steidzās tālāk. Turpretī citiem – un arī to bija daudz – bija nekārtīgas kustības, piesārtusi seja, tie runāja paši ar sevi un žestikulēja, it kā, tieši šā neskaitāmā pūļa ieskausti, justos vienatnē. Ja pa ceļam bija jāapstājas, tad šie ļaudis pēkšņi pārtrauca murmināt, turpretī žestikulācija kļuva vēl spēcīgāka, un ar izklaidīgu, uzspiestu smaidu sejā tie gaidīja, līdz viņiem atbrīvos ceļu. Ja viņus aizskāra, tad viņi dziļi palocījās aizskārējam un likās ārkārtīgi samulsuši.^{36*} Varētu domāt, ka šeit ir runa par piedzērušiem, nabadzības māktiem indivīdiem. Patiesībā tie šeit ir “ļaudis no labas kārtas, tirgotāji, advokāti un biržas spekulanti”.^{37**}

* Paralēles ar šo vietu ir atrodamas “*Un jour de pluie*”. Šis dzejolis, kaut arī parakstīts ar citu vārdu, tiek piedēvēts Bodlēram (cf. *Charles Baudelaire: Vers retrouvés. Ed. Jules Mouquet. – Paris, 1929*). Pēdējā pantā, kas piešķir dzejolim neparasti drūmu nokrāsu, ir tieša atbilstība “Pūļa cilvēkam”. Po raksta: “Gāzes laternu gaismas stari iesākumā, kad vēl cikstējās ar vakara krēslu, bija vārgi. Tagad tie bija uzvarējuši un meta visapkārt šaudīgu un spožu gaismu. Viss izskatījās tumšs, tomēr spīguļoja kā melnkoks, ar ko tiek salīdzināts Tertuliāna stils.” (*Poe, l.c. <624. lpp.> 94. lpp.*) Bodlēra sastapšanās ar Po ir vēl jo pārsteidzošāka tādēļ, ka sekojošās vārsmas ir sarakstītas, vēlākais, 1843. gadā – laikā, kad viņš vēl neko nezināja par Po. Ikviens ar elkoņiem uz glumā trotuāra, Lai garām aiztrauktos, mūs grūž un zemē sviež Vai savtīgi un brutāli ar dubļiem šķiež. It visur dubļi, plūdi, debess tumsība. Vai kaut ko tādu Ecekiēls sapņoja? (*I. 211. lpp.*)

³⁶ *Poe, l.c. – 89. lpp.*

** Darījumu cilvēkiem Po izpratnē piemīt kaut kas dēmonisks. Šeit varētu atcerēties Marksu, kas “materiālās produkcijas drudzaini jauneklīgo kustību” Savienotajās Valstīs sauc pie atbildības par to, ka tai “nav nedz laika, nedz iespēju nojaukt veco garīgo pasauli” (*Karl Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Ed. Rjazanov. – Wien, Berlin 1927. – 30. lpp.*). Līdz ar tumsas iestāšanos Bodlērs liek gaisā pamosties “postīgajiem dēmoni, slinkiem, kā tirgoņu bars (*I, 108. lpp.*) Iespējams, ka šī vieta “Vakara krēslā” ir reminiscence par Po tekstu.

³⁷ *Poe, l.c. – <624. lpp.> 90. lpp.*

Ainu, ko radījis Po, nevarētu saukt par reālistisku. Tā rāda plānveidīgi ķēmīgas fantāzijas veikumu, kas padara šo tekstu visai tālu no tiem, kurus mēdz ieteikt kā sociālistiskā reālisma paraugus. Piemēram, Barbjērs, viens no labākajiem, uz kuriem šāds reālisms varbūt varētu atsaukties, liekas rāda mazāk dīvainas. Viņš savam aprakstam izvēlas arī caurredzamāku objektu – tā ir apspiesto masa. Pie Po par tādu nevar būt ne runas – viņam tie vienmēr ir “ļaudis” kā tādi. Izrādē, ko tie viņam piedāvāja, viņš līdzīgi Engelsam jautā kaut ko draudīgu. Tieši šis lielpilsētas pūļa tēls Bodlēram ir kļuvis par noteicošo. Ja viņš arī krita par upuri tam spēkam, ar kuru pūlis viņu pievilka un kā dikdieni padarīja par vienu no savējiem, tad tomēr nojausma par tā necilvēcisko būtību viņu nepameta. Viņš piekrit būt par tā līdzdalībnieku, un gandrīz tajā pašā acumirkli nošķiras no tā. Viņš visai pamatīgi ielaižas ar to, lai pēkšņi ar *vienu vienīgu* nicinājuma skatienu aizsviestu to nebūtībā. Šajā nenoteiktībā ir kaut kas uzvarošs tur, kur viņš tajā atturīgi atzīstas. Grūti izprotamais “Vakara krēslas” šarms varētu būt ar to saistīts.

VII

Pūļa cilvēku, pa kura pēdām poētiskais reportieris izkļāno naksnīgo Londonu krustu šķērsu, Bodlēram patika pielīdzināt dikdieņa [*flâneur*] tipam.³⁸ Šajā ziņā viņam nevar piekrist: pūļa cilvēks nav dikdienis. Pūļa cilvēkā aukstasinīgo *habitus** ir aizstājis maniakālais. Tādēļ viņā drīzāk ir nolašāms, par ko dikdienis varētu kļūt, ja viņam tiktu atņemta vide, kurai viņš ir piederīgs. Ja Londona tādu viņam jebkad bija sniegusi, tad tā noteikti nebija Po aprakstītā Londona. Iepretim viņam Bodlēra Parīze vēl saglabā dažas vecā, labā lai-

³⁸ Cf. II. – 328–335. lpp.

* Ieradumu (lat.) – *tulk.*

ka iezīmes. Vēl kursēja prāmji, šķērsodami Sēnu tajās vietās, kur vēlāk bija jāizslejas tiltiem. Vēl Bodlēra nāves gadā kāds uzņēmējs varēja nospriest turīgu iedzīvotāju ērtības labad likt kursēt piecsimt palankīniem. Vēl bija iemīļotas pasāžas, kur dikdienis bija atbrīvots no nepieciešamības raudzīties uz ratiem, kas gājējiem neļauj ar sevi konkurēt*. Bija gājējs, kas spiežas pūlī, tomēr bija arī vēl dikdienis, kam nepieciešama spēles telpa un kas nespēj atteikties no sava privātuma. Lieļajam vairumam ir jādodas savās darīšanās: privātcilvēks var būt par dikdieni principā vienīgi tādēļ, ka viņš kā tāds jau krit ārā no ietvara. Kur toni nosaka privatizēšana, dikdienim ir tikpat maz vietas kā Sitijas drudžainajā satiksmē. Londonai ir savs pūļa cilvēks. Uz stūra stāvošais Nante, kas pirms Marta revolūcijas bija tautā iemīļota figūra Berlīnē, zināmā mērā ir tā pretstats. Parīzes dikdienis atrodas starp šiem abiem."

Kā privātcilvēks lūkojas uz pūli, sniedz nojausmu kāds neliels prozas fragments – pēdējais, ko uzrakstījis E.T.A. Hofmanis. Tā nosaukums ir "Brālēna stūra logs". Tas ir piecpadsmit gadus vecāks par Po stāstu, un tomēr tas ir viens no pirmajiem mēģinājumiem tvert lielpilsētas ielas ainu. Atšķirības starp abiem tekstiem ir tā vērtas, lai tās ievērotu. Novērotājs Po stāstā lūkojas caur publiska lokāla logu, turpretī brālēns ir ievietots savas mājas vidē. Hofmaņa brālēns ir paralizēts, viņš nespētu sekot šai straumei pat tad, ja pats atrastos tajā. Viņš atrodas virs šā pūļa, kā to atļauj viņa novietojums augšējā stāva dzīvoklī. No turienes viņš nopēta pūli; ir tirgus diena, un pūlis jūtas savā elementā. Operas binoklis

* Kājāmgājējs prata, ja nepieciešams, provokatīvi izrādīt savu nepiespiestību. Ap 1840. gadu pie labā toņa piederējās vest pasāžās pastaigāties bruņurupučus. Dikdienis labprāt ļāva tiem nosacīt viņa iešanas tempu. Tomēr ne jau viņš paturēja galavārdu, bet gan Teilors, kas par savu lozungu izvēlējās "Nost ar dikdienību!"

** Glasbrennera tēlā privātais cilvēks parādās kā *citoyen* trūcīgā atvase. Nantem nav nekāda iemesla sasparoties. Viņš tieši tikpat mājīgi ierīkojas uz ielas, kas viņu, protams, nekur neaizvedīs, kā mietpilsonis savās četrās sienās.

sniedz viņam izvēlētas žanriskas ainiņas. Šā instrumenta lietošana pilnībā atbilst izmantotāja iekšējam stāvoklim. Viņš, kā pats atzīstas, vēlas iesvaīdīt apmeklētāju "galvenajos raudzīšanās mākslas principos".^{39*} Tā slēpjas spējā priecāties par kustīgajām bildēm – šī izprieca bija arī citādi pazīstama Bīdermeijera periodā. Izglītojoši izteikumi sniedz interpretāciju.^{**} Šo tekstu var uzlūkot kā izmēģinājumu, kuram bija jātiek izdarītam. Tomēr ir skaidrs, ka šis izmēģinājums notika Berlīnē tādos apstākļos, kas aizkavēja tā pilnīgu izdošanos. Ja Hofmanis būtu devies uz Parīzi vai uz Londonu, ja viņš būtu vēlējies atveidot masu pašu par sevi, tad viņš nebūtu turējies pie tirgus ainas; viņš nebūtu licis šajā gleznā dominēt sievietēm; viņš varbūt būtu pārtvēris kādu no tiem motīviem, kurus Po iegūst no gāzes lukturu gaismā plūstošā pūļa. Starp citu, viņam tie nemaz nebūtu vajadzīgi, lai izstādītu tās baismas, kuras tika sajutuši citi lielpilsētas fizionomi. Šeit iederas kāds rosinošs izteikums par Heini. Kāds korespondents 1838. gadā ziņo Varnhagenam: "Viņš pavasarī ļoti sirga ar acīm. Pēdējoreiz es gāju ar viņu kopā pa bulvāri. Šis savā vei-

³⁹ Ernst Theodor Amadeus Hoffman. *Ausgewählte Schriften. Bd. 14: Leben und Nachlaß. Von Julius Eduard Hitzig. Bd. 2. 3. Aufl. – Stuttgart 1839.* – 205. lpp.

* Ir iezīmīgi, kā viņš nonāk līdz šim atzinumam. Apmeklētājs domā, ka brālēns raugās lejup tikai tādēļ, ka gūst patiku no krāsu mainīgās rotaļas. Tomēr darīt to ilgāku laiku droši vien ir visai nogurdinoši. Neilgi pēc tam līdzīgi par kādu Ukrainas gadatirgu raksta Gogolis: "Uz turieni devās tik daudz ļaužu, ka raibs metās gar acīm." Iespējams, ka ik dienu aplūkots kustīgs pūlis sniedz izrādi, pie kuras acij vēl ir jāpierod. Ja atzīstam šo mīnējumu par patiesu, tad pēc šā uzdevuma veikšanas šķita vēlamas iespējas apliecināt kādam savu jauno sasniegumu. Impresionistiskajā glezniecībā lietotais paņēmieni – iegūt attēlu krāsainu laukumu jūkli – tādējādi būtu tādas pieredzes atspulgs, pie kuras lielpilsētas iemītnieka acs ir jau pieradusi. Šo pieņēmumu varētu ilustrēt tāda glezna kā Monē "Šartras katedrāle", kas ir kā no akmeņiem veidots skudru pūznis.

** Izglītojošas pārdomas Hofmanis šajā tekstā velta arī aklajam, kas izslej galvu pret debesīm. Bodlērs, kam šis stāsts bija zināms, "Aklajos" pēdējā rindā radījis variāciju par Hofmaņa apsvērumiem, pieķerdamis melos to izglītojošo dabu: "Ko viņi, aklie, Debesis tā meklē?" (I, 106. lpp., "Ļaunuma puķes", 115. lpp.)

dā unikālās ielas spožums un dzīvība man lika nenogurstoši sajūsmināties, turpreti Heine toreiz kā nozīmīgas izcēla tās šausmas, kuras esot piemaisītas šim pasaules centram.”⁴⁰

VIII

Bailes, riebumu un šausmas lielpilsētas pūlis modināja tajos, kuri pirmie tajā ieskatījās. Po pūlim piemīt kaut kas barbarisks. Disciplīna to tik tikko spēj savaldīt. Vēlāk Džeimss Enzors tajā nenogurstoši konfrontēja disciplīnu un mežonību. Ar lielu patiku viņš savos karnevāla pūļos ievietoja militāras vienības, un abi lieliski sadzīvoja. Proti, kā paraus totalitārām valstīm, kur policija ar laupītājiem iet kopoli. Valerī, kas ar visai asu skatienu vērtē simptomu kompleksu “civilizācija”, iezīmē vienu no daiļrunīgajiem apstākļiem. “Lielpilsētas centra iedzīvotājs,” viņš raksta, “no jauna atkrīt atpakaļ mežonības, citiem vārdiem, atsevišķuma stāvoklī. Sajūta, ka esi atkarīgs no citiem, kurai līdz šim neļāva iemigt nepieciešamība, gludenajā sociālā mehānisma ritējumā pamazām notrulinās. Ikkatrs šā mehānisma uzlabojums atceļ noteiktas uzvedības formas, noteiktas sajūtu izpausmes.”⁴¹ Komforts izolē. Tas savukārt pietuvina savu baudītāju mehānismam. Līdz ar sērkokļu izgudrošanu gadsimta vidū dienasgaismu ierauga virkne jauninājumu, kam ir viens kopīgs uzdevums: ar vienu īsu tvērienu izraisīt norises daudzumu posmu garumā. Šī attīstība notiek daudzās jomās, cita starpā tā ieraugāma telefonā, kur vienmērīgās kustības vietā, ar kuru bija griežams vecāko aparātu rokturis, tagad ir stājusies klausules nocelšana. Starp dažādiem ieslēgšanas, iemešanas, nospiešanas un tamlidzīgiem žestiem īpaši ietek-

⁴⁰ Heinrich Heine. *Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen. Gesammelt und hrsg. von Hugo Bieber.* – Berlin 1926. – 163. lpp.

⁴¹ Valéry. *Cahier B 1910.* – Paris. – 88.–89.lpp.

mīga bija fotogrāfa "knipsēšana". Pietika ar vienu pirksta kustību, lai saglabātu notikumu uz neierobežoti ilgu laiku. Aparāts deva acumirklim, tā teikt, pēcnāves šoku. Šāda veida tvēriena pieredzei līdzās nostājās optiskā pieredze, ko veido sludinājumu sadalījums avīzē un arīdzan lielpilsētas satiksmē. Virzīties tam visam cauri indivīdam nozīmē šoku un koliziju virkni. Bīstamos krustojumos viņam cauri līdzīgi strāvas sitienam no baterijas izskrien ātra inervāciju rinda. Bodlērs runā par vīru, kas ienirst pūli kā elektriskās enerģijas rezervuārā. Neilgi pēc tam, aprakstot šoka pieredzi, viņš to nosauc par "ar apziņu apveltītu kaleidoskopu".⁴² Ja Po garāmgājēji lūkojās visapkārt šķietami bez iemesla, tad šodien tas jau ir jādara, lai orientētos pēc satiksmes signāliem. Tādējādi tehnika ir pakļāvusi cilvēka juteklus īpaša veida treniņam. Pienāca diena, kad jauno un dedzīgo vajadzību pēc kairinājuma apmierināja kino. Tajā šokveida uztvere iegūst nozīmi kā formāls princips. Tas, kas pie konveijera nosaka produkcijas ritmu, kinofilmā liek pamatus recepcijai.

Ne velti Markss ir uzsvēris, cik plūstošs amatniecībā ir veicamā darba momentu kopsakars. Fabrikas strādniekam pie konveijera šis kopsakars nostājas preti jau kā kaut kas patstāvīgs, priekšmetisks. Neatkarīgi no strādnieka gribas darba objekts nonāk viņa darbības rādiusā. Tieši tikpat patvaļīgi tas viņu arī pamet. "Visai kapitālistiskajai ražošanai," raksta Markss, "kopīgs ir tas, ka nevis strādnieks izmanto darba apstākļus, bet darba apstākļi – strādnieku; tomēr vienīgi ar mašīnērijas parādīšanos šī ačgārnība kļūst par tehniski acīmredzamu īstenību."⁴³ Saskaroties ar mašīnu, strādnieki mācās saskaņot "savas kustības ar automāta nerimtīgo kustību".⁴⁴ Šie vārdi met īpašu gaismu pār to absurdo vienveidību, ko Po tiecas piedēvēt pūlim. Tas ir apgērba un izturēšanās,

⁴² II, 333. lpp.

⁴³ Karl Marx. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausg. nach der 2. Aufl. von 1872.* [Ed. Karl Korsch.] Bd. I. – Berlin 1932. – 404. lpp.

⁴⁴ Marx, *l.c.* – 402. lpp.

galu galā arī mīmikas vienveidīgums. Smaids liek padomāt. Iespējams, ka tas ir šodien *keep smiling* formā ierastais smaids, kurš tur kalpo par buferi. Iepriekš minētajā kopsakārā teikts: "Jebkurš darbs pie mašīnas prasa savlaicīgu strādnieka dresūru."⁴⁵ Šī dresūra ir jāatšķir no vingrināšanās. Manufaktūrā vēl bija sava vieta vingrinājumiem, kas amatniecībā bija noteicoši. Balstoties uz tiem, "katra ražošanas nozare rod savu specifisko tēlu *pieredzē*, tā pilnveido šo pieredzi *pa-mazām*". Protams, "līdzko tiek sasniegta noteikta brieduma pakāpe"⁴⁶, tā kristalizē šo pieredzi ātri. Tomēr šī pati manufaktūra savukārt "katrā amatnieka darbā, pie kura tā ir ķērusies, rada tā dēvēto nemācīto strādnieku šķiru, kuru amatniecība tika stingri izslēgusi. Kad tā līdz virtuozitātei attīsta absolūti vienpusīgu specialitāti uz visas strādātspējas rēķina, tā jau sāk par savu specialitāti padarīt attīstības trūkumu. Līdzās pakāpju atšķirībai nostājas vienkāršais strādnieku iedalījums mācītajos un nemācītajos."⁴⁷ Tieši nemācīto strādnieku visdziļāk pazemo mašīnas dresūra. Viņa darbs ir izolēts no pieredzes. Vingrināšanās tajā ir zaudējusi savu nozīmību. Lunaparks ar saviem karuseļiem un tamlīdzīgām izpriecām neizraisa neko citu kā vien tās dresūras degustāciju, kurai fabrikā tiek pakļauts nemācītais strādnieks (degustāciju, kas viņam laiku pa laikam ir aizstājusi visu programmu – jo ekscentriķa māksla, ko mazais cilvēks varēja apgūt lunaparkos, bezdarba laikos bija lielā cieņā). Po teksts ļauj izprast patieso kopsakaru starp mežonību un disciplīnu. Viņa garāmgājēji izturas tā, it kā tie, pieskaņojušies automātiem, varētu izpausties vairs tikai automātiski. Viņu uzvedība ir reakcija uz šoku. "Ja viņus aizskāra, tad viņi dziļi palocījās aizskārējam."

⁴⁵ Marx, *l.c.* – 402. lpp.

⁴⁶ Marx, *l.c.* – 323. lpp.

⁴⁷ Marx, *l.c.* – <631. lpp.> 336. lpp.

* Jo isāks kļūst rūpniecībā strādājošā apmācības laiks, jo garāks tas kļūst armijā. Iepējams, tas ir saistīts ar sabiedrības gatavošanos totālam karam, ja reiz vingrināšanās no ražošanas prakses pāriet pie iznīcināšanas prakses.

IX

Šoka pārdzīvojumam, ar ko gājējs saskaras pūlī, atbilst strādnieka "pārdzīvojums" mašīnērijas priekšā. Tas vēl neļauj atzīt, ka Po būtu piemītusi izpratne par rūpnieciskā darba procesu. Bodlērs noteikti ir bijis visai tāls no šādas izpratnes. Tomēr viņu valdzināja norise, kurā refleksivais mehānisms, ko mašīna iekustina cilvēkā, kā spoguļi ļauj sevi smalkāk aplūkot bezdarbīgajā. Šo norisi rāda azartspēle. Šāds apgalvojums varētu šķist paradoksāls. Kur gan vēl pastāvētu tik uzskatāms kontrasts kā starp strādnieku un spēlmani? Alēns paskaidro: "Spēles .. jēdziens .. ietver to, ka neviena partija nav atkarīga no iepriekšējām. [...] Spēle nepazīst nekādas drošas pozīcijas. [...] Agrāk gūtos nopelnus tā neņem vērā, un ar to tā atšķiras no darba. Spēle ātri tiek galā ar nozīmīgo pagātni, kas ir balstīta uz darbu."⁴⁸ Darbs, ko ar šo izteikumu ir domājis Alēns, ir augsti kvalificēts darbs (tas līdzīgi garīgajam darbam drikstēja paturēt dažas amatniecības iezīmes). Tas nav darbs, ko strādā lielākā daļa fabrikas strādnieku, vismazāk jau – nemācīto darbs. Tam gan pietrūkst sliekšmes uz avantūrām, šīs *fata morgana*, kas vilina spēlmani. Tomēr šim darbam nevar tikt atņemts veltīgums, tukšums, "nedrikstēšana pabeigt", kura piemīt algotā fabrikas strādnieka darbībām. Arī no automātiskā darba procesa atbrīvotais žests parādās spēlē, kas vienmēr sākas ar žiglu rokas tvērienu, izdarot likmi vai paceļot kārti. Kas mašīnērijai ir grūdiens, tas azartspēlei ir tā sauktais *coup**. Strādnieka tvēriens pie mašīnas nav saistīts ar iepriekšējo tieši tādēļ, ka tas ir tā precīzs atkārtojums. Katrs tvēriens pie mašīnas ir tieši tāpat izolēts no iepriekšējā, kā katras azartspēles partijas *coup*, tādēļ algotā strādnieka klausas

⁴⁸ Alain [Emile Auguste Chartier]. *Les idées et les âges*. – Paris, 1927. – I, 183. lpp. ("Le jeu")

* Gājiens (fr.).

savā veidā ir līdzinieces spēlmaņa klausām. Abu darbs ir vienlīdz ievērojamā mērā atbrīvots no satura.

Zēnefelderam ir litogrāfija, kurā redzams spēlmaņu klubs. Neviena no tajā attēlotajiem neseko spēlei ierastā veidā. Katrs ir sava afekta apsēsts: vienu pārņēmis draisks prieks, otru – neuzticība pret partneri, trešo – truls izmisums, ceturto – ķildīgums; vēl kāds grasās pamest šo pasauli. Visās šajās izpausmēs ir apslēpts kaut kas kopīgs – viņu mobilizētās figūras rāda, kā mehānisms, kam spēlmaņi uztic sevi azartspēles laikā, sagrābj viņu miesu un dvēseli savā īpašumā: tā, ka arī privātajā sfērā, lai cik kaislīgi aizkustināti, tie nespēj rīkoties citādi kā vien refleksiīvi. Tie izturas kā garāmgājēji Po tekstā. Viņi vada savu dzīvi kā automāti, līdzinoties Bergsona fiktīvajām figūrām, kas pilnībā izdzēsušas savu atmiņu.

Neliekas, ka Bodlērs pats būtu nodevies spēlei, lai kā viņš arī centies vārdos izteikt simpātijas, pat cildinājumu tiem, kuri krituši tai par upuri.⁴⁹ Motīvs, ko viņš aplūkojis naksnīgajā dzejolī “Spēle”, bija iecerēts viņa priekšstats par modernismu. To uzrakstīt bija daļa no viņa uzdevuma. Bodlēram spēlmaņa tēls kļuva par īsteni modernu pārinieku arhaiskajam paukotāja tēlam – tie abi viņam ir varoņtēli. Berne ir ar Bodlēra acīm skatījies, rakstīdams: “Ja sapulcinātu kopā visu to spēku un kaislības, kas ik gadus tiek izšķiesti pie Eiropas spēļu galdiem, – vai ar to pietiktu, lai izveidotu romiešu tautu un Romas vēsturi? Bet protams, ka tā! Katrs cilvēks ir piedzimis kā romietis, un, tā kā pilsoniskā sabiedrība cenšas viņam šo romieša iedabu atņemt, tā rada azarta un sabiedriskās spēles, romānus, itāļu operas un elegantus laikrakstus.”⁵⁰ Buržuāzijai azartspēles kļuva ierastas tikai deviņpadsmitajā gadsimtā – vēl astoņpadsmitajā spēlēja tikai aristokrātija. Spēlēšanu iz-

⁴⁹ Cf. I. – 456. lpp., arī II, 630. lpp.

⁵⁰ Ludwig Börne. *Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausg. Bd. 3.* – Hamburg, Frankfurt a.M., 1862. – 38., 39. lpp.

platija Napoleona karaspēks, un tagad tā piederēja pie "pasaulīgās dzīves izrādes un tiem tūkstošiem nenokārtoto eksistenču, kuras mājo lielpilsētu puspagrabos". Tās piederēja pie izrādes, kurā Bodlērs vēlējās redzēt heroisko, "kāds tas piemīt mūsu laikmetam".⁵¹

Ja gribam aplūkot azartspēles ne tikai no tehniskā, bet arī no psiholoģiskā aspekta, tad Bodlēra koncepcija parādās vēl iezīmīgāka. Skaidrs, ka spēlmanis dzenas pēc vinnesta. Tomēr viņa tieksmi vinnēt un iegūt naudu nevar saukt par vēlmi vārda īstajā nozīmē. Var gadīties, ka viņu iekšēji pārņem alkātība, varbūt – drūma izlēmība. Katrā gadījumā viņa dvēseles stāvoklis ir tāds, ka no pieredzes viņš daudz neiegūs.* Turpretī vēlme iederas pieredzes jomas sakārtojumā. "Ko jaunībā vēlas, to vecumā iegūst pārpilnībā," raksta Gēte. Jo agrāk dzīvē kaut ko vēlas, jo lielākas iespējas, ka šī vēlme piepildīsies. Jo tālāk laikā ietiecas vēlme, jo vairāk var cerēt uz tās piepildīšanos. Savukārt šo tiekšanos laika tālumā pavada pieredze, kas sniedz tai piepildījumu un iedalījumu. Tādēļ piepildīta vēlme ir pieredzes vainagojums. Etnogrāfiskajā simbolikā laika attālumu var aizstāt telpas attālums, tādēļ arī krītoša zvaigzne, kas traucas telpas bezgalīgajā tālumā, ir kļuvusi par piepildītas vēlmes simbolu. Ziloņkaula bumba, kas krīt *tuvākajā lūzā, nākamā kārts*, kas atrodas augšpusē, ir visīstākais pretstats krītošai zvaigznei. Tajā acumirkli ietvertais laiks, kad krītošās zvaigznes gaisma uzmirgo vienam cilvēkam, ir darināts no

⁵¹ II, 135. lpp.

* Spēle atceļ pieredzes sakārtojumu. Iespējams, ka tā ir kāda neskaidra nojausma par to, kas tieši starp spēlmaņiem padara iecienītu "vulgāro atsaukšanos uz pieredzi". Spēlmanis saka – "mans skaitlis" – tāpat, kā uzdzīvotājs saka – "mans tips". Otrās impērijas beigu posmā šāda attieksme bija noteicošā. "Bulvāros bija ierasts visu piedēvēt liktenim." (*Gustave Rageot. Qu'est-ce qu'un événement? // Le temps, 16 avril 1939.*) Šādu nostāju veicina derību slēgšana. Tas ir līdzeklis, lai piešķirtu notikumiem šoka raksturu, lai atbrīvotu tos no pieredzes sakarībām. Buržuāzījai arī politiskie notikumi bez grūtībām ieguva spēļu galda norises formu.

tās vielas, kuru Žubērs ir aprakstījis ar viņam raksturīgo pārliecību. "Laiks," viņš raksta, "ir atrodams arī mūžībā, tomēr tas nav Zemes, pasaulīgais laiks. [...] Šis laiks neiznīcina, tas tikai sniedz piepildījumu."⁵² Tas ir pretstats elles laikam, kurā norisinās to būtņu eksistence, kuras neko no aizsāktā nedrīkst pabeigt. Azartspēļu sliktā slava ceļas no tā, ka spēlmanis pats tur pieliek savu roku. (Nelabojams loteriju cienītājs nekad neizpelnīsies to pašu nicinājumu, ko spēlmanis šā vārda šaurā nozīmē.)

Spēles, tāpat kā algotā darba, regulatīvā ideja ir "īkreizsākt-no-jauna". Tādēļ tam, ka Bodlērs par spēlmaņa partneri izvēlēties sekunžu rādītāju – *la Seconde* –, ir pavisam noteikta jēga.

Un atceries, ka Laiks ir spēlmanis, kas spējīgs
Bez krāpšanās ņemt visu, visu banku šķiest!⁵³

Kādā citā tekstā sekundes vietā nostāties pats sātans.⁵⁴ Viņa valstībai, bez šaubām, pieder arī tā klusā ala, kurā dzelolis "Spēle" ierāda vietu azartspēļu upuriem.

Lūk, tumšā aina, nakti nosapņota;
Daudz manas gaišredzīgās acis redzēt prot.
Pats sevi ieraudzīju kaktā apēnotā –
Uz galda atspiedušos, auksti vērojot.
Jā, apskaudu es viņu kaislē sīkstās sejas.⁵⁵

Dzejnieks spēlē nepiedalās. Viņš stāv savā nostūrī, nebūt ne laimīgāks par spēlmaņiem. Viņš arī ir savas pieredzes pievilts vīrs, modernais cilvēks. Vienīgā atšķirība – viņš at-

⁵² Joseph Joubert. *Pensées*. 8e éd., II. – Paris 1883. – 162. lpp.

⁵³ I, 94. lpp. ("Ļaunuma puķes", 106. lpp.)

⁵⁴ Cf. I. – 455. – 459. lpp.

⁵⁵ I, 110. lpp. ("Ļaunuma puķes", 122. lpp.)

sakās no tās narkotikas, ar kuru spēlējošie cenšas nomākt savu apziņu, ko tie nodevuši sekunžu rādītāja varā.*

Sirds mana nodrebēja, apskauzdamā ainu,
Kur pārsātinātie uz bezdibeni trauc,
Pret nāves tukšumu vēl īstas mokas mainot,
Pret nebūtību – pekli, kuras nav par daudz!⁵⁶

Šajā pantā Bodlērs padara nepacietību par spēlēšanas kaisles substrātu. Tā vistīrāko būtību viņš ir atradis sevī. Viņa dedzīgajām dusmām piemita Džoto Padujā redzamās gleznas "*Iracundia*" izteiksmīgums.

X

Ja var ticēt Bergsonam, tad tas, kas cilvēkam atbrīvo dvēseli no laika apsēstības, ir *durée* aktualizācija. Prusts arī pieņēma šo ticību un darināja no tās vingrinājumus, kuros viņš visas dzīves garumā centās izgaismot aizgājušo, piesātinātu ar

* Reibinošā iedarbība, par kuru šeit ir runa, ir tāpat nosacīta laikā kā ciešanas, kas tai jāatvieglo. Laiks ir audums, kurā ieaustas spēles fantasmagorijas. Gurdons savā "*Facheurs de nuit*" raksta: "Es uzstāju, ka spēles kaislība ir viscildenākā no visām kaislībām, jo tā ietver sevī visas pārējās. Veiksmīgu *coups* virkne sniedz man tik daudz baudas, cik nespēlējošs cilvēks nevar gūt vairāku gadu laikā. [...] Vai tiešām jūs domājat, ka es man atlēkušajā zeltā saskatu vienīgi vinnestu? Jūs maldāties. Es redzu tajā visas baudas, ko tas sniedz, un izbaudu tās. Tās nāk pie manis pārāk ātri, lai varētu radīt apnicību, tās ir pārāk dažādas, lai mani garlaikotu. Es dzīvoju simt dzīvju vienas laikā. Kad es ceļoju, ir tā, it kā ceļotu elektrības dzirkstele. [...] Ja es esmu sikstulīgs un pietāpu savas banknotes spēlei, tad daru to tādēļ, ka pārlieku labi zinu laika vērtību, lai iegulditu tās, kā to dara citi ļaudis. Viena noteikta bauda, ko es sev atvēlu, manās acīs ir vērtīgāka par tūkstoš citām baudām. [...] Es baudu vien savā garā, un citas baudas man nevajag." (*Edouard Gourdon. Les faucheurs de nuit. Jouers et Joueuses. – Paris 1860. – 14., 15. lpp.*) Ari Anatols Franss līdzīgi rāda šīs lietas "*Jardin d'Epicure*" spēlei veltītajās skicēs.

⁵⁶I, 110. lpp. ("Ļaunuma puķes", 122. lpp.)

tām reminescencēm, kuras bija iesūkušās visās porās, kamēr tas kavējās bezapzinātajā. Kā “Ļaunuma puķu” lasītājs viņš bija nesalīdzināms, jo tajās sajuta darbojamies ko radniecīgu. Bodlēram nevar tuvināties, neietverot šajā tuvinājumā Prusta pieredzi. “Bodlēram,” saka Prusts, “laiks bija sabrucis visai divainā veidā; paveras vien retas dienas, un tās ir nozīmīgās. Šādi kļūst saprotams, kādēļ viņš tik bieži lieto tādus izteikumus kā “kad kādu vakaru”.⁵⁷ Šīs nozīmīgās dienas, izsakoties Žubēra vārdiem, ir piepildījuma laika dienas. Tās neatrodas vienkopus ar citām, bet gan paceļas pāri laikam. Šo dienu saturu veido tas, ko Bodlērs ietvēris jēdzienā *correspondances**. Tas nepiesaistīts atrodas līdzās “modernā skaistuma” jēdzienam.

Nobīdot malā mācīto vīru rakstus par *correspondances* (tās ir mistiķu kopīpašums; Bodlērs tām uzdūrās Furjē darbos), Prusts netaisa lielu troksni par šās lietas apstākļiem veltītajām artistiskajām variācijām, ko piegādā sinestēzija. Būtiski ir, ka *correspondances* rāda tādu pieredzes jēdzienu, kas ietver kultiskus elementus. Tikai piesavinoties šos elementus, Bodlērs pilnībā varēja novērtēt, ko tad īsti nozīmē tas sabrukums, kuram viņš kā modernais cilvēks bija liecinieks. Tikai tā Bodlērs spēja atpazīt šajā sabrukumā sev vienīgajam paredzētu izaicinājumu, ko viņš pieņēma “Ļaunuma puķēs”. Ja šajā grāmatā patiešām ir ietverta kāda slepena arhitektonika, par kuru ticis daudz spekulēts, tad dzejoļu loks, kas uzsāk šo krājumu, varētu būt veltīts kaut kam neatgriežami zaudētam. Pirmais, kas nes nosaukumu “Sakarības” [*correspondances*], sākas ar vārdiem:

Ir daba templis, kur no dzīviem pīlāriem
Redz dažreiz neizprastus vārdus kupli zeļam.
Sarp simboliem tur cilvēks mūžam ceļo,
Un maigām acīm viņā ilgi raugās tie.

⁵⁷ Proust. *A propos de Baudelaire* // *Nouvelle revue française*, tome 16, 1er juin 1921. – 652. lpp.

* Sakarības, atbilstības, (fr.).

Kā garas atbalsis, no tāles kopā plūstot,
 Tik plaši tā kā debess gaisma un kā nakts
 Tur savienojas krāsu, smaržu, skaņu raksts,
 Viens otrā pārsteidzošu atbilstību gūstot.

To, ko Bodlērs domājis ar *correspondances*, varētu saukt par pieredzi, kas cenšas sevi iedibināt kā pilnīgi nodrošinātu pret krīzēm. Tāda ir iespējama vien kulta sfērā. Pamezdama šo jomu, tā iztēlo sevi kā "skaisto". Skaistajā kulta vērtība parādās kā mākslas vērtība.*

⁶⁰ I, 23. lpp. ("Launuma puķes", 28. lpp.)

* Skaistais ir definējams divos dažādos veidos – attiecināts pret vēsturi un pret dabu. Abās šajās sasaistēs sevi aplicina skaistuma šķitums, aporētiskais tajā. (Pirmās aprisēm vajadzētu tikt īsi iezīmētām. Saskaņā ar savu *vēsturisko* eksistenci skaistais ir aizsaukums, ar ko aicināt tos, kuri to agrāk apbrīnojuši. Tikt skaistuma pārņemtam – tas ir *ad plures ire* [pievienoties daudzajiem – lat.], kā romieši teica par miršanu. Pēc šās noteiksmes, šķitums skaistajā pastāv tur, ka identiskais priekšmets, ap kuru rosās apbrīna, darbā nav atrodams. Raža tiek ievākta no tā, ko tajā apbrīnojušas iepriekšējās paaudzes. Vārdi, kas galu galā noslēdz šo gudrību, pieder Gētem: "Visu, kam ir bijusi liela ietekme, īstenībā vairs nevar novērtēt.") Skaistums attiecībā pret dabu var tikt definēts kā tas, kas "būtiskā nozīmē idents pats sev paliek vienīgi aizsegā". (Cf. *Neue deutsche Beiträge*, hrsg. v. Hugo von Hofmannstahl. – München, 1925. – II, 2, 161. lpp. <t.i., Benjamins, Gētes "Gara radinieki">). *Correspondances* stāsta par to, kas būtu jāizprot ar šādu aizsegu. Šo pēdējo, protams, drosīgi vienkāršojot, varētu saukt par atveidojošo elementu mākslasdarbā. *Correspondances* ir tā instance, kuras priekšā mākslas priekšmets pastāv kā uzticīgi atveidojošs, tiesa, vienlaikus caurcaurēms aporētisks. Ja mēģinātu attēlot šo aporiju pašas valodas materiālā, tad galu galā skaistais būtu jādefinē kā pieredzes priekšmets līdzīguma stāvoklī. Šī noteiksme droši vien sakristu ar Valēri formulējumu: "Varbūt skaistais prasa pakalpigū atdarinājumu tam, kas lietās ir nedefinējams." (Valéry. *Authres Rhumbs*. – Paris, 1934. – 167. lpp.) Ja Prusts tik labprāt atgriežas pie šīs tēmas (tā viņa darbos parādās kā no jauna atrastais laiks), tad nevar teikt, ka viņš izpaustu kādu noslēpumu. Gluži pretēji, pie viņa pieejas mulsinošākajiem aspektiem pieder tas, ka viņš vienmēr no jauna godprātīgi sava aplūkojuma centrā izvirza mākslasdarba kā atveidojuma jēdzienu, skaistā jēdzienu, īsi sakot – mākslas pilnībā hermētisko pusi. Viņš raksta par savu darbu rašanos un to mērķiem ar tādu veiklību un pieklājību, kāda pietāvētu dižciltīgam amatierim. Bergsona nostāja, protams, ir pilnī-

Correspondances ir atmiņas dati. Tie nav vēsturiski, bet gan aizvēstures dati. Svētku dienas padara dižas un nozīmīgas tikšanās ar agrāko dzīvi. To Bodlērs fiksējis sonetā, kura nosaukums ir "Iepriekšējā dzīve". Grotu, augu, mākoņu un bangu tēli, kas atraisās šajā otrajā sonetā, paceļas no asaru siltajiem tvaikiem – un šīs asaras rodas no ilgām pēc mājām. "Ceļinieks lūkojas šajās sēru aizmiglotajās tālēs, un viņa acis pieplūst ar histērijas asarām – *hysterical tears*,"⁵⁹ Bodlērs raksta recenzijā par Marselīnas Debordas-Velmoras dzejoļiem. Šeit nav simultānas sakarības, kādas vēlāk kultivēs simbolisti. Sakarībās līdzī čukst pagājušais, un to kanoiskajai pieredzei ir pašai sava vieta agrākajā dzīvē:

Bet jūras bangas, debess gleznu ritinot,
 Visvarenās un plašās, muzikālās šalkas
 No saviem dziļumiem ar svētsvinīgām alkām
 Pie rieta jauca klāt, man acis žilbinot.
 Vien tajā pasaulē es baudās guvu mieru.⁶⁰

Ja Prusta restaurējošā griba paliek ieslodzīta laicīgās eksistences ietvaros, turpretī Bodlēra – šo ietvaru pārkāpj, tad to var uzskatīt par simptomu, cik daudz pirmatnējāki un spēcīgāki pretspēki bija nostājušies pretim Bodlēram. Turklāt viņam diez vai citur izdevās sasniegt lielāku pilnību nekā tur, kur viņš, šo spēku uzveikts, šķiet kritam rezig-

gi pretēja. Izteikumiem, kuros filsofs skaidro, kas viss būtu sagaidāms no nepārtrauktās tapšanas plūsmas apcerīgas atjautas, piemīt akcents, kas atgādina Prustu: "Mēs varam katru dienu ļaut šādam vērojumam caurstrāvēt mūsu eksistenci, šādi gūstot no filosofijas līdzīgu apmierinājumu kā no mākslas. Tikai tas būtu vieglāk iegūstams, pastāvīgāks un vienkāršam mirstīgam vieglāk pieejams." (*Henri Bergson. La pensée et la mouvant. Essais et conférences.* – Paris, 1934. –198. lpp.) Bergsons redz rokas stiepiena attālumā to, kas Valēri labākajam, Gētem raksturīgajam ieskatam stāv acu priekšā kā "šeit", kurā nepietiekamais kļūst par notikumu].

⁵⁹ II, 536. lpp.

⁶⁰ I, 30. lpp. ("Ļaunuma puķes", 33. lpp.)

nācijā. “Pārdomas” iezīmējas uz senāko gadu alegoriju dziļajām debesīm:

... Gadi aizgājēji

Stāv debess balkonos, pland viņu skrandas vējā.⁶¹

Šajā vārsnā Bodlērs samierinās, daudzinot viņam nepieejamo senatni vecmodības tēlā. Kad Prusts sava darba pēdējā sējumā atgriežas pie pieredzes, kas par sevi atgādināja ar *madelaine* garšu, tad gadi, ko viņš redz parādāties uz balkona, viņam liekas kā mīlošās māsas Kombrē gadi. “Bodlēram šādas reminiscences ir vēl daudzskaitlīgākas; ir redzams arī, ka tas, kas liek tām parādīties viņa darbos, nav kaut kas nejaušs, un tādēļ, pēc manām domām, tās ir izšķirošas. Nav neviena cita, kas šīm savstarpēji saistītajām sakarībām sekotu ar tādu rūpību, izvēlīgi un tomēr nevērīgi, piemēram, kādas sievietes smaržā, viņas matu un viņas krūšu aromātā, kur šīs sakarības tad viņam atnes “neaptveramo, izliekto debesu zilgmi” vai “ostu, kura ir pilna liesmu un mastu”.⁶² Šie vārdi ir konfesionāls moto Prusta darbam. Tam piemīt zināma radniecība ar Bodlēra darbu, kas sapulcināja piemiņas dienas vienā garīgā gadā.

Tomēr “Ļaunuma puķes” nebūtu tās kas tās ir, ja tajās valdītu vienīgi veiksmē. Gluži pretēji; tās ir neatkārtojamas tieši ar to, ka no tā paša mierinājuma neveiksmes, no tās pašas dedzības neizdošanās, no tā paša darba izgāšanās ir guvušas dzejoļus, kas ne ar ko neatpaliek no tiem, kuros savus svētkus svin *correspondances*. Grāmata “Splīns un ideāls” ir pirmais no “Ļaunuma puķu” cikliem. Ideāls sniedz atmiņas spēku; splīns turpreti liek lietā sekunžu spietu. Viņš ir pavēlnieks tāpat, kā velns ir kaitēkļu pavēlnieks. Starp “Splīna” dzejoļiem atrodas “Nicības alkas”, kur teikts:

⁶¹ I, 192. lpp. (“Ļaunuma puķes”, 103. lpp.)

⁶² Proust. *A la recherche du temps perdu*. Bd. 8: *Le temps retrouvé*. – Paris. – II, 82., 83. lpp.

Sen pavasara smaržu vilnis zaudēts!⁶³

Šajā rindiņā Bodlērs saka ko galēju visgalējākajā slepenībā; tieši tas padara šo rindu neatkārtojami piederīgu viņam. Pieredzes iegremdēšanās sevī, kurā viņš agrāk bija līdzdarbojies, tiek atzīta vārdā “zaudēts” [*perdu*]. Smarža ir *mémoire involontaire* nepieejamā paslēptuve. Tā ir grūti saistāma ar kādu redzamu priekšstatu; starp visiem jutekļu dotumiem tā ir pielīdzināma vienīgi citai smaržai. Ja smaržas atpazīšanai starp citām atmiņām piemīt īpaša spēja mierināt, tad varbūt tādēļ, ka tā dziļi nomērdē laika ritējuma apziņu. Smarža ļauj noslicināt gadus tajā smaržā, kuru tā atgādina. Tas padara šo Bodlēra vārsmu nenomierināmu. Tiem, kuri vairs nespēj gūt pieredzi, mierinājuma nav. Tomēr tieši šī nespēja ir tā, kas veido dusmu dziļāko būtību. Dusmīgais “negrib neko dzirdēt”; viņa pirmtēls Tīmons dusmojas uz visiem cilvēkiem bez izšķirības; viņš vairs nespēj atšķirt pārbaudītu draugu no nāvīga ienaidnieka. Dorevili dziļais skatiens Bodlērā atpazīna tieši šīs aprises; viņš nosauca to par “Tīmonu, kam piemīt Arhiloha ģenialitāte”. Dusmu uzplūdi šeit mēra sekundes, kurām par upuri ir kritis grūtsirdīgais.

Laiks pūlas mani apbedīt pavisam

Kā sniegs, kas nosalušam lēnām pāri krīt.⁶⁵

Šīs vārsmas nepastarpināti seko iepriekš citētajām. Splinā laiks ir ieguvis lietas formu, minūtes krīt pār cilvēkiem kā pārsļas. Šim laikam nav vēstures, tāpat kā *mémoire involontaire*. Taču laika uztvere splinā ir pārdabis-

⁶³ I, 89. lpp. (“Ļaunuma puķes”, 92. lpp.)

⁶⁴ [Jules-Amédée] Barbey d'Aurevilly. *Les œuvres et les hommes. (XIX siècle) 3e partie: Les poètes.* – Paris, 1862. – 381. lpp.

⁶⁵ I, 89. lpp. (“Ļaunuma puķes”, 92. lpp.)

ki saasināta; katra sekunde atrod apziņu sagatavotu šoka saņemšanai.*

Laika skaitīšana, kas šķietami pakārto laika ilgstamību tā vienmēribai, tomēr nevar atteikties no nepieciešamības ļaut tajā pastāvēt nevienlīdzīgiem, īpaši iezīmētiem fragmentiem. Savienot kvalitātes atzišanu ar kvantitātes mērīšanu bija kalendāru uzdevums, kuri ar brīvdienām it kā ietaupīja vietu atmiņām. Cilvēks, kam pazūd pieredze, jūtas izsviests no kalendāra. Lielpilsētnieks ar šo izjūtu iepazīstas svētdienās, Bodlĕram tas ir *avant la lettre* vienā no "Splina" dzejoļiem.

Tad negaidīts no zvaniem paceļas un rājas
 Pret debesīm kāds kliedziens, baisu piepildīts, -
 Kā gariem, kuri kļīst bez dzimtenes un mājas
 Un atņemdamies gaudās nemitīgi krīt.⁶⁶

Zvani, kas reiz piederējuši svētku dienām, līdzīgi cilvēkiem ir izkrituši no kalendāra. Tie līdzinās tām nabaga dvēselēm, kurām ir daudz darāmā, bet nav vēstures. Ja Bodlĕrs splinā un *vie antérieure*** tur rokās citu no cita atrautos vēsturiskās pieredzes fragmentus, tad Bergsons ar savu *durée*

* Po savā mistiskajā "Dialogā starp Monos un Una" tukšo laika ritējumu, kam subjekts pakļauts splinā, ir it kā iekopējis *durée* un šķiet to piedzīvojam kā svētlaimi, ka viņš ir ticis atbrīvots no šīm šausmām. Tā ir "sestā maņa", ko aizgājējs saņem kā spēju vēl gūt harmoniju no tukšā laika ritējuma. To, protams, traucē sekunžu rādītāja tikšķēšana. "Man radās sajūta, it kā manā galvā būtu kaut kas ienācis, par ko es cilvēka inteliģencei varu sniegt vien visai neskaidru nojausmu. Visdrīzāk es to nosauktu par mentālā regulatora vibrāciju. Te ir runa par cilvēka abstraktās laika izjūtas spirituālu ekvivalentu. Zvaigžņu gaita tiek uzturēta pilnīgā saskaņā ar šo – vai ar kādu tai atbilstošu – kustību. Tādējādi es salīdzināju kamīna pulksteņa un klātesošo kabatas pulksteņa gaitas atšķirības. To tikšķēšana skanēja manās ausīs. Vissīkākās novirzes no pareizās takts .. aizskāra mani tāpat, kā cilvēkos mani aizvainoja abstraktās patiesības neievērošana." (Poe, l.c. – <624. lpp>, 336., 337. lpp.)

⁶⁶ I, 88. lpp. ("Ļaunuma puķes", 91. lpp.)

** priekšējā dzīvē (fr.) – *tulk.*

priekšstatu ir atsvešināties no vēstures krietni tālāk. "Metafiziskis Bergsons piesavinās nāvi."⁶⁷ Bergsona *durée* nav ietverta nāve, un šādi tā top izolēta pret vēsturisko (kā arī pirmsvēsturisko) kārtību. Tas pats notiek ar Bergsona *action** jēdzienu. Tam kūmās ir stāvējis tas "veselais saprāts", ar kuru izceļas "praktiskais cilvēks".⁶⁸ *Durée*, no kuras ir izdzēsta nāve, piemīt ornamenta sliktā bezgalība. Tā nepieļauj, ka tajā ienestu tradīciju.** Tā ir tādas pieredzes kopums, kura dižojas no pieredzes aizlienētās drānās. Turpretī splins rāda pārdzīvojumu tā kailumā. Ar šausmām grūt-sirdīgais redz Zemeslodi atkritam kailajā dabiskajā stāvoklī. To neaņem nekāda pirmsvēsturiskā laikmeta dvesma. Šeit nav auras. Šādi tā parādās "Nicības alkās" – vārmās, kas seko iepriekš minētajām:

No augšas vēroju, kā zemeslode rit,
Bet nemeklēju būdu patvērumam īsam.⁶⁹

XI

Ja priekšstatus, kas, mītot *mémoire involontaire*, cenšas grupēties ap kādu uzskates priekšmetu, sauc par tā auru, tad aura ap kādu uzskates priekšmetu atbilst tai pieredzei, kura uz kāda lietojama priekšmeta atstāj ievingrinātas rokas pēdas. Fotokamera un attiecīgi vēlāk radītā aparatūra

⁶⁷ Max Horkheimer. *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit // Zeitschrift für Sozialforschung* 3 (1934). – 332. lpp.

* Darbība (fr.) – tulk.

⁶⁸ Cf. Henri Bergson. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. – Paris 1933. – 166., 167. lpp.

** Pieredzes panikums Prusta darbos ir redzams, viņa galīgajam mērķim nemainīgi izdodoties. Nekas nav tik meistarīgs un garāmejošs vai tik lojāls kā tas, ka viņš pastāvīgi cenšas likt lasītājam saprast: pestīšana ir mana privātā darišana.

⁶⁹ I, 89. lpp. ("Ļaunuma puķes", 92. lpp.)

paplašina *mémoire involontaire* apjomu, rada iespēju ar aparatūras palīdzību fiksēt kādu norisi ar tās attēlu un skaņu. Tādējādi tā kļūst par būtisku sasniegumu sabiedrībā, kurā iet mazumā vingrināšanās. Bodlēra skatījumā dagerotipijai piemita kaut kas musinošs un šausmīgs, viņš dēvē tās viliņājumu par “pārsteidzošu un nežēlīgu”.⁷⁰ Tādējādi viņš, ja arī netika skaidri izpratis minētās sakarības, tad tika tās izjutis. Viņš pastāvīgi centās rezervēt modernajam tam pienākošos vietu un – jo īpaši mākslā – arī šo vietu ierādīt; šādi viņš izturējās arī pret fotogrāfiju. Bieži izjuzdams to kā apdraudējumu, viņš mēģināja vainu meklēt tās “vāji izprastajā progresā”.⁷¹ Tiesa, viņš gan šeit atzina, ka to veicina “lielo masu dumjība”. “Šīs masas prasa pēc ideāla, kas būtu to cienīgs un atbilstu to iedabai. [...] Šīs lūgšanas uzklausīja kāds atriebīgs dievs, un par viņa pravieti kļuva Dagērs.”⁷² Tomēr Bodlērs mēģināja atrast kādu samiernieciskāku skatījumu. Fotogrāfija var netraucēti apgūt pārejošās lietas, kurām ir tiesības “uz vietu mūsu atmiņas arhīvos”, ja tikai tā nejaucas “neaptveramā imaginatīvā apgabalā”, proti, mākslā, kur vieta ir vien tam, kurā “cilvēks ieliek savu dvēseli”.⁷³ Šis spriedums diez vai ir Zālamana cienīgs. Pastāvīgā gribētās diskursīvās atmiņas pieejamība, ko veicina reprodukcijas tehnika, ierobežo fantāzijas telpu. Šī telpa varbūt būtu izprotama kā spēja paust īpaša veida vēlmes – tādas, kuru piepildījums var tikt domāts kā “kaut kas skaists”. Savukārt to, ar ko šis piepildījums būtu saistīts, ir tuvāk skaidrojis Valerī: “Mākslasdarbu mēs atpazīstam pēc tā, ka neviena ideja, kuru tas mums raisa, neviena attieksme, uz kuru tas mūs mudina, nespēj to izsmelt vai piebeigt. Mēs varam smaržot ožai patīkamu ziedu, cik ilgi vien vēlamies; šo smaržu, kas modina iekāri, nav iespējams novērst, un nekādas at-

⁷⁰ II, 197. lpp.

⁷¹ II, 224. lpp.

⁷² II, 222., 223. lpp.

⁷³ II, 224. lpp.

miņas, nekādas domas un nekādas attieksmes nespēj izdzēst tās iedarbību vai atbrīvot mūs no varas, kas tai ir pār mums. Tieši to pašu cenšas panākt tas, kurš grib radīt mākslasdarbu.⁷⁴ No šāda viedokļa gleznas uzlūkošanai būtu jāatveido tas, uz ko acs nespēj vien pietiekami noskatīties. Piepildījums vēlmei, kas ir projicējama tās pirmsākumos, ir tas pats, kas turpina barot šo vēlmi. Kas šķir fotogrāfiju no gleznas un kādēļ nevar pastāvēt kāds tās abas aptverošs "télveides" princips, ir skaidrs: skatienam, kas nevar vien pietiekami nolūkoties gleznā, fotogrāfija turpretī nozīmētu to pašu, ko ēdiens badam vai dzēriens slāpēm.

Mākslinieciskās atdarināšanas krīzi, kas te parādās, var uzlūkot kā pašas uztveres krīzes neatraujamu sastāvdaļu. Iekāri pēc skaistuma padara neremdināmu aizvēsture, ko Bodlērs dēvē par nostalgijas asaru aizplīvurotu. "Ak, laikos aizgāj'šos tu biji/ man māsa vai man sieva" – šī atzišanās ir veltījums, ko var pieprasīt skaistais kā tāds. Ciktāl māksla tiecas pēc skaistuma un, kaut arī tik "vienkārši", tomēr to "atveido", tiktāl tā pieceļ to no laika dziļēm (kā Fausts Hēlēnu).^{*} Tehniskajā reprodukcijā tas vairs nenotiek. (Tajā nav vietas skaistumam.) Kad Prusts sūdzas par to attēlu trūcīgumu un dziļuma trūkumu, kurus *mémoire involontaire* viņam sniedz par Venēciju, viņš šajā sakarībā raksta, ka, pat dzirdot vārdu "Venēcija", šis attēlu krājums viņam ir parādījies tikpat pliekans kā fotogrāfiju izstāde.⁷⁵ Ja attēlos, kas iznirst no *mémoire involontaire*, atšķirīgo iezīmi saskata tiem piemītošajā aurā, tad fotogrāfija noteikti ir līdzvainīga "auras sabrukumā". Tas, ko dagerotipijā izjuta kā ne-

⁷⁴ Valéry. *Avant-propos. Encyclopédie française. Bd. 16: Arts et littératures dans la société contemporaine I.* – Paris, 1935. – Fasc. 16.04. – 5., 6.

^{*} Šāds izdošanās acumirkļis arī pats ir iezīmēts kā vienreizīgs. Uz to ir balstīts Prusta darbu konstruktīvais uzmetums: katra situācija, kurā hronistam uzvēdi pazaudētā laika elpa, tādējādi kļūst unikāla un izceļas dienu ritējumā.

⁷⁵ Cf. Proust. *A la recherche du temps perdu. Bd. 8: Le temps retrouvé.* – l.c. <641. lpp.>, 236. lpp.

cilvēcisku, varētu pat teikt – nāvīgu, bija skatīšanās aparātā (starp citu, ilgstošā): aparāts taču tver cilvēka attēlu, neatdodot viņam tā skatienu atpakaļ. Savukārt skatienā mājā gaidas, ka ar to apveltītais uz šo skatienu atbildēs. Kur uz šīm gaidām tiek atbildēts (kas domāšanā tikpat labi var notikt ar intencionālu uzmanības skatienu kā ar skatienu šā vārda ierastajā nozīmē), tur norisinās auras pieredze šā vārda pilnā nozīmē. “Uztveramība,” spriež Novaliss, “ir uzmanība.”⁷⁶ Uztveramība, par ko viņš šeit runā, nav nekas cits kā auras uztveramība. Auras pieredze tādējādi sakņojas cilvēku sabiedrībā ierastas reakcijas formas pārņemšanā uz dzīvās vai nedzīvās dabas attiecībām ar cilvēkiem. Pieredzēt kāda fenomena auru nozīmē atvēlēt tam spēju likt pāvērties skatienam.* Tas atbilst *mémoire involontaire* atradumiem. (Tie, jāpiebilst, ir vienreizēji: atmiņai, kas tos cenšas ietvert sevī, tas nav pa spēkam. Ar to šie atradumi balsta tādu auras jēdzienu, kas pieņem tajos mītošo “vienreizējo tāluma parādību”⁷⁷. Šī definīcija ir iecerēta tā, lai padarītu caurredzamu fenomena kultisko raksturu. Būtiski tālais ir tas, kam nevar pietuvoties: patiesi, šī nespēja pietuvoties ir kulta attēla galvenā kvalitāte. Nav nepieciešams uzsvērt, cik ļoti liela bija Prusta pieredze auras problēmās. Tomēr ir iezīmīgi, ka viņš pie izdevības pieskaras šai problēmai ar jēdzieniem, kas veido tās teoriju: “Daži noslēpumu mīlotāji glaimo sev, stāstot, ka lietās paliek kaut kas no skatieniem, kurus tās saista.” (Tomēr ne jau spēja uz tiem atbildēt.) “Vi-

⁷⁶ Novalis [Friedrich von Hardenberg]. *Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn.* – Berlin 1901. 2. Theil, I. Hälfte. – 293. lpp.

* Šāds atvēlējums ir poēzijas avots. Kad cilvēks, dzīvnieks vai nedzīvs priekšmets, dzejnieka šādi apgādāts, paver savu skatienu, tas aiznes viņu tālumā. Šādi pamodinātās dabas skatiens sapņo un velk dzejojošo līdzī savam sapnim. Arī vārdiem var būt aura. Karls Krauss to aprakstījis šādi: “Jo tuvāk aplūko kādu vārdu, jo tālāk tas lūkojas atpakaļ.” (Karl Kraus. *Pro domo et mundo.* – München, 1912 [Ausgewählte Schriften. 4.]. – 164. lpp.)

⁷⁷ Cf. Walter Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* // *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936). – 43. lpp.

ņi domā, ka monumenti un tēli parāda sevi vien tajā maigajā plivurā, kuru tik daudzu apbrīnotāju mīlestība un bijība ir noaudusi tiem apkārt. Ši himera,” Prusts izvairīgi nobeidz, “kļūtu par patiesību, ja to attiecinātu tikai uz vienīgo indivīdam pieejamo realitāti, proti, uz viņa paša izjūtu pasauli.”⁷⁸ Līdzīga, tomēr savas objektīvās ievirzes dēļ tālāk sniedzoša ir Valerī izpratne par uztveri sapnī kā auratisku uztveri. “Ja es saku – es redzu to tur –, ar to netiek radīts vienādojums starp mani un attiecīgo lietu. [...] Turpretī sapnī šāds vienādojums pastāv. Lietas, ko redzu es, redz mani tieši tāpat kā es viņas.”⁷⁹ Tieši sapnī daba ir templis, par kuru tiek teikts:

Starp simboliem tur cilvēks mūžam ceļo,
Un maigām acīm viņā ilgi raugās tie.

Jo labāk Bodlērs pārzinājis auras sabrukumu, jo nemaldīgāk tas ir ierakstījies viņa liriskajos darbos. Tas ir noticis šifrēti; tas atrodams gandrīz visos “Ļaunuma puķu” fragmentos, kur no cilvēka acs dziļumiem iznirst skatiens. (Pats par sevi saprotams, ka Bodlērs tam nav sekojis konsekvēti.) Ir runa par to, ka gaidas, kas traucas pretī cilvēka skatienam, netiek piepildītas. Bodlērs apraksta acis, par kurām varētu teikt, ka spēja skatīties tām ir zudusi. Tomēr šīs īpašības dēļ tās ir apveltītas ar valdzinājumu, kas lielā, ja ne noteicošā mērā sedz viņa instinktīvo dziņu izmaksas. Šo acu valdzinājuma varā *sexus* Bodlērā ir atsacījies no Erota. Ja [Gētes] “Svētlaimīgo ilgu” rindas –

Tāles tevi neaizkavē,
Lido šurp kā apburts tu –

⁷⁸ Proust. *A la recherche du temps perdu*. Bd. 8: *Le temps retrouvé*, l.c. – <641. lpp.>, II, 33. lpp.

⁷⁹ Valéry. *Analecta*, l.c. – <614. lpp>, 193., 194. lpp.

ir kalpojušas par klasisku aprakstu tai mīlai, kura tiek papildīta ar auras pieredzi, tad diez vai liriskajā poēzijā ir atrodamas rindas, kas tik izlēmīgi stātos šīm iepriekšējām pretī, kā Bodlēra:

Es tevi dievinu kā pusnakti pār mājām,
Ak, manu skumju vāze, lielā klusētāja,
Un tevi mīlu tik, cik tu man nepaliec,
Un, jo tu projām bēdz, ai, manu nakšu zieds,
Jo vairāk man pie tevis, ļaunā, gribas,
Kaut smīnot slīdi projām zilā bezgalībā.⁸⁰

Skatieni varētu iedarboties jo pakļaujošāk, jo dziļāka ir redzētāja klātneesamība, kas tajos tikusi uzveikta. Spoguļim līdzīgās tukšās acīs tā nemazinās. Tieši tādēļ šīm acīm tāliene nav pazīstama. Tām piemītošo gludenumu Bodlērs ietvēris šādā izmanīgā vārsmā:

Tad acīs veries acīm kārām
Vai satīrskuķēm, vai ar nārām.⁸¹

Satīrskuķes un nāras vairs nepieder pie cilvēcisko būtņu ģimenes. Tās ir nodalītas. Pārdomas rosinošā kārtā Bodlērs tāluma noslogoto skatienu ir ienesis dzejā kā "pazīstamo skatienu" [*regard familier*].⁸² Viņš, kas pats neno-dibināja ģimeni, vārdam *familier* ir piešķīris apsolījuma un atteikšanās piesātinātu tekstūru. Viņš ir kritis par upuri skatienu neskartajām acīm un bez jebkādam ilūzijas iesoļo to varas sfērā.

⁸⁰ I, 40. lpp. ("Ļaunuma puķes", 44. lpp.)

⁸¹ I, 190. lpp. (Atdz. V. Bisenieks)

⁸² Cf. I, 23. lpp. (Dzejolis "Sakarības", latv.: Un maigām acīm viņā ilgi raugās tie. "Ļaunuma puķes", 28. lpp.)

Kā bodes tavas acis spilgti apgaismotas,
 Kā pūļa svētkos spožās īvju slotas,
 Un sveču spēku tās bez kauna lietot prot,
 Bet savas dailes likumus nemūžam nesaprot.⁸³

“Trulums,” Bodlērs raksta vienā no savām pirmajām publikācijām, “bieži ir izgreznojums skaistumam. Vienīgi tam ir jāpateicas, ja acis ir skumjas un caurspīdīgas kā melnējoši purva avoti vai eļļaini mierīgas kā tropiskās jūras.”⁸⁴ Ja šādās acīs iemājo dzīvība, tad tā ir plēsīga zvēra dzīvība, kas, lūkodamās pēc laupījuma, vienlaikus rūpējas par savu drošību. (Tā arī palaistuve, pētīdama garāmgājējus, vienlaikus lūkojas pēc policista cepures. Fizionomisko tipu, kas rada šādu dzīves formu, Bodlērs atrada daudzajās lappusēs, ko prostitūtām bija veltījis Gijs. “Viņa kā plēsējs ļauj savam skatienam kavēties pie horizonta; šim skatienam piemīt plēsīga zvēra nepastāvīgums ..., taču reizēm arī tam raksturīgais pēkšņais, saspringtais izklupiens.”)⁸⁵ Ir skaidrs, ka lielpilsētas cilvēka acis ir pārslogotas ar drošības nodrošinājuma funkcijām. Uz kādu mazāk uzskatāmu to lietojumu norāda Zimmels: “Tas, kurš redz nedzirdot, ir daudz vairāk satraukts nekā tas, kurš dzird neredzot. Tas ir kaut kas .. lielpilsētām iezīmīgs. Cilvēku savstarpējās attiecības lielpilsētās raksturo ievērojams redzes aktivitātes pārsvars pār dzirdes aktivitāti. Tā galvenais cēlonis ir sabiedriskie transporta līdzekļi. Pirms deviņpadsmitā gadsimta, kad attīstījās omnibusi, dzelzceļi un tramvaji, ļaudis vēl nebija saskārušies ar nepieciešamību vairāku minūšu vai pat stundu garumā cits citu uzlūkot, nepārmijot ne vārda.”⁸⁶

Aizsargājošais skatiens iztieks bez sapņojošas aizmirstības tāluma vērojumā. Tas spēj nonākt pat tik tālu, ka izjūt

⁸³ I, 40. lpp. (“Ļaunuma puķes”, 45. lpp.)

⁸⁴ II, 622. lpp.

⁸⁵ II, 359. lpp.

⁸⁶ G[eorg] Simmel. *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique. Traduit par A. Guillaïn.* – Paris, 1912. – 26., 27. lpp.

patiku par šā tāluma pazemojumu. Šādā ziņā iezīmīgi izteikumi. "1859. gada salonā", kad Bodlērs liek ainavām slidēt garām kā rēvijā, noslēdzot ar atzišanos: "Es gribu atpakaļ diorāmas, kuru šausmīgā un neaptēstā maģija uzspiež man noderīgu ilūziju. Es labprātāk uzlūkoju dažas teātra aizkulisēs, uz kuru fona es redzu traģiskā kodolībā meistarīgi izspēlētus manus vismiļākos sapņus. Šīs lietas, būdamas tik pilnīgi neīstas, tieši tādēļ ir daudz tuvākas patiesībai, turpretī mūsu ainavas lielākoties ir meles, jo tās kavējas melot."⁸⁷ "Derīgajai ilūzijai" būtu piešķirama mazāka nozīme nekā "traģiskajai kodolībai". Bodlērs dzenas pēc tāluma burvestības; viņam pietrūkst ainavas attēla tieši gadatirgus būdu glezniecības mērogā. Vai viņš domā, ka tāluma burvestība būs pārplēšama, kā tam ir jānotiek ar skatītāju, kas piegājis pārāk tuvu prospektam? Šis motīvs ir radis savu nospiedumu vienā no "Ļaunuma puķu" diženajām vārsēm:

Bet Bauda gaisīgā bēgs pretī pamalei
Kā silfida uz kulisēm tumsas alkās.⁸⁸

XII

"Ļaunuma puķes" ir pēdējais liriskais darbs, kam bijusi Eiropas mēroga ietekme; pēc šā darba neviens cits nav spējis izlauzties ārpus vairāk vai mazāk ierobežota valodiskā apgabala. Līdzās vēl jāmin apstāklis, ka Bodlērs savas radošās spējas veltījis gandrīz tikai un vienīgi šai vienai grāmatai. Un visbeidzot nevar aizmirst arī faktu, ka daži no viņa motīviem – tie, kuri tika aplūkoti šajā pētījumā, – padara problemātisku liriskās poēzijas iespējamību. Šis trejādaļs kopsakars vēsturiski ierāda Bodlēram viņa vietu. Tas rāda,

⁸⁷ II, 273. lpp.

⁸⁸ I, 94. lpp. ("Ļaunuma puķes", 105. lpp.)

ka viņš nesatricināmi iestāties par savu lietu. Bodlērs bija nesatricināms sava uzdevuma apziņā. Šī apziņa sniedzas pat tiktāl, ka viņš savu mērķi apzīmējis par “šablona radīšanu”.⁸⁹ Tajā viņš saskatīja katra nākotnes liriķa nosacītību. Tos, kuri vēl nebija izauguši līdz šim uzdevumam, viņš ne-turēja nekādā vērtē: “Vai jūs dzerat ambrozija buljonu? Vai jūs ēdat Parosa kotletes? Cik tad lombardā dod par liru?”⁹⁰ Ar oreolu apvīts liriķis Bodlēram ir kļuvis antīks. Prozas darbā ar nosaukumu “Zudušais oreols” Bodlērs šādam dzejniekam atvēl statista lomu. Šis teksts dienasgaismu ieraudzīja vēlu. Bodlēra atstāto rakstu pirmajā atlasē tas tika atzīts par “publicēšanai nederīgu”. Līdz pat šai dienai Bodlēram veltītajā literatūrā tas netika ņemts vērā.

“Mans dārgais, ko es redzu! Lokālā ar sliktu reputāciju es atrodu jūs – cilvēku, kas dzer esenci, kas ēd ambroziju! Un patiešām! Cik pārsteigts esmu!” – “Jūs, mans mīlais, taču zināt par bailēm, ko es izjūtu pret zirgiem un ratiem. Tik tikko esmu steigā šķērsojis bulvāri un izdarījis kādu aplamu kustību šajā ņudzošajā haosā, kur nāve no visām pusēm auļos traucas mums virsū, oreols pēkšņi noraisās no manas galvas un iekrīt asfalta dubļos. Man pietrūka drosmes to pacelt. Es teicu sev, ka mazāk sāpīgi zaudēt savas goda zīmes nekā ļaut sev salauzt kaulus. Un visbeidzot, es sacīju sev, nelaime vienmēr nāk kaut kam par labu. Tagad es varu staigāt inkognito, darīt nosodāmas lietas un būt tikpat nelietīgs kā kurš katrs mirstīgais. Tā nu es, kā redzat, esmu šeit – gluži kā jūs!” – “Jūs taču paziņojiet par oreola zaudējumu vai prasīsi pēc tā atradumu biro-jā?” – “Ne prātā nenāk! Man šeit ir labi! Jūs vienīgais mani pazināt. Turklāt cieņa mani garlaiko. Turklāt es priecājos par do-mu, ka to atradis kāds slikts dzejnieks un nekautrēsies ar to izgreznoties. Kāds tiks padarīts laimīgs! Par to nav nekā labā-

⁸⁹ Cf. Jules Lamaître. *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. 4e série.* <14e éd., Paris, 1897.> – 31., 32. lpp.

⁹⁰ II, 422. lpp.

ka – īpaši ja runa ir par laimīgo, par kuru es varu smieties! Iedomājieties X vai arī Z! Nē, tas nu gan būs komiski!”⁹¹ Tas pats motīvs ir atrodamas dienasgrāmatās, tikai beigas ir atšķirīgas. Dzejnieks ātri paceļ oreolu. Nemierīgu viņu dara vien tas, ka šis starpgadījums varētu būt nelāga zīme.^{92*}

Šo piezīmju autors nav dikdienis. Tās ironiski fiksē to pašu pieredzi, kuru Bodlērs bez jebkādiem izpušķojumiem garāmejojot ir ielicis teikumā: “Apmaldījies šai negantajā pasaulē, pūļa grūstīts, es esmu kā gurušais, kam skatiens redz aizmugurē, sen pagājušajos gados, tikai strostēšanu un sarūgtinājumus un priekšā vienīgi vētras plosīšanos, kur nav nekā jauna, ne ko mācīties, ne par ko ciest.”⁹³ Tiklīdz pūlī apveltītam ar dunkām – šo pieredzi starp visām citām, kuras viņa dzīvi padarīja par to, kas tā bija, Bodlērs izceļ kā noteicošu, kā unikālu. Viņam ir apdzisusi no iekšienes kustīgā, ar savu paša dvēseli apveltītā pūļa spozme, kurā bija iemilējies dikdienis. Lai vēl saasinātu šo negēlibu, viņš lūkojas pēc tās dienas, kurā pat paklidušās, izstūmtās sievietes būs gatavas piesaukt labi sakārtoto dzīvi, nosodīt libertiānismu un noliegt visu, izņemot naudu. Šo savu pēdējo sabiedroto nodots, Bodlērs turpina uzbrukumu pūlim – viņš dara to tādās pašās bezspēcības dusmās kā kāds, kas cīnās pretim lietum vai vējam. Šādi ir veidots tas pārdzīvojums, kuram Bodlērs ir piešķīris pieredzes nozīmi. Viņš ir norādījis uz cenu, par kādu gūstama modernisma sensācija: auras satriekšana šoka pārdzīvojumā. Viņam nācās maksāt dārgi, piekrītot šai satriekšanai. Tomēr šeit slēpjas viņa poēzijas likumība. Viņš pie Ot-rās impērijas debesīm mirdz kā “zvaigzne bez atmosfēras”.⁹⁴

⁹¹ I, 483., 484. lpp.

⁹² Cf. II, 634. lpp.

* Nav izslēgts, ka par iemeslu šās skices uzrakstīšanai ir bijis patogēns šoks. Tādēļ vēl jo zīmīgāka ir forma, ar kuru tas iekļaujas Bodlēra daiļradē.

⁹³ II, 641. lpp.

⁹⁴ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. 2. Aufl. – Leipzig, 1893.

– I, 164. lpp.

Centrālparks

<1>

Laforga hipotēze par Bodlēra uzvedību publiskajā namā parāda īstajā gaismā visu to Bodlēra psihoanalītisko raksturojumu, kuru viņš sniedz. Šis raksturojums mats matā saskaņojas ar ierasto "literatūrvēsturisko". <.>

Daudzu Bodlēra dzejoļu sākuma īpašais skaistums ir – uzniršana no bezdibeņa.

George "*spleen et idéal*" tulkojis kā "Melanholija un apgarotība" ["*Trübsinn und Vergeistigung*"], tādējādi precīzi atveidojot Bodlēra ideāla izpratni.

Ja saka, ka modernā dzīve Bodlēram ir dialektisku tēlu krātuve, tad tas ietver arī apgalvojumu, ka Bodlēram modernā dzīve bija tas pats, kas septiņpadsmitajam gadsimtam – antikā pasaule.

Ja vēlamies atsaukt atmiņā, cik ļoti Bodlēram kā dzejniekam nācās ņemt vērā paša nolikumus, paša atziņas un aizliegumus un reizē – cik precīzi bija aprakstīti viņa poētisko darbu uzdevumi, tad viņa tēls iegūst heroiskas iezīmes.

<2>

Splīns kā aizsargdambis pret pesimismu. Bodlērs nav pesimists – nav tāpēc, ka viņš ir noteicis aizliegumu nā-

kotnei. Tieši tas visskaidrāk atšķir viņa heroismu no Nīčem piemītošā. Viņa darbos nav atrodamas nekādas pārdomas par pilsoniskās sabiedrības nākotni, un tas ir pārsteidzoši, ņemot vērā viņa intīmo piezīmju raksturu. Jau šis apstāklis vien rāda, cik maz viņš rēķinājās ar savu darbu noturību un efektu un cik ļoti monadoloģiska ir "Ļaunuma puķu" struktūra.

"Ļaunuma puķu" struktūras iedarbība neslēpjas kaut kādā atjautīgā atsevišķo dzejoļu izkārtojumā; vēl jo mazāk to nosaka kāds slepens kods. Tā ir meklējama nesaudzīgā ikkatras liriskās tēmas izslēgšanā, kura neskar Bodlēra paša ciešanu pilno pieredzi. Tieši tādēļ, ka Bodlērs zināja, ka viņa ciešanas, splins, *taedium vitae*¹ sakņojas dziļā senatnē, viņš spēja ārkārtīgi precīzi noņemt saviem darbiem paša pieredzes signatūru. Ja drikstētu izvirzīt kādu minējumu, tad būtu jāsaka, ka nekas viņam nebūtu tik labi palīdzējis saredzēt paša oriģinalitāti kā Romas satīriķu studijas.

<3>

"Slavinājums" jeb apoloģija cenšas piesegt vēstures gaitas revolucionāros momentus. Kontinuitātes radišana tai ir daudz mīļāka. Tā uzsver vienīgi tos attiecīgā veikuma elementus, kuru iedarbība ir jau sākusies. Tā neskar asumus un šķautnes, kas liek apstāties tam, kurš grib tikt tālāk.

Viktora Igo kosmiskajām trīsām nekad nepiemīt to kailo šausmu raksturs, kuras līdz ar splīnu piemeklēja Bodlēru. Tās nāca pie dzejnieka no pasaules izplatījuma, kas piederēja interjeram, kurā viņš jutās kā mājās. Viņš patiešām jutās kā mājās šajā garu pasaulē. Šī pasaule bija viņa omulīgās mājas dzīves papildinājums, kurā tāpat nevarēja iztikt bez šausmām.

¹Dzīves apnikums (lat.).

“Tai sirdī, kura mūžam vēlas ziedus riest”² – skaidrojot “Ļaunuma puķes” un neauglību. Bodlēra “vīnogu raža” [*vendages*] ir visgrūtsirdīgākais no viņa lietotajiem izteikumiem (dzejolos “*Semper eadem*”; “Neparedzētais”).

Pretruna starp dabisko atbilstību teoriju un dabas noraidījumu. Kā lai to atrisina?

Nepārdomāti uzbrukumi, rakņāšanās pa noslēpumiem, pārsteidzoši nodomi atbilda otrās impērijas “valsts saprātam” un labi raksturoja Napoleonu III. Tas viss veidoja izšķirošo žestu Bodlēra teorētiskajās deklarācijās.

<4>

Būtiski jauns ferments, kas, ienākot *taedium vitae*, padara to par splīnu, ir pašatsvešināšanās. No refleksijas bezgalīgā regresa, kura romantisms vienlaikus paplašināja dzīves telpu aizvien lielākos lokos un sašaurināja to arvien šaurākos rāmjos, Bodlēra skumjās ir palicis pāri subjekta *tête-à-tête sombre et limpide*³ ar sevi pašu. Šī ir Bodlēram raksturīgā “nopietnība”. Tieši tā traucēja dzejniekam pilnībā asimilēties katoliskajā pasaules redzējumā, kas samierinās ar alegorijas kategoriju, vienīgi pakārtojot to spēles kategorijai. Alegorijas šķietamība šeit vairs nav vispāratzīta, kā tas bija barokā.

Bodlēru nevadīja nekāds stils, un viņam nebija arī skolas. Tas ir visnotaļ apgrūtinājis viņa recepciju.

Alegorijas parādīšanās ir atbilde kādam nesalīdzināmi nozīmīgākam mākslas krīzes paveidam, pret kuru ap 1852. gadu bija lemts vērsties *l'art pour l'art* teorijai. Šās mākslas krīzes cēloņi ir meklējami gan tehniskajā, gan politiskajā situācijā.

² Dzejolis “Saule” (“Ļaunuma puķes”, 108. lpp.).

³ Ar aci pret aci absolūts un skaidrs (fr.).

<5>

Par Bodlēru klist divas leģendas. Pirmo no tām viņš izplatīja pats, un tajā viņš parādās kā necilvēks un pilsonības baidītājs. Otrā radās līdz ar viņa nāvi un lika pamatus viņa slavai. Tajā viņš parādās kā moceklis. Šim neīstajam teoloģiskajam nimbam ir jātiek pilnībā izklidinātam. Šā nimba pamatā Monjē formula.

Var sacīt: laime caurstrāvoja viņu, turpretī par nelaimi to nevar. Dabiskā stāvoklī nelaime nevar ienākt mūsos.

Splins ir izjūta, kas atbilst katastrofas nepārtrauktībai.

Vēstures ritējums, kāds tas parādās pakārtotumā katastrofas jēdzienam, īstenībā var pretendēt uz domājošā uzmanību ne vairāk kā bērnu kaleidoskops, kuram katrs pagrieziens nozīmē visa sakārtotā izjukšanu un sagrupēšanos jaunā kārtībā. Valditāja jēdziens vienmēr ir kalpojis par spoguļi, kurā tiek veidots "kārtības" tēls. Šis kaleidoskops reiz ir jāsasit.

Kaps ir tā slepenā kamera, kurā Eross un Seksus izlīdzina savu seno strīdu.

Zvaigznes Bodlēram ir attēlu mikla precei. Tās ir "vienmēr-viens-un-tas-pats" lielos daudzumos.

Lietu pasaules bezvērtīgumu alegorijā pārtrumpo prece pašā lietu pasaulē.

<6>

Jūgendstils būtu izprotams kā mākslas otrais mēģinājums tikt galā ar tehniku. Pirmais bija reālisms. Tajā problēma vairāk vai mazāk radās mākslinieku apziņā, kurus uztrauca jauno reprodukcijas tehniku darbība. (Skat. rakstu par reproducējamību.) Jūgendstilā šī problēma kā tāda

jau ir izstumta. Tas neuztvēra sevi kā konkurējošās tehnikas apdraudētu. Tomēr tieši tādēļ vēl jo visaptverošāka un agresīvāka bija tā tehnikas kritika, kuru jūgendstils slēpa sevī. Pašos pamatos tas nodarbojas ar tehniskās attīstības aizturēšanu. Tā ķeršanās pie tehnikas motīviem izriet no mēģinājuma ...

Tas, kas Bodlēram bija alegorija, Rolinātam jau ir deģenerējies par žanru.

“Oreola zuduma” motīvs ir izstrādājams kā visspilgtākais kontrasts jūgendstila motīviem.

Būtība kā jūgendstila motīvs. <.>

Rakstīt vēsturi nozīmē piešķirt seju gadaskaitļiem.

Telpas prostitūcija hašišā, kur tā pakalpo visam pagājušajam (splins). <.>

Splīnam apbedītais ir vēsturiskās apziņas “transcendentālais subjekts”.

Jūgendstilam īpaši patika oreols. Saule vēl nekad nebija sev tā patikusi savā staru vainagā; cilvēka acs nekad netika spīdējusi spožāk kā Fidusam.

<7>

Androgīnā, lesbiskā, neauglīgās sievietes motīvs ir jāaplūko kopsakarā ar alegoriskās intences destruktīvo spēku. – Vispirms jāaplūko atteikšanās no “dabiskā” – kopsakarā ar lielpilsētu kā dzejnieka sižetu.

Merions: namu jūra, drupas, mākoņi, Parīzes majestātiskums un trauslums.

Antikā un modernā pretstats no pragmatiskā kopsakara, kurā tas parādās Bodlēram, ir jāpārvieta alegoriskajā.

Splins liek starp pašreizējo un tikko pagājušo acumirkli izplesties gadsimtos. Tieši tas nebeidzami rada "antiko".

Bodlēram "modernais" nebalstās tikai un vienīgi sensibilitātē. Tajā gūst izpausmi augstākā spontanitātē; Bodlēram mūsdienīgais ir iekarojums, tam piemīt armatūra. Šķiet, ka to ir saskatījis vienīgi Žils Laforgs, kad viņš norādīja uz Bodlēra "amerikāniskumu".

<8>

Bodlēram nepiemita Viktora Igo vai Lamartina humanitārais ideālisms. Viņam bija svešs arī Misē jūtīgums. Viņš netika guvis patiku no sava laikmeta, kā to darīja Gotjē, nedz arī ļāvās tam apmulķoties, kā Lekonts de Lils. Viņš nebēga pielūgsmē, kā to darīja Verlēns, nedz kāpināja savu jaunības spēka lirisko *elan*⁴ ar nodevību pret vīra vecumu – kā Rembo. Cik dzejnieks ir bagāts viņa mākslas sniegtās atziņās, tik bezpalīdzīgs viņš ir atrunās sava laikmeta priekšā. Pat "modernisms", uz kura atklāšanu viņš bija tik lepns, – kuru gan tas skāra? Otrās impērijas varenie nelīdzinājās Balzaka ieskicētajiem buržuāzijas paraugtēliem. Modernisms kļuva par lomu, kas varbūt vispār bija izpildāma vienīgi pašam Bodlēram. Tā bija traģiska loma, kuru izpildīja diletants, kas, citu spēku trūkuma dēļ, uzņēmies to spēlēt, bieži padarīja sevi par komisku personāžu – kā tie varoņi, kurus Domjē roka ar Bodlēra piekrišanu ir vislabāk atveidojusi. Bez šaubām, Bodlērs to visu zināja. Ekscentriskums, kurā viņš tik labi jutās, bija Bodlēra veids, kā darīt to zināmu. Pavisam droši – viņš nebija nekāds pestītājs vai mocekļis; viņš nebija pat varo-

⁴Dziņa, virzītājspēks (fr.).

nis. Tomēr viņam piemita kaut kas no mīma, kam nākas pilnā zālē spēlēt dzejnieku tādas sabiedrības priekšā, kurai īsts dzejnieks vairs nav vajadzīgs un kura tam dod savu skatuvi vienīgi kā mīmam.

<9>

Neiroze ražo masu produkciju psihiskajai ekonomikai. Tur tai piemīt "spaidu priekšstata" forma. Neurotiķa mājturībā tā parādās kā vienmēr viens un tas pats neskaitāmos eksemplāros. Blankī mūžīgās atgriešanās idejai turpretī pašai piemīt "spaidu priekšstata" forma.

Mūžīgās atgriešanās ideja padara pašu vēsturisko norisi par masu produkciju. Tomēr šajā koncepcijā citā tās aspektā – varētu pat teikt: uz tās kreisās puses – savas pēdas ir atstājuši ekonomiskie apstākļi, kuriem tai ir jāpateicas par savu pēkšņo aktualitāti. Tie parādījās tad, kad, strauji cita citai sekojošās krīzēs samazinājās dzīves apstākļu drošība. Doma par mūžīgo atgriešanos ieguva spozmi tādējādi, ka vairs nevarēja rēķināties ar bijušo apstākļu ātru atgriešanos, – tādēļ tai atvēlēja mūžību. Ikdienišķo konstelāciju atgriešanās pakāpeniski kļuva aizvien retāka un retāka, un tādējādi radās nospiedošā jausma, ka būs jāsamierinās ar kosmiskajām konstelācijām. Īsi sakot, ieradums grasījās atmet dažas no savām tiesībām. Niče saka: "Es mīlu īslaicīgos ieradumus," – un jau Bodlērs savā dzīvē nebija spējīgs izveidot noturīgus ieradumus.

<10>

Melanholiķa ciešanu ceļā alegorijas ir kā stacijas. Kas Bodlēra erotoloģijā ieņem skeleta vietu? "Šis cilvēkarmatūras elegance jaukā."⁵

⁵ Dzejolis "Nāves deja" ("Ļaunuma puķes", 122. lpp.).

Impotence ir vīrieša seksualitātes ciešanu ceļa pamats. Šās impotences vēsturiskā stāvokļa indekss. Šajā impotencē aizsākas gan viņa piesaiste sievietes – eņģeļa tēlam, gan arī viņa fetišisms. Ir jānorāda uz Bodlēra sievietes tēla no teiktību un precizitāti. Viņam nebūt nepiemīt Kellera “dzejnieka grēks”, proti, “veidot sievišķīgus tēlus, kādus rūgtā zeme nepazīst”. Kellera sieviešu tēliem piemīt himēru saldums, jo viņš tajos ir ietvēris paša impotenci. Bodlērs turpretī savos sieviešu tēlos saglabā precizitāti un, vienā vārdā sakot, franciskumu, jo fetišistiskie un eņģeliskie elementi tajos nekad nesaskaras, kā tas notiek Kelleram.

Impotences sabiedriskie cēloņi ir šādi: pilsonisko aprindu fantāzija pārstāja nodarboties ar pašas atraisīto ražošanas spēku nākotni. (Tās klasisko un deviņpadsmitā gadsimta vidus utopiju salīdzinājums.) Īstenībā, lai pilsoniskā sabiedrība spētu arī turpmāk ar šo nākotni nodarboties, tai vispirms nāktos atteikties no rentes idejas. Rakstā par Fuksu es esmu parādījis, kā gadsimta vidus specifiskā “omulība” ir saistīta ar šo labi pamatoto sabiedriskās fantāzijas nomērdēšanu. Salīdzinājumā ar šās sabiedriskās fantāzijas radītajiem nākotnes tēliem vēlme radīt bērnus ir visai vājš stimuls potencei. Galu galā, Bodlēra mācība par bērniem kā būtņēm, kas atrodas vistuvāk *péché original*⁶, ir samērā nodevīga.

<11>

Bodlēra izturēšanās literārajā tirgū: dziļi izprazdams preces iedabu, Bodlērs spēja – vai viņam nācās – atzīt tirgu par objektīvu instanci (skat. viņa padomus jaunajiem literātiem). Sadarbojoties ar redakcijām, viņš nepārtraukti bija kontaktā ar tirgu. Viņa iecienītās procedūras: neslavas celšana (Misē), *contresfaçon*⁷ (Igo)). Iespējams, ka Bodlērs bija

⁶ Sākotnējam grēkam (fr.).

⁷ Kontrafakcija (fr.).

pirmais, kam piemita izpratne par tirgum atbilstošu oriģinalitāti, kura tieši tādēļ bija oriģinālāka par jebkuru citu *créer un poncif*⁸. Šī *création*⁹ ietvēra zināmu tolerances trūkumu. Bodlērs vēlējās rast vietu saviem dzejoļiem, un tādēļ viņam nācās izspiest no vietas citus. Viņš atņēma vērtību romantiķu poētiskajām brīvībām ar savu klasisko aleksandriskā panta pārzināšanu, savukārt klasiskajai poētikai – ar viņam raksturīgajiem pārrāvumiem un iztrūkumiem klasiskajās vārsnās. Īsi sakot: viņa dzejoļos tika veikti īpaši pasākumi konkurējošo dzejoļu izstumšanai.

<12>

Paša Bodlēra figūra ir visnotaļ būtiski saistīta ar viņa slavu. Viņa biogrāfija sīkpilsoniskajai lasītāju masai ir *image d'Épinal*¹⁰ – ar attēliem rotāts “baudkārā dzīves gājums”. Šis tēls ir nācis par labu viņa slavai – lai cik maz arī tā izplatītāji būtu uzskatāmi par Bodlēra draugiem. Pāri šim tēlam uzslāpojas kāds cits, kas, nebūdams tik izplatīts, laika gaitā tomēr ir izrādījās iedarbīgāks: tajā Bodlērs parādās kā estētiskās kaislibas nesējs tādā nozīmē, kādā šo kaislibu ap to pašu laiku izprata Kirkegors darbā “Vai nu – vai arī”. Neviens pētījums, kas iedziļinās sava priekšmeta svarīgumā, nevar iztikt bez Bodlēra dzīves tēla aplūkošanas. Patiesībā šo tēlu galvenokārt nosaka apstākļi, ka viņš pirmais un ar vistālejošākajām sekām pamanījies, ka pilsonība grasās atņemt dzejniekam tam uzticēto uzdevumu. Kāds gan sabiedrisks uzdevums varētu ieņemt tā vietu? Pēc šā uzdevuma nevar vaicāt kādai šķirai – to drīzāk varēja censties apjaust pēc tirgus un tā krīzēm. Bodlēru nenodarbināja īslaicīgs un uzskatāms, bet gan latents un ilglaicīgs pieprasījums. “Ļaunuma puķes” pierāda, ka viņš to bija novērtējis pareizi. Tomēr tirgus medijs, kurā

⁸ Šablona radišanu (fr.).

⁹ Jaunrade (fr.).

¹⁰ Stereotips (fr.).

šis pieprasījums izpaudās, lika pieņemt noteiktu ražošanas un dzīves veidu, kas viņu padarītu visai atšķirīgu no agrākajiem dzejniekiem. Bodlērs bija spiests pretendēt uz dzejnieka godu sabiedrībā, kurai vispār vairs nebija nekāda goda, ko atdot. Tādēļ arī tā *bouffonnerie*¹¹, ar kuru viņš tika uzstājies.

<13>

Bodlērā dzejnieks pirmoreiz pretendē uz izstādīšanas vērtību. Bodlērs bija pats sev impresārijs. "Oreola zudums" pirmkārt skar dzejniekus. No šejienes arī viņu apsēstība ar mītiem.

Kļūmīgās teorijas, ar kurām tēzi "māksla mākslai" (*l'art pour l'art*) apgādāja ne tikai tās toreizējie aizstāvji, bet arī literatūras vēsture (nemaz nerunājot par tās mūsdienu aizstāvjiem), galu galā ved pie vienkārša un skaidra izteikuma: poēzijas īstenaais sižets ir sensibilitāte. Sensibilitāte pēc savas iedabas ir ciešanas. Iegūstot augstāko konkrētību un pilnīgāko noteiksmi erotikā, tā rod sev gan absolūtu piepildījumu, gan apskaidrotību kaislibā. *L'art pour l'art* poētika bez kļūmēm pāraug "Ļaunuma puķu" kaislibā.

Puķes daiļo katru šā Golgātas ceļa pieturu. Un tās ir ļaunuma puķes.

Alegoriskās intences skartais tiek atšķirts no dzīves kopsakarībām: tas tiek vienlaikus sadragāts un iekonservēts. Alegorija stingri turas pie lauskām. Tā sniedz sastinguša nemiera tēlu. Bodlēra destruktīvais impulss nekad nav ieinteresēts iznīcināt sev nolemto.

Mulsuma atveidojums nebūt nav tas pats, kas samulsis atveidojums.

¹¹ Bufonāde (fr.).

Viktora Igo "*Attendre c'est la vie*"¹² – tā ir trimdas gudrība.

Jaunais Parīzes *izmisums* (sal. ar vietu par *croque-morts*¹³) iekļaujas modernisma tēlā kā būtisks tā moments (sal. ar *Veillot* D2, 2). <.>

<14>

Lesbiskās sievietes figūra visai precīzā nozīmē pieder pie Bodlēra heroiskajiem paraugtēliem. To pauž viņš pats sava sātanisma valodā. Tas tikpat labi ir noprotams arī nemetafiziskā, kritiskā valodā, kas tver viņa atzīšanos "modernismā" tā politiskajā nozīmē. Devīnpadsmītais gadsimts sāka nesaudzīgi iesaistīt sievieti preču ražošanā. Visi teorētiķi vienojās pārliecībā, ka tādējādi tiek apdraudēta viņas īpatnā sievišķība un laika gaitā sievietē būtu jāparādās vīrišķiem vaibstiem. Bodlērs pieņem šos vaibstus, tomēr viņš vēlas apstrīdēt to attiecināšanu uz ekonomisko kundzību. Tādējādi viņš nonāk pie tīri seksuāla minētās sieviešu attīstības tendences akcentējuma. Lesbiskās sievietes paraugtēls ir "modernisma" protests pret tehnikas attīstību. (Būtu svarīgi izdibināt, kā šajā kontekstā būtu rodams pamatojums viņa nepatikai pret Žoržu Sandu.)

Bodlēra sieviete: vērtīgākais laupījums "alegorijas triumfa gājienā" – dzīve, kas nozīmē nāvi. Šī kvalitāte neatņemami piemīt palaistuvei. Tā ir vienīgais, ko tai nevar nokaulēt, un Bodlērs piešķir nozīmi vienīgi tai.

<15>

Bodlēra visdziļākā griba bija vērsta uz pasaules gaitas pārtraukšanu. Jozuas griba. Ne pārāk pravietiska griba – jo viņš netika domājis par atgriešanos. No šās gribas izrietēja viņa vardarbīgums, viņa nepacietīgums, viņa dusmas. No

¹² "Gaidīt – tas nozīmē dzīvot." (fr.).

¹³ Apbedītājiem (fr.).

tās radās ikreiz no jauna izdarītie mēģinājumi iedurt pasaulei sirdi vai ar dziedāšanu to iemidzināt. Šās gribas vadīts, viņš pavada ar saviem mudinājumiem nāvi tās darbos.

Jāpieņem, ka tie temati, kuri ir Bodlēra dzejas uzmanības centrā, nav bijuši sasniedzami ar plānveidīgām un mērķtiecīgām pūlēm. Šos pilnīgi jaunus tematus – piemēram, lielpilsēta, masa – kā tādus viņš arī neizvirzīja sev par mērķi. Ne jau tie veido viņa iecerēto melodiju. Drīzāk to veido sātanisms, splīns un maldīgā erotika. Īstie “Ļaunuma puķu” priekšmeti ir atrodamī pavisam neuzkrītošā vietā. Lai paliktu ietverti tēlā, tie ir vēl nekad neskartās stīgas kādam nedzirdētam instrumentam, uz kura improvizē Bodlērs.

<16>

Labirints ir īstais ceļš tiem, kuri vienmēr nonāk pie mērķa gana savlaicīgi. Šis mērķis ir tirgus.

Azartspēles, dīkdienība, kolekcionēšana – nodarbes, ar kurām var vērsties pret splīnu.

Bodlērs parāda, kā pilsonība savas bojāejas laikmetā vairs nespēj integrēt asociālos elementus. Kad tika atlaista *garde nationale*¹⁴?

Līdz ar jaunajām ražošanas procedūrām, kas ved pie imitācijās, precēs nogulsņējas šķitums.

Cilvēkiem, kādi tie ir šodien, iespējams tikai viens radikāls jaunums – un tas ir vienmēr viens un tas pats. Protī, nāve.

Sastindzis nemiers ir piemērota formula arī Bodlēra dzīves gājumam, kas nepazina attīstību.

¹⁴ Nacionālā gvarde (fr.).

<17>

Viens no līdzekļiem, kas nonāk prostitūcijas rīcībā tikai līdz ar lielpilsētām, ir masa. Prostitūcija paver mītiskas līdzdalības iespēju ar masu. Taču masu rašanās vienlaikus ir arī masu produkcijas rašanās. Kā šķiet, prostitūcija līdz ar to ir ieguvusi iespēju izdzīvot tādā dzīves telpā, kurā pirmās nepieciešamības objekti aizvien vairāk un vairāk kļūst par masveidā ražotu precī. Lielpilsētu prostitūcijā sieviete pati kļūst par masu produkciju. Šī pilnīgi jaunā lielpilsētu dzīves iezīme piešķir Bodlēra pārdomām par pirdzimto grēku to īsteno nozīmi. Šis sensenais jēdziens Bodlēram šķita sevi gana apliecinājis, lai spētu tikt galā ar pilnīgi jaunu, nesaderīgu fenomenu.

Labirints ir lēnīgo mājvieta. Tie, kuri kautrējas nonākt pie mērķa, veic ceļu, kas līdzinās labirintam. Tā rikoja dziņa – epizodēs, kurām seko tās apmierināšana. Taču tā rikoja arī cilvēce (šķira), kas nevēlas zināt, kurp tā dodas.

Ja fantāzija atmiņai sniedz sakarības, tad domāšana tai velta alegorijas. Atmiņa tās abas saved kopā.

<18>

Magnētiskais pievilkšanas spēks, ar ko dzejnieku piešaista dažas pamatsituācijas, ir no melanholijas simptomu jomas. Bodlēra fantāzija pazīst stereotipiskus tēlus. Vispārīgi runājot, šķiet, ka Bodlērs ir bijis spiests vismaz vienreiz atgriezties pie katra no saviem motīviem. To patiesi var salīdzināt ar nepieciešamību, kas liek noziedzniekam atgriezties nozieguma vietā. Alegorijās Bodlērs sūdzēja savas iznīcināšanas kāres grēkus. Varbūt tā izskaidrojama vienīgā viņa daiļradē atrodamā atkārtotāšanās: daudzu prozas fragmentu atbilstība “Ļaunuma puķu” dzejoļiem.

Mēģinājums spriest par Bodlēra domāšanu pēc viņa filosofiskajiem ekskursiem (Lemetr) būtu milzīga kļūda. Bod-

lērs bija slikts filsofs un labs teorētiķis, tomēr neatkārtojams viņš bija vienīgi kā sapņotājs. Kā sapņotājam viņam piemita motīvu stereotipiskums, nekļūdīgums visu traucēkļu noraidīšanā, gatavība ikreiz nodot tēlu domas kalpībā. Sapņotājs kā vēsturiski nosacīts domātāja tips ir tas, kurš starp alegorijām jūtas kā mājās.

Bodlēram prostitūcija ir ieraugs, kas liek viņa fantāzijā piebriest lielpilsētu masām.

<19>

Alegoriskās intences majestātiskums: organiskā un dzīvā iznīcība – šķituma izdzišana. Ir jāpievēršas kādai iezīmīgai vietai, kurā Bodlērs izsakās par fascinējumu, ko viņā izraisa izkrāsotās teātra kulises. Atteikšanās no attāluma burvības ir Bodlēra lirikas izšķirošais moments. Tas ir radis savu visuverēnāko formulējumu “Ceļojuma” pirmajā pantā.

Šķituma izdzišanai – “Pašapmāna prieks”.

“Mocekļi” un “Milētāju nāve” – Makarti interjers un jūgendstils.

Lietu izraušana no to ierastā kopsakara – normāls process preču izstādīšanas stadijā – Bodlēra izpratnē ir iezīmīga norise. Tā ir saistīta ar organisko kopsakaru iznīcināšanu alegoriskajā intencē. Sal: “Mocekļi” 3. un 5. panta dabas motīvos vai “Skumjā madrigāla” pirmajā pantā.

Aura kā cilvēku sabiedriskās pieredzes projekcija dabā: skatiens sastopas ar skatienu.

Šķituma zudums un auras sabrukums ir identiski fenomenā. Bodlērs nodod alegoriju kā māksliniecisku līdzekli to kalpībā.

Pie vīrišķās seksualitātes upurgājiena pieder tas, ka Bodlēram zināmā mērā nācās izjust grūtniecību kā negodīgu konkurenci.

Zvaigznes, kuras Bodlērs padzen no savas pasaules, ir tās pašas, kuras Blankī kļūst par mūžīgās atgriešanās arēnu.

<20>

Cilvēku priekšmetiskā vide sāk aizvien nekautrīgāk pieņemt preces izpausmi. Vienlaikus reklāma sāk aptumšot preces lietisko raksturu. Preču pasaules iluzorajai apskaidribai pretojas tās izkropļojums alegoriskajā. Prece cenšas ieskatīties sev sejā. Savu cilvēcisko pusi tā sumina palaistuvē.

Ir jāatveido alegorijas funkcijas nomaiņa preču ekonomikā. Tieši tas bija Bodlēra veikums: padarīt precē saredzamu tās īpatno auru. Viņš mēģināja heroiski humanizēt preci. Vienlaicīgi ar šo mēģinājumu notika cits – pilsonisks mēģinājums, cenšoties cilvēciskot preci ar sentimentāliem paņēmieniem: rast precei tādu pašu mājokli kā cilvēkam. To gaidīja no etvijām, pārvalkiem un futrāļiem, kuros tolaik tika ievietoti pilsoniskās māsaimniecības priekšmeti.

Bodlēra alegorija atšķirībā no baroka alegorijas nes aplēptā niknuma pēdas, kurš bija nepieciešams, lai iedragātu šo pasauli, lai sagrautu tās harmonisko uzbūvi.

Heroiskais Bodlēram ir cildenuma, splīns savukārt – zemiskuma izpausmes forma. Protams, šim viņa “estētiskās” kategorijām ir jātiek atšifrētām. No tā nevar atteikties. – Heroiskā piesaiste antīkajai romiešu klasikai.

<21>

Šoks kā poētisks princips Bodlēram: divainajai pauko-

šanai¹⁵ "Parīzes ainu" pilsēta vairs nav dzimtene. Tā ir arēna un svešatne.

Kā gan varētu izdoties lielpilsētas aina, ja tās ietverto fizisko briesmu saraksts vēl ir tik nepilnīgs kā Bodlēram?

Emigrācija kā lielpilsētas atslēga.

Bodlērs nekad nav rakstījis nevienu palaistuvju dzejoli no palaistuves perspektīvas (sal.: Lasāmgrāmata pilsētas iedzīvotājiem, 5). <.>.

Bodlēra vientulība un Blankī vientulība.

Bodlēra fizionomija kā mīma fizionomija.

Bodlēra postam būtu jāparādās uz viņa "estētiskās kaislibas" fona.

Bodlēra ātrās dusmas pieder pie viņa destruktīvajām dotībām. Tām ir iespējams piekļūt tuvāk, ja šajās lēkmēs saskata arī "*étrange sectionnement du temps*"¹⁶.

Jugendstila galvenais motīvs ir neauglības apskaidrotība. Ķermenis galvenokārt tiek tēlots formās, kādas tam piemīt pirms dzimumnobrieduma. Šī doma ir saistāma ar tehnikas regresīvā izklāsta tēmu.

Lesbiskā mīlestība sniedz apgarotību līdz pat sievietes klēpim. Tur tā iedēsta "sterilās" mīlestības karogu, kas nepazīst grūtniecību un ģimeni.

¹⁵ Sk. dzejoli "Saule" ("Ļaunuma puķes", 108. lpp.).

¹⁶ Savādu laika sadalīšanu (fr.).

Nosaukums “Šķīstītava” varbūt būtu aplūkojams pirmajā daļā – tā, lai katrā daļā būtu pa vienam nosaukuma komentāram: otrajā – “Lesbietes”, trešajā – “Ļaunuma puķes”¹⁷.

<22>

Atšķirībā, piemēram, no Rembo nesenās slavas Bodlēra slava līdz šim nav iepazinusi *échéance*¹⁸. Neiedomājamās grūtības, ko slēpj tuvošanās Bodlēra dzejas kodolam, vienā formulējumā ir izsakāmas šādi: šajā dzejā vēl nekas nav novecojis.

Heroisma signatūra Bodlēram: dzīvot pašā neīstenības (šķītuma) sirdī. Ar to ir saistāms arī apstāklis, ka Bodlērs nav pazinis nostalgiju. Kirkegors!

Bodlēra dzeja liek parādīties ikreiz un allaž jaunajam vienādajam un ikreiz un allaž vienādajam – jaunajā.

Ir jāuzsver, ka mūžīgās atgriešanās ideja gandrīz vienlaicīgi iespraucas Bodlēra, Blankī un Ničes pasaulē. Bodlērs uzsver jauno, kas ar heroiskām pūlēm tiek atkarots ikreiz un allaž vienādajam; Niče savukārt – ikreiz un allaž vienādo, uz ko cilvēks nolūkojas heroiskā apņēmībā. Blankī ir daudz tuvāks Ničem nekā Bodlēram, tomēr viņš vairāk nosliecas uz rezignāciju. Ničem šī pieredze tiek kosmoloģiski projicēta tēzē: nekā jauna vairs nav.

<23>

Bodlērs nebūtu rakstījis dzejoļus, ja viņa rīcībā būtu bijuši tikai tie motīvi, kuri parasti ir pieejami dzejniekiem.

Šim darbam ir jāsniedz vēsturiska projekcija tai pieredzei, kura ir “Ļaunuma puķu” pamatā.

¹⁷ “Šķīstītava” un “Lesbietes” ir nosaukumi, kurus Bodlērs tika plānojis dot savam dzejoļu krājumam, pirms izšķīrās par “Ļaunuma puķēm”. – *Tulk.*

¹⁸ Izsīkumu (fr.).

Adriāna Monjē augstākā mērā precīzi atzīst: specifiski franciskais viņā ir *la rogne*¹⁹. Tā redz viņā sacēlušos, salīdzinā viņu ar Faržu – “sīkmanis, kas dumpojas pret savu nevarību un to zina”. To piemin arī Selins. Bodlēra franciskums ir *gauloiserie*²⁰.

Vēl kāda Adriānas Monjē piezīme: Bodlēra lasītāji ir vīrieši. Sievietēm viņš nepatīk. Vīriešiem Bodlērs nozīmē viņu dziņu dzīves *côté ordurier*²¹ atainojumu un transcendenci. Virzoties uz priekšu, šajā gaismā Bodlēra kaislības daudziem lasītājiem ir *rachat*²² atsevišķiem viņu dziņu dzīves aspektiem.

Dialektiķim ir svarīgi, lai viņa buras piepūstu pasaules vēstures vējš. Domāt viņam nozīmē uzvilkt buras. Svarīgi ir, kā tās tiek uzvilktas. Vārdi viņam ir tikai buras. Veids, kā tās tiek uzvilktas, padara tos par jēdzieniem.

<24>

Tā nepārtrauktā rezonanse, kuru līdz pat mūsu dienām izraisa “Ļaunuma puķes”, ir nesaraujami saistīta ar kādu noteiktu aspektu, ko līdz ar savu pirmo ienākšanu dzejā uztvērusi lielpilsēta. To varēja sagaidīt vismazāk. Kad Bodlērs savās vārmās daudzina Parīzi, ir sadzirdams šās lielās pilsētas vārgums un trauslums. Tā, iespējams, vēl nekad nav ieskicēta pilnīgāk kā “Rīta krēslā”, tomēr šis aspekts ir vairāk vai mazāk kopīgs visām “Parīzes ainām”, tas tiek izpausts gan pilsētas caurspīdīgumā, ko uzbūvē “Saule”, gan “Parīzes sapņa” kontrastos.

Bodlēra radītās produkcijas noteicošais pamats ir spriedze starp līdz galējībai sakāpinātu jūtīgumu un līdz galēji-

¹⁹ Dusmas (fr.).

²⁰ Divdomība (fr.).

²¹ Neķītrības pasaules (fr.).

²² Vainas izpirkšana (fr.).

bai koncentrētu kontemplāciju. Šī spriedze atspoguļojas mācībā par *correspondances*²³ un mācībā par alegoriju. Bodlērs ne reizi nav mēģinājis iedibināt kādu saikni starp šīm abām sev tuvajām spekulācijām. Viņa dzeja rodas no abu viņa mītošo tendenču sadarbības. Tas, kas sākotnēji tika uzverts (*Pechméja*) un turpināja darboties *poésie pure*²⁴, bija viņa ģenialitātes sensitīvā puse.

<25>

Klusēšana kā aura. Māterlinks noved auratiskā principa attīstību līdz bezjēdzībai.

Brehts atzīmējis, ka romānos jutekliskā izsmalcinātība nemazina tvēriena enerģiju. Pie vāciešiem izsmalcinātība, baudīšanas kultūras pieaugums vienmēr tiek pirktis par tvēriena spēka samazināšanās cenu. Spēja baudīt, iegūstot sensibilitāti, vienlaikus zaudē savu blīvumu. Šī piezīme ir attiecināma uz "mucu smirdoņu" dzejoli "Lupatlašu vīns".

Vēl svarīgāk būtu piebilst, lūk, ko: Bodlēra slavenā jutekliskā izsmalcinātība ir pilnīgi brīva no omulības. Tieši jutekliskā baudījuma fundamentālā nesavietojamība ar omulību ir izšķirošā īstas jutekļu kultūras pazīme. Bodlēra snobisms ir ekscentriskā formula viņa nesatricināmajam omulības noraidījumam, savukārt viņa "sātanisms" nav nekas cits kā pastāvīga gatavība traucēt šo omulību, lai kur un kad tā arī parādītos.

<26>

"Ļaunuma puķēs" nav ne mazākās jausmas no Parīzes attēlojuma. Ar to pietiktu, lai šo darbu pilnībā atdalītu no vēlākās "lielpilsētu lirikas". Bodlērs runā pilsētas Parīzes

²³ Sakarībām (fr.).

²⁴ Tīrajā poēzija (fr.).

dunoņā tāpat, kā kāds varētu runāt krasta bangās. Viņa runātais šķiet skaidrs, kamēr tas ir sadzirdams. Tomēr kaut kas jaucas pa vidu un traucē to. Un viņa runa paliek iesaistīta šajā dunoņā, kas nes to tālāk un piešķir tai tumšu un neskaidru nozīmi.

*Fait divers*²⁵ ir ieraugs, kas liek viņa fantāzijā piebriest lielpilsētu masām.

Tas, kas tik prasīgi piesaistīja Bodlēru latīņu literatūrai, īpaši vēlinājai, pa daļai varētu būt ne tik daudz abstraktais, cik alegoriskais dievu vārdu lietojums, kurš raksturo šo vēlino latīņu literatūru. Bodlērs šeit varētu būt saskatījis kādu sev radniecīgu priekšgājēju.

Pretestībā, ko Bodlērs izrāda dabai, visupirms slēpjas dziļš protests pret "organisko". Salīdzinājumā ar neorganisko organiskajam piemīt ļoti ierobežota "darbarīka kvalitāte". Tam ir mazāk disponibilitātes, pieejamības. Sal. ar Kurbe liecību, ka Bodlērs katru dienu ir izskatījies citāds.

<27>

Bodlēra heroiskā izturēšanās varētu būt cieši radniecīga tai, kura piemita Ničem. Kaut arī Bodlērs stingri turas pie katolicisma, tomēr viņa Visuma pieredze ir saistīta tieši ar to pieredzi, kuru Niče izteicis vārdos "Dievs ir miris".

Avoti, kuros tiek smelta Bodlēra heroiskā stāja, izplūst no sabiedrības iekārtojuma dziļākajiem pamatiem, kas veidojās ap gadsimta vidu. Tie nepastāv nekur citur kā vien pieredzē, kas Bodlēram uzrādīja mākslinieciskās ražošanas nosacījumu radikālās pārmaiņas. Šīs pārmaiņas izpaudās, kad mākslasdarbā tiešāk un spēcīgāk nekā jebkad agrāk sā-

²⁵ Dažādi fakti (fr.).

ka parādīties preces forma, savukārt publikā – masas forma. Tieši šīs pārmaiņas līdzās citām vēlāk mākslas jomā izraisīja liriskās dzejas bojāeju. “Ļaunuma puķu” neatkārtotajā iezīme ir tā, ka Bodlērs atbild uz šīm pārmaiņām ar dzejoļu krājumu. Tieši tas tad arī ir visizcilākais heroiskas stājas piemērs, kāds rodams viņa eksistencē.

“Graušanas asiņainais mehānisms” – tā ir izkaisītā māsaimniecība, kura Bodlēra dzejas visdziļākajā serdē gul pie kājām palaistuvei, kas mantojusi visas barokālās alegorijas pilnvaras.

<28>

Sapņotājs, kura skatiens izbīlī uzdūries atlūzai, ko pats tur rokā, kļūst par alegoriķi.

Jautājums, kas aiztaupāms beigām: kā gan ir iespējams, ka tāda vismaz šķietami pavisam “nesavlaicīga” izturēšanās kā tā, kura piemīt alegoriķim, ieņem vissvarīgāko vietu gadsimta poētiskajā veikumā?

Alegorijā jāparādās mīta *antidoton*²⁶. Mīts bija tas ērtais ceļš, kuru Bodlērs sev aizliedza. Tādi dzejoļi kā “Iepriekšējā dzīve”, kura nosaukums liek domāt par jebkādiem kompromisiem, rāda, cik tālu no mītiem bija Bodlērs.

Noslēgumā – Blankī citāts “19. gadsimta cilvēki”.

“Glābiņa” ainai pietāv stingrs, šķietami brutāls tvēriens.

Dialektiskais tēls ir vēsturiskā priekšmeta forma, kas apmierina Gētes prasību pēc sintētiskā.

²⁶ Pretlidzeklis (indei) (sengr.).

<29>

Ar žēlastības dāvanu saņēmēja stāju Bodlērs nepārtraukti pārbauda, izmantojot par piemēru attiecīgo sabiedrību. Viņa mākslīgi uzturēto atkarību no mātes ir radījuši ne tikai tie cēloņi, kurus uzsver psihoanalīze, bet arī sabiedriski cēloņi.

Domai par mūžīgo atgriešanos nozīmīgs ir apstāklis, ka buržuāzijai vairs nebija dūšas ieskatīties acīs ražošanas kārtībai, kuru tā pati bija iedarbinājusi. Zaratustras ideja par mūžīgo atgriešanos un uzraksts uz spilvendrānas "Vēl ceturtdaļstundiņu!" savstarpēji papildina viens otru.

Mode ir jaunais, kas mūžīgi atgriežas. – Bet varbūt tomēr tieši modē ir rodami glābšanas motīvi?

Bodlēra dzejoļu interjeru ir iedvesmojis to dzejoļu daudzums, kuri ir rakstīti par pilsoniskā interjera tumšo pusi. To pretstats ir jūgendstila apskaidrotais interjers. Prusts savās piezīmēs skāris tikai un vienīgi pirmo.

Bodlēra nepatika pret ceļojumiem padara vēl jo nozīmīgāku eksotisko tēlu kundzību, kas valda pār viņa liriku. Šajā kundzībā pienācīgu izpausmi gūst viņa melanholija. Turklāt tā ir arī norāde, cik spēcīgi viņa jūtīgumā pienācīgu izpausmi gūst auratiskais elements. "Ceļojums" ir atsacīšanās no ceļošanas.

Atbilstība starp antīko un moderno Bodlēram ir vienīgā konstruktīvā vēstures koncepcija. Tā drīzāk izslēdz dialektisko, nevis ietver to.

<30>

Leirī raksts, ka vārds "*familier*"²⁷ Bodlēram esot piepil-

²⁷ Ierasts (fr.).

dīts ar noslēpumu un nemieru un nozīmējot kaut ko tādu, ko tas vēl nekad nav nozīmējis.

Viena no Parīzes slēptajām anagrammām dzejoli "Splins I" ir vārds *mortalité*²⁸.

Dzejoli "Mums vajadzētu iet un nolikt kādu ziedu" vārdi "lai viņa tev par greizsirdību piedod" [*dont vous étiez jalouse*] netiek uzsvērti tā, kā to varētu gaidīt. Pēc "greizsirdības" [*jaloux*] balss it kā atkāpjas. Un tieši šis balss bēgums ir īpaši raksturīgs Bodlēram.

Leirī bilst, ka Parīzes troksnis vairākās vietās ir nevis burtiski nosaukts vārdā (*lourds tombereaux*²⁹), bet gan iestrādāts Bodlēra vārsnās kā ritms.

*Où tout, même l'horreur, tourne aux*³⁰ – šai vietai nav iespējams atrast labāku ilustrāciju kā Po pūļa apraksts.

Leirī izteikumu, ka "Ļaunuma puķes" esot "visnenovēršamākā dzejas grāmata", varētu izprast arī tā, ka tur vismazāk izmantota pieredze.

<31>

Virieša impotence, vientulības atslēgas figūra – tieši šajā zīmē notiek produktīvo spēku apstāja. Bezdibenis šķir cilvēku no viņam līdzīgajiem <.>

Migla kā vientulības mierinājums.

²⁸ Mirstīgums (fr.).

²⁹ Divriču graboņa (fr., dzejolis "Septiņi veči").

³⁰ Kur pat riebīgais tikamo atmiņā sauc (fr., dzejolis "Vecenītes", "Ļaunuma puķes", 113. lpp.).

“Iepriekšējā dzīve” paver lietās laika bezdibeni; vientulība atver cilvēka priekšā telpas bezdibeni.

Flâneur temps ir konfrontējams ar pūļa tempu, kādu to rāda Po. Pirmais protestē pret pēdējo. Sal.: bruņurupuču mode 1839. gadā D2a, I <.>

Ražošanas procesā garlaicība ienāk līdz ar tā paātrinājumu (ar mašīnu palīdzību).

Flâneur ar savu izaicinošo lēnību protestē pret ražošanas procesu.

Bodlēra darbos var atrast veselu rindu stereotipu – tāpat kā baroka dzejnieku darbos.

Raksturu virkne – no *garde national* Mayeux caur Virloku un Bodlēra Šifonjēru līdz pat Gavrošam un lumpenproletārietim Ratapuālam

Izvēlēties pret Kupidonu vērstu invektīvu. Kopsakarā ar alegoriķa invektīvām pret mitoloģiju, kuras tik precīzi atbilst agrīno Viduslaiku klerikāļu teiktajām. Uz Kupidonu varētu attiecināt kādā visai apšaubāmā teksta vietā viņam piedēvēto īpašības vardu *joufflu*³¹. Viņa nepatika pret to sakņojas turpat, kur naidis pret Beranzē.

Bodlēra kandidatūra uz *académie*³² bija socioloģisks eksperiments.

Mācība par mūžīgo atgriešanos – kā sapnis par priekšā stāvošajiem milzīgajiem atklājumiem reprodukcijas tehnikas jomā.

³¹ Apaļvaidzis (fr.).

³² (Franču) Akadēmiju (fr.).

<32>

Varētu uzskatīt, ka parasti cilvēks ilgās pēc eksistences, kas būtu tīrāka, nevainīgāka un garīgāka par viņam atvēlēto, katrā ziņā meklē pēc kāda nodrošinājuma dabā, tad parasti to atrod kādā augu vai dzīvnieku valsts būtņē. Bodlēram ir citādi. Viņa sapnis pēc šādas eksistences noliedz jebkādu kopību ar zemes dabiskajām būtņēm un klausu vienīgi mākoņiem. Daudzos dzejoļos ir sastopami mākoņu motīvi. Visšausmīgākais no tiem ir par mākoņu apgānīšanu ("Beatriče").

"Ļaunuma puķu" slēptā līdzība ar Danti izpaužas uzsvērumā, iezīmējot grāmatā radošā eksistenci. Nav iedomājama kāda dzejoļu grāmata, kurā dzejnieks parādītu sevi mazāk ārišķīgi un vienlaikus – vēl spēcīgāk. Radošā ģēnija mājvieta – saskaņā ar Bodlēra pieredzi – ir rudens. Liels dzejnieks ir kā rudens radība. "Ienaidnieks", "Saule".

"Smieklu būtība" nav nekas cits kā satanisku ņirgu teorija. Bodlērs iedziļinās tajā tik tālu, ka pat smiešanos vērtē no satanisku ņirgu perspektīvas. Viņa laikabiedri bieži norādījuši uz šausmām, kas piemitušas viņa manierei smieties.

Preču ražošanas dialektika: produkta jaunums (kā stimuls pieprasījumam) iegūst līdz šim nepazīstamu nozīmi; ikreiz un allaž vienādaiz pirmoreiz uzskatāmi parādās masu produkcijā.

<32 a>

Piemiņas lieta ir sekularizēta relikvija.

Piemiņas lieta ir "pārdzīvojuma" papildinājums. Tajā ir nogulsņējusies pieaugošā pašatsvešināšanās, kad cilvēks savu pagātni inventarizē kā nedzīvu mantību. Deviņpa-

dsmitajā gadsimtā alegorija novāca vidi, lai apmestos uz dzīvi iekšpasaulē. Relikvija nāk no liķa, piemiņas lieta – no atmirušas pieredzes, kas sevi eifēmistiski dēvē par pārdzīvojumu.

“Ļaunuma puķes” bija pēdējais dzejoļu krājums, kam bija ietekme visas Eiropas mērogā. Pirms tā – “*Ossian*”, “Dziesmu grāmata”?

Emblēmas atgriežas kā preces <.>

Alegorija ir modernisma armatūra <.>

Bodlērs kautrējas radīt atbalsi – kā dvēselē, tā telpā. Reizēm viņš mēdz būt ass, bet nekad ne skanīgs. Viņa runas veids pauž viņa pieredzi tikpat niecīgi un skopi, kā īstena prelāta žesti pauž viņa personu.

<33>

Jugendstils liekas esam produktīvs pārpratums, kura dēļ “jaunais” ir kļuvis par “moderno”. Šo pārpratumu, protams, izraisījis Bodlērs.

Modernais ir pretstats antīkajam, jaunais – ikreiz un allāž vienādamajam. (Modernisms – masa; antīkais – pilsēta Parīze.)

Meriona Parīzes ielas – bezdibeņi, pār kuriem augstu peld mākoņi.

Dialektiskais tēls ir tēls, kas uzzibsnī. Šādi – kā izzināmības tagadnībā uzzibsnījis – ir satverams pagājušā – šajā gadījumā Bodlēra – tēls. Glābiņš, kas tādējādi – un tikai tādējādi – ir īstenojams, ir gūstams vienīgi neglābjami pazūdošā uztverē. Šeit būtu jāpievieno metaforiskā vieta no ievada Johmanam.

<34>

Oriģināla jēdziens Bodlēra laikos ne tuvu nebija tik ierasts un noteicošs kā šodien. Bodlērs bieži deva savus dzejoļus iespiešanai otro un trešo reizi, un neviens tajā nesaskatīja ko nepiedienīgu. Ar grūtībām šajā sakarā viņš sadūrās vien pašā dzīves nobeigumā ar darbu "Mazi dzejoļi prozā".

Igo iedvesma: vārdi iznāk viņa priekšā līdzīgi tēliem kā viļņojoša masa. Bodlēra iedvesma: vārdi pēc visai sarežģītas procedūras iznirst, kā pieburti savai vietai. Tēlam šajā procedūrā ir izšķiroša nozīme.

Būtu noskaidrojams, ko heroiskā melanholija nozīmē reibumam un tēlainajai iedvesmai.

Žāvājoties cilvēks paver sevi kā bezdibeni; viņš dara sevi līdzīgu garajam laikam, kas viņu iekļauj.

Ko gan tas nozīmē – nāves stingumā grimstošai pasaulei runāt par progresu? Bodlērs atrada, ka nāves stingumā ieejošo pasauli ar nesalīdzināmu spēku ir fiksējis Po. Tas padarīja Po viņam neatsveramu – tieši Po bija aprakstījis pasauli, kurā iederējās Bodlēra tiekšanās un dzejošana. Salīdzināt ar Nīčes medūzas galvu.

<35>

Mūžīgā atgriešanās ir mēģinājums sasaistīt abus antinomiskos laimes principus: proti, mūžību un "vēl vienu reizi". Mūžīgās atgriešanās ideja izbur no laika nabadzības spekulatīvo laimes ideju (vai fantasmagoriju). Nīčes heroisms ir pretstats Bodlēra heroismam, kas izbur no mietpilsonības posta modernisma fantasmagoriju.

Progresā jēdziens ir pamatojams katastrofas idejā. Tieši tas, ka progress iet "tā uz priekšu", nozīmē katastrofu. Tā ir nevis

priekšā stāvošais, bet gan ikreiz dotais. Strindberga doma – elle ir nevis tas, kas stāv mums priekšā, bet gan *ši te dzīve*.

Glābiņš tveras pie maza lēciena nepārtrauktā katastrofā.

Reakcionārais mēģinājums padarīt tehniski nosacītās formas – šos atkarīgos mainīgos – par konstantēm parādās futūriskā, tāpat kā jūgendstilā.

Attīstība, kas lika Māterlinkam viņa garās dzīves laikā nonākt pie reakcionārām pozīcijām, ir loģiska.

Būtu risināms jautājums, kā glābiņā aptveramās galējības ir “par agru” vai “par vēlu”.

Bodlēra naidīgā nostāja pret progresu ir neaizstājams nosacījums tam, lai viņš savā dzejā varētu pievārēt Parīzi. Ja salīdzina ar viņu, vēlākā lielpilsētas dzeja rakstīta vārguma zīmē – vismaz tādēļ, ka tā lielpilsētā redz progresa troni. Bet kā ar Voltu Vitmenu?

<36>

Tieši vīrieša impotences nozīmīgie sabiedriskie cēloņi patiešām padara Bodlēra staigāto ciešanu ceļu sabiedriski nosacītu. Tas būtu izprotams vien tā, it kā viņš ceļanaudai būtu saņēmis kādu vērtīgu senu monētu no Eiropas sabiedrības uzkrātajiem dārgumiem. Šās monētas aversā bija redzams kaulainās stāvs, reversā – sapņošanā iegrimusi melnholija. Šī monēta bija alegorija.

Bodlēra kaislība kā *image d'Epinal* ierastās Bodlēra literatūras stilā.

“Parīzes sapnis” – fantāzija par sastingušiem ražošanas spēkiem.

Mašīnērija Bodlēram kļūst par postošo spēku šifrējumu. Šāda mašīnērija ne tuvu nav cilvēka skelets.

Agrīnajam fabriku telpu iekārtojumam, kaut arī barbariskam un bezmērķīgam, tomēr piemīt tā īpatnība, ka fabrikantu tajā var iedomāties kā butaforiju – iegrimušu savu mašīnu vērošanā, sapņojam ne tikai par savu, bet arī par šo mašīnu nākotnes dižumu. Piecdesmit gadu pēc Bodlēra nāves šis sapnis bija izsapņots.

Baroka alegorija redz liķi tikai no ārpusēs. Bodlēra alegorija redz to arī no iekšienes.

Tieši tas, ka Bodlērs nepiemin zvaigznes, ļauj vislabāk izprast viņa dzejas tendenci uz nespodrumu.

<37>

Tas, kas piesaistīja Bodlēru vēlinajai latīņu dzejai, varētu būt saistīts ar viņa alegoriskās intences spēku.

Par vietu, ko Bodlēra dzīvē un darbā ieņēma nepiedienīgās seksualitātes formas, ir jāpiebilst, ka nedz viņa privātajos dokumentos, nedz darbā publiskais nams nespēlē nekādu lomu. No šās jomas nav nācis nekāds analogs tādiem dzejoļiem kā "Spēle" (tomēr sal. ar "Divām labām māsām").

Alegorijas lietojums ir pilnībā atvedināms no tās mākslas situācijas, kuru nosaka tehniskā attīstība. Un vienīgi pēdējās zīmē ir atveidojams šās dzejas melanholiskais satvars.

Varētu teikt, ka *flâneur* tēlā atgriežas tas bezdarbīgais cilvēks, kuru Atēnu tirgū reiz meklēja Sokrats. Sokrata vairs nav, tādēļ šis cilvēks paliek neuzrunāts. Un vairs nepastāv arī vergu darbs, kas viņam garantēja bezdarbību.

Atminējums Bodlēra attieksmei pret Gotjē ir meklējams vairāk vai mazāk skaidrajā mācekļa apziņā, ka viņa destruktīvais impulss nepazīst nekādas nepārkāpjamas robežas arī mākslā. Patiešām, alegoriskajai intencei šīs robežas nekādā gadījumā nav absolūtas. Bodlēra reakcija uz *école néopaienne*³³ ļauj skaidri saskatīt šīs sakarības. Viņam būtu arī bijis pagrūti uzrakstīt eseju par Diponu, ja tā radikālajai mākslas kritikai neatbilstu Bodlēra paša ne mazāk radikālais mākslas jēdziens. Šīs tendences Bodlērs veiksmīgi centās notušēt ar atsaukšanos uz Gotjē.

<38>

Pie Igo ticības progresam un viņa panteisma īpatnībām nenoliedzami pieder tikšana galā ar "klaudzinošo galdiņu" vēstījumiem. Tomēr šā apstākļa aizdomīgums ir mazāks par to, kuru raisa viņa dzejas nepārtrauktā saskarsme ar mājas garu pasauli. Īpatnējs ir ne tik daudz tas, ka viņa dzeja pārņem spirituālistiskas atklāsmes motīvus vai vismaz izliekas tā darām, cik tas, ka viņš savu dzeju it kā iestudē garu pasaules priekšā. Šī izrāde ir grūti savienojama ar citu dzejnieku nostāju.

Igo darbos tieši ar pūļa starpniecību daba īsteno savas elementārās tiesības uz pilsētu.

Par *multitude*³⁴ jēdzienu un attiecībām starp "pūli" un "masu".

Sākotnējā interese par alegoriju ir nevis valodiska, bet gan optiska. "*Les images, ma grande, ma primitive passion.*"³⁵

Jautājums: kad pilsētas tēlā sāk iezīmēties prece? Svarīgi būtu iegūt statistiskas ziņas par skatlogu iespiešanos fasādēs.

³³ Neopagānisma virzienu (fr.).

³⁴ Liels daudzums (fr.).

³⁵ "Tēli, tēli – mana lielā, mana primitīvā kaisliba" (fr.).

<39>

Bodlēram mistifikācija ir burvestība nelaimes novēršanai – gluži kā prostitūtai meli.

Daudzos no viņa dzejoļiem īpaši neatkārtojama vieta ir sākums – tur, kur tie ir it kā jauni. Uz to ir bieži norādīts.

Masu produkcija Bodlēram vienmēr ir kalpojusi par paraugu. Tieši tajā ir rodams visstingrākais pamats viņa “amerikānismam”. Viņš vēlējās laist klajā kādu “*poncif*”. Lemetrs viņam apliecina, ka tas ir izdevies.

Prece ir ieņēmusi alegoriskās vērojuma formas vietu.

Tajā formā, kādu lielās pilsētās ir pieņēmusi prostitūcija, sieviete parādās ne tikai kā prece, bet gan kā masu produkcija tās vistiešākajā nozīmē. To liek noprast mākslīga individuālās izpausmes aizstāšana ar profesionālo, īstenojot to ar krāšļu palīdzību. Par to, ka tieši šis palaistuves aspekts Bodlēram bija seksuāli noteicošs, liecina arī apstākļi, ka viņa daudzveidīgajai palaistuves piesaukšanai fonu nekad neveido publiskais nams, bet gan biežāk – iela.

<40>

Ir visai būtiski, ka Bodlēra “jaunais” nekad nepiedalās progresā īstenošanā. Bodlēra darbos kopumā tikpat kā nav atrodamu mēģinājumu pilnā nopietnībā nodarboties ar progresā ideju. Pret “ticību progresam” viņš vēršas naidīgi – kā pret ķecerību, viltus mācību, nevis kā pret parastiem maldiem. Turpreti Blankī neizjūt naidu pret ticību progresam, viņš to apber ar izsmieklīgu klusumā. Tās nebūt nenozīmē, ka viņš tādējādi kļūtu neuzticīgs savam politiskajam kredo. Profesionālā sazvērnieka darbība – un tāds bija Blankī – nebūt neparedz ticību progresam, tā paredz vien izlēmību pārtraukt pastāvošo netaisnību. Tieši Blankī vairāk nekā

jebkuru citu no tā laika revolucionārajiem politiķiem raksturoja šī izlēmība pēdējā brīdī izraut cilvēci no tai draudošās katastrofas ķetnām. Viņš vienmēr vilcinājās plānot to, kas sekos "vēlāk". Bodlēra izturēšanās 1848. gadā ir bez grūtībām apvienojama ar to.

<41>

Galu galā Bodlērs, ņemot vērā viņa darbu niecīgos panākumus, lāvās pārdoties kopā ar tiem. Viņš tika metis sevi pakal savam darbam, tādējādi pats savā personā pilnīgi un galīgi apstiprinot to, ko bija domājis par dzejniekam neizbēgamo prostituēšanās nepieciešamību.

Viens no Bodlēra dzejas izpratnei būtiskākajiem jautājumiem ir: kā līdz ar lielpilsētu rašanos ir mainījusies prostitūcijas seja? Jo ir pilnīgi skaidrs: Bodlērs liek šim pārmaiņām izpausties, un tās ir viens no viņa dzejas galvenajiem tematiem. Līdz ar lielpilsētu rašanos prostitūcija iegūst savā rīcībā jaunus brīnumlīdzekļus. Viens no tiem ir pašai pilsētai piemītošais labirinta raksturs. Labirints, kura tēls dikdienim ir jau asinīs, prostitūcijā parādās mainījies un krāsains. Tātad pirmais brīnumlīdzeklis prostitūcijas rīcībā ir lielpilsētas kā labirinta mītiskais raksturs. Pie tā, pats par sevi saprotams, pieder arī Mīnotaura tēls pilsētas vidū. Apstākļi, ka atsevišķam indivīdam viņš nes nāvi, nav izšķirošs. Izšķirošs ir nāvi nesošo spēku tēls, ko viņš iemieso. Un arī šis tēls lielpilsētu iedzīvotājiem ir jauns.

<42>

"Ļaunuma puķes" kā arsenāls. Bodlērs dažus no saviem dzejoļiem rakstīja, lai iznīcinātu citus paša sacerētos. Šādi būtu attīstāmas labi pazīstamās Valerī refleksijas.

Ir ārkārtīgi svarīgi – un arī tas noslēgumā jāpasaka par Valerī piezīmi –, ka Bodlērs poētiskajā ražošanā sadūrās ar

konkurences attiecībām. Personiska sacensība starp dzejniekiem, protams, ir sena kā pasaule. Taču šeit ir runa tieši par šās sacensības pārņemšanu atvērtā tirgus konkurences sfērā. Ne tādēļ, lai izcīnītu firsta labvēlību. Šajā nozīmē Bodlērs patiešām atklāja, ka viņš stāv preti *indivīdiem*. Poētisko skolu, “stilu” dezorganizācija ir blakusprodukts atvērtajam tirgum, kas kā publika paveras dzejnieka priekšā. Bodlēra skatiens pirmoreiz pievēršas publikai kā tādai – priekšnoteikums tam, lai viņš nekristu par upuri poētisko skolu “ilūzijai”. Un arī pretēji: tieši tādēļ, ka “skola” viņa acīs bija vien virspusējs veidojums, viņš redzēja publikā “saturīgāku” realitāti.

<43>

Atšķirība starp alegoriju un līdzību <.>

Bodlērs un Juvenāls. Izšķirošais šeit ir: kad Bodlērs atēlo samaitātību un netikumu, viņš vienmēr iekļauj arī pats sevi. Satīriķa žesti viņam ir sveši. Tas gan attiecas tikai uz “Ļaunuma puķēm”, kuras šajā nostādņē pilnībā atšķiras no prozā rakstītajiem ieskicējumiem.

Fundamentālas pārdomas par attiecībām, kas pastāv starp dzejnieku teorētiskajiem darbiem prozā un viņu dzējojumiem. Dzejā viņi paver savas iekšējības apgabalus, kas parasti nav pieejams viņu refleksijai. Runājot par Bodlēru, tas labi parādāms, atsaucoties arī uz citiem – piemēram, Kafku un Hamsunu.

Ikviena dzejas darba ietekmes ilglaicība ir apgriezti proporcionāla tam, cik uzkrītošs ir tā faktiskais saturs (vai patiesības saturs? Skat. darbu par “Gara radiniekiem”).

“Ļaunuma puķu” nozīmību noteikti veicināja apstākļi, ka Bodlērs nav atstājis romānu.

<44>

Melanhtona lietotais termins *Melencolia illa heroica*³⁶ vispilnīgāk izpauž Bodlēra ģenialitāti. Tomēr deviņpadsmitajā gadsimtā melanholijai piemīt pavisam citāds raksturs nekā septiņpadsmitajā. Agrīnās alegorijas galvenā figūra ir liķis. Vēlākās alegorijas galvenā figūra ir "piemiņas lieta". "Piemiņas lieta" nozīmē shēmu preces pārveidošanai par kolekcionāra objektu. Atbilstības tādējādi ir neizsmeļami dažādas katras piemiņas lietas atskaņas citās. "Es atceros tik daudz kā tūkstošgadīgais."³⁷

Bodlēra iedvesmas heroiskais vadmotīvs izpaužas tā, ka viņa darbos atmiņa atkāpjas piemiņas lietas priekšā. Viņam ir uzkrītoši maz "bērnības atmiņu".

Bodlēra ekscentriskā savdabība bija maska, aiz kuras viņš – varētu teikt: kaunēdamies – centās apslēpt savas dzīves formas, zināmā mērā arī sava likteņa pārindividuālo nepieciešamību.

No septiņpadsmit gadu vecuma Bodlērs ved literāta dzīvi. Nevar apgalvot, ka viņš jebkad būtu sevi apzīmējis kā "garīgu" cilvēku, iestājies par "garīgumu". Mākslinieciskās radošanas preču zīme tad vēl nebija izgudrota.

<45>

Par materiālistisko pētījumu trulo noslēgumu (pretstatā Baroka grāmatas nobeigumam) <.>

Alegoriskais vērojums, kas septiņpadsmitajā gadsimtā bija stila noteicējs, deviņpadsmitajā tāds vairs nebija. Bodlērs kā alegoriķis bija izolēts; noteiktā aspektā viņa izolāci-

³⁶ Heroiska melanholija (lat.).

³⁷ Dzejolis "Splins" ("Ļaunuma puķes", 89. lpp.).

ja bija atpalcēja izolācija. (Viņa teorijas šo atpalcību uzsver reizēm pat provokatoriski.) Kaut arī alegorijas stilu noteicošais spēks deviņpadsmitajā gadsimtā ir bijis niecīgs, tomēr ne mazāka bijusi alegorijas sliekšme uz rutīnu, kas atstājusi daudzējādas pēdas septiņpadsmitā gadsimta dzīvē. Šī rutīna zināmā mērā ir ierobežojusi alegorijas destruktīvo tendenci mākslasdarbā uzsvērt tā sadrumstalotību. <.>

Par vēstures jēdzienu

I

Kā zināms, esot pastāvējis automāts, kas bijis konstruēts tā, ka spējis atbildēt uz katru šahista gājieni un vienmēr uzvarējis partiju. Pie šaha dēļa, kas uzlikts uz paliela galda, sēdējusi lelle turku tērpā ar ūdenspīpi mutē. Ar spoguļu sistēmas palīdzību panākta ilūzija, it kā galds būtu no visām pusēm caurredzams. Īstenībā tajā sēdējis kuprains punduris, kas, būdams meistars šaha spēlē, ar auklu vadījis lelles roku. Šai ierīcei var atrast līdzinieku filosofijā. Vienmēr ir jāuzvar lelei, ko sauc par "vēsturisko materiālismu". Tā var bez bažām spēlēt ar jebkuru, ja vien izmanto teoloģijas pakalpojumus, kura, kā zināms, mūsdienās ir maza un neglita un tādēļ nedrīkst nevienam rādīties acīs.

II

"Pie ievēribas cienīgākajām cilvēka dvēseles īpatnībām," apgalvo Loce, "līdzās milzīgam individuālam savtīgumam .. pieder katrai tagadnei piemītošais skaudības trūkums pret nākotni." Šī atziņa liecina, ka mūsu loloto laimes tēlu caurcaurēm iekrāso laiks, kurā mūs iemetis eksistences ritējums. Laime, kas varētu radīt skaudību, ir jaušama vienīgi gaisā, ko esam elpojuši, līdz ar cilvēkiem, ar ko mēs būtu varējuši runāt, ar sievietēm, kas mums varētu būt atdevušās. Citiem vārdiem, laimes priekšstatā vienmēr nesaraujami atbalsojas pestīšanas priekšstats. Tieši tāpat notiek arī ar pagātnes priekšstatu, ko par savu priekšmetu padara vēsture. Pagātne nes sev līdzī slepenu indeksu, ar kuru tā

tiek attiecināta uz pestīšanu. Vai tad mūs pašus neskar kāda gaisa dvesma, kas savulaik ir bijusi kopā ar agrāk dzimušajiem? Vai tajās balsīs, kurās ieklausāties, nav dzirdama jau pieklusušo atbalss? Vai sievietēm, ko aplidojam, nav māsu, kuras tās vairs nepazīst? Ja tā ir, tad starp agrākajām paaudzēm un mūsējo pastāv kāda slepena vienošanās. Tad mēs uz Zemes esam tikuši gaidīti. Tad mums – tāpat kā katrai paaudzei, kas bijusi pirms mums, – ir tikusi dota līdzī vāja mesiāniska enerģija, pret kuru pagātne izvirza pretenzijas. Šīs pretenzijas nav viegli noraidāmas. Vēsturiskais materiālists to zina.

III

Hronists, kas atstāsta notikumus, nešķirojot tos diēnos un sīkos, rīkojas saskaņā ar patiesību: nekas no jebkad notikušā nedrīkst pazust vēsturei. Protams, tikai atpestītai cilvēcei pilnībā tiek tās pagātne. Citiem vārdiem: tikai atpestītai cilvēcei ikviens tās pagātnes moments ir kļuvis citējams. Katrs no tās piedzīvotajiem acumirkļiem kļūst par *citation à l'ordre du jour*¹ – un šī diena tad arī ir pastardiena.

IV

Dzenieties vispirms pēc ēdiena un apģērba,
tad Dieva valstība jums tiks pati no sevis.

Hēgelis, 1807

Šķiru cīņa, kas vienmēr stāv acu priekšā katram Marksa skolotam vēsturniekam, ir cīņa par raupjām un materiālām lietām, bez kurām nevar pastāvēt smalkās un garīgās lietas. Tomēr šīs pēdējās netika šķiru cīņā iesaistītas kā priekšstats par laupījumu, kas atlec uzvarētājam. Tās dzīvo šajā cīņā kā piesardzība, kā drosme, kā humors, kā viltība, kā nelokāmība, un tās atstāj iespaidu uz laikā nogrimušo. Katru

¹ Pateicības izteikšana ar pavēli, (burt: pieminēšana dienas kārtībā (fr.).

uzvaru, kas valdošajiem jebkad ir izdevusies, tās no jauna padara apšaubāmu. Kā ziedi, kas pavērš galvas pretim saulei, tā arī reiz bijušais noslēpumainā heliotropismā vēlas pievērsties *tai* saulei, kura lec pie vēstures debesīm. Vēsturiskajam materiālistam ir jāizprot šī visneuzkrītošākā no visām pārmaiņām.

V

Pagātnes patiesais tēls *slīd* garām. Pagātne ir satverama vien kā tēls, kas uz neredzēšanos uzmirgo savas izzināmības acumirkli. "Patiesība no mums neaizbēgs," – šie Gotfrīda Kellera vārdi historisma ainā apzīmē tieši vietu, kurā to caursit vēsturiskā materiālisma trieciens. Tas ir neatkārtojams pagātnes tēls, kas draud pazust ikkatrā tagadnē, kura nepazīst sevi kā ietvertu šajā tēlā.

VI

Vēsturiski artikulēt pagātņi nenožīmē izzināt, "kā tad īstenībā ir bijis". Tas nožīmē – notvert atmiņas, kā tās ir uzplaiksnījušas briesmu brīdī. Vēsturiskajā materiālismā tiek mēģināts satvert pagātnes tēlu tādu, kāds tas vēsturiskajam subjektam negaidīti parādās briesmu brīdī. Briesmas draud gan tradīcijas saturam, gan tās mantiniekiem. Abiem tās ir vienas un tās pašas: sevis nodošana valdošās šķiras instrumentārijā. Katrā laikmetā no jauna jāmēģina atkarot tradīcijas konformismam, kas tiecas to pārvarēt. Mesija nāk ne tikai kā pestītājs, viņš nāk kā Antikrista uzvarētājs. Talants uzšķīlt pagātnē cerības liesmu piemīt tikai *tam* vēstures rakstītājam, kurš ir pārliecināts, ka pat mirušajiem nebūs miera no ienaidnieka, ja tas uzvarēs. Un šis ienaidnieks nav pārstājis uzvarēt.

VII

Jel atcerieties aukstumu un tumsu
Šai ielejā, kur žēlabas vien skan.

Brehts. Trīsgrāšu opera

Katram vēsturniekam, kas grib vēlreiz pārdzīvot kādu laikmetu, Fistels de Kulanžs iesaka izmest no galvas visu, ko viņš zina par turpmāko vēstures gaitu. Ir grūti vēl labāk aprakstīt paņēmienu, no kura ir atteicies vēsturiskais materiālisms. Tā ir iejušanās, un tās sākotne ir meklējama sirds gaušumā, *acedia*², kad tā izmisīgi cenšas iegūt īsto vēsturisko tēlu, kas tai īsi uzmirgo. Viduslaiku teologi to uzskatīja par skumju pirm pamatu. Flobērs to bija iepazinis un rakstīja: "Vien retais spēj iedomāties, cik skumjam ir jābūt, lai atdzīvinātu Kartāgu." Šo skumju iedaba kļūst skaidrāka, ja tiek izvirzīts jautājums, kas ir tas, kurā iejūtas historisma vēstures rakstītājs. Atbilde nešaubīgi skan: uzvarētājs. Šodien pie varas esošie taču ir mantinieki visiem jebkad uzvarējušajiem. Iejušanās uzvarētājā tādejādi visnotaļ nāk par labu valdošajiem. Vēsturiskajam materiālistam ar to ir gana pateikts. Kurš vienmēr, līdz pat šai dienai ir guvis uzvaru, tas maršē triumfa gājienā, kad pāri visiem zemē nospiestajiem soļo šīsdienas valdnieki. Kā ierasts, šādā gājienā tiek vests līdzī arī laupījums. To mūsdienās dēvē par kultūras bagātībām. Vēsturiskā materiālista personā tiem būs jāreķinās ar distancētu vērotāju. Jo tas, ko viņš saskata aiz kultūras dārgumiem, pilnībā saistās ar šo dārgumu izcelsmi, kas nav iedomājama bez baismām. Par savu eksistenci tiem ir jāpateicas ne vien lielo ģēniju pūlēm, bet arī viņu anonīmo laikabiedru mocībām. Tie nekad neapliecina vienīgi kultūru, tie apliecina arī barbarismu. Un, tā kā šie dārgumi nav brīvi no barbarisma, no tā nav brīva arī tradīcija, pēc kuras tie nonāk no viena uzvarētāja pie otra. Vēsturiskais materiālists tādēļ novēršas no tiem, cik vien var. Par savu uzdevumu viņš uzskata glaudīt vēsturi pret spalvu.

VIII

Apspiesto tradīcija mums māca, ka "izņēmumstāvoklis", kurā mēs dzīvojam, īstenībā ir likums. Mums ir jānonāk līdz

² Nogurums, garlaicība (sengr.).

tam atbilstošai vēstures izpratnei. Tad mūsu priekšā būs uzdevums – īsta izņēmumstāvokļa radišana. Līdz ar to uzlabosies mūsu pozīcija cīņā pret fašismu. Fašisma izredzes galu galā slēpjas apstākli, ka tā pretinieki progresā vārdā izturas pret to kā pret vēsturisku normu. Izbrīns par to, ka mūsu piedzīvotais “vēl” bijis iespējams divdesmitajā gadsimtā, nav filosofisks. Tas nav sākumpunkts atziņai – ja nu vienīgi atziņai, ka tajā iesakņotais priekšstats par vēsturi vairs nav spēkā.

IX

Man spārni plesti vēzienam,
es labprāt atgrieztos,
šis laiks nav man pa ķērienam,
tas postu man tik dos.

Gerhards Šolems. Sveiciens no eņģeļa

Klē otai pieder glezna ar nosaukumu “*Angelus Novus*”. Tajā attēlots eņģelis, kas izskatās tā, it kā grasītos pamest kaut ko, uz ko viņš skatās. Viņa acis ir ieplestas, mute pavērta un spārni izplesti. Šādi būtu jāizskatās vēstures eņģelim. Viņa vaigs ir pievērsts pagātnei. Kur mēs redzam atgadījumu virkni, tur viņš redz vienu vienīgu katastrofu, kas nerimstotīši krauj aizvien jaunas drupas uz vecajām un met tās eņģelim pie kājām. Viņš gan varbūt vēlētos pakavēties, lai uzmodinātu mirušos un atjaunotu nopostīto. Tomēr no Paradīzes pūš stiprs vējš, kas ieķēries spārnos tā, ka eņģelis vairs nespēj tos sakļaut. Šī vētra neapturami dzen viņu nākotnē, kam viņš ir pagriezis muguru, un drupu kaudze viņa priekšā aug un aug. Tas, ko mēs saucam par progresu, ir šāda vētra.

X

Tematiem, ko klostera noteikumi ieteica brāļiem meditācijai, vajadzēja novērst viņus no pasaules un tās dziņām. Līdzīgi apsvērumi rosinājuši arī domu gājienu, kuram mēs šeit sekojam. Brīdī, kad politiķi, uz kuriem cerējuši fašisma

pretinieki, guļ zemē un vēl padziļina sakāvi, nododot savu pārliecību, šis domu gājiens tiecas atbrīvot politisko pasauli bērnu no tikliem, kuros minētie nodevēji to ir ievilinājuši. Šis pārdomas izriet no pieņēmuma, ka šo politiķu ietiepīgā ticība progresam, viņu paļaušanās uz "masu atbalstu" un, visbeidzot, viņu pakalpīgā iekļaušanās nekontrolējamā aparātā ir bijuši trīs vienas lietas aspekti. Tās mēģina skaidrot, cik *dārgi* mūsu ierastajai domāšanai jāmaksā par tādu vēstures izpratni, kas izvairās no jebkādas saskares ar to izpratni, pie kuras joprojām turas šie politiķi.

XI

Konformisms, kas jau sākotnēji apslēpti piemita sociāldemokrātijai, skar ne tikai tās politisko taktiku, bet arī ekonomiskos priekšstatus. Tas ir vēlākā sabrukuma cēlonis. Nekas vācu strādniecībai nav bijis tik samaitājošs kā pārliecība, ka tā *pati* peld pa straumi. Tehnikas attīstība tai bija kā ūdenskritums šajā strauvē. No šās pārliecības ir tikai viens solis līdz ilūzijai, ka tehniskajā progresā ietvertais fabrikas darbs esot politisks sasniegums. Senā protestantiskā darba ētika svinēja savu sekularizēto augšāmcelšanās formu vācu strādnieku vidē. Gotas programma jau nes šā sajaukuma pēdas. Tā definē darbu kā "visu bagātību un kultūras avotu". Nojauzdams tajā ko nelabu, Markss iebilda, ka cilvēkam, kam nav cita īpašuma kā paša darbaspēks, "ir jākļūst par vergu citiem cilvēkiem, kas ir sevi padarījuši .. par īpašniekiem". Tomēr sajukums turpināja izplatīties, un jau drīz Jozefs Dīdžens paziņoja: "Darbs ir mūsdienu apsūtā zeme. Darba .. uzlabojumā .. ir rodama bagātība, kas šodien spēj īstenot to, ko neviens pestītājs līdz šim nav spējis." Šis vulgāri marksistiskais priekšstats par darbu apiet jautājumu, kā šā darba produkts varētu līdzēt pašiem strādniekiem, kuriem ar to nav nekāda sakara. Tas atzīst progresu dabas pakļaušanā, nevis regresu sabiedrībā. Jau šeit ir redzami tie tehnokrātiskie vaibsti, kuri vēlāk raksturo fašismu. Pie tādiem pieder dabas izpratne,

kas ļaunu vēstošā veidā ir atvadījusies no tās izpratnes, kura bija raksturīga pirmsrevolūcijas³ sociālistiskajām utopijām. Darbs mūsdienu izpratnē ir saistīts ar dabas ekspluatāciju, kas naivā atlidzinājuma apziņā tiek pretstatīta proletariāta ekspluatācijai. Salīdzinājumā ar šo pozitivistisko koncepciju kļūst redzams pārsteidzošs veselā saprāta daudzums tajās fantāzijās, kuru dēļ tika izsmiets Furjē. Pēc Furjē domām, labi veiktam sabiedriskam darbam vajadzētu panākt, ka Zemes nakti apgaismotu četri mēneši, polus vairs neklātu ledus, jūras ūdens vairs negaršotu pēc sāls un plēsīgie zvēri kalpotu cilvēkam. Tas parāda darbu, kas, nebūt neekspluatēdams dabu, ļauj tai dzemdināt radības, kuras kā iespējamās atdusas viņas klēpī. Samaitātā darba jēdziena sastāvdaļa ir *tāda* daba, kas, kā teicis Dīcgens, "tiek dota par velti".

XII

Mums ir vajadzīga vēsture. Tomēr mums tā ir vajadzīga citādi, nekā to vajag izlutinātam dikdienim zināšanu dārzā.

Nīce. Par vēstures derīgumu un kaitīgumu dzīvei

Vēsturiskās izziņas subjekts ir pati šķira, kas cīnās un tiek apspiesta. Markss to parāda kā pēdējo paverdzināto, kā atriebēju šķiru, kas kritušo paaudžu vārdā īsteno līdz galam atbrīvošanās uzdevumu. Šī apziņa, kas vēlreiz īslaicīgi tika atdzīvojusies "Spartakā", sociāldemokrātijai vienmēr ir likusies piedauzīga. Trīs gadu desmitu garumā tai gandrīz izdevās pilnībā izdzēst Blankī vārdu, kura lozungu dzelžainais skanējums satricināja pagājušo gadsimtu. Sociāldemokrātijai labi izdevās piespēlēt strādnieku šķirai *nākamo* paaudžu atbrīvotājas lomu. Tādējādi tā pārgrieza vislielākā spēka dzislu. Šī mācība lika šķirai aizmirst gan savu naidu, gan gatavību uzupurēties. Abi pēdējie taču sakņojas paverdzināto senču tēlā, nevis atbrīvoto mazbērnu ideālā.

³ Runa ir par 1848. gada revolūciju. — *Tulk.*

XIII

Mūsu lieta kļūst ik dienas jo skaidrāka un ļaudis – ik dienas jo gudrāki.

Jozefs Džigens, Sociāldemokrātiskā filosofija

Sociāldemokrātu teoriju – un vēl jo vairāk praksi – noteica progresa jēdziens, kas nesaistījās ar realitāti, bet izvirzīja dogmatiskas pretenzijas. Progresa tēls, kas mālējās sociāldemokrātu galvās, bija, pirmkārt, pašas cilvēces (un ne tikai tās iespēju un zināšanu) progress. Otrkārt, tas bija nebeidzams (atbilstoši neierobežotajai cilvēces spējai uz pilnību). Treškārt, tas tika uzskatīts par neapturamu (par pašu no sevis ritošu pa taisnu vai spirālveida trasi). Katrs no šiem predikātiem ir pretrunīgs, un tie visi ir pelnījuši kritiku. Tomēr, kad sākas nopietnība, kritikai nākas ielūkoties aiz vi- siem šiem predikātiem un pievērsties kaut kam, kas tiem ir kopīgs. Priekšstats par cilvēku dzimuma progresu vēsturē nav atraujams no priekšstata par tā virzību homogēnā un tukšā laikā. Šādas virzības idejas kritikai ir jākalpo par pamatu paša progresa idejas kritikai.

XIV

Mērķis ir sākotne.

Karls Krauss. Vārdi vārmās I

Vēsture ir konstrukcijas priekšmets, kura vieta ir nevis homogēnais un tukšais laiks, bet gan tagadnības piepildītais. Šādi Robespjēram senā Roma bija ar tagadnību uzlādēta pagātne, ko viņš izšķīla no vēstures nepārtrauktības. Franču revolūcija izprata sevi kā Romas pārdzimšanu. Tā citēja seno Romu tāpat, kā mode citē pagātnes ietērpus. Modei piemīt jausma par aktualitāti, kur vien notiek tās kustība aizgājušā biezoknī. Tā ir tīģera lēciens pagātnē – tikai tas notiek arēnā, kurā komandē valdošā šķira. Šis pats lēciens, veikts zem klajām vēstures debesīm, ir dialektisks – Markss tā tika izpratis revolūciju.

XV

Apziņa, ka tiks pārrauta vēstures nepārtrauktība, ir raksturīga revolucionārajām šķirām to darbības mirklī. Lielā revolūcija ieviesa jaunu kalendāru. Diena, ar kuru tas sākās, darbojās kā vēsturisks kinofilmas paātrinātājs. Pašos pamatos tā ir viena un tā pati diena, kas vienmēr atgriežas svina-mās dienas, piemiņas dienas formā. Tādēļ kalendāri neskaita laiku tā, kā to dara pulksteņi. Kalendāri ir pieminekļi kādai vēstures apziņai, no kuras pēc simt gadiem Eiropā šķietami vairs nav ne miņas. Vēl jūlija revolūcijas laikā notika kāds starpgadījums, kurā šī apziņa guva virsroku. Kad bija pienācis vakars pirms kauju dienas, izrādījās, ka dažādās Parīzes vietās vienlaicīgi un savstarpēji nesaistīti ir ticis šauts uz torņu pulksteņiem. Kāds aculiecinieks, kam par savu nojautsmu ir jābūt pateicīgam vārsēm, toreiz rakstīja:

Vai dieviņ! Pravieši bij' jauni, saniknoti,
Šurp nākuši un ņēmās torņu pulksteņos
pa ciparnīcām šaut, lai diena apstātos.

XVI

Vēsturiskais materiālists nespēj atteikties no tādas tagadnes jēdziena, kura nav pāreja, bet kurā laiks ir apstājies un stāv. Tieši šis jēdziens kalpo par *tās* tagadnes definīciju, kurā viņš savai personai raksta vēsturi. Historisms rada pagātnes “mūžīgo” tēlu, vēsturiskais materiālists pievieno to vienīgajai klātesošajai pieredzei. Viņš atstāj citiem iespēju iztērēties pie “reiz sensenos laikos” palaistuves historisma priekamājā. Viņš ir un paliek savu spēku kungs – gana vīrišķs, lai uzspridzinātu vēstures nepārtrauktību.

XVII

Historisms savu virsotni sasniedz vispārējā vēsturē. Tieši no tās materiālistiskā vēstures rakstniecība norobežo sevi varbūt skaidrāk nekā no visām citām. Pirmajam nav nekā-

das teorētiskas armatūras. Tā piekoptā procedūra ir vienīgi pievienošana: tā rada faktu masu, lai aizpildītu homogēno un tukšo laiku. Turpretī materiālistiskās vēstures rakstniecības pamatā ir konstruktīvs princips. Pie domāšanas pieder ne tikai domu kustība, bet arī to apstāja. Kur domāšana pēkšņi sastingst ar spriedzi piesātinātā konstelācijā, tur tā dod šai konstelācijai triecienu, kurā kristalizējas kā monāde. Vēsturiskais materiālists ķeras pie vēsturiska priekšmeta vien tur, kur tas nostājas viņa priekšā kā monāde. Šajā struktūrā viņš saskata zīmi, kas liecina par notiekošā mesianisku apstāju, citiem vārdiem, par revolucionāru iespēju cīņai apspiestās pagātnes vārdā. Viņš uztver šo struktūru, lai izspridzinātu kādu noteiktu laikmetu no vēstures vienveidīgās gaitas. Tādējādi viņš izspridzina noteiktu dzīvi no tās laikmeta, noteiktu veikumu – no mūža veikuma. Viņa pieejas rezultāts ir tas, ka *veikumā* tiek uzturēts un atcelts mūža veikums, *mūža veikumā* – laikmets, *laikmetā* – pats vēstures ritējums. Vēsturiski izprastā barojošais auglis *satur sevi* laiku kā vērtīgu, tomēr bezgaršīgu sēklu.

XVIII

Kāds no modernajiem biologiem raksta: "*Homo sapiens* nožēlojamie piecdesmit tūkstoši gadu iepretim organiskās dzīvības vēsturei uz Zemes ir kā apmēram divas sekundes divdesmit četru stundu garas dienas noslēgumā. Šajā atskaites sistēmā civilizētā cilvēce aizpildītu pēdējās stundas pēdējās sekundes noslēdzošo piektdaļu." Tagadnība, kas kā mesianiskā laika modelis apkopo visas cilvēces vēsturi miljīgā abreviatūrā, mats matā sakrīt ar *to* figūru, kuru cilvēces vēsture veido Visumā.

<Pielikums> A

Historismam pilnīgi pietiek ar to, ka tas iedibina kauzālu saikni starp dažādiem vēstures momentiem. Tomēr neviens fakts kā cēlonis tādēļ vēl nav vēsturisks. Par tādu tas kļūst *posthum* – līdz ar atgadījumiem, kurus no tā var šķirt gadu tūkstoši. Šādi domājošs vēsturnieks vairs neļauj atgadījumiem slidēt caur pirkstiem kā rožukronim. Viņš aptver konstelāciju, kurā viņa paša laikmets ir saistīts ar kādu noteiktu agrāku laikmetu. Šādu tagadnes jēdzienu viņš pamato kā “tagadnību”, kurā ir ietriekušās mesiāniskā laika lauskas.

B

Gaišreģi noteikti nav izjutuši kā tukšu vai homogēnu to laiku, par kura glabāto viņi tika vaicājuši. Ja to patur vērā, varbūt ir iespējams izprast, kā atmiņā tiek pieredzēts pagājušais laiks, – proti, tieši tāpat. Kā zināms, jūdiem nebija ļauts izdibināt nākotni. Tora un lūgšana tā vietā māca atcerēties. Līdz ar to nākotnei tika atņemta tās burvība, kas vilina visus tos, kuri meklē atziņu pie gaišreģiem. Tādēļ jūdiem nākotne nekļuva par homogēnu un tukšu laiku, jo šajā nākotnē katra sekunde bija kā mazi vārti, pa kuriem var ienākt Mesija.

Teoloģiski politisks fragments

Vispirms Mesija pats piepilda un noslēdz visas vēsturiskās norises – un proti, tādējādi, ka pats atpestī, piepilda un rada šo norišu attieksmi pret pašu mesiānisko. Tādēļ arī nekas no vēsturiskā pats par sevi nevar tiekties pēc saiknes ar mesiānisko. Tādēļ Dieva valstība nav vēsturiskās potencialitātes [*Dynamis*] *telos*, tā nevar tikt izvirzīta par mērķi. Vēsturiski raugoties, tā ir nevis mērķis, bet gan gals. Tādēļ kārtība profānajā nevar tikt ieviesta ar priekšstatu par Dieva valstību; tādēļ teokrātijai nav politiska, bet gan tikai reliģiska nozīme. Visintensīvākais teokrātijas politiskās nozīmes noliegums ir Bloha “Utopijas gara” vislielākais nopelns.

Jaunu sparū profānā kārtībai piešķir laimes ideja. Šās kārtības attiecināšana uz mesiānisko ir viens no nozīmīgākajiem vēstures filosofijas studiju tematiem. Un proti: tā nosaka kādu mistisku vēstures redzējumu, kura problemātika ir atveidojama ar tēlu. Viena bulta norāda virzienu uz profānā potencialitātes mērķi, otra savukārt – mesiāniskās intensitātes virzienu. Brīvās cilvēces laimes meklējumi tiecas prom no mesiāniskā virziena, tomēr, kā viens spēks savā ceļā var dot impulsu citam – pretēji vērstam, tā arī kārtība profānajā spēj raisīt mesiāniskās valstības atnākšanu. Profānais tādējādi ir nevis valstības kategorija, bet gan šās valstības visklusākās tuvošanās kategorija – turklāt visprecīzākā. Laimē taču viss pasaulīgais tiecas pēc savas bojāejas, un vienīgi laimē tai ir lemts rast šo savu norietu. – Vienlaikus atsevišķā cilvēka iekšējās pieredzes, viņa sirds nepastarpi-

nātā mesianiskā intensitāte piedzīvo nelaimi, tas nozīmē – ciešanas. Garīgajai *restitutio in integrum*¹, kas iaved nemirstībā, atbilst pasaulīgā, kas ved pie bojāejas mūžīguma. Un ritms, ko izsit šis mūžīgi pārejošais, savā totalitātē pārejošais, savā telpiskajā un arī laiciskajā totalitātē pārejošais, šis mesianiskās dabas ritms, ir laime. Jo daba ir mesianiska kā mūžīgi un totāli pārejoša.

Sasniegt to – arī attiecībā uz tām cilvēka pakāpēm, kuras ir daba, – ir tās pasaules politikas uzdevums, kuras metode ir jāsauca par nihilismu.

¹Veseluma atjaunošanai (lat.).

Komentāri pilsoniskā gadsimta vēstulēm¹

Priekšvārds

Divdesmit piecas šā krājuma vēstules aptver vienu gadsimtu. Pirmā ir datēta ar 1783., pēdējā – ar 1883. gadu. To kārtība ir hronoloģiska. Starp tām ir ievietoti sekojošie piekari. No šeit aptvertā gadsimta vidus perspektīvas ir iespējams atklāt tā laikmeta sākotni – līdz ar Gētes jaunību –, kurā pilsonība ieguva savas diženās pozīcijas. Tomēr tieši tāpat – Gētes nāves iezīmēts – kļūst saskatāms arī šā laikmeta gals, kad pilsonība vēl saglabāja savas pozīcijas, tomēr ne vairs garu, ar kuru tā šīs pozīcijas bija ieņēmusi. Tas bija laikmets, kad pilsonībai vajadzēja likt savu skaidro un svarīgo vārdu vēstures svaru kausos. Tiesa – neko daudz vairāk par šo vārdu, un tādēļ jau no tās aizsākuma gadiem sākās arī neglīta bojāeja. Ilgi pirms šeit ievietotās vēstules uzrakstīšanas – jau septiņdesmit sešu gadu vecumā – Gēte bija ielūkojies šai bojāejai sejā un darījis to zināmu Celteram ar šādiem vārdiem: “Bagātība un ātrums ir tās lietas, kuras pasaule apbrīno un pēc kurām dzenas ikkatrs. Dzelzceļi, ātrais pasts, tvaikoņi, visas iespējamās komunikācijas ierīces – pēc tām tīko visa izglītotā pasaule, lai izkropļotu sevi un tādējādi varētu palikt savā viduvējībā...

¹Nosaukums nav Benjamina dots. Vēstulju krājums, no kura šeit tiek publicēts priekšvārds un četri komentāri četrām vēstulēm, tika izdots 1936. gadā ar nosaukumu “Vācu cilvēki”.

Īstenībā šis gadsimts ir domāts spējīgām galvām, ātri tverošiem praktiskiem cilvēkiem, kas, būdami apveltīti ar zināmu izmanību, spēj izjust savu pārākumu pār pūli, paši nemaz nebūdami augsti apdāvināti. Cik vien iespējams, centīsimies palikt pie tās pārliecības, ar kuru mēs ieradāmies. Mēs – varbūt vēl daži citi – būsim pēdējie no kāda laikmeta, kas tik drīz vis neatgriezīsies.”

I

Lai pareizi iejustos šās vēstules garā, ir jāspēj iedomāties ne tikai nabadzīgo mācītāja māju Baltijā ar tās parādiem un četriem bērniem. Tāpat ir jāspēj priekšstatīt arī namu, uz kurieni tā tika adresēta, – Imanuela Kanta namu pie Pils grāvja. Tur nebija atrodamas “tapsētas vai daiļi izkrāsotas istabas, gleznu kolekcijas, vara gravīras, bagātīgi mājsaimniecības rīki, greznas vai mazāk vērtīgas mēbeles – pat ne bibliotēka, kas daudziem tik vien ir kā istabas mēbelējums; tāpat tur netika domāts par izšķērdīgiem izpriececeļojumiem, pastaigas izbraukumiem – arī vēlākajos gados –, nedz par spēlēm, nedz ko tamlīdzīgu”. Ienākot “valdija mierīgs klusums.. Uzkāpjot pa kāpnēm, bija .. jāiet pa kreisi cauri vienkāršam, neizrotātam, nedaudz piedūmotam priekšnamam. Tad varēja nonākt lielākā istabā, kas, lai gan bija viesistaba, tomēr nebija izgreznota. Divāns, daži ar audeklu pārvilkti krēsli, vitrīna ar nedaudz porcelāna, sekretārs, kas glabāja viņam piederošo sudrabu un naudas iekrājumus, – līdzās termometram un balstenim tās bija visas mēbeles, kas pa daļai nosedza baltās sienas. Tad, izejot pa vienkāršām, trūcīgām durvīm, varēja nonākt ne mazāk nožēlojamā sansusī, kur pieklaudzīnot atskanēja priecīgs aicinājums: “Iekšā!”” Tā varbūt tika aicināts arī jaunais students, kas šo vēstuli veda uz Kēnigsbergu. Nav šaubu – šeit elpo īsta cilvēcība. Tomēr, kā visā pilnīgajā, arī šeit ir saklausāma liecība par nosacījumiem un robežām, kas piemīt

tik pilnīgu izpausmi gūstošajam. Vai tie būtu cilvēcijas nosacījumi un robežas? Droši vien, un, kā liekas, no mūsu puses tās tiek tikpat stingri ievērotas, kā tās savukārt atšķiras no viduslaiku eksistences veida. Viduslaiki kosmosa centrā novietoja cilvēku, un viņš joprojām mums ir vienlīdz problemātisks gan sava novietojuma, gan satura dēļ – no iekšienes viņš tiek jaunu izziņas rīku un atklājumu plosīts, ar tūkstoš elementiem un likumsakarībām piesaistīts daļai, kuras tēls tāpat šobrīd piedzīvo visradikālākās transformācijas. Palūkosimies atpakaļ uz Apgaismību, kas vēl ne reizi nebija atzinusi pretrunu starp dabas likumiem un aptveramo dabas kārtību un šo kārtību izprata kā reglamentu, liekot padotajiem maršēt kastās, zinātnēm – nozarēs, mantībai – kastītēs², savukārt cilvēku kā *homo sapiens* novietoja starp citām radībām, lai pēc tam izceltu to vienīgi ar tam dāvātā prāta palīdzību. Šāda bija tā aprobežotība, kurā cilvēce izvērta savu cildeno funkciju un bez kuras tā būtu nolemta iznīcībai. Šī savstarpējā saikne starp sīksto, ierobežoto eksistenci un īsteno cilvēcību nekur nerod tik skaidru izpausmi kā pie Kanta (kas iezīmē precīzu viduspunktu starp skolmeistaru un tautas tribūnu). Savukārt šī brāļa vēstule rāda, cik dziļi filosofa rakstos apzinātā dzīves izjūta bija sakņota tautā. Īsi sakot: kur tiek runāts par cilvēcību, tur nedrīkst aizmirst birģera istabas šaurību, kurā iespīdēja Apgaismības stars. Tādējādi tiek saukti vārdā tie dziļākie sabiedriskie nosacījumi, uz kuriem balstījās Kanta attiecības ar tuviniekiem. Rūpes, ko viņš izrādīja, un pārsteidzošā vaļsirdība, ar ko viņš dzīves laikā runāja par savu testamentu un cita veida atbalstu, lai nevienam no viņa brāļiem un māsām, “nedz arī viņu daudzskaitlīgajiem pēcnācējiem nebūtu jācieš trūkums”. Un tā – tiek piemetināts – viņš arī grasās turpināt, līdz viņa vieta pasaulē paliks

² Vārdu spēles: *in Kasten* – gan “kastēs”, gan “kastās”, gan “skapjos”; *in Fächern* – gan “nozarēs”, gan “disciplinās”, gan “plauktos”. – *Tulk.*

tukša, jo tādējādi viņa radiem un tuviniekiem varētu palikt pāri nemaz ne tik maza daļa. Var iedomāties, ka, tāpat kā šajā vēstulē, viņa brāļadēli un brāļameitas arī vēlāk labprāt viņam "rakstiski .. pieklāvās". Tiesa, viņu tēvs bija miris jau 1800. gadā – pirms filozofa –, savukārt Kants viņiem novēlēja arī to, kas sākotnēji bija iecerēts viņa brālim.

Johans Heinrihs Kants Imanuelam Kantam

Altrādena, 1789. gada 21. augusts

Mīļotais brāli!

Būtu pareizi, ja mēs pēc ilgajiem gadiem, ko esam pavadījuši bez jebkādas vēstuļu apmaiņas, atkal tuvinātos viens otram. Mēs abi esam veci, un cik gan drīz viens no mums var aiziet mūžībā. Tādēļ būtu taisnīgi, ja mēs reiz atjaunotu mūsu nodzīvoto gadu piemiņu – ar nosacījumu, ka mēs šad un tad (lai arī tas notiktu reti, ja tikai nepaiet gadi vai pat vairāk) dotu par sevi zināt, kā dzīvojam, quomodo valemus.³

Pirms astoņiem gadiem, kopš nometu skolas jūgu, es jo-projām dzīvoju kā tautskolotājs kādā zemnieku draudzē manā Altrādenas pastorā un uzturu sevi un savu godīgo ģimeni pieticībā un mērenībā no sava tīruma:

*Rusticus abnormis sapiens crassaque Minerva.*⁴

Ar manu labo un cienījamo sievu mums ir laimīga, mīlestības pilna laulība, un es priecājos, ka mani četri izglītotie, labestīgie un paklausīgie bērni dod pamatu gandrīz nemaldīgām cerībām, ka tie kļūs par krietniem, taisnprātīgiem cilvēkiem. Man nesagādā grūtības līdzās manām patiesi grūtajām amata darīšanām būt par viņu vienīgo skolotāju, un šis audzināšanas darbs man un manai dzīvesbiedrei šeit vientulībā atlīdzina sabiedriskās saskarsmes trūkumu. Šī tad nu būtu manas vienmuļās dzīves skice.

³ Kā mums klājas (lat.).

⁴ Laucinieks, kam ir sava gudrība un vienkāršs saprāts (lat.) – Horācijs, Satiras II, 2. satīra, 3. rinda.

*Labi, mīlais brāli! Lai cik lakoniski (ne in publica Com-
moda pecces⁵ – kā mācīts vīrs un rakstnieks), tomēr dari
man zināmu, kāda līdz šim ir bijusi Tava veselība, kāda tā
ir tagad un ko Tu kā mācīts vīrs vēl turi in Petto⁶ pasaules
un nākamo paaudžu apgaismībai. Arīdzan to, kā klājas ma-
nām vēl dzīvajām māsām un viņējiem, arī mana cienījamā
un tēvišķā nelaika onkuļa Rihtera vienīgajam dēlam. Es
labprāt samaksāšu pasta naudu par Tavu vēstuli, kaut arī
tā būtu tikai vienas oktāvas lappuses liela. Tomēr Vatsons ir
Kēnigsbergā un noteikti jau būs Tevi apmeklējis. Viņš, bez
šaubām, drīz atkal atgriezīsies Kurzemē. Viņš varētu man
atvest karsti ilgoto vēstuli no Tevis.*

*Jaunais cilvēks, kas nodeva Tev šo vēstuli, vārdā Labov-
skis, ir kāda cienījama, taisnīga poļu reformētā mācītāja
dēls no Radzivilas pilsētiņas Birzenas. Viņš brauc uz Fran-
kfurti pie Oderas studēt kā stipendiāts. Ohe! jam satis est!⁷
Lai Dievs Tev stāv klāt vēl ilgi un ļauj man drīz saņemt no
Tavām rokām patikamo vēsti, ka dzīvo vesels un mierā. Ar
skaidru sirdi un nebūt ne perfunctorie⁸ es parakstos kā Tavs
Tevi nesavtīgi mīlošais*

brālis

Johans Heinrihs Kants.

*Mana mīlotā dzīvesbiedre apkampj Tevi kā māsa un ir
Tev vēlreiz sirsnīgi pateicīga par namsaimnieci, kuru Tu
pirms dažiem gadiem atsūtīji pie mums. Nu nāk mani mīlo-
tie bērni un vēlas iekļauties šajā vēstulē á la file⁹.*

⁵ Lai tu nekaitētu valstiskām interesēm (lat.) – Horācijs, Vēstules, 2. gr.
1. vēst. 3. rinda.

⁶ Burtiski – krūtīs, t. i., padomā (it.).

⁷ Pag! Nu pietiks! (lat.).

⁸ Ne izvairīgi (lat.).

⁹ Viens aiz otra (fr.).

(Ar vecākās meitas roku:)

Jā gan, cienījamais onkula kungs, jā gan, mīlotās tantes¹⁰, mēs patiesi vēlamies, lai Jūs zinātu par mums, mūs mīlētu un neaizmirstu. Mēs Jūs mīlēsim un cienīsim no sirds – mēs visas, kas šeit pašrocīgi parakstās.

Amālija Šarlote Kanta

Minna Kanta

Frīdrihs Vilhelms Kants

Henriete Kanta

II

Kā stāstīts, Pestalocijs neesot vēlējies nekādu citu kapa pieminekli kā vien neapstrādātu laukakmeni – viņš pats arī esot bijis tik vien kā raupjš laukakmens. Dabu Pestalocijs gribēja ne tik daudz padarīt cildenāku, cik – kā ar šo laukakmeni – cilvēka vārdā likt tai apstāties. Tas tad arī ir sekojošās vēstules patiesais saturs: cilvēka vārdā likt kaislībām apstāties. Daudzi spontāni meistardarbi visai bieži ir izskaidrošanās ar kādu paraugu; tāpat arī šī vēstule, kura pieder pie pašām meistarīgākajām mīlestības vēstulēm vācu rakstniecībā. Par piemēru Pestalocijam savukārt kalpo pa pusei piētisma ietekmētās, pa pusei pastorāli apgarotās daiļo dvēseļu un rokoko bērnu apgarotās atklāsmes. Vēstules, ar kurām viņš šeit sacenšas, ir pastorālas divējādā šā vārda nozīmē, turklāt sacenšas, neiztikdams, protams, bez norobežošanās no šā žanra klasiskajām izpaušmēm – kā, piemēram, Ruso grāmatas “Jaunā Eloīza”, kas iznāca sešus gadus pirms šās vēstules rakstīšanas. Vēl 1826. gadā sarakstītajā autobiogrāfijā viņš saka: “Ruso darba parādīšanās kalpoja par lielisku līdzekli to maldu atdzīvināšanai,

¹⁰ Šeit ir domātas brāļu Kantu Kēnigsbergā dzīvojošās māsas. – *Tulk.*

pie kuriem mūsu lielisko jaunatni šajā laikā noveda uzticīgās, tēvzemes mīlestības pilnās noskaņas augstais pacēlums." Līdzās stila problēmai, kas tiek pārvarēta ar vērsanos pret "bīstamajiem maldu skolotājiem", nav iespējams nepamanīt privāto aspektu, kam te ir jārasis milas stratēģija. Ir runa par "Tu" iegūšanu. Tieši tam kalpo ideālais pastorālās Dorisas tēls, kas parādās vēstules otrajā daļā. Tai ir uz laiku jāieņem adresātes vieta, jo Pestalocijs šeit pirmoreiz lieto vārdu "Tu". Tiktāl par šās vēstules faktūru. Kurš gan nepamanīs, ka tajā ir rodami vārdi par mīlestību – un jo īpaši par tās mājvietu –, kuri savā pastāvībā var mēroties ar Homēra vārdiem? Ne vienmēr vienkārši vārdi nāk no vienkāršas dvēseles, kā to mēdz iedomāties, – Pestalocijs jau nu pie tādām piederēja vismazāk. Šie vārdi rodas vēsturiski. Kā izredzes ilgstoši pastāvēt ir tikai vienkāršajam, tā arī otrādi – augstākā vienkāršība ir tās pašas ilgšanas produkts, kurā ir līdzdalīgi Pestalocija darbi. "Jo paiet ilgāks laiks," pareizi saka viņa "Kopoto rakstu" izdevējs, "jo nozīmīgāks kļūst viss Pestalocija sarakstītais." Viņš bija pirmais, kas audzināšanu pielāgoja sabiedrības stāvoklim ne tikai ar reliģijas un morāles starpniecību, bet arī ar saimnieciskiem apsvērumiem. Arī šajā ziņā viņš ir tālu aizsteidzies priekšā ar Ruso pārņemtajam laikmetam. Ja Ruso cildina dabu kā visaugstāko un māca, kā ar tās palīdzību no jauna iekārtot sabiedrību, tad Pestalocijs tai piedēvē savtīgumu, kas sabiedrību pazudina. Tomēr vēl izcilāks nekā savās mācībās Pestalocijs ir tajos arvien jaunajos aizsākumos, kurus viņš savām mācībām atrada domāšanā un rīcībā. Neizsmejamais pirmamats, no kura viņa vārdi izlauzās aizvien jaunos grūdienos, piešķir viņa pirmā biogrāfa radītajam tēlam visdziļāko nozīmi: "Līdzīgi vulkānam viņš mirdzēja tālumā un raisīja uzmanību zinātkārajos, sajūsmu – apbrīnotajos, pētniecības garu – vērotajos un līdzdalību – vairāku kontinentu humānistos." Tāds bija Pestalocijs: vulkāns un laukakmens.

Heinrihs Pestalocijs Annai Šulthesai

Kad svētulīgs mūks katoļu baznīcas dievbijīgajā krēslā sniedz kādai meitenei roku, nepiesedzot to ar savas sutanas raupjo audeklu, viņam ir jāizsūdz grēki. Tāpat, kad jauniešs kādai meitenei stāsta par skūpstiem, tos nesniedzot un nesaņemot, arī viņam ir pazemīgi jāizsūdz grēki. Tādēļ arī es šeit sūdzu grēkus, lai mana meitene nedusmotos. Jo, lai gan meitene nedusmojas, kad redz, ka viņas vērts jauneklis domā, ka viņa to mīl, tā tomēr dusmojas, ja jauneklis par skūpstiem tikai runā: nevar taču skūpstīt katru, ko mīl, un meitenes skūpsti ir paredzēti vienīgi viņas draudzenī lūpām. Tādēļ ir smags grēks, ja jauneklis mēģina meiteni pavadināt uz skūpstiem. Īpaši liels grēks tas ir tad, ja viņš vēlas pavadināt uz to vienu vienīgu meiteni – un vēl to, kuru viņš mīl.

Tāpat jauneklis nedrīkst vēlēties satikt mīloto meiteni vienatnē. Tīras, nevainīgas mīlestības mājvieta ir trokšņaina sabiedrība un nedrošas istabas, un bīstams maldinātājs bija tas, kurš uzskatīja "būdiņas" par "séjour des amants"¹¹, jo ap būdiņām visapkārt ir vientuļas takas un mežs, un lauki, un pļavas, un ēnaini koki, un ezeri. Gaiss tur ir tik tīrs un smaržošs pēc prieka, labsajūtas un jautrības – kā gan lai meitene tur varētu pretoties sava mīlotā launajam skūpstam? Nē, istā vietā, kur tikumīgs jauneklis vēlas sastapt savu mīloto, ir pilsētas vidū. Karstā vasaras vakarā viņš gaida savu mīloto tvaņīgā istabā zem nokaitētiem dakstiņiem, kur pret Zefīra žūžināšanu ir sakrauti mūru bastioni. Karstums un tveice, un sabiedrība, un bailes notur jaunekli godājamā, tikumiskā mierā, un visai bieži tur izdodas parādīt vislielāko tikumu, kas nekad nebūtu sastopams uz laukiem: ka jauneklis savas mīlotās klātbūtnē sāk snaust.

Tādēļ man ir jāizsūdz grēki, jo esmu vēlējies dažas vientuļas pastaigas un skūpstus. Tomēr es esmu nekrietns grēci-

¹¹ Milētāju īsto vietu (fr.)

nieks, turklāt mana meitene to zina un sauks manu grēksūdzi par nīrgāšanos – un tomēr citu varbūt viņa nemaz nevēlēsies. Tādēļ grēkus es nesūdzēšu un, ja Dorisa dusmosies, arī es dusmošos un teikšu viņai:

“Ko es esmu izdarījis? Tu esi paņēmusi vēstuli un to bez atļaujas izlasījusi, tā taču nebija Tava. Vai tad es nedrīkstu rakstīt sev pašam un rakstot sapnot par skūpstiem, kā tik man gribas? Tu taču zini, ka es tos nesniedzu un arī nesanemu; Tu taču zini, ka es neesmu drosmīgs – drosmīga ir tikai mana spalva. Ja Tavai spalvai mana nav pa prātam, tad liec savējai rakstīt un sodīt manu papīra pārdrošību ar papīra pārmetumiem. Mums taču par šo strīdu nav daļas. Ja vēlies, liec savai spalvai dusmoties uz manu spalvu. Tomēr nerauc seju dusmīgās grumbās un vairs neraidi mani no sevis prom kā šodien.”

*Man ir tas gods pieklājībā un padevībā no Jums atvadīties,
uz mūžu paliekot Jūsu
vispadevīgākajam kalpam
H. P.*

III

Pirms Gētes vēstules nebūtu daudz sakāmā – īss komentārs tai sekos. Patiesībā tik diženam dokumentam kā šis filoloģiska interpretācija būtu vispiemērotākā rīcība – jo īpaši tādēļ, ka tam, ko par Gētes vēlinajām vēstulēm rakstā “Par Gētes korespondenci” saka Gervins, kopumā nekas nav piebilstams. Savukārt šo rindu ārējai izpratnei visi dati ir pie rokas. 1831. gada 10. decembrī mirst entoptisko krāsu pirmatklājējs Tomass Zēbeks. Entoptiskās krāsas ir krāsainie tēli, kas parādās caurspīdīgos ķermeņos, kad tie tiek noteiktā veidā mēreni apstaroti. Gēte tajos redzēja galveno eksperimentālo pierādījumu, kas varētu apliecināt viņa krāsu mācību polemikā pret Ņūtona doktrīnu. Tādēļ viņš visnotaļ ie-

saistījās šās mācības atklāšanā un no 1802. gada līdz 1810. gadam uzturēja ciešu saikni ar tās Jēnā mītošo autoru. Kad Zēbeks vēlāk strādāja Berlīnē un kļuva tur par Zinātņu Akadēmijas locekli, attiecības ar Gēti kļuva mazāk ciešas. Gēte ņēma ļaunā, ka Zēbeks tik skaidri saskatāmā pozīcijā stingri nenostājās “krāsu mācības” pusē. Tiktāl par šās vēstules priekšnosacījumiem. Tā ir atbilde uz citu vēstuli, kurā Morics Zēbeks – pētnieka dēls – gan paziņo Gētem par sava tēva nāvi, gan arī apliecina apbrīnu, kuru mirušais līdz pat savai pēdējai stundai izjutis pret Gēti un kurai “bija stingrāks pamats nekā tikai personiskas simpātijas”.

Gēte Moricam Zēbekam

1832. gada 3. janvārī

Mans dārgais, uz Jūsu ļoti vērtīgo vēstuli man ir jāatbild: Jūsu izcilā tēva priekšlaicīgā aiziešana man būtu jāatzīst par milzīgu personisku zaudējumu. Es ļoti labprāt iedomāju tos krietnos vīrus, kuri vienlaikus cenšas vairot zināšanas un paplašināt atziņu, pilnībā darbīgus. Kad starp atstatuma šķirtiem draugiem ielaužas nerunīgums, tam seko klusums un visbeidzot bez jebkāda pamata un vajadzības rodas īgnums, tad mums atklājas kāda bezpalīdzība, kura var izpausties labvēlīgos, cildenos raksturos un kuru līdzīgi citām kļūdām mums būtu apzināti jācenšas pārvarēt un novērst. Es savas kustīgās un notikumiem bagātās dzīves laikā esmu bijis vainojams tamlīdzīgā nolaidībā un arī šajā gadījumā nevēlos pārmetumu no sevis pilnībā atraidīt. Tomēr es varu apgalvot tikvien, ka pārāgri aizgājušais nekad nav bijis spiests gaidīt: nedz kā draugs – uz simpātijām, nedz kā pētnieks – uz līdzdalību un apbrīnu. Es bieži esmu gribējis viņam apvaicāties pēc kādas svarīgas lietas – un ar to būtu aizdzīti visi neuzticības ļaunie gari. Tomēr garām šalcošajai dzīvei līdzās visām tās savādībām piemīt arī šī: mēs esam tik cītīgi savā rīcībā un tā dzenamies pēc baudas, ka visai reti spējam novērtēt un sa-

tvert acumirkļa nianšu iespējas. Un tādējādi mums vēl vislielākajā vecumā paliek pāri pienākums vismaz atzīt mūs nekad nepametošo cilvēciskumu tā savdabībā un rast mieru refleksijā par tiem trūkumiem, kuru attiecināšana uz mums nav pilnībā noraidāma. No Jums un Jūsu dārgajiem piederīgajiem ar sirsnīgu labvēlību atvados padevībā –

J. V. fon Gēte

Šī vēstule ir viena no pēdējām, ko Gēte rakstījis. Tāpat kā viņš pats, arī viņa valoda nonākusi pie kādas robežas. Gētes vecuma runa paplašina vācu valodu imperiālā nozīmē, kurai nav nekā kopīga ar imperiālismu. Ernsts Levijs kādā mazpazīstamā, tomēr nozīmīgā studijā “Par vecā Gētes valodu” ir parādījis, kā dzejnieka apcerīgā, kontemplatīvā iedaba viņam ir likusi vecumdienās izvēlēties gramatiskā un sintaktiskā ziņā īpatnējus izteikumus. Viņš norādījis uz lielo salikteņu īpatsvaru, artikulu pazušanu, uzsvērtajām abstrakcijām un daudzām citām īpatnībām, kuru kopējais rezultāts “piešķir katram vārdam iespējami lielu jēgas saturu” un pielīdzina visu šo struktūru pakārtotiem valodu tipiem – kā turku valodai – vai plašākiem – kā grenlandiešu. Necensoties tieši pārņemt šos valodnieciskos ieskatus, sekojošās piezīmes mēģina noskaidrot, cik tālu šī valoda ir attālinājusies no ierastās.

“būtu jāatzīst par milzīgu personisku zaudējumu”

[“*ein großer persönlicher Verlust sei*”]

Valodiski īstenības izteiksme būtu vismaz ne mazāk iespējama. Konjunktīva lietojums šeit liecina, ka rakstītāju pārņemusi izjūta pati par sevi nemaz neprasa pieeju rakstītajam, izpausmei – ka Gēte to izsaka kā savas iekšējības rakstvedis.

“pilnībā darbīgs” [“*in voller Tätigkeit*”]

Šie vārdi kalpo kā kontrasts vārdam “miris”. Eifēmisms, kas patiesi tiek izjūsts kā antīks.

“kāda bezpalīdzība” [*“eine Art von Unbehilflichkeit”*]

Rakstītājs šeit izvēlas veča uzvedības apzīmēšanai izteikumu, kas drīzāk būtu vietā, runājot par zīdaini. Tas tiek darīts, lai garīgo aizstātu ar fizisko un tādējādi – kaut arī ar varu – padarītu situāciju vienkāršāku.

“nevēlos pārmetumu no sevis pilnībā atraidīt”

[*“nicht ganz von mir ablehnen”*]

Gēte gan tikpat labi būtu varējis rakstīt “pārmetumu pilnībā atraidīt”. Tā vietā viņš raksta – “nevēlos pārmetumu no sevis pilnībā atraidīt” un tādējādi piedāvā sevi pašu, savu iemiesojumu par atbalstu pārmetumam – saskaņā ar sliekšmi ļaut abstrakcijai, kurai viņš dod priekšroku, runājot par jutekliski tveramām lietām, paradoksālā uzskatāmībā pārvērsties par garīgā izpaušmi.

“garām šalcošajai dzīvei” [*“das vorüberrauschende Leben”*]

Cituviet šī pati dzīve dēvēta par kustīgu un notikumiem bagātu. Šie apzīmētāji liek skaidri noprast, ka pats rakstītājs ir atkāpies pie šās dzīves krastiem. Tas atbilst garam, ja ne tēlam, kas ietverts kādā citā vecumdienu izteikumā, ar kuru tika atvadījies Volts Vitmens: “Nu es gribu sēdēt uz lieveņa un nolūkoties dzīvē.”

“Acumirkļa nianšu” [*“Einzelheiten des Augenblicks”*]

“Ja kādreiz acumirklim teikšu: tu esi skaists, jel kavējies.”¹² Skaists ir piepildītais acumirklis, turpretī tas, kurš kavējas, – cildens kā tas dzīves beigu posma laiks, kurš vairs netraucas uz priekšu, – to ir satvērušas šās vēstules rindas.

“cilvēciskumu tā savdabībā”

[*“das Menschliche .. in seinen Eigenheiten”*]

¹² Gēte J. V. *Fausts. Tragēdija*. Atdz. V. Bisenieks. R., 1999. 1700-01. rinda, 59. lpp.

Tas ir pēdējais, kur dižais humānists atkāpjas kā patvērumā. Pat visas tās idiosinkrāzijas, kuras valda šajā pēdējā dzīves periodā, viņš nodod pašas cilvēces aizgādībā. Kā cauri nesatricināmas un izmirušas būves mūriem beigu beigās sev izgrauž ceļu vārgie ķērpji, tāpat arī šeit, pārrauļot nesatricināmās stājas karkasu, izlaužas jūtas.

IV

Ikreiz atkārtojas viena un tā pati frāze – Helderlīns raksta Bēlendorfam: “Es gribu palikt vācietis, un man tādām ir jāpaliek – pat tad, ja kāda sirds vai iztikas vajadzība mani aizdzītu uz Otaheiti.” Kleists raksta Frīdriham Vilhelmam Trešajam, ka viņš “ne reizi vien ir pārdomājis, cik gan skumji” būtu meklēt iztikšanu ārzemēs; Ludvigs Volframs raksta Varnhāgenam fon Enzem: “Jūs taču neļausit vācu rakstniekam ar nevainojamu literāro reputāciju ciest nabadzību.” Gregoroviuss raksta Heizem: “Šie vācu vīri ļautu nomirt badā.” Un, visbeidzot, Bihners – Guckovam: “Jūs vēl pieredzēsiet, uz ko vācietis ir spējīgs, kad viņš ir izbadējies.” No šādām vēstulēm krīt spilgta gaisma uz garo vācu dzejnieku un domātāju plejādi, kuri, saķēdēti kopīgās nabadzības važās, velkas pa Veimāras Parnasa kalna pakāji, kurp profesori jau atkal dodas ievākt retus augus. – Līdz ar visām nelaimēm, par kurām liecina šī vēstule, tai ir palaimējies šīs nelaimes pārdzīvot. Par uzbrukumu upuriem jo īpaši krita rakstītāja tuvinieki un līgava, ko savukārt viņa brālis Ludvigs Bihners attaisno, sakot, ka viņu tas ir interesējis vien tiktāl, ciktāl “tas likās svarīgi attiecībā uz šā laika politiskajām kustībām un Bihnera līdzdalību tajās”. Šai līdzdalībai mērķi sprauž sekojošā vēstule – Bihners 1835. gada 1. marta rītā bēg no Darmštates. Jau labu laiku Cilvēktiesību savienības biedri bija iestādēm zināmi; darbs pie “Dantona” norisinājās, kā mēdza teikt, policijas uzraudzībā. Arī redakciju uzraudzīja

polīcija. Kad luga tika jūlijā publicēta, pats Guckovs to nosauca par trūcīgu pārpalikumu, “drupām, kas palikušas pēc postījuma, kurš man tika prasījis gana daudz sevis pārvarēšanas”. Tikai 1879. gadā Emīls Francoss publicē izdevumu bez cenzūras labojumiem. Bihnera jaunatklāšana Pasaules kara priekšvakarā pieder pie tām nedaudzajām literāri politiskajām norisēm, kuras līdz ar 1918. gadu nezaudēja savu vērtību un kuru aktualitātei ir jāklūst apžilbinoši skaidrai laikabiedriem, kas redz neizmērojami pieaugam ievadā mīnēto izteikumu plejādi.

Georgs Bihners Karlam Guckovam

Mans kungs!

Varbūt Jūsu novērojumi vai – sliktākajā gadījumā – pašā pieredze ir Jums rādījusi, ka pastāv tāda posta pakāpe, kas liek aizmirst jebkuru apdomu un apklust jebkurām jūtām. Tiesa, ir sastopami cilvēki, kas apgalvo, ka šādā gadījumā labāk būtu labprātīgi doties bada nāvē. Tomēr es to varētu atspēkot, atsaucoties uz kādu uz ielas sastaptu kapteini, kas teica, ka būtu jau nošāviess, ja nebūtu spiests ar savu turēšanos pie dzīvības gādāt ģimenei atalgojumu. Tas ir šausmīgi. Jūs taču sapratīsiet, ka var pastāvēt līdzīgi apstākļi, kuros savu kermenī nevar padarīt par pēdējo enkuru un iemest to no šās pasaules vraka ūdenī, un tādēļ arī nebrīnīsities, ka es atrauju Jūsu istabas durvis, ienāku, nolieku Jums uz krūtīm rokrakstu un prasu zēlastības dāvanu. Proti, es lūdzu Jūs izlasīt šo rokrakstu, cik ātri vien varat, un, ja Jūsu kritika sirdsapziņa atļauj, ieteikt to Zauerlendera kungam un arī uzņemties par to atbildību.

Par pašu darbu es Jums neko vairāk nevaru pateikt, jo nelaimīgi apstākļi man lika to pabeigt nepilnās piecās nedēļās. Es saku to, lai motivētu sev par labu Jūsu viedokli par autoru, nevis par drāmu pašu par sevi un sev [an und für sich]. Ko ar to iesākt, es pats nezinu; zinu vien to, ka man ir

iemesls nosarkt vēstures priekšā. Tomēr es sevi mierinu ar domu, ka tās un arī dabas priekšā visi dzejnieki, izņemot Šekspīru, ir skolas puikas.

Es atkārtoju savu lūgumu pēc ātras atbildes. Veiksmes gadījumā dažas Jūsu rakstītas rindīnas, ja tās sasniegtu šejieni vēl līdz nākamajai trešdienai, spētu pasargāt kādu nelaimīgo no ļoti bēdīga stāvokļa.

Ja šās vēstules tonis Jums varbūt liksies svešāds, tad atcerieties, ka man būtu vieglāk tīstīties lupatās un ubagot nekā, frakā tērptam, iesniegt lūgumu. Un gandrīz vai vieglāk man būtu ar pistoli rokā sacīt – la bourse ou la vie!¹³ – nekā ar drebošām lūpām čukstēt – lai Dievs jums to atmaksā!

G. Bihners

¹³ Maku vai dzīvību! (fr.).

LASĀMGABALI

Bērnība Berlīnē ap 1900. gadu

Manam mīļajam Stefanam

Telefons

Iemesls tam varētu būt meklējams aparātu uzbūvē vai manā atmiņas spējā – ir skaidrs, ka pirmo telefona sarunu skaņas manās ausīs atbalsojas pavisam citādi nekā tās, kuras var dzirdēt šodien. Tās bija nakts skaņas. Par tām nevēstīja neviena no mūžām. Nakts, no kurienes tās iznāca, bija tāda, kāda vienmēr ir pirms katras īstas piedzimšanas. Un jaundzimusi bija balss, kas snauda aparātā. Dienu un nakti telefons bija mans dvīņubrālis. Un šādi es varēju piedzīvot, kā tas pārļaida sava lepnā dzīves gājuma pirmo soļu pazemojumus. Ja kroņlukturis, krāsns aizslietnis, istabas palma, balstenis, galdiņš un erkera margas – priekšmeti, ar kuriem tolaik dižojās priekšistabas, – jau sen bija sairuši un nomiruši, tad aparāts līdzinājās teiksmainam varonim, kas, nākdams no izsūtījuma kalnu aizā un atstādams aiz muguras tumšo koridoru, karaliski ienāca labāk apgaismotajās un gaišākajās kādas jaunākas paaudzes apdzīvotajās telpās. Šai paaudzei tas kļuva par mierinājumu vientulībā. Cerību pamestajiem, kas vēlējās atstāt šo slikto pasauli, tas uzmirdzēja ar pēdējās cerības gaismu. Ar pamestajiem tas dalīja gultu. Arī savu spalgo balsi, ko bija mantojis no izsūtījuma laikiem, tas varēja pieklusināt līdz siltai zumēšanai. Jo ko gan tam vēl vajadzētu vietā, kur ikviens vērsa savus sapņus uz šo zvanu vai arī gaidīja to trīcot – kā grēcinieks. Maz no tiem, kuri šodien lieto telefonu, vairs atceras, kādus postījumus tā parādīšanās bija nodarījusi ģimenes klēpim. Zvans, kas at-

skanēja starp pulksten diviem un četriem, kad kāds skolas biedrs atkal vēlējās ar mani runāt, līdzinājās trauksmes signālam, kas iztraucēja ne tikai manu vecāku diendusu, bet gan visu pasaulvēsturisko laikmetu, kura vidū viņi tai ļāvās. Domstarpības ar centrāli bija pašsaprotamas, nemaz nerunājot par draudiem un lamuvārdiem, ko mans tēvs veltīja sūdzību uzklaustītājiem. Tomēr īstās orgijas tika veltītas griežamajam rokturim, kura darbināšanai viņš nodevās minūtem ilgi un kaislīgi līdz pašai mirstībai. Viņa roka līdzinājās dervīšam, kas baudkāri ļaujas savam reibonim. Turpretī man sažņaudzās sirds, es zināju, ka telefonistei šādos gadījumos kā sods par viņas kavēšanos draud trieka. Tādās reizēs telefons karājās sakropļots un izstumts starp netīrās veļas kasti un gazometru virtuves koridora pagriezienā, un no turienes viņa troksnis vēl jo vairāk kāpināja Berlīnes dzīvokļa šausmas. Kad es, ar pūlēm valdīdams pār sevi, pēc ilgas taustīšanās pa tumšo eju nokļuvu pie tā un, lai mazinātu satraukumu, noņēmu abas klausules, smagas kā hanteles, un iespiedu galvu starp tām, tad bez žēlastības tiku pakļauts balsij, kas tur runāja. Nebija nekā, kas spētu mazināt šo baismīgo varu, ar kuru tā mani pakļāva. Es bezpalīdzīgi pacietu, ka tā man atņēma priekšstatu par laiku, pienākumu un nodomiem, iznīcināja manas paša pārdomas un kā balsī runājošs medijs no viņpusē uzveica mani, un es padevos pirmajam labākajam priekšlikumam, kas sasniedza mani pa telefonu.

Aizceļošana un atgriešanās

Gaismas linija zem guļamistabas durvīm pievakarē, kad citi vēl bija augšā, – vai tas nebija pirmais ceļojuma signāls? Vai tas, gaidu pārpilns, neielauzās bērna naktī tāpat, kā vēlāk gaismas linija zem priekškara ielaužas publikas naktī? Es domāju, ka sapņu kuģis, kas toreiz atbrauca pakaļ, bieži ir zvalstījies mūsu gultu priekšā pāri sarunu viņu šalkoņai un trauku šķindoņas putām, un agrā rītā tas ir mūs izsēdinājis satrauktus, it kā ceļojums, kas mums tobrīd vēl bija

gaidāms, būtu jau aiz muguras. Brauciens gar Landvēra kanālu grabošos ratos – un tajos man pēkšņi kļuva smagi ap sirdi. Noteikti ne jau priekšā stāvošā vai atvadu dēļ, skumjas mani pārņēma no vienmuļās kopā sēdēšanas, kas vēl turpinājās, vēl vilkās un ko ceļojuma dvesma vēl nebija izklidinājusi, kā rīta ausma izgaicina spoku. Kad rati bija atstājuši aiz muguras Šosejas ielu, es atkal ar domām par mūsu braucienu vilcienā biju aizsteidzies priekšā. Kopš tā laika man Kozerovas vai Veningštetas kāpas saplūst šeit, Invalidu ielā, kur citiem parādās Štetīnas stacijas smilšakmens masa. Tomēr visbiežāk šajos agrajos rītos brauciena mērķis atradās tuvāk. Proti, tā bija “Anhalter” stacija, kas – saskaņā ar nosaukumu – bija dzelzceļa mātes klēpis, kur lokomotīvēm jābūt kā mājās un vilcieniem ir jāpietur [*anhalten*]. Nebija iedomājams nekas tālāks kā attālums, kur miglā šajā stacijā kopā saplūda sliedes. Tomēr atvirzījās arī tuvums, kas mani tikko vēl bija iekļāvis. Dzīvoklis atmiņās bija pārvērties. Ar saviem saritinātajiem paklājiem, ar lustēm, kas iešūtas maisa audeklā, ar apsegtajiem klubkrēsliem un nespodro gaismu, kas krīt caur žalūzijām tas, līdzko mēs spērām pirmo soli uz ātrvilciena pakāpienu, kļuva par telpu svešām kurpju zolēm, klusinātiem soļiem, kuri varbūt jau drīz, slīdēdami pār grīdas dēļiem, atstās zaglīgas pēdas putekļos, kas jau kopš vienas stundas sāka tur nosēsties. Tāpēc es no brīvdienām ikreiz ierados kā dzimteni pazaudējušais. Un pat vispēdējā pagraba ala, kurā lampa jau dega, nevis bija jāiededzina, man šķita apskaužama salīdzinājumā ar mūsu dzīvokli, kas rietumu pusē tinās tumsā. Tādējādi, atgriežoties no Banzīnas vai Hānenklē, daudzās viesnīcas sniedza man daudzus mazus, sērīgus patvērumus. Pēc tam, protams, pilsēta tos iekļāva atpakaļ sevī, it kā nožēlojot pārsteidzīgo izpalīdzīgumu. Ja arī vilciens reizēm kavējās, iebraucot pilsētā, tad tikai tādēļ, ka mums kāds signāls liedza braucamo ceļu. Jo lēnāk tas brauca, jo ātrāk izklīda cerības izsprukt no tuvējā vecāku dzīvokļa uguns-

mūriem. Tomēr tieši šīs pārlieku garās minūtes, pirms visi izkāpj, joprojām stāv manu acu priekšā. Dažs skatiens tās varbūt ir aizskāris – tāpat kā pagalmu logus, kuri slēpjas nedrošos mūros un aiz kuriem deg lampas.

Nekavējies

Pulkstenis skolas pagalmā izskatījās sabojāts manas vainas dēļ. Tas rādīja “par vēlu”. Un gaitenī caur klases durvīm, kam es pieskāros, bija dzirdama slepenas apspriedes murdoņa. Skolotājs un skolnieki aiz tām bija uz vienu roku. Vai arī viss bija klusu, it kā kāds tiktu gaidīts. Nedzirdami es aizskāru rokturi. Saule pildīja to laukumiņu, uz kura es stāvēju. Tā nu es apgājēju šo balto dienu un atvēru durvis. Nevienš neliķās mani pazīstam. Līdzīgi kā velns Pēteram Šlemilam ēnu skolotājs stundas iesākumā bija atņēmis man vārdu. Mana kāрта nu vairs nepienāks. Klusītiņām es pārļaidu laiku līdz zvanam. Tomēr arī tas man svētību neatnesa.

Nāves ziņa

Déjà vu ir bieži ticis aprakstīts. Vai šis apzīmējums ir veiksmīgs? Vai nevajadzētu runāt par atgadījumiem, kas mūs sasniedz kā atbalss, kuru radījusi skaņa šķiet kādreiz izskanējusi aizgājušas dzīves tumsībā? Tam arī citkārt atbilst fakts, ka šoks, ar kuru kāds acumirklis ienāk mūsu apziņā kā reiz jau piedzīvots, mūs visbiežāk panāk tieši skaņas formā. Tieši vārdam, troksnim vai klauvējienam ir dota vara mūs nesagatavotus iesaukt “jau agrāk” vēsajās kapenēs, no kuru velvēm tagadne mums atbild vien kā atbalss. Dīvaiņi, ka nav tikusi pētīta šim izbilim pretējā parādība, proti, šoks, kad kāds vārds liek mums satrūkties kā aizmirsts uzrocis mūsu istabā. Tāpat, kā šis priekšmets liek mums domāt par svešinieci, kas bijusi istabā, arī vārdi vai pauze liek mums izdarīt secinājumus par kādu neredzamo svešinieci: par nākotni, kas tos ir aizmirsusi pie mums. Man varēja būt kādi pieci gadi. Kādu vakaru, kad es jau gulēju gultā, pie

manis ienāca tēvs. Droši vien, lai novēlētu man labu nakti. Man šķiet, tas notika pret viņa gribu, kad viņš man izstāstīja par kāda sava brālēna nāvi. Tas bija vecāks vīrs, ar kuru man nebija nekāda sakara. Tomēr mans tēvs izstāstīja šo ziņu visos sikumos. Uz manu jautājumu, kas ir sirdstrieka, viņš sniedza paskaidrojumu, turklāt visai izsmelošu. No stāstījuma es gan neko daudz nesapratu. Tomēr tovakar mana istaba un mana gulta man iespiedās atmiņā tā, kā precīzi tiek iegaumēta vieta, par kuru nojausts, ka kādudien no tās būs jāatnes kaut kas aizmirsts. Tikai pēc daudziem gadiem es sapratu, kas tieši. Šajā istabā mans tēvs bija noklusējis daļu no jaunumiem. Brālēns bija miris no sifilisa.

Lasāmkaste

Aizmirsto mēs nekad nespējam atcerēties pilnībā. Un tas varbūt pat ir labi. Atkalatgūšanas šoks varētu būt tik liels, ka mēs nākamajā mirklī varbūt vairs nesaprastu savas pašu ilgas. Turpretī šādi mēs tās saprotam, un, jo dziļāk mūsos ir nogrimis aizmirstais, jo labāk. Tāpat kā no prāta izkritušais vārds, kas tik tikko vēl bija mums prātā, būtu atraisījis mēli Dēmostena cienīgam lidojumam, tā arī aizmirstais mums šķiet visas tās dzīvotās dzīves pārpilns, kuru tas mums sola. Var būt, ka tas, kas aizmirsto dara tik pārpilnu un grūсну, nav nekas cits kā pēdas, ko atstājuši bez vēsts pazudušie ieradumi, kurus mēs vairs nespējam sevī atrast. Var būt, ka tā saglabāšanās noslēpums radies, aizmirstajam sajaucoties ar mūsu sabrukušo mājokļu putekļiem. Lai kā arī būtu – katram ir kādas lietas, kas viņā rada ilgstošākus ieradumus nekā visas pārējās. Līdz ar tām veidojas spējas, kas kļūst noteicošas viņa eksistencei. Un, tā kā attiecībā uz manu paša eksistenci tās bija lasīšanas un rakstīšanas spējas, tad no visa tā, ar ko man bija darīšana agrīnās bērnības gados, nekas neradīja manī tik milzīgas ilgas kā lasāmkaste. Tā saturēja uz mazām plāksnītēm uzrakstītus burtus – pa vienam vārdam, kā vācu rakstībā, kurā tie izskatījās jaunekligāki un arī mei-

tenīgāki par iespiedburtiem. Tie slaidi sagūla savā slīpajā guļasvietā, katrs pats par sevi būdams nostrādāts un secībā paklausīgs sava ordeņa noteikumiem – vārdam, kam tie bija piederīgi kā brāļi. Apbrīnojami, kā tāda nepretenciozitāte var apvienoties ar tik lielu majestātiskumu. Tas bija altāris. Un mana labā roka, kas paklausīgi ap to nopūlējās, to neatrada. Tai nācās sēdēt ārpusē kā vārtu sargam, kas laiž iekšā tikai izredzētos. Tādēļ tās attieksme pret burtiem bija atteikšanās pilna. Ilgas, ko manī radīja lasāmkaste, pierāda, cik vienota tā bijusi ar manu bērnību. Tas, ko es patiesībā tur meklēju, ir viņa pati: visa bērnība, kā tā mājoja manā tvērienā, ar kuru roka virzīja burtus pa listi, kur tiem vajadzēja sarindoties vārdos. Sapnī roka vēl var piedzīvot šo tvērienu, tomēr nekad ne nomodā, lai veiktu to pa istam. Tā arī es varu sapņot par to, kā mācījos staigāt. Tomēr tas man neko nedod. Tagad es varu iet, bet ne vairs – mācīties iet.

Lodžijas

Līdzīgi mātei, kas jaundzimušo liek pie krūts, to nepamodinot, dzīve ilgu laiku vingrinās vēl trauslajās bērnības atmiņās. Nekas manas bērnības atmiņas nespēcināja tik izjusti kā ieskatīšanās pagalmos, no kuru tumšajām lodžijām viena, vasarā apēnota ar audekla nojumi, bija man šūpulis, kurā pilsēta ievietoja savu jauno pilsoni. Kariatīdes, kas turēja virsējā stāva lodžiju, spēja uz mirkli pamest savu vietu, lai pie šā šūpuļa nodziedātu dziesmu, kura gan nepastāstīja neko no tā, kas mani sagaidīja vēlāk, tomēr saturēja kādu formulu, ar kuras starpniecību pagalmu gaiss man kļuva reibinošs uz visiem laikiem. Man liekas, ka kāda daļa šā gaisa ietvēra arī Kapri vīna kalnus, kuros es turēju apskāvienos savu mīloto. Un šis ir tieši tas gaiss, kurā virmo tēli un alegorijas, kas valda pār manām domām tāpat, kā kariatīdes no lodžiju augstumiem valda pār Berlīnes rietumdaļas pagalmiem.

Pilsētas vilciena un tepiķu dauzīšanas sistā takts ieaijāja mani miegā. Šis takts bija abra, kurā tika veidoti mani sapņi.

Iesākumā tie bija vēl negatavi un tos varbūt vēl caurstrāvoja ūdens tecēšana vai piena smarža; pēc tam nāca gari izstieptie ceļojumu un lietus sapņi. Visbeidzot nāca možākie: par nākamajām murkšķu rotaļām zoodārzā, par svētdienas izbraukumu. Pavasaris šeit, uz pelēkā fona, lika parādīties pirmajām dziņām, un, kad tālākajā gada gaitā kāda lapotne tūkstošiem reižu dienā aizskāra nama sienu, zaru rīvēšanās sniedza man tādu mācību, līdz kādai es vēl nebiju izaudzis. Jo pagalmā viss man deva mājienu. Cik gan daudzi ziņojumi slēpās zaļo rolo sadurēs, kad tie tika uzvilkti augšā, un cik gan daudz sliktu ziņu es gudri tiku atstājis neatvērtu žalūziju graboņā, kad tās, krēslai metoties, tika ar troksni nolaistas.

Visdziļāk mani tomēr saviļņoja tā vieta, kur pagalma vidū stāvēja koks. Šī vieta bija atņemta bruģim, un tajā bija ievietots plats dzelzs gredzens. To veidojošie spraiši bija izkārtoti tādējādi, ka šis gredzens veidoja restes kailās zemes valstības priekšā. Man šķita, ka tā ne velti ir šādi iedarināta; reizēm es domāju par to, kas gan notiek melnajā augsnē, no kuras aug stubrs. Vēlāk es paplašināju savu izpēti apgabalu uz ormaņu pieturām. Koki tur laida saknes līdzīgā veidā, taču bija vēl arī iežogoti, un važoni karināja uz šā iežogojuma savas pelerīnes pa to laiku, kamēr viņi saviem kleperiem piepildīja pie pumpja ietvē iegremdēto dzeramo bļodu ar spēcīgu straumi, kas aizmēza visas siena un auzu paliņas. Šīs pieturvietas, kuru mieru retumis iztraucēja vien piebraucošie vai aizbraucošie rati, manās acīs bija attālas mana pagalma provinces.

Daudz ko varēja nolasīt no lodžijām: mēģinājumu baudīt vakara vaļas brīžus; cerības pārcelt ģimenes sadzīvi zaļumos; centienus izlietot svētdienu visu bez atlikuma. Tomēr galu galā tas viss bija veltīgi. Šo citu virs cita izkārtoto četrstūru stāvoklis neliecināja ne par ko citu kā vien par daudzajiem nogurdinošajiem darbiem, kurus katra diena nodeva mantojumā nākamajai. Veļas auklas stiepās no vienas sienas pie otras. Palma tieši tādēļ jo vairāk izskatījās pēc

bezpajumtnieces, ka par tās dzimteni jau sen vairs netika uzskatīts tumšais kontinents, bet gan kaimiņos esošais salons. To prasīja tās vietas likums, ap kuru reiz tika spēlējušies iemītnieku sapņi. Tomēr, pirms šī vieta nogrima aizmirstībā, to apskaidrot apņēmās māksla. Te griestu lampa, te bronzas skulptūra, te Ķīnas vāze pārlavījās šās vietas sfērā. Un, pat ja šie senatnīgie priekšmeti vietai godu darija reti, tomēr pats laika ritējums šajās lodžijās ieguva kaut ko no senatnīguma. Pompejiski sarkanais, kas bieži platā linijā stiepās pāri sienām, bija kā iepriekš dots fons tām stundām, kuras uzkrājās šajā vienatnībā. Šajās ēnainajās telpās, kuras pavērās pagalmam, novecoja laiks. Un tieši tādēļ priekšpusdiena, kad es ar to satikos mūsu lodžijā, jau tik ilgi bija bijusi priekšpusdiena, ka tā šķita esam vairāk pati nekā jebkurā citā vietā. Tas pats notika ar citām dienas daļām. Šeit es nekad nevarēju sagaidīt tās, jo tās jau iepriekš gaidīja uz mani. Tās bija jau ilgu laiku te bijušas un pat it kā izgājušas no modes tad, kad es beidzot ar tām satikos.

Vēlāk es atklāju pagalmus no jauna no dzelzceļa uzbēruma. Un, kad tveicīgās vasaras pēcpusdienās noraudzījies uz tiem no vagona kupejas, vasara man šķita ieslodzīta tajos un atteikusies no ainavas. Turklāt ģērānijas, kas sarkaniem ziediem lūkojās ārā no šajos pagalmos redzamajām kastēm, vasarai pietāvēja mazāk nekā sarkanie matračī, kuri priekšpusdienās, pārmesti pār parapetiem, bija izlikti vēdināties. Šādām dienām sekojošie vakari reizēm atrada mūs – mani un manus biedrus – sapulcējušos ap lodžijas galdu. No dzelzs gatavotas dārza mēbeles, kas likās esam pītas vai apdarinātas ar niedrēm, kalpoja par sēdekļiem. Un gāzes apgaismojums uz *Reclam* burtnīcām slidēja lejup no sarkani un zaļi izgaismota cokola, kurā džinkstēja deglis, – tas bija lasītāju pulciņš. Romeo pēdējā nopūta klejoja pa mūsu pagalmu, meklējot atbalsi, ko tai spēja sniegt Džuljetas kapenes.

Kopš tiem laikiem, kad es vēl biju bērns, lodžijas ir izmainījušās mazāk nekā citas telpas. Tomēr ne tikai tādēļ tās

man ir tuvas. Gluži pretēji, tās ir man tuvas, pateicoties mierinājumam, ko neiespējamība mājot lodžijās sniedz tam, kurš vairs vispār isti nespēj mājot. Līdz ar tām berlīnieša mājoklim ir novilkta robeža. Tajās aizsākas Berline – pati šī pilsētu dieviete. Tur tā ir tik klātesoša, ka nekas nejaušs tai līdzās par sevi pastāvēt nespēj. Tās aizsardzībā vieta un laiks atrod sevi un viens otru. Tur tie abi šeit guļ pie viņas kājām. Savukārt bērns, kas reiz ir bijis iesaistīts šajā savienībā, šās grupas iekļauts, kavējas uz savas lodžijas kā kādā viņam jau sen paredzētā mauzolejā.

Destruktīvais raksturs

Var gadīties, ka, atskatoties uz savu dzīvi, kāds nonāk pie atziņas, ka gandrīz visas dziļākās saiknes, ko viņš šajā dzīvē ir piedzīvojis, ir saistītas ar cilvēkiem, kam ļaudis vienprātīgi piedēvējuši “destruktīvu raksturu”. Kādudien – varbūt nejauši – viņš varētu to uzzināt, un, jo spēcīgāks ir šoks, ko tas viņam sagādā, jo lielākas ir viņa izredzes dot skaidrojumu destruktīvajam raksturam.

Destruktīvais raksturs pazīst tikai vienu lozungu: atbrīvot vietu; tikai vienu darbību: aizvākt. Viņa vajadzība pēc svaiga gaisa un brīvas telpas ir stiprāka par jebkuru ienaidu.

Destruktīvais raksturs ir jauns un dedzīgs – jo iznīcināšana taču padara jaunāku, tā attīra ceļu no mūsu pašu vecuma pēdām. Tā sniedz degsmi, jo atbrīvošanās no traucēkļa postītājam nozīmē pilnīgu redukciju, pat saknes izvilkšanu no viņa paša stāvokļa. Pie šāda apolloniska postītāja tēla ved atziņa, cik gan ļoti pasaule sevi vienkāršo, kad tā tiek pārbaudīta, cik tā ir iznīcināšanas vērta. Šī ir tā lielā cilpa, kura iekļauj visu pastāvošo. Šī ir aina, kas destruktīvajam raksturam sniedz visdziļākās harmonijas izrādi.

Destruktīvais raksturs strādājot vienmēr ir mundrs. Viņam tempu uzdod daba – vismaz netiešā veidā: viņam taču ir jāaizsteidzas tai priekšā. Citādi tā pati pārņems iznīcināšanu.

Destruktīvais raksturs nevadās ne pēc kāda parauga. Viņam ir maz vajadzību, un vismazāk jau nu vajag zināt, kas nāk iznīcinātā vietā. Iesākumā kaut vai uz acumirkli ir radusies tukša telpa – vieta, kur ir stāvējusi lieta vai dzīvojis

upuris. Gan jau atradīsies kāds, kam tā ir vajadzīga, pat ja netiek aizņemta.

Destruktīvais raksturs dara savu darāmo un izvairās vienīgi no radoša darba. Tāpat, kā radītājs meklē vientulību, iznīcinošais meklē iespēju sakļauties ar ļaudīm, ar viņa iedarbes lieciniekiem.

Destruktīvais raksturs ir signāls. Kā trigonometriskās zīmes no visām pusēm ir pakļautas vējam, tā arī viņš no visām pusēm ir pakļauts tenkām. Sargāt viņu no tām ir bezjēdzīgi.

Destruktīvo raksturu nebūt neinteresē tas, vai viņš tiks saprasts. Centienus šajā virzienā viņš uzlūko kā virspusējus. Pārprašana viņam neko nevar padarīt. Gluži pretēji, viņš to izaicina tāpat, kā to tika izaicinājuši orākuli – šie destruktīvie valstiskie veidojumi. Tenkas – pats mietpilsoniskākais no visiem fenomeniem – rodas vienīgi tādēļ, ka ļaudis nevēlas tikt pārprasti. Destruktīvais raksturs ļauj sevi pārprast, viņš neveicina tenkas.

Destruktīvais raksturs ir etvijas cilvēku ienaidnieks. Etvijas cilvēks meklē savu komfortu, un futrālis ir tā iemiesojums. Futrāļa iekšpuse ir tās ar samtu apvilktās pēdas, kuras viņš atstājis pasaulē. Destruktīvais raksturs izdzēs pat iznīcināšanas pēdas.

Destruktīvais raksturs ir iekļāvies tradicionālistu frontē. Daži no viņiem nodod nākamajiem lietas, konservējot un padarot tās neaizskaramas, citi savukārt situācijas, padarot tās pieejamas un likvidējot. Tās tiek sauktas par destruktīvām.

Destruktīvajam raksturam piemīt vēsturisko cilvēku apziņa, kuras galvenais afekts ir nepārvarama neuzticēšanās lietu gaitai, kā arī gatavība katrā mirklī ņemt vērā, ka viss vēl var noiet greizi. Tāpēc destruktīvais raksturs ir pati uzticamība.

Destruktīvais raksturs neredz neko no ilgstošā. Tieši tāpēc viņš visapkārt redz ceļus. Kur citi uzduras mūriem vai klintīm, viņš redz ceļu. Tā kā viņš visur redz ceļu, viņam nākas arī visapkārt ceļu attīrīt. Vardarbība, ar kuru tas tiek

veikts, ne vienmēr ir rupja, reizēm tā ir cildena. Tā kā viņš visapkārt redz ceļus, viņš pats vienmēr stāv krustcelēs. Neviens acumirklis nezin, ko nesīs nākamais. Pastāvošo viņš sagrauj drupās, tomēr nevis drupu dēļ, bet gan tā ceļa dēļ, kurš stiepsies tām cauri.

Destruktīvais raksturs nedzīvo ar sajūtu, ka dzīve būtu dzīvošanas vērtā, bet gan – ka pašnāvība nav pūļu vērtā.

Pieredze un nabadzība

Mūsu lasāmajās grāmatās bija atrodams stāsts par vecu vīru, kas, uz nāves gultas gulēdams, iestāsta dēliem, ka viņa viņa kalnā ir aprakti dārgumi. Viņiem tas ir tikai jāuzrok. Viņi raka un raka, bet no dārgumiem nebija ne vēsts. Tomēr, atnākot rudenim, šis viņa kalns nesa tādu ražu kā neviens cits tajā zemē. Tad dēli pamanīja, ka tēvs viņiem ir sniedzis kādu pieredzi: ne jau zeltā meklējama svētība, bet gan čaklumā. Gan draudot, gan mierinot šāda pieredze mums tika atgādināta, kamēr mēs kļuvām pieauguši: "Zaļais puika, kas nu tam sakāms." "Gan jau tu vēl pieredzēsi." Bija precīzi zināms, kas ir pieredze: vecākie ļaudis to vienmēr nodevuši jaunākajiem. Īsi sakot, nodevuši vecuma autoritāti: sakāmvārdos, ar savu daudzvārdīgo plāpīgumu nostāstos, reizēm atmiņās par svešām zemēm pie kamīna dēlu un mazdēlu lokā. Kam gan tas viss? Kur gan vēl varētu sastapt ļaudis, kas spētu kaut ko pastāstīt, kā pienākas? Kur gan mirstošie vēl spēj teikt tik pamatīgus vārdus, lai tie kā gredzens ceļotu no vienas paaudzes pie nākamās? Kam gan šodien var izpalīdzēt ar sakāmvārdu? Kam gan varētu ienākt prātā pat tikai mēģināt tikt galā ar jaunatni, norādot uz savu pieredzi?

Nē, tik daudz ir skaidrs: pieredzes akciju kurss ir krities, un proti, vienas paaudzes laikā, kura no 1914. gada līdz 1918. gadam ir guvusi vienu no pašām baismīgākajām pieredzēm pasaules vēsturē. Varbūt tas nemaz nav tik savādi, kā šķiet. Vai tad jau nebija redzams: ļaudis no karalauka at-

griežas, kļuvuši mēmi? Viņu vēstāmā pieredze bija kļuvusi nevis bagātāka, bet gan nabadzīgāka. Tas, kas desmit gadus pēc tam tika izgāzts kara atmiņu grāmatu straumē, bija viss kas cits, tikai ne pieredze, kas plūst no mutes pie ausīm. Nē, tas nebūt nebija savādi. Jo neviena pieredze nav tikusi tik pamatīgi piekerta melos kā stratēģijas pieredze – pozīciju karā, saimnieciskā pieredze – inflācijā, ķermeniskā pieredze – badā, tikumiskā pieredze – varasviros. Paaudze, kas vēl brauca uz skolu ar zirgu tramvaju, nu stāvēja zem klajas debess ainavā, kurā nekas cits nebija palicis nemainīts kā vien mākoņi un iznīcinošu straumju un eksploziju spēka laukā ierautais niecīgais un traulsais cilvēka ķermenis.

Līdz ar neiedomājamo tehnikas ietekmes izplatību cilvēku vidū ir atnācis kāds pavisam jauns trūcīgums. Un šā trūcīguma otrā puse ir nomācošā ideju bagātība, kas cilvēku vidū – vai drīzāk tiem pāri – nolija līdz ar astroloģijas un jogas mācības atdzimšanu, ar *“Christian science”* un hiromaniju, ar veģetārismu un gnostiku, sholastiku un spiritismu. Jo šeit notiekošais ir nevis īsta atdzimšana, bet gan galvanizācija. Iedomāsimies Enzora grandiozās gleznas, kurās lielpilsētu ielas ir pilnas ar spokiem: karnevāliski pārgērbti mietpilsoņi ar miltiem apputējušās sašķobītās maskās, spīguļu vaiņagiem pār pierēm nepārredzamā skaitā valsē pa ielām un bulvāriem. Iespējams, ka šīs gleznas nemaz nav tās baismīgās un haotiskās renesanses atveids, uz kuru tik daudz cer. Tomēr tajās visskaidrāk saskatāms, ka mūsu pieredzes nabadzība ir vien daļa tajā lielajā nabadzībā, kura atkal ieguvusi savu seju – tikpat skaidru un precīzu kā ubaga seja viduslaikos. Jo ko gan vērtas ir visas izglītības un kultūras bagātības, ja mūs ar tām nesaista pieredze? Pie kā noved šās pieredzes izmantošana un iegūšana ar viltu, to pagājušā gadsimta šaušalīgais stilu un pasaules uzskatu sajaukums mums ir parādījis pārlietu skaidri, lai mums savas nabadzības apzināšanās nebūtu jāuzskata par kaut ko godpilnu. Patiesām, atzīsimies taču reiz: šī pieredzes nabadzība

ir nabadzība ne tikai privātajā pieredzē, bet gan cilvēces pieredzē kā tādā. Un līdz ar to jauns barbarisma paveids.

Barbarisms? Jā, tieši tā. Mēs to sakām, lai sniegtu jaunu – pozitīvu – barbarisma jēdzienu. Jo pie kā gan pieredzes nabadzība noved barbaru? Tā liek viņam sākt no sākuma, darīt no jauna, iztikt ar mazumiņu, konstruēt no mazumiņa, neskato ties ne pa labi, ne pa kreisi. Starp dižajiem radītājiem vienmēr ir bijuši nepielūdzamie, kas vispirms novāca visu agrāko. Proti, viņi gribēja iegūt rasējamo dēli, viņi ir bijuši konstruktori. Viens no šādiem konstruktoriem bija Dekarts, kas visas savas filosofijas veidošanai par sākumu negribēja pieņemt neko citu kā šo vienu vienīgo drošticamību: “Es domāju, tātad es esmu.” No tās viņš aizsāka savus pētījumus. Arī Einšteins bija viens no šādiem konstruktoriem – viņu pēkšņi visā plašajā fizikas pasaulē neinteresēja nekas cits kā vienīgi sika nesaskaņa starp Ņūtona vienādojumiem un astronomijas pieredzi. Un šo pašu sākšanu no pirmsākumiem piekopa arī mākslinieki, kad centās turēties kopā ar matemātiķiem un, kā to darīja kubisti, uzcēla pasauli no stereometriskām formām vai arī – līdzīgi Paulam Klē – pieslējās inženieriem. Klē figūras taču ir ieskicētas kā uz rasējamā dēļa, un, tāpat kā laba auto virsbūve ir pakļauta motoram, arī šo figūru sejas izteiksmes ir pakļautas iekšām. Iekšas šeit ir kas vairāk nekā iekšējība – tieši tas padara tās barbariskas.

Jau ilgāku laiku vislabākās galvas vietām ir pasākušas šādi pārkārtot arī vārsmošanu. Šo mēģinājumu iezīme ir pilnīgs ilūziju zudums par šo laikmetu un vienlaikus arī pilnīga nodošanās tam. Nozīme ir viena un tā pati gan tad, kad dzejnieks Berts Brehts saka, ka komunisms ir nevis bagātības, bet gan nabadzības taisnīga sadale, gan arī tad, kad moderno arhitektu priekštecis Adolfs Loss paziņo: “Es rakstu cilvēkiem, kas izjūt moderno. [...] Es nerakstu cilvēkiem, kas tvikst ilgās pēc renesanses vai rokoko.” Tik daudzslāņains mākslinieks kā gleznotājs Pauls Klē un tik programmatisks kā Loss – abi atsakās no tradicionālā, svinīgā, dižciltīgā, ar

visiem pagātnes upuriem izdaiļotā cilvēka tēla, lai pievērstos kailajam laikabiedram, kas, brēkdams kā jaunpiedzimis bērns, guļ šā laikmeta netirajos autiņos. Neviena nav viņu sveicis liksmāk un ar tādiem smiekliem kā Pauls Šērbarts. Viņa romāni, kas sākumā šķiet līdzināmies Žila Verna romāniem, tomēr atšķiras no Verna darbiem, kuros attēlotajās vislieliskākajās ierīcēs pa pasaules izplatījumu joņo kāds mazs franču vai angļu rantjē. Šērbartu ir interesējis jautājums, kādas pilnīgi jaunas aplūkošanas un mīlestības vērtas radības no līdzšinējiem cilvēkiem veido mūsu teleskopi, lidmašīnas un raķetes. Šīs jaunās radības turklāt runā pilnīgi jaunā valodā. Tieši šī iezīme ir izšķiroša virzībai uz organizēto pretstatu, proti, uz patvaļīgi konstruktīvo. Tieši tā padara Šērbarta cilvēku – nē, viņa varoņu – valodu neatkārtojamu: noraida līdzību ar cilvēkiem – šo humānisma pamatlīkumu. Grāmatā “Lezabendio”, kuras nosaukums ir kāda varoņa vārds, ļaudis pat savos īpašvārdos tiek saukti Peka, Labu, Sofanti un tamlīdzīgi. Arī krievi labprāt dod saviem bērniem vārdus, kuriem atņemts to cilvēciskais raksturs: viņi nosauc tos par “Oktobri” – kā revolūcijas mēnesi –, par “Pjatiļetku” – kā piecgades plānu – vai “Aviahimu” – kā vienu no aviācijas sabiedrībām. Tā nav valodas tehniska atjaunināšana, bet gan tās mobilizācija cīņai vai darbam, katrā gadījumā – īstenības pārveidošanai, nevis tās aprakstam.

Turpretī Šērbarts, ja vēlreiz atgriežamies pie viņa, lielu vērību piešķir tam, lai izvietotu savus ļaudis – un, līdzinoties tiem, arī savus līdzpilsoņus – to kārtai atbilstošos mitekļos: pārvietojamos un kustīgos stikla namos, kādus tolaik tika cēlušī Loss un Lekorbizjē. Ne velti stikls ir tik ciets un gluds materiāls, ka tam nekas nepieķeras. Tas ir arī auksts un atskurbinošs. Stikla priekšmetiem nav “auras”. Stikls vispār ir noslēpuma ienaidnieks. Tas ir arī īpašuma ienaidnieks; dižais dzejnieks Andrē Žids reiz teicis: katra lieta, kuru es vēlos iegūt savā īpašumā, man kļūst necaurredzama. Vai tādi ļaudis kā Šērbarts tādēļ sapņo par stikla celtnēm,

ka viņi ir jaunās nabadzības piekritēji? Tomēr iespējams, ka salīdzinājums šeit ir daiļrunīgāks par teoriju. Ienākot astoņdesmito gadu pilsoniskajā istabā, līdzās visai "omulībai", kurā tā, iespējams, izstaro, visspēcīgākais iespaids ir "te tev nav ko meklēt". Te tev nav ko meklēt – te nav neviena tāda laukuma, uz kura iemītnieki vēl nebūtu atstājuši savas pēdas: uz dzeģām kā dažādus nieciņus, uz polsterētajiem krēsliem kā pārsegus, uz logiem kā caurspīdīgos aizkarus, kamīna priekšā – kā aizslietni. Kāds jauks Brehta izteikums mums palīdz doties tālāk, daudz tālāk: "Izdzēsiet pēdas!" – refrēns "Pilsētnieku lasāmgrāmatas" pirmajam dzejolim. Pilsoniskajā istabā par ieradumu ir kļuvusi tieši pretējā attieksme. Un arī otrādi: "interjers" liek iemītņiekam pieņemt maksimāli daudz ieradumu – ieradumus, kas vairāk atbilst interjeram, kurā viņš dzīvo, nevis viņam pašam. Tas ir saprotams katram, kam ir pazīstams absurda stāvoklis, kurā nonāk šādu plīša istabu iemītnieki, kad mājtsaimniecībā kaut kas ir sašķiebies. Pat viņu dusmošanās maniere – šo pakāpeniski atmirstošo afektu viņi spēja virtuozī notēlot – pirmkārt bija tāda cilvēka reakcija, kuram kāds ir izdzēsis "viņa zemes dzīves pēdas". To ir realizējis gan Šērbarts ar savu stiklu, gan *Bauhaus* ar savu tēraudu: viņi radīja telpas, kurās ir grūti atstāt pēdas. Jau pirms divdesmit gadiem Šērbarts bija paziņojis: "Pēc visa sacītā mēs varam runāt par "stikla kultūru". Jaunā stikla vide pilnībā pārveidos cilvēku. Un būtu vien jāvēlas, lai šī jaunā stikla kultūra neatrastu sev pārāk daudz pretinieku."

Pieredzes nabadzība – to nevajadzētu izprast tā, it kā cilvēki ilgotos pēc jaunas pieredzes. Nebūt ne, viņi ilgojas tikt brīvi no pieredzes, viņi ilgojas pēc tādas vides, kurā varētu savu ārējo un – visbeidzot – arī iekšējo nabadzību apliecināt tik tīri un precīzi, ka rezultātā rastos kaut kas piedienīgs. Tāpat viņiem ne vienmēr trūkst zināšanu vai pieredzes. Bieži var apgalvot pretējo: viņi ir "norijuši" visu – gan "kultūru", gan "cilvēku" – un no tā pārēdušies un noguruši. Nevienu ci-

tu kā viņus tik tieši neskar Šērbarta vārdi: "Jūs visi esat tik noguruši – un ne jau tikai tādēļ, ka koncentrējat visas savas domas uz kādu pavisam vienkāršu, tomēr pilnībā dzienu plānu." Nogurumam seko miegs, un nemaz ne tik reti gadās, ka sapnis atlidzina par dienas nomoda sērīgumu un mazdūšību un parāda kā īstenotu to pilnībā vienkāršo un vienlaidus pilnībā dzienu eksistenci, kurai nomodā nepietiek spēka. Mikimausa eksistence ir viens no tādiem mūsdienu cilvēka sapņiem. Šāda eksistence ir pilna brīnumu, kas ne tikai pārspēj tehniskos brīnumus, bet pat smejas par tiem. Visiezīmīgākais tajos ir apstākļi, ka tie visi kopā bez jebkādas mašīnērijas improvizējot izriet no Mikimausa ķermeņa, viņa atbalstītājiem un vajātājiem, un visikdienišķākajām mēbelēm tāpat kā no kokiem, mākoņiem vai jūras. Daba un tehnika, primitivitāte un komforts šeit ir kļuvuši pilnībā vienoti, un to ļaužu acīs, kuri ir noguruši no ikdienas bezgalīgiem sarežģījumiem un kuriem dzīves mērķis ir vien pats tālākais satekpunkts bezgalīgā līdzekļu perspektīvā, šķiet atbrīvojoša tāda eksistence, kas katrā savā pavērsienā ir visvienkāršākajā un vienlaikus viskomfortablākajā veidā pašpietiekama, kur automašīna nav smagāka par salmenīcu un kokos augļi piebriest tikpat ātri kā pildoties gaisa balons. Un nu mēs reiz vēlamies ieturēt distanci un atkāpties.

Mēs esam kļuvuši nabagi. Cilvēces mantojumu mums ir nācies pa gabaliem vien atdot, bieži iekļājot to lombardā par simto daļu vērtības, lai mums par to aizlienētu niecīgo "aktuālā" monētu. Durvīs stāv saimnieciskā krīze, aiz tās – ēna, šurp nākošais karš. Turēšanās pie kaut kā – šodien tā ir kļuvusi par dažu vareno lietu, kuri, Dievs to zina, nav cilvēciskāki par daudzajiem. Biežāk viņi ir vēl barbariskāki – un ne tajā labākajā veidā. Jāiekārtojas ir citiem – no jauna, un sākot ar mazumiņu. Viņi ir nostājušies to vīru pusē, kuri par savu lietu ir padarījuši fundamentāli jauno, un pamatojuši to ar atziņu un atteikšanos. Savās celtnēs, attēlos un nostāstos cilvēce gatavojas pārdzīvot kultūru, ja tas būs

lemts. Un – pats galvenais – dara to smiedamās. Iespējams, ka šie smieklī reizēm skan barbariski. Lai nu tā būtu. Indivīds taču var reizēm nodot nedaudz cilvēciņas masai, kas kādudien viņam to atlīdzinās ar procentiem un procentu procentiem.

Īsās ēnas

Platoniska mīlestība

Katras mīlestības būtība un veids visskaidrāk iezīmējas liktenī, ko tā gatavo cilvēka vārdam, viņa priekšvārdam. Laulība, kas atņem sievietei viņas sākotnējo uzvārdu, lai aizstātu to ar vīra uzvārdu, taču neatstāj neskartu arī viņas priekšvārdu – un tas attiecas uz jebkuru dzimumtuvību. Mīlestība aptin un ielenc to ar mīlināmajiem vārdiem, caur kuriem tas bieži vairs neparādās gadiem, pat gadu desmitiem ilgi. Tikai pretstatīta laulībai šajā plašajā nozīmē – vārda, nevis mīlestības liktenī –, platoniskā mīlestība ir patiesi definējama tās vienīgajā īstajā un vērā ņemamajā nozīmē: kā mīlestība, kas nevis vārdā izpērk savu baudkāri, bet gan mīl iemiļoto viņas vārdā, iegūst viņu vārdā un vārdā nēsā uz rokām. Kad šī mīlestība sargā un glabā vārdu, mīlotās priekšvārdu kā neaizskaramu, tā ir vienīgā izpausme spriedzei, ilgām pēc tālienes – visam tam, ko dēvē par platonisku mīlestību. Kā stari no kvēlojoša degļa šādā mīlestībā no mīlotās vārda izplūst viņas eksistence – un arī mīlošā darbi. Tādējādi “Dievišķā komēdija” nav nekas cits kā aura ap Beatričes vārdu – visvarenākais pierādījums tam, ka visi kosmosa tēli un veidoli rodas no vārda, kas sveikā pametis mīlestību.

Vienreiz neskaitās

Erotiskajā jomā tam var atrast vispārsteidzošākos pierādījumus. Kamēr mēs pastāvīgās šaubās cenšamies tikt

kādas sievietes uz klausīti, tikmēr piepildījumu var saņiegt vien šo šaubu kontekstā, proti, kā atbrīvošanu, kā izlemšanu. Tomēr, līdzko tas ir šajā formā īstenojies, tā vietu acumirkli var ieņemt kails, vienkāršs piepildījums pats par sevi. Pirmais piepildījums atmiņās vairāk vai mazāk izšķīst lēmumā – tam piemītošajā funkcijā, kas vērsta pret šaubām. Tas kļūst abstrakts. Tādējādi šī viena reize var zaudēt savu nozīmi iepretim kailajam, absolūtajam piepildījumam. Taču tas var laist sevi apgrozībā arī erotiski – kā kails un absolūts. Kad kāda banāla dēka pārlieku uzmācīgi, brutāli un pēkšņi parādās mūsu atmiņās, mēs šo vienīgo reizi anulējam un sakām, ka tā neskaitās: mēs meklējam atmiņu satektaisnes, lai uzzinātu, kā sieviete, būdama šo līniju krustpunkts, sevi anulē mūsu priekšā. Dona Žuana, šā mīlestības veiksmīnīka, noslēpums meklējams tur, ka viņš visās savās dēkās zibenīgi uzsāk izlemšanu un vienlaikus vissaldāko savaldzināšanu, noreibumā atgūstot gaidas un savaldzināšanā aizsteidzoties priekšā izlemšanai. Šis baudas “viss uzreiz”, šie sakrustotie laikmeti var rast izpausmi vienīgi mūzikā. Dons Žuans prasa mūziku kā dzirksteli, kas iedodz mīlestību.

Nabadzība vienmēr paliek bešā

Neviena operas loža nav tik pārlieku dārga kā ieejas biļete Dieva par brīvu dotajā dabā, un pat daba, par kuru mēs domājam, ka tā labprāt sevi dāvā klaidoņiem, ubagiem, skrandaiņiem un bezpajumtniekiem, taupa savu mierinošo, visklusāko un visskanīgāko seju bagātajam, caur lielajiem, zemajiem logiem ienākot viņa vēsajās, ēnainajās zālēs. Šo nepielūdzamo patiesību Itālijas villa māca tiem, kuri pirmoreiz ienāk pa tās vārtiem, lai uz mestu skatienu jūrai un kalniem. Viss, ko viņi ir redzējuši ārpusē, nobāl kā *Kodak* fotogrāfija pret Leonardo gleznu. Patiesi, vienīgi bagātajam ainava ir it kā ierāmēta loga rāmī, vienīgi viņam to ir veltījusi Dieva meistarīgā roka.

Par tuvu

Sapnis, Sēnas kreisais krasts iepretim Dievmātes katedrālei. Tur es stāvēju, tomēr nebija nekā, kas līdzinātos Dievmātes katedrālei. Kāda ķieģeļu celtne ar sava masīva augšējām pakāpēm pacēlās pāri augstajam koka apšuvumam. Turpretī es saviļņots tomēr stāvēju Dievmātes katedrāles priekšā. Mani saviļņoja ilgas. Ilgas pēc tieši tās Parīzes, kurā es sapnī atrados. No kurienes gan radās šīs ilgas? Un no kurienes šis pilnīgi sagrozītais, nepazīstamais ilgu objekts? Citiem vārdiem: es biju pienācis tam par tuvu. Nedzirdētās ilgas, kas bija mani pārņēmušas tur, ilgotā pašā sirdī, nebija tās, kuras no tālienes grib izlauzties attēlā. Tās bija svētlaimīgas ilgas, kuras jau pārkāpušas attēla un īpašuma sliekšni un tagad zina vienīgi spēku, kas piemīt vārdam, kurā mīļotais dzīvo, mainās, noveco, atjaunojas un, pats būdams bez attēla, ir visu attēlu patvērums.

Noklusēt plānus

Tikai nedaudzi māņticības veidi ir tikpat izplatīti kā tas, kurš attur laudis no runāšanas par viņiem svarīgiem nodomiem un projektiem. Šī attieksme ir ne tikai atrodamā visos sabiedrības slāņos, tajā līdzdalīgi ir arī visu veidu cilvēciskie motīvi – no pašiem banālākajiem līdz pat visslepenākajiem. Pat vissvarīgākais izskatās tik sekls un saprotams, ka varētu domāt – šeit nav iemesla runāt par māņticību. Nekas nav pašsaprotamāks kā tas, ka cilvēks, kuru ir piemeklējusi neveiksme, vēlas šo neizdošanos neizpaust un šādas iespējas nodrošināšanai klusē par saviem nolūkiem. Tomēr šis ir tikai noteicošo iemeslu augšējais slānis, banalitātes pernica, kas nosedz dziļākos iemeslus. Zem tās slēpjas otrais slānis – neskaidro zināšanu tēlā par runāšanas motorisko izlādēšanos, par tās motorisko viltus apmierinājumu, kas vājina rīcībspēju. Šīs runas postošais raksturs, būdams pazīstams visvienkāršākajai pieredzei, ir tikai retumis saskāries ar tik nopietnu attieksmi, kādu tas pelna. Ja atceramies, ka gandrīz visi

nozīmīgie plāni ir saistīti ar kādas personas vārdu un pat pie-saistīti tam, kļūst saprotams, cik dārgi var izmaksāt prieks šo vārdu izrunāt. Tomēr nav šaubu, ka šim otrajam slānim seko vēl trešais. Tā ir iedoma uzkāpt augstumos pa citu – jo īpaši draugu – nezināšanu kā pa troņa kāpnēm. Un arī šeit vēl nav beigas – pastāv pēdējais un pats rūgtākais slānis, ku-ra dziļumos iespiežas Leopardi, sakot, ka “atzīšanās savās ciešanās rosina nevis līdzietību, bet gan patiku un rada ne tikai ienaidniekos, bet visos cilvēkos nevis skumjas, bet prie-ku, jo apliecina, ka nelaimes skartais ir mazāk vērts, bet viņš pats – vairāk”. Taču – cik daudz cilvēku spētu ticēt sev pa-šiem, ja sapratne viņiem pačukstētu Leopardi pausto atziņu? Cik gan būtu tādu, kas, sajutuši šādas atziņas rūgtumu, ne-izsplautu to? Te nu iesaistās māņticība – šis farmaceutiskais visrūgtāko sastāvdaļu sajaukums, kuras katru atsevišķi pa-garšot nebūtu pa spēkam nevienam. Cilvēks daudz labprātāk paklausa tumšajam un miklainajam, kas izpaužas tautas pa-razās un sakāmvārdos, it kā veselā saprāta valodā tiktu slu-dināta visa dzīves nežēlība un ciešanas.

Kur tiek atpazīts paša stiprums

Paša sakāvēs. Tur, kur mums panākumus neļāva gūt vā-jums, mēs sevi nicinām un kaunamies par šo vājumu. Savu-kārt, kur mēs esam stipri, tur nicinām savu sakāvi, tur kau-ninām savu neveiksmi. Vai tad uzvarās un laimē mēs pazītu savu stiprumu?! Kurš gan nezina, ka nekas cits mums tā ne-atklāj pašu visdziļāko vājumu kā tieši tās? Kurš gan pēc uz-varas ciņā vai milestībā nav kā svētlaimīgas trīsas sajutis se-vi caurstrāvojam jautājumu: un tas esmu es? Un tas – man, visvājākajam no visiem? Pavisam citādi ir ar neveiksmju vir-knēm, kurās mēs apgūstam visas piecelšanās viltības un pel-damies apkaunojumā kā pūķa asinīs. Lai tā būtu slava, alko-hols, nauda, milestība – tur, kur kāds ir stiprs, viņš nepazīst godu, nepazīst bailes no izgāšanās, nepazīst stingru stāju. Nevieni ebreju andelmanis neizturēsies pret savu klientu tik

uzbāzīgi, kā Kazanova pret Šarpilonu. Šādi cilvēki mājā savā stiprumā. Cena, kas jāmaksā par jebkuru stiprumu, ir īpaša un šausmu pilna mājošana. Tā ir eksistence cisternā. Ja mēs mājojam tās iekšpusē, tad esam truli un nepieejami, gāzami visos kapos, klūpam pār visiem šķēršļiem, uzvandām visus netīrumus un apgānām zemi. Tomēr tikai tur, kur esam šādā veidā aptraipīti, mēs esam neuzvarami.

Par ticību pareģojumiem

Tā stāvokļa izpēte, kurā atrodas pie tumšajām varām apelējošais, ir viens no drošākajiem un īsākajiem šo varu izzināšanas un kritikas paņēmieniem. Katram brīnumam taču ir divas puses – viena tam, kurš šo brīnumu rada, otra tam, kurš to pieņem. Un tieši otrā nereti ir pamācošāka par pirmo, jo tā jau ietver savu noslēpumu. Ja kāds vēlas izveidot grafoloģisku vai hiromantisku savas dzīves ainu vai liek sev sastādīt horoskopu, mēs varam vien vaicāt: kas ar viņu notiek? Varētu domāt, ka visupirms šeit ir darīšana ar salīdzinājumu un pārbaudi. Apgalvojumus viņš vienu pēc otra vairāk vai mazāk skeptiski izpētīs. Īstenībā – nekā tamlīdzīga. Gluži pretēji – pirmām kārtām tā ir ziņkāre par rezultātu, kura ir tik dedzīga, it kā viņam būtu jāsaņem ziņas par kādu, kas tam ir ārkārtīgi svarīgs, bet pilnībā nepazīstams. Šās degsmes kurināmais ir iedomība. Un jau drīz tā ir pārvērtusies par liesmu jūru, jo nu tā ir nonākusi līdz viņa vārdam. Savukārt, tā kā vārda eksponēšana pati par sevi rada vienu no visspēcīgākajām ietekmēm, kāda var tikt attiecināta uz šā vārda nesēju (amerikāņi to ir izmantojuši praktiski, ar gaismas reklāmām uzrunājot Smitu un Braunu), arī pareģojumos tā pašsaprotami saistās ar sacītā saturu. Lieta ir šāda: tā dēvētais iekšējais paša būtības tēls, kuru mēs lolojam sevī, ik brīdī ir tīra improvizācija. Varētu sacīt: tas pilnībā pielīdzinās maskām, kas tiek turētas tam priekšā. Pasaule ir šādu masku arsenāls. Vien nīkulīgais un pamestais cilvēks meklē to savā iekšienē kā izlikšanos. Mēs paši visbiežāk

esam nabagi šajā ziņā. Tādēļ arī nekas mūs nedara tik laimīgus kā tas, ka pie mums kāds pienāk ar eksotisku masku kārbu un sniedz mums pretī visretākos eksemplārus – slepkavas, finanšu magnāta, pasaules apburātāja maskas. Iespēja raudzīties caur šīm maskām nobur mūs. Mēs redzam tās konstelācijas, tos acumirkļus, kuros mēs patiesi esam bijuši viens vai otrs, vai tie visi kopā. Pēc šās masku spēles mēs ilgojamies kā pēc noreibuma, un no tā vēl arvien pārtiek visi kāršu licēji, hiromanti un astrologi. Viņi prot mūs pārceļt atpakaļ tajos mēmajos likteņa pārtraukumos, par kuriem tikai vēlāk tiek ievērots, ka tie ir saturējuši pavisam cita ritējuma iezīmes nekā tas, kurš mums ir ticis atvēlēts. Šādi liktenis līdzīgi sirdij apstājas – to mēs ar dziļām un svētlaimīgām šausmām jaušam šķietami trūcīgajos, šķietami greizajos mūsu pašu būtības tēlos, kurus mums sniedz kāds šarlatāns. Un mēs vēl jo vairāk steidzamies atzīt viņa sacīto, jo lielākās slāpēs mēs jūtam sevi paceļamies nedzīvoto dzīvu ēnas.

Īsās ēnas

Kad tuvojas pusdienas laiks, ēnas ir kļuvušas par melniem, skaidri izzīmētiem apveidiem lietu piekāvē un gatavas negaidīti un bez skaņas atkāpties to iekšienē, to noslēpumā. Šo ēnu koncentrētajā, uzkumpušajā pārpilnībā ir sīti stunda Zaratustram – šim domātājam “dzīves dienasvidū”, “vasaras dārza”. Jo izziņa līdzīgi saulei iezīmē lietas visstingrāk tieši sava gājuma virsotnē.

Īsās ēnas 2

Slepenā zīme. No mutes mutē klīst kāds Šulera izteikums. Viņš esot teicis, ka ikvienā atziņā jābūt mazai drusciņai nejēdzības, tāpat kā sena paklāja vai ornamentētas frīzes raksta regulārajā ritējumā vienmēr ir atrodama neliela atkāpe. Citiem vārdiem: izšķiroša ir nevis pakāpeniska pārēja no atziņas pie atziņas, bet gan lēciens katrā atsevišķajā atziņā. Tieši tas veido neuzkrītošo īstenuma apliecinājumu,

kas atšķir šo atziņu no sērijveidā ražotas preces, kura tiek veidota pēc šablona.

Kazanovas izteikums. "Viņa zināja," Kazanova saka par kādu savedēju, "ka man nepietiks spēka aiziet, viņai neko neiedodot." Dīvains izteikums. Kāds spēks tad ir vajadzīgs, lai nokrāptu savedējam tās atlīdzību? Vai arī, precīzāk izsakoties: kas tas ir par vājumu, kurš var pastāvīgi likt maksāt? Tas ir kauns. Pērkama ir savedēja, nevis viņu apgrūtinošā klienta kauns. Viņš, kauna pārņemts, meklē sev paslēptuvi un atrod visapslēptāko no tām naudā. Nekaunība uzmet galdā pirmo monētu, kauns tai klāt piemaksā vēl simtu, lai to nosegtu.

Koks un valoda. Es uzkāpu pa nogāzi un apgūlos zem koka. Šis koks bija papele vai alksnis. Kādēļ es neatceros, pie kādas sugas tas piederēja? Tādēļ, ka, kamēr es skatījos koka lapotnē un sekoju tās kustībām, manu valodu pēkšņi pārņēma tāda aizgrābtība, ka tā vēlreiz vienā acumirkli manā klātbūtnē noslēdza savu senso laulību ar koku. Zari un kopā ar tiem arī galotne šūpojās pārdomās vai locījās noliegumā; pazares šķita esam labvēlīgas vai uzpūtīgas; lapotne pretojās nelaipnai gaisa plūsmai, drebeja bailēs tās priekšā vai arī panācās tai pretīm; stumbram bija savs pamatojums, uz kura tas balstījās, un viena lapa meta ēnu uz otru. Lēns vējiņš spēlēja šajās kāzās un kā tēlaina runa izkaisīja šās laulības ātri piedzimušos bērnus pa visu pasauli.

Spēle. Spēle līdzīgi visām citām kaislībām parāda savu īsto seju tad, kad dzirkstele ķermeniskajā sfērā pārlec no viena centra pie otra, mobilizē te vienu, te atkal citu orgānu, sakopo un ierobežo tajā visu eksistenci. Ir laika sprīdis, kas vēl atvēlēts labajai rokai, kad lodīte vēl nav iekritusi kādā no nodalījumiem. Līdzīgi lidmašīnai tā slid pār kolonnām, sējot žetonus savos arumos. Par šo laika sprīdi ziņo

acumirkklis, kas atvēlēts vienīgi ausij, – kad lodīte ir tikko uzsākusi virpuļot un spēlmanis klausās, kā Fortūna skaņo savas zemās stigas. Spēlē, kas pievēršas visiem jutekļiem, arī ataviskajam – gaišredzībai, reiz pienāk acs kārtā. Tai piemiedz visi skaitļi. Tomēr, tā kā acs ir pilnībā aizmirsusi mirkšķināšanas valodu, tā visbiežāk maldina tos, kuri tai uzticas. Tādēļ tieši viņi, protams, drīkst izrādīt spēlei savu visdziļāko pielūgsmi. Jau pazaudētā iemaksa vēl brīdi atradisies viņu priekšā. Reglaments viņus atturēs. Tomēr ne citādi, kā mīlošo attur viņa pielūgtās nelabvēlība. Viņš redz tās roku savas rokas stiepiena attālumā; tomēr viņš nedarīs neko, lai šo roku satvertu. Spēlei ir šāds mīlnieks, kurš mīl to pašas dēļ, nevis tās dotā dēļ. Pat tad, kad tā atņem viņam visu, viņš vainu meklē sevī. Tad viņš saka: “Es tiku slikti spēlējis.” Un atmaksu par centību šāda mīlestība satur pati sevī tik lielā mērā, ka zaudējumi šķiet patikami jau tāpēc vien, ka tie pierāda šās mīlestības gatavību upurēties. Šāds nevainojams veiksmes kavalieris bija firsts fon Ligne, kurš pēc Napoleona sagrāves bija sastopams Parīzes klubos un kuru bija padarījusi slavena stāja, pieņemot milzīgos zaudējumus. Šī stāja dienu no dienas bija viena un tā pati. Labā roka, kas pastāvīgi meta uz galda lielās likmes, ļenganī nokarājās uz leju. Turpretī kreisā nekustīga un limenis-ka bija ielikta vestē un atradās uz krūtīm labajā pusē. Vēlāk no viņa kambarsulaiņa kļuva zināms, ka tur uz krūtīm viņam ir bijušas trīs rētas – precīzs trīs pirkstu nagu nopiedums, kuri vienmēr tur nekustīgi gulējuši.

Tālums un tēli. Vai tēlu pasaulē gūtā patika pārtiek no kādas drūmas spītības pret zināšanām? Es paveros ārā uz ainavu: tur gluda kā spogulis līcī dus jūra; meži kā nekustīga, mēma masa iekļauj kalna virsotni; sabrukušās pilsdrupas tur augšā stāv tāpat, kā ir stāvējušas gadsimtiem ilgi; debesis bez viena mākonīša mirdz mūžīgā zilgmē. Tieši tas ir pa prātam sapņotājam. Lai nodotos tēliem, viņam ir jāaiz-

mirst, ka šī jūra ceļas un grimst miljardos viļņu; ka meži no saknēm līdz pat pēdējai koka lapai notric līdz ar katru jau-
nu acumirkli; ka pilsdrupās viss nepārtraukti drūp un birst;
ka debesis gāzes, pirms veido mākoņus, neredzami mutuļo.
Tēlos viņam ir dots miers un mūžība. Katrs putna spārns,
kas viņam pieskaras, katra vēja brāzma, kas liek viņam no-
trīsēt, katrs tuvums, kas viņu aizskar, pieķer melos. Savu-
kārt katrs tālums uzceļ viņa sapni no jauna, un nu tas atbal-
stās pret katru mākoņu sienu, un katrā izgaismotā logā tas
iekvēlojas no jauna. Un kā vispilnīgākais tas parādās tad, ja
tam izdodas izraut dzeloni pašai kustībai, pārvēršot vēja
brāzmu šalkoņā un putnu šaudišanos – aizceļojošu putnu
kāsi. Tādējādi sapņotāja bauda slēpjas iespējā noturēt dabu
izbalējušo attēlu ietvarā. Savukārt spēja to ar jaunu saucie-
nu savaldzināt ir dzejnieka talants.

Dzīvot bez pēdām. Ienākot astoņdesmito gadu pilsoniska-
jā istabā, līdzās visai “omulībai”, kuru tā, iespējams, izstaro,
visspēcīgākais iespaids ir – “te tev nav ko meklēt”. Te tev
nav ko meklēt – nav neviena tāda laukuma, uz kura iemīt-
nieki vēl nebūtu atstājuši savas pēdas: uz dzegām kā dažā-
dus nieciņus, uz polsterētajiem krēsliem kā pārsegus, uz lo-
giem kā caurspīdīgos aizkarus, kamīna priekšā – kā aizsliet-
ni. Kāds jauks Brehta izteikums palīdz mums doties tālāk,
daudz tālāk: “Izdzēsiet pēdas!” Pilsoniskajā istabā par iera-
dumu ir kļuvusi tieši pretēja attieksme. Un arī otrādi: “in-
terjers” liek iemītniekam pieņemt maksimāli daudz ieradumu.
Tie ir apkopoti “mēbelētās istabas kunga” tēlā, kādu to
redz namsaimnieces. Šajās ar plīšu apvilktajās istabās dzi-
vot nozīmēja vien sekot kādām pēdām, kuras bija atstājuši
ieradumi. Pat dusmas, kas pie visniecīgākā bojājuma pārņē-
ma cietušo, bija tāda cilvēka reakcija, kuram kāds ir izdzē-
sis “viņa zemes dzīves pēdas”. Pēdas, ko viņš pats bija atstā-
jis atzveltnēs un klubkrēslos, viņa radinieki – fotogrāfijās,
viņa īpašums – futrāļos un etvijās; pēdas, kas reizēm lika

šīm telpām izskatīties tik pārāpdzīvotām kā kapeņu zāles urnu uzglabāšanai. To šodien ir panākuši jaunākās arhitektūras pārstāvji ar savu stiklu un tēraudu: viņi rada telpas, kurās nav viegli atstāt pēdas. Jau pirms divdesmit gadiem Šērbarts paziņoja: "Pēc visa sacītā mēs varam runāt par "stikla kultūru". Jaunā stikla vide pilnībā pārveidos cilvēku. Un būtu tikai jāvēlas, lai šī jaunā stikla kultūra neatrastu sev pārāk daudz pretinieku."

Skaistās šausmas

Ir 14.jūlijs. No *Sacré Cœur* pāri Monmartrai lejas bengāliskās ugunis. Viņpus Sēnas kvēlo horizonts. Uguns kūļi skrien gaisā un izdziest pār ūdeņiem. Desmitiem tūkstošu stāv saspiedušies uz kraujās nogāzes un skatās šo izrādi. Turklāt pār šo pūli bez apstājas virmo čuksti – kā vējš, kas rotaļājas mēteļa ielocēs. Ja sasprindzinām dzirdi un ieklausāmies, tad sadzirdam tajos vēl ko citu bez raķešu un ugunsbumbu gaidām. Vai šis pūlis gaida tuvojamies nelaيمي, kas būtu pietiekami liela, lai no tajā mītošā sasprindzinājuma izšķiltu dzirksteli – ugunsgrēku vai pasaules galu, kaut ko tādu, kas šiem samtainajiem, tūkstošbalsīgajiem čukstiem liktu pārvērsties vienā vienīgā kliegriņā, kā spēcīga vēja brāzma liek atsegties mēteļa šarlaksarkanajai oderei? Jo šausmu gaišais kliegriņš, paniskais izbilis ir katru istenu masu svētku iekšpuse. Klusās trīsas, kas pārskrien neskaitāmiem pleciem, pauz ilgas pēc tā. Masas dziļākajai, neapjaušajai esībai svētku prieks un ugunīgās kaislibas ir vien spēle, kurā tā gatavojas savas pilngadības acumirklim – stundai, kad panika un jūsma pēc ilgas atšķirtības kā māsas atpazīst viena otru un apskaujas revolucionārā dumpī. Ne velti 14.jūlija nakti Francijā atzīmē ar uguņošanu.

Domutēli

Par kāda veca cilvēka nāvi

Zaudējuma izjūta, ko tā var izraisīt daudz jaunākā cilvēkā, liek viņam – varbūt pirmoreiz – pievērsties saiknei, kas var valdīt starp cilvēkiem, kurus šķir liela gadu starpība un tomēr vieno saprašanās. Mirušais tika atstājis partneri, ar kuru kopā pavisam noteikti nebija iespējams skart pašu galveno, vissvarīgāko no tā, kas kādu nodarbina. Tādēļ sarunas ar viņu bija tik pilna svaiguma un miera, kādas nekad nevarēja būt ar sava vecuma cilvēku. Taču iemesli tam ir divējādi. Pirmkārt, katra – pat visniecīgākā – atzišana, kuru viņi pāri paaudžu plaisai rada viens otrā, bija daudz iedarbīgāka nekā vienāda vecuma cilvēku saskarē gūstama. Jaunākais toreiz tika atradis kaut ko tādu, kas pilnīgi izzūd vēlāk, kad vecie viņu ir jau pametuši, lai atkal parādītos tad, kad viņš pats būs kļuvis vecs. Proti, dialogu, kam pilnīgi svešs jebkāds aprēķins un jebkāda ārēja piesardzība, jo neviens neko negaida no otra un nesastopas ne ar kādām citām izjūtām kā vienīgi ar visai reti sastopamo tiro labvēlību bez jebkādiem piemaisījumiem.

Labais rakstnieks

Labs rakstnieks nesaka vairāk, kā domā. Un no tā ir atkarīgs visai daudz. Sacīšana ir ne tikai domas izpausme, bet arī tās realizācija. Tāpat arī iešana ir ne tikai izpausme vēlmei sasniegt mērķi, bet arī tās realizēšana. Turpretī šās realizēšanas veids – vai tā ir precīzi atbilstoša mērķim vai arī

kā baudkāra un neskaidra izšķīst vēlmē – ir atkarīgs no celinieka sagatavotības. Jo vairāk viņš spēj sevi apvaldīt un izvairās no liekām, neveiklām un grīļīgām kustībām, jo pilnvērtīgāka ir katra ķermeņa kustība un jo lietderīgāks ir tās izmantojums. Sliktam rakstniekam iekrīt prātā daudz kas tāds, kur viņš iztērē sevi tāpat kā slikti un nemācīts skrējējs – kustinot locekļus ļengani vai pārlieku aizrautīgi. Tomēr tieši tādēļ viņš nekad nav spējīgs skaidri un gaiši pateikt to, ko domā. Laba rakstnieka talants slēpjas tur, ka viņš ar savu stilu sagādā domāšanai tādu pašu izrādi, kādu sniedz ar apdomu trenēts ķermenis. Viņš nesaka vairāk, kā pats domā. Tādējādi viņa rakstītais nāk par labu nevis viņam pašam, bet gan tikai un vienīgi tam, ko viņš vēlas sacīt.

Sapnis

O. ģimene man izrādīja savu māju Nīderlandes Indijā.¹ Istaba, kurā atrados, bija iztapsēta ar tumšu koku un radija pārticības iespaidu. Tomēr mani pavadoni sacīja, ka tas vēl esot tas mazākais. Man vajadzēšot apbrīnot ainu, kas paveras no augšstāva. Es iedomājos skatu uz tuvumā esošās jūras plašumiem, tādēļ devos augšā pa kāpnēm. Uzkāpu un atrados pie loga. Es palūkojos lejup. Manu acu priekšā bija tā pati siltā, iztapsētā un omulīgā istaba, kuru es tikko biju pametis.

Stāstījums un dziedināšana

Bērns ir saslimis. Māte aiznes to uz gultu un apsēžas līdzās. Un tad viņa sāk stāstīt tam dažādus nostāstus. Kā tas būtu jāsaprot? Es sāku to nojaust, kad N. runāja par īpatno dziedinošo spēku, kas esot piemītis viņa sievas rokām. Savukārt par šīm rokām viņš teica: "To kustības bija ļoti izteiksmīgas. Tomēr šo izteiksmi nebija iespējams aprakstīt. [...] Bija tā, it kā tās stāstītu kādu nostāstu." Dziedi-

¹ Tagadējā Indonēzijā (red.).

nāšana ar stāstījuma palīdzību mums ir pazīstama jau no Merseburgas buramvārdiem. Tie ne tikai atkārtoti Odīna formulu, tie vēstī par lietas apstākļiem, uz kuru pamata viņš tos sākumā tika lietojis. Tāpat ir zināms, ka stāstījums, ko slimais aprūpes sākumā sniedz ārstam, var kļūt par dziedināšanas sākumu. Un te nu rodas jautājums, vai tieši stāstījums nerada īsto klimatu un labvēlīgus nosacījumus dažai labai dziedināšanai. Varbūt pat: vai ikvienu slimību nevarētu izārstēt, ja tā ļautos aiztecēt pa stāstījuma straumi pietiekoši tālu – līdz pašai ietekai? Ja atceramies, ka sāpes ir aizsprosts, kas pretojas stāstījuma straumei, tad kļūst skaidri saredzams: šis aizsprosts tiek pārrauts, kad ūdens plūsma ir gana stipra, lai visu savā ceļā sastapto aiznestu laimīgas aizmirstības jūrā. Glāsti iezīmē gultni šai straumei.

Sapnis

Berlīne. Es sēdēju pajūgā visai divdomīgā meiteņu kompānijā. Te pēkšņi debesis aptumšojās. “Sodoma,” noteica kāda cienījama vecuma dāma aizšņorētā cepurē – arī viņa pēkšņi bija ratos. Tā nu mēs nokļuvām kādas stacijas teritorijā, no kurienes uz visām pusēm stiepās sliedes. Vispirms tur notika tiesas sēde, turklāt abas puses sēdēja viena otrai pretim uz diviem ielu stūriem, uz bruģa. Es piesaucu milzīgo, bezkrāsaino mēnesi, kas pacēlās zemu pie debesīm, kā taisnīguma simbolu. Pēc tam es nokļuvu tādā kā mazā ekspedīcijā, kas devās uz leju pa kravas platformu, kādas parasti ir preču stacijās (un es vēl joprojām atrados stacijas teritorijā). Pie mazas urdziņas nācās apstāties. Urdziņa tecēja starp divām ieliektu porcelāna plāksņu lentēm, kas gan drīzāk peldēja, nekā veidoja cietu pamatu un zvārojās zem kājām kā bojas. Taču tas, ka otrpus urdziņas tās patiesi bija no porcelāna, man šķita apšaubāmi. Drīzāk tas varēja būt stikls. Katrā gadījumā tās bija cieši piepildītas ar ziediem, kas līdzīgi sīpoliem bija sastādīti stikla traukos, kuri bija lodveida un raibās krāsās un ūdenī maigi dauzījās cits

pret citu, arī šeit līdzinoties bojām. Vienā mirkli es biju otras puses puķu dobēs. Vienlaikus dzirdēju arī mūs pavadošā sīkā ierēdņa paskaidrojumus. Saskaņā ar viņa izklāstīto šajā notekā sev dara galu pašnāvnieki, trūcīgie, kam vairs nepieder nekas cits kā viens vienīgs zieds, kuru tie iekož zobos. Šī gaisma nu krita uz ziediem. Tātad tā ir Aherona, kā varētu domāt, – sapnī turpreti nekā tamlīdzīga. Man tika parādīts, uz kurām plāksnēm man jākāpj, nākot atpakaļ. Porcelāns tajās vietās bija balts un rievots. Sarunādamies mēs mērojām atpakaļceļu no preču stacijas dziļumiem. Es norādīju uz dīvaino zīmējumu uz plāksnītēm, kas joprojām bija mums zem kājām, un arī uz to piemērotību kinofilmā. Tomēr atklāta runāšana par šādiem projektiem netika pieņemta. Te pēkšņi mums pretim, soļodams lejup, nāca noskrandis zēns. Pārējie, kā liekas, ļāva viņam mierīgi paiet garām, vienīgi es drudžaini rakņājos pa visām kabatām, cenždamies atrast piecmarku gabalu. Tas nebija atrodams. Kad viņš bija nonācis man pretim, es iegrūdu viņam – viņš iedams neapstājās – kādu mazāku monētu un pamodos.

“Jaunā kopība”

Es lasīju “Miera svētkus” un “Vientuļos cilvēkus”. Šie Frīdrihshāgenes apkārtnes ļaudis uzvedās nekulturāli. Tomēr – cik gan bērnišķīgi savulaik tika izturējušies ļaudis Bruno Villeša un Belšes “Jaunajā kopībā”, kura lika par sevi runāt Gerharta Hauptmana jaunības laikā. Mūsdienų lasītājs vaicā sev, vai viņš ir piederīgs šim spartiešu dzimumam – tie ir daudz labāk audzināti. Cik gan raupjš patrons ir šis Johanness Vokerāts, kuru Hauptmans tēlo ar acīmredzamām simpātijām! Neaudzinātība un netaktiskums šķiet esam šā heroisma priekšnosacījums. Īstenībā šis priekšnosacījums nav nekas cits kā slimība. Tāpat kā Ibsena gadījumā, arī šeit tā daudzējādās formas liekas kā segvārdi gadsimtu mijas slimībai – *mal de siècle*. Tādos pa pusei iebojātos bohēmistos kā Brauns un pastors Šolcs ilgas pēc brīvības

ir visspēcīgākās. Tomēr šķiet, ka viņus tik slimus ir padarījusi tikai noņemšanās ar mākslu, ar sociālo jautājumu. Citiem vārdiem: slimība šeit ir sociāla emblēma tāpat, kā senajiem šāda emblēma bija ārprāts. Slimajiem ir pavisam īpašas zināšanas par sabiedrības stāvokli. Nesavaldība viņos pārtop par nemaldīgu tās atmosfēras saosanu, kurā elpo laikabiedri. Pārtapšanas zona ir "nervozitāte". Šie nervi ir iedvesmas pilni pavedieni – līdzīgi šķiedrām, kas ap 1900. gadu, nerasniedzot atjaunošanos, ilgpilnos lokos savilkās ap kustamā un nekustamā īpašuma frontēm. Jūgendstils vislabprātāk bohēmista figūru redzēja Dafnes tēlā, kura, tuvojoties vajātajai īstenībai, pārvēršas kailu, tagadnības gaisā trīcošu nervu šķiedru saišķi.

Kliņģeris, spalva, pauze, sūdzība, nerrs

Šie un līdzīgi vārdi, nedz saistīti, nedz vienoti savā starpā, veido sākumpunktu kādai spēlei, kas bija lielā cieņā Bīdermeijera laikmetā. Katra spēlētāja uzdevums bija savienot vārdus tādējādi, lai tie veidotu kopsakaru, turklāt nemainot to secību. Jo īsākā teikumā šī sasaiste tika veikta un jo mazāk pastarpinošu momentu tā saturēja, jo augstāku atzinību izpelnījās. Visjaukākos atradumus šī spēle veicina tieši bērnu vidū. Proti, viņiem vārdi vēl joprojām ir kā alas, starp kurām tie zina savādas savienojošas ejas. Taču tagad iedomāsimies spēles apvērsumu, palūkojoties uz kādu jau dotu teikumu tā, it kā tas būtu veidots pēc šiem nosacījumiem. Tas uzreiz iegūst mūsu acīs svešādu, satraucošu veidolu. Tomēr šādu aplūkojumu kaut kādā mērā iekļauj ikkatra lasīšanas darbība. Ne tikai vienkāršie ļaudis romānus lasa šādi – proti, ap tiem vārdiem vai formulām, kas ielec acīs. Arī izglītots cilvēks lasīdams uzglūn izteicieniem un vārdiem, savukārt jēga veido vien fonu, uz kura krīt reljefo figūru mestās ēnas. Uzskatāmi tas izpaužas attiecībā uz tekstiem, kurus mēdz saukt par svētajiem. Komentārs, kas tiem kalpo, izrauj no šāda teksta vārdus, it kā tie būtu

tajā sarindoti pēc šās spēles likumībām un paredzēti tās at-
risinājumam. Un patiešām – teikumiem, kurus bērns šādā
spēlē veido no burtiem, ir daudz vairāk kopīga ar svētajiem
tekstiem nekā pieaugušo ikdienas valodai. To parāda ie-
priekš minēto vārdu savienojuma piemērs, kuru sniedzis
kāds bērns savā divpadsmitajā dzīves gadā: “Laiks šūpojas
kā kliņģeris caur dabu. Spalva zīmē ainavu, un rodas pau-
ze – to aizpilda listošais lietus. Nav dzirdamas sūdzības, jo
nav taču nerra.”

Īsi fragmenti par mākslu

Labi rakstīt

Labs rakstnieks nesaka vairāk, kā domā. Un no tā ir atkarīgs visai daudz. Sacīšana ir ne tikai domas izpausme, bet arī tās realizācija. Tāpat arī iešana ir ne tikai izpausme vēlmei sasniegt mērķi, bet arī tās realizēšana. Turpreti šās realizēšanas veids – vai tā ir precīzi atbilstoša mērķim vai arī kā baudkāra un neskaidra izšķīst vēlmē – ir atkarīgs no ceļnieka sagatavotības. Jo vairāk viņš spēj sevi apvaldīt un izvairās no liekām, neveiklām un grūlīgām kustībām, jo pilnvērtīgāka ir katra ķermeņa kustība un jo lietderīgāks ir tās izmantojums. Sliktam rakstniekam iekrīt prātā daudz kas tāds, kur viņš iztērē sevi tāpat kā slikts un nemācīts skrējējs – kustinot locekļus ļengani vai pārlietu aizrautīgi. Tomēr tieši tādēļ viņš nekad nav spējīgs skaidri un gaiši pateikt to, ko domā. Laba rakstnieka talants slēpjas tur, ka viņš ar savu stilu sagādā domāšanai tādu pašu izrādi, kādu sniedz ar apdomu trenēts ķermenis. Viņš nesaka vairāk, kā pats domā. Tādējādi viņa rakstītais nāk par labu nevis viņam pašam, bet gan tikai un vienīgi tam, ko viņš vēlas sacīt.

Lasīt romānus

Ne visas grāmatas ir lasāmas vienādi. Romāni, piemēram, ir domāti, lai tos aprītu. To lasīšana sniedz iemiesošanās baudkāri. Tā nav iejušanās. Lasītājs nevis noliek sevi varoņa vietā, bet gan iemiesojas tajā, kas ar šo varoni atgādās. Uzskatāmu līdzību tam sniedz apetītelīgais grezno-

jums, ar kādu galdā tiek pasniegts kāds barojošs ēdiens. Tiesa, tāpat kā ēdiena izejvielas vēderam, pastāv arī pieredzes izejvielas – proti, uz paša ādas pieredzētais. Savukārt romāna māksla līdzīgi pavārmākslai sākas viņpus izejvielām. Un cik daudz ir barojošu substanču, kas jēlā veidā ir neveselīgas! Cik daudz ir pārdzīvojumu, kas ieteicami lasīšanai, nevis izdzīvošanai! Šādi tie nāk par labu vienam otram, kas visdrīzāk ietu bojā, sastapdamies ar tiem *in natura*. Īsi sakot: ja vispār pastāv romāna mūza – desmitā pēc skaita –, tad tā nes virtuves fejas zīmotnes. Tā izceļ pasauli no jēlā stāvokļa, lai pasniegtu to ēdamu, atdotu pasaulei tās garšu. Ēdot, ja gribam, varam lasīt avīzi – bet nekad ne romānu. Te saduras abas šīs saistības.

Stāstīt māksla

Katrs rīts mums stāsta par pasaules jaunumiem. Un tomēr mums pietrūkst interesantu nostāstu. Kādēļ tā? Tādēļ, ka mūs vairs nespēj sasniegt neviens atgadījums, kas jau nebūtu piesātināts ar skaidrojumiem. Citiem vārdiem: nekas no notiekošā vairs nenāk par labu stāstījumam, turpretī gandrīz viss – par labu informācijai. Proti, puse stāstīšanas mākslas slēpjas prasmē atstāstāmo gadījumu turēt brīvu no skaidrojumiem. Līdz pilnībai šo mākslu bija sasnieguši senie meistari, īpaši Hērodots. Viņa “Vēstures” trešās grāmatas četrpadsmitajā nodaļā ir lasāms stāstījums par Psamenītu. Kad ēģiptiešu ķēniņu Psamenītu bija sakāvis un saņēmis gūstā persiešu ķēniņš Kambīzs, viņš nolēma pazemot savu gūstekni. Viņš deva pavēli izstādīt Psamenītu uz ielas, pa kuru bija jānāk persiešu triumfa gājienam. Turklāt Kambīzs iekārtoja tā, lai gūsteknis redzētu savu meitu ejam viņam garām kā kalponi, kas dodas ar krūzi pēc ūdens. Kad visi ēģiptieši vaimanāja un gaudās par šo izrādi, Psamenīts vienīgais stāvēja klusēdams un nekustīgs, acis nodūris. Drīz pēc tam, ieraudzījis savu dēlu, kas gājienā tika vests uz nāvessoda vietu, viņš tāpat palika nekus-

tīgs. Turpretī, gūstekņu rindās saskatījis vienu no saviem kalpotājiem – nabaga vecu vīru –, viņš sita ar dūrēm sev pa galvu un izrādīja visdziļākās sāpības.

Šajā nostāstā ir manāms, kas notiek ar patiesu stāstījumu. Informācijai ir vērtība vien tobrīd, kad tā ir jauna. Tā dzīvo vienīgi tajā acumirkli. Tai ir pilnībā jāatdodas mirklim un, nezaudējot laiku, jāizsakās. Stāstījums ir atšķirīgs: tas neiznieko sevi. Tas spēku saglabā sevī un spēj to paust vēl pēc ilga laika. Tā Montēns ir atgriezies pie ēģiptiešu karaļa un vaicā sev: kādēļ viņš sāka vaimanāt, uzlūkojot kalpu, nevis jau agrāk? Montēna atbilde skan: "Tā kā viņš jau bija skumju pārpilns, bija nepieciešams tikai pēdējais piliens, lai pārrautu visus aizsprostus." Šādi var izprast minēto gadījumu. Tomēr iespējami citi skaidrojumi. Tos var iepazīt ikkatrs, kas uzdod šo jautājumu savu draugu pulkā. Viens no maniem draugiem, piemēram, atbildēja: "Ķēniņam nerūp liktenis, kas sagaida ķēnišķo, – jo tas jau ir viņa paša liktenis." Vai kāds cits: "Uz skatuves spēj aizkustināt daudz kas tāds, kas dzīvē mūs neskar; šis kalps ir tikai aktieris ķēniņa priekšā." Vai trešais: "Vispēcīgākās sāpes mēdz sablivēties un izlaužas tikai līdz ar atslābumu. Kalpotājam uzņemtais skatiens bija šāds atslābums." – Ja šis notikums būtu atgadījies mūsdienās, teica ceturtais, visas avīzes rakstītu, ka Psamenīts mīl kalpus vairāk par saviem bērniem. Skaidrs, ka jebkurš reportieris šo gadījumu izskaidrotu bez mazākās vilcināšanās. Hērodots to neskaidro ne ar vienu vienīgu vārdu. Viņa ziņotais ir ārkārtīgi sauss. Tieši tādēļ šis senās Ēģiptes nostāsts vēl pēc gadu tūkstošiem spēj izraisīt izbrīnu un pārdomas. Tas līdzinās sēklas graudiem, kas gadu tūkstošiem bijuši hermētiski noslēgti piramīdu kambaros un līdz pat šai dienai saglabājuši dīgtspēju.

Pēc piepildījuma

Par diženo darbu rašanos bieži ir ticis domāts dzemdību tēlos. Šis tēls ir dialektisks, tas aptver šo norisi divos aspek-

tos. Pirmais ir saistīts ar radošo ieņemšanu un ģenialitātē skar sievišķo. Šis sievišķais izsmel sevi piepildījumā. Tas dod darbam dzīvību, lai pēc tam mirtu. Meistarā līdz ar piepildītu radišanu ir beigusies tā daļa no viņa, kura bija saistīta ar ieņemšanu. Tomēr šis darba piepildījums – un te mēs nonākam pie norises otra aspekta – nav nekas miris. Tas nav sasniedzams no ārpuses; tas neprasa pulēšanu un pielabošanu. Tā norisinās paša darba iekšienē. Un arī šeit ir runa par dzemdībām. Proti, radītais savā piepildījumā no jauna dzemdina radītāju – ne tajā sievišķībā, kurā tas tika ieņemts, bet gan tā vīrišķajā elementā. Aplaimots tas pārspēj pašu dabu: jo šo būtmi, kuru viņš pirmoreiz tika ieguvis mātes klēpja tumšajās dzīlēs, tagad viņam sniegs kāda gaišāka valstība. Viņa dzimtene nav tur, kur viņš ir dzimis, bet gan viņš nāk pasaulē tur, kur ir viņa dzimtene. Viņš ir vīriešu dzimuma pirmdzimtais tam darbam, ar kuru viņš reiz bija grūts.

Ibizas virkne

Ibiza, 1932. gada aprīlis, maijs

Pieklājība

Ir labi zināms, ka godīgums, pazemība, tuvākā milestība, līdzietība un daudzas citas godājamās ētikas prasības ikdienas interešu kaujās tiek pamestas novārtā. Tādēļ ir visai pārsteidzoši, ka tik reti šajā konfliktā tiek domāts par to starpnieku, kuru cilvēki ir gadu tūkstošiem meklējuši un arī atraduši. Īsts starpnieks un kopsaucējs starp abiem strīdīgajiem komponentiem – tikumību un cīņu par izdzīvošanu – ir pieklājība. Pieklājība nepieder ne pie viena no tiem – tā nav nedz tikumiska prasība, nedz cīņas ierocis – un tomēr tā ir šīs abas. Citiem vārdiem: tā nav nekas, un tā ir viss – atkarībā no skatpunkta. Tā ir nekas, būdama skaista ilūzija, forma, kas labprāt maldinoši novērš no tā strīda nežēlības, kurā partneri ir iesaistījušies. Un, tā kā pieklājība nav stingrs morāles priekšraksts (bet gan vien spēkā neesoša morāles priekšraksta attēlojums), arī tai piemītošā vērtība eksistences cīņā (šās cīņas neizšķirtā rezultāta attēlojums) ir fiktīva. Tomēr šī pati pieklājība ir viss, ja tā atbrīvo no konvencijas sevi un arī attiecīgo norisi. Ja pārrunu telpu kā boksa ringu no visām pusēm iekļauj konvencijas, tad īstā pieklājība izpaužas tādējādi, ka norauj barjeras, neierobežoti paplašinot cīņu un kā izpalīgiem, vidutājiem un samierinātājiem vienlaikus ļaujot tajā ienākt iepriekš izslēgtajiem spēkiem un instancēm. Kas sevi ļauj pārņemt abstraktam priekšstatam par situāciju, kurā viņš ar savu partneri atrodas, tas tikai ar vardarbīgiem risinājumiem varēs izplēst uzvaru šajā cīņā.

Viņam ir visas iespējas ieņemt nepieklājīgā vietu. Turpretī dzīva izpratne par stāvokļa galējumu, komiskumu, tā privāto vai pārsteidzošo pusi ir augstākā pieklājības skola. Tam, kurš apguvis šo izpratni, tā piespēlē režiju sarunām, bet galu galā – arī intereses; un beigās viņš ir tas, kurš stridīgākos sarunas elementus pārbīda sava partnera acu priekšā kā pasjansa kārtis. Turklāt pieklājības kodols ir pacietība, un tā ir arī vienīgais no visiem tikumiem, kuru pieklājība pārņem neizmainītā veidā. Savukārt pārējiem tikumiem, par kuriem Dieva aizmirstā konvencija ir iedomājusies, ka tie var izpausties vien “pienākumu konflikta” gadījumā, pieklājība kā vidusceļa mūza jau sen ir devusi, kas tiem pienākas: proti, nākamo iespēju zaudējušajam.

Neatrunāt

Ja kādam prasa padomu, tad viņš rīkojas labi, vispirms uzzinādams paša vaicātāja viedokli, lai šādi stiprinātu viņa pārliecību. Nevienam nav tik viegli pārliecināms, ka citam piemīt lielāka gudrība, tādēļ visai maz būs tādu, kas vaicās pēc padoma ar nolūku sekot šim svešajam padomam. Gluži pretēji – tas ir viņu pašu jau klusībā pieņemtais lēmums, kura apstiprinājumu viņi vēlreiz – it kā no otras puses, kā cita sniegtu “padomu” – grib dzirdēt. Viņi izlūdzas tā aktualizāciju no cita, un viņiem ir taisnība. Jo pats bīstamākais ir likt lietā “pie sevis” izlemto, neizlaižot to caur dialogā sacīto un atbildēto kā caur filtru. Tādēļ ar to vien jau ir palīdzēts padoma lūdzējam, un, ja viņš grasās darīt ko neprātīgu, ir labāk skeptiski apstiprināt viņa taisnību, nevis pārliecināti iebilst.

Dārgumu telpa

Caur atvērtām durvīm, kuru priekšā krokojas pārlišu aizkari, Dienvidspānijas mazajos ciematos skatiens iespiežas interjerā, kura krēslainumā izceļas sienu baltums. Šīs sienas tiek balsinātas daudzas reizes gadā. Un pie galējās sienas, precīzi izkārtoti, simetriski parasti stāv trīs vai četri krēsli.

Savukārt ap vidējo asi starp tiem rotaļājas kādu neredzamu svaru mēlīte, kuros viesmīlība un atraidījums tiek likts vienādi smagos kausos. No krēsliem – šādi stāvošiem, nepretenciīgiem pēc formas, toties ar uzkrītoši skaistu pinumu – ir iespējams šo to nolasīt. Neviena kolekcionārs nespētu ar lielāku pašapziņu izstādīt savā vestibilā Isfahānas paklājus vai Van Deika gleznas, kā zemnieks izstāda šos krēslus savā kailajā priekšnamā. Taču tie nav tikai krēsli. Ja uz kāda atzveltnes karājas sombrero, tad tie vienā acumirkli ir mainījuši savu funkciju. Turklāt jaunajā kompozīcijā salmu cepure neizskatās mazāk vērtīga par vienkāršo krēslu. Zvejas tiklam un vara katlam, airiem un māla amforai patīk būt kopā un simtiem reižu dienā, pieprasījuma mudinātiem, mainīt savu vietu un satikties no jauna. Vairāk vai mazāk vērtīgi ir tie visi. Un to vērtības noslēpums ir vienkāršība – dzīves telpas pieticīgums, kurā saredzama ir ne tikai tā vieta, kuru tie pašlaik ieņem, bet gan telpa, kurā tie vienmēr tiek aicināti ieņemt jaunas vietas. Mājā, kurā nav gultas, paklājs, ar kuru iemītnieks naktīs apsedzas, ir vērtīgs; ratos, kuros nav polsteru, tāds ir spilvens, ko noliek uz ratu kailās grīdas. Mūsu labiekārtotajos namos nav telpas vērtīgajam, jo tam pietrūkst vietas, kur pakalpot.

Pirmais sapnis

Es biju ceļā kopā ar Jūlu, tas bija kaut kas vidējs starp kāpšanu kalnos un pastaigu, un mēs tuvojāmies kalna virsotnei. Divainā kārtā es grasījos to atpazīt pēc kāda ļoti augsta, ieslīpi pret debesīm pacelta pāļa, kas, sliedamies līdzās par to augstākai klints sienai, to šķērsoja. Taču, kad mēs bijām augšā, tā vairs nebija nekāda virsotne, bet gan drīzāk augsta plakankalne, ko šķērsoja plata iela ar senlaicīgām, diezgan augstām mājām abās pusēs. Tad mēs vairs negājām kājām, bet sēdējām ratos, kas brauca pa šo ielu; mēs sēdējām viens otram līdzās, man šķiet, aizmugurējā sēdekli. Varbūt rati, kamēr mēs tajos sēdējām, arī mainīja braukšanas virzienu. Es pieliecos tuvāk Jūlai, lai viņu no-

skūpstītu. Viņa man nesniedza pretim lūpas, bet gan vaigu. Un, viņu skūpstīdams, es pamanīju, ka šis vaigs ir no ziloņkaula un to visā garumā šķērso melnas, mākslinieciski izgredtas rievās, kuru skaistums mani aizkustināja.

Veiksmes kompass

Tas, ka veiksmes atslēga meklējama gribā, ir dziļi iesakņojies aizspriedums. Ja veiksmē atrastos vienīgi atsevišķās eksistences līnijā, arī tad tā neliecinātu par šīs eksistences iekļaušanos pasaules ēkā. Šis izteikums, protams, prasa daudzas atrunas. Taču – vai tad mazāk atrunu vajag iepretim atsevišķai eksistencei un pašai pasaules ēkai? Tādēļ veiksmē, ko tik bieži mēdz nobidēt malā kā aklu gadījuma spēli, ir šās pasaules nejaušību visdziļākā izpausme. Veiksmē ir pasaules ritējuma kaprīze. Tāpēc tai ir maz kopīga ar gribu, kas tai dzenas pakaļ. To vispār nosaka nevis iemesli, kuri veiksmi izraisa un kuros parādās tās īstā daba, bet gan cilvēku figūras, ko tā nosaka. Tā parāda sevi savos mīļajos. Tie ir viņas miesīgie bērni – un viņas pabērni. Pasaules ritējuma kaprīzes atbilst idiosinkrāzijai indivīda eksistencē. Sniegt par to norēķinu no sākta gala ir bijusi komiskajam piederīga privilēģija, kura taisnīgums nav vis debesu, bet gan neskaitāmu pārskatīšanos panākts; un šīs pārskatīšanās galu galā pēdējās nelielās kļūdas rezultātā tomēr dod pareizo iznākumu. Taču – kur mājo subjekta idiosinkrāzija? Viņa pārliecībā. Nosvērtais, kam nepiemīt nekādas idiosinkrāzijas, dzīvo, nepazīdams pārliecības; dzīve un domāšana viņam tās sen jau ir samalusi gudrībā, kā dzirnakmeņi samal graudus miltos. Taču komiskā figūra nekad nav gudra. Vienmēr tā ir blēņdaris, muļķītis, āksts, nabadziņš, tomēr, lai kas tā arī būtu, pasaule tai der kā uzlieta. Veiksmē viņai nav laimīga zvaigzne un arī neveiksmē nav nelaimīga. Tā vispār nevaicā pēc likteņa, mīta un nolemtības. Tās atslēga ir ģeometriskā figūra, kas ir konstruēta starp veiksmes un pārliecības asīm. Veiksmes kompasa iedaļas ir šādas.

Veiksme, atsakoties no jebkādas pārliecības. Veiksmes parastais gadījums: Hļestakovs jeb avantūrists. – Avantūrists ļauj situācijai kā medijam sevi vadīt. *Mundus vult decipi*.¹ Viņš pat savu vārdu izvēlas pasaulei par patikšanu.

Veiksme, piekrītot jebkurai pārliecībai. Veiksmes ģēnija gadījums. Šveiks jeb laimes luteklis. – Laimes luteklis ir godīga būtne, kas grib izdarīt visiem pa prātam. Antiņš dalās laimē ar jebkuru, kas to vēlas.

Neveiksme, piekrītot jebkurai pārliecībai. Neveiksmes parastais gadījums: Buvārs un Pekušē jeb mietpilsonis. – Mietpilsonis ir jebkuras pārliecības moceklis no Lao Dzi līdz Rūdolfam Šteineram. Tomēr katrai “tikai stundas ceturksnī”.

Neveiksme, atsakoties no jebkuras pārliecības. Neveiksmes ģēnija gadījums: Čaplins jeb neveiksminieks. – Neveiksminieks nekur neaizķeras, viņš klūp tikai pār paša kājām. Viņš ir vienīgais miera eņģelis, kas iederas uz Zemes.

Šis ir kompass visu labvēlīgo un nelabvēlīgo vēju noteikšanai, kuri mēdz rotaļāties ar cilvēka eksistenci. Atliek tikai noteikt šā kompasa viduspunktu, tā asu krustpunktu – vietu, kur valda pilnīga indifferenci starp veiksmi un neveiksmi. Šajā viducī atrodas Dons Kihots – *cilvēks ar vienu vienīgu pārliecību*, kura teiksma mums māca, ka šajā labākajā vai sliktākajā no visām iedomājamām pasaulēm – kas gan nebūt nav iedomājama – pārliecība, ka tas, kas stāv rakstīts bruņinieku grāmatās, ir patiess, var piekautu ākstu padarīt svētlaimīgu, ja vien šī pārliecība viņam ir vienīgā.

Vingrināšanās

Skolnieks zem spilvena noliktās grāmatas saturu no rīta zina no galvas; rīts gudrāks par vakaru; pārtraukums ir radošs mirklis – atrast tam visam savu vietu ir sākums un gals jebkurai meistarībai, kā arī tās pazīme. Tieši šis atalgojums lika dieviem pūlēties vaiga sviedros. Jo darbs, kas sola mē-

¹ Pasaule vēlas, lai to krāptu (lat.).

renus panākumus, ir bērnu spēle salīdzinājumā ar to, kurš aicina laimi. Rastelli izstieptais mazais pirkstiņš šādi aicināja bumbu, kas kā putns nosēdās uz tā. Gadu desmitiem ilgā iepriekšējā vingrināšanās pirms tam bija nevis “pakļāvisi savai varai” ķermeni vai bumbu, bet gan panākusi to, lai tie abi varētu saprasties bez viņa līdzdalības. Nogurdināt meistarū ar čaklumu un pūlēm līdz sabrukuma robežai, lai ķermenis un katrs no tā locekļiem varētu rīkoties pēc sava prāta, – to, lūk, sauc par vingrināšanos. Par veiksmi var runāt tad, ja griba ķermeņa iekšējā telpā reizi par visām reizēm noiet malā par labu kādam no orgāniem, piemēram, rokai. Tādēļ gadās, ka pēc ilgas meklēšanas pazudušais izkrīt no prāta un, kad kādu dienu meklē kaut ko pavisam citu, agrāk meklētais iekrīt tieši rokā. Roka ir ķērusies pie šīs lietas un vienā vēzienā vienojusies ar to.

Neaizmirsti labāko

Kāda man pazīstama persona bija viskārtīgākā tieši tajā savas dzīves periodā, kad tā bija visnelaimīgākā. Viņš neko neaizmirs. Kārtējos darījumus viņš reģistrēja līdz pēdējam sikumam, un, ja bija runa par kādu tikšanos – to viņš nekad neaizmirs –, tad ieradās ārkārtīgi precīzi. Viņa dzīves ceļš bija kā nobruģēts, un tajā nebija ne mazākās spraugas, kas varētu aizaugt ar nezālēm. Tā turpinājās labu laiku. Tad nāca notikumi, kuru rezultātā mainījās minētās personas dzīves apstākļi. Iesākumā viņš atteicās no pulksteņa. Viņš ieradīnājās ierasties par vēlu, un, ja otrs jau bija aizgājis, viņš ieņēma vietu, lai to gaidītu. Ja kaut ko ievajadzējās, viņš reti spēja to atrast, un, ja nācās kaut ko sakārtot, tad nekārtība auga vēl lielāka citā vietā. Kad viņš piegāja pie sava rakstāmgalda, tas izskatījās tā, it kā uz tā kāds būtu nakšņojis. Taču tas bija viņš pats, kas bija šādi ieperinājies gruvešos un mājaja tur, un, lai ko arī sev sarūpētu, viņš pats sevi iebūvēja tajā iekšā – līdzīgi bērniem, kad tie rotaļājas. Un, tāpat kā bērni visur – kabatās, smiltīs, atvilktnēs – uzduras

kaut kam aizmirstam, ko paši ir nobēdzinājuši, arī viņam tā gadījās – ne tikai domāšanā, bet arī dzīvē. Draugi viņu apciemoja tieši tad, kad viņš vismazāk par tiem domāja, un viņa dāvanas, nebūdamas vērtīgas, nāca tik pareizā laikā, it kā viņa rokās būtu pašu debesu pavedieni. Tolaik viņš vislabprātāk atcerējās teiku par ganu zēnu, kam kādu svētdienu kalns ļauj ienākt pie savām bagātībām, taču vienlaikus dodot miklainu norādījumu: “Neaizmirsti labāko!” Tolaik viņš jutās daudz maz labi. Viņš maz ko paveica un neko arī neuzskatīja par paveiktu.

Ieradums un uzmanība

No visām īpašībām pirmā, saka Gēte, ir uzmanība. Tomēr šo pozīciju tā daļa ar ieradumu, kas jau no pirmās dienas grib uzmanībai atņemt tās vietu. Jebkurai uzmanībai ir jāieplūst ieradumā, ja vien nav cilvēks pušu jāplēs; jebkurš ieradums ir jāizbiedē uzmanībai, ja vien nav cilvēks jāparalizē. Ieraudzīt un pierast, būt šokētam un akceptēt – tās ir viņu kores un ieplakas dvēseles jūrā. Tomēr šajā jūrā reizēm iestājas bezvējš. Nav šaubu, ka tas, kurš pilnībā koncentrējas uz vienu vienīgu mokošu domu, uz kādām sāpēm un to dūrieniem, var kļūt par upuri visklusākajam troksnītim, visklusākajām čalām vai kukaiņa lidojumam, ko pat uzmanīga un asa auss varbūt vispār nebūtu pamanījusi. Tiek uzskatīts, ka, jo vairāk sakoncentrējusies ir dvēsele, jo vieglāk ir likt tai novērsties. Tomēr šī ieklausīšanās ir ne tikai uzmanības beigas, bet arī tās vispilnīgākā izpausme – tas ir acumirklis, kad tā no sava klēpja liek dzimt ieradumam. Šī džinkstēšana un dūkoņa iezīmē sliekšni, un dvēsele to nemano ir pārkāpusi. Ir tā, it kā tā vairs negribētu atpakaļ ierastajā pasaulē; tagad tā dzīvo kādā jaunā, kurā sāpes ir tās viettraudzis. Uzmanība un sāpes papildina viena otru. Tomēr arī ieradumam ir kāds analogs, un tā sliekšni mēs pārkāpjām miegā. Ar mums sapnī notiekošais taču ir kāda jauna un nezināma maņa, kas izraujas no ieraduma klēpja. Ikdienā

pieredzētais, nodrāztās runas, mūsu skatienā pārpalikušās nogulsnes, mūsu pašu asins pulsēšana – viss šis agrāk nepamanītais sagrozītā un pārlieku asā formā sniedz materiālu sapņiem. Sapnī nav izbrīna, un sāpēs nav aizmiršanas – jo tie abi jau nes savu pretstatu sevī, kā viņu kores un ieplakas bezvēja laikā dus, ieguldītas viena otrā.

Lejup no kalna

Vārds “satricinājums” ir jau dzirdēts līdz apnikumam. Tādēļ būtu sakāms kaut kas tam par godu. Sacītais ne mirkli neattālināsies no jutekliskā un stingri turēsies pie vienas tēzes: satricinājums ved pie sabrukšanas. Vai tie, kuri par katru pirmizrādi vai pirmpublicāciju aizgūtnēm pauž mums savu satricinājumu, gribētu sacīt, ka viņos kaut kas ir sabrucis? Paskat, frāze, kas pirmīt bija negrozāma, paliek tāda arī pēc tam. Kā gan lai viņi sev atvēlētu pārrāvumu, kam sekot var vienīgi sabrukums? Neviens to nav sajutis skaidrāk par Marselu Prustu, kam vecmāmiņas nāve likās satricecoša, bet ne reāla līdz brīdim, kad vakarā, velkot nost kurpes, viņš izplūda asarās. Kāpēc? Tāpēc, ka viņš nelocījās. Ķermenis tādējādi var atmodināt dziļās sāpes un ne mazāk arī dziļās domas. Tās abas prasa vienatni. Kas kādreiz vienatnē ir kāpis kalnā, pārguris sasniedzis virsotni un pēc tam ar visu ķermeni satricinošiem soļiem devies lejup, tam kļūst vaļīgākas laika saites, starpsienas viņa dvēselē sabrūk, un viņš tipina pa acumirkļu šķembām kā sapnī. Reizēm viņš mēģina apstāties un nespēj to. Kurš gan zina, vai tās, kas viņu satricina, ir domas vai varbūt grubuļainais ceļš? Viņa ķermenis ir kļūvis par kaleidoskopu, kas ar katru soli rāda viņam patiesības mainīgās figūras.

Hašišs Marseļā

Piezīme: Viena no pirmajām pazīmēm, ka hašišs ir sācis iedarboties, ir “trula nojautu un nomāktības izjūta, it kā tu-votos kaut kas svešāds un nenovēršams. [...] Parādās tēli un tēlu virknes, sen nogrimušas atmiņas, visā pilnībā atdzimst ainas un situācijas; iesākumā tās modina interesi, dažkārt labpatiku, visbeidzot, kad no tām nevar atbrīvoties, – pagu-rumu un mocības. Cilvēku pārsteidz un saviļņo viss notieko-šais, arī tas, ko viņš pats saka un dara. Viņa smiekli, viss vi-ņa sacītais iedarbojas uz viņu kā ārēji notikumi. Viņš nonāk arī līdz pārdzīvojumiem, kas līdzinās iedvesmai un apskaid-rībai. [...] Telpas var paplašināties, grīda – slieties stāvus, pa-rādās atmosfēriski fenomeni kā tvaiki, necaurredzama mig-la vai smags gaiss; krāsas kļūst spodrākas, mirdzošākas; priekšmeti kļūst daiļāki vai arī raupjāki un draudīgāki. [...] Tas viss nenorisinās nepārtrauktā attīstībā, tam ir raksturī-gas nepārtrauktas pārejas no sapņa uz nomodu, pastāvīga, galu galā nogurdinoša mētāšanās starp pilnīgi atšķirīgām apziņas pasaulēm; šī iegrimšana vai iznīršana var notikt tei-kuma vidū. [...] Par to visu apreibušais mums stāsta tādā for-mā, kas lielākoties ļoti jūtami novirzās no normas. Redzēt kopsakaru ir visai grūti, jo ikkatra atmiņas epizode pēkšņi atraujas no iepriekšējās, doma nesakopojas sacītajā vārdā un situācija var kļūt tik nomācoši jautra, ka hašiša ēdājs mi-nūtēm ilgi nav spējīgs ne uz ko citu kā vienīgi uz smiekliem. [...] Atmiņas par reibumu ir pārsteidzoši skaidras.” – “Interese-santi, ka saindēšanās ar hašišu līdz šim vēl nav eksperimen-

tāli pētīta. Lielisku hašiša izraisītā reibuma aprakstu mums sniedz Bodlērs (*Paradis artificiels*).”

Jöel un Fränkel. Der Haschisch-Rausch. – Klinische Wochenschrift 1926, V, 37.

Marseļa, 29.jūlijs. Septiņos vakarā pēc ilgas vilcināšanās ieņēmu hašišu. Dienā es biju Eksā. Neskaidrā pārliecībā, ka šajā simttūkstošu pilsētā, kur mani nepazīst, mani neviens netraucēs, esmu atgūlies gultā. Un tomēr mani traucē mazs bērns, kas raud. Man šķiet, ka ir pagājušas jau trīsceturtdaļstundas. Taču tās tomēr ir tikai divdesmit minūtes... Tā nu es guļu gultā; es lasu un smēķēju. Man pretī joprojām ir skats uz Marseļas *ventre*¹. Iela, ko es tik bieži esmu redzējis, ir kā naža ievilkts iegriezums.

Galu galā es atstāju hoteli; man šķiet, ka iedarbība ir pagājusi secen vai arī bijusi tik vāja, ka varētu atteikties no piesardzības, kas liktu man palikt mājās. Pirmā pieturvietā man ir kafejnīca *Cannebière* un *Cours Belsunce* stūrī. No ostas skatoties, tā sanāk kreisā puse, tātad tā nav mana ierastā. Un tagad? Tāda kā labvēlība, vēlme redzēt ļaudis, draudzīgi nākam citu citam pretī. Vientulības izjūta ir pazudusi patiešām ātri. Mans spieķis sāk rosināt īpašu prieku. Es kļūstu tik ļoti jūtīgs: pārņem bailes, ka uz papīra krītošā ēna tam varētu kaitēt. – Riebums izzūd. Lasu plāksnītes virs pisuāriem. Nebrīnītos, ja šurp atnāktu tas un tas. Kad viņi to tomēr nedara, mani tas neapbēdina. Man šeit tomēr ir par skaļu.

Nu liek sevi manīt laika un telpas pārmaiņas, ko piedzīvo hašiša ēdājs. Tās, kā zināms, ir absolūti lieliskas. Tam, kurš ir ēdis hašišu, Versaļa nešķītis pārlietu liela un mūžība – pārāk ilga. Un fonā šo iekšējo pārdzīvojumu grandiozajām dimensijām – absolūtai ilgstamībai un neizmērojamai telpai – brīnumains un svētlaimīgs humors jo labprātāk kavējas pie telpiskās un laiciskās pasaules nejaušībām. Es jūtu bezgalīgi daudz šā humora, kad restorānā *Basso* uzzinu,

¹ Centru (fr.) – *Tulk.*

ka silto ēdienu virtuve tūlīņ tiks slēgta, kad es esmu tikko apsēdies, lai iepusdienotu mūžībā. Neraugoties uz to, nepamet sajūta, ka šeit viss ir gaišs, cilvēku un dzīvības pārpilns un tāds arī paliks. Man ir jāpastāsta, kā es atradu sev vietu. Es vēlējos vietu ar skatu uz ostu, kas redzams no augšējiem stāviem. Ejot garām pa leju, es nolūkoju galdu uz trešā stāva balkona. Galu galā es nonācu tikai līdz otrajam. Galdi pie loga lielākoties bija aizņemti. Tad es piegāju pie kāda liela galda, kas tikko bija atbrīvojies. Tajā acumirkli, kad pie tā piesēdos, šī aplamība – sēdēt vienam pašam pie tik liela galda – man likās tik apkaunojoša, ka es taisnā līnijā šķērsoju visu zāli līdz pat pretējam stūrim, lai ieņemtu kādu mazāku vietu, ko tikko biju ieraudzījis.

Taču ēšana bija vēlāk. Vispirms bija kāds mazs bārs pie ostas. Es jau atkal grasījos apjukumā griezties atpakaļ, jo arī no turienes, šķiet, sadzirdēju koncertu – proti, pūtēju orķestra mūziku. Tad es vēl varēju atjēgt, ka tas nav nekas cits kā auto signālu gaudošana. Ceļā uz *vieux port*² manā solī parādījās brīnumainais vieglums un noteiktība, padarot akmeņaino, neartikulēto lielā laukuma pamatni par šosejas zemi, pa kuru es, mundrais ceļinieks, soļoju nakts tumšā. Ap šo laiku es vēl joprojām biju izvairījies no *Cannebière*, nebūdams īsti drošs par savu koordināciju. Šajā mazajā ostas bārā hašišs sāka izrādīt savus kanoniskos brīnumus primitīvā skaidrībā, kādā es tos līdz šim vēl nebiju piedzīvojis. Proti, tas padarīja mani par fizionomistu vai vismaz par fizionomiju vērotāju, un te nu es tiku piedzīvojis kaut ko unikālu manas pieredzes kontekstā: es, burtiski, iekodos man apkārt esošajās sejās, kurām pa daļai piemita krietni daudz raupjuma un neglītuma. Tās bija sejas, no kuru uzlūkošanas es parasti izvairījos divu iemeslu dēļ: pirmkārt, es nevēlējos piesaistīt sev to skatienus, otrkārt, to brutālitate man šķita nepanesama. Šis ostas krogs atradās samē-

² Veco ostu (fr.) – *Tulk.*

rā nomaļus. (Man liekas, tas bija pēdējais, kurā es vēl bez bailēm varēju iet iekšā un kuru es, šādi noreibis, pratu novērtēt ar to pašu precizitāti, ar kuru kāds, būdams ļoti noguris, prot piepildīt glāzi ar ūdeni tieši līdz malām, nevienai lāsei nepārlīstot pāri, kā viņš to nekad neizdarītu, būdams spirts un atpūties.) Tas bija krietnā attālumā no *Rue Bouterie*, tomēr tajā nesēdēja neviens buržujs; līdzās ierastajam ostas proletariātam dažas kaimiņos dzīvojošas sīkpilsoņu ģimenes. Te nu es vienā acumirkli sapratu, kā gleznotājam – vai tā nav noticis ar Rembrantu un daudziem citiem? – tieši neglītums ir parādījies kā īstais skaistuma rezervuārs, precīzāk – kā tā mantzinis, kā sašķelts kalns ar tā dziļās apslēpto skaistuma zeltu, kas uzmirgo no grumbām, acu skatieniem un vaibstiem. Īpaši man atmiņā palikusi kāda bezgalīgi dzīvnieciska un rupja seja, kurā mani pēkšņi satrieca “atsacīšanās rievā”. Lielākoties mani šādi piesaistīja vīriešu sejas. Nu sākās ilgi aizturētā spēle, kad katrā no sejām parādās kāds paziņa; bieži es zināju viņa vārdu. Ilūzija izzuda, kā tā izzūd sapnī: nevis apkaunota un kompromitēta, bet gan mierīgi un draudzīgi – kā būtne, kas izpildījusi savu pienākumu. Šādos apstākļos nevarēja būt ne runas par vientulību. Vai es pats būtu mana kompānija? Laikam gan, tomēr ne tik viennozīmīgi. Tāpat man nav zināms, vai tad tas mani būtu tā aplaimojis. Drīzāk gan būtu jāsaka šādi: es kļuvis pats sev par visizveicīgāko, maigāko un nekaunīgāko savedēju, kas aicināja pie manis lietas ar to divdomīgo pārliecinātību, kura liecināja, ka savedējs pazīst sava pavēlnieka vēlmes un ir tās izpētījis. – Tad aizsākās tas pusmūžības ilgums, līdz atkal parādījās viesmīlis. Vēl vairāk – es vairs nevarēju sagaidīt viņa parādīšanos. Es iegāju bāra telpā un samaksāju pie letes. Vai šādā krogā ir pieņemts dot dzeramnaudu, es nezinu. Citādi noteikti būtu kaut ko iedevis. Vakar hašiša ietekmē es drīzāk biju kļuvis skopulīgs. Tieši bailēs no krišanas ekstravagancēs es sevi padarīju patiesi uzkrītošu.

Tā tas notika arī pie Baso. Iesākumā es pasūtīju duci austeru. Viesmīlis vēlējās, lai tūlit pasūtu arī nākamo ēdienu. Es norādīju kaut ko ierastu. Tad viņš ziņoja, ka pasūtītais vairs nav dabūjams. Tad es sāku vilkt lokus ēdienkartē ap šo ēdienu, un taisījos pasūtīt vienu pēc otra; te atkal man acīs iekrita kāds no pretējās lapas, līdz es visbeidzot biju sasniedzis pašu augšējo. Tomēr tas bija ne tikai rijīgums, bet gan visai izteikta pieklājība pret ēdieniem, kurus es ar savu atteikumu negribēju aizvainot. Īsi sakot, es apstājos pie *Pâté de Lyon*³. Lauvas pastēte, es nodomāju, priecīgi smeļoties, kad tā stāvēja manā priekšā uz šķīvja, taču pēc tam – ar nicinājumu: tā ir maiga zaķa vai cāļa gaļa, vai kas cits vēl. Man, izsalkušam kā lauvam, nešķīstu nepiedienīgi remdēt badu ar vienu lauvu. Kopumā man bija skaidrs, ka es, kad tikšu galā šeit pie Baso (tas bija ap pusvienpadsmitiem), došos vēl kur citur, lai vakariņotu otrreiz.

Taču vispirms bija gājiens pie Baso. Es klīdu pa piekrasti un vienu pēc otra lasīju tur pietauvoto laivu nosaukumus. Te mani pārņēma neaptverama jautrība, un es smējos sejā visiem Francijas īpašvārdiem pēc kārtas. Mīlestība, kas šīm laivām bija apsoluta tām dotajos vārdos, – brīnišķi skaista un aizkustinoša. Ignorējot es tiku pagājis garām vienīgi “Aero II”, kas man atgādināja par kara aviāciju, tāpat kā bārā, no kurienes nācu, biju novērsies no dažām pārlietu kroplīgām sejām.

Kad sēdēju augšā pie Baso un lūkojos lejup, no jauna sākās vecās rotaļas. Ostas laukums kļuva par manu paleti, uz kuras fantāzija jauca telpiskos novietojumus – izmēģināja tos gan šā, gan tā, nepiedomājot pie tiem, līdzīgi gleznotājam, kas sapņo uz savas paletes. Es vilcinājos, pirms ķerties pie vīna. Tā bija puspudele *Cassis*. Glāzē peldēja ledus gabaliņš. Tomēr tas lieliski saderējās ar manu narkotiku. Es biju izvēlējis vietu pie atvērta loga, pa kuru varēju noraudzīties uz naksnīgo laukumu. Un, ik pa brīdim tā raudzīdamies, es

³ Lionas pastēte (fr.) – *Tulk.*

pamanīju, ka laukumam piemīt nosliece mainīties līdz ar katru, kas gāja pa to, it kā tas šā laukuma priekšā būtu figūra, kurai, pareizi izprastai, nav nekā kopīga ar to, kā tā redz laukumu, bet gan drīzāk ar skatienu, ar ko dižie septiņpadsmitā gadsimta portretisti atkarībā no tā, kāds raksturs piemita augstdzimušajai personai, kuru tie gleznoja pie kolonādes vai loga, lika tai izcelties uz šīs kolonādes vai loga fona. Vēlāk es piezīmēju, skatoties lejup: "No gadsimta gadsimtā lietas kļūst aizvien svešākas."

Te vajadzētu piebilst ko vispārīgu: šādai reibuma vienatnei piemīt arī savas ēnas puses. Runājot par fiziskām sajūtām – ostas krogā man kādā mirklī parādījās spiediens uz diafragmu, kas rada atvieglojumu dūkšanā. Tāpat nav šaubu, ka patiesi skaistais un atjautīgais tā arī paliek neatmodināts. Tomēr vienatne savukārt darbojas arī kā filtrs. Nākamajā dienā pierakstītais ir kas vairāk par uzskaitītiem iespaidiem; naktī reibums ar jaukām, prizmatiskām apmalēm nogulsņējas iepretim ikdienai, tas veido īpašu figūru un skaidrāk paliek pieminā. Es vēlētos teikt: tas samazinās un iegūst zieda formu.

Lai tuvotos reibuma laimes mīklas atminējumam, ir jāpārdomā stāsts par Ariadnes pavedienu. Tik daudz baudas no vienkāršas kamola atritināšanas! Un šī bauda ir dziļi radniecīga reibuma baudai, kā arī radīšanas baudai. Mēs dodamies uz priekšu, tomēr šādi ne tikai atklājam alas likločus, pa kuriem virzāmies, bet gan izjūtam šo atklājēja prieku vienīgi uz šās otrās ritmiskās svētlaimes pamata, kuru sniedz kamola atritināšana. Šāda pārlicība meistariski uztītajā kamolā, kuru mēs atritinām, – vai tā nav katras, vismaz prozaiskas, produktivitātes laime? Un hasiša ietekmē mēs esam ar visaugstākajām spējām apveltītas prozaiskas būtnes.

Dziļi iegrimušajai laimes izjūtai, kas parādījās pēc tam kādā *Cannabière* laukuma stūrī, kur *Rue Paradis* atduras apstādījumos, tuvināties ir grūtāk nekā visam iepriekš notikušajam. Laimīgā kārtā es atrodu uz sava laikraksta uzrak-

stītu teikumu: "No realitātes ar karoti ir jāsmeļ vienāda." Pirms vairākām nedēļām es tiku pierakstījis kādu citu – Johanna Jensa teikumu, kas šķietami pauda ko līdzīgu: "Rihards bija jauns cilvēks, kam piemita izpratne par visu vienādo šajā pasaulē." Šis teikums man ļoti patika. Tagad tas ļauj man konfrontēt politiski racionālo jēgu, ko biju tajā saskatījis, ar individuāli maģisko manas vakardienas pieredzes jēgu. Ja Jensa sacītais vedināja mani pie domas, ka lietas, kā zināms, ir caurcaurēm tehniskas un racionalizētas un ka īpatnais slēpjas vien to niansēs, tad jaunā atziņa bija pilnībā atšķirīga. Proti, es redzēju tikai nianses, tomēr tās bija pilnīgi vienādas. Es iedziļinājos man priekšā esošā bruģa apcerē, kurš bija ieziests ar kādu smēri, ar kuras palīdzību es it kā slidēju pār to, un tas varēja būt tieši tas pats Parīzes bruģis. Bieži tiek sacīts: akmens maizes vietā. Šie akmeņi bija maize manai fantāzijai, kas pēkšņi grasījās badīgi nogaršot vienādo visās vietās un visās zemēs. Tomēr es biju ārkārtīgi lepns uz to, ka atrodos šeit, Marselā, hašiša reibumā; un kas gan vēl lai būtu līdzdalīgs manā reibumā šajā retajā vakarā? Ja es arī nebūtu spējīgs būties no tuvās nelaimes, no šurpu nākošās vientulības, vienmēr paliktu hašišs. Šajā stadijā sava nozīme bija no tuvējā naktslokāla skanošajai mūzikai, kurā es klausījos. Ormanī man garām pabrauca G. Tas notika acumirkli – tāpat, kā iepriekš no laivu ēnas bija izniris ostas klaidoņa un savedēja U. tēls. Tomēr te bija ne tikai paziņas. Šajā dziļās kontemplācijas stadijā man kā Dante un Petrarka garām pagāja divas figūras – mietpilsoņi vai klaidoņi, kas to lai zina. "Visi cilvēki ir brāļi" – šādi aizsākās domu virkne, kurai es vairs nespēju izsekot. Tomēr šās virknes pēdējais posms noteikti nebija tik banāls kā pirmais un, iespējams, noveda pie dzīvnieku tēliem.

Pie laukuma, kur es sēdēju, īsi pieturēja tramvajs ar uzrakstu "*Barnabe*". Barnabas skumji mežonīgais stāsts man nešķita slikts galapunkts tramvajam Marselā. Ļoti skaistas lietas norisinājās pie kāda deju lokāla durvīm. Ik pa brīdim

pa tām iznāca ķīnietis zilās zīda biksēs un mirdzoši sārtā zīda žaketē. Tas bija durvju sargs. Pa durvju spraugu varēja ieraudzīt meitenes. Bija jautri ieraudzīt no turienes iznākam kādu vīru kopā ar meiteni baltā kleitā, tūlīt pat radās doma: "Nu, tā viņam nekur tālu neaizbēgs, un viņš to ātri vien sev atgūs. Tā ja." Likās glaimojoši, ka es šeit sēžu pašā izlaidības viducī, un "šeit" nozīmēja nevis pilsētu, bet gan nelielo, notikumiem ne pārāk bagāto laukumiņu, uz kura es atrados. Taču visi atgadījumi notika tādējādi, ka parādība mani aizskāra ar burvju zizli un es tās priekšā iegrīmu sapnī. Cilvēki un lietas šajās stundās izturējās kā tie plūškoka rekvizīti un vīriņi, kuri, ievietoti stiklotā staniola kārbā, līdz ar stikla rīvēšanu ir elektrizējušies, un nu līdz ar katru kustību tiem jānostājas visneierastākajās attiecībās.

Mūziku, kas šajā laikā te pastiprinājās, te noklusa, es nodēvēju par džeza salmu rikstēm. Neatceros, uz kāda pamata biju ļāvies kārdinājumam sist ar kāju takti. Tas ir pretrunā manai audzināšanai un nenotika bez iekšējas izskaidrošanās. Bija brīži, kad visus pārējos iespaidus nomāca akustisko iespaidu intensitāte. Pirmkārt jau nelielajā bārā viss pazuda balsu skaņās – nevis ielas troksnī. Pats īpatnējākais šajā balsu troksnī bija tas, ka tas visā pilnībā izklausījās pēc dialekta. Marselieši it kā pēkšņi vairs gana labi neprata franču valodu. Viņi bija aizkavējušies kādā dialekta pakāpē. Šeit rodamā atsvešināšanās, kuru Krauss tikai aprakstījis ar skaisto teicienu: "Jo tuvāk kāds vārds tiek aplūkots, jo no lielākas tālienes tas raugās atpakaļ," – kā liekas, ir attiecināma arī uz optisko sfēru. Katrā gadījumā es savās piezīmēs atrodu izbrīnītu teikumu: "Kā lietas tomēr spēj pretoties skatieniem."

Izskanā es, iedams pa *Cannabière*, nolēmu uz *Cours Bel-sunce* iegriezties kādā mazā kafejnīcā, lai iebaudītu vēl nedaudz saldējuma. Šī kafejnīca nebija tālu no kādas citas – manas pirmās šāvakara kafejnīcas, kurā milas pilnā laime, ko man dāvāja vēja kustinātu bārksu uzlūkošana, pārlieci-

nāja mani, ka hašišs ir sācis darboties. Un, atceroties šo stāvokli, es gribētu domāt, ka hašišs spēj pierunāt dabu, lai tā neliedz mums mīlestībai pazīstamo savas eksistences izniekošanu – tikai šoreiz darot to mazāk savtīgi. Proti, ja brīžos, kad mēs mīlam, mūsu eksistence kā zelta monētas tek caur pirkstiem dabai, kas to nevar apturēt un arī nekavē, lai šādi iegūtu sev jaundzimušo, tad šeit tā, ne uz ko necerot un negaidot, mūs pilnām riekšavām met pretim eksistencei.

LITERATŪRZINĀTNISKAS ESEJAS

Prusta tēls

I

Marsela Prusta "Zudušo laiku meklējot" trīspadsmit sējumi ir rezultāts kādai neatdarināmai sintēzei, kurā autobiogrāfiskā darbā apvienojas mistiķa kontemplācija, prozaiķa māksla, satīriķa degsme, pētnieka zināšanas un monomāna apmulsums. Pilnīgi pareizi tiek apgalvots, ka visi lielie literārie darbi vai nu iedibina, vai noslēdz kādu literatūras žanru, citiem vārdiem – tie ir īpaši gadījumi. Tomēr šis ir viens no visneaptveramākajiem šādu darbu vidū. No pašas tā uzbūves, kur *vienā tekstā* saplūst daiļdarbs, memuāri un komentāri, līdz pat teikumu krastus pārplūdinošajai sintaksei (tā ir valodas Nila, kas padara auglīgus patiesības laukus) – nekas no tā neiekļaujas normā. Šis lielais daiļliteratūras izņēmums vienlaikus ir tās visnozīmīgākais sasniegums – tāda ir pirmā rosinošā atziņa, kas nonāk pie lasītāja. Apstākļi, kas ir šā darba pamatā, ir augstākā mērā neveselīgi. Dīvainas ciešanas, neierasta pārticība un nenormāli dotumi. Ne viss šajā dzīvē varētu kalpot par paraugu, taču pamācošs gan ir pilnīgi viss. Tas ierāda izcilajam literārajam veikumam vietu pašā neiespējamības sirdī un vienlaikus visu briesmu centrā – un arī to indifferences punktā; tā iezīmē šo "mūža darba" realizāciju kā pēdējo ilgam laikam. Prusta tēls ir visaugstākā iemiesotā izpauzme, kādu vien var gūt neapturami augošā neatbilstība starp poēziju un dzīvi. Tāda ir morāle, kas pamato mēģinājumu atdzīvināt šo tēlu.

Kā zināms, Prusts savā darbā nav aprakstījis dzīvi, kāda tā ir bijusi, bet gan dzīvi, kādu atceras tas, kurš to ir piedzīvojis. Tomēr arī tas vēl ir pateikts neskaidri un pārlieku rupji. Atmiņu nodarbinātajam autoram taču galvenais ir nevis viņa pārdzīvotais, bet gan atmiņu aušana – Pēnelopes cienīgais atceres darbs. Vai varbūt vajadzētu runāt par Pēnelopes cienīgu aizmiršanas darbu? Vai šī negribētā atcerēšanās, Prusta *mémoire involontaire*¹, nav tuvāka aizmiršanai, nevis tam, ko parasti mēdz saukt par atmiņu? Un vai šis spontānās atceres veikums, kur atminēšanās ir audi un aizmiršana – meti, drīzāk nav pretstats Pēnelopes darbam, nevis tā lidzinieks? Jo šeit diena atraisa to, ko nakts ir noaudusi. Ik rītu pamodušies, mēs vārgi un vaļīgi aiz dažām bārkstīm turam rokās dzīvotās eksistences paklāju, ko mums ir noaudusi aizmiršana. Turpreti katra diena ar savu mērķim pakārtoto darbību un – vēl jo vairāk – ar mērķa sagūstīto atminēšanos izjauc aizmiršanas novīto ornamentu. Tādēļ Prusts galu galā savas dienas padarīja par nakti, lai aptumšotā istabā mākslīgā apgaismojumā netraucēti veltītu stundas darbam, neļaujot palikt nepamanītai nevienai no novītajām arabeskām.

Ja romieši tika devuši tekstam “audekla” vārdu, tad neviens teksts nav tik lielā mērā un tik blīvs audekls kā Marsela Prusta rakstītais. Viņam nekas nebija gana biezs un gana paliekošs. Viņa izdevējs Galimārs ir stāstījis, ka Prusta korektūru lasīšanas maniere esot novedusi burtliedus izmisumā. Slejas viņš sūtījis atpakaļ, aprakstītas līdz pašām malām. Tomēr tajās nav izlabota pat ne viena vienīga drukas kļūda. Viss laukums bijis aizpildīts ar jaunu tekstu. Šādi izpaužas atmiņas likumi vēl darba tapšanas ietvaros. Piedzīvots notikums taču ir galīgs vai vismaz ietverts kādā piedzīvošanas sfērā, savukārt atmiņā atsaukts notikums ir neierobežots, jo tas ir kā atslēga visam, kas notika pirms tā un no-

¹ Napatvaļīgā atmiņa (fr.).

tiks pēc tā. Un tomēr arī vēl kādā citā nozīmē tieši atmiņa ir tā, kas sniedz stingrus priekšrakstus aušanai. Proti, teksta vienību rada pašas atcerēšanās *actus purus*², nevis autora personība vai sižets. Varētu pat teikt, ka tās pārrāvums veido atcerēšanās kontinuuma kreiso pusi, paklāja apakšpuses ornamentu. To gribēja Prusts, un šādi būtu jāizprot viņa teiktais, ka viņš vislabprātāk redzētu savu darbu iespiestu vienā sējumā, divās slejās un bez atkāpēm.

Ko gan viņš tik dedzīgi meklēja? Kāds iemesls bija šīm nebeidzamajām pūlēm? Vai varam sacīt, ka visa vērā ņemamā dzīve, darbi, paveiktais nebija nekas cits kā nešaubīga izpausme visbanālākajai, pārejošākajai, sentimentālākajai un nespēcīgākajai stundai tā cilvēka eksistencē, kuram tas viss piederēja? Un, kad Prusts kādā slavenā fragmentā rāda šo savu visīpašāko stundu, viņš dara to tādējādi, ka ikviens atrod to savā paša eksistencē. Daudz netrūkst, lai mēs to varētu saukt par ikdienas stundu. Tā atnāk līdz ar nakti, līdz ar gaistošu čivināšanu vai elpas vilcienu pie atvērtā loga. Un nav paredzams, kādas sastapšanās mums būtu lemtas, ja mēs nebūtu tik iztapīgi un negulētu. Prusts neizdabāja miegam. Un par spīti tam – vai varbūt tieši tāpēc – Žans Kokto kādā skaistā esejā par viņa balss skanējumu varēja teikt, ka tas paklausot nakts un medus likumiem. Pakļaujoties tiem, viņš uzveica bezcerīgās skumjas savā iekšējībā (viņš reiz tās nosaucis par "*l'imperfection incurable dans l'essence même du présent*"³) un no atmiņu šūnām uzbūvēja māju domu bišu spietam. Kokto redzēja to, kas prasis ārkārtīgas pūles Prusta lasītājam: viņš redzēja šā cilvēka aklo, neprātīgo un apšēsto tieksmi pēc veiksmes. Tā mirdzēja viņa acīs. Šie skatieni nebija laimīgi. Tomēr tajos mājāja veiksmē, kā tā mājā spēlē vai mīlestībā. Nav grūti uzminēt, kādēļ šo sirdi plosošo, eksplozīvo veiksmes gribu, kura caurstrāvo Prusta daiļ-

²Tirā darbība. (lat.).

³Nelabojamu nepilnību pašā tagadnes būtībā (fr.).

darbus, tik reti saskata viņa lasītāji. Daudzās vietās Prusts pats ir atvieglojis viņiem darbu, sniedzot iespēju aplūkot savu *œuvre*⁴ vecajā, ierastajā atsacīšanās, heroisma un askēzes perspektīvā. Dzīves paraugskolniekiem nekas nešķiet tik saprotams kā tas, ka diža darba pamatā ir atrodamas vien moķas, posts un vilšanās. Jo pieņēmums, ka skaistajā ir jābūt līdzdalīgai arī veiksmei, viņiem būtu pārmēru labs, turklāt tas neremdinātu viņu *ressentiment*⁵.

Tācu pastāv divējāda veiksmes griba, tāda kā veiksmes dialektika. Veiksmei ir gan himnisks, gan elēģisks veidols. Pirmais ir nedzirdētais, neredzētais, svētlaiimes augstākā pakāpe. Otrais savukārt – mūžīgais vēlvienreiz, mūžīga pirmās, sākotnējās veiksmes atjaunotne. Šis elēģiskais priekšstats par laimi, ko varētu saukt arī par eleātisku priekšstatu, ir tas, kurš Prustam eksistenci nobur par atmiņu rezervātu. Tam viņš ir upurējis ne tikai draugus un sabiedrību savā dzīvē, bet arī darbību, tēla vienotību, stāstījuma plūdumu, fantāzijas rotaļu savos darbos. Makss Unolds, nebūt ne sliktākais no viņa lasītājiem, bija tas, kurš atsaucās uz šādi izraisīto “garlaicību” viņa darbos, lai pielīdzinātu tos “bezjēdzīgiem stāstiem”, un atrada formulu: “Viņam bezjēdzīgus stāstus ir izdevies padarīt interesantus. Viņš saka: iedomājieties, lasītāja kungs, mērcēju es vakar savā tējā biskvītu, un man iešaujas prātā, kā es – vēl bērns – esmu bijis laukos. Tam viņš velta 80 lappuses, un tās ir tik aizraujošas, ka cilvēkam šķiet, ka viņš nevis klausās, bet gan sapņo ar vaļējām acīm.” Šajos bezjēdzīgajos stāstos – “katrs parasts sapnis, līdzko to izstāsta, kļūst par bezjēdzīgu stāstu” – Unolds bija atradis tiltu pie sapņa. Ar to ir jāsākas katrai sintētiskai Prusta interpretācijai. Turp ved gana daudz neuzkrītošu vārtu – tās ir vētrainās studijas un kaislīgais kults, ko viņš velta līdzīgumam. Savas īstās varas zīmes tas neatklāj tur,

⁴ Darbu (fr.).

⁵ Apm.: skaudīga atriebe kārē, ļaunatminīgums (fr.).

ka ritējuma spēja lidojumā pārtvert tā vispārsteidzošākās grēksūdzes – līdzīgi kā no kāda cita: no nāvīgi nogurušā Svāna. Tieši Prusts deviņpadsmito gadsimtu ir padarījis memuāru cienīgu. Kas pirms viņa bija neitrāls laika posms, nu ir kļuvis par spēka lauku, kurā mostas visdažādākās vēlāko autoru strāvas. Tā nepavisam nav nejaušība, ka visinteresantāko no šādiem darbiem ir sarakstījusi autore, kas kā apbrīnotāja un draudzene ir bijusi tuva Prustam personiski. Jau nosaukums, ko kņaziene Klermona-Tonēra dod savu memuāru pirmajam sējumam – *“Au Temps des Equipages”*⁶ – būtu grūti iedomājams pirms Prusta. Kopumā šajā darbā klusu atbalsojas dzejnieka daudznozīmīgais, mīlestības pilnais un izaicinošais sauciens no *Faubourg Saint-Germain*. Tādēļ šis melodiskais izklāsts ir pārpilns ar netiešām norādēm uz Prustu – gan attieksmē, gan attēlotajās figūrās, starp kurām ir viņš pats un daži viņa iemīļotie pētniecības objekti no Ricas. Nevar, protams, noliegt, ka te mēs atrodamies visai feodālā vidē, turklāt visai īpašā – ar tādām parādībām kā Robērs de Monteskjū, kuru kņaziene Klermona-Tonēra attēlo visai meistarīgi. Tas viss nebūtu diskusijas vērts, jo jautājums par otrā plāna modeļiem Vācijā būtu bezjēdzīgs – ja vien vācu kritikai tā nepatiktu to izmantot savām vajadzībām. Pirmkārt: tā nav atteikusies no izdevības nolaisties līdz lēto grāmatu nomātavu publikas limenim. Šiem ekspertiem neiesāvēs prātā nekas cits kā no darbā aprakstītās snobiskās vides izdarīt secinājumus par tā autoru un tādējādi aplūkot Prusta darbu kā tipisku franču dzīves sastāvdaļu, kā “Gotas almanaha” izklaides pielikumu. Ir skaidrs, ka Prusta attēloto cilvēku problēmas rodas no sabiedrības pašapmierinātības. Tomēr neviena no tām nesakrīt ar autora problēmām. Šis pēdējās ir ārdošas. Ja nāktos tās atvedināt uz vienu formulu, tad viņa uzdevums būtu formulējams šādi: konstruēt visu augstākās sabiedrības uzbūvi kā plāpāšanas fizioloģiju.

⁶“Ekipāžu laikā” (fr.).

Tās aizspriedumu un pamatprincipu krājumā nav nekā tāda, ko neapritu viņa baismīgā komika. Norāde uz to ir nebūt ne mazākais no visiem tiem nozīmīgajiem panākumiem, kurus ir guvis pirmais no Prusta interpretiem Leons Pjērs-Kvints. "Kad ir runa par humoristiskiem darbiem," raksta Kvints, "parasti iedomājas īsas, jautras grāmatīņas košos vākos. Tiek aizmirsts par "Donu Kihotu", "Pantagriēlu" un "Žilu Blāzu" – bieziem, sīki nodrukātiem sējumiem." Šajā kontekstā visuzskatāmāk parādās Prusta darba postošais aspekts. Viņa iedarbības patiesais centrs ir ne tik daudz humors, cik komisms. Viņš pasauli nevis ar smiekliem ceļ augšup, bet gan smieklos nosviež zemē – riskēdams, ka tā sašķīdīs drumslās, par kurām raudās vienīgi viņš pats. Un tā arī sašķīst drumslās ģimenes un personības veselums, seksuālā morāle un kārtas gods. Buržuāzijas pretenzijas saplīst no smiekliem. Šo pretenziju meklētais glābiņš, to reasimilācija aristokrātijā – tas, lūk, ir darba socioloģiskais temats.

Prusts nenogurstoši vingrinājās visā, ko no viņa prasīja apgrozīšanās feodālajās aprindās. Pacietīgi un bez īpašas piespiešanās viņš lieca un micīja savu iedabu, lai padarītu to tik necaurredzamu un atjautīgu, tik pazemīgu un smagnēju, kādu to prasīja viņa uzdevums. Mistifikācija un sīkumainība vēlāk tik lielā mērā kļuva par viņa dabu, ka viņa vēstules reizēm veido veselas iekavu sistēmas – turklāt ne tikai gramatiskas. Šīs vēstules, sarakstītas ar bezgalīgu asprātību un izveicību, tomēr reizēm atgādina leģendāro shēmu: "Augsti godājamā kundze, es esmu pamanījis, ka vakar pie Jums tiku aizmirsis savu spieķi, kuru lūdzu Jūs izsniegt šā raksta atnesējam. P. S. Lūdzu, piedodiet par traucējumu, es spieķi nupat kā atradu." Cik gan izdomas bagāts viņš ir, kad ir nonācis grūtībās! Vēlu naktī viņš uzrodas pie kņazienes Klermonas-Tonēras, lai pēc tam piekristu palikt – tikai ar nosacījumu, ka viņam no mājas tiks atnestas zāles. Un tā nu viņš sūta kambarsulaini, dodams viņam līdzīgu garu apkārtnes un mājas aprakstu. Visbeidzot viņš saka: "Jūs nevarat to nepamanīt. Tas

ir vienīgais logs Osmāna bulvārī, kurā vēl deg gaisma.” Un nevis nama numuru! Kas ir mēģinājis svešā pilsētā uzzināt meitu mājas adresi un saņēmis garu un plašu atbildi, bet tikai ne ielas nosaukumu un nama numuru, tas sapratis, kas šeit domāts un kāds tam sakars ar Prusta tieksmi uz ceremonijām, viņa bijību pret Sensimonu un – ne mazākā mērā – arī ar viņa nepieķāpīgo franciskumu. Vai pieredzes kvintesence neslēpjas tur, ka tiek pieredzēts, cik ārkārtīgi grūti ir pieredzēt to, kas šķietami izsakāms dažos vārdos? Tikai šie vārdi ir pieejami noteiktam kastai un kārtai atbilstošam žargonam un citiem nav saprotami. Nav brīnums, ka Prustu sajustmināja salonu šifrētā valoda. Kad viņš vēlāk bez žēlastības attēloja *petit clan*⁷, Kurvuazjē, “*esprit d’Orianne*”⁸, tad pats, saejoties ar Bibesko, bija apguvis improvizācijas mākslu maskētajā izteiksmē, ar kuru arī mēs tikām iepazīstināti.

Savos salona dzīves gados Prusts līdz augstai, varētu pat teikt, teoloģiskai pakāpei izkopa ne tikai glaimošanas netikumu, bet arī ziņkārību. Viņa lūpas rotāja smaids atspulgs, kas dažās no viņa tik iemīļotajām katedrālēm kā skrejuguns pa velvēm pārslid pār mulķīgo dievmāšu lūpām. Tas ir ziņkāres smaids. Vai viņu par tik diženu parodistu ir padarījusi ziņkāre? Tādā gadījumā mēs uzreiz zinātu, kā šeit būtu jāvērtē vārds “parodists”. Proti, ne visai augstu. Jo tas, kaut arī atbilst viņa bezdibenīgajai ļaunprātībai, tomēr netrāpa rūgtumam, mežonībai un īgnumam viņa lieliskajās reportāžās, ko viņš sarakstījis Balzaka, Flobēra, Sentbeva, Anrī de Reņjē, Gonkūru, Mišlē, Renāna un, visbeidzot, sava iemīļotā Sensimona stilā un apkopojis krājumā “*Pastiches et Mélanges*”⁹. Ziņkārigajam piemītošā mimikrija ir šās virknes ģeniālais triks, vienlaikus būdama arī viena no visas viņa daiļrades iezīmēm, kurā kaislība uz veģetatīvo nevar tikt novērtēta pieņemami nopietni. Ortega i Gasetis pirmais tika vērsis uzmani-

⁷ Mazo klanu (fr.).

⁸ Oriannas garu (fr.).

⁹ “Parodijas un sajaukumi” (fr.).

bu uz Prusta varoņu veģetatīvo eksistences veidu – tie ir cieši piesaistīti savai sociālajai atrašanās vietai, ko nosaka feodālās žēlastības saules stāvoklis; tos kustina vējš, kas pūš no Germantu vai Mezeglīzas puses, un tas cieši savij kopā viņu likteņa biezokni. No šādiem dzīves lokiem nāk mimikrija kā dzejnieka metode. Visprecīzākās un skaidrākās no viņa atziņām sēž uz tās objektiem, kā uz lapām, ziediem un zariem sēž insekti, kas neliek sevi manīt tik ilgi, kamēr kāds lēcieni vai spārnu vēziens neparāda pārbiedētajam skatītājam, ka šeit kāda neapbrīcināma, īpaša dzīve ir nemanot ieslidējusi svešā pasaulē. “Metafora, lai cik tā būtu negaidīta,” saka Pjērs-Kvints, “veidojas cieši kopā ar domu.”

Patiesu Prusta lasītāju vienmēr pārņem neliels izbilis. Metaforikā viņš atrod tās pašas mimikrijas nogulsnes, kurām pienācās viņu izbrīnīt kā ciņai par šā gara eksistenci sabiedrības lapotnē. Daži vārdi par to, cik dziļi viens otrā ir iespiedušies abi šie netikumi – ziņkāre un glaimi. Kādā rosinošā kņazienes Klermonas-Tonēras fragmentā teikts: “Galu galā mēs nevaram noliegt, ka Prusts sajūsminājās, pētīdams apkalpojošo personālu. Vai tas notika tādēļ, ka tur viņa ožu kairināja kāda viela, ar kuru viņš nekur citur netika saskāries? Vai varbūt viņš apskauda tos, jo tie labāk spēja saskatīt intīmas detaļas viņu interesējošos priekšmetos? Lai kā arī būtu – apkalpojošais personāls tā dažādās figūrās un tēlos bija viņa kaisliba.” Žipjēna, mesjē Emē, Selestas Albarē svešādajās niansēs šī virkne stiepjas no Fransuāzas, kas ar saviem raupjajiem un dzēligajiem Svētās Martas vaibstiem ir it kā izkāpusi no stundu grāmatas, līdz pat tiem *grooms* un *chasseurs*¹⁰, kuriem tiek maksāts drīzāk par dīkdienību nekā par darbu. Turklāt iespējams, ka nekas tik ļoti neprasa šā ceremoniju pazinēja uzmanīgo vērību kā zemāko pakāpju attēlojums. Kas gan pateiks, cik daudz apkalpotāja ziņkāres bija Prusta glaimos un cik apkalpotāja glaimu bija

¹⁰ Grūmi un mednieki (fr.).

viņa ziņkārē, un kur gan bija šās blēdīgās apkalpotāja lomas kopijas robežas sabiedriskās dzīves augstumos? Prusts sniedza šādu kopiju, un viņš nevarēja citādi – reiz viņš pats sevi nodevis, teikdams, ka *voir*¹¹ un *désirer imiter*¹² viņam ir viens un tas pats. Šo attieksmi visā tās suverenitātē un pakļautībā Moriss Barē ir paudis vienā no precizākajiem raksturojumiem, kas jebkad ir teikti par Prustu: “*Un poète persan dans une loge concierge.*”¹³

Prusta ziņkarei piemita detektīva ievirze. Augšējais desmittūkstotis viņam bija noziedznieku klans, ne ar ko nesalīdzināma sazvērnieku banda: tā bija patērētāju Kamorra. Tā izslēdz no savas dzīves visu, kam vien ir kāds sakars ar ražošanu, vai vismaz pieprasa, lai šis sakars graciozi un kautrīgi slēptos aiz nepārspējamo patērēšanas profesionāļu manierēm. Prusta veiktā snobisma analīze, būdama daudz svarīgāka par viņa mākslai veltīto apoteozi, ir viņa sociālkritikas augstākais punkts. Jo snoba attieksme nav nekas cits kā konsekvents, organizēts un rūdīts eksistences aplūkojums no ķīmiski attīrītas patērētāja pozīcijas. Un, tā kā šajā sātāniskajā feerijā ir liegts kā visattālākais, tā visprimitīvākais atgādinājums par dabas produktīvajiem spēkiem, tad viņam invertētas attiecības bija derīgākas par dabiskām pat mīlestībā. Taču tīrs patērētājs vienlaikus ir tīrs ekspluatators. Tas tā ir gan loģiski un teorētiski, gan – Prustam – visā viņa vēsturiskās eksistences konkrētībā. Viņš ir konkrēts, jo ir necaurredzams un netverams. Prusts attēlo šķiru, kas spiesta slēpt savu materiālo bāzi un tādēļ līdzinās feodālim, kurš, nekādi nepiedalīdamies saimnieciskajā dzīvē, tādēļ ir vēl jo piemērotāks, lai lielburžuāzija to izmantotu kā masku. Ilūzijas un žēlastību nezinošs patības, mīlestības un morāles atbūrējs, par kādu Prustam patika sevi uzskatīt, visu savu neierobežoto mākslu padara par plīvuru savas šķiras vissvarī-

¹¹ Redzēt (fr.).

¹² Vēlēties atdarināt (fr.).

¹³ Persiešu dzejnieks vārtsarga kabūzī (fr.).

gākajai mistērijai – ekonomiskajai mistērijai. Viņš tādējādi neklūst par šās šķiras kalpotāju – viņš ir aizsteidzies tai priekšā. Tas, ko šī šķira izdzīvo, viņam jau sāk kļūt saprotams. Tomēr daudz kas no šā darba dižuma tā arī paliks neizprasts vai apslēpts, kamēr šī šķira beidzamajā cīņā neļaus saskatīt savus visskaudrākos vaibstus.

III

Pagājušā gadsimtā Grenoblē atradās restorāns “*Au Temps perdu*”¹⁴ – es nezinu, vai tas joprojām tur ir. Arī Prustam mēs esam viesi, kas zem vēja šūpotas izkārtnes sper soli pāri sliekšnim, aiz kura mūs gaida mūžība un noreibums. Ne bez iemesla Fernandess ir Prusta darbos izšķīris *thème de l'éternité*¹⁵ un *thème du temps*¹⁶. Tomēr šī mūžība nekādā gadījumā nav platoniskā vai utopiskā mūžība: tā drīzāk līdzinās reibumam. Kaut gan “laiks katram, kas iedziļinās tā ritējumā, atklāj jauna un agrāk neiepazīta veida mūžību”, indivīds tomēr nebūt netuvinās “augstākajām sfērām, ko Platons un Spinoza sasniedza vienā spārnū vēzienā”. Tomēr nē – Prustam ir atrodami ideālisma rudimentu pārpalikumi. Tomēr tie nenosaka šā darba nozīmību. Mūžība, kuras dažus aspektus Prusts atsedz, ir iegrozotais, nevis neierobežotais laiks. Viņa patiesās simpātijas pieder laika ritējumam tā reālajā, taču tas nozīmē – iegrozotajā formā, un tas nekur nevalda tik nepārprotami kā atmiņās – no iekšienes – un novecošanās – no ārienes. Izsekot novecošanas un atmiņu pretstatījumam – tas nozīmē piekļūt Prusta pasaules sirdij, nonākt iegrozotās pasaules universā. Tā ir pasaule līdzīguma aspektā, un tajā valda “sakarības”, kuras pirmie apjauta romantiķi, savukārt visdziļāk – Bodlērs un kuras mūsu dzīvotajā dzīvē tomēr spēja uzrādīt vienīgi Prusts. To ir paveikusi

¹⁴ “Pie zudušā laika” (fr.).

¹⁵ Mūžības tēmu (fr.).

¹⁶ Laika tēmu (fr.).

mémoire involontaire – šis atjauninošais spēks, kas izaudzis no nepielūdzamās novecošanas. Tur, kur pagājušais spoguļojas rasaini mirdzošajā “tagad”, sāpju pilnais atjaunotnes šoks liek tam vēlreiz saslēgties tikpat neapvaldīti, kā Prustam Germantu ceļš savijas ar Svāna ceļu, kad viņš trīspadsmitajā sējumā pēdējo reizi izstaigā Kombrē apkārtni un atklāj abu ceļu savienošanos. Ainava šajā “tagad” maina savu virzienu kā vējš. “Cik plaša ir pasaule lampu gaismā! Cik maza ir pasaule atmiņas acīm!” Prusts ir paveicis neiedomājamo, vienā “tagad” mirkli liekot visai pasaulei novecot par veselu cilvēka mūžu. Tomēr pati koncentrācija, kad citkārt vīstošais un norietošais izzūd zibenīgā ātrumā, ir atjaunotne. “Zudušo laiku meklējot” ir nepārtraukts mēģinājums piepildīt veselu dzīvi ar visaugstāko gara klātbūtni. Prusta metode ir nevis refleksija, bet gan aktualizācija. Viņu ir pārņēmusi savā varā patiesība, ka mums visiem nav laika, lai izdzīvotu eksistences īstenās drāmas, kas mums ir lemtas. Tas liek mums novecot – un nekas cits. Grumbas un rievās mūsu sejās ir pēdas, ko atstājušas lielās kaislības, netikumi un atziņas, kas mūs reiz apciemojušas, – taču mēs, saimnieki, tobrīd nebijām mājās.

Vakarzemes rakstniecība nepazīst radikālāku mēģinājumu iedziļināties sevī par Lojolas garīgajiem vingrinājumiem. Arī to centrā bija cilvēka vienatne, kas ar Malstrīma virpuļa spēku rauj pasauli savā atvarā. Pārmēru skaļās un neaptverami tukšvārdīgās plāpas, kas brāžas mums pretī no Prusta romāniem, veido dārdoņu, sabiedrībai gāžoties šās vienatnes bezdibenī. No turienes nāk Prusta izteikumi par draudzību. Bija jāievēro miers šā virpuļa dziļumos – tā skatiens bija visklusākais un visaicinošākais. Tas, kas tik kaitinoši un kaprīzi parādās daudzajās anekdotēs, ir ne ar ko nesalīdzināmas sarunas intensitātes apvienojums ar nepārspējamu distanci iepretim partnerim. Nav bijis neviena, kas spētu mums parādīt lietas tā kā viņš. Viņa norādot izstieptais pirksts ir nepārspējams. Tomēr draudzīgā kopībā un sarunā ir vēl kāds cits žests, proti, pieskāriens. Šis žests nevienam nav tik

svešs kā Prustam. Viņš ne par kādu cenu nevarēja aizskart savu lasītāju. Ja vēlētos visu sarakstīto izkārtot starp šiem diviem poliem – parādīšanu un pieskaršanos –, tad pirmajam centru veidotu Prusta, otrajam – Pegī darbi. Būtībā šeit runa ir par to, ko Fernandess bija lieliski aptvēris: “Dziļums vai – vēl labāk – pārliecība vienmēr ir viņa un nekad ne partnera pusē.” Ar cinisku ievirzi un virtuozi tas parādās viņa literārajās kritikās. Visnozīmīgākais dokuments šeit ir kāda eseja, kas radusies, Prustam atrodoties slavas virsotnē un uz nāves gultas, – “*A Propos de Baudelaire*”¹⁷. Jezuītiski saskaņota ar viņa paša ciešanām, pārspilēta atpūtas plāpīgumā, šausminoša nāves svaidīta cilvēka vienaldzībā, kurš vēl reizi vēlas runāt – vienalga, par ko. Tas, kas viņu tobrīd, nāves priekšā, iedvesmo, nosaka arī viņa attieksmi pret laikabiedriem: tik pēkšņas un straujas pārejas no sarkasma pie maiguma, no maiguma pie sarkasma, ka to nokausētais objekts draud sabrukt.

Šā cilvēka provocējošā un nepastāvīgā izturēšanās skar pat viņa darbu lasītājus. Pietiek atsaukt atmiņā nebeidzamo “*soit que*”¹⁸ ķēdi, kas nogurdinoši un nomācoši rāda kādu darbību neskaitāmu motīvu gaismā, kuri varētu būt tās izraisītāji. Taču šajā parataktiskajā virknē kļūst redzams, kur Prustam saplūst vājums un ģenialitāte: viņš dāvāja lietām intelektuālu atteikšanos, pārbaudītu skepsi. Viņš nāca pēc pašapmierinātās sentimentalitātes un bija, kā izsakās Žaks Rivjērs, izlēmis neatvēlēt pat ne mazumiņu uzticības “*Sirènes intérieures*”¹⁹. “Prusts pievēršas pārdzīvojumam bez jebkādas metafiziskās intereses, bez visniecīgākās konstruktivistiskās ievirzes, bez vissīkākās noslieces uz mierinājumu.” Nevar pateikt vēl patiesākus vārdus. Tādēļ paša darba pamatuzbūve, kuras atbilstību plānam Prusts nenogurstoši daudzinaja, jau nu ir vismazāk konstruēta. Savukārt plāno-

¹⁷ “Attiecībā uz Bodlēru” (fr.).

¹⁸ Vai arī .. (fr.).

¹⁹ “Iekšējām sirēnām” (fr.).

ta tā ir tāpat, kā mūsu plaukstas līnijas vai putekšņīcas zieda kausīnā. Prusts, šis sirmāis bērns, dziļā nogurumā atļāvās atkrist atpakaļ pie dabas krūts, tomēr nevis lai to zīstu, bet – lai sapņotu kopā ar tās sirdspukstiem. Tikai iedomājoties viņu šāda vājuma stāvoklī, ir iespējams saprast, kādēļ Žaks Rivjērs spēja viņu izprast tieši no šā vājuma pozīcijas, lai teiktu: “Marsels Prusts ir nomiris no tā paša pieredzes trūkuma, kurš viņam ļāva sarakstīt viņa darbus. Viņš nomira tādēļ, ka bija svešs pasaulei un neprata mainīt savas dzīves nosacījumus, kas bija kļuvuši viņam postoši. Viņš nomira, jo nezināja, kā iededz uguni vai atdara logu.” Un, protams, arī no savas nervu kaites izraisītās astmas.

Ārsti bija bezspēcīgi pret šīm ciešanām – bet ne pats rakstnieks, kas tām plānveidīgi lika viņam kalpot. Ja sākam no ārējā: viņš bija lielisks savas slimības režisors. Mēnešiem ilgi viņš ar iznīcinošu ironiju saistīja kāda cienītāja atsūtītos ziedus ar to neciešamo smaržu. Ar savu ciešanu tempu un uzplūdiem viņš satrauca draugus, kas baidījās un ilgojās pēc tā acumirkļa, kad viņš pēkšņi labu laiku pēc pusnakts mēdza parādīties salonā – *brisé de fatigue*²⁰ un tikai uz piecām minūtēm –, lai paliktu tur līdz rīta ausmai: pārāk noguris, lai pieceltos, pārāk noguris, pat lai pārtrauktu savu runu. Pat vēstulēs viņš nebeidz gūt vissmalkākos efektus no savām ciešanām: “Manu elpas vilcienu švīkstoņa ir skaļāka par to, kuru rada mana spalva un ūdens, ko apakšējā stāvā laiž vannā.” Tomēr tas vēl nav viss. Un arī ne tas, ka slimība viņu atrauj no pasaulīgās eksistences. Astma ir iekļāvusies viņa mākslā – ja vien šī māksla pati nav to radījusi. Viņa sintakse ik uz soļa ritmiski atveido viņa bailes no nosmakšanas. Un viņa ironiskās, filosofiskās un didaktiskās refleksijas arvien ir dziļa ieelpa, ar kuru no viņa sirds tiek padzīts atmiņu lietuvēns. Tomēr plašākā mērogā nāve, kas viņam nepārtraukti stāvēja līdzās, jo īpaši tad, kad viņš rak-

²⁰ Noguruma salauzts (fr.).

stīja, – ir draudoša, smacējoša krīze. Šāda tā stāvēja Prusta priekšā – turklāt jau krietni agrāk, pirms viņa ciešanas ie-guva kritisku formu. Tomēr tā bija nevis hipohondrisks un-tums, bet gan “*réalité nouvelle*”²¹ – jauna īstenība, kuras at-spīdums lietās un cilvēkos veido novecošanas vaibstus. Fizi-oloģiskā stilistika ļautu ieskatīties šās daiļrades dziļumos. Neviena, kas pazīst īpašo noturību, ar kuru oža saglabā atmi-ņas (un nevis – atmiņa smaržas), neuzskatīs Prusta jūtīgumu pret smaržām par nejaušību. Protams, mūsu pētītās atmiņas lielākoties parādās kā redzes tēli. Un arī *mémoire involontai-re* brīvi kustīgie veidojumi ievērojamā mērā vēl ir izolēti, ta-ču vienlaikus mīklaini klātesoši redzes tēli. Tomēr tieši tādēļ, lai apzināti dotu vaļu šā daiļdarba iekšējām svārstībām, lai nokļūtu šās nepatvaļīgās atceres neatkārtojamajā un dziļajā slānī, kur atmiņas momenti – ne vairs kā atsevišķi tēli, bet gan neattēloti un nenoformēti, nenoteikti un svarīgi – mums stāsta par kādu veselumu, kā zvejniekam tikla smagums stāsta par viņa nozvejoto lomu. Smarža ir smaguma sajūta tam, kurš met savus tiklus *temps perdu*²² jūrā. Un viņa teiku-mi ir inteligiblā ķermeņa muskuļu saspēle, kas pauz visu to neizstāstāmo spriedzi, kuru prasa šā loma izcelšana.

Turklāt vēl: tas, cik cieša ir bijusi šās konkrētās daiļra-des un šo konkrēto ciešanu simbioze, parādās tādējādi, ka šīs heroiskais “Un tomēr!” Prustam nekad nenonāk līdz tā-dam izvirdumam, ar kādu radoši cilvēki citkārt saceļas pret savām ciešanām. Un tādēļ, lūkojoties no citas puses, varētu teikt: tik dziļa iesaiste pasaules ritējumā un eksistencē kā Prustam piemītošā, bez šaubām, būtu vedusi pie ierastas un kūtras pašpietiekamības, ja tās pamatos būtu kas cits, nevis šīs dziļās, nerimstošās ciešanas. Taču tādējādi šo ciešanu uzdevums bija – ļaut gribai un nepakļautam nožēlu nepazīs-tošam furoram ierādīt sev vietu dižajā radišanas procesā.

²¹ Jaunā realitāte (fr.).

²² Zudušā laika (fr.).

Jau otrreiz ir pacēlušās Mikelandželo cienīgās sastatnes, uz kurām mākslinieks, atgāzis galvu, glezno Radišanas ainu uz Siksta kapelas griestiem: tā ir slimības gulta, kurā Marsels Prusts pacēlis gaisā neskaitāmas ar roku aprakstītas papīra lapas, ko veltījis sava mikrokosma radīšanai.

Roberts Valzers

Daudz var lasīt Roberta Valzera sarakstīto, bet neko – par viņu pašu. Ko gan mēs vispār zinām par tiem nedaudzajiem mūsu vidū, kuri prot pareizi izturēties pret pērkamajiem rakstiem? Proti, izturēties nevis kā skribentam, kas, liekot tiem “izcelties”, domā tos padarīt cēlākus, bet gan tā, lai, izmantojot tiem piemītošo nicināmo un neievērojamo gatavību, izvilinātu no tiem dzīvinājumu un attīrīšanos. Tikai nedaudziem ir zināms, ko nozīmē šī “mazā forma”, kā to sauca Alfrēds Polgars, un cik daudzi cerību tauriņi no tā sauktās “lielās literatūras” nekautrīgajām klintīm ir pārbēguši šās formas pieticīgajos ziedos. Turpretī pārējie pat nenojauš, cik daudz pateicības viņi ir parādā tādiem kā Polgars, Hells vai Valzers un viņu maigajiem vai durstīgajiem ziediem lapu koku meža apnicīgumā. Pie Roberta Valzera viņi pat nonāks tikai pašās beigās. Jo viņu nabadzīgā izglītība – un tikai tāda viņiem ir rakstniecības jomā – vispirms uzmudina, dodot padomu, ka tā dēvētā satura niecīguma gadījumā ir nešauboties jāturas pie “izkoptas”, “cildenas” formas. Un te nu tieši pie Roberta Valzera ir skaidri pamanāma kāda pilnīgi neierasta, grūti aprakstāma nolaidība. Pie atziņas, ka šis niecīgums īstenībā nozīmē ietekmi, šī izklaidība – izturību, galu galā noved Valzera darbu aplūkojums.

Šis aplūkojums nekādā gadījumā nav viegls. Mēs esam pieraduši ieraudzīt stila noslēpumus kaut cik izstrādātos, ar noteiktu mērķi radītos mākslasdarbos, taču šeit mūsu priekšā vismaz šķietami atrodas pilnīgi bezmērķīgi un to-

mēr pievilcīgi un apburoši valodas džungļi. Turklāt tas ir savā valā noritošs process, kurā ir sastopamas visas formas – no grācijas līdz sarūgtinājumam. Mēs teicām: šķietami bezmērķīgs. Šad un tad ir notikuši strīdi, vai tā patiesām ir. Tomēr šie dispuṭi ir tukša runāšana, un to var pamanīt, ja atceramies Valzera atzišanos, ka viņš savos darbos nav uzlabojis ne rindu. Tam nav jātic par katru cenu, tomēr tas būtu labi darīts. Jo šī atziņa taču ir nomierinoša: rakstīt un nekad nepārlabot uzrakstīto – tieši šādā rīcībā pilnībā saaužas galēja bezmērķība un visaugstākais mērķis.

Tiktāl būtu skaidrs. Tomēr tas nespēj kavēt piekļūšanu pašiem šās nolaidības pamatiem. Mēs jau esam teikuši: tai piemīt visdažādākās formas. Nu vēl piebilstam: ar vienu izņēmumu. Proti, izņemot to ierasto formu, kura attiecas uz saturu un neko citu. Valzeram darba “kā” ir tik mazā mērā blakuslieta, ka viss, kas viņam ir sakāms, pilnībā atkāpjas pašas rakstīšanas nozīmīguma priekšā. Varētu teikt, ka tas izgaist rakstīšanā. Tas grib tikt izskaidrots. Un te nu mēs uzduramies kādai tipiskai šveicieša iezīmei šajā dzejniekā – kaunam. Par Arnoldu Beklinu, viņa dēlu Karlo un Gotfrīdu Kellera mēdz stāstīt: kādudien viņi, kā parasts, sēdējuši krogā. Viņu kompānija jau labu laiku bija slavena ar tās dalībnieku nerunīgo un noslēgto dabu. Arī šoreiz viņi sēdējuši kopā klusēdami. Pēc ilgāka laika jaunais Beklins noteicis: “Ir gan karsts.” Pēc stundas ceturkšņa vecais piebildis: “Un arī vēja nav.” Kellers pagaidījis kādu laiciņu, tad cēlies no galda ar vārdiem: “Ar tādiem plāpām es kopā dzert negribu.” Zemnieciskais runātkauns, par kuru stāsta šī ekscentriskā anekdote, ir raksturīgs Valzeram. Līdzko viņš ir paņēmis rokā spalvu, viņu tūlī pārņem izmisums. Viss šķiet zaudēts, izlaužas vārdu straume, kurā katra jauna teikuma vienīgais uzdevums ir likt aizmirst iepriekš teikto. Kad viņš virtuozī pārveido prozā monologu “Pa šo šauro aizu tam bij jānāk”, viņš to sāk ar klasiskajiem vārdiem “Pa šo šauro aizu”, taču tad viņu pārņem izbilis, viņš pats sev jau liekas nenoval-

dāms, niecīgs un pazudināts un turpina: "Pa šo šauro aizu viņam, man liekas, bija jānāk."

Kaut kas līdzīgs, protams, kādreiz jau ir noticis. Šī kaulnīgā un meistarīgā neveiklība visās valodas lietās ir āksta atstātais mantojums. Ja Polonijs, šis plāpības iemiesojums, ir žonglieris, tad Valzers kā Bakhs rotājas ar valodas virtēm, līdz tās viņu norauj pie zemes. Virtene patiešām varētu būt viņa teikumu simbols. Turpretī doma, kas tajos sapiņas, ir dienaszaglis, klaidonis un ģēnijs – kā Valzera prozas varoņi. Starp citu, viņš nespēj attēlot neko citu kā "varoņus", nespēdams atbrīvoties no galvenajām figūrām, un viņam pietika ar trim agrīnajiem romāniem, lai kopš tā brīža sadzīvotu vien ar savu simt mīlo klaidoņu kompāniju.

Kā zināms, tieši vācu rakstniecībā ir atrodamī daži izcili vējagrābšļi, nejēgu, dienaszagļu un pagrimušu varoņu tēli. Nesen tika sumināts viens no šādu figūru meistariem Knuts Hamsuns. Vēl būtu jāpiemin Eihendorfs, kas radija Nekamnederu, Hēbels, kas radija Lukturu Frīdelu. Kā šajā kompānijā izskatās Valzera varoņi? Un no kurienes tie nāk? No kurienes nāk Nekamneder, tas mums ir zināms. No romantiskās Vāczemes mežiem un ielejām. Lukturu Frīdels nāk no Reinas ielejas pilsētu dumpiniecišķās un apgaismotās sīkburžuāzijas laikā ap gadsimtu miju. Hamsuna figūras nāk no fjordu pirmatnējās pasaules – tie ir cilvēki, kas jūt ilgas pēc savas troļļu dzimtenes. No kurienes nāk Valzera figūras? Varbūt no Glarnas Alpiem? No viņa dzimtās Apencellas kalnu plāvām? Nekā tamlīdzīga. Tie ierodas no vismelnākās nakts, varētu pat teikt – no Venēcijas nakts, ko apspīd trūcīgie cerību lampioni, kuru acis mirdz kā svētkos, un tomēr tie ir satraukti un skumji līdz asarām. To raudas ir proza – jo šņukstēšana ir melodija Valzera plāpām. Tā atklāj mums, no kurienes nāk tās mīlotie. Un proti – no neprāta, ne no kā cita. Tās ir figūras, kas nāk no neprāta, un tādēļ tās ir un paliek tik plosošī, gandrīz necilvēcīgi un nemaldīgi virspusīgas. Ja tām piemītošo aplaimojumu un baigumu grib nosaukt

vienā vārdā, tad ir jāsaka: *tās visas ir izdziedinātas*. Par šo dziedināšanas procesu mēs nekad neko neuzzināsim, pat tad ne, ja mēģināsim izprast viņa "Sniegbaltiti" – vienu no visdziļākajiem darbiem visā pēdējā laikā sarakstītajā. Ar to vien pietiek, lai saprastu, kādēļ šis šķietami visgaisīgākais no visiem dzejniekiem ir bijis nepielūdzamā Franca Kafkas mīļākais autors.

Ikkatrs spēj sajūst, cik neierasti liegi ir šie nostāsti. Taču ne katrs redz, ka tajos mājo nevis grūstošas dzīves nervozais saspringums, bet gan atdzimstošas dzīves tīrā un darbīgā noskaņa. "Man riebjas doma, ka es varētu gūt panākumus," Valzers raksta kādā parafrāzē par Franca Mora dialogu. Šo riebumu jūt arī visi viņa varoņi. Taču kas to rada? Nebūt ne riebums pret pasauli, nedz arī tikumisks aizvainojums vai patoss. Iemesli te ir pilnīgi epikūriski. Viņi vēlas baudīt paši sevi, un šajā nolūkā tiem piemīt visai neparasta izveicība. Tiem piemīt arī visai neparasts cēlums, tādēļ tiem ir dotas arī visai neparastas tiesības. Jo neviens taču nebau da tā, kā tas, kurš atveseļojas. Viņam ir svešs viss orģiastiskais; atjaunoto asiņu straumes viņā mutuļo kā strauti, un tīrā elpa plūst pār lūpām kā no kalnu virsotnēm. Valzera cilvēkiem šis bērnišķīgais cēlums piemīt tāpat kā tām pasaku figūrām, kuras iznirst no nakts un no bezprāta, tas ir – no mīta bezprāta. Parasti domā, ka šī atmošanās norisinās pozitīvās reliģijas ietvaros. Ja arī tā būtu, tad tas noteikti notiek vienkāršā un viennozīmīgā formā. Šāda forma ir jāmeklē tajā lielajā profānajā polemikā ar mītu, kuru sauc par pasaku. Pasakas figūras, protams, nav Valzera figūrām vienkārši līdzīgas. Tās joprojām cinās, lai atbrīvotos no ciešanām. Valzers sāk tur, kur pasakai pienāk gals. "Un ja viņi vēl nav miruši, tad dzīvo vēl šobaltdien." Valzers rāda to, kā viņi dzīvo. Viņa darbi ir (un te es gribu beigt tā, kā viņš uzsāk) nostāsti, raksti, dzeja, neliela proza un citi.

Karls Krauss

Veltīts Gustavam Glikam

I. Viscilvēks

Cik skaļš kļūst viss.

Vārdi vārmās II

Senās gravīrās var redzēt ziņnesi, kas steidzas šurp kliegdams, ar izspūrušiem matiem, rokās vicinot papīra lapu – kara un mēra, nāves kliedzienu un sāpju, ūdens un ugunsnelaimju pilnu lapu; viņš izplata “Jaunāko laikrakstu”. “*Fackel*” ir laikraksts šajā nozīmē, un tā šo vārdu lieto arī Šekspīrs. Tas ir pilns nodevības, zemestrīču, indes un ugunsgrēka, kas nāk no *mundus intelligibilis*¹. Naid, ar ko tas vajā nepārredzami ņudzošo avižnieku dzimumu, ir ne tik daudz tikumisks kā vitāls, līdzīgs tam, ar kuru pirmatnējais sencis tika vērsies pret palaidnīgu punduru kroplīgo dzimumu, kas radies no viņa paša sēklas. Jau pats “sabiedriskās domas” vārds vien viņam rada riebumu. Domas ir privāta lieta. Sabiedrību interesē tikai spriedumi. Tā vai nu ir tiesājoša, vai tās vispār nav. Tomēr tieši tā ir sabiedriskās domas jēga, kuru veido prese: padarīt sabiedrību nespējīgu spriest, iedvest tai bezatbildīgu, neinformētu attieksmi. Patiesi – kas gan ir pat visprecīzākā dienas avižu informācija salīdzinājumā ar to šaušalīgo pedantiskumu, kuru tiesisku, valodisku un politisku faktu atveidojumā liek lietā “*Fackel*”? Sa-

¹ Intelligiblās pasaules (fr.)

biedriskajai domai par to nav jārūpējas, jo šā "laikraksta" asinīs izmirkušie jaunumi tās spriedumu izaicina uz cīņu – un ne pret ko citu šis spriedums nevēršas tik nevaldāmi un dedzīgi kā pret pašu presi.

Naidam, ko Krauss raidīja pret žurnālistiem, nav iespējams pilnībā rast pamatu žurnālistu darītajā. Lai cik nosodāms tas būtu, šis naidis rod savu pamatu pašā viņu esamībā – vienalga, vai tā būtu pretēja vai radniecīga viņa paša esamībai. Patiesībā abi šie varianti ir pareizi. Nesenais žurnālista attēlojums jau ar pirmo teikumu raksturo to kā "cilvēku, kuru maz interesē viņš pats un viņa eksistence, tāpat kā kailā lietu eksistence vispār; viņš drīzāk apjauš lietas to attiecībās – pirmkārt jau tur, kur tās saduras viena ar otru notikumos, – un tādējādi pats noformējas kā saliedēts, īstens un dzīvs". Šajā teikumā iekļautais nav nekas cits kā Krausa attēla negatīvs. Un patiesi: kas gan ir izrādījis par sevi pašu un savu eksistenci vēl kaismīgāku interesi nekā Krauss, kurš nekad īsti netiek vaļā no šīs tēmas? Kas gan ir pievērsis vēl vairāk uzmanības lietu kailajai eksistencei un izcelsmei? Kuru gan notikumu saduršanās ar doto, ar aculiecinieku vai fotokameru būtu novedusi klajā kā izmisumā nekā viņu? Galu galā viņš saliedēja visu savu enerģiju cīņā pret frāzi – šo patvaļas valodisko izpausmi, kurā žurnālistikas aktualitāte uzmetas par kungu pār lietām.

Kādu aspektu šajā viņa pret presi vērstajā cīņā spilgti izgaismo viņa cīņu biedra Ādolda Losa mūža veikums. Loss savus providenciālos pretiniekus bija atradis daiļamatniekos un arhitektos, kas "Vīnes darbnīcu" aprindās nopūlējās ap jaunas kultūrindustrijas radīšanu. Savas tēzes viņš ir izklāstījis daudzskaitlīgos rakstos, bet paliekošā formulējumā – sacerējumā "Ornaments un noziegums", kas tiek publicēts 1908. gadā laikrakstā "*Frankfurter Zeitung*". Spožais zibens, kas ir iedegts šajā rakstā, pēc tam iezīmē īpašu zigzagveida ceļu. "Lasot Gētes izteikumus, kuros tiek nosodīts veids, kā sīkmaņi un tamlīdzīgi mākslas pazinēji iztausta vara grebu-

mus un reljefus, viņā radās pārliecība, ka tas, kam var piešķarties, nevar būt mākslasdarbs, savukārt mākslasdarbam ir jābūt tvērienam nepieejamam.” Līdz ar to Losa pirmais uzdevums bija mākslasdarba un priekšmetiskās lietderības nošķīrums. Tāpat Karla Krausa pirmais uzdevums bija nodalīt mākslasdarbu un informāciju. Skribents savā sirdī ir vienots ar ornamentālistu. Kā ornamentālists, kā žurnālistikas un daiļliteratūras robežu saplūdinātājs, kā feļetonu radītājs poēzijā un prozā Krauss nenogurstoši apsūdzēja Heini, vēlāk pat pielīdzinot viņam Niči kā aforisma nodevēju par labu iespaidam. “Mans viedoklis ir,” Krauss saka par Niči, “ka izvirtušā eiropēiskā stila elementu sajaukumam viņš vēl tika pievienojis psiholoģiju un ka viņa no jauna radītais valodas limenis ir esejisma limenis, tāpat kā Heinem tas ir feļetonisma limenis.” Abas šīs formas parādās kā hroniskas slimības simptomi, kurā visas pozīcijas un visi viedokļi nosaka vien drudža temperatūras likni: šī slimība ir *neīstums*. Neīstā atmaskojums rada šo ciņu pret presi. “Kurš gan ir devis pasaulei šo lielo aizbildinājumu: es spēju to, kas neesmu?”

Frāze. Taču tā ir tehnikas izdzimums. “Līdzīgi fabrikai laikraksta aparāts prasa darbu un noieta tirgu. Noteiktās diennakts stundās – lielajos laikrakstos divas līdz trīs reizes dienā – mašīnas pieprasa, lai tiktu piegādāts un sagatavots noteikts darba apjoms. Un ne jau kurš katrs materiāls ir derīgs: iegūtam un žurnālistiski apstrādātam ir jātiek tam, kas pa šo laiku ir noticis kaut kur kādā no dzīves jomām – politikā, ekonomikā, mākslā utt.” Jeb – Krausa lieliski saīsinātajā izteiksmē: “Par tehniku būtu jāpaskaidro, ka, lai gan tā nespēj veidot jaunu frāzi, tomēr atstāj cilvēci tādā stāvoklī, kad vairs nav iespējams izlidzēties ar veco. Šajā pārveidotās dzīves divējādībā un tai līdzī atnākušajā dzīves formā dzīvo un pieaug pasaules posts.” Vienā rāvienā Krauss ar šiem vārdiem iesien mezglu, kurā sapin kopā tehniku un frāzi. At-risinājums, protams, seko kādai citai cilpai: žurnālistika te ir tikai izpausme izmainītajai valodas funkcijai attīstītā ka-

pitālisma pasaulē. Frāze Krausa neatlaidīgi aizstāvētajā nozīmē ir preču zīme, kas padara domu piemērotu apgrozībai, tāpat kā tukšvārdība ornamenta formā tai piešķir vērtību diletanta acīs. Tieši tādēļ valodas atbrīvošana ir kļuvusi identiska frāzes atbrīvošanai – tās pārtapšanai no nospieduma par ražošanas rīku. Pats “*Fackel*” tam kalpo ja ne par teoriju, tad par modeli; tā formulas vienmēr liek sapīties, nevis atbrīvo. Bībeliskā patosa apvienojums ar stūrgalvīgu fikšāciju uz Vīnes dzīves piedauzībām – šim laikrakstam tas ir veids, kā tuvoties šādam fenomenam. Tas neapmierinās ar pasaules aicināšanu par liecinieci kāda virsviesmiļa sliktajai uzvedībai, tam vajag mirušos piecelt no kapiem. Un tas ir pareizi. Šie Vīnes kafejnīcu, preses un sabiedrības skandāli ir vien neuzkrītošs apliecinājums kādām priekšzināšanām, kuras pēkšņi, daudz ātrāk, nekā to varētu sagaidīt, nonāca pie sava īstenā un agrākā priekšmeta, lai divus mēnešus pēc kara izcelšanās to nosauktu vārdā runā ar nosaukumu “Šai dižajā laikmetā”, ar kuru visi dēmoni, kas bija iemājojuši šajā apsēstajā, ieskrēja viņa laikabiedru cūku pulkā.

“Šajā dižajā laikā, kuru man bija lemts iepazīt, kad tas vēl bija mazs, un kurš atkal kļuvis mazs, ja tam pietiks laika; šo laiku, tā kā šāda pārmaiņa nav iespējama organiskā pieauguma sfērā, mēs labprāt vēlētos uzrunāt kā uzblīdušu un droši vien arī kā smagu laiku; šajā laikā, kurā notiek tieši tas, ko nevarēja priekšstatīt, un kurā *ir jānotiek* tam, ko vairs nevar priekšstatīt, un, ja to varētu, tas nenotiktu; šajā nopietnajā laikā, kurš līdz nāvei smejas par iespēju kļūt nopietnam, savas traģiskas pārsteigts, ilgojas pēc izklaidēšanas un, pieķerts nozieguma vietā, meklējas pēc vārdiem; šajā skaļajā laikā, kurā šausmīgā simfonijā dārd reportāžu radītie nodarījumi un nodarījumu radītās reportāžas: te nu jūs no manis nesagaidīsiet neviena mana vārda. Ja nu vienīgi tāds, kas sargā klusēšanu no aplamiem skaidrojumiem. Pārlietu dziļi mani mājā bijība pret negrozāmo un valodas niecīgums nelaiimes priekšā. Nabadzīgās fantāzijas valstībā,

kur cilvēks mirst dvēseliskā badā, tomēr nepazīstot dvēseliska bada sajūtu, kur spalvas tiek mērkta asinis, bet zobeni – tintē, tam, kas netiek domāts, ir jātiek darītam, tomēr tikai domātais ir neizsakāms. Negaidiet no manis nevienu manis paša vārdu. Tāpat es nespēju pateikt arī neko jaunu – istabā, kurā rakstu, troksnis ir pārāk liels, un tam, vai to rada zvēri, bērni vai mortīras, nav nekādas nozīmes. Kas mudina uz darbiem, tas apgāna vārdu un tādēļ ir divkārt nicināms. Amats un aicinājums uz to vēl nav izmisis. Kam nav ko teikt, jo vārdu ir ņēmuši darbi, tie turpina runāt. Kam ir ko sacīt, lai panāk uz priekšu un klusē!”

Tas atspoguļojas visā Krausa rakstītājā: tā ir apvērsta klusēšana – klusēšana, kuras melnajā apmetnī iesitas notikumu viesulis, atsit to vaļā un pavērs uz āru spilgto oderējumu. Neraugoties uz dažādu iemeslu pārpilnību, katrs atsevišķi savā viesuļa pēkšņumā šķiet negaidīti iebrāžamies tajā. Tūlīt pat sāk darboties precīzs aparāts tā apvaldišanai: līdz ar mutisko un rakstisko izteiksmes formu savīšanos katra situācija savās polemiskajās iespējās tiek pilnībā izsmelta. Kādiem nosacījumiem Krauss sevi šeit pakļauj, ir noprotams gan no redakcijas paziņojumu dzeloņstieples, kas iežogo katru “*Fackel*” burtnīcu, gan tāpat no griezīgi asajām definīcijām un atrunām programmās un lekciju pierakstos viņa “personiskajās piezīmēs”. Polemiķa Krausa figūru raksturo trīs lietas: klusēšana, zināšanas un atjauta. Klusēšana ir dambis, kura priekšā pastāvīgi padziļinās viņa zināšanu spoguļgludais baseins. Atjauta neļauj sevi izvaicāt, tā nekad negrib atbilst tiem likumiem, kurus tai kāds piedēvē. Gluži pretēji, tās pirmais likums ir demontēt situāciju, atklāt īsto problemātiku, kuru tā satur, un likt to priekšā pretiniekam jebkādas atbildes vietā. Ja Johana Pētera Hēbela darbos savu pilnīgāko izvērsumu rod takta konstruktīvais, radošais aspekts, tad Krausa darbos – destruktīvais un kritiskais. Tomēr viņiem abiem takts ir morāla atjauta – Štesls teiktu: “dialektikā izsmalcināta pārliecība” – un izpaušme

kā dai nezināmai konvencijai, kas ir svarīgāka par vispāratzīto. Krauss dzīvo pasaulē, kurā visbriesmīgākā nekrietnība joprojām ir *faux-pas*². Monstrozajā viņš vēl izdara nošķirumus – tieši tādēļ, ka viņa mērogs nekad nav pilsoniskās labklājības mērogs, kas, pacēlies virs paštaisītas neģēlības augšējās robežas, aizrauj elpu tik ātri, ka aptvert pasaulesvēsturisko neģēlibu vairs nespēj.

Krauss šo mērogu ir zinājis vienmēr, un īstam taktam taču cita nemaz nav. Tas ir teoloģisks mērogs – jo takts nebūt nav, kā to iedomājas dažs labs partejiskais, talants apsvērt visas attiecības un ļaut katram kļūt par to, par ko viņam sabiedrībā pienākas būt. Gluži pretēji: takts ir spēja neapiet nevienu no sabiedriskajām attiecībām un tomēr veidot šīs attiecības, it kā tās būtu dabiskas, gandrīz vai paradīzē valdošas, tādējādi ne tikai pret ķēniņu izturoties, it kā viņš būtu piedzimis ar zvaigzni pierē, bet arī pret sulaini – kā pret livrējā tērptu Ādamu. Hēbelam šī attieksme piemita viņa priesterā stājā, savukārt Krausam tā izpaužas kā bruņas. Viņa kreatūras jēdziens satur to teoloģisko spekulācijas mantojumu, kuram aktuāla un visā Eiropā būtiska nozīme pēdējoreiz bija 17. gadsimtā. Tomēr šā jēdziena teoloģiskais kodols ir pārdzīvojis izmaiņas, kas tam bez pūlēm ļauj izšķīst Austrijas pasaulīguma vispārcilvēciskajā kredo, kas radišanu padarīja par tādu baznīcu, kurā par rituālu neatgādināja nekas cits kā vien šad un tad viegli pēc vīraka smaržojoša migla. Visskaidrāk šis kredo ir iespaidojis Štiferu, un tā atbalss ir jūtama visur, kur Krauss noņem ar dzīvniekiem, augiem un bērniem. “Vēja pūsmu,” Štifiers raksta, “ūdens tecējumu, labības augšanu, jūras viļņošanos, augsnes zaļošanu, debess spozmi, zvaigžņu mirgošanu es uzskatu par diženu. Majestātiski tuvojošos negaisu, zibeni, kas saārda mājas, vētru, kas dzen piekrastes bangas, ugunsvēmēju kalnu, zemestrīci, kas satricina veselas zemes, es neuzskatu par diženākām kā ie-

² Burt.: kļūmīgs solis, sociāli nepiedienīga rīcība (fr.).

priekš minētās parādības. Patiesi, es uzskatu tās par niecīgākām, jo tās ir vienīgi augstāku likumu izpausmes. [...] Cilvēku dzimumu bērnības laikā, kad tā garīgo skatienu vēl nebija skārusi zinātne, aizgrābtu bailēs un apbrīnā valdzināja tuvumā esošais un uzkrītošais. Savukārt, kad viņos pamošanās atjēgsme un viņi sāka vērst skatienu uz kopsakaru, atsevišķās parādības grima aizvien dziļāk un dziļāk un likums pacēlās aizvien augstāk un augstāk, brīnumainās parādības izzuda, brīnums pieņēmas spēkā. [...] Tāpat, kā dabā vispārējie likumi darbojas klusībā un nepārtraukti un uzkrītoša ir vienīgi atsevišķa šo likumu izpausme, arī tikumiskais likums darbojas klusu, iedzīvinot dvēseli cilvēku bezgalīgajā saskarsmē ar citiem cilvēkiem, un acumirkli brīnumi nejauši atgadījušos veikumu gadījumā ir tikai šā vispārējā spēka iezīmes.” Šajos slavenajos teikumos svētums ir klusējot pametis pieticīgo un tomēr apšaubāmo likuma jēdzienu. Tomēr gan Štiftera daba, gan viņa tikumiskā pasaule – abas ir gana caurredzamas, lai tās paliktu pilnīgi atšķirīgas no kantiskajām un savā kodolā atpazīstamas kā kreatūra. Un šie nicināmie sekularizētie negaisi un zibeņi, vētras, vilņi un zemestrīces – viscilvēks ir atkal atguvis tos no radības, padarot par pastarās tiesas cienīgu atbildi uz cilvēka noziedzīgo eksistenci. Vienīgi plaista starp radīšanu un pastaro tiesu šeit nerod nekādu piepildījumu pestīšanas vēsturē, nemaz nerunājot par vēsturisku pārvarēšanu. Jo, kā Austrijas ainava bez kādām grūtībām piepilda Štiftera prozas aplaimojošo plašumu, tā Krausam viņa dzīves lielās šausmas ir nevis vēsture, bet gan daba, upe, kam lemts vīties cauri elles ainavai. Tā ir ainava, kurā katru dienu tiek nogāzti 50 tūkstoši koku 60 laikrakstu drukāšanai. Šo informāciju Krauss apkopoja ar virsrakstu “Beigas”. Ka cīņā pret kreatūru cilvēcei ir lemts zaudēt, viņam ir tikpat skaidrs kā tas, ka tehnika, reiz izvesta cīņā pret kreatūru, neapstāsies arī sava pavēlnieka priekšā. Viņa sakāvnieciskums ir pārnacionāls, proti, tas ir planetārs, un vēsture viņam ir vien tuksnesis, kas šķir viņa

dzimumu no radišanas, kuras pēdējais veikums ir pasaules ugunsgrēks. Viņš šķērso šo tuksnesi kā pārbēdzējs uz kreatūras nometni. "No zvēriem varon's dzīvei ir tik tas, kas zaudē cilvēciskumam" – vēl nekad Adalberta Štiftera vecīš-ķlais moto nav pieredzējis tik drūmu, heraldisku izpausmi.

Tieši kreatūras vārdā Krauss ikreiz no jauna piesienas dzīvniekam un "visu siržu sirdij – suņa sirdij", kas viņam sniedz radības īsteno tikumisko spoguļi, kurā no zaudēto laikmetu tāles mums uzsmaida uzticība, neviltotība un pateicība. Bet cik gan nožēlojami ir cilvēki, kas ieņem viņu vietu! Tie ir līdzskrējēji. Daudz biežāk un labprātāk nekā ap meistaru tie, nejauki ošņādamies, drūzmējas ap nāves skar-to pretinieku. Protams, ne velti šā autora emblēmas dzīvnieks ir suns: suns ir līdzskrējēja ideālais veidols, nekas cits kā padevīga kreatūra. Un, jo personiskāka un mazāk pamatota šī padevība, jo labāk. Krausam ir taisnība, kad viņš šo padevību pakļauj visstingrākajai pārbaudei. Taču, ja kaut kas liek izpausties bezgalīgi apšaubāmajam šajos radijums, tad tieši tas, ka viņi savas rindas veido tikai no tiem, kuriem garīgi dzīvību devis ir pats Krauss un kurus viņš ar vienu un to pašu darbību darināja [zeugte] un pārliecināja [überzeugte]. Viņa liecība spēj noteikt tikai tos, par kuru darinājumu tā nekad nespēs kļūt.

Ir visai likumsakarīgi, ka noplicinātais, reducētais mūsdienu cilvēks, laikabiedrs var pieprasīt patvērumu šajā kreatūras templī vairs tikai šajā nikulīgajā formā – kā privātcilvēks. Cik daudz atteikšanās, cik daudz ironijas slēpjas divainajā cīņā par "nerviem", šīm pēdējām vīnieša sakņu šķiedriņām, pie kurām Krauss vēl prata atrast mātišķo augsni. Roberts Šojs raksta: "Krauss ir atklājis plašo tematu, kas līdz šim vēl nebija rosinājis neviena publicista spalvu: nervu tiesības. Viņš pamanīja, ka tās ir tikpat cienījams kaislīgas aizstāvības priekšmets kā īpašums, mājvieta, partija un valsts pamatlikums. Viņš kļuva par nervu advokātu un uzsāka cīņu pret ikdienas sīkajiem sūdzniekiem, tomēr priekšmets

auga tam rokās, tas kļuva par privātās dzīves problēmu. Aizstāvēt to pret policiju, presi, morāli un jēdzieniem, visbeidzot arī pret līdzcilvēkiem kopumā, vienmēr atrast jaunus ienaidniekus – tas kļuva par viņa profesiju.” Tieši šeit kā nekur citur kļūst redzama divainā saspēle starp reakcionāru teoriju un revolucionāru praksi, kura Krausa darbos ir sastopama itin visur. Patiesi, aizsargāt privāto dzīvi pret morāli un jēdzieniem sabiedrībā, kas ķērusies pie seksualitātes un ģimenes politiskas caurstarošanas, sabiedrībā, kas grasās būvēt namus ar stikla sienām, kuru terases dziļi iespiežas iekštelpās, kas vairs nemaz nav iekštelpas, – šis lozungs būtu augstākā mērā reakcionārs, ja tieši šo privāto dzīvi, kura pretstatā pilsoniskajai pilnībā atbilst šādām sabiedriskajām pārmaiņām, vienvārdsakot, šo sevi pašu demontējošo, sevi pašu atklāti veidojošo nabagu privāto dzīvi – un tādi bija Peters Altenbergs, šis kūditājs, un Ādolfs Loss – Krauss nebūtu padarījis par savu aizstāvības uzdevumu. Šajā cīņā – un vienīgi tajā – savs labums tiek arī sekotājiem, kad tie patvaldnieciski ignorē tieši to anonimitāti, kurā satīriķis centās ieslēgt savu privāto eksistenci, un viņus nespēj apturēt nekas, izņemot apņemšanos, ar kuru durvis parādās Krauss, lai atdotu godu tām drupām, kurās viņš ir “privātcilvēks”.

Cik izlēmīgi viņš toreiz prata padarīt savu eksistenci publisku tad, kad cīņa to prasīja, tikpat nesaudzīgi viņš nostājās pret personiskas un lietišķas kritikas nošķirumu, kurā tiek diskreditēta polemika un kurš ir galvenais instruments mūsu literārās un politiskās situācijas izvirtībai. Tas, ka Krauss pievēršas personām – tam, kas tās ir, nevis tam, ko tās dara, tam, ko tās saka, nevis tam, ko tās raksta, un vismazāk jau to sarakstītajām grāmatām –, ir priekšnoteikums viņa polemiskajai autoritātei, kas prot izvilināt kāda autora garīgo pasauli – un, joniecīgāka tā ir, jo drošāk – palāvēt uz kādu patiesi pretablētu, samierinošu harmoniju pilnībā un neskartībā no vienas vienīgas frāzes, no viena vienīga vārda, no vienas vienīgas intonācijas. Savukārt to,

ka personiskais un lietišķais sakrīt ne tikai pretniekā, bet arī viņā pašā, pierāda fakts, ka viņš nekad neaizstāv kādu viedokli. Viedoklis taču ir neīstā subjektivitāte, kas atraugas no personas un ļaunas iekļauties preču aprītē. Krauss ne reizi nav sniedzis kādu argumentāciju, kas nebūtu pilnībā angažējusi visu viņa personu. Tādējādi viņš iemieso autoritātes noslēpumu: nekad nelikt vilties. Autoritātei ir iespējams tikai divu veidu gals – tā nomirst vai tā liek vilties. Autoritāti nebūt neskar tas, no kā ir jāvairās visiem citiem: no savas pašas patvaļas, netaisnības, nekonsekvences. Vīšanās drīzāk radītu iespēja noskaidrot, kā autoritāte nonāk pie saviem izteikumiem – ar taisnprātības vai pat ar konsekvences palīdzību. Krauss reiz teicis: “Virietim savas taisnības paturēšana nav erotisks pasākums, un viņš no laba prāta dod priekšroku svešai taisnībai savas netaisnības vietā.” Šādi parādīt sevi kā vīrieti Krausam ir liegts. Viņa eksistencei vajag, lai sveša taisnības paturēšana labākajā gadījumā pretotos viņa paša netaisnībai, un cik gan taisns viņš ir, kad pie tās paliek un turas. “Reiz daudziem būs taisnība. Tomēr tā būs taisnība no tās netaisnības, kura šodien ir man.” Tā ir īstas autoritātes valoda. Ielūkošanās tās atstātajā iespaidā var atdurties vienīgi pret atklājumu, ka autoritāte sev pašai ir tikpat lielā mērā saistoša – bez žēlastības saistoša – kā citiem, ka tai nenogurstoši ir jātrīc savā un nekad ne citu priekšā, ka tā nebeidzami meklē sev gandarījumu, atbildību sevis pašas priekšā un ka šās atbildības pamats nekad nav rodams privātā konstitūcijā, pat ne cilvēcisko spēju robežās, bet gan vienmēr tikai pašā lietā – lai cik tā arī būtu netaisna, aplūkojot privāti.

Šādas neierobežotas autoritātes pazīme no sākta gala ir bijusi likumdevēju un izpildvaras apvienošanās. Tomēr nekur tā nav tik izjusta kā “valodas mācībā”. Tādēļ Krausam tā ir viskategoriskākā viņa autoritātes izpausme. Līdzīgi Harunam al Rašidam viņš, neviena nepazīts, naktī klejo pa žurnālu būvētajiem teikumiem un aiz frāžu stīvajām fasā-

dēm zagšus ielūkojas to iekšienē, atklādams “melnās maģijas” orgijās vārdu piesmiešanu un moceklibu: “Vai prese ir ziņnesis? Nē, tā ir notikums. Vai tā ir runa? Nē, tā ir dzīve. Tā ne tikai izvirza pretenziju, ka īstie notikumi ir tās ziņas par notikumiem; tā izraisa arī šaušalīgo identitāti, no kuras rodas ilūzija, ka par nodarījumiem tiek ziņots, vēl pirms tie ir izdarīti, un bieži – pirms ir radusies iespēja tos izdarīt, un noteikti arī stāvoklis, kad karalauka reportieri nevar raudzīties notiekošajā, taču karotāji kļūst par reportieriem. Šajā nozīmē es labprāt atļaujos apgalvot, ka es savā laikā esmu presi novērtējis par augstu. Tā nav kalpotājs – kā gan lai kalpotājs varētu tik daudz pieprasīt un tik daudz saņemt? Tā ir notikums. Atkal mūsu instruments ir izaudzis lielāks par mums. Cilvēku, kam ir jāziņo par ugunsgrēku un kam patiesībā valstī piederētos viszemākā loma, mēs esam pacēlušī pāri pasaulei – pāri ugunsgrēkam un pāri namam, pāri faktam un pāri mūsu fantāzijai.” Autoritāte un vārds pret samaitātību un maģiju – šādi ir sadalīti saukļi šajā cīņā. Prognozēt tā iznākumu nebūt nav veltīga nodarbe. Neviens – un vismazāk jau nu Krauss – nespēj ļauties “lietišķā” laikraksta utopijai un “bezpartejiska ziņu izklāsta” murgam. Laikraksts ir varas instruments. Tas var iegūt savu vērtību vienīgi no tās varas rakstura, kura to izmanto. Laikraksts ir šās varas izpausme ne tikai tās aizstāvētajos viendokļos, bet arī veidā, kā tas tiek darīts. Turpretī, kad attīstītais kapitālisms pazemo ne tikai laikraksta mērķus, bet arī tā līdzekļus, jaunu paradiziskās viscilvēcības uzplaukumu no šo kapitālismu uzveikušās varas var sagaidīt tikpat maz kā Gētes vai Klaudija valodas atdzimšanu. Tomēr no dominējošās varas tā visupirms atšķirsies tādējādi, ka ideālus, ko šī vara pazemoja, izņem no apgrozības. Ar to pietiek, lai izmēritu, cik maz šādā cīņā Krausam būtu ko zaudēt vai iegūt un cik nemaldīgam “*Fackel*” vajadzētu būt, šo cīņu izgaismojot. Vienmēr vienādajām izjūtām, ar kurām ikdienas prese pakalpo savai publikai, Krauss liek pretim mūžīgi jaunu

“laikrakstu”, kam ir jāziņo par radišanas akta vēsturi: mūžīgi jaunas un nerimstošas vaimanas.

II. Dēmons

Vai būtu gulējis? Tik tikko laižos snaudā.

Vārdi vārmās IV

Krausa fenomenā dziļi pamatota un katras viņam veltītas diskusijas stigma ir tā, ka apoloģētiskie argumenti netrāpa mērķī. Leopolda Līglera lielais darbs ir radies no apoloģētiskas attieksmes. Viņa pirmais uzdevums ir apliecināt Krausa kā “ētiskas personības” statusu. Tas nekur neder. Tumšais fons, uz kura izceļas Krausa tēls, nav viņa laikabiedri, bet gan aizvēsture un dēmonu pasaule. Pār viņu krīt gaisma no radišanas dienām, un tādēļ viņš iznirst no nakts – tomēr ne visas viņa daļas top redzamas, citas paliek, iegrimušas tumsā dziļāk, nekā to varētu nojaust. Acs, kas nespēj šīs daļas ieraudzīt, nekad neapjautis tēla aprises kopumā. Šādai acij ies zudumā visi mājiieni, ko Krauss nenogurstoši izdāļā savā neapvaldāmajā vēlmē tikt pamanīts. Jo, tāpat kā pasakā, dēmons Krausam ir atvēlējis iedomību kā viņa būtisko iezīmi. Viņam piemīt arī dēmona vientulīgums, kad tas uz slepenā pakalna ālējas kā traks: “Lai slavēts Dievs – tas zināms nav, ka rūķa vārdā mani sauc.” Kā nekad nenorimst šis dejojošais dēmons, tā arī Krausam ekscentriskā refleksija sniedz nepārtrauktu uzbudinājumu. Firtels viņu nosaucis par “savu talantu pacientu”. Patiesi, viņa spējīgums ir ciešanas, turklāt līdzās reālajām spējām iedomība padara viņu par hipohondriķi.

Ja viņš neatspoguļo sevi sevī pašā, tad dara to pretiniekā, kas guļ pie viņa kājām. Viņa polemikā no sāкта gala ir cieši savijusies ar visprogresīvākajiem līdzekļiem strādājoša atmaskošanas tehnika un ar arhaiskiem līdzekļiem operējoša pašizpaušmes māksla. Arī šajā zonā divdomīgumā liek sevi manīt dēmons: pašizpaušme un atmaskojums pāriet viens

otrā kā pašatmaskojums. "Par antisemitismu dēvē tādu domāšanas veidu, kas izmanto un uztver nopietni apmēram desmito daļu no tiem pārmetumiem, kurus biržas asprātis mērķē pret saviem asinsbrāļiem." Kad Krauss saka šos vārdus, viņš sniedz shēmu, kas nosaka arī viņa pretinieku attieksmi pret viņu pašu. Nav tāda viņam adresēta pārmetuma vai viņa personas aizskāruma, kura leģitīmākais formulējums nebūtu atrodams viņa paša rakstos un atpazīstams tajās vietās, kur viņa pašatspoguļojums pieaug līdz pašapbrīnai. Nav tādas cenas, kuru viņš nebūtu gatavs maksāt, lai liktu par sevi runāt, un vienmēr šīs spekulācijas izdošanās rāda, ka viņam ir bijusi taisnība. Ja stils ir spēja krustu šķērsu izstaigāt valodisko domu, vienlaikus nekrītot banalitātē, tad šo spēju iegūst sirdsspēks, kas nāk no dziļām domām un dzen valodiskās asinis caur sintakses dzīslām līdz pat visattālākajiem locekļiem. Lai gan Krausam šādas domas neparādās pat ne uz mirkli, tomēr viņa stila sirdsspēks ir tēls, ko viņš nēsā sevī, lai to visnesaudzīgākajā veidā eksponētu. Jā, viņš ir iedomīgs. Šādu – ar nepastāvīgiem teikumiem pa telpu skraidošu, lai iegūtu tribīni lekcijai, – viņu attēlo Karīna Mihaelisa. Un, ja viņš tad ir gatavs upurēt savu iedomību, viņam nevajadzētu būt par dēmonu, kāds viņš ir, ja galu galā tas nebūtu viņš pats, viņa paša dzīve un viņa ciešanas, ko viņš izpauž līdz ar visām brūcēm un kailajām vietām. Šādi top viņa stils un līdz ar to arī tipiskais "*Fackel*" lasītājs, kam ik palīgteikumā, partikulā, pat komatā raustās nervu mēmas skrandas un šķiedras un pie vismazsvarīgākā un sausākā fakta vēl karājas izmocītās miesas gabals. Idiosinkrāzija kā augstākais kritikas orgāns – tā, lūk, ir šās pašspoguļošanās apslēptā mērķtiecība, un tāds ellišķīgs stāvoklis pazīstams vien rakstniekam, kam katrs apmierinājuma akts vienlaikus kļūst par jaunu pieturu viņa mocekļa ceļā, kuru līdzās Krausam neviens nav tā izdzīvojis kā Kirkegors.

"Es, iespējams, esmu," saka Krauss, "pirmais tāda rakstītāja paraugs, kurš vienlaikus piedzīvo savu rakstīšanu ak-

tieriski.” Ar šiem vārdiem viņš ierāda leģitīmo vietu paša iedomībai: šī vieta ir mīms. Mīmiskais ģēnijs, kas atdarina piezīmē, mēdās polemikā, svinīgi atbrīvo sevi no važām tādu drāmu priekšlasījumos, kuru autori ne velti ir ieņēmuši kādu īpašu vidus pozīciju: Šekspīrs un Nestrojs – dzejnieki un aktieri; Ofenbahs – komponists un diriģents. Liekas, it kā šā vīra dēmons meklētu kustīgu, visu improvizācijas zibeņu izgaismotu atmosfēru šajās drāmās, jo tās vienīgās viņam sniedz tūkstoš iespēju, ķircinot, mokot un draudot šauties uz priekšu. Paša valoda te pārbauda runājošā dēmonisko personu bagātību – persona ir rupors, no kura tā skan, – un pirkstu galos šaudās to tēlu žesti, kuri dzīvo viņa balsī. Tomēr arī attieksmē pret viņa polemikas tematiem mīmiskais spēlē izšķirošu lomu. Viņš atdarina partneri, lai vissmalkākajos viņa izturēšanās salaidumos iedzītu naida lauzni. Šis zilbju urķis, kas ieduras starp zilbēm, izceļ tur ieperinājušos kāpurus pa gabaliem vien ārā – šie kāpuri ir pērkamība un plāpīgums, neģēlība un labsirdība, aušība un alkatība, rījīgums un viltība. Patiesībā šeit biheviortiski tiek atmāskots neīstais, un tas ir sarežģītāk nekā atmāskot slikto. Citāti “*Fackel*” ir kas vairāk par atsaucēm – tie ir citētāja veiktās mīmiskās atmāskošanas rekvizīti. Protams, ka tieši šajā kontekstā kļūst redzams, cik cieši piesaistīta satīriķa nežēlībai ir interpreta divdomīgā pazemība, kas priekšlasītājā vēl pieaug līdz gandrīz neaptveramiem mērogiem. List uz vēdera – velti tā dēvē visdziļāko pieglaimības pakāpi: tieši to dara Krauss – un, proti, lai iznīcinātu. Vai pieklājība šeit ir kļuvusi par naida un naidis – par pieklājības mīmikriju? Lai kā arī būtu, tās abas ir nonākušas līdz pilnībai, līdz ķīniešiem raksturīgajai pakāpei. Tieši šeit ir vieta “mocībām”, par kurām Krauss runā tik bieži un tik necaurredzamās alūzijās. Viņa protests pret pierakstījumiem, materiāliem un dokumentiem nav nekas cits kā tāda vīra aizsargreakcija, kuram ir lemts tikt iepītam sarežģītībā. Taču vairāk nekā rīcība viņu sapin līdzcilvēku valoda. Viņa kaislība tos imitēt ir

vienlaikus šās iepīšanās izpausme un ciņa pret to, arī iemesls un sekas tai nepārtraukti nomodā esošajai vainas apziņai, kurā kā savā stihijā mājō vienīgi dēmons.

Viņa klūdu un vājību saimniecība, būdama vairāk brīnums nekā viņa talantu apkopojums, ir organizēta tik smalki un precīzi, ka ikviens apstiprinājums no ārienes to spēj tikai satricināt. Pat tad, ja šim vīram ir jātiek pieņemtam par "caurcaurēm harmoniski izkoptu cilvēka tipu", ja viņam kādā stilistiski un intelektuāli vienlīdz absurdā izpratnē ir jāparādās kā filantropam, tad tas, kurš "ieklausās viņa sīkstumā ar sirds ausīm", atklās tā iemeslu līdzcietībā. Nē taču! Šī neuzpērkamā, noteiktā, aizstāvēties gatavā drošība nenāk no cildenas, dzejiskas vai cilvēkmīlestības pilnas pārliecības, kuru Krausam labprāt piedēvē viņa sekotāji. Cik ārkārtīgi banāli un vienlaikus pilnībā aplami ir atvedināt viņa naidu no mīlestības, jo ir taču uzskatāmi redzams, ka šeit darbojas kaut kas daudz sākotnējāks – cilvēcība, kas pastāv vienīgi pārejā no ļaunprātības pie sofistikas un no sofistikas pie ļaunprātības; daba, kas ir cilvēknīšanas visaugstākā mācība, un līdzcietība, kas dzīvo vienīgi apvienojumā ar atriebiību: "Ak, ja man būtu vaļa dota/ griezt miesnieku vai suni gabalos,/ es prastu izvēlēties!" Nav nekā bezjēdzīgāka kā veidot priekšstatu par viņu, balstoties uz tēlu, ko viņš mīl. Pilnīgi pamatoti "bezlaicīgais pasaules mulsinātājs" Krauss ir ticis konfrontēts ar "mūžīgo pasaules uzlabotāju", ko šad un tad skar labvēlīgi skatieni.

"Kad laikmets pacēla roku pret sevi, viņš bija šī roka," ir teicis Brehts. Šai atziņai līdzīgu ir maz, un pie tādām noteikti nepieder Ādolfā Losa draudzīgie izteikumi. "Krauss," viņš apgalvo, "stāv uz jauna laikmeta sliekšņa." Nekādā gadījumā! Viņš stāv uz Pastarās tiesas sliekšņa. Tāpat, kā baroka altārglezniecības paraugos cieši pie rāmjiem atspiestie svētie stiepj savas aizsargājoties izplestās rokas pretim viņu priekšā iznākošajiem eņģeļiem, apskaidrotajiem un nolādēto ekstremitāšu elpu laupošajiem stumbeniem, arī Krausam

mācas virsū visa pasaules vēsture vienas vienīgas vietējās ziņas, vienas vienīgas frāzes, viena vienīga sludinājuma galējībās. Tas ir mantojums, ko viņš guvis no Ābrahama no Santa Klāras sprediķa. No turienes nāk šis kūleņojošais tuvums, šī nebūt ne kontemplatīvā acumirkļīguma gatavība cīnīties un šī savišanās, kas viņa gribai atvēl vien teorētisku, viņa zināšanām – vien praktisku izpausmi. Krauss nav vēsturisks ģēnijs. Viņš nestāv uz jauna laikmeta sliekšņa. Ja viņš jebkad pagriež muguru radībai, apstājas un sāk sūdzēties, tad tikai tādēļ, lai iesniegtu sūdzību Pastarajā tiesā.

Neko no šā vīra nav iespējams saprast, kamēr netiek atzīts, ka pilnīgi viss, viss bez izņēmuma – gan valoda, gan lieta – viņam norisinās tiesību sfērā. Visa viņa uguns un nažu rijēja žurnālu filoloģija seko tiesībām tieši tikpat daudz, cik tā seko valodai. Viņa “valodas mācība” nav izprotama, ja to neaplūko kā pienesumu valodas procesuālajai kārtībai, kas tver cita sacīto vārdu savā mutē vienīgi kā *corpus delicti*³ un sevis paša sacīto – vienīgi kā tiesājošu. Krauss nepazīst nekādu sistēmu. Katrai domai ir sava celle. Tomēr katra celle var kādā acumirkli – un šķietami bez iemesla – pārtapt par kameru kādai tiesai, kur par priekšsēdētāju tad kļūst valoda. Par Krausu ir teikts, ka viņam esot nācies “uzveikt sevī ebrejību”, ka viņš pat esot “nogājis ceļu no ebrejības uz brīvību”. Nekas to neapgāž tik labi kā tas, ka arī viņam taisnīgums un valoda iedibina viens otru. Godināt dievišķā taisnīguma tēlu valodā – un pat vācu valodā – ir tas patiesi ebrejiskais *salto mortale*, ar kuru viņš cenšas pārraut dēmona burvestību. Jo tas ir pēdējais dienesta veikums šim fanātiķim: nostādīt pašu tiesisko kārtību apsūdzētā lomā. Un tas tiek darīts ne jau sīkpilsoniskā sašutumā par “brīvā indivīda” paverdzināšanu ar “nedzīvām formulām”. Vēl jo mazāk – no to radikāļu pozīcijām, kuri uzbrūk paragrāfiem, pat ne uz mirkli nedodot sev atskaiti par to, kas ir justīcija. Krauss iz-

³ Lietišķo pierādījumu (lat.).

virza apsūdzību tiesību substancei, nevis to izpausmēm. Šī apsūdzība balstās uz to, ka tiesības ir izdarījušas visaugstāko nodevību pret taisnīgumu. Precīzāk, šo nodevību izdarījis jēdziens pret vārdu, kuram tam jāpateicas par savu esamību: ar iepriekšēju nolūku veikta fantāzijas nonāvēšana, un tā mirst, ja trūkst viena vienīga burta, un tai viņš ir dziedājis visaizgrābjošāko žēlabu dziesmu savā "Elēģijā zīlbes nāvei". Jo pāri tiesas spriešanai taču stāv tiesību rakstīšana [*Rechtsschreibung*], un vai pirmajai, ja otrajai nākas ciest! Tādējādi viņš arī šeit sastop presi, un tieši šajā burvju lokā viņam ir vislabākā satikšanās vieta ar lemuriem. Viņš ir redzējis cauri tiesībām tā, kā tas ir izdevies vien nedaudzajiem. Ja viņš tās tomēr piesauc, tad tieši tādēļ, ka viņa paša dēmonu pievelk bezdibenis, ko veido tiesības. Bez dībenis, ko viņš ne velti ir pieredzējis tur, kur tas ir visbaisākais: kur sastopas gars un *sexus*, tikumiskajā procesā, un aprakstījis slavenajos vārdos: "Tikumiskais process ir pilnībā apzināta individuālās netikumības attīstība par vispārējo, uz kuras drūmā fona izgaismota izceļas apsūdzētajam pierādītā vaina."

Gars un *sexus* kustas šajā sfērā savstarpējā solidaritātē, kuras likums ir divdomība. Dēmoniskā *sexus* apsēstība ir "es", kas, tik saldu sieviešu tēlu aplidots, "kādus rūgtā zeme nelolo", ieslīgst sevis baudīšanā. Ne ar ko neatšķiras arī apsēstā gara cietsirdīgā un pašpietiekamā figūra – asprātība. Līdz savai realizācijai tie abi nenonāk – nedz "es" pie sievietes, nedz asprātība pie vārda. Postošais ir ieņēmis dzemdinošā vietu, spilgtais – slepenā vietu. Tomēr nu tie izmainās pieglaimīgajās niansēs: atjautīgajā vārdā savu panāk baudkāre, onānismā savukārt ir joka sāls. Krauss ir portretējis sevi pašu kā bezcerīgi pakļautu dēmonam. Laika pandēmonijā viņš sev tika paturējis visskumjāko vietu – liesmu apspīdēto ledus tuksnesi. Tur nu viņš stāv "cilvēces pēdējā dienā" – "palātājs", kas tika aprakstījis iepriekšējos. "Es tiku uzņemies traģēdiju, kas iet bojā līdz ar bojā ejošās cilvēces ainām, lai tā

dzirdētu garu, kas apžēlojas par upuriem un pats būtu uz vi-
siem nākošajiem laikiem atteicies no jebkuras saiknes ar cil-
vēka ausi. Es uztveru šā laika pamattoni, šo mana asiņainā
bezprāta atbalsi, kurš padara mani līdzvainīgu par šiem
trokšņiem. Es lieku tam būt par atpestīšanu!”

“Līdzvainīgs...” – jo atgādina tās inteligences manifes-
tus, kura vēlējās atgādināt par sevi laikmetam, kas vaib-
stoties izlikās novēršamies no tās; un, kaut arī tā būtu
pašapsūdzība, ir jāpasaka daži vārdi par šo vainas izjūtu,
kurā tik skaidri sastopas visprivātākā apziņa ar vēsturis-
ko. Šī vainas izjūta vienmēr vedīs pie ekspresionisma, no
kura Krausa darbības briedumu baroja saknes, kas vēlāk
saārdīja augsnes pamatu. Ir zināmi virsraksti – lai ar kā-
du izsmieklu Krauss pats tos tika uzskaitījis –, skatuves
tēli, teikumi un attēli, itkā sažņaugti, saklasificēti, aug-
šupskrejoši. Nepārprotams – un to proklamējuši paši eks-
presionisti – ir agrīno viduslaiku miniatūru iespaids uz vi-
ņu priekšstatu pasauli. Taču, ja kāds rūpīgi aplūko viņu
veidotos tēlus – piemēram, kaut vai Vīnes *Genesis* –, tad re-
dzams, ka ne tikai plaši atplestajās acīs, ne tikai neizdibi-
nāmajās apgērba krokās, bet gan visā izteiksmē parādās
kaut kas miklains. Savā skrējienā, kas vienmēr ir pārlieku
steidzīgs, tie, kā krītamās kaites pārņemti, sliecas viens
pie otra. Šī “sliekme” vispirms var atgādināt dziļu cilvēcis-
ku afektu, kas caurstrāvo gan miniatūru pasauli, gan šās
dzejnieku paaudzes manifestus. Tomēr tā ir tikai viena, sa-
vā ziņā iedoba šās lietas perspektīva, skatījums uz šo figū-
ru sejām. Pavisam atšķirīgi tā pati aina paveras tam, kurš
vērs skatienu uz viņu mugurām. Šīs muguras izkārtotas
kā svētie adorācijās, kā kalpi Ģetzemanes dārza ainās, kā
aculiecinieki ienākšanai Jeruzalemē, no cilvēku skaustiem
un pleciem veidojas terases, kas, sažņaugtas par stāviem
pakāpieniem, ved mazāk uz debesīm, drīzāk lejup – uz ze-
mi un pat pazemē. Nav iespējams atrast šo muguru pato-
sam tādu apzīmējumu, kas nerespektētu šo te: pa tām var

kāpt kā pa sakrautiem klinšu blokiem vai rupji cirstiem pakāpieniem. Lai kādas varas būtu izcīnījušas savu gara cīņu uz šiem pleciem, pieredze, ko mēs varējām gūt no sakauto masu satvara tūlīn pēc kara beigām, ļauj mums nosaukt vienu no tām vārdā. Tas, kas ekspresionismam galu galā atlika, kad sākotnēji cilvēcisks impulss tajā gandrīz bez atlikuma bija pārvērties par modes impulsu, bija tās bezvārda varas pieredze, kurai cilvēku muguras locījās pretim: šī vara bija vaina. "Paklausīgo masu padara līdzjūtības cienīgu nevis tas, ka to ved pretī briesmām pašai nepazīstama griba, bet gan tas, ka turp ved pašai nezināma vaina," Krauss rakstīja jau 1912. gadā. Kā "paļātājs" viņš ir līdzdalīgs šajā vainā, lai to denuncētu, un viņš denuncē to, lai būtu tajā līdzdalīgs. Lai dotu tai pretsparu ar upuri, viņš kādudien metas katoļu baznīcas rokās.

Griezīgajos menuetos, kurus Krauss tika svilpojis Justīcijas un Venēras *chassez – croisez*⁴, vadmotīvs – ka mietpilsonis neko no mīlas nesaprot – tiek izpildīts ar tādu spēku un neatlaidību, kam vienīgais līdzinieks ir atrodams dekadences pozīcijā *l'art pour l'art* principa proklamēšanā. Jo tieši *l'art pour l'art* princips, kas kā dekadence ir attiecināms arī uz mīlestību, ir cieši piesaistījis lietpratību amatnieciskajām zināšanām, tehnikai un ļāvis dzejai izcelties savā visspožākajā gaismā vienīgi uz literārā fona, tāpat kā mīlestībai – vienīgi uz netiklības fona. "Trūkums var katru vīrieti padarīt par žurnālistu, bet ne katru sievieti – par prostitūtu." Šajā formulējumā Krauss ļauj nomanīt dubulto dibenu savai polemikai ar žurnālistiku. Šī nepielūdzamā cīņa ir mazāk atsvabinājusi filantropu, apgaismoto cilvēku un dabas draugu, vairāk – mācīto literātu, mākslinieku, pat dendiju, kura priekštecis ir Bodlērs. Tik ļoti kā Krauss vēl tikai Bodlērs tika ienīdis veselā saprāta pašapmierinātību, kā arī to kompromisu, kuru ar viņu noslēdza "garīgie darbo-

⁴ Pāru dejas solis – *Tulk.*

pi", lai atrastu sev pajumti žurnālistikā. Žurnālistika ir no-devība pret literāro, pret garu, pret dēmonu. Tās patiesā būtība ir tenkošana, un katrs feļetons no jauna uzdod jau-tājumu par dumjības un ļaunprātības spēku samēru, kura izpausme tas ir. Savos pamatos tas iemieso pilnīgu atbilsti-bu starp šīm abām eksistences formām: dzīvei kaila gara vai kailas seksualitātes zīmē, kas liek pamatus tai literāta solidaritātei ar palaistuvi, kura savu visnesatricināmāko apliecinājumu tāpat rod Bodlēra eksistencē. Tādējādi Krauss var saukt vārdā sava aroda likumus savienojumā ar *sexus* likumiem, kā viņš to darija "Ķīnas mūri". Virietis ir "tūkstošiem reižu cīkstējies ar Citu, kurš gan varbūt nav dzīvs, bet kura uzvara pār viņu ir droša. Ne tādēļ, ka viņam piemistu kādas labākas īpašības, bet gan tādēļ, ka viņš ir Cits, vēlāk atnākušais, kas sievietei ir nesis pārmai-ņu baudu un kā pēdējais galu galā triumfēs. Tomēr viņi to notrauc no savas pieres kā ļaunu sapni un vēlas būt pir-mie." Un, ja reiz valoda – un to mēs ietveram starp rindi-ņām – ir sieviete, tad cik gan tālu kāds nemaldīgs instinkts atbīda to autoru, kurš steigšus būt pirmais pie tās; cik da-žādas gan ir viņa izprātotās domas, kuras valoda ikreiz dri-zāk uzskubina ar aizdomām, nevis apmierina ar zināšanu; kā šis instinkts liek tam sapīties naidā, nicinājumā un ļau-numā; kā viņš aiztur savus soļus un meklē epigonisma ap-kārtceļus, lai visbeidzot piebeigtu pārmaiņu baudu ar pē-dējo dūrienu, ko Džeks ir sagatavojis Lulu.

Literāta dzīve ir eksistence kailā gara zīmē tāpat, kā prostitūcija ir eksistence kailā *sexus* zīmē. Taču dēmons, kas ierāda palaistuvei ielu, izraida literātu tiesas zālē. Tā-dēļ Krausam šī zāle ir forums, kā tas vienmēr ir bijis liela-jiem žurnālistiem – Karelam, Polam Luī Kurjēram, Lasa-lam. Apiet to: atrauties no kailā gara īstās un dēmoniskās funkcijas būt par nemiera cēlāju, uzbrukt palaistuvei no mugurpuses – šī dubultā atteikšanās, kā uzskata Krauss, ir noteicoša žurnālistam. Roberts Šojs ir pareizi ievērojis, ka

Krausam prostitūcija ir dabiska forma, nevis sievietes *sexus* sociāls izkropļojums. Tomēr prostitūcijas raksturu veido vien tas, kā tajā savijas seksuālās un apmaiņas attiecības. Ja reiz tā ir dabiska parādība, tad tāda tā ir gan no ekonomikas dabiskās puses – kā apmaiņas attiecību fenomens –, gan no *sexus* dabiskā aspekta. “Kam jānicina mums palais-tuves?/ Esot sliktākas tās vēl par zagļiem?/ Zini, ne vien mīla ņem atlīdzību,/ Bet samaksa arī dod milu!” Šī divdo-mība – dubultā iedaba kā divkāršs dabiskums – padara prostitūciju dēmonisku. Taču Krauss “nostājas dabiskās va-ras pusē”. Tas, ka viņš nekad nespēj caurskatīt socioloģisko jomu – nedz uzbrukumā presei, nedz prostitūcijas aizstāvi-bā –, ir saistīts ar šo viņa ieslodzījumu dabā. Cilvēka cieni-gais viņam parādās nevis kā atbrīvotās, revolucionāri pār-veidotās dabas sūtība un piepildījums, bet gan vienkārši kā dabas elements – arhaiskas un bezvēsturiskas savā nepār-trauktajā pirmsamībā –, un tas vēl met nedrošus un bais-mīgus atspulgus pār viņa brīvības un cilvēcības ideju. Tā nav pazudusi no vainas apgabala, kuru viņš pārstaigāja no viena pola līdz otram: no gara līdz *sexus*.

Iepretim šai realitātei, kuru Krauss ir pārcietis asiņai-nāk par jebkuru citu, “tīrais gars”, ko sekotāji cildināja meistara paveiktajā, atklājās kā necienīga himera. Tādēļ neviens no viņa attīstības motīviem nav tik svarīgs kā šā gara ilgstoša ierobežošana un kontrole. Viņa kontrolgrā-matu sauc “Nakti” – jo nakts ir tas slēdzis, kurš kailo garu pārvērš par kailo seksualitāti, kailo seksualitāti – par kai-lo garu, un abas šīs dzīvei pretējās abstrakcijas, atzīstot viena otru, gūst mieru. “Es strādāju dienām un naktīm. Tā-dējādi man paliek daudz brīva laika. Lai pavaicātu gleznai istabā, vai tai patīk tās darbs, lai pavaicātu pulkstenim, vai tas ir noguris, lai pavaicātu naktij, vai tā ir izgulēju-sies.” Upura dāvanas dēmonam – lūk, kas ir šie jautājumi, kurus viņš strādājot met tam pie kājām. Taču viņa nakts nav mātišķā nakts, un tā nav arī mēness gaismas pielietā

romantiskā nakts. Tā ir stunda starp miegu un nomodu, sardzes nakts, viņa trejādi sarindotās vienatnības viducis: kafejnīca, kur viņš ir vienatnē ar savu ienaidnieku; naksnīgā istaba, kur viņš ir vienatnē ar savu dēmonu; priekšlasi-jumu zāle, kur viņš ir vienatnē ar savu darbu.

III. Necilvēks

Sniegs jau krīt.

Vārdi vārsmās III

Satīra ir vienīgā likumīgā tautas mākslas forma. Šādi gan tas netika domāts toreiz, kad Krausu nodēvēja par Vīnes satīriķi. Ar to tika mēģināts, kamēr vēl iespējams, nostumt viņu aklā sānceļā, lai iekļautu viņa darbus lielajā literārā patēriņa preču noliktavā. Tādēļ Krausa kā satīriķa attēlojums visdziļāko viņa izpratni var sniegt tikpat labi kā viņa visbēdīgāko izkropļojumu. Tādēļ viņš no sāкта gala pūlējās nošķirt īstā rauga satīriķus no tiem rakstnieķeļiem, kuri izsmieklu ir padarījuši par savu arodu un ar nikniem izklupieniem nedomā ne par ko citu kā tikai – dot publikai par ko pasmieties. Turpretī diženais satīriķa tips nekur nejūtas tik droši kā starp tādiem ļaudīm, kas gatavojas kāpt uz tankiem un apvilkt gāzmaskas, tādas cilvēces vidū, kam aprūcies asaru, bet ne smieklu. Viņa personā šī cilvēce gatavojas pārdzīvot civilizāciju, ja reiz tam ir jānotiek, un tā komunicē ar viņu īstajā satīras mistērijā, kas pastāv pretinieka apēšanā. Satīriķis ir figūra, kurā civilizācija uztvērusi cilvēkēdāju. Ne bez pietātes viņš patur prātā savu izcelsmi, tādēļ priekšlikums ēst cilvēkus ir iekļāvies viņa ierosmju dzelzs rezervē – no Svifta pazīstamā projekta par bērnu izmantošanu mazturīgajās iedzīvotāju šķirās līdz pat Leona Bloja priekšlikumam piešķirt namsaimniekiem tiesības izmantot maksātne-spējīgu irnieku miesu. Ar šādām pamācībām lielie humanitātes satīriķi ir noņēmuši mēru saviem līdzcilvēkiem. “Hu-

manitāte, izglītība un brīvība ir vērtīgas preces, par kurām nav gana samaksāts ar asinīm, prātu un cilvēka cieņu,” – šādi Krausa tekstā noslēdzas cilvēkējā polemika ar cilvēktiesībām. To var salīdzināt ar Marksa “Ebreju jautājumu”, lai redzētu, cik pilnīgi šī 1909. gada rotaļīgā reakcija – šī reakcija pret klasisko humanitātes ideālu – bija gatava pie pirmās izdevības pārvērsties par atzišanos reālā humānismā. Protams, jau no pirmā “*Fackel*” numura būtu jāsaprot, burtiski, katrs tur rakstītais vārds, lai paredzētu, ka šai estētiski ievirzītajai publicistikai, neupurējot nevienu no saviem motīviem, ir lemts iegūt tikai vienu – kļūt par 1930. gada politisko prozu. Par to tai jāpateicas savai partnerei – presei, kas gatavoja humanitātei tādu galu, par kuru Krauss ironizē ar vārdiem: “Cilvēktiesības ir pieaugušo salaužamās rotaļlietas, kuras viņi grib nēsāt sev līdzī un tādēļ neļauj atņemt.” Tādējādi robeža starp privāto un publisko, kurai 1789. gadā bija jāpasludina brīvība, bija kļuvusi par apsmieklu. Laikrakstā, kā apgalvo Kirkegors, “privātā un publiskā nošķīrums tiek atcelts privāti – publiskās plāpās”.

Novest abas zonas – publisko un privāto –, kuras dēmoniski iekļaujas viena otrā tenkās, līdz dialektiskam strīdam, virzīt reālo cilvēci pretī uzvarai – tā ir operetes jēga, ko Krauss tika atklājis un visintensīvāk izpaudis, attiecinot uz Ofenbahu. Kā plāpas apzīmogo valodas paverdzināšanu muļķībā, tāpat operete apzīmogo dumjības apskaidrotību mūzikā. Spēja nepamanīt sievietes dumjības skaistumu Krausa acīs vienmēr nozīmēja vistumsonīgāko sīkmanību. Šās dumjības spožajos staros izgaist progresā himēras. Un Ofenbaha operetē sastopas Patiesā, Skaistā un Labā pilsoniskā trīsvienība, no jauna iestudēta kā vērienīgs numurs ar mūzikas pavadijumu uz plānprātības trapeces. Patiesa ir bezjēdzība, skaista – dumjība, laba – vājība. Tieši tas ir Ofenbaha noslēpums: kā pašā publiskās disciplīnas viducī – lai tas būtu augšējais desmittūkstošs vai kāda deju grīda, vai militāristiska valsts – privātas netiklības dziļā jēga liek atvērties sapņojo-

šam skatienam. Un tas, kas kā valoda būtu tiesājoša stingrība, atsacīšanās, izšķiroša vara, kā mūzika kļūst par viltību un izlocīšanos, par atrunu un liegšanos. – Mūzika kā morālās kārtības sargātāja? Mūzika kā prieku pasaules policija? Jā, un tieši tas ir spožums, kas priekšlasījumā “Parīzes dzīve” izlīst pār senajām Parīzes balles zālēm, pār “*Grande Chaumière*”, pār “*Clôserie des Lilas*”. “Un šās mūzikas neatdarināmā divvalodība, visu vienlaikus izsakot ar pozitīvu un ar negatīvu iezīmi, lai ar parodiju ļautu aizstāt idilli, ar liriku – izsmieklu, šī uz visu gatavo sāpes un baudu savienojošo skaņas figūru pārpilnība – tajā šis talants izvērstis visbagātīgāk un vistīrāk.” Anarhija kā vienīgā morālā, vienīgā cilvēka cienīgā pasaules sakārta kļūst par šo operešu īsto mūziku. Šo iekšējo mūziku Krausa balss izsaka labāk nekā tas, kura balss to izdzied. Tā griezīgi izsvelpj reibinošās plānprātības virsotnes, dārdoši atskan no absurditātes bezdibeni un, līdzīgi vējam – kamīnā; tā *Frascata* rindās žūžo rekviēmu mūsu vectēvu paaudzei. Ofenbaha veikums pārdzīvo nāvīgu krīzi. Tas savelkas sevī, atbrīvojas no visa liekā, dodas cauri šās ekzistences bīstamajai telpai un parādās no jauna kā izglābts, vēl reālāks nekā iepriekš. Jo tur, kur šī gadalaika maiņu ievēstošā balss ieskanas skaļi, – tur cauri omnibusu un gāzes lukturu Parīzei nesas gaismas reklāmu zibeņi un metro pērkons. Un paveiktais atdod viņam to visu atpakaļ. Jo vienā acumirkli tas pārvēršas priekškarā, un Krauss ar mežonīgajiem tirgus klieudzēja žestiem, kas pavada priekšlasījumu visā tā garumā, noplēš šo priekškaru un ļauj skatienam brīvi ielūkoties viņa šausmu kabinetā. Tur nu tie stāv: Šobērs, Bekesi, Kerrs un citi izpildītāji, kas vairs nav ienaidnieki, bet gan retumi, mantotas raritātes no Ofenbaha vai Nestroja pasaules; tomēr nē, tie ir vēl senāki, vēl retāki, tie ir troglodītu penāti, dumjībai veltītas mājas dievības no aizvēsturiskiem laikiem. Krauss, sniedzot priekšlasījumu, nerunā par Ofenbahu vai Nestroju – tie runā no viņa. Un tad nu kāds elpu aizraujošs savedēja skatiens, pa daļai truls, pa daļai mirdzošs,

tiek mests viņa priekšā stāvošajā masā, ieaicinot to nolādētāja kāzu karnevālā, kurā tā vairs pati sevi nepazīst un vēl pēdējo reizi izmanto divdomības nešpetnās privilēģijas.

Te nu skatienam pirmoreiz paveras satīriķa īstā seja, vēl vairāk – viņa īstā maska. Tā ir Timona – cilvēknidēja – maska. "Šekspīrs jau iepriekš zināja visu," – tā gan. Tomēr pirmkārt pats sevi. Šekspīrs veido necilvēciskus tēlus – Tīmons ir visnecilvēciskākais no tiem – un saka: šādu radījumu darināja daba, kad tā vēlējās radīt to, kas pasaulei, kādu jums līdzīgie ir izveidojuši, pienākas un kas tajā izaugtu, kas tai pieaugtu klāt. Šāds radījums ir Tīmons, tāds ir arī Krauss. Tie abi negrib neko kopīgu ar cilvēkiem. "Tā zvēru cīņa ir: tā liegta cilvēkam." No tālā Glarnas ciema Krauss met cilvēcei sejā izaicinājuma cimdu, un Tīmons savā kapā var vien slīkt asarās. Tāpat kā Tīmona vārsmas, arī Krausa lirika atrodas aiz dramatiskās personas, aiz lomas divpunkta. Āksts, Kalibans, Tīmons – ne jēdzīgāks, ne cienījamāks un ne labāks, tomēr pats sev savējāks Šekspīrs. Visās figūrās, kas pulcējas ap Krausu, būtu jāsamana to sākotne Šekspīrā. Un vienmēr viņš ir paraugs, vienalga, vai runa ir ar Veiningeru par vīrieti vai ar Altingeru par vīrieti, ar Vēdekindu par skatuves mākslu vai ar Losu par ēšanu, ar Elzu Laskeri-Šūleri par ebrejiem vai ar Teodoru Hekeru par kristiešiem. Šajā valstībā beidzas dēmona vara. Krausa starpcilvēcisko vai zemcilvēcisko uzvar patiesi necilvēciskais. Viņš liek to manīt ar šādiem vārdiem: "Liels psihologa talants mani savienojas ar vēl lielāku spēju redzēt pāri psiholoģiskajam inventāram." Tas, uz ko viņš ar šiem vārdiem pretendē, ir aktiera necilvēciskums – tā ir cilvēkēdāja iezīme. Ar katru lomu taču aktieris iemiesojas kādā cilvēkā, un Šekspīra barokālajās tirādēs, kur cilvēkēdājam ir jāatklājas kā vislabākajam cilvēkam un varonim – kā aktierim, kur Tīmons spēlē bagātnieku, Hamlets savukārt vājprātīgo, ir tā, it kā pār lūpām tecētu paša asinis. Tādējādi Krauss, sekodams Šekspīra priekšzīmei, sacerēja sev lomas, kas pašam bija kā āķis lūpā. Viņa pārliecības pastāvīgums ir

nemainīga palikšana kādā lomā ar visiem tās stereotipiem un arī replikām. Viņa piedzīvojumi kopumā un atsevišķi nav nekas cits kā replikas. Tādēļ viņš turas pie tām un no eksistences tās pieprasa līdzīgi aktierim, kas nekad nepiedod savam partnerim, ja nesaņem no viņa īsto repliku.

Lekcijās par Ofenbahu un Nestroja kupleju priekšnesumā nav nekādu muzikālu palīglīdzekļu. Vārds nekad neatdod savu vietu instrumentam, tomēr, aizvien vairāk un vairāk atvirzīdams savas robežas, dažkārt depotencē sevi, izšķīst kālā kreatūriskā balss skanējumā: dūksana, kas pret vārdu atliecas tāpat kā smiekli pret joku, ir visu svētumu svētums šajā priekšlasījuma mākslā. Šajos smieklos, šajā dūksnā, kur kā krātera ezerā starp visbaismīgākajām kraujām un lavas blāķiem mierpilni un pieticīgi spoguļojas pasaule, izlaužas tā sazvērētība ar klausītājiem un modeļiem, kurai Krauss nekad neļāva izpausties vārdos. Kalpošana tai neļāva viņam ielaisties kompromisos. Tomēr, līdzko tas pagrieza muguru, Krauss kļuva gatavs uz daudz ko. Šeit sevi ļauj izjust mokošā, pastāvīgi līdz galam neizsmeltā pievilcība, kas piemita šiem priekšlasījumiem: iznīcināt nošķirumu starp svešiem un radniecīgiem gariem un lūkoties, kā veidojas tā viendabīgā viltus draugu masa, kura uzdod toni šajos pasākumos. Krauss nostājas ienaidnieku pasaules priekšā, grib piespiest tos sevi mīlēt un tomēr piespiež vienīgi uz liekulību. Turpretī viņa neaizsargātībai piemīt tieša saistība ar to graužošo diletantismu, kurš jo īpaši piestrāvo lekcijas par Ofenbahu. Šajās lekcijās Krauss ierāda mūzikai robežas, kas ir vēl šaurākas, nekā jebkad tika saņemtas Georges skolas manifestos. Tam gan, protams, nevajadzētu maldīgi mazināt pretstatu starp abiem šiem valodiskajiem žestiem. Gluži pretēji, starp tiem noteicošajiem apsvērumiem, kuri Krausam padara pieejamus abus valodiskās izpausmes polus – depotencēto dūksanu un bruņoto patosu –, un tiem, kuri aizliedz viņa vārda svētībai pieņemt Georges valodas kulta formu, pastāv visprecīzākā sasaiste. Kosmiskajam augšā-lejā, kas Georgem “pa-

dara dievišķu miesu un iemieso dievu", valoda ir vien Jēkaba kāpnes⁵ ar desmittūkstoš vārdu pakāpieniem. Turpreti Krausam viņa valoda ir atmetusi visus hierātiskās rakstības momentus. Tā nav nedz paredzēšanas, nedz kundzības medijs. Tā ir arēna īpašvārda svētībai – un ar šo jūdisko pārliecību tā pretojas "vārdķermeņa" teurgijai. Ļoti vēl un ar izlēmību, kam nācās nobriest klusēšanas gados, Krauss ir nostājies pretim dižajam partnerim, kura darbi radušies tajā pašā laikā, kad viņējie – ap gadsimtu miju. Gan Georges pirmais atklātibai publicētais sējums, gan "*Fackel*" pirmais laidienis iznāca 1899. gadā. Un tikai atmiņās "Pēc trīsdesmit gadiem" Krauss izšķirās par viņa izaicināšanu. Viņam kā censonim George nostājās pretim kā gaviļnieks:

tai templī, kur nav bijis jāpadzen
ne naudas mijējus, ne augļotājus,
ne farizejus, rakstu mācītājus,
kas vietu šo tā cenšas aprakstīt.

Šķiet pūlim profāns tas, kas atsacījies
Un nav tam sacijis, kurš jāienīst.
Kurš mērķi ir pirms ceļa atradis,
no sākotnes nav nācis.

"No sākotnes tu nācis – ir mērķis sākotne," – to "Mirstošais cilvēks" pieņem kā Dieva mierinājumu un apsoliĵumu. Uz to šeit norāda Krauss, un to dara arī Firtels, kad viņš Krausa lietotajā nozīmē sauc pasauli par "maldu ceļu, neceļu, apkārtceļu uz paradīzi". Šajā Krausam veltītā raksta visnozīmīgākajā sadaļā viņš turpina: "Un šādi tad es arī mēģinu skaidrot šā savādā talanta attīstību: intelektualitāte kā neceļš, kas ved atpakaļ [...] pie nepastarpinātības. Publicitā-

⁵ Jēkaba kāpnes – Bībeles motīvs: Jēkabam sapnī parādās Debesis un zemi savienjojošas kāpnes, pa kurām augšup un lejup staigā eņģeļi (1. Mozus grāmata, 28. nod.). – *Tulk.*

te – maldu ceļš atpakaļ pie valodas. Satīra – apkārtceļš pie dzejoļa.” Šī “sākotne” – fenomenu īstuma apliecinājums – ir objekts kādam atklājumam, kas vienreizēji apvienojas ar atkalatpazīšanu. Šās filosofiskās atpazīšanas ainas izrādīšanas vieta Krausa darbos ir lirika, un tās valoda ir atskaņa – “Vārdš, kas nemelo par sākotni” un gūst šo savu sākotni rindas beigās, kā mūža ritējuma beigās rod svētlaimi. Atskaņa – tie ir divi eņģeļi, kas nes dēmonu uz viņa kapavietu. Viņš gāja bojā no sākotnes, jo bija nācis pasaulē kā gara un *sexus* bastards. Viņa zobens un vairogs – jēdziens un vaina – ir izslīdējuši no rokām, lai kļūtu par emblēmām pie tā eņģeļa kājām, kurš viņu ir nogalējis. Šis eņģelis ir dzejisks, kareivīgs, tā rokās ir florete – tādu tika pazinis vienīgi Bodlērs:

Es paukošanas mākslā vingrināties eju –
 Uz stūriem ķerdams atskaņas un ielikdams tās dzejā,
 Pret vārdiem izkludams kā ielā bruģētā
 Un atdurdamies vārsnā sen jau sapņotā.⁶

Tas, protams, ir arī neapvaldāms, “tur dzenoties pakal kādai metaforai, kas tikko kā nogriezās ap stūri, tur kā savēdējs pārodams vārdus, pavezdams netiklībā frāzes, iemīlējies līdzībās, ļaunprātīgi izmantodams hiātisku savijumu, vienmēr gatavs uz piedzīvojumiem, baudā un mokās, lai pieliktu punktu, nepacietīgs un neizlēmīgs”. Tā nu beidzot darba hedoniskais moments rod savu vistīrāko izpausmi šādā grūtsirdīgi fantastiskā attieksmē pret esamību, vedot Krausu no Raimunda un Žirardi koptās Vīnes tradīcijas pie vienlaikus rezignētas un jutekliskas laimes izpratnes. Šī izpratne ir jāņem vērā tam, kurš vēlas izprast to nepieciešamību, kuras vadīts viņš nostājās pretim dejiskajam aspektam Nīčes darbos – nemaz nerunājot par to slēpto naidīgumu, ar kuru necilvēkam nācās atdurties pret pārcilvēku.

⁶ Bodlērs Š. Ļaunuma puķes. Atdz. A. Strauss. – R., 1989. – 108. lpp.

Bērns atskaņās atskārš, ka ir nonācis pie valodas galējās robežas, kur ir dzirdama visu sākotnes avotu čalošana. Tur augšā tā – kreatūra – ir mājās un tiek pie vārda bērņā – pēc tik daudz mēmuma dzīvniekā un pēc tik lieliem meliem palaistuvē. “Labām smadzenēm ir jāspēj katru bērņības drudzi ar visiem simptomiem priekšstatīt tā, ka paaugstinās temperatūra,” – ar šādiem izteikumiem Krauss mērķē augstāk, nekā varētu domāt. Viņš pats katrā gadījumā ir izpildījis šo prasību tik tālu, ka bērns viņam nekad nav priekšmets, bet gan paša bērņības tēlos stāv acu priekšā kā audzināšanas pretinieks, kuru audzina pati šī pretimstāvēšana, nevis audzinātājs. “Ne jau rādāmkoks ir jāiznīcina, bet gan skolo-tājs, kas to slikti lieto.” Krauss nevēlas būt nekas cits kā vienas, kurš to lieto labāk. Viņa cilvēkmīlestība un līdzcietība at-duras pret savu robežu rādāmkokā, ko viņam nācās matīt tajā pašā klases telpā, kurā ir radušies viņa labākie dzejoļi.

“Es esmu tikai kāds no epigoņiem” – Krauss ir lasāmgrā-mātas epigonis. “Vācu zēna galda lūgšana”, “Zigfrīda zobens”, “Buzento kapenes”, “Kā ķeizars Kārlis apmeklēja skolu” – tie viņam ir paraugi, ko uzmanīgais skolnieks, kurš tos mācījās, dzejiski pārvērtis. Tā no “Gravelotas kumeļiem” tapa dzejolis “Mūžīgu mieru”, un viskvēlākie no viņa naida dzejoļiem ir aizdegušies pie Holtija “Meža ugunsgrēka”, kas apmirdzēja mūsu skolas gadu lasāmgrāmatas. Un, ja Pastarajā dienā at-vērsies ne tikai kapi, bet arī lasāmgrāmatas, tad ar melodiju “Ko skandē tur taures, nāk huzāri ārā” īstens mazuļu Pegazs metīsies no tām ārā un kāda sarukusi mūmija, kāda lelle no drēbes vai apdzeltējuša zilonkaula, šis vienīgais rīmjukalis, nedzīvs un sazuvis karādamies pāri sava zirga skaustam, aizjās uz tā; taču abpusgriezīgais zobens viņa rokā, spodrs kā viņa vārsmas un griezīgs kā pirmajā dienā, dosies cauri lapo-tam mežam, un stila ziediem tiks kaisīta zeme.

Vēl nekad valoda nav tik pilnīgi tikusi nošķirta no gara, nekad tik dziļi sasaistīta ar Erotu, kā Krauss to paveicis at-ziņā: “Jo tuvāk kāds vārds tiek aplūkots, jo no lielākas tālie-

nes tas raugās atpakaļ.” Tā ir platoniskā valodmīlestība. Savukārt tuvums, no kura vārds nevar aizbēgt, ir atskaņa. Tādējādi erotiskā pirmattiecība starp tuvumu un tālumu tiek izteikta viņa valodā: kā atskaņa un īpašvārds. Kā atskaņa valoda izkāpj no kreatūriskās pasaules, kā īpašvārds tā paceļ visu kreatūru sev līdzī uz augšu. “Pamestajos” šī ciešā valodas un Erotas savīšanās, kādu to pieredzēja Krauss, ir izpaudusies tādā nesatricināmā dižumā, kas atgādina grieķu epigrammas un apgleznotās vāzes. “Pamestie” – tie ir viens otra pamesti. Tomēr – un tas viņiem ir liels mierinājums – abi ir arī viens ar otru kopā. Tie apstājas uz sliekšņa starp nāvi un tapšanu. Baudkāre pēc “vēl nedzirdētas melodijas” mūžīgi atvadās no atpakaļ pavērstajām galvām. No tās novērsusies, dvēsele “pēc neierastas melodijas” bez skaņas ieiet svešumā. Tādējādi viens otru pamet ne vien baudkāre un dvēsele, bet arī valoda un Erots, arī atskaņa un īpašvārds. “Pamestajiem” ir veltīts “Vārdu vārsnās” piektais sējums. Tos vēl sasniedz vien veltījums, kas ir nekas cits kā atzišanās platoniskā mīlestībā, kura iemīļotajā nevis izpērk savu baudkāri, bet gan iegūst to tās īpašvārdā un šajā vārdā arī nēsā uz rokām. Šis ar savu “es” apsēstais nepazīst nekādu citu pašatteikšanos kā vienīgi pateicību. Viņa mīlestība ir nevis īpašums, bet gan pateicība. Mīlotā kļūst tāla un mirgojoša, tās niecīgums un spīdums saplūst kopā īpašvārdos – tā ir vienīgā mīlas pieredze, ko pazīst “Vārdi vārsnās”. Tātad no šejienes arī: “Ir viegli gan dzīvot bez sievietes, / Bet grūti – būt dzīvojušam bez tās.”

No īpašvārda valodiskā loka perspektīvas – un tikai no tās – kļūst saprotama Krausa galvenā polemiskā metode: citēšana. Citēt vārdu nozīmē nosaukt to vārdā. Tā Krausa veikums tā augstākajā pakāpē izsmel sevi, padarot citējamu pat avīzi. Viņš pārvieto to savā telpā, un te uzreiz frāzei ir jāsaprot, lūk, kas: pat visdziļākajās žurnālu padibenēs tā nav pasargāta no balss uzbrukuma, kura nolaižas lejup, jūtot vārda svārstības, lai izrautu frāzi no to ieskaujošās

nakts. Ir brīnišķīgi, ja tā tuvojas, nevis lai sodītu, bet gan lai glābtu – kā, vibrējot Šekspīra vārdam, tā rinda, ar kuru kāds pirms Arrasa ziņo uz mājām, ka rīta agrumā vispēdējā sašautajā kokā iepretim viņa pozīcijām ir sācis dziedāt cīrulis. Pietiek ar vienu vienīgu rindu, kas turklāt nav paša Krausa, lai viņš glābjot mestos lejup šajā *Inferno*, – tam pietiek ar vienu vienīgu retināto druku: “Tā bija lakstīgala, un nevis cīrulis, kas tur sēdēja granātkokā un dziedāja.” Glābjošajā un sodošajā citātā valoda parādās kā taisnīguma matrice. Tas uzrunā vārdu īpašvārdā, postoši izrauj to no kopsakara, taču tieši ar to viņš aicina šo pašu vārdu atpakaļ pie tā sākotnes. Tas nešķiet aplams, bet gan skanošs, saskanīgs, atbilstošs kāda jauna teksta iekārtai. Kā atskaņa tas sapulcina savā aurā līdzīgo; kā īpašvārds tas stāv vientuļš un neizteiksmīgs. Valodas priekšā sevi apliecina abas valstības – gan sākotne, gan iznīcība: citātā. Un otrādi: vienīgi tur, kur tās saaužas, proti, citātā, valoda ir pabeigta. Tajā spoguļojas eņģeļu valoda, kurā visi vārdi, iztraucēti no idilliskā jēgas kopsakara, kļūst par motīviem radišanas grāmatā.

Šim autoram citāts iekļauj visu viņa izglītības pasauli no abiem tās poliem – klasiskā un reālā humānisma. Līdzās Šekspīram – protams, vārdā neminēts – stāv Šillers: “Dīzcilti tikumā redz. Zemisks, ja viņš tāds ir,/ maksā ar to, ko viņš dar', cēlais ar to, kas viņš ir.” – šī klasiskā divrinde, kurā savienojas muižnieciska cildenuma izjūta un kosmopolītiska savas pakāpes izjūta, iezīmē kādu utopisku satekpunktu, kurā Veimāras humānisms jutās kā mājās un kuru galu galā iezīmēja Štifiers. Krauss izšķirošu nozīmi piešķir tam, ka viņš novieto sākotni tieši šajā satekpunktā. Viņa programma paredz atvedināt pilsoniski kapitālistisko situāciju atpakaļ pie tādas satversmes, kurā tā līdz šim vēl nav atradusies. Tomēr tādēļ viņš nav mazāk pēdējais pilsonis, kurš pieprasa savu nozīmību esamībai, un par viņa liktenīgo figūru ir kļuvis ekspresionisms, jo tajā šai pozīcijai pirmoreiz nācās sevi attaisnot. Tieši tas, ka ekspresionisms centās atbilst šai

pozīcijai nevis rīcībā, bet gan esamībā, noveda viņu pie ekspresionisma saspringtības un stāvumiem. Tā nu viņš kļuva par personības pēdējo vēsturisko patvērumu. Vaina, kas gūlās pār viņu, un tīrība, ko viņš proklamēja, – abas piederējās nepolitiskā jeb “dabiskā” cilvēka fantomam, kāds tas iznirst šās regresijas beigās, kur Markss to atmaskoja. “Cilvēks, kāds tas ir kā pilsoniskās sabiedrības daļa,” Markss raksta, “šis nepolitiskais cilvēks savukārt parādās kā dabiskais cilvēks. [...] Politiskā revolūcija sadala pilsonisko dzīvi sastāvdaļās, tomēr nerevolucionarizējot un nepakļaujot kritikai šīs sastāvdaļas. Tā attiecas pret pilsonisko sabiedrību, pret vajadzību, darba, privātās intereses, privāto tiesību pasauli kā pret savas pastāvēšanas pamatu .. tādēļ – kā pret savu dabisko bāzi. [...] Reālais cilvēks tiek atzīts egoistiskā individuā veidolā, patiesais cilvēks – abstraktā *citoyen* veidolā. [...] Tikai tad, kad reālais individuālais cilvēks atsauc sevi kā abstraktu valsts pilsoni un kā individuāls cilvēks savā empīriskajā dzīvē, savā individuālajā darbā, savās individuālajās attiecībās ir kļuvis par ģinti būtni .. un tādēļ sabiedrisko spēku vairs nenošķir no sevis politiskā spēka veidolā, – tikai tad ir īstenota cilvēciskā emancipācija.” Reālais humānisms, kas šeit Marksa vārdos stājas pretī klasiskajam, Krausam atklājas bērnā, un topošais cilvēks paceļ seju pretim gan ideālās, romantiskās dabas būtnes dieveklīm, gan valstij uzticīgajam paraugpilsonim. Šā topošā izpratnē Krauss tika revīdējis lasāmgrāmatu, viņš īpaši sekoja vācu izglītībai un atrada to grīļojamies, atdotu žurnālistiskas patvaļas viņu rotaļas varā. Tādēļ arī “Vācu lirika”: “kas var, ne kam vajag, tiem noderīgs būs,/ tie maldās pa šķitumu – tāda tiem vaina./ To dzejnieks nebija Klaudiuss,/ bet Heine.” Ka topošais cilvēks savu īsto tēlu iegūst nevis dabas telpā, bet gan cilvēces telpā, atbrīvošanās ciņā, ka viņu var atpazīt pēc stājas, kādu tam uzspiež ciņa ar ekspluatāciju un trūkumu, ka pastāv nevis ideālistiska, bet gan vienīgi materiālistiska atbrīvošanās no mīta un pie kreatūras sākotnēm stāv nevis tīri-

ba, bet gan šķīstīšanās, – tas viss Krausa reālajā humānismā visvēlāk atstāja savas pēdas. Tikai izmisušais atrada citātā spēku: nevis lai nosargātu, bet gan lai šķīstītos, lai izrautos no kopsakara, lai iznīcinātu, – vienīgo spēku, kurā jo projām slēpjas cerība, ka kaut kas no šā laika sprīža izdzīvos, proti, tāpēc, ka no tā ticis izšķilts.

Tādējādi ir gūts apliecinājums: visi pilsoņa tikumi jau no paša sākuma ir spēki šā vīra rīcībā. Vienīgi tuvciņā tie ieguvuši savu kaujiniecisko izskatu. Tomēr neviens jau nespēj tos atpazīt, nevienam nav pa spēkam izprast to nepieciešamību, kura diženo pilsonisko raksturu padarīja par komediantu, Gētes valodiskā mantojuma glabātāju – par polemīķi, nevainojamo godavīru – par satrakotu slepkavu. Tomēr tieši tam bija jānotiek – viņš taču domāja, ka aizsāk pasaules pārveidošanu savā šķirā, savās mājās, Vīnē. Un, kad viņš, sapratis paša uzsāktā veltīgumu, pusceļā apstājās, tad atlika savu misiju atpakaļ dabas – šoreiz iznīcinošās, nevis radošās dabas rokās:

Liec, lai apstājas laiks! Saule, pabeidz jel tu!
 Dari, lai dižs pienāk gals! Mūžību sludināt sāk!
 Draudīgi galvu cel, pērkons lai gaismu grand,
 lai mūsu klabošā nāve klust!

Kūsti, zeltītais zvans, un savā kvēlē pats,
 Kļūsti kā lielgabals tu, kosmisko naidnieku grauj!
 Sejā tam uguni šauj! Būtu man Jozuas spēks,
 Gibeons lai varētu tapt!

Šajā, atbrīvotajā dabā rod savu pamatu Krausa vēlākais politiskais kredo, kurā viss ir pārsteidzošs – noteikti kā pretmets Štiftera patriarhālajam. Tomēr nav saprotams vienas, ka to nav saglabājuši pat vislielākie *“Fackel”* burti un ka šī visspēcīgākā pēckara laika pilsoniskā proza ir jāmeklē pazudušā *“Fackel”* burtniecā – 1920. gada novembra laidienā:

“Ko es vēlos pateikt – un te nu es vēlos pateikt visiem šiem atciltvēciskotajiem muižu un asiņu īpašniekiem un viņu līdzskrējējiem, te nu es gribu viņiem – tā kā tie nesaprot vāciski un no manām “pretrunām” nespēj izsecināt manus īstos uzskatus – pateikt vienu kārtīgu vācu vārdu [...] un es vēlos pateikt sekojošo: komunisms kā realitāte ir tikai pretmets viņu pašu dzīvi apgānošajai ideoloģijai, tiesa, žēlastības apveltīts ar tīrāku, ar ideālu sākotni kā nejauks pretlīdzeklis tīrākam ideālam mērķim. Lai velns parauj tā praksi, bet lai Dievs mums to neatņem kā pastāvīgus draudus pār to galvām, kuriem pieder īpašumi un kuri vēlas visus citus savas pašu pastāvēšanas dēļ aizdzīt uz bada un tēvzemes slavas frontēm, mierinot, ka dzīve nav visaugstākais no īpašumiem. Lai Dievs mūs pasargā – lai šie plukatas, kuru nekaunība jau tā vairs nezina nekādas robežas, nekļūtu vēl nekaunīgāki, tā ka vienīgi baudītiesīgo veidotā sabiedrība, kas tic, ka tās pakļautībā esošajai cilvēcei ir jau dots gana mīlestības tad, ja tā no viņiem iedzīvojas sifilisā, vismaz, lietoties gultā, redzētu baidus sapņus. Līdz ar to tai vismaz pārietu vēlme sprediķot saviem upuriem morāli – un arī vēlme plēst par viņiem jokus!”

Tā ir cilvēciska, dabiska un cildena valoda – vēl jo vairāk Losa pārdomas raisošajā skaidrojumā: “Ja cilvēka darbs pastāv vienīgi postīšanā, tad tas ir patiesi cilvēcisks, dabisks un cildens darbs.” Pārlietu ilgi akcents ir ticis likts uz radošo. Radošs ir tikai tas, kas vairās no uzdevuma un kontroles. Uzdotsais, kontrolētais darbs – tā paraugs ir politiskais un tehniskais darbs – rada netīrību un atkritumus, tas iznīcina – šī iejaucas materiālā, tas nolietojas iepretim paveiktajam, izturas kritiski pret saviem apstākļiem un tādējādi ir pretstats tāda diletanta darbam, kas tiksminās radošā kaismē. Tāda darbs ir nekaitīgs un tīrs, meistara darbs ir novārdzinošs un šķīstījošs. Tādēļ starp mums ir neciltvēks kā reālā humānisma ziņnesis. Viņš ir tas, kurš uzveic frāzi. Viņš nesolidarizējas ar slaiku egli, bet gan ar ēveli, kas to deldē, nevis ar cēl-

metāla rūdu, bet gan ar kausējamo krāsni, kurā to attīra. Caurmēra eiropietim nav izdevies savienot savu dzīvi ar tehniku tādēļ, ka viņš bijis pieķēries radošās eksistences fetišam. Lai aptvertu šo humanitāti, kura apliecina sevi iznīcināšanā, ir jābūt iepazīnušam Losa cīņu ar "ornamenta" pūķi, jābūt dzirdējušam Šērbarta radījumu zvaigžņoto esperanto vai redzējušam Klē "Jauno Eņģeli", kas labprātāk cilvēkus atsvabinātu, tiem atņemot, nevis aplaimotu, tiem dodot.

Iznīcinošs ir arī tāds taisnīgums, kas destruktīvi liek apstāties konstruktīvajām tiesību divdomībām. Iznicinot Krauss ir tapis atbilstošs savam veikumam: "Kā vadonis pāri paliek visi mani maldi!" Tā ir skaidras apziņas valoda, kas pamato savu kundzību ilgstamībā, un Krausa raksti jau sāk kļūt paliekoši, viņš tiem varētu iesākumā pievienot Lihtenberga vārdus, no kuriem visdziļākie veltīti "Viņas majestātei Aizmirstībai". Tāda nu izskatās pašpeticība – daudz drosmīgāka par kādreizējo pašapliecināšanos, kas izšķīda dēmoniskā pašatspoguļojumā. Ne jau tīrība vai upuris kļūst par dēmona kungiem – gluži pretēji: kur sākotne un iznīcība atrod viena otru, dēmona varai ir beigas. Viņa pakļāvējs stāv tam priekšā – radījums, kas pa daļai ir bērns, pa daļai cilvēkēdājs: nevis jauns cilvēks, bet necilvēks, jauns eņģelis. Varbūt viņš ir viens no tiem, kuri, pēc Talmūda, katru jaunu acumirkli tiek radīti neskaitāmiem pulkiem, lai, pacēlušī savu balsi Dieva priekšā, rimtos un pārvērstos par neko. Vai zēlojoties, vaimanājot, gaviļējot? Vienalga – šo ātri gaistošo balsi atdarina Krausa darbi. Eņģelis – tas ir seno gravīru ziņnesis.

Stāstnieks

Pārdomas par Nikolaja Ļeskova darbiem

I

Stāstnieks – lai cik pazīstami skanētu šis vārds, stāstnieks kā dzīva īstenība mums nekādā ziņā nav klātesošs. Viņš mums jau ir attāls un kļūst aizvien tālāks. Attēlot Ļeskovu¹ kā stāstnieku nozīmē nevis padarīt viņu mums tuvāku, bet gan, gluži pretēji, palielināt attālumu līdz viņam. Aplūko ti no zināma atstatuma, spilgtāk izceļas dižie un vienkāršie vaibsti, kas veido stāstnieku. Pareizāk sakot, tie iezīmējas viņā tāpat, kā klinti, ko vērotājs aplūko no pareizās distances un pareizajā leņķī, var iezīmēties cilvēka seja vai dzīvnieka aprises. Uz šādu distanci un šādu leņķi mums norāda kāda pieredze, kuru varam iegūt vai ik dienas. Tā saka mums, ka stāstīšanas mākslai drīz pienāks gals. Aizvien retāk var sastapt ļaudis, kas patiešām prot kaut ko pastāstīt. Aizvien biežāk sarunas partnerus pārņem izmisums, kad kļūst manāma vajadzība pēc kāda nostāsta. Liekas, it kā mums būtu atņemta spēja, kas līdz šim šķitusi neatņemama un visdrošākā no drošākajām. Proti, tā ir spēja apmainīties ar pieredzēto.

¹ Krievu rakstnieks Nikolajs Ļeskovs ir dzimis 1831. gadā Orlas guberņā un miris 1895. gadā Pēterburgā. Ar interesi un simpātijām pret zemniekiem viņš ir radniecīgs Tolstojam, ar reliģiozitāti – Dostojevskim. Tomēr tieši tie raksti, kuros šis īpatnības izpaužas nepārprotami un doktrināri, proti, agrīnie romāni, ir izrādījušies maznozīmīgākā viņa mantojuma daļa. Ļeskova nozīmība ir meklējama stāstos, un tie ir attiecināmi uz viņa veikuma vēlāko posmu. Kopš kara beigām ir bijuši vairāki mēģinājumi iepazīstināt ar šiem stāstiem arī vāciski lasošo publiku. Līdzās nelielākiem izlases krājumiem Musariona un Georga Millera izdevniecībās pirmkārt ir jāmin deviņspējumu izlase, kuru laida klajā C. H. Beka izdevniecība.

Viens no šā fenomena cēloņiem ir uzskatāmi redzams: pieredzes vērtība ir kritusies. Turklāt izskatās, ka tā joprojām turpina krist kā bezdibeni. Katrs laikrakstam uzņemts skatiens liecina, ka tā atkal ir sasniegusi jaunus dziļumus un ka ne tikai ārējās, bet arī tikumiskās pasaules tēls vienas nakts laikā ir piedzīvojis tādas pārmaiņas, kādas līdz šim neviens neuzskatīja par iespējamām. Šis process sāka izpausties līdz ar Pasaules karu un kopš tā laika nav apstājies ne uz mirkli. Vai, beidzoties karam, netika ievērots, ka ļaudis no karalauka atgriezās, kļuvuši mēmi? Nevis bagātāki ar pavēstāmo pieredzi, bet gan nabagāki? Tas, kas pēc gadiem desmit izlauzās karam veltīto grāmatu straumē, bija viss cits, tikai ne pieredzētais, kas ietu no mutēs mutē. Turklāt tur nebija nekā neparasta. Jo nekur vēl pieredze nebija tā pieņērtā melos kā stratēģiskā pieredze – pozīciju karā, saimnieciskā pieredze – inflācijā, ķermeniskā pieredze – materiālo resursu cīņā, tikumiskā pieredze – varasvīros. Paaudze, kas uz skolu bija braukusi zirgu tramvajā, nu stāvēja tādas ainavas vidū, kurā bez pārmaiņām nebija palicis nekas kā vien mākoņi un zem šiem mākoņiem – iznīcinošu plūsmu un eksploziju piestrāvotajā telpā niecīgais un trauslais cilvēka ķermenis.

II

No mutes mutē ejošā pieredze ir tas avots, no kura ir smēlušies visi stāstnieki. Un starp visiem, kas savus nostāstus ir pierakstījuši, visdziženākie ir tie, kuru vēstījums vismazāk atšķiras no daudzo bezvārda stāstnieku vēstījuma. Starp citu, šo pēdējo vidū ir nošķiramas divas, iespējams, viena otru pārklājošas grupas. Arī stāstnieka figūra iegūst pilnīgu miesiskumu vien tad, ja patur prātā tās abas. Tautas paruna saka: "Ja kāds dodas ceļojumā, viņam būs ko pastāstīt," – tādējādi iedomājoties stāstnieku kā kādu, kas ierodas no tālienes. Tomēr ar ne mazāku patiku tiek uzklauts arī tas, kurš, godīgi pelnidams savu maizi, ir palicis mājās un ziņā vietējos nostāstus un atgadījumus. Ja gribam atrast kat-

rai grupai tās arhaiskos pārstāvjus, tad viens no tiem būs iemiesots noteiktu teritoriju apdzīvojošā zemkopī, otrs – no tirdzniecības dzīvojošā jūrniekā. Patiesi, katra no šīm dzīves jomām ir radījusi savu stāstnieku cilti. Katra no šīm ģintīm saglabā dažas no savām īpašībām arī vēlākajos gadsimtos. Tā, piemēram, no jaunākajiem vācu stāstniekiem Hēbels un Gothelfs ir nākuši no pirmās ģints, Selsfilds un Gerstekers – no otrās. Kopumā, kā jau teikts, attiecībā uz šīm ģintīm runa ir tikai par pamattipiem. Reālā stāstījumu valstības izplatība visā tās vēsturiskajā plašumā nav iedomājama bez šo abu arhaisko tipu ciešas saplūšanas. Vienu no šādas saplūšanas piemēriem pavisam īpašā veidā viduslaikos tika radījušas amatniecības paražas. Uz vietas dzīvojošais meistars un apkārtklejojošie mācekļi strādāja vienā istabā, un katrs meistars savulaik bija bijis ceļojošs māceklis, pirms apmetās uz dzīvi dzimtenē vai svešumā. Ja zemnieki un jūrnieki bija stāstīšanas lielmeistari, tad amatnieka darbnīca bija stāstīšanas augstskola. Tur saplūda vēstis no tālienes, kuras daudz ceļojušais atnes uz mājām, ar vēstīm no pāgājušiem laikiem, kuras vislabāk atklājas uz vietas mājajošam.

III

Ļeskovs tālienē bija kā mājās – gan telpas, gan laika tālienē. Viņš piederēja pie grieķu pareizticīgās baznīcas – kā neviltoti reliģiski ieinteresēts cilvēks. Taču viņš bija arī ne mazāk neviltots baznīcas birokrātijas pretinieks. Tā kā ar pasaulīgo ierēdniecību viņš tieši tāpat nespēja saprasties, oficiālos amatus viņš ieņēma tikai uz īsu laiku. Kādas lielas angļu firmas Krievijas pārstāvja postenis laikam gan bija viņa daiļradei vislabvēlīgākais no visiem. Šās firmas uzdevumā viņš tika apceļojis Krieviju, un šie ceļojumi bagātināja gan viņa pasaules izpratni, gan arī viņa zināšanas par Krievijas apstākļiem. Šādi viņš guva iespēju iepazīt arī sektu darbību valstī. Tas viss atstāja pēdas stāstos. Krievu leģendās Ļeskovs redzēja sabiedroto cīņā pret pareizticīgās baznī-

cas birokrātiju. Viņa spalvai pieder virkne leģendāru nostāstu, kuru centrā atrodas taisnprātīgs cilvēks, kas reti ir askēts – visbiežāk vienkāršs un darbīgs vīrs, kas kļūst par svēto šķietami visdabiskākajā veidā. Mistiska eksaltācija Ļeskovam nav raksturīga. Lai gan viņš laiku pa laikam ar prieku seko brīnumainajam, tomēr savā dievbijībā vislabprātāk stingri turas pie naturālā. Paraugu sev viņš redz cilvēkā, kas atrod īsto vietu Zemes virsū, tomēr pārāk dziļi ar to neiesaistoties. Atbilstošu attieksmi viņš paudis arī pasaulīgajā sfērā. Tai labi pietāv fakts, ka rakstīt viņš sāka vēl, 29 gadu vecumā. Tas notika pēc viņa tirdznieciskajiem ceļojumiem. Viņa pirmais iespiestais darbs saucas “Kāpēc Kijevā tik dārgas grāmatas?”. Virkne rakstu par strādnieku šķiru, par alkoholismu, par policijas ārstiem, par bezdarbniekiem komivojažieriem ir viņa vēlāko stāstu priekšteči.

IV

Orientācija praktiskas intereses virzienā ir raksturīga daudziem, kam ir iedzimts stāstīšanas talants. Vēl pamatīgāk nekā Ļeskovā šo vaibstu var atpazīt Gothelfā, kas devis lauksaimnieciskus padomus saviem zemniekiem. Tas piemīt arī Nodjē, kas kopā ar biedriem rūpējās par gāzes apgaismojuma ieviešanu; arī Hēbels, kas savā “Dārgumu lādītē” iespēlēja lasītājiem sīkas dabaszinātniskas pamācības, iederas viņu vidū. Tas norāda uz patiesu stāstījumu radniecību. Stāstījums atklātā vai slēptā veidā nes sevī noderīgumu. Šis noderīgums var pastāvēt te morāles, te praktisku norādījumu, te sakāmvārda vai dzīves gudrības formā – ikvienā gadījumā stāstnieks ir tas, kurš zina dot klausītājam padomu. Savukārt, ja “zināt dot padomu” tagad sāk skanēt vecmodīgi, tad vainojams ir apstākļi, ka izzūd spēja pavēstīt pieredzi. Rezultātā mums pietrūkst padoma – gan pašiem vajadzīgā, gan citiem dodamā. Padoms taču ir ne tik daudz atbilde uz jautājumu, cik priekšlikums attiecībā uz kāda tieši pašlaik noritoša stāsta turpinājumu. Lai tik tālu tiktu, vispirms vajadzētu

spēt stāstīt stāstu. (Pilnībā neņemot vērā to, ka cilvēks atveras padomam vien tik, cik viņš ļauj tikt pie vārda savai paša situācijai.) Padoms, iepīts dzīvotās dzīves audeklā, ir gudrība. Stāstīšanas mākslai tuvojas gals, jo izmirst patiesības episkais aspekts, gudrība. Tas savukārt ir jau sen aizsācies process. Nekas nebūtu muļķīgāk kā censties tajā saskatīt kādu "sabrukuma pazīmi", nemaz nerunājot, ka tā varētu būt kāda "moderna" pazīme. Gluži pretēji, tā ir tikai blakusparādība sekulāriem, vēsturiskiem ražošanas spēkiem, kas ir pamazām izstūmuši stāstījumu no dzīvās runas jomas un vienlaikus liek apjaust kādu jaunu skaistumu šajā izzūdošajā.

V

Pirmā pazīme procesam, kas noslēdzas ar stāstījuma bojāeju, ir romāna parādīšanās jaunlaiku iesākumā. Romānu no stāstījuma (un no episkā šā vārda šaurā nozīmē) atšķir tā fundamentālā piesaiste grāmatai. Romāna izplatība ir iespējama tikai līdz ar grāmatiespiešanas mākslas atklāšanu. Mutiskā tradīcijā pārmantotais, epikai piederīgais ir atšķirīgs no tā, kas veido romāna saturu. Iepretim visām pārējām prozas formām – pasakai, teiksmi, pat novelei – romānu izceļ fakts, ka tas nedz rodas no mutiskās tradīcijas, nedz ieplūst tajā. Taču visupirms tas izceļas iepretim stāstījumam. Stāstnieks savu stāstāmo smeļas no pieredzes – no paša vai atstāstītas pieredzes. Un viņš savukārt padara to par pieredzi tiem, kuri noklausās viņa stāstā. Romānists turpreti stāv savrupi. Romāna dzimšanas vieta ir indivīds savā vientulībā, kurš par paša svarīgākajām darīšanām vairs nespēj izteikties kā par paraugu, pats ir bez padoma un nevienam to nevar arī dot. Rakstīt romānu nozīmē cilvēka dzīves atveidojumā līdz galējībai sakāpināt neizmērojamo. Dzīves pārpilnības viduci un šās pārpilnības atveidojumā romāns stāsta par bez padoma palikušu dzīvojošo. Pirmā dižā grāmata šajā ģintī – "Dons Kihots" – stāsta par to, kā viscildenākā cilvēka dvēseles lielums, drosme un izpalīdzība paliek bez padoma,

neiegūstot ne mazāko gudrības dzirksti. Ja gadsimtu gaitā šad un tad tika mēģināts iegremdēt romānā pamācības – vislielākais iespaids šeit droši vien ir bijis “Vilhelma Meistara klejojumu gadiem” –, tad šie mēģinājumi vienmēr ved pie pašas romāna formas maiņas. Turpretī “izglītības romāns” nekādā veidā nenovirzās no romāna pamatstruktūras. Iekļaudams sabiedriskās dzīves procesus vienas personības attīstības gaitā, tas piešķir šos procesus noteicošajiem faktoriem visnedrošāko no visiem attaisnojumiem. To leģitimitāte ir greiza iepretim to īstenībai. Tieši izglītības romānā nepietiekamība kļūst par notikumu.

VI

Ir jāiejūtas episko formu pārmaiņas ritmos, kas būtu salīdzināmi ar to pārmaiņu ritmiem, kuras gadu tūkstošu garumā ir pārcietusi zemes virskārta. Diez vai citas cilvēciskā vēstījuma formas būtu veidojušās lēnāk – un arī izzudušas lēnāk. Romānam, kura sākotne ir meklējama antikajā pasaulē, bija vajadzīgi gadsimti, līdz topošajā buržuāzijā uzdūrās elementiem, kuri ļāva tam uzplaukt. Līdz ar šo elementu parādīšanos stāstījums pamazām sāka atvirzīties arhaismā; tiesa, tas gan daudzkārt apguva jaunu saturu, tomēr šis saturs to nekad pa īstam nepakļāva. Tomēr mēs redzam, ka līdz ar buržuāzijas izkopto kundzību, pie kuras svarīgākajiem instrumentiem attīstītā kapitālisma laikmetā pieder prese, parādās vēstījuma forma, kas, lai cik tālu pagātnē atastos tās sākotne, nekad nav būtiski ietekmējusi episko formu. Taču tagad tā sāk to darīt. Izrādās, ka tā nostājas pret stāstījumu – ne mazāk sveša, tomēr daudz bīstamāka par romānu, kuru tā, starp citu, arī noved līdz krīzei. Šī jaunā vēstījuma forma ir informācija.

“Figaro” dibinātais Vilmesāns informācijas būtību izteic kādā slavenā formulā. Viņš mēdza teikt: “Maniem lasītājiem bēniņu ugunsgrēks Latīņu kvartālā ir svarīgāks par revolūciju Madridē.” Tas uzreiz vieš skaidrību, ka vislabprā-

tāk tiek uzklausītas nevis no tālienes nākošas ziņas, bet gan informācija, kas ļauj ieskatīties tepat tuvumā esošajā. Ziņām, kas nāk no tālienes – vai tā būtu telpiskā svešzemju, vai laiciskā tradīcijas tāliene –, piemīt kāda autoritāte, kas padarīja šīs ziņas nozīmīgas arī tur, kur tās nebija pakļaujamā kontrolei. Turpretī informācija pretendē uz nekavējošu pārbaudāmību. Pirmā prasība ir, lai tā būtu “par sevi un sevi saprotama”. Bieži tā nav precīzāka par pagājušo gadsimtu ziņām. Tomēr, ja tās labprāt šo to aizlienēja no brīnumiem, tad informācijai obligāti ir jāizklausās ticami. Tieši ar to informācija izrādās nesavienojama ar stāstījumu. Ja reiz stāstīšanas māka ir kļuvusi aizvien retāka, tad lielā mērā tajā ir vainojama informācijas izplatība.

Katrs rīts mums stāsta par jaunumiem Zemes ritējumā. Un tomēr ar ievēribas cienīgiem nostāstiem mēs esam nabagi. Tas notiek tādēļ, ka mūs vairs neaizsniedz atgadījumi, kas nebūtu pilni ar skaidrojumiem. Citiem vārdiem: teju vai viss, kas notiek, nāk par labu informācijai, bet teju nekas – stāstījumam. Proti, puse stāstīšanas mākslas slēpjas prasmē atstāstāmo gadījumu turēt brīvu no skaidrojumiem. Ļeskovs šajā ziņā ir meistars (var atcerēties tādus darbus kā “Krāpšana” vai “Baltais ērglis”). Par visneparastāko, visbrīnumaināko tiek stāstīts ar ārkārtīgu precizitāti, tomēr norises psiholoģiskais kopsakars lasītājam netiek uzspiests. Viņam tiek dota brīvība pārdomāt šo lietu tā, kā viņš to izprot, un tādējādi stāstītais panāk tik plašu amplitūdu, kādas informācijai trūkst.

VII

Ļeskovs ir skolojies pie senajiem autoriem. Grieķu pirmais stāstnieks bija Hērodots. Viņa “Vēstures” trešās grāmatas četrpadsmitajā nodaļā ir lasāms stāstījums par Psamenītu. Kad ēģiptiešu ķēniņu Psamenītu bija sakāvis un saņēmis gūstā persiešu ķēniņš Kambīzs, viņš nolēma pazēmot savu gūstekni. Viņš deva pavēli izstādīt Psamenītu uz ielas, pa ku-

ru bija jānāk persiešu triumfa gājienam. Turklāt Kambīzs iekārtoja tā, lai gūsteknis redzētu savu meitu ejam viņam garām kā kalponi, kas dodas ar krūzi pēc ūdens. Kad visi ēģiptieši vaimanāja un gaudās par šo izrādi, Psamenīts vienīgais stāvēja klusēdams un nekustīgs, acis nodūris. Drīz pēc tam, ieraudzījis savu dēlu, kas gājienā tika vests uz nāvessoda vietu, viņš tāpat palika nekustīgs. Turpretī, gūstekņu rindās saskatījis vienu no saviem kalpotājiem – nabaga vecu vīru –, viņš sita ar dūrēm sev pa galvu un izrādīja visdziļākās sāpes.

Šajā nostāstā ir manāms, kas notiek ar patiesu stāstījumu. Informācijai ir vērtība vien tobrīd, kad tā ir jauna. Tā dzīvo vienīgi tajā acumirkli. Tai ir pilnībā jāatdodas mirklim un, nezaudējot laiku, jāizsakās. Stāstījums ir atšķirīgs: tas neiznieko sevi. Tas spēku saglabā sevī un spēj to paust vēl pēc ilga laika. Tā Montēns ir atgriezies pie ēģiptiešu karaļa un vaicā sev: kādēļ viņš sāka vaimanāt, uzlūkojot kalpu, nevis jau agrāk? Montēna atbilde skan: "Tā kā viņš jau bija skumju pārpilns, bija nepieciešams tikai pēdējais piliens, lai pārrautu visus aizsprostus." Tiktāl Montēns. Bet varētu teikt arī: "Ķēniņam nerūp liktenis, kas sagaida ķēnišķo, – jo tas jau ir viņa paša." Vai: "Uz skatuves spēj aizkustināt daudz kas tāds, kas dzīvē mūs neskar; šis kalps ir tikai aktieris ķēniņa priekšā." Vai: "Visspēcīgākās sāpes mēdz sablīvēt un izlaužas tikai līdz ar atslābumu. Kalpotājam uzņemtais skatiens bija šāds atslābums." Hērodots neko nepaskaidro. Viņa ziņotais ir ārkārtīgi sauss. Tieši tādēļ šis senās Ēģiptes nostāsts vēl pēc gadu tūkstošiem spēj izraisīt izbrīnu un pārdomas. Tas līdzinās sēklas graudiem, kas gadu tūkstošiem bijuši hermētiski noslēgti piramīdu kambaros un līdz pat šai dienai saglabājuši dīgtpēju.

VIII

Nekas cits tik pamatīgi nepiekodina atmiņai uzglabāt nostāstus kā tas šķīstais lakonisms, kurš padara tos nepieejamus psiholoģiskai analīzei. Un, jo dabiskāk stāstītājam

izdodas atsacīties no psiholoģiskiem ieēnojumiem, jo lielākas ir šo nostāstu izredzes palikt klausītāja atmiņā, jo pilnīgāk tie iekļaujas viņa pašā pieredzē un jo labprātāk viņš kādā tuvākā vai tālākā dienā pats stāstīs tos tālāk. Šis asimilācijas process, kas norisinās dzīlēs, prasa atslābināšanos, kas kļūst aizvien retāka un retāka. Ja miegs ir ķermēniskās atslābināšanās virsotne, tad garlaicība – garīgās. Garlaicība ir tas sapņu putns, kurš izperē pieredzes olu. Lapu čabēšana mežā to aizbaida. Viņa ligzdas – garam laikam cieši piesaistītas darbības – jau ir izmirušas lielpilsētās un pamazām iznīkst arī laukos. Tādējādi tiek zaudēts klausīšanās talants un izzūd arī klausītāju kopība. Stāstīt nostāstus vienmēr nozīmē – mācēt tos stāstīt tālāk, un šī māksla izzūd, ja nostāsti vairs netiek saglabāti. Tā izzūd, jo vairs netiek austers un vērpts, klausoties nostāstos. Jo vairāk klausītājs ir aizmirsies, jo dziļāk viņa iespiežas dzirdētais. Kur viņu ir pārņēmis darba ritms, tur viņš klausās nostāstos tādējādi, ka talants tos stāstīt atnāk pie viņa pats no sevis. Tāds nu ir veidojies tīkls, kurā guldīts stāstīšanas talants. Šodien tas, kas gadu tūkstošu garumā bijis ievīts senāko amatniecības formu lokā, irst no visām pusēm.

IX

Stāstījums, ilgi plaucis rokdarbniecības – zemnieku, jūrnieku, visbeidzot pilsētnieku amatniecības – jomā, arī pats ir it kā rokdarbnieciska vēstījuma forma. Galvenais tajā nav "lietas par sevi" tālāknodošana, kā tas ir informācijā vai ziņojumā. Stāstījums iegremdē lietu stāstītāja dzīvē, lai pēc tam izceltu no turienes. Tādējādi stāstījums saglabā stāstītāja pēdas tāpat, kā podnieka rokas nospiedums paliel uz māla trauka. Stāstītājiem piemīt nosliece sākt savu nostāstu ar to apstākļu attēlojumu, kuros viņi ir uzzinājuši tālāk sekojošo, pat ja ne gluži uzdot to par pašu pieredzēto. Ļeskovs savu "Krāpšanu" uzsāk ar stāstījumu par braucieniem vilcienā, kur viņš pats pēc tam atstāstītos notikumus

esot dzirdējis no kāda ceļabiedra, vai arī viņš atceras Dostojevskā kapavietu, pie kuras sakās iepazinis stāsta "Par Kreicera sonāti" varoni; vai arī viņš atceras sanāksšanu kādā lasītāju pulcīnā, kur tika pārrunāti tie atgadījumi, kurus viņš atstāsta "Interesantajos vīros". Tādējādi stāstītajā vienmēr ir redzamas viņa pēdas – ja ne visu to piedzīvojušā, tad ziņotāja pēdas.

Turklāt arī pats Ļeskovs šo amatniecisko stāstīšanas mākslu uztvēris kā amatniecību. Vienā no savām vēstulēm viņš raksta: "Rakstniecība man nav nekāda brīvā māksla, bet gan amatniecība." Nav nekā pārsteidzoša tajā, ka viņš jutās piesaistīts amatniecībai, bet industriālajai tehnikai stājās pretī kā svešinieks. Tolstojs, kas to acimredzot ir sapratis, reizēm pieskaras šim Ļeskova stāstnieka talanta nervam, dēvēdams Ļeskovu par pirmo, "kas norādīja uz ekonomiskā progresa nepietiekamību. [...] Divaini, ka tik daudz tiek lasīts Dostojevskis. [...] Es turpretī nesaprotu, kādēļ netiek lasīts Ļeskovs. Viņš taču ir tik patiešs rakstnieks." Savā viltīgajā un pārdrošajā nostāstā "Tērauda blusa", kurš balansē uz teikas un farsa robežas, Ļeskovs slavē vietējo amatniecību Tulas sudrabkaļu personās. Viņu meistardarbu – tērauda blusu – ierauga Pēteris Lielais un pārlicinās, ka krieviem nav jākaunas angļu priekšā.

Šās stāstnieka radītās amatniecības sfēras garīgo attēlu laikam gan vēl neviens nav aprakstījis tik pamatīgi kā Pols Valerī. Viņš runā par dabas vispilnīgākajām parādībām – par nevainojami daiļām pērlēm, par labiem, noturētiem vīniem, par patiesi attīstītām būtnēm – un visu to sauc par "garas savstarpēji līdzīgu cēloņu ķēdes lielisko veikumu". Šādu cēloņu uzkrājumam laiciskās robežas uzliek vien pilnība. "Šo dabas pacietības pilno procesu," turpina Pols Valerī, "cilvēks reiz centās atdarināt. Miniatūras, līdz pilnībai izstrādāti ziloņkaula griezumī, perfekti nopulēti un noslīpēti akmeņi, lakas zīmējumi vai gleznojumi, kuros cits aiz cita klājas plāni, caurspīdīgi slāņi [...] – visi šie ilgstošu, pašai-

liedzīgu pūļu darinājumi izzūd, un ir pagājis laiks, kad laiks nebija svarīgs. Mūdienu cilvēks nestrādā ar to, ko nevar saīsināt." Patiešām, viņam ir izdevies saīsināt pat stāstu. Mēs esam pieredzējuši *short story* dzimšanu, kad mutiskā tradīcija ir pamesta un vairs nepieļauj šo plāno un caurspīdīgo slāņu nesteidzīgo pārklāšanos, kas visai trāpīgi attēlo veidu, kā perfekts stāstījums iznāk dienasgaismā no dažnedažādo pārstāstu uzslāpojumiem.

X

Valerī nobeidz savas apceres ar šādu teikumu: "Ir gandrīz vai tā, it kā mūžības idejas izzušana sakristu ar pieaugošu nepatiku pret ilgstošu darbu." Mūžības idejas spēcīgākais avots jau no pašiem pirmsākumiem ir bijusi nāve. Ja reiz šī ideja izzūd, tad varam secināt, ka nāves seja ir pārvērtusies. Izrādās, ka šīs pārmaiņas ir tās pašas, kuras pieredzes spēju tikt pavēstītai samazinājušas tādā pašā apjomā, kādā izzuda stāstīšanas māksla.

Vairāku gadsimtu garumā var izsekot, kā nāves ideja ikdienas apziņā zaudē vispārējo klātesamību un spilgtumu. Pēdējā posmā šis process norisinās paātrināti. Turklāt deviņpadsmitajā gadsimtā pilsoniskā sabiedrība ar higiēniskiem, sociāliem, privātiem un publiskiem līdzekļiem ir panākusi kādu blakusefektu, kas, iespējams, ir bijis tās bezapzinātais nolūks: dot ļaudīm iespēju izvairīties no mirušā uzlūkošanas. Miršana, kas savulaik bija publisks notikums indivīda dzīvē, turklāt visai eksemplārīks – iedomāsimies viduslaiku gleznas, kurās nāves gulta ir kļuvusi par troni, kam caur plaši atvērtām durvīm pretim traucas tauta; jauno laiku ritējumā miršana aizvien vairāk tiek izspiesta no dzīvojošo uzmanības loka. Savulaik nebija tāda nama un maz bija tādu istabu, kurās jau kāds nebūtu miris. (Viduslaikos arī telpiski tika izjūsts tas, kas laika apziņai padara tik nozīmīgu uzrakstu uz saules pulksteņa Ibizā: *Ultima multis*.) Šodien pilsoņi, mājodami no miršanas attīrītās tel-

pās, ir tikuši sausām kājām mūžībā, un, kad ar viņiem ies uz galu, viņu mantinieki tos salādēs sanatorijās un slimnīcās. Taču tā nu reiz ir, ka ne jau tikai cilvēka zināšanas vai viņa gudriba, bet gan viņa dzīvotā dzīve – un tieši tā ir materiāls, no kura top nostāsti, – iegūst tālāk nododamu formu vienīgi mirstošajā. Kā tad, kad cilvēka dzīve tuvojas nobeigumam, viņa iekšienē sāk virpuļot tēli, rādot viņa paša personas atveidus, starp kuriem viņš, pats to nesaprazdams, ir saticis sevi, tā arī viņa vaibstos un skatienos parādās neaizmirstamais, piešķirot visam, kas ar viņu noticis, to autoritāti, kura pat visnozēlojamākajam nelietim piemīt viņam līdzās dzīvojošo vidū, kad viņš mirst. Pie stāstītā sākotnes stāv šī autoritāte.

XI

Nāve ir sankcija visam, par ko stāstnieks var pavēstīt. Savu autoritāti viņš ir patapinājis no nāves. Citiem vārdiem: tā ir dabas vēsture, uz kuru atpakaļ norāda viņa nostāsti. Eksemplāriskā formā to pauž viens no skaistākajiem nostāstiem, kurus mums ir atstājis neatkārtojamais Johans Pēters Hēbels. Tas atrodams krājumā “Reinzemes mājasdrauga dārglietu kastīte” ar nosaukumu “Necerētā atkalredzēšanās” un aizsākas ar kāda jauna puīša saderināšanos, kurš strādā Falunas raktuvēs. Kāzu priekšvakarā viņu šahtas dziļumos pārsteidz nāve. Līgava paliek viņam uzticīga arī mirušam un dzīvo pietiekami ilgi, lai kā mūzsena vecenīte kādu dienu, kad no aizmirstas šahtas tiek iznests ar dzelzs vitriolu piesūcies un tādējādi no trūdēšanas pasargāts liķis, atpazītu tajā savu ligavaini. Pēc šīs atkalredzēšanās arī viņu aizsauc nāve. Kad nu Hēbelam nācās sava stāstījuma gaitā padarīt acīmredzamu šo garo pagājušo gadu virkni, viņš to darīja ar šādiem teikumiem: “Pa šo laiku Lisabonas pilsētu Portugālē sagrāva zemestrīce, beidzās arī Septiņgadu karš, nomira ķeizars Francis Pirmais, tika izformēts jezuītu ordenis un dalīta Polija, nomira ķeizariene

Marija Terēzija, Štrūenzē tika izpildīts nāvēssods, Amerika tapa brīva, franču un spāņu apvienotie spēki nespēja pakļaut Gibraltāru. Turki ieslodzīja ģenerāli Šteinu Veterānu alā Ungārijā, un nomira arī ķeizars Jozefs. Zviedru ķēniņš Gustavs atkaroja krieviem Somiju, un tad sākās Franču revolūcija un ilga karš, un kopā aizgāja arī ķeizars Leopolds Otrais. Napoleons pakļāva Prūsiju, angļi bombardēja Kopenhāgenu, un arāji sēja un plāva. Melderi mala, kalēji kalla, un kalnrači meklēja metāla āderes savās pazemes darbnīcās. Taču, kad 1809. gadā kalnrači Falunā ...” Neviens stāstnieks nav savu stāstīto tik dziļi iegremdējis dabiskajā vēsturē, kā Hēbels to dara šajā hronoloģijā. Tā ir jālasa uzmanīgi: nāve tajā parādās ar tādu pašu regularitāti kā figūra ar izkapti tajās procesijās, kuras ik dienasvidu slīd apkārt katedrāles pulkstenim.

XII

Katrai kādas noteiktas episkas formas izpētei nākas saskarties ar šās formas attiecībām ar rakstīto vēsturi. Patiesi, varētu pat iet vēl tālāk un vaicāt, vai vēstures rakstīšana neatrodas radošās indifferences punktā starp visām epikas formām. Rakstītā vēsture tad attiektos pret episkajām formām tieši tāpat, kā balta gaisma attiecas pret spektra krāsām. Lai kā tas arī būtu, visā epikas formu klāstā nav nevienas citas, kura tā mirdzētu tīrā, bezkrāsainā rakstītās vēstures gaismā kā hronika. Platajā hronikas spektrā veidi, kādos to ir iespējams stāstīt, rada vienas un tās pašas krāsas noēnojumus. Hronists ir vēstures stāstītājs. Atsaucot atmiņā tikko minēto Hēbela citātu, kam visā pilnībā piemīt hronikas intonācijas, var bez pūlēm manīt atšķirību starp vēsturnieku, kas raksta vēsturi, un hronistu, kas to stāsta. Vēsturniekam pieklājas visus viņa aplūkotos notikumus kaut kādā veidā izskaidrot; nekādā gadījumā nepietiek, ja viņš vienkārši parāda tos kā piemērus pasaules ritējumam. Turpretī hronists dara tieši to – un jo īpaši skaidri savā klasiskajā

kajā veidolā: viduslaiku hronistā, kas bija vēlāko vēstures rakstītāju priekštecis. Pirmie hronisti, likdami sava vēstures atstāstījuma pamatā dievišķo pestīšanas plānu, kas nav izdibināms, jau sākotnēji ir nokratījuši no sevis pierādāma izskaidrojuma nastu. Tā vietā stājas interpretācija, kas nodarbojas nevis ar noteiktu atgadījumu precīzu savirknēšanu, bet gan ar veidu, kā šie atgadījumi ir iekārtoti dižajā un neizdibināmajā pasaules ritējumā.

Nav atšķirības, vai šis pasaules ritējums ir eshatoloģiski nosacīts vai dabisks. Hronists pārmainītā, it kā sekularizētā veidolā ir saglabājis sevi stāstniekā. Ļeskovs ir viens no tiem, kuru darbi to apliecina īpaši skaidri. Gan hronists ar savu eshatoloģisko orientāciju, gan stāstnieks ar savu profāno – abi ir tik līdzdalīgi šajos darbos, ka par dažiem stāstiem gandrīz nav iespējams izlemt, vai tīmeklis, kas tos ietin, ir zeltītais reliģiozais vai raibais pasaulīgais priekšstats par lietu ritējumu. Var atcerēties kaut vai stāstu “Aleksandrits”, kas aizved lasītāju “tajos senajos laikos, kad akmeņi Zemes dzīlēs un planētas augstu debesīs rūpējās par cilvēka likteni – ne tā, kā šodien, kad gan debesīs, gan Zemes dzīlēs viss ir kļuvis vienaldzīgs pret cilvēka dēlu likteņiem un viņus vairs ne no kurienes neuzrunā balsis, nemaz nedomājot, ka varētu viņiem klausīt. Visām jaunatklātajām planētām horoskopos vairs nav nekādas nozīmes, un ir krietni daudz arī dažādu jaunu akmeņu, kas visi ir izmērīti un nosvērti, pārbaudīti pēc sava īpašā svara un blīvuma, tomēr vairs neko nestāsta un nedod nekādu labumu. Laiks, kad tie sarunājās ar cilvēkiem, ir pagājis.”

Kā redzams, pasaules ritējumu, kāds tas parādās šajā Ļeskova nostāstā, gandrīz nav iespējams viennozīmīgi raksturot. Vai to nosaka pestīšanas vēsture vai dabiskā vēsture? Droši zināms ir tikai, ka tieši kā pasaules ritējums tas atrodas ārpus jebkādām īsteni vēsturiskām kategorijām. Kā Ļeskovs saka, laikmets, kad cilvēks varēja iedomāties sevi saskaņā ar dabu, ir aizgājis. Šillers šo pasaules laik-

metu sauca par "naivās dzejas laiku". Stāstnieks paliek tam uzticīgs, un viņa skatiens nevairās lūkoties uz ciparnīcu, kuras priekšā virzās dažādo radību procesija, kurā – kā nu kuro reizi – nāve iet kā vadonis vai kā pēdējais nožēlojamais atpalicējs.

XIII

Visai reti mēdz apzināties, ka klausītāja naivo attieksmi pret stāstītāju nosaka vēlme paturēt stāstīto sev. Pats svarīgākais nepiespiestam klausītājam ir nodrošināt sev atstāstīšanas iespēju. Atmiņa ir visaugstākā no episkajām spējām. Vienīgi pateicoties apjomīgai atmiņai, epika spēj kā piesavināties notikumus, tā arī, tiem aizejot, samierināt tos ar nāves varu. Nav jābrīnās, ka vienkārša tautas cilvēka acīs, kādu to savulaik tika izdomājis Ļeskovs, caram, kas ir pasaules ritējuma galva, kurā norisinās tās nostāsti, ir visapjomīgākā atmiņa. "Mūsu imperatoram," viņš raksta, "un visai viņa ģimenei patiešām ir pilnīgi neticama atmiņa."

Mnemozīne – Atmiņa – grieķiem bija episkā mūza. Šis vārds vedina atpakaļ uz pasaulesvēsturiskajām krustcelēm. Proti, ja atmiņas [*Erinnerung*] iezīmētais – rakstītā vēsture – veido dažādo episko formu radošu indifferenci (kā diža proza starp dažādiem dzejas pantmēriem), tad tā senākā forma, eposs, pateicoties kādai indifferences formai, iekļauj stāstu un romānu. Kad gadsimtu gaitā no eposa klēpja sāka parādīties romāns, izrādījās, ka episkā momenta mūziskais elements – atmiņa – tajā parādās pavisam citādā veidolā nekā stāstā.

Atmiņas veido tradīcijas ķēdi, kas notikušo nodod no paaudzes paaudzei. Tās ir epikas mūziskais elements visplašākajā nozīmē. Tās aptver episkā principa mūziskos paveidus. Nozīmīgāko vietu to vidū ieņem stāstnieka iemiesotie. Tie veido tīklojumu, kurā galu galā savstarpēji savienojas visi nostāsti. Viens pievieno sev nākamo, kā tas vienmēr bijis vērojams pie dižiem stāstītājiem – pirmkārt jau pie austrumniekiem. Katrā no tiem mājā kāda Šeherezāde, kurai

kādā viņas stāstījuma vietā iekrīt prātā jauns nostāsts. Tā ir episka atcerēšanās [*Gedächtnis*] un stāstījuma mūzikais elements. Tam gan ir jāliek pretim cits – tāpat šaurā nozīmē mūzisks princips, kas kā romāna mūziskums sākotnēji, tas nozīmē – eposā – vēl nav nošķirts no stāstījuma mūzikā elementa. Tas noteikti reizēm liek par sevi nojaust epos – pirmkārt jau svinīgajās homērisko epu vietās, piemēram, kā mūzas piesaukšana to iesākumos. Šajās vietās liek sevi manīt romānista mūžībai pievērstā atcere – stāstnieka īsās un mirklīgās atceres pretstats. Pirmā ir pievērsta *vienam* varonim, *vienam* maldu ceļojumam vai *vienai* ciņai, otrā turpretī – *daudzām* izklaidētām detaļām. Citiem vārdiem, tā ir *piemīna* [*Eingedenken*], kas kā romāna mūzikais elements nostājas līdzās *atcerei* – stāstījuma mūzikajam elementam – pēc tam, kad, eposam sabrūkot, atmiņās sakņotā abu elementu vienība ir sadalījusies.

XIV

“Neviens,” saka Paskāls, “nenomirst tik nabags, lai kaut ko neatstātu pēc sevis.” Tas attiecas arī uz atmiņām – tās tikai ne vienmēr atrod īsto mantinieku. Pie šā mantojuma ķeras romānists, un visai reti viņš to dara bez dziļas melanholijas. Tāpat, kā vienā no Arnolda Beneta romāniem par kādu aizgājušo tiek teikts: “Viņai vispār netika ticis nekas no īstenās dzīves,” – var teikt arī par to atstātā mantojuma kopsumu, pie kuras ķeras romānists. Par šo aspektu mēs esam pateicību parādā nozīmīgai Georga Lukāča atziņai, kurš romānā ieraudzīja “transcendentāla dzimtenes trūkuma formu”. Romāns, kā atzīst Lukāčs, ir vienīgā forma, kas sev kā konstituējošu principu pieņem laiku. “Laiks,” viņš raksta “Romāna teorijā”, “var kļūt konstituējošs vien tad, kad saikne ar transcendentālo dzimteni ir pārtrūkusi. [...] Vienīgi romānā jēga un dzīve, un līdz ar to arī būtiskais un laiciskais tiek nošķirti. Varētu pat teikt: visa romāna iekšējā norise ir ciņa pret laika varu. [...] Un no šās ciņas .. rodas īsteni episkie ..

laika pārdzīvojumi: cerība un atmiņas. Tikai romānā ir .. sastopama radoša, objektu skaroša un to pārveidojoša atmiņa. [...] Iekšējības un ār pasaules dualitāte šeit var tikt subjektam atcelta vien tad, ja tas visas savas dzīves vienību var ieraudzīt atmiņā saņņaugtajā pagājušās dzīves plūsmā. [...] Apjēgsme, ko šī vienība aptver, .. kļūst par intuitīvu nesasnēgtās un tādēļ neizsakāmās dzīves jēgas aptveršanu.”

“Dzīves jēga” patiesībā ir tas viduspunkts, ap kuru veidojas romāns. Turpreti vaicāšana pēc tās nav nekas cits kā ierasta izpausme bez padoma palikušajam; tieši ar to romāna lasītājs redz sevi ievietotu šajā uzrakstītajā dzīvē. Šeit “dzīves jēga” – tur “nostāsta morāle”: ar šiem risinājumiem romāns un stāsts stāv viens otram pretim, ļaujot abās mākslas formās nolasīt pilnīgi atšķirīgas vēsturiskās situācijas indeksus. Ja senākais pilnvērtīga romāna piemērs bija “Dons Kihots”, tad vēlīnākais, iespējams, ir “*Education Sentimentale*”. Šā romāna pēdējos vārdos kā mieles dzīves kausā ir nogulsnējusies jēga, ko pilsoniskais laikmets bojāejas iesākumā sastapa savā rīcībā. Divi jaunības draugi Frederiks un Dezlorē kavējas atmiņās par kādreizējo draudzību. Toreiz notika kāds neliels atgadījums: kādu dienu viņi zaglīgi un klusītēm bija parādījušies savas dzimtās pilsētas publiskajā namā un, nedarot neko citu, uzdāvinājuši turienes patronesei ziedu pušķi, ko bija saplūkuši savā dārzā. “Par šo notikumu tika runāts vēl pēc trim gadiem. Un nu viņi to sīki atstāstīja viens otram, papildinot viens otra atmiņas. Kad nu viņi bija tikuši galā, Frederiks sacīja: “Tas varbūt bija pats skaistākais mūsu dzīvē.” – “Jā, tur tev varētu būt taisnība,” noteica Dezlorē. “Tas varbūt bija pats skaistākais mūsu dzīvē.”” Ar šo atziņu romāns beidzas, un, stingri ņemot, tā iederas tur labāk nekā jebkurā stāstā. Patiesībā nav tāda stāsta, kuram jautājums “Kas notika tālāk?” būtu zaudējis nozīmi. Turpreti no romāna nevar gaidīt, ka tas spers kaut vai vismazāko soli ārpus tās robežas, pie kuras viņš aicina lasītāju intuitīvi atjaust dzīves jēgu, zem pēdējās lapas parakstot: “*Finis*.”

XV

Tas, kurš noklausās kādā nostāstā, pieder pie stāstītāja sabiedrības; pat tas, kurš to lasa, piedalās tajā. Turpretī romāna lasītājs ir vientuļš. Viņš ir vientuļāks par jebkuru citu lasītāju. (Jo pat dzeju lasošais ir gatavs piešķirt vārdiem savu balsi klausītāju priekšā.) Šajā vientulībā romāna lasītājs apgūst savu lasāmo daudz greizsirdīgāk par jebkuru citu. Viņš ir gatavs piesavināties to visu bez atlikuma, zināmā mērā aprīt to. Viņš patiešām to iznīcina tāpat, kā uguns kamīnā aprij pagales. Spriedze, kas piestrāvo romānu, ļoti līdzinās gaisa vilkmei, kas uzpūš liesmas kamīnā un atdzīvina tās.

Lasītāja degošā interese pārtiek no sausa materiāla. – Ko tas nozīmē? “Cilvēks, kas mirst trīsdesmit piecu gadu vecumā,” reiz sacīja Morics Heimans, “katrā savas dzīves punktā ir cilvēks, kas mirst trīsdesmit piecu gadu vecumā.” Nekas nav apšaubāmāks par šo izteikumu. Tomēr tikai un vienīgi tāpēc, ka tam ir izvēlēts aplams temps. Īstenībā tajā ietvertā patiesība skan šādi: cilvēks, kas nomiris trīsdesmit piecu gadu vecumā, *piemīnai* katrā savas dzīves punktā šķitis tāds, kas mirst trīsdesmit piecu gadu vecumā. Citiem vārdiem: teikums, kuram nav jēgas attiecībā uz pašreizējo dzīvi, kļūst neapstrīdams attiecībā uz pagājušo. Nevar labāk parādīt romāna varoņa būtību, kā tas tiek darīts šajā teikumā. Tas māca, ka viņa dzīves “jēga” ir saprotama vienīgi no viņa nāves perspektīvas. Taču romāna lasītājs patiešām meklē cilvēkus, kuros tas varētu nolasīt “dzīves jēgu”. Viņam jau iesākumā ir droši jāzina, ka piedzīvos to nāvi. Nepieciešamības gadījumā – nāvi pārnestā nozīmē, romāna beigas, bet tomēr vislabāk – īsto. Kā viņi liek lasītājam noprast, ka nāve viņus jau gaida, turklāt pavisam skaidra un noteikta nāve noteiktā vietā? Tas ir jautājums, kas uztur lasītāju pļošo interesi par romāna gaitu.

Romāns tāpat ir nozīmīgs nevis tādēļ, ka tas – piemēram, pamācoši – rāda mums svešu likteni, bet gan tādēļ, ka

šis svešais liktenis, liesmas plosīts, atdod mums siltumu, ko nekad negūstam no sava likteņa. Lasītāju romānam pie-saista cerība sasildīt savu salstošo dzīvību pie nāves, par kuru viņš lasa.

XVI

“Ļeskovs,” raksta Gorkijs, “ir visdziļāk .. tautā iesakņo-tais rakstnieks, kuru nav skārušas nekādas svešas ietekmes.” Dižens rakstnieks vienmēr ir iesakņots tautā, pirmkārt jau – amatniecības slāņos. Taču, tā kā šie slāņi savas saimnieciskās un tehniskās attīstības pakāpju daudzveidīgās stadijās ietver zemnieku, jūrnieku un pilsētnieku elementus, tad daudzveidīgi sakārtojas tie jēdzieni, kuros mums nogulsņējas to pieredzes mantojums. (Nemaz nerunājot par to nebūt ne mazo daļu, kuru stāstīšanas mākslai pienes tirgotāji. Viņiem nācās ne tik daudz vairot stāstāmā saturu, cik izkopt tās viltības, ar kurām tiek savaldzināta klausītāja uzmanība. Nostāstu ciklā “Tūkstoš un viena nakts” viņi ir atstājuši dziļas pēdas.) Īsi sakot, neņemot vērā to fundamentālo nozīmi, kuru stāstīšana ieņem ļaužu māj-saimniecībā, jēdzieni, kuros var slēpties stāstu radītais ienākums, ir visdažādākie. Tas, ko Ļeskova stāstos visparocīgāk ir tvert reliģiskos jēdzienos, Hēbelam šķiet it kā pats no sevis iekļaujamies Apgaismības pedagoģiskajā perspektīvā; Po stāstos tas parādās kā hermētiska tradīcija, savukārt Kiplingam tas rod pēdējo patvērumu britu jūrnieku un kolonistu dzīves pasaulē. Dižiem stāstniekiem turklāt ir raksturīga bezrūpība, ar kuru tie kāpaļā augšup un lejup pa savas pieredzes spraišļiem kā pa kāpnēm. Kāpnes, kas sniedzas līdz pat zemes dziļēm un pazūd debesīs, – šis ir tās kolektīvās pieredzes tēls, kurai pat individuālās pieredzes vislielākais šoks, proti, nāve, nerada nekādus šķēršļus vai ierobežojumus.

“Un, ja nav miruši, tad dzīvo vēl šobaltdien,” teic pasaka. Pasaka – tā tagad ir pirmais padomdevējs bērniem, jo reiz tā bija pirmais padomdevējs cilvēcei, un stāstā tā slepenībā tur-

pina dzīvot. Pirmais īstais stāstnieks ir un paliek pasaku stāstnieks. Kur labs padoms bija augstu vērtēts, tur pasaka to zināja, un tur, kur valdīja vislielākais trūkums, pasakas palīdzība bija visai. Šis trūkums bija mīta trūkums. Pasaka zina mums pastāstīt, ko cilvēce veica, lai nokratītu no sevis to lietuvēnu, kuru uz tās krūtīm bija uzlicis mīts. Muļķīša tēlā tā rāda, kā cilvēce ieņem mītam "izliekas par muļķi"; jaunākā brāļa tēlā tā rāda, kā pieaug cilvēces izredzes attālināties no mītiskā pirmslaika; tā vīra tēlā, kurš bija devies mācīties bailes, pasaka mums rāda, ka lietas, no kurām mēs baidāmies, ir caurredzamas; viedā vīra tēlā tā rāda, ka mīta uzdotie jautājumi ir vienkārši kā sfinksas uzdots jautājums; pasakās bērnam palīgā nākošo dzīvnieku tēlā tā rāda, ka daba ir ne tikai pakļauta mītam, bet daudz labprātāk pulcējas ap cilvēku. Vislabākais padoms, ko pasaka ir mācījusi cilvēcei kopš neatminamiem laikiem un māca bērniem vēl šodien, ir stāties pretī mītiskās pasaules spēkiem ar viltību un pārdrošību. (Tā pasaka dialektiski polarizē drosmi: nedrošība, t.i., viltība, un pārdrošība.) Atbrīvojošais brīnums, kas ir pasakas rīcībā, nevis mītiskā veidā iesaista dabu spēlē, bet gan kalpo kā norādījums uz dabas sadarbību ar atbrīvoto cilvēku. Nobriedušais cilvēks šo sadarbību izjūt tikai laiku pa laikam, proti, veiksmē, turpretī bērns pirmkārt saskaras ar pasaku, un tas dara viņu laimīgu.

XVII

Tikai nedaudziem stāstniekiem ir izdevies panākt tik ciešu radniecību ar pasakas garu kā Ļeskovam. Tam ir zināms sakars ar tendencēm, ko tika veicinājusi grieķu katoļu baznīcas dogmatika. Kā zināms, šajā dogmatikā nozīmīga loma ir Romas baznīcas atmetajai Origena spekulācijai par *Apokatastasis* – visu dvēseļu nonākšanai paradīzē. Ļeskovu spēcīgi ietekmējis Origena – viņš grasījās tulkot tā darbu "Par pirmamatiem". Līdzīgi kā krievu tautas ticējumos, viņš augšāmcelsanos izprata ne tik daudz kā apskaid-

ribu, cik – pasakām radniecīgā nozīmē – kā atburšanu [*Entzauberung*]. Šāds Origēna skaidrojums ir “Noburtā svētceļnieka” pamatā. Līdzīgi citiem Ļeskova nostāstiem tas ir kaut kas vidējs starp pasaku un leģendu, ne bez līdzības ar pasakas un teikas sajaukumu, par kuru kādā vietā runā Ernsts Blohs, viņam raksturīgā veidā izmantodams mūsu mīta un pasakas nošķirumu: “Pasakas un teikas sajaukums ir neīsti mītiskais tajā – mītiskais, kura iedarbība ir pilnībā noburoša un statiska, tomēr ne ārpus cilvēka. Teikā tādējādi “mītiski” ir Dao veida tēli – pirmkārt jau ļoti vecie, kā pāris Filemons un Baukida: pasakaini izbēguši, kaut dabiski dusoši. Un arī daudz mazākajā Gothelfa Dao noteikti pastāv šāda attiecība; vairākās vietās tas atņem teikai noburtības lokalitāi, glābj dzīvo gaismu – šo cilvēkam īpašo dzīvo gaismu, kura mierīgi deg gan iekšā, gan ārā.” “Pasakaini izbēgušas” ir tās būtnes, kuras atrodas Ļeskova radi-bu gājiena galvgali, – tie ir taisnie. Pavlins, Figūra, parūku meistars, laču audzētājs, izpalīdzīgais sargs – viņi visi, iemiesojot gudrību, labsirdību, pasaules mierinājumu, pulcējas apkārt stāstītājam. Tie ir nenoliedzami piepildīti ar viņa mātes *imago*. “Viņai bija tik laba sirds,” stāsta Ļeskovs, “ka viņa nespēja likt ciest nevienam cilvēkam, pat ne dzīvniekam. Viņa neēda nedz gaļu, nedz zivis, jo bija pilna līdzietības pret dzīvām radībām. Mans tēvs reizēm mēdza viņai to pārnest. [...] Taču viņa atbildēja: “Es esmu šos zvēriņus pati uzaudzinājusi, viņi man ir kā bērni. Es taču nevaru ēst savus pašas bērnus!” Viņa neēda gaļu arī pie kaimiņiem. “Es tiku viņus redzējusi dzīvus,” viņa teica, “viņi ir mani paziņas. Es taču nevaru ēst savus paziņas.””

Taisnais ir radības aizbildnis un vienlaikus tās augstākais iemiesojums. Ļeskova attēlojumā tam piemīt mātišķas iezīmes, kas reizēm pieaug līdz mītiskajam (un tādēļ, protams, apdraud pasakas tīrību). Iezīmīgs šajā ziņā ir stāsta “Kotins barotājs un Platonida” galvenais varonis. Šis varonis, zemnieks Pisonskis, ir hermafrodīts. Veselus div-

padsmīt gadus māte ir viņu audzinājusi kā meiteni. Vienlaikus ar vīrišķo nobriest arī viņa sievišķā puse, un viņa hermefroditisms "kļūst par dievcilvēka simbolu".

Ļeskovs tajā redz pašu radības augstumu sasniegšanu un reizē laikam arī tiltu starp šo un augstāko pasauli. Šie kā Zeme varenie, mātišķie vīru tēli, kas arvien no jauna sagrābj savā varā Ļeskova fabulu stāstnieka talantu, ir atrauti no pakļaušanās dzimumdziņai pašā tās plaukumā. Tomēr viņi neiemieso askētisku ideālu – gluži pretēji, šo taisno atturībai privāta iedaba piemīt tik mazā mērā, ka tā kļūst par pretējo stihiju atbrīvotai iekārei, ko stāstnieks atveidojis darbā "Mcenskās apriņķa lēdija Makbete". Distance starp Pavlinu un šo tirgoņa sievu aptver visu Ļeskova radību pasauli tās plašumā, bet viņa radību hierarhija ne mazāk mērīta to dziļumā.

XVIII

Radību pasaules hierarhija, kurā taisnajam ir visaugstākā pozīcija, visdažādākajās pakāpēs stiepjas lejup nedzīvā bezdibenī. Te ir jāņem vērā kāds īpašs apstāklis. Ļeskovam visa radību pasaule tiek pausta ne tik daudz cilvēka balsī, cik tādā, kuru varētu dēvēt viņa visnozīmīgākā stāsta vārdā – "Dabas balss". Šajā stāstā ir runa par sīku ierēdni Fiļipu Fiļipoviču, kas liek lietā visu iespējamo, lai varētu savā mājā kā viesi uzņemt viņa pilsētiņai cauri braucošu feldmaršalu. Viņam tas izdodas. Šis viesis, kurā ierēdņa neatlaidīgais ielūgums iesākumā raisa izbrīnu, ar laiku sāk domāt, ka atpazīst viņā kādu jau agrāk sastaptu cilvēku. Tomēr, ko tieši, viņš atcerēties nespēj. Iezīmīgi, ka namatēvs negrasās ļaut sevi pazīt. Gluži pretēji, viņš katru dienu mudina augsto personu neatmest cerības, sakot, ka "dabas balss" noteikti kādu dienu viņu skaidri uzrunās. Tā tas velkas, kamēr viesis īsi pirms došanās ceļā dod viņam publiski izprasīto atļauju ļaut atskanēt "dabas balsij". To dzirdot, namatēva sieva aizsteidzās prom. Viņa "atgriezās ar lielu, spoži nopulētu va-

ra mežragu un pasniedza to savam vīram. Viņš paņēma ragu, pielika to pie lūpām un acumirkli pilnīgi pārvērtās. Tik tikko viņš bija piepūtis vaigus un līcis atskanēt tonim, feldmaršals iesaucās: "Pietiek, nu man tas ir rokā, es tevi pazīstu! Tu esi muzikants no jēgeru pulka, kuru es viņa godīguma dēļ tiku aizsūtījis uzmanīt kādu blēdīgu sagādes ierēdni." – "Tā tas ir, jūsu gaišība," atbildēja namatēvs, "es nevēlējos jums pats to atgādināt, bet gan ļaut runāt dabas balsij." Šā nostāsta dziļā jēga slēpjas aiz tam piemītošā ausīguma, un tas ļauj noprast Ļeskova lielisko humora izjūtu.

Tajā pašā nostāstā humors aplicina sevi vēl kādā apslēptākā veidā. Mums tiek teikts, ka sikais ierēdnis godīguma dēļ sūtīts "uzmanīt kādu blēdīgu sagādes ierēdni". Tā teikts noslēgumā atpazīšanas ainā. Taču iesākumā par namatēvu teikts: "Visi pilsētiņas iedzīvotāji viņu pazina un zināja, ka viņa stāvoklis nav no augstajiem, jo viņš nebija nedz valsts ierēdnis, nedz militārpersona, bet gan sīks uzraudziņš mazā sagādes kantorītī, kur viņš kopīgi ar žurkām skrubināja valstij piederošus sausiņus un zābakzoles un, laikam ritot, bija sev saskrubinājis glītu koka namiņu." Kā redzams, šajā nostāstā izpaužas tradicionālās simpātijas, ko stāstnieks jūt pret blēžiem un krāpniekiem. Visa farsa literatūra liecina par šādām simpātijām. Tāpat tai nav palikuši aizslēgti arī mākslas augstumi: Hēbelam no visiem viņa varoņiem visuzticīgākie pavadoņi ir bijuši Lukturu Frīdels, Lukturu Heiners un Sarkanais Ditrihs. Un tomēr arī Hēbelam *theatrum mundi* galvenā figūra ir taisnais. Taču, tā kā līdz šai lomai vēl neviens nav izaudzis, tā klejo no viena pie otra. Lai pildītu šo lomu, tajā ielec te klaidonis, te ebreju siktirtingotājs, te aprobežotais. Ikreiz tās ir viesizrādes, no gadījuma uz gadījumu – morāla improvizācija. Hēbels ir kazuists. Viņš ne par kādu naudu nesolidarizējas ar kādu principu, tomēr arī nenoraida to, jo katrs no tiem var kļūt par instrumentu taisnajam. Ar to var salīdzināt Ļeskova pozīciju. Stāstā "Par Kreicera sonāti" viņš raksta: "Es pilnībā apzinos, ka manas domu gaitas

pamatā daudz vairāk ir praktiskas dzīves izpratnes nekā abstraktas filosofijas vai augstas morāles; un tomēr, neskatoties uz to, es sliecos domāt tā, kā es to daru.” Kopumā gan morālās katastrofas, kas parādās Ļeskova pasaulē, attiecas pret morālajiem starpgadījumiem Hēbela pasaulē tāpat kā platā un klusējošā Volgas straume pret steidzīgu un plāpīgu dzirnavu strautiņa čalošanu. Starp Ļeskova vēsturiskajiem stāstiem ir atrodami daži, kuros kaislības kvēlo tik iznīcinoši kā Ahilleja dusmas vai Hāgena naidis. Pārsteidzoši, cik gan baismīgi var apmākties šā autora pasaule un cik majestātiski ļaunums spēj tajā pacelt savu scepteri. Ļeskovs – un tā varētu būt viena no nedaudzajām īpatnībām, kas pielīdzina viņu Dostojevskim, – acīmredzami ir pazinis tādus noskaņojumus, kuros viņš tuvojies antinomiskai ētikai. Viņa “Seno laiku stāstos” stihiskie tēli iet līdz galam savā pārgalvīgajā kaislībā. Savukārt šo galu mistiķi ir labprāt redzējuši kā punktu, kurā pilnīga samaitātība pārvēršas svētumā.

XIX

Jo zemāk Ļeskovs nokāpj pa radību hierarhijas kāpnēm, jo uzskatāmāk viņa redzējums tuvojas mistiskajam. Kā izrādās, daudz kas runā par labu tam, ka arī šeit veidojies kāds vaibsts, kas rodas no paša stāstnieka dabas. Tikai nedaudzi, protams, ir uzdrošinājušies doties nedzīvās dabas dziļumos, un pēdējā laika stāstu literatūrā nav daudz tādu piemēru, kuros pirms jebkuras rakstības dzīvojušā bezvārda stāstnieka balss skan tik sadzirdami kā Ļeskova nostāstā “Aleksandriņš”. Tajā ir runa par kādu akmeni, piropu. Akmens ir viszemākais no radības slāņiem. Taču stāstniekam tas ir tieši saistīts ar augstāko slāni. Viņam ir dota spēja saskatīt šajā pusdārgakmeni piropā dabisku pārakmeņotās nedzīvās dabas pareģojumu vēsturiskajai pasaulei, kurā viņš pats dzīvo. Šī pasaule ir Aleksandra Otrā pasaule. Stāstnieks vai – gluži pretēji – vīrs, kam viņš piedēvē pats savu zinību, ir dārgakmeņu šķēlējs, vārdā Vencels, kas savā amatā sasniedzis

visaugstāko iespējamo prasmi. Viņu var likt līdzās Tulas sudrabkaļiem un teikt, ka – Ļeskova izpratnē – nevainojami prasmīgam amatniekam ir ļauts piekļūt radību pasaules visdziļākajiem kambariem. Viņš ir dievbijības iemiesojums. Par šo akmeņu šķēlēju tiek teikts: “Pēkšņi viņš sagrāba manu roku, kuras pirkstā bija gredzens ar aleksandritu, kas, kā zināms, mākslīgā apgaismojumā sārti spīguļo, un iekliedzās: “Skatieties šurp, te viņš ir, šis krievu pravietiskais akmens! Ak, tu blēdīgais sibirieti! Viņš vienmēr bija zaļš kā cerības un tikai pret vakaru pieplūda ar asinīm. Jau no pasaules pirmsākumiem viņš tāds ir bijis, tomēr ilgu laiku slēpās un gulēja, ierakts zemē, līdz cara Aleksandra pilngadības dienā to atrada, kad Sibīrijā bija ieradies kāds dižs burvis, lai atrastu šo akmeni; viņš bija mags.” – “Kādēļ jūs runājat tādas muļķības,” es viņu pārtraucu. “Šo akmeni atrada nevis kaut kāds burvis, bet gan zinātnieks, vārdā Nordenskelds!” – “Tas bija burvis! Es jums saku – burvis!” Vencels kļiedza skaļā balsī. “Paskatieties taču, kas par akmeni! Tajā ir zaļš rīts un asinīm slacīts vakars. [...] Tas ir liktenis, cēlā cara Aleksandra liktenis!” Pateicis šos vārdus, Vencels pagriezās pret sienu, atbalstīja galvu rokās un sāka elstot.”

Šā nozīmīgā stāsta jēgai nav iespējams piekļūt tuvāk citādi kā ar tiem dažiem vārdiem, kurus Pols Valeri rakstījis pavisam citā sakarībā. “Mākslinieciskais vērojums,” viņš saka, “var sasniegt gandrīz vai mistisku dziļumu. Priekšmeti, pār kuriem tas slīd, zaudē savus vārdus: ēnas un gaismas veido pavisam īpašas sistēmas un uzdod savus jautājumus, kas nav pazīstami nevienai no zinātnēm, nav atvedināmi ne no kādas prakses, bet gan gūst savu eksistenci un vērību vienīgi no tiem akordiem, kuri rodas starp dvēseli, aci un roku kādam cilvēkam, kas ir nācis šai pasaulē, lai tos uztvertu un modinātu savas būtības dziļumos.”

Dvēsele, acs un roka šajos vārdos saistās vienotā kopsakarā. Iedarbojoties citai uz citu, tās veido kādu praksi. Un šī prakse vairs nav mums pazīstama. Rokas loma ražošanā ir

kluvusi visai pieticīga, un vieta, ko tā kādreiz ieņēma stāstījumā, stāv tukša. (Savā jutekliskajā aspektā stāstīšana nekādā gadījumā nav tikai balss darbs. Īstā stāstījumā vienmēr darbojas arī roka, kas ar darbā ievingrinātiem žestiem sniedz simtkārtīgu atbalstu pasacītajam.) Senā dvēseles, acs un rokas koordinācija, kas parādās Valerī vārdos, ir amatnieciska, un mēs ar to sastopamies tur, kur mājo stāstīšanas māksla. Varētu iet vēl tālāk un vaicāt: vai pati stāstnieka atlieksme pret savu materiālu, cilvēka dzīvi arī nav amatnieciska? Vai tās uzdevums neslēpjas tieši nolūkā stabili, nodēriģi un vienreizīgi apdarināt pieredzes jēlmateriālu? Te ir runa par apstrādi, ko visdrīzāk ļauj izprast sakāmvārds, ja to interpretē kā stāstījuma ideogrammu. Varētu teikt, ka sakāmvārdi ir drupas, kuras palikušas seno nostāstu vietā un kurās kā efeja ap mūriem ap žestu ir apvijusies morāle.

Šādā aplūkojumā stāstnieks ir pielīdzināms skolotājiem un gudrajiem. Viņam ir savs padoms: nevis, kā sakāmvārdam – dažiem gadījumiem, bet kā gudrajam – daudziem. Jo viņam ir dota iespēja lūkoties atpakaļ uz visu dzīvi. (Turklāt tā ir dzīve, kas ietver ne tikai savu pieredzi, bet arī labu tiesu svešas. Stāstniekam arī tas, ko viņš ir dzirdējis, savienojas ar to, kas ir viņa paša.) Viņa talants ir – viņa dzīve, viņa gods ir – spēja izstāstīt visu savu dzīvi. Stāstnieks – tas ir cilvēks, kas stāstījuma maigajai liesmai varētu ļaut pilnībā nodedzināt savas dzīves dakti. Te slēpjas tā unikālā noskaņa, kura ieķļauj stāstnieku Ļeskovu tāpat kā Haufu, Po – tāpat, kā Stīvensonu. Stāstnieks ir veidols, kurā taisnais sastop sevi pašu.

PĒCVĀRDS

Māra Rubene

Aktuālais, tālais un tuvais ...

Iespējams, ka jautājuma vietā, kāpēc ir aktuāls¹ Benjamina tekstu tulkojums latviešu valodā un viņa atstātais filozofiskais mantojums, drīzāk būtu jāmēģina atbildēt uz jautājumu: kāpēc mēs nedzīvojam aiz trejdeviņiem kalniem un aiz trejdeviņām zemēm? Vai nebūtu daudzkārt jāuzsver, ka lasītāji latviešu valodā nav “vakarējie” pasaku varoņi, ka viņiem ir tiesības būt līdzdalīgiem pasaules urdošajā, degošajā domā, kas tikai daļēji notverta svaigajos, vēl pēc tipogrāfijas krāsas smaržojošajos sējumiņos, bet tie ir atrodami bibliotēkās, grāmatu veikalos?

Ir viegli iesākt Valtera Benjamina darbīgās domas radošo izpausmju sarakstu – estētika un mākslas filozofija, vizuālās studijas, kultūras teorija, kino un fotogrāfijas analīzes, tulkojuma teorija, vardarbības kritika, literatūrkritika –, taču nav viegli šo sarakstu noslēgt. Grūti ir izvēlēties ne tikai, ko izcelt, bet arī – ko tikai pieminēt, jo uzskaitāmā robežas ir grūti apjaušamas. Pat tikai uzskaitot Benjamina plašo interešu priekšmetus, mēs saduramies ar netipisku un grūti klasificējamu pieeju visdažādāko tēmu un problēmu interpretācijā. Tomēr šāda Benjamina pašatklāšanās ir ļāvusi viņam rosi-

¹“Aktuāls” ir apzīmējums, ko izmantojam, lai uzsvērtu domu, atziņu atbilstību pašreiz nepieciešamajam. Taču atbilde uz jautājumu, kas pašreiz ir nepieciešams, nav acīmredzama un pašsaprotama. Tā var būt arī politiski tuvredzīga. Jautājumam par Valtera Benjamina aktualitāti Vācija pievēršas 20. gadsimta 70. gados. Skat.: *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Hrsg. S. Unseld. – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972.

nāt visaktuālākās diskusijas un savā ziņā kalpojusi kā elektrošoks mūsdienu akadēmiski dogmatiskajā vidē, nodrošinot kaut īslaicīgu saslēgumu starp arhitektūras, socioloģijas, ģeogrāfijas, ētikas un citām tradicionāli savstarpēji norobežotajām katedrām. Turklāt reti kuram autoram 20. gadsimtā līdzīgi Benjaminam ir izdevies būt vienlīdz ietekmīgam gan Eiropā – Vācijā, Francijā, Itālijā –, gan arī Amerikā.

Interese par Benjaminu pēdējo piecdesmit gadu laikā nav apsikusi, gluži pretēji tā ir nostiprinājusies gan akadēmiskās pētniecības vidē, gan meklējošo prātu dzīvajās diskusijās. Tā vairojusies ar tulkojumu starpniecību, vērsusies plašumā, ietverot arvien jaunas atziņu jomas, un, ejot dziļumā, arvien skaidrāk iezīmējusi Benjaminā būtisko pienesumu kopējā intelektuālās tradīcijas celtspējā. Viens no Benjaminā ideju skaidrotājiem Francijā Heincs Vismans uzsver: “Benjamina veikums pieder pie tādiem darbiem, kas rosina ikviena refleksiju. Tas ir intensīvas un būtiskas iedarbības stimulators.”² Visbiežāk tiek uzsvērts, ka Benjaminā darbi piegādā aktuālām pārdomām gan filozofisko, gan kultūras, gan teoloģisko un vēsturisko materiālu ar visplašākajām interpretācijas iespējām. Benjamins kā viens no 20. gs. tālredzīgākajiem kritiķiem, kura ietekme uz teoriju nav noliedzama, piedāvā doties sava veida intelektuālā ceļojumā kopā ar neokantismu, vācu ideālismu, romantismu, Freidu, sirreālismu, kabbalu, Marksu, Brehtu, izsakot savu domu gan aforismos, gan citātos, gan diskursīvā analizē. Tas, par ko domājis un rakstījis Benjamins no 1910. gada līdz 1940. gadam, ir vienlaicīgi arī 20. gadsimta radīto ciešanu vēstures liecība. Tas ir mēģinājums rast skaidrību sāpēs, piemeklēt atslēgas vārdus neziņai un izmisumam. Uz Benjaminā darbiem kopumā var attiecināt bērnības atveidojumā atzīto: “Es ceru, ka šie tēli ļaus lasītājiem vismaz sajūst, cik lielā mērā šim rakstniekam ir liegta drošība, kas viņu apņēma bērnībā.”³

² *Enigme et lumière // Magazine littéraire, NO 408, April, 2002.* – P. 25.

³ Cit. pēc: Rochlith R. *Disenchantment of Art. The Philosophy of Walter Benjamin.* – The Guilford Press, New York, London, 1996. – 181 lpp.

Vēsture un literatūra, filozofija un estētika ir jomas, ko Benjamins allaž paturējis savā uzmanības laukā. Mākslas tematika un tās problemātiskās attiecības ar tehniku, vēstures un tās politisko izvērsumu kritika, valodas problēma un jo īpaši jautājums par komunikāciju ierakstās laikmetam raksturīgajā filozofisko meklējumu struktūrā. Tas, ko Benjamins analizējis pētniecības nolūkos, allaž ir ticis skatīts pašā pārdzīvotās un pieredzētās pieredzes kontekstā, prasot aktīvu lasītāja līdzdomāšanu un līdzpārdzīvojumu. Tādējādi Benjamina darbi vienlīdz atbild kā uz pētnieciskās domas uzdotajiem, tā arī vienkāršas ziņkāres rosinātajiem jautājumiem. To izpēte pakļaujama sistemātiskai analīzei, taču vienlaicīgi uz tiem var attiecināt dažkārt kristīgajā baznīcā kultivēto Svēto Rakstu lasīšanas metodi – jebkurā vietā uzšķirti, tie piedāvā intensīvām pārdomām kādu intelektuālās vai vēsturiskās drāmas epizodi.

Fascinācija: Geršoms, Teodors, Zigfrīds, Hanna⁴ un citi

Poētiski filozofiska prāta, ebreju rakstnieka, privāta cilvēka Valtera Benjamina liktenis ir līdzīgs un reizē arī atšķirīgs no daudziem citiem dzīves stāstiem, pār kuriem ēnu metis Pirmais pasaules karš, tam sekojošais Hitlera un Staļina pakts un Otrais pasaules karš⁵. Varam teikt, ka šis liktenis

⁴Valtera Benjamina darbi – pat tie, kuri bija publicēti Vācijā viņa dzīves laikā, – līdz ar nacionālsociālisma uzvaru bija nolemti iznīdēšanai. Tie izdzīvoja, pateicoties tam, ka Benjamina draugi tos aizveda līdzī emigrācijā – Geršoms Šolems uz Palestīnu, Teodors Adorno, Zigfrīds Krakauers, Hanna Ārente uz Ameriku.

⁵Pieminot tikai Benjamina pašus tuvākos cilvēkus, jāatzīmē, ka viņa jaunākais brālis Georgs – pēc profesijas mediķis, kas publicējis daudzus darbus par higiēnas un sociālās politikas jautājumiem, – gāja bojā Maltahauzenas nāves nometnē; Georga sieva pēc kara kļuva par tieslietu ministri Vācijas Demokrātiskajā republikā.

bija nevis ģēnija, bet drīzāk ģēnija nepiedzimšanas liktenis. Benjaminam veltītajā esejā, kas ievada tekstu izlasi "Iluminācijas" angļu valodā 1968. gada izdevumā, Hanna Ārente raksta: "Tāda pēcnāves slava, kas ir nekomerciāla un nav iedzīvošanās avots, tagad Vācijā ir pievienojusies vācu ebreju rakstnieka Valtera Benjamina vārdam un darbam; Benjamins bija zināms – bet ne slavens – kā žurnālu un avīžu literāro pielikumu līdzstrādnieks nedaudz mazāk kā desmit gadus pirms Hitlera nākšanas pie varas un paša emigrācijas. Bija tikai daži, kas zināja viņa vārdu, kad viņš izvēlējās nāvi tajās agrīnajās 1940. gada dienās, kuras daudziem un no viņa paaudzes ar līdzīgu izcelsmi iezīmēja kara tumšāko brīdi – Francijas krišanu, draudus Anglijai, joprojām spēkā esošo Hitlera un Staļina paktu, no kura izrietēja tas, no kā visvairāk tobrīd baidījās, proti, visvarenāko slepenpolicijas spēku ciešā sadarbība Eiropā."⁶

Šī pakta deformētās apziņas spilgti asā izgaismojuma nomaiktais vārds – pusvārgs un nevajadzīgs, pussaprasts, izvarots un atmests – bija palicis neuzklausīts, nepublicēts, nesadzirdēts. Pie šī Benjamina "nē" pēc Otrā pasaules kara atgriezās vispirms viņa idejās un pieredzē mierinājumu radušie draugi un sekotāji. Zūrkampa izdevniecība, pateicoties Teodora un Grēteles Adorno rūpēm, sadarbībā ar Fridrihu Podčusu izdeva pirmo Valtera Benjamina rakstu izlasi, kam sekoja kopoto rakstu un vēstuļu sējumi. Angļu valodā sūtnes lomā Benjamina tekstu izlasei pildīja Hanna Ārente. Emigrācijā viņa bija paņēmusi līdzī Benjamina "Par vēstures jēdzienu". Franču lasītājs Benjamina darbus iepazīna Morisa Nado un Morisa Gandilaka tulkojumos. Savukārt Džordžio Agambēns rūpējās, lai tiktu atrasti un publiskoti materiāli, ko Benjamins 1940. g. pirms izceļošanas mēģinājuma no Francijas atstāja Žoržam Bataijam.

⁶ Walter Benjamin. *Illuminations. Essays and Reflections. Ed. and with Introduction by Hannah Arendt.* – Schocken Books, New York, 1968. – 1. lpp.

Kara un totalitārisma tumšās ēnas dziļi ieēdušās Benjamina biogrāfijā. Pirmā pasaules kara pirmajās dienās kara šausmu priekšnojautās pašnāvību kopā ar savu draudzeni izdara Benjamina tuvs skolas draugs dzejnieks Frics Heinle. Benjamins dziļi pārdzīvo un veltī draugam vairākus sonevus. Otrā pasaules kara sākums aiznesa Benjamina pašā dzīvību. Mēģinādams pāriet Spānijas un Francijas robežu netālu no Port-Bū⁷, kas tieši 1940. g. 26. septembrī izrādījās slēgta, lai gan pirms un pēc tam tā bija atvērta bēgļiem no fašistiskā režīma, Benjamins, neredzēdams risinājumu, ieņēma lielu morfija devu. 28. septembrī kļūdaini – kā Benjamins Valters – Valters Benjamins tika apglabāts katoļu kapšētā. 18. oktobrī Cīrihes izdevumā *“Die Tat”* ar parakstu “M.” tika publicēts Eiropā vienīgais Benjaminam veltītais nekrologs, ASV šajā pašā dienā *“Aufbau”* parādījās Adorno atvadu vārdi Benjaminam.

Benjamins ar bijību attiecās pret visu vēl neizpētīto, pret to, kas bija izstumts, atmests, atzīts par nevajadzīgu un nepiederīgu, paverot jaunu lappusi kultūras pētniecībā un filozofiski neapgūtā apzināšanā. Benjamina pietāte un poētiskā drosme, kas atklājas viņa apjomīgajā publicēto darbu klāstā, un tiem sekojošais garais komentatoru un kritiķu darbu saraksts mudina aplūkot viņu nevis kā vēstures upuri, “pēdējo *l’homme de lettres*”, kā tas pavid Hannas Ārentes esejā, bet gan kā tālredzīgu modernā laika skaidrotāju un apdomīgu sava darba likteņu veidotāju.

Benjamins mūsdienās netiek pētīts kā neveiksminieks, kas nevar pretendēt uz piederību pie filozofiem, dzejniekiem, marksistiem vai teologiem, nav atradis vietu starp saviem laikabiedriem un nav tiesīgs pretendēt uz kādu nozīmīgāku lomu, nekā tam atvēlējuši aizbildnieciski noskaņotie Ārente un Adorno; viņš tiek pētīts Imanuela Kanta kritikas, Mārti-

⁷ Benjamina pavadone uz Spānijas un Francijas robežu Liza Pita (*Pitt*) liecina, ka nepabeigtais manuskripts, ko tas nesis līdzī, šķiet, bijis Benjaminam dārgāks par dzīvību.

na Heidegera Eiropas likteņa filozofisko skaidrojumu un Žaka Deridā aporētisko analīžu perspektīvā. Ričards Volins, raksturojot Benjaminu radošo mantojumu, apjomīgajā pētījumā "Izpirkšanas estētika" uzsver: "Viņa [Benjamina – M.R.] idejas, pirms tās tiek piesavinātas, ir jāpakļauj atsvešināšanai – to burvestība ir jāsalauž, tām ir jāatņem aura. Lai to veiktu, tās ir bezbailīgi jāskata kontekstā gan ar citām intelektuālajām tradīcijām, gan arī ar jaunajiem vēsturiskajiem apstākļiem."⁸

Tuvojoties Benjaminu idejām latviešu tulkojumā, būtu jāatceras, ka ideju aktualitātes, tiešamības un pastarpinātības, to tāluma un tuvuma noslēpumainā atslēga meklējama valodā. Pārfrāzējot Hēgeli, jāuzsver, ka svešie jēdzieni, kuriem mēģinām piemērot savus vārdus, "nebūt mums nedodas tik tieši rokās", un jāatzīst, ka, "patiesību sakot, tautas kultūras augstākajai attīstībai (tautas augstākajai izglītībai) raksturīgi, ka tā spēj pateikt visu savā valodā". Iepretim šādai aktualitātes vēsturiski nosacītai konkretizācijai jāatgādina arī neizbēgamā domāšanas noplicināšanās, paliekot vienas valodas saturiskajos ietvaros.⁹ Deridā, komentējot Benjaminu darbu "Tulkotāja uzdevums"¹⁰, esejā "Tulkošanas teoloģija" uzsver tulkojuma problemātikas ciešo saistību ar Svētajiem Rakstiem, kā arī filozofijas mērķi un uzdevumu būt "zināšanu dvēselei un dzīvei", pildot savu galveno funkciju – sniegt izglītību, nepakļaujot to "dienišķās maizes" iegūšanas profesionālismam.¹¹ Atsauce uz Svētajiem Rakstiem atgādina, kāda loma katras atsevišķas Eiropas literārās valodas attīstības vēsturē ir Bībeles tulkojumam. Ja Heidegers

⁸ Wolin R. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. – University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994. – XXI. lpp.

⁹ *Die Philosophische Aktualität der jüdischen Tradition*. – Hrsg. von Werner Stegmaier. – Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001.

¹⁰ Benjaminu "Tulkotāja uzdevums" publicēts 1921. gadā kā priekšvārds viņa Bodlēra "Parīzes ainu" tulkojumam.

¹¹ Derrida J. *Theologie der Übersetzung // Übersetzung und Dekonstruktion. Aesthetica*. – Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997. – 15–35. lpp.

filozofiskās terminoloģijas ģenēzē aiz latīņu pārveidojumiem aicināja saskatīt grieķiskās vārdu saknes, tad Benjamins aktualizēja reliģiskās atsauces, tādējādi paplašinot klātbūti līdz atnākošā pagājības un pagājušā aktualitātes robežām.

“Iluminācijas” satur Benjamina populārāko tekstu izlasi, kas atlasīti, lai sniegtu ieskatu viņa daudzpusīgajās interesēs, iestrādēs un paredzējumos. Tās ietver trīs sadaļas, proti, teorētiskās esejas, kritiku un komentārus, lasāmgabalus un literārās esejas. Benjamina ietekme atšķirībā no tradicionāla akadēmiskas ievirzes intelektuāļa, taču līdzīgi Fuko, Deridā un citiem mūsdienu autoriem sniedzas tālu ārpus akadēmiskajām universitāšu aprindām. Benjamins ir viens no pirmajiem, kas apšaubā grāmatas kā noteikti komponēta veseluma turpmākas pastāvēšanas iespējas. Viņu interesē tās rakstniecības formas, kuras tiešāk izdara lēcienus pagātnē un tver nākamības aktualitāti. Benjamina rakstniecība ir jānošķir no poētiskas rakstniecības, tā nav arī filozofiskajām konvencijām pakļauta rakstniecība. Benjamina filozofiskā rakstniecība ir rakstniecība, kas vairās no institucionālās filozofijas domāšanas formām. Šajā ziņā Benjamina veikums ir salīdzināms ar Kirkegora veikumu.

Lai gan Benjamina domāšanas elements ir alegorija, viņš nebūt neizvirza sev uzdevumu piedāvāt sistemātisku alegorijas teoriju. Gluži pretēji, viņš raksta esejas, kolekcionē citātus, viņu interesē patiesības pieredze un pieredzes patiesība. Pieredzes patiesības imperatīvi, kas sākotnēji Benjamina vieno ar neokantiešiem, liek viņam pievērsties literatūrai. Strādājot literatūrkritikā, vēlāk arī mākslas kritikā, pat vēl plašāk – kultūras kritikā kopumā, Benjamins par pašpietiekamu totalitātes formu uzskata mākslasdarbu. Mākslasdarbs paver iespēju pieredzēt patiesību. Patiesības pieredze ir atgūtās, izpirktās vēstures daļa. Lai nonāktu līdz šādai patiesības pieredzei, ir jāsagrauj tās institūcijas, kuras balstās un uztur apspiestā *ego* stabilitāti. Alegoriju Benjamins izprot kā pastarpinājumu, kas palīdz pārvarēt mānīgo

simbola totalitāti, līdzīgi kā t.s. standartobjekts (*ready made*) Dišanam palīdz pārvarēt gaumes stereotipisko naturalismu. "Filozofija pret filozofiju" – Benjamina domāšanas un rakstības manieri raksturo Teodors Adorno. Andrejs Benjamins un Pīters Osborns, saskatot līdzību starp Benjaminu un antifilozofisko filozofijas tradīciju pēc Hēgeļa, saka: "Benjamina darbs ir lokalizēts viņpus institucionālās "filozofijas" parametriem, bet līdz ar to tas nebūt nav meklējams pie filozofijas robežām. Drīzāk gan tas ieņem pavisam citu telpu: raksturīgi laikmetīgu telpu, kurā vēsturiskā un filozofiskā refleksija apvienojas ar aktuālo domu, – kritiku."¹²

Līdzīgi Benjamina radikāli filozofisko ievirzi uzsver arī viens no viņa vistuvākajiem draugiem intelektuāli radniecīgais Geršoms Šolems. Viņš raksta: "Benjamins bija filozofs. Viņš tāds bija visos savas aktivitātes posmos un jomās. Liekoties viņš rakstīja par literatūras un mākslas tēmām, reizēm arī par problēmām uz robežas starp literatūru un politiku un tikai reti par lietām, kas konvencionāli tika attiecinātas uz tīrās filozofijas tematiku. Taču visās šajās izpausmēs impulsus viņš smēlās no filozofa .. pasaules un tās realitātes pieredzes. Viņš bija tīrs un vienkāršs .. metafiziķis."¹³

Cerēsim, ka, mēģinot apiet izveidojušos mītus, atbildes meklēšanā uz jautājumu, kas ir Valters Benjamins – veiksminieks, vai neveiksminieks, filozofs vai ne filozofs; dzejnieks vai ne dzejnieks –, iesaistīsies arī latviski tulkotā "Ilumināciju" sējuma lasītāji. Šajā pēcvārdā, tikai ieskicējot būtiskākos notikumus viņa dzīvē un nosaucot teorētiski nozīmīgākos atslēgas vārdus, norādīsim uz galvenajām pētniecības tēmām un dosim fragmentāras norādes uz bagātīgo komentāru literatūru.

¹² Walter's Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience. Ed. By Andrew Benjamin and Peter Osborne. — Clinamen Press, Manchester, 2000.

¹³ Cit. pēc: Smith G. Thinking through Benjamin: an Introductory Essay // Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History. — Ed. By Gary Smith, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989. — VII lpp.

Neskaidrība: Asja¹⁴

Plašākai publikai latviešu valodā pirmo iepazīšanos ar Valteru Benjamīnu piedāvā Dagmāra Ķimele un Gunta Strautmane abu kopīgajā stāstā "Asja" par režisores Annas Lāces dēkaino dzīvi, kurš publicēts Rīgā 1996. un 1997. gada mijā. Autores tēlo Annu Lāci (Asju) kā cietsirdīgu pārgalvnieci, gandrīz vai aprēķinātāju. Savukārt Benjamins tiek raksturots kā persona, kas, nonākusi erotiskā un intelektuālā Annas Lāces atkarībā un viņas vilinājuma iespaidā, ieradusies Maskavā¹⁵ tuvāk iepazīties ar turienes dzīvi. Zināmā mērā to apliecina arī Maijas Krelles piedāvātā Annas Lāces portreta skice, kuru viņa rezumē ar vārdiem: "Lai kādu arī iespaidu par sevi atstāja Anna Lācis, viņa nevarēja nākt un iet nepamanīta. Gaiss ap viņu vienmēr bija elektrizēts. Viņas tuvumā arvien kaut kas tapa. Grāmata, izrāde, dzeja... Varbūt tāda arī bija viņas sūtība šajā dzīvē."¹⁶

1926. gadā Benjamins bijis arī Rīgā. Zīmīgs ir Asjas izteikums: "Benjamins kļuva gluži mēms, redzot mūsu lielo pieticību."¹⁷ Ar Asju saistītas un viņai iespaidā rakstītas rindas varam atrast ne tikai Benjamīna "Maskavas dienasgrāmata". Asjai veltīts viens no Benjamīna agrīnajiem avangarda eksperimentiem, īpatnais darbs "Vienvirziena iela".¹⁸

¹⁴ Viena no dokumentālajām liecībām par Annas Lāces un Valtera Benjamīna attiecībām – Benjamīna vēstule (07.07. 1924) draugam, ar kuru viņš iepazinies 1915. gadā, Geršomam Šolemam. Tajā viņš raksta, ka iepazinies ar revolucionāri no Rīgas un sācis labāk saprast "radikālā komunisma" iespējas. Šolems atzīst, ka šī ietekmē viņam ir un paliek "neskaidra".

¹⁵ Benjamins uzturas Maskavā no 1926. gada 6. decembra līdz 1927. gada 1. februārim. Pēc dažām liecībām, Maskavā viņš ierodas, jo saņēmis informāciju no Bernharda Reiha, ka Asja ir saslimusi.

¹⁶ Krelle M. Manas dzīvības saknes tevī. – R., "Vērtums", 2003. – 213.–228. lpp.

¹⁷ Ķimele D., Strautmane G. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve. – R., Likteņstāsti, 1996/1997. – 78. lpp.

¹⁸ Darbs "Vienvirziena iela" publicēts vienā gadā ar "Vācu bēdu lugas sākotni". Pirmais darbs ir veltīts Annai Lācei ar vārdiem: "Šai ielai dots Asjas Lācis vārds, jo, pateicoties viņas inženieriskajam veikumam, tā izlauzusi

Raksturojot tuvu cilvēku attiecības, par kurām atziņas, smeltas paša toreizējā pieredzē mīlestībā un laulībā ar Doru Pollaku, Gētes romānam "Gara radinieki"¹⁹ veltītajā esejā Benjamins par atslēgas vārdu izvēlējies "neskaidribu". Jau kopš publicēšanas 1809. gada Gētes romāns "Gara radinieki"²⁰ (*Die Wahlverwandschaften*) ir izraisījis diskusijas: par ko īsti šajā darbā ir runa, vai – tas aizstāv laulību institūtu, vai gluži pretēji – atbalsta tā likvidēšanu vai runa ir par traģēdiju, vai par ironiju, vai vēl ko citu?

Benjamina raksts par Gētes romānu "Gara radinieki" ir veltījums Jūlai Konai²¹. Pols de Mans klasificē vācu rakstniekus kā tādus, kas moka savus lasītājus vai nu ar ikdienišķām banalitātēm, vai ar neskaidribu.²² Arī Benjamina Gētem veltītā eseja ir ierakstīta banalitātes un neskaidrības pretstatā. Benjamins banalitātes saskata kritiķu esējās, kas adresētas Gētes romānam, bet neskaidribu jeb

ceļu autorā." Veltījums otrajā skan: "Iecerēts 1916.g., uzrakstīts 1925. g., toreiz, tāpat kā tagad, veltīts Sievai."

¹⁹ Gēte J. Gara radinieki. – R., Zelta ābele, 1944, [no vācu val. tulk. Austra Dāle]; 1965. g. Austras Dāles tulkojumā šis Gētes darbs tiek izdots atkārtoti. 2000. g. tiek sagatavots jauns tulkojums: Gēte J. Gara radinieki. – R., Daugava, 2000. No vācu val. tulk. Austra Aumale; [māksl. Kaspars Rekmanis; pēcv. aut.: Juris Krastiņš.

²⁰ Benjamins neliek uzsvāru uz garu, viņa apcerējums satura ziņā drīzāk saistās ar romāna oriģinālnosaukumu "*Die Wahlverwandschaft*" – "izvēles radniecība", tomēr atsaucēs uz Gētes romana tulkojumu tiek saglabāts tulkoātāju piedāvātais – "Gara radinieki".

²¹ 1916. g. Benjamins sarauj saderināšanos ar Grētu Rādu un pavada mēnesi kopā ar Doru Polloku viņas vīra mājā Zēhauptā. Ar Doru viņš iepazīties brīvās jaunatnes kustības sanāksmēs. 1917. g. Benjamins aprecas ar Doru Polloku, austriešu angļu filologa Leona Kelnera meitu; šajā laulībā piedzimst dēls Stefans. 1921. g. Dora iemīlas Benjamina draugā Ernstā Šoenā. Benjamins kaislīgi, bet bez atbildes pielūdz senā bērnības drauga Alfrēda Kona māsu. Doras un Benjamina laulība tiek šķirta 1930. g.

²² Corngold S. *Genuine Obscurity Shadows the Semblance whose Obliteration promises Redemption. Reflections on Benjamin's "Goethe's Elective Affinities" // Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory.* – Ed. By Gerhard Richter, Stanford University Press, Stanford, California, 2002. – 154.–168. lpp.

“tumšo” (*ein Dunkles*) atrod pašā romānā. Neskaidrība ir dabiski simboliskā, banālā eksistences veids tā visinteresantākajā izpausmē, kad parādība sakrīt ar patieso. Benjamins raksta: “Jebkuras darbības vārdos neizteiktā skaidrība ir iluzora; patiesībā šādiem sevis sargātājiem viņu iekšējība ir viņiem tikpat neskaidra, cik citiem.” Neskaidrība parādās kā zināma garīga neskartība. Taču tādā veidā tā atgriežas pie šķietamības. Benjamins neskaidrību saistījis arī ar poētisko. Neskaidrība ir veids, kādā skaistuma apburtais atklājas mākslasdarbā.

Ar neskaidrību, kas vairās no caururbjošā skatiena un ir izvairīga, aprakstāmas arī Benjamina un Asjas attiecības. Sastapšanos ar Asju Kapri 1924. gadā Benjamins aprakstījis iejūsmīgos vārdos kā iespējamību pievērsties “radikālajam komunismam”.

Atvadoties no Maskavas, Benjamins atvadās no Asjas ar rindām: “Viņai dodoties projām, man vispirms likās, ka viņa grib atgriezties, tad viņa pazuda manam skatienam. Turot savu lielo čemodānu uz ceļiem, es braucu uz staciju pa krēslainajām ielām asaru pilnām acīm.” Arī “Iluminācijās” apkopotajos tekstos atrodami tādi fragmenti, kuros atpazīstama Asja. Gētes “Gara radiniekiem” veltītajā darbā Benjamins ar izpratni norādījis uz to, ka dzejnieks mīloto “iedzīvina vārdos” – vienīgajā veidā, kādā iespējams turpinājums.

Lai gan par Annas Lāces un Valtera Benjamina attiecībām nav saglabāties daudz būtiski minamu fakti, Asjai Benjamina mantojuma apguvē tiek piešķirta intelektuālas ietekmētājas loma, kas viņa draugiem un mantojuma pētniekiem nereti liekas pavisam neizskaidrojama. Šī ietekme atmodina Benjamina interesi par marksismu, kas pārvērš domātāja turpmāko dzīves ceļu, tuvinot viņu Bertoldam Brehmam un Frankfurtes skolas pārstāvjiem. Ar Bertoldu Brehtu Benjaminu iepazīstina Asja. Benjamins komentē Brehta darbus, viņu draudzība izaug no abu līdzīgās skeptiski attiecīgās attieksmes pret dialektiku. Politikas un erotikas savie-

nojums ir spēcīgs stimulš radošajai darbībai, norāda Benjamīna mantojuma pētnieki.

Raksturojumu "marksists" attiecībā uz Benjaminu gan apstrīd tie, kuri vēl lielākā mērā pretendē uz šādu apzīmējumu. Turklāt, raksturojot Benjamīna uzskatus, marksisms parasti tiek papildināts ar apzīmējumiem "mistisks", "teoloģisks", "mesiānisks", norādot uz dialektiskā materiālisma teoloģisko raksturu Benjamīna pieejā. Benjamīns, par kuru Beatrise Hansena saka, ka viņa "seja vienmēr pavērsta pret nākotni", kļūst par vienu no pirmajiem "tēlu arheologiem un arhivāriem". Benjamīns, atzīstot, ka tagadnes pretrunas nav iespējams atrisināt, var tikai un vienīgi ļaut tām "būt klāt", tās reproducēt, mēģina izvairīties no vispārinājumiem, viņu interesē materiālisms un mesiānisms. Tāpēc viņš grib rehabilitēt 17. gs. specifisko vēsturisko žanru. Dikdienības rezultāts ir alegoriska tagadnes kā "drupu" atsegšana. Benjamīns saista baroka alegorijas ar romantisma un 20. gs. sirreālisma centieniem. Kopīgais ir norieta laikmeta sabrukums, deformācijas. Cīņa par revolūciju ir cīņa par tēltelpu (*Bildraum*). Benjaminu interesē sirreālisma mantojums divos aspektos, proti, tajā, ka tas analizē pieredzes sabrukumu, kā arī "konstruktīvās formas" piedāvājumā.

Tēls kā ideja ir tieši tas, kas, pateicoties kritikas pūlēm, tiek konstruēts no jau aizmirstībai nolemtiem literārā teksta fragmentiem. Benjamīns runā par "dialektisko tēlu". Dialektiskais tēls ir visai divdomīgs jēdziens. Marksistiskā kritika tajā saskata marksistiskās dialektikas nodevību, citi – Benjamīna un sirreālisma radniecību. Benjamīns raksta: "Nav tā, ka pagātne izgaismo tagadni vai tagadne izgaismo pagātne: drīzāk tēls ir tas, kurā bijušais (*Gewesene*) un tagad esošais (*Jetzt*) veido konstelāciju līdzīgi zibens šautrai. Citiem vārdiem sakot: tēls ir dialektikas nāves punkts. Jo, kamēr attiecības starp pagātne un tagadni ir tīri temporālas, nepārtrauktas, attiecības starp bijušo un tagad esošo ir dialektiskas – ne attīstība, bet tēls, lēcienš. – Tikai dialektiskie

tēli ir patiesi (t.i., nav arhaiski) tēli, un vieta, kur ar tiem sastopamies, ir valoda. Atmošanās.”²³ Ierastā progresā jēdziena vietā Benjamins grib drīzāk redzēt aktualizāciju, to izprotot kā “lielu konstrukciju veidošanu no vismazākajiem precīzi modelētiem struktūras elementiem. Patiešām, atklāt veseļa notikuma kristālu, analizējot mazu, individuālu momentu. Norobežoties no historicisma vulgārā naturālisma. Satvert vēstures konstrukciju kā tādu.”²⁴ Tas prasa dziļu ieskatu dialektikas, mīta un tēla attiecībās. Benjamins atsaucas uz Adorno, kas, komentējot “dialektiskos tēlus”, rakstījis: “Jo daba nepastāv kā dzīva un mūžīga dialektikā. Dialektika tiek apstādināta tēlā, un vēsturiski jaunajā tā citē mītu kā to, kas jau sen ir pagājis: dabu kā pirmsvēsturi (*Urgeschichte*). Lūk, kāpēc tēli, kas līdzīgi *Interieur*, neitralizējot dialektiku un mītu, patiesi ir “pirmsplūdu fosilijas”²⁵. Benjamins dialektisko tēlu aplūko kā kolektīvā sapņa analogu. Šādā tēlā īpaši skaidri saskatāmas kopējās raizes un cerības. Tad, kad cilvēce ir gatava, izberzējot acis, atpazīt sevi sapņā tēlā, tad, viņaprāt, vēsturniekam laiks ķerties pie tā interpretācijas.

Maldu tēli: sirreālais Markss

Benjamina marksismam ir sapņa forma. Muzejs ir “kolektīvā sapņa māja”. Tas ir viens līdzās daudzām citām tādām formām, proti, pasāzām, ziemas dārziem, panorāmām, rūpnīcām, kazino, autobusu un dzelzceļu stacijām. Visiem

²³ Benjamin W. N [Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress] – [N2a, 3]. Cit. pēc: Benjamin. *Philosophy, Aesthetics, History*. Ed. by Gary Smith. – The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989. – 49. lpp.

²⁴ Benjamin W. N [Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress] – [N2, 6]. Cit. pēc: Benjamin. *Philosophy, Aesthetics, History*. Ed. by Gary Smith. – The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989. – 48. lpp.

²⁵ Benjamin W. N [Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress] – [N2, 7]. Cit. pēc: Benjamin. *Philosophy, Aesthetics, History*. Ed. by Gary Smith. – The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989. – 48. lpp.

šiem tēliem raksturīgi, ka līdzīgi sapnīm tiem nepastāv nekas ārējs. Ja ārējais ir kļuvis iekšējs, tad tā likums ir aizmirstība: pilnīga atspoguļošanas aizmiršana. Tāpēc arī patiesības vide tiek deformēta: glezna nevar būt logs uz pasauli, jo šis logs ir vērsts uz iekšpusi. Benjamins uzskata, ka interesi par panorāmu nosaka apstākļi, kādā veidā ieraugāma īstenā pilsēta – pilsēta mājā. Tas, kas atrodams mājā bez logiem, tas ir tas, kas ir patiesess. Benjaminu fascinē pilsēta. Pilsētas apguve viņam ir veids, kā tuvoties mūsdienīguma izpratnei. Sapnis, fantasmagorija, tēli, mirāžas palīdz apgūt pārejošā nemainīgumu; mitoloģiskais slānis pilsētas norisēs ieraksta to dabas vēsturē. Starp drupām un revolūcijām; starp destruktīvo, vardarbīgo un konstruktīvo, produktīvo; starp mītu un vēsturi, Benjamins atklāj pilsētu kā cilvēces pašatsvešināšanās metaforu.

Sjūzena Bekmorsa Benjamina pilsētas kā teksta analizē īpaši izceļ to, ko viņa apzīmē ar Berlīnes un Neapoles, Parīzes un Maskavas asīm.²⁶ Neapolei veltīta kopā ar Asju Lāci uzrakstītā eseja.²⁷

“Iluminācijās” pilsētas tēma risināta tekstos, kuros aprakstīta Berlīne, Parīze, bet ne tikai. Pilsētas studijas, kas atklāj fragmentarizāciju, patērniecību, narkotiku vilinājumu, pieredzes atmiršanu, ilūzijas, atsvešinātību ne tikai no citiem, bet arī no sevis paša, māca Benjaminu saskatīt marksismā ne tikai vēstures virzītājspēku, bet arī kritikas priekšmetu. Maskavas pieredze, sastapšanās ar Asju Lāci

²⁶ Buck-Morss S. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. – The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1990.

²⁷ Sjūzena Bekmorsa izteikusi hipotēzi, ka tieši Asja Lācis Benjaminam devusi ideju Neapoles aprakstā par galveno tēlu izvēlēties porainību, atbilstot to ne tikai uz materiālu, no kura pilsēta būvēta, bet arī uz to, ka māja ir kļuvusi par ielas analoģu, bet mājas dzīve pārcelta uz ielu. Sal. ar *Walter Benjamin, Asja Lacis “Naples”/Benjamin W. Selected Writings, vol. I, 1913–1926*. – Ed. By Marcus BuLock Marcus and Michael W. Jennings, Harvard University Press, 2004.

un Bertoldu Brehtu iet roku rokā ar Benjaminu norobežošanas no ļeņinisma.

Dzimis 1892. gada 15. jūlijā Berlīnē, Benjamins bija liecinieks tās tehnoloģiskās attīstības pārveidojumu apreibumam. Berlīnē viņš kļuva par Brīvās jaunatnes kustības prezidentu, kurā savulaik bija iesaistīties tās iniciatora Gustava Vīnekena ietekmē. Šīs kustības “par” un “pret” atrodamī Benjamina esejā “Studentu dzīve”, kas izaugusi no teiktajām runām un nolasītajām lekcijām kustības ietvaros. Studenta dzīve Benjaminu aizveda gan uz Freiburgu, kur viņš klausījās “garlaicīgās” neokantieša Henrika Rikerta lekcijas, gan uz Minheni, kur viņš studēja kopā ar Henrihu Velflinu. Berlīnes universitātē Benjamins apmeklēja lekciju kursus pie Georga Zimmela, kas bija viens no pirmajiem urbānās vides analīzes aizsācējiem. Benjamina darbos saskatāma arī fenomenoloģiskās kustības pamatlicēja Edmunda Huserla ietekme. Kapri, kur Benjamins iepazinās ar Asju, tai laikā uzturējās Ernsts Blohs, ar kuru Benjaminu savulaik (1919.gadā) bija iepazīstinājis dadaists Hugo Balls. Blohs pamudina Benjaminu studēt šajā laikā ietekmīgo Georga Lukāča darbu “Vēsture un šķiras apziņa”. Vēlāk viņam vajadzēja pelnīt iztikas līdzekļus ar žurnālistiskas palīdzību, kad tēvs, inflācijas sagrauts, vairs nespēja palīdzēt; bet varbūt tieši tāpēc, dzīve viņu aizveda uz daudzām vietām un daudzām pilsētām – var pat teikt, ka viņš bija ceļotājs, – tomēr izšķirošā brīdī, kad apdraudēta tika ne vien labklājība, bet arī dzīvība, Benjamins nespēja paklausīt draugu Geršoma Šolema, tad Teodora Adorno un Horkheimera aicinājumiem atstāt Eiropu.

Benjaminam Berlīne nozīmēja mītisko bērnības pilsētu. Tā bija un palika neatgūstamās bērnības paradīzes vieta. Savukārt Neapole viņam bija vieta, kur atklājas cilvēces kultūras drupas. Parīze nozīmēja pilsētu, kas bija aizsākusi revolūciju tradīciju, kurai vajadzēja noslēgties Maskavā. Mūsdienu pilsēta Benjaminu acīs nav viduslaiku pilsēta, tās robeža nav lauki, kur dzīvo zemnieki, bet gan cita pilsēta.

Mūsdienu pilsēta ir drīzāk labirintu tīkls, no kura izkļūt nav iespējams. Labirints Benjaminam ir veids, kādā vispār mēs tuvojamies pilsētai.

Kopā ar sirreālistiem Benjamins pievērsās pilsētas ikdienas dzīves mītisko nogulu izziņai. Tāpēc mītu, kas ļauj neitralizēt racionālo, Benjamins izprot, nevis atskatoties uz romantisma organiskās vienības mācību, bet drīzāk uz Freida konceptu, kas deva iespēju skatīt pilsētu vēsturiski ģenētiskā perspektīvā. Pilsēta Benjaminam ir ne tikai izvietojums telpā, bet arī transporta līdzeklis laikā. Pilsēta vispār nozīmē intensīvu kustību telpā un laikā. Intensīvās kustības analogi viņam gan neasociējas ar progresīvu lineāru kustību uz priekšu vai dialektisku attīstību, bet drīzāk ar tādiem izmaiņu mehānismiem kā metamorfoze un pārveidošanās (transfigurācija).

Kam taisnība – vai tiem, kuri Benjaminu darbos nesaskata vairāk kā neakadēmisku fragmentu kopumu, vai arī tiem, kuri meklē tajos apslēptu filozofisku sistēmu? Kā tajos vairāk – atklāta noslēpuma vai neskaidras prāta gaismas? Derīdā norāda uz Benjaminu “mesiānismu ārpus mesiānisma”.

Kas gan aktuālajā ir aktuāls? Mūsdienīgumu noteicošais nīcīgums, viendienīgums un visa gaistošais raksturs pats ir nemainīgs un nepārejošs. Bet cik no tā, kas pieder mūžībai, mēs varam izteikt saviem vārdiem? Benjaminu “antropoloģiskais materiālisms”, kas uzmanīgs pret izklišanu, izklienēto un izklienēšanos, drupām un sadrupušo, ir vērīgs pret ikdienas dzīvi, atkritumu estētiku. Benjamins kolekcionārs grib savākt pārejošo. Viņa agrīnajiem darbiem raksturīgo interesi par “tīro valodu” papildina viņa interese par destruktīvo vēsturē, vainagojoties ar viņa vēlīno “Par vēstures jēdzienu”. “Drupas, kas iesniedzas debesis, var likties īpaši skaistas skaidrajās dienās, kad logu ailēs aiz to kontūrām skatiens sastopas ar pāri slidošajiem mākoņiem. Ar pāreju izrādi, ko šīs drupas paver debesis, destrukcija no jauna aplicina to mūžīgumu,” raksta Benjamins “Vienvirziena ielā”.

Benjamina uzskatu evolūcija tiek iedalīta trīs periodos. Pirmajā jeb "teoloģiskajā" Benjamins izvirza mērķi izdarīt korekcijas estētikas tradīcijā. Tas nozīmē atklāt romantismā apslēpto mesianismu, skaidrot vēlinā Gētes darba nozīmi, noliegt mītisko un izcelt no aizmirstības baroka alegorijas jēdzienu. Otrajā jeb politisko saistību periodā māksla tiek pakļauta politikai. Tad Benjamins atklāj rietumu avangardu – dadaismu, sirreālismu, padomju konstruktīvismu, krievu kino u.c., kritikas uzdevumus pakārtojot sociālās revolūcijas mērķiem. Trešajā periodā viņš atgriežas pie estētiskā autonomijas un tās teoloģiskā pamata principa. Šajā periodā Benjamins aizstāv tradicionālo elementu klātesamību mākslasdarbā.²⁸

Materiālie apstākļi spieda Benjaminu meklēt algota darba iespējas, taču neviena no tām nebija īsti piemērota viņa radošajām noslieksmēm. Ar nolūku iekļauties akadēmiskajā vidē viņš uzsāka darbu pie disertācijas par kritikas jēdzienu vācu romantismā. Disertācijas rakstīšanas laikā viņš līdztekus citiem iepazinās ar Ervina Panofska un Frica Saksla darbu, kurā apcerēta Dīrera "Melanholija"²⁹. Sajutis meklējumu radniecību, viņš centās personīgi iepazīties ar Abi Varburga grupu, kas vēlāk emigrācijā Londonā pārveidojās Varburga institūtā. Panofskis pret Benjaminu disertācijas darbu bija rezervēts, iespējams, ka viņš nemaz nebija to lasījis. Abiem institūtiem – Varburga institūtam un Horkheimera un Adorno Sociālo pētījumu institūtam – bija kopīgs intelektuālās intereses un ietekmes avots – I. Kanta "Spriestspējas kritika". Kanta trešās kritikas klātbūtne ir nomanāma romantisma, modernisma un postmodernisma diskusijā. Benjamins, iesācis ar Kanta "uzdevuma bezgalību", metodes meklējumu un laika trūkuma dēļ

²⁸Rochlitz R. *The Disenchantment of Art. The Philosophy of Walter Benjamin*. – The Gilford Press, New York, London, 1992. – 3.–4. lpp.

²⁹Hansen B. *Portrait of Melancholy (Benjamin: Warburg, Panofsky) // Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary Theory and Cultural Theory*. – Ed. By Gerhard Richter, Stanford University Press, Stanford, California, 2002. – 169.–191. lpp.

tuvāk pievērsās romantismam, kas viņu interesēja kā "tradīcijas turpinājums". Vēstulē Geršomam Šolemam (06.1917) Benjamins raksta, ka agrīno romantiķu mēģinājumi atsegt reliģijas formu, t.i., vēsturi, līdzinās Kanta transcendentālā projektam "atsegt formu teorētiskās filozofijas jomā".

Spriestspējas forma: Gēte un Helderlins

Raksturojot Benjamina kritikas metodi, Jirgens Hābermāss norāda, ka Benjamins pret kritikas priekšmetiem ir atiecies "konservatīvi" un, ja viņš ir izvirzījis uzdevumu "savaldīt mākslasdarbu", tad tas noticis tikai tādēļ, lai "pārstātu to no skaistuma vides patiesības vidē un tādā veidā to atgūtu".³⁰ Benjamins iestājas par romantismam raksturīgo "imanento kritiku"³¹: viņš grib atklāt materiālu tādā veidā, ka to caurstrāvojošās idejas kļūst skatāmas. Raksturīga ir viņa atziņa: kā plejādes saista zvaigznes, tā idejas saista priekšmetus. Tikai patiesā mākslasdarbā tvertie fragmentārie tēli transcendē tagadnes sastingumu. Kritiķa uzdevums ir glābt un saglabāt šos fragmentus. Tēls kā ideja ir tieši tas, kas, pateicoties kritikas pūlēm, tiek konstruēts no jau aizmirstībai nolemtiem literārā teksta fragmentiem. "Gētes "Gara radinieki"" Benjamins raksta: "Atklāti pieejams gan ir vien lietisķais saturs, patiesības saturam paliekot apslēptam." Citviet viņš uzsver, ka "metode ir apkārtceļš" un attēlojums jāizprot "kā apkārtceļš". Gētes romāna "Gara radinieki"³²

³⁰ Habermas J. Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins // Zur Aktualität Walter Benjamins. Hrsg. von S. Unseld. – Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. – S. 185–186.

³¹ Benjamins aizstāv promocijas darbu Ernsta Herbeca vadībā 1919. g.

³² Gētes "Gara radiniekiem" veltītā eseja tiek rakstīta vienlaicīgi ar disertāciju, kuras izpētes priekšmets mākslas kritikas jēdziens vācu romantismā no 1916.gada līdz 1924. gadam. „Izvēlu radniecību” publicē Hugo fon Hofmanštāls Neue Deutsche Beitrage 1924. g. aprīļa un 1925. g. janvāra numurā.

(1922) apskats ir tālāks “imanentās kritikas” metodes pamatojums.³³ Benjamins raksta: “Savā Gētes “Gara radniecīkiem” veltītajā esejā es mēģinu izskaidrot darbu, vadoties tikai pēc paša darba.” Tiek uzskatīts, ka Benjamins ir devis nozīmīgu ieguldījumu Gētes pētniecībā, reizē turpinot estētikas paradoksu risināšanu ar vēstures teoloģijas starpniecību.

Benjamins šajā esejā ieskicē dialektikai raksturīgo trīssoļu attīstības formu, proti, “mits kā tēze”, “izpirkums kā antitēze” un “cerība kā sintēze”. Mitiskais raksturo dabisko pasauli, kurā valda liktenis. Dabiskās pasaules raksturotāji lielums ir vaina. Mitiski dabisko pasauli nosaka “viena un tā paša mūžīgās atgriešanās”, “laiks parazīts”. Tā ir pasaule, kurā nav ētikas. Mitiskās nozīmes meklē slepenību un mīt slepenībā.

Benjaminu saista romantiķu inovatīvais formas jēdziens. Ar tā starpniecību viņš cer izvairīties no vācu ideālismam – jo īpaši Fihtem – raksturīgā subjektīvisma un subjekta un objekta nošķiruma. Absolūtais tiek izprasts kā objektīva refleksijas vide, daudzpusīgu sakarību kopums, sistēma, kas ietver refleksijas zemākos slāņus, kurus pārstāv, piemēram, mākslasdarbs. Individuālā forma pastāv kā robežvērtība. Benjamins pievērš uzmanību Fr. Šlēgeļa mācībai par objektīvo ironiju jeb formas ironiju. Šādā skatījumā ironija tiek atsegta kā pozitīva, atpestījoša ironija, kas ir skaidri jānošķir no subjektīvās ironijas drastiskā spēka. Bezgalīgums romantiķiem vairs nenozīmē tukšu virzīšanos uz priekšu vai tukšu regresu, bet gan bezgalīgu sakarību un refleksiju piepildītu tīklojumu, izolētu savstarpēju refleksiju un mijiedarbību Absolūtā ietvaros. Izšķīdinot mākslasdarba prezentāci-

³³ Stanley Corngold. *Genuine Obscurity Shadows the Semblance Whose Obliteration Promises Redemption. Reflections on Benjamin's "Goethe's Elective Affinities"* // *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. – Ed. By Gerhard Richter. Stanford University Press, Stanford, California, 2002. – 154.–167. lpp.

jas formu, ironija paceļ plīvuru, kas slēpj mākslas transcendentālo kārtību.

Helderlinam un Gētem veltītās esejas izvirzīja uzdevumu izstrādāt metodoloģiskos principus, uz kuriem balstīt tālākos pētījumus. Šajās esejās Benjamins definējis jaunos interpretācijas principus, uz kuriem pamatojas estētiskais komentārs. Viņš norādīja, ka Gēte pielīdzinājis iekšējo formu alkīmiķa mistiskajam akmenim, jo tai piemīt maģiskais spēks saliedēt vienā gan trauku, gan saturu, gan uguni un ledu. Gētem veltītā esēja balstīta uz atziņām, kas radušās, pārvērtējot un attīstot Helderlina divu agrīno dzejoļu analīzē gūtās idejas.

Gētem veltītajā esejā Benjamins pretstata romānu kā maldinošās šķietamības robežu tajā ietvertajai novelei. Asais nošķirums, kas fragmentā novilkts starp radību [*Geschöpf*] un artifaktu [*Gebilde*], no jauna apliecina, ar kādu dedzību Benjamins pārbaudījis romantisko un neoromantisko kosmogonisko estētiku. No šejienes arī asā kritika, kas tika vērsta pret pašpietiekama mākslinieka figūru Stefana Georges izpratnē, kā arī pret akadēmiskajām Fridriha Gundolfa publikācijām. Atšķirībā no Kanta estētikas, kas skatīja mākslu kā pamatotu singulārā subjektā, Benjamins uzskatīja, ka estētiskā joma ir determinēta ar teoloģisko *arché* vai *Genesis* tētisko aktu.³⁴

Helderlina dzejoļu³⁵ analīzē Benjamins izvirza mērķi pārvarēt tradīcijai raksturīgo formas un satura duālismu, izprotot mītu kā absolūto sakarību un attiecību pasauli, dažādu saistību intensitāti, ko pārvalda identitātes likums. Eseju "Divi Fridriha Helderlina dzejoļi", kas publicēta tikai 1955. g., Ben-

³⁴ Sal.: Hanssen B. *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. – University of California Press, 1998. – 85. lpp.

³⁵ Hanssen B. "Dichtermut" and "Blodigkeit". Two poems by Friedrich Holderlin, Interpreted by Walter Benjamin // *Walter Benjamin and Romanticism*. – Ed by Beatrice Hanssen and Andrew Benjamin. Continuum, New York, London, 2002. – 139.–163. lpp.

jamins saraksta jau 1914./15.g. Šī eseja ir rakstīta dzejnieka drauga Frica Heinles traģiskās nāves pārdzīvojumu kontekstā, kad Benjamins veltīgi nopūlas panākt Heinles dzejas publicēšanu. Helderlina klātbūtne jūtama arī citos Benjamin darbos (piemēram, "Mākslas kritikas jēdziens vācu romantismā", "Tulkotāja uzdevums" vai "Gētes "Gara radinieki"" – viņa redzes laukā arvien ir Helderlinam būtiskā "cēzūra"³⁶, "tīrais vārds", "skaidrība" [*Nüchternheit*], "situācijas patiesība".

Helderlina "Dzejnieka drosme" (ap 1800) un "Biklums" (1802) Benjaminam bija pamats, kas ļāva izvērst "dzejotā" (*Gedichtete*) un dzejnieka uzdevuma skaidrojumu. Lai gan "dzejotais" kā "sintētiska vienība vai konkrēts apriori" ir atvasināts no dzejas, paradoksālā kārtā tas reizē ir pirms un viņpus formas un satura nošķīruma. Dzejot ir robežjēdziens starp poēziju un dzīvi. Tā aprises nosaka gan dzeja, gan dzīve. Šķiet, ka tieši "dzejotā" skaidrojumā tuvinās Kirkegora un Benjamin domu pasaules. Beatrise Hansena atzīmē, ka tuvākā lasījumā kļūst skaidrs, ka Benjamins tiecas aizstāt mītisko areālu ar Kirkegorisko "lēmuma ētiku"³⁷.

Šajā aspektā būtisks Benjaminam ir arī Prusta un Bodlēra paveiktais – interese par viņiem reizē ir interese par individuālās pieredzes likteņiem modernajā sabiedrībā. Ja "dzejotais" Helderlina un Gētes kritikā tiek apgūts absolūta kontekstā kā drosme un cerība nāves priekšā, Bodlēra un Prusta skatījumā to modernajā pieredzē pārvalda smacīguma noskaņas. Benjamins cenšas satvert Prustu dialektiskajā tēlā. Prusta pasauli viņš skaidro kā līdzību pasauli, ko pārvalda sakarības. Nostalģijas vietā Benjamins pievēršas nākotnes pēdu meklēšanai, skatot netīšo atmiņu dabisko sakarību kontekstā un Prustu lasot kopā ar Bodlēru.

³⁶ Sekojot Helderlinam, Benjamins ar cēzūru izprata to, kam nav izteiksmes [*das Ausdruckslose*].

³⁷ Hanssen B. *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. – University of California Press, 1998. – 83. lpp.

Atcerēšanās un aizmiršana: Prusts, Bodlērs

Benjamins, raksturojot Marselu Prustu, izceļ franču prozaiķa intuīciju, atziņu, ka ar racionāla prāta palīdzību vien nav iespējams izcelt nogrimušo pagātņi apziņas gaismā. Gluži pretēji, patvaļīgā atmiņa ar negaidīto no pagātnes izcelto guvumu ielaužas pārskatāmajā sakārtotās tagadnes plūdamā. Benjamins domā, ka cilvēka pieredzi ir pārņēmusi lieka intelektualizācija, kas ierobežo tās potences. Arī kapitālisms noliedz paplašinātas pieredzes iespējas, ko potenciāli paver jaunās tehnoloģijas. Vienīgi tēlu sfērā norisinās tagadnes sadalīšanās un kļūst iespējama pieskaršanās aizgājušajam, atklājot tajā daudzpusīgās un integrētās pasaules aktualitāti. Aizmiršanai ir vēsture, un aizmiršanai ir sava ētika. Esejā "Prusta tēls", kas sarakstīta sadarbībā ar Franci Heselu 1926. gadā, strādājot pie Prusta romāna "Zudušo laiku meklējot", Benjamins turpina tēla statusa pētišanu. Viņš izceļ snoba – patērētāja *par excellence* – tēlojumu Prusta romānā.

Benjamins Prusta metodi apraksta šādiem vārdiem: "Turpreti katra diena ar savu mērķim pakārtoto darbību un vēl jo vairāk ar mērķa sagūstīto atminēšanos izjauc aizmiršanas novīto ornamentu." Viņš raksturo to "kā pretstatu Pēnelopes darbam, nevis tā līdzinieku".

Patvaļīgā atmiņa drīzāk ir aizmiršana, nevis atcerēšanās, drīzāk destrukcija, nevis produktīva pašizpaušme. Pieredzes noplicināšana, kas tiek atklāta, balstoties uz marksistisko lietiskošanas (rēifikācijas) jēdzienu, tiek papildināta ar atmiņas un tās novecošanas pretstatu. Atbilstīgi lietiskošanas loģikai, kas ir sinonīms "sociāli aktuālajam", cilvēki un viņu ķermeņi, pārvēršoties lietās, zaudē aktualitāti. Benjamins atceres raksturojumā vienādā mērā izceļ gan tās saiti ar pagātņi, gan tās saiti ar nākotni.

Benjamina rakstos sakarību (*correspondances*) tematikas tuvāka analīze veido tiltu starp Prustam veltītajām pār-

domām un Bodlēra izvērtējumu. Benjaminam sakarības ir veids, kā norobežoties no vēsturniekiem raksturīgās cēloņsakarību meklēšanas. Sakarības ir saistība starp makro- un mikrokosmosu, kuras zīmes ir atpazīstamas analogijas un līdzības formā kā tēlos, tā valodā. Benjaminā Bodlēra analīzes ir filozofijas un literatūras savstarpējās saskarsmes un bagātināšanās analīzes. Bodlēra sakarību mācībā Benjamins saskata mācību par kolektīvo pieredzi. Benjamins uz jautājumu par savu nepatīkamo "sekulārā" stāvokli atbildi meklē analogiskajā Bodlēra jautājumā "kāpēc nav iespējama liriskās dzejas pozitīva uztvere". Saikne starp indivīda atmiņu un pieredzi un saikne starp tradīciju, kopību un kolektīvu ievērojami atšķiras. Lai atjaunotu saikni starp paau dzēm, ir nepieciešama sakarība starp individuālās pagātnes saturu un materiālo kolektīvo pagātni.³⁸

Par Benjaminā pieejai raksturīgu iezīmi tiek atzīta viņa nevēlēšanās respektēt pieņemtās, kopš jaunajiem laikiem Kanta iedibinātās robežas. Šajā ziņā viņš kā filozofiskais domātājs uzvedas līdzīgi dzejniekam Bodlēram: ja Bodlērs, bēgot no tukšām acīm un meklējot dzīvību skatienā, pievērsies prostitutām, tad Benjamins, pārfrāzējot Hēgeli, filozofiskajā domāšanā nav vairījies no "mājām ar zemu reputāciju".

Cezūra: Krauss, Valzers, Kafka

Aizmirsts fakts nenozīmē, ka tas neattiecas uz tagadni. Gluži pretēji, tas ir aktuāls, pateicoties šai aizmirstībai. Benjamins nekad nav nopietni uztvēris ideju par modernā saprāta progresu, viņš drīzāk sevi uztver kā dziļās jūdaiskās tradīcijas pārstāvi laikmetā, kas pārdzīvo dziļu krīzi. Karla Krausa apgalvojums "Kas dzīvo no matērijas, tas mirst

³⁸ Benjamin A. *Tradition and Experience: Walter Benjamin's "On some motifs in Baudelaire" / Benjamin A. Art, mimesis and the avant-garde.* - Routledge, London and New York, 1991.

pirms matērijas; kas dzīvo valodā, tas dzīvo kopā ar valodu” atrod rezumējumu Benjamina vērtējumā: “Par Krausu ir teikts, ka viņam esot nācies “uzveikt sevī ebrejību”, ka viņš pat esot “nogājis ceļu no ebrejības uz brīvību”. Nekas to neapgāz tik labi kā tas, ka arī viņam taisnīgums un valoda savstarpēji iedibina viens otru. Godināt dievišķā taisnīguma tēlu valodā – pat vācu valodā – ir patiesi ebrejiskais *salto mortale*, ar kuru viņš cenšas pārraut dēmona burvestību. Jo tas šim fanātiķim ir pēdējais dienesta veikums: nostādīt pašu tiesisko kārtību apsūdzētā lomā.” Krausam veltītajā esejā Benjamins uzsver, ka ir iespējama tikai materiālistiska emancipācija, bet ne ideālistiska atbrīvošanās no mīta.

Benjamins esejā “Karls Krauss”(1930–31) Vīnes satirīķa Krausa literāro darbu vēsturiskajā analizē ieskicē laikmeta krīzes diagnozi. Žurnālisma plāpīguma un valodiskās liekvārības laikmetā Krausa, Valzera un Kafkas daiļrade Benjamins atklājas kā ceļš uz “reālo humānismu”. Cenšoties saprast, kāpēc Valzers Kafkam bijis viens no “mīļākajiem dzejniekiem”, Benjamins uzrāda būtiskās paralēles starp atcerēšanos un aizmiršanu arī Valzera rakstības manierē, “kurā katra jauna teikuma vienīgais uzdevums ir – likt aizmirst iepriekš teikto”. Divdomīgajā sekularizācijas procesā Krauss Benjaminsam parādās kā jūdaisma tradīcijai patiesi uzticīgs sekotājs.

Valodas svētā rakstura sargāšanā Krauss līdzīgi Benjaminsam saplūdina valodu, mākslu, taisnīgumu un jūdaismu.³⁹ Benjamina agrīnā metafiziskā valodas teorija⁴⁰ ir ietek-

³⁹ Zigrīda Veigele rakstā “Erots un valoda” atzīmē, ka šis “reizēm kriptiskais un vispār viens no grūtāk uztveramajiem Benjamina tekstiem” (t.i., “Karls Krauss”) ir jālasa saistībā ar tādiem jēdzieniem no viņa agrākajiem darbiem kā “radošo erotisms” [*Eros der Schaffenden*], ar ģēnija un prostitūtas tēliem, kā arī “tīrās valodas” un valodas un vainas attiecību formulējumiem. Skat.: Weigel S. *Eros and Language. Benjamin's Kraus Essay // Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. – Ed. By Gerhard Richter. Stanford University Press, Stanford, California, 2002. – 278.–295. lpp.

⁴⁰ 1916. g. raksts “Par valodu vispār un par cilvēku valodu”, kas tiek uzskatīts par kabalistikas ietekmē tapušu darbu.

mīgs viņa vēlāko atziņu avots. Tā ir saistīta ar t.s. “vēsturisko epistemoloģiju”, t.i., mācību, ar kuras palīdzību Benjamins parāda, ka cilvēciskās uztveres un priekšstati ir ne tikai dabiski, bet arī vēsturiski nosacīti un tātad vēsturiski mainīgi. Jo vairāk matemātika norobežojas no attēlošanas, jo nicīgāka tā kļūst pret to patiesības jomu, kuru pārvalda valoda. Agrinā Benjamina valodas filozofijas mērķis – līdzīgi citām ievērojamām 20. gadsimta filozofiskajām skolām – ir izvairīšanās no aporijām, kurās sapinusies apziņas filozofija. Simbolisko valodā tomēr viņš skata ne tik daudz ikdienas valodas analīzes kontekstā, cik attiecībā pret vārda došanu poētiskajai funkcijai, ko viņš aplūko no Ādama “tīrās valodas” perspektīvas, kurā sakrīt vārds un nosaukums. “Sākotne kā mērķis”. Attiecībā uz mītu par “dzīves koku” un “izziņas koku”. Dzīves koka mīts valda pasaulē pirms grēkā krišanas, izziņas koka mīts – pēc tās. Viens mīts raksturo vienības un integritātes pasauli, otrs – nošķiršanas, separācijas pasauli. Pirms krišanas izziņa nav nepieciešama. Tikai atpestīšana var atjaunot utopisko dzīves koka kārtību. Tā parasti tiek izprasta kā atgriešanās paradīzē jeb Dāvida valstības atgūšana. Sākotne ir mērķis, taču nevis kā statisks un nemainīgs tēls, bet gan kā to iespēju, kuras virtuāli glabā sākotne, piepildīšanās. Saskaņā ar šo skaidrojumu cilvēkam ir aktīva loma nozīmētā mērķa sasniegšanā, taču, tā kā vēsture un atpestīšana attiecas uz pretējām lietām, atpestīšana nav tieši atkarīga no cilvēka pūliņiem. Benjamina kritiskajos darbos ir saskatāmas paralēles starp viņa mācību par literārajiem mākslasdarbiem kā atpestītas dzīves hieroglifiem un kabalistisko ideju par atpestīšanas stāvokli, kuras iedaba var tikt intuitīvi tverta lingvistiskā svēto tekstu analīzē. Kabalistiskajā mācībā katras eksistences galīgā sākotne ir Dieva radošā produktīvā valoda. Lai gan cilvēku valoda saglabā ciešas saites ar dievišķo, tā ir tikai receptīva un izzinoša; tā ir attiecināma uz izziņas pasauli.

Benjamina valodas izpratne ir dziļi saistīta ar kabalistisko mācību par valodu kā realitātes dievišķo substanci. 1916. gada esejā "Par valodu kā tādu un cilvēka valodu" Benjamins raksta, ka, uzsverot savu "valodisko būtību", realitāte kā tāda norāda uz savu galīgo "sākotni" Dieva radošajā vārdā. Viņš attīsta šo domu, skaidrojot Mozus grāmatas pirmo nodaļu. Pastāv būtiska atšķirība starp cilvēka un visas pārējās pasaules radīšanu. Tieši radot pārējo pasauli, Dieva vārdam ir izšķiroša nozīme. "Valoda ir reizē radoša un ierobežota jaunrade, tā ir vārds un nosaukums – īpašvārds. Dievā īpašvārds ir radošs, jo tas ir vārds, un Dieva vārds ir informēts, jo tas ir īpašvārds." Cezūra ir neaizpildāms pārrāvums starp zinošo un radošo.⁴¹

Tā kā Dievs nerada cilvēku no vārda, bet faktiski apveltī, uzlādē viņu ar valodas spēku (lai gan cilvēkā šis spēks ir tikai izzinošs, nevis produktīvs), pastāv ļoti īpaša attiecība starp radības valodu un cilvēka valodu. "Cilvēkā Dievs atbrīvo valodu, kas tam bija kalpojusi par radīšanas starpnieku. Šī jaunrade, kas bija atdevusi savu dievišķo aktivitāti, pārvērtās zināšanās. Cilvēks ir zinošs tajā pašā nozīmē, kurā Dievs ir radošs."

Krausam veltītajā rakstā Benjamins kritizē žurnālistikas praksi, jo īpaši reportāžas no kaujas lauka. Benjamina mērķis ir glābt atmiņu un pieredzēto.

Līdz ar to likumsakarīgi, ka Benjamins runā par Krausu kā par "jaunu eņģeli". Šis eņģelis nav viens no tiem, kuri "tiek radīti neskaitāmiem pulkiem", bet gan reālā humānis-

⁴¹ Beatrise Hansena raksta: "Galvenais tomēr ir tas, ka cezūra no jauna isteno dievišķā nošķiruma momentu – t. i., diakritisko momentu, kurā gaisma tika nodalīta no tumsas, ļaujot rasties cilvēciskās uztveres spējai, kas strūkloja no ētiski teoloģiskās *arche*, kas bija attēlota Pirmajā Mozus grāmatā: "Un Dievs sacīja, lai top gaisma: un gaisma tapa. Un Dievs redzēja gaismu, un viņš atrada to labu esam. Un Dievs nošķīra gaismu no tumsas." (Pirmā Mozus grāmata, 3–4). Tādā veidā dievišķās radīšanas tikumība uzspieda savu neizsakāmā zīmogu mākslasdarbam." – sk.: Hanssen B. Walter Benjamin's Other History. – University of California Press, 2000. – 88. lpp.

ma vēstnesis. Vētras sējas tēls, kas nav ietilpināms jēdzienā tā, lai kaut ko no tā nezaudētu, parādās gan Krausam, gan Bodlēram veltītajos tekstos, gan arī "Tēzēs par vēsturi". Benjamins, uzsverot Krausa pasivitāti radības aizstāvēšanā cilvēciskās eksistences priekšā un centienos izvairīties no visa orģiastiskā, saka: "Tas atspoguļojas visā Krausa rakstītajā: tā ir izmainīta klusēšana – klusēšana, kuras melnajā apmetnī iesitas notikumu viesulis, atsit to vaļā un pavērš uz āru spilgto oderējumu."

Klusēšanas māksla un citēšanas tehnika paliek Benjamina uzmanības laukā, jo tās ļauj pretstāvēt cilvēciskajai neīstuma pasaulei, vēl vairāk – līdzīgi Ādamam tās atļauj lietām atgūt to īstos vārdos. Benjamins raksta: "Glābjošajā un sodošajā citātā valoda parādās kā taisnīguma matrice. Tas uzrunā vārdu īpašvārdā, postoši izrauļ to no kopsakara, taču tieši ar to viņš sauc šo pašu vārdu atpakaļ pie tā sākotnes. Tas šķiet nevis aplams, bet gan skanošs, saskanīgs, atbilstošs kāda jauna teksta iekārtai. Kā atskaņa tas sapulcina savā aurā līdzīgo; kā īpašvārds tas stāv vientuļš un neizteiksmīgs. Valodas priekšā sevi apliecina abas valstības – gan sākotne, gan iznīcība: citātā. Un otrādi: vienīgi tur, kur tās saaužas, proti, citātā, valoda ir pilnīga."

Tuvošanās vārdam ir tā tuvības zaudēšana. Erotisma un valodas savstarpējā saistība ir apgriezti proporcionāla. "Vēl nekad valoda nav tik pilnīgi tikusi nošķirta no gara, nekad tik dziļi sasaistīta ar Erotu, kā Krauss to ir veicis savā atziņā: "Jo tuvāk kāds vārds tiek aplūkots, jo no lielākas tālienes tas raugās atpakaļ." Tā ir platoniskā valodmīlestība. Savukārt tuvums, no kura vārds nevar aizbēgt, ir atskaņa. Tādējādi erotiskā pirmattiecība starp tuvumu un tālumu tiek izteikta viņa valodā: kā atskaņa un īpašvārds. Kā atskaņa valoda izkāpj no radītās pasaules, kā īpašvārds tā paceļ visu radīto sev līdzī uz augšu."

Ne tikai jūdaisms, bet arī piesaiste vācu valodai, tiklab izvairīšanās no sistēmas, kā arī citēšanas tehnika – attieci-

nāma ne tikai uz Krausu, bet arī uz pašu Benjaminu. Benjamina simpātijas, ko viņš izjūt pret Krausu, liek viņam Krausu raksturot kā Marksa "reālā humānisma" pārstāvi, pretstatot to klasiskajam Gētes un Šillera humānismam. Benjamins saskata Krausa naivitāti salīdzinājumā ar Marksu, taču abus saistot tiem kopīgais graužošais impulss. Krauss Benjamina acīs ir bērna un kanibāla salikums, jauna laikmeta vēstnieks, "eņģelis" un "jaunais barbars".

Benjamins "jauno barbarismu" raksturo kā "pozitīvu barbarismu". Modernais karš ir pārrāvums starp tehnoloģiju attīstību un sociālo kārtību. Pārrāvums ir izveidojies starp cilvēka iespējām manipulēt ar tehniku un viņa iespējām dot lietām vārdus. Tradicionālā kultūra ir palikusi novārtā. Cilvēkam "pietrūkst vārdu". Centieni kontrolēt dabu dominē pār centieniem veidot attiecības starp dažādajām paaudzēm. Tāpēc arī tas ļauj runāt par "jaunu barbarismu".

Vidusmēra eiropietim, saka Benjamins, nav izdevies atrisināt savas attiecības ar tehniku un jaunajām tehnoloģijām, jo viņš ar pārmērīgu fetišismu ir turējies pie "radošas eksistences" idejas. Turpretim Benjamins meklē tai risinājumu "reālā humānisma" iespējās.

Esejā "Par vēstures jēdzienu" Benjamins vēsturisko dzīvi apraksta kā nemitīgu drupu vairošanos. Katrs kultūras dokuments reizē ir arī barbarisma dokuments. Vēstures tecējumā nav izņēmumu, viss pakļauts sabrukumam. Eņģelis gribētu šo katastrofālo ritumu, kas atklājas, uzlūkojot pagātni, apstādināt – "uzmodināt mirušos", "atjaunot nopostīto" –, taču "no paradīzes pūš stiprs vējš", un progress pūš eņģeļa spārnos ar tādu spēku, ka viņš nespēj tos sakļaut. Šis vēstures eņģelis atradis savu vizuālo formu Pola Klē gleznā "*Angelus Novus*". Benjamins, raksturojot vēstures ideju, dabas vēstures nemitīgā pagrimuma, iznīcības terminos, izceļot drupu jēdzienu, ar "drupu kraušanas uz drupām" ir nonācis tuvu Kabalas tradīcijā uzturētajai idejai, ka tās ir "mesianiskā laikmeta" priekšvēstneši.

Geršoms Šolems asi vērsas pret Krausam veltīto eseju, kuru Benjamins raksturo kā "savas būtiski metafiziskās ievirzes" praktisku realizēšanu attiecībā uz "materiālistisko pieeju". Šolems savukārt uztver to kā "nelikumīgu sakaru", kas Benjaminam vajadzīgs tikai tāpēc, lai iestātos Komunistiskajā partijā, kas, viņaprāt, būtu neprāts.

Benjamins uz iebildumiem atbild ar eseju "Destruktīvais raksturs"⁴² (1931). Destruktīvs raksturs veido pretmetu Gētes radītājam. Destrukcija slēpj sevī arī pozitīvu spēku. Destruktīvais raksturs gan ir aprakstāms tikai negatīvā attiecībā pret pastāvošiem graušanas modeļiem. Lai gan Benjaminā sagraušanas jēdziens ir viegli pārprotams, tas tāpēc nav mazāk viennozīmīgs. Politiski tas balstās uz atziņu, ka "libērālais humānisms" nav pretnieks fašistiskajai ideoloģijai.

Mākslasdarbs: Benjamins un Heidegers

Zigfrīds Krakauers Benjamina izziņas teorijā saskatījis platoniskas, sholastiskas, huserliskas, leibniciskas atbalsis. Kamēr Benjamina mantojuma pētnieki nododas diskusijai par to, kādā mērā var runāt par Benjaminu filozofu un kas specifiski raksturo viņa filozofiskās domāšanas ievirzi, tikmēr arvien biežāk sastopamas paralēles, kas tiek novilkta starp Benjaminu un 20. gadsimta filozofisko autoritāti Mārtinu Heidegeru.⁴³ Filozofiski skatoties uz modernās sabiedrības dzīves reālijām, abus vieno jautājums par mākslasdarbu.

Abi domātāji 20. gadsimta 30. gadu sākumā nolasa māk-

⁴² Wohlfahrt I. No-man's-land. On Walter Benjamin's "Destructive Character" // *Destruction & Experience*. – Ed. by Andrew Benjamin and Peter Osborne, Clinamen Press, 2000. – 153.–179. lpp.

⁴³ Caygill H. Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition // *Destruction & Experience*. – Ed. by Andrew Benjamin and Peter Osborne, Clinamen Press, 2000. – 1.–30. lpp. Benjamin A. Time and Task. Benjamin and Heidegger Showing the Present // *Destruction & Experience*. – Ed. by Andrew Benjamin and Peter Osborne, Clinamen Press, 2000. – 212.–245. lpp.

slasdarba problemātikai veltītus lekciju ciklus un veido pirmās teksta versijas: tās ir Heidegera "Mākslasdarba sākotne" un Benjamina "Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā"⁴⁴ (Benjamins teksta pirmo versiju pabeidz 1935. g. vairāk nekā mēnesi pirms Heidegera esejas publicēšanas). Kā šajā kontekstā interpretējams Benjamina sniegums?

Tradicionāli estētiskā doma ir nicīgi izturējusies pret tehnikas klātbūtni kultūrā un duālajās attiecībās starp mākslu un tehniku, neapšaubāmi dodot priekšroku mākslai, kurai atbilstīgi binārajai domāšanai pierakstīja visu skaisto, cildenā un cēlo, turpretim teknikai – visu negatīvo.

Preteji tam Benjamins norāda, ka māksla no pašiem pirmsākumiem ir atvērta reproducēšanai. Ikviens mākslas veidojums paredz, ka tā radišanai ir bijusi nepieciešama noteikta tehnika, un tāpēc tas var pretendēt uz reproducēšanu. Ņemot to vērā, Benjamins aplūko, kā ir attīstījušās pavairošanas tehnikas. Šīs evolūcijas vēsturē ir kāds mākslas sūtībai izšķirošs brīdis, proti, fotogrāfiskās, skaņu ierakstu un kino-reprodukcijas rašanās. Pēkšņi atklājās, ka tehnika vairs nav paliginstruments, ko māksla var izmantot pēc savas patikas. Pavairošanas jeb reprodukcijas līdzekļi ieguva autonomiju attiecībā uz mākslas medijiem. Fotogrāfija ir ne tikai glezniecības reprodukcijas iespēja, tā pati pretendē uz mākslinieciskās jaunrades statusu. Tas, protams pašā būtībā maina mākslas jēdzienu un tās ideju. Kā mēs varam vērtēt šādu pavairošanas iespēju izvēršanos XIX gs. beigās? Benjamins aplūko divus aspektus. Pirmais aspekts ir saistīts ar mākslasdarba vienreizības izžušanu mehāniskās pavairošanas procesā. Otrais savukārt saistāms ar to, ka ievērojami paplašinās māks-

⁴⁴ *Benjamin's Blind Spot. Walter Benjamin and the Premature Death of Aura.* Ed. by Lise Patt. – *The Institute of Cultural Inquiry, New York, 2001; Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age.* Ed. by Hans Ulrich Gumbrecht and Michael Marrinan. – *Stanford University Press, Stanford, California, 2003.*

slas pieejamības joma. Pavairotajam attēlam ir iespējas pilnā mērā nodrošināt klātesamības izjūtu – “it kā tur jūs būtu pašī bijuši”. Paveras jaunas žurnālistisma formas iespējas.

Tas neapšaubāmi atstāj iespaidu arī uz klasiskās mākslas tradīcijā radītajiem darbiem. Tradicionālais Rietumu mākslas darbs izprot sevi kā vienreizēju. Šī vienreizējība ir analoga kultiskajai funkcijai. Ja klasiskā māksla parādās kā unikāla, tad tas ir tieši tāpēc, ka tā pratusi godāt ne tikai sevi – tā ir kalpojusi ārējiem mērķiem, augstākām vērtībām, proti, reliģiskā izpausmēm un turpinājumam. Šī māksla nav autonoma, tā ir heteronoma. Saistība ar kultu nosaka tās integritāti un reliģiskās autoritātes pievilcību. Tas noved mūs pie nākamās būtiskās mākslasdarba iezīmes. Kā ar kultu saistīts objekts mākslasdarbs netiek izstādīts, vismaz tas nenotiek daudzu skatītāju priekšā. Var teikt, ka tas pat tiek definēts kā mākslasdarbs, kas ir reti skatāms. Jo vairāk darbs tiek attālināts, jo labāk tas redzams. Šo paradoksālo mākslasdarba visibilitātes kustību Benjamins raksturo kā mākslasdarba auru.

Benjamina esejā “Mākslasdarbs tā tehniskās reprodukcijas laikmetā” ir izšķiramas trīs galvenās tēmas: mākslasdarba “šeit un tagad” problēma, auras un mākslasdarba kultiskā problēma, izstādišanās vērtības problēma.

Mākslasdarba *hic et nunc* ir būtiski, lai palūkotos, kādas attiecības tam veidojas ar tradīciju un ar vēsturi. *Hic et nunc* veido mākslasdarba atskaites sistēmu, kuras ietvaros ir no-lasāmas pārmaiņas, kam mākslasdarbs ir bijis pakļauts. Pievērsoties tuvāk mākslasdarba *šeit un tagad*, kas reizē nosaka tā oriģinalitāti un vienreizējo auratisko klātbūtni, redzam, ka tieši to nav iespējams fotogrāfiski reproducēt. Aura raksturo īpašu uztveres jeb estētiskā jutīguma formu. Fotogrāfija atklāj tikai to, kā darbs “izskatās”.

Mākslasdarba auru Benjamins attiecina uz vēsturi, taču, lai labāk to izprastu, piedāvā to aplūkot salīdzinājumā ar dabā sastopamo lietu auru. Viņš raksta: “To tad arī izprati-sim kā vienreizēju tāluma atklāšanos intīmā klātienē. Vasa-

ras pēcpusdienā rimti vērot kalnu grēdu pie horizonta vai tās atzarojumu, kas met ēnu uz dusošo, – tas nozīmē ieelpot šo kalnu, šī atzarojuma auru.” Horizonta distancē ir patvērusies vertikāle, auratiskā pieredze, šīs kontemplatīvās pieredzes vienreizīgums. Taču kontemplācija, vērojums jeb, citiem vārdiem, cilvēka uztvere ir pakļauta vēstures realizētajām tehnoloģijas izmaiņām: Benjamins uzsver, ka mākslasdarba tehniskās pavairošanas iespējas atstāj uz cilvēka uztveri [*anschaulicher Bereich*] tādu pašu iespaidu, kādu uz teoriju atstāj statistikas pieaugošā loma. Tehnoloģijas lomas izvērtējumā Benjamins izvairās no metafiziskiem apgalvojumiem un drīzāk aicina izvērtēt tās lomu procesā, kad “realitāte pievēršas masām”, un otrādi – masu “realizācijā”. Realitātes jēdziens Benjaminam ir būtisks, un tā nozīmes skaidrojumā viņš mēģina norobežoties gan no pagāniskas dabas izpratnes, gan citiem metafiziskiem iepriekšpieņēmumiem. Džoels Snaiders gan uzskata, ka būtu aplami meklēt kādu viennozīmīgu Benjaminu izmantoto jēdzienu definīciju. Snaiders raksta: “Viņam (Benjaminam – *M.R.*) tādi termini kā “māksla”, “daba”, “uztvere” un “realitāte” ir iekšēji universāli pēc to lietojuma un nenoteikti pēc nozīmes. Tie iegūst nozīmi un lietojumu tikai specifiskos kontekstos, ko nosaka specifiskas vajadzības.”⁴⁵

Mākslasdarbs zaudē kultisko, bet iegūst “izstādīšanas” vērtību.

Ar izstādīšanas vērtību Benjamins saprot to, ka mākslasdarbs tiek skatīts un mainās tā sociālā funkcija. Mākslasdarba izstādīšanas vērtību viņš pretstata “kultiskajai” vērtībai. Kultiskā vērtība nozīmē to, ka mākslasdarbs tiek darināts kulta vajadzībām kā rituāla sastāvdaļa. Šādā gadījumā nav svarīgi mākslasdarbu izstādīt, gluži pretēji – tas var tikt turēts apslēptībā, svarīgs ir vienīgi, lai tas būtu “klātesošs”.

⁴⁵ Benjamin. *Philosophy, Aesthetics, History*. Ed. by Gary Smith. – The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989. – 158. lpp.

Reproduktīvās tehnoloģijas paplašina mākslasdarba izstādīšanās iespējas. Benjamins uzskata, ka līdz ar fotogrāfijas attīstību kultiskajai vērtībai nākas atkāpties “pa visu līniju”. Tomēr arī šie nocietinājumi nekrīt bez kaujas. Tā ir cilvēka, mīlotā cilvēka seja, fotogrāfija – portrets, kurā kavējas auras atblāzma. Tomēr, pēc Benjamina domām, fotogrāfija jau ir būtiski mainījusi mākslas jēdzienu, pat ja mēs vēl neesam to pamanījuši un sapratuši. Fotouzņēmumi ir daļa no vēsturiskās realitātes tajā ziņā, ka vienmēr var kļūt par nozīmīgām liecībām par bijušo. Fotogrāfija ir līdzdalīga politiskajā realitātes veidošanā. Fotogrāfiju vērojumu nevaram vairs raksturot kā kontemplatīvu apceri, tajās vienmēr ir kaut kas satraucošs. Fotogrāfija bieži ir vienīgā atsauce uz jau sen zudušas realitātes nozīmi.

“Reizēm tiek uzskatīts, ka fotogrāfija nav māksla, jo tā nevar neko citu kā vien “attēlot to, kas ir”. Šādam uzskatam tomēr nevar piekrist, jo ir skaidrs, ka fotogrāfijā fokuss, kompozīcija un krāsu izmantošana ne mazāk svarīga kā glezniecībā,”⁴⁶ raksta Gordons Greiems. Līdz ar fotogrāfijas attīstību tehniskā pavairošana, kas nekad nav attiecināta uz mākslas jomu, kādā savā aspektā, proti, mākslas foto, sāk uz to pretendēt. Šis apstāklis liek pārskatīt un pārdefinēt gan dabas un mākslas, gan mākslas un realitātes attiecības, kā arī pašu mākslas jēdzienu.

Fotogrāfija un oriģināls. Oriģināls ir mākslasdarbs, kam piemīt aura. Oriģināls mums tiek dots *šeit un tagad, hic et nunc*. Ar oriģinālu mēs sastopamies tajā vienreizības intīmajā distancētībā, par kuru liecina aura. Kopija aizstāj oriģināla kultisko vērtību ar tā izstādīšanas vērtību. Oriģināls nonāk muzejā, privātā kolekcijā, kopijas reprodukciju veidā ienāk skolās, mājās, ikdienā. Gan viens, gan otrs kļūst par “acs baudu”⁴⁷. Auras sagrāve ir tāluma, burvestības un pasivitātes sagrāve.

⁴⁶ Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. 2. edition. – Routledge, London and New York, 2000. – 53. lpp.

⁴⁷ Malraux A. *Le Musée Imaginaire*. – Gallimard, 1965. – 13. lpp.

Oriģināla un kopijas attiecību izpratni nosaka vai nu "revolucionāra apziņa", vai arī fašistiska instrumentalizācija. Visbiežāk "oriģinālu" aplūkojam un izprotam tādu jēdzienu kontekstā kā jaunrade un ģenialitāte, mūžības vērtība un noslēpums – t.i., tieši to jēdzienu, kurus Benjamins uzskatījis par "nekontrolējami (un acumirkli grūti kontrolējami)" lietojamiem un ar kuriem tāpēc iespējama "faktiskā materiāla fašistiska interpretācija".

Lai labāk parādītu, ko tieši Benjamina teksta lasījumā gribu uzsvērt, atļaujiet man izdarīt atsauci uz Kanta ģēnija jēdzienu, kura viens no lasījumiem, manuprāt, Latvijā allaž liek uzreiz pārslēgties no diskusijas uz vienkāršu ideoloģisku "oriģinalitātes" apoloģiju. Kanta ģēnija jēdziens ir cieši saistīts ar viņa dabas izpratni. Turklāt, šķiet, labai Kants dod priekšroku attiecībā pret mākslu. Šī atziņa ir bijusi diskusijas vērtā franču filozofiskajos tekstos, taču mēs, liekas, tai vēl neesam gatavi. Tātad Kanta "Spriestspējas kritikā" varam atrast gana daudz atziņu, kas mums ļauj secināt, ka dabas skaistumu Kants pacēlis pāri mākslas skaistumam. Tā viņš raksta: "Ja cilvēks, kam ir pietiekami laba gaume, lai vispareizāk un vismalkāk spriestu par daiļās mākslas produktiem, labprāt atstāj telpu, kur savāktas skaistas lietas tukšas iedomības un dažādu sabiedrisku prieku veicināšanai, un pievēršas dabas skaistumam, lai tur rastu iepriecinājumu savam garam tādā domu gājienā, ko viņš nekad nevar pilnīgi izvērst, tad mēs ar vislielāko cieņu raudzīsimies uz šādu viņa izvēli un pieņemsim, ka viņam ir daļa dvēsele, uz kādu nevar pretendēt neviens mākslas pazinējs un cienītājs to interešu pēc, kas viņu saista pie saviem priekšmetiem."⁴⁸ Iespējams, ka šādi Kants ir izprotams kā tipisks sava laika dabas apbrīnotājs līdzās Johanam Volfgangam Gētem un vēlāk arī romantiķiem. Atbilstīgi šai aizrautībai tiek izprastas dabas un indivīda attiecības: daba, šķiet,

⁴⁸ Kants I. Spriestspējas kritika. – R., Zvaigzne ABC, 2000. – 114. lpp.

visu ir likusi uz individuālā attīstību, taču galu galā indivīds tai nav nekas. Daba ir vienīgā īstenā māksliniece, ar kuru cilvēka mākslai ir grūti sacensties. Šādas atziņas varam sastapt Kanta tekstos. Norādot uz dvēseles spējām, kas veido ģēniju, Kants raksta: "Iztēle (kā produktīva izzinātspēja) ir visai spēcīga, radot it kā otru dabu no vielas, ko tai sniedz īstenā daba."⁴⁹ Ģēnija izpratni Kants cieši saista ar iztēli. Abos gadījumos aprakstā dominē dabas metaforas. Iztēle tiek izprasta kā dabiska enerģija, dabas impulss, kas ļauj indivīdam radīt šķietami no nekā jaunu realitāti. Norberts Šnaiders⁵⁰ uzskata, ka salīdzinājums ar fiziokrātiem ļautu mums adekvāti saskatīt ģēnija noteiksmes. Tātad fiziokrāti skaidro virsvērtību nevis ar cilvēka patērēto darbu, bet gan ar zemes auglību: pati daba organiski dāvina virsvērtību. Patiešām Kanta ģēnija definīcijā atrodam atsauci uz dāvinātāju dabu: "Ģēnijs ir talants (dabas dāvana), kas dod kārtulu mākslai. Tā kā talants kā mākslinieka iedzimta produktīva spēja pats pieder pie dabas, tad varētu sacīt arī tā: ģēnijs ir iedzimta dvēseles spēja [*ingenium*], ar kuru daba dod mākslai kārtulu."⁵¹ Skaidrs, ka šādā raksturojumā ģēnijs ir nevis sabiedriskā būtne, bet gan dabas pārstāvniecība sabiedrībā. Ģēnijs rada jauno, kas tiek izprasts kā "oriģinalitāte". Oriģinalitāte, kas galu galā izriet no "dabas dāvanām".

Taču ne jau tam grib pievērst uzmanību Benjamins. Šeit neanalizēšu Benjamina dabas jēdzienu, taču atgādināšu, ka viņš uzsvēris Marksa atteikšanos no Hēgelim raksturīgās pieejas – atzīt fizisko dabu par pasaules vēstures sastāvdaļu – un aizstāj to ar sociālu interpretāciju, proti, aplūkojot to kā materiālo ražošanu (ekonomisko *natura naturata*).⁵² Te būtu arī jāatgādina, ka urbānajā komunikāciju sabiedrībā

⁴⁹ Kants I. Spriestspējas kritika. – R., Zvaigzne ABC, 2000. – 124. lpp.

⁵⁰ Schneider N. *Geschichte der Aesthetik von der Aufklaerung bis zur Postmoderne*. – Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1997. – 51. lpp.

⁵¹ Kants I. Spriestspējas kritika. – R., Zvaigzne ABC, 2000. – 119. lpp.

⁵² Benjamin W. *Re The Theory of Knowledge of Progress*, [N 16, 4] // *ibid*, 76. lpp.

mūsu kādreizējā tuvība dabai ir krietni paplucināta. Benjamins šim apstāklim ir pievērsis uzmanību, gan analizējot modernismam raksturīgo atsauci uz alegoriju, gan aprakstot stāstnieka figūras noiešanu no vēstures skatuves, gan aplūkojot "organiskā" mākslasdarba destrukciju.

Tātad, atgriežoties pie oriģināla un kopijas attiecību aplūkojuma, gribētos uzsvērt: Benjamins norāda, ka tehniskās pavairošanas apstākļos būtu jāpievērš uzmanība tam, ka ne oriģināls, bet kopijas ieņem arvien lielāku vietu realitātes noteiksmē. Būtībā viņš runā par to, pie kā vēlāk ir nonākuši arī citi domātāji, proti, ka mūsu rīcībā nav nekāda "dabiska" standarta, ar kura palīdzību mēs varētu atzīt dažus tēlus par reālākiem, bet citus par mazāk reāliem.

Benjamins uzsver: "Ap deviņpadsmito gadsimtu tehniskā pavairošana bija sasniegusi tādu standartu, kurā tā ne tikai padarīja par savu priekšmetu pārmantoto darbu kopumu un pakļāva to ietekmi dziļām pārmaiņām, bet arī izkaroja sev vietu starp māksliniecisko paņēmieni veidiem." Šis "sasniegtais standarts" nenozīmē, ka fotogrāfija un skaņu kino beidzot ir iztinušies no bērnu autiņiem, bet gan, ka tie jau no paša sākuma ir prasījuši pārskatīt attiecības starp uztveri un attēlu. Benjamins mēģina parādīt, ka māksla ir cieši saistīta ar spēju paplašināt mūsu uztveri. Latviski izdotajā Gombriha "Mākslas vēsturē" varam atrast divus attēlus: Teodora Žeriko "Zirgu skriešanas sacīkstes Epsomā" (1821) un Edvarda Maibridža "Auļojošs zirgs" (1872). Gombrihs raksta: "Mums visiem piemīt tieksme izdarīt nepārdomātus secinājumus, ka "tas nav tā dzīvē". Divainā kārtā mēs esam paraduši domāt, ka dabā visam jānotiek tieši tā kā labi pazīstamās gleznās. Minēsim kādu pārsteidzošu, ne pārāk senu atklājumu. Cilvēki no paaudzes paaudzē ir vērojuši zirgus auļojam, ir apmeklējuši zirgu skriešanas sacīkstes, piedalījušies medībās, priecājušies par gleznām un gravīrām, kas attaino zirgus, ciņas karstumā vai medību azartā traucamies pakal supiem. Taču, šķiet, neviens nav īsti izpētījis,

kāds tad izskatās auļojošs zirgs. Gleznās un gravīrās zirgi parasti parādīti it kā lidojam pa gaisu ar tālu izstieptām kājām – kā izcilā 19. gs. franču mākslinieka Teodora Žeriko slavenajā gleznā “Zirgu skriešanas sacikstes Epsomā”. Pēc gadiem piecdesmit, kad fotokamera bija tiktāl pilnveidota, ka ar to varēja uzņemt strauji kustēšos objektus, zirgu skriešanas sacikšu momentuzņēmumi pierādīja gan gleznotāju, gan skatītāju maldus. Neviena zirgs neaulekšo tā, kā mums liekas “pareizi”. Zirgs izdara atspērienu ar katru kāju pēc kārtas. Labi apdomājušies, mēs sapratīsim, ka citādi viņam nemaz nav iespējams.”⁵³

Fotogrāfija – šajā gadījumā Edvarda Maibridža “Auļojošs zirgs” – atklāj to, ko labs novērotājs (ir taču jāatzīst, ka gleznotājam piemīt labas novērošanas spējas) ar, kā šodien teiktu, neapbruņotu aci nemaz nespēj saredzēt. Laba dabiskās redzes precizitāte neko nevar mainīt šajā apstākli: fotogrāfija spēj atklāt par lietām to, ko mēs paši nebūtu saskatījuši. Līdz ar to diezīn vai var uzskatīt, ka fotogrāfija attēlo to, ko mēs paši būtu redzējuši, ja vien būtu bijusi attiecīgajā notikumā klāt. Tas, ka fotoattēls [*depiction*] ļauj mums atklāt [*detect*] kaut ko vairāk par tajā tverto realitāti, ir izraisījis diskusiju par to, kā tad būtu jāizprot attiecības starp attēlā redzamo un tajā atklājamo realitāti. Varam saskatīt šajā diskusijā divas pamācošas galējības: viena, kas noliedz to, ka fotogrāfija būtu aplūkojama kā attēls (tā tiek izprasta kā “jauna komunikācijas forma.. kas nav nedz burts, nedz vēstījums, nedz glezna [*picture*]”), un otra, kas fotoattēlā noraida iespēju atklāt cēloniskās reālās sakarības.⁵⁴ Par kādu gan dabisku standartu var būt šeit runa, kad mēģinām attēlot pasauli, ar iespējami lielāko precizitāti? Ir skaidrs, ka ir vai nu jānoraida fotoattēli kā tādi, kas neatbilst realitātei, vai

⁵³ Gombrich E. H. Mākslas vēsture. – Zvaigzne ABC, 1997. – 27.–28. lpp.

⁵⁴ Maynard P. Photography // The Routledge Companion to Aesthetics. Ed. by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. – Routledge, London, New York, 2001.

jāatsakās no mūsu absolūtās uzticības “dabiskajai” redzei. Benjamins uzskata, ka fotogrāfija sagrauj tradicionālās attiecības starp attēlu [*picture*] un uztveres pasauli. Katrā gadījumā mums ir jādomā par to, kā tad atrisināt šo situāciju, kurā mēs tagad esam starp divām pasaulēm: vienu, ko varam redzēt ar dabisko redzi, bet otru, ko mums palīdz ieraudzīt fotoattēls. Vēl vairāk – ja atzīstam, ka fotoattēls var kļūt par labāku liecinieku tam, kas reāli ir, tad jāatzīst, ka pasaule, kurā varējām pašauties, tēlaini izsakoties, uz A. Dīrera “Zaķi”, attiecībā pret moderno komunikāciju pasauli ir skaitāmo kauliņu pasaule.

Interesanti, ka fotomikroskopiskā gleznas izpēte zināmā aspektā var pastāstīt par gleznu vairāk, nekā pieejams “dabiskajai” redzei. Jautājums par pieredzes zudumu jeb šoka estētika. Benjamins, pētot šoka mehānismu, norādīja uz attēlā bāzētu atšķirīgu temporalitāšu un nesavienojamu sociālu topogrāfiju sadursmi.

Analizējot jauno mākslu – fotogrāfijas un kino – valdzinājuma pieredzi, Benjamins to raksturo kā “izklaides pieredzi”. Šo pieredzi viņš salīdzina ar skurbumu, saindēšanos, intoksikāciju. Pieredzes atmiršana?

Mākslasdarbā Benjamins saskata vēsturiskās pieredzes kondensēšanos. Estētikas uzdevums līdz ar to ir formulējams kā uzdevums “atslēgt” mākslasdarbus, kas ir pārvērtušies par sevī noslēgtām monādēm, “šifriem” principiāli atvērtajā mākslas kritikas perspektīvā. Esejā “Par vēstures jēdzienu” Benjamins uzsver: “Ikviens pagātnes tēls, ko tagadne nav atpazīnusi kā savu, draud neatgriežami izzust.” Modernais decentrētais cilvēks pārdzīvo mākslīgu vienotības izjūtu, lai gan ir zaudējis pārdzīvojuma spēju. Benjamins uzskata, kritiķa uzdevums ir glābt un saglābt fragmentāros tēlus, kas tverti mākslasdarbā un tādējādi transcendē tagadnes sastingumu.

Benjamins uzskata (“Autors kā producents”, 1934), ka buržuāziskais “izdevniecību tīkls” ir spējīgs asimilēt jebkura

veida revolucionāro materiālu, lai tikai piedāvātu izklaidi "salkstošai publikai". Tādēļ, pēc Benjamina domām, autoram pašam ir jārada estētiskās tehnikas un formālās stratēģijas, apzinoties sava darba saistību ar tapšanas nosacījumiem un to attiecībām ar institucionālās varas tīkliem. Mākslai ir jāatrod atbilstīga ideoloģiskās pretestības "tehnika". Viņš norāda, ka sociāli atbildīgs mākslasdarbs, piemēram, graustu fotogrāfijas, bez kritiskas izvērtēšanas līdzdalības var pārvērsties tehniski labi atrisinātā bezdomu tēlā, kas kļūst par estētiskās patikas avotu. Tāpēc Benjamins pievērš uzmanību tam, ka ir jāizvērtē ne tikai darba sociālie mērķi, bet arī mākslinieciskā tehnika, formālie mākslinieciskie līdzekļi, lai apzinātos institucionālo un formālo līdzekļu iespaidu uz tā uztveri. Montāžas tehnika ir tā fragmentācijas stratēģija, ar kuras palīdzību, pēc viņa domām, būtu iespējams izvairīties no melīgas samierināšanās starp revolucionāro saturu un estētiski tīkamo formu. Tādā veidā, imitējot iluzoras sociālas vienotības situāciju, Benjamins ir viens no pirmajiem, kas izvērtē montāžas tehnikas iespējas, rakstot par sirreālismu un Brehta "episko teātri". Montāža ir avangarda mākslas dažādo formālo un tehnisko stratēģiju atslēga, kas ļauj tai norobežoties no tām konvencijām, uz kurām balstās un pamatojas "organiskais" mākslasdarbs. Montāžas jēdziena ietekmi Benjamins saskata arī teorijā. Viņš atzīst: "Šim projektam ir jāintensificē citēšana bez pēdīpām. Tās teorija ir intimi saistīta ar montāžu."⁵⁵ Tālāk viņš uzsver: "Šī projekta metode: literārā montāža. Man nekas nav jāpasaka. Man ir tikai jāparāda (*zeigen*). Es neciepšu neko vērtīgu un nepiesavināšos nevienu meistarīgas frāzes pavērsienu. Tikai ikdienas notikumi, atkritumi – negribu tos izgudrot, bet vienkārši ļaut tiem būt vienīgā iespējamā veidā: esot noderīgiem."⁵⁶

⁵⁵ Benjamin W. N [Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress], [N 1, 10].

⁵⁶ Turpat, [N 1a, 8], 47. lpp.

Benjamina mantojuma apgūšanā tiek aktualizēta viņa radniecība ar tiem, kurus dēvē par “atkritumu antropologiem”, kas iestājas par kultūru plurālismu (kā Teilors, Klakhons, Levi-Stross, Remoti, Gercs u.c.). Šis radniecības pamats ir ne tikai tas, ka Benjamins nejūtas nekur piederīgs, bet arī tas, ka viņš savu pētniecības metodi izpratis kā veidu, “kā saskatīt mirkļa analīzē vispārējo norišu likumsakarību”. Benjamins pievēršas “vēstures atkritumu” izpētei. Šīs metodes ir līdzīgas. Simboliskā un sociālā kārtība ir atkritumu producētāja. Atkritumi nav vēstures mērķis, tie ir sistēmas blakusprodukts. Progresā monētas otra puse ir pagrimuma periodi. Tāpēc to izpēte ļauj pateikt, kāda klasifikācijas sistēma valda pār dzīvi.

Aklais punkts: Benjamins un Adorno

Adorno atzina dziļo ietekmi, ko uz viņu bija atstājis agrīnais Benjamina darbs “Vācu bēdu lugas sākotne”⁵⁷. 1923. gadā vienpadsmit gadus jaunāko Adorno ar Benjaminu iepazīstināja Zigfrīds Krakauers. 1929. gadā Adorno no jauna satikās ar Benjaminu un pavadīja laiku produktīvās sarunās Kēnigšteinā. Abu domātāju intensīvās filozofiskās diskusijas sporādiski turpinājās līdz 1932. gadam, tās Benjamins nosauca par “vēsturiskām”. Adorno vēl 1935. gadā bija pārliecināts par iespējamību kopā ar Benjaminu izstrādāt vietu, t.i., marksistiski ievirzītu, filozofisku programmu, taču raizes viņam sagādāja Bertolda Brehta pieaugošā ietekme uz Benjaminu. Adorno uzskatīja, ka Brehta ietekmē dialektika tiks upurēta par labu vulgāram marksismam. Adorno 30. gadu vēstulēs atrodam noformulētu viņa pozīciju attiecī-

⁵⁷ “*Ursprung des deutschen Trauerspiels*” – kā raksta Georgs Šteiners, – ir “vienīgā pabeigtā grāmata. Pārējie raksti, kas veido astoņus iespaidīgus sējumus, ir radīti eseju, tulkojumu, fragmentu, īsu piezīmju, skriptu aizsegā.”

bā uz trim Benjamina tekstiem, proti, "Parīze, XIX gadsimta galvaspilsēta", "Mākslasdarbs tā tehniskās reprodukcijas laikmetā" un Bodlēra "Otrās impērijas Parīze". Šī sarakste ieguvusi Adorno un Benjamina diskusijas apzīmējumu.

Adorno uzskata, ka Benjamins nenovērtē mākslas autonomijas nozīmi, kā arī pārvērtē mehāniski reproducētās mākslas institucionalizācijas progresīvās sekas. Viņa idejas tiek attīstītas 1938. g. rakstā "Par mūzikas fetišistisko raksturu un klausīšanās regresiju." Šajā rakstā Lukāča lietiskošanas idejas skaidrojums tiek izmantots, lai izstrādātu materiālistisku masu kultūras teoriju. Adorno uzmanības centrā ir visaptveroša patērniecība un tradicionālā estētiskā subjekta rezultatīva likvidēšana. Ar "patērniecību" Adorno izprot organizētu procesu, kura rezultātā mākslas tiek atsvešinātas no to sākotnējās un tradicionālās funkcijas, kad tās ir estētiskās pieredzes objekti, bet tiek pārvērstas par priekšmetiem, kuru raksturu nosaka to vieta tirgū un kuriem ir tikai "maiņas vērtība". Kultūras lietiskošana norisinās, izstumjot kvalitātes raksturojumus, atstājot virspusējo, nedzīvo, pasīvo.

Par Benjamina eseju "Mākslasdarbs tā mehāniskās reproducējamības laikmetā" Adorno 1936. g. vēstulē raksta: "Abas pozīcijas ir integrālas brīvības atšķeltas puses, līdz kurai gan tās nepaceļas." Pēc Adorno domām, Benjamina postauratiskā izklaide kļūmīgi un nedialektiski heroizē sadrumstalotības un preču fetišisma kā kultūras iespēju un apvērsuma stratēģijas. Gan Benjamins, gan Adorno bija vienprātis par to, ka modernās tehnoloģijas ir "iznesušas" mākslu ārpus tās kādreizējā burvestības un auras areāla, tomēr atšķirībā no Benjamina Adorno aizstāvēja pārliecību, ka, neraugoties uz "auras graušanas" impulsiem, modernā māksla ir un paliek "estētiska". Adorno nerimtīgi uzsvēra, ka aura un kontemplatīvie elementi saglabājas arī 20. gadsimta mehāniskās reproducēšanas ziedu laikos, lai arī perversā formā cietsirdīgi apvienojot augsto un zemo masu kul-

tūrā. Viņaprāt, kultūras industrija mēģina nogludināt modernās kultūras "bojājumus", "absorbējot gaismu modernajā mākslā, vai otrādi."

Benjamina idejas un iestrādes ("Parīze, XIX gadsimta galvaspilsēta") 1935. g. izraisa Horkheimera un Frīdriha Pollaka dedzīgu sajūsmu, nodrošinot viņam līdzstrādnieka vietu Sociālo pētījumu institūtā. Benjamina uzmanības centrā ir "arhaisko tēlu" jēdziena kritika, kamēr Horkheimers gaida "Bodlēra materiālistisku interpretāciju". Tā kā Adorno dialektisko tēlu teorija šķita viena no visproblemātiskākajām, viņš ar aizdomām izturas pret Benjaminu ieceri pievērsties vispirms Junga un Klagesa "arhaisko tēlu" kritikai. Benjamins brīdina par problēmām, ko radīs nepastarpināta pievēršanās darba materiālajam saturam. Adorno Benjaminam pārmet ne tik daudz materiālistiskās pieejas, cik dialektikas trūkumu un nepastarpinātību.

Hābermāss atzīst, ka Adorno kritika par Benjaminu ir interesanta gan no tā viedokļa, ko tā ir pārpratusi, gan no tā, ko sapratusi. Benjamins, kam trīsdesmitajos gados piedēvē Jānusveida seju, pamazām izstrādā paradumu izvairīties priekšlaicīgi iepazīstināt draugus ar savu eseju saturu – viņš grib tos pasargāt no pārpratumiem un eseju iespējamās agresivitātes, kā arī saglabāt pretrunīgo savienojumu – materiālistisko un mesianisko interešu saplūdināšanu. "Par vēstures jēdzienu" Šolems raksturo kā Benjaminu atbildi uz Staļina un Hitlera paktu. Tajā Benjamins atgriežas pie agrīnajam periodam raksturīgās mesianisma filozofijas.

Metafora un tulkojums: Benjamins un Deridā

Benjamina (Klē) Vēstures eņģelis ir industriālā laikmeta eņģelis, kas apraud to, par ko pārvērtusies pagātne, kura tiek "aizslaucīta" vēstures mēslainē, uznākot uz skatuves jauniem progresa spēkiem. Mūsu globālajā plašsaziņas li-

dzeķļu laikmetā telpas sarašanās tehnoloģijas ir kļuvušas par mūsu ikdienas dzīves sastāvdaļu un rītdienu ir kolonizējusi šodiena.

Darbos, kas veltīti Benjaminā vēstures skaidrojumam, vienmēr saskatāmas atsauces uz mesiānisko, teoloģisko. Deridā norāda, ka Benjaminā "vārda došanas teoloģija"⁵⁸ būtu jāskata kā struktūra, kas vēlas saglabāt vēsturisko apsolījumu, nepakļaujoties "relīģijas loģikai". Tāpat, kā Deridā raksturīgi uzsvēris, ka nav nekā *hors-texte*, tā Benjamins uzsver, ka nav nekā ārpus valodas.

Abus domātājus vieno "neizdošanās" loģika – izgāšanās, risinot jautājumu par "piederību" kādai nozarei, kādai institūcijai, kādai viegli atpazīstamai tradīcijai: tā ir un paliek aktualitātes pamats viņu intelektuālajam mantojumam, kas attiecīgi ierakstīts – vācu un franču valodā.

Izmantotā literatūra

1. Aesthetics and Politics. Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno. – Verso, 1990.
2. Benjamin W. N [Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress] – [N2, 7]//Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History. – Ed. by Gary Smith, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989.
3. Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. – Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1972.
4. Benjamin W. Illuminations. – Ed. and with an introduction by Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1968.
5. Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History. – Ed. by Gary Smith, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989.
6. Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura. – Lise Patt, Gerhard Richter, Marquard Smith Institute of Cultural Inquiry. March 2001.
7. Benjamin's Ghosts. – Gerhard Richter (Editor), Richter Gerhard Stanford University. 2002.

⁵⁸ Derrida J. *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. – Galilee, 1993.

8. Britt M. B. *Walter Benjamin and the Bible*. – Edwin Mellen Press, 2003.
9. Cohen M. *Profane Illumination. Walter and the Paris of Surrealist Revolution*. – University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1993.
10. Buck-Morss S. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. – The MIT Press, 1991.
11. *Destruction & Experience*. – Ed. by Andrew Benjamin and Peter Osborne, Clinamen Press, 2000.
12. Graeme G. *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. – Cambridge, Polity Press, 1996.
13. Koepnick L. *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. – University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999.
14. Leslie E. *Walter Benjamin. Overpowering conformism*. – Pluto, London, Sterling, Virginia, 2000.
15. *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. – Ed. By Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan, Stanford University Press, Stanford, California, 2003.
16. *The Aesthetics of the Critical Theorists. Studies on Benjamin, Adorno, Marcuse, and Habermas*. Ed. by Roblin R. — Lewinston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1990.
17. *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. – Ed. by Tom Huhn and Lambert Zuidervaart, Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1997.
18. *Walter Benjamin and Romanticism*, – Beatrice Hanssen (Editor), Andrew Benjamin (Editor). – Continuum International Publishing Group, 2002.
19. Weigel S. *Body- and image-space. Rereading Walter Benjamin*. – Routledge, London and New York, 1996.
20. Wellmer P. A. *The Persistence of Modernity*. – Polity Press, Cambridge, 1991.
21. Wolin R. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. – University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.
22. Zuidervaart L. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. – Cambridge, Massachusetts, and London, England: MIT Press, 1993.

Iluminācijas: Personu rādītājs

Ābekens [*Abeken*] Heinrihs Johans Vilhelms Rūdolf (1809–1872) – vācu teologs un ierēdnis – **88., 92. lpp.**

Ābrahams no Santa Klāras [*Abraham á Santa Clara*] (īst. v. Johans Ulrihs Megerle, 1644–1709) – vācu garīdznieks un rakstnieks – **409. lpp.**

Afāntēns [*Enfantin*] Bartālmē Prospērs (1796–1864) – franču sociālists, viens no sensimonistu kustības līderiem **194. lpp.**

Aivenss [*Ivens*] Žoriss (1898–1989) – nīderlandiešu kinorežisors – **172. lpp.**

Al Rašids [*al-Rasheed*] Haruns (763–809) – piektais Abasīdu kalifs, kura valdīšana ir iemūžināta “Tūkstoš un vienas nakts pasakās” – **403. lpp.**

Alēns [*Alain*] Emils – Augusts Šartjē (1868–1951) – franču filozofs – **231. lpp.**

Altenbergs [*Altenberg*] Peters (īst. v. Rihards Englanders, 1859–1919) – austriešu rakstnieks un dzīves mākslinieks – **402. lpp.**

Arago [*Arago*] Domeniks Žans Fransuā (1786–1853) – franču fiziķis, ģeometrs un astronoms, metriskās sistēmas pamatlicējs – **192. lpp.**

Arnheims [*Arnheim*] Rūdolf (dz. 1904) – vācu filozofs un mākslas teorētiķis, darbā izmantojis ģestaltpsiholoģijas metodes – **169., 179. lpp.**

Arnūā [*Arnoux*] Pols Aleksandrs (1884–1973) – franču rakstnieks – **166. lpp.**

Arps [*Arp*] Žans jeb Hanss (1886–1966) – elzasiešu skulptors, gleznotājs un dzejnieks, viens no dadaisma pamatlicējiem – **180. lpp.**

Atgē [*Atget*] Eižens (1856–1927) – franču fotogrāfs – **164. lpp.**

Bahofens [*Bachofen*] Johans Jakobs (1815–1887) – šveiciešu filozofs un arheologs – **142. lpp.**

Balzaks [*Balzac*] Onorē de (1799–1850) – franču rakstnieks un žurnālists – **189., 203., 257., 381. lpp.**

Barbē d'Orevili [*Barbey d'Aurevilly*] Žils (1808–1889) – franču rakstnieks un literatūrkritiķis – **240. lpp.**

Barbjērs [*Barbier*] Anri Augusts (1805–1882) – franču dzejnieks un satirīķis – **219., 220., 225. lpp.**

Barē [*Barrès*] Moriss (1862–1923) – franču romānists un politiķis, nacionālists – **383. lpp.**

Baumgartners [*Baumgartner*] Tomass (1882–1962) – vācu gleznotājs – **110., 139. lpp.**

Bazedovs [*Basedow*] Karls Ādolfs fon (1799–1854) – vācu mediķis un zinātnieks – **74. lpp.**

Bekesi [*Bekessy*] Imre jeb Emmerihs (1887–1951) – ungāru publicists un redaktors – **417. lpp.**

Beklins [*Böcklin*] Arnolds (1827–1901) – šveiciešu gleznotājs, grafiķis un tēlnieks – **391. lpp.**

Bēlendorfs [*Böhlendorf*] Kazimirs Ulrihs (1775–1825) – vācbaltu dzejnieks, Helderlina draugs – **312. lpp.**

Belše [*Bölsche*] Vilhelms (1861–1939) – vācu rakstnieks, biogrāfs un dabas pētnieks – **349. lpp.**

Benets [*Bennett*] Arnolds (1867–1931) – angļu rakstnieks – **444. lpp.**

Beranžē [*Béranger*] Pjērs Žans de (1780–1857) – franču dzejnieks, bonapartists – **275. lpp.**

Bergsons [*Bergson*] Anri (1859–1941) – franču filosofs, Nobela prēmija literatūrā 1927. gadā – **207., 208., 210., 232., 235., 237., 238., 241., 242. lpp.**

Berne [*Börne*] Ludvigs (1786–1837) – vācu publicists un satīriķis – **232. lpp.**

Bernueli [*Bernoulli*] Daniels (1700–1782) – šveiciešu matemātiķis – **142. lpp.**

Betihers [*Boetticher*] Karls Gotlibs Vilhelms (1806–1889) – vācu arhitekts, inženieris un mākslas teorētiķis – **189. lpp.**

Bihners [*Büchner*] Georgs (1813–1837) – vācu dramaturgs un rakstnieks, slepenās “Cilvēka tiesību biedrības” dalībnieks – **312.–314. lpp.**

Bilšovskis [*Bielschowsky*] Alberts (1847–1902) – vācu literatūrzinātnieks un biogrāfs, Gētes pētnieks – **82., 136. lpp.**

Blankī [*Blanqui*] Lui Ogists (1805–1881) – franču revolucionārais sociālists un publicists – **258., 266.–268., 272., 282., 293. lpp.**

Blohs [*Bloch*] Ernsts (1885–1977) – vācu filosofs un estētiķis, marksists – **298., 449., 470. lpp.**

Blojs [*Bloy*] Leons (1846–1917) – franču rakstnieks, kritiķis un polemīķis – **415. lpp.**

Bodlērs [*Baudelaire*] Šarls (1821–1867) – franču dzejnieks – **196., 198.–200., 205.–286., 412., 413., 421., 461., 476.–478., 482., 496., 497. lpp.**

Bokačo [*Boccaccio*] Džovanni (1313–1375) – itāļu rakstnieks – **118. lpp.**

Bolls [*Boll*] Francs (1867–1924) – vācu klasicists un astroloģijas vēsturnieks – **99. lpp.**

Borharts [*Borchardt*] Rūdolfs (1877–1945) – vācu rakstnieks, literatūrkritiķis un tulkotājs, nacionālists – **132. lpp.**

Brehts [*Brecht*] Bertolds (1898–1956) – vācu dramaturgs un dzejnieks – **164., 167., 270., 289., 330., 332., 343., 408., 457., 466., 470., 494., 495. lpp.**

Bretons [*Breton*] Anri (1896–1966) – franču rakstnieks, dzejnieks un sirreālisma teorētiķis – **180. lpp.**

Buaserē [*Boisserée*] Johans Zulpics Melhiors Dominiks (1783–1854) – vācu arhitekts, viens no Ķelnes Doma projekta izstrādātājiem – **149. lpp.**

Celters [*Zelter*] Karls Fridrihs (1758–1832) – vācu komponists, Meijerbēra un Mendelzona skolotājs, Gētes draugs – **87., 90., 95., 100., 103., 132., 146., 300. lpp.**

Da Rimini [*da Rimini*] Frančeska – 13. gs. itāļu skaistule, kuras traģiskais milas stāsts ir iemūzināts Dantes “Dievišķajā komēdijā” un citos mākslasdarbos – **150. lpp.**

Dagērs [*Daguerre*] Lui (1789–1851) – franču gleznotājs, dagerotipijas izgudrotājs – **191., 192., 243. lpp.**

- Dartēns** [*Durtain*] Luks (īst. v. Andrē Nepvū, 1881–1959) – franču rakstnieks, ceļotājs un ārsts – **175. lpp.**
- Dāvids** [*David*] Žans Luijs (1748–1825) – franču mākslinieks klasicists, Napoleona galma gleznotājs – **191. lpp.**
- Debels** [*Deubel*] Leons (1879–1913) – franču dzejnieks – **197. lpp.**
- Deborda-Velmora** [*Desbordes-Valmore*] Marselina (1786–1859) – franču romantisma laikmeta dzejniece un literāte – **238. lpp.**
- Delvo** [*Delvau*] Alfrēds (1825–1867) – franču žurnālists un rakstnieks, pazīstams ar pirmo franču slenga vārdnīcu *Dictionnaire érotique moderne* – **218. lpp.**
- Derēns** [*Deraïn*] Andrē Lui (1880–1954) – franču gleznotājs postimpresionists – **181. lpp.**
- Diamels** [*Duhamel*] Georgs (1884–1866) – franču rakstnieks – **182., 183. lpp.**
- Dicgens** [*Dietzgen*] Jozefs (1828–1888) – vācu ādminis un sociālists – **292.–294. lpp.**
- Dikamps** [*Du Camps*] Maksims (1822–1894) – franču rakstnieks un fotogrāfs, pazīstams kā meistarīgs Parīzes dzīves attēlotājs – **202. lpp.**
- Diltejs** [*Dilthey*] Vilhelms (1833–1911) – vācu filozofs, psihologs, vēsturnieks un hermeneitikas teorētiķis – **206. lpp.**
- Dipons** [*Dupont*] Pjērs (1821–1870) – franču dzejnieks, pazīstams kā dziesmu tekstu autors – **281. lpp.**
- Domjē** [*Daumier*] Onorē (1808–1879) – franču gleznotājs, karikatūrists un skulptors – **257. lpp.**
- Džoto** [*Gioto*] (1266–1337) – itāļu gleznotājs un arhitekts – **128., 235. lpp.**
- Edisons** [*Edison*] Tomass Alva (1847–1931) – amerikāņu izgudrotājs – **180. lpp.**
- Eihendorfs** [*Eichendorf*] Jozefs fon (1788–1857) – vācu dzejnieks, novelists un ierēdnis – **392. lpp.**
- Engelss** [*Engels*] Fridrihs (1820–1895) – vācu sociālists – **202., 217–219, 225. lpp.**
- Enzors** [*Ensor*] Džeimss (1860–1949) – beļģu gleznotājs ekspresionists – **228., 329. lpp.**
- Fernandess** [*Fernandez*] Ardavins Luiss (1891–1962) – spāņu dzejnieks, dramaturgs un tulkotājs – **384., 386. lpp.**
- Fiduss** [*Fidus*] (īst. v. Hugo Hepeners, 1868–1948) – vācu gleznotājs, kaila ķermeņa attēlošanas kulta entuziasts – **256. lpp.**
- Firtels** [*Viertel*] Bertolds (1885–1953) – austriešu rakstnieks, dramaturgs, režisors, esejiests un tulkotājs – **405., 420. lpp.**
- Fistels de Kulanžs** [*Fustel de Coulanges*] Nimā Deniss (1830–1889) – franču vēsturnieks, antikās pasaules pētnieks, nacionālists – **290. lpp.**
- Flobērs** [*Flaubert*] Gistavs (1821–1880) – franču rakstnieks – **290., 381. lpp.**
- Foss** [*Voss*] Johans Heinrihs (1751–1826) – vācu dzejnieks, klasicists un tulkotājs – **67., 71. lpp.**
- Fra Andželiko** [*Fra Angelico*], Gido di Pjetro (1400–1455) – florentiniešu gleznotājs, dominikāņu mūks – **166. lpp.**
- Francoss** [*Franzos*] Karls Emils (1848–1904) – vācu rakstnieks un žurnālists, Bihnera drāmas “Voiceks” pirmpublicācijas redaktors un izdevējs – **313. lpp.**

Franss [*France*] Anatols (1844–1924) – franču dzejnieks, rakstnieks un satīriķis – **235., 378. lpp.**

Furjē [*Fourier*] Fransuā Mari Šarls (1760–1830) – franču sociologs un filozofs, vizionārs, “utopiskais” sociālists – **188., 190., 191., 195., 236., 293. lpp.**

Galimārs [*Gallimard*] Gastons (1881–1975) – izdevniecības *Gallimard* dibinātājs, Prusta draugs un romāna “Zudušo laiku meklējot” izdevējs – **375. lpp.**

Ganss [*Gance*] Ābels (1889–1981) – franču kinorežisors, grandiozu vēsturisko filmu un melodrāmu autors – **158., 165., 166. lpp.**

George [*George*] Stefans (1868–1933) – vācu dzejnieks un tulkotājs, hellēniski orientētas vācu jaunatnes kustības vadonis – **22., 67., 108., 121., 151., 223., 252., 419., 420., 475. lpp.**

Geress [*Görres*] Jozefs (1776–1848) – vācu literatūrkritiķis – **129. lpp.**

Gerstekers [*Gerstäcker*] Fridrihs (1816–1872) – vācu rakstnieks un ceļotājs, piedzīvojumu romānu autors – **431. lpp.**

Gervins [*Gervinus*] Georgs Gotfrids (1805–1871) – vācu politikas un literatūras vēsturnieks – **101.–103., 308. lpp.**

Gijs [*Guys*] Konstantīns (1802–1892) – holandiešu gleznotājs reālists, ilustrators – **214., 248. lpp.**

Gizo [*Guizot*] Fransuā (1787–1874) – franču vēsturnieks un politiķis, pamatizglītības sistēmas autors Jūlija monarhijas laikā – **196. lpp.**

Gliks [*Glück*] Gustavs (1871–1952) – austriešu mākslas vēsturnieks – **394. lpp.**

Goclans [*Gozlan*] Leons (1806–1866) – franču rakstnieks un dramaturgs – **218. lpp.**

Gogolis [*Gogol*] Nikolajs (1809–1852) – krievu rakstnieks, dramaturgs un satīriķis – **227. lpp.**

Gonkūri [*Goncourt*], brāļi Edmons (1822–1896) un Žils (1830–1870) – franču romānistu – **381. lpp.**

Gorkijs [*Gorky*] Maksims (ist. v. Aleksejs Peškovs, 1868–1936) – krievu rakstnieks, dramaturgs un biogrāfs – **447. lpp.**

Gothelfs [*Gotthelf*] Jeremija (ist. v. Alberts Biciuss, 1797–1854) – šveiciešu priesteris, dzejnieks un prozaīķis – **431., 432., 449. lpp.**

Gotjē [*Gautier*] Teofils (1811–1872) – franču dzejnieks, rakstnieks un kritiķis, vadošais *art pour l'art* teorijas proponentu – **214., 257., 281. lpp.**

Gregoroviuss [*Gregorovius*] Ferdinands (1821–1891) – vācu vēsturnieks un ceļojuma piezīmju autors – **312. lpp.**

Grenvils [*Grandville*], ist.v. Žans Žaks Izidors Žerārs, (1803–1847) – franču grafiķis un karikatūrists, ilustrējis Igo, Beranžē u.c. – **194., 195. lpp.**

Grimme [*Grimm*] Huberts (1864–1942) – vācu orientālists, semītu valodu speciālists un mākslas vēsturnieks – **162. lpp.**

Grīns [*Grün*] Karls (1813–1887) – vācu sociālists, rakstnieks un kultūrvēsturnieks – **191. lpp.**

Guckovs [*Guckow*] Karls Ferdinands (1811–1878) – vācu rakstnieks, antimorantiskās kustības “Jaunā Vācija” lideris – **203., 312., 313. lpp.**

Gundolfs [*Gundolf*] Fridrihs (1880–1931) – vācu literatūrvēsturnieks, Georges pulciņa dalībnieks, Gētes pētnieks – **86., 88., 107.–112., 116., 126., 149., 475. lpp.**

- Hakslis** [*Huxley*] Oldoss (1894–1963) – angļu prozaīķis, esejists un kultūrkritiķis – **172. lpp.**
- Hamsuns** [*Hamsun*] Knuts (1859–1952) – norvēģu rakstnieks – **284., 392. lpp.**
- Haufs** [*Hauff*] Vilhelms (1802–1827) – vācu dzejnieks un prozaīķis – **454. lpp.**
- Hauptmans** [*Hauptmann*] Gerharts (1862–1946) – vācu dramaturgs un literāts, Nobela prēmija literatūrā 1912. gadā – **349. lpp.**
- Hēbels** [*Hebel*] Johans Pēters (1760–1826) – vācu dzejnieks un populāru stāstu autors – **392., 398., 399., 431., 440., 441., 447., 451., 452. lpp.**
- Hēgelis** [*Hegel*] Georgs Vilhelms Fridrihs (1770–1831) – vācu filosofs – **162., 204., 219., 288., 461., 478., 490. lpp.**
- Heimans** [*Heimann*] Morics (1868–1925) – vācu redaktors un rakstnieks – **446. lpp.**
- Heine** [*Heine*] Heinrihs (1797–1856) – vācu dzejnieks liriķis un literatūras kritiķis – **206., 228., 396., 425. lpp.**
- Heize** [*Heyse*] Pauls Johans Ludvigs (1830–1914) – vācu rakstnieks reālists, Nobela prēmija literatūrā 1910. gadā – **312. lpp.**
- Hekers** [*Haecker*] Teodors (1879–1945) – vācu kultūrkritiķis un filosofisks rakstnieks, katoļu eksistenciālisma pārstāvis – **418. lpp.**
- Helderlins** [*Hölderlin*] Johans Kristians Fridrihs (1770–1843) – vācu dzejnieks un tulkotājs – **24.–51., 54., 66., 69., 72., 104., 115., 116., 131., 150., 312., 473., 475., 476. lpp.**
- Hengstenbergs** [*Hengstenberg*] Ernsts Vilhelms (1802–1869) – vācu teologs un Bībeles eksegēts – **91., 133. lpp.**
- Hercliba** [*Herzlieb*] Kristiāna Frederike Vilhelmine, “Minna” (1789–1865) – Gētes mīļākā – **94., 127. lpp.**
- Herders** [*Herder*] Johanns Gotlibs fon (1744–1803) – vācu filosofs apgaismotājs – **75. lpp.**
- Hērodots** [*Herodotus*] (V gs. p. Kr.) – sengrieķu vēsturnieks – **353., 354., 435., 436. lpp.**
- Hēsiods** [*Hesiodos*] (ap 700. p. m. ē.) – grieķu dzejnieks un rapsods – **133. lpp.**
- Hesels** [*Hessel*] Francs (1880–1941) – vācu rakstnieks, tulkotājs un lektors – **390., 477. lpp.**
- Hofmanis** [*Hoffmann*] Ernsts Teodors Amadejs (1776–1822) – vācu rakstnieks romantīķis, fantasts – **226., 227. lpp.**
- Holtijs** [*Hölty*] Ludvigs Kristofs Heinrihs (1748–1776) – vācu dzejnieks – **422. lpp.**
- Humbolts** [*Humboldt*] Vilhelms fon (1767–1835) – vācu filologs un diplomāts – **75., 92., 95. lpp.**
- Ibsens** [*Ibsen*] Henriks (1828–1906) – norvēģu dramaturgs un dzejnieks – **349. lpp.**
- Igo** [*Hugo*] Viktors (1802–1885) – franču rakstnieks un dzejnieks – **195., 206., 213., 217., 219., 220., 253., 257., 259., 262., 278., 281. lpp.**
- Jakobi** [*Jacobi*] Fridrihs Heinrihs (1749–1832) – vācu filosofs un polemīķis – **91. lpp.**
- Jensens** [*Jensen*] Johanness (1873–1950) – dāņu rakstnieks, dzejnieks un antropologs – **370. lpp.**
- Johmans** [*Jochmann*] Karls Gustavs (1789–1830) – vācu publicists, esejists un sociālkritiķis, jaunībā strādājis par advokātu Rīgā – **277. lpp.**

Žubērs [*Joubert*] Jozefs (1754–1824) – franču morālists un literatūrkritiķis – 234.–236. lpp.

Jungs [*Jung*] Karls Gustavs (1875–1961) – šveiciešu psihiatrs un kultūrteorētiķis – 207., 497. lpp.

Kafka [*Kafka*] Francs (1883–1924) – austriešu rakstnieks – 284., 393., 478., 479. lpp.

Kants [*Kant*] Imanuels (1724–1804) – vācu filozofs – 74., 78., 112., 145., 301.–305., 460., 472.–475., 478., 489., 490. lpp.

Karels [*Carrel*] Alekss (1873–1944) – franču ķirurgs un biologs, Nobela prēmija medicīnā 1912. gadā – 413. lpp.

Kellers [*Keller*] Gotfrids (1819–1890) – šveiciešu lirikiķis un prozaiķis – 259., 289., 391. lpp.

Kerrs [*Kerr*] Alfrēds (1867–1948) – vācu rakstnieks, žurnālists un teātra kritiķis – 417. lpp.

Kiplings [*Kipling*] Radjards (1865–1936) – angļu rakstnieks, Nobela prēmija literatūrā 1907. gadā – 447. lpp.

Kirkegors [*Kierkegaard*] Sērens (1813–1855) – dāņu filozofs un reliģisks rakstnieks – 260., 268., 406., 416., 462., 476. lpp.

Kladēls [*Cladel*] Leons (1835–1892) – franču rakstnieks, Bodlēra sekotājs – 214. lpp.

Klagess [*Klages*] Ludvigs (1872–1956) – vācu filozofs, grafologs un kultūrvēsturnieks – 207., 497. lpp.

Klaudius [*Claudius*] Matias (1740–1815) – vācu dzejnieks un žurnālists – 425. lpp.

Klē [*Klee*] Pauls (1879–1940) – vācu gleznotājs – 291., 330., 428., 483. lpp.

Kleists [*Kleist*] Heinrihs fon (1777–1811) – vācu dramaturgs, dzejnieks un novelists – 128., 312. lpp.

Koens [*Cohen*] Hermanis (1842–1918) – vācu filozofs, vadošais neokantisma pārstāvis – 59., 77., 82., 141. lpp.

Kokto [*Cocteau*] Žans (1889–1963) – franču dzejnieks un literāts – 376. lpp.

Kona [*Cohn*] Jūla (1894–1981) – vācu tēlniece, Benjamina iemiņotā divdesmito gadu sākumā – 73., 465. lpp.

Krauss [*Kraus*] Karls (1874–1936) – austriešu žurnālists un dzejnieks, žurnāla "Fackel" dibinātājs un tā vienīgais autors – 209., 245., 294., 371., 394.–428., 478.–483. lpp.

Kurbē [*Courbet*] Gistavs (1819–1877) – franču gleznotājs – 203., 271. lpp.

Kurjērs [*Courier*] Pols-Lui (1772–1825) – franču klasicists un politisks publicists – 413. lpp.

Lafargs [*Lafargue*] Pols (1841–1911) – franču rakstnieks, anarhistiskas ievirzes sociālists, Marksa znots – 201. lpp.

Laforgs [*Laforgues*] Žils (1860–1887) – franču dzejnieks, simbolists – 252., 257. lpp.

Lamartins [*Lamartine*] Alfonss de (1770–1869) – franču dzejnieks un valstsvīrs – 257. lpp.

Lao Dzi [*Lao-Tzu*] (burt.: vecais meistars, ap 600. g. p.m.ē.) – ķīniešu gudrais – 360. lpp.

- Lasals** [*Lassalle*] Ferdinands (1825–1864) – sociālists, viens no vācu sociāldemokrātijas pamatlicējiem – **413. lpp.**
- Laskere-Šūlere** [*Lasker-Schüler*] Elza (1869–1945) – vācu dzejniece – **418. lpp.**
- Laube** [*Laube*] Heinrihs (1806–1884) – vācu dramaturgs, rakstnieks un redaktors – **114. lpp.**
- Lekonts de Lils** [*Leconte de Lisle*] Šarls Marija Renē [1818–1894] – franču pesimistiskas ievirzes dzejnieks – **257. lpp.**
- Lekorbizjē** [*Le Corbusier*] (īst. v. Šarls Eduards Žanerē, 1887–1965) – franču arhitekts, viens no ievērojamākajiem XX gs. arhitektūras novatoriem – **331. lpp.**
- Lemetrs** [*Lemaitre*] Žoržs Anri (1894–1966) – beļģu katoļu priesteris, matemātiķis un astronoms – **264., 282. lpp.**
- Leopardi** [*Leopardi*] Džakomo (1798–1837) – itāļu dzejnieks – **195., 338. lpp.**
- Leplejs** [*Le Play*] Pjērs Žiljoms Frederiks (1806–1882) – franču sociologs un ekonomists, moderno socioloģisko aptaujas metožu izstrādātājs – **203. lpp.**
- Levijs** [*Lewy*] Ernsts (1881–1966) – vācu valodnieks, somugru valodu speciālists – **310. lpp.**
- Liglērs** [*Liegler*] Leopolds (1882–1945) – austriešu rakstnieks, literatūrvēsturnieks un kritiķis – **405. lpp.**
- Ligne** [*von Ligne*] Šarls Jozefs fon (1735–1814) – austriešu karavadonis un memuāru autors – **342. lpp.**
- Lihtenbergs** [*Lichtenberg*] Georgs Kristofs (1742–1799) – vācu fiziķis, aforists un satirīķis – **428. lpp.**
- Loce** [*Lotze*] Hermanis (1817–1900) – vācu filozofs – **287. lpp.**
- Lojola** [*Loyola*] Ignacijs (1491–1556) – spāņu teologs, “Jēzus biedrības” (jezuītu ordeņa) dibinātājs – **385. lpp.**
- Loss** [*Loos*] Ādolfs (1870–1933) – austriešu arhitekts un arhitektūras kritiķis – **330., 331., 395., 396., 402., 408., 418., 427., 428. lpp.**
- Luijs Filips** [*Louis Philippe*] (1773–1850) – Francijas karalis no 1830. gada līdz 1848. gadam – **196., 202. lpp.**
- Lukačs** [*Lukacs*] Georgs (1885–1971) – ungāru filozofs, politiķis un estētiķis, marksists – **444., 470., 496. lpp.**
- Luters** [*Luther*] Martins (1483–1546) – vācu teologs un reliģisks reformators – **67., 71. lpp.**
- Malarmē** [*Mallarmé*] Stefāns (1842–1898) – franču dzejnieks, simbolists – **68., 161. lpp.**
- Marinēti** [*Marinetti*] Emilio (1876–1944) – itāļu dzejnieks un rakstnieks, futūrisma pamatlicējs – **185.–187. lpp.**
- Markss** [*Marx*] Kārlis Heinrihs (1818–1883) – vācu filozofs un sabiedrības teorētiķis – **153., 190.–196., 217., 218., 224., 229., 288., 292.–294., 416., 425., 457., 467., 468., 483., 490. lpp.**
- Masačo** [*Masaccio*] (1401–1425) – itāļu renesanses gleznotājs – **128. lpp.**
- Māterlinkss** [*Maeterlinck*] Moriss Polidors Marija Bernards (1862–1949) – beļģu dzejnieks un rakstnieks, Nobela prēmija literatūrā 1911. gadā – **270., 279. lpp.**
- Merions** [*Meryon*] Šarls Moriss (1821–1868) – franču gleznotājs romantiķis – **256., 277. lpp.**

Merks [*Merck*] Johans Heinrihs (1741–1791) – vācu literatūrzinātnieks un rakstnieks – **157. lpp.**

Mezjērs [*Mézières*] Alfrēds (1826–1915) – franču esejists, politiķis un literatūrvēsturnieks – **94., 257., 259. lpp.**

Mihaelisa [*Michaélis*] Karina (1872–1950) – dāņu rakstniece – **406. lpp.**

Misē [*Musset*] Alfrēds Lui Šarls de (1810–1857) – franču dzejnieks un dramaturgs – **213. lpp.**

Mislē [*Michelet*] Žils (1798–1874) – franču vēsturnieks – **190., 381. lpp.**

Monjē [*Monnier*] Adriāna (1892–1955) – franču rakstniece un grāmattirgotāja – **255., 269. lpp.**

Montēns [*Montaigne*] Mišels de (1533–1592) – franču esejists un morālists – **354., 436. lpp.**

Nadārs [*Nadar*] (ist. v. Fēlikss Turnahons, 1820–1910) – franču rakstnieks un karikatūrists – **193., 214. lpp.**

Nargo [*Nargeot*] Adrians Žans (1837–1898) – franču gleznotājs – **214. lpp.**

Nestrojs [*Nestroy*] Johans (1801–1862) – austriešu dziedonis, dramaturgs un satirīķis – **407., 417., 419. lpp.**

Niče [*Nietzsche*] Fridrihs (1844–1900) – vācu filosofs – **18., 54., 253., 258., 268., 271., 278., 293., 396., 421. lpp.**

Niēns Tron Hips [*Nguyen Trong Hiep*] (1834–1902) – vjetnamiešu dzejnieks – **188. lpp.**

Nodjē [*Nodier*] Šarls (1760–1844) – literāts, viens no ievērojamākajiem franču romantisma pārstāvjiem – **432. lpp.**

Novaliss [*Novalis*] (ist. v. Fridrihs fon Hardenbergs, 1772–1801) – vācu dzejnieks romantiķis – **25., 245. lpp.**

Ofenbahs [*Offenbach*] Žaks (1819–1880) – franču komponists un čellists, franču operetes spīgtākais pārstāvis – **196., 407., 416.–419. lpp.**

Origēns [*Origen*] (ap 185–254) – grieķu baznīctēvs – **448., 449. lpp.**

Ortega i Gassets [*Ortega y Gasset*] Hosē (1883–1955) – spāņu filosofs – **381. lpp.**

Osmāns [*Hausmann*] Žoržs Eižens (1809–1891) – arhitekts, no 1853. gada – Parīzes prefekts, modernā Parīzes plānojuma projekta autors – **201.–203., 381. lpp.**

Panvics [*Pannwitz*] Rūdolfs (1881–1969) – vācu filosofs – **71. lpp.**

Pegī [*Péguy*] Šarls (1873–1914) – franču dzejnieks un publicists – **386. lpp.**

Pestalocijs [*Pestalozzi*] Johans Heinrihs (1746–1827) – šveiciešu humānists, demokrāts un pedagogs – **305.–307. lpp.**

Pindars [*Pindar*] (ap 522–443) – sengrieķu dzejnieks – **29., 72., 74., 116. lpp.**

Pirandello [*Pirandello*] Luidži (1867–1936) – itāļu rakstnieks un dramaturgs – **168.–171. lpp.**

Pjērs-Kvints [*Pierre-Quint*] Leons (1895–1958) – franču literatūras kritiķis, Prusta pētnieks – **380.–382. lpp.**

Po [*Poe*] Edgars Allans (1809–1849) – amerikāņu rakstnieks un dzejnieks – **198., 213., 222.–232., 240., 274., 275., 278., 447., 454. lpp.**

Polgars [*Polgar*] Alfrēds (1873–1955) – austriešu rakstnieks, tulkotājs un teātra kritiķis – **390. lpp.**

Pols [*Paul*] Žans (ist. v. Johans Pauls Fridrihs Rihters, 1763–1825) – vācu dzejnieks un publicists – **96., 191. lpp.**

- Ponmartēns** [*Pontmartin*] Anrī de (1844–1916) – franču literāts – **214. lpp.**
- Ponsē** [*Poncet*] Fransuā–Mari (1736–1797) – franču skulptors – **126. lpp.**
- Prevo** [*Prévost*] Pjērs (1764–1823) – franču gleznotājs, pazīstams ar savām grandiozajām panorāmām – **192. lpp.**
- Prusts** [*Proust*] Marsels (1871–1922) – franču rakstnieks – **207.–213., 222., 235.–246., 273., 363., 374.–389., 476., 477. lpp.**
- Pudovkins** [*Pudovkin*] Vsevolods (1893–1953) – krievu padomju kino režisors – **169. lpp.**
- Reiks** [*Reik*] Teodors (1888–1869) – austriešu izcelsmes amerikāņu psihologs un rakstnieks – **210., 211. lpp.**
- Reinharts** [*Reinhardt*] Makss (1873–1943) – austriešu teātra producents un kinorežisors – **166. lpp.**
- Rembo** [*Rimbaud*] Arturs (1854–1891) – franču dzejnieks, simbolists – **203., 206., 257., 268. lpp.**
- Renāns** [*Renan*] Jozefs Ernests (1823–1892) – franču vēsturnieks un filologs – **381. lpp.**
- Renjē** [*Regnier*], Anrī de (1864–1936) – franču dzejnieks, *Académie Française* loceklis – **381. lpp.**
- Režā** [*Réja*] Marsels (ist. v. Pols Munjē, 1873–1957) – franču psihiatrs, garīgi slimo mākslinieciskās aktivitātes pētnieks – **199. lpp.**
- Rīgls** [*Riegl*] Aloizs (1858–1905) – austriešu mākslas vēsturnieks – **158. lpp.**
- Rilke** [*Rilke*] Rainers Marija (1875–1926) – vācu dzejnieks un prozaīķis – **181. lpp.**
- Rimers** [*Riemer*] Frīdrihs Vilhelms (1774–1845) – Gētes sekretārs un draugs, atmiņu krājuma autors – **92. lpp.**
- Rivjērs** [*Rivière*] Žaks (1886–1925) – franču rakstnieks, žurnālists un literatūrkritiķis – **215., 386., 387. lpp.**
- Rolināts** [*Rollinat*] Moriss (1846–1903) – franču dzejnieks – **256. lpp.**
- Romēns** [*Romain*] Žils (1885–1972) – franču dzejnieks, rakstnieks un dramaturgs – **216. lpp.**
- Ruso** [*Rousseau*] Žans Žaks (1712–1778) – franču filosofs un rakstnieks – **305., 306. lpp.**
- Sanda** [*Sand*] Žorža (ist. v. Amandine Aurora Lūsija Didavāna, 1804–1876) – franču rakstniece – **262. lpp.**
- Selins** [*Céline*] Lui–Ferdinands (1894–1961) – franču rakstnieks un ārsts – **269. lpp.**
- Selsfīlds** [*Sealsfield*] Čārlzs (1793–1864) – austriešu izcelsmes amerikāņu piedzīvojumu stāstu autors – **431. lpp.**
- Sensimons** [*Saint-Simon*] (1675–1755) – franču rakstnieks – **194., 381. lpp.**
- Sentbevs** [*Sainte-Beuve*] Šarls Ougists (1804–1869) – franču literatūrkritiķis – **381. lpp.**
- Servantess Sāvedra** [*Cervantes Saavedra*] Migels de (1547–1616) – spāņu rakstnieks, dzejnieks un dramaturgs – **118. lpp.**
- Sī** [*Sue*] Ezēns (1804–1857) – franču rakstnieks, populāru romānu autors – **217. lpp.**
- Stāla** [*Staël*] Anna Luīze Žermēna de (1766–1817) – franču rakstniece – **90. lpp.**

Stīvensons [Stevenson] Roberts Luiss (1850–1894) – skotu rakstnieks – 454. lpp.

Strindbergs [Strindberg] Augusts (1849–1912) – zviedru rakstnieks un dramaturgs – 279. lpp.

Swifts [Swift] Džonatans (1667–1745) – angļu rakstnieks, satīriķis – 415. lpp.

Šērbarts [Scheerbart] Pauls (1863–1915) – vācu rakstnieks fantastis, grafiķis – 190., 191., 331.–333., 344., 428. lpp.

Ševaljē [Chevalier] Mišels (1806–1879) – franču ekonomists, sākotnēji sensimonists – 194. lpp.

Šillers [Schiller] Johans Kristofs Frīdrihs fon (1759–1805) – vācu dzejnieks, dramaturgs, vēsturnieks un mākslas teorētiķis – 44., 75., 100.–102., 424., 442., 483. lpp.

Šlēgelis [Schlegel] Augusts Vilhelms fon (1767–1845) – vācu dzejnieks, kritiķis un tulkotājs – 67. lpp.

Šmits [Schmidt] Juliāns (1818–1886) – vācu literatūrkritiķis – 126., 128. lpp.

Šobērs [Schober] Johans (1874–1932) – austriešu jurists, ierēdnis un politiķis – 417. lpp.

Šojs [Scheu] Roberts (1873–1964) – austriešu kultūrpoliķis, žurnālists, dramaturgs, esejists un feletonists – 401., 413. lpp.

Šolems [Scholem], Geršoms jeb Gerhards (1897–1982) – ebreju filozofs un reliģijas vēsturnieks, cionists – 291., 458., 463., 464., 470., 473., 484., 497. lpp.

Šteiners [Steiner] Rūdolfs (1861–1925) – vācu filozofs, arhitekts, dramaturgs un pedagogs, antroposofijas pamatlicējs – 360., 495. lpp.

Štesls [Stoessl] Oto (1875–1936) – austriešu rakstnieks un esejists – 398. lpp.

Štīfters [Stifter] Adalberts (1805–1868) – vācu dzejnieks un pedagogs – 134., 399., 400., 401., 424., 426. lpp.

Štramms [Stramm] Augusts (1874–1915) – vācu dzejnieks un dramaturgs, ekspresionists – 181. lpp.

Teilors [Taylor] Frederiks Vinslovs (1856–1915) – amerikāņu zinātnieks, industriālā darba organizācijas inovators – 226., 495. lpp.

Tēns [Taine] Ipolīts Ādolfs (1828–1893) – franču filozofs un literatūrkritiķis – 194. lpp.

Tertuliāns [Tertullianus] Kvints Septimuss Florenss (ap 150–220) – romiešu baznīcētis – 224. lpp.

Tibodē [Thibaudet] Alberts (1874–1936) – šveiciešu literatūrkritiķis un rakstnieks – 222. lpp.

Unolds [Unold] Makss (1885–1932) – vācu gleznotājs, grafiķis un rakstnieks – 377. lpp.

Usjē [Houssaye] Arsēns (1815–1896) – franču rakstnieks un dzejnieks – 216. lpp.

Valeri [Valéry] Pols (1871–1945) – franču dzejnieks, kritiķis un esejists – 155., 178., 212., 213., 228., 237., 238., 243., 246., 283., 438., 439., 453., 454. lpp.

Valēss [Vallès] Žils (1832–1885) – franču žurnālists un rakstnieks – 214. lpp.

Valzers [Walser] Roberts (1878–1956) – šveiciešu rakstnieks modernists – 390.–393., 478., 479. lpp.

Van de Velde [Van de Velde] Anri (1863–1957) – beļģu gleznotājs, arhitekts un interjerists – 197. lpp.

Van Deiks [Van Dijk] Filips (1680–1753) – holandiešu gleznotājs – 358. lpp.

- Varnhāgens fon Enze** [*Varnhagen von Ense*] Karls Augusts (1785–1858) – vācu diplomāts, biogrāfs un memuāru autors – **312. lpp.**
- Vēdekinds** [*Wedekind*] Franks (1864–1918) – vācu dramaturgs un publicists – **418. lpp.**
- Veiningers** [*Weininger*] Oto (1880–1903) – austriešu filsofs – **418. lpp.**
- Verfels** [*Werfel*] Francs (1890–1945) – vācu rakstnieks un dramaturgs – **166. lpp.**
- Verlēns** [*Verlaine*] Pols (1844–1896) – franču dzejnieks, simbolists – **206., 257. lpp.**
- Verners** [*Werner*] Frīdrihs Ludvigs Zakāriass (1768–1823) – vācu dramaturgs, romantiķis – **91., 123., 133. lpp.**
- Vertovs** [*Vertoff*] Dziga (ist.v. Deniss Kaufmans, 1896–1954) – krievu kinorežisors dokumentālists – **172. lpp.**
- Vikhofs** [*Wickhoff*] Francs (1853–1909) – austriešu mākslas vēsturnieks – **158. lpp.**
- Vilands** [*Wieland*] Kristofs Martins (1733–1813) – vācu dzejnieks un rakstnieks – **90., 101. lpp.**
- Villess** [*Willes*] Bruno (1860–1928) – vācu politiķis un dzejnieks, sociāldemokrātijas anarhistiskā spārna līderis 19.gs. beigās – **349. lpp.**
- Vilmesāns** [*Villemessant*] Žans Ipolits Ogists Kartjē de (1812–1879) – avīzes “*Figaro*” dibinātājs – **434. lpp.**
- Vinkelmanis** [*Winckelmann*] Johans Joahims (1717–1768) – vācu vēsturnieks, arheologs un filologs – **88. lpp.**
- Vircs** [*Wiertz*] Antuāns Jozefs (1806–1865) – beļģu gleznotājs – **191., 193. lpp.**
- Vitmens** [*Whitman*] Volts (1819–1892) – amerikāņu dzejnieks, žurnālists un politisks aktivists – **279., 311. lpp.**
- Zēbeks** [*Seebeck*] Tomass Johans (1770–1831) – vācu fiziķis un ārsts, termodinamikas atklājējs – **308., 309. lpp.**
- Zēnefelders** [*Senefelder*] Aloīzs (1771–1834) – vācu mākslinieks, litogrāfijas izgudrotājs – **232. lpp.**
- Zimmels** [*Simmel*] Georgs (1858–1918) – vācu filsofs un sociologs – **118., 144., 248., 470. lpp.**
- Zolā** [*Zola*] Emīls (1840–1902) – franču rakstnieks – **191., 378. lpp.**
- Zolgers** [*Solger*] Karls Vilhelms Ferdinands (1780–1819) – vācu estētiķis – **82., 88., 92., 96., 144. lpp.**
- Žīds** [*Gide*] Andrē (1869–1951) – franču rakstnieks – **215., 331. lpp.**
- Žirardēns** [*Girardin*] Emīls de (1802–1881) – franču politiķis un žurnālists – **192. lpp.**

Tulkotāja piebilde

Eseju krājumu ar nosaukumu "Iluminācijas" Valters Benjamins savulaik vēlējās izdot pats. Tomēr pāragrā nāve neļāva viņam šo plānu īstenot, tādēļ krājuma izveide pēc kara beigām kļuva par autora draugu un kolēģu uzdevumu. Šā iemesla dēļ pasaule šodien pazīst divus atšķirīgus Benjamina "Ilumināciju" variantus, no kuriem neviens nav ieguvis īsti "kanonisku" statusu. Abiem par pamatu ir kalpojis Teodora Adorno 1955. gadā izdots divsējumu krājums "*Schriften*", pirmā apjomīgā Benjamina tekstu pēckara publikācija. "Ilumināciju" pirmo variantu *Suhrkamp* izdevniecībā 1961. gadā izdod tās vadītājs Zigfrīds Unselds. Savukārt otrais iznāk 1968. gadā angļu tulkojumā, un tā redaktore un ievada autore ir Hanna Ārente.

Latviešu tulkojuma pamatā ir pirmā, Unselda izdotā "Ilumināciju" versija. Izvēle par labu šai – apjomīgākajai – versijai nebūt nav bijusi nejauša. Ārentes izdevuma galvenais mērķis bija iepazīstināt ar Benjamīnu amerikāņu un angļu lasītājus. Tādēļ tas lielākoties ietver Benjamina populārākās un vieglāk uztveramās esejas, kas skar gandrīz tikai mākslas teorijas un kritikas jomu. Unselda veidotās "Iluminācijas" turpretī cenšas sniegt lasītājam iespējami visaptverošu priekšstatu par Benjamina daiļradi gan tās attīstībā, gan žanriskā un tematiskā dažādībā. Līdzās studijām mākslas teorijā un kritikā tur ir atrodamas gan epizodes no viņa jaunības dienu abstraktās kultūrkritikas ("Studentu dzīve"), gan studijas ģermānistikā ("Gētes romāns "Gara radinieki""),

“Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi”), gan nepārspējamās bērības atmiņas (“Bērnība Berlīnē ap 1900. gadu”), gan pat viens narkotiku pieredzes protokols (“Hasišs Marseļā”). Vienlaikus Unselda izdevumā nav atrodamas dažas nozīmīgas esejas, ko Hanna Ārente savā versijā ir iekļāvusi (kā rakstnieka nāves desmitgadei veltītais raksts “Francs Kafka”). Tomēr nav šaubu, ka Unselda rediģētās “Iluminācijas” savas daudzveidības dēļ ir piemērotākas latviešu izdevumam. Iespēja lasīt Benjaminu darbus visā to dažādībā ir visai nozīmīga adekvātam priekšstatam par šo autoru – kaut arī dažas tēmas, kā, piemēram, austriešu publicista Karla Krausa vai modernista Roberta Valzera daiļrade, mūsu intelektuālajā vidē ir pazīstamas samērā maz.

Ja Benjaminam ir taisnība un labs rakstnieks patiešām nekad nesaka vairāk, kā domā, tad viņa paša daiļrade noteikti atbilst šai prasībai. Valoda viņa esejās ir ļoti bagāta un niansēta. Tomēr Benjamins pieder pie tiem autoriem, kuriem valodas krāšņums vēl nenožīmē daiļrunību šā vārda ierastajā nozīmē. Līdzīgi Bodlēram, par kuru Benjamins saka, ka viņa stils “kautrējas radīt atbalsi”, arī viņš pats reti ļaunas vienkāršam skaistas valodas plūdumam. Izteiksme ir fragmentāra, saraustīta – un tomēr ļoti pārdomāta un prasīga. Tā nekautrējas vairākkārt atgriezties pie jau iepriekš sacītā, ja ir kaut mazākās cerības atklāt kādu jaunu aplūkojamās tēmas aspektu vai dimensiju. Vienlaikus atšķirībā no citiem Frankurtes skolas teorētiķiem Benjamins pat savos zinātniskās ievirzes darbos nepārstāj būt personisks. Autora iesaiste ir jūtama – par spīti tam, ka viņš, pēc laikabiedru liecībām, ir apzināti vairījies no vienskaitļa pirmās personas lietojuma (arī “Iluminācijās” “es” var sastapt tikai autobiogrāfiskās epizodēs). Benjaminu īpašās attiecības ar viņa tekstu izpaužas kā savdabīgs konkrētības un nesteidzīguma apvienojums, kas mājo viņa izteiksmē un tiek prasīts arī no lasītāja. Šo īpatnību sevišķi skaidri var vērot vietās, kur teksts kļūst samezglots un grūti saprotams. Teksta īpašā faktūra

šādos fragmentos tomēr nerada iespaidu, ka sarežģītības cēlonis ir autora vēlme norobežoties no nekompetenta lasītāja vai apliecināt uzticību kādai "īstajai" mācībai un tās žargonam. Benjamina teksts paliek atvērts lasītājam pat vissamezglotākajās un mīklainākajās epizodēs.

"Iluminācijas" pie šādām epizodēm pirmkārt jāmin divas literatūrkritiskās esejas – "Gētes romāns "Gara radinieki"" un jo īpaši "Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi". To tulkojumā nepieciešamība precīzi atveidot oriģināla nozīmes daudzviet ir guvusi virsroku pār labas latviešu valodas apsvērumiem. Romānam veltītā esēja, kuru jau Hugo fon Hofmanštāls raksturo kā "pilnīgi vienreizēju", ir interesanta ne tikai Gētes pētniecības kontekstā. Tā vienlaikus parāda arī veidu, kā Benjamins strādā ar šo pretrunīgi vērtēto tekstu, norobežojoties no Gundolfa pārstāvētās vācu literatūrkritikas tradīcijas. "Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi" savukārt ir liecība par Benjamina agrīnajām aktivitātēm dzejas teorijas laukā. Ir svarīgi ievērot, ka autors šajā darbā ne tikai veic klasisko dzejoļu interpretāciju, bet īpatnā veidā problematizē pašu poēzijas nojēgumu un tā vietu modernajā pasaulē – proti, motīvus, kas kļūst par noteicošiem Benjamina vēlākajā daiļradē. Te gan ir jāatzīst, ka Benjamina miglains izteiksmes stils apvienojumā ar paša Helderlīna poētiski abstrakto valodu padara šo eseju par gandrīz vai netulkojamu. Tādēļ iespēju robežās mēģināts tulkojumu pieskaņot pielikumā sniegtajiem Helderlīna dzejoļu atdzejojumiem, kurus speciāli šim izdevumam sagatavojis Valdis Bisenieks. Īpaši problemātiskās vietās iekavās ir sniegts oriģināls.

Šarlam Bodlēram veltīto darbu – esejas "Par dažiem Bodlēra motīviem" un "Centrālparka" fragmentu – tulkojumam latviešu valodā apstākļi ir bijuši visai labvēlīgi. Bodlēra "Ļaunuma puķes" latviski ir atdzejotas, turklāt mūsu lasītājiem tās ir pazīstamas un iecienītas. Tādēļ Bodlēram veltītie teksti ir pēc iespējas pieskaņoti jau pastāvošajiem atdzejojumiem. Tiesa, ne visos gadījumos tas ir bijis iespējams, jo ne

visi dzejoļi latviešu izdevumā ir atrodamī (kā dzejolis "Brīdīnātāja"). Turklāt arī pieejamie atdzejojumi ne vienmēr ļauj izprast Benjamīna komentārus ("Septiņi veči"). Šajos gadījumos dzejoļi ir atdzejoti no jauna.

Ne bez pamata Benjamīns savulaik vēlējās būt par Vācijas izcilāko kritiķi. Materiāla daudzums, kuru viņš pārzina un izmanto, aptver visplašākos literatūras, filosofijas un kultūrkritikas apgabalus – no Ovidija līdz Marksam, no Fausta līdz krietnajam kareivim Šveikam. Iespaidīgais izmantotā materiāla daudzums labi iederas Benjamīna domas attīstībā un izteiksmes veidā. Tomēr tas arī nenoliedzami sarežģī darbu lasošajam. Neizskaidrotās alūzijas un dažnedažādu literāru motīvu piesaukšana reizēm ir grūti uztverama, jo īpaši, ja precīzi nepazīstam Benjamīna daiļrades intelektuālos, sociālos un kultūras kontekstus. Labi apzinoties šīs grūtības, grībētos norādīt, ka pilnībā komentēta kritiskā izdevuma sagatavošana diemžēl prasītu atlikt pirmās Benjamīna latviski izdotās grāmatas publikāciju uz ievērojamu laiku. Tādēļ krājumam tiek pievienots tikai esejās minēto personu rādītājs ar to dzīves gadaskaitļiem un īsu skaidrojumu. Tas tiek darīts cerībā, ka rādītājs palīdzēs lasītājam vieglāk orientēties tekstā un vajadzības gadījumā pašam uzmeklēt sīkāku informāciju par Benjamīna pieminētajām personībām.

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0305048572

OBLIGĀTAIS
EKSEMPĻĀRS

54

2005-3

L490