Vācu literatūra un LATVIJA



ZINĀTNE

Vācu literatūra un LATVIJA

1890 – 1945

233180

2005-5
L 95

LU LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS

L
821

Vācu literatūra un LATVIJA

1890 – 1945

Benedikts Kalnačs
Inguna Daukste-Silasproģe
Māra Grudule
Zanda Gūtmane
Jana Vērdiņa

ZINĀTNE

Latvijas Nacionālā bibliotēka
0605028859

UDK 82.0:821.112.2
Va 060

Pētījums veikts LATVIJAS ZINĀTNES PADOMES finansētā projekta
"Latviešu literatūra pasaules literāro strāvojumu kontekstā" ietvaros

Sastādītājs un zinātniskais redaktors
Benedikts Kalnačs

Rādītājus sagatavojusi un fotomateriāla atlasi veikusi
Inguna Daukste-Silasproģe

Redaktore
Ligita Bībere

Mākslinieks
Ints Vilcāns

Grāmatas sagatavošanu un izdošanu atbalstījuši
LATVIJAS ZINĀTNES PADOME
VALSTS KULTŪRKAPITĀLA FONDS
VĀCIJAS FEDERATĪVĀS REPUBLIKAS VĒSTNIECĪBA
VĀCU AKADĒMISKĀS APMAIŅAS DIENESTS (DAAD)

Die Verfasser danken der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland und
dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD)
für die Unterstützung bei der Entstehung des Buches

Ilustrācijām izmantoti materiāli no
Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Misiņa nodaļas,
kā arī Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja arhīva

ISBN 9984-767-34-5

© LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2005
© "Zinātne", 2005

Saturs

Ievadam 7

Benedikts Kalnačs. Vācu literatūra un sabiedrība 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē 9
Inguna Daukste-Silasproģe. Vācu prozas attīstība (1890–1945) 43
Zanda Gūtmane. Modernie estētiskie meklējumi vācu prozā 158
Jana Vērdiņa. Vācu dzeja 274
Benedikts Kalnačs. Drāma 316
Māra Grudule. Vācbaltiešu literatūra (1890–1939) 411
Inguna Daukste-Silasproģe. Vācu literatūra Latvijā – periodikā un grāmatās (1890–1918) 556
Inguna Daukste-Silasproģe. Vācu literatūra Latvijā – periodikā un grāmatās (1919–1944) 627

Pielikumi 725
Nozīmīgākie vācu literatūras dati 726
Nozīmīgākie vācu literatūras darbi Latvijā 732
Nozīmīgākie raksti par vācu literatūru un autoriem Latvijā 736
Latviešu periodikā publicēto vācu autoru darbu rādītājs 745
Vācu literatūras tulkojumi grāmatās 781
Vācu drāma uz latviešu teātru skatuvēm 820

Literatūra 833
Personu rādītājs 839
Deutsche Literatur und Lettland. *Zusammenfassung* 870
Ziņas par autoriem 879

Ievadam

Grāmata "Vācu literatūra un Latvija" veltīta tēmai, kuras apguvei daudzu gadu desmitu laikā literatūras pētnieki pievērsušies visai reti. Tas ir mēģinājums veidot saikni starp 20. gadsimta vācu un latviešu literatūru.

Latviešu modernās rakstniecības veidošanās kopš 19. gadsimta beigām cieši saistīta ar citām Eiropas kultūrām, un vācu literatūra bijusi viena no nozīmīgākajām ierosmes devējām. Tomēr galvenokārt ideoloģisku apsvērumu dēļ šī tēma 20. gadsimta otrajā pusē literatūras pētniecībā aplūkota fragmentāri.

"Vācu literatūra un Latvija" ir zināmā mērā pat pārdrošs vidējās un jaunās paaudzes latviešu literatūrpētnieku mēģinājums aptvert neaptveramo, savienojot divus līdz šim sadalītus pētījumu virzienus: vācu modernās literatūras veidošanās procesus 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē, kā arī to atbalsis šī laika latviešu rakstniecībā.

Esam ielūkojušies apstākļos, kas noteica vācu rakstniecības attīstību, atsevišķu literatūras veidu īpatnībās un izcilāko rakstnieku daiļradē, kā arī izvērtējuši vācbaltu literatūru. Šī analīze veikta, domājot par literatūras pētniecību ne tikai vēstures, bet arī teorijas aspektā. No mūsdienu viedokļa aplūkoti ar nozīmīgākajiem literatūras virzieniem un strāvojumiem (naturālismu, simbolismu, ekspresionismu, jauno lietišķību un citiem), kā arī ar literatūras veidu attīstību saistīti jautājumi, rakstnieku teorētiskie uzskati un viņu darbu moderno interpretāciju pieredze.

Atsevišķas nodaļas veltītas vācu literatūras atspoguļojumam un interpretācijai Latvijā, dots pārskats par tulkojumiem periodikā un grāmatās, kā arī raksturotas iespējamās vācu literatūras ietekmes latviešu rakstnieku darbos un tipoloģiskās paralēles.

Grāmatas beigās ievietotajos rādītājos sniegta bibliogrāfiska informācija par vācu literatūras tulkojumiem Latvijā, recenzijām un pārskata rakstiem, lugu uzvedumiem.

Autori pateicas visiem, kas ar savu padomu, profesionālo palīdzību un atbalstu sekmējuši grāmatas tapšanu. Īpašs paldies Renātei Adolfi un Kārļa Širrena biedrībai Līneburgā, Valdim Biseniekam, Arnoldam Klotiņam, Ilzei Rubulei, Kārlim Vērdiņam,

Viesturam Zanderam, Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Misiņa nodaļai, Latvijas Nacionālajai bibliotēkai, Herdera institūtam Marburgā.

Pabeidzot pētījumu, pārņem gandarījums gan par veiktā darba apjomu, gan koleģialitāti un entuziasmu, kas valdīja tā tapšanas posmā. Tajā pašā laikā jāuzsver, ka skaidrākas kļuvušas arī tālākās pētniecības un izziņas iespējas. Tās attiecas tiklab uz attīstības kopsakaru apzināšanu 20. gadsimta otrajā pusē, kā arī uz kontaktu un tipoloģisko līdzību detalizētu pētniecību atsevišķu rakstnieku daiļradē.

Gribētos cerēt, ka grāmatā "Vācu literatūra un Latvija" sistematizētais materiāls turpmākai pētniecībai sniegs daudz vērtīgu ierosmju.

Benedikts Kalnačs

Benedikts Kalnačs

VĀCU LITERATŪRA UN SABIEDRĪBA 19. GADSIMTA BEIGĀS UN 20. GADSIMTA PIRMAJĀ PUSĒ

Modernās poētikas meklējumi

19. un 20. gadsimta mijas un 20. gadsimta pirmās puses vācu literatūra tiecas atklāt principiālās izmaiņas modernā cilvēka un sabiedrības attiecībās. Realitāte, kas agrāk šķiet skaidra un pārredzama, gadsimtu mijā gan jaunu zinātnes atklājumu ietekmē, gan sociālo procesu veicinātajā viedokļu daudzveidībā zaudē stabilās uztveres tradīcijas. Sabiedrība vairs nespēj vienoties par fundamentālu principu kopību, kas iepriekšējos laikmetos noteikuši tās attīstības pamatus.[1] Veidojas viedokļu un izpratnes radikālas atšķirības un sadursmes, iezīmējot posmu, ko vācu kultūras interpretācijā dēvē par moderno laikmetu (*die Moderne*). Dažu gadu desmitu laikā tiek īstenota strauja māksliniecisko principu pārveide.

19. gadsimta otrās puses dominējošajā literatūras virzienā – reālismā būtiski nozīmīga loma ir autora klātbūtnei. Reālistiskā vēstījuma telpu autors pārredz un droši un nešaubīgi iepazīstina ar to arī lasītāju, radot stabilus spēles noteikumus un atskaites sistēmu. Šī rūpīgi veidotā pasaule uzskatāmi atklājas Teodora Štorma, Gotfrīda Kellera, Konrāda Ferdinanda Meijera un citu vācu reālistu darbos. Līdzīga kompozicionāla mērķtiecība iezīmējas arī Teodora Fontānes daiļradē. Fontānes pēdējos darbos, kas sarakstīti 19. gadsimta 90. gados, īpaši romānā "Štehlins" (*Der Stechlin*, 1897/1898), tomēr atklājas arī saikne ar gadsimtu mijas literatūras jaunajām tendencēm.

1819. gadā dzimušais Fontāne rakstniecībai pievērsies vēlu – pēc ilga žurnālistikā un kritikā pavadīta laika. Viņa prozas darbi tapuši tikai kopš 19. gadsimta 70. gadu sākuma; romāna "Štehlins" publikāciju grāmatā 1899. gadā pats Fontāne vairs nepiedzīvo.

Līdzīgi kā virknē citu nozīmīgu tekstu – "Kļūdas un maldi" (*Irrungen, Wirrungen*, 1887), "Efija Brīsta" (*Effi Briest*, 1895) –, arī pēdējā romānā "Štehlins" Fontānes uzmanības lokā ir aristokrātijas situācija modernajā sabiedrībā un šīs kārtas attiecības ar citiem sociālajiem slāņiem. Fontānes kā vēstītāja simpātijas pieder vecajai paaudzei, pirmām kārtām atvaļinātajam majoram Dubslavam fon Štehlinam, kā arī bijušajam diplomātam grāfam Bārbijam. Tomēr darbā, kura notikumi risinās Fontānes dzimtajā novadā – Rupīnes grāfistē Brandenburgas vidienē, kā arī galvaspilsētā Berlīnē,

lasītāju acu priekšā ir ne tikai visai atšķirīgu tēlu galerija, bet rakstnieka izvēlētais princips – uzskatu atklāsme izvērstos dialogos – katram no tiem atvēl būtisku vietu uzskatu izpausmei, turklāt Fontāne nebūt netiecas tos tūdaļ koriģēt. Var gan just autora simpātijas pret vecāko paaudzi, bet arī tā romānā nav tēlota viennozīmīgi, un, līdzīgi centrālajam varonim Dubslavam, arī lasītājam veidojas visai skeptisks viedoklis par viņa valdonīgo māsu, kura dzīvo netālā klosterī, bet svarīgos brīžos cenšas ģimenei diktēt savus noteikumus.

Savukārt ne bez ieinteresētības ieklausāmies jaunās paaudzes spriedumos, ko izsaka gan Dubslava dēls, jaunais virsnieks Voldemars, un viņa draugi Čako un Rekss, gan grāfa Bārbija meitas Meluzīne un Armgarde, kura kļūst par Voldemara līgavu un vēlāk – sievu. Tēloti arī atšķirīgu sociālo slāņu pārstāvji – mācītājs, skolotājs un citi.

Fontānes romānā viena no būtiskākajām tēmām ir laiks un tā ietekme personāža likteņos; tā saistās ar aristokrātijas ierasto pozīciju zaudēšanu, kas tēlota, piemēram, Dubslava neveiksmīgajā (un negribētajā) kandidēšanā parlamenta vēlēšanās. Ļaujot izpausties dažādiem un atšķirīgiem uzskatiem, autors šīs pārmaiņas uztver kā objektīvu dzīves procesa gaitu, un mākslinieciski novatoriska ir pirmām kārtām spēja nesteidzīgi ieklausīties ļoti atšķirīgu paaudžu spriedumos. "Viss ir pļāpas, dialogi, kuros atklājas raksturi un līdz ar tiem arī notikums,"[2] uzsver autors.

Tomēr nepārprotama ir notikumu vērtējumam joprojām būtiskā autora klātbūtne. Tā atgādina par pieredzes nozīmi, kas atklājas Dubslava un grāfa Bārbija atmiņās (viņiem bijusi saistība gan ar augstākajām diplomātiskajām, gan militārajām aprindām), un piešķir norisēm noteiktu perspektīvu. Zīmīgs no šī viedokļa ir vispārinātais Štehlina ezera tēls. Tas ir mierīgs un pastāvīgs, un tikai reizēm tā līmeni saviļņo pēkšņa un strauja sakustēšanās, kas allaž izrādās saistīta ar būtiskiem notikumiem lielajā pasaulē. Šķietami nemainīgais un vienaldzīgais ezers kļūst par aktīvu un ieinteresētu līdzdalībnieku apkārtējos procesos, tas atklāj visu norišu savstarpējo saistību un izsver, kuras no tām uzlūkojamas par patiesi būtiskām un ievērības cienīgām.

Ne mazāk raksturīga vēstījuma perspektīvai ir Dubslava fon Štehlina nāves aina romāna finālā. Dubslavs mirst, uzticamu cilvēku – sava ilggadējā kalpotāja Engelkes un jaunas meitenes Agneses aprūpēts. Dubslavs atstāj šo pasauli bez izmisīgām, eksistenciālām bailēm, ar mūža piepildījuma atskārsmi; to akceptē arī vēstītāja attu-rīgā, bet emocionālā klātbūtne, līdzjūtībā atturoties no sentimentalitātes un varoņa dzīves pēdējo brīžu tēlojumā aprobežojoties ar īsiem, lakoniskiem teikumiem. Viņa taisnību apstiprina arī sociālā perspektīva un tālāko notikumu attīstība.

Dubslava dēls Voldemars nevar piedalīties tēva bērēs, jo tieši tobrīd svin savas jaunās dzīves sākumu – ir kāzu ceļojumā, un jauno pāri ziņa laikus nesasniedz. Taču pēc atgriešanās dzimtenē, par spīti sākotnējām šaubām, Voldemars un Armgarde apmetas dzimtas īpašumā, tā paužot autora uzskatu (ko apliecina romāna vad-motīvs ar Štehlina ezeru), ka aktīva, laikmetīga eksistence iespējama, arī dzīvojot ārēji atturīgu, šķietami pat savrupu dzīvi. Tradīcijai tādējādi ir turpinājums; dēls,

liekas, mantojis arī tēva stabilos ētiskos uzskatus, kas vienīgie ir garantija dzīves loģiskam turpinājumam.

Mākslas attīstība nākamajos gadu desmitos vēl un vēlreiz apšauba šo loģisko likumību un pārmantojamības klātbūtni modernajā realitātē, cilvēka likteņa tēlojumā aizvien uzsverot traģiskā, racionāli neizskaidrojamā nozīmi. Uzskatāmi par to var pārliecināties, iedziļinoties cita varoņa saskarsmē ar nāvi Tomasa Manna romānā "Budenbroki" (*Buddenbrooks*, 1901).

Viens no centrālajiem tēliem šajā darbā, kur tēlota Lībekas tirgotāju dzimtas vēsture četrās paaudzēs, ir Tomass Budenbroks. Viņa mūža gals ir kā robežpunkts, kas apliecina līdz tam par stabilu uzskatīto dzimtas likteņu krīzi. Raksturīga ir autora izvēlētā pieeja – Tomasa Budenbroka nāves negaidītība, pēkšņums un tās radītā bezspēcības sajūta, kas izslēdz iespēju viņa mūžu uztvert loģiskā piepildījumā, pabeigtībā.

Tomass mirst pēc zobārsta apmeklējuma, viņš dodas mājup, līdz gājienā viņu pēkšņi pārsteidz nepārvaramas sāpes, kas sagrābj smadzenes kā spīlēs un it kā saspiež tās arvien mazākos koncentriskos lokos. Kad sāpes kļūst neizturamas, Tomass mēģina šķērsot šauro ielu, lai varētu ieiet lokālā un iedzert glāzīti konjaka, taču, sasniedzis braucamās daļas vidu, neveikli krīt uz sejas, plati izplezdams smalkajos cimdos tērptās rokas. Zem viņa uz dubļainā bruģa izplatās asiņu lāma. Ielā, kas asi virzās no kalna lejup, mirušā ķermeņa augšdaļa atrodas daudz zemāk par kājām. "Tā viņš gulēja tik ilgi, kamēr pienāca klāt cilvēki un pagrieza viņu ar seju uz augšu."[3]

Vēstījumā uzsvērta lietišķība un dokumentalitāte. Autors vēsta – notikums risinājās šādi. Un reizē atsvešinātība, kas kontrastē dzimtas likteņu un to pārvērtību detalizētajam izsekojumam, Budenbroku nama aprakstam un individuālo raksturu detalizācijai, īpaši saasina Tomasa Budenbroka – Lībekas konsula un centrālā dzimtas ķēdes locekļa nāves anonimitāti un bezpersoniskumu, kas turklāt it kā vienā mirklī iznīcina augšupejas ilūziju; lasītājs jau labu laiku iepriekš var nojaust, ka Tomasa vienīgajai atvasei, mazajam Hanno Budenbrokam, ir atšķirīgas intereses un viņš nekļūs par iepriekšējo paaudžu lolotās tirdzniecības firmas turpinātāju.

Tomasa Manna piedāvātā skatījuma perspektīva romānā "Budenbroki" ir divējāda.

No vienas puses vēstītājs pārredz romāna attīstības gaitu, izsekojot dažādiem notikumiem četru paaudžu dzīvē konkrētā vēsturiskā laika posmā – no 1835. līdz 1877. gadam; turklāt varoņu likteņus būtiski ietekmē apkārtējā sociālā situācija. Taisnīgums un pamatīgums, kas nodrošinājis firmas uzplaukumu Tomasa Budenbroka tēva un vectēva laikā, izrādās grūti savienojams ar jaunā laika tirgotāju vērienīgajām un pārdrošajām operācijām, kas sekmē to strauju izvirzīšanos. Stāstā, kas balstīts viņa paša dzimtas pieredzē, Tomass Manns rāda stabilās, drošās pasaules pakāpenisku deformāciju un izirumu. Un vienlaikus tas ir stāsts par racionālu dzīves pamatprincipu nepietiekamību, par izejas meklēšanu reliģijā, skaistuma un jūtu kultā. Notikumu risinājumā šo ceļu aizsāk Tomasa Budenbroka precības ar eksotisko skaistuli Gerdu Arnoldsenu, un tas noslēdzas ar abu dēla Hanno izmisīgo

pieķeršanos mūzikai kā eksistences vienīgajai reālajai jēgai, kad viņš izrādās pilnīgi nepiemērots tirgotāju videi.

Atbilstoši akcenti raksturo arī vēstījumu. Sākotnējās romāna nodaļas apliecina Manna balstīšanos reālisma pieredzē – tās sniedz detalizēti izvērstu vides raksturojumu un varoņu portretējumu no šķietami objektīvas perspektīvas. Tuvāk romāna finālam vēstījums kļūst fragmentārāks, izceltas tikai atsevišķas detaļas, bet citām pievērsta mazāka vērība, agrākā vēstītāja klātbūtnes un identificēšanās pozīcija virknē situāciju, tāpat kā iepriekš aplūkotajā Tomasa Budenbroka nāves tēlojumā, kļūst naturālistiski konkrēta un reizē distancēta; nereti, īpaši sižeta pagriezienu punktos, skatījums ir ironisks. Viens no agrākajiem piemēriem romānā ir Tomasa mātes Elizabetes Budenbrokas nāves tēlojums, ko pavada viņas dēlu sakāpināts strīds par mantojuma tiesībām.

Šajās epizodēs atklājas otrs – atšķirīgs vēstījuma līmenis, kad par svarīgāko Tomasa Manna romānā kļūst nevis notikumi, bet to refleksija varoņu psihē, centieni izprast notiekošā jēgu. To, ka rīcības izvērtējums nereti ir daudz komplicētāks par pašu rīcību, apliecina gan Tomasa Budenbroka pēkšņā pievēršanās reliģijai, gan viņa dēla Hanno sirdsapziņas pārmetumi par nespēju iekļauties apkārtējā sabiedrībā, kas ir rūgts pavadonis viņa dziļajai interesei par mūziku. Ar Hanno pieredzi saistītajās nodaļās saskatāmi arī citu literāro virzienu poētikas elementi – impresionistisks detalizēts izsekojums varoņa pārdzīvojumiem, simbolisks vispārinājums, kad Hanno it kā savdabīgā gaišredzībā paredz savu un visas dzimtas nākotni. Tomass Manns, meklējot modernu un daudzveidīgu vēstījuma stratēģiju, nesaista vēstījumu ar viena noteikta literāra virziena estētiku.

Līdzīgi kā Tomasa Manna romānā, 20. gadsimta sākuma literatūrā dominējošas ir divas tendences. No vienas puses, saglabājas individuālās eksistences saikne ar sociālo realitāti; no otras – arvien vairāk, turklāt radikāli pieaug subjektivitātes loma vēstījumā.

Raksturīgi šīs iezīmes atklājas austriešu rakstnieka Artura Šniclera pirmās personas monologa formā sarakstītajās novelēs "Leitnants Gustls" (*Leutnant Gustl*, 1900) un "Elzes jaunkundze" (*Fräulein Else*, 1924). Laikmeta hronoloģijā raugoties, īpaši pirmā no tām uzskatāma par novatorisku darbu, kas pirmo reizi vāciski rakstītajā literatūrā konsekventi kā mākslinieciski paņēmienu izmanto varoņa iekšējo monologu; savukārt "Elzes jaunkundzē" Šniclers tiecas dažādot šī mākslinieciskā paņēmiena piedāvātās iespējas.

Abos darbos ir visai līdzīga kompozicionālā uzbūve. Tie sākas ar konkrētu situāciju; "Leitnantā Gustlā" tas ir koncerts, ko apmeklē divdesmit četrus gadus vecais Gustls, savukārt otrā novelē – tenisa spēle. Tālāk abos gadījumos saasinās konflikts. Gustls pēc koncerta garderobē tiek iesaistīts strīdā ar iespaidīgas miesas būves maiznieku, kuru viņš vispirms nervozi aizskar, bet pēc tam pats tiek apvainots un nodēvēts par muļķa puisi; tiek piedraudēts izvilkt no maksts viņa zobenu un to salauzt. Savukārt Elzē krīzes situāciju izraisa vecāku prasība uzrunāt kādu fon Dorsdeja

kungu un panākt, lai viņš aizdod naudu Elzes tēva – advokāta parādu dzēšanai. Viņa arī sadūšojas šo prasību izteikt, taču vecais mākslas priekšmetu tirgotājs ir ar mieru nākt talkā tikai ar nosacījumu, ka Elze viņa priekšā nostāsies kaila. Tālāk monologu gaitā notikumi tiek pakļauti varoņu pašrefleksijai. Gustls izmisumā par nespēju izaicināt pretinieku uz dueli, ko nepieļauj arī kārtu atšķirība, gatavojas izdarīt pašnāvību; līdzīgas domas ir arī Elzei, taču pirms tam viņa gatavojas ar savu ziedošo deviņpadsmitgadīgo ķermeni mest izaicinājumu visai pasaulei.

Uzbūves ziņā līdzīgajām novelēm ir atšķirīgi atrisinājumi. Gustls agrā rītā pēc Prāterā pavadītas nakts iegriežas iedzert tasi kafijas savā parastajā kafejnīcā, un te noskaidrojas, ka maiznieks – arī pastāvīgs kafejnīcas apmeklētājs – naktī miris ar trieku. Kaut gan Gustls iepriekš centies sev iestāstīt, ka pat šāds iznākums (ko izspēlē sakarsētās smadzenes) faktiski neglābtu viņu no negoda, saņēmis jauno ziņu, viņš tik tikko spēj noturēties, neiekliegdamies no prieka, un ar grūtībām pārvar vēlēšanos uzlēkt uz biljarda galda. Savukārt Elzes liktenis ir traģisks – emocionālu izjūtu pārkairinātībā viņa viesnīcas mūzikas istabā nomet mēteli, atklājot savu kailumu, un bezspēkā paģībst, bet, aiznesta uz savu istabu, apziņas atjaunošanās brīdī pagūst izdzert iepriekš sagatavoto glāzi ar veronālu. "Leitnants Gustls" beidzas ar varoņa atgriešanos sākotnējās pozīcijās – gaidāms duelis ar kādu doktoru; tas ir Gustla nemiera izejas punkts, bet noveles beigās viņš bravūrīgi prāto, ka pārvērtīs sāncensi gaļas pikā, un ar šo teikumu monologs beidzas. Pat nāves bailes pārdzīvojot, Gustls tomēr nav guvis nekādu mācību. Savukārt "Elzes jaunkundzes" finālā tēlota varones apziņas izdzišana.

Abās novelēs Šniclers daudz uzmanības pievērsis rūpīgam personāža pārdzīvojumu līknes atveidojumam, valodas īpatnību atklāsmei, "Elzes jaunkundzē" varones apziņa arī filtrē krietni daudz noklausītu citu personu sarunu fragmentu; taču galvenais mērķis ir atklāt tēlu slēptās izjūtas, tādējādi dziļāk ielūkojoties neatklātās pārdzīvojumu sfērās. Šī laikmeta literatūras pētnieki pauduši atziņu, ka iekšējais monologs ir literatūras ekvivalents psihoanalīzei; rakstnieks abu tēlu raksturojumā nozīmīgu vietu ierāda viņu slēptā jutekliskuma atklāsmei, kas Gustlu raksturo kā samērā tipisku piedzīvojumu meklētāju, savukārt Elzi – kā skaistu, jaunu sievieti ar tieksmi uz narcismu.

Tomēr nozīmīga loma viņu liktenī arī sociālajai izcelsmei, kas abos tēlos rada nedrošības sajūtu un veicina psiholoģisku kompleksu veidošanos. Gustls kadetu skolā nonācis, nepabeidzis ģimnāziju, vecākiem arī nav pietiekamu līdzekļu mācību apmaksai kara akadēmijā; līdz ar to Gustlam ne tikai zudusi karjeras iespēja, bet arī izvēlētajā virzienā uzspiesta otršķirīguma zīme. Arī domu plūdumā atklātais inteliģences līmenis ir visai zems, uz sevi un savām baudām centrēts. Savukārt "Elzes jaunkundzē" varone šķietami ir labāko aprindu pārstāve, advokāta meita, taču tajā pašā laikā ģimene dzīvo pastāvīgos parādos un tik tikko turas virs ūdens, kaut gan ārēji cenšas saglabāt pārtikušu cilvēku iespaidu.

Abos darbos autors pieteicis gadsimtu mijas sabiedrības tēlojumu. "Leitnantā Gustlā" ļoti konkrēti tēlots Vīnes kolorīts 19. gadsimta beigās agrā pavasara dienā; savukārt "Elzes jaunkundzes" darbība noris kalnu kūrortā 1896. gada 3. septembrī.[4] Tomēr otrajā novelē materiālisma un cinisma saasinājums sabiedrībā nepārprotami vedina domāt par sabiedrību un autoru, kuri jau saskārušies ar dramatisko Pirmā pasaules kara pieredzi.

Atšķirīgu ceļu apziņas procesu subjektivizācijas atklāsmē 1910. gadā publicētajā romānā "Maltes Laurida Briges piezīmes" (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*) izvēlējies Rainers Marija Rilke. Romāns sarakstīts jau kopš renesanses laikmeta pazīstamajā dienasgrāmatas formā. Rilkes darbā vērojams šīs formas patiesi konsekvents lietojums – fiktīvā varoņa dāņu aristokrāta Maltes Laurida Briges dienasgrāmatās atspoguļojas ikdienas vērojumi, atmiņas, pārdomas, dažādu faktu pieminējums, bet nav vēstītāja (vai autora) vēlmes izkārtot šīs piezīmes pārskatāmā secībā un piešķirt tām loģisku kopību. Šķietamais rakstītājs atzīmē ne tikai būtisko, bet arī vienkārši konkrētā brīža reālijas. Kaut gan pirmo piezīmju laiks ir datēts, tas ir 11. septembris, un atzīmēta kāda no paša Rilkes adresēm Parīzē, tālāku datējumu trūkst, līdz ar to nav arī pārliecības par pierakstu hronoloģiju. Atšķirībā no Gustla un Elzes – Šniclera radītajiem fiktīvajiem stāstītājiem, kuru vēstījumam iespējams izsekot zināmā secībā un laika vienībā, Maltes Laurida Briges piezīmes rada neobligātu atzīmju iespaidu; notiekošā jēga nereti ir neskaidra, nav vērojami centieni atsevišķos fragmentus savienot un analizēt, un nav arī skaidrs, ar ko romāns beidzas un kāds varētu būt tā varoņa atziņu virziens un rīcība.

Zināmu vienību darbam piešķir tajā izvirzītie jautājumi, ko 20. gadsimts nodēvējis par eksistenciāliem. Juris Kastiņš šo jautājumu būtību raksturojis šādi: "Ja mums nepietiek mīlestības, ja mēs nevaram par kaut ko izšķirties savā dzīvē un ja esam bezpalīdzīgi nāves priekšā, tad kā gan iespējams eksistēt? Dzejniekam ir jākļūst subjektīvam, viņam jāmāk iepazīt savu dvēseli tāpat, kā reālists un naturālists agrāk iepazinis ārējo pasauli. Tikai tagad, 20. gadsimta sākumā, māksliniekam jābūt intīmo, iekšējo sajūtu reālistam un naturālistam."[5]

Kādā romāna fragmentā autors ar sava varoņa tekstu šo jautājumu būtību kataloģizē.

"Tas ir smieklīgi. Es sēžu šeit, savā mazajā istabiņā, – es, Brige, kurš kļuvis divdesmit astoņus gadus vecs un par kuru neviens neko nezina. Es sēžu šeit un neesmu nekas. Un tomēr – šis nekas sāk domāt un kādā pelēkā Parīzes pēcpusdienā, sēdēdams sava sestā stāva istabiņā, izdomā šādu domu:

Vai ir iespējams, ka vēl nekas īsts un svarīgs nav redzēts, iepazīts un pasacīts? Vai ir iespējams, ka gadu tūkstošiem ilgajam laika posmam, kas bijis atvēlēts vērošanai, pārdomām un redzētā pierakstīšanai, cilvēki ļāvuši paiet kā skolas starpbrīdim, kurā tikko spēj apēst sviestmaizi un ābolu?

Jā, tas ir iespējams.

Vai ir iespējams, ka, par spīti atklājumiem un sasniegumiem, par spīti kultūrai, reliģijai un filozofijai, cilvēki nav tikuši tālāk par šo sadzīvisko līmeni? [..]

Jā, tas ir iespējams."[6]

Dažus gadus pēc romāna publicēšanas Rilke par tā problemātiku izteicies, ka būtība ir jautājumā, "kā ir iespējams dzīvot, ja visi šīs dzīves elementi mums galu galā ir pilnīgi neaptverami"[7].

Pirmā pasaules kara gados indivīda eksistences traģisma saasināšanās nereti mudināja rakstniekus izeju meklēt indivīda un masas iluzorā saplūsmē. Arī 20. gadu literatūrā sabiedrības loma indivīda liktenī joprojām ir būtiska. Tagad tā jau ir pēckara pragmatiskā sabiedrība, ko cilvēces katastrofu nule pārdzīvojušie autori lielākajā daļā literāro darbu tēlojuši ar saasinātas satīras un groteskas līdzekļiem, cilvēka likteni skatot kā daļu no neizskaidrojamas, fragmentāras realitātes. Tā ir realitāte, kas arī savās sociālajās konsekvencēs izrādās atsevišķajam cilvēkam naidīga; tā pakļauj personību apkārtējā pasaulē valdošajiem primitīvajiem un brutālajiem varas mehānismiem.

20. gadu stilistisko meklējumu virzība uzskatāmi atklājas 1929. gadā publicētajā Alfrēda Dēblina romānā "Berlīne, Aleksandra laukums" (*Berlin Alexanderplatz*), kam raksturīgs gan apziņas plūsmas un asociāciju virknes izmantojums, gan fragmentācija un montāža.

Dēblins vēsta par bijušā cietumnieka Franca Bīberkopfa mēģinājumu atgriezties ikdienas dzīvē. Bīberkopfs ir varonis, kurš, līdzīgi kā citos šī laika darbos, nosacīti uzlūkojams par vispārinātu cilvēces pārstāvi. Viņa liktenī modelētas tās attiecības, kādas jaunlaiku pasaulē veidojas starp indivīdu un sabiedrību. Arvien no jauna Bīberkopfs pūlas izprast notikumu mehānismu un piemēroties tam; viņš nav brīvs no elementārām dziņām, taču par varoņa rakstura dominanti autors izvirza vēlmi godīgi atgriezties reālajā īstenībā, uzsākt darbošanos, kas varētu nodrošināt viņa iztiku. Taču Bīberkopfs tiek maldināts un nodots, mēģinājumi veidot cilvēciskas attiecības ir neveiksmīgi.

Romāna kompozīciju veido ievads un deviņas daļas, kas dēvētas par 'grāmatām'. Ievadā lasītājus uzrunā vēstītājs, kuram faktiski ir skaidra notikumu norise un varoņa liktenis, tikai tas netiek atklāts. Romāna darbības gaitā ilgi netiek precizēts, kam pieder viszinošā informācijas devēja balss. Vēstītājs parādās arī katras nodaļas sākumā, piedāvājot tās īsu kopsavilkumu un komentāru par notiekošo, kas atklājas turpmākajā norišu gaitā. Šis princips – īss, nereti ironisks komentārs jeb norāde uz svarīgākajiem notikumiem – izmantots arī citos tekstos, piemēram, Ēriha Kestnera satīriskajā romānā "Fabians" (*Fabian*, 1931). Dēblina romānā būtisks ir komentāra princips, kas it bieži paredz varoņa centienu veltīgumu. Savukārt romāna nodaļas veidotas no varoņa perspektīvas, tā mainot skatījumu un parādot cilvēka nokļūšanu lielpilsētas kaleidoskopiskā un bezpersoniskā dzīves ritma atkarībā. Traumatiska Bīberkopfam ir jau viņa atgriešanās pilsētas vidē, pirmā saskare

ar realitāti. Turpmākā pieredze – nevilšā nonākšana noziedznieku bandas atkarībā, viņa privātās dzīves izpostīšana un jauns sociālais kritiens – ir šo skarbo priekšnojautu apstiprinājums. Atšķirīgie valodas līmeņi – žargons, zinātniska precizitāte, kāpināta patētika – autoram pirmām kārtām kalpo eksistences haosa atklāsmei.

Romāna beigās atklājas, ka vēstītāja balss, kas ievada katras 'grāmatas' norises, ir nāves balss. Dēblins savā romānā neizmanto tradicionālo audzināšanas romāna modeli, kam varonis jāved pie noteiktu dzīves uzskatu izveides. Tas drīzāk ir stāsts par Ikvienu – pasaulē iemestu nelaimīgu cilvēku, kas tikai savos pēdējos brīžos saskarsmē ar nāvi tiek samierināts ar savu likteni; vienlaikus Francs Bīberkopfs pārtop it kā citā – atšķirīgā tēlā.

Romāna finālā vizionārā konfrontācijā ar iepriekš sastaptajiem varoņiem Bīberkopfs vēlreiz izstaigā savas dzīves ceļu, atskāršot, kā viņam būtu vajadzējis rīkoties katrā atsevišķā situācijā. Taču dzīves laika fragmentārajā eksistencē varonim šāda vienota pasaules uztveres spēja neizveidojas.

Nacisma nākšana pie varas Vācijā 30. gadu pirmajā pusē būtiski ierobežoja vācu modernās literatūras attīstību, tās tālāku veidošanos atļaujot vienīgi trimdas kultūrtelpā. Savukārt rakstniecības attīstība Trešās impērijas posmā Vācijā uzskatāmi apliecināja, ka 20. gadsimtā ikvienas nācijas literatūra joprojām cieši saistīta arī ar sociālo vēsturi un dominējošo ideoloģiju.

Laikmeta raksturojums

Vācu literatūras veidošanās procesā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē hronoloģiski izdalāmi trīs dažāda garuma un intensitātes posmi. Pirmais attiecināms uz gadsimtu mijas periodu, ko politiski ievada Vācijas lielvalsts izveidošana 1871. gadā un kas nosacīti beidzas ar ķeizarvalsts sabrukumu 1918. gadā un Veimāras Republikas dibināšanu. Otrs posms aptver 20. gadus un 30. gadu sākumu, kad vācu literatūra attīstās politiskas demokrātijas apstākļos. Trešais periods ir laiks no 1933. gada līdz Otrā pasaules kara beigām, kad literatūras situāciju tieši ietekmē nacistiskā ideoloģija un liela daļa vācu rakstnieku atrodas trimdā citās Eiropas zemēs un Amerikas Savienotajās Valstīs.

Sabiedriskās un literārās dzīves attīstība Vācijā un Austroungārijā no 19. gadsimta beigām līdz 1918. gadam

Gadsimtu mijā topošās modernisma mākslinieciskās sistēmas ietvaros literatūras attīstībā iezīmējas trīs atšķirīgi posmi.

19. gadsimta 80. gados un 90. gadu sākumā visaktuālākā parādība ir naturālisms. Šī virziena nozīmīgākie sasniegumi datējami tieši ar šo laika periodu. Jau 90. gadu pirmajā pusē par dominējošo kļūst atšķirīga, pret naturālismu vērsta estētika,[8] galvenokārt simbolisma, impresionisma, jaunromantisma virzieni, kas nosaka stila dominantes arī gadsimtu mijas periodā. Vēlākajā posmā, 20. gadsimta otrajā desmitgadē, par noteicošo vācu literatūrā kļūst ekspresionisma virziens.

Vācu kultūras veidošanos gadsimtu mijā būtiski ietekmē valsts politiskā un sociālā situācija laikā no 1871. gada līdz Pirmajam pasaules karam.

1871. gadā, franču-prūšu kara rezultātā apvienojoties līdz tam sadrumstalotajām vācu zemēm, tiek izveidota Vācijas lielvalsts. Par tās ķeizaru 1871. gadā Versaļā tiek kronēts Prūsijas karalis Vilhelms, kas valda līdz 1888. gadam. No 1888. līdz 1918. gadam pie varas ir ķeizars Vilhelms II, kas turpina sava priekšgājēja politiku. Vācija ir konstitucionāla monarhija, kurā noteicošā loma tomēr pieder ķeizaram un valsts kancleram.

No 1871. līdz 1890. gadam Vācijas kanclers ir Oto fon Bismarks, kurš atkāpjas no amata, kad Vilhelms II cenšas mainīt Vācijas politikas kursu, pragmatismu un lietišķu aprēķinu tiecoties aizstāt ar lielvalstisku ambīciju demonstrēšanu. Tieši Bismarka mērķtiecīgās nostādnes 19. gadsimta pēdējā ceturksnī diezgan strauji padara Vāciju par starptautiski konkurētspējīgu valsti. Tajā pašā laikā attīstības tempi modernajā sabiedrībā aktualizē sociālos jautājumus un izraisa virkni iekšpolitisku konfliktu.

Pirmām kārtām nevienlīdzība pastāv dažādo Vācijas zemju starpā, jo nepārprotama ir Prūsijas dominante gan teritorijas ziņā (apmēram divas trešdaļas valsts kopējās platības), gan valsts pārvaldes jautājumos. Savas valdīšanas gados Bismarks turpina realizēt tos principus, kurus viņš jau kopš 1862. gada veidoja Prūsijā kā Prūsijas ministru prezidents un kuri bija vērsti uz augstāko aprindu pozīciju nostiprināšanu ekonomikā un valsts pārvaldē.

Realizējot straujas un konsekventas industrializācijas un urbanizācijas politiku, tika panākta Vācijas pārtapšana no agrāras valsts industriālā. 90. gadu sākumā pirmo reizi vienāds skaits vāciešu bija nodarbināts rūpniecībā un lauksaimniecībā; ražošanas apjoma ziņā rūpniecība jau 80. gadu beigās bija ieguvusi vadošo lomu. Rūpniecības tālāko attīstību sekmēja zinātnes attīstība, infrastruktūras strauja uzlabošanās (sakaru, rūpnieciskās tehnikas un citās jomās), karteļu un sindikātu veidošanās un monopolkapitāla attīstība.

Augšupejas tempi vispirms bija jūtami valsts lielākajos centros – Rūras baseinā, Minhenē, bet it īpaši galvaspilsētā Berlīnē, kur saplūda liela daļa darba meklētāju no Austrumprūsijas. Straujā urbanizācijas procesa rezultātā 1891. gadā pilsētu iedzīvotāju skaits Vācijā pirmo reizi pārsniedza lauku iedzīvotāju skaitu.

Industrializācijas un urbanizācijas pozitīvos rezultātus sākotnēji izbaudīja tikai daļa valsts iedzīvotāju. Vienlaikus šo procesu ietekmē saglabājās vai pat palielinājās dažādu sociālo šķiru noslāņošanās un krasāk izpaudās to savstarpējās pretrunas un

Latvijas Nacionālā bibliotēka
0305128859

konflikti. 19. gadsimta beigās sociālās pretrunas Vācijā straujās ekonomiskās attīstības rezultātā ļoti asi iezīmējās jau dažus gadus pēc valsts dibināšanas izraisītā optimisma.[9]

Vācijas sabiedrības šķirisko struktūru 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā veidoja četri galvenie sociālie slāņi: dižciltīgie un lielburžuāzija; vidējā buržuāzija un ierēdniecība; sīkburžuāzija; proletariāts. Ap 1897. gadu pirmo no tiem veido apmēram 2%, otro – 23%, trešo – 31% un ceturto – strādniecības slāni – 44% iedzīvotāju. Tālākajā sabiedrības attīstības procesā vērojams pakāpenisks sīkburžuāzijas pieaugums, ekonomiska nostiprināšanās, un 20. gadsimta sākumā tas iezīmē zināmu sociālās spriedzes atslābumu, ko sekmēja jau Bismarka laikā aizsāktā sociālo garantiju politika.

Sociālo pretrunu atspoguļojums, no vienas puses, redzams strādnieku šķiras organizētajās aktivitātēs, no otras puses, modernās literatūras sākuma posmā centrā izvirzās tā dēvētais sociālais jautājums.

Strādnieku kustības aizsākumi Vācijā datējami jau ar 19. gadsimta 60. gadiem. 1875. gadā izveidojas Vācijas Sociālistiskā strādnieku partija (kopš 1891. gada – Vācijas Sociāldemokrātiskā partija). Tā kļūst par visagrīnāko nozīmīgo sociālistisko partiju Eiropā.

Pēc atentātiem pret ķeizaru Vilhelmu I Oto fon Bismarks 1878. gadā ierosina tā saukto sociālistu likumu (*das Sozialistengesetz*), kas sākotnēji tiek pieņemts uz divarpus gadiem, pēc tam vairākkārt pagarināts un ir spēkā līdz 1890. gadam, ievērojami ierobežojot strādnieku organizāciju darbību.

Sociālais jautājums kļūst par vienu no aktuālākajām tēmām jaunajā vācu literatūrā, kas savu uzdevumu saskata laikmetīgo parādību kritiskā tēlojumā un novērtējumā. Vācu literatūrā 19. gadsimta trešajā ceturksnī valdošais reālisms ir savās sociālajās prasībās pieticīgs un kopumā izteikti piemērojas sabiedrības prasībām pēc izklaides. Līdz ar straujo ekonomisko attīstību un sabiedrības noslāņošanos sociālie jautājumi iegūst jaunu aktualitāti. Rakstnieki sākotnēji sevi redz kā topošās sabiedrības neatņemamu daļu. Zīmīga ir jaunās paaudzes rakstnieku atkārtotā vēršanās pie kanclera (Heinriha un Jūlija Hartu "Atklāta vēstule firstam Bismarkam", 1882),[10] ķeizara Vilhelma II (Konrāda Alberti anonīmi publicētā brošūra "Ko vācu māksla gaida no ķeizara Vilhelma II? Laikmetīgi ierosinājumi", 1888) ar aicinājumiem apzināti veidot valsts politiku, kas sekmētu kultūras attīstību un uzplaukumu.

Šie aicinājumi lielākoties paliek bez atbalss, jo gan ķeizars Vilhelms I, gan Vilhelms II, gan Oto fon Bismarks mākslā pirmām kārtām vēlas redzēt valsts augšupejas un stabilitātes apliecinājumu un noraida mākslu, kuras mērķis ir atklāti runāt par pretrunām sabiedrībā.

Lielākā daļa modernisma rakstnieku Vācijā nāk no sīkburžuāzijas aprindām, paši izjūt ekonomiskās grūtības, par kurām runā savos darbos, un tādējādi modernās mākslas jēdziens 80. gados kļūst par sinonīmu jēdzienam 'cīņa'. Revolūcijas

jēdziens šajā periodā tiek attiecināts gan uz literatūru (Karla Bleibtreja "Literatūras revolūcija", 1886), gan sabiedrisko attiecību kritiku.

Par jaunās rakstniecības, pirmām kārtām naturālisma vadošo saukli 80. gados kļūst patiesības (*die Wahrheit*) jēdziens. Tā aktualitāti nosaka tikai šajā vēsturiskajā laika posmā Vācijā īsti apzināto 60.–70. gadu dabaszinātnisko pētījumu (Č. Darvins), sociālo zinātņu (H. Spensers, Dž. S. Mills, O. Konts), kā arī pozitīvistiskās literatūrzinātnes (I. Tēns) atzinumu izvērtējums.[11] Naturālistiskās literatūras un citu estētisko tendenču straujais uzplaukums 80.–90. gadu mijā iezīmē vienu no agrīnākajām modernās literatūras virsotnēm Eiropā – veselu paaudzi agrāk nekā angļu un amerikāņu literatūrā.[12] Vācu literatūra šajā laikā no perifēras kļūst par vienu no visaktuālākajām un estētiski visradikālākajām.

Sociālo jautājumu saasinājums, jaunas mākslinieciskas izteiksmes meklējumi rada protestu gan valdošajās aprindās, gan buržuāziskajā publikā, gan sociāldemokrātu partijā. Pirmām kārtām tie saistīti ar pārmetumiem par sociālo nemieru veicināšanu, dzīves ēnas pušu izcelšanu un mākslas un dzīves robežu neizpratni, kā arī pozitīvā piemēra trūkumu.

Kritisks un aizspriedumu pilns ir augstāko valstsvīru skatījums uz mākslu, ko visprecīzāk laikam gan izsaka Vilhelma II vārdi 1901. gadā: "Māksla, kas ignorē manis iezīmētos likumus un robežas, vairs nav māksla."[13] Pēc t. s. sociālistu likuma pieņemšanas 1878. gadā tiek atjaunota 1848. gadā atceltā cenzūra, kuras darbību nosaka vēlme "aizsargāt monarhiju un tās pārstāvētās politiskās, tikumiskās, morāles un reliģijas normas"[14]. Cenzūras lēmumi ir saistīti ar vietējās policijas rīkojumiem, un katrā konkrētā gadījumā lēmums (arī attiecībā uz vienu un to pašu tekstu) var atšķirties. Kopīga valsts mērogā ir preventīvā (iepriekšējā) teātra cenzūra un pēccenzūra publikācijām, kas ir spēkā līdz 1918. gadam (kaut gan faktiski jau 1914. gadā to aizstāj militārā cenzūra). Galvenā stratēģija cenzūras apiešanā ir slēgtu pasākumu organizēšana, mazākā mērā – privātas publikācijas, apkārt cirkulējoši manuskripti, literāru darbu privāti lasījumi.

Viena no asākajām literātu un cenzūras konfrontācijām jau 1890. gadā ir t. s. Leipcigas reālistu process (*Leipziger Realistenprozeß*), kurā rakstniekiem Konrādam Alberti, Hermanam Konrādi, Vilhelmam fon Vallotam, kā arī izdevējam Vilhelmam Frīdriham tiek izvirzīta apsūdzība netikumībā un Hermanam Konrādi – arī Dieva zaimošanā. Procesam ir liela publicitāte turpat vai gadu garās iepriekšējās izmeklēšanas, literātu atšķirīgo dzīvesvietu un starpreģionālās preses intereses dēļ; uzmanība tiek pievērsta arī Hermana Konrādi nāvei pirms paša procesa aizsākuma.

Vācu literāti gadsimtu mijā izmanto cenzūras aizliegumus reklāmas nolūkos, nereti apzināti provocējot skandalozus notikumus, arī publiski debatē par cenzūras lēmumiem, publicējot tiesas sēžu protokolus.

Pēc ilgākām diskusijām Minhenē 1908. gadā tiek izveidota t. s. cenzūras padome (*der Zensurbeirat*), kurā ietilpst arī rakstnieki (viņu vidū Mihaēls Georgs Konrāds,

Tomass Manns un citi) un kura ar padomdevēja tiesībām cenšas ietekmēt cenzūras lēmumus.[15]

Ar līdzīgu neizpratni vācu jaunie literāti sastopas arī sociāldemokrātijas politiķu un marksistisko kritiķu vidū.

19. gadsimta 80. un daļēji arī 90. gados vācu literatūras kodolu veido no provinces lielpilsētās ienākuši autori, kuriem ir diezgan precīzs priekšstats par sociālajām problēmām un kuri nereti atklāti pauž savas simpātijas strādnieku šķirai un sociāldemokrātiskajām idejām. Tomēr Vācijas Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas vadītāji, piemēram, Vilhelms Lībknehts, jau 90. gadu sākumā postulē savu vilšanos naturālismā. Lībknehta, Paula Ernsta un citu prominentu sociāldemokrātu nostāja lielā mērā atspoguļo partijas iekšējos konfliktus, kuru saasinājuma kvintesence ir debates par naturālismu 1896. gadā Gotas kongresā (*Gothaer Parteitag*). Galvenie pārmetumi naturālisma literatūrai ir dzīves nomelnošana un tīksmināšanās par dzīvnieciskiem instinktiem cilvēkā.[16] Redzamākais sociāldemokrātu literatūrkritiķis Francs Mērings kā būtiskāko naturālisma literatūras nepilnību min pozitīvas programmas trūkumu. Jaunajiem autoriem viņš pretstata vācu klasiskās literatūras ideālismu, tādējādi faktiski pilnīgi noraidot naturālisma centienu aktualitāti.[17] Naturālisma literatūrai tiek pārmests gaumes trūkums, neatbilstība sociālistiskajam pasaules uzskatam un nespēja tādu veidot. Acīmredzot arī šī viedokļa saknes meklējamas objektīvi nesaudzīgajā vides, tajā skaitā sabiedrības zemāko slāņu attēlojumā, kas raksturīgs naturālismam.

Naturālisma dominantes īslaicīgums lielā mērā izskaidrojams ar sabiedrības ārkārtīgi straujajām izmaiņām 19. un 20. gadsimta mijā. Līdzīgi citām sfērām, arī zinātne, kas ir viens no naturālisma estētikas svarīgākajiem atbalsta punktiem, piedzīvo principiālas izmaiņas. Agrākā vienotā pasaules skatījuma vietā stājas daudz lielāka fragmentācija un specializācija, padarot zināšanas specifiskākas, konkrētākas, vienlaikus detalizētāk izvērstas un norobežotas. Par dominējošo kļūst nozares speciālists, kurš iedziļinās detaļās, netiecoties pēc vispārīgu, abstraktu problēmu risinājuma.[18] Tehnisko nozaru speciālisti sabiedrībā iegūst daudz lielāku prestižu nekā agrāk, humanitāro zinātņu problemātika sabiedrības apziņā kļūst mazāk nozīmīga.

Vienlaikus tas ir viens no pamudinājumiem ne tikai apzīmēt 19. gadsimta nogali kā krīzes un pagrimuma laikmetu (F. Nīče), bet meklēt jaunus ceļus pasaules izpratnē, sociālajās un humanitārajās zinātnēs un mākslā. Šī pretreakcija izpaužas kā modernās situācijas noraidījums un atspoguļojums vienlaikus, stilistiski iezīmējoties kā literārā teksta fragmentācija, žanru sajaukums un striktu stila robežu izzušana. Šī procesa izpausmes vienlīdz intensīvas ir stilistiski atšķirīgajos gadsimtu mijas literārajos virzienos, kuri oponēja naturālismam, tāpat kā ekspresionismā, kas atspoguļoja arī ar pirmskara un kara laika apziņas krīzi saistītus procesus.

Varenības un norieta, radoša kāpinājuma un prieka, bet reizē arī skepses sajūtu spilgti atklāj atmosfēra vienā no vācu šā laika nozīmīgākajiem kultūras centriem – Austroungārijas galvaspilsētā Vīnē.

Austroungārijas monarhija juridiski pastāv kopš 1867. gada, kad tās ietvaros Ungārija iegūst politiskas autonomijas tiesības; ķeizars Francis Jozefs I, kurš pārvalda valsts teritoriju, Habsburgu dinastiju tronī pārstāv no 1848. līdz 1916. gadam. Būtiskākā atšķirība no Vācijas ir faktā, ka Austroungārijas monarhija ir valsts, kurā līdzās dzīvo daudzu tautību pārstāvji, kā arī feodālo tradīciju iespaids, kas nosaka Austroungārijas ekonomiskās attīstības agrāro raksturu. Laikā no 19. gadsimta vidus, kad fiksēti 32 miljoni valsts iedzīvotāju, to skaits Pirmā pasaules kara priekšvakarā pieaudzis līdz aptuveni 52 miljoniem cilvēku; tomēr tikai aptuveni 11,5 miljoni nodarbināti industriāli attīstītajās teritorijās.[19] Dominējoši bija aristokrātu un baznīcas lielie zemes īpašumi. Valsts provincēs rūpnieciskā attīstība un ekonomiskais uzplaukums nebija vērojams, tā radot sociālu un nacionālu spriedzi.

Kaut gan intelektuālajās aprindās visā 19. gadsimta nogalē bija jaušama agrākās varenības lejupslīde, Vīne šajā laikā tiecās kļūt par modernu pilsētu. Pilsonisko slāņu ietekmes nostiprināšanās simbols ir Vīnes Rings – 60 metru plats un 9 kilometru garš bulvāru loks, kas veidojas kopš 1857. gada, pakāpeniski nojaucot agrākos pilsētas mūrus, kas apjož pilsētas centru un karaļu rezidenci Hofburgu. Arhitekta Oto Ludviga vadībā veidojas celtņu komplekss – Opera, Rātsnams, Parlaments, Mākslas vēstures un Dabas vēstures muzejs, kas veidoti atšķirīgos arhitektūras stilos, apliecinot gan materiālos ieguldījumus, gan arhitektu intelektuālās domas vērienu.

Gadsimtu mija Vīnē ir dažādu mākslas veidu straujš uzplaukuma laiks, kas sasaucas ar filozofijas un psiholoģijas attīstību. Redzamākajām figūrām, kas ietekmē Vīnes garīgo dzīvi, pieder Ernsts Mahs un Zigmunds Freids. Līdzās jūgendstila spilgtākajam arhitektam Oto Vāgneram būtisku lomu iegūst funkcionālā stila pārstāvja Ādolfa Losa darbība. Gleznie cībā jauno laikmetu enerģiski piesaka Gustava Klimta, Egona Šīles, Oskara Kokoškas darbība; tradicionāli vitālo Vīnes mūzikas dzīvi bagātina gan Johana Štrausa, Franca Lehāra un Imres Kālmana operešu melodijas, gan novatoriskā Gustava Mālera mūzika, kura darbība ievadīja jaunas komponistu skolas (Arnolds Šēnbergs, Antons fon Vēberns, Albāns Bergs) aktivitātes.

Šajā mākslas uzplaukuma procesā nozīmīga loma bija arī literātiem, par kuru raksturīgu pulcēšanās vietu ap 1890. gadu kļuva Vīnes kafejnīcas. Īpaši nozīmīga tā dēvētajam Jaunās Vīnes literātu lokam bija kādreizējā aptiekāra Henrika Grīnštaidla jau 1847. gadā izveidotā kafejnīca (*Café Griensteidl*) Mihaela laukumā (*Michaelerplatz*), bet pēc tās slēgšanas nama pārbūves rezultātā 1897. gadā literāti apmeklēja citus kafijas namus, galvenokārt Centrālo kafejnīcu (*Café Central*).[20]

Kafejnīcas kļuva par vienu no būtiskākajiem Vīnes intelektuāļu sociālajiem forumiem. Tajās veidojās savdabīga sabiedriskās un personiskās dzīves robežzona. Pastāvīgajiem viesiem bija rezervēti galdiņi, pie kuriem viņi pavadīja garas stundas

gan sarunās ar citiem kafejnīcas apmeklētājiem, gan iepazīstoties ar preses izdevumiem. Kā atminas rakstnieks Stefans Cveigs, labākajās Vīnes kafejnīcās bija pastāvīgi pieejami ne tikai Vīnes, bet visas Vācijas periodiskie izdevumi, tāpat arī franču, angļu, itāļu, amerikāņu laikraksti un žurnāli.[21] Viens no Vīnes rakstniekiem Alfrēds Polgars formulējis domu, kam pievienoties varētu daudzi šī laika literāti: Vīnes kafejnīca ir tās apmeklētāju "pasaules uzskats, proti, tāds, kura jēga ir neskatīšanās pasaulē"[22]. Šī koncentrēšanās noslēgtā lokā, savā un domubiedru izjūtu pasaulē rada Vīnes rakstniecībai īpatnējo 'nervozās romantikas', 'nervu mistikas' atmosfēru. Vīnes literatūras savdabība tāpēc vienlīdz atpazīstami izpaužas gan Artura Šniclera Vīnes kolorīta piestrāvotajos darbos, gan Pētera Altenberga impresionistiskajās vīzijās, ko nereti ierosinājušas eksotiskas tēmas.

Nereti kafejnīcu norobežotā pasaule izpelnās arī visai ironisku un skeptisku vērtējumu. Viens no asākajiem laikabiedru kritiķiem ir Karls Krauss, pats sākotnēji aktīvs kafejnīcu apmeklētājs. Krauss jau kopš 1896. gada vispirms žurnālā "Vīnes Apskats" (*Wiener Rundschau*), bet vēlāk paša izveidotajā periodiskajā izdevumā "Lāpa" (*Die Fackel*) asi vērsās pret nelietderīgo laika pavadīšanu kafejnīcās un to apmeklētāju interešu seklumu. Arī Jaunās Vīnes autoru lokā vismaz personiskās piezīmēs nereti kafejnīcu dzīvei veltīti kritiski vārdi. Arturs Šniclers vēstulē Teodoram Herclam jau 1892. gadā rakstīja, ka kafejnīcās pēcpusdienās pulcējas visi tie literāti, "kuriem priekšpusdienās nekas nav ienācis prātā"[23].

Atšķirībā no Berlīnes literātu (pirmām kārtām 80. un 90. gadu mijas naturālistu) loka, kuriem būtisks ārējās realitātes vērojums un attēlojums, Vīnē dominējoša ir 'iekšējā realitāte', sajūtu dokumentējums. Tieši Vīnē Hermanis Bārs jau 90. gadu sākumā izvirza 'naturālisma pārvarēšanas' saukli, vēl pirms Berlīnē pirmizrādi piedzīvojusi viena no konsekventākajām naturālisma lugām – Gerharta Hauptmaņa "Audēji" (*Die Weber*, 1892).

Tomēr runāt par Vīnes literātu krasu nodalīšanos no citiem vāciski rakstošajiem autoriem iespējams ļoti nosacīti. Lielā mērā šo faktu ietekmēja arī publicēšanās iespējas. Vīnē gadsimtu mijā neizveidojās lielas, spēcīgas izdevniecības, tādēļ visi nozīmīgākie šī laika rakstnieki publicējās Vācijas apgādos.[24]

Veimāras Republikas posms. 1918–1933

Vācijas politiskās sistēmas izmaiņas noteica militārais zaudējums Pirmajā pasaules karā, kas ilga no 1914. līdz 1918. gadam. 1918. gada septembra beigās, ņemot vērā bezcerīgo stāvokli frontē, vācu karaspēka virspavēlniecība pieprasīja vispārēja pamiera izsludināšanu. Politiskos centienus pārveidot valsti parlamentārā monarhijā pārtrauca matrožu un strādnieku streiki. 1918. gada 9. novembrī Vācijas ķeizars Vilhelms II bija spiests atteikties no varas; šis notikums visai tieši iespaidoja arī norises Latvijā, kur 18. novembrī tika pasludināta neatkarīga valsts.

Valsts pārvaldi Vācijā uzņēmās sociāldemokrātiskās partijas priekšsēdētājs Frīdrihs Eberts; jau 9. novembrī Berlīnē tika pasludināta republika. Iepriekšējā dienā, 8. novembrī, vispārējā haosa apstākļos žurnālists un politiķis Kurts Aisners Minhenē bija pasludinājis Bavārijas brīvvalsts dibināšanu. Turpinoties cīņai par varu, Aisners tika nogalināts un viņa vadībā izveidotā republika likvidēta.

1919. gada janvārī Vācijā jaunievēlētajai Nacionālajai padomei bija jāatrisina uzdevums, kā jaunajā valstī izveidot darboties spējīgu pārvaldes sistēmu. 1919. gada 11. augustā spēkā stājās jaunā Vācijas konstitūcija (*Reichsverfassung*). Tā dēvētajā Veimāras koalīcijā sākotnēji ietilpa trīs partijas – sociāldemokrāti, politiskā katolicisma pārstāvji (Centra partija) un liberālā Vācijas Demokrātiskā partija.

Tomēr sākotnēji saglabājās visai asas pretrunas sociālo kārtu starpā. Jaunās valsts statuss tika nostiprināts ar Versaļas miera līguma noteikumiem 1920. gadā, ar kuriem Vācijai tika noteikti būtiski ierobežojumi. Piemēram, karaspēka skaitliskais sastāvs bija jāsamazina līdz simt tūkstošiem karavīru, kas izraisīja militāro aprindu nemieru un 1920. gadā arī apvērsuma mēģinājumu; nosacījumu šķietami diskriminējošais raksturs vēlāk radīja augsni nacisma ideoloģijai. Politiskā situācija valstī 20. gadu pirmajā pusē stabilizējās palēnām; atkārtoti notika augsta ranga politiķu slepkavības.[25]

Veimāras vārds republikas nosaukumā nozīmēja ne tikai vietu, kur tika pieņemts vēsturiskais lēmums. Tā bija arī vēlēšanās atgādināt Vācijas lielo humānistisko tradīciju, kas saistījās ar kādreizējo Veimāru – Gētes un Šillera dzīves un literārās darbības vietu. Tomēr netrūka arī pretēju viedokļu. Uz parlamentārisma principiem daudzi skatījās ar aizdomām, kā no ārienes uzspiestu pārvaldes principu, kas neatbilst vācu tradīcijām. Izplatīta bija nostalģija pēc zudušās, ķeizara pārvaldītās lielvalsts; raksturīga skepse par politiku un pirmajām nedrošajām demokrātijas izpausmēm. Par vienu no jauno politisko tikumu kritiķiem 1918. gadā tapušajā apcerē "Politikā neiesaistītā vērojumi" (*Betrachtungen eines Unpolitischen*) sevi atzina arī Tomass Manns. Pazīstamā rakstnieka grūtais šaubu pārvarēšanas ceļš labi atklājās vairākus gadus vēlāk Berlīnes studentiem teiktajā runā "Par vācu republiku" (*Von deutscher Republik*, 1922), kurā Manns pauž pozitīvu darbības programmu un aicina izmantot jaunā valstiskā veidojuma piedāvātās iespējas kultūras darbā.[26]

Vācijas jaunajā konstitūcijā tika iedibinātas būtiskas novitātes. Tās skāra arī literatūru un presi. Pirmām kārtām nozīmīgs bija preses brīvības postulējums, atteikšanās no cenzūras ietekmes periodisko izdevumu un literāro darbu likteņos.

Pēc 1923. gada politiskās un ekonomiskās krīzes, ko izraisīja gan franču un beļģu karavīru invāzija Rūras apgabalā, gan ar to saistītā inflācija, iedzīvotāju pretestību stimulējot ar papildu naudas emisiju, komunistiskās sacelšanās un nesekmīgais Ādolfa Hitlera 9. novembra pučs Minhenē, jaunā republika piedzīvoja savu stabilāko posmu. Laiks no 1924. līdz 1929. gadam vēstures atskatā nereti dēvēts par zeltītajiem divdesmitajiem gadiem (*goldene zwanziger Jahre*).

Politiski šajā laikā, galvenokārt pateicoties ārlietu ministra Gustava Štrēzemana aktivitātēm, stabilizējās Vācijas ārpolitiskā situācija un zināmā mērā tika pārvarētas naidīgās attiecības ar Franciju. 1926. gadā Nobela Miera prēmiju Štrēzemans saņēma kopīgi ar Francijas ārlietu ministru Aristīdu Briānu. Ekonomiskā situācija piedzīvoja strauju un pēkšņu augšupeju.

Sabiedrībā valdošās pretrunas tomēr nebija likvidētas, jo inflācijas posms bija iznīcinājis daudzu vidussķiras pilsoņu īpašumu. Neapmierinātība nereti izpaudās rasistiskās noskaņās, sabiedrībā pieauga antisemītisma tendences.

Akciju kursa pēkšņais kritums ASV biržās 1929. gada oktobrī iezīmēja salīdzinoši stabilā attīstības perioda beigas un pasaules ekonomiskās krīzes sākumu. Turpmākajos gados Vācijā strauji pieauga bezdarbnieku un dzīvē vīlušos cilvēku skaits. Līdzās ekonomiskajām pārvērtībām izmaiņas notika arī politiskajās aprindās. Jau 1930. gada vēlēšanās nacionālsociālistiskajai partijai bija vislielākie panākumi; notikumu attīstība 1933. gada 30. janvārī noveda pie kanclera amata nodošanas partijas līderim Ādolfam Hitleram. Reihstāga degšana februārī tika izmantota par iemeslu ārkārtas stāvokļa iedibināšanai valstī, un ar vairākiem valdības dekrētiem īsā laikā demokrātija bija likvidēta – un valsts pārvaldē iestājās autoritārisma posms.

Šis laikmets tiešā veidā skāra arī rakstnieku likteņus. Jau 1926. gadā tika ierosināts likums par jaunatnes aizsardzību no netikumīgas literatūras (*Schund- und Schmutzschriften*); par spīti protestiem, tas tika pieņemts un 1930. gadā vēl radikalizēts. Jau pirms 1933. gada tika aizliegta virkne grāmatu un filmu (to vidū – B. Brehta "Māte", "Lopkautuvju svētā Žanna", Ē. M. Remarka "Rietumu frontē bez pārmaiņām"; S. Eizenšteina "Bruņukuģis "Potjomkins"").[27] Laiks bez aizliegumiem un cenzūras bija izrādījies visai īss.

Vācu sabiedrības struktūru 20. gados veidoja vairāki atšķirīgi slāņi. Kopumā vērojama tendence, ka aristokrātijas lomu politikā un saimniecībā pārņem pilsonisko aprindu pārstāvji; raksturīgi tas izpaudās gan jauno parlamentāriešu un augstāko amatpersonu, gan lieluzņēmumu vadītāju lokā.

Arī vidējā slānī vērojamas būtiskas pārmaiņas, kas saistījās ar tā dēvētās jaunās vidussķiras veidošanos. Daudzi agrākā vidusslāņa un vidējās vai vecākās paaudzes pārstāvji – mazie uzņēmēji, amatnieki, lauksaimnieki, ierēdņi, ārsti – bija faktiski bankrotējuši pasaules kara un tam sekojošās inflācijas periodā. Līdz ar viņiem bankrotējušas lielā mērā bija tradicionālās vērtības – godīgums, pienākuma apziņa, uzticīgums. Jaunā vidusslāņa veidošanos nosacīja gan ekonomikas attīstība, gan vēlme neproletarizēties; jaunajai ierēdniecībai, kuras līdzību ar strādnieku slāni noteica atkarība no darba devēja, sevi apzināties palīdzēja gan šķietami augstākais statuss, gan atalgojuma atšķirības; bet attieksme pret darba devēju un pienākumiem lielākoties bija pragmatiski racionāla. Raksturīgākajām šīs grupas figūrām piederēja tā dēvētās baltās apkaklītes (*Stehkragenproletarier*); sociologs Zigfrīds Krakauers jau 1929. gadā apcerē "Ierēdņi" (*Die Angestellten*) ironiski rakstīja, ka

Berlīnei raksturīgs jauns ļaužu slānis, kura pārstāvji savā valodā, apģērbā, žestos un mīmikā praktiski nav nošķirami cits no cita. Izveidojās īpašs uzvešanās stils, kura psiholoģiskā motivācija rodama vēlmē par katru cenu atbilst noteiktam tipam, kam ir labi nodrošināts stāvoklis un kas, izjūtot eksistenciālas bailes par iegūto privilēģiju nosargāšanu, izmisīgi seko visām modes prasībām un pārmaiņām.[28]

Savas pozīcijas sabiedrībā pamazām uzlaboja arī plašākas rūpnieciskajā ražošanā iesaistīto cilvēku aprindas; vienlaikus jūtamākas kļuva atšķirības starp kvalificētiem strādniekiem un vienkāršāku darbu veicējiem. Tomēr ekonomiskajā krīzē pēc 1929. gada liela iedzīvotāju daļa savus ietaupījumus un pozīcijas zaudēja.

Pārmaiņu un vismaz zemapziņā jaušamas nedrošas perspektīvas apstākļos 20. gados dominēja dzīves baudīšanas tendences un jaunatnes kults. Patērētāju sabiedrības iezīmes veicināja gan materiālās situācijas uzlabošanās, gan izklaides industrijas nostiprināšanās un tās populāro formu (kino, džeza) salīdzinoši plašā un vieglā pieejamība. Līdzās filmu un mūzikas ietekmei popularitāti ieguva dažādas sporta spēles un veidi (piemēram, bokss), uzkrītoša bija arī cītīgā sekošana modes svārstībām. Unifikācija sabiedrības apziņā radīja augsni kolektīvo organizāciju popularitātei; gan sporta biedrības, gan jaunatnes apvienības bija plaši izplatītas. Tā dēvētā Hitlera jaunatne bija viena no plašākajām apvienībām, kura 30. gadu sākumā apvienoja vairāk nekā simt tūkstošu cilvēku.[29] Par vienu no izmaiņu cēloņiem bieži tika uzskatīts amerikāniskais dzīvesveids – to asi nosodīja, bet vienlaikus arī sajūsminājās. Kur vieni saskatīja dzīves vitalitātes uzvaru, atbrīvošanos no liekiem tabu un jaunu pieredzes izpausmju telpu, tur citi – skanošu tukšumu, bezdvēselisku troksni un dziļu apjukumu. Viena no šo pārmaiņu izpausmēm bija attieksme pret sievieti un seksualitāti. Cilvēka jutekliskums sabiedrībā tika tīši demitoloģizēts, pieļaujot daudz lielāku atklātību un tajā pašā laikā vienkāršojot un primitivizējot intīmo attiecību izpausmes un to nozīmi. Jaunais sievietes tips bija slaika sieviete ar sportiski veiklu ķermeni, gan figūrā, gan frizūrā populārs bija zēniskums, kas bez šī tipa ārējās pievilcības uzsvēra arī 'jauno sieviešu' patstāvību. Līdzās tam kulta statusu ieguva arī rēvijas meitenes tips, viena no agrāk nepazītā intensitātē uzplaukušās nakts dzīves zīmēm.[30]

Pārmaiņas sabiedrībā sekmēja individualitātes nivelēšanos un masu lomas pieaugumu. Uz iedzīvošanos, apmierinot masu prasības, bija vērsts arī izklaides piedāvājums. Nevēlamās tendences, klasiskās kultūras noraidījumu asi kritizēja filozofi. Raksturīgs piemērs ir Osvalda Špenglera grāmata "Eiropas noriets" (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918/1922). Špenglera cikliskajā cilvēces attīstības skaidrojumā kultūras uzplaukumu allaž nomaina civilizācijas posms, kas banalizē un trivializē agrākos gara dzīves sasniegumus. Pēc Špenglera vērtējuma, arī jaunlaiku Rietumu sabiedrība nonākusi civilizācijas fāzē, kuru viņš salīdzina ar Romas civilizācijas periodu, kas sekoja kultūras uzplaukumam Senajā Grieķijā. Špenglera interpretācijā "civilizācija ir kultūras neizbēgamais liktenis"[31].

20. gadu Vācijas sabiedrībā arī literatūra pirmām kārtām tika uzlūkota par preci. Populārās literatūras masveidīgumu veicināja centieni tuvoties publikai – piemēram, lasījumi tirdzniecības namos un citas aktivitātes. Autoru un izdevēju attiecības bieži vien sarežģījās. Izdevēji pieprasīja viegli uztveramus tekstus; savukārt nozīmīgāko autoru reakcija, aizstāvot savu mākslinieciskо neatkarību, nereti bija īpaši sakāpināta. Tomēr plašos ļaužu slāņos interese par rakstniecību zuda vai ievērojami samazinājās; tukšo vietu aizņēma ērtāk patērējamas mākslas (kino) vai izklaides formas, kuras daudzkārt atspoguļotas arī šī laika literatūrā.

Līdzīga neticība un šaubas savienojumā ar vēlmi saskatīt jaunā laikmeta ieguvumus vērojamas Austrijas sabiedrības, jo īpaši inteliģences nostājā starpkaru posmā. Nemierīgs noskaņojums un separātisma tendences daudznāciju valstī bija jūtamas jau vairākus gadus pirms pasaules kara sākuma; Pirmā pasaules kara rezultātā Austroungārija zaudēja lielāko daļu savu agrāko zemju. Par patstāvīgām valstīm kļuva Čehoslovākija un Ungārija; daļa Austroungārijas teritorijas 20. gados jau piederēja Polijai un Itālijai. No agrākās impērijas bija palikusi tikai neliela vāciski runājoša daļa, kuras centrs – divu miljonu pilsēta Vīne – šķita nesamērīgi liels nelielajai pārpalikušajai teritorijai. Centieni saglabāt kultūras tradīcijas risinājās vienlaikus ar 20. un 30. gadu periodā pakāpeniski pieaugošo nacistiskās ideoloģijas nostiprināšanos Vācijā, kuras politiskais rezultāts bija militāra Austrijas pievienošana Vācijai 1938. gadā.

Trešā impērija un trimda. 1933–1945

Vācijas vēsturē ārkārtīgi būtisks pavērsiens notika 1933. gadā, kad pie varas nāca nacionālsociālistiskā partija Ādolfa Hitlera vadībā. Jaunajā kabinetā, kas izveidojās pēc 30. janvārī notikušās Hitlera nominēšanas par kancleru, nacionālsociālisti sākotnēji bija mazākumā, taču, iegūstot iekšlietu ministra posteni, viņiem radās iespēja represīvas politikas aizsākumam. Nākamais posms notikumu attīstībā iestājās pēc Reihstāga degšanas naktī no 27. uz 28. februāri, ko Gēbelss, viens no redzamākajiem partijas politiķiem, dienasgrāmatā nodēvēja par debesu dāvanu. Jau 28. februārī tika dots rīkojums "Valsts un tautas aizsardzībai", ar kuru, kā arī tam sekojošiem dokumentiem, aizbildinoties ar iespējamu sazvērestību pret valsti, pamazām tika likvidētas Veimāras Republikā noteiktās pamattiesības – personas, viedokļu, pulcēšanās, organizēšanās brīvība, īpašuma tiesības; kļuva iespējama pilnīga varas uzurpācija.

Nacisma ideoloģijas pamatā bija vairākas pamattēzes: nacionālisms, rasisms, antisemītisms, vadoņa kults un ideja par dzīves telpu.[32] Tās augsni radīja valsts attīstībai neizdevīgais Versaļas miera līgums, saskaņā ar kuru gan tika zaudēta teritorija, gan iespēja apvienoties ar Austrijas vāciskajām zemēm, kas pasaules kara

rezultātā bija izolētas no pārējām bijušās Austroungārijas daļām. Nacionālsociālistiskās partijas jau 1920. gadā pieņemtās programmas pirmajos punktos bija izteikta gan vēlme apvienot visus vāciešus vienotā Lielvācijā, gan panākt vācu tautas līdztiesību citu nāciju vidū. Vēlme motivēt vācu tautas pārākumu izpaudās āriskās rases definējumā. Par vēl vienu ideoloģisku dogmu kļuva vadoņa kults, kas sakņojās vēlmē rast harismātisku figūru, kuras enerģija kalpotu nācijas dzīves spēka pacēlumam un tās atjaunotnei. Savukārt vitāli nepieciešamais dzīves telpas paplašinājums primāri tika saskatīts austrumos – uz salīdzinoši mazāk attīstīto slāvu tautu rēķina.

Šādu barbariski primitīvu uzskatu motivēšana nebija iespējama pierādījumu un racionālu skaidrojumu ceļā, tāpēc palīgā tika ņemti mīti. Par nozīmīgākajiem uzskatāmi mīts par varonīgo ziemeļu rasi, par veselīgo un spēcīgo barbaru, par tautu, par asinīm un zemi (*Blut und Boden*), kā arī bezbailīgā kareivja mīts.[33]

Pēc nacionālsociālistu apvērsuma vācu literatūra sadalījās divos atzaros – literatūra Vācijā un trimdas literatūra. Autori, kas palika Vācijā, bija spiesti pakļauties režīma prasībām, kaut gan viņu pozīcija bija ļoti dažāda, no atklāta atbalsta nacionālsociālisma dogmām līdz iekšējai emigrācijai. Daudzos gadījumos neilgam sākotnēja optimisma posmam sekoja rūgta un skarba vilšanās, redzot nacistu reālās aktivitātes.

Cits liktenis bija autoriem, kas pēc 1933. gada atstāja dzimteni. Viņu vidū bija daudzi ievērojamākie vācu rakstnieki (Tomass Manns, Heinrihs Manns, Bertolts Brehts), kuri, atstājot dzimteni un turpinot neatkarīgu literāru darbību svešumā, lielā mērā nokļuva izolācijā gan cits no cita, gan arī no vāciski lasošās publikas. Vācu trimdas literatūrā nosacīti izdalāmi divi posmi, kas pa daļai līdzinās latviešu rakstnieku likteņiem bēgļu gaitās un vēlāk trimdā (posmā, kas aizsākās Otrā pasaules kara beigās). Vāciju atstājušie autori sākotnēji izvēlējās tuvākās zemes, kur bija arī vāciski lasošā publika, – Austriju, Šveici, kā arī Čehoslovākiju un Skandināvijas valstis. Sākoties Otrajam pasaules karam (un jau tā radīto draudu iespaidā), norisinājās otrais jeb tālākas emigrācijas vilnis; liela daļa autoru atstāja Eiropu, nokļūstot trimdā Amerikas Savienotajās Valstīs un citur.

Šis process radīja daudz psiholoģisku problēmu; it īpaši jaunākās paaudzes autoriem, kam nebija sava stabila lasītāju loka, trimda radīja gluži eksistenciālas pārdomas. Bija gadījumi, kad autori, cenšoties uzrunāt plašāku publikas loku, aktualizēt atziņas, kas bija īpaši svarīgas aktīva sociāla protesta izteikšanai, izvēlējās rakstīt citā, parasti angļu valodā (piemēram, Klauss Manns). Taču depresīvas, bezcerīgas izjūtas nereti vajāja arī vecākās paaudzes rakstniekus. 20. gadsimtā gūtā pieredze liecināja par dziļu vilšanos humānisma ideālos; brīdinājums par šo ideālu bīstamu devalvāciju vācu literatūrā vērojams jau kopš 19. un 20. gadsimta mijas.

Nozīmīgākie literārie virzieni un poētiskie strāvojumi

Naturālisms

Naturālisma kustība raksturo 19. gadsimta 80. un 90. gadus. Par tā programmatisko sākumu parasti uzlūko brāļu Heinriha un Jūlija Hartu periodisko izdevumu "Kritikas Cīņas" (*Kritische Waffengänge*, 1882–1884). 80. gados naturālisma programma veidojās kā pretspars iepriekšējo dekāžu epigonismam literatūrā. 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā sarakstīti nozīmīgākie literārie darbi, taču šajā laikā naturālisma estētika nonāk citu modernās literatūras virzienu kritikas degpunktā.

Naturālisma literatūras veidošanās cieši saistīta ar urbanizācijas procesu. Par nozīmīgākajiem rakstniecības centriem šajā laikā kļūst Berlīne un Minhene. Raksturīga ir rakstnieku grupējumu veidošanās, kā arī periodisko izdevumu polemiski saasinātā aktivitāte.

Par Minhenes naturālistu grupas līderi 80. gadu sākumā kļūst Mihaēls Georgs Konrāds. Kopš 1885. gada tiek izdots periodiskais izdevums "Sabiedrība" (*Die Gesellschaft*). Konrāda publikācijās jūtama Emīla Zolā ietekme, kura uzskatus viņš polemiski pretstata Minhenes klasicistiskajai literatūrai (t. s Geibela un Heizes skolai). Kopumā Minhenes naturālisti vairāk risina ar romāna poētiku saistītus jautājumus, uzskatot to par jaunās literatūras centrālo žanru.

Berlīnes naturālisti 80. gadu sākumā grupējas ap brāļiem Hartiem un izdevumu "Kritikas Cīņas". Šajā aptuveni divdesmit cilvēku plašajā grupā ietilpst Arno Holcs, Hermans Konrādi un citi literāti.

1886. gadā izveidojas biedrība "Caur" (*Durch*; dibinātāji Konrāds Kisters, Leo Bergs, Eižens Volfs), kurā tiek turpināti jaunās literatūras specifikas meklējumi. Vācu naturālisma drāmas pozīciju nostiprināšanā nozīmīga 1889. gadā Berlīnē dibinātā biedrība "Brīvā skatuve" (*Freie Bühne*).

80. gadi un 90. gadu sākums, kas sakrīt ar literāro grupējumu veidošanos, ir intensīvākais estētisko debašu un domu apmaiņu laiks. Naturālisma *teorijai* trūkst vienota pamata, izteiktie viedokļi par mākslas uzdevumiem ir visai atšķirīgi, tiem – īpaši pirmajos gados – ir samērā abstrakts raksturs, dominē vispārīgi uzsaukumi, nevis konkrētu estētisku problēmu risinājums. Nostājoties pret epigonismu literatūrā, atsvešinātību no realitātes, par centrālo naturālisma teorijā kļūst prasība pēc dzīves patiesības. Autoru spriedumos tomēr bieži trūkst šī jēdziena izpratnes konkretizācijas; paralēli tiek lietots reālisma un naturālisma jēdziens, ar reālismu nereti saprotot naturālismam (mūsdienu izpratnē) raksturīgas parādības.

1887. gada aprīlī biedrības "Caur" sēdes protokolā fiksēta šīs grupas literātu attieksme pret jēdzieniem "ideālisms", "naturālisms", "reālisms". Ideālisms tiek skaidrots kā literatūras tendence, kurā daba netiek tēlota tāda, kāda tā ir, bet tāda, kādai tai vajadzētu būt. Naturālisms – kā pretēja tendence – tēlo dabu tādu, kāda tā

ir, taču apzināti izvēlas tieši tās parādības, kuras nav tādas, kā tām vajadzētu būt. Savukārt reālisms vēlas atspoguļot parādības, kādas tās ir, objektīvu novērojumu ceļā un izvairoties no pārspīlējuma.[34] Diezgan nepārprotams ir simpātiju apliecinājums pēdējam virzienam.

Tomēr 80.un 90. gadu mijā vadošo rakstnieku intereses saistās ne tikai ar atsevišķu realitātes fragmentu detalizēti precīzu attēlojumu, tiek respektētas arī zinātnes atziņas (sociālo un bioloģisko, respektīvi, vides un iedzimtības teorijas); šim posmam raksturīgs arī naturālisma jēdziena lietojums. Zīmīga ir Gerharta Hauptmaņa piezīme 1890. gadā, ka reālisms viņam saistās ar ganībās mierīgi gremojošu govi, bet naturālisms asociējas ar Emīlu Zolā tumšās brillēs.[35]

Naturālisma teorijas stabilizācijā raksturīgi divi attīstības posmi. Pirmkārt, t.s. ideālreālisms 80. gadu pirmajā pusē un vidū, kura raksturīgi pārstāvji ir Heinrihs un Jūlijs Harti, Hermans Konrādi, Vilhelms Belše. Otrkārt, konsekventais naturālisms 80. gadu beigās, kura nozīmīgākie teorētiķi ir Arno Holcs un Johanness Šlāfs.

Ideālreālisma nozīmīgākie programmatiskie teksti ir virkne brāļu Hartu publikāciju žurnālā "Kritikas Cīņas" ("Kāpēc, par ko, pret ko" – *Wozu wogegen wofür*, 1882; "Par un pret Zolā" – *Für und gegen Zola*, 1882), Hermana Konrādi ievads dzejas krājumam "Moderno dzejnieku portreti" (*Moderne Dichtercharaktere*, 1885), ar nosaukumu "Mūsu kredo" (*Unser Credo*), Karla Bleibtreja "Literatūras revolūcija" (1886), Vilhelma Belšes "Poēzijas dabaszinātniskie pamati" (*Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prologommena einer realistischen Aesthetik*, 1887). Šī posma raksturīgākā estētiskā prasība ir savienot patiesības, reālās īstenības attēlojumu literatūrā ar poētismu un rakstnieka personības klātbūtni. (Diezgan skaidri šī pozīcija definēta minētajā biedrības "Caur" protokolā.) Par paraugu tiek uzlūkoti "Vētras un dziņu" laikmeta rakstnieki – Herders, Lesings, Gēte, un brāļu Hartu rakstos skarts jautājums par jaunas nacionālas literatūras izveidošanu, kuras pamatā būtu iedziļināšanās nacionālajā dvēselē. (No šiem pamatiem vēlāk veidojas t.s. dzimtenes literatūras – *Heimatliteratur* – atzars.) Vienlaikus tiek pasludināta atteikšanās no pasīvajiem klasicisma mākslinieciskajiem principiem un izcelta jaunās literatūras sociālā aktivitāte, "lielo dvēseļu un dziļo sajūtu" (H. Konrādi) laiks.

Ideālreālisma manifestos līdzās jaunās literatūras potenciālo priekšteču meklējumiem dominē nolieguma patoss, vēršanās pret nepieņemamām tendencēm literatūrā, bet samērā aptuveni atspoguļotas pašu autoru estētiskās vēlmes. Zīmīga ir žurnālā "Sabiedrība" jau 1886. gadā formulētā parole: "Pie naturālisma un no turienes pie jauniem ideāliem."[36]

Šī situācija mainās, kad 80. gadu beigās par dominējošo kļūst t.s. *konsekventā naturālisma* teorija, kas daudz konkrētāk pielīdzina literāra teksta tapšanu zinātniskai pētniecībai un izvirza precīzāk atšifrētus jaunās rakstniecības pamatprincipus.

Šī laika centrālajā programmatiskajā tekstā, Arno Holca apcerē "Māksla. Tās būtība un likumi" (*Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1891), kā raksturīgākie mākslas uzdevumi minēta, pirmkārt, iespējami precīza dabas atveidošana (*die Wiedergabe*) mākslā, otrkārt, šim nolūkam izvēlētu mākslinieciskū līdzekļu konsekvents pielietojums.[37] Holca formula ir "māksla = daba – x"; autors pasludina, ka mākslai ir tendence no jauna kļūt par dabu un tas var notikt saskaņā ar tās specifisko izteiksmes līdzekļu izmantojumu. Šķietami ideālā mākslas un dabas vienība reāli nav iespējama, jo to sasniegt traucē x – mākslinieka subjektivitāte un viņa izmantotie specifiskie mākslas paņēmieni. Tomēr x nav tikai negatīvs faktors, bet arī mākslinieciskās jaunrades apliecinātājs. Ar dabu Holcs savukārt saprot dzīves parādību iespējami pilnīgu spektru – kā ārējo realitāti, tā iekšējo, psiholoģisko struktūru, sociālo realitāti tāpat kā parādību kopsakaru Visuma mērogā.

Par galveno mākslinieciskō paņēmienu šīs realitātes atveidošanā kļūst t.s. sekunžu stils (*der Sekundenstil*), ar kuru rakstnieks saprot konkrētu parādību fiksējumu to dabiskajā plūdumā, šo fiksējumu kompleksam veidojot realitātei radniecīgu, "objektīvu" un vienlaikus iespējami pilnīgu dabas atveidojuma ainu.

Tomēr forma konsekventā naturālisma izpratnē nekļūst par pašmērķi. Tās sociālais patoss tieši sakņojas realitātes vērojumu dramatismā, tās visai attālā līdzībā tai patiesībai, kādai tai vajadzētu būt.

Naturālisma autori sevi piesaka visos literatūras žanros – prozā (Mihaēls Georgs Konrāds, Karls Bleibtrejs, Hermans Konrādi, Makss Krecers, Hermanis Zūdermanis, Arno Holcs un Johanness Šlāfs), lirikā (krājumā "Moderno dzejnieku portreti" iekļauti divdesmit viena autora darbi), visspilgtāk izpaužoties drāmā. Tajā pašā laikā jāuzsver, ka teorētiskajos spriedumos vērojama modernisma literatūrai kopumā raksturīgā žanru tuvināšanās.

Viens no pirmajiem konsekventā naturālisma tekstiem ir Arno Holca un Johannesa Šlāfa noveļu krājums "Papa Hamlets" (*Papa Hamlet*, 1889), kura raksturīgākais darbs – krājuma titulstāsts – rāda veca aktiera mūža noslēgumu. Skices lielākā daļa veidota kā varoņu dialogs, kurā mijas Berlīnes žargons un Augusta Šlēgeļa veiktā "Hamleta" tulkojuma klasiskās vārsmas. Prozas teksts novelē parādās kā petitā salikts dialogu papildinājums, tādējādi proza uzskatāmi tiecas pārtapt dramaturģiskā tekstā ar epikas iezīmēm. Līdzīgs sadzīves situāciju un detaļu fiksējums ir abu autoru kopīgi tapušajā drāmā "Zēlikes ģimene" (*Die Familie Selicke*, 1890).

Naturālisma alternatīvas: impresionisms un simbolisms

Opozīcija naturālisma literatūrai zīmīgi atklājas gandrīz vienlaikus ar šī virziena pirmajiem būtiskākajiem mākslinieciskajiem sasniegumiem. 1890. un 1891. gadā Hermaņa Bāra, bet pēc viņa arī citu autoru rakstos tiek izvirzīts naturālisma

pārvarēšanas (*die Überwindung des Naturalismus*) jēdziens, ar kuru Bārs saprot novēršanos no 19. gadsimta otrajā pusē dominējošā realitātes akcentējuma. 90. gadu un gadsimtu mijas literatūra atspoguļo sabiedriskās situācijas izraisītu garīgu krīzi, indivīdu atsvešināšanos, ko nav iespējams pārvarēt ar politiskām metodēm. (Sociālistu likuma atcelšana arī samazina mākslas tiešas angažētības nozīmi.) Vācijas materiālais uzplaukums, ekonomiskā stabilitāte ir viens no cēloņiem, kāpēc māksla 90. gados intensīvi meklē šīs realitātes garīgi pilnvērtīgāku alternatīvu, saskatot to norobežotībā no sabiedriskām aktualitātēm, mākslinieciskos eksperimentos un patstāvīgas, pašpietiekamas pasaules radīšanā mākslā. Šīs tendences izpausme ir mākslu mākslai princips, kas sakņojas franču simbolisma literatūrā un ko Vācijā 90. gadu sākumā iedzīvina t. s. Georges grupa Minhenē.

Rakstnieku, vēlāk arī akadēmiskās inteliģences loks, kas pulcējas ap rakstnieku Stefanu Georgi, savus estētiskos uzskatus pauž žurnālā "Mākslas Lapas" (*Blätter für die Kunst*, 1892–1919). Šis izdevums konceptuāli veidots kā "Brīvās skatuves" iniciatīvai pretējs projekts. Žurnāla mērķis ir veicināt jaunu garīgu mākslu, un tās princips mākslu mākslai pretstatāms estētikas skolai, kas "izveidojās kā nepareizas realitātes izpratnes sekas"[38]. Atšķirīgu estētisku pasaules skatījumu žurnāla veidotāji (George, Hugo fon Hofmanstāls un citi) redz Eiropas agrīnā modernisma, it īpaši franču simbolisma pieredzes pārņemšanā.

Estētiskā elitārisma zīmīgs atspoguļojums ir žurnāla izdošanas prakse. "Mākslas Lapas" iznāk nelielā – aptuveni trīssimt eksemplāru metienā, kas sākotnēji tiek izplatīts vienīgi līdzautoru un viņu draugu lokā, tā akcentējot grupas īpašo statusu. Līdzautoriem darbi jāpublicē vienīgi šajā žurnālā; lielākoties tās ir jaunu vai ļoti jaunu autoru debijas. Pasākuma iniciatoram un līderim Stefanam Georgem izdodas sava loka stabilitāti uzturēt ilgāku laika periodu, neraugoties uz to, ka gan estētiskajos uzskatos, gan grupas sastāvā notiek būtiskas izmaiņas. Zīmīgs ir S. Georges izteikums: "Es piesaistu viņus ["Mākslas Lapu" autorus – *B. K.*] mirklī, kad viņu dzīve ir visintensīvākā. Ko viņi savā dzīvē dara pēc tam [..], tas ir svarīgi tikai pašiem attiecīgajiem kungiem."[39]

1906. gadā notiek izšķirošs lūzums Georges un otra grupas līdera Hugo fon Hofmanstāla jau agrāk visai atturīgajās attiecībās. Hofmanstāls gadsimta sākumā arvien vairāk pievēršas praktiskam dramaturga darbam, akcentējot savu lugu potenciālo skatuviskumu un cieši sadarbojoties ar režisoru Maksu Reinhartu un komponistu Rihardu Štrausu.[40] Savukārt Georges grupas vēlākajā darbībā modificēta opozīcija sabiedrībai – nevis noslēgta alternatīva modeļa formā, bet kā kultūrpolitisks paraugs un viena no kultūras atklāsmes iespējām plašāka cilvēku loka garīgā attīstībā.[41]

"Mākslas Lapu" dominējošais žanrs ir lirika, kā arī lielākoties paša Georges veikti ļoti dažādu estētisku skolu pārstāvju darbu atdzejojumi (Šarls Bodlērs, Dante Gabriels Roseti, Pols Verlēns un citi). Akcentēts jūtu niansu atveidojums, kā

arī mākslas izteiksmes suverenitāte. Būtiska loma rakstnieku grupas estētisko uzskatu veidošanā ir kopš 90. gadu sākuma aktuālajai Nīčes filozofijai, kas pievēršas konkrētā dzīves mirkļa emocionālam pārdzīvojumam, noraidot kultūras tradīcijas un vēsturiskās pieredzes intelektualizācijas un absolutizācijas tradīciju, ko Nīče saskata Vācijas garīgajā dzīvē. Jau 1872. gadā darbā "Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara" (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) Nīče izvirza divu principu – apolloniskā un dionīsiskā – pretstatu, no kuriem pirmais apzīmē intelektuālu refleksiju, bet otrs – emocionāli tiešu, nepastarpinātu līdzdalību notiekošajā, estētiska līdzpārdzīvojuma un līdzdalības sajūtu. Nīčes vērtējumā pasaule tajā laikā ir, no vienas puses, vērtību krīzes situācijā, no otras, pievēršanās tagadnei, agrāko pielūgsmes objektu (pagātnes, racionalitātes) noraidījums slēpj sevī potenciālu uzplaukumu, kas pirmām kārtām iemiesotos pilnīgā cilvēka jeb pārcilvēka veidolā. Ņemot vērā šo Nīčes pretstatījumu, gadsimta beigu dzīves filozofija (Vilhelms Diltejs, Osvalds Špenglers) noraida pozitīvismu un materiālismu. Ar šo filozofijas virzienu saistītā modernā literatūra redz divus galvenos realitātes vērtējuma principus. Pirmkārt, tā ir rezignācija, nogurums, pesimisms, nāves absolutizācija kā pāreja citā realitātē, ko ietekmē arī Artura Šopenhauera filozofija un Riharda Vāgnera daiļrade. Otrkārt, dzīves apliecinājums, skaistuma un jaunības kults kā pesimisma un dekadentisma tendenču pretstats. Abās šajās attīstības līnijās uzskatāmi atklājas atgriešanās pie iracionālā, metafiziskā, mistikas, mīta, dvēseles realitātes.[42]

Virzieniem un strāvojumiem, kas balstās dzīves filozofijas principos un attīstās kā opozīcija naturālismam (simbolisms, impresionisms, neoromantisms, jūgendstils), kopēja ir mākslas kā suverēna, empīriskajai realitātei pretstatīta ideāla modeļa apzināšanās. Māksla tiek uzskatīta par dzīves totalitātes atklājēju, ielūkojoties gan dabas un cilvēka, Visuma un tā atsevišķo, sīkāko daļiņu vienotībā, gan dialektiskajos pretstatos. Dzīve ne tikai atraisa vitalitāti, bet arī to apdraud; indivīds gan meklē saskari ar ikvienu visattālāko dzīves fragmentu un pievieno to savu priekšstatu galerijai, bet vienlaikus šīs jaunās pieredzes daudzveidība ir bīstama viengabalainas personības pastāvēšanai, tā var radīt apziņu par nedzīvoto, nepiedzīvoto dzīvi, jeb, Hugo fon Hofmanstāla vārdiem runājot, "slims top no nepiedzīvotā"[43]. Izziņa, dzīves refleksija padziļina tās izpratni un vienlaikus attālina no nepastarpināta pārdzīvojuma iespējas; un tajā pašā laikā tā ir viena no mākslinieka – pasaules radītāja eksistences formām; māksla pati kļūst par dzīvi un realitāti.

Par vienu no izšķirošajiem elementiem mākslas suverenitātes izteikšanā kļūst simbols. Stefana Georges koncepcijā simbols ir saikne ar transcendento, taču, pēc viņa uzskata, simbols ir nevis norāde citas realitātes eksistencei, bet pats kļūst par jaunas, patstāvīgas īstenības zīmi, kurā fiksēta dzīves mistērijas universālā vienība. Atsevišķo, sadalīto fenomenu vienotības iespēja pastāv tikai šajā jaunajā, suverēnajā mākslas pasaulē, kuru veido simbolu un to nozīmju izkārtojums saskaņā ar mākslinieka pārdzīvojumu un pieredzi. "Būtiska ir dzīves mākslinieciska pārformēšana."[44]

Simboli ir šīs pārveidošanas rezultāts; tie izsaka patieso realitāti, kas ir mākslas realitāte. Tās izejas punkts ir radošā fantāzija. Būtiska, pēc Georges uzskata, ir ne vien mākslinieka spēja uztvert un transformēt ārējos iespaidus, bet viņa spēja ielūkoties sevī un uzdot jautājumus pašam sev; simbols kļūst par iekšējās pieredzes reprodukciju.[45]

Raksturīga ir gadsimtu mijas atšķirīgo estētisko strāvojumu radniecība. Impresionisma māksla (kuras spilgtākā manifestācija ir glezniecība) fiksē atsevišķus konkrētus iespaidus un sajūtas, realizējot tos kā vērojuma vai iekšējās pieredzes impresiju apstādinātus momentuzņēmumus. Atsevišķais, fragmentārais kļūst par patstāvīgu vērtību; detaļa nav atvedināma uz citu, pilnīgāku, objektīvāku realitāti, bet veido jaunu, pabeigtu tēlu. Jūgendstila māksla, ko daļa kritiķu uzskata par impresionistu radītās mirkļa realitātes konsekventu transformāciju mākslas faktā ar ornamentalizācijas palīdzību, kalpo no empīriskās realitātes atšķirīgas konceptuālas un suverēnas pasaules veidošanai.

Mākslas autonomizācijas process un vienlaikus stilu plurālisms gadsimtu mijā atspoguļojas periodisko izdevumu darbības praksē, kur līdzās publicēti atšķirīgu virzienu pārstāvju, to skaitā naturālistu darbi. Viens no iemesliem ir preses izdevumu skaita un konkurences palielināšanās un nepietiekams aktīvo un talantīgo literātu skaits. "Mākslas Lapās" līdzās vērtīgiem darbiem publicēti arī daudzu epigoņu darbi. Virkne citu periodisko izdevumu – "Pāns" (*Pan*, 1895–1900, Berlīnē), "Jaunatne" (*Die Jugend*, 1896–1940, Minhenē), "Sala" (*Die Insel*, 1899–1902, Minhenē) – nepārņem Georges norobežošanās pieredzi, bet iesaista iespējami plašu līdzstrādnieku loku. "Jaunatnes" izdevējs Georgs Hirts to nodēvē par "programmatisku programmas trūkumu"[46]. Tikpat būtiska jaunajos izdevumos kļūst mākslinieka loma; līdzīgi kā mākslā izpaužas vēlme suverēnas realitātes radīšanā, arī žurnāli kļūst par īpaši noformētu, vienotu pasauli, kurā literāro tekstu papildina ilustrācijas. Būtisku vietu ieņem ornaments, tajā skaitā ķermeņa atveide un stilizācija, kas ir viens no gadsimtu mijas literatūras un mākslas intereses un sajūsmas objektiem, bet pakāpeniski kļūst par intriģējošu masu kultūras elementu.

Mākslas komercializācijas process, atkarība no reklāmas un publikas pieprasījuma ir viens no iemesliem populāras mākslas žanru, pirmām kārtām kabarē uzplaukumam Vācijā, kas īpaši raksturīgs 20. gadsimta pirmajos gados. Vācu kabarē paraugs ir Rūdolfa Salī 1881. gadā Parīzē dibinātais "Melnais kaķis" (*Chat noir*). Populārākie kabarē Vācijā ir "Raibais teātris jeb Pārteātris" (*Buntes Theater/Überbrettl;* šis nosaukums ir neoloģisms pēc līdzības ar F. Nīčes "pārcilvēku" – *Übermensch*) Berlīnē, M. Reinharta dibinātais kabarē "Tukša skaņa" (*Schall und Rauch*) Berlīnē un "Vienpadsmit bendes" (*Die elf Scharfrichter*) Minhenē (visi dibināti 1901. gadā). Mākslinieciskās pieejas ziņā kabarē ir zināma radniecība ar šajā laikā populāro satīrisko publicistiku. Galvenais akcents kabarē programmās ir tēmas aktualitāte, formas īsums, uzveduma kā parodijas raksturs. M. Reinharta

vadītajā kabarē bieži parodēti lielo teātru repertuārā esoši literāri sacerējumi. Būtisks Reinharta kabarē priekšnoteikums ir neliela spēles telpa un ciešs izpildītāju un publikas kontakts.

Reinharts jau 1902. gadā, līdzīgi kā "Raibā teātra" vadītājs Ernsts fon Volcogens, darbību kabarē pārtrauc un eksperimentus ar nelielas formas darbiem turpina Mazajā teātrī (*Kleines Theater*).[47]

Minhenes kabarē "Vienpadsmit bendes" tēlu, pēc tā dalībnieku uzskata, pirmām kārtām veido bohēmai tipisks spontānums, vienkāršība un tuvība tautai (*die Volksnähe*). Konsekventi ievērots princips ir atteikšanās no iluzioniskās teātra ceturtās sienas, īsi numuri, ko savstarpēji saista konferansjē, dalībnieku komentāri, kas uzlūkojami par vienu no episkā teātra aizmetņiem. Kabarē repertuārā ir vienceļieni, parodijas, iecienītas ir dziesmas un balādes, un viens no populārākajiem izpildītājiem ir Franks Vēdekinds, kas bieži ģitāras pavadījumā dzied pats savas dziesmas. Kabarē māksliniekiem nepārprotami būtiski ir viņu finansiālie ienākumi, un šajā ziņā viņi ir atkarīgi no pašu provocētās buržuāziskās publikas, uz ko norāda gan ieejas maksa, gan arī, piemēram, provokatīvi augstās garderobes cenas. Reklāmas nolūkos tiek izmantota cenzūras iejaukšanās un atsevišķu numuru aizliegums. Kopumā tomēr pamatots liekas literatūrzinātnieces Ģertrūdes Marijas Rešas spriedums, ka attiecības ar pilsonisko publiku nosaka savstarpēja apmierinātība par iespēju attiecīgi provocēt vai tikt provocētiem, turklāt izaicinājums izpaužas tādās populārās formās kā polemika, parodija vai diezgan atklāta erotika.[48] "Vienpadsmit benžu" atbalstītāja ir Minhenes pilsonisko aprindu elite. Jau 1900. gadā izdotās kabarē repertuāra populārās vācu dziesmas ar skanīgiem tekstiem, vienkāršu melodiju, efektīgiem refrēniem ir cita liecība kabarē ikdienas un masu kultūras savstarpējai saistībai. "Vienpadsmit benžu" uzplaukuma periods tomēr nav ilgs; iespējams, to var skaidrot ar kabarē programmu aktualitāti un (ierobežotā publikas loka dēļ) nepieciešamību pastāvīgi atjaunot repertuāru, neraugoties uz tā šķietami vienkāršo un populāro saturu.

Rēvijas un varietē, turpinot literārā kabarē tradīcijas, jau orientējas vienīgi uz izklaides līmeņa priekšnesumiem.

Interese par īsām formām, sajūtu fiksējumu nosaka arī literāro žanru attīstības īpatnības gadsimtu mijā. Par iecienītāko kļūst lirikas forma, kurā vistiešāk var izpausties uzmanība pret valodu, meklējot jaunas, līdz tam maz izmantotas vārda nozīmes. Tieši valoda ir specifiskais jaunas pasaules radīšanas izejmateriāls. "Viss būtiskais tiek saistīts ar valodu, un viss, kas netiek poētiski verbalizēts, kļūst nebūtisks."[49] Lirikas nozīme izpaužas arī kabarē programmās.

Dramaturģijas attīstības savdabību šajā laikā nosaka, no vienas puses, sekošana kopējam literatūras attīstības procesam, no otras, gadsimtu mijā aktuālie stilistiskie meklējumi teātrī. Līdzās jau 19. gadsimta beigās būtiskajai režisora figūrai gadsimtu mijā nozīmīgu lomu iegūst arī scenogrāfs un – plašāk – teātra kā stila mākslas

definīcija, kam iespēju robežās jāveido visu skatuves elementu vienība un tādējādi jāveicina skatītāja emocionālais pārdzīvojums. Vārds kļūst tikai par vienu, salīdzinoši mazāk nozīmīgu izteiksmes elementu. Atšķirībā no tradicionālā teātra, kura repertuārā joprojām ir klasiskā un arī jaunākā vairākcēlienu dramaturģija, eksperimentāli orientētās skatuves ir ieinteresētas īsas formas sacerējumos, kas ir tikai izejas punkts eksperimentiem ar skatuves telpu, skaņu, gaismu un kustību.

20. gadsimta sākumā līdz ar stila mākslas aktualitāti pamazām raksturīgs kļūst aicinājums atgriezties pie literatūras stabilajām formām: drāmas, epikas un lirikas, kas vienlaikus būtu arī atgriešanās pie tradicionālajām nācijas vērtībām. Nozīmīgu lomu atgūst dzimtenes mākslas virziens.

Ekspresionisms

Vācu ekspresionisms "vairāk nekā jebkura cita modernā Eiropas avangarda mākslas kustība bija nacionālās identitātes krīzes produkts"[50]. No 1875. līdz 1895. gadam dzimušās ekspresionistu paaudzes kopējā pieredze atspoguļoja realitātes fragmentāciju, ko sakāpināja kara gadu iespaidi. Centrālais motīvs vācu ekspresionismā bija indivīda attiecības ar ķeizarvalsts ekonomisko, sociālo un politisko situāciju 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs, tās kritika un jaunas ideālas pasaules, kā arī jauna cilvēka meklējumi. Viens no būtiskākajiem cēloņiem šeit bija Vācijas specifiskā situācija, kurā modernās saimnieciskās reformas sadzīvoja ar joprojām hierarhiski aristokrātisku sabiedrības noslāņojumu, kā arī konservatīvo izglītības politiku. Par raksturīgu ekspresionisma literatūras tematiku kļuva paaudžu konflikts, tēvu un dēlu attiecības un visai ass, nesamierināms protests pret sabiedrības patriarhālo dominanti. Vienlaikus vācu ekspresionismam būtiski bija Eiropas mākslā kopīgie jautājumi par ekspresiju, mākslas darba kā iekšējās pieredzes, pārdzīvojuma atklāsmi, noraidot iespaidu veidošanos tiešu ārpasaules vērojumu ceļā. Par raksturīgu ekspresionisma mākslas tendenci kļuva abstrakcija un sakāpināts individuālās pieredzes akcentējums. Šajā ziņā vācu kultūra sekoja Eiropas 20. gadsimta sākuma mākslas kopējai pieredzei.

Ekspresionisma jēdzienu pirmais lietoja franču mākslinieks Žiljēns Augusts Ervē, ar to apzīmējot savu Parīzes salonā (*Salon des Indépendents*) izstādīto gleznu ciklu. Vēlāk Ervē un franču kritiķi ar šo jēdzienu apzīmēja arī citu gleznotāju – Sezanna, van Goga, Matisa, Gogēna – darbus. Vācijā šis jēdziens izplatījās kopš 1911. gada franču gleznotāju izstādes Berlīnes Secesijā. Jēdziens pamazām nostiprinājās kara gados, kad to nereti lietoja visas modernās literatūras sinonīma nozīmē. Diskusijas par pašu terminu un ar to saistītajām parādībām raksturīgas jau kopš 20. gadsimta otrās desmitgades sākuma, kad šī kustība Vācijā noformējās kā mediju parādība.

Vācu ekspresionisma raksturīgākie izdevumi ir Berlīnē publicētie žurnāli "Vētra" (*Der Sturm*, kopš 1910, izdevējs Hervarts Valdens) un "Rīcība" (*Die Aktion*, kopš 1911, izdevējs Francs Pfemferts). Tiem līdzās var minēt arī žurnālu "Baltās Lapas" (*Die weißen Blätter*, kopš 1913 Leipcigā, kopš 1914 Cīrihē) un "Skatuve" (*Die Schaubühne*, 1905 – 1918, kopš 1918 ar nosaukumu "Pasaules Skatuve" – *Die Weltbühne*). Vērojama it īpaši Berlīnes izdevēju vēlme aktīvas mākslinieku vides radīšanā. Ekspresionisma žurnāli ir uz aktīvu mākslinieku grupu sadarbību orientētas komunikācijas sistēmas centrs.[51] Atšķirībā, piemēram, no Stefana Georges rakstnieku grupas ekspresionisma žurnālos atklājas gan vēlme polemizēt ar kultūras oficioziem, gan aktīvs politisko simpātiju un uzskatu apliecinājums. Raksturīgs ļoti plašs aktivitāšu spektrs, kas izpaužas kā lirikas antoloģijas, uzsaukumi, manifesti, arī no rokas rokā cirkulējoši nelieli izdevumi. Berlīnē, kur raksturīga mākslinieku pulcēšanās vieta ir "Jaunais klubs" (*Neuer Club*), vēlāk "Neopatētiskais kabarē" (*Neopathetisches Cabarett*, kopš 1911), gan Valdens, gan Pfemferts ir aktīvi ne tikai kā izdevēji un redaktori, bet viņi arī dibina izdevniecības jauno autoru darbu publicēšanai un ir enerģiski organizētāji. Valdena vadītais žurnāls "Vētra" uzskatāms par nozīmīgāko jauno mākslas virzienu (līdzās ekspresionismam arī fovisms, kubisms, futūrisms) reputācijas nodrošinātāju vācu sabiedrībā. "Vētra" galvenokārt risina estētiskas problēmas; savukārt žurnāls "Rīcība", ko vada Pfemferts, ir ar aktīvi politisku ievirzi, turpinot pirms 1848. gada revolūcijas raksturīgās radikāli demokrātiskā protesta tradīcijas.

Ekspresionisma uzplaukums, tāpat kā Francijā, sākotnēji izpaužas vācu vizuālajā mākslā. Nozīmīgākās mākslinieku grupas ir "Tilts" (*Die Brücke*, kopš 1905), kas izveidojas Drēzdenē, bet darbību faktiski turpina Berlīnē, un "Zilais jātnieks" (*Der blaue Reiter*, kopš 1912) Minhenē. Taču līdz ar literārā ekspresionisma attīstību tas 20. gadsimta otrajā desmitgadē ieņem centrālo vietu virziena teorētisko jautājumu risinājumā; intensīvākais diskusiju posms ir laiks starp 1915. un 1920. gadu.[52] Līdz Pirmā pasaules kara beigām literārā dzīve koncentrējas Vācijas lielākajās pilsētās, īpaši Berlīnē. Pēc kara beigām notiek ļoti strauja procesa paplašināšanās, ko nosaka ekspresionisma aktivitātes gan daudzās Vācijas pilsētās, gan Austrijā, Čehijā un citur.

Ekspresionisma *teorija* ir sazarota, un tās raksturojumu apgrūtina fakts, ka daudzos gadījumos formulējumiem ir aprakstošs un emocionāli sakāpināts stils. Teorija nereti veidojusies kā mākslas darba komentāra mēģinājums. Autori, kas tiek minēti ekspresionisma kontekstā, bieži vien vai nu nekādi nav apliecinājuši piederību šim virzienam, vai bijuši tam piederīgi tikai īsā daiļrades posmā. Virziena robežas grūti fiksējamas arī tādēļ, ka 20. gadsimta otrajā dekādē ekspresionisma jēdziens nereti lietots modernās mākslas sinonīma nozīmē.

Pēc literatūrzinātnieka H. Koopmana vērtējuma, ekspresionisma mākslas centrālā tendence ir revolucionāra virzība uz elementāro. Teorētiskajos apcerējumos

tiek kritizēts gan naturālismam un impresionismam raksturīgais detaļu attēlojuma princips, gan mākslas darba tēlainības saistība ar lietu pasauli.[53]

Ekspresionisma attīstības robežšķirtne Vācijā ir Pirmais pasaules karš. Sākotnējā jeb agrīnā (pirmskara) ekspresionisma laikmetā raksturīga ir protesta un opozīcijas tendence, kas izpaužas gan kā impresionisma un neoklasicisma noliegums estētikā, gan sabiedrības autoritārisma nosodījums un paaudžu konflikta pieteikums. Pēc 1914. gada ekspresionisms sevi estētiski definē kā pēcimpresionisma mākslu, tādējādi akcentējot jaunu laika dimensiju, un – pēc īsa patriotisma posma kara sākumā – tam raksturīgs globālas krīzes konstatējums un jaunas, ideālas un utopiskas cilvēces kopības un saskaņas meklējumi, kā arī – pēckara periodā – jaunas vērtību krīzes atspoguļojums.

Sākotnēji dominējošais ekspresionisma literatūras žanrs ir lirika. Tās dominējošās iezīmes – ritma akcentējums, metaforas, kas uzsver iekšējo pārdzīvojumu, sintakses likumību noraidījums, izteiksmes patoss. Nedaudz vēlāk par nozīmīgu vācu ekspresionisma literatūras žanru kļūst arī dramaturģija. Raksturīgas drāmas tendences šajā laikā ir vēlme ignorēt tradicionālos drāmas kompozīcijas un raksturu atveides likumus, virzība uz izteiksmes formu vienkāršību, monumentalitāti un patosu. Būtiska šī procesa aizsākumos ir saistība ar gadsimta sākuma teātra mākslas teorētiķu izvirzītajiem principiem un scenogrāfijas idejām.

Jaunā lietišķība, konservatīvā revolūcija un dzimtenes māksla

Jaunās lietišķības jēdzienu pirmo reizi izmantojis mākslas zinātnieks Gustavs Frīdrihs Hartlaubs 1925. gadā Manheimā notikušās izstādes vērtējumā. Lietišķība tēlojumā nozīmē vismaz daļēju atgriešanos pie pozitīviskā pasaules vērojuma, kas bija raksturīgs naturālisma mākslai; lietišķības raksturojumam nereti izmantots arī termins jaunais naturālisms.[54] Tā bija reakcija uz ekspresionisma perioda globālajām vīzijām un abstrakciju, pievēršanās lietu pasaulei un tās atveides konkrētībai. Jaunās lietišķības posmā kā īpašs akcents parādās distance un refleksija; notikumu tēlotājs uz visu noraugās it kā no zināma attāluma, kas ļauj pievērsties jebkurai dzīves parādībai, tajā pašā laikā neidentificējoties ar to.

Refleksija, spriedums kā mākslas darba uztveres sastāvdaļa iezīmējas atšķirīgos žanros. Rakstnieks iejaucas notikumu norisē ar saviem komentāriem, norādījumiem, esejiskām pārdomām, citātu kolāžu, darbu tēli tieši vēršas pie publikas. Par plašāko un nozīmīgāko jaunās lietišķības eksperimentu lauku kļūst prozas darbi. Montāžas un fragmentācijas princips būtiski ietekmē mākslas robežu paplašināšanu, par literatūras faktu uzlūkojot arī reportāžas, skices, dienasgrāmatas, vēstules žanru, uzsverot bērniem domātās literatūras līdztiesību (šajā posmā, piemēram, tapuši populārie Ēriha Kestnera darbi pusaudžiem). Taču nozīmi saglabā arī tradicionālās episkās formas, piemēram, romāns, kaut gan mainās tradicionālie izteiksmes

līdzekļi. Visai atšķirīgu autoru darbos (Alfrēds Dēblins, Ērihs Kestners, Tomass Manns, Francs Kafka, Hermanis Hese) redzam vīziju, sapņa epizodes – nereti kā sirreālistisku vai ekspresionistisku komentāru realitātē notiekošajam; īstenība varonim atklājas kā sasista spoguļa lauskas.

Jaunajai lietišķībai pretēja un tajā pašā laikā viena no zīmīgākajām tendencēm 20. gadu vācu mākslā saistāma ar tā dēvēto *konservatīvo revolūciju*. Ar šo tendenci saistītie teorētiskie uzskati un literārie darbi virzīti uz tradīciju saglabāšanu un respektēšanu, tie top kā pretstats sadrumstalotības tendencēm, sašķeltā indivīda psiholoģijai, kas literatūrā arvien uzskatāmāk iezīmējas 20. gadu periodā; taču pārmaiņas sabiedrībā jūtamas jau tūdaļ pēc Pirmā pasaules kara. Zināma radniecība te vērojama ar 20. gadsimta vācu literatūrā būtisko dzimtenes mākslu, kas 30. gadu otrajā pusē iegūst jaunus ideoloģiskus akcentus.

Konservatīvās revolūcijas jēdziens tomēr ir plašāks, tas atspoguļo literatūru, kas cenšas apliecināt indivīda gara dzīves suverenitāti, saikni ar vērtībām, kas politisko pārmaiņu vētrās šķiet apdraudētas. Šīs tendences raksturīgas izpausmes rodamas austriešu rakstnieka Hugo fon Hofmanstāla 20. gadu daiļradē.

Hofmanstāla izpratnē Austroungārijas monarhija bija nāciju vienība Eiropas centrā; Austrija, pēc rakstnieka domām, ir viena no liecībām "tūkstošgadīgajai cīņai par Eiropu"[55]. Franča Jozefa I valdīšanas posmā monarha autoritāte pakāpeniski samazinājās, arvien aktīvāki kļuva nāciju patstāvības centieni. Hofmanstāls jau pirms kara sākšanās vēstulēs draugiem pauda bažas par vesela laikmeta neatgriezenisku aiziešanu. Rakstniekam šķita, ka bojā iet arī dažādu kultūras iespaidu līdzāspastāvēšanas tradīcija; par dominējošo kļūst ideja, ka visu nosaka attiecību pragmatisms un pirmām kārtām – naudas vara.

Pirmā pasaules kara sākumu Hofmanstāls maldīgi uztver par cildenu mēģinājumu glābt tradīcijas un ideālismu, pretstatot to lokālajiem konfliktiem Balkānos un citviet Eiropā pēdējos gados pirms kara sākuma. Pakāpeniski un neizbēgami rakstnieks savu viedokli spiests mainīt, novērtējot kara ideoloģijas un būtības neizmērojamo pretstatu. Par viņa cīņas lauku kļūst rakstniecība; Hofmanstāla vēlme ir vākt un apkopot to kultūras pieredzi, kas atspoguļota vācu valodā rakstītajā literatūrā.

Viens no pirmajiem Hofmanstāla impulsētajiem darbiem ir antoloģija "Vācu stāstnieki" (*Deutsche Erzähler*), kas viņa atlasē četros sējumos publicēta Leipcigā 1912. gadā. Par šī darba moto var kalpot rakstnieka izteikums, ka "tagadne ir plaša, pagātne – dziļa; plašums apmulsina, bet dziļums ielīksmo"[56]. Ar sevišķu interesi un prieku Hofmanstāls iedziļinās vācu pasakās un teikās, romantiķu darbos; ar šo antoloģiju sākas konservatīvo tendenču izpausmes viņa darbībā, kas kļūst vēl izteiktākas Pirmā pasaules kara norišu ietekmē. 1915. un 1916. gadā publicēti 26 sējumi sērijā "Austrijas bibliotēka" (*Österreichische Bibliothek*), kas tiek realizēti Hofmanstāla un apgāda *Insel* ("Sala") sadarbības rezultātā un kam izdodas piesaistīt virkni

ievērojamu līdzstrādnieku. Pats Hofmanstāls sagatavo pirmo sējumu, Grillparcera politisko rakstu izlasi. Ceturtajā sējumā apkopoti Oto fon Bismarka raksti par Austriju, tādējādi skarot arī šim laikmetam visai būtisko jautājumu par attiecībām starp Austriju un Vāciju. 1917. gadā publicētajā rakstā "Prūsis un austrietis" (*Der Preuße und der Österreicher*) Hofmanstāls, meklējot būtiskos saskares punktus, detalizēti un lietišķi aplūko arī mentalitātes atšķirības. Tā ir viena no tēmām, ko rakstnieks risina arī šajā laikā tapušajā komēdijā "Smagais raksturs" (*Der Schwierige*, 1921).

"Austrijas bibliotēkas" sērija tomēr negūst cerēto publikas atsaucību, un realizēta tiek tikai neliela daļa no Hofmanstāla iecerēm. Īss mūžs ir arī "Austrijas almanaha" idejai; iznāk tikai viens sējums, "Almanahs 1916. gadam" (1915). 1918. gads un Trīssavienības kapitulācija karā Hofmanstālam nozīmē viņa paša literārās eksistences jēgas apšaubījumu; tomēr arī 20. gados aktīvi turpinās rakstnieka kultūrpolitiskās aktivitātes. Viena no to liecībām ir arī Zalcburgas festivāla idejas iedzīvināšana.

1927. gadā publicētās divas pēdējās Hofmanstāla grāmatas – viņa runa "Valoda kā nācijas garīgā telpa" (*Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*) un antoloģija "Vācu valodas nozīme un gods" (*Wert und Ehre der deutschen Sprache*) – uzlūkojamas par viņa uzskatu vispārinājumu. Rakstnieks kritiski vērtē vāciešu attieksmi pret savu garīgo mantojumu; viņš uzskata, ka atšķirībā no Francijas, kur tradīciju vitalitāte organiski ļauj sadzīvot divpadsmit paaudžu kultūras pieredzei, vācu kultūrā līdzīga situācija nav vērojama. Rakstnieka izpratnē nācijas būtība pirmām kārtām meklējama daudzveidīgajās saiknēs starp literatūru kā valodas augstāko sasniegumu atspoguļotāju no vienas un dialektu daudzveidību – no otras puses; patiesa nācijas vienība iespējama vienīgi atšķirīgo slāņu un līmeņu mijiedarbē un tās apzinātā un aktīvā veicināšanā.[57]

Rakstnieka Hermaņa Broha vērtējumā, Hofmanstāls pietiekami skaidri apzinās, ka stāv uz zūdoša pamata. Neatgriezeniski pagātnē aiziet Austroungārijas monarhija; bezperspektīvas ir rakstnieka simpātijas aristokrātijai; bezcerīgi mēģinājumi restaurēt 18. gadsimta pilnību barokālas operas veidolā; galu galā arī centieni kopt teātra stilu, kurā izšķiroši svarīga nozīme ir izcilu aktieru konversācijas mākslai. "Viņa [Hofmanstāla] dzīve bija simbols, cildens zūdošās Austrijas, zūdoša teātra simbols."[58]

Līdzās konservatīvās revolūcijas tendencei 20. un 30. gadu posmā aktualitāti saglabāja arī *dzimtenes māksla*. Tai raksturīga gan lauku dzīves tematika un tās tikumu slavinājums, gan arī vēstures tematika. 30. gados vēstures tēma traktēta voluntāri, saskaņā ar nacionālsociālistiskā režīma radītajiem mītiem. Vēsture tika interpretēta kā Trešās impērijas notikumu sagatavotāju ķēde; par tās svarīgiem akcentiem tika izvirzīts vadoņa kults un dzīves telpas paplašinājums.

Šādai sašaurinātai un ideoloģizētai izpratnei nav sakara ar konservatīvās revolūcijas pārstāvju un tradicionālās dzimtenes mākslas humānajiem centieniem;

nacisma posma ideoloģiskā literatūra tieši vai netieši ir agrāko humāno principu apzināts izaicinājums.

Zīmīgi, ka trimdā tapušajā vācu literatūrā tiek apzināti veidots pretējs modelis – humānā valdnieka tēls. Raksturīgi šīs ievirzes darbi ir Heinriha Manna romāni "Karaļa Henrija IV jaunība" (*Die Jugend des Königs Henri Quatre,* 1935) un "Karaļa Henrija IV vīra gadi" (*Die Vollendung des Königs Henri Quatre,* 1938), kā arī Tomasa Manna tetraloģija "Jāzeps un viņa brāļi" (*Joseph und seine Brüder,* 1933–1943). Tas ir laikā un telpā distancēts protests pret to gara dzīves paverdzināšanu, kas šajā laikā valda rakstnieku dzimtenē.

---

[1] *Thomé H.* Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siécle // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. – S. 18.

[2] Citēts no: *Rinsum van A.* und *F.* Deutsche Literaturgeschichte. – B.7. – Realismus und Naturalismus. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994. – S. 152.

[3] *Manns T.* Budenbroki. – Rīga: Zvaigzne, 1982. – 542. lpp. (Tulk. Z. Krodere, L. Skalbe, K. Štrāls.)

[4] *Perlmann M. L.* Arthur Schnitzler. – Stuttgart: J. B. Metzler, 1987. – S. 144.

[5] *Kastiņš J.* Pie dzīves slēptajiem, klusajiem avotiem // *Rilke R. M.* Proza un dzeja. – Rīga: Jumava, 1998. – 199. lpp.

[6] *Rilke R. M.* Proza un dzeja. – 18. lpp. (Tulk. Austra Aumale.)

[7] Citēts pēc: *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 8. – Wege in die Moderne. 1890–1918. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. (2. Aufl.) – S. 161.

[8] *Gegenströmungen zum Naturalismus.*

[9] Sākotnējā posma apzīmējumam lietots raksturīgs termins 'dibinātāju gadi' *(Gründerjahre).*

[10] *Hart H., Hart J.* Offener Brief an den Fürsten Bismarck // Kritische Waffengänge. – H. 2. – 1882. – S. 3–8.

[11] Sk.: *Frentzel H. A., Frentzel E.* Daten deutscher Dichtung. – B. 2. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. (32. Aufl.) – S. 458, 459.

[12] Sk.: *Bradbury M., McFarlane J.* The Name and Nature of Modernism // *Bradbury M., McFarlane J.* (eds.) Modernism 1890–1930. – London: Penguin Books, 1991. – P. 37.

[13] *Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr...* – Citēts no: *Schulz G.* Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus // *Grimm R.* (Hrsg.) Deutsche Dramentheorien. – B. II. – Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981. (3. Aufl.) – S. 86.

[14] *Schneider U.* Literarische Zensur und Öffentlichkeit im Wilhelminischen Kaiserreich // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 395.

[15] Sal.: *Schneider U.* Literarische Zensur und Öffentlichkeit im Wilhelminischen Kaiserreich. – S. 406, 407.

[16] Sk.: *Sprengel P.* Gerhard Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung. – München: Verlag C. H. Beck, 1984. – S. 45–48.

[17] Sk.: *Günter M.* Sozialistische Literaturtheorie im Wilhelminismus: Franz Mehring // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 44–52.

[18] *Thomé H.* Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siécle. – *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 18.

[19] *Žmegač V.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – B. II/2. – Weinheim: Beltz Athenäum Verlag, 1995. (4. Aufl.) – S. 256.

[20] Sk.: *Simon A.-K.* Schnitzlers Wien. – Wien: Pichler Verlag, 2002. – S. 39–41.

[21] Sk.: *Bunzel W.* Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 288, 289.

[22] Citēts pēc: *Simon A.-K.* Schnitzlers Wien. – S. 41.

[23] Citēts pēc: *Simon A.-K.* Schnitzlers Wien. – S. 40.

[24] Zāmuela Fišera apgādā publicējās Šniclers, Hofmanstāls, Altenbergs, Bērs-Hofmans; apgādā *Insel* (Sala) – Stefans Cveigs, Bārs, Hofmanstāls. Sk.: *Žmegač V.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – S. 263.

[25] Nogalināto politiķu vidū bija finanšu ministrs Matiass Ercbergers un ārlietu ministrs Valters Rātenavs.

[26] Fragmenti publicēti laikrakstā *Berliner Tageblatt* 1922. gada 17. oktobrī. Tekstu un komentārus sk.: *Kaes A.* (Hrsg.) Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. – Stuttgart: Metzler Verlag, 1983. – S. 46–53.

[27] *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik. 1918–1933. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. – S. 53.

[28] Turpat. – 20. lpp.

[29] Turpat. – 22. lpp.

[30] Turpat. – 23. lpp.

[31] Turpat. – 28. lpp.

[32] *Riegel P., Rinsum W.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 10. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. – S. 14–20.

[33] Turpat. – 20.–31. lpp.

[34] *Koopmann H.* Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. – S. 75, 76.

[35] *Hauptmann G.* Die Kunst des Dramas. – Berlin: Propyläen Verlag, 1963. – S. 25.

[36] Sk.: *Schulz G.* Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus. – S. 91.

[37] *Meyer T.* Naturalistische Literaturtheorien // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 34.

[38] Sk.: *Butzer G., Günter M.* Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 123.

[39] Citēts no: *Kluncker K.* Der George-Kreis als Dichterschule // *Bauer R.* (Hrsg.) Fin de siécle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. – Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1977. – S. 470.

[40] *Koch H.-A.* Hugo von Hofmannsthal. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. – S. 2.

[41] Plašāk par to: *Winkler M.* Der George-Kreis // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 231–242.

[42] Sal.: *Frentzel H. A, Frentzel E.* Daten deutscher Dichtung. – S. 484.

[43] *..man wird krank an dem, was man nicht gelebt hat. – Koch H.-A.* Hugo von Hofmannsthal. – S. 18.

[44] *Koopmann H.* Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. – S. 37.

[45] Turpat. – 36., 37. lpp.

[46] Citēts pēc: *Rösch G. M.* Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettl zur Zeit der Jahrhundertwende // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 275.

[47] Sk.: *Rösch G. M.* – Turpat. – 280., 281. lpp.

[48] Turpat. – 282.–284. lpp.

[49] *Koopmann H.* Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. – S. 40.

[50] *Kuhns D. F.* German Expressionist Theatre. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 11.

[51] Sk.: *Haefs W.* Zentren und Zeitschriften des Expressionismus // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 438.

[52] Sk.: *Raabe P.* (Hrsg.) Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. – Zürich: Arche Verlag, 1987. (2. Aufl.)

[53] *Koopmann H.* Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. – S. 93.

[54] *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik 1918–1933. – S. 66.

[55] *Volke W.* Hofmannsthal. – Reinbek bei Hamburg: Rowolth, 2000. (17. Aufl.) – S. 145.

[56] Citēts pēc: *Volke W.* Hofmannsthal. – S. 139.

[57] *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik 1918–1933. – S. 46, 47.

[58] Citēts pēc: *Volke W.* Hofmannsthal. – S. 174.

Inguna Daukste-Silasproģe

VĀCU PROZAS ATTĪSTĪBA (1890–1945)

.. katra jauna paaudze ir tāds rets ideālistiskas jūsmas un negatīvas kritikas, optimisma un pesimisma, ticības un skepses, iedomības un sarūgtinājuma sajaukums.[1]

Heinrihs Harts

19. gadsimta izskaņa un gadsimtu mija. Naturālisma proza

Ap 1880. gadu Vācijā, vispirms Berlīnē, vēlāk arī Minhenē, literārajā vidē ienāca jauna paaudze, kas vēlējās tradicionālajā mākslā, arī rakstniecībā ienest ko jaunu, veikt sava veida estētisko revolūciju, ko literatūrzinātnē nosauca par naturālismu un kas uzplaukumu pieredzēja starp 1889. un 1893. gadu. Ar saviem literārajiem darbiem, īpaši ar programmatiskajiem skaidrojumiem un atziņām, naturālisti aizvien noteiktāk reaģēja uz strauji attīstošos industrializēto sabiedrību. Naturālistiskās rakstniecības pārstāvji devās jauna satura meklējumos, naturālisma mākslā vairs nebija prasību atspoguļot skaisto un labo, bet patiesību un īstenību, proti: *moderno dzīvi*, kas ne vienmēr bija estētiska. Brāļi Heinrihs un Jūlijs Harti rakstīja: "Mēs gribam literatūru, kas vairs nepieder saloniem, bet gan tautai, kas atspirdzina, nevis izklaidē, kas virza, nevis glaimo."[2] Naturālisma estētikas pārstāvji paši sevi visbiežāk sauca par radikāliem reālistiem, lai kontrastētu ar vecākās paaudzes "pilsoniskajiem reālistiem", kas 19. gadsimta 90. gados turpināja savu literāro jaunradi vienlaikus ar jaunajiem nemierniekiem, tiesa gan, tolaik paliekot jauno ēnā. Pilsoniski reālistiskais romāns 19. gadsimta otrajā pusē aizvien vairāk sāka zaudēt savu pārliecinošo spēku, kļuva sarežģītāk fiktīvo romānu pasauli uztvert un izprast kā īstenības un realitātes atdarinājumu, mainījās stāstījuma konvencionālā uzbūve un atdarinājuma, proti, mimēzes vietā nāca refleksija. Tomēr šajā laikposmā iznāca arī nozīmīgi reālisma autoru darbi: Gotfrīda Kellera "Zaļais Heinrihs" (*Der grüne Heinrich*, 1880), Teodora Štorma "Sirmja jājējs" (*Der Schimmelreiter*, 1888), Teodora Fontānes romāni "Stīna" (*Stine*, 1890), Berlīnes sabiedrības tēlojums "Jennija Treibele" (*Frau Jenny Treibel*, 1892), "Efija Brīsta" (*Effi Briest*, 1895), "Štehlins" (*Der Stechlin*, 1897/1898) un citi. Jaunie literāti naturālisti uzskatīja, ka vecās paaudzes rakstnieki ir palikuši pusceļā, tēlojot izskaistinātu īstenību.

19. gadsimta 80. un 90. gados lielāku nozīmi ieguva vācu psiholoģiskais romāns, līdzās tam sastopami noteiktā noskaņā un vidē tverti dažādi īsprozas vēstījumi:

stāsti un stāstījumi, skices, studijas, dabas tēlojumi. Kā tipiskākos vācu agrīnā naturālisma prozas darbus Herberts un Elizabete Frenceli apjomīgajā faktoloģiskajā grāmatā "Vācu literatūras dati" (*Daten deutscher Dichtung*, 1999) minējuši Ludviga Ancengrūbera naturālistisko, nevis vairs romantisko vai sentimentālo zemnieku raksturu tēlojumu romānā "Zvaigžņu akmens sēta" (*Der Sternsteinhof*, 1885). Būtiski naturālisma priekšvēstneši rodami Hermaņa Zūdermaņa sociālpsiholoģiski tendētajā Austrumprūsijas zemnieku likteņu un dzīves gaitu tēlojumā romānā "Rūpju māte" (*Frau Sorge*, 1887; latviski pazīstams arī ar nosaukumu "Rūpes"). Zīmīgs ir Maksa Krecera romāns "Meistars Timpa" (*Meister Timpa*, 1888), kurā iezīmējas Berlīne kā lielpilsēta un straujā tehnikas attīstība, kas būtiski ietekmēja cilvēku likteņus, attiecības starp paaudzēm. Iezīmējās arī jauna sociālā vide – pilsēta agrākās lauku vides vietā. Karla Bleibtreja patoloģiskajā romānā "Lielie maldi" (*Größenwahn*, 1888) arī atklājās lielpilsētas bohēmiskā vide, augstprātība, ārējā spozme, kā arī vērtību degradēšanās un jaunās vides determinēts pagrimums kā būtiska jaunā pārejas laikmeta iezīme. Rakstnieka tēlotā vide iepretim ierasti reālistiskajiem romāniem bija cita – kafijas nami, krogi un saloni, bet centrā izvirzīti jaunā laika aktualizētie seksualitātes jautājumi. Frenceli min arī Gerharta Hauptmaņa novelistisko studiju "Dzelzceļa sargs Tīls" (*Bahnwärter Thiel*, 1888), taču literatūrzinātnieks Pēters Brenners[3] uzskata, ka tā vairāk saista kā galvenā varoņa psihiskās attīstības tēlojums, nevis sociālu vai naturālistisku notikumu un procesu atklāsme. Te tēlots dzelzceļa sliežu pārmijnieka garīgais sabrukums, kas beidzas ar ārprātu. Tas ir vēstījums ar naturālisma estētikas iezīmēm. Tādas iezīmes vācu literatūrvēsturnieki saskatījuši arī citu rakstnieku darbos.[4] Naturālisma tendences Vācijā pieļāva iespēju uz literatūru paraudzīties sava laika norišu spogulī, literatūru tuvināt realitātei, īstenībai un ar to saistītajām problēmām vai aktualitātēm. Prozas darbu autoriem radās iespēja literāro tekstu bagātināt ar socioloģiskām vai psiholoģiskām atziņām un vērtējumiem, un tas, tuvojoties gadsimtu mijai, nozīmēja pārmaiņas pasaules uzskatā. Par jaunā virziena stāstu un romānu centrālajām figūrām visbiežāk kļuva visām iespējamām ietekmēm pakļauti, labili raksturi. Naturālisma rakstniecība nereti apzināti tapa kā labā un skaistā provokācija ar citādo, pat neglīto. Par to liecina daudzo naturālisma rakstniecības darbu nosaukumi iepretim vārdiem 'labais', 'skaistais', 'normālais'; tā, piemēram, Karla Bleibtreja "Sliktā sabiedrība" (*Schlechte Gesellschaft*, 1885), Hermaņa Konrādi "Brutalitātes" (*Brutalitäten*, 1886) un "Kāda grēcinieka dziesmas" (*Lieder eines Sünders*, 1887), Maksa Halbes "Brīvā mīla" (*Freie Liebe*, 1890), Džona Henrija Makeja "Anarhisti" (*Die Anarchisten*, 1891) un citi. Izvēlētā tematika naturālisma estētikas piekritēju vidū bija neierobežota – antivaroņi, alkoholisms, laulības, ģimenes un atsevišķu cilvēku vai sociālo grupu pagrimums, pašnāvība kā vienīgā izeja sarežģītos apstākļos.

1888. gadā **Arno Holcs** izveidoja literāru "kopību" ar **Johannesu Šlāfu**, lai katrs no saviem fragmentāriem romānu metiem (Šlāfs bija atbildīgs par vielas izvēli,

Holcs – par formu) kopīgi izveidotu jauna stila stāstījumu, faktiski mēģinot naturālisma teoriju pārveidot naturālisma stilā. Visatbilstošākās tēmas naturālisma stilam izrādījās abu autoru pieredze, kas gūta trūcīgu studentu, literātu, mākslinieku vidē, pastiprināti interesējoties par sociālajiem jautājumiem. 1889. gadā ar pseidonīmu *Bjarne P. Holmsen* iznāca abu rakstnieku kopīgo episko meklējumu un rūpju rezultāts – stāstu krājums **"Papa Hamlets"** (*Papa Hamlet*, 1889). Arno Holcs un Johanness Šlāfs nevēlējās savus īsprozas darbus pasniegt kā pabeigtus literārus sacerējumus, vairāk akcentējot tos kā studijas un fragmentārus pasaules attēlošanas uzmetumus. "Papa Hamlets" trīs teksti ietver virkni ainu no mākslinieku bohēmas, vides tēlojumus bez sākuma, bez noteiktas darbības, ar grūti izskaidrojamām un nekonsekventām beigām. Rakstnieku literāri tvertā ārpasaule tiek saglabāta un piedāvātās ainas risinātas dialogos; ar abu rakstnieku starpniecību cilvēki savā šaurajā apkārtnē – jumtistabā tiek nepārtraukti novēroti, faktiski īstenojot jaunu stāstījuma veidu, t. s. sekunžu stilu (*Sekundenstil*). Abi jaunie literāti akcentēja, ka svarīgākais ir forma, nevis saturs. Tas atklājās arī Holca teorētiskajā atziņā, ka naturālisms ir metode, attēlošanas veids, nevis vielas (tēmas, satura) izvēle.

Titulstāsts "Papa Hamlets" uzlūkojams par vides un rakstura studiju. Tas ir vēstījums par novecojošu aktieri, kas ar savu apsēstību uz Šekspīra drāmām, kurās viņa talants nav realizējies, iedzen sociālā un psiholoģiskā bojāejā gan savu ģimeni, gan visbeidzot pats sevi. "Garākas bezvārdu pauzes atzīmētas kā domas pārrāvumi vai izlaiduma punkti; tas viss kļūst par būtisku teksta sastāvdaļu un simbolizē laika pārejamību."[5] "Papa Hamlets" ir vēstījums par kādas ģimenes pagrimumu: nožēlojamā mansarda istabiņā dzīvo kādreizējais Hamleta lomas tēlotājs Nils Tīngībels ar savu diloņslimo sievu Amāliju (greizsirdīgo Ofēliju) un dažus mēnešus veco bērniņu. Viņš ir zaudējis darbu, nav arī naudas un izredžu atkal spēlēt trupā. Kā dzīvot? Lai paglābtu savu ģimeni no bada nāves, viņš kļūst par aktu modeli akadēmijā. Autori atklāj arī Nila rakstura iezīmes: egoismu, seksuālo alkatību un brutalitāti, arī to, ka šajā lietu pasaulē nekam cilvēciskam nav vietas. Un tomēr autoru tēlotā vide un cilvēki izraisa šaubas, vai Nils patiesi ir liels aktieris vai tikai melis. "Skices gan ar savu fragmentāro tēlojumu atšķirās no pieņemtā 19. gadsimta vēstījuma stila, padarot to dzīvāku, tomēr literatūrā tik gaidīto atjaunošanos tās neienesa un radīja neizpratni tālaika kritikā. Arī romānu autori gribēja attēlot īstenību, bet mērķi – atjaunot šo literāro žanru – nesasniedza. Modernās tēmas palika ieslēptas vien feļetoniskā pačalošanā un sociālkritiskā patosā."[6]

Vācu literatūrzinātnē prozas tekstu "Papa Hamlets" uzskata par pirmo konsekventā naturālisma paraugu. Kaut arī katram stāstījumam ir kāds norises punkts (vieta, izjūta), tajos tomēr nav darbības, kas tradicionāli stāstījumus virza uz kādu mērķi. Nāve Holca un Šlāfa uztverē noslēdz kādu stāvokli, mīlētāju satikšanās ir tikai īslaicīga epizode, kamēr pati dzīve pēc visa notikušā nemainīgi ris tālāk un īres nama iedzīvotāju ikdienā neizmainās nekas. Šajos prozas darbos nav nekādas

ārējas darbības, un autori tos dēvē par "skicēm" vai "studijām". Faktiski rakstnieki reģistrē pieredzēto īstenību un salīdzinājumā ar iepriekšējā laikposma citu prozas autoru darbiem daudz vairāk uzmanības pievērš detaļām, no tām "saliek" kopā situāciju; tie ir kā filmas kadri, ko lasītājs izbauda šādos prozas darbos.

Tomēr, kā atzīmē literatūrzinātnieki Annemarija un Volfgangs van Rinsumi, šā posma vācu rakstniecībā ir grūti atrast kādu vācu naturālisma prozas darbu, kas mākslinieciskā kvalitātē kaut aptuveni tuvinātos cittautu priekšteču – Emīla Zolā, Fjodora Dostojevska, Ļeva Tolstoja vai vācu reālistu Gotfrīda Kellera, Vilhelma Rābes un Teodora Fontānes literārajam devumam. Agrīnajos vācu naturālisma romānos autoru uzmanību vairāk saistījušas sociālkritiskas tēmas, kurās viņi pēc savas izpratnes akcentējuši psiholoģiski patoloģiskas tieksmes, izmantojuši atsevišķu detaļu naturālistisku attēlojumu, pat reproducēšanu, tomēr pamatos šo autoru valoda, stilistiskie līdzekļi un atsevišķi motīvi vēl uzrādīja radniecību ar agrāko gadu romāniem. Pēc Herberta un Elizabetes Frencelu[7] domām, tikai Holca un Šlāfa skicēs samanāma formas un satura vienotība un spilgtākais naturālisma devums vērojams vācu drāmas žanrā, jo 19. gadsimta 90. gados paralēli naturālisma iezīmēm vācu prozā pastāvēja spēcīgs un spilgts reālistiskais romāns, kas bieži vien literāro novitāšu piedāvājumā palika nenovērtēts.

Naturālisma alternatīvas

Ap 19. un 20. gadsimta miju vācu reālistiskais romāns savas iespējas bija izsmēlis. Radās nepieciešamība pēc kaut kā jauna – formā, saturā, izteiksmē, arī attieksmē pret pasauli un dzīvi, ko vēl paspilgtināja gadsimtu mijas situācija, kas mudināja uz meklējumiem, tieksmi pēc novitātēm. Tā kļuva par būtisku atskaites sistēmu arī rakstniecībā.

1898. gadā bija miris Teodors Fontāne, Vilhelma Rābes stāstnieka talants zaudēja agrāko spožumu, viens no 19. gadsimta 60. un 70. gadu populāro un panākumiem bagāto prozas darbu autoriem Frīdrihs Špīlhāgens bija tikpat kā aizmirsts, arī novelists Pauls Heize vairs nebija literārās jaunrades augstumos. Hermanis Bārs priekšlasījumā "No kurienes nāk un uz kurieni iet mūsu dzeja" modernos rakstniekus salīdzināja ar ugunsrijējiem uz tirgus laukuma, kuriem nekā nav ko teikt, bet kuri ar maziem jociņiem pūlas cits citu pārspēt. Viņš tos salīdzināja arī ar mākslīgi audzētām rozēm, bet lielāka vērtība tomēr rodama vienkāršā meža rozē. Modernie rakstnieki esot individuālisti, bet individuālisms, pēc austrieša Bāra domām, jau esot savu lomu izspēlējis. Un vācu rakstniecība, par spīti tās apdāvinātākajiem rakstniekiem, tiecoties pēc reliģioziem un demokrātiskiem ideāliem, "bet rakstnieki novēršas no kulturēlās un politiskās dzīves. [..] Vācu tirdzniecības,

rūpniecības un tehnikas uzplaukums ir pats par sevi iepriecinoša parādība, bet amerikānisms, kas no viņas glūn laukā, nav dzejiski baudāms. [..] Dzejnieki jūtas spiesti no politiskās un saimnieciskās dzīves piegriezties citām vielām, iet citus ceļus, kuri ved uz iekšu. Blakus izsīkstošajam naturālistiski reālistiskajam virzienam literatūrā parādījās jauni avoti un attīstījās par jaunu strāvu, kura uzskatāma ne par modernās literatūras galu, bet par jaunā virziena sākumu. Šī virziena gaita tiecas uz tīri psihiskiem novadiem. Cilvēka dvēsele ar saviem vēl neizpētītiem dziļumiem un smalkumiem saista mākslinieku vērību, jo prozaiskāka, aukstāka, veikalnieciskāka top īstenība, toties mīklaināka, komplicētāka un katastrofu pilnīgāka cilvēka psihe."[8] Un būtisku nozīmi ieguva tieši cilvēku attiecības un viss cilvēciskais.

19. gadsimta izskaņā vācu rakstniecībā samazinājās naturālisma estētikas klātiene, pieauga pretnaturālisma strāvojumu intensitāte: impresionisms (galvenokārt ar īsprozas darbiem, skicēm, mirklīgiem izjūtu tvērumiem) un citi radniecīgi strāvojumi. Impresionisma estētikā būtisku nozīmi ieguva iespaids, sajūta, krāsa, forma. Impresionists **Pēters Altenbergs**, kas nāca no Vīnes, kādā vēstulē Arturam Šniclera rakstījis: "Es esmu tikai viens mazs rokas spogulītis, tualetes spogulītis, nevis kāds pasaules spogulis." Cita pēc citas 19. gadsimta izskaņā un 20. gadsimta sākumā iznāca viņa mirklīgo izjūtu grāmatas: "Kā es to redzu" (*Wie ich es sehe*, 1896), "Ko diena man pastāsta" (*Was der Tag mir zuträgt*, 1901), "Dzīves pasaciņas" (*Märchen des Lebens*, 1908), "Mazās dzīves skatu loki" (*Bilderbögen des kleinen Lebens*, 1909) un citas, kuru nosaukumi jau uzskatāmi norāda uz rakstnieka pasaules redzējumu un izmaiņām agrāko gadu estētiskajās nostādnēs. Viņa skices lielākoties ir pilnas melanholijas, ne gluži brīvas no apcerīguma, drīzas nāves nojautām un fatālisma, ar izteiktu tābrīža izjūtu fiksējumu. Pats Pēters Altenbergs uzskatīja – tas, ko viņš vēstī, ir viņa *tābrīža* skatījums, izjūta, noskaņa. Jau pirmās grāmatas virsraksts skaidri apliecināja subjektivitāti: "Kā es to redzu". Altenberga skicēs atklājas impresionistiskais tēlojuma veids – īsi teikumi ar pārrāvumiem veido ainu pēc ainas, kā impresionistiskās gleznās sniedzot krāsainus iespaidus; tā ir jūtīga reakcija uz apkārtni, ārpasauli, ko inspirējusi it kā šķietamu nejaušību, sīkumu un nieku klātesme. Tie ir Vīnes pilsoniskās sabiedrības mirkļa tvērumi, ainas no vienkāršo ļaužu dzīves, arī modernā cilvēka kaites. Bailes, greizsirdība, laime, mīlestība, prieks, nāve, slimība, dzejnieka dvēsele... citu pēc citas kā tādas dzīves pasaciņas, kā glezniņas virknē Altenbergs, reizēm to visu koncentrējot līdz sava veida aforistiskiem izteikumiem.

Altenbergam izdevās radīt savu virtuozu formu (tiesa, grūti viņa mirklīgās izjūtas ietvert tulkojumos, un pavisam noteikti tās jau ir citas – tulkotāja subjektīvās, mirklīgās variācijas) un izteiksmi. Vientulība un zaudējums ir būtiskas Altenberga "mirkļu" tēmas. Stāstījums un refleksija saplūst, tikpat kā nav reālas darbības, un rakstnieks nonāk pie vispārējas dzīves vērošanas – tomēr arī vīnietis Altenbergs, tāpat kā Hofmanstāls, tuvinās simbolisma estētikai.

Sava veida sevis meklēšana izpaudās **Maksa Dautendeja** īsprozas darbos, poētiskos tēlojumos. Rakstnieks daudz ceļojis apkārt pasaulei, pēc tēva nāves 1898. gadā ar savu zviedru izcelsmes sievu viņš izceļoja uz Meksiku, taču drīz bez līdzekļiem atgriezās Vācijā. 1906. gadā viņš devās pirmajā pasaules apceļojumā. Tas rezultējās divos prozas sējumos: "Lingams. Divpadsmit aziātiskas noveles" (*Lingam. Zwölf asiatische Novellen*, 1909) un **"Astoņas sejas pie Biva ezera. Japāņu mīlas stāsti"** (*Die acht Gesichter am Biwasee. Japanische Liebesgeschichten*, 1911), kurā bija ietvertas astoņas dabas "sejas", ko iespējams iepazīt pie Biva ezera netālu no Kioto. Tie bija gleznaini stāstījumi, sava veida dabas personificējums – "Redzēt burulaivu vakarā, no Jabazes mājup nākam", "Dzirdēt naktslietu līstam Karasaki", "Dzirdēt Mijdera tempļa vakarzvanus", "Saules spožums un spirgtā vēsma no Amazū", "Novērot meža zosu lidošanu Katatā", "No Išijamas redzēt rudens mēnesslēktu", "Tekošs vakara sārtums Getā", "Redzēt vakara sniegu pie Hiraijama". Jau stāstu virsrakstos akcentēts izjūtas efekts: dzirdēt, redzēt, novērot – būtībā fiksēt mirklīgo, pārejošo, gaistošo domu, noskaņu, dabas ainu; daba un norises tajā ir visu tēlojumu centrā, un pašā dabas pārdzīvojumā rezultējas tās vērotāja mirkļa izjūtu valdzinājums. Visos Dautendeja stāstos kopā savijies citādās pasaules redzējums, vilinājums, skaistums, atšķirīgais, kas pārsteidz eiropieti; tos caurvij mīlestības apmātība un apjukums (kas atšķirīgs rietumnieka un austrumnieka uzskatos, domāšanā, tradīcijās), mīlestības brīnums, kaislības, svētlaimība, attiecības mīlošo cilvēku starpā utt. Abi šie izdevumi atnesa autoram popularitāti un arī ienākumus. 1914. gadā viņš atkal varēja doties jaunā pasaules apceļošanā. Taču Javas salā viņu pārsteidza Pirmā pasaules kara sākums. Viņš tika internēts, saslima ar malāriju un, ilgodamies pēc mājām, mira pāris nedēļu pirms kara beigām Malangā. Kā gleznotāji impresionisti savās gleznās vēlējās dabu "satvert", lai intīmāk, emocionālāk atveidotu dabas fragmentu, tā Dautendejs savā graciozajā īsprozā virzījās tuvāk cilvēku un lietu noskaņai, to mijiedarbei. Viņam izdevās atklāt eksotiskās pasaules valdzinājumu: no Indijas pāri Ceilonai un Birmai līdz Malajai, Ķīnai un Japānai plešas "Lingama" arēna, reizēm tikai pāris lappusēs iezīmējas arī Bombeja, Kalkuta, Kolombo, Singapūra, Šanhaja un Nagasaki. Autors tēlo šīs cilvēku apdzīvotās pilsētas, kas vienlaikus šķiet gan brīvas, gan saņemtas gūstā. Brīvas tās šķiet sava absolūtisma, galējību, pārmērību un nešaubīguma dēļ, raugoties eiropieša acīm, brīvas arī savā samākslotībā, vienkāršībā, atraisītībā un seksualitātē.

Lielākoties gan visas naturālisma estētikas alternatīvas izpaudās kā protests pret lielpilsētu, kam bija būtiska nozīme naturālistu darbos, pasaules izjūtā, jo rakstnieki un dzejnieki nāca no lielākajām Vācijas pilsētām. Vēl citi ceļi gadsimtu mijas situācijā līdzās impresionismam bija *simbolisms* un t. s. *jūgendstils* (*Jugendstil*, radies no žurnāla "Jaunība" (*Jugend*, 1896–1940)), kas gan vairāk saistīts ar tēlotājmākslu un interjeru. Šī pretnaturālistiskā tendence, kas mērķēja uz estētisku izsmalcinātību, izmeklētību, lineārām arabeskām un mākslinieciski iekārtotām

ainavām, atklājās, piemēram, Stefana Georges, Rainera Marijas Rilkes, Riharda Dēmela, Teodora Deiblera, Maksa Dautendeja, agrīnajos Hugo fon Hofmanstāla, Hermaņa Heses, Ernsta Štadlera darbos.

Savulaik naturālisms radās kā jaunās paaudzes rakstnieku pretstrāvojums sava laika dzīvei un tās tēlojumam rakstniecībā, taču visi pretstrāvojumi naturālismam kopumā bija tā psiholoģiskā pamata noraidījums, pretim liekot atgriešanos pie iracionālā un metafiziskā, pie dvēseles, pie mistikas, arī mītiskā. "Pozitivisma un optimisma vietā nāca, no vienas puses, nogurums no dzīves, rezignācija un nāves cildinājums – pesimisma pamatiezīmju sekas Šopenhauera jaunradē, kas ar mūziķa Riharda Vāgnera starpniecību ienesa arī romantiskas un reibinošas notis, no otras puses, vajadzēja pārdzīvot jauneklīgumu, skaistuma kultu, dzīves reibumu, tendences, kas atrodamas t. s. dzīves filozofijas pamatā un dekadences apziņā, kā arī nihilismu. Dzīve šeit risinājās kā dinamiska estētiska pašvērtība, tālu pārsniedzot prātā balstītas, racionālas vērtības, un uz šādu vitālismu virzīja arī Frīdrihs Nīče."[9]

Naturālisma pretstrāvojumi lielākoties aktualizēja diskusijas tālaika kultūrvidē jautājumā par mākslas formu. Lielākie šā laikmeta panākumi saistās ar vācu lirikas dažādajiem izteiksmes, stila, metaforu, formas un satura meklējumiem un literārajiem atklājumiem. Romāns savās žanriskajās robežās no naturālisma laikmeta saglabāja t. s. sekunžu stilu, virzījās uz diferencētāku dvēseles stāvokļu attēlojumu, atgriezās pie ārējās darbības tēlojuma, kļuva neizlīdzinātāks, jo tam cauri izlauzās otra – sapņu un redzes īstenība un laikmetīgās ainas tajās ieguva vien blakusfunkcijas.

Gadsimtu mija vācu literatūrzinātnē tiek dēvēta arī par jaunas garīgās ēras vai jaunā gara (*eine neue Geistesära*) sākumu. Gadsimtu mijā atklājās būtiskas problēmas, kas ietekmēja rakstniecības attīstības gaitu, proti, iezīmējās 'es' (personības), 'valodas' (izteiksmes) un 'izziņas' (prāta) krīze (*Ich-, Sprach- und Erkenntniskrise*). Literatūrā šis laiks saistījās ar šaubām, vai ar valodas līdzekļiem patiesi ir iespējams atklāt un attēlot apkārtējo realitāti. Tieši meklējumi pēc jaunas izteiksmes un attēlošanas iespējām kļuva par būtisku šā laika (arī visa 20. gadsimta) literatūras iezīmi. 20. gadsimta sākumā literāros darbos būtisku nozīmi ieguva fragmentārisms, mazāk – žanriski poētiskie nosacījumi, parādījās jauktas formas literāri darbi – liriskā drāma, noveliska skice, traģikomēdija un netiešā vēstījuma metode (iekšējais monologs). Ap gadsimtu miju un jo īpaši pirmajā desmitgadē vācu rakstniecībā iezīmējās visdažādākās literārās tendences, jaunie avangardisti savos literārajos meklējumos galvenokārt izvēlējās īsās formas: studijas, skices, īsstāstus, novelistiskus tēlojumus, meklējot jaunas formas un saturu modernās dzīves izteikšanai. Romāna žanrs allaž bijis vairāk ar pasauli, ar realitāti piesātināts – un rakstnieki meklēja iespējas, kā ticamāk savīt kopā un atklāt sociālos, materiālos un garīgos apstākļus. Jaunajā situācijā vācu romāns attīstījās no agrākos gadsimtos izplatītā audzināšanas un attīstības romāna uz laikmetīgo; jaunlaiku romānā būtiska kļuva sociālo un psiholoģisko

motīvu klātesme. Ap gadsimtu miju un vēlāk vairs nebija tik būtiska nozīme darbības loģikai, cēloņsakarībai un likumsakarībai. Literārajās aprindās radās virkne jautājumu – vai noslēgtā romānu pasaule šajā jaunajā situācijā nav kļuvusi par nedrošu, šaubīgu acu apmānu (*fragwürdige Gaukelei*), vai iespējams šo jauno pasauli atklāt ar agrāko gadu izteiksmes līdzekļiem. Uzskatāms piemērs šiem meklējumiem ir Tomasa Manna romāns "Budenbroki", kas vēl bija saistīts ar tradicionālo vēstījumu, bet autora risinātā tēma vairs nebija kādas ģimenes vai indivīda augšupeja; izmantojot ironiju, autoram radās iespēja distancēties no notikumiem. Tomasa Manna romāns vēl it kā netieši sasaucās ar Teodora Fontānes un Eiropas reālistu darbiem, bet pieteiktā problemātika – mākslinieka dzīve, psiholoģisms, dekadentiskās apziņas atklāsme utt. to attālināja no nozīmīgajiem reālistu prozas darbiem. Tomass Manns meklēja jaunu – citu ceļu pie sabiedrības, pie lasītāja. Literatūrzinātnieks Kristians Šerfs[10] akcentējis, ka starp Fontānes un Tomasa Manna romānu poētiku jau radusies plaisa, un, caur šo plaisu palūkojoties, mēs ieraugām estētiskā modernisma pārstāvjus Vācijā – Arturu Šopenhaueru, Frīdrihu Nīči un Rihardu Vāgneru, uz kuriem savos literārajos meklējumos norādījis arī Tomass Manns. Rakstnieka brālis Heinrihs Manns atsaucies uz Vāgneru un literāro darbu muzikālās kompozīcijas principu, uz Flobēra un Zolā reprezentēto franču romānu tradīciju; Rainers Marija Rilke pirmais "nojauca" episko fikciju, viņa romānā "Maltes Laurida Briges piezīmes" tēlotā pasaule nekādā ziņā vairs nebija noslēgta īstenība, bet Francam Kafkam vairs nebija būtisks konvencionālās apziņas uzskats un domāšanas formas: pati telpa un laiks viņa stāstījumos ieguva citas attiecības, un viņa veidotā literārā pasaule īstenībā kļuva par minamu mīklu.

Par pagrieziena punktu vācu prozas attīstībā 20. gadsimta sākumā uzlūkojami vairāki darbi, to vidū Vīnes rakstnieka Artura Šniclera novele "Leitnants Gustls" (*Leutnant Gustl*), kura novitāte bija iekšējais monologs, un Tomasa Manna romāns "Budenbroki" ar jauna veida (moderno) reālismu.

Spilgtākais pretnaturālisma romāns ir **Tomasa Manna "Budenbroki"** (*Buddenbrooks*, 1901). Kad 1897. gada oktobrī Itālijas ceļojuma laikā divdesmit septiņus gadus vecais Tomass Manns aizsāka darbu pie jauna manuskripta, viņš vēl īsti neapjauta, cik plašs un apjomīgs izvērtīsies šis darbs un ka tas autoram atnesīs pasaules slavu un atzinību. Literārajās aprindās Tomass Manns bija sevi pieteicis tikai ar dažām novelēm. 1897. gada maijā grāmatizdevējs Zāmuels Fišers pirmā Tomasa Manna noveļu krājuma "Mazais Frīdemaņa kungs" (*Der kleine Herr Friedemann*, 1897) iespaidā mudināja autoru ķerties pie plašāka prozas darba. Sākotnējā iecere rakstīt noveli (*Knabennovelle*), stāstījumu par izsmalcinātu un praktiskai dzīvei nederīgu kādas patriciešu tirgotāju dzimtas atvasi Hanno, pārauga apjomīgā romānā, izvēršoties par paša rakstnieka dzimtas vēsturi un iegūstot gluži vai simbolisku nozīmi. Zīmīgs ir arī grāmatai dotais apakšvirsraksts – *Kādas dzimtas*

sairums –, kas pauž nespēju dzīvot pasaulē bez dvēseles, gara, mūzikas, runā par nepiemērotību dzīvei un bailēm no tās. 19. gadsimtā Eiropas rakstniecībā izplatītos ģimenes un tirgotāju romānus Tomass Manns papildināja ar dokumentālu materiālu, vēlāk to visu nodēvējot par "īstenības montāžu" (*Wirklichkeits-Montage*). Rūpīgi strādājot pie romāna manuskripta, aizritēja trīs gadi. Apjomīgais romāns atnesa autoram atzinību un kļuva par vienu no iemīļotākajām grāmatām vācu rakstniecības vēsturē.

Rakstnieks biezo, ar violetu tinti abpusēji aprakstīto lapu saini pa pastu nosūtīja Fišera izdevniecībai (*S. Fischer Verlag*) Berlīnē. Ja sainis noklīstu vai arī izdevējam nebūtu nekādas intereses par manuskriptu, trīs gadu intensīvais darbs ietu zudībā. Pēc ilgāka laika pienāca vēstule no izdevēja, kurā lasāmas šādas rindas: "Ja Jūs ieskatīsiet par iespējamu saīsināt savu darbu aptuveni uz pusi, tad principā ļoti sliecos izdot Jūsu grāmatu. Romāns, kas aizņem 65 sīki apdrukātas loksnes, mūsu pašreizējos dzīves apstākļos ir gandrīz neiespējama lieta; nedomāju, ka atrastos daudz lasītāju, kam būtu laiks un patika koncentrēties tik milzīga romāna uztveršanai."[11] Tomēr autors romānu neīsināja, viņu nomāca neziņa par romāna turpmāko likteni, arī naudas līdzekļi tolaik bija visai pieticīgi. Taču 1901. gada oktobrī pie vācu lasītāja nonāca apjomīgais Tomasa Manna romāns divos sējumos – "Budenbroki". Tiesa, pēc iznākšanas tas neguva lielu ievērību un zināmā mērā arī saņēma nelabvēlīgu kritiku. Romāna uzvaras gājiens sākās 1903. gadā, kad tas vienā sējumā iznāca palētinātā izdevumā. Tomasa Manna ģimenes sāga "Budenbroki" vācu literatūras vēsturē tiek uzlūkota par pasaulē visplašāk pazīstamo un panākumiem bagātāko vācu romānu 20. gadsimtā. Par to liecina tā tulkojumi ļoti daudzās pasaules tautu valodās, ekranizējumi un atkārtotie romāna izdevumi. Romāns "Budenbroki" bija zināms pagrieziena punkts 20. gadsimta vēstītājrakstniecībā. "Tas, šķiet, paceļas pāri visiem paraugiem un ierosmēm, visām lasāmvielām un estētiskajiem apsvērumiem, kurus caur sevi pakļāva jaunais Tomass Manns un kuri viņā ieplūda, kopā veidojot 19. gadsimta garīgo strāvojumu summu."[12] Ar to aizsākās jauns laikmets vācu romānistikā. Tomēr vācu literatūrzinātnieku viedokļi[13] par romānu "Budenbroki" dalījušies: vai tas saistāms ar reālisma rakstniecību vai ar kaut ko jaunu, līdz tam nepieredzētu; jaunākajos pētījumos jautājumā par reālismu romānā "Budenbroki" jaušams diferencēts skatījums.[14] Vācu literatūrzinātnieks Kristians Šerfs uzskata, ka šis Tomasa Manna romāns nebūtu uzlūkojams kā vienkāršs reālistiska stāstījuma teksts tiešā 19. gadsimta pēctecībā, tas gan uzdod reālistiskus jautājumus, tikai slēptākā veidā un jaunā stilā.

Tomasa Manna romānam "Budenbroki" 19. un 20. gadsimta mijā vācu rakstniecībā bija nozīmīga loma, tas atklāja dzīves daudzveidību un polifoniju. Vienas ģimenes vēsture, šajā gadījumā vienas ģimenes stāsts, veido savdabīgu mikrokosmu, kurā cilvēks gan ir visa mērs, tomēr vienlaikus tajā organiski atspoguļojas visas cilvēces dzīve. Lai arī rakstnieka tēlošanas metode ir reālistiska un pamatos balstīta

reālisma tradīcijās, viņa literārā izteiksme tiek raksturota kā simfoniska.[15] Rakstnieks iešifrētā formā stāsta par saviem senčiem, ģimeni un savas bērnības pilsētas Lībekas apkārtni, tomēr romāns, lai gan ar biogrāfisku ievirzi, ir kaut kas vairāk par hroniku, tas aptver četras paaudzes laika posmā no 1835. līdz 1876. gadam. "Angļu, krievu, skandināvu romāni no 1850. līdz 1860. gadam, Vāgnera teātris, Šopenhauera pesimistiskā morāle, Nīčes dekadentiskā psiholoģija, Flobēra un Gonkūru artistika, arī laba tiesa Lejasvācijas humora – tie bija izglītojošie elementi, 23 līdz 25 prozas darbi noderēja par paraugu "Budenbrokiem", kas iznāca turpat vai gadsimtu mijā; grāmata, kas pēc sava tempa un dimensijām bija vecmodīga, literātiem "neko netraucēja", bet izglītotā Vācijas pilsonība pēc īslaicīgām dusmām tomēr jutās aizkustināta un pacilāta, un ļoti drīz tā tika iztulkota visās Eiropas valodās, jo saskanēja ar vispārējo situācijas izjūtu,"[16] priekšlasījumā "Mans laiks" (*Meine Zeit*, 1950) Čikāgas universitātē teicis Tomass Manns.

1875. gadā dzimušais Tomass Manns vairs nepieder reālistiem; viņš ir vai pusgadsimtu jaunāks par tā svarīgākajiem reprezentantiem. "Tomēr viņa romāns atklāj tieši pagājušā laikmeta būtiskākās pamatiezīmes: tas ir vēsturisks laikmets, kurā attēlotas hanziskās Lībekas pilsonības četras paaudzes, tas ir laikmetīgs romāns, kurā notikumi risinās vēsturiskā kontekstā, un, visbeidzot, tas pēc sava prozaiskā stāstījuma izklāsta ir arī īsts reālistisks romāns. [..] Tomass Manns raksta iekšēju .. sabrukuma vēsturi. Kādas senas pilsoniskas ģimenes sabrukuma attēlojums četrās paaudzēs sakņojas tajā dekadentiskajā apziņā, kas uzplauka visā Eiropā 19. gadsimta beigās. Sabrukums mazāk parādās kā vēsturisks, bet gan kā dabisks fenomens, un tas rada ne tikai negatīvus vaibstus. [..] Ar savu pilsonības tēlojumu Tomass Manns vēl sakņojas reālisma tradīcijā; ja viņš tomēr šo tēlojumu ir piesātinājis ar savu dekadentisko apziņu, tad viņš maksā meslus tām parādībām, kas gadsimta beigās literatūrā, mākslā un mūzikā ļoti ātri guva panākumus,"[17] raksta vācu literatūrzinātnieks Pēters Brenners. Cits vācu literatūrzinātnieks Helmuts Koopmans uzskata, ka romāns "Budenbroki" ir klasisks piemērs tam, kā sabiedrības romāns kļūst par kādas sabiedrības daļas vēstures romānu, un šī plaši izklāstītā ģimenes vēsture rakstniekam noderēja par sabrukuma procesa modeli plašākā nozīmē.

Literatūrzinātnieks Herberts Lēnerts vārda *Buddenbrook* cilmi skaidro ar lejasvācu vārdu, kas nozīmē – lūzums, purvs. ""Budenbroki" ir tāda jauna pilsoņa darbs, kurš aizbēdzis no pilsonības aprindām. Viņš izmanto savu izcelsmi, lai pārmodelētu to kā materiālu tādas vides tēlojumam, ko viņš pats jau ir pametis. Viņa bēgšana reizē bija sods un atbrīvošanās. [..] Darba reālisms ir tā spēja sazināties ar pilsonisko lasītāju, sarunāties ar savas pasaules starpniecību. Nospriegotā darbā Tomass Manns ielauž savu nihilismu, savas šaubas par tās pilsoniskās sabiedrības vērtību, kuru pats noliedzis, jautājot – "kas tas ir?"."[18]

Romāna apakšvirsraksts *kādas dzimtas sairums* nav uztverams tikai kultūrvēsturiskā nozīmē. *Sairums* autoram nozīmēja garīgo un estētisko sajūtu spēju

diferenciāciju un kāpinājumu. Romānā atklājas 19. gadsimta pilsonības garīgā vēsture, naivi pilsoniskās aizstāvības cīņas pret dekadences spēku. Lībekas labības firmas "Budenbroki" attīstība vislaik tiek aizkavēta, tomēr veikalnieciskās neveiksmes nav iemesls, bet gan pagrimuma sekas. Romāns veidots no vienpadsmit daļām; ik pa laikam autora un lasītāja uzmanības lokā nonāk kāds no plašās Budenbroku dzimtas pārstāvjiem; caur vienas dzimtas vēstures prizmu Manns iezīmē arī pārmaiņas sabiedrībā gadu desmitu garumā.

Četru paaudžu secība nosaka romāna struktūru: vecākais Budenbroks ir apgaismotājs, laicīgs un praktisks, viss iracionālais – mūzika, poēzija, reliģija – viņam ir svešs. Nākamais Budenbroks ir dievbijīgs, un tieši dievbijība ir pirmā dekadences pazīme, tā kavē darījumu attīstību. Tomass Budenbroks, trešās paaudzes pārstāvis, ir estēts, viņam vairs nav nekādas ticības Dievam, tomēr var nojaust, ka viņš tic kam citam. Pašos pamatos viņš vairs nav pilsonis, bet gan tikai pilsoņa lomas izpildītājs – aktieris. Viņš arī pēc senās dzimtas tradīcijas neapprec skarbu lībekieti, bet eksotisku skaistuli, kas tāpat iezīmē šīs dzimtas stabilitātes trauslumu. Šajā laulībā dzimušais jaunākās paaudzes pārstāvis Hanno pat vairs nemēģina spēlēt pilsoni. Viņš ir pārjūtīgs, slimīgs pusmākslinieks, kurš kaislīgi nododas mūzikai, lai izbēgtu no smagās dzīves cīņas, kam viņu ir audzinājis tēvs. Hanno nepatikā nodreb, iedomājoties raupjo darījumu pasaules īstenību, kas ir sveša viņa būtībai. Hanno ir citāds ne tikai tāpēc, ka ir tikpat kā jaunā gadsimta pārstāvis, bet arī tāpēc, ka viņā ir saplūdušas senās dzimtas asinis ar jaunām, daudz eksotiskākām, radot svešinieku šajā pilsoniskajā vidē. Ar Hanno attālināšanos no pilsoniskās vides atsvešinātības process romānā sasniedz kulmināciju, viņš vairs nepieņem "tirgotāja lomu", viņš ir dekadentisks cilvēks – slimīgs, nepraktisks, sapņotājs, kurš dzīvo no atmiņām par laimi. ".. tā bija Lībekā, lejasvācu vidē apmetušos tirgotāju vēsture, kas aptver .. apaļus piecdesmit gadus, kas sākas ar kādu miermīlīgu ģimenisku ainu, bet beidzas ar labības firmas likvidēšanu. [..] romāns, kurā daudz mirst, labi ēd un gandrīz neviens netiek mīlēts, uzbur ziemeļvācisko atmosfēru. [..] Nepierasti tas bija katrā gadījumā, ka jauns rakstnieks, kurš bija gatavs dziļi ienirt literārajā dekadencē, pievērsās tādai vielai,"[19] raksta Edo Rēnts. Viņš atzīmē, ka 'sairums', 'sabrukums' turpmākajos gados Tomasa Manna daiļradē kļūst par būtisku tēmu, akcentējot rakstnieka domu bagātību, mākslinieciskо perfekciju līdz pat sīkākajai detaļai, stāstījuma ticamību, spožo stilu, lirisko kvalitāti, cieši saistīto sociālvēsturiskā un individuāli psiholoģiskā perspektīvu, reālisma, naturālisma un impresionisma līdzāspastāvēšanu, muzikālos caurviju motīvus.

"Darbs, kurā rādīts, kā trīs bagātas tirgotāju paaudzes pa pārizsmalcinātības un dekadences kāpnēm nokāpj līdz savai iznīcībai, bija tipisks 19. gs. romāns, kaut arī tajā banku aprēķini, svētku maltītes un mūzika savīti dīvainā modernā stāstījumā."[20] Kaut pamatos Tomass Manns saglabā reālistisko vēstījuma stilu, tomēr ar dažādo un tik atšķirīgo vienas ģimenes paaudžu tēlojumu, katrā ieliekot sava laikmeta

zīmes, autors nonāk pie laikmetiskām problēmām – 19. un 20. gadsimta mijā ģimene kā stabila vērtība zaudēja savu lomu, lielāku nozīmi ieguva katrs atsevišķs cilvēks, pamatos mainījās vērtības – ētiskās, garīgās, lietišķās, kristīgās. Tomasa Manna tēlojums atklāja, ka daudz kas līdz tam bijis tikai ārišķība. Un būtībā 'ģimenes sabrukums' ir sava veida vēstījums par nepatiku pret pasaules melīgumu, viltu, pret baismo īstenību.[21]

1903. gadā iznāca **Tomasa Manna** sešu noveļu krājums "Tristans" (*Tristan*), kurā ietvertas noveles "Tonio Krēgers" (*Tonio Kröger*), "Ceļš uz kapsētu" (*Der Weg zum Friedhof*), "Tristans" (*Tristan*), "Drēbju skapis" (*Der Kleiderschrank*), "Luīzīte" (*Luischen*) un "Gladius Dei". Šīs mākslinieku noveles saaužas ar romānu "Budenbroki": pilsonis dzīvi dzīvo, kamēr mākslinieks to veido, tādējādi pats it kā palikdams ārpus dzīves. Rakstnieks noveli "Tristans" nosaucis par rūgti melanholisku noveli, kādā citā vēstulē – par burlesku. Tai sakars ar paša Tomasa Manna izjūtām: neziņa, gaidot atbildi no izdevēja par romāna "Budenbroki" turpmāko likteni, sliktā finansiālā situācija. Visa šī pieredze paspilgtināja jau agrāko sajūtu, ka dzīve nav nokārtota, ka nodarbošanās ar literatūru saistās ar egoistisku saltumu. Tomass Manns mēģināja uzveikt šo mokošo sajūtu, ietverot to literārā darbā. Rakstnieka atziņa, ka literatūra ir nāve un vienlaikus – iespēja atgriezties dzīvē, cieši saaudās ar noveles "Tristans" ieceri. Titulnoveles **"Tristans"** galvenais varonis Detlevs Špinells ir dekadentisks rakstnieks, reizē komisks un tāds, kurš izraisa skumjas. Kaut arī viņš šķietami nicina mietpilsonisko ikdienības pasauli, tā vairāk ir koķetēšana, spēle un vēlme pašam izrādīties tīkamākam. Noveles norisē atklājas Riharda Vāgnera mūzikas valdzinājums (opera "Tristans un Izolde"), kas izteikts paša rakstnieka pasaules izjūtā, un nāves romantizēšana. Rakstnieks Špinells ar tuberkulozi slimajai Gabrielai asociējas ar literatūru, viņa ir noslēgusies sevī un baidās no dzīves, tomēr netieši Špinells veicina jaunās sievietes nāvi. Noveles darbība norisinās tuberkulozes sanatorijā (sasauce ar romāna "Burvju kalns" darbības vietu un vēlākajiem Ēriha Marijas Remarka romāniem) "Einfrīds" (vācu valodā *einfriedigen* nozīmē: iežogot). Kāds tur mirst, kāds ierodas no jauna, bet citādi dzīve rit uz priekšu. Un rāmi ierasto dzīvi sanatorijā izmaina Klēterjāna kundzes ierašanās. Viņa apkārtējiem ir kā dzīvības malks, kaut pati kundze ir vārga un trausla, īpaši jau salīdzinājumā ar omulīgi apaļīgo Klēterjāna kungu, kurš kundzi pavada. Sanatorijā savas dienas vada arī rakstnieks Detlevs Špinells – savādnieks gan izskata ziņā, gan savā būtībā. Apkārtējie par viņu nav labās domās. Viņš ir citāds, no citas – *mākslas* pasaules, *rakstnieks*, ko šeit sapulcējusies pilsoniskā sabiedrība uzskata par apšaubāmu nodarbi. Viņš atšķirībā no citiem sanatorijā uzturas stila – ampīra, nevis slimības dēļ. Pēc būtības Špinells ir estēts, kam derdzas viss derīgais (to viņš saista ar materiālo pasauli iepretim gara pasaulei). Un Špinella kunga ietekmē Klēterjāna kundze daudz domā, arī par sevi un savu līdzšinējo dzīvi, kas tik ļoti izmainījusies pēc precībām. Līdz ar vīra uzvārda

pieņemšanu viņa netieši zaudējusi savu agrāko "es". Sarunas ar Špinella kungu viņā rosina pārdomas par savu esamību. Zīmīgi – viņas tēvs bijis tirgotājs, kurš izjusti spēlējis *vijoli* (norāde uz to, ka attālinājies no pilsoniskajām aprindām), un zīmīgs ir Špinella teiktais: ".. gadās, ka dzimta ar praktiskām, pilsoniskām un sausām tradīcijām savas dzīves norietā vēlreiz gūst apskaidrību mākslā."[22] Viņa ir zaudējusi savas jaunības pasauli – veco tēva māju, dārzu, strūklaku. Kad liela tiesa sanatorijas iemītnieku dodas nelielā izbraucienā kalnos, uz vietas paliek Klēterjāna kundze un Špinells. Noveles vēstījums izmainās. Špinella mudināta, Klēterjāna kundze viesistabā sāk spēlēt klavieres, viņa to sen nav uzdrošinājusies darīt. Tā ir kā atgriešanās zudušā pasaulē. Un muzicēšana kulmināciju sasniedz mirklī, kad viņa sāk spēlēt Vāgnera "Tristans un Izolde", kad katrs iekšēji izdzīvo nepiepildīto mīlas stāstu – tur ir ilgas, klusums, gaidas. Taču kā liecinājums, ka nav iespējams nekad atgriezties bijušajā, ir Klēterjāna kundzes drīzā saslimšana. Pēc šīs muzicēšanas viņa vairs neatspirgst. Tiek atsaukts vīrs, kurš ir nemierā, ka traucēts viņa darbs un naudas pelnīšana. Un Špinells raksta vēstuli Klēterjāna kungam, kaut gan tas atrodas tajā pašā ēkā. Tā vairāk ir Špinella fantāzija, jo īstenību viņš nemaz necenšas saskatīt. Viņš nosoda Klēterjāna kunga "aklumu", nespēju saskatīt, ka viņa izvēlētā ir citādāka: ".. jūtu sevī tieksmi Jums mazliet apgaismot Jūsu paša būtību un rīcību, jo šeit zemes virsū mans nepārvaramais aicinājums ir saukt lietas vārdā, likt tām runāt un caurstarot to, kas neapjausts. Pasaule čum un mudž no tādiem, ko es saucu par "neapzinīgiem tipiem": un es tos nevaru ciest, visus šos neapzinīgos tipus! Es nevaru ciest šo trulo, neziņas pilno un neapjēgto dzīvošanu un darbošanos, šo derdzīgās naivitātes pasauli visapkārt! Mani moka neapslāpējama dziņa, cik vien manos spēkos, izskaidrot, izsacīt un likt apzināties visu, kas ap mani mīt, neraizējoties par sekām: vai tas virzīs uz priekšu vai kavēs, vai nesīs mierinājumu un remdinājumu vai sāpes."[23] Klēterjāns Špinella kunga acīs ir tikai plebejisks gardēdis, zemnieks ar gaumi, kas savu kundzi no "aizaugušā dārza ievedis dzīves riebīgumā", kas licis viņai kalpot seklajai ikdienai. Un kā caurviju motīvs šajā novelē ienāk Mannam tuvais *nāves skaistums.* Klēterjāns Špinella vēstuli nosauc par neizsakāmām vīzijām un viņu pašu par tādu, kas baidās no īstenības, par nelgu, kam pietrūcis dūšas runāt kā vīram ar vīru. Špinells daudz runājis par skaistumu, par ko Klēterjānam ir savs spriedums – tā esot tikai tāda jēra dvēseles blēšana un peles pīkstēšana, un skaudība. Divas dažādas – darījuma un gara – pasaules saskaras, un Klēterjāna kundzei tajā īsti vietas nav. Viņai trūkst spēka dzīvot.

Pēc noveles "Tristans" pabeigšanas Tomass Manns strādāja pie nākamās noveles "Tonio Krēgers", lasīja romāna "Budenbroki" korektūras. Literatūras un nāves identitātes sajūta, apjausma, ka nodarbošanās ar rakstniecību viņam kavē veidot ciešākus cilvēciskus kontaktus, bija paša rakstnieka tālaika izjūtas. Novelē **"Tonio Krēgers"** (1903) pretstatīta māksla un pilsoniskā dzīve: galvenais varonis, redzot

dzīves tukšumu, atsakās arī no mīlestības. Tomasa Manna novele "Tonio Krēgers" pieder pie tiem darbiem, kuros īpaši tika tematizēta antinomija: māksla – dzīve, problemātika, kas savu lomu spēlēja ne tikai romānā "Budenbroki", bet arī novelēs, kur kā laiktipiska (*zeittypisch*) parādība bija spēcīgas šaubas. Novele sākas ar to, ka pie skolas satiekas divi draugi, tirgotāja dēls Hanss un konsula dēls Tonio. Viņi ir pilnīgi pretstati, arī viņu ģimenes ir atšķirīgas. Tonio tēvs spēlē *vijoli* (tipiska citādās pasaules un izmaiņu zīme pilsoniskajā sabiedrībā). Tonio pasaule ir citāda – strūklaka, vecais tēva nams, valriekstu koks pagalmā, vijole, brīvlaikos jūras valdzinājums; viņš raksta dzeju un lasa nopietnas grāmatas. Citādo pilsonisko ģimeni iezīmē (paralēles ar "Budenbrokiem") tas, ka Tonio māte ir no kādas tālas zemes, no viņas zēns guvis savu dīvaino vārdu (tas viņu arī atšķir no pārējiem), sejas vaibstus un tumšos matus. Viņš it kā ir svešais starp savējiem – skolā slikti mācās, viņam netīk deju stundas, kurās ir neveikls (pilsonisko aprindu zīme), netīk zirgu sports, bet viņš lasa grāmatas (to nedara pilsonisko aprindu bērni). Abi zēni ir četrpadsmit gadu veci. Tonio ir iemīlējis Hansu, jo viņš ir skaists, blonds, viņā nav to iekšējo šaubu, kas ir Tonio, jo ir viengabalains un faktiski primitīvs; Hanss ir pārliecināts par sevi, viņš ir īsts pilsonis. Tonio ir slepus mīlējis doktora Holma meitu – arī blondu skaistuli. Pēc šāda ievadījuma rakstnieks darbības risinājumu pārceļ daudzus gadus vēlāk. Izrādās, "senā Krēgeru dzimta pamazām bija nonākusi sairuma un sabrukuma stāvoklī, un ļaudīm bija iemesls paša Tonio Krēgera būtību un esamību uzskatīt par vienu no šā sabrukuma pazīmēm"[24]. Tonio, atstājis dzimto pilsētu, grib kalpot vārda un gara varai, tas ir viņa mērķis. Tonio arī spēja saredzēt, kas nereti slēpjas aiz skaistajiem, atzinīgajiem vārdiem, viņš skatīja cilvēku dvēseles un – tajās redzēja izsmieklu un postu. Vientulība ir Tonio pavadone viņa rakstnieka gaitās. Viņš no dzimtās ziemeļu pilsētas ir devies uz dienvidiem, dzīvojis lielās pilsētās. Bet kāds tad ir mākslinieka, radošas personības liktenis, viņa būtība un sūtība? Skumja ir atziņa – "beigas ir mākslinieka, tiklīdz tas kļūst cilvēks un sāk just". Nav iespējams savienot šīs divas pasaules. Kādreizējam padsmitgadniekam jau ir pāri trīsdesmitiem – ieraugām Tonio šaubu un vientulības pilnu: "Literatūra vispār nav nekāda profesija, bet lāsts, ja gribat zināt. [..] Jūs sākat just savu apzīmogotību, esat mīklainā pretrunā ar pārējiem, parastajiem, kārtīgajiem, arvien dziļāk un dziļāk atveras ironijas, neticības, opozīcijas, atziņas, izjūtu bezdibenis, kas šķir jūs no cilvēkiem, nāk vientulība, un tad vairs nav iespējama nekāda saprašanās. Kāds šausmīgs liktenis! Protams, ja viņa sirds vēl ir pietiekami dzīva, ja tajā vēl pietiekami *mīlas*, lai sajustu, cik tas šausmīgi! [..] Viņa [domāts mākslinieks – *I. D.-S.*] sejā ir iezīmējusies nošķirtības un atstumtības sajūta, apziņa, ka viņu pazīst un vēro, kaut kas karalisks un reizē mulss."[25] Viņu nodarbina radošas personības būtība: kas īsti ir mākslinieks, un kāds tas ir sabiedrības acīs? Tonio ir apmaldījies pilsonisko aprindu pārstāvis. Viņš ir kaut kur pa vidu. Viņš *šaubās* un ir *noguris* (šaubas un nogurums ir jaunā laikmeta iezīme),

tomēr atzīst, ka mīl dzīvi. Un tad pēc trīspadsmit klejojumu un prombūtnes gadiem Tonio no *dienvidiem* atgriežas *ziemeļos*. Viņš dodas uz savu dzimto pilsētu, kur viss šķiet tik svešs. "Ko gan viņš īsti juta? Kas tas bija, kas tik tumši un smeldzoši kvēloja zem noguruma pelniem, nekļūstot par skaidru liesmu? Klusu, klusu, ne vārda! Vārdi nav vajadzīgi! Viņš labprāt būtu ilgi tā gājis, vējā pa krēslainajām, sapņaini tuvajām ieliņām. Bet viss šeit bija tik šaurs un ātri sasniedzams."[26] Atgriezies dzimtajā pilsētā, viņš dodas uz sava tēva māju. Klīstot pa pasauli, viņš mājas tā arī nav atradis (mājas jaunā laikmeta izpratnē vairs nav stabila vērtība). Taču arī šīs pasaules vairs nav, tāpat kā bērnības sapņu – mājā iekārtota tautas bibliotēka, tur saimnieko sveši cilvēki garlaikotām sejām. Izrādās, viņš tur ir bijis laimīgs, un, domās izstaigājis tēva namu (viss ir zudis, zaudējuma sajūta arī visā dzimtā), viņš dodas projām. Tonio, izrādās, pa šiem gadiem ir tā pārmainījies, ka viņu neviens vairs nepazīst, viņš ir pāragri novecojis un apmierināts aiz savas vecuma *maskas*. Neviens viņā vairs neatpazīst konsula Krēgera dēlu Tonio. Izrādās, viņam pat nav pases (pilnīga atsacīšanās no pilsoniskās vides) – un viņā saskata kādu ilgi meklētu blēdi, avantūristu. Iespējams, viņš sabiedrības acīs par tādu uzlūkots arī savas nodarbošanās dēļ – tas jaušams Tomasa Manna zemtekstā. Tikai manuskripts, kas atrodas somā, viņu izglābj un apliecina viņa personību. Neatradis meklēto, sapratis, ka zudušajā pasaulē vairs nav iespējams atgriezties, Tonio ar kuģi dodas uz kādu atpūtas vietu pie jūras Dānijā. Nemiers un ilgas viņu dzen uz priekšu, "jo daži neizbēgami nonāk maldu takās, tādēļ ka īsta ceļa viņiem vispār nav"[27]. Kūrvietā pie jūras – atkal zīmīgs jūras tēls, kas ir kā mēģinājums izrauties no pilsoniskās vides un tās ierobežojošām normām, – Tonio ierauga kādreiz mīlēto Hansu un Ingeborgu Holmu, šos abus skaistos, blondos cilvēkus kopā. Tonio atdzīvojas prieks, ko viņš nebija jutis jau ilgus gadus. Bet neviens viņu neatpazīst, un vēl asāk iezīmējas plaisa starp divām pasaulēm, no kurām viņi nākuši. Arī šeit Tonio nav guvis mieru, vien apskurbis, un zīmīga ir viņa vēstule uz dienvidiem Ļizavetai Ivanovai: "Mans tēvs, ziniet, bija ar ziemeļnieka dabu: apcerīgs, pamatīgs, puritāniski korekts un reizēm mazliet skumīgs; mana māte bija ar nenoteiktu, eksotisku raksturu, skaista, juteklīga, naiva, reizēm pavirša un kaisla un impulsīvi izlaidīga. Katrā ziņā tas bija sajukums, kas sevī glabāja neparastas iespējas – un neparastas briesmas. Iznākums bija birģelis, kas apmaldījies mākslā, bohēmietis, kas ilgojas pēc mājas pavarda un solīdas sabiedrības, mākslinieks ar ļaunu sirdsapziņu. [..] Es atrodos starp divām pasaulēm, nevienā no tām nejuzdamies mājās, un tādēļ man ir mazliet grūti. Jūs, mākslinieki, saukājat mani par birģeli, un birģeļi jūt tieksmi mani apcietināt... es nezinu, kas gaužāk kremt. Birģeļi ir stulbi; bet jūs, skaistuma pielūdzēji, kas uzskatāt, ka esmu flegmatisks un man trūkst ilgu, padomājiet, ka ir arī mākslinieki, dziļi, mākslai dzimuši un likteņa izredzēti, kam nav saldāku un cildenāku ilgu kā ilgas pēc parastības priekiem! [..] ja kaut kas spēj literātu padarīt par dzejnieku, tad tā ir mana pilsoniskā mīlestība pret cilvēcisko,

dzīvo un parasto. [..] Tas, ko esmu veicis, nav nekas, tas nav nekas liels, tas ir tikpat kā nekas."[28] Par to, ka viņš atrodas pa vidu, liecina vēstules izskaņā paustā atziņa, ka viņa visdziļākā un visslēptākā mīlestība pieder blondajiem un zilacainajiem, gaišajiem un dzīvajiem, laimīgajiem, mīlamajiem un parastajiem. Bet Tonio pats tāds nav. Viņš ir citāds, viņš ir *rakstnieks*, kurš simboliski klīst no *ziemeļiem* (tēva mantojums, pilsoniskā vide) uz *dienvidiem* (mātes mantojums, gara pasaule), īsti nebūdams piederīgs nekur; Tomass Manns pats no sava tēva – senatora Johana Heinriha Tomasa Manna bija mantojis plašo skatu un gara aristokrātiju, aso humoru un dzīvesspēku, no mātes Jūlijas Mannas – brazīliešu, kreoliešu asinis, mīlestību uz mūziku un dienvidnieciski jūtīgo apakšstraumi, kas plūst cauri viņa darbiem. Viņš ir spiests meklēt līdzsvaru starp mākslinieciskо būtību un pilsonību. Un nav pārsteigums, ka autors savu stāstījumu ļauj risināt kā sarunu vai vēstuli. Literatūrkritiķis Pauls Rilla atzīmējis: ja novelē "Tristans" vēl jaušama rakstnieka ironiskā attieksme pret mākslinieka nopietnību, tad novelē "Tonio Krēgers" izpaužas nopietna attieksme pret mākslinieka ironiju.

Tomass Manns ar "Tonio Krēgeru" nonāk pie savas "mūžīgās" tēmas: sasprindzinājuma pilnām attiecībām starp mākslinieku un pilsonisko sabiedrību. Šī problēma saasinās novelē **"Nāve Venēcijā"** (*Der Tod in Venedig*, 1912): šķietamais izlīgums starp mākslas pasauli un pilsonību ir vēstījuma sākuma situācija, rakstnieks Gustavs Ašenbahs savos piecdesmit gados ir sasniedzis tādu pilsonisko un mākslas pilnību, ka var atļauties abas savas eksistences puses harmonizēt. Tomēr viņa ceļojuma laikā uz Venēciju šie pamati tiek sagrauti. Mīlestība uz jauno Tadzio izjauc ar grūtībām un ar pūlēm iegūto pilsonisko stāju.

Ašenbahs novelē "Nāve Venēcijā" apjauš ilgas pēc skaistā, kas sevī ietver pilnību iepretim reālajai dzīvei, tomēr šī mīlestība nav piepildāma. Zīmīgi, ka Ašenbahs mirst holeras "slimā" pilsētā. Bet tas ir tikai ārējais iemesls viņa nāvei, pamatos autors apspēlē Ašenbaha iekšējās būtības sagrāvi: haosu un sabrukumu, kad pilsoniskie žņaugi konfrontējas ar mīlestību. Šī novele sasaucas ar citiem Tomasa Manna agrīnajiem darbiem, piemēram, "Tristans" un "Tonio Krēgers", tikpat spēcīga salīdzinājumā ar agrākajiem darbiem ir pieaugošā erotiskā līnija. Abas tēmas – mākslinieks – dzīve un seksualitāte – cieši sasaistās ar sabrukumu, pagrimumu, vājībām, kas pašu Mannu fascinēja visa mūža garumā. Interesanta ir rakstnieka izvēlētā noveles darbības norises un varoņa nāves vieta – Venēcija. Pilsēta rakstniekam raisījusi literāras asociācijas, vilināt vilinājusi rakstīt noveli par tumšām kaislībām, kas salauž pilsoniskās tikumības žogus.

Novele "Nāve Venēcijā" ir vēstījums par pusmūža rakstnieka Gustava Ašenbaha garīgiem un dvēseliskiem meklējumiem. Kādas pastaigas laikā nejauši pie kapsētas sastapts savādnieks, klaidonis kļūst par netiešu Ašenbaha nemiera iemeslu. Viņš nespēj vairs palikt uz vietas, kur viss ir tik pierasts un pazīstams. Viņā ir atmodinātas ilgas ceļot. "Viņš vēlējās bēgt – to viņš sev atzinās, un tādēļ šīs ilgas pēc tālā

un neredzētā, šī tieksme atbrīvoties, novelt savas nastas un aizmirsties; tā bija dziņa pamest darbu, diendienā vagoto stingās, saltās un kaislīgās kalpības tīrumu."[29] Viņš daudz bija šajā ierobežotajā vidē zaudējis. Lai gan pazīstams rakstnieks, taču īsti apmierināts ar savu literāro devumu viņš nav, viņu māc šaubas un ilgas "izsisties" no pieraduma. Būtiskas ir atkāpes bērnībā, ģimenē, vidē, no kuras ir nācis viņa tēlotais mākslinieks. Arī Ašenbahs nāk no pilsoniskas vides – tēvs bijis ierēdnis, bet māte nākusi no Bohēmijas – ar straujākām asinīm. Šī līnija būtiska arī romānā "Budenbroki" un novelē "Tonio Krēgers": "Sasaistoties ierēdnieciski sausam apzinīgumam ar tumšākiem, ugunīgākiem impulsiem, bija radies mākslinieks."[30] Visās trīs nozīmīgākajās novelēs – "Tristans", "Tonio Krēgers" un "Nāve Venēcijā" – galvenās personas ir rakstnieki. Rakstnieks savu Gustavu Ašenbahu sūta ceļojumā uz Venēciju, kurp viņš dodas pa jūru. Bet brauciens gondolā jau ir brīdinājums par turpmākajiem notikumiem. Tas ir visai mistisks, bet pati gondola ir īpatnēji melna – kā zārks. Tāpat kā sengrieķu mitoloģijā vēstījumā par mirušo upi Stiksu un par pārcēlāju, te iespējams tikai viens virziens – un atpakaļceļa vairs nav. Turklāt Ašenbahu aizved bez maksas, jo, kamēr viņš maina naudaszīmi, mistiskais pārcēlājs ir pazudis. Pie jūras Ašenbahs pamana skaistu, blondi cirtotu zēnu, kuru aizrautīgi novēro. Ar to Manns atkal pievēršas skaistuma pielūgsmei, kas tomēr cieši saistās ar nāvi. Un Ašenbahā atmostas jau sen zudušas jūtas. Zīmīgi, ka aizbraukt no šīs vietas viņš vairs nevar pat tad, kad ir izlēmis, – bagāža tiek nosūtīta uz citu vietu, viņš atgriežas viesnīcā, kas šķiet kā vienīgais atrisinājums viņa "sirds vājumam", lai atkal pielūgsmē sekotu skaistajam zēnam, nemanot, ka Venēciju jau skārusi sērga – holera. Dzīve šajā pilsētā un skaistā zēna tuvums Ašenbahu padara slimu. Vēl viena zīmīga detaļa – Tadzio nāk no citas zemes un citas pasaules, viņš runā Ašenbaham nesaprotamā valodā. Viņš ne reizi nepārmij ar mīļoto zēnu ne vārdiņa, tomēr to mīl un pielūdz, "vārds spēj jutekļiem tveramo skaistumu tikai slavināt, bet ne atveidot"[31] – tā rakstnieks liek domāt Ašenbaham. "Tā šis apmātais nekā cita vairs ne zināja, ne gribēja kā tikai sekot tam, kas bija viņu iekvēlinājis, sapņot par to, kad tā nebija tuvumā, un tā ēnu tēlam sacīt maigus vārdus, kā to dara tāds, kas iemīlējies. Vientulība, svešums, vēls un dziļš laimes reibums iedrošināja un pārliecināja viņu nesarkstot un nebaidoties darīt vislielākās dīvainības."[32] Tas ir savādi, kas ar viņu notiek, ko teiktu citi, ja to zinātu? "Ko tie tagad teiktu? Bet ko gan tie būtu teikuši par visu viņa dzīvi, kas tik ļoti, līdz pat izvirtībai bija noklīdusi no pārējām dzīvēm, par šo dzīvi mākslas valgos, par ko viņš kādreiz pats pilsoniskajā tēva garā bija paudis tik zobgalīgas jaunekļa atziņas un kas būtībā tik ļoti bija līdzinājusies šo krietno ļaužu dzīvei! Arī viņš bija kalpojis, arī viņš bija zaldāts un karotājs bijis, tāpat kā dažs labs no tiem, jo māksla ir karš, nogurdinoša cīņa, kurā ilgi izturēt šajos laikos nav iespējams."[33] Faktiski izejas no radušās situācijas Ašenbaham nav. Vēl viens brīdinājums par dzīves trauslumu un nolemtību ir viņa atmiņas par smilšu pulksteni tēva mājās. Un nāve ir vienīgā izeja. Skaistais zēns aizceļo –

Ašenbahs tāpat vairs nespētu bez viņa dzīvot. Mīlas piepildīts, it kā atdzimis, viņš mirst.

Būtībā paša Tomasa Manna dzimtas un ģimenes likteņstāsts, brāļu un māsu, arī bērnu traģiskie likteņi bija skumja liecība par laikmeta un dzimtas krahu.

Aizvien vairāk 20. gadsimta sākumā vācu prozas darbos ienāca *cilvēks, radoša personība*, kas nespēja sadzīvot ar ikdienas rūpēm, kuras viņu jo smagi nomāca. Tie bija trūcīgi ļaudis. Izglītošanās, mācības skolā vai studijas šādām radošām personībām kļuva par nepanesamiem žņaugiem, no kuriem atraisīties tie nespēja un izeju visbiežāk rada pašnāvībā. Tas iezīmējas Emīla Štrausa romānā "Draugs Heins" (*Freund Hein*, 1902), turklāt šajā darbā sasprindzinājums tēva un dēla starpā samilst ne jau viņu atšķirības, bet tieši līdzības dēļ. Nespēja īstenot savus sapņus, kas saasina sajūtu, ka dzīve it kā paiet garām, atklājas Rikardas Huhas romānā *"Vita somnium breve"* (1903). Aktualizējas konflikts starp individuālām pašnoteikšanās tiesībām un ģimeniskām saitēm. Ar ģimenes attiecību tēlojumu Huhas romāns tuvinās Tomasa Manna "Budenbrokiem". Vientuļa un pasaulei atsvešināta mākslinieka un sapņotāja dzīves ceļš iezīmējas Karla Hauptmaņa divsējumu romānā "Smējēju cietsirdība" (*Einhart der Lächler*, 1907). Estetizācijas kā dzīves formas un dzīvības briesmu attēlojums atklājas Artura Šniclera romānā "Ceļš brīvē" (*Der Weg ins Freie*, 1908): te tēlots jauns dzīves baudītājs un mākslinieks un Vīnes sabiedrība ap 1900. gadu, rakstnieks portretējis daudzus savus draugus un paziņas, pats sevi "ierakstot" dzejnieka Heinriha Bermana tēlā.

"Kā īpaši moderna iezīme parādās tendence pašu stāstījumu reflektēt un problematizēt līdz pat pārvēršanai aforistiski esejistiskā domu prozā (*Denk-Prosa*)."[34] Vācu literatūrzinātne gadsimtu mijas periodā runā par vēstījuma, stāstījuma krīzi (*Krise des Erzählens*). Kā būtiski šīs vēstījuma krīzes darbi vācu literatūras vēsturē tiek minēti tādi romāni un noveles, kuros psiholoģiskā vai satīriskā veidā parādās sava laika kritika, to skaitā: Hermaņa Heses "Pēters Kamencinds" (*Peter Camenzind*, 1904) un "Zem rata" (*Unterm Rad*, 1906), Heinriha Manna "Profesors Mēsls jeb Kāda varmākas gals" (*Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, 1905), "Mazpilsēta" (*Die kleine Stadt*, 1908), "Pavalstnieks" (*Der Untertan*, 1918), Jākoba Vasermaņa "Kaspars Hauzers jeb Sirds gausums" (*Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens*, 1908), Arnolda Cveiga noveļu krājums "Noveles par Klaudiju" (*Die Novellen um Claudia*, 1912) un Stefana Cveiga īsproza "Pirmais pārdzīvojums" (*Erstes Erlebnis*, 1911), Roberta Mūzila "Audzēkņa Tērlesa apjukumi" (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, 1906) un "Cilvēks bez īpašībām" (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1931–1952) un Artura Šniclera "Elzes jaunkundze" (*Fräulein Else*, 1924) un "Sapņa novele" (*Traumnovelle*, 1926).

Lielākā tiesa šī perioda stāstnieku, kuru vēstījums un skats uz pasauli un laiku bija kritisks, vēl bija saistīta ar Eiropas romānu un noveļu tradīcijām. Pirmskara

sabiedrības un tās kultūras krīze galvenokārt tika tēlota kā psiholoģiska krīze, kā, piemēram, Artura Šniclera, Heinriha Manna, Tomasa Manna, Hermaņa Heses, Roberta Mūzila, Stefana Cveiga un Arnolda Cveiga darbos. Psiholoģiskās vai sociālās krīzes parādības un norises šo autoru darbos vairāk saistās ar jaunatnes, mākslinieku likteņiem, problemātiskām mīlestības vai laulības attiecībām vai ģimenes konfliktiem. Dažos šajos vēstījumos nereti autori izmantojuši ironiju vai grotesku. Tā Heinrihs Manns romānos "Profesors Mēsls jeb Kāda varmākas gals" (1930. g. filma ar nosaukumu "Zilais eņģelis") un "Pavalstnieks" (aizlieguma dēļ publicēts tikai 1918. g.) "nomaskē" pilsonību, valsti un vilhelmiskās ēras ideoloģiju. Viņš kļūst par asu un nesaudzīgu sava laika sabiedrības kritiķi. Kritiskais skatījums uz sava laika sabiedrību turpinās arī citos romānos: "Nabagie" (*Die Armen*, 1917) un "Galva" (*Der Kopf*, 1925), kas kopā ar romānu "Pavalstnieks" veido triloģiju "Impērija" (*Das Kaiserreich*). Romānā "Pavalstnieks" vēstīts par "pavalstnieka" Dīderiha Heslinga ceļu no slimīga bērna līdz nežēlīgam uzņēmējam. Ar šo tēlu Heinrihs Manns mēģinājis kariķēt autoritārismam pakļāvīgu vācu mietpilsoni. Satīra sniedzas pāri individuālajam un realitāti atsvešina ar komikas palīdzību. Cits līdzeklis, lai attēlotu sava laika fragmentārismu, bija raksturu tipizēšana, ekstrēmu situāciju attēlojums vai distancēti atsvešināts stils. Un šis atsevišķais neveidoja episku laikmeta panorāmu, bet gan ieveda virkni novelistisku raksturu, izauga no atšķirīgām sociālajām kārtām – tās bija dižciltīgas jaunkundzes, rantjē un spekulanti, pilsoņi, panākumus zaudējuši mākslinieki, policisti, mājkalpotājas.

20. gadsimta sākumā prozas autoru uzmanības centrā nonāk jaunā cilvēka tēlojums – sabiedrībā, ģimenē, attiecībās ar citiem. Parasti gan tie ir vientuļi, nesaprasti cilvēki, reizēm īpatņi (tādi gan viņi vairāk šķiet apkārtējiem) – jūtīgi, redzīgi, tieši, bez viltus un izlikšanās. Līdz ar izmaiņām sabiedrībā arī ģimene 20. gadsimta sākumā sāka zaudēt savu noteicošo nozīmi, un tas atklājās arī rakstniecībā. Ja vēl 19. gadsimtā vācu rakstniecībā ģimene bija harmoniska laimes sala, kur visi jūtas labi un saprasti (vismaz tika radīta tāda šķietamība), tad 20. gadsimts (ar Tomasa Manna "Budenbrokiem") nāk ar ģimenes sabrukuma tēlojumu. Vērtības ir mainījušās. Arī paši cilvēki, attiecības. Ir cits laiks. Un ģimene vairs nevar palīdzēt, jo nereti pati dibināta uz meliem. Romānā "Budenbroki" iezīmējās nesaskaņas starp paaudzēm, bērnības laika idilles sagruvums, atšķirības starp vecāku nama iekšējo dzīvi un attiecībām ar ārpasauli, jaunākās paaudzes sajūtu "neatbilsme" starp dzīvi vecāku namā un pasauli ārpus tās. Rakstniecībā pieauga protests pret dogmatisko un ierobežojošo audzināšanu un izglītošanu ģimenē, protests pret "tēva autoritāti" ģimenē. Tas iezīmējās ne tik vien prozas darbos, bet kļuva par svarīgāko tēmu arī dramaturģijā. Jaunais laiks iezīmēja pat nesamierināmas pretrunas starp paaudzēm: pasaules redzējumā, ētikas un morāles kategorijās, attiecībās, jūtu izpausmēs. Jaunā paaudze visu uztvēra daudz ekspansīvāk, slimīgāk, tiešāk iepretim vecāku rezervētajam

izturēšanās stilam, ko jaunie sauca arī ārišķību, izlikšanos un masku. Izmainījās lomu nozīme ģimenē, aizvien vairāk savu vietu zaudēja māte, bet tēvs ieguva svarīgāko lomu, piemēram, Hermaņa Heses "Zem rata" (*Unterm Rad*, 1906) vēstījumā mātei nav nekādas nozīmes (viņa ir mirusi); Tomasa Manna "Budenbrokos" māte Gerda Budenbroka daudz retāk iebilst konfliktu situācijās, viņa zaudējusi spēju ietekmēt ģimenes un savu bērnu likteņus.

Par būtisku tēmu gadsimtu mijā kļuva skolas kā jaunas personības ierobežojoša faktora tēlojums, gadsimtos pārbaudītā audzināšanas un skološanas sistēma izrādījās novecojusi. Rakstnieks Hermanis Hese atzinis, ka skola viņā daudz ko sagrāvusi un viņš nezinot daudz personību, kas nebūtu piedzīvojušas ko līdzīgu, "es iemācījos tikai latīņu valodu un melus"[35]. Viņa bērnība aizritēja apbrīnā par dabas varenību un ģimenes dzīves saskaņu, bet to viņš zaudēja, uzsākot skolas gaitas. Tad notika lūzums attiecībās ar ģimeni, ar skolu, sabiedrību un baznīcu. Arī Stefans Cveigs autobiogrāfijā atminas savu skolas laiku: žēlojas par sausajām un nedzīvajām stundām, vēsumu un visa mācību aparāta bezpersoniskumu, izglītības sistēmas naidīgumu pret jaunu, topošu personību. Skolēni bija tik vien kā objekti, nebija iespējamas nekādas cilvēciskas attiecības skolotāju un skolēnu starpā, un tas, vai jaunie cilvēki savu skolas gadu laikā jutās labi vai ne, šķiet, nevienu neinteresēja.[36] Literatūrzinātnieks Klauss Valters[37] raksta, ka skola vācu rakstniecībā bija kļuvusi par sabiedrības metaforu, par tēmu, kas risināta un akcentēta arī citu rakstnieku darbos, piemēram, Tomasa Manna romānā "Budenbroki", Roberta Mūzila "Audzēkņa Tērlesa apjukumi" vai Emīla Štrausa "Draugs Heins". Tajos atklājas jūtīga un apdāvināta skolēna traģēdija, kurš nespēj iekļauties barbariskajā skolas sistēmā, kas nereti noveda pie pārpūles vai pat pašnāvības (viss unificēts, tikai mācības, tikai rezultāti, kas tuvina to armijas režīmam, sacensība skolēnu vidū, zināma nežēlība, izsmiekls, ja esi citādāks un jūtīgāks, ko vēl paspilgtina pieaugošā interese par seksuālajiem jautājumiem).

20. gadsimta sākumā vācu rakstniecībā parādās romāni "es" formā. Piemēram, **Hermaņa Heses** romāns **"Pēters Kamencinds"**, kas atnesa tā autoram atzinību. Galvenais varonis – kāds jauns cilvēks no lauku vides, nonācis pilsētā, citos apstākļos, līdz, kādu laiku pabijis pilsētas kultūrā, atgriežas atpakaļ vienkāršā dzīvē. Šis romāns ar saviem dabas tēlojumiem tuvinās ritmizētai prozai, saglabājot vieglu, lirisku un pat melanholisku pamatnoskaņu. Pēc savām iezīmēm tas līdzinās attīstības un audzināšanas romānam (*Entwicklungs- und Erziehungs-Roman*), kurā būtiska loma ir autobiogrāfiskiem metiem. Romāna vēstījumā parādās jaunromantisma iezīmes, bet galvenais varonis ir meklējošs savdabis. Astoņās hronoloģiski izkārtotās daļās autors atklāj kāda jauna šveicieša attīstības ceļu. Galvenais varonis Pēters uzaug kādā attālā ciemā, viņš apveltīts ar lielu spēku, bet tajā pašā laikā ir neiedomājami slinks, romantiķis, kas sapņodams vēro mākoņus. Taču viņa dzīve aizrit dziļā ieslēgtībā. Viņam vajadzētu doties ceļojumā uz dzīvi (*Reise ins Leben*).

Mācības pilsētas skolā, studijas Cīrihē, kuras viņš uzsāk pēc mātes nāves un pret tēva gribu, nenes gaidīto atvieglojumu un iepriecinājumu. Viņš nekur neatrod savu vietu, arī bohēmiskā vide to nesniedz. Tas, ko rakstniekam izdodas ieskicēt šajā darbā, ir indivīda attīstības ceļš, faktiski ceļš pie dzejas un dzejnieka būtības. Pēters dodas ceļojumā uz Itāliju, vēro dažādās pasaules un cilvēkus un pēc vienīgā drauga nāves aizvien vairāk atsvešinās no līdzšinējās dzīves, vides un apkārtējās pasaules. Skumjas, nespēja dzīvot un grūtsirdība – tie ir vārdi, kas izteic galvenā varoņa dvēseles stāvokli. Viņš ilgojas pēc mūžīgā un bezgalīgā. Izrādās, ka dzīves piepildījums ir atrodams dzimtajā ciemā. Viņa atgriešanās vienkāršajā lauku dzīvē izaug no nepatikas pret dekadentiski rosīgo civilizāciju, arī no noslieces uz iracionālo, mītisko. Romāns sākas ar teikumu: "Iesākumā bija mīts." Un šis romāns ir vēstījums par mākslinieka tapšanu (līdzīgi kā Tomasa Manna "Budenbroki"). Literatūrkritiķis Pēters Brenners tieši sabiedrības kritiskajā vērtējumā saskatījis līdzību ar Gotfrīda Kellera romānu "Zaļais Heinrihs" (*Der grüne Heinrich*, 1854). Heses darbi atklāj autobiogrāfiskas iezīmes, piemēram, romāns **"Zem rata"** ir netiešs atskats uz rakstnieka skolas gadu laiku un mācībām Maulbronnas garīgajā seminārā. Jūtīgs skolēns iet bojā pilsoniskās sabiedrības un stingrās audzināšanas, un pedagoģisko metožu dēļ, kas ierobežo jebkuru brīvu domu, arī rīcību. Rakstnieka tēlotais Hanss Gībenrāts ir tirdzniecības aģenta dēls. Viņa tēvs ir neizteiksmīgs mietpilsonis, kurš lasa vien avīzi un kura dvēsele šķiet kā apputējusi. Taču viņa vienīgais dēls Hanss ir apdāvināts, gudrs zēns, visa mazā pilsētiņa zēnā saskata arī iespēju realizēt savas nekad nepiepildītās ieceres, faktiski ambīcijas, pašapliecināšanos. Būtisks romānā ir tēva un dēla attiecību zīmējums, kurā jau saskatāmi aizmetņi turpmākajam vācu rakstniecības konfliktu saasinājumam (īpaši ekspresionismā) divu paaudžu sadurē. Arī Heses atklātajā ģimenes modelī nav ierādīta vieta mātei – Hansa māte ir mirusi. Un, iespējams, tā ir visu tālāko notikumu sakne – nevienam patiesi nerūp zēna liktenis. Hanss labi mācās, bet viņš ir arī dabas bērns, un līdzsvars Hansa dzīvē tiek izjaukts tajā brīdī, kad viņam no tā visa jāatsakās. Viņa skolotāji un tēvs jau ir izlēmis Hansa likteni – viņš vienīgais no pilsētas tiek virzīts uz eksāmeniem prestižajā Maulbronnas seminārā; viņš iztur pārbaudījumus, tomēr baudīt vasaras brīvdienas viņam nav ļauts: jāapmeklē mazpilsētas skolotāji, lai jau iesāktu ceļu uz mācībām seminārā, jo viņam jābūt gatavam jaunajai dzīvei. Šī jaunā dzīve ir dzinulis. Uzsākot mācības seminārā, zēns ir jau pārmācījies. Un sekas ir regulāras galvassāpes un vēlāk arī dumpīgums, kas ir sava veida sacelšanās pret notiekošo. Tikai izejas nav. Ceļa atpakaļ uz pazaudēto harmoniju arī vairs nav. Hansam jāatsakās no mācībām klosterskolā, tomēr kļūt par mācekli mazajā pilsētiņā viņš vairs nespēj. Viņa piespiedu ceļš ārpus ierastās vides un līdzsvara beidzas ar nāvi, jo rakstnieks šajā situācijā neredz izeju. Skolā valdījusi stingra disciplīna, prasītas faktu zināšanas, nevis izpratne; skolēni it kā gatavoti dzīvei, kura mēdz jaunam cilvēkam uzdot daudz jautājumu, bet nav neviena, kas

palīdzētu rast atbildi. "Visi šie cītīgie pienākuma pildītāji [..] saredzēja Hansā šķērsli savām vēlmēm, kaut ko nocietinājušos un kūtru, ko vajadzēja piespiest un ar varu vest atpakaļ uz pareizā ceļa. Neviens, atskaitot varbūt tikai līdzjūtīgo repetentu, nesaskatīja, ka aiz bezpalīdzīgā smaida šaurajā zēna sejiņā cieš dvēsele, kura iet bojā un slīkdama baiļpilni un izmisīgi lūkojas visapkārt. Un nevienam neienāca prātā, piemēram, tas, ka skola, kā arī tēva un dažu skolotāju barbariskā godkāre ir novedusi šo trauslo būtni tik tālu. Kāpēc visvārīgākajos un bīstamākajos zēnības gados viņam ik dienu bija vajadzējis strādāt līdz vēlai naktij? [..] Nu nodzītais zirdziņš gulēja ceļmalā un vairs nebija lietojams."[38]

Pats Hese no šī semināra piecpadsmit gadu vecumā pretēji vecāku gribai aizbēga, jo negribēja kļūt par teoloģijas studentu. Tas bija sava veida protests pret vecāku mājās valdošo reliģiozitāti un uzskatu šaurību. Tiesa, rakstnieka tēlotais Hanss Gībenrāts, arī Maulbronnas semināra audzēknis, aiziet bojā, nespēdams pielāgoties skarbajai dzīves īstenībai un melīgajām cilvēku attiecībām.

Anticivilizācijas efekts romānā "Zem rata" tika pārveidots dzēlīgā, konkrētā kritikā pret skolu un tādējādi vērsās arī pret visu prūsisko audzināšanas ideālu gadsimtu mijā. Un, kā atzinis pats Hermanis Hese, romānā viņš divos pretpolos – Gībenrātā un viņa draugā Heilnerā – ir vēlējies attēlot savu attīstības laiku un tādējādi arī atbrīvot sevi no mokošajām atmiņām un pieredzes.[39]

Jau romānā "Pēters Kamencinds" iezīmējās Heses turpmākajā daiļradē rodamā populārā bēgšanas tēma – no cilvēkiem un pie cilvēkiem sevis meklējumos, kas saasinājās stāstā "Demians". Atturīgās attiecības ar sabiedrību, šaubas par savu literāro ceļu rosināja Hesi meklēt "dvēseles jaunības dzimteni – visur un nekur". Pašam rakstniekam apkārtējā mietpilsoniskā sabiedrība un vide šķita par šauru. 1911. gadā viņš devās ceļojumā uz Indiju, par kuru no saviem vecākiem bija dzirdējis jūsmas pilnus stāstus un kurā saskatīja savu ilgu zemi. Un, iepazīstot indiešu, malajiešu un ķīniešu apdzīvotos Austrumus, rakstnieks apjauta, ka ne jau piederība rasei, reliģijai, civilizācijai šķir vai vieno cilvēkus. Visa pamatā ir garīgā kopība un saskaņa. Uz Indiju gan rakstnieks devās, savādas trauksmes pārņemts, bet atgriezās vīlies – tā tomēr nebija zeme, pēc kuras viņš bija ilgojies. Šī noskaņa atklājās viņa vēlāko gadu darbā "Brauciens uz Rīta zemi" (*Die Morgenlandfahrt*, 1932): "Bet mēs paši esam kļuvuši citādi, mēs esam šeit sveši un bez pilsoņu tiesībām, jau ilgi kopš esam šo paradīzi pazaudējuši, un jaunā, kas ir mūsos un ko gribam sev celt, nav atrodama pie ekvatora vai pie austrumu siltajām jūrām. Tā atrodas mūsos, mūsu pašu ziemeļnieciskajā nākotnē."[40]

Indijas ceļojuma iespaidā darbos atkārtojās indiešu reliģijas un filozofijas atziņas, bet 1912. gada sākumā ceļojuma iespaidā tapa stāsts "Roberts Aghions": notikumi tur risinājās 18. gadsimtā, bet galvenais varonis bija kāda angļu ciema mācītājs, kurš saskaņā ar protestantu misijas rīkojumu dodas uz Indiju, lai izpildītu savu darbu pie hinduistiem. No sirds iecerētais plāns izvēršas ilūziju sabrukumā, viņš

pats ir spiests pārvērtēt savu pārliecību. Būtisku vietu rakstnieka Heses radošajā procesā ieņem mīts un mistika, zīmes un simboli, un tam visam ir dziļa saistība ar viņa interesi par psihoanalīzi un tikšanos ar Zigmundu Freidu.

1919. gadā ar pseidonīmu Emīls Sinklērs iznāca vēstījums **"Demians. Stāsts par Emīla Sinklēra jaunību"** (*Demian*, 1919) un guva plašu atzinību. Autors izrādījās Hermanis Hese. Demiana dzīves jēgas meklējumi bija tuvi tālaika inteliģences jaunajai paaudzei, kas asi izjuta plaisu starp vecākās paaudzes vārdos paustajām atziņām un realitāti, attiecībām skolā, ģimenē. Zīmīgi, ka "Demians" iznāca laikā, kad Eiropu bija pārņēmis garīgās atmodas vilnis, universitātes pildījās ar studentiem karavīriem, kas gribēja atgūt nokavēto, notvert aizgājušos gadus. Kā smagi ievainota karavīra atzīšanos Hese bija iecerējis savu romānu. Bija jauna morāle, jauns cilvēka tips. Un Heses Demians gāja cilvēkos un uzrunāja arī bijušos kareivjus. Vēl kā mazu zēnu Sinklēru dvēseliski bija izglābis viņa draugs Demians, kopš tā laika viņš allaž nēsājis līdzi drauga attēlu un izšķirīgos brīžos paļāvies, ka tas atvedīs viņu atpakaļ pie sevis. Rakstnieks aicināja katram pašam ieklausīties sevī, saprast, kas viņā ļauns, no kā mudināja tikt vaļā, un kas labs.

Savukārt Demiana māte bija kļuvusi par mātišķās un sievišķās mīlestības iemiesojumu un paraugu. Heses vēstījums izvērtās par draudzības augsto dziesmu, un šajā draugu pārī rakstnieks ir iemiesojis polaritātes: mākslu un dzīvi. Hermaņa Heses biogrāfs Klauss Valters[41] šajā romānā akcentējis eksistenciālas iezīmes, jauna cilvēka meklējumus pēc pašrealizēšanās, antipilsonisko pozīciju un laikmeta konfliktu, tāpat te pirmo reizi parādījās doma par mākslinieciskо brālību, kas pēc gadiem spēcīgi atklāsies citos Heses romānos – "Stepes vilks" un "Stikla pērlīšu spēle".

Šis romāns jau bija pavērsiens paša rakstnieka radošajā biogrāfijā – viņš attālinājās no liriski romantiskā risinājuma. Tas vēl izteiktāk jaušams citā Heses romānā "Sidharta" (*Siddhartha*, 1922). Tas ir ceļš caur meditācijas vingrinājumiem pie garīgās būtības, pie sevis atminēšanas; atbildes tiek meklētas ne praviešu un filozofu mācībās, bet gan vienīgajā ceļā pie dzīves patiesības. Šī darba tapšanā ļoti liela nozīme bija Heses vectēva misionāra darbībai Indijā un paša Heses ceļojumam uz Indiju. Un šajā romānā Hese lielāku uzmanību veltī tēvam, ar viņa starpniecību cenšas tikt skaidrībā par daudziem būtiskiem jautājumiem, iepretim "Demianam", kur galvenā darbība un domas saistījās ar māti.

Heses darbos būtisku nozīmi ieguva jaunromantisma motīvi – ceļošana kā mēģinājums izlauzties un ilgas, bet pamatos saglabājās mākslinieka esamības un pilsoniskās sabiedrības nesavienojamība. Viņš mokoši mēģināja atrast dzīves jēgu, meklējot sev atbalstu arī dažādu tautu pasaules un reliģiskajos uzskatos, izmisīgi mēģinot ar literāro darbu starpniecību rast izeju no garīgās vientulības, mēģinot atrast kaut iluzoru saskaņu starp to pasauli, kurā mājo rakstnieks, un apkārtni. Viņa darbos būtisku lomu (drīzāk antilomu) ieguva ģimene – kā ierobežojošs, personības brīvību un attīstību kavējošs faktors. Savukārt Heses stāsts "Klingzora pēdējā vasara"

(*Klingsors letzter Sommer*, 1920) sasaucas ar Tomasa Manna novelēs risinātajiem mākslas un mākslinieka nolemtības jautājumiem. Arī Hesem izdodas mākslinieka modernista tēlā vispārināti atainot sabiedrības pagrimuma procesu.

Jūtīga jaunekļa garīgo un dvēselisko attīstību kādā aristokrātiskā internātā, kur valda gara tukšums, atklājis **Roberts Mūzils** romānā **"Audzēkņa Tērlesa apjukumi"**. Pēc ģimenes lēmuma Robertam Mūzilam bija paredzēta militāra karjera, un viņa izglītošanās process aizsākās militārā skolā Morāvijas pilsētā Veiskirhenā (tagad Hranica), un šī laika personiskā pieredze, kas arī ir būtiska laika iezīme rakstniecībā, ienākusi romānā, ko Mūzils sāka publicēt filozofijas un psiholoģijas studiju laikā Berlīnē. Romānā attēlotā dzīve kādā internātskolā būtībā ir tā pati Veiskirhenas augstākā militārā skola.

Ar šo romānu Mūzils pievienojas tiem rakstniekiem, kurus nodarbināja jautājums par skolas laiku un jauniešu pubertātes krīzes gadiem. Tērless ir sešpadsmit gadu vecs jaunietis. Viņš aktīvi nesaistās ar saviem skolasbiedriem, jo viņu vairāk interesē paša spējas, iekšējās perspektīvas maiņa, viņš mēģina bez vārdiem izjust noslēpumu pilno īstenību – baudot, izdzīvojot arī savu atmodināto seksualitāti, kurā citi saskata anormalitāti. Romāna centrā trīs internāta audzēkņi, kuri atmasko skolasbiedra izdarīto zādzību, tomēr viņi par to neziņo, bet ar zagli bēniņos izrēķinās paši. Tērlesu, kurš šajā romānā ir visa notiekošā vērotājs, pārņem augoša atsvešinātība un morāla dezorientācija. Izrādās, tās vērtības, ko pusaudzis ir meklējis, reālajā dzīvē nemaz nepastāv.

Romāns sākas ar sešpadsmitgadīgā Tērlesa šķiršanos no vecākiem dzelzceļa stacijā mazā pilsētiņā. Šis jūtīgais, apdāvinātais un noslēgtais jaunietis nonāk "labāko ģimeņu dēlu" skolā (līdzīgi kā Hermaņa Heses Hanss romānā "Zem rata"), lai vēlāk varētu kalpot militārajā dienestā vai ieņemt kādu amatu valsts dienestā. Šķiršanās no uzticamās ģimenes – viņa vecāki dzīvo galvaspilsētā – un dzīvošana noslēgtajā izglītības iestādes vidē (atšķirti no apkārtējās pasaules, līdzīgi kā Heses "Zem rata") stipri pārmaina līdzšinējo dzīvi. Arī sajūtas. Ne velti tie ir sešpadsmitgadīgie – pārejas vecums, ne vairs īsti bērni, ne pieaugušie – jūtīgie savrupnieki ar daudziem jautājumiem un neizskaidrojamām izjūtām. Autors vēstī par relatīvi neilgu laiku Tērlesa dzīvē – pāris nedēļām, taču kavēšanās vai atgriešanās atmiņās paplašina romāna laiktelpu.

Sava "es" meklēšanas ceļš Tērlesam iet cauri arī erotiskiem un homoseksuāliem pārdzīvojumiem, kas arī bija jaunā laika aktualitāte. Romānā iezīmējas arī zināma sabiedrības kritika. Autoram ir kritiska attieksme pret skolu (šajā gadījumā tā ir militāra skola). Tā Mūzila romānā tiek tēlota kā stingra disciplinēšanas vieta, kurā nav vietas brīvdomībai, saviem uzskatiem, notiek zināma jauniešu unificēšana (un tā atklāšanai rakstniekam noderīga izvēlētā vide – kadetu skola, kas jau pēc savas militārās ievirzes ir reglamentēta). Romānā risinātā skolas tēma sasaucas ar Franka Vēdekinda pirms piecpadsmit gadiem risinātajām problēmām bērnu traģēdijā

"Pavasara atmošanās" (1891). Romāns uzsver modernismam aktuālo problēmu: cilvēka saprāts un pār to valdošā seksualitāte, īpaši jauniešu vidū; "es" un "pasaules" attiecības. Mistiska nebeidzamības pieredze arī turpmākajos gados būs Mūzila darbu centrā. Ar romānu "Audzēkņa Tērlesa apjukumi" rakstnieks nostiprināja savu psiholoģiski analītiskā prozaiķa pozīciju. Jau šajā romānā, kā akcentējusi Rasma Darvina, vērojama rakstnieka turpmākās daiļrades iezīme – autora uzmanības centrā ir notikumu vērotājs no malas, kas pats šajās norisēs aktīvi neiesaistās. "Tērless ir skatītājs, liecinieks, viņš ļauj visam notikt, svārstās starp ziņkāri, fascināciju un riebumu. Līdzjūtības viņā nav, drīzāk bailes no iespējamās atbildības. Autora attieksme pret galveno figūru ir ambivalenta: ļoti precīzi iezīmēti amoralitātes vilcieni, viņa pasivitāte, kas robežojas ar līdzvainīgumu, norādīts arī uz konsekvencēm, kādas notikušais rada Tērlesa tālākajā liktenī, tomēr nav iespējams centrālo personāžu pieskaitīt negatīvajiem tēliem."[42]

Roberta Mūzila romāns "Audzēkņa Tērlesa apjukumi" tematiski un saturiski saistās ar t. s. *skolas romānu*, kas plaši vācu rakstniecībā attīstījās ap 1900. gadu. Heinriha Manna romāns "Profesors Mēsls jeb Kāda varmākas gals", Hermaņa Heses "Zem rata", daļas par Hanno no Tomasa Manna romāna "Budenbroki" ir pazīstamākie piemēri, kurus vācu literatūrzinātnē min šī sižeta sakarā. Dresūra un iekalšana – tā tiek raksturota skola šajos darbos, bezdvēseliska un drūma institūcija, kurā jūtīgais jaunietis nonīkst vai iet bojā. Patiesības vārdā pret konformismu, pilsonisko konvencionalitāti un pielāgošanos cīnījās rakstnieki.[43]

1905. gadā iznāca Heinriha Manna romāns "Profesors Mēsls jeb Kādas varmākas gals", kurā šīs tēmas risinājums satīriskā variantā atklājas no skolotāja perspektīvas līdz pat klajam naidam pret saviem skolēniem. Romānā kā sociālkritiska karikatūra tēlots kāds ķeizara Vilhelma laika profesors, kuru kaislību dēļ pazudina mazpilsētas kurtizāne, tomēr ar savu kāri atriebties viņš cenšas pievērst sabiedrības uzmanību kādreizējo līdzpilsoņu morālei, akcentējot, ka ne jau viņš viens ir tāds. Tāda ir lielākā daļa sabiedrības, tikai tā liekuļo un izliekas, un mierīgu sirdi metas tiesāt skolotāju. Šīs tēmas risinājumam pievērsies arī šveiciešu rakstnieks Roberts Valzers; dienasgrāmatā stilizētā vēstījumā kāda jaunieša dzīve internātā atklājas romānā "Jākobs no Guntenas" (*Jakob von Gunten*, 1908), bet autobiogrāfiskajā romānā "Tanneru ģimene" (*Geschwister Tanner*, 1906) rakstnieks attēlo Cīrihē piedzīvoto, atspoguļojot kalpotāju vidi un darbu, kā arī viņu atsvešinātību no apkārtējās pasaules un ikdienas rutīnu. Dažās epizodēs viņš aprakstījis divdesmitgadīgā klaidoņa Simona Tannera dzīvi, kura savrupība ir protests pret apkārtējo vidi.

1911. gadā iznāca **Stefana Cveiga** pirmais noveļu krājums "Pirmais pārdzīvojums", kurā iekļautas noveles "Notikums mijkrēslī" (*Geschichte in der Dämmerung*), "Guvernante" (*Gouvernante*), "Degošais noslēpums" (*Brennendes Geheimnis*) un "Vasaras novelete" (*Sommernovellette*), to galvenā tēma – dvēseliskuma trūkums un ilgas pēc garīguma, jūtu mulsums, ko atmodina jauniešu pirmā mīlestība. Šīs pašas

tēmas Stefans Cveigs turpināja risināt arī nākamajos krājumos "Amoks" (*Amok*, 1922) un **"Jūtu apmulsums"** (*Verwirrung der Gefühle*, 1927). Šī krājuma titulstāsta apakšvirsraksts – slepenpadomnieka R. fon D. privātās piezīmes – ir visai būtiska tālaika rakstniecības iezīme – tās ir piezīmes, sava veida grēksūdze vai pašatklāsme; te atklājas jauniešu jūtas un pārjūtīgums, tikko pamodusies seksualitāte un nespēja ar to tikt galā. Kādam sešdesmit gadu vecam profesoram dzimšanas dienā studenti uzdāvina viņa biogrāfiju. Un rakstnieks aktualizē jautājumu par cilvēka būtību. Vai apkārtējie maz pazīst šo cilvēku: sevi taču katrs redz citā gaismā. Galvenais varonis nolemj pats stāstīt par sevi un savu ceļu uz zinātni, jo studentu veidotajā grāmatā pietrūcis paša būtiskākā: "Tā tikai apraksta, bet neizteic mani. Tā mani neizprot, bet tikai stāsta par mani. [..] Es gribu publicētajam pievienot slepenu lapu, zinātniskai grāmatai – atzīšanos jūtās un pats [..] pastāstīt patiesību par savu jaunību."[44] Ar savu stāstījumu rakstnieks mēģina iet dziļumā, pie paša cilvēka būtības.

Izvēloties vēstījumu pirmās personas veidā, Stefans Cveigs vēlējies arī izcelt, ka katra cilvēka dzīvē, īpaši jaunībā, ir bijuši kādi mirkļi un notikumi, kas noteikuši visu turpmāko dzīvi; rakstnieks vēlējies cilvēciskot šo profesoru.

Lasītājs ar autora izvēlēto stāstījuma pavedienu atgriežas profesora jaunības dienu pasaulē: tas ir kādas Ziemeļvācijas mazpilsētas rektora dēls, kuram mācību process un atmosfēra ģimenē ir radījusi nepatiku pret akadēmisko izglītību, kurš nicina grāmatas un protestē pret tēva pamācībām. Viņš nāk no aprindām, kuras viņš nicina, viņam ir iekšējs protests pret gadsimtiem iedibinātajām tradīcijām un dogmām, arī pret pašu izglītības procesu, viņš negrib būt tas, kas bijis viņa tēvs, viņš noliedz šo pārmantojamību. Un citu pēc cita stāstītājs apgāž faktus pats no savas – no studentu radītās – biogrāfijas. Pirmais, kas viņu mudina uz pārmaiņām, ir cita vide: no mazpilsētas viņš nonāk lielpilsētā Berlīnē, kas viņa izpratnē ir sava veida brīvība, atvērtība, vilinājums. Veidojas zināms trijstūris: pilsēta – neinteresantās lekcijas, kuras faktiski netiek apmeklētas, – šaurā istabiņa. Arī atmodinātā seksualitāte prasa savu piepildījumu. Negaidot ierodas tēvs, un pirmo reizi dzīvē viņi viens otru iepazīst: "Es jutu, kādu netaisnību visu savu jaunību biju nodarījis aukstajā formālismā iestigušajam vecajam vīram."[45] Un nākamais semestris aizrit citā augstskolā Vidusvācijā un citā vidē, kas pilnīgi izmaina galvenā varoņa uzskatus un dzīvi, jo pirmo reizi viņš apjauš skolotāja un audzinātāja personības valdzinājumu, kas atgādina pielūgsmi. Mostas vēlme arī vairāk tuvināties no jauna atklātajai garīgajai pasaulei. Bet sekas ir pārmācīšanās un pārpūle: "Mani bija pārņēmusi pirmā nojauta par garīgā pasaules bezceļa plašumu, kas man bija tikpat kārdinošs kā pilsētas dēkainība, bet mani līdz ar to pārņēma arī bērnišķīgas bailes, ka nespēšu to iekarot."[46] Vēl viņš iemācās vērot, iepazīt pasauli un cilvēkus, viņu attiecības. Tomēr viņa dievinātais, pavecais, nogurušais vīrs ar mirdzošajām acīm arī ir tikai cilvēks ar savām vājībām, citu apsmiets, nicināts, nesaprasts, kurš sevi atrod vien citos laikmetos un literārā pasaulē, savu studentu vidū, kas gatavi smelt no viņa

zināšanu krātuves, klausīties viņu un apbrīnot. Skolotājs dzīvo pilnīgā vientulībā, šim ģeniālajam, ekspansīvajam cilvēkam nav neviena drauga, viņš satiekas tikai ar saviem skolēniem, neuzticoties ne cilvēkiem, ne grāmatām, mājās viņš runā reti, vismazāk ar savu sievu, kura ir pilnīgi izslēgta no viņa garīgās pasaules.

Izrādās, ka skolotājs ar savu skolēnu dzīvo vienā mājā, un par nepieciešamību kļūst abu ikvakara sarunas, līdz panākta tāda uzticēšanās, ka skolēns sāk pierakstīt skolotāja stāstījumu par Globa teātri; būtībā viņš savas zināšanas simboliski nodod tālāk. Aizrit četri piesātināti mēneši. Skolēns skolotājā atmodina jaunības degsmi: "Jūs devāt manam gurdumam glābjošo sajūsmu, un jūs esat izglābis to, kas atliks no manas izšķiestās, zudušās dzīves, jūs viens!"[47] Atmodināta skolotājā tiek arī mīlestība, jūtas, kas viņu iedrošina un tomēr baida. Viņš iemīl savu skolēnu. No jauna uzliesmo tas, ko viņš gadiem mēģinājis sevī noslāpēt un citiem noslēpt. Tomēr savādas jūtas ir modušās arī jaunajā studentā. Viņš gan mīl, gan nīst, gan pielūdz, gan apsūdz, nespēdams izprast skolotāja atturīgo attieksmi pret viņu. Pēc spontānā sakara ar skolotāja sievu skolēnam šķiet, ka viņš to nodevis un viņam jābēg. Divējādas neizskaidrojamas jūtas viņā raisās pēc skolotāja atzīšanās, ka tas nevienu nav tā mīlējis, ka neviens nav spējis to pamodināt. Viņš izstāsta savu dzīves stāstu, atklāj savu samīto un izdegušo sirdi, ļaujot jaunajam cilvēkam ieskatīties jūtu neizprotamajos dziļumos. Bērnībā viņš bijis kautrs, sevī noslēdzies zēns, kuru pavadījusi mulsa dziņa piekļerties tieši visskaistākajiem zēniem skolā (sasauce ar T. Manna "Tonio Krēgers"), reizēm ticis izsmiets un nesaprasts, jo bijis citādāks, tomēr mēģinājis turēties pretim savām dziņām un kaislībām, bijis mūžīgais vientulis un svešinieks citu vidū. "Nekad šī izmocītā un iebaidītā sirds neatrada tīru un cēlu draugu un savam vīrišķīgajam maigumam cienīgu atbildi."[48] Tomēr mūža novakarē viņš ir atradis šo zēnu, kas viņam neliek justies vientuļam un svešiniekam. Šī atziņa jauno zēnu mulsina, viņš saprot, ko vecajam vīram nozīmējis. Pēc vecā vīra sniegtā atvadu skūpsta jaunajā vīrietī rodas apjausma: "Mana dvēsele atdevās, bet ķermenim bija pretīgs šis pieskāriens."[49]

Situācija līdzinās Tomasa Manna novelē "Nāve Venēcijā" risinātajai, tikai šeit tēlots jauns students un vecs skolotājs, kurā mostas apslāpētas jūtas un kurš atzīstas: "Tu esi jauns, tu esi jauks un skaists... Tu biji mums tuvs... Kā lai viņa tevi nemīlētu, tu – tu daiļais, tu jaunais, kā lai viņa tevi nemīlētu... Es. [..] Es... es taču arī tevi mīlu."[50] Tikai šajā atzīšanās situācijā lasītājs uzzina studenta vārdu – Rolands. Tā viņu nosauc vecais skolotājs. Tomēr pēc vecā vīra atzīšanās seko vēl viena atziņa: tagadējais profesors nevienu nav mīlējis vairāk par savu skolotāju.

Stefana Cveiga agrīnā daiļrade vairāk saistās ar jaunromantismu un impresionismu, taču būtiskākos literāros panākumus viņš guva ar saviem psihoanalītiskajiem prozas darbiem, kuros risināti emocionāli konflikti ("Sirds nepacietība"), erotiska nomāktība un apdraudējums ("Amoks", "Jūtu apmulsums") vai eksistenciāli pārbaudījumi ("Šaha novele").

Moderna cilvēka sensibilitātes aizture un tās pārvarēšana dabisku dziņu ceļā, divu cilvēku savstarpējās attiecības, ceļš vienam pie otra atklājas Arnolda Cveiga psiholoģiskajās novelēs "Noveles par Klaudiju". Taču patiesas un dziļas mīlestības jūtas spēj laulāto cilvēku vidū raisīt arī spēju uzupurēties, atklājot savu cilvēcisko lielumu. Tas atklājas Rūdolfa Bindinga novelē "Upurgājiens" (*Der Opfergang*, 1911). Citādu – atjauninātu pieeju un risinājumu pazīstamajam motīvam par dēkpilno Kazanovu izvēlējies Arturs Šniclers stāstā "Kazanovas atgriešanās" (*Casanovas Heimfahrt*, 1918) – viņš to formulējis kā noziedzīgas dzīves formu. Tas ir pazemojošs vecā dēkaiņa gals: Kazanova drīkst atgriezties savā tēva pilsētā Venēcijā ar nosacījumu, ka kļūs tajā par spiegu.

1920. gadā Ernsta Rovolta apgādā, ar pseidonīmu **Hanss Fallada** iznāca pirmais Rūdolfa Dīcena romāns **"Jaunais Gēdešals"** (*Der junge Goedeschal. Ein Pubertäts-Roman*). Ar savu problemātiku jaunais rakstnieks atgriezās gadsimta pirmo gadu situācijā – cilvēcisko attiecību, arī ģimenes attiecību ziņā nekas nebija mainījies, mainījies bija tikai laikmets. Romāna tapšanas laiks sakrita ar Falladas brāļa nāvi un Novembra revolūciju. Sabiedrība, kurā Kajs uzaug, ir hierarhiskas dabas un bāzēta uz tikumisku paklausību, precizitāti, pienākumu un kārtības izjūtu. Mājās Kajs jūtas nesaprasts un no saviem vecākiem distancēts: māte ir dziļi pārliecināta, ka dēls paliks "nevainīgs", tēvs tic, ka Kajs ir par jaunu, lai ar viņu pārrunātu seksuālas dabas jautājumus. Nekas netiek risināts ģimenē, uzskatot, ka tas ir skolas uzdevums. Un Kaja piezīme – "tēvi ir par vecu" – apzīmē veselu paaudzi – ne tikai fiziski veci, bet tieši politiski un sabiedriski anahroniski. Dženija Viljamsa[51] Kaja vētrainās jūtu dzīves atklājumā saskatījusi ekspresionisma prozas iezīmes – vācu valodā lietvārdi bez artikuliem, teksts ar substantivizētiem darbības un īpašības vārdiem, teikumi bez lietvārdiem, saraustīta sintakse un iekšējie monologi, kas saplūst ar dialogiem. 1923. gadā sekoja cits romāns – "Antons un Gerda" (*Anton und Gerda*, 1923). Šoreiz autors reflektējis jaunekļa pārdzīvojumus un psiholoģiskos konfliktus, nesaudzīgi noraudams liekulīgo pilsoniskās ģimenes kārtības un morāles plīvuru, kur valda tieksme visu regulēt un absolūta nevēlēšanās saprast jauno paaudzi. Fallada ir vēl nesaudzīgāks gan pret sevi, gan sabiedrību. Pamatnoskaņa romānā ir bezcerība un nomāktība, un mēģinājums izlauzties no pilsonisko tradīciju sprosta arī šeit nerod pozitīvu risinājumu. Te tēloti vāji vīrieši un sievietes, kurām jāspēj viss, arī balstīt savus vīrus – bērnus; vēl spilgtāk tas atklāsies jau citā, spilgtā jaunās lietišķības romānā "Mazais cilvēk – ko nu?" (*Kleiner Mann – was nun?*, 1932).

Cits būtisks pagrieziens 20. gadsimta pirmajā desmitgadē romāna attīstībā bija dzejnieka **Rainera Marijas Rilkes** autobiogrāfiskais romāns "es" formā **"Maltes Laurida Briges piezīmes"**[52] (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910) par grūtībām un kāda jauna, ar sensiblu dabu apveltīta dzejnieka nobriešanu.

Jauna Parīzē dzīvojoša dāņu dzejnieka dienasgrāmata satur autobiogrāfiskus elementus un atspoguļo esamības jēgas meklējumus un sabiedrības krīzi 19. un 20. gadsimta mijā. Ar baiļpilno lielpilsētas realitāti Brige cenšas tikt galā, to aprakstot. Viņš centies "iemācīties redzēt" un velti meklē iespēju literāri pārvarēt savu identitātes krīzi. Romāns radikāli sarauj saikni ar reālistisko literatūru. Rilkes romānā pamanāmas tās iezīmes, kas galvenokārt raksturīgas 20. gadsimta romānam: fragmentāra forma, hronoloģiskas darbības trūkums, atkāpšanās no realitātes par labu atsevišķā apziņai – būtībai. Tomēr ne vienu vien literatūrzinātnieku un vēsturnieku nodarbinājusi doma, kālab pazīstamais, atzītais dzejnieks Rilke ķēries pie romāna rakstīšanas, kad cits pēc cita iznāca viņa dzejas krājumi. Iespējams, radošā krīze pēc romāna iznākšanas liecināja par literāra rakstura problēmām, romāns "Maltes Laurida Briges piezīmes"[53] vairāk nekā jebkurš cits Rilkes darbs ir saistīts ar viņa paša dzīvi un meklējumiem. Taču Maltes tēlojumā autors izvēlējies interesantu rakursu: pat draugs, kas ilgāku laiku dzīvojis ar viņu kopā, tikai ar grūtībām spēj to atcerēties. Autors vēlējies uzsvērt, ka Malti nav iespējams ne raksturot, ne saprast. Varonī sadzīvo divas pasaules: ārpasaule un viņa fantāzijas pasaule, būtisku lomu iegūst spoguļa motīvs. Malte interesējas par mistiskām parādībām – spokiem, halucinācijām un fantāzijām, un visa romāna gaitā iespējamais un reālais iegūst vienādu vērtību. Zīmīgi, ka autors darba sākumā Malti apzīmējis kā 'Nekas' (*Nichts*): "Es sēžu šeit un esmu Nekas." Vienlaikus šis 'Nekas' ir tas, kurš sāk domāt. Maltem ir kāds būtisks jautājums: "Vai tas ir iespējams?" – un šis jautājums aktualizē vairākas romāna pamattēmas: "valodas krīzi", samēru ar pagātni, tagadni un nākotni, izziņas un apziņas problēmas. Maltes pasaules redzējums ir sadalīts, sašķelts, "viss manī ir izkaisīts". Romāns sākas kā dienasgrāmata, pirmais datējums ir 11. septembris, taču tālāk datējumi izpaliek; piecdesmit piezīmēs Malte atminas dažādus notikumus. Rakstīšana pašam Maltem līdzās atmiņām un atcerēšanās priekam kļūst arī par ceļu, tas ir nepieciešams process izejai no nomācoši neskaidrās situācijas. Rakstot Malte mēģina radīt jaunu īstenību, 'redzēt' kļūst par centrālo vārdu Maltes piezīmēs: viņš mācās redzēt, ieraudzīt, saskatīt.

Būtisku nozīmi vācu rakstniecībā 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs ieņem **Franca Kafkas** daiļrade, kurā visspilgtāk atbalsojās Eiropas literatūras 'jaunie laiki'. Gandrīz vienlaikus ar ekspresionisma desmitgadi (1910–1920), pirms un pēc Pirmā pasaules kara Prāgā tapa viņa darbi. Kafkas daiļradē saskatītas gan ekspresionisma estētikas iezīmes (romāns "Process"), gan uzsvērta neiespējamība viņa literāros darbus "ietvert jebkādos -ismos". Romāns "Process" (*Der Prozeß*, 1925), kas iznāca pēc autora nāves, trīs tekstu fragmenti, virkne stāstu un īsie parabolveidīgie vēstījumi (*kurze parabelartige Geschichte*) vēlākajos gados literatūrvēsturniekiem piedāvāja dažādas recepcijas un interpretācijas iespējas. Viens no visvairāk interpretētajiem Kafkas darbiem ir "Spriedums" (*Das Urteil*, 1913). Literatūrzinātnieks

Viktors Žmegačs atzinis, ka Kafkas tekstus nevarot "atminēt", "jo šo tekstu būtība ietver tieši to uzskatāmo neizprotamību". Taču Kafkas darbi radušies ciešā kopsakarā ar vēsturisko situāciju un laikmeta noskaņojumu un strāvojumiem; tas viņu sasaista ar citiem Prāgas literātiem – Maksi Brodu, Francu Verfeli un galvenokārt ar Raineru Mariju Rilki. Tieši tāpat kā Rilke, arī Kafka nāca no pilsoniskas ģimenes Prāgā, tieši tāpat viņš savu apkārtni sajuta kā nomācošu, "es" nedrošības cēloņus saredzot modernās, aizvien vairāk atsvešinātās pasaules neizpratnē.

20. gadsimta otrajā desmitgadē radās nozīmīgākie Kafkas darbi, kas tika publicēti pēc viņa nāves vai palikuši fragmentāri; viņa stāsti pieder pie spilgtākā devuma Eiropas stāstniecībā. 1913. gadā Maksa Broda izdotajā gadagrāmatā "Arkādija" (*Arkadia*) tika publicēts Franca Kafkas stāsts "Spriedums", 1915. gadā žurnālā "Baltās Lapas" (*Weiße Blätter*) bija lasāms viens no slavenākajiem Kafkas tekstiem – "Pārvērtība" (*Die Verwandlung*). Stāstā "Pārvērtība" Kafka īpatnā veidā atklāj ģimenes postošo ietekmi: galvenais varonis Gregors Zamza vienā naktī pārvēršas par daudzkājainu kukaini, viņš paslēpjas un spiests konstatēt, ka ģimene, kurai tas gadiem ilgi upurējies, nepatikā no viņa novēršas.

Kafkas daiļrades žanriskā ietilpība ir plaša, sākot ar mazām fabulām līdz gariem stāstiem. Pats rakstnieks gan reiz teicis, ka mākslas darba forma nav vis satura izteiksme, bet gan stimuls un ceļš uz saturu.

1916. gadā tapa virkne Kafkas īsprozas darbu, kuri apkopoti krājumā ar nosaukumu "Lauku ārsts". Tie tika iesniegti publicēšanai Kurta Volfa izdevniecībā, bet iznākšana kavējās līdz pat 1919. gadam. 1920. gadā iznāca "Lauku ārsts. Mazi stāsti" (*Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*). 1919. gadā iznāca cits rakstnieka darbs – "Soda kolonijā" (*In der Strafkolonie*). Te kādam ceļiniekam soda izciešanas kolonijā tiek izrādīta spīdzināšanas mašīna, kas atstāj spēcīgu iespaidu. Kafkas daiļradē būtisku nozīmi ieņem arī trīs pēc nāves iznākuši darbi: "Process", "Pils" (*Das Schloß*, 1926) un fragments "Bez vēsts pazudušais" (*Der Verschollene*, 1927), kas publicēts ar nosaukumus "Amerika" (*Amerika*). Jau 1912. gadā viņš sāka rakstīt romānu "Bez vēsts pazudušais", kurā tēloti sešpadsmitgadīgā Karla Romana pārdzīvojumi un nespēja iedzīvoties jaunā zemē un jaunos apstākļos; romāna fragmentā rodama aina, kurā autors apraksta to, kā modernā komunikācijas tehnika vairs pat nepieļauj patiesas cilvēciskas saskarsmes iespējas – kur vien skaties, telefonu aparāti, uzmācīga elektriskā gaisma, autoram nav pieņemama arī tehniski civilizētās apkārtnes notikumu anonimitāte un tehnizētās tagadnes necilvēcība. Kafkas pasaulē tikpat kā nav vietas cerībām, toties daudz pesimisma, kas izriet no autora paša dzīves pieredzes un izjūtām, kuras uzskatāmi atklājas viņa vēstulēs. 1914. gadā Kafka strādā pie romāna "Process"; tas vēstī par bankas prokuristu Jozefu K., kurš apcietināts bez kāda iemesla un gaida tiesas prāvu. Viņš pamatīgi cenšas iedziļināties sarežģītajā tiesu vidē, process ieilgst, un galvenais varonis iet bojā. Faktiski autoram izdodas atklāt cilvēka dzīves nedrošību un atkarību no

varas, romānā sabiezinātas visas tās tēmas, kas atrodamas citos viņa tekstos: viss ved uz vainu un atmaksu, uz varu, kas nodara pāri indivīdam, un uz nepārvaramu spēku. "Kārdinājums laukos" – tādi vārdi 1914. gadā lasāmi rakstnieka dienasgrāmatā, un šo ierakstu viņa biogrāfs Makss Brods saista ar rakstnieka gatavošanos lielākam darbam, ar romānu "Pils". "Šajā romānā parādīta tāda cilvēka traģēdija, kurš gribējis dzīvot lauku ļaužu vidū, bet nav varējis iesakņoties svešā vidē un atrast ceļu uz "pili", kuru uzskatīja par svarīgāko objektu ciemā. [..] Visa romāna garumā no ciema ļaužu puses sajūtama bezcerīgas izolācijas atmosfēra, fatāla neuzticēšanās un izpratnes trūkums,"[54] raksta Makss Brods. Apkārtējos nebeidz nodarbināt jautājums – kāpēc šis cilvēks ir šeit ieradies, viņu taču neviens nepazīst. Ciema ļaudis ļoti piesardzīgi izturas pret svešinieku. Ciems ir pasaule par sevi, kurā atrast sapratni, mājvietu un palikšanu kādam no ārpasaules ir neiespējami.

Franca Kafkas proza "neklausa" nekādiem noteiktiem stila virzieniem. Viņa darbi dažādos laikos atšķirīgi uztverti un interpretēti: kā politiski, biogrāfiski, sociālvēsturiski, psiholoģiski un psihoanalītiski, reliģiski vai eksistenciālfilozofiski, taču tie apliecināja, ka būtisks ir autora un lasītāja dialogs, sasaiste un mijiedarbe. Kafkas darbi skatāmi stāstījuma krīzes sakarā, saistīti ar ekspresionismu un modernā vēstījuma šifru. "Viņa prozas darbu stils turpretim vairāk saistās ar tradīcijām, nevis ar avangarda eksperimentiem."[55]

Romāni "Pils" un "Process" arī vēlākos gados vācu literatūrzinātnieku uzmanību saistījuši daudz vairāk nekā citu autoru darbi, piedāvājot dažādus uztveres un interpretācijas modeļus. Kafkas darbu teksti ir tik blīvi, pilni semantiskiem apakšstrāvojumiem, ka faktiski tematizēja arī prāta – uztveres problēmu. Ar saviem darbiem rakstnieks iezīmēja fundamentālu modernisma apziņas krīzi. Savā laikā Kafka radīja ne tik vien jaunas literāras formas, bet iezīmēja pārmaiņas īstenības uztverē un atveidē, kam bija jo būtiska un izšķirīga nozīme domāšanā visa 20. gadsimta garumā. Viņa literārie darbi atklāj citu pasauli – pāri realitātei esošu, fiktīvu pasauli, jo reālā pasaule, dzīve un norises tajā viņa varoņiem kļuvušas svešas, viņš ir atsvešinājies un attālinājies no visa tā. Kafkam raksturīgā paradoksālā tēlojuma forma pati kļūst par cilvēciskās būtības manifestētāju un manifestējumu, viņa tēlojuma forma pati kļūst par jēgas nesēju un zīmi. Viņa romāni tematizēja arī jēgas problēmu. "Viņa paliekošā nozīme literatūrā meklējama tajā faktā, ka viņš jēgas noliegumu mēģināja panākt ar eiropeiskās vēstījuma tradīcijas līdzekļiem,"[56] uzskata literatūrzinātnieks Pēters Brenners. Un Kafkas darbi paliek atvērti meklējumiem, secinājumiem, tajos izpaliek noslēgums vai arī beigas nav viennozīmīgi traktējamas. "Būtībā Kafkas darbus nevar tik daudz saturiski lasīt [..] bet gan tikai formāli kā cilvēciskās būtības modeli izprast. [..] Pati dzīve atklājas kā deformācija."[57] Modernajiem autoriem būtisks kļuva "iekšējais monologs", cilvēka daudzpusīgās iekšējās priekšstatu pasaules attēlojums, zaudējot visas tradicionālās stāstījuma un

tēlojuma kontūras. Parādība un nozīme vairs harmoniski nesaskanēja, un zīmju sistēma kļuva par modeli tieši tai sabiedriskajai īstenībai, kas visu bija atsvešinājusi un deformējusi.

Dzimtenes māksla

Ap 1900. gadu vācu rakstniecībā aktualizējās t. s. dzimtenes māksla (*Heimatkunst*; *Heimatliteratur*). Ar šo jēdzienu tika saprasta ne tikai literatūra par dzimteni vispār, tā sakņojās daudz dziļāk – cilvēka vajadzībās pēc dzimtenes kā "cilvēcisko attiecību summas, kas saistās ar kādu noteiktu vietu"[58], vienlaikus kā sociotops un psihotops. Sīkāk nepakavējoties dzimtenes mākslas teorētiskajās nostādnēs, jāatzīmē, ka dzimtenes mākslas kustība bija kā pretmoderns, tautiski nacionāls, daļēji pat antiklerikāls kultūras strāvojums, kas visspilgtāk izpaudās tieši rakstniecībā, pretmets visam iepriekš aplūkotajam – gan darbības vietas ziņā, varoņu izvēlē, viņu attiecībās un pasaules uztveres un izpratnes jomā. Dzimtenes mākslas strāvojums bija kā opozīcija tehnikas spējajai attīstībai, industrializācijai, kas strauji attīstījās kopš 19. gadsimta vidus, vēl vairāk palielinot attālumu starp pilsētu un laukiem. Tas atklājas arī dzimtenes mākslas romānos, kuros tēlota Vācijas ainava, vide un apkārtne, industralizētā sabiedrības daļa tika izcelta kā pretpols. Faktiski ar dzimtenes mākslas starpniecību notika savdabīga vēršanās pret jebkādu literatūras un mākslas modernitāti. Jau kopš 19. un 20. gadsimta mijas dzimtenes māksla tika apzīmēta kā virziens (vai literāra skola), un kā agrīnie šī virziena teorētiskie pārstāvji minēti Pauls de Lagarde, Jūlijs Langbēns, arī Frīdrihs Līnhards, Heinrihs Zonrejs, Ādolfs Bartelss. Šī virziena pārstāvjiem bija savi preses izdevumi: "Dzimtene" (*Die Heimat*, 1900–1904), vēlāk "Vācu Dzimtene" (*Deutsche Heimat*), tos "Dzimtenes izdevniecībā" Berlīnē izdeva Georgs Heinrihs Meijers.

Ap gadsimtu miju aizvien vairāk radās šādas tematikas un ievirzes darbu, pārsniedzot atsevišķa reģiona robežas un piedzīvojot lielas tirāžas. Populārāko tālaika romānu vidū jāmin **Gustavs Frensens** ar romānu **"Jerns Ūls"** (*Jörn Uhl*, 1901). Interesanti, ka arī Tomasa Manna romāns "Budenbroki" iznāca 1901. gadā, kaut abi darbi ir atšķirīgi, arī literārās kvalitātes ziņā, tomēr zināmas līdzīgas iezīmes tajos atradīsim, proti – ģimene ne pilsētā, ne laukos vairs nav spēcīga, būtiskas nozīmes nav arī dzimtai, katrs ģimenes loceklis ir spiests pastāvēt par sevi, tikai no viņa paša viss atkarīgs, būtiska nozīme ir apstākļiem, videi, cilvēkiem, ar kuriem jāsastopas. Būtībā jaunajos apstākļos arī dzīve laukos un saimniekošana tajos ir apdraudēta. Un cilvēks klīst starp laukiem un pilsētu. Frensena romāna darbība risinās ap kādu parādos ieslīguša zemnieka lauku īpašumu. Viņa romāns jau 1903. gadā tika izdots 150 tūkstošos eksemplāru, kļūstot arī par sava veida izklaides darbu. Aizvien

vairāk iznīkstošā Holšteinas apgabala lauku sētas un īpašumi ir tas fons, uz kura Frensena romāna lappusēs norisinās jaunākā Jerna Ūla dēla gaitas. Pēc tam kad tēva īpašums ir bankrotējis – nodedzis, Jerns Ūls dodas meklēt pats savu ceļu, kas viņu ar studiju palīdzību beidzot atkal kā lauku fogtu atved atpakaļ dzimtajā ciemā. Šajā romānā atklājas izglītības romāna (*Bildungsroman*) iezīmes ar reālisma elementiem un visbeidzot ar naturālistiskiem vides tēlojumiem, kas savijas ar tautas nostāstiem. Pats rakstnieks nāca no Holšteinas rietumdaļas, jūrmalciema, būdams galdnieka dēls, jau bērnībā sakrājis daudz novērojumu un nostāstu par dzimtās puses dabu, ļaudīm un tikumiem. Gustavs Frensens tos iestrādāja romānā "Jerns Ūls" (latviski romāns jau 1903. gadā Jēkaba Dravnieka tulkojumā iznāca ar zīmīgu nosaukumu – "Censoņa mūžs"). Viņu pašu saistīja dzimtā puse, pēc studijām viņš tur atgriezās, tieši tāpat kā romāna galvenais varonis Jerns. Autoram nereti pārmesta didaktika, to, iespējams, ietekmējis fakts, ka viņš bija mācītājs. Tomēr īpatnā veidā viņa darbos līdzās pamācībām jo spilgti atklājas arī mistika un māņticība, kas sakņojas cilvēku vidū, tekstā viņš ievij virkni tautas nostāstu, teiku vai teiksmu par senākiem laikiem. Romāns ir sava veida hronika par Trīsdesmitgadu karu, kad Dienvidsaksijas zemnieki nodibināja "cīņas vilku" savienību, lai mēģinātu paglābt savu cilti no bojāejas. Un autors vēsturē saskatījis līdzību ar savu laikmetu.

Jerns ir jaunākais dēls liela un turīga saimnieka ģimenē, viņam ir trīs vecāki brāļi, kas kopā ar tēvu nododas uzdzīvei un kāršu spēlei, dzemdību laikā mirst viņa māte, atstājot mazu māsu. Jerns ir pārmantojis savas mātes raksturu un būtībā kopā ar mazo māsu uzaug kalpu galā, klausoties to nostāstos. Jerns ir iedzimis Tīsenos (mātes dzimta), nevis Ūlos (tēva dzimta), bet tiem visiem bijis grūts mūžs, kā jau savdabjiem un dziļdomātājiem. Arī skolā Jerns ir atšķirīgs, viņš uzskata, ka dzīvē pats galvenais ir darbs, kamēr visi apkārtēji darbu lielākoties uzlūko kā lāstu. Un autora tekstā ienāk laikmeta iezīmes – darbs iet mazumā, tiek izgudrotas mašīnas, kas strādā cilvēku vietā, tikai Jerns nespēj saprast – ko tad darīs cilvēki brīvajā laikā? Vai ies uz krogu kā viņa tēvs un brāļi? Jerna tēvs ir iedomājies, ka viņa jaunākais dēls studēs, kļūs par fogtu. Tikai ceļš uz to nav viegls. Iecerētās mācības ģimnāzijā nesākas, jo nav neviena, kam rūpētu saimniecība. Kaut arī Jerns pēc būtības nav zemkopis, viņš tomēr atgriežas tēva mājās, lai kopā ar kalpiem smagi strādātu, kamēr tēvs un brāļi uzdzīvo. Ik pa laikam Jerns iet arī uz baznīcu, taču ne vienmēr tur rod atbildes uz jautājumiem. Taču atrisinājumu Jerna sarežģījumiem autors tomēr atrod dievvārdos. Jerna dzīve iet kalnup un lejup, lai glābtu mājas no ūtrupes (tēvs kopā ar brāļiem tās ir nospēlējis kārtīs), Jerns smagi un sūri strādā; tēvu piemeklē trieka, brāļi arī pēc izmaksātajiem pabalstiem mēdz atgriezties, lai aizņemtos naudu, kuras nav. Un tēva mājas viņam kļūst par slogu. Arī laime viņa paša ģimenē ir īsa, sieva mirst, un viņš paliek viens ar mazu dēliņu. Autors vairākkārt pārbauda savu varoni, likdams tam iziet cauri jauniem pārbaudījumiem, arī karadienestam un kara virpuļiem, šausmām un nāvei. Bet viņš tomēr atgriežas un atrod

tēva mājas vēl vairāk paputējušas. Viens no brāļiem izdara pašnāvību sava tēva mājā, teikdams: "Visa pasaule galīgi izlaidusies. Ja ļaudis vairs nevēlas palikt savā ādā, tad viņi pasūta neprātu, kāds viņiem der. Es arī gribu būt citāds, kā esmu. No savas ādas tikt ārā – tā ir par daudz nodriskāta."[59] Situācija sarežģās, kad Jerns atsakās apbedīt savu brāli. Uz to Jerns skarbi atbild, būtībā vēršoties pret sava laika tikumiem un netikumiem: "Kādēļ ne? Kas dod šajā draudzē koncesijas krogiem, kuros ļaudis drīkst piedzerties, kamēr top par cūkām? Vai to daru es vai draudze? Tad lai arī draudze aprok cūkas, ko pati audzē."[60] Smagais darbs draud saliekt Jernu, un kā atpestījums no parādiem apkrautās tēva saimniecības nāk ugunsgrēks, kura laikā mājas nodeg. "Es atstāju Ūlus un visas viņu rūpes. Es esmu cilvēks... piecpadsmit gadus es svētdienu neesmu redzējis, man šķiet, ka esmu bijis nabags, nelaimīgs ģeķis... Bet tagad patiesi es mēģināšu to, ko tu vakar teici: es lūkošu atdabūt savu dvēseli, kas te bija Ūlos iebāzta. [..] Tā pieder man,"[61] aizejot no Ūliem, teic Jerns. Visu zaudējot, viņš atgūst sevi. Un zīmīgi, ka Jerns atgriežas savas mātes dzimtajā pusē, purvu iekļautā zemes nostūrī, kur atsākas viņa pārmaiņu pilnais dzīves gājums – ceļš uz ilgoto izglītību un pēc tam atgriešanās dzimtajā pusē. Viņš nav pilsētas cilvēks. Jerns atzīst, ka cilvēka dzīve ir gana gara, lai tās laikā sevi par kaut ko izveidotu, bet ir nepieciešama paļāvība un stipra griba.

Pēc Gustava Frensena romāna publicēšanas vācu kritiķi tajā saskatīja zināmas paralēles ar Čārlza Dikensa un Vilhelma Rābes darbiem, tomēr Frensenam piemita samākslots, manierīgs tonis un vēlme paust pārspīlēti morāliskas pārdomas, bieži krustojās dzejnieka un mācītāja ceļi, kur mācītājs izrādījās spēcīgāks, taču romāns pieredzēja lielus panākumus, kaut tajā nebija nekā moderna un novatoriska.

Otrs populārs dzimtenes mākslas romāns bija **Hermaņa Lēna "Vilkacis. Kādas zemnieku paaudzes laika hronika"** (*Wehrwolf*, 1910). Zīmīgi, ka šis romāns latviešu valodā Emīla Skujenieka tulkojumā parādījās vācu okupācijas laikā, 1942. gadā. Būdams antimoderni vēsturisks lejasvācu zemnieku spēka tēlojumā, autors izteicis savus priekšstatus par lauciniecisko vidi, atsevišķu ciemu idealizējot līdz dzimtenes apziņai. Lasītājam šis darbs piedāvāja daudzas un dažādas identifikācijas iespējas ar grāmatas varoņiem. Romāns vēstī par Ziemeļvācijas zemniekiem Trīsdesmitgadu kara laikā, kuri pulcējās ap savu vadoni Skumjo Vulfu (būtiska ir uzvārda semantika – vilks). Autors ilgākā laikposmā tēlo Ēdrigenas ciemu, kurā jau paaudžu paaudzēs dzīvo daudzas zemnieku ģimenes. Tomēr viņu mierīgajai dzīvei pienāk gals – pa zemi klaiņo laupītāji, dedzinātāji, marodieri, kas visu noposta savā ceļā, nonāvē cilvēkus. Bojā aiziet arī Vulfa ģimene – jaunā sieva un bērni. Nosirmojis vienā vakarā, viņš kļūst par vadoni, sargu un arī atriebēju. "Mani sauc Harmu, un es reiz biju Ēdrigenas Vulfu saimnieks, līdz beidzot kādā dienā velns mums uzrīdīja savus kalpus. Tagad mēs dzīvojam kā vilki silājā un kā ērgļi virs dumbrāja, tikai ar to starpību, ka mēs neķeram zaķus, jo tādi mēs neesam, proti, mēs medījam tikai lapsas un citus plēsoņas zvērus."[62] Ēdrigenas cieminieki

saliedējas kā vilkači, kas mēģina aizsargāt savas ģimenes un mājas un spriest taisnu tiesu (viņiem pat ir sava veida rituāls) sirotājiem. Vulfs pilnīgi izmainās, no jautra vīra kļūst par vientuļu "vilku". Rakstnieka vēstījums reālistisks, pat tuvs naturālisma estētikai, trāpīgs izteiksmē, romāna galvenās personas ir vīrieši, sievietēm nav tik būtiskas nozīmes – ja nu vienīgi kā dzimtas turpinātājām. Galvenais varonis Vulfs apprecas trīs reizes. Interesanta ir autora valoda, pat savā veidā šifrēta: kā savā starpā sarunājas "vilkači" briesmu gaidās, kā viņi maskējušies un cik asprātīgi aizstāvas pret zviedru karavīriem. Rakstnieks tēlojis 17. gadsimta notikumus apmēram divdesmit piecu gadu garumā. Pagāja ilgi gadi, līdz iestājās miers, cilvēki atkal iekopa mājas un laukus, iznāca no biezokņiem, kur slēpās bailēs no marodieriem un slepkavām. Pasaule mainījās, bet kā liecība cauri laikiem Vulfu dzimtai bija saglabājusies svina boze, ar kuru sencis Vulfs kāvis neliešus. Un nemainīgs bija palicis Vulfu dzimtas moto: "Palīdzies pats, tad arī Dievs tev palīdzēs". Stāstījums romānā rakstniekam padevies visai raits, darbība pamatos risinās ap vienu ciemu, kura ļaužu likteņus vistiešāk ietekmē ārpusē notiekošais, viņi cīnās par dzimto vietu un aizstāv savus cilvēkus pret svešajiem, kuriem nevar uzticēties.

Laika posmā no 1890. līdz 1914. gadam iznāca ļoti daudzu rakstnieku dzimtenes mākslas prozas darbi. Vācu literatūrzinātnieki, bibliogrāfiski izsekojot šī novirziena darbu attīstībai, norāda uz to ģeogrāfisko vietu: no Ziemeļvācijas līdz pat dienvidrietumiem, faktiski pārstāvot vai visus iespējamos apvidus un valodu apgabalus: Šlēsvigas–Holšteinas apgabals, Vācijas ziemeļi un ziemeļrietumi, Elzasa.[63] Dzimtenes mākslas iezīmes nozīmīgas arī Šveices rakstnieku vidū.[64]

Dzimtenes mākslas rakstniecība faktiski ar savu sižetu un literārā personāža starpniecību atgriezās pie t. s. ciemu stāstījumiem (*Dorfgeschichte*). Pievēršanās dzimtenes mākslai centrā izvirzīja laukus, atsevišķus novadus, pat īpašumus, izceļot gan neskarto dabas ainavu, cilvēku rimto, ar dabu saskanīgo dzīves ritumu, viena ciema ļaužu brālību un savstarpējās attiecības iepretim lielpilsētas steigai, cilvēku atsvešinātībai un zināmai vientulībai, varas un naudas kārei, kas nereti kļuva par posta cēloni. Tomēr naudas vara pakāpeniski sāka dominēt arī lauku vidē, to noteica galvenokārt rūpniecības attīstība. Taču lielpilsētas vide cilvēkam deva arī zināmu brīvību, atbrīvoja no piespiedu saitēm un sasaistes ar sava ciema ļaudīm, pavēra skatu uz citu pasauli un iespējām. Turpretim lauku vide palika nemainīga vai tikpat kā nemainīga, ierasti tradicionāla un atpazīstama. Tomēr tādā gadījumā cilvēkam vajadzēja būt gan izglītotam, gan arī spējīgam augt līdzi sabiedrības attīstībai, lai spētu izturēt visus vilinājumus, ko neizbēgami nesa līdzi jaunais laiks un jaunās, līdz tam nepazīstamās situācijas. Viena no dzimtenes mākslas programmatiskām iezīmēm bija antipilsētas pozīcija. Arī daudzi no dzimtenes mākslas rakstniecības pārstāvjiem to bija izbaudījuši personiskā pieredzē. Lielākoties pēc bērnības gadiem kādā novadā viņi bija devušies studijās uz lielpilsētu, tomēr tur pavadīto laiku

pārdzīvojuši kā atsvešināšanos, atminējās ar nepatiku un pat naidu. Līnharda raksti atklāja viņa izolējošās izjūtas un sentimentu par mājskolotāja un literāta gaitām Berlīnē, Bartelss, kuram neizdevās pabeigt studijas, ienīda urbanizēto izglītību, īpaši akadēmisko literatūrvēsturisko rakstību. Literatūrzinātnieks Georgs Zimmels[65] savos pētījumos pievērsās lielpilsētas vides izpētei, akcentējot, ka lielpilsēta dzimtenes mākslas aspektā kļuvusi par gluži negatīvu emblēmu, līdz pat sauklim: "Brīvs no Berlīnes!"

Pilsētas vide radīja arī zināmu "uzpūtību" – psiholoģisku jūtīgumu, dvēselisku dimensiju. Dzimtenes mākslas literāti savus darbus prezentēja savos literārajos izdevumos – izdevniecībās, reklāmās utt. Viņi radīja dzimtenes romānus burtnīcās kā žanru. Dzimtenes romānos tikpat kā nevarēja atrast refleksiju atblāzmu, ko bija iepazinuši modernisma laikmeta autori. No dzimtenes mākslas izrietošās antipātijas pret visu pilsētniecisko, lielākoties lielpilsētniecisko, nekādā gadījumā nenozīmēja, ka būtu jāparādās izteiktiem lielpilsētas tēlojumiem, parasti to nebija. Vēsturiskajos dzimtenes mākslas romānos tas pat nebija iespējams, piemēram, Lulu fon Štrausas un Tornejas romānā "Lauku sēta pie Brinkas" (*Hof am Brink*, 1906). Pilsēta vēl nebija prezentēta kā pretvieta (*Gegen-Ort*), kā abstrakta vērtspapīru un akciju, naudas valdīšanas vieta, kur no aģentu un finanšu mākleru vides mēģināja atgriezties pie pamatiem un saknēm, un lauki bija vieta, kur pēc Zimmela analizētā "nervu slimību pieauguma" aizbēg pārsātinātie un civilizācijas slimie, un tieši tur viņi atrod atveseļošanos vai vispār neatrod neko; pilsēta ir vieta, kas korumpē arī jaunas sievietes. Tomēr šādi prozas darbi arī producēja stereotipus.

Turklāt līdzās dažādiem meklējumiem (stila, satura utt. modifikācijām būtībā saglabāts reālistiskais vēstījums) reālistiskās estētikas virzienā arī dzimtenes mākslas estētika izvijas cauri visam aplūkotajam, piemēram, 20. gadsimta 30. gados vācu rakstniecībā būtisku nozīmi ieguva nacionālsociālistiskā rakstniecība, kas pamatos izmantoja dzimtenes mākslas estētiskos līdzekļus, bet jau izteiktākā politiskā kontekstā.

Ekspresionisma proza

Jēdziens ekspresionisms Vācijā laika posmā starp 1910. un 1923. gadu nozīmēja – jaunos pārdzīvojumu meklējumos atrast jaunas mākslinieciskas izteiksmes formas. 1911. gadā pirmo reizi šo jēdzienu lietoja Kurts Hillers. Ekspresionisms, kura aizsākumi meklējami 20. gadsimta otrajā desmitgadē, visai ātri un pilnasinīgi guva atbalsi tās literātu paaudzes vidū, kuri dzimuši starp 1875. un 1895. gadu. To paspilgtināja tuvā Pirmā pasaules kara krīze. Viņi turpināja izteiksmes meklējumus, kas aizsākās jau gadsimtu mijā, mēģināja veidot arī teorētisko bāzi. Vispirms tā bija

norobežošanās no impresionisma estētikas, attālināšanās no reālisma un naturālisma tradīcijām. Tolaik nereti mēdza jautāt, vai ekspresionisms ir mode, stils vai pasaules uzskats. Pavisam noteikti – tā nebija mode. Jau kopš gadsimtu mijas sabiedriskā un kultūras situācija Vācijā nebija daudz mainījusies, pirmie, kas nostājās opozīcijā, bija naturālisti, piedāvājot laikmetīgu skatījumu uz dzīvi un tās parādībām. Kālab radās nepieciešamība pēc jauna virziena? Naturālisti, kas bija skaļi ienākuši rakstniecībā ar saukli pēc pārmaiņām, tā arī būtiskas pārmaiņas nebija ienesuši; bija turpinājusies atsvešināšanās no laikmetiskā gara, tuvinoties jau eksistenciālai krīzei, kas nebija tālu no pašrefleksijas un pašmocīšanas. Vācu literatūrzinātnieks Tomass Ancs[66] atzīmējis, ka ekspresionisma rakstnieki un viņu literāro darbu galvenie varoņi ir cieši saistīti ar ārpuspilsonības (*Antibürgerlichkeit*) pozīcijām, nostājoties pret agrākos gados kopto pilsonisko apziņu, pat lepnumu par piederību pie tās. 'Pilsonisks', pēc literatūrzinātnieka Valtera Rillas[67] domām, esot stūrgalvīga ietiepība, muļķība, uzpūtība, karjerisms, lišķība, ļauns gars un stagnācija. Negatīvs, kritisks pilsoniskās pasaules tēlojums atrodams ekspresionisma prozas centrā. Tēvu un dēlu konflikts, arī nesaskaņas starp pilsoni un mākslinieku, pretrunas starp mākslas vidi un reālo dzīvi, identitātes problēmas, vientulība bija šīs paaudzes dominējošās tēmas. Zīmīgi, ka tā pati nāca no pilsoniskām aprindām, kurās tomēr sajutās sveša. Viņu vecāki bija tirgotāji, fabrikanti, baņķieri, ierēdņi – izglītoti cilvēki, arī rakstnieki paši bija ieguvuši atzīstamu izglītību, studējuši, taču daudz asāk izjuta garīgo sastingumu kā intelektuālu krīzi, ekspresionisti pārdzīvoja karu ne tikvien kā politisku katastrofu, bet arī kā humānisma sabrukumu.

Līdzās tradicionālas ievirzes darbiem reālisma dažādās modifikācijās, meklējumiem dzimtenes mākslas, jūgendstila un impresionisma virzienā attīstījās interese par ekspresionisma estētikas piedāvātajām iespējām, taču pēc ekspresionisma apsīkuma vācu rakstniecībā notika atgriešanās pie reālistiskā vēstījuma, tiesa, jau 20. gadsimta 20. un 30. gadu rakstnieku izpratnē un pasaules redzējumā. Agrīnie ekspresionisti cieta no modernās dzīves melīguma, neprātības un haosa, viņi noliedza dabu naturālistu, reālisma, loģikas, kauzalitātes un psiholoģijas izpratnē; pilsēta, pilsonis, tehnika, visa vecākā paaudze parādījās kā viņu pretmeti. Faktiski ekspresionisma estētika sākotnē mazāk vērsās pret sabiedrības politiku, noliedza tēvu izveidoto pasauli. Ekspresionisma attīstības šķirtne bija Pirmais pasaules karš; kara uzliesmojums daļēji kļuva par šīs pilsoniskās jaunatnes atbrīvošanu no monotonās ikdienas, vēlāk pasaules krīzes apstākļos jaunākā paaudze gan atteicās no tik krasas nostājas un prasības pēc cilvēcīga patiesīguma tika saistītas ar cīņu pret karu. Pacifisma attīstības ietekmē patiesais cilvēks ar pārcilvēcīgu patriotismu bija sevi pārvarējis, iepazīdams postošo karu, sācis domāt cilvēciskās un nacionālās kategorijās. Ekspresionisma estētikas pārstāvji savu iekšējo pasauli – dvēseli pacēla pāri ikdienišķajai, ārējai pasaulei. To raksturoja atsvešinātība starp "es"

(iekšējo pasauli, dvēselisko) un apkārtējo lietu pasauli, realitātes pieredze tika attēlota kā haoss. Par pamattēmu ekspresionisma autoru vidū kļuva cilvēka attīstība, viņi apzināti vai neapzināti bažījās par jauno laiku ļaužu nākotni, jo, raugoties vēstures procesos un norisēs, tā bija apdraudēta. Literatūrzinātnieks Arnims Arnolds[68] tomēr nekādā gadījumā ekspresionistu nesaista ar tādu personu, kas visu pasauli skatītu melnās krāsās, viņš cer uz glābšanās iespējamību, mainoties pašam cilvēkam; vieni cer uz kādu pārcilvēku vai gigantu, kas būtu spējīgs ārēji izmainīt apkārtējo pasauli, citi turpretim cer tieši uz pārmaiņām pašā cilvēkā, kristīgās vērtībās, cilvēciskā atbildības pilnā draudzībā, pat altruismā – tas atrodams Georga Kaizera, Ernsta Tollera, Bertolta Brehta, Franca Verfeļa atziņās, taču Francs Kafka neticēja pozitīvām pārmaiņām, viņa tēlotie varoņi iet bojā vai cieš neveiksmi, jo nespēj pielāgoties vai mainīties.

Par būtisku ekspresionisma atslēgas grāmatu kļuva Frīdriha Nīčes "Tā runāja Zaratustra" (*Also sprach Zarathustra*, 1883–1885), viņš kritizēja sabiedrību, tās izstrādātās normas un kārtību, bija kritisks pret kristietību, uzlūkojot, ka kristīgās vērtības rodamas vien vārdos, nevis darbos.

Ekspresionisma literārā laikmeta sākumā Vācijā dominēja dzeja; pateicoties lirikas un drāmas uzplaukumam un attīstībai, bagātinājās arī proza, turklāt attīstījās dažādi žanri: romāns, īsprozas žanri, to skaitā noveletes, parabolas, līdzības, skices un arabeskas. Spilgta šī laika iezīme bija prozas tekstu fragmentārisms, izmaiņas vēstījuma veidā (mainījās izpratne par klasisko vēstījuma veidu), jaunie autori paplašināja noveles stilistiskās robežas; žanriskā atvērtība virzīja moderno rakstniecību uz robežu nojaukšanu starp žanriem, tā, piemēram, radās dzejoļi prozā.

Vācu rakstniekus nodarbināja jautājumi – kā tālāk attīstīties prozas darbiem, kādā valodā un izteiksmē runāt, uzrunāt lasītāju. Verfelis piezīmēs par poētiku "Lietvārds un darbības vārds" (*Substantiv und Verbum*, 1917)[69] rakstīja, ka prozā nozīmes nesējs ir lietvārds, taču dzejā tas ir darbības vārds, jo ir viennozīmīgāks, bet lietvārds – daudznozīmīgāks, asociācijām bagātāks un simboliskāks. Karls Einšteins pārdomās "Par romānu" (*Über den Roman*, 1912) aicināja turpmāk romānu apzīmēt ar vārdu *eposs*, kas saturiski un laika distances ziņā esot mazāk diskreditēts, to vairāk saistot nevis ar cilvēku attīstību, bet ar notiekošo; psiholoģiskais romāns balstās uz cēlonību, un tam neesot nekādas formas, neesot zināms, kur tas novedīs un kā beigsies; viņš runā par loģikas vai – tieši pretēji – neloģisma klātieni prozas tekstos (*Der Fehler des Logischen*, 1912) un didaktiku (*Didaktisches*, 1917). Žurnālā "Vētra" (*Der Sturm*) parādījās Alfrēda Dēblina raksts "Romānu autoriem un to kritiķiem" (*An Romanenautoren und ihre Kritiker*, 1913), kur viņš definēja psiholoģisko stāstījuma tehniku kā "nepieļaujamu stāstītāja iejaukšanos stāstījuma gaitā"[70]. Viņš tēlojuma veidā "psiholoģiju" pretstatīja "psihiatrijai", lai caur tēlojamās personas iekšējo dzīvi gūtu iespaidu par tās rīcības izpausmēm. 1917. gadā laikrakstā "Jaunais Apskats" (*Die neue Rundschau*) publicētajās "Piezīmēs par romānu"

(*Bemerkungen zum Roman*) Dēblins par sava laika prozas rakstnieku pamatproblēmu uzlūkoja psiholoģisko manieri, atgādinot, ka romānu psiholoģija ir tikai tāda fantasmagorija, "psiholoģija ir diletantiskas iedomas, sholastiskas pļāpas, sagudroti pārspīlēts patoss, pārliekuļota lirika"[71]. Racionālisms, pēc Dēblina domām, allaž bijis mākslas nāve, šajos laikos par racionālismu saucot psiholoģiju; viņš kritizē rakstnieku pievēršanos šādam psiholoģismam – rakstnieki tikai uz šī pamata veidojot konfliktus, tikai tajā balstot darbību. Tagadējos prozas darbos jāienāk jaunajam – kino stilam, plastiskai un dzīvai izteiksmei, būtiska kļūst vārdu taupība un to lietošana jaunās nozīmēs. "Naturālisms nav nekāds vēsturisks -isms, sevišķi jau duša, kam atkal no jauna būtu pār mākslu jāpārbrūk un jānāk. Psiholoģisms, erotisms jāskalo projām, tāpat autora pašpārliecinātība, depersonalizācija. Zemei atkal jākūp. [..] Romānam atkal jāpiedzīvo atdzimšana kā mākslas darbam, kā modernam eposam."[72] Romāns bija zaudējis savu nozīmību, aizvien vairāk autori pievērsās drāmai un dramaturģisku konfliktu risināšanai, tikpat kā nebija jaunu mākslinieciskū formu, bija notikusi izdabāšana lasītāju gaumei, tādējādi vienkāršojot romānu un arī prasības pret to, – tā uzskatīja Alfrēds Dēblins.

Kaut arī ekspresionisma laiks vācu rakstniecībā nebija ilgs, tas bija samērā nozīmīgs – jaunā estētika piedāvāja meklējumus, jaunas literārās formas, tēlu sistēmas un to uzbūves. Vēl spēcīgāka bija vācu ekspresionisma māksla (Oskars Kokoška, Pauls Klē, Francs Marks), jaušamas pēdas turpmākajā kino vēstures attīstībā atstāja ekspresionisma estētikā veidotas filmas, piemēram, Roberta Vīnesa filma "Doktora Kaligari kabinets" (*Das Cabinet der dr. Caligari*, 1920) pieder pie modernās filmu mākslas pamatarsenāla un ekspresionisma zīmju valodas. Arī filozofiskās domas attīstībā šis laiks atstājis savus nospiedumus, piemēram, Ernsta Bloha programmatiskais darbs "Utopijas gars" (*Geist der Utopie*, 1918), kur valodiskais, tāpat kā saturiskais samērs ir pārpilns ekspresionistisku vīziju un patētikas.

Jaunu izteiksmi pirmskara paaudzes krīzes pieredze rada virknē īsprozas vēstījumu: bailes un jaunā cilvēka "es" vājums visvarenajā vidē, piemēram, Alfrēda Lihtenšteina "Audzēkņa Millera pašnāvība" (*Der Selbstmord des Zöglings Müller*, 1919); indivīda vientulība lielpilsētā Alfrēda Lemma darbā "Bēgšana no pasaules" (*Weltflucht*, 1918); izolācija vai sociālo slāņu ciešanas Leonharda Franka "Cilvēks ir labs" (*Der Mensch ist gut*, 1918). Tā bija spēcīga pēckara ekspresionisma proza, veltījums nākamajai paaudzei, jo cilvēks kara laikā piedzīvo pārvērtības – ilgas pēc augstākas cilvēcības; spilgts egoistiskās, varaskārās bezgara tagadnes nosodījums, vēstījums par tuvojošos brālības laikmetu (būtiska ekspresionisma estētikas iezīme). Taču krīzes robežsituācijas reizēm tieši kļuva par iespējām indivīda atdzimšanai, izaugsmei, atbrīvotībai un spēkam; romāna žanriskais plašums un noveļu specifiskā noslēgtība ne vienmēr ļāva izteikt katra rakstītāja pieredzi, tāpēc 20. gadsimta rakstniecībā raksturīga kļuva atvērtā īsā stāsta forma, būtisku nozīmi iegūstot laikā, kad attīstījās kino, īpaši īsfilmas žanrs. Mirkļa intensitāte, tā absolutizēšana un

reālā un iespējamā sajaukšanās jau bija tipiska ekspresionisma estētikas iezīme. Lai atklātu robežsituāciju pieredzi, rakstniecībā zīmīgs izrādījās cita tipa cilvēks – savrupnieks (piemēram, Georga Heima "Zaglis"), savrupnieki atklājās dažādās dzīves un personības krīzes situācijās, kā arī absolūta atsvešinātība un atsvešināšanās no pasaules. Literārajos darbos bija sastopama virkne cilvēku, kuri bija zaudējuši savu vietu šajā dzīvē, zināmā mērā arī dzīves jēgu, viņi bija it kā personas ārpus noteikta laika un vietas, bet pati dzīve (gadsimtu mijas situācijā un arī vēlāk) šķita sairusi pretmetos: iekšiene – āriene, pagātne – tagadne, sevis uztvere – cita uztvere. Ekspresionisma prozā vērojams bezpersoniskums, montāža, kolāža un ironija.

Ekspresionistu paaudzes prozas poētikā fiksētas vairākas kopīgas iezīmes:[73]

1) autori deva priekšroku īsprozai; lielās formas (romāni) tika vai nu pavisam noraidītas, vai arī nopietni uztvertas kā galapunkts pirms tam notikušajā literatūras revolūcijā. "Tāpēc ka mēs mīlam būtisko, mēs esam strupi izteiksmē un formā," rakstā "Glosa, aforisms, anekdote" (*Glosse, Aphorismus, Anekdote*, 1913) liecināja Kurts Pintus;

2) "transcendentālā bezpajumtniecība" (*die tranzendentale Obdachlosigkeit* – pēc Lukača): ekspresionistu izpratne, ka pasaule un līdz ar to arī cilvēks līdz galam nav ar prātu aptverams, ka katrs metafizikas paņēmiens jāatstāj likteņa varā, ka katrs meklējums pēc acīmredzamā ir bezjēdzīgs un muļķīgs vai veltīgs; proza biežāk kļuva asociatīva, un autori atteicās no kauzalitātes. Nepabeigti vai nepilnīgi teksti, fragmenti kā izteiksmes līdzekļi, apzinātas daudznozīmīgi paraboliskas formas kļuva par jaunās estētiskās prozas iespējām, garīgajiem pamatnosacījumiem;

3) atsvešinātība no dabas, no sabiedrības, no sevis paša pārvērta prozas autorus: uzmanības centrā viņi izvirzīja savrupniekus un gūstekņus, slimos un vājprātīgos. Cilvēciskā dvēsele savā psihopātiskajā neizprotamībā, kas vairījās no analītiska tvēriena, pasaule, kuras attēls reproducējās sadrumstalotā un drūmā spogulī, sabiedrība, kas piepildīta ar maskās tērptiem lemūriem, ekspresionistu "dusmīgais skatiens" izkropļoja ieraudzīto īstenību, raisot viņos neizsakāmas šausmas.

Sociāli un psihiski kritiskās parādības saistījās ar jauniešu likteņiem, problemātiskas mīlestības un laulības attiecībām. Šaubas par iespēju 'normālai' īstenības izzināšanai reālistiskajā vēstījumā izvirzīja jautājumu, vai maz iespējama normāla īstenība un vai iespējams par to runāt. Tas pieļāva modernās rakstniecības pārstāvjiem atsacīties no īstenības atstāstīšanas fikcijas un absolutizēt fantāziju; viņi varēja ar stāstījumu brīvi, artistiski spēlēties; bet viņi varēja arī tematizēt un reflektēt šaubas; visbeidzot, viņi varēja pat atteikties no stāstījuma.

Ekspresionisma estētika aktualizēja vairākus būtiskus jautājumus: visa centrā bija cilvēks un masa, sabiedrība un atsvešinātība no šīs sabiedrības, jaunais cilvēks, kurš saasinātāk uztvēra pasaules galu (tas iegūst metaforas nozīmi), literārajos tekstos daudz vairāk atklājās reliģiskas parafrāzes, vēstījums kļuva apokaliptiskāks,

tika pretstatīta vecā un jaunā pasaule, dāņu filozofa Sērena Kirkegora ietekmē rakstniecībā parādījās eksistenciālistiskas iezīmes: viss jaunais tiek projicēts kā nākotnes vīzija; raksturīga polaritāte – divas opozicionāras paradigmas. Paradigmā, kas apzīmēta ar "vecs", dominēja tādi paroles vārdi kā 'pilsonis', 'materiālisms', 'masa', 'kārtība', 'ļaunais gars' (*Ungeist*), 'sastingums' (*Erstarrung*), tas viss tika asociēts ar vārdiem 'svešs' un 'atsvešinātība'. Citas paradigmas pamatā adjektīvs "jauns", sasaistīts ar tālaika modes jēdzieniem 'jaunība', 'dzīve', 'brālība' un 'gars', aktualizējas 'sievišķais' un 'vīrišķais', 'mistika', 'attiecības' (starp vīrieti un sievieti tās ir problemātiskas, katrs ir sava veida individualitāte, kas nespēj piekāpties un sadzīvot ar otru), 'seksualitāte'. Ekspresionisma estētikā vērojama tieksme izmantot groteski atsvešināto, nemājīgo, nepatiku izraisošo apkārtni; čūskas, mušas, tārpi vai zirnekļi pieder pie ekspresionisma neglītā un groteskā estētikas, izraisot emocionālus baiļu, bezspēcības, riebuma efektus.

Ekspresionistiskās groteskas izmantojums norādīja uz šaubām par reālistiskā vēstījuma iespējām personu attēlot tās psiholoģiskā vienībā, uz realitātes un kauzalitātes attiecībām. "Katra darbība var arī atrisināties (beigties) citādāk. [..] Tātad mākslas darbs ir patvarības lieta," 1912. gadā rakstīja Karls Einšteins.

Liela daļa ekspresionisma autoru un viņu literāro darbu varoņi ir cieši saistīti ar antipilsonību (*Antibürgerlichkeit*). 'Pilsoniskās' pasaules negatīvais tēlojums atrodams ekspresionisma prozas un drāmas centrā. Turklāt 'pilsonisks' ekspresionistu leksikā nebija sociālanalītisks jēdziens, bet gan mentalitātē un uzvedībā apzīmēja juridiski vai ekonomiski pamatotās atšķirības starp kārtām, dzimumiem vai šķirām. Iepretim pilsonim tika nostādīts rakstnieks, mākslinieks, saasinājās konflikti paaudžu vidū, divās pasaulēs, vērtību sistēmā, pasaules uztverē, piemēram, starp tēvu un dēlu, kas nereti bija konflikts starp pilsoni (veco paaudzi) un mākslinieku (jauno paaudzi), pretruna starp reālo dzīvi un mākslu.

Ekspresionisms turpināja "vētras un dziņu laikmeta" un "jaunās Vācijas" tradīciju, kurā augstākā vērtība bija jaunība un kur ciešā sociālā un vēsturiskā saskarē tika vērtēta intensīvā interese par autoritātēm un paaudžu konfliktiem. Iepriekšējā paaudze saistījās ar skolotājiem, mācītājiem, profesoriem... vispirms jau ar tēviem. Ģimene ekspresionisma literatūrā darbojās vienlaikus kā patriarhālo attiecību attēlošanas instance vai kā modelis, tēvs šajā tēlojumā bieži kļuva par universālu sociālās varas metaforu.

Vēl viena būtiska iezīme ekspresionisma literatūrā: vājprāts, neprātība, slimais kļuva par tikpat slimās sabiedrības produktu un manifestāciju, kas tika uztverts arī kā ekstrēms nīstā pilsoņa (sabiedrības pārstāvja) normalitātes pretstats. Tas vērojams Georga Heima noveļu krājumā "Zaglis" (*Der Dieb*, 1913) – sabiedrība šeit tēlota kā slimnīca, uz kuru ir "nosūtīts" atsevišķs indivīds. Izmisumā par esamības neprātu zaglis izposta nozagto mākslas darbu; arī populārajā novelē "Vājprātīgais" (*Der Irre*) sastopam ekspresionisma prozai raksturīgo monoloģisko struktūru,

stāstījums noris no vājprātīgā perspektīvas, tiek nojaukta robeža starp normalitāti un ārprātu. Ekspresionisma prozā tika piesauktas slimības, noziedznieki, ubagi, gūstekņi, ielasmeitas, arī mākslinieki, vesela sociālo savrupnieku plejāde, kuri tika identificēti ar tālaika literāro avangardu. Ārprāts reizēm attēlots kā reibpilns laimes pārdzīvojums, kāds ikdienišķajā pasaulē nav iespējams, un slimnīca vai jebkura valstiska iestāde kā sociālā atteikšanās vieta, kā mērķis bēgšanai no nepanesamā realitātes smaguma. Slimības motīvam sava nozīme arī Tomasa Manna darbos.

1909. gadā iznāca Heinriha Manna romāns "Mazpilsēta" (*Die kleine Stadt*), kādas nelielas Itālijas pilsētiņas iedzīvotāju "atsvabināšana" ar aktieru trupas uzstāšanos – bez jebkādiem varoņiem un strikta darbības sižeta, rādot gan epizožu, gan tipu daudzkrāsainību un dažādību. Savukārt 1918. gadā iznāk Heinriha Manna romāns "Pavalstnieks" (*Der Untertan*), kurā rakstnieks jau norēķinās ar ķeizara Vilhelma ēras pilsonisko pasauli, romānā savijas tradicionāli reālistiskais vēstījums ar ekspresionisma iezīmēm. Šis romāns bija pabeigts jau agrāk, tomēr tika pakļauts cenzūrai un tā izdošana aizliegta. Jau kopš 1906. gada rakstnieks strādāja pie materiālu apzināšanas, pamatos romāns tapa starp 1912. un 1914. gadu. 1914. gada sākumā turpinājumos romānu sāka publicēt Minhenē izdotajā "Laiks ainās" (*Zeit im Bild*), vienlaikus arī krievu valodā Pēterburgā. Sākoties karam, preses izdevumi tika pakļauti cenzūrai. 1916. gadā kādā privātā izdevniecībā tika nodrukāti desmit romāna "Pavalstnieks" eksemplāri. Romāna centrā autors nebija izvirzījis atsevišķu indivīdu, bet gan varas ietekmē saliektu un pakļautu mentalitāti, tas nebija nobriedis raksturs, bet sociāls tips. Ar savu uzvārdu – Dīterihs Heslings (vācu valodā *hässliches* – neglīts, nejauks) tas netieši vedināja domāt par kaut ko ļaunu. Un vācu lasītājs sagaidīja nevis pierasto un agrākos gados populāro audzināšanas romānu, bet drīzāk ko gluži pretēju. Romānā tēlots jūtīgs bērns, kurš dzīvo savā pasaku pasaulē, paša tēvs viņam šķiet briesmīgāks par rūķi un krupi, tomēr dēls viņā ciena autoritāti un varu, kas jau ir jaunā laika iezīme. Tēvs romānā ir dominējošā persona, savukārt māte šajā darbā parādīta kā pretstats tēva racionalitātei un viņa skarbajai pasaules uztverei. Šādas ģimenes attiecības vācu rakstniecībā kļuva aizvien būtiskākas. Tāpat romānā parādās šim laikam tipiskā kritiskā attieksme pret skolu, kas izposta bērnu trauslās dvēseles. Tās ir divas pasaules – ģimene un skola. Tomēr abās dominē vara (mājās to pārstāv tēvs). Autors gan pakavējas galvenā varoņa bērnības un skolas gadu tēlojumā, lai lasītājs mēģinātu izprast galvenā varoņa uzskatus, rīcību utt., tomēr pamatos darbība norisinās 19. gadsimta 90. gados, tie ir galvenā varoņa studiju gadi Berlīnē.

Spilgts ekspresionisma īsprozas paraugs ir **Alfrēda Dēblina** romāns **"Vang-luna trīs lēcieni"** (*Die drei Sprünge des Wang-lun*; tapis 1912.–1913. g.; izdots 1915. g.). Dēblins bija studējis medicīnu un filozofiju, pievērsies arī psihiatrijai, kas nosaka viņa literāro darbu tematisko ievirzi un risinājumu (arī Arturs Šniclers un Gotfrīds Benns studējuši medicīnu). Šo romānu vācu literatūras vēsturē parasti min kā

episkās lielformas eksperimentālu atjaunojumu un nozīmīgāko ekspresionisma estētikas romānu. Dēblins par norises vietu savam romānam izvēlējies tālo Ķīnu, galvenais varonis Vang-luns patiesi piedzīvojis, ka 1774. gadā viņa vadībā ir notikusi sacelšanās. Tomēr tas nebūt nav vēsturisks romāns, un vēsturisko situāciju tēlojums palicis bez dziļāka tvēruma. Tāpat lasītājam tikpat kā nav iespējams gūt konkrētu priekšstatu par telpiskajām attiecībām; Ķīna tiek attēlota kā sadrumstalota un sašķelta pasaule. Romāns bija sava veida reakcija uz diskusiju par indivīda krīzi. 1910. gadā izdevumā "Vētra" (*Sturm*) publicēts stāsts **"Kādas pienenes nogalināšana"**, kas iekļauts arī krājumā "Kādas pienenes nogalināšana un citi stāsti" (*Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, 1913). Tā groteskais virsraksts norāda uz atsvešinātību no īstenības. Ne jau pienene ir tā, kas grib atriebties par nonāvēšanu: tirgotāja ārprātīgā uztvere producē fantastisku ainu straumes. Uz grotesku norāda it kā tradicionāli stāstītā notikuma komiskās detaļas; groteska vispirms slēpjas nesaskaņās starp Fišera pedantisko aprobežotību un mietpilsonību, viņa psiholoģiski konsekvento attīstīto vainas apziņu un nāves upuri – nezāli – pieneni. Pretrunas starp absurdo darbību un reālistisko vēstījumu liek notikumam vispirms šķist muļķīgam, līdz pamanām, ka tam ir vairāki nozīmes slāņi un katrs no tiem ir jēgpilns. "Fišera personība ir šizoīda, tā sairst neapvaldāmā emocionalitātē un racionalitātē; viņa rīcība, tāpat kā viņa domāšana, attiecas uz pilnīgi imināru īstenību. Sasaistot reālistisko stilu ar maldu perspektīvu, atklājas cilvēka un īstenības neintegrētība kopumā, pat sava veida absurds. Notikušo tāpat var skaidrot kā satīrisku parabolu par pilsoni, kura dzīves saturs, ierastā kārtība tiek kavēta un sajaukta ar 'iebrukumu' dabā."[74] Līdzās šim stāstam 1913. gadā izdotajā krājumā iekļauti vēl vienpadsmit – tajos cilvēka iekšējā pasaule tiek sakāpināta līdz vīzijai un sapnim un tiek nojauktas robežas starp iekšējo un ārējo pasauli; ekspresionistisks vispirms jau ir Alfrēda Dēblina stils: darbības norises saīsināšana, ainu virknēšana, atsacīšanās no loģiskas sasaistes. Modernā cilvēka dzīve, viņa iekšējā pasaule, kurā nereti ārpasaule saplūdusi ar iekšpasauli, kļuva par pamattēmu Dēblina daiļradē. ".. Dēblins tēlo dabas varenību iespaidīgās ekspresijās, kas groteski sašķeļ īstenības sfēru un kļūst rēgaina fantāzija. [..] Sevišķi saista Dēblina subjektīvās fantāzijas lēcieni, ekspresionistiskais patoss, neparasti notikumu kāpinājumi līdz groteskajam, pretstatu koncentrējumi un savā ziņā dēmoniska pasaules uztvere. [..] Dēblina tēlotāja spēja sniedzas daudzās dimensijās, ieslēdz visu cilvēci un rāda personiskā ģeniālā "es" esmes pilnību."[75]

Kā agrīns ekspresionisma stila darbs tiek minēts **Karla Einšteina** mazais romāns **"Bebukvīns vai brīnuma diletanti"** (*Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*, 1912). Jau pašos pamatos autors to bija iecerējis kā eiropeiskās tradīcijās sakņotā romāna pretmetu; rakstnieks (Nīčes ietekmē) atteicās no romāna estētikas konvencijām, īpaši no darbības sasaistes, maz uzmanības veltot arī loģikai kā pasaules uztveres sakārtojuma faktoram. Viņš aizstāvēja literārā modernisma aktualitāti, kas

pamatos tika izvērsta kā refleksija par estētikas un izziņas teorijas problēmām, par mākslas darba autonomiju, ievijot virkni grotesku ainu un absurdu sarunu, kas apgrūtina izsekot romāna darbībai. Einšteinam šajā romānā būtisks nebija apraksts vai attēlojums, bet gan galvenā varoņa domāšanas process; autora iecerētās vīrišķās personas literatūrzinātnieks Silvio Vietta nodēvējis par "domāšanas figūrām" (*Denkfiguren*). Un darba groteski sirreālo "darbību" veido šādas monoloģizētas "domāšanas figūras". Kāda "es" idejā, kas attīstās radošā patvaļā, literatūrzinātnieks Bengts Algots Sērensens saskatījis Einšteina saistību ar agrīnā romantisma teorētiķiem. Arī romāna apakšvirsraksts "Brīnuma diletanti" norādot uz viņa "domāšanas figūru" radniecību ar Pola Buržē diletanta tipu, kas definēts esejās par laikmetīgo psiholoģiju (*Essais de Psychologie Contemporaine*, 1883). Uz domāšanu kā principu Sērensens norādījis arī citos darbos: Otto Flakes "Smadzeņu pilsēta" (*Stadt des Hirns*, 1919) un Gotfrīda Benna novelēs par ārstu Rennu "Smadzenes" (*Gehirne*, 1916). Tāpat kā Benna Renns, arī austriešu rakstnieka Alberta Ērenšteina autobiogrāfiskajā, pašanalītiskajā stāstījumā "Tubučs" (*Tubutsch*), kas iznāca 1911. gadā (1910. gadā žurnālā "Lāpa" (*Fackel*) publicēts ar Oskara Kokoškas ilustrācijām), galvenā persona runā par veltīgiem meklējumiem atrast jebkādus kontaktus ar šo pasauli.

Rakstnieks **Gotfrīds Benns** gājis radniecīgu ceļu, arī viņa prozā stāstījums vairs nav šķirams no domāšanas procesa. Viņa cikls **"Smadzenes"**, kas visai nenopietni nodēvēts par novelēm, iznāca 1916. gadā, tās atklāj literārā modernisma problēmu horizontu – subjekta vienotības problēmu, tās saistību ar īstenību un, visbeidzot, valodas attēlošanas iespējas. Trīsdesmitgadīgā ārsta Renna pārdzīvojumi un pieredzējumi, ciešanas un nāves gadījumi sarežģī paša dzīvi, līdz viņš vairs nespēj atrast izeju no mokoši uzmācīgajām domām, kas veicina apātiju un atsvešināšanos no pasaules. Palīdzēt viņam spēj vien "maldu ceļi" – kokaīna radītās asociāciju spēles un halucinācijas. Darbības šajās skicēs tikpat kā nav, būtisks ir pārdzīvojums, montāža no piedzīvojumiem, atmiņām, iespaidiem, citāti no viņa paša piezīmju grāmatām, daiļdarbiem vai citiem Gotfrīda Benna darbiem; un šajā gadījumā izvēlētā persona – ārsts Renns ir tikai pseidonīms, ar kura palīdzību rakstnieks un ārsts Benns var attēlot pats sevi un savu pieredzi. "Ar savām realitātes šaubām un savu 'es' zudumu Renns/Benns pieder ekspresionistu paaudzei, arī reālistiskā stāstījuma likvidētājiem. Jo 'es' un 'realitāte' viņam vairs nepastāv ne rīcībā, ne notiekošajā. [..] Un šaubas par notiekošo ir šaubas par stāstīto."[76]

1916. gadā iznāca Kazimira Edšmita noveļu krājums "Sešas ietekas" (*Die sechs Mündungen*): ar jūtu saspīlējumu un sablīvējumiem, darbībām, kas noslēdzas ar atsacīšanos, nāvi un apnikumu; autors devis priekšroku eksotiskai darbības vietai, dēkām un piedzīvojumiem. Savukārt 1917. gadā iznāca divi būtiski ekspresionisma īsprozas darbi: Leonharda Franka stāsts "Cilvēks ir labs" un Franca Kafkas "Lauku ārsts". Franka stāsts ir kā veltījums nākamām paaudzēm par cilvēkiem, kas pieredzējuši karu; tas ir tagadnes nosodījums, kas ir varaskāra, egoistiska un nedvēseliska,

un nākamā brālības laikmeta sludinājums. Savukārt Kafka savā stāstā tēlo kāda ārsta braucienu pie pacienta ziemas laikā. Tā ir alegorija ar iedziļināšanos psihes dzīlēs un konflikta izšķīrums starp familiārām saitēm un aicinājumu, sirreāls un vizionārs "es" stāstījums.

Ļoti spēcīgi ekspresionistu pasaules redzējums un izjūtas, kas īpaši izskanēja dzejā, atbalsojās Friča fon Unrū stāstā "Upurgājiens" (*Opfergang*, 1919), atklājot karavīros un oficieros aizvien pieaugošo apziņu par kara bezjēdzīgumu, slepkavnieciskumu un ilgas pēc miera un cilvēciskas brālības. Bet Franca Verfeļa stāsts "Nevis slepkava, bet nonāvētais ir vainīgs" (*Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*, 1920) atklāj dziļas nesaskaņas un tēva un dēla konfliktu kādā austriešu oficiera ģimenē; abas paaudzes pat redz iespēju mīlestībā citam pret citu to atrisināt. Aiz bailēm un ilgās pēc brīvības dēla pastrādātā slepkavība pret tirānisko tēvu kļūst pamatota.

Fantastiski vēstījumi par gariem un brīnumiem, par ģēnijiem, neprātīgajiem, par okultismu, kabalistiku un parapsiholoģiju atrada atbalsis tālaika prozas darbos. Šādas neiespējamas īstenības attēlošana aizrāva tos lasītājus, kuru ikdienas dzīvē bija maz iepriecinoša (Hansa Heinca Eversa romāni, piemēram, "Alraune", 1911). Fantastiskajai literatūrai bija liela ietekme uz vācu ekspresioniskās filmas attīstību (īpaši Gustava Meirinka okultisma romānam "Golems", 1915). Stāstījumos ienāca lielpilsētas, bohēmas, ciešanu un jūtu dzīves ainas, reizēm arī groteskā formā, ar absurdu darbības risinājumu. Sevišķi populāri fantastiski groteskie vēstījumi bija dadaistu aprindās, līdz pat absolūtam teksta aloģismam, piemēram, Hansa Arpa neloģismu pilnās pasakas vai Kurta Švitersa montāža "Sīpols" (*Die Zwiebel*, 1919), kuras tekstu veidoja absurdas vārdu spēles.

Ekspresionisma paaudzei ir citas attiecības ar zinātniski tehnisko sabiedrības racionalizācijas procesu nekā naturālistu laikā. Lielākā daļa ekspresionisma laikmeta autoru bija ieguvuši akadēmisku izglītību: kļuvuši par ārstiem (Dēblins un Benns) vai darbojās tiesībzinātnēs (Kafka un Hillers). Un paaudžu konflikts vairāk izpaudās "starp akadēmiskajiem tēviem un viņu akadēmiski izglītotajiem dēliem, starp tēviem doktoriem un viņu promovētajiem dēliem".

20. gadsimta 70. gados ekspresionisma pētījumos Benna, Einšteina, Kafkas, van Hodisa un Heima literārie teksti tajos izvirzīto un risināto problēmu sakarā tika sublimēti zem jēdziena "izzinoši kritizējošā refleksijas proza" (*erkenntniskritische Reflexionsprosa*) un norādīts uz tās filozofiski vēsturiskiem pamatiem un kontekstu: Ničes nihilisma analīzi, jaunkantismu ap 1900. gadu, Anrī Bergsona dzīves filozofiju un Freida psihoanalīzi vai arī Alberta Einšteina relativitātes teoriju (1905).[77]

Pēckara laiks. 'Jaunā lietišķība'. Veimāras Republika (1918–1933)

Laiks pēc Pirmā pasaules kara un tā radītās sekas vēl vairākus gadus atstāja iespaidu uz Vācijas kultūras dzīvi. Kara iznākums iezīmēja izmaiņas Eiropas politiskajā kartē: trīs lielas impērijas – Krievija, Vācija un Austroungārija – vairs neeksistēja. Ietekmi uz Vācijas attīstību pēckara situācijā atstāja arī 1918. gada novembra notikumi, izmaiņas politiskajā dzīvē, kas vēl vairāk sadrumstaloja sabiedrību: labējos, kreisos, pat ekstrēmistos un radikāļos. No 1918. līdz 1923. gadam Vācijā bija vērojamas lielas saimnieciskas grūtības un posts, inflācija un nestabilitāte, taču laiks no 1924. līdz 1929. gadam bija stabilizēšanās periods. Pēc tam atkal bija vērojams panīkums, pieauga bezdarbnieku skaits, notika strauja sabiedrības politiskā polarizēšanās, kas noveda pie nacionālsociālistu uzvaras 1932. gada vēlēšanās un 1933. gada notikumiem, kad literatūra aizvien vairāk tika politizēta, bet autori pakļauti represijām.

Tomēr, raugoties no kultūrpolitiskām pozīcijām, t. s. Veimāras Republikas laikā politisko grupējumu daudzveidība atklājās arī dažādi politiski orientētajos mākslinieko: sākot ar proletāriski revolucionāriem rakstniekiem līdz konservatīvajiem un avangardistiem, no metafiziskām, mītiskām vai idilliskām tendencēm līdz pat politiskai aģitācijai (vēlīnais ekspresionisms, dadaisms, proletāriski revolucionārā literatūra un jaunā lietišķība). Vācu literatūra attīstījās starp konservatīvismu un tradicionālismu. Šis laiks iezīmīgs ar simtiem manifestu, proklamāciju, eseju un preses izdevumiem, kuros iezīmējās izmaiņas arī literatūras jēdzienā. Ar šo politisko daudzveidību vācu literatūra ieguva brīvību, atvērtību un atklātību: nekad vēl literārajās aprindās nebija parādījies tik daudz rakstnieku manifestu un politisku deklarāciju. Tas bija arī literāro eksperimentu laiks – no ekspresionisma līdz pat jaunajai lietišķībai. Veimāras Republikas laiks vācu rakstniecībā dēvēts "par visu stilu sajaukumu" (*Tumult*), Veimāras Republikas gadi par "modernisma īstenošanās fāzi, proti, modernismu uztverot kā tendenču kopu, kas noteica visa gadsimta attīstību"[78].

Tādējādi būtisku vietu ar runām, referātiem un rakstiem Vācijas kultūrpolitiskajā dzīvē ieguva rakstnieki, piemēram, Heinrihs un Tomass Manni, taču abi publicēja arī nozīmīgus un laikmetīgus romānus. Tāpat šajā laikā aktualizējās jautājums par literatūras uzdevumu jaunajā sabiedrībā. Runājot par Veimāras Republikas laiku, nācies sastapties ar salīdzinājumu "zeltītie divdesmitie". Vācu literatūrzinātnieks Marsels Reihs-Ranickis[79] gan saistībā ar šī laika rakstniecību atzinis, ka aizgājušais laiks būtu vairāk vērtējams, balstoties uz faktiem, arī uz literāriem tekstiem, jo par aizgājušo laikmetu radīti mīti (laiks mitoloģizēts vai pat mistificēts) un uz jautājumiem, kas ir patiesība un kas tikai vēlamais un leģenda, atbildēts neesot.

Dabas dzeja un raidlugas, reportāžas, dokumentālā literatūra un dzejojumi dialektos, tautas lugas un aģituzvedumi – tas viss šajā laikā bija. Māksla bija ieguvusi brīvu vietu eksperimentiem. Literatūra atklāja politisko uzskatu un pasaules redzējuma dažādību, turklāt vienlaikus līdzās pastāvēja arī dažādas rakstnieku paaudzes, kuras publicējās un izdeva grāmatas. Pazīstamas kļuva jaunās rakstnieces Anna Zēgerse, Marija Luīze Kašnica, literāro darbību turpināja ekspresionistiskās paaudzes autori, to vidū Alfrēds Dēblins un Georgs Kaizers, tieši Veimāras Republikas laikā pazīstami kļuva Kurts Tuholskis, Ērihs Kestners, Marīluīze Fleisere, Irmgarde Keina un Hanss Fallada. 20. gados iznāca pirmās Bertolta Brehta drāmas, dzejoļi un teorētiskās atziņas un apjomīgie austriešu rakstnieku Roberta Mūzila un Hermaņa Broha prozas darbi.

Tāpat šajā laikā vācu rakstniecībā plaši uzplauka triviālliteratūras atzars (Hedviga Kurts-Mālere, Karls Maijs, Valters Flekss, Goršs Foks un Hermanis Lēns), attīstījās tipogrāfijas industrija, kas, lai piesaistītu lasītājus, izdeva t. s. grašu burtnīcas (*Groschenheften*), romānu sērijas utt., un beletristikai nācās nopietni konkurēt ar laika kavēkļa izdevumiem. Lasītāju atzinību ieguva arī dziļi tautiski izdevumi: Hansa Karosas, Hansa Grimma un Klāras Fībigas romāni. Taču vislielākās tirāžas piedzīvoja Ēriha Kestnera romāns "Emīls un detektīvi" (*Emil und die Detektive*) un Ēriha Marijas Remarka romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" (*Im Westen nichts Neues*). Rakstniecība šajos gados ļoti ietekmējās no televīzijas, skaņu platēm un filmām, šo novitāšu klātbūtne gan tematiski, gan stilistiski jūtama arī tālaika rakstnieku darbos; tieši kino bija jauns un tipisks Veimāras Republikas kultūras izteiksmes līdzeklis. Berlīnē attīstījās vācu kino industrija "Ufa" (ekranizēti vairāki nozīmīgi tālaika romāni: Heinriha Manna "Profesors Mēsls" ar nosaukumu "Zilais eņģelis", Dēblina "Berlīne, Aleksandra laukums", Remarka "Rietumu frontē bez pārmaiņām" u. c.), notika regulāri vācu radio raidījumi, to skaitā Brehta raidlugu lasījumi, rakstnieki ieguva sev interesantus "maizes" darbus – strādāja pie raidlugām, songu tekstiem un filmu manuskriptiem (televīzijā strādāja J. R. Behers, Benns, Dēblins, Ērenšteins).

Kino un filmas bija lielpilsētas fenomeni, kas vēl jo spēcīgāk kontrastēja ar provinces un mazpilsētas sociālo un kultūras dzīvi (tā kļūst par būtisku tēmu vācu tālaika romānistikā).

20. gadu vidū ekspresionisma estētika vācu rakstniecībā sāka zaudēt nozīmi, zuda arī ticība 'jaunajam cilvēkam', pēc abstrahēšanās no dzīves atkal tika meklēta iespēja tuvināties realitātei, izteiksmē un valodā mazinājās patoss, bet rakstniecība ieguva vairāk skeptisku, pat ideoloģisku nokrāsu attieksmē pret īstenību, prozas vēstījuma stils ieguva pat reālistisku reportāžas veidu, kas bija jaunā laika iezīme. Arvien vairāk un izteiktāk pēc 1924. gada kā ekspresionisma pretnis attīstījās t. s. jaunā lietišķība (*Neue Sachlichkeit*), 1925. gadā šo jēdzienu pirmoreiz lietoja kultūrvēsturnieks Gustavs Frīdrihs Hartlaubs, atzīmējot kādas jaunas Manheimas

mākslinieku kopas izstādi – "Jaunā lietišķība. Vācu māksla kopš ekspresionisma" (*Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*), kuras auglīgās saknes meklējamas reālisma estētikā un kas realizējās montāžas tehnikā un reportāžā. Faktiski Hartlaubs bija atradis apzīmējumu jauna laikmeta noskaņojumam un tendencēm radošajā pasaulē. Būtiski, šķiet, pieminēt dažus ekspresionisma un jaunās lietišķības "attiecību" pārus, kas spilgti izgaismojās rakstniecībā:

emocionāls	racionāls
emfātisks	distancēts
dramatisks	episks
feminīns	maskulīns
jauneklīgs	pieaudzis
lirisks	prozaisks
abstrakts	konkrēts
uz subjektu centrēts	uz objektu centrēts
utopisks	reālistisks un pragmatisks
uz nākotni orientēts	uz pagātni orientēts
bohēmiski pretpilsonisks	proletāriski pretpilsonisks
elitārs	vienlīdzīgs

Īpaši spilgta bija tendence uz aktuālo. Māksla gribēja tuvināties īstenībai, nebalstījās vairs tikai vīzijās un idejās, tai vajadzēja baroties no šīs īstenības un 'lietišķi' (*sachlich*) distancēti to attēlot. Drīz šis jēdziens kļuva par vienojošo jaunajā mākslā, arhitektūrā, arī rakstniecībā. Jaunās lietišķības jēdziens nereti saistīts ar 'maģiskā reālisma' jēdzienu, kas asociējas ar aukstuma metaforu, kaut aukstums nenozīmēja neko negatīvu, tā bija tikai antitēze šķietamam siltumam un omulīgai drošībai. Aukstums zināmā mērā kļuva par laikmetu raksturojošu lietvārdu. Literatūrzinātniece Sabīne Bekere[80] uzskata, ka jaunā lietišķība attīstījās kā ekspresionisma alternatīva, pretstrāvojums un par dominējošo žanru kļuva romāns: pretkara romāns, industrijas romāns, ierēdņu romāns, bērnu romāns un vispārlaikmetiskais romāns. Būtiski, ka šie laikmetiskie romāni ir sociāli tendēti un tajos atklājas sociāli ekonomiskā realitāte (nereti ar spēcīgu ētiski morālo komponentu) gan vienas paaudzes vai šķiras ietvaros, gan mentalitātes atšķirībās, bet romānu vēstījuma stils ir vērienīgs – līdzās "es" vēstījumam arī bezpersoniski zinātnisks vai žurnālistisks dzīves vērojums.

1929. gadā kritiķis un publicists Kurts Pintus darbā ar zīmīgu nosaukumu "Vīrišķā literatūra" (*Männliche Literatur*) jaunās lietišķības literatūru raksturojis šādi: "Bez liriskām krāsām, bez abstraktas grūtsirdības un melanholijas, kā lokans, sīksts, stiegrs, trenēts boksera ķermenis."[81] Un šis salīdzinājums nepārsteidz – sports bija tālaika būtiska zīme; īpaši 20. gadu sākumā sports attīstījās kā masu kultūras fenomens, cilvēki aizvien vairāk nodarbojās ar sportu un bija aktīvi sporta spēļu,

īpaši futbola, boksa un svarcelšanas vērotāji. Tas ietekmēja vācu rakstniecību, parādījās tādas ievirzes romāni, kādu agrāk nebija (piemēram, Ēdena fon Horvāta romāns "Sporta pasaka" (*Sportmärchen*, 1924–1926), Bertolts Brehts bija iecerējis darbu "Cilvēciskā cīņas mašīna" (*Die menschliche Kampfmaschine*) par smagsvara bokseri Paulu Samsonu-Kērneru). Aktualitāte, reālisms un bezpartijiskums bija jaunās lietišķības literatūras pamatprasība – tā uzskata literatūrzinātnieks Bengts Algots Sērensens, tādēļ attīstījās dokumentālie žanri, piemēram, reportāža vai dokumentālie romāni; arī dokumentālai drāmai šajā laikā ir būtiska loma. Baismās Egona Ervīna Kiša reportāžas vācu rakstniecībā līdz literārai mākslas formai attīstīja jaunās lietišķības reportāžas žanru. Reportāžas elementi bija rodami arī laikmetīgajos romānos, notika romāna žanra paplašināšanās, ar esejiskiem ievijumiem vai dialogiem tie atgādināja reportāžas. Šajā sakarībā vācu literatūras vēsturē norāda uz Ērika Rēgera romānu "Stingrās rokas savienība" (*Union der festen Hand*, 1931) un austriešu rakstnieka un ārsta Ernsta Veisa darbu "Georgs Letams. Ārsts un slepkava" (*Georg Letham. Arzt und Mörder*, 1931). Ikdienas tvērums, pavisam parastu ikdienišķu problēmu un vajadzību lietišķošana un nepatētisks izskaidrojums zīmīgs daudziem tālaika t. s. ierēdņu romāniem (*Angestelltenromanen*), kas atklātībā parādās ap 1930. gadu, to vidū Ēriha Kestnera "Fabians" (1931), Hansa Falladas "Mazais cilvēk – ko nu?" (1932) vai Irmgardes Keinas "Mākslīgā zīda meitene" (1932), kuros pasaules ekonomiskās krīzes sekas atklātas kalpotāju likteņos; attīstījās bērnu un jauniešu rakstniecības atzars (Kestnera romāni) un ceļojumu literatūra, daudz lielāku nozīmi jaunās lietišķības laikā vācu rakstniecībā ieguva esejas žanrs. Jaunās lietišķības literāro devumu kritizēja gan labējie, gan kreisas ievirzes kritiķi. Labējā kritika jaunās lietišķības literatūru apzīmogoja kā nevācisku "asfalta literatūru" (*Asphaltliteratur*), ierindojot to antimoderno, lielpilsētai naidīgo strāvojumu tradīcijā ap 19.–20. gadsimta miju, kreisās kritikas pārstāvji jaunās lietišķības dokumentalitātē saskatīja paviršības draudus, viņus neapmierināja faktu konstatācija, viņi prasīja pēc vērtējuma un cēloņu analīzes.

Veimāras Republikā uz pasaules uzskata pozīciju pamata modificējās daži literatūras pamattipi: 1) tautiskā literatūra; 2) pilsoniskā literatūra un 3) revolucionāri angažētā literatūra. Protams, tik atšķirīgs literāro pozīciju spektrs atraisīja visdažādākās tēmas rakstniecībā. 2001. gadā izdotajā grāmatā "Vācu literatūras vēsture. No Veimāras Republikas līdz 1945. gadam" piedāvāts viens no iespējamiem vācu romānu tematiskajiem dalījumiem.[82] Mainījās literārā varoņa pozīcija, attieksme pret laiku utt., tā bija sašķelta personība saplosītā laikā (persona veidojās kā mozaīka no atsevišķām daļām), mazāk harmonisks un līdzsvarots bija laikmets, saasinot cilvēka vainas apziņu. Lai arī kā tiktu tematiski dalīta tālaika vācu rakstniecība, būtiska šī laika iezīme bija *romāns*, kas 20. gados kļuva par pašu nozīmīgāko prozas žanru. Līdz ar agrāko laiku vērtību sistēmas sabrukumu aizvien lielāku nozīmi guva vēlme attēlot savu laiku. Meklējumu rezultātā Tomass Manns ar romānu "Burvju kalns"

atgriezās pie klasiskā audzināšanas romāna, Alfrēds Dēblins ar jauno romānu "Berlīne, Aleksandra laukums" – it kā pie Homēra laika eposa formas.

1989. gadā Vācijā literatūrzinātnieka Marsela Reiha-Ranicka redakcijā tika izdots apjomīgs trīssējumu izdevums "Pagātnes romāni šodienas lasījumā" (*Romane von gestern heute gelesen*). Otrais sējums veltīts laika posmam no 1918. līdz 1933. gadam, te lasāmas apceres par četrdesmit astoņiem romāniem, kuros iezīmējas gan meklējumi (T. Manns, F. Kafka, R. Mūzils, A. Dēblins), gan tradicionalitāte (I. Zeidele, H. Štērs), gan politizēšana (H. Grimms). Marsels Reihs-Ranickis[83] norādījis, ka nozīmīgākos šī laika romānus ir problemātiski iekļaut kādās noteiktās literatūrvēsturiskās kategorijās, jo tie sniedzas ārpus jebkādām robežām, piemēram, Tomasa Manna, Kafkas un Mūzila romānus, savukārt Dēblina romānu "Berlīne, Aleksandra laukums" literatūrzinātnieks nodēvējis par universālromānu, jo tajā rodams gan naturālisms, gan ekspresionisms, gan jaunā lietišķība. "Daudzpusīga un daudzveidīga, nemierīga un dinamiska, vitāla un impulsīva, vizuļojoša un pretrunu pilna, pārvērtībām gatava un eksperimentējoša, nerespektējot nekādas robežas un ejot pāri visām robežām, – tāda mums atklājas literatūra starp divām katastrofām,"[84] raksta Marsels Reihs-Ranickis. Tas bija ne tikai iespēju, bet arī grūtību laiks.

Būtiska tālaika vācu prozas iezīme bija *sociālās tēmas* risinājums. Tā bija izteikta jaunās lietišķības tendence, kas vēl vairāk aktualizējās, pieaugot smeldzīgajām atmiņām par Pirmo pasaules karu un redzot bēdīgo tagadni – bezdarba pieaugumu. Tikpat zīmīgas kļuva identitātes un individualitātes problēmas, tas bija bezilūziju un atsvešināšanās laiks, kas īpaši aktualizējās 20. gadu izskaņā un 30. gadu sākumā.

Liela tiesa vācu prozas rakstnieku tiecās vārdos un noskaņās izteikt savu laiku, būtisku nozīmi ieguva viens galvenais varonis – lielākoties *ierēdnis* –, un tas nereti atklājās jau darba virsrakstā. Šis ierēdnis bija spēcīgi pakļauts sociālajiem apstākļiem. 1931. gadā iznāca **Irmgardes Keinas** debijas romāns **"Gilgi – viena no mums"** (*Gilgi – eine von uns*).

Keinas tēlotā Gilgi, īstajā vārdā Gizela, ir divdesmit vienu gadu veca moderna jauna sieviete, kas rūpējas par savu izskatu: mati apgriezti īsā zēngalviņā, viņa sporto, iet aukstā dušā, klausās amerikāņu mūziku, lieto *Nivea* sejas krēmu, pati prot pēc modes lapām šūt skaistus tērpus, viņa arī smēķē, ir ļoti aizņemta, jo mācās angļu, vācu un spāņu valodu. Viņa katru rītu kopā ar tēvu un māti brokasto, viņu ģimenē viss jau ir kļuvis par pieradumu.

Gilgi ir mērķtiecīga stenogrāfiste kādā trikotāžas kantorī. Tātad viņa ir ierēdne, kas pakļauta sava direktora iegribām. Ejot uz darbu, Gilgi patīk vērot cilvēku sejas. Viņa, līdzīgi Kestnera Fabianam, ir dzīves vērotāja, un ainas seko cita citai: "Viņi brauc darbā. Diendienā. Viena diena līdzinājās otrai. Klinglingling – izkāpj, iekāpj. Brauc un brauc. Astoņstundu diena, rakstāmmašīna, stenogrammu bloks, algas samazināšana, rīkojumi – arvien viens un tas pats, arvien viens un tas pats. Vakar, šodien, rītā – un desmit gados. [..] Vai gan atgadīsies kaut kas, kas pārtrauks dienu

vienmuļību? Kas? Duglass Ferbenks, vinnests loterijā, angažements filmā, pasakainas sekmes, zvaigžņu zelta lietus no debesīm? [..] Gilgi skatās logā. Šie grūtsirdīgie ļaudis vagonā – nē, viņai nav nekā kopīga ar tiem, viņa nepieder viņiem, negrib piederēt. Viņi ir pelēki, noguruši un truli. Un, kad viņi nav truli, viņi gaida brīnumu. Gilgi nav trula un negaida brīnumu. Viņa tic vienīgi tam, ko pati rada un iegūst. Viņa nav apmierināta, bet jautra. Viņa pelna naudu."[85] Šajos aprautajos teikumos rakstniece izteikusi jaunā sievietes tipa iezīmes – patstāvīga, darbīga, mērķtiecīga, bet, kā izrādīsies vēlāk, tas nav savienojams ar ģimeni un mīlestību. Darbu Gilgi uztver arī kā važas, tomēr bez tā nevar iztikt, viņa īrē jumtistabiņu, lai varētu netraucēti mācīties. *I want to be happy* – skan vārdi kādā šlāgerī, kura pavadījumā viņa mācās dejot; savā istabiņā prom no vecākiem viņai ir rakstāmmašīna un patafons. Gilgi prāto, ka gribētu iet prom no mājām, tomēr tikai mātes tuvumā un mājās viņa jūtas kā drošā ligzdā, pasargāta no ārpasaules. Savā divdesmit pirmajā dzimšanas dienā viņa uzzina, ka nav savu vecāku īstais bērns. No šī brīža Gilgi dzīvē viss mainās, un, meklējot savu īsto māti, viņa iepazīst arī citas dzīves puses: trūkumu un postu, kas izraisa jautājumu, kāpēc cilvēki tādi kļuvuši. Gilgi vēro dzīvi arī no tās nepievilcīgās puses. Par ko būtu kļuvusi viņa pati, ja savā ģimenē nebūtu pieņēmuši Kroni? Notikumu gaitā mainās arī pati Gilgi. Viņu aizvien vairāk nodarbina jautājums: cilvēk, ko tu esi izdarījis ar savu dzīvi? Bet ko savā dzīvē grib pati Gilgi? "Es gribu strādāt, gribu tikt tālāk, gribu būt patstāvīga un neatkarīga – tas viss jāsasniedz soli aiz soļa. Tagad es mācos valodas. Es taupu naudu. Varbūt pēc dažiem gadiem man būs pašai savs uzņēmums."[86] Gilgi draudzene Olga slīd pa pasauli viegli kā tauriņš, daudz nedomājot, dzīvodama un baudīdama dzīvi. Gilgi draugs Pits ir nabadzīgs tautsaimniecības students, kurš piepelnās ar stundām un klavierspēli krogos. Viņš, savu vecāku vienīgais bērns, ir pametis lepno namu un atteicies no šādas dzīves, jo viņam ir savi politiski uzskati, vēlme mainīt pasauli un tās kārtību. Tomēr izrādās, ka mērķtiecīgās Gilgi dzīve sagriežas kājām gaisā, kad viņa satiek Mārtiņu Bruku – četrdesmitgadnieku, kurš nav radis strādāt, bet vienīgi dzīvot, kaut uz parāda, kaut tikai šodienai, sapņos par jauniem ceļojumiem. Faktiski viņš ir klaidonis, kuram nekur nav mājas. Gilgi pirmo reizi neaiziet uz darbu, viņa vairs nemācās valodas, nevingro, aiziet no mājām pie šī vīrieša. Sarunā ar Mārtiņu rakstniece nedaudz ļauj ieskatīties Gilgi pasaulē un uzskatos: "Es lasu laikrakstus, vismīļāk biezos svētdienas izdevumus un "Uhu", un arī Remarku esmu lasījusi, kas man ļoti patika. Un tad es lasu Džeku Londonu un Kolinu Rosu, un Bengtu Bergu. No Berga iesāku kādu grāmatu – par mazu lapu zēnu, kas uzaudzis pilnīgā vientulībā, un visu, ko viņš izcietis, es varu saprast, jo tās ir patiesas rūpes, nevis nepastāvīgas problēmas. Modernās pasaules sāpes mani nevaldzina. Zini, kas ir vesels un nav izsalcis, tam vienkārši nav tiesības būt nelaimīgam. Bez tam, Mārtiņ, vissliktākie ir vecie, kuri pieskaņojušies jaunajam laikam. Daži no viņiem raksta par moderno sporta jaunatni, auto braucieniem, īsām kleitām, īsiem

matiem un džeza mūziku, un viņiem piemīt milzīgas spējas trāpīt tieši blakus naglas galvai. Viņi iet kopā ar jaunatni! It kā tas kaut ko nozīmētu! Un mīl lielīties ar sajēgu, kādas tiem nav. Jaunā ģints! Jaunais laiks! Viņi tā izturas, it kā "jaunais laiks" liektos viņu priekšā un teiktu: ak, lūdzu, nāciet taču līdzi, X kungs, bez jums mani izsviedīs ārā. Un X kungs laipni pamāj un iet līdzi. Ir briesmīgi gādīgs un atsaucīgs un šad un tad izspiež no acs kādu konservatīvu asaru."[87] Tomēr, kad Gilgi ir kopā ar Mārtiņu, viņu nepamet dīvaina sajūta. Viņa ar jauno stāvokli – mīlestību – nespēj tikt galā. Viņas plānos tā nebija paredzēta. Visa viņas izstrādātā vērtību sistēma sagrūst. "Varbūt viņa vēlas par daudz. Viņa grib paturēt visu savu līdzšinējo dzīvi, ar savu tieksmi sasniegt kaut ko jaunu, ar savu labi iekārtoto darba ritumu, ar savu noteikto laika iedalījumu, ar savu lieliski nostādīto sistēmu. Un šīs abas dzīves nevar savienot."[88] Gilgi strādā, pat papildus, lai būtu nauda iztikšanai; ko īsti dara Mārtiņš, kamēr Gilgi strādā, autore nepasaka (viņu tas neinteresē). Kas viņus īsti vieno? Mārtiņa dzīves izjūta ir mirklis, šodiena, Gilgi visu ir darījusi rītdienai. Gilgi mīl šo zemi, Mārtiņš to ienīst. "Tu... tu saki, ka jāaizbrauc... ar tevi! Es... Mārtiņ... es piederu še. Esmu saistīta – ar visu. Nolādētā zeme, tu saki? Varbūt. Bet es esmu še dzimusi, un valoda, gaiss, trokšņi – viss tik pierasts. – Ikdiena, darbs, vēlēšanas, pelēkais ielas bruģis – viss ir tik svarīgs, un es to visu mīlu."[89] Ik pa laikam Gilgi šaubās savā izvēlē, mīlestībā, un atsevišķos izteikumos iezīmējas neiespējamība palikt kopā ar šo cilvēku. Neko nevar izmainīt gaidāmais bērns, par kuru viņa nevienam tā arī nepasaka (vienīgi Pitam – īsi pirms aizbraukšanas), jo viņai taču pašai ar visu jātiek galā. Gilgi kā ierēdne zaudē darbu. Viņa izskatās nogurusi, un draudzene Olga atzīst, ka Gilgi vajadzīgs darbs un viņas patstāvība. Gilgi dzīve romāna gaitā veidojas no atsevišķām ainām – kā filmas kadriem. Pamazām viņa nonāk pie atziņas, ka mīlot ir jāpiedzīvo vienīgi nelaime un ir vajadzīga nauda, lai varētu mīlēt. Šajā dzīvē pāri mīlestībai stāv nauda, bez tās dzīve nav iespējama (līdzīgas atziņas arī Ēriha Kestnera Fabianam). Tālab noindējas viņas paziņa ar visu ģimeni, nespēdams dzīvot tādā bezcerībā. Gilgi bēg no mīlestības, no Ķelnes uz Berlīni ar savu vēl nedzimušo bērnu. Lai sāktu visu no gala. Viena ar bērnu. Bet bez mīlestības. "Ja man arī nebūtu bērna, arī tad man jātiek no visa prom – manis un viņa labā. Es nevaru strādāt, Pit, ar viņu kopā es nevaru. Es esmu mēģinājusi un redzējusi, un piedzīvojusi, kā klājas. Es viņu pārāk mīlu, un, kaut es viņā tikai palūkojos, viss cits kļūst pilnīgi vienaldzīgs, briesmīgi, briesmīgi vienaldzīgs. Es esmu pūlējusies, lai viss būtu citādāki, – nekas nelīdz. Redzi, Pit, man ir jāstrādā un jāiekārtojas – viņam nav tik daudz naudas, lai es varētu dzīvot pie viņa, bet es to arī tad nevēlētos, ja viņam šī nauda būtu. [..] Un viņš nepavisam nav pieradis strādāt par naudu. Viņš no tā nekā nesaprot. Zini, cilvēks sevi var pārvērst savādāku, bet vēlēties pārvērst citu – ar to tikai padara grūtu dzīvi sev un citiem."[90] Gilgi ir pieaugusi. Viņa nebaidās. Viņa ilgojas uzveikt grūtības. Viņai ir arī savs spriedums par ģimeni, jo bērns taču augs bez tēva. ".. ir laulības, kur tēvs un māte

riebīgi ķildojas, – tad jau ir labāk, ja bērnam ir tikai māte. Ja bērns ir vesels, ja es varu viņu paēdināt – cits viss man pilnīgi vienalga. [..] Kāpēc ārlaulības bērnam jābūt nemorāliskam – es to vienkārši nesaprotu."[91] Viņa atradīs darbu, viņa taču visu ko prot, viņai ir stipra griba. Tikai Pits saprot, cik grūti būs. Gilgi aizbrauc, mēģinot smaidīt. Līdzi viņai ir gaidāmais Mārtiņa bērns un īstās mātes dotie gredzeni. Un Gilgi dodas uz Berlīni.

Irmgarde Keina bija lielpilsētas rakstniece, fabrikanta meita, kuras otrajā romānā "Mākslīgā zīda meitene" (*Das kunstseidene Mädchen*, 1932) atklājas kareivīgās Dorisas sociālā izaugsme, viņa cer, ka ar filmu palīdzību iegūs "spožumu", kā arī spožo metropoli Berlīni, savu pūļu un neveiksmju vietu. Dorisa, tāpat kā Gilgi, ir stenogrāfiste, kas nāk no tādas kārtas, kas tikai 20. gadu otrajā pusē ar čaklumu, centību, izglītību cer izsisties uz augšu. Romāns ir sava veida dienasgrāmata. Turklāt Dorisa savu dienasgrāmatu vēlējusies rakstīt kā filmas scenāriju. Romāns sastāv it kā no atsevišķiem, bieži vien savstarpēji nesaistītiem kadriem, stāstījuma plūdums tiek pārtraukts ar spontānām novirzēm un spriedumiem. Jaunās lietišķības ietvaros šāds tēlojuma veids tika uzskatīts par modernu. Tomēr šķiet, ka dienasgrāmatas rakstītāja Dorisa ir gājusi vēl tālāk, viņa raksta ne tikai kā filmā – kadrs pēc kadra –, viņa sevi identificē ar filmu pasauli. Par visu vairāk Dorisa meklē iespēju īstenot savu sapni – karjeru lielpilsētā. Viņas paraugs ir smaidošas sejas uz ilustrēto žurnālu vākiem, filmu zvaigznes – tām viņa grib līdzināties, tomēr īsto, reālo dzīvi neredz. Viņa tiecas pēc iluzora spožuma. Tomēr romāna beigas paliek atvērtas – Dorisas nākotnes perspektīva nav zināma. Abi Keinas romāni tika ekranizēti un pieredzēja lielu popularitāti. Tie ir izteikti laikmetīgi romāni, tajos iezīmējas konkrēti Veimāras Republikas sociālpolitiskie un kultūras īstenības aspekti. Arī Vikija Bauma romānā "Ķīmijas studente Helēna Vilfīra" (*Stud. Chem. Helene Willfüer*, 1929) tēlojusi jaunas meitenes karjeru, kas, neraugoties uz lielu trūkumu, absolvē ķīmijas studijas un pieņem sava profesora laulību piedāvājumu, tomēr veltīgi: laulības un bērni šajā jaunajā laikā nav savienojami ar karjeru.

Gilgi faktiski personificē jaunās lietišķības dzīves izjūtu no jaunas sievietes pozīcijām. Jauno laiku sievietēm ne jau ekonomisku apsvērumu dēļ bija nepieciešams darbs, viņas patiesi vēlējās strādāt. Laulība un mātes rūpes viņām vairs nav absolūts dzīves mērķis, tāpēc ka ar to viņas zaudētu savu relatīvo neatkarību un patstāvību. Abas jaunās sievietes, Keinas romānu galvenās personas, nav izlēmušas par labu precībām. Viņas ir pilnīgi noraidījušas šādu iespēju un ar savu ārējo izskatu un attieksmi pret seksualitāti iemieso 'jaunās sievietes' tipu, kas Veimāras Republikas sabiedrībā izraisīja ne vienu vien asu diskusiju.

Berlīne kļuva par daudzu provinces jauniešu sapņu piepildījumu, tā solīja darbu, karjeru un sociālo nodrošinājumu. Berlīne izvērtās arī par romānu darbības norises vietu, kā arī par galvenās personas sociālās lejupslīdes tēlojuma fonu Ēriha Kestnera romānā "Fabians". Arī šeit Kornēlijas tēlā ieraugām jaunu sievieti, kas

karjeras dēļ atsakās no mīlestības. Dažu laikmetisko romānu pamatā tomēr rodams dokumentāls materiāls vai arī autori stāstījuma gaitā to "iemontējuši". Tā, piemēram, Lions Feihtvangers romānos "Panākums" (*Erfolg*, 1930) un "Brāļi Openheimi" (*Die Geschwister Oppenheim*, 1933) ietvēris virkni rakstu un statistikas faktu, lai no fiktīvās romānu darbības perspektīvas atklātu kādu juridisku skandālu, kas noticis Minhenē no 1921. līdz 1924. gadam. Laikmetīgs, autentisks, reālistisks un vienlaikus no reālisma ietvariem izlauzies ir Alfrēda Dēblina romāns "Berlīne, Aleksandra laukums" (*Berlin Alexanderplatz*, 1929). Dēblins jau kopš savu literāro gaitu sākuma pieder mākslas avangardistiem, tas spilgti izpaudās viņa pirmajos stāstos un romānos, arī teorētiskajās atziņās. 1929. gada oktobrī pēc fragmentu publicēšanas "Frankfurtes Laikrakstā" (*Frankfurter Zeitung*) jaunais Dēblina darbs "Berlīne, Aleksandra laukums. Franca Bīberkopfa stāsts" iznāca grāmatā. Romāns guva atzinību, pārsniedza piecdesmit tūkstošu eksemplāru metienu, par to ieinteresējās arī jaunie mediji – radio un filmu studija. Dēblins savā lielpilsētas eposā savienojis Franca Bīberkopfa dzīvi ar celtniecības darbiem Aleksandra laukumā: kā lielais centrālais laukums uzlauzts un pārveidots, tāpat būtu "jāuzlauž" sevi un jāmainās Francam Bīberkopfam. Stāstījums romānā centrējas ap strādnieka Franca Bīberkopfa gaitām Berlīnē. Dēblins romānā ieplūdinājis arī mītisku materiālu, īpaši no Vecās Derības. Modernajā lielpilsētas pasaulē vienlaikus līdzās rodama Berlīnes sarunvaloda, lietišķā ierēdņu valoda, populāru šlāgeru teksti, ziņu virknes un Bībeles valoda; un autora radītais teksts iegūst vairākus slāņus, kas apgrūtina uztveri. Dēblina romāns "Berlīne, Aleksandra laukums" atklāj tradicionālā un modernā sasaisti. "Šajā darbā rakstnieks izteic savu sašutumu par dzīvības formu iesalšanu, pazudušā dēla neglābjamo likteni izpostītajā pasaules kārtībā un caurmēra cilvēka esmes apziņas zudumu.[..] Visā tiešamībā Dēblins šeit tēlojis saplosītā laika seju un izmisušo cilvēka cīņu pret ļauno sevī,"[92] raksta Alberts Spoģis.

Tomēr spilgtāk nekā agrākajos gados tapušajos prozas darbos vācu rakstniecībā ienāca laikmeta tēlojums un cilvēka izjūtas tajā, reizēm arī satīriskā, bet bieži vien dziļi cilvēciskā un smeldzīgā toņkārtā. 30. gadu sākumā iznāca virkne spožu romānu, kuri ieņēma paliekošu vietu vācu literatūras vēsturē, neraugoties uz likteņgriežiem, politiskām pārmaiņām un pašu autoru turpmākajiem dzīves samezglojumiem. Šo darbu vidū jāmin **Ēriha Kestnera** 'kāda morālista stāsts' – romāns **"Fabians"** (*Fabian*, 1931).

Romānā centrā – Berlīnes tēlojums. Arī paša Ēriha Kestnera radošajā dzīvē nozīmīgu vietu ieņem laika posms, kad viņš pārcēlās uz dzīvi Berlīnē. Uz Berlīni kā visu iespēju un sapņu īstenošanas vietu tiecās daudzi radoši cilvēki. Topošais rakstnieks Ērihs Kestners ar Berlīnes dažādību iepazīstināja Leipcigas lasītājus, rakstot "Jaunajā Leipcigas Laikrakstā" (*Neuer Leipziger Zeitung*); viņš bija vērīgs vērotājs un kritiķis (šī pieredze noderēja, rakstot romānu "Fabians"). Rakstnieku Kestneru

ļoti spēcīgi ietekmēja arī cita rakstnieka – Alfrēda Dēblina romāns "Berlīne, Aleksandra laukums", tomēr viņa tēlotais Fabians nebija līdzīgs Dēblina zīmētajam Francam Bīberkopfam. Kestneram tuvāks bija ironisks netikumu tēlojums un lielpilsētas un pasaules pilsētas Berlīnes tumšie nostūri. Viņš savu romānu rakstīja kā žurnālists, un faktiski tā motīvi un kodols rodams jau pirms tam tapušajā dzejā, tikai romānā vēl asāk ietverta satīra, arī par presi.

No melanholiskās galvenās personas – "morālista" Fabiana redzespunkta Kestners attēlojis Berlīnes morālo sabrukumu. Berlīni rakstnieks sauc par Sodomu un Gomoru. "Tā kā šī milzīgā pilsēta būvēta no akmeņiem, tā gandrīz nemaz nav mainījusies. Runājot par tās iedzīvotājiem, jāteic, ka tā sen jau atgādina trako māju. Austrumu pusē valda noziegums, centrā – blēdība, ziemeļos – posts un nabadzība, rietumos – netiklība un visās debess pusēs – sabrukums.[..] Es noskatos un gaidu. Gaidu krietnuma uzvaru, tad varētu darboties tā labā. Bet es gaidu to, kā neticīgais gaida brīnumu."[93] Tekstā viscaur jaušams, ka tēlotā vide, sabiedrība ir pagrimusi un grimst aizvien dziļāk un cilvēki, nespēdami rast izeju no bezcerības un bezdarba, meklē lētas izklaides un mirklīgas aizmiršanās. Vai vaina meklējama tikai naudas trūkumā? Tā, šķiet, jau ir dziļāka morāles un gara problēma. Un Fabians, apjaušot sabiedrības morālo pagrimumu, visu it kā vēro no malas, tomēr arī pats, tieši tāpat kā citi, meklē aizmiršanos apšaubāmās tikšanās vietās un lokālos. Romānu veido divdesmit četras nodaļas, katru no tām ievada īss sižetisks rezumējums.

Jākobs Fabians ir trīsdesmit divus gadus vecs vīrietis bez noteiktas nodarbošanās, tobrīd – reklāmu speciālists, kurš sacer tekstus cigarešu firmai. Fabians strādājis arī citus darbus – biržā, tirgojis dārzeņus, kaut arī viņam ir doktora grāds. Viņš no mazpilsētas devies uz Berlīni, cerot, ka tur būs īstā dzīve, tomēr būtībā palicis kaut kur pa vidu – ne vairs mazpilsētai piederīgs, šai šaurajai un ierobežotajai videi, ne lielpilsētai, kur katrs cilvēks pazūd un aizmaldās. Šis Fabiana duālisms atklājas viņa pārdomās, saņemot no mātes vēstuli. Viņš ir vienīgais bērns ģimenē, un vienīgais tuvais cilvēks viņam šajā pasaulē ir māte, bet viņi tiekas tikai pāris reižu gadā. "Kādēļ gan viņš sēdēja šeit, šajā svešajā dieva pamestajā istabā, atraitnes Holfeldas dzīvoklī, kuru viņai agrāk nebija vajadzējis izīrēt? Kālab viņš nebija mājās pie mātes? Kas viņam bija jāmeklē te, šai pilsētā, šai akmens kastē, kura bija kā neprāta apsēsta? Lai rakstītu puķainas blēņas, lai ļaudis smēķētu vēl vairāk cigarešu nekā līdz šim? Eiropas sabrukumu viņš varēja gaidīt arī tur, kur bija piedzimis. Tas bija tāpēc, ka viņš iztēlojās – globuss griežas vienīgi tik ilgi, kamēr viņš uz to skatās. Šī smieklīgā nepieciešamība – būt klāt! Citiem bija kāda profesija, tie tika uz priekšu, apprecējās, pagādāja savām sievām bērnus un ticēja, ka tam visam kāda jēga. Un viņam bija jāstāv aiz žoga, turklāt labprātīgi jānoskatās un laiku pa laikam jākrīt izmisumā."[94] Aizkustinošas ir mātes rūpes par Fabianu, un cilvēciski saprotama Fabiana nevēlēšanās pateikt mātei, ka viņš kļuvis par bezdarbnieku, tāpēc tēlo, ka iet uz darbu, jo māte taču viņa dēļ visu mūžu smagi strādājusi un taupījusi.

Vai tiešām nekad nebūs citādāk? Māte ir atvedusi ēdamo, kādu ziepju gabalu, izmazgājusi drēbes, sakopusi istabu. Aizkustinošs ir brīdis, kad māte prombraucot, dēlam nezinot, atstāj divdesmit markas, savukārt Fabians, neraugoties uz trūkumu, mātes rokassomiņā arī ielicis divdesmit markas. Fabiana attiecības ar tēvu romāna gaitā tikpat kā neparādās, viņu nodarbina jautājums, kāpēc dēls ieradies un cik ilgi paliks. Tēvs ar dēlu nekad no sirds nav runājuši, viņš pat nezina, ka Fabianam bijis krietns draugs, kura nāvi viņš ļoti pārdzīvo. Tēvu satrauc vien tas, ka velti iztērēta nauda viņa studijām.

Ieguvis grādu literatūrzinātnē, Jākobs Fabians saimnieciskās krīzes laikā cīnās pa dzīvi, rakstot reklāmas tekstus kādai Berlīnes cigarešu firmai. Viņš klīst pa naktslokāliem, kafejnīcām, kabarē, priekanamiem un lielpilsētas bulvāriem, vērodams sadursmes starp dažādu uzskatu cilvēkiem politizētajā Veimāras Republikas 20. gadu izskaņā, attiecības starp darījuma cilvēkiem, meklēdams atbildi uz vienu vienīgu jautājumu – vai talantīgs cilvēks šajā pasaulē ir vajadzīgs un vai viņš spēj izdzīvot, taču spiests aizvien vairāk vilties. Arī Berlīnē, pilsētā, kuru tik daudzi uzlūko par visu sapņu piepildījuma vietu.

Tomēr paradoksālā veidā Fabians, kuru autors nodēvējis par morālistu, pats sastopams ne visai tikumiskās vietās, viņš no savas intelektuālās pasaules (kas nevienam nav vajadzīga) metas pretējā galējībā – mēģina baudīt to, ko piedāvā šis laiks. Un Kestnera Fabians ir vērīgs dzīves vērotājs. Fabiana draugs Labude nāk no citas pasaules, ir turīgu vecāku vienīgais bērns, tomēr ir tāds pats nelaimes putns kā Fabians. Labudes vecākiem nerūp viņu dēls, kas nodarbojas ar savām zinātniskajām problēmām un strādā pie disertācijas. Pašam Labudem nauda neko nenozīmē, viņam svarīgs ir cilvēks, un tāds ir Fabians. Labude izpalīdz Fabianam, cik spēj. Fabianam ir radies iespaids, ka draugs pats savās vecāku mājās, kas līdzinās muzejam, ir tikai viesis.

Kad Fabians zaudē darbu firmā, iestājas bezizeja. Atrast darbu Berlīnē ir neiespējami. Un Fabiana darba meklējumi, darba biržas tēlojums atklāj bezcerību, kas valda daļā sabiedrības. Ielās notiek politiskas sadursmes, bet cilvēki meklē laimi pie laimes rata. Ko darīt? Fabianam nav spēka pretoties un censties. "Es spēju daudz, bet neko negribu darīt. Kālab man jātiek uz augšu? Kādā nolūkā? [..] nekam nav jēgas."[95] Viņš nealkst naudas, nealkst varas, jo negrib būt varens. Viņš ir nabaga bezdarbnieks, tomēr ļauj savā pieticīgajā pajumtē palikt pusjukušam profesoram, samaksā par kādu pelnu trauku, ko paņēmusi meitene veikalā, jo tēvam esot dzimšanas diena, bet naudas viņai nav.

Zīmīgi, ka Kestnera Fabians nāk no tās pašas rakstnieka Ēriha Marijas Remarka tēlotās zudušās paaudzes. "Bet es neesmu nelaimīgāks nekā viss mūsu laiks. Vai gribi darīt mani laimīgāku nekā šis laiks? [..] Kad pirmīt teicu, ka pavadītu laiku, ziņkārīgi noskatoties, vai pasaulei ir talants uz krietnumu, tā bija tikai puspatiesība. Vēl ir cits iemesls, kādēļ klaiņoju apkārt. Es klaiņoju apkārt un atkal gaidu

tāpat kā toreiz, kara laikā, kad zinājām: nu mēs tiksim iesaukti. Vai atceries? Mēs rakstījām domrakstus un diktātus, mēs it kā mācījāmies, bet bija vienalga, vai mēs to darām vai nedarām. Mums vajadzēja doties karā. [..] Sēdēju kādā lielā uzgaidāmā telpā, un tā saucās Eiropa. Pēc astoņām dienām gāja vilciens. Es to zināju. Bet, kur tas brauca un kas notiks ar mani, – to neviens nezināja. Un nu mēs atkal sēžam uzgaidāmā telpā, un tā atkal saucas "Eiropa"! Un atkal mēs nezinām, kas notiks. Mēs dzīvojam tikai šodienai, krīzei nav paredzamas beigas!"[96] Kara ēna viņam tomēr seko, atmiņas ik pa laikam uzplaiksnī un nedod miera. Zīmīgi ir Fabiana vārdi, ka no kara viņš ir iemantojis slimu sirdi. Tas nav tikai medicīnisks konstatējums, bet vispārināta karu pārcietušās, jaunās paaudzes iezīme – izteikta neapmierinātība ar laiku un realitāti. Iespējams, ka te meklējams iemesls, kāpēc Fabians tikai vēro, bet nekur neiesaistās. Reiz karā viņš jau tika iesaistīts, bet nekas nebija mainījies. Viņš vairs nevēlas piedalīties, tāpēc dzīvo šodienai. Kurš gan no tiem, kam tagad trīsdesmit, var atļauties ģimeni, viens bez darba, cits savu vietu pazaudēs rīt. Tā prāto Fabians. Zudušās paaudzes nepiederību nespēj izdzēst nekas – viņi paliks meklētāji, nesaprastie, citādie – tas vērojams vēlākajos Remarka romānos, kuros reizē arī atklājas paša rakstnieka dvēseliskās izjūtas. Atmiņas, sašķeltās pasaules izjūta viņus neatsvabina, neļauj dzīvot tāpat kā citiem. Kestnera Fabians kļūst par sava laikmeta identifikācijas zīmi, taču tajā pašā laikā viņš distancējas no sabiedrības, kurā dzīvo, distancējas no sava laika politiskajām norisēm.

Tikai mīlestība pret Kornēliju viņu izmaina, viņš beidzot vēlas piedalīties, strādāt. Tomēr patiesai mīlestībai šādā pasaulē vietas nav. Šis nav mīlestības, bet izpriecu laiks. Arī mīlestība kļuvusi par preci. Kornēlija Berlīnē ieradusies no mazpilsētas, lai studētu starptautiskās kino tiesības, taču sabiedrība dzīvo krogos, bāros, klubos, orģijās, naktslokālos, kur sievietes, zaudējušas jebkādu cerību uz darbu, sniedz mierinājumu tiem, kuriem ir nauda, vai tiem, kuri, nespēdami atrast izeju reālajā dzīvē, meklē pašapmānu un aizmiršanos. Publiskie nami, kabarē arī bija jaunā laika iezīme, tāpat kā cilvēku nevaldāmā dziņa baudīt dzīvi: Irēnas Mollas jauno vīriešu pansija, tēlnieces Rutas lesbiešu darbnīca, arī Kornēlija prostituējas, atsacīdamās no mīlestības par labu karjerai.

Pašnāvību izdara Fabiana vienīgais draugs Labude, kurš uzrakstījis apbrīnojamu disertāciju, bet muļķīga pārpratuma dēļ zaudējis ticību savam darbam un mīlestībai. Fabiana meitene, kas ieradusies Berlīnē iepazīties ar filmu industriju, pakļaujas sava bosa ietekmei un, cerot uz veiksmīgu karjeru, kļūst par tā mīļāko un atsakās no patiesas mīlestības; pašu Fabianu vajā kāda miesaskāra padzīvojusi kundze. "Viņa [Kornēlija] nezināja, ka viņš ilgojas kādam pakalpot un uzņemties atbildību. Bet kur bija cilvēki, kuriem viņš labprāt būtu pakalpojis? Kur bija Kornēlija? Viņa gulēja blakus vecam vīrietim un ļāva sevi padarīt par pērkamu sievieti, jo mīļais Fabians tad varēja laimīgi dzīvot dīkā. Viņa augstsirdīgi dāvāja viņam atkal to pašu brīvību, no kuras bija viņu atbrīvojusi. Nejaušība bija iemetusi viņa

rokās cilvēku, kura labā viņš pēdīgi varēja strādāt, un šis cilvēks iegrūda viņu atkal atpakaļ negribētajā, nolādētajā bezdarbībā. [..] Tai brīdī, kad darbs viņa acīs bija ieguvis jēgu, jo viņš sastapa Kornēliju, viņš pazaudēja darbu. Un tāpēc, ka pazaudēja darbu, viņš pazaudēja arī Kornēliju."[97]

Fabianam paliek vien māte, pie kuras atgriezties. Vienīgais cilvēks, kas viņam mīļš un tuvs. Fabians atgriežas mājās, jo viņam trūkst klusas vietas, trūkst miera un līdz ar drauga Labudes nāvi zudusi arī jebkāda sasaiste ar Berlīni. Māte gan visās dēla nelaimēs saredz vienu iemeslu – viņš netic Dievam, tātad arī kārtībai, likumiem un morālei. Tomēr arī mazpilsētā ienākuši tie paši lielpilsētas "tikumi", no kuriem viņš bēdzis, – cilvēki morāli pagrimst, uzdzīvo un tajā pašā laikā nav laimīgi. Kālab gan viņš vēl dzīvo, ja nezina, kādam mērķim dzīvo, kālab nedzīvo draugs, kas bija zinājis savu mērķi? Ar tādām domām Fabians atgriežas mājās. To, cik ļoti viņam sāp drauga zaudējums, rakstnieks atklājis pāris teikumos: pateicis mātei, ka Labude nošāvies, Fabians, savā istabā pie loga sēdēdams un raudzīdamies ārā, raud.

Atgriešanās mājās un staigāšana pa pazīstamām vietām Fabianā uzjundī dīvainas izjūtas – puse no viņa klases jau miruši, un viņš spēj vien iesaukties: tas nolādētais karš! Literatūrzinātnieks Erhards Šulcs[98] uzskata, ka Fabians deklarē karu kā tagadnes cēloni un simptomu. Tas ir ieildzis pagaidu situācijas stāvoklis, kuru viņa paaudzes cilvēki izdzīvo vēl tik daudzus gadus pēc kara beigām. Tādējādi karš prezentē ne tikai Fabiana personisko, bet visas sabiedrības krīzi.

Tomēr brīdī, kad Fabians izlemj strādāt, atrast dzīvē mērķi, viņš iet bojā. Laikam tā dzīvot, kā gribētu Fabians, nav iespējams. Viņš ir citāds. Atgriešanās bijušajā, atgriešanās dzimtajā pilsētā, kas Berlīnē šķita kā zaudēta laimes zeme un ilūzija, nav iespējama – viss mainījies, arī cilvēki, viss šķiet svešs un nedabisks. Fabiana vienīgā vēlme par Labudes atstāto naudu bija doties kalnos (it kā attālināšanās no sabiedrības, kurā viņš nav atradis savu vietu). Tomēr tas nav iespējams. Vismaz autors Kestners Fabianam šādu iespēju liedz, un zīmīgs ir romāna pēdējās nodaļas apakšvirsraksts: "Mācies peldēt!" Glābjot slīkstošu bērnu, Fabians noslīkst pats; zīmīgi ir romāna pēdējie vārdi – "viņš diemžēl neprata peldēt". Tie iegūst dziļāku jēgu, iespējams, tos var vienādot ar vārdiem: viņš neprata dzīvot. Vismaz šādā pasaulē ne. Fabianam romāna gaitā nākas daudz ko zaudēt: darbu, mīļoto meiteni, vienīgo draugu un beigās arī dzīvību.

Vācu lasītāji Kestnera romānu uzņēma atzinīgi, brošēto izdevumu strauji izpirka pāris nedēļās, 1932. gadā bija izpārdoti jau divdesmit pieci tūkstoši eksemplāru, un drīz sekoja romāna tulkojumi citās valodās. Latviešu valodā Veltas Balodes tulkojumā romāns parādījās tikai 1980. gadā. Viedokļi par romānu "Fabians" pēc tā pirmpublicējuma Vācijā dalījās, labēji radikālie izdevumi to dēvēja par "iespiestu mēslu", par "pagrimušu cilvēku orģiju tēlojumu", taču autoram šie pilsonisko izdevumu izteikumi bija vienaldzīgi. Lielākā daļa recenziju par romānu bija pozitīva,

īpaši no viņa kolēģu – Hansa Falladas, Hermaņa Heses, Hermana Kestena puses. Romāns tika pat dēvēts par savas paaudzes Hamleta versiju, par spilgtu laikmeta dokumentējumu. Rakstnieks, šķiet, bija gribējis brīdināt – viņa Fabians pasaulē bez morāles grib cīnīties ar morāles principiem. "Kā tādā gigantiskā straumē sabiedrība peld egoisma haosā, seksuālās perversijās un anarhijā. Kestners apzināti neuzdrošinās sniegt visaptverošu sabiedrības, ekonomisko un politisko apstākļu analīzi. Viņš skata savu laiku no Fabiana skatu leņķa, kurš savas pasaules šaubas dala ar savu draugu Labudi, un uzskicē zināmu bezcerības panorāmu."[99]

Literatūrzinātnieks Žans Amerī uzskata, ka šis romāns nav politisks romāns, "nekur citur kā "Fabianā" kļūst skaidrs, ka Kestners pats bijis nerealizējies romantiķis"[100]. Kestners romānā iezīmējis jaunas attiecības starp vīrieti un sievieti – laulība kā institūcija un ģimene kā sabiedrības un valsts balsts ir zudusi, pāri visam stāv izklaide, nevis mīlestība, tā kļuvusi par spēli un atpūtu bez jebkādām saistībām. Romānā seksualitāte ir izvirtība, izlaidība, patvaļa un perversija, mīlestība ir viltus, krāpšana, sevis pārdošana un pat nodevība.

Kritiķe Hilde Špīla raksta: ""Fabians Jākobs, trīsdesmit divus gadus vecs, maina darbus, šobrīd reklāmas speciālists Šāpera ielā 17, slims ar sirdi, matu krāsa – brūna." [..] Veimāras Republikas cilvēks bez īpašībām, ja arī mēs neesam vīrieši un nekad neesam bijuši vācieši, mēs [lasītāji] tiekam identificēti. Viņa bezilūziju izklaide un uzspēlētās šaubas, viņa klaiņošana cauri ikdienai, katru kairinājumu un stimulu izbaudot [..] viņa skeptiskie meklējumi pēc sistēmas, "kurā es varētu funkcionēt", – tā bija dzīves sajūta, būtība, kurā mēs iepazināmies. Kestnera attēlotajā varonī atspoguļojās Viduseiropas paaudze. Viņa *Fabians* bija visa laikmeta atslēga."[101] Kā laikrakstam, tā arī pašai reklāmai kā jaunā laika arodam ir būtiska loma Kestnera romānā "Fabians" – tā uzskata Brita Juergsa.[102] Viņa norāda, ka jaunās lietišķības motīvi, kuriem pirmajā mirklī Kestnera romānā it kā nav nekādas nozīmes, ir sports un kino, tomēr tekstā varot atrast atsauces uz abiem laiktipiskajiem sižetiem. Īpaši autore uzsver romāna scēnisko uzbūvi – pēkšņi aprauto ainu virknējums romānu tuvinot filmai. Savukārt Egons Švarcs[103] akcentējis Fabiana pozīciju romānā – tā ir pasivitāte, sava veida aizsargāšanās no dzīves, kādu piedāvā šis laiks, pamatos Kestnera romāns ir analītisks.

Ēriha Kestnera Fabians, tāpat kā Hansa Falladas Pinnebergs, ir vājie vīrieši, kuri nespēj pastāvēt valdošajā eksistences cīņā. Kestnera darba pamatā ir Pirmajā pasaules karā gūtā pieredze. Abi rakstnieku veidotie vīriešu tipi tomēr patvērumu meklē pie mūžīgi sievišķā: Fabians atgriežas provincē pie mātes, Pinnebergs mierinājumu un drošu patvērumu meklē pie sievas. Neraugoties uz savu analītisko vērību, dzēlīgo un asi vīzdegunīgo veidu, vērojot notikumu gaitu, Kestnera Fabians šajā egoistiskajā pasaulē ir tāds pats mazais cilvēks kā Falladas Pinnebergs. Tieši tāpat kā Kestners, arī Fallada savus varoņus galvenokārt uzrunā uzvārdā; tikai sarunā ar māti lasītājs uzzina Fabiana vārdu – Jākobs.

Kestners Berlīnē bija ieradies no Leipcigas, dzimis Neištatē pie Drēzdenes; Berlīne tolaik bija metropole, un jaunajam rakstniekam bija būtiski, ka tur atradās lielākie grāmatu apgādi un laikrakstu izdevniecības, darbojās filmu studija "Ufa", teātri sadarbojās ar visu to kultūrtelpu, kur dominēja vācu valoda, literāras tikšanās norisa kafejnīcās. Romāns **"Emīls un Berlīnes zēni"** (*Emil und die Detektive*, 1929) bija pirmā Ēriha Kestnera bērnu grāmata ar Prāgā dzimušā Valtera Trīra ilustrācijām. Mākslinieku rakstnieks raksturojis kā "klusu, īstu vīru ar bērna acīm". Abu sadarbība turpinājās līdz pat mākslinieka nāvei (arī Latvijā šīs Kestnera bērnu grāmatas izdotas ar Valtera Trīra ilustrācijām), turklāt pašam māksliniekam tā bija pirmā bērniem ilustrētā grāmata. Šis romāns kļuva par vienu no pasaulē visvairāk lasītajām bērnu grāmatām. Stāstā par mazo Emīlu, kuru vilcienā apzog un kurš ar jauno draugu palīdzību atklāj jau sen meklēto zagli un bīstamo banku apzadzēju, literatūrzinātnieki saskatījuši autobiogrāfiskas iezīmes. Zināmā mērā rakstnieks pats bija kā bērns, jo viņa māte vēl joprojām nespēja pieņemt faktu, ka dēls jau izaudzis. Iespējams, autors tik labi izprata bērnu pasauli, tāpēc ka tā viņam jo spilgti bija palikusi acu priekšā. Arī Emīla dzīvi noteic māte, kura dienišķo maizi pelna kā friziere, uzņemdamās visas rūpes un atbildību. Kestners savus bērnības dienu ideālus padarīja laikmetīgus, būtībā uzceļot mātei pieminekli. Tāpat Kestners ar savu Emīlu radīja jaunu bērna tipu – patstāvīgu, ļoti pašapzinīgu, gudru, bezbailīgu, rīkoties spējīgu, bērns tika uztverts kā pieaudzis, patstāvīgs cilvēks, mainot 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā dominējošo paklausīgā un krietnā bērna ideālu. Tajā pašā laikā Kestneram bērnu grāmatā izdevās "ierakstīt" savu laiku, laikmetīgo un apkārtni, bērnu valodu, pat sava veida ielas žargonu. Rakstnieks vēlējās tās vērtības, ko bija pārņēmis no mātes un kam dziļi ticēja, nodot tālāk nākamajai paaudzei. Turklāt, nevis didaktiski pamācot, bet raiti stāstot, rādot, palīdzot šajā jaunajā laikā, kas cilvēkus arī maldināja un mulsināja, viņš mēģināja uzturēt ticību un neatsvešināties no dzīves. Kestners romānā runāja par visu: par paraugu, sirdsapziņu, dzimteni, par draudzību, brīvību, fantāziju, laimi un humoru. Ēriha Kestnera sasniegums bērnu grāmatniecībā bija tas, ka viņš rakstīja nevis *par bērniem*, bet *bērniem*. Romāns "Emīls un Berlīnes zēni" kļuva par grāmatu, ar kuru rakstnieks Kestners kļuva pazīstams ārpus Vācijas. Tai sekoja citas grāmatas: "Punktiņa un Antons" (*Pünktchen und Anton*, 1931), "Lidojošā klase" (*Das fliegende Klassenzimmer*, 1933), "Emīls un trīs dvīņi" (*Emil und die drei Zwillinge*, 1935, Šveicē), "Trīs vīri sniegā" (*Drei Männer im Schnee*, 1934, Šveicē). Rakstnieks Kestners palika diktatoriskajā Vācijā un rakstīja ar pseidonīmiem *Berthold Bürger* un *Melchior Kurtz*, bet viņa romāns "Fabians" un dzejas krājumi tika sadedzināti.

Būtisku vietu vācu rakstniecībā ieņem rakstnieks **Hanss Fallada** ar saviem romāniem, īpaši ar "Mazais cilvēk – ko nu?" (*Kleiner Mann – was nun?*, 1932). Humānais kā cilvēka eksistences sabiedriskais un individuālais priekšnosacījums ir Hansa Falladas daiļrades pamatā. Rakstnieks palika fašistiskajā Vācijā, mēģinot

literārajos tēlos saglabāt cilvēcību. Viņa daiļrades vērtība meklējama reālistiski kritiskajā pasaules redzējumā. Rakstnieka radīto tēlu likteņos visdažādākajos aspektos atspoguļojas Vācijas sociāli politiskā īstenība, sākot ar Veimāras Republiku līdz fašistiskās diktatūras tumšākajiem brīžiem. Rakstnieka jūtīgā vides uztvere radīja detaļu un tēlu pārpilnību, kuri, sakārtoti noteiktās attiecībās un darbībā, uzrunāja lasītāju, atklājot visplašāko cilvēcisko izjūtu skalu.

Veimāras Republikas laika rakstniecībā, īpaši romānos, daudz autobiogrāfisku paralēļu, centrā gan izvirzās atsevišķa cilvēka liktenis, tomēr tā vairs nav tikai viņa personiskā dzīve vien, bet – apzināti vai neapzināti – jau savam laikmetam tipiskais. Romānu varoņi galvenokārt saukti uzvārdā, parādot arī tālaika iezīmi – distancēšanos un lietišķību attiecībās.

Hanss Fallada pieder tai vācu rakstnieku paaudzei, kas jo izteikti savā radošajā procesā saskārās ar Trešās impērijas autoritārismu un Otro pasaules karu, pieredzēja Pirmā pasaules kara notikumus, pavisam īsu laiku baudīja demokrātiskās vides priekšrocības. Falladam raksturīga vientulība, kas saaužas ar viņa pasaules redzējumu, dzīvošanu atstatu no citiem rakstniekiem.

Viņa daiļrades centrā ir mazā cilvēka liktenis sarežģītā laikmetā, vidē un situācijā: bezdarba draudi, nedrošība, bailes no rītdienas ir faktori, kas nosaka tā ikdienu. Turklāt jautājums "ko nu?" nebija svešs rakstniekam pašam. Jau bērnībā ar asu novērošanas spēju un dzīvu fantāziju apveltītais zēns vecāku mājā izjuta sastingušos, pedantiskos audzināšanas principus un ģimnāzijas militāro garu, nežēlību un pazemojumus ikdienā. Tikpat nesaprotams viņam bija ģimenes tradīcijās iedibinātais pilsoniskās karjeras ideāls – un mēģinājums dzīvot pēc vecāku parauga neizdevās. Glābiņu viņš meklēja literārajā jaunradē, taču vājā veselība un psiholoģiskie konflikti izraisīja aizvien jaunus sarežģījumus, kas noveda pat līdz pašnāvības mēģinājumam.

Dzīvojot darba cilvēku vidē, rakstnieka vērīgais skatiens un prāts fiksēja simtiem detaļu, kas vēlāk palīdzēja atveidot tik raksturīgās plastiskās, pārliecinošās 'mazo cilvēku' ikdienas dzīves epizodes. Sabiedrības pretrunas, nenosvērtais un impulsīvais raksturs Falladu noveda aizvien jaunos sarežģījumos, uz laiku pat cietumā, kam sekoja nopietns konflikts ar vidi, kurā viņš uzaudzis. Reālu izeju no īstenības pretrunām rakstniekam tā arī neizdodas atrast, sākas 'mazā cilvēka' dzīve ar tās rūpēm un nepārtraukto ikdienas cīņu par eksistenci. Fallada iztiku pelnīja gan kādā provinces laikrakstā, gan strādājot par ierēdni un rakstot reportāžas, recenzijas par filmām, teātra uzvedumiem un lekcijām, līdz beidzot kļuva par laikraksta līdzstrādnieku. 1929. gadā izdevējs Ernsts Rovolts viņam piedāvāja vietu savā izdevniecībā, un Fallada ar ģimeni pārcēlās uz Berlīni, kur rakstnieks aizsāka darbu pie romāna "Zemnieki, bonzas un bumbas" (*Bauern, Bonzen und Bomben*, 1931). Romāns veidots kā kritisks mazpilsētas sabiedrības, tās sociālo sadursmju un intrigu vērojums, kā satīra par presi un preses brīvību. Ar žurnālista Maksa Tredupa

tēlu Fallada ievada savu 'mazā cilvēka' tēmu. Šajā romānā jau pilnībā atklājās rakstnieka stāstnieka talants. Pasaules slavu Falladam atnesa 1932. gadā iznākušais ceturtais romāns **"Mazais cilvēk – ko nu?"**, tas sadalīts vairākās daļās – Priekšspēle: Bezrūpīgie. Pirmā daļa: Maza pilsēta. Otrā daļa: Berlīne. Pēcspēle: Viss turpinās. Ar šo romānu rakstnieks Fallada paglāba sava drauga Ernsta Rovolta apgādu no bankrota.

Romāns sākas ar ainu, kad Pinnebergs gaida savu Jēriņu, lai apmeklētu ārstu, kur apstiprinās, ka Jēriņam gaidāms bērns. Kopš šī brīža viss sagriežas ar kājām gaisā – neviens no abiem šādai situācijai nav gatavs. Katrs dzīvo savā mazpilsētā, viņi ir bijuši laimīgi, ilgojušies viens pēc otra, jo vēl nav apjautuši skarbo dzīves realitāti. No bezrūpīgiem, jauniem cilvēkiem viņi kļūst par rūpju māktiem ļaudīm ar vienu domu – kā izdzīvot, kā mazāk tērēt. Netīkams ir autora sniegtais Jēriņa ģimenes apraksts – tie ir skarbi strādnieki drūmām sejām. Šī skarbā, pat brutālā strādniecības vide arī pašam rakstniekam nav tuva. Jēriņa māte grib, lai meita dzīvotu vienkārši. Taču Pinneberga dzīves apstākļi arī ir vienkārši – neliels miteklis, un – pats galvenais – viņš nekad nav radis rēķināties ar citu cilvēku. Viņu līdzekļi ir ierobežoti. Tomēr izrādās, ka Jēriņš ir daudz uzņēmīgāka par Pinnebergu, kuru autors visa romāna laikā tikai dažas reizes nosauc vārdā; citiem viņš ir Pinnebergs, bet Jēriņam – mans zēns. Viņi apprecas, bet ik pa laikam Pinnebergs, skumju domu mākts, prāto – varbūt nevajadzēja precēties? Vēl netīkamākus vaibstus tēlojumā ievelk tas, ka Pinnebergs strādā mākslīgo mēslu un labības tirdzniecības kantorī. Tas arī netieši sasaista nepievilcīgo vidi ar cilvēkiem, ar kuriem viņš spiests strādāt kopā un izdabāt, turklāt Pinnebergs, nepavēstījis, ka apprecējies, nonāk sprukās, jo darba devējs viņu nolūkojis savai neglītajai, pavecajai meitai par vīru. Šī iemesla dēļ viņam darbs tiek uzteikts. Mazajā pilsētiņā atrast kādu citu darbu nav iespējams. Pēc Pinneberga mātes aicinājuma viņi dodas uz Berlīni. Māte romānā tēlota ļoti nepievilcīgi – viņu nekad nav interesējis dēls, viņš tai ir lieks un nevajadzīgs un allaž bijis tikai apgrūtinājums. Pinnebergs un Jēriņš dodas uz galvaspilsētu, kur dzīves apstākļi vēl skaudrāki un lielākā daļa cilvēku vēl nelaimīgāka, trūcīgāka un naidīgāka. Sarunātā darba, izrādās, tomēr nav, jo māte ir sarēķinājusi, ka no viņiem abiem varēs iegūt simt marku lielu īres maksu un ikdienas mājas darbos palīgos – Jēriņu. Šajā situācijā mātei dēls un viņa sieva ir izdevīgi īrnieki, un nekādas cilvēciskas saites jau pašos pamatos nav iedomājamas, nekāda saprašanās ar māti principā nav iespējama. Dzīve šajā namā izvēršas gaužām pazemojoša – tur notiek uzdzīve un seksuālas baudas par samaksu. Pinneberga māte ir jutekliska un vilinoša sieviete, viņa dzer, smēķē, apmeklē bārus un vada savedināšanas iestādi. Pinnebergs ir pagļēvs, bieži vien bezpalīdzīgs, labākajā gadījumā labsirdīgs un sentimentāls, tomēr "tieši vājības un vājums ir mazā cilvēka stiprums"[104].

Paradoksāli – lai arī Jēriņam sadzīvē nevedas, tomēr Pinnebergs ir laimīgs, ka viņu *gaida* mājās, ka viņš ir *vajadzīgs*, ka ar viņu *runā*. Ar melu palīdzību mātes

paziņa Jahmanis Pinnebergam sagādā pārdevēja vietu kādā apģērbu veikalā. Tomēr šis darbs nesagādā prieku, vien pārmēra slodzi, un naudas tikpat nepietiek. Pinneberga ģimenes finansiālo katastrofu iezīmē Jēriņa sastādītais ģimenes mēneša budžets. Bet kur pie visas šīs plānošanas paliek dzīve, dzīvotprieks? Arī dabūjis darbu, Pinnebergs jūtas kā bezdarbnieks. ".. neievērojot to, ka viņš atkal ir pelnītājs, viņš tomēr drīzāk pieder pie šiem nepelnītājiem nekā pie lielas naudas pelnītājiem. Pinnebergs ir viens no viņiem, jebkuru brīdi var gadīties, ka viņš šeit stāvēs tāpat kā tie, un tur viņš nekā nevar līdzēt. Nekas viņu no tā pasargāt nevar. Ak, viņš ir tikai viens no daudzajiem miljoniem, ministri vēršas pie viņa ar runām, aicina viņu uzņemties grūtības, nest upurus, just kā īstam vācietim, nest naudu uz krājkasi un balsot par valsti sargājošās partijas kandidātiem. Viņš to reizēm dara, reizēm nedara, kā sanāk, taču ticēt viņš tiem netic. Itin nemaz. Sirds dziļumos viņš zina – viņi visi kaut ko grib no manis, bet dot viņi man negrib nekā. Vai es nosprāgstu vai ne, tas viņiem vienalga, vai es varu aiziet uz kino vai ne – tas viņus neinteresē, vai Jēriņš dabūs kārtīgi paēst un tam nebūs pārāk daudz jāuztraucas, vai mazulis būs laimīgs vai nelaimīgs, – kāda gan viņiem gar to daļa?"[105] Tikai starp rindiņām lasītājs uzzina, ka Pinnebergam ir divdesmit trīs gadi. Kaut kur mutuļo dzīve, bet daudziem tā paiet garām. Arī Pinnebergam. Mainās mitekļi, tiek zaudēts arī darbs. Romānā ir maz ārējās darbības, Pinneberga pasaule, viņa sajūtas visās dzīves situācijās atklājas it kā sarunās ar sevi – pārdomās. Jēriņam piedzimst bērns. Zēns. Tas Pinnebergam sagādā gan prieku, gan lielas sāpes un bažas par to, kas viņu sagaida. Pinnebergs vislaik cer, ka sāksies dzīve. Cita dzīve. Viņš ir tikai mazais cilvēks, kuram pieder divarpus istabu liels dzīvoklītis, sieva un bērns. Tā ir visa viņa bagātība.

Fonā visiem notikumiem (parādot vienas jaunas ģimenes likstas, autors faktiski situācijas tipizē; tie ir jaunās realitātes tipi) paliek politiskās norises – cilvēki iet uz sapulcēm, tikai nekas nemainās, tomēr atklāti viņi par saviem uzskatiem nerunā. Tad seko autora pēcvārds: ir pagājuši četrpadsmit mēneši, kopš Pinnebergs ir bezdarbnieks. Viņi dzīvo Heilbuta vasaras dārza mājiņu kolonijā, Jēriņš piepelnās ar zeķu un veļas lāpīšanu par trim markām dienā. Vislielākais šoks Pinnebergu piemeklē tad, kad viņam pat neļauj pastaigāt pa Berlīnes ielām, ielūkoties skatlogos. Policisti viņu dzen projām. Un kā dziļš dvēseles kliedziens izskan Pinneberga jautājums – vai tad viņš vairs nav cilvēks? Kas tad viņš īsti ir šai zemē, šai pilsētā? Pinneberga – 'sava zēna' pasauli vislabāk ir izpratis Jēriņš (un savā ziņā Jēriņš ir Pinneberga māte, kuras viņam pietrūcis). Autors viņai nav atvēlējis daudz teksta, tomēr pēcvārdā atklājas šī īpašā smeldze – Jēriņš apzinās, ka viņai būs jābūt stiprai un viņas zēns nav piemērots dzīvei šajā pasaulē: viņš nevar iet laupīt vai zagt, to neļauj viņa būtība. To Jēriņš atklāj Jahmanim, kad tas pēc cietumā pavadīta gada ierodas viņus apraudzīt: arī viņu kaut kas saista pie zēna un glītās jaunās sievietes. Savos politiskajos uzskatos Pinnebergs ir apolitisks. Gluži simboliski uztverams

mirklis, kad viņš noņem savu balto apkaklīti, kas liecinājusi – viņš ir ierēdnis, nevis strādnieks. Tā vairs neatbilst viņa noplukušajam izskatam. Tomēr arī šajā situācijā viņš nekļūst par ko citu, neizkļūst no savas 'ierēdniecības kārtas'. Ar savu balto, stīvināto apkaklīti Pinnebergs ir it kā augstākā statusā nekā strādnieki.

Pinnebergs ir noguris no bezdarbības, no sava liekā cilvēka statusa, un izeju no šī noguruma viņš meklē pie ģimenes – Jēriņa un dēla. Vienīgais glābiņš Pinnebergam ir Jēriņš, kas viņu sapratīs vienmēr, viņai Pinnebergs *var skatīties acīs*. Vienīgie cilvēki, kuri viņam izpalīdz, ir afērists Jahmanis un kailfoto pārdevējs Heilbuts. Jēriņš pārvalda reālo situāciju, kamēr Pinnebergs vēl cer, un vienīgais, kas dod viņam spēku, ir Jēriņa mīestība un viņas stingrie morāles principi.

Falladas tēlotais Pinnebergs ne tik ļoti ilgojās pēc apstākļu maiņas, cik meklēja atzīšanu un sapratni. Un tās jau bija sekas – māte, kas nekad viņu nav mīlējusi, tēvs pat netiek pieminēts. Pēc kā jaunais cilvēks ilgojas, to viņš atrod divos "tēvos": Jahmanī un Heilbutā, divos cilvēkos, kurus sabiedrība ir pastūmusi malā. Kā jau ierasts, Falladas darbos ir sagrauts bērna un vecāku attiecību modelis; arī Jēriņš ir priecīga, ka var tikt projām no vecāku mājas, viņai nav nekādu tuvu attiecību ne ar tēvu, ne māti.

Ar Pinneberga likteņa tēlojumu Falladas romānā iezīmētas laikmeta sabiedriskās, politiskās un saimnieciskās problēmas – dzīvokļu trūkums un augstā īres maksa, slimokasu darbība, arī cilvēku jaunās savstarpējās attiecības, kurās konkurences apstākļos ir zudis atbalsts un līdzjūtība, bet saasinājies egoisms un savtīgums. Tā arī ir jaunā laika iezīme – darba attiecības, nevis cilvēciskas attiecības. Lietišķas un bez sirsnības. Nevienam neinteresē, kā īsti otrs dzīvo un jūtas. Pinnebergs eksistē starp sapņu pilnajiem plāniem un zemajiem ienākumiem, kas šiem sapņiem neļauj īstenoties. Saimnieciskās krīzes laikā Vācijā jo aktuāla kļuva ierēdņu problēma; ierēdnis nav strādnieks, kas streiko, iet demonstrācijās, tādējādi paužot savu gribu; šie pretstati saskatāmi arī Pinneberga un Jēriņa tēva – sociāldemokrāta – un Jēriņa brāļa – sociālista – uzskatos. Viņu atšķirība ir *vajadzībās*. Rakstnieks Fallada parādīja fragmentu no daudzu cilvēku ikdienas dzīves – tieši un bez ilūzijām. "Ierēdņu smagais stāvoklis un vidusslāņa grimšana nabadzībā bija tēmas, ar kurām daudzi vācieši 1932. gadā varēja identificēties. Vēstījums par Pinneberga mīlestību, viņa laulību un viņa pirmā bērna piedzimšanu it visur rada piekrišanu,"[106] – jo grāmata iznāca apstākļos, kad 'mazo cilvēku' skaits ik dienas strauji auga.

Zīmīgi, ka rakstnieki daudz biežāk laikmetīgajos romānos ierakstīja paši savu pieredzi – gan Ērihs Kestners, gan Hanss Fallada. Un viņu varoņi – Fabians un Pinnebergs – ir apolitiskas personas laikā, kad tik plaši sazarojās dažādi politiskie uzskati un partijas. Arī šajā ziņā viņi paliek nepiederīgi.

Falladas romāns "Mazais cilvēk – ko nu?" ieņem paliekošu vietu vācu 20. gadsimta literatūrā. Aiz sīka ierēdnīša traģēdijas, viņa ikdienas dzīves dramatisma un

rūpēm slēpjas vēstures konflikti un kolīzijas. Arī pats Fallada bija sapņojis par vienkāršu, nepretenciozu ģimenes idilli – vīrs, sieva, bērns, kuri ir laimīgi no naidīgās ārpasaules noslēgtajā saliņā. Vēstulē mātei viņš minējis iecerētā romāna nosaukumu – "Pinnebergs un viņa Mazulis". Viņš cerēja uzrakstīt gaišu romānu, tomēr saasinātā vides uztvere neļāva izolēties no īstenības: visapkārt pieauga bezdarbs, arī pats autors kļuva par bezdarbnieku; tas viss radīja neiespējamu autora izsapņoto sapni par mazā cilvēka laimi. Mazā cilvēka Pinneberga liktenis daudzējādā ziņā ir autora paša pārdzīvots, savukārt Jēriņā iedzīvināti rakstnieka sievas vaibsti. Jautājums "ko nu?" atklāja šaubas, iespējams, arī pagurumu, bezcerību, izmisumu un padošanos liktenim. Šis romāns guva plašu atsaucību ne tikai lasītājos, bet arī kritiķu vidū, to atzinīgi novērtēja rakstnieki Hermanis Hese, Karls Cukmeijers, Jozefs Rots un Lions Feihtvangers, uzlūkojot par gada labāko grāmatu, akcentējot arī patieso vides un laikmeta atveidojumu un cilvēciskumu. 1933. gadā Falladas romāns "Mazais cilvēk – ko nu?" īsā laikā pieredzēja daudzus tulkojumus (angļu, franču, dāņu, zviedru, norvēģu un citās valodās; 1935. gadā tas jau bija tulkots septiņpadsmit valodās).

Šis Falladas romāns pārsniedza sadzīviska tēlojuma robežas, tā panākumi nodrošināja autoram materiālo eksistenci, un viņš varēja veltīt laiku tikai rakstniecībai, rakstīt recenzijas un turpināt aizsākto romānu par ieslodzīto dzīvi Veimāras Republikas cietumos. Piedāvājumus emigrēt uz ārzemēm Fallada noraidīja, jo viņam šķita, ka nekur citur pasaulē, izņemot Vāciju, viņš nespēs dzīvot un rakstīt. Taču drīz rakstnieks Fallada kā humānists kļuva valdošajā politiskajā situācijā nevēlams. Pēc 1933. gada 10. maija grāmatu dedzināšanas rakstnieku pārņēma dziļa depresija, un patvērumu viņš meklēja lauku mājās. Nākamā Falladas romāna "Kas reiz strēbis no bleķa bļodiņas" (*Wer einmal aus dem Blechnapf frisst*, 1934) publicēšana kļuva problemātiska. Vēstījumu par cietumnieku dzīvi, par antihumāno sodīšanas sistēmu, kas sodu izcietušajam liedz iespēju atgriezties sabiedrībā, izdevniecības baidījās iespiest, arī laikrakstu redakcijas bija atturīgas. Kad beidzot romānu publicēja, valdošā kritika to noraidīja un asi vērsās pret tā autoru. 1937. gadā atklātībā parādījās cits Falladas romāns – "Vilks starp vilkiem" (*Wolf unter Wölfen*) – stāsts par vienu no smagākajiem Veimāras Republikas laika posmiem. Asie kritikas uzbrukumi izpalika, jo Falladas stāstnieka talants bija nenoliedzams, bet romāna sociālā kritika nebija vērsta tieši pret toreizējo Vāciju. Nākamais nozīmīgākais rakstnieka darbs – romāns "Dzelzs Gustavs" (*Der eiserne Gustav*, 1938) atveidoja kādas vācu vidussšķiras ģimenes likteņus no 1914. līdz 1933. gadam; rakstnieks sniedza tik plaši izvērstu sociāli kritisku sabiedrības attēlojumu, ka oficiālajās recenzijās to raksturoja kā destruktīvu un vācu lasītājam nepiemērotu.

Otra būtiska tēma jaunās lietišķības apstākļos bija daudzo rakstnieku atgriešanās pie *kara tematikas*, ko, iespējams, saasināja realitāte, grūtības, bezdarbs, depresija kā spilgta laika iezīme un nespēja atrast vietu un mērķi dzīvē, jo mokošs bija

jautājums – kāpēc vajadzēja karot, ciest un iet nāvē, kāpēc bija vajadzīgi šie upuri. Atmiņas par karu nebūt nebija zudušas.

Atgriešanās pie *kara* tēmas vācu rakstniecībā notika desmit gadus pēc Pirmā pasaules kara beigām. Cits pēc cita iznāca šādas tematikas romāni, kuros tēlota gan varonība un pašaizliedzība, gan arī nespēja pieņemt vardarbību un kara bezjēdzība. Ja arī tematiskā ievirze šos romānus vieno, tad katra atsevišķā rakstnieka rokraksts, vēstījuma veids un attieksme pret notikušo, un pilsoniskā pozīcija tos dažādo. Arnolda Cveiga romānā "Strīds par seržantu Grišu" (*Der Streit um den Sergeanten Grischa*, 1927) galvenās līnijās tēlotās kara ainas un norises liecināja par morālu pagrimumu, šis romāns nereti tika uzlūkots kā kritisks sabiedrības romāns. Ludviga Renna romāns "Karš" (*Krieg*, 1928) un citi sava vēstījuma tehnikā tuvinās jaunās lietišķības estētikai. Georga fon der Vringa romānā "Kareivis Zūrens" (*Soldat Suhren*, 1927) tēlotais kareivis Zūrens nav nekāds varonis, viņš trīc aiz bailēm no nāves un šausmām no pieredzētā. Ēriha Marijas Remarka romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" iezīmīgs ar pacifistisko ievirzi, *pret*kara atziņām, Ernsta Glēzera "1902. gada iesaukums" (*Jahrgang 1902*, 1928) arī aktualizēja jaunās, karā iesaistītās paaudzes likteņa kopību. Edvīns Ērihs Dvingers romānā "Armija aiz dzeloņdrātīm" (*Die Armee hinter Stacheldrahten*, 1929) visai nesaudzīgi un tieši tēloja kara ainas, tikai kareivja cilvēciskie pārdzīvojumi palikuši atstatu. Ernsta Jingera romāns "Granātu viesuļos" (*In Stahlgewittern*, 1920) veidots kā triecienvienības vadītāja dienasgrāmata, un tajā lietišķi un bez jebkāda patriotiska izskaistinājuma karš tēlots kā šausmīga un baisa "materiāla kauja". Atšķirība bija tikai viena: kas nonācis rakstnieku uzmanības centrā – kara ainu tēlojums un varonības slavinājums vai bezjēdzīgā politiskā spēle, kur atsevišķs *kareivis* ir tikai kādas vienības vai rotas sastāvdaļa bez savas gribas, domām, jūtām, pakļauts pavēlēm un iznīcībai, viņa kā *cilvēka* domām, jūtām, pārdzīvojumiem, tāpat kā viņa dzīvībai, ir zudusi jelkāda nozīme.

Daļu t. s. kara romānu raksturo pacifisms un kritiska izturēšanās pret tām institūcijām, kurām jābūt atbildīgām par kara izraisīšanu un tā radītajām sekām. Bija pagājuši vairāki gadi kopš kara, un 20. gadu otrajā pusē bija iespējams atjaust, ka cerīgi gaidīto pārmaiņu vietā ir atnākusi vilšanās un neziņa par nākotni. Aizvien skaidrāk rakstniecībā iezīmējās karā iesaistītās paaudzes traģēdija. Lielākos panākumus guva **Ēriha Marijas Remarka** romāns **"Rietumu frontē bez pārmaiņām"** (*Im Westen nichts Neues*, 1929), kura nosaukums kļuva par sava veida kara absurda un bezjēdzības šifru un kodu. Remarka darbi kļuva par sava laikmeta romāniem, atklāja sava laika sabiedrības panorāmu, bet mīlestība un nāve – par rakstnieka centrālo un eksistenciālās, cilvēciskās būtības asi.

Ginters Blēkers rakstā "Hamlets stulma zābakos" (*Ein Hamlet in Knobelbechern*)[107] atzinis, ka rakstniekam Remarkam, kurš bija pārdzīvojis to pašu, ko viņa literārais varonis, romāna rakstīšanas process bijis sava veida atbrīvošanās akts. Viņš gribēja

tikt vaļā no depresijas, kas kara pārdzīvojuma rezultātā ik pa laikam lika sevi manīt, kara ēnas vēl klāja viņa tagadējo dzīvi, un pārdzīvotā "norakstīšana" bija sava veida terapijas kurss. Var jautāt, kālab tāda popularitāte līdz tam nezināmam autoram: tā bija no sirds "norakstīta" grāmata, kas kļuva par spilgtu sava laikmeta un savas paaudzes zīmi. Viedokļi par šo romānu dalījās, tie bija pat radikāli atšķirīgi, sekoja recenzijas, diskusijas, kas 1930. gada izskaņā pārauga pret rakstnieku vērstā kampaņā pēc filmas "Rietumu frontē bez pārmaiņām" demonstrēšanas Berlīnē Mocarta zālē. Tās bija nacionālsociālistiskās partijas un Gēbelsa apzināti organizētas akcijas. Tomēr "Remarka grāmata ir vienlaikus daudz kas vairāk par mākslas darbu. Tā ir daļa literatūras, kurai gadu desmiti neko nav varējuši padarīt, jo no tās runā cilvēka balss, kas savaldīgi cenšas runāt par necilvēcisko."[108] 1929. gadā literārajā pasaulē pat tika runāts, ka šis romāns varētu saņemt Nobela prēmiju rakstniecībā, tiesa, to saņēma cits vācu rakstnieks – Tomass Manns par gadsimtu mijā tapušo romānu "Budenbroki".

Literāru darbu recepcijas vēsturē visā 20. gadsimta garumā nav neviena līdzīga gadījuma kā ar Remarka romānu "Rietumu frontē bez pārmaiņām", par to liecina apjomīgs sējums, kas 1992. gadā izdots Vācijā, – "Remarka gadījums. Rietumu frontē bez pārmaiņām. Dokumentācija"[109]. Šķiet, neviena vācu grāmata nav radusi tik plašu rezonansi kā šis romāns; recenzijas par romānu pildīja laikrakstu un žurnālu lappuses, izraisot diskusijas, polemikas, politiskus komentārus; savu viedokli steidzās paust politiķi, militārpersonas un literatūrkritiķi, ierēdņi, ārsti, skolotāji, mācītāji un strādnieki. Pats notikums – Pirmais pasaules karš – kļuva par diskusiju objektu. Strīdā par Remarka romānu centrā izvirzījās 'īstenības' jēdziens, tas, kā šajā grāmatā ir attēlots vienkāršais kareivis. Interese par šo romānu un tā dažādajām interpretācijas iespējām un vērtēšanas modeļiem nav mazinājusies visa pagājušā gadsimta garumā,[110] pētot romāna tekstu dažādos kontekstos un sakarībās, filozofiskās, morāles un ētikas kategorijās: karš kā politiska realitāte, kā liktenis, kā morāles problēma, vainas apziņa kara situācijā.

20. gadsimta 20. gados Šerla izdevniecībā Berlīnē strādāja jauns kantorists, kuram bija gaužām pieticīgi ienākumi un kuru nodarbināja domas par kara laikā pārtrauktajām mācībām. Šis jaunais cilvēks bija no mazpilsētas – Osnabrikas, kur garīgā un kultūras ziņā bija juties ierobežots. 1922. gada aprīlī viņš sāka strādāt Hannoveres kontinentālajā gumijas fabrikā, kur uzņēmuma laikrakstā *Echo Continental* rakstīja dažādus reklāmas tekstus (līdzīgi kā cits rakstnieks Ērihs Kestners un viņa tēlotais Fabians). Tā bija Remarkam pirmā iespēja izrauties no provinces, iespēja rakstīt, kaut arī tikai reklāmas tekstus, un nopelnīt iztiku. 1921. gada jūnijā Remarks, nonācis strupceļā, bija rakstījis vēstuli pazīstamajam rakstniekam Stefanam Cveigam, kurā sevi bija pieteicis šādi: 23 gadus vecs, savu vecāku melnā avs, ceļotājputns, aitu gans, strādnieks, kareivis, autodidakts, skolotājs, rakstnieks.[111] Hannoverē viņš rediģēja tekstus, kas bija domāti potenciālajiem auto un velosipēdu pircējiem,

rakstīja arī par brīvo laiku un sportu, auto un sacīkstēm, un modi. Taču šis darbs jaunajam Remarkam sniedza iespēju ceļot, firma viņu sūtīja uz Itāliju, Angliju, Beļģiju, Balkāniem, Turciju un Šveici. Atklājās plašā pasaule. Dzīvojot Hannoverē, Remarks arī apjauta, ka romantiskais laiks ir pagājis. Te viņam radās kontakti ar žurnālu "Sports Attēlos" (*Sport im Bild*), kas bija nākamais solis, lai nokļūtu sapņu pilsētā Berlīnē. 1925. gadā Remarks nonāca kontrastu pilsētā Berlīnē un kļuva par minētā žurnāla redaktoru. Tas bija zināms solis Remarka izaugsmē: Berlīnē bija iespējams iepazīties ar interesantiem cilvēkiem no sportistu aprindām un kultūras pasaules, daudz plašāka bija koncertu, teātru un operu dzīve. Jaunais Remarks bija kļuvis par modernu švītu, kurš ģērbās ar eleganci: pie tērpa piederēja katliņš un spieķis, monoklis un brīvkunga tituls, kas rotāja viņa vizītkartes. Remarks Berlīnē strādāja jo čakli, te bija pamatīga konkurence žurnālistu vidū.

Līdzās žurnālista darbam jaunais cilvēks strādāja pie romāna par karu, nemaz necerot, ka darbs varētu vainagoties panākumiem, jo sabiedrības un lasītāju interese par karu bija zudusi. 1917. gadā viņš kā brīvprātīgais bija devies uz fronti un karalaukā daudz pieredzējis. Karš bija beidzies, bet palikušas sāpes, dvēseles mokas, un radās doma mākslas darbā attēlot savus pārdzīvojumus. "Ne jau skati, pārdzīvotā vīzijas mani nomāca, bet gan vispārējais iztukšotības stāvoklis, skepse, nemiers. Es agrāk nekad nebiju pat domājis rakstīt par karu,"[112] kādā intervijā atzina autors. Viņu bieži māca depresija. Tikai kara pārdzīvojuma apzināta analīze ļāva rast šīs depresijas iemeslus. Daudz līdzīga viņš vēroja arī savu paziņu un draugu vidū. Tie bija "nemierpilni, bezmērķīgi, bieži eksaltēti, vienaldzīgi un pašos pamatos arī skumji. Kara ēna klājās pār mums arī tad, kad mēs nepavisam negribējām par to domāt."[113]

Tiesa, personiski Remarks pārdzīvoja tikai nelielu daļu no tā, ko desmit gadus vēlāk attēloja savā romānā, tomēr pieredzētais, paša acīm skatītais kaujaslaukā un lazaretē, kā arī citu stāstītais atstāja paliekošas pēdas jaunā rakstnieka liktenī. Viņš bija izbaudījis spēcīgo kara propagandu, apjautis karu kā postošu katastrofu cilvēku dzīvē un likteņos. Viņa pienākums nebija karot ierakumos, doties kaujās, bet labot sagrautās dzelzceļa stacijas un telefonu līnijas. Un tomēr. Daudz ko viņš pieredzēja tieši sagatavošanās laikā kazarmās Osnabrikā. Romānā tēloto skolas biedru prototipi bija viņa paša draugi. Remarks nonāca Dīsburgas lazaretē, kur vēl tiešāk apjauta, ka karš ne tikai nonāvē cilvēkus un rada milzīgus materiālus zaudējumus, arī atgriežoties no frontes, tas neļauj kareivjiem dzīvot. Remarks romānu pabeidza un tā fragmentus nolasīja saviem draugiem, kurus saviļņoja autora darbs, un viņi ieteica to izdot. Vairākas izdevniecības Remarka romānu noraidīja, pat īsti neiedziļinoties manuskriptā, vien izdzirdušas, ka romāns ir par karu. Taču apgāds "Propilēns" (*Propyläen Verlag*) romānu "Rietumu frontē bez pārmaiņām" tomēr pieņēma, solot samaksāt 20 tūkstošus marku: tolaik ap 24 tūkstošiem latu, bet sev paturot visas publicēšanas un tulkošanas tiesības. 1929. gadā apgāds tomēr romānu izdeva (tas pabeigts 1927. gadā un 1928. gada beigās publicēts vācu laikrakstā *Vossische Zeitung*). Jau

kopš Pirmā pasaules kara beigām pasaules literatūrā bija tapuši vairāki kara tematikai veltīti romāni. Šķita, ka kopš baisajiem notikumiem pagājuši daudzi gadi un dzīve rit savu gaitu. Tomēr pārsteidzoši – romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" satricināja pasauli, atnesa tā autoram nepieredzētu popularitāti (grāmata iznāca 1929. gada 31. janvārī, divu nedēļu laikā tika pārdots 100 000 eksemplāru, četru mēnešu laikā – jau pusmiljons, bet 1930. gada sākumā – pāri miljonam) un dažu mēnešu laikā tika iztulkots ļoti daudzās pasaules valodās. "Brīnumi turpinājās. Nepazīstamais, neievērojamais Šerla izdevniecības kantorists drīz sāka dzirdēt savu vārdu visās malās. Grāmatveikalu logi, laikrakstu slejas vārda tiešā nozīmē kliedza par viņu. Tramvajos, vilcienos, apakšzemes dzelzceļā – visur pasažieriem rokās bija viņa grāmata."[114] Krasi pārmainījās arī jaunā rakstnieka dzīve. Pasaules rakstniecības vēsturē nav daudz tādu gadījumu, kad rakstnieks tik strauji kļūtu populārs un pasaulē atzīts. Romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" tajā pašā 1929. gadā iznāca arī latviešu valodā.[115] Tomēr 1930. gadā sāka vērsties plašumā kampaņa pret rakstnieku Remarku un viņa romānu, drīz tā pārauga feļetonos, parodijās un satīrās, savukārt par autoru tika baumots, ka viņš esot jūdu izcelsmes vai pat franču aģents, blēdis un krāpnieks, jo nepiederot pie 'pirmās frontes' paaudzes un karā iesaistījies tikai 1917. gadā, tādējādi daudz ko no saviem kauju aprakstiem esot "aizņēmies" no citu rakstnieku darbiem.

Remarka romāns būtībā bija viņa paaudzes likteņstāsts; autors tikai stāsta – nevienu neapsūdzot un netiesājot. Rakstnieks bija atteicies no jaunā laika sabiedrisko strāvojumu skaidrošanas vai notikumu interpretācijas, turklāt necentās uzsvērt to, ka kareivis ir varonis; vispirms katrs kareivis ir cilvēks, kurš – bieži vien pret savu gribu – iesaistīts cīņā uz dzīvību un nāvi. Autors atklāja, ka karš sagrauj visas ilūzijas, runas par upurēšanos un varonību padarot par tukšām frāzēm. Tādu pašu zudušo paaudzi atklāja arī amerikāņu rakstnieks Ernsts Hemingvejs romānā "Ardievas ieročiem" (*A Farewell to Arms*, 1929), kurš, tāpat kā vācu rakstnieks, piederēja tai pašai zudušajai paaudzei, kura nekad nespēja atbrīvoties no karā gūtajām emocionālajām un psiholoģiskajām traumām.

Rakstnieks Remarks caur savu "es" – pirmās personas stāstījumu – atgriezās jaunā kareivja Paula Beimera kara gadu pieredzē, izmantojot it kā dienasgrāmatas pierakstus, kuros atklājās šai paaudzei iekalto frāžu melīgums, pazemojošā dresūra apmācību laikā, šausmas dubļu pilnajos ierakumos un pilnīgs ilūziju zudums. Tikai un vienīgi kareivju *draudzība* deva spēku izturēt šo postu un zināmu nolemtību. Remarka romāna panākumus galvenokārt nodrošināja tas, ka lasītājs spēja sevi identificēt ar stāstītāju. Remarka "es" vēstījums lappusi pēc lappuses pārauga "mēs" vēstījumā, tas pamatojas rakstnieka vēlmē uzrakstīt grāmatu, "kurā karš nav skatīts kā vēsturisks notikums, bet, aprakstīts no spēcīga personīgā pārdzīvojuma skatpunkta, kļūst par veselas paaudzes likteni. [..] Biogrāfiskais elements izcelts vēstītāja vārdā. *Pauls* ir rakstnieka otrais vārds, bet *Beimers* bija rakstnieka vecmāmiņas

uzvārds. Atsevišķās personās, dažās darbības vietās un atsevišķās epizodēs viņš iestrādāja reālas atmiņas par cilvēkiem, kurus bija saticis. [..] Tikai visu to Remarks akcentēja šaurā kara norišu nogrieznī, astoņu jaunu vīriešu pārdzīvojumos."[116] Remarka tēlotie jaunie zēni bija spiesti pamest ierasto dzīvi, piedzīvot pazemojumus, kļūdami par 'kauju mašīnām'. "Tā kā Remarks karu tēlo no mazā cilvēka un upuru, nevis politisko darboņu perspektīvas, viņš neraksta laikmetīgu vēstures romānu, bet gan vēsturi par cilvēkiem,"[117] rakstīja Remarka biogrāfs Vilhelms fon Šternburgs. Tas, ka rakstnieks tēlojis Pirmo pasaules karu no sava laika skatpunkta, pat kļūstot sekundāri, jo romānam nav laika noteiktās vai ierobežojošās robežas (*Zeitlosigkeit des Romans*), un tieši šajā apstāklī Šternburgs saskata pamatojumu, kāpēc romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" atšķirībā no citiem kara romāniem pārdzīvojis gadu desmitus. Remarka romāns sastāv no kara epizodēm, posmiem un to ietekmes uz cilvēkiem, kuri visā tajā ierauti. Viņa tēlotajiem jauniešiem nākotne nav iespējama arī tāpēc, ka viņus ir nodevuši viņu patriotiskie tēvi un fanātiskie skolotāji, ar varonības frāzēm sūtot tos ierakumu ellē; viņiem ir tikai atmiņas par idillisko pagātni un kailā izdzīvošanas cīņa tagadnē. Romāna vadmotīvs nav kara ārējās sagrāves posts, galveno uzsvaru autors licis uz iekšējiem procesiem, ko karš izdara ar cilvēkiem. Katra indivīda nāve militārā pasaulē, kara apstākļos bija kļuvusi nenozīmīga. Un rezultātā bija faktiski tapis nevis kara, bet gan pēckara romāns, ko kopā bija uzrakstījuši autors Remarks un fiktīvais stāstītājs Pauls Beimers.[118]

Ažiotāža ap šo romānu sasniedza nepieredzētus apmērus un kulminēja, kad romāns tika ekranizēts un Amerikā uzņemtā filma nonāca Vācijā. Notika vairākas aizliegšanas akcijas, Berlīnes nacionālsociālisti ar Jozefu Gēbelsu priekšgalā bloķēja filmas izrādīšanu – "vācu skatītāju drošības labad". Viens no iemesliem bija arī tas, ka filma uzņemta Amerikā. Ko rakstniekam Remarkam pārmeta? Viņu identificēja ar romāna galveno varoni Paulu Beimeru, un kritiķi vienkāršoti izskaidroja: Remarkam kā autoram bija tiesības kā kara ieguvumu izcelt kareivju draudzību, bet viņš nebija novērtējis fronti un tās nozīmi kopumā. Viņa skatījums esot šaurs, uz atsevišķām personām attiecināts, tādēļ subjektīvs un apolitisks. Izcelta tika tieši *atsevišķu* kareivju draudzība, kamēr nacionālistiskas ievirzes kara romānos, piemēram, Vernera Beimelburga "Bozemillera grupa" (*Gruppe Bosemüller*, 1930), Jozefa Magnusa Vēnera "Septiņi pie Verdunas" (*Sieben vor Verdun*, 1930), jau virsrakstos izcelta *kopības* sajūta un pārspīlēta varonības glorificēšana, neparādot tīri cilvēcīgās ciešanas un šaubas; arī zināma mistifikācija, kā, piemēram, Hansa Cēberleina romanā "Ticība Vācijai" (*Der Glaube an Deutschland*, 1931).

Vērtīgākais visā šajā polemikā bija tas, ka tika rosināts *domāt*. Romāna "Rietumu frontē bez pārmaiņām" sižets ir vienkāršs – par astoņiem deviņpadsmitgadīgiem puišiem no vienas ģimnāzijas klases – "mēs saprotamies bez vārda, un katrs no mums noskārst, ka tādos brīžos ir lieka visa runāšana", kuri 1915. gadā kā brīvprātīgie devušies uz fronti. Brīvprātība gan varētu būt visai nosacīta – viņus visus ir

saaģitējis skolotājs Kantoriks. Viņi tik tikko sākuši iepazīt dzīvi, bet nonākuši absolūti citos apstākļos. Viņi vispirms nonāk kazarmās, tad frontē, kaujaslaukā, ierakumos, kur dzīves nav, ir tikai izdzīvošana, nāve un iznīcība, šausmas un bezizeja. Viņi jūtas nesaprasti, vientuļi, apjaušot neatbilstību starp skolotāja Kantorika sludinātajām patiesībām un reālo situāciju kaujaslaukā. Viss ir bijis tikai tukšas, pat liekulīgas frāzes. Interesants ir fakts, ka šo romānu (arī Ludviga Renna "Karš") latviski tulkojis bijušais karavīrs rakstnieks Aleksandrs Grīns.

Remarka zudusī paaudze bija pāragri novecojuši jaunieši. "Dzelzs zēni, dzelzs jaunatne! Nevienam no mums vēl nav pilni divdesmit, bet zēni, jaunatne – tas jau sen ir garām. Mēs esam veci ļaudis."[119] Vairākkārt romānā ieskanas zaudētās dzīves skarbums un baismā apjausma, ka arī pēc kara diezin vai dzīve būs iespējama: "No tā laika, kamēr mēs esam šeit, starp mums un pagātni ir izrakta dziļa plaisa, bet mūsu rokas to nav rakušas. Dažreiz mēs mēģinām to aptvert un noskaidrot, bet tas mums lāgā neizdodas. [..] Mēs vēl neesam paspējuši saaugt cieši kopā ar dzīvi. Karš mūs ir noskalojis un aizrāvis sev līdzi. Citiem, vecākajiem, karš ir tikai pārtraukums, un viņi vēl spēj domāt par lietām, kas nāks pēc kara, turpretī mūs viņš ir pilnīgi sagrābis savā varā, un mēs nezinām, kā viss tas beigsies. Mēs zinām pagaidām tikai vienu, mēs esam palikuši grūtsirdīgi un rupji savādnieki un tomēr – pat neprotam lāgā skumt."[120] Remarka varoņiem, iepazīstot reālās situācijas sadursmi ar iedomāto realitāti, nākas piemēroties apstākļiem un baisi apjaust, ka cilvēkam visā šajā bezjēdzībā, absurda pasaulē nav nekādas vērtības, nekādas nozīmes, kaut arī tieši viņš ir iesaistīts visos procesos, viņš cieš un mirst. Jauno cilvēku mājas ir barakas. Fronte, kas ir kā "baisa vērpete", ir viņus neatgriezeniski pārmainījusi – "fronte ir palikusi par būri, kurā mēs esam ieslodzīti un nervozi gaidām, kas notiks. [..] Mēs atrodamies gadījuma varā"[121] un "mēs esam palikuši par bīstamiem zvēriem. Mēs necīnāmies, mēs tikai aizstāvamies, lai glābtos no iznīcināšanas.".[122]

Kā lai dzīvo tālāk pēc visa tā, kas pieredzēts, – šādus jautājumus risina puiši, bet samulst, jo nezina atbildes un neviens viņiem arī nespēj to izskaidrot: lielie mācītāji un aģitētāji paši atrodas drošībā un frontes aizmugurē, un jauniešu bezizeja netieši tos nolemj nāvei – "divus gadus no vietas šaut, iet uzbrukumā, roku granātu cīņā un tā tālāk, to tak nevar vienkārši nomest kā noautu zābaku. [..] Šis karš ir mūs visus pazudinājis"[123]; "Mēs vairs neesam jaunekļi, kaut gan pēc mūsu vecuma tas tā varētu likties. Mēs vairs nespēsim kā citu paaudžu jaunekļi mesties ar visu krūti dzīves cīņā, jūsmot un tiekties iekarot visu pasauli. Mēs esam bēgļi; mēs bēgam paši no sevis un savas dzīves. Mums bija tikai astoņpadsmit gadu – mums tikko sāka vērties vaļā pasaules vārti, mums vajadzēja mīlēt dzīvi, un – mums vajadzēja ienīst un šaut. Pirmās frontē dzirdētās granātas troksnis saplosīja mūsu dvēseles. Mēs vairs nespējam un arī nespēsim strādāt mierīgu darbu, cīnīties par savu nākotni, jo mēs tam visam vairs neticam. Mēs ticam karam"[124]. Ar šo atziņu lielākoties ir apzīmogoti visi rakstnieka Remarka romānu varoņi.

Jauno kareivju atmiņās ik pa brīdim atnāk cita, jau zudusī pasaule – "pagātne ir tikai parādība, mīklaina atkalredzēšanās, ēna, kas mūs apmeklē vientulības stundās un no kuras mēs baidāmies, jo aiziedama tā atstāj mūs bez cerībām; viņa nav sasniedzama, un mēs to zinām"[125]; "tagad mēs jutīsimies dzimtenē kā ceļinieki. Mēs esam nobrūnējuši un noārdēti notikumu vētrās. Mēs pazīstam visu sīkumu atšķirības vēl labāk nekā tirgotāji, mēs, kas esam bijuši cilvēku miesnieki. Mums ir palikusi sveša bezrūpība, un pārņēmusi briesmīga vienaldzība pret visu. Mēs reizē esam kā pamesti bērni un reizē piedzīvojuši kā veci ļaudis, mēs esam rupji un sērīgi, un pavirši. Man liekas, mēs tā kā tā esam pazuduši."[126]

Traģisko apjausmu sakāpina Paula nespēja atvaļinājuma laikā justies labi, kā mājās – viss ir svešs, pagājis un neaizsniedzams uz neatgriešanos – karā un cīņās neiesaistītie ir palikuši tādi paši, bet mainījies ir pats Pauls, starp tagadni un bijušo ir radusies dziļa, nepārvarama plaisa – "es nejūtos vairs šeit kā mājās, man liekas, ka esmu nokļuvis svešā pasaulē"[127]; "es vēlētos atgūt manu jaunības sparu, ko es esmu pazaudējis, sēdēdams ierakumos"[128]; "pagātne vairs neņem mani atpakaļ, un vārti uz bijušo ir aizkrituši ciet. [..] viss bijušais ir tikai vārdi, un manis tie vairs nesasniedz"[129]. Šajās atziņās rakstnieks Remarks iezīmē to, ka "atgriešanās" dzīvē pēc kara nav iespējama. Pārdzīvotais ir savažojis dvēseli, dzēsis cerību. Šie cilvēki ir nolemti bojāejai, jo nespēj dzīvot kā citi. Viņi nespēj saskatīt dzīves ilgstamību, viņi dzīvo bez domām par rītdienu. Viņu dzīve ir tikai šis mirklis. Cits var arī vairs nebūt. Viņi apzinās trauslo robežu starp dzīvību un nāvi.

Rakstnieks nepamāca, nemēģina pārliecināt, bet viņa attieksme ienāk ar sarunu starpniecību par karu, tā rašanās cēloņiem, atklājot arī šo notikumu bezjēdzību, – "mēs esam šeit, lai sargātu tēvzemi. Bet arī franči sēd ierakumos, lai darītu to pašu, lai sargātu savu dzimteni. Kuram tad no mums ir taisnība?"[130]; ".. te mēs gandrīz visi esam vienkārši ļaudis. Un arī Francijā viss lielais vairums ir strādnieki, amatnieki vai mazi ierēdņi – kāpēc tad tādam franču atslēdzniekam vai kurpniekam jābrūk virsū vācietim. Nē, naidojas tikai valdības. Es nebiju redzējis neviena paša franča, pirms mani atsūtīja šurp, un lielākai franču kareivju daļai būs klājies tāpat. Viņu piekrišanu neprasīja, tāpat kā mūsu."[131] Viņi visi ir jauni, viņi visi tikai grib dzīvot – bet, ja tu neuzbruksi un nenonāvēsi pirmais, tad nonāvēs tevi. "Es esmu jauns, man ir tikai divdesmit gadi, bet es zinu, ka dzīvē ir tikai izmisums, nāve, bailes un bezjūtīga paviršība, zem kuras slēpjas moku bezdibenis. Es redzu, ka karapulki iet viens pret otru un klusēdami, nekā nezinādami, muļķīgi, paklausīgi un nevainīgi slepkavo viens otru. [..] Mēs tikko esam sākuši dzīvot, bet visas mūsu zināšanas par dzīvi aprobežojas ar nāvi un nāvēšanu. Kā gan tas viss beigsies, un kas gan ar mums galu galā notiks?"[132]

Kaujaslaukā nāve sastopama ik uz soļa, bet cik neizsakāmi sāp tad, kad tiek ievainots un mirst skolas biedrs, ar kuru kopā pavadīta bērnība. Faktiski ar katra drauga nāvi aiziet daļa pagātnes, kopīgās atmiņas, ikdienas sīkumi, tā pasaule,

kurā *bija dzīve*, aizvien mazāk paliek saišu ar bijušo, ar savējiem. Tālab tik neiespējama romānā ir Paula atgriešanās no kara. Arī viņš iet bojā: vai gan viņš spētu dzīvot bez saviem karā kritušajiem draugiem, dzīvot pasaulē, kas kļuvusi viņam sveša?

"Tagad, atgriezušies mājās, mēs būsim gurdi, līdz nāvei novārguši, izdeguši kā veca koka stumbri, bez saknēm, kas vieno ar dzīvi, un bez nākotnes cerībām. – Bet mēs nekad nevarēsim vairs dzīvot kā citi cilvēki, mēs nekad nejutīsimies kā mājās. – Mūs arī nesapratīs. [..] – Mēs esam kļuvuši paši sev lieki."[133] Šie pāris puiši Remarka romānā veido visas zudušās paaudzes modeli – tie aizgājuši karā, ievainoti, kļuvuši par invalīdiem, pat garīgi slimiem, bet cik no viņiem pārnāks no šī kara? Un vai atnākušie spēs dzīvot tālāk ar šo kara pieredzi? Nespēja dzīvot un pēc pārdzīvotā atgriezties normālā, "ne-kara" dzīvē atklājas citā rakstnieka romānā – "Mājupceļš" (latviski arī ar nosaukumu "Atgriešanās" (*Der Weg zurück*, 1931)). Kāpēc kara tēma nedeva mieru Remarkam ne 20. gados, ne vēlāk, kad viņš pēc depresijas pārvarēšanas meklēja iespēju *atgriezties* mājās? Karš un tas, ko viņš tajā bija redzējis, cilvēku likteņi, kurus viņš iepazina frontē un kurus bija sastapis lazaretē, katrā ziņā veicināja dvēselisku nestabilitāti, rezignāciju, ilgas pēc draudzības un apslēptas bailes no nāves. Romāns "Mājupceļš" vēstī par Veimāras gadiem šķietamā miera pasaulē. Tas bija iecerēts kā no kara pārnākušā Paula Beimera turpmākais dzīvesstāsts, tomēr pēdējās romāna "Rietumu frontē bez pārmaiņām" lappusēs autors viņam bija licis iet bojā. Jau tādējādi rakstnieks bija iezīmējis bezizeju. Faktiski veidojas sava veida kara un pēckara romānu triloģija: "Rietumu frontē bez pārmaiņām" (kara laiks), "Mājupceļš" (1918./1919. g. revolūcijas laiks) un "Trīs draugi" (pasaules saimnieciskās krīzes laiks pēc 1929. g.). "Mājupceļš" ir sava laikmeta hronika, "es" vēstītājs Ernsts Birkholcs izjūtās un domās, ar savu biogrāfisko pamatstrāvojumu tuvinās kritušajam "priekšgājējam". Karš ir beidzies, un sākas garais atgriešanās ceļš dzimtenē, konfrontācija ar miera pasauli. Viss ir mainījies – un bijušie kareivji jūtas kā svešinieki, kuri vairs nav nekur piederīgi, kā "izkrituši no laika", kā "izkrituši no dzīves". Tie, kuri karu pārdzīvojuši un pārcietuši, ir apzīmogoti, viņu jaunība, tā īsti nesākusies, ir pagājusi, viņi paši kļuvuši par ilūzijas zaudējušiem skeptiķiem. Viss karā ir zaudēts, palikusi vien ticība draudzībai. Un šī rakstniekam tik ierastā vientulības tēma, ilgas pēc draudzības un patiesas mīlestības saaužas ar trimdā rakstīto romānu "Trīs draugi" (*Three Comrades*, 1936; *Drei Kameraden*, 1938). Tikai pirmajā mirklī šis romāns šķiet aizraujošs un izjusts mīlas stāsts, kurā politika un aktuāli laikmeta notikumi palikuši atstatus, patiesībā rakstnieks atkal atgriezies pie zudušās paaudzes tēmas. Trīs jauni vīrieši, zaudējuši ilūzijas, kļuvuši ciniski pret pasauli, strādā nelielā auto darbnīcā. "Es" vēstītājs Roberts Lorkamps, "šefs" un kādreizējais sacīkšu braucējs Otto Kēsters un "pēdējais romantiķis" Gotfrīds Lencs. Viņi ir bijuši kopā karā, viņus nomāc kopīgais frontes pārdzīvojums. Viņi runā un dzer caurām naktīm, lai to aizmirstu. Viņi kaujas ar materiālām izdzīvošanas grūtībām, pavadīdami drudžaino laiku ar sarkastiskām piezīmēm, ar zināmu

skepsi, viņi neredz vietu šajā jaunajā pasaulē. Un Remarks ieskandina tās pašas stīgas, ko romānā "Mājupceļš", – tā ir vilšanās un tukšums. Šo trīs jauno vīriešu dzīve nav ierindojama pilsonības normalitātē. Viņi tur neiederas. Gotfrīds Lencs spiests konstatēt, ka *mērķi* dzīvi veido pilsonisku, bet viņiem šo mērķu nav. Atkal un atkal Remarks atgriežas pie neziņas par savu varoņu turpmāko likteni. Viņi nav spējīgi domāt par nākotni. Vai ir vēl kaut kas cits iespējams bez vientulības? Un naktslokālos un kafejnīcās (tieši tāpat kā Kestnera "Fabianā") saplūst cilvēki, kas ir vientuļi šajā pasaulē, zaudējuši mērķi, ideālus un vērtības. Šo sajūtu pēckara pasaulē un vilšanos jaunajā republikā nav aizstājis nekas cits; ar rumu pildīta glāze ir eliksīrs, lai izturētu. Tas ir kas vairāk par dzērienu, tas ir *draugs*, kas visu padara vieglāku. Tas uz mirkli pārmaina pasauli. Remarks romānā ieskicē Veimāras Republikas beigas 20. gadu izskaņā. Kā zemstrāva jaušama jaunās – tuvojošās ideoloģijas vara un posts. Politisko uzskatu sadursmē uz ielas negadījumā iet bojā apolitiskais, pesimistiskais dzīves mākslinieks Gotfrīds. Un kļūst skaidrs, ka jaunajos apstākļos, radikalizētajā sabiedrībā cilvēka dzīvei un dzīvībai vairs nav nekādas vērtības. Otto vēlas atriebt drauga vardarbīgo nāvi. Viņš nedēļām ilgi klīst pa Berlīnes ielām, lai atrastu slepkavu. "Un tieši atriebības motīvs visos nākamajos Remarka romānos kļūst par centrālo dramaturģisko momentu,"[134] raksta Vilhems fon Šternburgs. Pamatos izmainās paša Remarka domas – "cilvēks, kas kļuvis eksistenciāli apdraudēts un beztiesisks, nedrīkst vairs nespēcīgi akceptēt savu upura lomu"[135]. Romāns tapa trimdas apstākļos, kad tiesības un likums bija zaudējis savu "derīgumu". Ar Patrīcijas Holmanes tēlu Remarka daiļradē pirmo reizi būtisku lomu ieguva sieviete. Tikai mīlestība, pēc Remarka domām, neprātīgajam atdod prātu, jēgu. Tomēr Patrīcija nomirst tuberkulozes sanatorijā. Remarks ne tikai izvēlas traģisku galu šim mīlas stāstam 19. gadsimta romānu un operu stilā. Romāna pamatā paliek Remarka jautājumu jautājums – vientulība šajā pasaulē. Tieši mīlestības zaudējums, nāve ir pamatojums šim nebūtības stāvoklim – mēs paliekam savas esamības lielajā tukšumā. Faktiski Patrīcija šajā stāstā kļūst par ceturto draugu. Un draudzība ir augstākais cilvēku attiecību mērs (kas jo būtiski bija tieši trimdas apstākļos, kad tapa šis romāns). Tā ļauj pārdzīvot šo laiku. Un pirmo reizi Remarks tik skaidri to ierakstīja jau romāna virsrakstā: *trīs draugi* – sava veida kopība, brālība, noslēgta savējo kopa. Vientulība kļūst par karu pārdzīvojušo, pāragri novecojušo puišu kopīgo zīmi. Arī šī romāna varoņi kara laikā zaudējuši savas jaunības ilūzijas, ticību nākotnei, viņiem vairs nav nekā cita kā vien viņu draudzība. Miesas brūces gadi gan ir aizdziedējuši, bet tie nav varējuši aizpildīt dvēseles tukšumu. Pēckara pasaulē dzīve ir kā irstoša smilts laika vējā. Tikai mīlestība spēj dot dzīvei jaunu saturu, piepildīt to. Bet tā ir tik trausla kā pati dzīvība. Remarka romānos jo spēcīgi ieskanas zudušās paaudzes brālības un draudzības izjūta, kas pārbaudīta jau agrā jaunībā, pārciešot kara šausmas, no kurām gan viņa varoņi nespēs atbrīvoties nekad. Atmiņas par karu kā uzmācīga ēna allaž seko Remarka darbu varoņiem.

1933. gadā grāmatu sārtā sadega arī Remarka grāmatas. Viņa romāni "Rietumu frontē bez pārmaiņām" un "Mājupceļš" Trešās impērijas laikā bija aizliegti. Rakstnieks palika ārpus politiskām peripetijām, bet savas tālaika izjūtas ierakstīja darbos.

Vācu rakstniecībā tapa romāni un īsprozas darbi, kuros kara pieredzējums mijas ar dzīvi pēckara laikā, kas, izrādās, ir vēl grūtāka un mokošākā nekā pats kara pārdzīvojums. Kāda ārsta pēckara dzīve ienākusi Hansa Karosas romānā "Ārsts Gions" (*Der Arzt Gion*, 1931). Rakstnieka Hansa Karosas pieredzējumi Pirmā pasaules kara laikā, kad viņš kā brīvprātīgais bija iestājies karadienestā, jau notēloti "Rumānijas dienasgrāmatā" (*Rumänisches Tagebuch*, 1924), kas vēlāk pārdēvēta par "Kara dienu grāmatu". Tēloti tikai pāris mēneši 1916. gada izskaņā, šķiet, ka Hanss Karosa bija līdzi no mājām paņēmis dvēseles spēku, kas ļāva viņam pārvarēt iznīcības šausmas. Tai sekoja "Ārsta Birgera liktenis" (*Das Schicksal Doktor Bürgers*, 1930). Arī romānā "Ārsts Gions" saskatāmas autobiogrāfiskas iezīmes: Karosa bija gan ārsts, gan rakstnieks. Ārsts Gions cenšas būt ne vien slimās miesas, bet arī dvēseles dziedinātājs, palīgs katram viņa ciešanās un bēdās, un vārdā neminētā pilsēta iezīmē Minhenes atmosfēru. Romānā tēloti pirmie gadi pēc pasaules kara, pilsēta pilna invalīdu un novārgušu bērnu bālām sejām. Ārsta uzdevums ir – palīdzēt arī dzīvot. Katrs no šiem cilvēkiem, ar kuriem viņu saved kopā darba pienākumi, ir savā ziņā laikmeta simbols. Šķiet, ka visa zeme, visi ļaudis ir pieceļami kā no grūtas slimības gultas. Bet vai tas būs ārsta Giona spēkos? Faktiski Karosa šajā pēckara laikā nāca ar pozitīviski tendētu rakstniecību – ar ticību labajam. Rakstnieks Karosa izeju no karā gūtā pārdzīvojuma meklēja pagātnē – atgriezdamies savas bērnības un jaunības pasaulē. 1922. gadā iznāca viņa autobiogrāfiskais romāns "Bērnība" (*Eine Kindheit*), kurā attēloti bavāriešu ārsta dēla pirmie desmit dzīves gadi, kas atstājuši paliekošu iespaidu uz turpmāko dzīvi. Cilvēka dzīve ir sarežģīts process, tā ir mūžīga pārvērtība, bet pats galvenais – tas, ko mēs katrs veidojam savā apziņā. Šīs atziņas caurvij Karosas romānu, arī darbu "Jaunības pārvērtības" (*Verwandlungen einer Jugend*, 1928), kurā vistiešāk atklājas ģimenes un apkārtējās – šajā gadījumā svešās – ārpasaules attiecības, jauna cilvēka ceļš ārpus ierastās ģimenes pasaules. Rakstnieks rāda jaunības pārvērtības, kas aizsākas ar zēna iestāšanos ģimnāzijā, kur aizrit deviņi gadi. Karosa tēlojis arī zēna ilgas pēc mājām. Skolā nākas pārdzīvot un pieredzēt arī dažādus pārpratumus un sadursmes, un Karosa kā rakstnieks aizstāv humanitāro izglītību un cilvēka garīgās pasaules skaistumu. Atgriezies un pārdzīvojis kara šausmas, Karosa ar prieku raugās savu bērnības un jaunības dienu gaišajā atspulgā. Un tas nav tikai viņš pats, ko tur redzam, tas ir zēns un jauneklis sava laika un laikmeta kontūrās. Šo grāmatu caurstaro kluss miers, apģarotība un īpaši smalks mirdzums. 1941. gadā iznāca romāns "Skaisto maldu gads" (*Das Jahr der schönen Täuschungen*), kurš uzlūkojams par tiešu "Jaunības pārvērtību" turpinājumu un kurā aprakstīts pirmais studiju gads Minhenē.

Savos darbos vācu rakstnieki turpināja meklēt *izeju no jaunās lietišķības problēmām un aktualitātēm* (sociālas dabas jautājumu risināšanas vai kara tēmas). Tikpat būtiska nozīme bija tiem darbiem, kuros autori meklēja izeju no sava laika sociālās spriedzes un pēckara nomāktības. Pēc noveles "Nāve Venēcijā" pabeigšanas rakstnieks **Tomass Manns** bija iecerējis vēl vienu noveli, kas pārauga apjomīgā romānā **"Burvju kalns"** (*Der Zauberberg*, 1924). Romāns ar pārtraukumiem tapa ilgākā laika posmā. Vēstījums par tuberkulozes sanatorijas viesi, kurš pats kļūst par slimnieku, vēlāk atblāzmosies arī Remarka darbos. Romānā tēlotā sanatorijas vide nebija sveša arī pašam rakstniekam.

Romāna "Burvju kalns" varonis Hanss Kastorps, apzīmēts kā "dzīves rūpju bērns" un "birģeris ar aptumšojumu plaušās", nostaigā garu pārdomu ceļu, lai izdziedinātos no simpātijām pret nāvi. Romānā valda dabas stihija – sniegoti kalni, kuros nomaldās Hanss; zīmīgs ir sapņa motīvs (viņš aizmieg salā). 1924. gadā pabeigtā romāna darbība risinās pirmskara laikā, un tā norises vieta ir sanatorija. Īpašu nozīmi te iegūst slimības un nāves jēdziens, robeža starp 'tur' (dzīvē, kādreiz) un 'tagad' (sanatorijā, kalnā, uz nāves sliekšņa), jo bieži vien atgriešanās agrākajā dzīvē – arī tīri simboliski – nav iespējama; cilvēki nezina, ko ar savu dzīvi iesākt, un tērē to bez apdomas, slimajiem ir daudz saasinātākas ilgas – dzīvot, būt, elpot. Viņi daudz dziļāk izprot dzīvības un dzīves jēgu, nevar atļauties bezvērtīgi izšķiest ne minūti, viņiem *kalnā* ir cita laika izjūta – viņi tver mirkli, kamēr tie tur *lejā* steidzas, paši neapjaušot, kāpēc. Sanatorijas slimnieki alkst dzīves, kamēr tie tur lejā tiecas pēc nāves (turklāt romāna beigās sākas karš). Un ne vieniem, ne otriem – dažādām laika un vietas kategorijām, tās ir divas pasaules pašas par sevi – nav nekādas sasaistes, nekādu attiecību. Tas bija samanāms jau romānā "Budenbroki": Hanno un viņa tēva nāve simbolizēja gan ģimenes sairumu, gan jūtīgu cilvēku nespēju dzīvot darījumu pasaulē; nāves jēdziens parādījās arī turpmākajos Manna īsprozas darbos. Romānā "Burvju kalns" autors tomēr cauri nāves apjausmai un slimības laikā iegūtajām atziņām nonāk pie intereses par dzīvi. Nereti šo romānu saista ar vācu audzināšanas romāna tradīcijām, jo arī pats rakstnieks Tomass Manns atzinis, ka audzināšanas romāna uzdevums ir parādīt, ka nāves pārdzīvojums ir arī dzīvības pārdzīvojums, kas ļauj saprast cilvēku. Rakstnieks romānā tēlo noslēgtu, hermētisku vidi, savu pasauli (savā ziņā pat "ne-zemes" pasauli, ko izteic kalns), kurā cilvēks nonāk no ārpasaules (lejas, zemes). Hanss Kastorps ierodas tur uz neilgu laiku, lai apciemotu kādu radinieku, ierodas *kā viesis*, bet paliek veselus septiņus gadus *kā pacients*. Un šis laiks viņam atvēlēts, lai tiktu skaidrībā par turpmāko ceļu – atpakaļ dzīvē vai prom no dzīves – nāvē. Romānā iezīmējas cīņa starp veselo (veselību) un slimo (slimību) gan atsevišķā cilvēkā, gan visā sabiedrībā. Bet pašam Manna tēlotajam Hansam Kastorpam slimība un uzturēšanās sanatorijā kļuva par līdzekli sevis bagātināšanai un padziļināšanai. Rakstnieks Manns ar savu vēstījumu panāk interesantu samēru starp to

laiku, kuru izdzīvo varonis (*gelebte Zeit*), un to laiku, par kuru tiek vēstīts romānā (*erzählte Zeit*).

Tomasa Manna veidotais Hanss Kastorps nav mākslinieks kā Tonio Krēgers vai Gustavs Ašenbahs, viņš nav arī no pilsoniskās vides attālinājies Hanno Budenbroks vai dzīves nogurušais, ticību zaudējušais pilsonis Hanno tēvs Tomass. Jau romāna pirmajās lappusēs autors raksturo galveno varoni kā visai parasta izskata jaunekli no Ziemeļvācijas tirdzniecības pilsētas Hamburgas. Hanss nāk no kuģu būvētāju dzimtas, ir inženieris, un rakstnieks Tomass Manns atkal nosacīti atgriežas "Budenbroku" vidē un pasaulē. "Burvju kalnā" iztirzātas kara un pēckara laika izvirzītās problēmas, tomēr autors romāna darbībai liek risināties pirmskara laikā un vēstījumu nobeidz ar pērkona grāvienu un Hansa Kastorpa aiziešanu no sanatorijas, simbolisku nokāpšanu no kalna (viņš ir bijis attālinājies no reālās dzīves, procesiem un norisēm sabiedrībā – uz pasaules kara ierakumiem (sava veida atgriešanās reālajā dzīvē, realitātē). Hanss Kastorps pārvar nāvi un atgriežas dzīvē, lai atkal atrastos dzīvības un nāves starpsituācijā – karā. Izglābis savu dzīvību no nāves, atveseļojies viņš atkal ir ar mieru riskēt.

Latviešu trimdas rakstnieks Guntis Zariņš rakstīja: "Romāns "Burvju kalns", tāpat kā novele "Mario un burvis", rāda noskaņas, kas raksturīgas kara priekšvakaram. "Burvju kalns" ir aiziešana no tipiskā 19. gs. romāna. [..]. "Burvju kalnā", kaut arī ne tik spēcīgi kā Džeimss Džoiss, Kafka un Eliots, Manns sāk lietot simbolus, tēmu variācijas, priekšnojautas un domu atkārtošanu ar citiem izteiksmes līdzekļiem. Bieži vien liekas, ka šāds rakstīšans veids mūs aizved par daudz tālu no galvenā motīva vai idejas, bet, pievēršot vairāk uzmanības, mēs redzam, ka tas tikai pastiprina vilktās līnijas. Ja Manna darbi līdz šim bijuši lielākā vai mazākā mērā mākslinieka portrejas, kas ar dažām autobiogrāfiskām līnijām tuvojas Manna radītam Gētes ideāltipam, tad "Burvju kalnā" šādu personību līniju trūkst. Karš izbeidz šo cilvēku spokošanos. Manns neatbild ne uz vienu no ierosinātiem jautājumiem, bet savas idejas un problēmas rāda kristālskaidrumā. Šis darbs uzskatāms par vienu no eksperimentālākiem Manna rakstos. Tajā idejas lieliski saskaņotas ar valodu un stilu."[136]

Tomass Manns vēl nebija pabeidzis romānu "Burvju kalns", kad to jau sāka iespiest, 1924. gadā autors pielika punktu manuskriptam. Līdz tam sekmīgi jau bija norisējuši romāna fragmentu publiskie lasījumi. Fišera izdevniecība, kas bija kompetenta grāmatu tirgū, atzina romānu par lielisku, tomēr pats autors šaubījās, vai Vācijā, kas vēl nebija atspirgusi pēc inflācijas un visādām pārmaiņām, atradīsies pāris tūkstošu cilvēku, kuri pirks šo romānu, kas nepavisam nav viegls laika kavēklis, pēc kāda alkst daļa dzīves nogurušo lasītāju. Tomēr grāmata guva panākumus, to izpirka, tulkoja. Rakstnieks Manns romāna panākumus sliecās skaidrot ar darba aktualitāti. Savā "Dzīves aprakstā" (*Lebensabriss*) viņš raksta: "Bija skaidrs, ka abi šie sējumi kādus desmit gadus agrāk nedz varēja tikt uzrakstīti, nedz atrast

lasītāju. Tam bija vajadzīgi pārdzīvojumi, ko autors bija pārcietis kopā ar savu nāciju un ko viņam savlaicīgi vajadzēja sevī mākslinieciski nobriedināt. Vispārējais posts bija plašās publikas uztveršanas spējas pakļāvis tieši tam alķīmiskajam "kāpinājumam", kas īsteni ir jaunā Hansa Kastorpa piedzīvojuma saturs. Jā, protams, vācu lasītājs pazina sevi vienkāršajā, bet "šķelmīgajā" romāna varonī; viņš varēja un gribēja tam sekot."[137]

1929. gadā Tomasam Mannam tika piešķirta Nobela prēmija rakstniecībā. Par prēmijas piešķiršanu Mannam pirmo reizi tika spriests jau 1913. gadā pēc noveles "Nāve Venēcijā" iznākšanas (toreiz prēmiju piešķīra dramatiķim Gerhartam Hauptmanim), tad sākās karš un runas apklusa, tās atjaunojās pēc romāna "Burvju kalns" iznākšanas 1924. gadā. Daudzi jau steidzās viņu sveikt, tomēr tie bija maldi. 1929. gadā Tomass Manns prēmiju gan saņēma, bet ne par noveli "Nāve Venēcijā" vai romānu "Burvju kalns", pat ne par visu literāro darbību kopumā, bet gan par romānu "Budenbroki", kas ar gadiem bija ieguvis aizvien nopietnāku atzinību kā klasisks un reizē mūsdienīgs darbs. Atzinība un slava rakstniekā Tomasā Mannā raisīja pārdomas, kas visai drīz guva izpausmi Jāzepa tetraloģijas pirmajā romānā un līdzās citiem autobiogrāfiskajiem motīviem ietvēra arī tēmu par godinājumiem dzīves laikā, par pasaules atzinību un slavu. Jāzeps jau kopš agras jaunības dzīvoja "paaugstinājuma" gaidās un nojausmās, līdz brieduma gados patiesi sasniedza visaugstāko stāvokli Ēģiptē, nostājās līdzās faraonam, un viņa bērnu dienu sapņi par savu neparasto, dievišķo likteni itin kā īstenojās. Tomēr izrādījās – tas nav tik vienkārši un pašsaprotami. Visu godu un atzīšanu saņēma Jāzepa vecākais brālis Jūda, kuru pasaules slava nemaz nebija lutinājusi, viņš nekādi nebija gatavojies šai atbildībai, tomēr ar izbrīnu, bailēm un lepnumu viņš pakļāvās tēva lēmumam. Gadu gaitā Tomasa Manna rakstnieka dzīve arvien vairāk sasaistījās ar politiku un ar pārmaiņām valstī. Tas kavēja darbu, radīja bažas un neziņu. 1933. gadā Tomass Manns ar ģimeni devās uz Šveici atpūsties, tomēr šī atpūta ieilga uz vairāk nekā sešpadsmit gadiem. Viņš neiesaistījās nekādās politiskās diskusijās. Šīs klusēšanas laikā tapa Jāzepa tetraloģijas pirmie divi romāni. 1933. gada oktobrī Fišera izdevniecībā Berlīnē iznāca pirmais sējums – "Jēkaba stāsti" (*Die Geschichten Jaakobs*). Turpmākajās grāmatās – "Jaunais Jāzeps" (*Der junge Joseph*, 1934), "Jāzeps Ēģiptē" (*Joseph in Ägypten*, 1936) un "Jāzeps maizes devējs " (*Joseph der Ernährer*, 1943) netieši atklājas Tomasa Manna izstumtība un trimdas izjūtas. Gribējās atgriezties Vācijā, tomēr rakstnieks nespēja iedomāties, kā tur varētu dzīvot – melu un slepenu noziegumu atmosfērā. Pēc kāda provokatoriska raksta 1936. gadā gan Tomass Manns vairs nespēja klusēt, viņš nostājās opozīcijā Vācijā valdošajam režīmam, un tas nozīmēja, ka nekavējoties visā Vācijā tika aizliegtas viņa grāmatas, rakstniekam atņēma Vācijas pavalstniecību, bet Bonnas universitāte atsauca viņam piešķirto doktora grādu.

Rakstniekus saistīja gan kara pieredze, gan vēsturisku personību likteņi. Rakstnieks Ervīns Gvido Kolbenheijers romānu triloģijā pievērsās šveiciešu ārsta un dabaszinātnieka Paracelza dzīves tēlojumam. Šī triloģija ir rakstnieka būtiskākais darbs. Idejiski tas turpina jau romānā "Meistars Joahims Pauzevangs" (*Meister Joachim Pausewang*, 1910) aizsākto līniju. Arī Paracelzs ir Dieva meklētājs vācu būtības garā. Tēlojot ārsta un filozofa Paracelza dzīvi, rakstnieks, šķiet, gribējis rādīt vācu tautas tieksmi pilnveidot savu garīgo būtību. Rakstnieka uztverē reformācijas laika sākums, kad dzīvojis Paracelzs, un tagadne ir radniecīga, jo abos jaušamas alkas pēc garīgās brīvības. Rakstnieks Kolbenheijers bija cerējis, ka Paracelzs romāna gaitā varētu izaugt par vācu cilvēka simbolu, vācu ģēniju. Romāna pirmajā daļa "Paracelza bērnība" (*Die Kindheit des Paracelsus*, 1917) tēloti galvenā varoņa – švābu ārsta dēla agrīnās jaunības gadi un uzturēšanās kādā namā netālu no klostera. Viņa māte ir mirusi reliģiskā apmātībā, un zēna sapnis ir kļūt par ārstu, lai varētu palīdzēt cilvēkiem. Otrajā daļā "Paracelza zvaigzne " (*Das Gestirn des Paracelsus*, 1922) rakstnieks tēlojis jaunā vīrieša izaugsmes gaitu, mainot darbības norises vietu un nostādot viņu dažādās izšķirošās izvēles situācijās. Viņš pieredz atzinību, pēc studijām pievēršas alķīmijai, lai izmēģinātu jauniegūtās zināšanas. Viņa ceļš ved uz dažādām zemēm, un viņam līdzi nāk brīnumārsta slava. Paracelzs rakstniekam Kolbenheijeram saistījās ar iespēju medicīnas zinātņu atklājumus izmantot cilvēku labā, padarot tos pilnīgākus. Tāpat kā Paracelzam, arī pašam rakstniekam medicīna bija tikai ceļa sākums cilvēka būtības izzināšanai. Cilvēkam kā mikrokosmosam vispirms ir jāizzina pašam sevi. Tomēr tas nav iespējams, ja viņš neizprot pats savu laiku, to, kurā viņš dzīvo. 1925. gadā iznāca romāna trešā daļa "Paracelza trešā impērija" (*Das dritte Reich des Paracelsus*). Rakstnieks ar savu triloģiju uzlūkojams par mūžīgo vācu gara meklēšanas reprezentētāju, un viņa priekšstati būtībā saistās ar tiem pašiem "Doktora Fausta" meklējumiem. Šādā aspektā Kolbenheijera radītais Paracelzs nav vairs uzskatāms par atsevišķu indivīdu, bet gan par vāciskās būtības iemiesotāju. Un atklāts paliek jautājums – vai vācu gars ir idents vācu raksturam? Šis sava laika ģeniālais ārsts, zinātnieks un domātājs būtībā bija dziļi traģiska personība. Viņš bija jaunu ceļu gājējs, tādēļ bieži nesaprasts. Viņš mēģināja dabaszinātni atsvabināt no baznīcas un reliģijas aizbildniecības, izskaust vecās māņpilnās ārstniecības metodes, tomēr labās ieceres un slava mijās ar intrigām, vajāšanu, naidu un sarūgtinājumu, kad ārstam kā mūžīgam bēglim, sava veida klīstošam holandietim bija jāklejo no vienas pilsētas uz citu. Romānā autors ievija plašu laikmeta raksturojumu: dažādas zemes un cilvēki, 16. gadsimta universitāšu dzīve Tībingenē, slimības, paražas, māņticība, svētceļojumi un svētki, zinātniski un reliģiski disputi.

Vēl virknē vācu romānu, kas tapa šajā laikā, bija atainots lielu personību skatījums uz mākslas pasauli un vēsturiskajiem notikumiem[138]. Pēc eksperimentiem noveles žanrā Hermanis Brohs 1931.–1932. gadā izdeva vēsturiskas ievirzes darbu,

romānu trīs daļās "Mēnessēdzīgie" (*Die Schlafwandler*). Tā darbība iedalīta trīs laikmetiskos un sabiedriski nozīmīgos posmos, tā ir 1888., 1903. un 1918. gada revolūcija. Rakstnieka uzmanību saistījis laiks no norietošās vēlīnās romantikas līdz jaunās lietišķības aizsākumiem, kurā iezīmējās pārmaiņas kultūras vērtību izpratnē. Pirmajā daļā "Pasenovs vai Romantika" (*Pasenow oder Romantik*) izvēlētais 1888. gads iezīmīgs kā t. s. trīs karaļu gads (Vilhems I, Frīdrihs II un Vilhelms II), tomēr rakstnieku mazāk interesējušas politiskās norises, tās bijis vien pamats, uz kura pētīt sava laikmeta diagnozi, lai, fonā attēlojot vēsturisku notikumu, apliecinātu pasaules vērtību degradāciju. 19. gadsimta izskaņā Berlīne, Prūsijas militārā pasaule veido pamatu stāstam par leitnantu Joahimu fon Pasenovu. Kā otrais dēls ģimenē viņš nosūtīts mācībās uz kadetu skolu. Otrai daļai arī dots zīmīgs nosaukums – "Ešs vai Anarhija" (*Esch oder die Anarchie*), tās darbība norisinās citā pasaulē, jo galvenā persona ir trīsdesmit gadu vecs grāmatvedis Augusts Ešs. Rakstnieks ir mainījis "Pasenova" norises vietas sociālos ietvarus, jo kā grāmatvedis Ešs pieder vidējai ierēdniecībai, kas pamatos nākusi no sīkpilsoņiem, un šajos jaunajos apstākļos viņiem pietrūkst tradīciju. Tikpat zīmīgs, savu laikmetu raksturojošs ir trešās daļas virsraksts – "Hugenovs vai lietišķība" (*Huguenau oder die Sachlichkeit*), kur tēlots Pirmā pasaules kara un romantiski patētisko sapņu sairuma periods. Šeit vairāk meklējumu ir iekšējā pasaulē, jo ārpasaule ir pievīlusi. Tās visas ir Pirmā pasaules kara sekas, kara pieredzējušo karavīru uzjūtas. Bet galvenā persona ir veikalnieks Vilhelms Hugenovs. Viņš ir dezertieris un pauž visai radikālas atziņas par vispārējo vērtību sabrukumu.

Brohs bija meklētājs, kurš savu romānu apzīmējis – "polivēsturisks", jo vēlējās parādīt vēsturisko procesu daudzpusību. Rakstniekam būtiski bija sniegt ieskatu dažādu sabiedrības grupu dzīvē, nevis, kā bija ierasts, centrā izvirzīt kādu vienu izglītotas šķiras pārstāvi. Romāna trešajā daļā rakstnieks jau bija nonācis līdz montāžai.

Būtiska iezīme šajos vēsturiskajos romānos – vara un valdītkāre, alkas pēc neierobežotas varas visiem līdzekļiem. Pastarpināti tomēr šajos vēsturiskajos vai vēsturiskas ievirzes darbos varēja samanīt sasaisti ar savu laiku. Austriešu rakstniekam Jozefam Rotam Habsburgu monarhija kļuva par modeli; trīs Trotu ģimenes paaudzēs Rots romānā "Radecka maršs" (*Radetzkymarsch*, 1932) attēlojis Donavas monarhijas sabrukumu; vēstījums aizsākas 1859. gadā, kad pirmais Trotu karalis Francs Jozefs izglāba savu dzīvību, līdz pat 1916. gadam – vecā ķeizara – arī pēdējā Trotas nāves gadam. Romāna vēstījuma gaitā rakstniekam Rotam precīzi izdevies iezīmēt pārmaiņas un laikmeta iezīmes. Pasaule ir mainījusies, arī vērtības un vēlmes. Šīs laikmeta izmaiņas, kas pārmainījušas cilvēku, arī faktiski izraisa šīs monarhijas bojāeju. Rakstnieks šajā romānā meklēja, kā vārdiski precīzi atveidot reprezentēto personu, viņa īpašības, arī vājības, lai raksturotu seno Austriju. Romāns "Radecka maršs" kļuva par muzikālo šifru Habsburgu monarhijas idejai: "Mājās, Morāvijas apriņķa pilsētā W., bija vēl iespējama Austrija. Katru svētdienu Nehvala kunga

kapela spēlēja Radecka maršu. Reizi nedēļā, svētdienā, bija Austrija."[139] Romāna nosaukuma pamatā izvēlēts kāds populārs militārs Johana Štrausa, vecākā, skaņdarbs. Vēsturiskas tēmas, vēsturiskas personas un to likteņi vācu rakstniekus vēl vairāk saistīja pēc 1933. gada notikumiem un daudzu rakstnieku došanās trimdā.

Būtiska bija arī *cilvēka būtības* (*sadrumstalotības*) *izpētes tēma* jauno laiku rakstniecībā. 1927. gadā iznāca **Hermaņa Heses** romāns **"Stepes vilks"** (*Der Steppenwolf*). Tas bija laiks, kad rakstnieks bija noguris no Eiropas un tās politiskajām galējībām. Kā raksta Guntis Zariņš: "Harijs Hallers (arī Heses vārds sākas ar tiem pašiem burtiem) pusnomoda murgos, kas domāti "tikai trakiem", slīcina savas garīgās un fiziskās sāpes alkoholā un tīksminās ar pašnāvības domām. Ārēji viņam riebj viss pilsoniskais, bet noguris viņš apsēžas uz tīrajām kāpnēm un pēc šī pilsoniskā miera ilgojas."[140] Jau t. s. Bāzeles laikā starp 1902. un 1903. gadu Hese bija uzrakstījis stāstu "Vilks", kurā vēstīts par vientuļu vilku. Savukārt romāna tapšanas laiks sakrita ar krīzes laiku rakstnieka dzīvē un viņa piecdesmito dzimšanas dienu; individuālie pārdzīvojumi sasaucās ar laikmeta krīzi. Pirmais Heses biogrāfs Hugo Balls romānu "Stepes vilks" nodēvējis par "jaunāko un varenāko Heses reinkarnāciju"[141]. Ja šodien šis romāns ir pazīstamākais rakstnieka darbs, tad tolaik tas pat nelielai Hesem uzticīgo lasītāju brālībai nozīmēja šoku – gan ar jauno tēmu, gan vēstījuma stilu. Faktiski romāns "Stepes vilks" tiek uzskatīts par "vienu no nozīmīgākajiem 20. gadu kultūrpesimisma un agrīnā eksistenciālisma dokumentiem"[142], un pašam autoram tas nozīmēja jaunu literāru ceļu sākumu ar citu estētisku un ideālu konceptu. Romāns "Stepes vilks" kļūst par eksistenciālu grāmatu, kurā varoņa vēsture atklājas vienlaikus ar Heses paša un viņa laika vēsturi un notikumiem un varoņa pašanalīze vienlaikus atklāj rakstnieka mēģinājumu noteikt sava laikmeta slimības diagnozi. Rakstnieks Pēters Veiss[143] savā rakstā "Šķiršanās no vecākiem" (*Abschied von Eltern*) atzinis, ka viņam bijusi tāda sajūta, it kā to būtu uzrakstījis viņa brālis, tur atklājās viņa paša situācija, pilsoņa situācija, kurš gribētu kļūt par revolucionāru, bet kuru paralizē veco normu smagums. ""Stepes vilks" pirmoreiz pēc ilgāka laika man atkal atgādināja, ko nozīmē lasīšana,"[144] rakstīja Tomass Manns, bet Kurts Pintus atzina: "Es lasu "Stepes vilku", šo cietsirdīgo un dvēseli plosošāko no visām apliecinājuma grāmatām, drūmāku par Ruso "*Confessions*", cietsirdīgākās piedzimšanas svinības, kādas jebkad kāds dzejnieks pats sev svinētu."[145]

Stepes vilks ir Harijs Hallers, savrupnieks, kurš ir slims ar savu laiku un vēl nezina ceļu uz izdziedināšanu. Viņš nespēj pārdzīvot savas dvēseles konfliktus un nesaskaņas. Viņš ir aizbēdzis no pilsoniskās pasaules, jo nespēj tajā dzīvot pēc tam, kad nogalinājis savu labāko sapņu tēlu Hermīni. Apsūdzētais Hallers tiek pamācīts, ka īstenība un maģiskā spēle ir viena ar otru cieši saistīta. Šis Heses romāns uzrāda sava laikmeta neirozi, viss vecais iet bojā, mirst, jo bez tā nav iespējama arī jaunā piedzimšana. Un visa dzīve atklājas garīgi slimā dvēselē, saplūst kopā sapņi,

vīzijas, tuvinot šo romānu jau psihoanalītiskai studijai. Harijs Hallers vienlaikus uzrāda gan individuālus, gan sabiedrībā kopumā esošus simptomus. Arī šajā romānā rakstnieks mēģināja rast izeju no savas un laikmeta garīgās krīzes, akcentēja sabiedrības kultūras norietu un morālo pagrimumu. Romāna centrālo tēlu Hariju Halleru rakstnieks nostādījis galējā pašizolācijas situācijā, tas ir intelektuāls vienpatnis, kura nošķirtība tiek rādīta gan kā psiholoģiska, gan sociāla rakstura fenomens. Un zīmīgs ir Harija Hallera apzīmējums – *stepes vilks;* te izpaužas gan viņa attieksme pret apkārtni, gan pašam pret sevi, meklējot izeju no nomācošās vientulības. Harijs Hallers nokļūst "maģiskajā teātrī", iztēles valstībā, kur arī risinās neiedomājami notikumi, turklāt ieeja tajā ir tikai ārprātīgajiem (ārpus sabiedrības stāvošiem, izstumtiem, citādiem, nesaprastiem). Bet var būt, ka arī šāds psihiskais stāvoklis ir laikmeta iezīme. Un kurš ir neprātīgāks – tas, kurš izvēlas ieeju "maģiskajā teātrī", vai tas, kurš paliek ārpusē, kur taču arī netrūkst neprātību. Tomēr "maģiskais teātris" var kļūt arī par sava veida pārbaudījumu, un no turienes atgriežas gluži cits cilvēks. Romānā rakstnieks vienlīdz būtisku nozīmi piešķīris gan šķitumam, gan īstenībai, beigās tos abus saplūdinot.

1930. gadā iznāca Hermaņa Heses stāsts **"Narciss un Zeltamute"** (*Narziß und Goldmund*). Kādā klosterskolā askētiskais mūks Narciss un mākslinieciski apdāvinātais Zeltamute noslēdz draudzību. Faktiski ar šo darbu Hese atgriezās pie tēmas – konflikts ar skolu un sabiedrību. Ar psihoanalīzes palīdzību Narciss atdzīvina drauga atmiņas par māti un paver ceļu pie viņa īstās būtības. Zeltamute iziet cauri daudzām mīlas dēkām un piedzīvojumiem, kuros tas meklē savas mātes atblāzmu, meklē tādas sievietes kā Ieva un Madonna. Tikai pirms nāves šķiet, ka viņš ir to atradis – pirmmāti. Hese vienu otram pretī nostādījis tēvišķo – vārdisko, zinātnisko pasauli un mātišķo – mākslas pasauli kā vienu pāri, jo tas viss pamatos ir apvienots arī Zeltamutē. Viņš Narcisam saistās ar mīlestību.

"Jaunais klostera skolnieks Goldmunds ar neizsakāmu mīlestību raugās uz savu skolotāju Narcisu. Viņš mēģina nomākt savu iekšējo balsi, savas jaunās dzīvības aicinājumu un veltīt visu mūžu klosterim, bet Narciss ir tas, kas viņu noved uz cita ceļa – uz pasaules lielceļiem! "Tu esi mākslinieks, es esmu domātājs. Tu guli pie mātes krūts, es sargāju tuksnesi. Man mirdz saule, tev mirdz mēness un zvaigznes." – [..] Beidzot, kad Goldmunds ir paguris un var zaudēt savu dzīvību, Narciss viņu aizved atpakaļ klosterī – mierīgu un apskaidrotu. Kā Goldmunds, tā Narciss ir divdesmitā gadsimta cilvēki. Viduslaiki ir tikai krāšņs ieloks, kas vēl vairāk izceļ nesaprasto cilvēku dvēseļu jūtīgumu,"[146] rakstīja Guntis Zariņš, kura paša daiļradē tik spēcīgi izpaudās 20. gadsimta cilvēka dvēseles jūtīgums un neremdināmās sāpes.

Vēstījums par askētisko domātāju Narcisu un dzīves baudītāju Zeltamuti būtībā bija vēl viena variācija par tām problēmām un tēmām, kas rakstnieku nodarbinājušas visa mūža garumā. "Narciss un Zeltamute" iznāca neilgi pirms pēdējiem Vācijas kara un varoņu laikmeta slavinājumiem, tas augstākā pakāpē bija "ne-varonīgs",

"ne-kara", gļēvulīgs un, kā vēlāk atzina pats rakstnieks, "tāds, kas pavedināja uz izlaidīgu dzīvesprieku, tas bija erotisks un nekaunīgs, vācu un šveiciešu studenti bija par to, ka tas ir jāsadedzina un būtu jāaizliedz"[147]. Tomēr kādā vēstulē 1930. gadā Hese arī atzina, ka šī grāmata lasītājus bija sajūsmināj usi un ka kompozicionāli tā veidota kā sonāte, "ar šo vēstījumu labs vācu lasītājs varēja pīpēt pīpi un domāt par viduslaikiem, un apjaust, ka dzīve ir tik skaista un arī skumja, un, viņam tā domājot, neko nevajag ne sev un savai dzīvei, ne savam darbam, ne saviem kariem, ne savai "kultūrai""[148]. Vēstījumā "Narciss un Zeltamute" Klauss Valters saskatījis būtisku sasauci ar psihoanalīzi un Zigmunda Freida eseju "Īgnums pret kultūru" (*Ungehagen an der Kultur*).

Tikpat nozīmīga kā iepriekšējā laikposmā 20. un 30. gados bija sevis meklēšana, savas būtības un esamības apjausma, kas bija iespējama, arī mainot vidi – ceļojot, tomēr ar vienu domu – atgriezties tad, kad būsi sapratis – kas es esmu, ko es vēlos un spēju. Šādus meklējumus rodam arī Roberta Mūzila romānu virknē "Cilvēks bez īpašībām" (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. daļa, 1930; 2. daļa – 1933; 3. daļa – 1943). Jozefa Rota romāns "Hiobs" (*Hiob*, 1930) ir kāda vienkārša cilvēka dzīvesstāsts, kurš pēc ceļošanas pa Ameriku atklāj, ka atpestīšanu un risinājumu visām nelaimēm un likstām var sniegt vienīgi atgriešanās pie Dieva.

20. gadu izskaņā un 30. gados vācu rakstniecībā tapa virkne t. s. zemniecības romānu[149] (tie gan nereti ieguva nacionālsociālistisku nokrāsu), kuros vērojams plašs lauku dzīves tēlojums vairāku paaudžu garumā.

Cenšanās apgūt un parādīt acīmredzamo jauno īstenību un pasaules ainu rakstniekus veda atpakaļ pie fabulas un pie noskaņas – dot ko vairāk par refleksiju. Daudz nozīmīgāki kļuva laikmeta un cilvēka būtības izziņas jautājumi, tomēr rakstniecībā vairāk bija vērojama bēgšana no domām par šiem jautājumiem, pārdomu pilnais sabrukums, kur nebija nekādas vajadzības pēc realitātes kā aizsarga; tas rosināja kā uz saturiskiem, tā formas eksperimentiem, uz prāta pasaules sagraušanu un izkropļošanu, uz tēlu un norišu apzinātu saasinājumu līdz modelim, formulai, alegorijai, līdz apziņas un pārdzīvojuma amplitūdas paplašinājumam neapzinātajā, pārreālajā, līdz jauna mīta radīšanai. Tas moderno vācu rakstniecību noveda arī pie laikmeta utopijām. Un šī laikmeta literatūra kļuva par modelētu figūru, atsevišķu gadījumu, hronoloģiskā un psiholoģiskā sasaiste tika pārtraukta, būtiskāka kļuva asociācija, montāža, episkā vai dramatiskā objektivitāte sagrauta (Dēblins, Brehts), subjektīvās un objektīvās sfēras dalīšanās notušēta (Kafka, Brohs), reālais sakausēts ar ireālo. No vienas puses, autori mākslas darbu paplašināja ar komentāriem, citātiem, remarkām, esejām, no otras puses, viņi paslēpās aiz ironijas (Tomass Manns, Mūzils) un distancētām stāstītājfigūrām (Tomass Manns). Un vācu proza šajos gados papildinājās ar esejām, skicēm, "kabatas" piezīmēm, reportāžām, vēstulēm un dienasgrāmatām.

20. gados jo iezīmīga bija diskusija par romānu žanra krīzi, kas vedināja pat līdz atziņām par nepieciešamību pēc vēlama lielformāta žanra – eposa (Dēblina "Romāna reforma" (*Reform des Romans*, 1919) un "Episka darba būvēšana" (*Bau des epischen Werks*, 1929), Oto Flakes "Romāna krīze" (*Krise des Romans*, 1922), Valtera Benjamina "Romāna krīze" (*Krisis des Romans*, 1930), Roberta Mūzila "Piezīmes par romāna krīzi" (*Aufzeichnungen zur Krisis des Romans*, 1931)). Tomēr romāns kļuva par nozīmīgāko tālaika žanru vācu rakstniecībā.

Trešā impērija

Pēc 1933. gada notikumiem vācu rakstniecība sadalījās divos atzaros – attīstījās trimdas literatūra ārpus Vācijas un t. s. iekšējās emigrācijas literatūra pašas Vācijas ietvaros. "Kopš 1933. gada vācu literatūra ir pārrauta divās daļās, viena, kas tālāk eksistē un top tīri vāciskās robežās vai arī meklē iespējas radīt, un otra daļa ārpus šīm robežām,"[150] rakstīja Alfrēds Dēblins.

Dažādi veidojās rakstnieku likteņi pēc 1933. gada notikumiem. Tomēr zaudētāji bija visi – arī tie, kuri bija spiesti izvēlēties trimdu, un daudzi pazīstami autori gan politisku, gan etnisku iemeslu dēļ pameta Vāciju. Kopumā šo ceļu izvēlējās ap 2500 rakstnieku un publicistu. Tie autori, kuri nespēja doties projām un palika diktatoriskajā Vācijā, pieredzēja cenzūru, pat aizliegumu publicēties, piemēram, Ērihs Kestners, Hanss Karosa. Tomēr pār tālaika rakstniecību klājās aizdomīguma ēna. Arī gadiem ilga nogaidoša attieksme. Vācu literatūrvēsturnieki, vēsturnieki, politologi, filozofi nesteidzās nākt klajā ar jauniem pētījumiem par Veimāras Republiku, Trešās impērijas un trimdas gadiem, jo bija vajadzīgs laiks, lai sāktu to visu izvērtēt bez aizspriedumiem, kas kļuva iespējams tikai pēc Berlīnes mūra krišanas.

Pēc 1933. gada norisēm Vācijā jo spēcīgi attīstījās jau Veimāras Republikas laikā aizsāktais nacionālsociālistiskās literatūras atzars. Šīs rakstniecības būtiskāko tēmu loks centrējās ap tautas un tautiskuma, kara un varonības jautājumiem, tomēr šīs tēmas jau ieguva ideologēmu nozīmi ar patētisku ievirzi. Spēcīgi jaunās ideoloģijas ietekmē attīstījās jau 20. gadsimta sākumā uzplaukusī t. s. dzimtenes māksla, radās virkne romānu, kuros autori stilizēja laikmetiskās vērtības, zemniecību pieņemot par nācijas simbolu, zemnieku, kura dzīve norisēja, sekojot mūžīgajam dabas ritmam. Savukārt sieviete šādā ideoloģiski tendētā rakstniecībā tika uzlūkota kā rases vai tautības uzturētāja un galvenokārt kā māte. Bieži vien šie tautiskie nacionālsociālistiskie dzimtenes romāni tika vēsturiskoti un cieši saistīti ar rasu ideoloģiju. Uzskatāms piemērs šādas ievirzes literatūrai ir Frīdriha Blunka lejasvācu triloģija "Topošā tauta" (*Das werdende Volk*, 1922–1924) un "Senču sāga" (*Urvätersaga*, 1926–1928). Parādījās arī t. s. koloniālais romāns (*Kolonialroman*), un kā

pazīstamākais tiek minēts Hansa Grimma darbs "Tauta bez telpas" (*Volk ohne Raum*, 1926), kura nosaukums nacionālsociālistiskās politikas apstākļos kļuva par sava veida lozungu. Galvenās nacionālsociālistiski orientētās vācu prozas tēmas bija – vēsturiskais tēvzemes romāns, tagadnes romāns kā cīņu attēlotājs un veselīgās zemniecības cildinājums, pat glorificēšana. *Vēsturiskajā romānā* dominēja tādi notikumi, kuros manifestējās tā dēvētās ziemeļnieciskās rases īpašības. Savukārt par nacionālsociālistiskajiem romāniem vācu literatūrvēsturnieku vidū[151] valda uzskats, ka tie nav pat pieminēšanas vērti, jo tajos, domājot par uzmācīgo ideoloģiju, autori maz uzmanības pievērsuši darba literārajai un mākslinieciskajai kvalitātei.[152]

Tāpat esošās ideoloģijas ietvaros turpināja attīstīties t. s. *dzimtenes māksla*, kur būtisks bija lauku vides un zemnieka tēlojums, turklāt zemniecība pārstāvēja labāko un veselīgāko, īsteno vācieti. Knuta Hamsuna darbu ietekme tiek saskatīta austriešu rakstnieka Karla Heinriha Vagerla romānā "Maize" (*Brot*, 1930), šī virziena sakarā minēti arī Jozefas Bērens-Totenolas darbi "Fema nams" (*Der Femhof*, 1934) un "Sieviete Magdlēna" (*Frau Magdlene*, 1935). Šī spēkpilnā lauku vide un zemnieks vācu rakstniecībā atradās iepretim civilizācijas nomāktajam, disharmoniskajam, izlutinātajam, gļēvajam pilsētniekam un dekadentiskajai pilsonībai.

Ar t. s. iekšējo emigrāciju (*Innere Emigration*) vācu rakstniecībā tiek saprasta atsvešinātība no valdošās politiskās un garīgās pasaules, distancēšanās un noslēgšanās sevī, bet tā nav pretošanās vai pretestība notiekošajam. Francs Šonauers grāmatā "Literatūra Trešās impērijas laikā" (*Deutsche Literatur im Dritten Reich*, 1961) rakstījis: "T. s. iekšējās emigrācijas literatūra bija bēgšana. Bēgšana idillē vai vienkāršajās un no laika neatkarīgajās attiecībās, bēgšana tradicionālismā, forsētā agrākajā īstenībā un neiznīcināmajā, mūžīgajā, bēgšana pārbaudītajā un līdz ar to tajā, kas nesagādā problēmas."[153] Lielākā daļa rakstnieku bija emigrējusi, vairāki dzīvi beidza pašnāvībā, tomēr Vācijā palikušie literāti bija pārsteidzoši atsvešināti no sava laika. Dzejnieki galvenokārt "iekapsulējās" dabas lirikā, slavinot gadalaikus, mūžīgo, pārlaicīgo, dabas skaistumu un mākslas skaistumu. Tam visam līdzās bija arī bailes par savu un ģimenes locekļu turpmāko likteni. Vācijā palikušie gan nebija zaudējuši savu zemi, mājas, tomēr jutās tikpat vientuļi, izolēti kā tie, kuri emigrēja, jo viņus nomāca cenzūra un viņu radošais gars jutās iegrožots un nebrīvs. Tomēr diktatoriskajā režīmā palikušie autori centās izrādīt garīgu pretošanos, meklējot iespējas un veidus, kā aizplīvuroti paust savas domas un uzskatus. Savu nozīmi Trešās impērijas apstākļos ieguva t. s. Ezopa valoda, zemteksts, kas vēlāk, padomju režīma apstākļos, bija bieži sastopama parādība arī latviešu literatūrā, jo īpaši teātrī un skatuves mākslā vispār. Vācijā pēc 1933. gada notikumiem palika šādi pazīstami rakstnieki: Gotfrīds Benns, Stefans George, Ernsts Jingers, Gerharts Hauptmanis, Ina Zeidele, Jozefs Veinhēbers, Ernsts Vīherts, Hanss Fallada, Ērihs Kestners, kurš ar savu romānu "Fabians" kļuva par Trešās impērijas nemīluli un tika ierakstīts

melnajā sarakstā. Kestnera darbi pēc 1933. gada maija notikumiem pazuda no grāmatveikalu skatlogiem un bibliotēku plauktiem, viņa eksistence bija apdraudēta, tomēr viņš nevēlējās emigrēt. Pateicoties rakstnieka Hansa Grimma ieteikumam, Kestners tomēr iekļuva to rakstnieku vidū, kuriem tika dots viens pārbaudes gads, un rakstnieks vairāk pievērsās bērnu literatūrai.

T. s. iekšējās emigrācijas apstākļos Vācijā tapa virkne tagadnīgu romānu un īsprozas darbu, kuros autori distancējās no nepieņemamās realitātes, izeju meklējot iedomātā pasaulē, kas bija gluži pretēja tagadnei.[154]

Trimda

Pēc 1933. gada maija notikumiem liels skaits vācu kultūras pārstāvju, to skaitā rakstnieki, devās trimdā. Pirmais vilnis bija emigrēšana uz Vācijas kaimiņu zemēm, īpaši uz tām, kurās dominēja vācu valoda (Čehoslovākija, galvenokārt Prāga, Austrija, Šveice un Francija, tad Zviedrija, Holande, Beļģija, Dānija, Norvēģija un Padomju Savienība). Vāciju atstāja Lions Feihtvangers, brāļi Tomass un Heinrihs Manni, Ernsts Blohs, Arnolds un Stefans Cveigi, Bertolts Brehts un Francs Verfelis. Trimdā devās dažādu literāro virzienu autori, trimdā tika uzrakstīti un publicēti dažādu vācu rakstnieku darbi. Tāpat trimdā tika pabeigti jau Veimāras Republikas laikā aizsāktie darbi, to vidū Tomass Manns citu pēc cita publicēja Jāzepa tetraloģijas romānus, Heinrihs Manns vēsturisko romānu par Francijas karali Heinrihu IV bija ieplānojis jau 1925. gadā un sācis rakstīt neilgi pirms emigrācijas. Trimdā radās iespēja agrāk iecerētos, aizsāktos darbus realizēt un pabeigt. Tomēr tieši trimdas situācijā jo saasināti izpaudās atšķirības starp pazīstamiem, slaveniem rakstniekiem un mazāk pazīstamiem iesācējiem, kuriem grūtāk bija tikt pie vārda, turklāt viņiem bija smagi jācīnās, lai pārdzīvotu eksistenciālas dabas problēmas, lai trimdā spētu izdzīvot.

Lielākā daļa vācu rakstnieku trimdā publicējās *Querido* apgādā Amsterdamā (līdz Holandes okupācijas laikam), to vidū Jākobs Vasermanis, Heinrihs Manns, Ernsts Tollers, Lions Feihtvangers, Anna Zēgerse, Vikija Bauma, Ērihs Marija Remarks, Alfrēds Dēblins, Arnolds Cveigs, Leonhards Franks, Jozefs Rots un citi. Savukārt Vīlands Hercfelde palika uzticīgs Oskara Marijas Grāfa, Johannesa R. Behera, Vilija Brēdela un Franca Karla Veiskopfa literārajam devumam un arī Prāgas trimdas laikā Malika apgādā (*Malik Verlag*) turpināja izdot viņu darbus. Darbu trimdā turpināja arī Fišera apgāds (*S. Fischer Verlag*), vispirms Austrijā, tad Zviedrijā un vēlāk Ņujorkā.

Pēc Austrijas pievienošanas Vācijai 1938. gada martā un Čehoslovākijas ieņemšanas 1939. gada martā liela tiesa bēgļu devās vēl tālāk. Aizsākās otrs emigrācijas vilnis, kas lielāko daļu trimdinieku aizveda tālu projām no Eiropas – uz Ameriku,

Meksiku vai Dienvidameriku. Situāciju bēgļiem no Vācijas Eiropā vēl vairāk sarežģīja Otrā pasaules kara sākums 1939. gada rudenī. Vācu rakstnieki citās Eiropas zemēs zaudēja uzticību, viņiem atteica uzturēšanos, zuda viesmīlība un sapratne. Emigrantiem aizvien biežāk bija jāpiesakās policijā, viņi nonāca internēto nometnēs. 1940. gada pavasarī tika okupēta arī Dānija un Norvēģija, Holande un Beļģija kapitulēja tā paša gada maijā. Eiropas labvēlības telpa vāciešiem strauji samazinājās. Cīnoties ar finansiālām grūtībām un garīgu nomāktību, emigranti izgāja cauri vīzu kārtošanas karuselim un mēģinājumiem atrast vietu uz pārpildītajiem kuģiem, kas devās projām no Eiropas. Šo nogurdinošo aizbraukšanas posmu romānā "Tranzīts" aprakstījusi Anna Zēgerse.

Pirmie vācu literatūras centri trimdā bija Vīne (līdz 1938. g.), Prāga, Amsterdama, Parīze, Maskava, Šveice, Skandināvijas zemes, vēlākajos gados Palestīna, Amerikas Savienotās Valstis, Argentīna, Čīle, Brazīlija, Meksika. Atklāts ir jautājums – cik lielā mērā svešumā tapusī rakstniecība ir saistāma ar vācu literatūru: reizēm tās vienoja valoda, bet reizēm pat darbu valoda bija kļuvusi cita, visbiežāk – angļu. Līdz ar rakstnieku došanos trimdā vācu literatūrā paplašinājās laiktelpa – ienāca dažādas Eiropas pilsētas, bieži vien Parīze, vēlāk citi kontinenti. Bet vēl problemātiskāka kļuva trimdas rakstnieku sasaiste ar vācu lasītāju. Tā, piemēram, Ēriha Marijas Remarka romāns "Trīs draugi" vispirms 1936. gadā iznāca angļu valodā, ar nosaukumu *Three Comrades*, bet 1938. gadā – vāciski, Annas Zēgerses romāns par hitlerisko Vāciju "Septītais krusts" (*Das siebte Kreuz*, 1942) angļu valodā iznāca Meksikā, arī romāns "Tranzīts" (*Transit*, 1944. g. angļu valodā, 1948. g. vācu valodā), kurā spilgti iezīmējās identifikācijas meklējumi, vispirms iznāca spāņu valodā Meksikā un angļu valodā Bostonā. Savukārt Hermaņa Broha romāns "Vergīlija nāve" (*Der Tod des Vergil*, 1945) Ņujorkā vienlaikus iznāca gan angļu, gan vācu valodā. Šajā romānā četri elementi – ūdens, uguns, zeme un gaiss – sasaistīti ar romiešu dzejnieka Vergīlija (70–19 pirms Kristus) dzīves pēdējām stundām. Rakstnieks akcentējis dzejnieka Vergīlija pēdējās saprātīgās atziņas par baigo un skaisto, likdams lasītājam ieklausīties refleksijās par mākslas funkcijām un mākslinieka uzdevumiem krīzes un sabrukuma laikā, kad visas filozofiskās un estētiskās atziņas šķiet graša vērtas. Tas raisa alūzijas ar notikumiem 30. gadu Vācijā, kurus pieredzēja pats rakstnieks. Romāns ir kā izjustu pārdzīvojumu pilna runa, kas koncentrējas trešajā nodaļā "Zeme – cerības" – sarunā ar valdnieku Augustu par izziņas ceļiem un līdzekļiem, kurš mudina Vergīliju atsacīties no nodoma iznīcināt savu eposu "Eneīda".

Daudzi vācu trimdas rakstnieki atrada patvērumu Amerikā un mēģināja sarast ar jauno dzīves situāciju, kurā galvenās bija rūpes par skarbo ikdienu. Bija jāmeklē darbs, lai iztiktu, jo ne jau visi varēja nodarboties tikai ar rakstniecību. Tomēr vēl sāpīgāk vācu trimdas rakstnieki izjuta svešās valodas klātesmi un savu lasītāju trūkumu. Taču, neraugoties uz visām grūtībām un sarežģījumiem, tūlīt pēc kara beigām tikai neliels skaits emigrantu gribēja atgriezties kara sapostītajā Vācijā.

Romāna žanrs trimdas apstākļos izrādījās mākslinieciski vispiemērotākais, iemesls tam meklējams gan tā literārajā struktūrā, gan žanra piedāvātajā daudzveidībā un fleksibilitātē attiecībā uz lasītāju (tas novērojams arī latviešu trimdas rakstniecībā pēc 1950. gada, kad latviešu romāns kļuva par dominējošo žanru un izdevniecību ienākumu avotu)[155]. Šis svešumā aizvadītais laiks iezīmīgs ar romānu kvantitatīvo apjomu: tajos risinātas gan politiskas, gan apolitiskas tēmas un dažādi konflikti, tomēr grāmatu izdevēji tolaik arī racionāli izvērtēja, vai jaunos manuskriptus iespējams pārdot un tādējādi pastāvēt. Trimdas gados tapa vēsturiski romāni un vēsturisku personu biogrāfijas, mīlas un dēku romāni, kriminālromāni un eksotisku koloniju tēlojumi, tomēr kopumā rakstniecībai klājās grūti. Vienīgie autori, kuri varēja trimdā dzīvot no savu grāmatu ienākumiem, bija Stefans Cveigs un Francs Verfelis. Jaunākiem un mazāk prominentiem rakstniekiem tas bija tikpat kā neiespējami, tāpat grūti bija atrast apgādus, kas izdotu gatavos manuskriptus, un, trimdai ieilgstot, situācija grāmatizdošanā vēl pasliktinājās. Tomēr līdzās Verfelim un Stefanam Cveigam var minēt vēl citus populārus vācu trimdas perioda rakstniekus – Vikiju Baumu, Emīlu Ludvigu, Alfrēdu Neimani, Ērihu Mariju Remarku, arī Lionu Feihtvangeru, kas atzinību pasaules rakstniecībā ieguva tieši ar saviem vēsturiskajiem, nevis apjomīgajiem laikmetiskajiem romāniem. Vēsturiskas ievirzes romāni nereti trimdā ietvēra arī politiskus zemtekstus, taču, piemēram, Heinriha Manna romāns "Henrijs IV" līdzās vairākiem trimdā tapušiem romāniem uzlūkojams gan kā vēsturisks romāns, gan vienlaikus arī politisks, jo tajā rodamas vēsturiski politiskas paralēles ar sava laikmeta kolīzijām. Tomēr politisku tēmu aktulizēšanās vācu trimdas rakstnieku vidū bija balstīta ne jau apjomīgā politiski vēsturisku norišu un procesu analīzē, bet vēlmē caur pagātnes prizmu saprast sava laika notikumus. Fritjofs Traps[156] uzskata, ka Tomasa Manna tetraloģijai par Jāzepu kā humānai senatnes pētniecībai vajadzēja uz lasītāju iedarboties politiski audzinoši un atgādināt cilvēkiem par humānismu. Bet pēc literatūrzinātnieka Helmuta Koopmana[157] domām, Tomasa Manna tetraloģija par Jāzepu tikusi uzskicēta kā literārs pretmets mītam par Austrumu atdzimšanu, kontrastējot ar filozofa Osvalda Špenglera jau radīto un nostiprinājušos mītu par Rietumu norietu. Savukārt Hermanis Brohs romānā "Vergīlija nāve" vērtību sabrukuma laikā mēģināja ar literatūras starpniecību radīt jaunu vērtību apziņu.

No vienas puses, trimdā attīstījās *politiskais* romāns, no otras – *literārais* trimdas romāns, iezīmīgas bija pašrefleksijas un laikmeta norišu refleksijas (arī esejās, runās, pamfletos), refleksijas par trimdu, meklējumi pēc jauniem orientieriem, jo trimda būtiski izmainīja un satricināja agrāko vērtību sistēmu. Tā, piemēram, Oskara Marijas Grāfa romānā "Bezdibenis" (*Der Abgrund*, 1936) un Alfrēda Dēblina "Babilonijas ceļojums vai kas augstu kāpj, tas zemu krīt" (*Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, 1934) dominēja tipisks vērtību un vispār orientācijas zudums, kuru vēl vairāk paspilgtināja jauna kara sākums. Trimdā tapušajos

darbos rodams daudz autobiogrāfisku motīvu, kuros līdz ar katra rakstnieka individuālo pārdzīvojumu atklājas arī pašas Vācijas kā demokrātiskas valsts, jebkuras radošas personības un pilsoņa pārvērtības tādu politisku notikumu ēnā, kas izmaina cilvēku, viņa pasaules redzējumu, vērtību sistēmu, uzskatus utt. Piemēram, Stefana Cveiga atmiņu grāmatā "Vakardienas pasaule" (*Die Welt von gestern*, 1944), kas iznāca pēc autora nāves, daudzpusīgi atklāta austriešu kultūras un sabiedriskā dzīve Pirmā pasaules kara priekšvakarā; Johannesa R. Behera liriskajā romānā – "kādas vācu traģēdijas pirmajā daļā" "Šķiršanās" (*Abschied*, 1940) atklāts ļoti individuāls, tomēr arī savam laikmetam tipisks pilsoņa dēla ceļš uz revolucionāru saasinājumu un vienlaikus sniegts ieskats vācu pilsoniskajā sabiedrībā no 20. gadsimta pirmajiem gadiem līdz pat Pirmā pasaules kara sākumam. Klausa Manna "Pārmaiņu punkts" (*Der Wendepunkt*, 1952) ir neizskaistināta autobiogrāfija, ģimenes vēsture un kultūrpolitiskas un filozofiskas atziņas vienā prozas tekstā. Savukārt Heinrihs Manns savu darbu "Laikmets tiek pārbaudīts" (*Ein Zeitalter wird besichtigt*, 1944) sākotnēji bija pat iecerējis kā politisku kara gadu dienasgrāmatu.

20. gadsimta 30. gadi vācu rakstniecībā iezīmīgi ar *dienasgrāmatas žanra* un *autobiogrāfisku darbu* attīstību. Šādi dienasgrāmatas tipa darbi tapa arī Vācijā Trešās impērijas apstākļos; autoru vidū tiek izcelti Johens Klepers, Viktors Klemperers, Fēlikss Hartlaubs. Trimdā savus pieredzējumus publicēja Ernsts Jingers grāmatā "Dārzi un ielas. Pirmā Parīzes dienasgrāmata" (*Gärten und Strassen. Das erste Pariser Tagebuch*, 1942), kas aptver laika posmu no 1939. līdz 1940. gadam un atklāj autora pieredzi, vērojumus, šaubas un sāpes, ilgas un cerības konkrētā laikā, apstākļos un situācijā. Šādas ievirzes literārie teksti, kas pārpilni sava laikmeta zīmēm, balansēja uz dokumentalitātes un beletristikas robežas.

Otra iezīmīga literāro darbu grupa ir trimdā tapušie *autobiogrāfiskie* darbi. Kā spilgtākais jāmin Klausa Manna darbs "Pārmaiņu punkts". Šajā darbā bija lasāmas zīmīgas rindas: "Kas gan tas īsti ir par notikumu, ko es jums stāstu? Stāsts par kādu intelektuāli divu karu starplaikā, tātad par kādu vīrieti, kurš savas dzīves izšķirīgos gadus bija spiests pavadīt sociālā un garīgā vakuumā: nopietni, bet bez panākumiem cenzdamies rast iespēju pievienoties kaut kādai kopībai, iekļauties kaut kādā kārtībā; vienmēr ceļā, vienmēr nemiera pilns, uztraukts, vienmēr meklējumos; stāsts par vācieti, kurš gribēja kļūt par eiropieti, par eiropieti, kurš gribēja kļūt par pasaules pilsoni; stāsts par individuālistu, kurš tāpat baidījās no anarhistiem kā no standartizēšanas, no unificēšanas un masveidības; stāsts par rakstnieku, kura galvenās intereses saistītas ar estētiski reliģiozo un erotisko sfēru."[158] Klausa Manna stāstījums izvērtās par savas paaudzes izjūtu kvintesenci, par literāri apdāvināta, jūtīga cilvēka vispārinātu vēstījumu, drīzāk par nespēju atrast vietu šajā pasaulē. Arī trimda Klausam Mannam nenesa ilgoto meklējumu piepildījumu. Vispirms viņš atradās trimdā Francijā, kur ar lielām grūtībām izveidoja laikrakstu "Krājums"

(*Sammlung*), tajā iesaistījās arī Andrē Žids, Oldess Hakslijs, Heinrihs Manns. No 1933. līdz 1935. gadam laikraksts iznāca Amsterdamā; redaktoru galvenā vēlme bija, lai tas kalpotu tikai un vienīgi literatūrai. Laikraksta virsuzraudzību un saraksti ar autoriem veica pats Klauss Manns, strādājot bez atlīdzības. Trimdā iznāca arī citi vācu preses izdevumi: Prāgā – literatūras un politikas mēnešraksts "Jaunās Vācu Lapas" (*Neue Deutsche Blätter*, 1933–1935) ar izdevējiem Oskaru Mariju Grāfu, Annu Zēgersi un Vīlandu Hercfeldi; Maskavā – literārs laikraksts "Vārds" (*Das Wort*; 1936–1939), kurā darbojās Johanness R. Behers, Ludvigs Renns, Anna Zēgerse un citi.

Muzikāli apdāvinātais Tomasa Manna dēls Klauss savu karjeru 1924. gadā bija sācis kā teātra kritiķis un galvenokārt bija pazīstams kā neatkarīgs, laikmetīgs jauns cilvēks, kuru nodarbina arī dzīves filozofijas jautājumi. Bija tapuši darbi "Anja un Estere" (*Anja und Esther*, 1925), "Bērnu novele" (*Kindernovelle*, 1926), utopiskais romāns "Aleksandrs" (*Alexander*, 1930) un romāns "Mefistofelis" (*Mephisto*, 1936), kurā galvenais varonis bija talantīgs un godkārīgs aktieris, kurš teātrī Gētes "Faustā" spēlē Mefistofeļa lomu, taču reālajā dzīvē viņam tuvākas ir Fausta domas un atziņas. 1937. gadā Ņujorkā Klauss Manns sāka darbu pie jauna romāna "Vulkāns" (*Der Vulkan*, 1939), kura apakšvirsraksts ir "emigrantu romāns". Emigrantu aprindas Klauss Manns bija iepazinis līdz mielēm. Romānā "Vulkāns" Klauss Manns ir sacerējis piemērotu un zīmīgu "Vācu un eiropiešu bēgļu eksistences krīzes protokolu". Viņš gribēja rādīt visu, kas saistījās ar atsevišķu dzimteni zaudējušu cilvēku likteņiem. Klauss Manns no franču rakstnieka Andrē Žida romāniem patapināja kontrapunkta kompozīcijas principu. Romāna darbība "lēkā" no galvenās skatu vietas – Parīzes uz Prāgu un Cīrihi, uz klasiskajām emigrācijas zemēm – Čehoslovākiju un Šveici. Klauss Manns sapulcinājis grupu jaunu akadēmiķu emigrantu; viņi pārstāv dažādus tipus, kas ieradušies Parīzē. Daudzu vāciešu vidū Parīzē ir grūtsirdīgais rakstnieks Martins Korella. Martins kļūst atkarīgs no narkotikām, turklāt viņš ir arī homoseksuāli orientēts. Romānā atklājas spilgta, panākumiem bagāta kabarē un deklamāciju programmu dalībniece Mariona, kas ceļo pa dažādām Eiropas valstīm. Marionas tēlā saskatāmi Klausa māsas Ērikas vaibsti.

Klauss Manns dzīvi beidza pašnāvībā. Trimdas situācija atsvešinātības un vientulības izjūtas viņā vēl vairāk saasināja. Klauss Manns bija to vāciešu vidū, kas skaudri apjauta, ka atgriezties Vācijā nevarēs, ka Trešās impērijas atmosfērā nebūs iespējams elpot, jo tas nozīmētu garīgu nāvi, tomēr trimda nesniedza veldzi un garīgu piepildījumu. Tās bija laikmetam raksturīgas iezīmes, kas pilns pārmaiņu un nestabilitātes. Klauss Manns bija arī viens no tiem, kas brīvprātīgi pieteicās dienestā ASV armijā, būtībā vēl vairāk padziļinot savas personības krīzi. Atteikdamies būt vācietis, atteikdamies no savas valodas, Manns tomēr nespēja kļūt par ko citu.

Tieši trimdas pārdzīvojums ienācis Annas Zēgerses trimdas romānā "Tranzīts", kura darbības vieta galvenokārt ir ostas pilsēta Marseļa 1940. gadā, kur milzīgs skaits emigrantu meklēja *izeju* no Eiropas, kas jo būtiski bija tiem, kuri atradās vēl

neokupētajā Francijas daļā. Cilvēki gribēja tikt drošībā. Romānā darbojas izmisuši cilvēki, kuri, stāvēdami garās rindās pie konsulātiem un vēstniecībām, ilgojas tikai saņemt izceļošanas vai ieceļošanas dokumentus vai tranzītvīzas. Līdzīga situācija veidojas uz kuģiem, kur nereti jāliek lietā elkoņi un spēks, lai izkarotu sev vietu ceļam pāri okeānam. Marseļas ostā darbojas arī pa kādam lokālam un kafejnīcai, tomēr ir tik ļoti samanāms, ka cilvēki ir kļuvuši vientuļi un egoistiski. Viņi ir kļuvuši par gaidītājiem.

Visai nozīmīgi vācu trimdas literatūrā bija *vēsturiskie romāni un stāsti*. Vēstures tēmas izmantojums savas ideoloģijas ietvaros no jauna aktualizējās nacionālsociālisma laikā, kļūstot par konjunktūru un galvenokārt akcentējot divus aspektus: Austrumu kolonizāciju un vadoņa tēla kultu. Te noderēja atsevišķu vēsturisku notikumu un vēsturisku personu traktējums atbilstoši ideoloģiskajām prasībām. Literāros darbos tika akcentēti Heinrihs I, Frīdrihs II no Prūsijas, Bismarks un citi, galvenokārt vāciešu cīņas un uzvaras gājieni, un valdīšana Eiropā dažādos laikos. Tā bija centrālā tēma. Daļa rakstnieku tomēr meklēja citas vēsturiskas personības, nevis iekarotājus, bet atsvabinātājus, piemēram, Heinrihu IV no Francijas vai Jāzepu no Ēģiptes. Un tomēr visai tieši vēsturisko notikumu un personību izmantojums 30. gadu vācu rakstniecībā iezīmēja paralēles ar sava laika notikumiem. Cilvēku ilgas pēc brīvības, miera un saskaņas ar dabu bijušas iezīmīgas visos laikos. Vēsturiskā materiāla izmantojums ļāva autoriem aizmirsties un nedomāt par tagadni un realitāti, tajā pašā laikā pieļāva fantāziju, iespēju izkļūt ārpus kontroles un cenzūras, arī zemtekstā ierakstot būtiskas atziņas. Vēsturiskā proza atsevišķos gadījumos kļuva par sava veida apslēptu režīma kritiku arī to rakstnieku darbos, kuri palika Trešajā impērijā. Vācu literatūrvēsturēs tiek minēts katoliskais rakstnieks Stefans Andress un viņa 1935. gada vasarā tapusī novele "El Greko glezno lielinkvizitoru" (*El Greco malt den Großinquisitor*), kurā viņš, atgriežoties 1600. gada notikumos, kad tapa šī El Greko glezna, aktualizēja jautājumu par politisko stāju: par pielāgošanos vai pakļaušanos totalitārai varai, brīvprātīgu trimdu vai pretošanos. Šajā novelē rakstnieks aktualizēja vairākus būtiskus motīvus un idejas: vara, bailes no varas, kas ļāva tajā saskatīt antifašistiskas paralēles. Vēl tiek izdalīts romāns kā pseidovēsturiska līdzība un minēts Vernera Bergengrīna darbs "Lieltirāns un tiesa" (*Großtyrann und das Gericht*, 1935), jo romāna darbība norisinās izdomātā Itālijas renesanses pilsētā Kazano, kurā valda lieltirāns, bet ģimene tikai tajā pašā gadsimtā no vienkāršiem ļautiņiem iekļuvusi valdītājos. Turklāt lieltirānam nav pat vārda, tomēr neizmērojama ir viņa varaskāre. Savukārt Ernsts Jingers īsromānā "Uz marmora zemūdens klintīm" (*Auf den Marmorklippen*, 1939) polemizējis par katastrofu, kuru izraisījis cilvēkiem un kultūrai naidīgo barbaru iebrukums izsmalcinātā pasaulē. Romāna notikumi risinās imaginārā laikā un telpā, tomēr tā, ka no atsevišķām detaļām var rasties priekšstats, kādu laiku un kādu norises vietu autors domājis.

Atsevišķu autoru uzmanības lokā nonāca vēsturiska tematika sasaistē ar reliģiskiem jautājumiem. Tas iezīmējas Ģertrūdes fon Le Fortes romānā "Magdeburgas kāzas" (*Die Magdeburgische Hochzeit*, 1938). Par Magdeburgas kāzām autore nosaukusi 1631. gadā pasludināto pilsētas iekarošanu un sagrāvi. Pilsētas krišana gan nozīmēja izmaiņas kara gaitā, tomēr tā vēl nav uzvara. Dedzinot, iekarojot un nonāvējot tiek zaudēta impērija un katolicisma uzvara, protestanti sniedz palīdzīgu roku zviedru iekarotājiem. Politisko tēmu autore it kā atkārto kāda jauna pāra liktenī. Magdeburgas pilsēta pirmajās reformācijas laika desmitgadēs bija ieguvusi simbolisku nozīmi, savukārt tās iekarošana nozīmēja dažādu ticību – katoļu un protestantu – uzskatu sadursmi.

1936. gadā Amsterdamā iznāca Hermana Kestena vēsturiskais romāns "Ferdinands un Izabella" (*Ferdinand und Isabella*), kurā autors pievērsies Kastīlijas valdnieka Heinriha IV valdīšanas laikam 1474. gadā un viņa pusmāsas Izabellas laulībām ar Ferdinandu fon Aragonu, kas radīja pamatu Spānijas varenībai. 1936. gadā iznāca arī Liona Feihtvangera romāns "Viltus Nerons" (*Der falsche Nero*) – būtībā satīriska analoģija, ar vēstures faktiem rakstnieks rīkojies brīvi. Vēsturiskā laika un notikumu ziņā šis darbs sasaucās ar rakstnieka triloģiju "Jozefs" (*Josephus-Trilogie*), kuras pirmais sējums "Jūdu karš" (*Der jüdische Krieg*) iznāca 1932. gadā, kam sekoja pārējās daļas "Dēli" (*Die Söhne*, 1935) un "Tā diena nāks" (*Der Tag wird kommen*, 1942 publicēta angļu valodā, pirmizdevums vācu valodā – 1945; vēlāk romāns pazīstams ar nosaukumu "Apsolītā zeme" (*Das gelobte Land*)). Triloģiju Feihtvangers sāka rakstīt Berlīnē, bet pabeidza trimdā Amerikā, un centrālā persona tajā ir jūdu vēsturnieks Josefs Flāvijs. Tiesa, rakstnieks ir radījis savu versiju par šo vēsturisko personību, jo vēsturiskie notikumi un personas rakstniekam bija tikai fons, uz kura risināt sava laika problēmas. Rakstnieku Feihtvangeru šajā romānu triloģijā nodarbināja arī būtiski sava laikmeta uzdotie jautājumi, ko vēl vairāk saasināja trimdas situācija, – pasaules pilsonības – kosmopolītisma un nacionālisma problēma. Pašam rakstniekam tā bija dziļi personiska problēma – viņš jutās nesaraujami saistīts gan ar jūdu kultūru un morāli, gan ar vācu valodu un kultūru, tomēr Vācijas pilsonību viņš Trešās impērijas apstākļos bija zaudējis, devies trimdā. Savukārt rakstnieks Johens Klepers romānā "Tēvs" (*Der Vater*, 1937) meklēja attaisnojumu Frīdriha Vilhelma I attiecībām ar savu dēlu Frīdrihu II no Prūsijas. Gadsimtu senos notikumos atgriezās Franks Tīss romānā "Dēmonu impērija" (*Das Reich der Dämonen*, 1941).

Vācu trimdas romānos vairāk parādījās t. s. labā valdnieka tips. Šajā sakarā parasti tiek minēts Heinrihs Manns un viņa romānu diloģija "Henrijs Ceturtais". Veimāras Republikas laikā Heinrihs Manns kļuva pazīstams arī kā politisku uzskatu paudējs, vairāk nekā 700 esejās un runās viņš atklājis savas idejas. Tomēr kopš sava ceļojuma uz Dienvidfranciju 1925. gadā Heinrihs Manns bija iecerējis rakstīt biogrāfisku romānu par Francijas karali Heinrihu IV, kurš sākotnēji kā

protestantisks Francijas valdnieks bija pārgājis katoļticībā un visbeidzot asiņainos reliģiju karos ticis nonāvēts, kad fanātiski jezuīti iedomājuši, ka Henrijs ir pats velna vai sātana kalpa iemiesojums. Tomēr Heinrihs Manns karali Henriju padarīja par valdnieku, kurš pacēlies pāri savam laikam un to pārdzīvojis. Savās runās karalis Heinriha Manna romānā vispirms atklājas kā izredzētais, humāns un dvēseliski stiprs, personiskajā attīstībā pilnīgs kā cilvēks, kurš savas humānistiskās un sociālpolitiskās idejas laika gaitā nav mainījis, un līdz ar to romānā paustās idejas visai tieši sasaucas ar paša Heinriha Manna laiku. Pēc pamatīgām avotu studijām jau trimdā Francijā Heinrihs Manns pabeidza darbu pie romāna "Karaļa Henrija IV jaunība" (*Die Jugend des Königs Henri Quatre*, 1935) un "Karaļa Henrija IV vīra gadi" (*Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, 1938, abi tika izdoti Amsterdamā). Pats rakstnieks Heinrihs Manns savu divsējumu vēsturisko romānu nodēvējis par "patiesu līdzību vai alegoriju", ar to netieši norādīdams uz apzinātu attieksmi pret politisko tagadni, īpaši otrajā sējumā par bagāto un novecojošo valdnieku.

Tikpat nozīmīgs vēsturisko romānu devumā bija arī Tomasa Manna četru romānu cikls "Jāzeps un viņa brāļi" (*Joseph und seine Brüder*), pie kura rakstnieks strādāja jau kopš 1926. gada, pamatos izmantojot bībelisko sižetu, vēstījumu par Jāzepu. Pirms aizbraukšanas no Vācijas Tomass Manns jau bija pabeidzis cikla pirmo daļu "Jēkaba stāsti" (*Die Geschichten Jaakobs*, 1933) un strādāja pie otrās daļas "Jaunais Jāzeps" (*Der junge Joseph*, 1934). Šajā laikā rakstnieks vairījās no atklātām politiskām debatēm un bija distancējies no tiem autoriem, kuri devušies trimdā, jo viņš vēlējās panākt, lai viņa grāmatas arī turpmāk varētu iznākt Vācijā. Fišera apgāds Frankfurtē vēl joprojām bija rakstnieka Tomasa Manna apgāds, tajā arī iznāca romāna divi pirmie sējumi. Tomēr viss mainījās: rakstnieks Tomass Manns zaudēja Vācijas pilsonību, 1939. gadā devās otrajā trimdā uz ASV, dzīvoja Prinstonā, vēlāk Losandželosā un 1944. gadā kļuva par Amerikas pilsoni. Trešais sējums "Jāzeps Ēģiptē" (*Joseph in Ägypten*, 1936) iznāca Vīnē, bet ceturtais – "Jāzeps maizes devējs" (*Joseph der Ernäher*, 1943) – Stokholmā, kur tolaik trimdas apstākļos darbojās Fišera apgāds. Jāzeps rakstnieku Tomasu Mannu mazāk interesēja kā tēls, par kuru vēstīts Vecajā Derībā, bet gan kā jauns vīrietis, kurš tikpat neatlaidīgi pieķēries domām par Dievu un pasauli kā pats sev un citiem cilvēkiem. Arī Jāzepa tēvu rakstnieks ir atbrīvojis no bībeliskā goda un padarījis cilvēciskāku un saprotamāku. Dzīvojot Šveicē, Tomass Manns atgriezās pie ieceres rakstīt grāmatu par Johanu Volfgangu Gēti, viņu fascinēja šī personība;[159] nereti paša Tomasa Manna dzīve tikusi salīdzināta ar Gētes dzīvesstāstu, viņš pats gan uzsvēris, ka neesot Gēte, tomēr nākot no tās pašas saimes, viņš uzlūkoja sevi par vācu kultūras humānistisko tradīciju mantinieku. Romānu "Lote Veimārā" (*Lotte in Weimar*, 1939) sāka iespiest paša rakstnieka izdotajā žurnālā "Mērs un Vērtība" (*Mass und Wert*), tomēr drīz līdzekļi izsīka. Šajā žurnālā līdztekus brāļu Mannu darbiem publicēja arī Hermaņa Heses un Roberta Mūzila darbus. Tomasu Mannu nodarbināja

laika un pārlaicības kategorijas: "Laiks, kad episks mākslinieks sāk uzlūkot lietas no tipiskā un mītiskā viedokļa, ir svarīga robeža viņa mūžā. Šis solis ... sagādā viņam jaunu izziņas un jaunrades prieku, ko ... parasti piedzīvo vēlākos mūža gados; jo cilvēces mūžā mītiskais gan ir agrīna un primitīva pakāpe, turpretim atsevišķa indivīda dzīvē tā ir vēlīna brieduma pakāpe."[160] 1936. gadā Tomass Manns sāk rakstīt vēstījumu par to, kā 1816. gadā galma padomniece Šarlote Kestnere kopā ar savu pieaugušo meitu ierodas Veimārā un viesojas pie Gētes. Tomass Manns centās romānā balstīties uz faktiem un dokumentiem, tomēr viņam nav raksturīgi restaurēt pagātni, Tomasa Manna daiļrade allaž sakņojusies sava laika aktualitātēs, kas šajā darbā konfrontētas ar Gētes autobiogrāfiski personiskām problēmām. Romānā "Lote Veimārā" bija samanāmas paralēles arī ar paša rakstnieka Tomasa Manna situāciju 20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē trimdā. Johanam Volfgangam Gētem bija domstarpības ar savu nāciju Napoleona kara laikā, un viņš izjuta dziļu nepatiku pret vācu pilsonības provinciālismu, viņam bija svešs tolaik Vācijā modē nākušais romantiskais tautiskums. Tas viss neviļus radīja alūziju par pašu Tomasu Mannu un vācu nacionālismu, ""es" un mani tautieši" attiecībām. Balstoties vēstures avotu studijās, rakstnieks tēloja Gētes un viņa jaunības mīlestības Šarlotes Kestneres, dzimušas Bufas, attiecības 1816. gadā. Dzejnieku Tomass Manns tēlojis kā dzīves mākslinieku, kam ir izdevies radīt mākslinieka un pilsoņa sintēzi.

"Šī romāna formā rakstītā biogrāfija aiziet līdz cienītā autora dievināšanai. Garie apraksti varbūt dažkārt nogurdina, bet romānā daudz lielisku nodaļu. [..] Tā ir mīlestība pret šo autoru [domāts Johans Volfgangs Gēte. – *I. D.-S.*], vareno gara pilsoni, faktiski visa pilsoniskā augstāko prototipu,"[161] rakstīja Guntis Zariņš.

Romāna "Lote Veimārā" fragmenti Vācijā izplatījās nelegāli, bet grāmata iznāca Stokholmā. Pēc šī romāna sekoja vēl viena Tomasa Manna sasaiste ar Gēti – tapa romāns "Doktors Fausts" (*Doktor Faustus*, 1947), tikai viņa veidotais varonis ir mūziķis, komponists, romānā ir arī "līgums ar velnu", kad komponists atsakās apdziedāt varu un politiku. Vašingtonā lasītajā referātā "Gētes leģenda un poēma" Tomass Manns atzinis, ka Faustam vajadzētu būt muzikālam, jo viņam jābūt vācu dvēseles pārstāvim, tāpēc ka vācieša attieksme pret pasauli ir abstrakta un mistiska un līgums ar velnu ir īsti senvācisks kārdinājums; ka vācu romānā, ko radījušas pēdējo gadu ciešanas Vācijas dēļ, tematiski jābūt ietvertai šai šausmīgajai norunai, gluži kā simbolam.

Vēl viens atzars trimdas rakstniecībā bija tagadnes romāni un stāsti. Pirmām kārtām tie bija romāni par Vāciju. Feihtvangers, atrazdamies trimdā Francijā, uzrakstīja romānu triloģijas "Uzgaidāmā telpa" (*Warte-saal*) otro daļu – "Brāļi Openheimi" (*Die Geschwister Oppenheim*, 1933), kurā attēlojis kādas augstdzimušas ebreju ģimenes likteni pirmajās nedēļās pēc nacionālsociālistu nākšanas pie varas. Pirmā daļa "Panākumi" (*Erfolg*) iznāk 1930. gadā, bet trešā daļa "Trimda" (*Exil*, 1939), kurā vēstīts par vācu emigrantu inteliģentu dzīvi Francijā, jau citos apstākļos.

Triloģijas nosaukums visai simboliski raksturoja tālaika situāciju un rakstnieka izjūtas. Romānu Feihtvangers veidojis pēc t. s. ģimenes romānu parauga, kas arī viņam deva iespēju atklāt dažādu paaudžu dzīvesveidu, uzskatus un īpašības. Trīs turīgie brāļi ir kāda ebreju mēbeļu tirgotāja bērni, turklāt tā ir ģimene ar labu vārdu. Viņi visi arī tic, ka pēc 1933. gada notikumiem Vācijā, tās tiesiskajā pārvaldē nekas nemainīsies. Tomēr viņi cieš no antisemītiskiem grautiņiem un patvaļīgām nacionālsociālistu vardarbības akcijām. Vecākais brālis Gustavs, kurš gājis savu, neatkarīgu ceļu, ir attālinājies no ģimenes darījumu pasaules (līdzīgi kā Tomasa Manna varoņi) un tuvinājies mākslas pasaulei. Otrs dēls Martins, kas pārņēmis tēva mēbeļu nama vadīšanu, ilgi un bez panākumiem tiesājas ar kādu konkurentu, bet trešais brālis Edgars ir ārsts kādā Berlīnes klīnikā, taču tieši viņu visspēcīgāk skar politiskās gaisotnes maiņa – slimnieki atsakās no viņa palīdzības, viņu atlaiž no klīnikas un terorizē (viņš kļūst par tādu pašu Kestnera Fabianu vai Falladas Pinnebergu – mazo cilvēku skarbā sociālā situācijā, kuru vēl vairāk saasina politiskās pārmaiņas).

Šis laiks ne vien Vācijā, bet arī trimdā tika uzlūkots par pazaudētās īstenības vai realitātes laiku. Pārdzīvotais laiks un izjūtas spilgti koncentrētas Stefana Cveiga "Šaha novelē" (*Schachnovelle*, 1941), kuras darbība norisinās noslēgtā, no ārpasaules faktiski norobežotā vidē – uz kāda Dienvidamerikas tvaikoņa klāja, kur notiek savāda – liktenīga, pat baisa – šaha spēle. Stefanam Cveigam psiholoģiski spriegajā tēlojumā izdevās atklāt tipisku emigranta likteņa traģismu un nolemtību.

Nereti vācu trimdas literatūrā parādījās reliģisku tēmu ievijumi un mistika, kā, piemēram, Ervīna Gvido Kolbenheijera romānā "Dievam apsolītā sirds" (*Das gottgelobte Herz*, 1938) un Franca Verfeļa romānā "Nozagtās debesis" (*Das gestohlene Himmel*, 1939).

Taču visizteiktāk dzīves jēgas meklējumi un pasaules redzējums jau Otrā pasaules kara un trimdas atblāzmā atklājas savdabīgā meklētāja Hermaņa Heses romānā "Stikla pērlīšu spēle" (*Das Glasperlenspiel*, 1943). Rakstīt šo romānu Hese bija sācis jau 30. gadu pirmajā pusē, bet tas iznāca tikai 1943. gadā Cīrihē, pēc savas ievirzes turpinot vācu audzināšanas romānu tradīcijas. Simbola nozīmi tajā ieguva province, bet stikla pērlīšu spēle nozīmēja mākslas un zinātnes vienotību, muzikāli rotaļīgu un vienlaikus nopietnu visu cilvēka garīgo iespēju atminēšanu un vārdā saukšanu. Jozefs Knehts izlaužas no šīs pasaules, bet nāve viņu pārsteidz uz jaunās dzīves sliekšņa. Faktiski šajā romānā aktualizējas jau agrākajos Heses darbos risinātais personības duālisms – gars – vajadzības – un rodams jau romānā "Stepes vilks" izmantotais spēles motīvs.

Rakstnieku Hesi nodarbinājuši jautājumi par cilvēka un pasaules attiecībām, gara, mākslas un zinātnes vietu un lomu sava laika pasaulē. Romānā "Stikla pērlīšu spēle" rakstnieks aizved lasītāju intelektuālā fantāzijas pasaulē, nākotnes pasaulē Kastālijā, kur Pedagoģijas provinci apdzīvo dažādu zinātņu nozaru pārstāvji. Bet stikla pērlīšu spēli autors iecerējis kā "rotaļu ar visas mūsu kultūras saturu un

vērtībām... ar visu, ko cilvēce radoša pacēluma gadsimtos paveikusi atziņas, cildenu domu un mākslas sfērās". Ar šo sarežģīto spēli maģistra Jozefa Knehta vadībā nodarbojas Pedagoģiskās provinces iemītnieki. Šķiet, autors bija radījis tādu garīgo telpu, kurā iespējams dzīvot, neraugoties uz saspīlējumiem reālajā pasaulē, bija izveidojis sava veida nākotnes dzīves modeli.

Vairākos trimdā tapušos romānos atklājas nesenu vēsturisku notikumu atblāzma, arī ideoloģiskā režīma sekas. Dažos romānos vēl bija nomanāma Pirmā pasaules kara atblāzma un tā ietekme uz cilvēku likteņiem, kas aizvijas līdz pat 30. gadiem, piemēram, Stefana Cveiga romāns "Sirds nepacietība" (*Ungeduld des Herzens*, 1939).

Kāda jauna, panākumiem un veiksmi apveltīta cilvēka dzīvesstāsts, kurš, nākot uz pēdām šķietamajam savas svaines slepkavam, atklāj, ka viņš pats savā vieglprātībā ir līdzvainīgs viņas nāvē, risinās Heimito fon Doderera romānā "Slepkavība, ko katrs izdara" (*Ein Mord den jeder begeht*, 1938). Savukārt Franks Tīss romānā "Cušima" (*Tsushima*, 1936) pievērsies notikumiem krievu-japāņu kara laikā 1905. gadā, tas ir vēsturiskas ievirzes kara romāns par jūras floti. 20. gadsimta notikumi, kas sasaistās ar tagadni, atklājas Vilija Brēdela Maskavā izdotajā romānā "Tēvi" (*Die Väter*, 1943). Ne tik senas vēstures lappuses romānā "Staļingrada" (*Stalingrad*, 1945), episki dokumentējot sava laika notikumus, ierakstījis Teodors Plivjē.

Jāsecina, ka trimdas situācija vācu rakstniecībā neveicināja jaunu literāru formu meklējumus, publicēšanās problēmas un izdošanas grūtības nepieļāva avangardiskus eksperimentus. Vācu literatūrzinātnē jo aktuāli 20. gadsimta otrajā pusē bija jautājumi par jēdzieniem 'trimda' un 'trimdas literatūra'. Kas tā īsti ir – tās grāmatas, kas izdotas ārpus Vācijas, vai tā rakstniecības daļa, kas tematizēja svešuma izjūtas? Tomēr, neraugoties uz šī laika posma (1933–1945) sarežģītību, ārzemēs tapušajā vāciski sarakstītajā literatūrā tiek saskatītas dažas kopējas pamattēmas un tendences, kaut arī trimdā devās dažādu politisku uzskatu un paaudžu rakstnieki un dzejnieki.

Vācu un latviešu trimdas literatūra

Rakstnieku dzīvošana ārpus dzimtenes pasaules rakstniecības vēsturē nav retums. Dažādos laikos un gadsimtos plašajā pasaulē mājojis trimdinieks, kas skumis par zudušajām mājām. Tomēr, ja svešumā dodas liels skaits rakstnieku, dzejnieku, dramatiķu, kritiķu, mākslinieku, vēsturnieku, proti, garīgā inteliģence, tas liecina par situācijas nopietnību, brīdina par tautas garīgās un kultūras dzīves apdraudētību. Kā, piemēram, tas bija Vācijā pēc 1933. gada maija notikumiem – masveida grāmatu dedzināšana, aizliegto grāmatu saraksti un kultūras cilvēku izstumšana no

publiskās dzīves, fiziskas izrēķināšanās draudi un nolemtība nāvei. T. s. melnajā sarakstā (*Schwarze Liste*) 1933. gada aprīlī tika ierakstīti daudzi rakstnieki, viņu grāmatas izņemtas no bibliotēku krājumiem, publiski laukumos sadedzinātas, bet rakstnieki nolemti sava veida aizmirstībai, jo viņi jaunajā politiskajā situācijā bija nevēlamas personas; liela tiesa devās trimdā, citi devās t. s. iekšējā emigrācijā. Pēc 1933. gada (daudzi vācu rakstnieki jau agrākos gados dzīvoja citās Eiropas zemēs) svešumā atradās ap 2500 dažādu paaudžu vācu rakstnieku, lielākoties pazīstami tālaika autori, arī zinātnieki, mākslinieki, mūziķi, kuri vācisko apziņu, mākslu un rakstniecību prezentēja visā pasaulē.

Latvijas vēsturē un arī rakstniecībā par būtisku pārmaiņu laiku kļuva 1944. gada rudens un 1945. gada pavasaris, kad tūkstošiem latviešu, to skaitā ļoti daudz inteliģences, devās bēgļu gaitās, galvenokārt uz Vāciju, tolaik būdami pārliecināti par īslaicīgu, pagaidu prombūtni. Tik plaša emigrācija tautu vēsturē un turpmākajā garīgajā un kultūras dzīvē saasina vairākus jautājumus: 1) nacionālās literatūras attīstības iespējas citā zemē, svešas valodas klātbūtnē; kādu nākotni trimdinieki saskatīja nacionālai rakstniecībai, atrauti no dabiskās vides, no savas tautas vairākuma; 2) nacionālās valodas attīstības, arī saglabāšanas iespējas svešā vidē, turklāt ar svešumu un trimdu saprotot gan dzīvošanu Eiropā, nevis savā zemē, gan dzīvi citā pasaulē, kultūrā un ārpus pierastās vērtību sistēmas un Eiropas.

Vācu garīgā, arī literārā trimda ilga līdz 1945.–1947. gadam, taču latviešiem tikai ap šo laiku aizsākās ceļš svešumā, kas 40. gadu izskaņā pārauga trimdā dažādās pasaules malās. Un latviešiem trimda jau pārsniedz pusgadsimtu. Katrai grāmatai ir savs adresāts, savs lasītājs. Tas zināmā mērā noteic, vai nacionālā literatūra var pastāvēt un attīstīties citā zemē. Uz rakstnieka un dzejnieka pleciem uzgulst atbildības slogs. Trimdinieks svešumā, ārpus savas zemes alka pēc vārda savā dzimtajā valodā, bet viņam nebija lielas izvēles, ko lasīt, un tikai pašu rakstītāju ziņā bija attīstīt, nevis noplicināt literāro gaumi.

Trimdas situācija aktualizēja jautājumu par "pazaudēto valodu" (*die verlorene Sprache*), apdraudētību un izolētību, ieslēgtību svešas valodas telpā. Un valoda vairāk kļuva par literāro, daiļdarbu valodu, kamēr ikdienas valoda bija cita; vācieši mēdz runāt par pretstatu pāriem: dzimtā valoda – svešvaloda, literārā (literatūras) valoda – sarunvaloda (ikdienas valoda) (*Muttersprache–Fremdsprache, Literatursprache–Gebrauchssprache*). Tomēr svešumā dzimtā valoda rada iespēju dzīvot savā kultūrvidē, kaut arī "iekonservētā" veidā, pat sastingumā, bet tikai izolējoties varēja saglabāt nacionālo identitāti, kultūras piederību un pašapziņu. Vācu esejists Ludvigs Markūze rakstījis,[162] ka katrs gramatiski pareizi veidots teikums vāciski ir kā tilts, kā saite starp vakardienu un rītdienu. Rakstnieks Leonhards Franks[163] konstatējis: rakstnieks svešumā sāpīgāk apjauš, ka nevar eksistēt bez dzīvas, pastāvīgas bagātināšanās no savas tautas valodas, bez savas jaunrades rezonanses rakstnieks nespēj eksistēt kā radoša personība un rakstnieks emigrācijā spēlē uz klavierēm

bez stīgām. Alfrēds Polgars[164] uzskatīja, ka zemē, kurā runā svešā valodā, dzimtā valoda nonāk sava veida cietumā, izolācijā, no kuras izlauzties ir sarežģīti.

Tādas pašas bažas par latviešu valodas nākotnes iespējām uzplaiksnīja arī latviešu rakstnieku atziņās. "Katrai tautai ir sava dziesma, jo katrai tautai ir savāda dvēsele, savāda gara pasaule. Ikvienai tautai ir tiesības uz savu dziesmu un savu valodu, tautas dvēseles svētnīcu, kur runā tautas gara pasaules simboli, kur pacelti un ietverti tās ideāli,"[165] rakstīja dzejniece Zinaīda Lazda, "sargāsim mūsu valodu šinī nacionālo vērtību graušanas laikmetā, kad visa Eiropa ir izārdīts tautu juceklis un visur skan visādu valodu mistrs. Tikai pašu valodā mēs varam tvert un izteikt savu domu tālos lidojumus, savu izjūtu smalkumu, savas būtes nedalāmo vienību, paust savas dvēseles drebēšanu. Gara rosmju un valodas radīšanas procesi nav šķirami, katra gara kustība tūdaļ meklē izteikties valodā, vārdos, skaņā vai klusībā. Gara radošām rosmēm blakus plūst arī valodas straume. Būt bez savas valodas nozīmē apklust arī savā garā vai meklēt citus izteiksmes veidus. Tādēļ sargāsim savu valodu, ka mēs nesastingstam likteņa skarbumā, ka mēs netopam mēmi un tukši."[166] Latviešu valodas un rakstniecības, arī rakstnieku turpmākais liktenis visa mūža garumā nodarbina dzejnieci Zinaīdu Lazdu: "Tā latviešu rakstnieki, savu laikmetu ciezdami, ir tā liecinieki un apsūdzētāji, cik vispāri ir iespējams runāt uz kara bumbu apdullināto un iekšējo dzirdi zaudējušo pasauli. Un tomēr, kamēr cilvēks dzīvo un nav pavisam izārdīts, kādā klusā brīdī viņš jūt savu dzīvo sirdi, kādā pusnakts stundā vai rītausmai atspīdot rūtīs, vai lietu pārlaižot ceļmalas pajumtē, viņš jūt valgumu acīs, viņš meklē izpausmi un vārdus savai dvēselei."[167] Valoda un literatūra dzimtajā valodā deva bēglim un trimdiniekam patvērumu, spēku, mierināja tā izmisušo dvēseli, reizē rakstniecība bija patvērums arī rakstītāja pārdzīvojumiem, sirds ilgām... Tomēr bažas par valodu svešumā nerima; dzejniece Veronika Strēlerte 1950. gadā Stokholmā rakstīja: "Man bail, ka mēs, paši neapzinoties, drīz rakstīsim un runāsim drausmīgi archaiskā latviešu mēlē."[168] Līdzīgas bažas un pārdomas radīsim vācu rakstnieku izteikumos. Rakstnieks un žurnālists Hanss Natoneks autobiogrāfiskajā grāmatā "Meklējot sevi" (*In Search of Myself*) raksta: "Es mīlu savu mātes valodu, vienīgi es ar skumjām atzīstu, ka tai – šķirtai no savas zemes, kurā tā bija savas saknes laidusi, – būs jāizkalst. To nevarēs mākslīgi saglabāt. Mātes valoda neaugs un neziedēs zem svešām debesīm. Labākajā gadījumā tā ir vairs tikai atmiņas..."[169] Jaunākās paaudzes rakstniekiem bija vieglāk samierināties ar citu valodu, un valodas maiņa bija trimdas apstākļu determinēta parādība. "Zemē, kurā runā svešā valodā, vienīgā, dzimtā valoda (*die Muttersprache*) – parasti ir kā mājas un patvērums, garantē drošību, siltumu un savās iespēju robežās brīnišķīgu sajūtu bezgalību."[170] Par to jādomā, runājot par trimdā tapušiem literāriem darbiem. Kas tos lasīs? Katra autora ziņā palika robeža – pāriet to vai ne? Sakralizēt savu dzimto valodu vai pieņemt citu valodu. "Tā ir mūžsena emigrācijas nelaime, valoda savā ziņā tiek ielikta ledus kastē. Tur tā labākajā gadījumā iekonservēsies,"[171] rakstīja

Ernsts Veiss. Karls Cukmeijers uzskatīja, ka svešā valoda ir kā slāpekļskābe, kas apdraud dzimto valodu.

Ir saprotama vēlme svešumā "iekonservēt" valodu, lai to saglabātu, tomēr tas radīja bažas, ka tiek traucētas valodas dabiskās attīstības iespējas. Jaunās trimdas parādības rosināja uz jauniem valodas izteiksmes līdzekļiem, pēc jauniem vārdiem. Lielākā daļa izraidīto rakstnieku ar ilgām pēc mājām un ar mīlestību, ar dusmām un paļāvību turējās pie mātes valodas. Austriešu dzejnieks Hugo fon Hofmanstāls atzinis: valoda ir vienīgais, kas katram paliek, kad ir jāiztiek bez savas dzimtenes. Svešumā vācieši runā par iekapsulēto, atsvešināto eksistenci (*das eingekapselte, verfremdete Dasein*), izolēto inteliģentu (*der isolierte Intellektuelle*), bet austriešu rakstnieks Stefans Cveigs runā par sarūgtinājumu un dvēselisko nabadzību (*die Verbitterung und seelische Verarmung*). Valoda svešumā tomēr kļuva par beidzamo balstu. No vienas puses, balsts un atbalsts, no otras puses, norobežojošs, izolējošs faktors no citas zemes kultūras, valodas, ikdienas, tradīcijām. Tā bija arī cīņa par valodu kā tautas kultūras būtisku sastāvdaļu. Vācieši šajā laikā runā par krīzes, katastrofu un haosa laika literatūru, kura gan šaipus, gan otrpus robežām drūmajos Trešās impērijas gados pārstāvējusi vācisko rakstniecību.

Citāda situācija latviešiem bija bēgļu nometņu laikā Vācijā – bija iespējams dzīvot pašu radītā latviskā vidē, daudziem kopā, kas gan tolaik reizumis šķita netīkami. To visu latvieši novērtēja vien tad, kad atstāja Eiropas krastu un izklīda plašā pasaulē. Arī vācu rakstnieki līdz 30. gadu beigām tik asi neizjuta izolētību, kultūras un garīgās vides trūkumu un apdraudētību. No 1933. gada līdz Austrijas un Čehoslovākijas aneksijai liela tiesa vācu inteliģences dzīvoja Vācijas kaimiņu valstīs. Pēc Otrā pasaules kara sākuma viss mainījās: viņi kļuva par nevēlamām personām, nīstiem naidniekiem un bija spiesti doties prom no Eiropas. "Manus literāros darbus – tai valodā, kurā tos sarakstīju, – sadedzināja pelnos tai pašā zemē, kur manas grāmatas bija ieguvušas miljoniem draugu. Un tā es nekur nepiederu, visur esmu svešinieks, labākā gadījumā viesis,"[172] skumji raksta Stefans Cveigs.

20. gadsimta 30. gadu beigās vācieši, bet 40. gadu beigās latvieši atstāja Eiropu. Latviešiem pagaisa garīgā vienotība, iespēja ik dienu runāt latviski, lasīt daudzos latviešu preses izdevumus, grāmatas, tikties ar rakstniekiem, dzejniekiem, skatīt teātru izrādes. Citās zemēs viņus šķīra attālumi, viņi tikās retāk, bieži vien tikai vēstuļu rindās. Dzīve pamatā aizritēja izolēti (latviskā mājā) un ikdienas dzīvē, kas bija cita dzīve citā zemē. Vācieši aizbraukšanu salīdzināja ar sakņu nociršanu, cilvēki vardarbīgi un piespiedu kārtā tika izrauti no normāla savas dzīves konteksta, pēc izceļošanas jutās vientuļi, pamesti un izolēti. Taču izolācija, rezignācija un bailes noteica arī to vācu rakstnieku un arī latviešu rakstnieku dzīvi, kas palika savā zemē. Arī viņi jutās tikpat izstumti no publiskās dzīves. Rakstnieks Hanss Karosa, uzskatot, ka bēgšana nevar sniegt nekādu glābiņu, atminas: "Dzimteni es noteikti varētu atrast jebkurā svešā zemē, taču garīgi ieskaņoties kādā citā vidē ir jau krietni par vēlu."[173]

Lai izceļotu, gan latvieši, gan vācieši piedzīvoja daudzus pazemojumus – pārbaudes, dokumentu kārtošanu un neziņu. Un šīs noskaņas rada atbalsi literārajos darbos. Apkrāvušies kastēm, numuriem uz krūtīm, dokumentiem rokās, pārpildītos vilcienos un kuģos, skumju pilnām acīm kā latvieši, tā vācieši (katrs savā laikā, bet līdzīgos apstākļos) atstāja Eiropu. Vācieši bija apdraudēti, bet latviešu bēgļi kara izpostītajai Eiropai lielākoties nebija vajadzīgi, kamēr citās zemēs trūka lēta darbaspēka. Vācieši sev līdzi aizveda ilūzijas par kultūras Eiropu, bet latviešu acis skatīja jau sagrauto Eiropu. Latvieši negribīgi atstāja Eiropu, jo tādējādi aizvien vairāk attālinājās no mājām, no Latvijas, savukārt vāciešiem Eiropas zaudējums nozīmēja kultūras un garīgo vērtību zaudējumu; viņi bija arī visai skeptiski noskaņoti pret Ameriku – kā zemi bez dziļas kultūras un izpratnes par vērtībām, vairāk to asociējot ar ļaudīm, kuri materiālo labklājību vērtē augstāk par labu grāmatu, teātra izrādi vai gleznu.

Vairāki latviešu dzejnieki un rakstnieki vēlāk atminēsies savu aizbraukšanu no Eiropas. Dzejniece Zinaīda Lazda raksta: "Tie [kuģi] aizved daudz nelaimīgu cilvēku no dažādām Eiropas tautām, no tautām, kuru patstāvība un kultūra tiek varmācīgi iznīcināta."[174] Dzejniece Rūta Skujiņa impresiju grāmatā atminas: "Kuģis ievelk laipas. Reizē ar tām aizbraucēji dziļi ievelk elpu krūtīs. Dziļi, dziļi, līdz pašai sirdij. Tie klusēdami noskatās bēgošā krastā. Šķiet, kuģis mierīgi stāv, bet krasts bēg. Eiropas krasts ir nostūmis laipas mūsu acu priekšā un bēg. Plata un melna veras dzelme ap mums. Rietošā saule tev uzmet margainu purpura segu. Purpurains vilnis veļas pret krastu. Mēs nevaram tik dziļi pieliekties, lai pasmeltu to saujā. Varbūt tas garšo pēc asarām..."[175]

Kad karš Eiropā vērtās plašumā, pie Vīnes, Prāgas, Parīzes vai Marseļas konsulātiem pulcējās cilvēki, kuri vēlējās doties projām. Sākās cīņa par vietu uz kuģa. Drīz vien vairs nebija nevienas ostas pilsētas, kurā nebūtu pulcējušies vācieši cerībā tikt projām. Tikpat drīz viņus nekur vairs nevēlējās redzēt. Tad par vienīgo glābiņu kļuva neitrālās Portugāles osta Lisabona. Vācu trimda neveidoja nekādu vienotību. Viņus visus vienoja tikai vajāšanas un izraidījums. Trimdas laiku Eiropā un tās pārdzīvojumus savos darbos spilgti ierakstīja Ērihs Marija Remarks. Viņa tēma joprojām bija cilvēka liktenis, izmisums, cerību zudums, drosme un vientulība. Remarka trimdas romāni laika un vietas ziņā cieši sekoja vācu bēgļu liktenim: romāna "Mīli savu tuvāko" (*Liebe deinen Nächsten*, 1940) darbība norisinās Čehoslovākijā, Austrijā, Šveicē un Francijā 1936. un 1937. gadā; daktera Ravika Parīzes vēsture romānā "Triumfa arka" (*Arc de Triomphe*, 1946) iesākas 1938. gada novembrī un beidzas ar kara sākumu 1939. gada septembrī. Bet romāna "Lisabonas nakts" darbības vieta ir Portugāles galvapilsēta Lisabona un rakstnieka dzimtā pilsēta Osnabrika, bet romāns beidzas ar pārbraucienu uz Ameriku, ietverot laika posmu no 1939. līdz 1942. gadam. Arī rakstnieks Heinrihs Manns smeldzīgi atminas aizbraukšanu, pēdējais, ko viņš skata, ir Lisabonas osta: "Visu, kas man bija

dots, es biju izjutis, piedzīvojis Eiropā, mana laikmeta prieki un sāpes, tas viss bija mans [..] es esmu ar to sasaistīts un vienots. Pārlieku mokpilna un skumja bija šī šķiršanās."[176] Dzejniece Velta Toma rakstniekam Jānim Jaunsudrabiņam kādā vēstulē 1949. gadā atklāj pēkšņās pārmaiņas, kas pieredzētas, nonākot citā kontinentā: "Man būtu jāsaka, ja Vāczemē bijos nomirt, te [Edmontonā. – *I. D.-S.*] bīstos dzīvot. [..] Tur bija vismaz veca zeme, paražas, tikumi un netikumi. Te viss kā bez gara, garšas un sāta, bez pagātnes. Vai! Kur esmu ieskrējusi!"[177]

Zīmīgi, ka katrs trimdinieks svešā zemē meklē līdzīgo, kaut iluzori radīt dzimtenes vīziju, lai cik neiespējami arī tas šķistu. Elza Ķezbere 1950. gadā raksta no Amerikas: "Aiz mana loga dreb un šalc apse. [..] Es mēģinu to iepazīt un iemīlēt. Kaut kas ir jāmīl. Citādi nevar dzīvot. Bet arī šī apse ir citāda, dreb un šalc savādāk. Aiz kokiem tepat ir okeāna krasts. Reizēm tur skan kuģu svilpes, tie bieži dodas uz Eiropas pusi. Un vilina līdz."[178] Vācu rakstnieks Ernsts Blohs[179] 1939. gadā Amerikā rakstījis, ka vācu valodu aizbraucēji ir paņēmuši līdzi, tomēr katru koku šeit saucot savādāk. Rodas jautājums – kā vācu rakstnieki svešā valodiskā vidē var veikt savu darbu, saglabājot valodas dzīvīgumu? Kā panākt, lai valoda nepagrimtu, nepazustu, bet arī nekļūtu par sastingušām frāzēm? Vācu literatūra trimdas gados faktiski bija literatūra bez tautas, vācu rakstnieks svešumā bija šķirts no lasītāja. Pirmajā trimdas posmā Eiropā vēl varēja pastāvēt literārs dialogs ar lasītāju, Amerikā un citās zemēs ārpus Eiropas bija citādāk. Kā izturēt? Saknes ir aizcirstas: vēstures, kultūras, valodas, literatūras, piederības, identitātes. Arī Nobela prēmijas laureāts, romāna "Budenbroki" autors Tomass Manns, pasaulē pazīts un novērtēts rakstnieks, svešumā ilgojās pēc tikšanās ar lasītāju savā zemē, lasītāju, kas viņu saprastu un kam viņš būtu patiesi vajadzīgs. Bet Stefana Cveiga traģiskais liktenis liecina, ka arī materiāls nodrošinājums trimdā nespēja atpestīt no garīgā sprosta sajūtas, no izmisuma, diskomforta sajūtas un dvēseliskām sāpēm. "Kaut kas no mana sākotnējā un patiesā "es" dabiskās identitātes palika sagrauts un sapostīts uz visiem laikiem. Es biju kļuvis atturīgs, it kā tas saskanētu ar manu būtību, un šodien man, kādreizējam kosmopolītam, neaprima sajūta, it kā tagad jo īpaši vajadzētu pateikties par katru elpas vilcienu, ko es atņemu svešai tautai."[180]

Bagātība un reizē arī nomācoša nasta, kas pieder cilvēkam svešumā, ir viņa idealizētās un romantizētās atmiņas. Pēteris Ērmanis 1950. gada martā raksta: "Amerikā mūsu atmiņu krājums vairosies. Vācijā bija atmiņas par Latviju, Amerikā tām pievienosies atmiņas par Vāciju, par nometņu dzīvi, "mazo Latviju"."[181] Tomēr, trimdai ieilgstot, rodas zināmas bažas. "Svešā vide jau arī būs patiesībā trimdai veltītos sacerējumos, jo latvietis trimdā pārsvarā būs vismaz darbā, starp cittautiešiem un vienmēr svešā ainavā. Trimdas rakstnieks tikai pēc atmiņas vai iztēles uz kāda tēlojuma pamata varēs pārdzīvot Latvijas zemi, tās dabu un ainavai piederošu civilizāciju. Tādēļ ilgā trimdā apdraudēta tā literatūras sastāvdaļa, kuru dēvē par tās latviskumu,"[182] 1950. gadā raksta literatūrzinātnieks Jānis Bičolis,

turklāt viņš neuzskata, ka trimda ir tikai nelabvēlīgu apstākļu sakopojums radošam darbam: "Vienkārt, trimda var lieliski vairot rakstnieku pieredzi; tā sniedz jaunu vielu, savdabīgus pārdzīvojumus; trimdā kaut cik izdevīgākos apstākļos rakstnieks var iegūt plašāku izglītību, sakarus ar citu zemju radošajiem gariem. Tas sola auglīgas ierosmes, jaunus viedokļus, garīgā apvāršņa paplašināšanos. Tikai šaurajos trimdas melnās ikdienas apstākļos dzīvojošajam rakstniekam būs grūti tikt līdz zemes intelektuāļu aprindām! – Otrkārt, tieši šo trimdu apgaro vairāki lieli mērķi, ja rakstnieks būs stiprs un nepakļausies trimdinieka cilvēciskajām vājībām, tad šie mērķi uzturēs modru tā garu un neliks rūsēt spalvai."[183] Arī vācu rakstnieks Bertolts Brehts uzskatīja, ka trimda gan "saberž", padarot mazus un nabagus, bet arī stiprina, darot spēcīgāku. Iekšēji emigrants kļūst arī bagātāks, ja viņā ienāk jaunais. Daudzi trimdā norobežojas, taču Bertolts Brehts uzskatīja, ka labāk būtu pieņemt to, ko piedāvā iegūtās brīvās pasaules plašums, nevis pieķerties sīkumiem un nebūtiskajam.[184]

Tieši garīgās dzīves un latviskās vides trūkums izrādījās smags arī latvietim. 1950. gada aprīlī Jānis Širmanis uz Vāciju Jānim Jaunsudrabiņam raksta: "Un tomēr mēs esam svešumā. Te nedzied cīruļi, nebūšot arī dzeguzes. Nav pavasara sajūtas. Es skatos un brīnos: debesis ir tās pašas, saulīte tā pati, mauriņš pagalmā tas pats, bet tomēr kaut kā trūkst un trūkst. Jā, arī bērzu šeit nav, un tas skumdina."[185] 1951. gada februārī par jauno mītnes zemi Jānis Veselis Jānim Jaunsudrabiņam raksta: "Te nav ne teātra, ne operas pat ļoti prāvās pilsētās, kur mums bija pastāvīgi teātri gandrīz katrā prāvākā miestā, bet spēlēja paši ik pagastā. Tāpat milzīgās avīzes nedrukā nedz romānus, nedz kādu citu literatūru, kā tas bija parasts pie mums vai Eiropā."[186] Laiks strauji rit uz priekšu, lielākā daļa latviešu jau ir aizjūrā, Eiropā palikušie saņem vēstules un ziņas, kurās daudz skumju, izmisuma, pat bezcerības. "Ik solis ir svešs, tukša dzīve, tukšas sirdis, vislabākajā gadījumā vientiesība. Ir labi ļaudis, sirsnīgi, bet cita mentalitāte, nav nevienas runas kopīgas.[..] Tagad sapratīsit, kāpēc mūsu autori raksta romānus, – lai paglābtos no garīga posta,"[187] raksta Konstance Miķelsone 1951. gadā. Dīvains tukšums, dziļa vientulības un svešuma sajūta, bezcerība. Vitauts Kalve atzīst: "Svešā valodā es būtu papagailis. Savā es esmu pazudušo vai jauno vārdu meklētājs." Taču reizēm rakstnieks jūtas tik smagi, ka nespēj atrast īstos vārdus, ne rindiņas uzrakstīt. Un aktualizējas jautājums – kam es rakstu? "Te nu es esmu – svešā zemē, svešā pilsētā, pie sveša galda sēžu. [..] Es gan neko vēl nevaru rakstīt, jūtos kā ūdenī zem ledus, kur muti nevar atdarīt,"[188] dzejniece Zinaīda Lazda pauž Jānim Jaunsudrabiņam.

Citādais trimdā nozīmēja 'svešo', un tolaik vairāk tapa literatūra ārpus noteikta laika un telpas, raisījās polemikas par literatūru, valodu un tās turpmāko likteni svešumā. Vācu valodnieks, žurnālists, tulkotājs un liriķis Eduards Zengers[189] uzskatīja, ka emigranti ir kā cauri laikam izkrituši, kaut skaudri apzinās realitāti savā zemē – vardarbību, naidu, nāvi, proti, kara situāciju, jo bija jau pieredzēts Pirmais

pasaules karš. Tomēr īsti piederīgi viņi svešumā nejūtas: ar domām un sirdi piekērušies pagātnei, it kā padevušies, kaut arī viss apkārt mainās, viņi izmisīgi turas pie pagātnes. Cik ilgi iespējams šādi dzīvot? Citā valodā izteikt savas izjūtas, emocionālos pārdzīvojumus, sāpi un smeldzi rakstnieks nespēj tā, kā spēj uzrunāt lasītājus viņu kopīgajā valodā. Angliski rakstošu autoru pasaules rakstniecības vēsturē netrūka. Tajā pašā laikā vāciski un latviski lasošo loks ārpus dzimtenes bija ierobežots. Uz tulkojumiem varēja cerēt pasaules lasītājam pazīstami, atzīti autori. Vācu literatūrzinātnieki, polemizējot par trimdas literatūru, nonākuši līdz atziņai, ka trimdas vai emigrācijas literatūra nav uzlūkojama par garīgu vienotāju, bet tikai un vienīgi par nejaušu likteņa kopību.

Arī vācu literatūrzinātnieki atzinuši sava veida literāru iekapsulēšanos, kas tāpat bija raksturīga latviešu rakstniecībai trimdas pirmajos gados. Brīvība, pasaule un tajā pašā laikā ieslēgtība savā valodas vidē – tas raksturo šo laiku, taču paradoksāli – tieši izolētība ļauj pastāvēt – tautai, literatūrai, kultūrai. Atšķirībā no latviešiem vācu lasītājs galvenokārt palika Vācijā, bet liela tiesa latviešu devās bēgļu gaitās, kas tūkstošus aizveda trimdā. Latvieši pirmos bēgļu gadus dzīvoja ar pagaidu sajūtu, to izsakot vārdos "laiks uzgaidāmajā stacijā", un tikai 40. gadu beigās, atstājot Eiropas krastus, apzinājās, ka tas būs uz ilgu laiku, varbūt pat uz mūžu. Arī vācu rakstnieki cerēja, ka svešums nebūs ilgs. "Tas bija tikai izbraukums, kamēr pārskries vētra,"[190] – tā saka Gustavs Reglers. "Ilgi nevarētu turpināties šī jezga. Dažas nedēļas, varbūt dažus mēnešus, kad vāciešiem taču būtu jānāk pie prāta un jāatbrīvojas no kaunpilnā režīma. Bet līdz tam ir labāk uzkavēties ārzemēs,"[191] – tā Klauss Manns.

Trimdā neatkarīgi no tautības mainās visa cilvēka līdzšinējā dzīve – vairs nav būtiski, kas tu esi bijis, ko esi sasniedzis. Svešumā viss jāsāk no jauna – nav mājokļa, nav naudas, bet ir atkarība no citu labvēlības. Tas atklājas Stefana Cveiga likteņstāstā. "1933. gadā Cveigs devās uz Londonu meklēt materiālus rakstāmajai Marijas Stjuartes biogrāfijai. Vērodams draudus Austrijai, rakstnieks vairs uz pastāvīgu dzīvi dzimtenē neatgriezās. Tā Stefans Cveigs – pasaules pilsonis – kļuva par trimdinieku. Pusgadsimtu mudinājis savu sirdi pukstēt "pasaules pilsoņa krūtīs", viņš vēlāk, pēc ilgas klejošanas gadiem, atzina, ka tas bijis veltīgi. Gan nekad nenokļūdams materiālās grūtībās, viņš pārcieta visas iespējamās agonijas, kādas lemtas cilvēkam bez dzimtenes. Pat visā pasaulē reiz godātais un apjūsmotais rakstnieks sacījās pārdzīvojam 20. gadu simteņa pilsoņa pazemojumus: kad cilvēks jūtas vairs tikai kā objekts, kam nav nekādu tiesību, atskaitot tās, ko tam piešķir oficiālu iestāžu vēlība."[192]

Un tā sāpes, ilgas, smeldze un pārdzīvojumi raduši patvērumu rakstniecībā, vēstulēs, dienasgrāmatās un esejās. Neziņa par tagadni un bailes no nākotnes dominēja trimdinieku dzīvē un daiļradē. Dzīve sastāvēja no ikdienišķām robežsituācijām, visa eksistence sadrumstalojās atsevišķos fragmentos. Dzīve bija kā mozaīka,

nevis veselums. "Rakstnieks, kurš ir zaudējis savas zemes lasītāju loku, visbiežāk pazaudē arī savas saimnieciskās eksistences centru. Ļoti daudzi rakstnieki, kuru darbi savā zemē tika lasīti, pieprasīti, pirkti, pēkšņi ārzemēs vairs nebija vajadzīgi, jo to vērtība galvenokārt slēpās to valodiskajā formā, un šis valodiskais slānis nav pārnesams, arī saturs ārzemju lasītājam nav interesants. Un tas ir pārsteidzoši, kā tik daudzi rakstnieki, kuru panākumi bija zināmi visā pasaulē, trimdā pēkšņi stāvēja pilnīgi bezpalīdzīgi un bez līdzekļiem,"[193] raksta Lions Feihtvangers. Līdzās daudzām problēmām rakstnieks tomēr daudz vairāk cieš. "Izraidījuma ciešanas tikai retos acumirkļos bija varonīgas, heroisma pilnas, tās lielākoties sastāvēja no mazām, muļķīgām kļūmēm, kurām bieži piemita arī kas nedaudz smieklīgs. Bet šo mazo ārējo grūtību pārvarēšana labākajā gadījumā maksāja daudz laika un naudas."[194]

Dvēseliska depresija, sociālo apstākļu maiņas radītais rūgtums, ko izraisīja atmiņas par laimīgām dienām, savijās bēgļu ikdienā. Tomēr tieši trimdas literatūra (to uzsvēruši vācu rakstnieki) atdeva emigrantam balsi, pārliecību, ka viņam nav pazemīgi jāgaida uz citu palīdzību. Viņam pašam bija savs garīgais spēks. Vācu rakstniecībā vienmēr aktuālas bijušas diskusijas par vācu literatūru – kura labāka – tā, kas tapusi trimdā vai nacistiskajā Vācijā, un kas tām abām kopīgs? Valoda? Turklāt svešumā tapušie vācu rakstniecības darbi faktiski nekad pasaules grāmatu tirgū netika uzrādīti kā trimdas literatūra. Trimdas literatūra vācu literatūrzinātnē tiek uzskatīta par literatūrvēsturisku fenomenu, kā cita, savdabīga realitāte, reizēm zemtekstiem bagāta, tomēr tikai kā laikmeta liecība ar savu svešatnes izjūtu un garīgo diskomfortu.

Literārie darbi trimdas literatūrā rodas 'ārējas slodzes' rezultātā. Arī vācu rakstnieki rakstījuši, ka dzīve trimdā veidojusies no atmiņām par pagātni, no tā, kas bijis; tas savukārt rada bažas, ka rakstnieks zaudēs spēju redzēt dzīvi visā tās krāsainībā (*Farbenblindheit*). Taču atmiņas ir falsificējums, tāpat kā fotogrāfijas. Vai tas, ko skatām, ir īstenība? Pārlieka kavēšanās pagātnē un bijušajā ar laiku sāk apdraudēt pašu rakstnieku. Cik ilgi var dzīvot atmiņās? Cik tālu trimdas pārdzīvojums var iedarboties uz literāra darba struktūru? Vācu rakstnieks Konrāds Mercs rakstīja, ka "trimda tik ļoti kļuva par dzīvi, ka visa mana dzīve trimdā kļuva par nebeidzamiem vecās dzimtenes apmeklējumiem"[195], un nemitīgi atgriezties atmiņās ar laiku var kļūt bīstami, tāpat kā zaudēt redzi, krāsu izjūtu... Trimdā tapušo literatūru ģermānists Valters Bērendzons apzīmējis: ciešanās padziļināta reālisma literatūra kā jauna topoša māksla, kas ar jauniem izteiksmes līdzekļiem cenšas pārdzīvot ārpus jaunromantisma tradīcijām esošo svešuma problēmu.

Tieši atrautība no dabiskās kultūrvides trimdā kļuva par nopietnāko pārbaudījumu. Trimdas rakstniecībai raksturīgā formālā stagnācija, norobežošanās no svešām formām un satura tomēr ved pie šīs iekapsulēšanās no jaunās apkārtnes; rodas uz pagātni orientētas literāras formas, kas izslēdz jebkādus jaunus iespaidus. "Nav cita ceļa uz iekšējām sajūtām kā tikai caur ārējām. Jaunā zeme, kurā mēs

dzīvojām, ietekmēja mūsu vielas izvēli, ietekmēja formu. Ārējā ainava, kuru skatīja dzejnieks, pārmainīja viņa iekšējo būtību,"[196] uzskata Lions Feihtvangers. Daudzi spēkus un literāro materiālu meklē savā pagātnē, pat jaunības un bērnības pasaulē, lai tādējādi pretotos esošajai reālajai videi, tomēr apzinātā ieslēgšanās sevī, savā "sastingušajā pagātnē", lepnā noslēgšanās no dzīves, kas rit visapkārt, pēc Feihtvangera domām, vājina dzejnieka spēkus, literārās spējas, padara tos sausus, "izkaltē", un šī apzinātā norobežošanās no svešās un dvēseliski nepieņemamās apkārtnes tajā pašā laikā nepadara viņu rūgtuma kausu mazāku. Tālab vācu rakstniecībā runā arī par "nomācošām ilgām pēc mājām" (*drängende Heimweh*). "Kas gan mums vēl paliek trimdā kā dzīvot no atmiņām un rakstīt atmiņas,"[197] raksta Ernsts Veiss.

Svešumu traģiskāk izjuta dzejnieki, dzeju bija grūtāk izdot, tādas pašas problēmas nomāca arī dramatiķus. Tāpat arī gados jauno debitantu, nepazīstamo autoru manuskripti gadiem ilgi palika vācu rakstniecības atvilktnē. Latviešu bēgļu laika rakstniecībā trimdas sākumā dominēja dzeja un īsproza, to sekmēja daudzie latviešu bēgļu gadu izdevumi, rakstnieku sarīkojumi, taču vēlākos gados centrā izvirzījās latviešu romāns – gan par latvieti svešumā, gan par latvieti Latvijā. Arī vācu rakstniecības trimdas gadu dominante ir romāns. Jo īpaši vēsturiskais romāns kļuva par dominanti pēc 1935. gada. Vēsturiskā materiāla izvēle deva iespēju izvairīties no tagadnes problemātikas, to varēja izveidot kā tagadnes analoģiju un vēsturiskā modelī tagadni analizēt kritiski vai pat satīriski atmaskot.[198] Vācu rakstniecībā pievēršanās vēsturiskajam romānam tika izskaidrota kā bēgšana no īstenības. Nevis atgriešanās savas tautas vēsturē, bet gan mierinājums tiek meklēts svešas tautas vēsturē. Bēgļu laika posmā Vācijā daži latviešu rakstnieki, piemēram, Anšlavs Eglītis, Valdemārs Kārkliņš, arī reizēm gājuši šo ceļu, tomēr nevarētu teikt, ka latviešu lasītājs un kritiķis svešumā to būtu uzņēmis ar sajūsmu, kaut arī darbu literārā kvalitāte nereti bija augstāka par lielu daļu citas tematikas darbu. Latvieti svešumā galvenokārt interesē tikai un vienīgi Latvija, tās ļaužu dzīve tuvākā vai tālākā pagātnē, jo tā ir iespēja patverties savās garīgajās mājās, nezaudēt saikni, neapmaldīties svešā vidē un cilvēkos. Jo literatūra tomēr svešumā aizstāja zaudētās mājas, tātad arī Latviju. Arī trimdā dažādos kontinentos tapa romāni par Latviju (tās kļuva par sava veida utopijām, jo tādas tēlotās, zīmētās Latvijas vairs nebija; tad parādījās latvietis visā plašā pasaulē, tomēr pašu latviešu vidū – Amerikā, Austrālijā, Kanādā utt.). Tāpēc tā tomēr bija literatūra ārpus laika un telpas, realitāte netika pieņemta – vai vismaz no tās distancējās. Būtisku nozīmi svešumā iegūst grāmatu nosaukumi, kādus gan vācu, gan latviešu autori izvēlas saviem darbiem.[199] Vācu trimda bija sašķelta, šī sašķeltība ir pamats tam, ka vācu literatūrzinātnieki nav atraduši vienotu apzīmējumu trimdā tapušajai vācu literatūrai; tiek runāts par emigrantiem (*Emigranten*), trimdā izsūtītajiem (*die Exilierte*), izraidītajiem (*die Vertriebene*) vai bēgļiem (*die Flüchtlinge*), izdzītajiem (*die Verbannte*) un atstumtajiem (*die Verstossene*). Klauss Manns autobiogrāfijā "Pārmaiņu punkts" raksta: "Tāda tipa cilvēki

kā es, kosmopolīti pēc instinktiem un nepieciešamības, universālās civilizācijas garīgie vidutāji, priekšgājēji un ceļa bruģētāji var atrasties *visur* mājās vai arī *nekur*. [..] Veco dzimteni tu vairs neatradīsi, bet arī jauna tev nav piešķirta. Pasaule ir tava dzimtene: citas tev nebūs."[200] Klausa Manna dzīve svešumā aizrit starp rezignāciju un nepiepildāmām cerībām. Pazīstamais vācu rakstnieks Heinrihs Manns par emigrāciju teicis: "Tā ir bez vārdiem palikušās, mēmās tautas balss."[201] Tomēr dvēseles mieru un saskaņu pašam ar sevi nedeva arī finansiāla nodrošinātība, kā tas, piemēram, bija Stefanam Cveigam – viņš tik un tā bija pārpilns rezignācijas, skumju un sāpju (Tomass Manns vēlāk pārmeta, ka Cveigs nedrīkstēja izdarīt pašnāvību, jo viņam taču bija daudz labāki materiālie apstākļi, nebija jācīnās par cieto maizes kumosu). Cveigs uzskatīja, ka viņš cieš par daudz, un izvēlējās nāvi. Nomācoša izolācijas sajūta, ka tu vairs nekam nepiederi, "visapkārt svešinieki, un labākajā gadījumā tu esi viesis"[202], liecina par iekšējā līdzsvara traucējumiem (*Entgrenzung*). 1943. gada 22. februārī Petropolē rakstītajā pirmsnāves vēstulē atklājas Stefana Cveiga traģiskā atziņa: "Ar katru dienu esmu mācījies šo zemi [domāta Brazīlija. – *I. D.-S.*] vairāk mīlēt un nekur citur nebūtu vēlējies savu dzīvi no jauna celt, pēc tam kad pasaule, kas runāja manā valodā, man gājusi bojā un mana garīgā dzimtene Eiropa pati sevi pazudinājusi. Bet cilvēkam pēc sestā gadu desmita vajadzētu sevišķu spēku, lai vēlreiz iesāktu pilnīgi no sākuma. Un manējie izsīkuši ilgajos klejošanas gados bez dzimtenes. Tāpēc man šķiet labāk laikus un ar paceltu galvu izbeigt dzīvi, kuras tīrākais prieks bija garīgs darbs un augstākā šīs zemes vērtība – personīga brīvība."[203] Tomass Manns runā par "trimdas sirdsastmu, par nervozām dzimtenes zaudējuma bailēm"[204]. Daudziem emigrantiem trimda bija kā ceļš uz sevi, citiem karš un trimda nozīmēja viņa garīgās pasaules bojāeju. Ne reizi vien teikts, ka trimda ir nāve, bieži vācu rakstniecībā arī pašnāvība klasificēta kā ilgstoša svešuma sekas. Šādas izjūtas nebija svešas arī latviešiem trimdā. 1953. gadā Kārlis Kārkliņš rakstīja: "Dzīve starp svešiem ļaudīm svešumā cilvēkā modina garīgu depresiju, jo svešos apstākļos iedzīvoties diezgan grūti. Cilvēks svešumā jūtas kā pārstādīts koks. Viņu sāk nospiest garīgs tukšums. Viņš izjūt vientulību un skumjas. [..] Tā dažu labu reiz cilvēka dzīve izbeidzas pašnāvībā. Cilvēku tik daudz nesaēd dzīves grūtības kā nenoteiktība un neziņa. [..] Pašnāvnieki ir nelaimīgā laika upuri. Un vai var būt vēl bēdīgāks laiks, kāds tas tagad latviešiem ir?"[205]

Nereti svešumā veidojas kādas rakstnieku kopas vai domubiedru grupas. Latviešiem Amerikā tāds bija "Elles ķēķis" Ņujorkā ar dzejniekiem Gunaru Saliņu un Linardu Taunu centrā, jaunā paaudze, kas 20. gadsimta 50. gadu otrajā pusē Amerikas vidienē jeb Lielo ezeru apkaimē grupējās ap literāro žurnālu "Jaunā Gaita" un tika dēvēti par jaungaitniekiem; viņi bija daudz atvērtāki jaunajai pasaulei. "Ja paliksim tur, kur bijām pirms divdesmit gadiem, ja baidīsimies senču mantojumam pievienot kaut ko no sevis un pasaules, tad mūs jau drīz aizmirsīs ir mūsu tauta, ir pasaule,"[206] 1958. gada beigās rakstīja Valters Nollendorfs. Skatot atsevišķus vācu

rakstniekus pēc to angažētības, sarežģīti rast kādu vienojošu kopību, viņi bija pārāk dažādi savos politiskajos uzskatos – Tomass Manns un Bertolts Brehts, Francs Verfelis un Lions Feihtvangers, Alfrēds Dēblins un Anna Zēgerse utt. Viņi bija pārāk dažādi, vācu literārajā trimdā neveidojās neviena vienota grupa – ne politiski ideoloģiskā, ne literāri programmatiskā ziņā. Zinātnieks Bengts Sērensens uzskata, ka trimdā neattīstījās pilnīgi nekādas jaunas literāras formas; trimdas situācija ar publicēšanās sarežģītību neveicināja avangardiskus eksperimentus, drīzāk rosināja uz nacionālu vai eiropeisku tradīciju apzināšanu.[207]

Vāciešu un latviešu ceļš ir līdzīgs – vispirms citas Eiropas zemes, tad plašā pasaule, lielākoties Amerika; literārā rosība, kultūras dzīve bija kā garīgs protests pret varu, spēku, vardarbību un nebrīvi, bet pagātne kļuva par spēka un izturības avotu, un valoda ļāva rast garīgu patvērumu svešā pasaulē. Gan vācieši, gan latvieši rakstīja, domājot par Vāciju vai Latviju un savu lasītāju dzimtenē. Vāciešus šokēja ziņas par kara sākumu 1939. gadā, kad viņi citās Eiropas zemēs kļuva par ienaidniekiem un nevēlamām personām, kara sākums vāciešiem iezīmēja Eiropas zaudēšanu. Latviešiem svešumā atšķirībā no tautiešiem tēvzemē it kā visa pasaule bija "atvērta", taču notika pretējais (vismaz vecākās paaudzes rakstnieku vidū) – svešā noliegums, "iekapsulēšanās". Latviešiem liktenīgs izrādījās 1949. gads, kad svešumā pienāca ziņas par jaunām represijām un kļuva skaidrs, ka gaidītās atgriešanās vietā būs jādodas vēl tālāk prom.

Tomēr ir atšķirība, vai svešumā dodas lielas valsts vai mazas zemes autors, vai svešumā dodas jau pasaulē atzīts rakstnieks vai – kaut arī savā tautā mīlēts un lolots – mazas tautas rakstniecības pārstāvis (vācu rakstnieku daiļrades atpazīstamība pasaules literatūras kontekstā un latviešu valodas noslēgtais lasītāju un pratēju loks). Nonākot gluži citā kultūrvidē, tika zaudētas Eiropas kultūras garīgās saknes, Amerika nebija tikai cits kontinents, bet citāda attieksme bija vērojama arī pret vērtībām un pagātni. Tomēr viņus visus vienoja emocijas, sāpes, smeldze, izmisums un cerības, ilgas pēc mājām, bažas par valodas un literatūras tālāko attīstību, par nākotni. Viņi visi bija tikai bēgļi, trimdinieki, svešinieki citā zemē. Viņi varbūt ieguva citu zemi, nevis mājas, lielākoties paliekot latvieši un vācieši ar savu valodu un literatūru. Svešums gan atņēma mājas, bet neliedza spēju rakstīt, radīt paliekošus literārus darbus, kas savu ilgu un cerību ziņā nereti bija pārāki par viņu zaudētajās zemēs tapušo rakstniecību. Kad kaut kas tiek atņemts, tiek dots arī vietā. Šodienas lasītājs reizēm varbūt tikai caur smeldzīgo zemdegu nojauš, ka literārais darbs tapis svešumā, taču šīs literārās straumes kopumā veido vienotu nacionālo rakstniecību.

20. gadsimta pirmās desmitgades bija pārpilnas notikumu, kas atstāja savu ietekmi uz vācu kultūras, arī rakstniecības attīstību. Viens no pagrieziena punktiem bija gadsimtu mija, tad Pirmā pasaules kara sekas (gan literārajos tekstos, gan

pasaules redzējumā) un Veimāras Republikas izveide, kas paplašināja literāro tekstu robežas, visbeidzot, Trešās impērijas izveidošanās, no tās izrietošā trimda un iekšējā emigrācija, bet aplūkoto laika posmu vācu kultūrvēsturē noslēdza Otrais pasaules karš. Līdzās literāriem ieguvumiem bija arī literāri zaudējumi. Viss notikušais bija ievadījums jaunāku laiku vācu rakstniecībai, kas pēc 1949. gada līdz pat Berlīnes mūra krišanai attīstījās Vācijas Demokrātiskajā Republikā un Vācijas Federatīvajā Republikā.

---

[1] Citēts pēc: *Kummer F.* Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. – Dresden: Carl Reißner Verlag, 1909. – S. 585.

[2] *Hart H., Hart J.* Graf Schack als Dichter // Kritische Waffengänge. – H. 5. – 1883. – S. 19.

[3] *Brenner P. J.* Neue deutsche Literaturgeschichte. – Tübigen: Max Niemeyer Verlag, 1996. – S. 192.

[4] V. Polenca romānā "Mucinieks – zemnieks" (*Der Bütnerbauer*, 1895) tēlotais zemnieks 19. gadsimta otrajā pusē, neraugoties uz cītīgu darbu tēva sētā, nespēj turēties pretim jaunajām kapitālistiskajām saimniekošanas formām un straujajai tehnikas attīstībai. Naturālistisks tēlojums ar psiholoģiskām norisēm iezīmēts H. Bēlavas romānā "Šķirotavas stacija" (*Der Rangierbahnhof*, 1896). Tas ir stāsts par kādu mākslinieciski apdāvinātu sievieti, kas sastopas ar savu līdzcilvēku neizpratni un nomācošajā pasaulē iet bojā; te saskatāms agrīns simbolisko līdzekļu lietojums: 'šķirotava' atklājas kā ikdienas dzīves simbols. Vēl var minēt O. J. Bīrbauma (*Bierbaum*; 1865–1910) romānu ar autobiogrāfiskām iezīmēm "Štilpe" (*Stilpe*, 1897), kura centrā Berlīnes bohēmiskā vide un ar lieluma māniju sirgstošs literāts, kas dzīvi beidz pašnāvībā. Reālistiski naturālistiskas iezīmes atklājas H. Zūdermaņa "Lietuviešu stāstos" (*Litauische Geschichten*, 1917) "Miks Bambulis" (*Miks Bambullis*), "Jons un Erdme" (*Jons und Erdme*), "Ceļojums uz Tilzīti" (*Die Reise nach Tilsit*) un "Sieva" (*Die Magd*).

[5] *Rinsum A., Rinsum W. van.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 7. – Realismus und Naturalismus. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. (3. Aufl.) – S. 316.

[6] Turpat. – 322. lpp.

[7] Sk.: *Frenzel H. A., Frenzel E.* Daten deutscher Dichtung. – B. 2. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. (32. Aufl.) – S. 462.

[8] Citēts pēc: Domas par moderno vācu literatūru [pēc K. Martensa] // Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 67. – 6. lpp.

[9] *Frenzel H. A., Frenzel E.* Daten deutscher Dichtung. – S. 484.

[10] *Schärf C.* Der Roman im 20. Jahrhundert. – Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2001. – S. 25.

[11] *Apts S.* Tomass Manns. – Rīga: Liesma, 1978. – 89. lpp.

[12] *Schärf C.* Der Roman im 20. Jahrhundert. – S. 28.

[13] Piemēram, G. Lukačs T. Manna romānu "Budenbroki" uzlūkojis par spilgtu reālisma darbu; sīkāk sk.: *Lukács G.* Thomas Mann. Deutsche Literatur im zwei Jahrhunderten. – Berlin: Neuwied, 1964. – S. 505–618; *Rasch W.* Die Darstellung des Untergangs: Zur literarischen Decadence // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. – 1981. – N. 25. – S. 414–434; pētnieks romānā akcentējis dekadences iezīmes.

[14] Sk.: *Ebel U.* Welthaftigkeit als Welthaltigkeit. Zum Verhältnis von mimetischem und poetischem Anspruch in Thomas Manns *Buddenbrooks* // *Wiecker R.* (Hrsg.) Gedenkschrift für Thomas

Mann 1875–1975. – Kopenhagen: Verlag Text@Kontext, 1975. – S. 9–51.; *Rothenberg K. J.* Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Zur Behandlung von Wirklichkeit in den *Buddenbrooks*. – Köln; Wien: Böhlau Verlag, 1969.

[15] *Albérès R. M.* Geschichte des modernen Romans. – Düsseldorf; Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1962. – S. 115.

[16] *Piana T.* Thomas Mann. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1968. – S. 26.

[17] *Brenner P. J.* Neue deutsche Literaturgeschichte. – S. 187.

[18] *Lehnert H.* Thomas Mann: *Buddenbrooks* (1901) // *Lützeler P. M.* (Hrsg.) Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. – Königstein: Athenäum, 1983. – S. 45.

[19] *Reents E.* Aber alles war nur ein Gleichnis // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – 2001. – 20. Okt.

[20] *Zariņš G.* Samainītās galvas. Dažas Eiropas kultūras problēmas Tomasa Manna darbos // Ceļa Zīmes. – 1955. – Nr. 27. – 361. lpp.

[21] Sk.: *Lehnert H.* Tomass Mann: Buddenbrooks (1901) // *Lützeler P. M.* (Hrsg.) Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. – S. 34.

[22] *Manns T.* Tristans. – Rīga: Liesma, 1966. – 24. lpp. (Tulk. V. Bisenieks.)

[23] Turpat. – 45. lpp.

[24] Turpat. – 75. lpp.

[25] Turpat. – 84. lpp.

[26] Turpat. – 96. lpp.

[27] Turpat. – 121. lpp.

[28] Turpat. – 126., 127. lpp.

[29] Turpat. – 134. lpp.

[30] Turpat. – 136. lpp.

[31] Turpat. – 187. lpp.

[32] Turpat. – 193. lpp.

[33] Turpat. – 194. lpp.

[34] *Bertl K. D., Müller U.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. – B. 4. – Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2000. – S. 130.

[35] Citēts pēc: *Walther K.* (Hrsg.) *Hermann Hesse.* – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. (2. Aufl.) – S. 46.

[36] Citēts pēc: *Müller H.* Stefan Zweig. – Hamburg: Rowohlt, 2002. (10. Aufl.) – S. 16.

[37] *Walther K.* Hermann Hesse. – S. 46.

[38] *Hese H.* Zem rata. – Rīga: Atēna, 2002. – 118. lpp. (Tulk. S. Brice.)

[39] *Walther K.* Hermann Hesse. – S. 46, 47.

[40] Citēts pēc: *Zariņš G.* Gaisma starp mākoņiem. Cilvēcības meklētājs Hermanis Hese // Ceļa Zīmes. – 1955. – Nr. 24. – 122. lpp.

[41] *Walther K.* Hermann Hesse. – S. 74, 75.

[42] *Darvina R.* Par Robertu Mūzilu un viņa "Trim sievietēm" // *Mūzils R.* Trīs sievietes. – Rīga: Daugava, 1994. – 8. lpp.

[43] Sk.: *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 8. – Wege in die Moderne. 1890–1918. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. (2. Aufl.) – S. 133.

[44] *Cveigs S.* Sirmās stundas noslēpums. – Rīga: Zinātne, 1986. – 28. lpp. (Tulk. V. Brutāne.)

[45] Turpat. – 33. lpp.

[46] Turpat. – 45. lpp.

[47] Turpat. – 64., 65. lpp.

[48] Turpat. – 88. lpp.

[49] Turpat. – 90. lpp.

[50] Turpat. – 82., 83. lpp.

[51] *Williams J.* Mehr Leben als eins. Hans Fallada Biographie. – Berlin: Aufbau-Verlag, 2002. – S. 82.

[52] Plašāk sk.: *Ryan J.* Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910) // *Lützeler P. M.* (Hrsg.) Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. – S. 63–77.

[53] Sk.: *Engelhardt H.* (Hrsg.) Materialien zu Rainer Maria Rilke. 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

[54] *Брод М.* Франц Кафка. Узник абсолюта. – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2003. – С. 274.

[55] *Bertl K. D., Müller U.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. – B. 4. – S. 150.

[56] *Brenner J. P.* Neue deutsche Literaturgeschichte. – S. 221.

[57] *Eykmann C.* Denk- und Stilformen des Expressionismus. – München: Francke Verlag, 1974. – S. 127.

[58] Sk.: *Mitscherlich A.* Die Unwirtlichkeit unserer Städte. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1965. – S. 124.

[59] *Frensens G.* Censoņa mūžs. – Rīga: Rota, 1994. – 256. lpp. (Tulk. J. Dravnieks.)

[60] Turpat. – 256. lpp.

[61] Turpat. – 282. lpp.

[62] *Lēns H.* Vilkacis. – Rīga: Saulīte, 1942. – 76. lpp. (Tulk. E. Skujenieks.)

[63] Sk.: T. Krēgera (*Kröger;* 1844–1918), Ā. Bartelsa, G. Frensena darbus. Vācijas ziemeļu un ziemeļrietumu vide atklājas H. Lēna, K. Zēles (*Söhle*; 1861–1947), L. Štrausas fon Tornejas (*Strauss und Torney von*; 1873–1956) darbos; K. Fībigas romānā "Audēju ciems" (*Das Weiberdorf*, 1900) atklājas dzimtenes mākslas iezīmes; Elzasas apkārtne ienākusi F. Līnharda darbos.

[64] Sk.: J. K. Hēra (*Heer;* 1859–1925) "Pie svētītiem ūdeņiem" (*An heiligen Wassern*) un E. Cāna "Lukasa Hohštrasera nams" (*Lukas Hochstrassers Haus*). Šlēsvigas apkārtne kļuva pazīstama ar V. fon Polenca un P. Kellera (*Keller;* 1873–1932) darbiem; Austrijas "provinces mākslu" spilgti pārstāvēja P. Rozegera "Zemes svētība" (*Erdsegen*, 1900), var minēt K. Šēnhēru, H. Greincu (*Greinz*; 1873–1946), R. H. Barču (*Bartsch*; 1873–1952), V. Holcameru (*Holzamer*; 1870–1907). Dzimtenes mākslas teorētiskajai un tematiskajai ievirzei atbilst K. H. Vagerla, R. Billingera, P. Grogera (*Grogger;* 1892–1984) un citu austriešu rakstnieku prozas darbi, kuros spilgti izteikts arī katoliskais elements.

[65] Sk.: *Simmel G.* Die Großstädte und das Geistesleben (1903) // Das Individuum und die Freiheit. Essais. – Berlin, 1984.

[66] *Anz T.* Literatur des Expressionismus. – Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2002. – S. 75–99.

[67] Valtera Rillas raksts "Pilsonis" (*Der Bürger*, 1919) citēts pēc: *Anz T.* Literatur des Expressionismus. – S. 76.

[68] Sk.: *Arnold A.* Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. – Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1966. – S. 58.

[69] Sk.: *Pörtner P.* (Hrsg.) Literatur–Revolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme. – B. I. – Zur Ästhetik und Poetik. – Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1960. – S. 182–188.

[70] Citēts pēc: *Sørensen B. A.* Geschichte der deutschen Literatur. – B. II. – München: Verlag C. H. Beck, 1997. – S. 197.

[71] Turpat. – 283. lpp.

[72] Turpat. – 286. lpp.

[73] *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 8. – S. 316.

[74] *Bertl K. D., Müller U.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. – B. 4. – S. 138.

[75] *Spoģis A.* Miris ievērojams vācu rakstnieks // Latvija Amerikā. – 1957. – Nr. 80. – 5. lpp.

[76] *Bertl K. D., Müller U.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. – B. 4. – 144. lpp.

[77] Sk.: *Vietta S., Kemper H. G.* Expressionismus. – München: Fink, 1997. (6. Aufl.) – S. 134–176.

[78] *Buck T., Franke H.-P., Staehle U., Steinbach D., Wenzelburger D.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. – B. 5. – Von Weimarer Republik bis 1945. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag GmbH, 2001. – S. 14.

[79] *Reich-Ranicki M.* Romane von gestern – heute gelesen. 1918–1933. – B. 2. – Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1989. – S. XI–XVI.

[80] *Becker S., Weiss C.* (Hrsg.) Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman Weimarer Republik. – Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1995. – S. 9–20.

[81] Citēts pēc: *Sørensen B. A.* Geschichte der deutschen Literatur. – B. II. – S. 219.

[82] *Buck T., Franke H.-P., Staehle U., Steinbach D., Wenzelburger D.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. – B. 5. – S. 20, 21. – Sniegts šāds dalījums: 1) laikmeta diagnoze sabiedrības romānos (*Zeitdiagnose in der Art der Gesellschaftsromane*), minot H. Manna romānu "Pavalstnieks", T. Manna "Burvju kalns", H. Heses "Stepes vilks", R. Mūzila "Cilvēks bez īpašībām", H. Broha "Mēnessērdzīgais", J. Rota "Radecka maršs"; 2) literatūras pārmaiņa "no ārpuses" (*Literatur der Veränderung von außen*), tostarp politiskā literatūra, reportāžas, pretkara romāni; 3) literatūras pārmaiņas "no iekšienes" (*Literatur der Veränderung von innen*), t. s. apziņas pētniecības literatūra, kurā risināti ne tikai identitātes krīzes jautājumi, bet aktualizēti komunicēšanās barjeras jautājumi: cilvēku attiecības un partnerattiecību konflikti, darba situācijas problēmas; šajā tematiskajā grupā minēta virkne t. s. lielpilsētas romānu – A. Dēblina "Berlīne, Aleksandra laukums", H. Falladas "Mazais cilvēk – ko nu?", Ē. Kestnera "Fabians".

[83] *Reich-Ranicki M. Romane von gestern – heute gelesen.* – B. 2. – S. XIV, XV.

[84] Turpat. – XV lpp.

[85] Citēts pēc: *Keina I.* Gilgi, viena no mums. – Rīga: Grāmatu Draugs, 1935. – 10., 11. lpp. (Tulk. V. Žībelis.)

[86] Turpat. – 57. lpp.

[87] Turpat. – 83. lpp.

[88] Turpat. – 98. lpp.

[89] Turpat. – 112. lpp.

[90] Turpat. – 205. lpp.

[91] Turpat. – 207. lpp.

[92] *Spoģis A.* Miris ievērojams vācu rakstnieks // Latvija Amerikā. – 1957. – Nr. 80. – 5. lpp.

[93] *Kestners E.* Fabians. – Rīga: Liesma, 1980. – 92. lpp. (Tulk. V. Balode.)

[94] Turpat. – 40., 41. lpp.

[95] Turpat. – 46. lpp.

[96] Turpat. – 56., 57. lpp.

[97] Turpat. – 153. lpp.

[98] *Schütz E.* Romane der Weimarer Republik. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1986. – S. 184., 185.

[99] *Görtz F. J., Sarkowicz H.* Erich Kästner. Eine Biographie. – München; Zürich: Piper, 2003. – S. 160, 161.

[100] Citēts pēc: *Schütz E.* Romane der Weimarer Republik. – S. 178.

[101] *Spiel H.* Spiegelbild einer Generation. Erich Kästner: Fabian (1931) // *Reich-Ranicki M.* (Hrsg.) Romane von gestern – heute gelesen. – B. 2. – S. 300.

[102] *Juergs B.* Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalität // *Becker S., Weiss C.* (Hrsg.) Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman Weimarer Republik. – Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1995. – S. 199.

[103] *Schwarz E.* Erich Kästner. Fabians Schneckengang im Kreise // *Wagener H.* (Hrsg.) Zeitkritische

Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik in der deutschen Literatur. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1975. – S. 141.

[104] *Schütz E.* Romane der Weimarer Republik. – S. 177.

[105] Citēts pēc: *Fallada H.* Mazais cilvēk – ko nu? – Rīga: Zvaigzne, 1985. – 119. lpp. (Tulk. B. Veinerte.)

[106] *Williams J.* Mehr Leben als eins. Hans Fallada Biographie. – Berlin: Aufbau-Verlag, 2002. – S. 170, 171.

[107] Sk.: *Ein Hamlet in Knobelbechern. Günter Blöcker über Erich Maria Remarque:* Im Westen nichts Neues (1929) // *Reich-Ranicki M.* (Hrsg.) Roman von gestern – heute gelesen. – B. 2. – S. 194–200.

[108] Turpat. – 200. lpp.

[109] Sk.: *Schrader B.* (Hrsg.) Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues. Eine Dokumentation. – Leipzig: Reclam-Verlag, 1992.

[110] Sk.: *Rüter H.* (Hrsg.) Erich Maria Remarque. Im Westen nichts Neues. Ein Bestseller der Kriegsliteratur im Kontext: Entstehung–Struktur–Rezeption–Didaktik. – Padeborn; München; Wien; Zürich; Schöningh, 1980.

[111] Citēts pēc: *Sternburg W. v.* "Als wäre alles das letzte Mal". Erich Maria Remarque. Eine Biographie. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2000. – S. 114.

[112] Turpat. – 79. lpp.

[113] Turpat.

[114] *Freckis V.* Grāmatas par pasaules kara šausmām autoram brīnišķa karjera // Jaunākās Ziņas. – 1929. – Nr. 94. – 36. lpp.

[115] To vidū – lietuviski "Vakarų fronte nieko naujo", igauniski "Läänerindel muutuseta", somiski "Länsirintamalta ei militään uutta", angliski "All Quiet on the Western Front".

[116] *Sternburg W. v.* "Als wäre alles das letzte Mal". Erich Maria Remarque. Eine Biographie. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2000. – S. 169, 170.

[117] Turpat. – 171. lpp.

[118] Turpat. – 171.–178. lpp.

[119] *Remarks. E. M.* Rietumu frontē bez pārmaiņām. – Rīga: Grāmatu Draugs, 1929. – 19. lpp. (Tulk. A. Grīns.)

[120] Turpat. – 19., 20. lpp.

[121] Turpat. – 76. lpp.

[122] Turpat. – 86. lpp.

[123] Turpat. – 67. lpp.

[124] Turpat. – 67., 68. lpp.

[125] Turpat. – 92. lpp.

[126] Turpat. – 92., 93. lpp.

[127] Turpat. – 124. lpp.

[128] Turpat. – 126. lpp.

[129] Turpat. – 127. lpp.

[130] Turpat. – 145. lpp.

[131] Turpat. – 147. lpp.

[132] Turpat. – 187., 188. lpp.

[133] Turpat. – 205., 206. lpp.

[134] *Sternburg W. v.* "Als wäre alles das letzte Mal". Erich Maria Remarque. Eine Biographie. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2000. – S. 255.

[135] Turpat. – 256. lpp.

[136] *Zariņš G.* Samainītās galvas // Ceļa Zīmes. – 1955. – Nr. 27. – 362. lpp.

[137] Citēts pēc: *Apts S.* Tomass Manns. – 204. lpp.

[138] To vidū F. Verfeļa "Verdi, operas romāns" (*Verdi, Roman der Oper*, 1924), kura pamatā izmantots vēsturisks materiāls, un L. Feihtvangera romāns "Jūds Zīss" (*Jud Süß*, 1925), kura darbība norisinās 18. gs. un galvenā persona hercoga Karla no Virtembergas finanšu ministrs un vadošais valstsvīrs Jozefs Zīss-Openheimers; V. Bergengrīna romāns par Katrīnas II valdīšanas laiku "Lielā Alkaesta" (*Das große Alkahest*, 1926), A. Neimana (*Neumann*; 1895–1952) romāns "Velns" (*Der Teufel*, 1926), karaļa Ludviga XI – neierobežotās Francijas monarhijas dibinātāja un viņa padomdevēja ministra Nekera psiholoģiska studija.

[139] Citēts pēc: *Sørensen B. A.* Geschichte der deutschen Literatur. – B. II. – S. 224.

[140] *Zariņš G.* Gaisma starp mākoņiem. Cilvēcības meklētājs Hermanis Hese // Ceļa Zīmes. – 1955. – Nr. 24. – 123. lpp.

[141] Citēts pēc: *Walther K.* Hermann Hesse. – S. 107.

[142] Turpat. – 107. lpp.

[143] Turpat. – 113. lpp.

[144] Turpat. – 112. lpp.

[145] Turpat.

[146] *Zariņš G.* Gaisma starp mākoņiem. Cilvēcības meklētājs Hermanis Hese // Ceļa Zīmes. – 1955. – Nr. 24. – 123. lpp.

[147] *Walther K.* Hermann Hesse. – S. 119.

[148] Turpat.

[149] H. Štēra triloģija "Natanels Mēhlers" (*Nathanael Maechler;* "Mēhlera dzimta" (*Das Geschlecht der Maechler*, 1929); "Pēcteči" (*Die Nachkommen*, 1933); "Damians vai lielās dzirkles" (*Damian oder Das große Schermesser*, 1944).

[150] Citēts pēc: *Reich-Ranicki M.* (Hrsg.) Romane von gestern – heute gelesen. 1933–1945. – B. 3. – Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1990. – S. XI.

[151] Sk.: *Riegel P., Rinsum W. van.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 10. – Drittes Reich und Exil. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. – S. 42.

[152] Minēti H. Zēberleina (*Zöberlein*; 1895–1964) romāns "Ticība Vācijai" (*Der Glaube an Deutschland*, 1931), H. H. Eversa (*Ewers*; 1871–1943) "Horsts Vēzels. Kāds vācu liktenis" (*Horst Wessel. Ein deutsches Schicksal*, 1932), K. A. Šencingera (*Schenzinger*; 1886–1962) propagandas romāns "Hitlerzēns Kvekss" (*Hitlerjunge Quex*, 1932). Šādi darbi vairāk bija konjunktūra, un kopumā nacionālsociālistiskā rakstniecība uzrādīja maz oriģinalitātes.

[153] Citēts pēc: *Riegel P., Rinsum W. van.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 10. – S. 49.

[154] Tiek minēti: E. Vīherta romāns "Vienkāršā dzīve" (*Das einfache Leben*, 1939), H. Karosas "Kādas bagātas dzīves noslēpumi" (*Geheimnisse des reifen Lebens*, 1936).

[155] Sk.: *Daukste-Silasproģe I.* Literārās dominantes maiņa pirmajos trimdas gados (20. gs. 50. g.) Amerikā: dažas pārdomas ieskatam // Humanitāro Zinātņu Vēstnesis. – 2003. – Nr. 3. – Daugavpils Universitāte, 2003. – 29.–36. lpp.

[156] *Trapp F.* Deutsche Literatur zwischen den Weltkriegen. – B. II. – Bern; Frankfurt/Main; New York: Peter Lang, 1983. – S. 148.

[157] Turpat.

[158] Citēts pēc: *Riegel P., Rinsum W. van.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 10. – S. 96.

[159] Sk.: Tomasa Manna rakstus "Gēte kā pilsoniskā laikmeta reprezentētājs" (*Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, 1932), "Gēte un demokrātija" (*Goethe und die Demokratie*, 1949), "Gēte un Tolstojs" (*Goethe und Tolstoj*, 1925).

[160] Citēts pēc: *Apts S.* Tomass Manns. – 270. lpp.

[161] *Zariņš G.* Samainītās galvas // Ceļa Zīmes. – 1955. – Nr. 27. – 362. lpp.
[162] *Wegner M.* Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933–1945. – Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1967. – S. 146.
[163] *Wegner M.* Exil und Literatur. – S. 149.
[164] Turpat.
[165] *Lazda Z.* Ogle. – Linkolna: Vaidava, 1960. – 84. lpp.
[166] Turpat. – 89., 90. lpp.
[167] Turpat. – 207. lpp.
[168] RTMM, Ofēlijas Sproģeres fonds, inv. nr. 563359.
[169] Citēts pēc: *Weiskopf F. C.* Unter fremden Himmeln. Ein Abriß der deutschen Literatur im Exil 1933–1947. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – S. 42.
[170] Turpat. – 41. lpp.
[171] Turpat. – 48. lpp.
[172] Citēts pēc: *Liepa R.* Stefans Cveigs – eiropietis trimdā // Laika Mēnešraksts. – 1955. – Nr. 6. – 178. lpp.
[173] Citēts pēc: *Schmollinger A.* Intra muros et extra. Deutsche Literatur im Exil und in der Inneren Emigration. – Heidelberg, 1999. – S. 64.
[174] *Weiskopf F. C.* Unter fremden Himmeln. – S. 83.
[175] *Skujiņa R.* Sirds dzīvo no niekiem. Impresijas. – Ņujorka: Grāmatu Draugs, 1963. – 114. lpp.
[176] *Mann H.* Ein Zeitalter wird besichtigt. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – S. 448.
[177] *Tā mums iet.* Jānim Jaunsudrabiņam adresētas vēstules. 1944–1954. – Kopenhāgena: Imanta, 1956. – 126. lpp.
[178] Latvija. – 1950. – Nr. 68. – 5. lpp.
[179] *Bloch E.* Zerstörte Sprache-zerstörte Kultur // *Schwarz E., Wegner M.* (Hrsg.) Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil. – Hamburg: Christin Wegner Verlag, 1964. – S. 178–188.
[180] *Zweig S.* Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – S. 435.
[181] RTMM, Pētera Ērmaņa fonds, inv. nr. 421602.
[182] Latvija. – 1950. – Nr. 84. – 4. lpp.
[183] Turpat. – Nr. 86. – 4. lpp.
[184] *Schwarz E., Wegner M.* (Hrsg.) Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil. – Hamburg: Christin Wegner Verlag, 1964. – S. 188–197.
[185] *Tā mums iet.* Jānim Jaunsudrabiņam adresētas vēstules. – 163. lpp.
[186] Turpat. – 185. lpp.
[187] Turpat. – 214. lpp.
[188] Turpat. – 156. lpp.
[189] *Schwarz E., Wegner M.* Verbannung. – S. 172.
[190] *Wegner M.* Exil und Literatur. – S. 43.
[191] Turpat. – 44. lpp.
[192] *Liepa R.* Stefans Cveigs – eiropietis trimdā // Laika Mēnešraksts. – 1955. – Nr. 6. – 178., 179. lpp.
[193] *Weiskopf F. C.* Unter fremden Himmeln. – S. 27.
[194] Turpat.
[195] *Strelka J. P.* Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik. – Bern; Frankfurt/Main; New York: Peter Lang Verlag, 1983. – S. 83.
[196] *Tā mums iet.* Jānim Jaunsudrabiņam adresētas vēstules. – 286. lpp.
[197] *Weiskopf F. C.* Unter fremden Himmeln. – S. 120.

[198] Sk.: *Buck T., Franke H.-P., Staehle U., Steinbach D., Wenzelburger D.* (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. – B. 5. – S. 148, 149.

[199] E. Ķezbere. "Ilūzijas" un "Krēslainie spoguļi", A. Švābe. "Bargā laikā", P. Ērmanis. "Svešos kalnos", Z. Lazda. "Bēgle", J. Klīdzējs. "Cilvēki uz tilta", K. Raudive. "Nolādētās dvēseles", M. Zeberiņš. "Tilti miglā" utt. Vācu: K. Merca romāns "No Vācijas izkritis cilvēks" (*Ein Mensch fällt aus Deutschland*), E. Neibaha (*Neubach*; 1900–1968) "Plūstošās smiltis" (*Flugsand*), G. Reglera "Pazudušais dēls" (*Der verlorene Sohn*, 1933), K. Manna "Bēgšana uz ziemeļiem" (*Flucht in den Norden*, 1934), Ē. fon Horvāta "Jaunatne bez Dieva" (*Jugend ohne Gott*, 1938), S. Cveiga "Sirds nepacietība" (*Ungeduld des Herzens*, 1938), F. Verfeļa "Piesavinātās debesis" (*Der veruntreute Himmel*, 1939), T. Manna stāsts "Pārmainītās galvas" (*Die vertauschten Köpfe*, 1940).

[200] *Mann K.* Wendepunkt. Ein Lebensbericht. – Frankfurt/Main: Fischer, 1952. – S. 463.

[201] *Weiskopf F. C.* Unter fremden Himmeln. – S. 55.

[202] *Wegner M.* Exil und Literatur. – S. 164.

[203] Citēts pēc: *Liepa R.* Stefans Cveigs – eiropietis trimdā // Laika Mēnešraksts. – 1955. – Nr. 6. – 179. lpp.

[204] *Weiskopf F. C.* Unter fremden Himmeln. – S. 25.

[205] Latvija Amerikā. – 1953. – Nr. 20. – 6. lpp.

[206] Citēts pēc: *Ruņģe V.* Strautā kūru uguntiņu. Trimdas literatūras vēstures materiāli (1944–1995). – ASV: DEG, 1995. – 36. lpp.

[207] *Sørensen B. A.* Geschichte der deutschen Literatur. – B. II. – S. 254, 255.

Zanda Gūtmane

MODERNIE ESTĒTISKIE MEKLĒJUMI VĀCU PROZĀ

Apziņas krīzes izpausme un modernisma vēstījuma elementi Franca Kafkas daiļradē

Franca Kafkas vieta modernisma literatūras kontekstā

Modernisma literatūrai raksturīgās tendences un 20. gadsimta sākumam tipisku apziņas krīzes situāciju vācu literatūrā visspēcīgāk atklāj Prāgā dzīvojušā ebreju izcelsmes prozaiķa Franca Kafkas daiļdarbi, kas tapuši laikā no 1908. līdz 1924. gadam. Kafkas vācu valodā rakstītā proza pasaules literatūras mērogā nozīmīga ar to, ka tā vērtējama gan kā absolūti unikāla un savrupa, gan arī kā universāla parādība, kas raksturo laikmeta garu. Šādā aspektā Kafka salīdzināms ar abiem pārējiem tā sauktās modernisma trijotnes pārstāvjiem, 20. gadsimta literatūras "lielajiem vienpatņiem" – Marselu Prustu un Džeimsu Džoisu. Visu trīs autoru darbi dažādā intensitātē un variācijās reģistrē 20. gadsimta sākumam raksturīgo izmainīto pasaules uztveres un izpratnes veidu – vienotās kopainas zudumu, pasaules neaptveramības un dezorientācijas sajūtas, atsvešinātības un absolūtas izolācijas pārdzīvojumu. Viņu prozā atklājas gan modernisma mākslas dažādo virzības ceļu iespējas, gan arī tai kopumā raksturīgie centrbēdzes un nošķiršanas jeb pretstatījuma principi.

Modernisma trijotnes – Prusta, Džoisa un Kafkas – sacerējumi saglabā zināmas saiknes ar tradīciju, un šo autoru daiļrades ceļi atklāj modernistiskā vēstījuma evolūcijas procesu. Prusta analītiski psiholoģiskā un Džoisa sociāli kritiskā skatījuma attīstības rezultātā tapuši novatoriski laikmeta būtību izteicēji lieldarbi – "romāns upe" "Zudušo laiku meklējot" (*A la recherche du temps perdu*, public. 1913–1927) un 20. gadsimta "Odiseja" – "Uliss" (*Ulysses*, 1922). Kafkas pasaules skatījuma un mākslinieciskā rokraksta evolūcija nav izpaudusies tik apjomīgu sacerējumu veidā, tomēr arī viņa nepabeigtos romānus iespējams interpretēt gan kā novatoriskus laikmeta jeb laika romānus (*Zeitroman*), gan arī kā attīstības romāna (*Bildungsroman*) apvērstus variantus vai pat parodiju par šo 19. gadsimta literatūrā tik populāro žanru. Kafkas stilistiski vienkāršais vēstījuma veids apliecina izteikti individuāla rokraksta esamību, un tas ir kļuvis par 20. gadsimta modernisma literatūras un pat visa gadsimta kultūras zīmi līdzās Prusta un Džoisa mākslinieciskajiem rokrakstiem. Vācu žurnāla "Literatūras" (*Literaturen*) 2003. gada 1./2. numurā, kas veltīts vācu modernisma prozas korifejam, tiek apgalvots, ka maz šodien pasaulē vietu,

kurās nebūtu saprotams īpašības vārds "kafkisks"[1]. Šis jēdziens (angl. *kafkaesque*, vāc. *kafkaesk*) apzīmē lakoniski tīrā stilā attēlotu murgainu atmosfēru, kuras pamatā subjekta identitātes zuduma, vainas un baiļu sajūta kādu mistisku, absurda loģikas vadītu bezpersonisku ļaunuma spēku varas priekšā.[2]

Kafkiskās pasaules uztveres un stila savdabība būtiski atšķiras no minēto un arī daudzu citu modernisma literatūras pārstāvju redzējuma, kuru sacerējumos atklājas 20. gadsimta apziņas krīze. Prusta romānā vērojama apziņas pievēršanās analītiskai pagātnes sajūtu un pārdzīvojumu pierakstīšanai, subjekta atteikšanās no nākotnes veidošanas un piepildīta, pilnvērtīga dzīve "atrastajā laikā". Džoisa romāna varoņu apziņa fiksē mainīgo, sadrumstaloto, nepastāvīgo realitāti, kuru ietekmēt un mainīt nav viņu spēkos. Tipisks modernisma pasaules skatījums un izjūtas atklājas vācu rakstnieka Rainera Marijas Rilkes romānā "Maltes Laurida Briges piezīmes" (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910). Rilkes romāna subjekts ir varonis, kurš šajā pasaulē sākotnēji jūtas kā "nekas", bet domāšanas un vērojumu procesā apkārtējā pasaule "es" priekšstatos sašķīst sīkās drumslās, un viņš atklāj, ka salīdzinājumā ar šo bezgalīgi neaptveramo Visumu cilvēks pats ir tikpat sarežģīta, plaša un neizskaidrojama būtne. Varonis kļūst par vērotāju, kurš, savu haotisko izjūtu vadīts, mēģina fiksēt un analizēt visu ap sevi un sevī notiekošo. Katastrofāli pārdzīvojis cilvēcisko iespēju robežu žņaugus un kapitulējis pasaules priekšā, varonis reabilitē pašiznīcībai pakļauto pašapziņu un atklāj sevī izmisīgu subjektīvas izpausmes vēlmi. Plašuma un bezgalības apziņas konfrontācija ar savas ierobežotības un izolācijas sajūtu ir šīs subjektīvās izpausmes haotiskuma pamatā. Nosacīti objektīvās pasaules vērojumi, to izraisītie iespaidi, atmiņas, izjūtas, pārdomas blīvi un nesaistīti virknējas cita aiz citas, dziļākas kopsakarības tā arī neradot un subjekta virzību neatklājot. Maltes Laurida Briges horizontālā, telpu šķērsojošā un arī vertikālā pašanalīzes kustība uztverama gan kā savas identitātes apziņas meklējumi, pazudušā dēla mājupceļš pie sev tuvajiem vai, kas īpaši būtiski, ceļš pie klusējošā Dieva. Tas ir virzienu pazaudējuša cilvēka ceļš, kurā visas ārējās, citu sniegtās norādes izrādījušās nepareizas un mānīgas un arī paša racionālais saprāts vairs nespēj sniegt padomu. Tas ir miglā tīts, atsevišķu gaismas mirkļu jeb emocionālu uzplaiksnījumu un intuitīvu nojausmu apmirdzēts, maldinājumu un virziena meklējumu ceļš, kurš savā ziņā ir dēvējams arī par 20. gadsimta cilvēka *via dolorosa* jeb ciešanu ceļu.

Iepriekš minētie romāni atklāj apziņas krīzes pārdzīvojuma sajūtas, savukārt Kafkas prozā projicēts krīzes situācijā dziļi ieslīgušas un depresīvas apziņas stāvoklis. Subjektīvās apziņas darbība te reducēta līdz primitīvam ikdienišķu darbību un apkārtējās pasaules norišu konstatācijas līmenim. Bailes pasaules sadrumstalotības un bezgalīguma priekšā likušas Kafkas skatienam novērsties no acīmredzamā un ieraudzīt apslēpto, bet skaudri patieso. Kafkiskā vēstījuma būtību visprecīzāk atklāj viņa pirms nāves uzrakstītais stāsts "Ala" (*Der Bau*, 1923–1924), kurā kurmjveidīga kreatūra izveidojusi veselu pazemes paslēpņu tīklu, kas gan ne mazākā

mērā nemazina šīs būtnes apdraudētības sajūtu un šausmas kādu nezināmu, iespējami sagaidāmu plēsoņu priekšā. Kafkas prozas varoņu kustībā vairs nav pat haotisks bezvirziena meklējumu ceļš, tas ir histērisks, apziņas darbībai nepakļauts skrējiens pretim iedomātai, bet nekad nesasniedzamai izejai vai arī izmisuma pilns nekustīgums un šausmas nezināmā priekšā. Cilvēciskā apziņa Kafkas prozā ir pilnībā kapitulējusi, ir notikusi atteikšanās no sevis un pasaules skaidrošanas. Kafkas varonis ir kā aklais pazemes iemītnieks kurmis, kuram bail no dienasgaismas un visa tajā ieraugāmā. Tas fiksē tikai savā izmisīgajā rakšanas un bēgšanas ceļā piedzīvoto un uztver to visu nesatricināmā nolemtības mierā. Cilvēciskais "es", kas jau transformējies bezvārda ierēdņa, ar iniciāli apzīmējamas būtnes, notiesātā, kurmja vai kukaiņa veidolā, vairs nespēj pasauli un sevi ne saskatīt un uztvert, kur nu vēl skaidrot un analizēt. Komentāru, refleksiju, vērojumu, izjūtu analīzes neesamību kompensē biedējošs sirrealitātes tvērums, kas Kafkas prozas lasītāju gluži ģeniālā veidā pārceļ tieši varoņa jeb nevaroņa infantilās apziņas darbībā un liek ieraudzīt to, cik baisi un perversi no šāda šauri sapresēta skatpunkta izskatās pasaule un cilvēks tajā.

Jēdziens "kafkisks" pasaules literatūras kopainā iekļāvies, lielākoties pateicoties Kafkas drauga Maksa Broda aktivitātēm. Kopš pirmajiem Kafkas literārajiem mēģinājumiem Brods nodarbojies ar drauga pārliecināšanu par sacerējumu kvalitāti, ar to rediģēšanu un izplatīšanu. Kafkas nevēlēšanās savus darbus publicēt radījusi pat leģendas. Gan laikabiedru atmiņas, gan paša autora dienasgrāmatu ieraksti liecina par nemitīgām šaubām un izkāpinātu prasīgumu attieksmē pret savu rakstīšanas prasmi, par nespēju pabeigt garākus prozas darbus un par bailēm no šo sacerējumu publicēšanas un iespējamā lasītāja vērtējuma. "Katra mana mālējuma parādīšanās dienasgaismā mani dziļi satrauc,"[3] – tā Kafka sacījis sarunā ar čehu mūziķi un literātu Gustavu Janouhu. Kafka atzinis, ka atļāvis publicēt no viņa paņemtos jaunradītos sacerējumus tikai tāpēc, lai neapvainotu draugu un neradītu nepatikšanas attiecībās ar jau sarunātajiem izdevējiem. Kafka ironiski piebildis, ka ir kļuvis jau tik samaitāts un nekaunīgs, ka pat palīdz draugiem savu darbu izdošanas procesā.[4] Kafkas dzīves laikā izdotas tikai divas viņa grāmatas – stāstu krājumi "Vērojumi" (*Betrachtungen*, 1912) un "Lauku ārsts. Īsie stāsti" (*Ein Landarzt. Kleine Erzahlungen*, 1919), kā arī periodikā publicēti daži īsie stāsti (kopš 1908. gada) un atsevišķi nepabeigto romānu fragmenti.[5] Visi šie darbi publicēti, pateicoties Broda neatlaidībai un izdevēju iniciatīvai. Lai arī Brods mēģinājis popularizēt Kafku kā sava laika visspēcīgāko rakstnieku, tomēr ne vienmēr viņa darbība vainagojusies rezultātiem, piemēram, tā arī nav izdevies panākt romāna "Process" pabeigšanu un sagatavošanu izdošanai Kafkas dzīves laikā, kaut arī Brods paredzēja šī romāna sensacionālos panākumus. Pēc Kafkas nāves, neraugoties uz testamentā izteikto vēlmi nepublicēt nevienu neizdoto darbu un atkārtoti neizdot jau publicētos, Brods turpinājis iesākto. Pēc tam kad cits pēc cita tiek publicēti viņa darbi – stāstu krājums

"Bada mākslinieks" (*Ein Hungerkünstler,* 1924), nepabeigtie romāni "Process" (*Der Prozeß,* 1925), "Pils" (*Das Schloß,* 1926), "Amerika" (*Amerika,* 1927; Kafkas norādītais nosaukums: "Bez vēsts pazudušais" (*Der Verschollene*)) Maksa Broda sakārtojumā, noveļu un līdzību krājums "Ceļot Ķīnas mūri" (*Beim Bau der chinesischen Mauer,* 1931), tiek sagatavots arī pirmais Kafkas Kopotu rakstu izdevums sešos sējumos (1935–1937).

Ne Kafkas dzīves laikā, ne arī tūlīt pēc viņa nāves tomēr nevar runāt par viņa darbu popularitāti,[6] un Broda paredzētā sensācija romāna "Process" sakarā izpaliek. Pareizas izrādījušās Alfrēda Dēblina 1927. gadā izteiktās prognozes par to, ka Kafkas proza tautai nav tuva, taču pamazām tā tomēr tiek pieņemta, jo tai piemīt izteikts garīgi dziedinošs spēks.[7]

"Kafkas renesanse" aizsākusies 1946. gadā ASV, kad Ņujorkā atkārtoti tiek izdots Maksa Broda sakārtotais darbu izdevums. Pēc Otrā pasaules kara visā Rietumu pasaulē vērojams īsts Kafkas kults – no 1950. gada līdz 1974. gadam atkārtoti Vācijā tiek izdoti raksti 11 sējumos, parādās ļoti daudz recenziju un interpretāciju. Notiek aizrautīgas Kafkas biogrāfijas studijas, visdažādāko rakstnieka personības aspektu detalizēta izpēte un daiļdarbu jēgas meklējumi. Kafkas daiļrades recepcijas analīze liecina, ka aizrautīga Kafkas darbu lasīšana, izdošana, tulkošana un komentēšana arvien notikusi nozīmīgu vēsturisku pagriezienu brīžos, režīmu maiņas situācijās, periodos, kad cilvēks gatavs atzīties savās bailēs un beidzot pilnvērtīgi apjaust sev iespējamo brīvības pakāpi. Rietumeiropas, Amerikas un Latīņamerikas literatūrā iespējams saskatīt ne tikai pastiprinātu interesi par Kafkas personību un daiļradi, bet arī vērot Kafkas saturiski komplicētās un formāli skaidrās prozas ietekmes spēku. Kā viens no spilgtākajiem piemēriem minams Latīņamerikas "jaunā romāna" fenomens, stihiskais maģiskā jeb fantastiskā reālisma uzplaukuma vilnis, kas aizsācies pēc Kubas revolūcijas un koloniālās sistēmas sabrukuma 50. gados. Pasaules slavu iemantojušie Latīņamerikas prozaiķi Aleho Karpjenters, Gabriels Garsija Markess, Hulio Kortasārs nebūt nav nolieguši Kafkas prozas ietekmi savas daiļrades sākuma posmā. Tāpat arī 50.–70. gadu vācu literatūrā parādījušies vairāki sacerējumi, kuru tapšanu inspirējušas Kafkas konstrukcijas, metaforas un tā sauktās melnbaltās rakstības principi.[8] Kafkas savdabīgais pasaules skatījums izskaidro to, kāpēc šim dižajam rakstniekam (tāpat kā citam – pavisam atšķirīgam modernisma mākslas korifejam Marselam Prustam) tomēr nav tiešu sekotāju. Ir iespējams izmantot atsevišķus no Kafkas poētikas arsenāla izrautus rakstības paņēmienus vai sausu idejas aizmetni, taču nav iespējams redzēt un domāt kā Kafkam. Lai atkārtotu Kafku, katram pašam nepieciešams izjust to pašnoliegsmes traģismu un šausmas, ko izjutis rakstnieks. Kā uzskata krievu literatūrzinātnieks Dmitrijs Zatonskis, ikviens pārņēmums būs vien poza un meli.[9]

Sociālistiskā režīma valstu literārajā dzīvē pēckara situācijā Kafkas vārds tiek ignorēts, jo viņš tiek uzskatīts par destruktīvu dekadentu un kapitālistu. Lēna un

pakāpeniska situācijas maiņa vērojama pēc 1963. gada, kad Liblicā notiek Kafkam veltīta konference.[10] Tā rezultātā Kafkas vārds beidzot tiek reabilitēts dzimtenē un ar viņa darbu tulkojumiem tiek iepazīstināti Polijas, Rumānijas, Dienvidslāvijas un pat Padomju Savienības lasītāji. Krieviski lasošā auditorija padomju cilvēkam tik neierasto prozu epizodiski varēja iepazīt jau kopš 1964. gada. 1965. gadā izdevniecībā "Progress" tiek izdots pirmais Kafkas prozas krājums, parādās pētījumi par viņa daiļradi. 20. gadsimta 70.–80. gados Austrumeiropas literārajā dzīvē Kafka ir kļuvis par noslēpumainu, vēl neizzinātu un mistikas apvītu zīmi, par intelektuāļu atklātās absurda pasaules modelētāju un izredzētajiem pieejamu mistēriju meistaru. Austrumeiropā Kafkas recepcijas process laika distances vērojumā šķiet gandrīz vai neiespējams un ir tikpat absurds un komplicēts kā "Procesa" varoņa Jozefa K. attaisnojuma meklēšanas ceļš. 1999. gadā Krievijā publicēto Kafkas Kopotu rakstu izdevumā sastādītāja un komentāru autore Jevgēnija Kaceva secinājusi, ka Rietumu lasītājam, kuram gandrīz pusgadsimta garumā bijis iespējams iepazīties ar daudzām, dažādās kombinācijās sakārtotām Kafkas tekstu publikācijām un lasīt neiedomājami daudz dažādu pētījumu un monogrāfiju, var šķist pilnīgi neizprotams Kafkas prozas lēnais un smagais adaptācijas process padomju un postpadomju zemēs.[11] Par nopietnāku iepazīšanos ar Kafkas daiļradi Latvijā var runāt tikai kopš 1999. gada, kad vairāki apgādi cits pēc cita sāk izdot Kafkas prozas tulkojumus (romāns "Process" apgāda "Daugava" izdevumā 1999. gadā, romāns "Pils" apgāda "Jumava" izdevumā un stāstu krājums apgāda "Atēna" izdevumā 2001. gadā).

Daudzkārt uzsvērtās Kafkas darbu nesaprotamības, netulkojamības un daudzdimensiju interpretāciju iespējas pamatā ir viņam vien raksturīgā pasaules skatījuma specifika un pieeja dzīvei. Tā savukārt pamato absolūti individuālas mākslinieciskas manieres esamību, kas arvien liegusi šo prozu interpretēt ciešā saistībā ar kādiem literatūras virzieniem vai kopējām attīstības tendencēm. Leģendāra ir Kafkas kā cilvēka un radošas personības vientulība un atsvešinātība, kuru pats autors mēģinājis raksturot paralēlēs ar Kasparu Hauzeru, sakot, ka ir vientuļāks nekā Kaspars Hauzers, ka ir tik vientuļš kā Francs Kafka.[12] Šo izteikumu iespējams transformēt arī uz Kafkas daiļrades sfēru, kas ir tikpat savrupa kā Kaspara Hauzera esamība viņam tik svešādajā pasaulē.

Tik individuāla mākslinieciskā maniere rada apbrīnu, apjukumu, ironiju vai rezignētas skumjas, iedziļināšanās un detalizētas izpētes prieku, taču to ir gandrīz neiespējami adekvāti uztvert un izjust. Jebkuru Kafkas darbu uztvērumu nepilnīgu dara daļēji caurredzama tīmekļa efekts un sajūta, ka būtu iespējams saprast ko vairāk par piedāvāto. Kafkas prozas uztvērējam var rasties diametrāli pretējas sajūtas: pārliecība, ka viņš redz skaidrāk un pareizāk, ka zina vairāk nekā autors, no vienas puses, un pilnīgas neizpratnes un viedokļa neesamības sajūta, no otras puses.

Kafkas vēstījums parasti dēvēts par parabolu, tomēr šo literatūrzinātnē izmantoto prozas žanra apzīmējumu nevar uzskatīt par pilnīgu Kafkas rakstības specifikas

izteicēju. Parabola tradicionāli tiek traktēta kā līdzība ar noteiktu zemtekstu, kā īss, pamācošs alegorisks stāstījums, kurā morāle izteikta ar līdzību. Kafkas prozā veidotā parabola uzskatāma par tipisku modernisma literatūras parādību. Modernistiskā parabola ir brīva no jebkādas didaktikas, tajā nav konkretizēta zemteksta slāņa vai skaidru alegoriju, finmāla morāles vietā ir veidots kāds spilgts paradokss. Parabolā netiek atklāts kāds noteikts sociāls tips vai raksturs, bet dažādās visam cilvēku kopumam raksturīgās pamatsituācijās atspoguļots cilvēciskās izturēšanās veids un pasaules izjūta (bailes, agresija, varaskāre).[13] Kafkas parabolu vēstījums veidots no nekustīga vērotāja pozīcijām, tas ir kā skatījums caur tālskati un labi salīdzināms ar matemātisko parabolu – plaknes līkni, kurā katrs punkts ir vienādā attālumā no fiksēta punkta jeb fokusa un taisnes. Morāle Kafkas darbos netiek piedāvāta, tā veidojas lasītāja individuālās pieredzes lauka ietvaros.

Iespējams, ka radoši cilvēki Kafkas izpratnē salīdzināmi ar galma ākstiem, kurus viņš apjūsmojis kādā dienasgrāmatas ierakstā.[14] To uzdevums galma priekšā uzjautrināt augstmaņus, bet paša sirdsapziņas izvirzītais mērķis daudz plašāks – izklaides, uzjautrinājuma un šķietami nereālistiskā formā pateikt patiesību par dzīvi. Galma āksti gan allaž labi apzinājušies, ka talanta spēks un meistarība nebūt negarantē adekvātu priekšnesuma izpratni. Šī iemesla dēļ ir iespējami vairāki Kafkas prozas uztveres līmeņi. Iespējams sekot līdzi varoņiem bez mērķa un saprašanas pa labirintu džungļiem, vainojot naidīgo apkārtējo pasauli, bet iespējams šīs maldīšanās laikā arī sākt uzdot pašam sev būtiskus jautājumus, kuri Kafkas prozā formulēti netiek. Kafkas darbu lasītājam, kurš ļāvies viņa prozas ietekmei, iespējams pašam nonākt lasījuma centrā un izdzīvot tur apslēpti ietverto dziļo izmisumu un nesapratni. Tāds lasītājs ir spiests uzdot visnozīmīgāko cilvēciskās apziņas, sevis un pasaules apziņas sākotnei raksturīgu jautājumu – kāpēc?

Dažādo uztveres līmeņu iespējamība liedz akceptēt kādus konkretizētus Kafkas prozas "tulkojumus" vai skaidrojumus, tajā pašā laikā veidojot arī bezgalīgi daudz vienlīdz būtisku interpretāciju. Šādā aspektā Kafkas proza iezīmē krasu pavērsienu literatūras uztveres procesā – nenoliedzot to, ka arī visos iepriekšējos literatūras attīstības periodos daiļdarba jēga veidojas tikai attieksmju lokā 'daiļdarbs – uztvērējs', tomēr jāsecina, ka Kafkas prozā lasītājs tiek spiests kļūt par teksta līdzradītāju, par nozīmes un jēgas veidotāju. Uztveres process vistiešāk varētu būt pielīdzināms sapņa skaidrošanai – to vislabāk var izskaidrot pats sapņotājs, jo sapnī izjustās bailes vai murgainās situācijas nepalīdz atšifrēt sapņu tulki, tikai analizējot sevi, cilvēks var nonākt līdz sapņa jēgai un vēstījumam. Kafkas proza no tās uztvērēja prasa lielu sagatavotību: pirmkārt, lasītājam jābūt gatavam nesaudzīgam pašanalīzes procesam, otrkārt, lasītājam jābūt spējīgam identificēties ar cita sapni, pieņemt to kā sev iespējamu, ieraudzīt tajā sevi.

Franca Kafkas daiļrades procesa un pasaules skatījuma raksturojums

Kafkas prozas subjektīvās uztveres iespējamība balstīta paša vēstījuma augstajā subjektivizācijas pakāpē. Kafkas daiļrades pētnieki daudz diskutējuši par to, cik lielā mērā autora veidotais vēstījums atspoguļo viņa personiskās izjūtas. Šī jautājuma interpretācijā iespējami divi ceļi:

1) mākslinieciskās pasaules nošķīrums no autora personības piedāvā sociāli politisku, neomītisku, arhetipisku vai reliģisku interpretāciju;

2) mākslinieciskās pasaules un autora personības identifikācija piedāvā biogrāfisku, freidisma teorijās balstītu Kafkas kompleksu un psihisko problēmu studijas.

Kafkas prozas varoņu vārdu izvēle liek izdarīt zināmus secinājumus par autora un viņa radīto varoņu identifikācijas pakāpi. Romānos lietotie iniciāļi K. (Jozefs K. "Procesā", K. "Pilī") varētu būt norāde uz paša rakstnieka uzvārdu, kas liecina par autora un varoņa identificēšanos. Šiem varoņiem raksturīgais bezpersoniskums savukārt pamato nošķirt tos no jebkādām konkrētām personībām vai arī paver ceļu varoņa un lasītāja saplūsmei. Lietotie iniciāļi ir uzskatāmi arī par nepabeigtu sacerējumu pagaidu apzīmējumiem, tomēr šāda tendence raksturīga visai Kafkas prozai – arī pabeigto stāstu varoņiem bieži vien nav vārda vai ir tikai iniciāļi. Kamī ir uzskatījis, ka Kafkas stāstu varoņi Gregors Zamza, Georgs Bendemans, notiesātais vai lauku ārsts zināmā mērā tomēr ir pats autors, jo viņa prozā "prāts projicē konkrētajā savu garīgo traģēdiju"[15]. Arī Kafkas dienasgrāmatu ieraksti liecina par viņa paša apzināto saistību ar prozas tēliem. 1913. gada 11. februāra ierakstā rakstnieks skaidro stāsta "Spriedums" varoņa Georga Bendemana vārda izvēli: vārdam "Georgs" ir tikpat burtu, cik vārdam "Francs", savukārt uzvārda pirmajā daļā "Bende" patskaņi "e" atrodas turpat, kur patskaņi "a" uzvārdā "Kafka"; līdzīga saistība rasta starp stāsta varoņa līgavas Frīdas Brandenfeldes un Kafkas iecerētās Felīcijas Baueres vārdiem.[16] 1922. gada 27. janvārī rakstnieks stāsta vīziju – neraugoties uz to, ka, iekārtojoties viesnīcā, viņš skaidri divas reizes nosaucis savu vārdu un viesmīlis to salasāmi uzrakstījis, tomēr uz durvju plāksnītes esot rakstīts "Jozefs K.". Vīzijas noslēgumā Kafka retoriski vaicā: "Vai man apgaismot viņus vai pašam apgaismoties?"[17] Citviet sarunās ar Janouhu Kafka atzīmē, ka Gregors Zamza tomēr pilnībā neesot viņš pats, jo neesot jau taktiski runāt par blaktīm savā ģimenē.[18]

Daiļrades sākuma periodā Kafka visai bieži nodarbojies ar rūpīgu pašanalīzi, kurā izmantojis pats savus rakstītos tekstus, tātad tie viņa uztverē bijuši zemapziņas darbības spogulis. Vairākkārt rakstnieks norādījis, ka viņa vienīgā vēlēšanās ir izpaust savu fantāzijām pārpilno iekšējo dzīvi[19] un pasaules redzējumu.

Kafkas draugs Makss Brods teicis, ka ar Kafku bijis gandrīz neiespējami sarunāties par abstraktām lietām, jo viņš domājis tēlaini, sevi un apkārtni uztvēris līdzībās.[20] Par Kafkas metaforisko domāšanas veidu liecina virkne ierakstu dienasgrāmatās.

Piemēram, sasaistītības un nejūtīguma fiksējums 1910. gada decembrī: "Esmu kā no akmens, esmu pats sev kapakmens."[21] 1914. gada 27. maijā dienasgrāmatā aprakstīta kāda vīzija, kas atspoguļo Kafkas intuitīvo nojautu par apkārtējā pasaulē nerimtīgi norisošām enerģiju sadursmēm: "Tāds iespaids, itin kā meža stigā notiktu kāda garīga cīņa. Es metos mežā, sava vārguma dēļ neko neatradis, drīz vien tieku atpakaļ. Visai bieži, pametot mežu, esmu dzirdējis vai man tikai šķitis, ka dzirdu šīs cīņas ieroču šķindu. Var būt, ka cauri meža puskrēslai mani meklē cīnītāju ēnas, bet es tik maz par viņiem zinu, un arī zināšanas ir tik mānīgas."[22] Vīzijas, redzējumi, apskaidrības mirkļi jeb galvā mītošā "dīvainā pasaule" izbrīnījusi pašu Kafku, radot visbaisākās un nepatīkamākās izjūtas (piemēram, platā un asā, miesu pāršķeļošā virtuves naža, asiņojošu brūču u. tml. redzējumi). Šķiet, ka ir visai neiespējami noteikt, vai Kafka patiesi pasauli skatījis caur šīs mistiskās tēlainības prizmu un šie ir neapzināti veidoti dvēseles stāvokļu un uztveres simboli vai arī bijis rafinēts mistifikators, kurš mēģinājis tādējādi krāšņot savu necilā ierēdņa dzīvi. Visai pārsteidzošajā 1913. gada 21. novembra dienasgrāmatas ierakstā Kafka sevi dēvē par *konstrukciju mednieku* un atzīst: "Cik smieklīgi šie pareģojumi, piemēru meklēšana, bailes. Tās visas ir konstrukcijas, kas mīt tikai iztēlē un, līdzko no virszemes izlīdušas, tūlīt pat ir atpakaļ."[23]

Jēdziens 'konstrukcija' Kafkas daiļradē uztverams paplašināti – par konstrukcijām dēvējami gan prozas tēli – dīvainas kreatūras, cilvēki bez vārda, neradījumi, bieži vien dzīvnieki, gan situācijas, kādās nonāk šie dīvainie tēli, gan arī laiktelpas modeļi. Kafkas konstrukcijas ir iztēlē mītošas, pats autors itin kā atrodas šo situāciju vidū. Stāstot par dažādām absurda situācijām, vēstītājs pamatoti zaudē pārsteiguma izjūtu, viņa emocijas ir jau pārdegušas, jaušamas vien dziļas, varbūt vieglā ironijā ieslēptas skumjas. Atrodoties absurda centrā, cilvēks bieži vien var tikai pabrīnīties, ka viņu nekas vairs nepārsteidz, tādēļ dīvainās situācijas murgainais, šķietami neiespējamais saturs pārstāstījumā tiek izklāstīts *dabiski*, bez pārsteiguma un šausmināšanās. Nedabisks un šausmīgs tas atklājas tikai stāsta uztvērēja pozīcijā. Kā atzinis Kamī, "jo neparastāki ir varoņa piedzīvojumi, jo vairāk jūtams stāstījuma dabiskums: tas ir tieši proporcionāls atšķirībai, kas pastāv starp cilvēka dzīves dīvainību un vienkāršību, ar kuru viņš to pieņem"[24].

Kafkas daiļdarbu tapšana uzskatāma par spilgtu dionīsiskās radīšanas paraugu, jo tā pakļauta spilgtiem impulsiem, vizionāriem redzējumiem un īpašu gaišredzības mirkļu iedvesmotām atklāsmēm. Visspilgtākais atklāsmes piemērs ir stāsta "Spriedums" tapšana vienas nakts laikā no 22. uz 23. septembri 1912. gadā, ko pats autors raksturo kā nakts murgu.[25] Kafkas dienasgrāmatas ir pilnas ar šādu šausmu, murgu un sapņu pierakstiem, ar atzīmēm par vīziju ietekmi uz rakstnieka pašsajūtu un daiļrades procesu. Kafku piemeklējušās atklāsmes iespējams salīdzināt ar īru modernista Džoisa formulētajām epifānijām – negaidītiem garīgas gaišredzības, visaugstāko dvēselisko spēku koncentrācijas mirkļiem, kad pēkšņi iespējams izjust

un izprast būtību visā tās pilnībā. 1911. gada 28. marta dienasgrāmatas ierakstā Kafka atstāsta slavenā teozofa Štainera kunga apmeklējuma norisi un restaurē runu, kurā stāsta doktoram par savām atklāsmēm: "Dažreiz (ne pārāk bieži) es esmu izjutis tādus stāvokļus, kas, kā man šķiet, varētu būt līdzīgi jūsu aprakstītajiem gaišredzības mirkļiem, to laikā esmu pilnībā dzīvojis fantāzijā, esmu iedzīvinājis šo fantāziju un tikām juties ne tikai pie savu spēku izsīkuma robežas, bet pie cilvēcisko spēju robežas vispār. Bet gaišredzības iedvesmas sniegtā miera, kuram acīmredzot būtu jāseko, šajos stāvokļos gandrīz nav bijis. Es to secinu tādēļ, ka mani labākie darbi nav tapuši šādos stāvokļos."[26] Tomēr citviet dienasgrāmatu ierakstos un sarunās ar Janouhu Kafka apzinās gan savu atklāsmju ciešo saistību ar daiļradi, gan arī no sevis norakstīto tēlu sniegto atsvabinājuma sajūtu: "Priekšmetus fotografē, lai tos izdzēstu no apziņas. Mani stāsti – sava veida mēģinājums aizvērt acis."[27] Tāpat arī Kafka daudz runājis par to, ka nav iespējams iepriekš paredzēt, ko turpmākajā laikā varētu rakstīt, jo "pildspalva taču ir tikai sirds seismogrāfiskā grifele, ar kuru var zemestrīci fiksēt, nevis paredzēt"[28]. Lai arī Kafka savu rakstniecību uztvēris tikai kā tagadnes izpausmju reģistrāciju, tomēr viņa darbu interpretētāji piedēvējuši Kafkas atklāsmēm pareģojošu raksturu. Kafka uzskatījis, ka māksla gluži neviļus var izrādīties par nākotnes norišu pareģoni, jo tā ir spogulis, kas dažkārt steidzas laikam pa priekšu gluži tāpat kā nepareizs pulkstenis.[29] Mākslā, pēc Kafkas domām, tiek dokumentēts esošā laikmeta gars un īstenība tik plašas perspektīvas griezumā, kas vidusmēra cilvēka skatienam liegta. Rakstnieks ir bijis pārliecināts, ka vienkāršais cilvēks savu mūžu pavada kā mēnessērdzīgais,[30] neapzināti izvairīdamies no patiesības par pasauli un neapzinoties ikvienas savas darbības sekas, tādēļ arī Kafkas prozā tiek runāts mēnessērdzīgā valodā, izmantojot sapņu vai kādu somnambulisku stāvokļu pieredzi. Zīmīgi, ka mākslas darba uztveres procesā cilvēks parasti ir pārvarējis mēnessērdzīgā stāvokli un grib ieraudzīt realitātes atspulgu visai tiešā un tveramā veidā, tādēļ viņš bieži vien nesaprot Kafkas vēlmi runāt sapņu pasaules valodā. Mākslas darba uztvērēja skatījumā Kafkas rādītā patiesība allaž izskatās deformēta un nereāla, taču tādā veidā tiek izcelta apkārtējā pasaulē valdošā deformācija. Kafka ir labi apzinājies, ka patiesības nesaudzīgs atspoguļojums ļoti bieži izskatās no tās distancēts un nereāls.

Attiecībā pret paša sacerēto Kafku vajājušas duālas izjūtas, jo daiļrade viņam šķitusi brīnišķīga, salda balva, taču dota par kalpību nelabajam. No vienas puses, Kafka nav spējis atteikties no rakstniecības, jo tā viņam bijusi vienīgā esamības forma iepretim neradošajam, notrulinošajam apdrošināšanas aģenta darbam, vienīgā pašsaglabāšanās forma, vienīgais iespējamais neatkarības pierādījums, protests pret tēva despotismu. Dienasgrāmatā 1913. gada 3. jūlijā rakstnieks atzīst, ka ienīst visu, kas nav saistīts ar literatūru, un viss cits viņu bezgalīgi garlaiko.[31] No otras puses, Kafka tā arī nav spējis atteikties no nogurdinošā un viņam netīkamā dienesta, lai pilnībā nodotos savai vistuvākajai nodarbei, jo šaubījies gan par sava talanta

spēku, gan par savu vēstījumu ievirzi, gan arī baidījies no atbildības, kas varētu uzgult profesionāla rakstnieka pleciem. Bez tam – Kafkas nodarbošanās ar rakstniecību viņa tēvam ir bijusi tik netīkama, ka viņš to pilnībā ignorējis.[32] Kafkas duālā attieksme pret iespējām nodarboties ar rakstniecību raksturojama līdzībā ar kādu ierakstu dienasgrāmatā 1910. gada 21. decembrī: "Tāda sajūta, ka esmu sasiets, bet vienlaikus arī šķiet – ja mani atsietu, nebūtu daudz labāk."[33]

Līdzīgi pretrunīgas sajūtas attiecināmas arī uz daiļrades saturu. Dienasgrāmatu ieraksti un Broda atmiņas liecina, ka Kafka īpaši jūsmojis par harmonisku un līdzsvarotu literatūru. Johans Volfgangs Gēte, Heinrihs Kleists, Francs Grillparcers, Gistavs Flobērs ir tie radošie gari, kas Kafkam šķituši tuvi. Īpašu pievilkšanas spēku izraisījuši Sērena Kirkegora darbi, jo tajos Kafka radis sava izkāpināti traģiskā pasaules skatījuma aprises un atradis atbildes uz daudziem morāles un reliģijas attieksmju jautājumiem.[34] Tomēr Kafkas estētiskie meklējumi nav tiešā veidā projicējušies viņa prozā, jo tajā ir vērojama paradoksāla slieksme uz harmoniskai mākslai diametrāli pretēju radīšanu. Daiļrades sākuma posmā, krājumā "Vērojumi", kurā apkopota no 1903. līdz 1912. gadam tapusī īsproza, harmonijas tiecība vēl saskatāma. Visai tradicionālā gultnē veidotās un impresionistiskā manierē ieskicētās dzīves ainiņas jūtami atšķiras no pārējās daiļrades. "Vērojumus" iespējams raksturot kā apolloniskā radīšanas principa inspirētu mākslu (par ko liecina arī krājuma nosaukums), kurā nedaudz jūtama vēlāko sacerējumu mistiskā gaisotne un tematika. Kafka pats atklājis rezervētu attieksmi pret šo savu īsprozas kopu, jo tās tapšanas veids ir atšķirīgs no vēlākās rakstniecības, kuras pamatā ir spontanitāte, iedvesma un aizrautīga pašizpausmes vēlme. Kafkas daiļrades procesa fiksējumi atklāj, ka autoram lielākoties bijis neiespējami sistemātiski un plānveidīgi realizēt iepriekš iecerētu ideju, un šādas ievirzes darbības dienasgrāmatās arvien raksturotas kā mokošas un bezrezultatīvas. Turpretī dionīsiskā radīšanas niknuma ierosmē tapuši spēcīgi teksti, kuros autoram nav bijis iespējams atklāt racionāli tveramu un simetriski samērīgu pasauli. Te vērojama liela disonanse starp to, kāda ir Kafkas ieraudzītā pasaule, un to, kādu viņš to būtu gribējis redzēt. Kafka ilgojas pēc skaistas un harmoniskas pasaules, bet tādas attēlojums mākslā viņam šķiet aplam mānīgs. 1912. gada dienasgrāmatu ierakstos daudz pārdomu par Gēti – viņa skaidrības, harmonijas un pilnības izraisīta apbrīna un reizē bailes, neticība, pat nepatika. Raksturojot skaisto Gētes siluetu, Kafka līdzībā izsaka arī savu attieksmi pret harmonisko pagātnes mākslu: "Tik pilnīgs cilvēciskā ķermeņa veidols rada arī pretīguma jūtas, jo tādu pilnības pakāpi sasniegt nav iespējams, tāpēc tas izskatās kā sakonstruēts un nejaušs."[35] Šis Kafkas redzējums salīdzināms ar citā vācu literatūrai piederīgā prozas darbā – Hermaņa Heses romānā "Stepes vilks" – pausto attieksmi pret Gētes attēlojumu 19. gadsimta mākslā, kas vienlaikus uzskatāma par modernistu mainīto skatījumu uz visu skaidro un harmonisko, vienādās pozitīvā un negatīvā proporcijās sadalīto. Gan Heses romānā "Stepes vilks" iekļautās pārdomas par

mākslas rašanās pirmpamatiem, gan Kafkas pārdomas dienasgrāmatās liecina par to, ka 20. gadsimta cilvēkam grūti noticēt pagātnes harmoniskajai mākslai, jo tā neatbilst jaunā laika destruktīvajām noskaņām. Heses romānā jaunā māksla tiek saukta par "slimu" un neirotisku, Kafka savu daiļradi dēvē par nelabā inspirētu.

Dionīsiskā radīšana Kafkam sniegusi visai mazu prieku, jo tikai retos gadījumos viņš bijis apmierināts ar uzrakstīto un joprojām ilgojies pēc tīras, veselas un normālas mākslas, kas izpaustu skaistuma būtību. Te arī vērojama principiāla Kafkas atklāsmju atšķirība no Džoisa poētikas pamatprincipa – epifānijas kā skaistuma apjēgsmes veida. Kafkas atklāsmes neattiecas uz skaistuma, pilnības un harmonijas sfērām, tajās dominē murgainība, fragmentārisms un destruktivitāte, kuras viņš saskata apkārtējā pasaulē. Tomēr rakstīt saskaņā ar saviem mākslinieciskajiem ideāliem Kafka nav spējis, un tas viņam sagādājis gan bezgalīgas mokas, gan arī mistisku apmierinājumu par sev izvirzīta pienākuma izpildi: "Tiklīdz es kādā veidā apjaušu, ka varētu atstāt mierā ļaunumu, kuru novērst esmu aicināts [..] es uz kādu mirkli pārstāju just roku muskuļus."[36]

Nespēja nerakstīt un nepatika pret uzrakstīto izskaidro Kafkas neizlēmību attiecībā pret savu daiļradi, nespēju izšķirties par to, vai darbi būtu iznīcināmi vai varbūt tomēr publicējami. Darbu nepabeigtība neliecina vis par meistarības trūkumu, bet gan par autora dzīves izjūtas sadrumstalotību un radīšanas procesa pilnīgu atkarību no kādiem neracionāli skaidrojamiem apstākļiem. Dienasgrāmatās Kafka atklāj vēlmi reiz uzrakstīt ko garu un vienotu, nevis tikai gabaliņus, kas "skrien uz visām pusēm"[37]. Kā vienu no iemesliem darbu nepabeigtībai Kafka min arī citu modernisma prozas autoru, piemēram, Rilkes apzināto valodiskās izteiksmes ierobežotību. 1911. gada 15. novembra ierakstā Kafka paudis sašutumu par savu nespēju rakstiskā veidā formulēt iepriekš vārdu pa vārdam izlolotu domu, jo, tiklīdz uz papīra uzlikta, tā uzreiz kļūst par apziņas uzplaiksnījuma mirkļa vāru, sausu, sastingušu un neveiklu atspulgu.[38] Tomēr Kafka apzinājies, ka skaļi pateikta doma uzreiz zaudē savu nozīmi un šādā ziņā rakstiski fiksētajai atziņai ir lielāka jēga, jo tā vēlāk var iegūt kādu jaunu nozīmi.[39] Jādomā, ka rakstnieks tomēr nav varējis būt pārliecināts par tām daudzajām nozīmēm, kuras vēlāko paaudžu vērtētāji piešķirs viņa prozai, kaut arī Kafkas personības pētījumi var radīt priekšstatu, ka viņa mazvērtības komplekss ir vien liela meistara izspēlēts maldināšanas triks, kas slēpj pilnīgu pārliecību par savu ģenialitāti.

Jaunas Kafkas darbu nozīmes un jēgas atklājušās noteiktos laika periodos, kad atsevišķi sacerējumi nodēvēti par pravietiskiem. Par "modernās varas aparāta" atspoguļotājiem var uzskatīt stāstu "Labošanas darbu kolonijā" (*In der Strafkolonie,* 1919), kas atklāj nacisma būtību, un nepabeigto romānu "Process", kas prognozē birokrātijas uzvaras gājienu.[40] Postmodernās kultūras izpausmju pareģojums saskatāms stāstā "Badošanās mākslinieks" (*Ein Hungerkünstler,* 1924) u. tml. Kafkas dienasgrāmatu ierakstos nav rodama tīksminašanās par rakstnieka kā izredzētā,

gaišreģa vai pravieša pozīcijām, drīzāk viņš uzsvēris šīs nodarbes smagumu un mākslinieku uzskatījis par nelaimīgiem, dzīvei nederīgiem cilvēkiem: "Tam, kurš nav spējīgs tikt galā ar dzīvi, viena roka vajadzīga, lai atgaiņātos no personiskā likteņa izraisītā sarūgtinājuma, kas gan viņam slikti padodas; ar otru roku viņš var pierakstīt to, ko redz zem gruvešiem, jo viņš redz citādāk un vairāk nekā pārējie, jo viņš taču ir miris, vēl dzīvs būdams, ir pārdzīvojušais. Ja tikai cīņā ar izmisumu viņam nav nepieciešamas abas rokas un vairāk, nekā viņam vispār ir."[41]

Tāda – gruvešu un drupu nosegta, izmisuma pārņemta – Kafkas redzējumā ir apkārtējā pasaule, tomēr dažreiz viņš spējis noticēt labākas realitātes iespējamībai. Vāra ticība, apsolītās zemes nojausma, Kanaāna, kas visu mūžu mirgo cilvēka acu priekšā, negaidīti un pārsteidzoši ielaužas dažos Kafkas prozas sacerējumos vai to fragmentos, lielākoties brīžos, kad varonis atrodas nāves priekšā. Tāds ir mirstošā Jozefa K. ieraudzītais apgaismotais logs (pirmais spožas gaismas piesaukums romāna "Process" ietvaros), tāds ir gaismas mirdzums visu notiesāto sejā sestajā moku stundā pirms nāves stāstā "Labošanas darbu kolonijā". 1921. gada 19. oktobra ierakstā Kafka skaidrojis viņa darbu vēlāko interpretētāju bieži apspēlēto dīvaino zīmi: "Nojausma par Kanaānu ir visas cilvēka dzīves garumā, taču cilvēkam šķiet neticama doma, ka šo zemi ieraudzīt var tikai pirms nāves. Pēdējam redzējumam ir tikai viena jēga – atklāt to, ka visa cilvēka dzīve ir vien nepilnīgs acumirklis. Lai arī tas ilgtu veselu mūžību, tas tomēr nebūtu nekas cits kā nepilnīgs acumirklis. Mozus nesasniedza Kanaānu nevis tāpēc, ka viņa dzīve bija pārāk īsa, bet gan tāpēc, ka tā bija cilvēka dzīve."[42] Kafkas pārliecība par apsolītās zemes nesasniedzamību cilvēka dzīves laikā tomēr neizslēdz viņa ticību tās pastāvēšanai.

Franca Kafkas prozas evolūcija

Dabiskas radošas pašizpausmes un ideālā priekšstata nesaskaņa, cerība un bezcerība raksturo Kafkas prozas evolūciju. Prozas kopainu neveido kādi īpaši attīstības posmi, visa rakstnieka daiļrade veido nevienmērīgu, lauztu, loģiski neaptveramu līniju, kurā arvien intensīvāk sāk dominēt pilnīgas bezcerības un grūti motivējamu baiļu atmosfēra. Šo evolūcijas ceļu, cerības un bezcerības miju spilgti iezīmē divu Kafkas parabolisko stāstu – "Kādas cīņas apraksts" (*Beschreibung eines Kampfes*, atrasts pēc autora nāves, īsi fragmenti publicēti krājumā "Vērojumi", vēlāk Kopotos rakstos stāsts publicēts divās redakcijās) un "Ala" – salīdzinājums. "Kādas cīņas apraksts" – darbs, kurā atklājas Kafkas ticība cilvēka spēkiem un labvēlīgas pasaules radīšanai, kas gan arī šeit jau pieteikta kā utopiska, savukārt "Ala" – darbs, kurā vērojama fatālas nolemtības un bezizejas sajūta.

Stāsts "Kādas cīņas apraksts" ir pirmais Kafkas stāsts, kas saglabājies. Tajā var saskatīt vēlākās daiļrades metodes īpatnības un tematiku, tomēr var ieraudzīt arī

daudz atšķirīgu un pārsteidzošu niansu tieši pasaules uztveres un attēlojuma ziņā. Vēstījuma centrā novietotā figūra ir tipiska Kafkas prozai un uzskatāma par modernistiskās prozas izmainītā varoņa piemēru. Tā ir depersonalizēta būtne bez psiholoģiski konturēta rakstura, bez individualitātes un identitātes un ir tikai nosacīti dēvējama par varoni. Modernisma literatūrai raksturīgo varoņa figūru mēdz dēvēt par žesta figūru (*gestische Figur*)[43], kuru traktē kā noteikta cilvēku tipa iztur ēšanās veida un pasaules uztveres vienpersonisku reprezentantu. Stāsta vēstījums veidots no nosacītā varoņa pozīcijām, iekļauti arī iekšējie monologi, kas lasītājam paver tikai vienu – vēstītāja perspektīvu.

Kafkas stāstā "Kādas cīņas apraksts" tiek akcentēta vēstītāja aktīvā dzīves pozīcija, jo, neraugoties uz to, ka arī šī stāsta varonis ir dažādu dzīves nejaušību upuris, tiek atklāta viņa spēcīgā griba un tās rezultāti. Tāpat kā visā pārējā Kafkas daiļradē, stāsta varoņa virzības pamatā ir nejaušas situācijas un nejauši sastaptas personas, taču viņš vēl spēj parādīt iniciatīvu un ir gatavs situāciju mainīt. Kad varoni nogurdinājis ieilgušais nejauši sastaptā paziņas monologs par savu mīlestību un visādi citādi laimīgo dzīvi, viņš pēkšņi nolemj: "Man vajag bēgt. To izdarīt ir ļoti viegli."[44] Gribas piepūles rezultātā varonim izdodas uz brīdi realizēt savas vēlmes, viņš vismaz piesaka gatavību cīnīties, jo negrib pasīvi ļauties kāda viņam neizprotama procesa gaitai. Tomēr iesāktā cīņa vainagojas tikai ar kompromisa pieņēmumu, kas iezīmē visu Kafkas prozas varoņu attieksmi pret naidīgo un bīstamo pasauli. Izraušanās situācijai seko pakļaušanās, varonis pēc brīža turpina kopīgu ceļu ar sev pilnīgi svešu un nenozīmīgu cilvēku, klausās garlaicīgajā vēstījumā un risina sarunu pats ar sevi: "Tātad šis cilvēks tev ir vienaldzīgs – vēlreiz atkārtoju – vienaldzīgs. Turklāt, kā tikko noskaidrojās, viņš ir bīstams. Bet, tā kā tu vienalga šobrīd atrodies uz ielas un nakts ir tik skaista, ej ar viņu uz Lavrentija pakalnu, tikai netraucē viņam runāt un turies pats par sevi. Tādā kārtā – to es saku čukstus – tu sevi aizsargāsi vislabākajā veidā."[45]

Turpmākajā stāsta daļā attēlotā darbošanās ir krasi atšķirīga no citu Kafkas prozas varoņu izrīcībām. Otrajā daļā "Izklaides jeb pierādījumi tam, ka dzīvot ir neiespējami" varonis (nevis viņa ietekmētājs) ir tas, kurš atļaujas izpaust visdažādākās kaprīzes, kurš, savas pārdrošības skurbināts, skaļi smejas un, uzlēcis savam mocītājam uz pleciem, rikšiem dzen to pa akmeņainu un stāvu ceļu. Kad paziņa saļimst, ceļu augšup nākas mērot vienam, bet varoņa griba ir tik spēcīga, ka kāpums kļūst lēzenāks, akmeņi no ceļa virsmas pazūd, vējš norimst un taku apņem skuju koki, kas varonim vienmēr patikuši. Kalnu ceļa mērotājam šķiet, ka viņš visu var, ka ar gara spēka palīdzību ir iespējams radīt sev visideālāko vidi, taču arī šajā šķietami idilliskajā situācijā top skaidrs, ka personības iespējas mainīt vidi atkarībā no savām vēlmēm nav realizējamas. Varonis bez vārda nokļūst jau gatavā telpā, kas gan ir krasi atšķirīga no vēlākajos darbos rādītajām piespiedu uzturēšanās vietām. Stāstā "Kādas cīņas apraksts" pieteiktā telpa varētu būt visu citu Kafkas prozas

varoņu ilgu piepildījums, jo tai līdzīgu vidi varoņi allaž alkaini meklē. Neraugoties uz to, ka ilgais ceļš ir izraisījis nogurumu un jūtamas pilnīga izsīkuma pazīmes, kas liecina, ka iemantotā pasaule cilvēku iztukšo un "aprij", mēness gaismas apspīdētā kalna virsotne varonim vēl šķiet sasniedzama – un viņš ir spējīgs miegā atgūties, lai atjaunotu spēkus. Nākamā rīta redzējums ir vēl varenāks – spīd saule, draudīgie lietus mākoņi pārtop mazās, pūkainās dūnās uz gaiši zilo debesu fona, tālumā redzama upe. Varonis pārsteigumā secina: "Tu vari būt apmierināts, šeit ir priecīgi. Saule spīd."[46] Īso izbrīnu par nokļūšanu sapnī un negaidīti skaistās pasaules atklāšanos nomaina pārliecība par to, ka šīs paradīzei līdzīgās vietas apmeklējums jau sen ir pelnīts, jo varoņa līdzšinējā dzīve bijusi tik nožēlojami vienveidīga.

Iepriekš minētā aina gan ir īsa, un ātri vien to pārtrauc baiļu, dusmu un bezizejas izjūtu atspoguļojums, taču Kafkas daiļrades ietvaros tā uzskatāma par ļoti nozīmīgu un pat unikālu. Pirmkārt, ainas darbība risinās dabā, nevis šauru un sasmakušu telpu labirinta līkločos. Kalnu vides zīmējumā radītas spēcīgas redzes gleznas, telpas veidojumā jūtama vācu ekspresionistu tīro un koncentrēto krāsu izvēle. Vērojams kontrasts ar iepriekšējo darbības norises vietu – nejaušā paziņas monologs risinājās, klīstot pa naksnīgās Prāgas aptumšotajām ielām. Otrkārt, varonis spēj uztvert apkārtējo pasauli un izjust emocionālu pārdzīvojumu. Viņš nav līdzīgs aklam pazemes iemītniekam, kurš atšķir tikai divas krāsas vai arī visu pasauli skata vienotā pelēkumā. Stāstā apliecinātas radoša pacēluma iespējas un izskan pārliecība, ka ir iespējams radīt sev pieņemamu, skaistu un pilnīgu pasauli. Veids, kādā varonis nonācis paradīzei līdzīgajā vidē, pierāda viņa aktivitāti, pašpārliecinātību un gribas stiprumu, kas ir visu vēlāko Kafkas prozas varoņu klupšanas akmens. Šajā stāstā rādīto ceļu vēlāko stāstu varoņi neiet, jo neatļaujas sacelties pret nejaušību, bet pakļaujas tās plūdumam. Šīs būtnes nekad vairs nenonāk krāsainā, smaržīgā, liega vēja atspirdzinātā kalnu gaisā, lielākoties tām vispār vairs nav ko elpot, un svaigu gaisu tās sen vairs nealkst. Romāna "Process" varoņi labi jūtas sasmakušajās tiesas kancelejas telpās, bet Gregoram Zamzam, kurš pārvērties milzu kukainī, traucējošs un nevajadzīgs šķiet svaigais gaiss, kas ieplūst pa atvērtu logu. Pirmajā stāstā aprakstīta cīņa par jaunas pasaules un esamības radīšanu, par telpu, kurā indivīdam būtu iespējams eksistēt un elpot.[47]

Stāsta košā vides redzējuma ainu pārtrauc biedējošas raudas, kas vispirms liek varonim mesties zemē un bailēs sastingt, tikai pēc tam meklēt glābiņu. Lai izbēgtu no dīvaino raudu radītā izmisuma, varonis grib palikt šajā mierīgajā, cilvēku neskartajā vietā, jo tad viņš būtu tikpat vientuļš kā kalns un, iespējams, reiz pārstātu just savu vientulību, tāpat kā kalns. Šajā epizodē pieteikts jau nākamais kompromiss, pie kura vilšanās rezultātā varonis ir spiests nonākt. Pēc tam kad atklājas nespēja mainīt pasaules modeli, viņam nākas apzināties, ka ir neiespējami iesakņoties arī jau gatavā telpā. Kā stāsta otrās daļas virsrakstā pieteikts, notiek pilnīga pārliecināšanās par to, ka dzīvot nav iespējams, jo pat ideālajā telpā, blakus klusajam

kalnam un rāmajai upei, skan neizturamas raudas. Nav iespējams izbēgt no to izraisītajām ciešanām, jo to avots ir paša cilvēka sirds.

Stāsta trešajā daļā, kas gredzenveidīgi noslēdz vidusposmā tik sadrumstaloto un fragmentāro vēstījumu, atkal tiek izvērsts nejaušā paziņas un varoņa dialogs. To iespējams interpretēt arī kā Kafkas daiļrades turpmākā ceļa pareģojošu zīmi. Stāsta finālā notiek konfrontācija starp nejaušo paziņu, kura dzīves un mīlestības stāsts iepriekš tik skaisti un krāsaini izklāstīts, un varoni, kurš tā arī nav palicis dzīvot pie kalna, lai savā redzeslokā saglabātu paradīzes ainu un neļautos neapklusināto raudu sarūgtinājumam. Nejaušais paziņa varonim saka skarbus un visas vēlākās Kafkas prozas varoņus raksturojošus vārdus: "Jūs nu gan dzīvojat. Jūs neviens nemīl. Jūs ne pēc kā netiecaties. Jums nav varas pat pār savu nākamo soli. Mīlēt jūs nevarat un nespējat just neko citu kā vien bailes."[48] Zīmīgi ir tas, ka veiklais stāstnieks, just un mīlēt spējīgais pozitīvās uztveres cilvēks, šo konfrontāciju atrisina, nogalinot sevi un atstājot dzīvu baiļu un izmisuma pārņemto, just nespējīgo varoni. Attiecinot šo līdzību uz visu Kafkas daiļradi, var pieņemt, ka, rakstot šo stāstu, autors labi apzinājies savas turpmākās daiļrades virzību. Stāsta finālā Kafka rāda savu norobežošanos no visa skaistā un harmoniskā un pievēršanos biedējošajam, aukstajam un neglītajam. Stāsta lasījumā iespējams uztvert arī to, ka pats rakstnieks ļoti labi apzinājies, kādi ir destruktīvi virzītas pasaules interpretācijas cēloņi. Varoni mokošās, visapkārt skanošās raudas nav apklusināmas, mainot uzturēšanās vietu un apstākļus: to avots slēpjas pašā cilvēkā un viņa skatījumā uz pasauli. Bezkrāsaini pelēcīgā būtne stāsta finālā atrodas pusmiega – pusnomoda stāvoklī, mēness vai saules gaismas vietā tā saskata tikai luktura gaismu. Šī būtne ir spējīga vēl izjust rūgtu nožēlu par to, ka tās vietā bojā iet jūtīgas uztveres cilvēks, bet uz dzīvi notiesāta trula un nejūtīga radība, kuras eksistencei veltīta visa vēlākā Kafkas proza. Līdz ar to Kafkas pirmais stāsts konceptuāli piesaka dzīvā – spēcīgā bojāeju un mirušā – nespēcīgā dzīvību, Tanatosa uzvaru pār Erosu.

Kafkas pēdējais paraboliskais stāsts "Ala" tēlo sakautas, primitīvi eksistējošas būtnes esamību un pasaules uztveri. Lielā mērā tas atklāj Kafkas pieeju dzīvei vispār un tās literārā attēlojuma veidu. Stāsta centrā ir kurmjveidīga radība, kas rok neskaitāmas pazemes ejas, izveido slēpņus un gatavo nocietinājumus pret iespējamo uzbrucēju. Bruņošanās process un sava nocietinājuma ierīkošana, pazemes labirintu rakšana ir kļuvusi par šīs būtnes esamības vienīgo jēgu. Kurmjveidīgo būtni neuztrauc absolūtā vientulība un izolētība, tumsa un šaurība ir kļuvusi par dabiskiem eksistences priekšnoteikumiem. Pēc mājas revīzijas un kārtējā remonta veikšanas būtne uz neilgu laiku negribīgi pamet savu slēpni, bet atzīst to par nepieciešamu, lai no ārpuses pārliecinātos par drošību un no attāluma novērotu alas ieeju. Atrazdamies ārpusē, racējs tomēr nav brīvs un nejūtas ārpasaulei piederīgs, jo joprojām domā tikai un vienīgi par savu mitekli. Pavisam nedaudz bijis to brīžu, kad pasaules naidīgums šķitis pārvarams un kurmjveidīgais bērnišķīgā naivumā

nodomājis, ka varētu arī neatgriezties savā slēpnī. Uztraukums, kas rodas no tā, ka šādi bērnišķīgi sapņi iemidzina novērotāja modrību un savukārt uzmundrina ienaidnieku, liek kurmjveidīgajam atgriezties alā. Atkal atgūtu nosacītu mieru un harmoniju rada tikai pats nocietinājuma labirintu izveides process, taču arī to aptumšo ārpus alas samanāmās dīvainās skaņas, kas liecina par ienaidnieka tuvošanos. Iespējams, ka šādu skaņu nemaz nav, bet nav izslēgta arī to esamība. Vislielāko izmisumu labirinta iekārtotājā rada pārliecība, ka nezināmās milzīgās un plēsīgās būtnes uzbrukums reiz būs nenovēršams, neraugoties uz visiem pūliņiem. Viss pasaules uztvērums koncentrēts bezjēdzīgajā rakšanas procesā un baiļu izjūtās, kas beigu beigās noved pie nekontrolējama izmisuma un histēriski haotiskām kustībām. Visubeidzot šausmu pārņemtā būtne ir tikai spējīga nolīst visdziļākajā un tumšākajā ejā, krimst tur gaļas kumosu un gaidīt plēsoņas atnākšanu. "Acīmredzot tas arī ir vienīgais man izpildāmais plāns"[49] – tāds ir šīs būtnes secinājums.

Stāstā "Ala" vērojama pilnīga atteikšanās no pasaules radīšanas, jo jūtama pārliecība gan par tās aprioro konstituētību, gan arī nenoliedzamo naidīgumu. Arī "Alā" rādītās darbības būtu saucamas par cīņu, tikai šoreiz tā ir cīņa par bezjēdzīgu primitīvas eksistēšanas veidu, savas izolētās iekšējās telpas aizsardzība, labiekārtošana un atjaunošana absolūtā atrautībā no pasaules norisēm. Šis mikropasaules nocietinājuma veidošanas process skumjā ironijā apzīmēts kā vienīgais varonim izpildāmais plāns. Ar šo procesu pārņemtā būtne nepamana, ka tās esamības telpa savā ziņā pielīdzināma makropasaulei, uzskatāma par tās analogu – tā ir tikpat smalki strukturēta un pārdomāti veidota. Lielās pasaules ģeniālo labirintu tīklu varonis vairs pat neredz, jo ir pilnībā distancēts no jebkādām tās norisēm. Salīdzinājumā ar stāsta "Kādas cīņas apraksts" vēstītāju, kurš kaut uz neilgu brīdi sapņa vīzijā varēja skatīt brīnišķīgas ārpasaules ainas, uzklausīt citu cilvēku teikto un izdarīt kādus secinājumus, kurmjveidīgā vērotāja redzeslokā nav iespējams nekas cits, izņemot viņa paša šausmas. "Alā" atklātās būtnes pasaules redzējums ir sašaurinājies līdz minimumam, tas fokusējas tikai savā iekšējā izmisumā, tas ir skats no alas uz alu, visdziļākajā tumsā iestrēgušas būtnes vēstījums. Kurmjveidīgā darboņa slēpņu radīšanas process nav sniedzis gaidīto apmierinājuma sajūtu, un viņa iekšpasaulē valda tāda pati destrukcija kā tik nīstajā ārpasaulē, arī šajā ziņā mikrotelpa kļuvusi par makrotelpas analogu, varonim pašam to nepamanot. Kafka apliecina, ka glābiņa nav ne tur, ne te – iedomātās drošības telpā, jo draudīgās plēsoņas rakšanās skaņas plūst no ārienes, bet kurmjveidīgais tās dzird, atrodoties sava nocietinājuma viducī. Izolētais ir šo biedējošo skaņu sadzirdētājs vai izdomātājs, tāpat kā nerimtīgo raudu uztvērējs stāstā "Kādas cīņas apraksts".

Šī stāsta vēstījums tā arī paliek aprauts, līdz galam neatrisināts. Konceptuāla nepabeigtība, secinājuma neesamība, nemainīga gaidu un neziņas stāvokļa atklāsme raksturīga visiem Kafkas prozas sacerējumiem, taču "Ala" koncentrētā veidā atklāj

autora daiļrades noslēguma posmā kulminējošo bezcerības un bezjēdzības sajūtu, fatālo iznīcības gaidu stāvokli.

Kafkas stāstos "Kādas cīņas apraksts" un "Ala" vērojamā pasaules skatījuma evolūcijas aina skatāma arī nepabeigto romānu "Pils" un "Process" paralēlēs. Ja nosacīti pirmais un pēdējais stāsts spilgti un konkrēti iezīmē Kafkas pasaules izpratnes ceļa sākuma un beigu punktu, tad abi nepabeigtie romāni liecina par nemitīgām šo punktu mijām viņa daiļrades gaitā, atklājot spirālveida evolūciju. "Pils" varonis K. ierodas jau gatavā ciemā un sāk cīnīties par grāfa labvēlību, lai varētu te apmesties uz dzīvi un strādāt par mērnieku, proti, šajā iecerētajā vietā radīt savu ideālo mikropasauli, kurā būtu iespējams elpot. Viņš tiešā veidā turpina stāsta "Kādas cīņas apraksts" varoņa iesākto utopisko cīņu par dzīves telpas izveidi un piedzīvo līdzīgu sakāvi.[50] Romāna "Process" varonis Jozefs K. ir atteicies no apkārtējās telpas pārveides mērķa un nodarbojas ar sevis aizstāvības nodrošināšanu. Patiesība ir viņam nezināma un absolūti nepieejama, uz dzīvi viņš raugās kā no pazemes pozīcijām.

Ja mēģinātu tikko ieskicēto Kafkas pasaules skatījuma evolūciju attēlot grafiski, tas būtu spirāles izveidots aplis, kurā sākuma un beigu punkts cieši saslēdzas. Šis secinājums vedina domāt par iespējamu dziļi pamatotu vai neizskaidrojami intuitīvi tvertu publiskoto Kafkas daiļdarbu atlasi. Iepriekš minēto Kafkas stāstu un nepabeigto romānu salīdzinājumā iespējams saskatīt arī visas Kafkas daiļrades veidojuma spoguļattēlu un paša autora dotās norādes par šo darbu iespējamo interpretāciju.

Stāsts "Kādas cīņas apraksts" piedāvā līdzību par iespējamo Kafkas daiļrades ceļa izvēli. Te ieskicēta turpmāko vēstījumu tematika – nekad nebeidzamu procesu apraksti; pasaules izpratne – tā atklājas kā nemaināma un naidīga, sadrumstalota un biedējoša; telpas modeļa maiņa – dabiskās, krāsām bagātās vides nomaiņa ar nedabiskām, pelēkām un šaurām konstrukcijām jeb labirintiem; varoņa izvēle – "dzīvā miroņa" jeb kreatūras izvirzījums vēstījuma centrā; stilistikas izvēle – aprakstošā, laiktelpas un varoņa esamību raksturojošā, poētiska stila nomaiņa ar sausu, bezkaislīgu, monotonu un pelēcīgu vēstījuma stilu. Visu šo novatorisko pārmaiņu pieteikums stāstā papildināts ar slēptu ironijas devu, proti, ar galvenā varoņa nožēlu par situācijas pavērsienu. Stāsta izskaņā iespējams saskatīt līdzībā iekodētu tradicionālā vēstījuma veida pašnāvības aktu.

Stāstā "Ala" kurmjveidīgās būtnes veidotie nocietinājumi interpretējami arī kā daiļrades aizsardzības mēģinājumi jeb, precīzāk, izmisīga vēlme saglabāt autora personības neaizskaramību. Alu iespējams uztvert kā Kafkas daiļradi – vienīgo viņa esamības veidu un patvērumu no apkārtējās pasaules; sarežģīto labirintu izveidi – kā Kafkas prozas līkločus, strupceļus un sānejas; rakšanas procesa aprakstu – kā autora daiļrades procesa atspulgu. Viszīmīgākā šādā aspektā šķiet stāstā rādītā alas maskētā ieeja – no ārpuses ir redzams neliels zemes iebrukums, kas liecina, ka

apakšā varētu būt ala, bet, ja meklētājs sāk šķietamo alas apzināšanu no šīs vietas, tad viņa ceļš tā arī nekur neaizved. Īstā ieeja atrodas tieši blakus, taču tā ir aizsargāta tik stipri, cik vien iespējams, jo kurmjveidīgo tās atrašana baida vairāk par visu pasaulē. Tā kā ar īpašām spējām apveltītam meklētājam tas varētu izdoties – un tad viņš uz visiem laikiem izpostītu rūpīgi noslēpto alu, ieeju aizsargā lamatas, kurās meklētājs mānīgi tiek ievilināts. Ironiskā tīksmībā tiek stāstīts arī par citām viltus ieejām, kurās nonākot meklētājs – ienaidnieks pazustu labirintu murskulī, ne īstās ieejas, ne centru tā arī neatradis. Līdz ar to meklētājam iespējamie rakumi ir tikai alas tuvumā, blakus tai. Centra meklējumi te nekad nevainagojas rezultātiem, tieši tāpat kā Jozefa K. un mērnieka K. meklējumi. Pils (*das Schloß*) jeb slēdzene (*der Schloß*) varonim K. romāna "Pils" gaitā tā arī paliek nesasniegta, kas varbūt norāda arī uz visu atslēgu neatbilstību Kafkas daiļrades jēgas izzināšanā. "Slēdzene, kurai pazaudēta atslēga vai kurai eksistē bezgala daudz atslēgu, tikai neviena no tām nav īstā, varētu būt lieliska metafora, runājot par Kafkas daiļradi."[51] Līdz ar to gan Kafkas veidotie varoņi, gan viņa prozas interpretētāji nerimtīgi meklē būtību, bet ir kā nolemti bezjēdzīgai kustībai pa apli, jēgas esamību nojaušot, bet tā arī nekad nesasniedzot.

Vēstījuma veida raksturojums

Kafkas pirmajā prozas tekstu krājumā "Vērojumi" veidots visai tradicionāls, laikmeta literārajai modei atbilstošs impresionistisks vēstījums, kurā ieskicētas sīkas detaļas un atsevišķas mirklīgas izjūtas, veidotas tīri estētiski baudāmas fragmentāras etīdes. Vēlākajā daiļradē Kafka no mirklīgajiem tvērumiem atteicies un pievērsis uzmanību tikai un vienīgi svarīgajam. Viņa mākslinieciskо rokrakstu raksturo ekspresionisma mākslai tipiskā atteikšanās no liekām detaļām un izvērstām poētiskām metaforām, taču tālākajā daiļrades ceļā Kafka ir atbrīvojies arī no tiem viņam traucējošiem ekspresionistiskā vēstījuma elementiem, kas samanāmi, piemēram, stāstā "Kādas cīņas apraksts". Ekspresionisma skaļumu un jūtu izpausmes intensitāti autors uzskata par nenobriedušas mākslas pazīmi. Kafka lielā mērā saglabā saikni ar ekspresionisma mākslas idejisko ievirzi, jo viņam būtiska ir cilvēka apdraudētība, atsvešinātība, pasaules un cilvēka destrukcija, tā sauktais tēvu kultūras noliegums, tanatosās simbolikas izmantojums. Zināmas paralēles skatāmas arī starp Kafkas prozas formālo izveidi un atsevišķiem ekspresionisma mākslas poētikas elementiem, piemēram, atteikšanās no visa formāli liekā. Liela uzmanība pievērsta laiktelpas modelējumam, vērojama tīru, kontrastējošu krāsu izvēle, tumšo toņu bagātīgs izmantojums. Kafka klusē tad, kad nav iespējams nekliegt, tādējādi panākot dubultu apokalipses gaidu efektu.

Formai, pēc Kafkas domām, ir jāveic tilta funkcijas, nevis jākļūst par nepārvaramu sienu ceļā pie satura. Satura un formas ideālo vienotību Kafka saskatījis

ziedu attēlojumā ķīniešu koka gravīrās. Kafkas vēlme – "Kaut mēs prastu tā runāt!"[52] – pilnā mērā īstenojusies viņa "melnbaltajā prozā", kurā, kā atzīmējis viens no Kafkas prozas interpretētājiem, rakstnieks Vladimirs Nabokovs, valodas vienkāršība akcentē satura komplicētību, jo murgainais saturs izklāstīts askētiski vienkāršā veidā.[53] Saglabādams tradicionālo vēstījuma manieri un izvairīdamies no jebkādiem formāliem eksperimentiem vai īpaši rafinētiem mākslinieciskās izteiksmes paņēmieniem, Kafka krasi atšķiras no modernisma prozas autoru vairākuma. Kafku iespējams dēvēt par pārliecinātu antiintelektuāli, jo viņa veidotajā vēstījumā vislielākais efekts tiek sasniegts ar vispieticīgākajiem līdzekļiem. Dienasgrāmatu ieraksti liecina, ka viņš allaž sajūsminājies par precīzu un noslīpēti lakonisku vēstījuma stilu, kāds, viņaprāt, visvairāk piemitis Flobēram. Paša Kafkas prozā nav nekā lieka, tai raksturīga skaidra, precīza un lakoniska izteiksme, dažbrīd sausi reģistrējošs, notikumus atstāstošs, pat kancelejas valodai tuvs stils. Kafkas monotonais, bezkaislīgais, pedantiski precīzais vērojums saglabā vienlaidus intensitāti, un gandrīz nav vērojamas tempu maiņas. Kafka izvairās no jebkādām refleksijām vai poetizētiem vērojumu aprakstiem, kas varētu izmainīt stāsta tonalitāti.

Neraugoties uz uzsvērti distancēto vēstījuma veidu, Kafkas proza, jo īpaši stāsti "Pārvērtība" (*Die Verwandlung*, 1915), "Spriedums" (*Das Urteil*, 1916) un "Labošanas darbu kolonijā", izraisa diametrāli pretrunīgas izjūtas. No vienas puses, tie lasītāju izsit no sliedēm un atgrūž, no otras puses, rada suģestējošu pievilkšanas spēku, vēlmi izlasīt stāstu līdz galam, lai saprastu tā jēgu. Kafkas stāstījuma centrā atrodas tieši tas, kam tur saskaņā ar mimētiskās prozas principiem jābūt, – notikuma, procesa, norises apraksts. Notikums šajā gadījumā tiek nevis "paturēts prātā", kā to ieteica modernisma prozas teorētiķe Virdžīnija Vulfa, bet gan izvirzīts uzmanības centrā. Vēstījuma suģestijas pamatā ir Kafkas īsprozā neiztrūkstošais, no tradicionālās reālisma mākslas mantotais intrigas veidojums, uzmanība pievērsta kādam dīvainam notikumam vai procesam. Mīklainības atmosfēra tiek radīta, nemitīgi atgriežoties pie iepriekšējiem apgalvojumiem un pilnībā tos noliedzot. Katra sižetu veidojoša detaļa, aplūkota nākotnes perspektīvā, atklājas kā nepareiza un apšaubāma. Visas darbības tagadnes nogrieznī tiek rādītas kā ārkārtīgi svarīgas un būtiskas, bet no turpmāko notikumu skatpunkta tās zaudē jebkādu nozīmi un izrādās bezjēdzīgas. Savukārt tagadnes skatījumā paredzētās nākotnes perspektīvas arī nekad nepiepildās. Ņemot vērā prozas sacerējumiem raksturīgos atvērtos finālus, visas sižetu veidojošās darbības beigās izskatās kā nenozīmīgas. Tradicionālā vēstījuma veida sižeta attīstība atsedz visa sacerējuma jēgu, turpretī Kafkas sižeti atklāj plašu absurdās pasaules ainu un esamības bezjēdzību. Kafka pilnībā realizē vienu no modernās mākslas pamatprincipiem, kas paredz teksta provokatīvo iedabu un ignorē katarses momenta iespējamību.

Nejaušo un nenozīmīgo varoņu darbību virknējums iepretim psihiska sastinguma stāvoklim rada iespaidu, ka vēstījumā kaut kā būtiska pietrūkst. Tiek detalizēti

iezīmēta telpa un situācijas virzība, bet netiek atklāta varoņa psiholoģija. Jēgas vai kodola neesamība un vēstījuma nemitīgā riņķošana apkārt nojaušamai, bet neatrodamai būtībai ir viens no lielākajiem suģestijas veidotājiem. Kafkas prozas lasītāju var pārsteigt arī autora komentāra neesamība. Vienas apziņas (konkrētā daiļdarba centrā esošā varoņa) un viena pasaules uztveres modeļa iepazīšana rada dīvaina aukstuma vai atsvešinātības atmosfēru, kuru caurvij traģikomiskas noskaņas. Visprecīzākais šāda vēstījuma veida raksturojums ir "aukstā groteska"[54]. Vēstījums, kura centrā ir no komentāriem brīvas absurda situācijas, var izraisīt diametrāli pretējas izjūtas – šausmas un smieklus, turklāt arī apstiprināt pārliecību, ka neviena no šīm sajūtām nav uzskatāma par adekvātu reakciju. Kafkas prozas lasītāja vēlēšanos izlasīt stāstu līdz galam uztur arī cerība vismaz fināla daļā atrast kaut ko līdzīgu autora komentāram – kādu īsu piezīmi vai mājienu, kas dotu norādi par interpretācijas virzienu vai vismaz emocionālā vērtējuma ceļu. Kafka šādas norādes konsekventi nedod, un lasītāja gaidas netiek piepildītas – tā arī uzskatāma par visrafinētāko Kafkas stilistikas pazīmi.

Figūru veidojums un īstenības attēlojums Franca Kafkas prozā

Galvenie prozas teksta struktūrelementi ir personāža veidojums un īstenības (situācijas un laiktelpas) attēlojums, kurus, pamatojoties paša Kafkas izteikumos, iespējams dēvēt par konstrukcijām. Kafkas veidotās konstrukcijas atklājas kā principiāli jaunas salīdzinājumā ar tradicionālās mimētiskās prozas struktūrelementiem.

Tradicionālās prozas centrā izvirzītais varonis ir individuālpsiholoģiski interpretējams raksturs, kura attīstība atklāta kā racionāli pamatojamu likumsakarību mijiedarbes rezultāts, savukārt modernisma paradigmas ietvaros interpretējamais Kafkas personāžs drīzāk dēvējams par figūrām. Modernistiskajā figūru veidošanas koncepcijā vērojama atteikšanās no psiholoģiski pamatota rakstura veidošanas un iepriekš noteiktas paredzamības. Ne tikai Kafkas, bet arī citu modernistu personāžs tiek saukts par žestu figūrām, kuras atklājas kā depersonalizēta kolektīvā spēka izpausme un kuru konstruēšanas pamatā ir antitēzes princips – viena figūra var ietvert vienu noteiktu vai arī pavisam atšķirīgus izturēšanās veidus jeb žestus (bailes, varaskāri, brīvības alkas u.tml.). Modernisma prozas montētās figūras atklāj 20. gadsimta sākuma kritisko attieksmi pret subjektu.[55]

Modernisma prozā vērojama atteikšanās no mimētiskā vēstījuma tendences atklāt vienotu un nedalītu īstenības ainu, kurā auktoriālā vēstītāja (visu zinoša un vēstījumu pārredzoša teksta radītāja[56]), personāža un pat potenciālā lasītāja redzētā pasaules aina varētu būt nosacīti vienota. Mimētiskās mākslas saskaņotības un saistījuma meklējumu tendence modernisma laikmetā nomainīta ar atšķiršanas un atdalīšanas tendenci, kurā vēstītāja, personāža un lasītāja tvertā īstenības aina var

būt krasi atšķirīga. Šīs sadalītās uztveres rezultātā īstenības vai patiesības izjūta tiek zaudēta, kas ir vēl viens 20. gadsimta sākuma apziņas krīzes rādītājs.

Figūru veidojums

Kafkas prozā izgaismojas divi galvenie figūru tipi: *personu un kreatūru figūras*. Piederība kādam no šiem tipiem ir nosacīta, jo figūru veidoli dažkārt var mainīties pat viena stāsta ietvaros (spilgts piemērs ir stāsts "Pārvērtība", kura sākumā Gregors Zamza atklājas kā piederīgs personu, bet stāsta beigās – kreatūru figūru tipam), tomēr nosacītā klasifikācija palīdz saskatīt modernisma laikmetam raksturīgo apziņas krīzes attīstību.

1. *Personu figūras* – atsevišķu cilvēku tēli, kuriem ir doti vārdi vai minēti iniciāļi, īpaši akcentēta nodarbošanās un sociālais stāvoklis. Šāda veida varoņi sastopami sacerējumos, kuros vēstīts par trešās personas situāciju. Piemēram, stāsta "Spriedums" varonis Georgs Bendemans ir jauns tirgotājs, "Pārvērtību" Gregors Zamza ir ceļojošs tirdzniecības aģents, nepabeigto romānu varoņi – "Amerikas" Karls Rosmans ir ceļotājs un emigrants, "Pils" K. ir zemes mērnieks, bet "Procesa" Jozefs K. ir bankas ierēdnis. Personas Kafkas prozā ir arī cilvēki, kuriem nav ne vārda, ne iniciāļu, bet dots vai nu sociālās lomas, vai konkrētajā brīdī izpildāmās lomas apzīmējums. Pie šīs grupas pieder jau iepriekš minēto stāstu un romānu atsevišķi varoņi, kas uzskatāmi par noteiktas sociālas lomas izpildītājiem vai noteiktas funkcijas veicējiem, piemēram, "Procesa" advokāts, rūpnieks, izmeklētājs, garīdznieks, "Pils" saimnieks, skolotājs, visi stāsta "Labošanas darbu kolonijā" varoņi – virsnieks, notiesātais, sargzaldāts. Veidotas arī tādas personu figūras, kuru lomas svarīgas ne tik daudz sociālā aspekta ziņā, bet gan kā metaforas, kas izsaka eksistences būtību. Te minams lauku ārsts ("Lauku ārsts", *Ein Landarzt*), trapeces mākslinieks ("Pirmās bēdas", *Erstes Leid*) un badošanās mākslinieks ("Badošanās mākslinieks"), advokāts ("Jaunais advokāts", *Der neue Advokat*), laucinieks un durvju sargs ("Likuma priekšā", *Vor dem Gesetz*) u. c. Šo stāstu vēstījums lielākoties veidots trešajā personā, izņēmums ir stāsts "Lauku ārsts", kura vēstījums ir pirmajā personā.

Visas minētās personu figūras raksturojamas kā modernisma literatūrai tipiskas žestu figūras, kuras nav uzskatāmas par raksturiem, bet gan izsaka kādu kolektīvam raksturīgu izpausmi. Viena no būtiskākajām šo figūru pazīmēm – mainība un nenoteiktība – spilgti izceļas stāstā "Labošanas darbu kolonijā", kurā figūras nemitīgi mainās vietām: sargzaldāts var kļūt gan par notiesāto, gan par notiesātā sabiedroto, virsnieks no soda izpildītāja – par sodāmo. Līdzīgi stāstos "Spriedums" un "Pārvērtība" mainās tēva, mātes vai māsas figūras, kas atklāj viņu nepastāvīgo un nenoteikto stāvokli. Personu figūru rīcība ir psiholoģiski nepamatota un iepriekš neparedzama.

Pilnīga depersonalizācija, individualitātes neesamība un noteikta izturēšanās veida (žesta) projekcijas veidojums ir uzskatāms par vienu pieeju varoņa figūras izveidē modernisma prozas ietvaros. Cita modernistiskās literatūras pieeja paredz pakāpenisku sākotnēji depersonalizētā varoņa iepazīšanu, viņa iekšējo izjūtu padziļinātu analīzi. Šis princips parasti izmantots prozā, kurā dažādos līmeņos, tiešā vai integrētā veidā izmantoti apziņas plūsmas vai esejistikas elementi, piemēram, Rilkes, Prusta, Vulfas, Džoisa prozā. Kafkas prozā vērojama ārējo norišu – situāciju un laiktelpas attēlojuma – dominante un atteikšanās no personas psiholoģiskā stāvokļa ieskicējuma. Kafka personu iekšējās pašanalīzes procesu tiešā veidā neatklāj, bet gan ar īpašu teksta veidošanas paņēmienu palīdzību liek psihes procesu analīzei norisināties paša lasītāja apziņā. Kafkas prozas varoņa psihes uztvere lasītāja apziņā ir sakāpināti reālistiska, šajā procesā nav nekādu melu, jo katra stāsta varoņa psihes darbība lasītājam ir tikpat nepieejama kā viņa tuvākā līdzcilvēka psihe. Līdz ar to lasītājs itin kā aizgūst Kafkas veidoto personu redzi, viņam tiek piedāvāts aplūkot pasauli no varoņa skatpunkta. Vēstītājs ir pieņēmis žesta figūras uztveri un ir gatavs atklāt pasauli tikai un vienīgi caur šī skatījuma prizmu: ja attēlotā persona nespēj analizēt savu vai citu cilvēku rīcību, tad arī tekstā netiek piedāvāts analīzes process. Jo izmainītāka ir Kafkas prozas varoņu psihe un tās pasaules tvērums, jo mazāk tā pieejama lasītāja uztverei. Šādā aspektā Kafkam izdevies īstenot Vulfas sapni par patiesi reālistisku mākslu bez meliem (pretēji tradicionālajai reālisma mākslai), kas ir brīva no shematisma, pašmērķīga idejiskuma, psiholoģisma un izskaidrošanas tieksmes.

Atšķirībā no tradicionālās reālisma mākslas Kafkas veidoto personu darbība un dzīves uztvere lasītāja vērtējumam nodota pilnībā, autors ir atkāpies no izskaidrotāja, ceļveža un sprieduma sludinātāja pozīcijām. Ārējo situāciju un varoņa iekšpasaules attēlojuma proporcijas rada iespaidu, ka lasītājs zina ko vairāk par varoni (redz varonim neapzināmas kopsakarības un izprot labirintu vijumu), bet vienlaikus arī zina mazāk nekā varonis, jo samazinās iespējas ielūkoties varoņa psihes procesos un palielinās atsvešinātības efekts. Kafkas darbu lasījumā iezīmējas divas savstarpēji disonējošas perspektīvas – varoņa perspektīva, kas ir brīva no jebkādas pašironijas, un lasītāja perspektīva, kurā neskaidru notikumu virknē ierautais varonis var tikt uztverts ironiski.[57] Šo perspektīvu pārklāšanās rezultātā realizējas Bertolta Brehta izvirzītais atsvešināšanas efekts (*Verfremdung*), kas rada kritisku distanci starp lasītāju un personas figūru, ierosina refleksijas procesu.

Agrīnie Kafkas sacerējumi vēl iekļaujas mimētiskās literatūras varoņa koncepcijā, tādēļ vērojami personu iekšējo monologu izvērsumi un izjūtu atklāsme, piemēram, stāstā "Kādas cīņas apraksts". Vēlākajos prozas sacerējumos Kafkas veidotie personu iekšējie monologi ir raksturojami kā visai primitīvi. Tie vai nu noārda atklātības iespaidu, jo tiek risināti it kā neredzama cenzora klātbūtnē, vai liek domāt par varonim piemītošu apziņas infantilismu. Kafkas varoņi, piemēram, romāna

"Process" Jozefs K., nodarbojas ar atsevišķu uztvēruma elementu padziļinātu reflektēšanu, turpretī daļa no tiem netiek apzināta vispār, vērojama pilnīga nespēja redzēt "pat divus soļus uz priekšu"[58]. Ambivalentā personu psihes darbība ir visa vēstījuma kopējās ironijas veidotāja.

Nepabeigtajos romānos, kuros veidots vēstījums par trešās personas darbību ("Pils" sākotnēji rakstīta pirmajā personā, bet pēc tam labota) un ir gandrīz pilnīga atteikšanās no emociju izpausmju fiksējuma, Kafka lieto tā saucamo noģiedamo runu (*erlebte Rede*)[59]. Kafkas prozā noģiedamo runu veido trešās personas vēstījuma pēkšņa un ekspresīva nomaiņa ar nosacītu pirmās personas vēstījumu, kas tomēr nav uzskatāma par īstu iekšējo monologu, jo pirmās personas forma nav izcelta. Ekspresiju veido virkne varoņa izteiktu retorisku jautājumu, kas liecina par būtiskām iekšējām norisēm. Visspilgtākais šādas varoņa iekšējās ekspresijas piemērs ir Jozefa K. retorisko jautājumu virkne romāna "Process" fināldaļā (Broda sakārtotajā variantā), kad varonis, ieraudzīdams simbolisko gaismu pretējās mājas logā un pats būdams iznīcības priekšā, beidzot ir gatavs sākt ko līdzīgu pašanalīzes procesam: "Kas viņš bija? Draugs? Labs cilvēks? Līdzdalībnieks? Kāds, kurš gribēja palīdzēt? Vai viņš bija viens pats? Vai tur bija vēl citi? Vai vēl varēja ko līdzēt? Vai vēl varēja atrast kādu iebildumu?"[60]

Kafkas prozas varoņus grūti uztvert kā indivīdus, jo uzmanības centrā ir nevis šo varoņu individuālais raksturs, bet gan vispārināts, universāls īpašību un pasaules uztveres kopums. Zināmā mērā Kafkas bezvārda cilvēki salīdzināmi ar baroka un renesanses laikmeta moralitātes tēlu – ikvienu (*everyman*), kas ir universālais vidusmēra cilvēka tips; ģenētiski tie saistīti arī ar vientuļajiem, apvainotajiem un pazemotajiem Fjodora Dostojevska un Nikolaja Gogoļa varoņiem. Kafkas varoņu klejojumi vai situācijas, kurās tie novietoti, atklāj ne tikai paša rakstnieka dzīves uztveri un psiholoģiskos kompleksus, bet arī universālu, laikmetam raksturīgu cilvēka tipu. Līdzīga iecere bijusi citam modernisma prozas meistaram Džoisam, kura Leopolds Blūms iecerēts kā 'ikviens', kā mietpilsoņu tipa kvintesence, varoņa pašraksturojumā viņš tiek apzīmēts kā "nekas un nekāds"[61]. Zīmīgi, ka abu rakstnieku prozas varoņi (Džoisa Leopolds Blūms un Kafkas Gregors Zamza) ir komivojažieri jeb ceļojoši tirdzniecības aģenti, kuru profesija un sociālā loma kļuvusi par noteicošo dzīves pozīciju. Gan Kafkam, gan Džoisam izdevies 'ikviena' tēlā atklāt 20. gadsimtam raksturīgo cilvēka maldīšanos pa viņam labi pazīstamās un tomēr nesaprotamās pasaules labirinta ejām, absolūto bezspēcību pasaules absurda priekšā.

Kafkas uzmanības centrā ir izvirzīta nevis attēlotās personas cilvēciskā būtība, viņa "es" kodols, bet gan ieņemamā sociālā loma, kas pilnībā kodolu aizēnojusi vai pat iznīcinājusi. Visos minētajos prozas sacerējumos tiek vēstīts par cilvēku, kura problēmu pamats ir tieši viņa identificēšanās ar kādu konkrētu lomu un savas patības ignorance. "Sprieduma" varonis Georgs Bendemans vispirmām kārtām ir sava tēva dēls, kurš grib izskatīties ideāls gan vecā, aprūpējamā tēva, gan ārzemēs

mītošā jaunības drauga skatījumā. Stāsta "Pārvērtība" Gregors Zamza ir ģimenes vienīgais apgādnieks, kuram savas pārvērtības radītās darba nespējas dēļ ģimenes priekšā ir "gluži karsti no kauna un bēdām"[62]. Jozefs K. grib izskatīties patīkams ikviena sastaptā pilsoņa priekšā, virsnieku stāstā "Labošanas darbu kolonijā" uztrauc ceļotāja viedoklis. Nepabeigtajos romānos vai stāstā "Labošanas darbu kolonijā" esošie bezvārda ierēdņi ir kļuvuši par kādu sociālu funkciju izpildītājiem, tikai vienas konkrētas darbības veicējiem. Katrs no šiem varoņiem līdzībā dēvējams par trapeces mākslinieku no stāsta "Pirmās bēdas", kurš, "..sākumā tikai tiekdamies pēc pilnības, vēlāk arī aiz ieraduma, kas jau kļuvis tirānisks, bija iekārtojis savu dzīvi tā, ka dienu un nakti palika uz trapeces"[63]. Savdabīgā mākslinieka darbības motivācija ir savas veiklības un spēju izrādīšana publikai, taču paradoksālā kārtā tieši šīs nodarbes dēļ saskarsme ar citiem cilvēkiem ir ierobežota.

Visbiežāk Kafkas prozas analīzē izmantotās minēto sacerējumu interpretācijas balstītas varoņu ieņemamajās lomās. Sociāli politiskā interpretācija piedāvā Kafkas prozas varoņus skatīt kā tā saucamos mazos cilvēkus jeb cilvēkus skrūvītes, ar savu sociālo lomu pilnībā identificējušās, Austroungārijas negāciju vai jebkuras autoritāras un birokrātiskas valsts struktūras sakautas personas. Autobiogrāfiskās un psihoanalītiskās interpretācijas piekritēji aicina minētos Kafkas stāstus analizēt paralēlēs ar paša rakstnieka dzīves laikā ieņemtajām lomām. Pirmkārt, no dēla lomas pozīcijām, uzsverot Kafkas un viņa despotiskā tēva komplicētās attiecības, to rezultātā radušos kompleksus un ģimenes attiecību modeļa ietekmi uz Kafkas personības izveidi. Otrkārt, no neizlēmīgā līgavaiņa lomas aspekta, prozas tekstos aktualizējot Kafkas četrkārtīgo saderināšanos un nenotikušās laulības, vislielāko vērību veltot divkārt saderētajai Felīcijai Bauerei un Kafkas kompleksiem attiecībās ar sievietēm. Treškārt, no divu pretēju, proti, rakstnieka – ierēdņa lomu pozīcijām, analizējot Kafkas tekstus kā daiļrades procesu zīmes. Reliģiskās interpretācijas piekritēji (jo īpaši Kafkas draugs Brods) turpina šo autobiogrāfisko un psiholoģisko skaidrojumu ceļu, aicinot prozas varoņos saskatīt vēl citu iespējamo – Dieva bērna lomu. Šādā aspektā Kafkas sacerējumi izgaismo viņa sarežģīto reliģijas pieņemšanas ceļu, pārliecību par cilvēka iedzimto grēku un tam sekojošo sodu, bailes no Vecās Derības bargā Dieva un neticību Kristum kā Pestītājam.

2. *Kreatūru figūras* – dīvainas, neizprotamas būtnes, kuru sociālās vai konkrētā brīža lomas vietā piedāvāts eksistences veida apzīmējums neviennozīmīgas līdzības formā. Kafkas prozā saskatāmi šādi kreatūru veidi:

– Kāda dzīvnieka vai nenosakāmas būtnes veidolā iemiesoti tēli, piemēram, bijušais pērtiķis stāstā "Ziņojums akadēmijai" (*Bericht für eine Akademie*), suns stāstā "Kāda suņa pētījumi" (*Forschungen eines Hundes*), kurmjveidīgā radība stāstā "Ala", šakāļi stāstā "Šakāļi un arābi" (*Schakale und Araber)* un kurmis stāstā "Gigantiskais kurmis" (Broda dotais nosaukums stāstam, kurš Kafkas dienasgrāmatās saukts par "Lauku skolotāju" (*Der Dorfschullehrer*) vai "Kurmja ceļu"

(*Der Reisenmaulwurf*)). Te minami arī tādi savdabīgi tēli kā toverjātnieks tāda paša nosaukuma stāstā *(Der Kübelreiter)*, slepkava Šmārs stāstā "Brāļa slepkavība" (*Ein Brudermord)*, dziedātāja Jozefīne stāstā "Dziedātāja Jozefīne jeb peļu tauta" (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*), vienpadsmit dēlu tāda paša nosaukuma stāstā (*Elf Söhne*) un daudzi citi. Zināmā mērā pie šīs grupas pieskaitāms arī Gregors Zamza, kurš spiests atteikties no sociālās lomas prioritātes un atklāt savas eksistences veida būtību.

Stāstos, kuru vēstījums veidots pirmajā vai trešajā personā, atklāta pasaules absurda priekšā kapitulējušas apziņas darbība, tās deformācija atspoguļo makropasaules nepilnības. Atsevišķos gadījumos tradicionālu vēstījumu (aprakstu un dialogus) caurvij noģiedamā runa (stāstā "Toverjātnieks"), kas liecina par apziņas esamību.

– Kreatūras, kurām dots vārds, bet nav atklāta to ieņemamā loma vai kādas funkcijas un nav loģiski pamatojama to eksistence. Visspilgtākā un mistiskākā Kafkas veidotā kreatūra ir Odradeks stāstā "Namatēva raizes" (*Die Sorge des Hausvaters*), kā arī dzīvniekveidīga būtne – pa pusei kaķis, pa pusei jēriņš – stāstā "Hibrīds" (*Eine Kreuzung*). Šīs nosacītās Kafkas tēlu grupas kreatūrām atšķirībā no iepriekš minētajām cilvēciskās apziņas iespējamība vien nojaušama, par šīm figūrām tiek vēstīts, bet vēstītāja lomu tās nekad neieņem.

Visām kreatūrām piedēvēta nosacītas cilvēciskās apziņas esamība, taču to darbība lielākoties ir nepieejama vai tikai šķietami pieejama un nav analizējama ar loģisku spriedumu palīdzību. Ārēji kreatūru apziņa aprakstīta ar tām pašām cilvēku valodai raksturīgajām priekšmetu un zīmju nominācijām, taču tā "ir slēpta aiz nominmāciju (nosaukumu) līdzīguma vai pat identitātes"[64]. Vairākos stāstos Kafka uzsvēris kreatūru adekvātās izpausmes trūkumu, neprasmi izteikties vai pat runāt. Par cilvēcisku būtni pārtapušais pērtiķis stāstā "Ziņojums akadēmijai" augsto akadēmijas kungu uzrunā atzīst, ka viņam nav iespējams pastāstīt patiesību par savu pārveides procesu: "Akadēmijai tas nepavēstīs neko būtiski jaunu un tālu atpaliks no tā, kas no manis prasīts un ko es nespēju pateikt pat pie labākās gribas, – tas tomēr norādīs pamatlīniju, pa kuru izbijis pērtiķis ir iekļuvis cilvēku pasaulē un tur iesakņojies."[65] Nomadi no ziemeļiem "Vecajā stāstā" (*Ein altes Blatt*) savā starpā saprotas kā kovārņi, ar viņiem nav iespējams sazināties, jo tie neuztver artikulētu runu vai zīmju valodu: "Tu vari izmežģīt sev žokļus un izgriezt rokas no locītavām, bet viņi tomēr nebūs tevi sapratuši un nemūžam nesapratīs. Bieži viņi vaikstās, tad izvelbjas viņu acu baltumi un putas nāk viņiem pa muti, tomēr šādi viņi negrib nedz ko sacīt, nedz arī biedēt; tā viņi dara aiz paraduma."[66] Stāsta "Namatēva raizes" savdabīgo kreatūru Odradeku Kafka raksturo kā apziņai neaptveramu būtni, kurai neviens nemēdz uzdot sarežģītus jautājumus: ""Kā tad tevi sauc?" viņam mēdz vaicāt. "Odradeks," viņš atbild. "Un kur tu dzīvo?" – "Man ir nenoteikta dzīvesvieta," viņš saka un smejas; taču tā var smieties vienīgi bez plaušām. Šie

smiekli skan apmēram līdzīgi kritušu lapu čaboņai. Līdz ar to saruna lielākoties ir galā. Un pat šādas atbildes tiek saņemtas ne jau vienmēr; bieži viņš ilgi ir mēms kā koks, no kura šķiet darināts."[67]

Kafkas stāstos veidotās kreatūras ir nepastāvīgas un nemitīgi mainīgas, viena stāsta ietvaros tiek aptvertas vairākas radību metamorfozes un uzsvērta šo procesu neaprakstāmība, piemēram, stāstā "Namatēva raizes" rādītais Odradeks "izskatās pēc plakanas, zvaigžņveidīgas diegu spoles un pat šķiet aptīts ar pavedienu"[68], bet par viņu nav iespējams pateikt ko raksturojošu, jo Odradeka vārda nozīme nav izdibināma un viņš pats ir ārkārtīgi kustīgs un nenotverams: "Viņš pārmaiņus uzturas bēniņos, kāpņu telpā, gaiteņos, priekšnamā. Lāgiem viņš nerādās mēnešiem ilgi; tad viņš laikam ir pārcēlies uz citām mājām; tomēr pēc tam viņš nenovēršami atgriežas mūsu mājā."[69] Turpmākajā vēstījumā autors noraida priekšstatu, ka mistiskais Odradeks varētu būt kādreiz pastāvējušas identitātes atlūza: "Varētu vilināt priekšstats, ka šim veidojumam senāk ir bijusi kāda mērķtiecīga forma un ka tagad tas vienkārši salauzts. Tomēr šķiet, ka tā vis nav; vismaz nav atrodamas tādas pazīmes; nekur nav redzami izciļņi vai lūzuma vietas, kas norādītu uz kaut ko tamlīdzīgu; viss šķiet gan bezjēdzīgs, tomēr savā veidā pabeigts."[70] Izteikta identitātes netveramības un nenosakāmības koncepcija pieteikta stāstā "Vienpadsmit dēlu", kurā skrupulozais dēlu ārējā izskata un rakstura apraksts paradoksālā kārtā nesniedz kaut nedaudz apjaušamu priekšstatu par šīm savādajām būtnēm, jo katrs no tiem atklāts kā kustīgs un mainīgs savstarpēji izslēdzošu iezīmju apkopojums.

Stāstos, kuru centrā kreatūras figūras, tiek iezīmēta opozīcija – kreatūras pasaule – cilvēku pasaule. Lai arī ironiskā veidā tiek izcelta cilvēciskās pasaules prioritāte un noteicošā loma, tomēr neviena no pasaulēm netiek rādīta kā labāka vai pilnīgāka par otru, tiek akceptēta vairāku vienādi degradētu dzīves telpu līdzāspastāvēšana. Kreatūru nosacītais iekšpasaules vai viņu izcelsmes telpas tvērums spoguļattēlā atklāj ārpasaules būtību, viena kroplība precīzi ataino otru. Atsevišķos gadījumos vairāk izceļas kreatūras deformācija, citos turpretim kreatūras skatījums akcentē cilvēciskās pasaules deformāciju.

Šo stāstu vēstījums dēvējams par parabolisku, tādēļ interpretācijas procesā sākotnēji rodas kārdinājums pieņemt fabulas žanra noteikumus: pirmkārt, saskatīt kreatūrās kādus noteiktus cilvēku raksturu tipus vai kādu sociālu parādību, vispārcilvēcisku problēmu; otrkārt, izdarīt secinājumus par autora vēstījumā ietverto morāli. Daži no minētajiem Kafkas stāstiem, jo īpaši "Ziņojums akadēmijai" un "Šakāļi un arābi", piedāvā šāda ceļa iespējamību, un ir iespējams tos interpretēt kā didaktiskas pamācības, tomēr lielākā daļa stāstu, kuru centrā ir kāda kreatūra, šādai vienkāršotai interpretācijai nepakļaujas. Šajos stāstos modernisma literatūrai raksturīgā paradoksālā veidā pieteiktas nožēlojamas sociālās dzīves, cilvēciskās brīvības un izvēles tēmas, kuras Kafka vēlējies tikai fiksēt, atsakoties no jebkādas analīzes vai komentāra. Autora mērķa formulējums varētu būt lasāms stāsta

"Ziņojums akadēmijai" finālā: "Lai nu kā, kopumā es esmu sasniedzis to, ko gribēju sasniegt. Neteiksim, ka tas nav bijis pūļu vērts. Vispār man nav vajadzīgs neviena cilvēka spriedums, es gribu tikai izplatīt zināšanas, es tikai ziņoju, arī jums, augstie akadēmijas kungi, es esmu tikai ziņojis."[71]

Kafkas kreatūru figūras veidotas, izmantojot modernisma literatūrai tipisko montāžas principu,[72] jo tajās atšķirīgā intensitātē ietverta cilvēka un neizskaidrojamās kreatūras nosacītā apziņa un atklātas žestu daudzveidīgo variāciju iespējas. Ir vērojama pilnīga atteikšanās no jebkāda ideāla un atskaites punkta, jo arī cilvēciskās būtnes šajos stāstos nav atklātas kā tādas, kuru līmenim vajadzētu tuvoties, tās patiesībā ir tikai un vienīgi daļēji apzinīgas radības. Vēstītāja vai kreatūras tvertā īstenības telpa atklājas kā pilnībā deformēta, kā "aizspoguliska antipasaule"[73]. Izsmiekla pilns ir izbijušā pērtiķa skatījums uz savu tagadējo, šķietami cilvēcisko eksistenci un tajā pieejamo brīvību: "Šīs sekmes! Šī vispusīgā zināšanu staru ielaušanās smadzenēs, kuras mostas! [..] Ar spēku sasprindzinājumu, kāds līdz šim pasaulē nav atkārtojies, es esmu sasniedzis eiropieša vidusmēra izglītības līmeni. Pats par sevi tas varbūt nebūtu nekas, tomēr tas ir kaut kas tādā ziņā, ka ir palīdzējis man tikt laukā no būra un sagādājis šo sevišķo izeju, šo cilvēcisko izeju. Ir kāda lieliska vācu paruna: laisties lapās; to es esmu izdarījis, esmu aizlaidies lapās. Man nebija cita ceļa, allaž paturot prātā, ka brīvību nebija iespējams izvēlēties."[74]

Kafkas stāstu figūrām raksturīgais pilnīgais individualitātes un identitātes zudums, mainības un nenoteiktības izkāpinājums pierāda ne tikai 20. gadsimta sākumam raksturīgās apziņas krīzes izpausmes, bet iezīmē pat īstas antropoloģiskas katastrofas situāciju, kurā noris pilnīga apziņas noārdīšanās. Kafkas prozā vērojama pievēršanās 'citādajai esamībai', neglītajam un kroplīgajam, kam nav nedz lietderības, nedz attīstības, tam, kas vienkārši pastāv kā līdztiesīgs. Stāsta "Hibrīds" vēstītājs atzīst, ka dīvaino radību, iespējams, vislietderīgāk būtu iznīcināt, bet to ir ļoti grūti izdarīt. Daudz komplicētākus jautājumus vēstītājs izvirzījis attiecībā uz Odradeka figūru: "Vai viņš spēj nomirt? Visam, kas nomirst, iepriekš ir bijusi sava veida jēga, sava veida darbība, un tieši tās viņu ir nodeldējušas, uz Odradeku tas neattiecas."[75] Mākslas darba centrā novietojot cilvēciskās apziņas darbībai daļēji pieejamu kreatūras figūru, akceptējot šīs marginālās parādības bezjēdzīgās eksistences tiesības un pat mēģinot aprakstīt tās esamības formu, Kafka prognozē paradigmu maiņas situāciju, ieskicē postmodernā pasaules skatījuma raksturības. Šīs perspektīvas iezīmējums Kafkas stāstos ieguvis sarkastiski smeldzīgu un absurdi traģikomisku tonalitāti, jo iekļauj dziļas skumjas par paredzamo apziņas pievēršanos bezjēdzīgiem, margināliem un izteikti formāliem niekiem. Visizteiktāk sāpes par šo kreatūru dzīvīgumu atklātas pārdomās par Odradeka nākotni: "Tātad – vai reiz viņš ripos lejup pa kāpnēm arī pie kājām maniem bērniem un bērnubērniem, vilkdams sev nopakaļ pavedienu? Cik redzams, viņš taču nevienam nekaitē; tomēr priekšstats, ka viņš, iespējams, mani vēl pārdzīvos, gandrīz sagādā man sāpes."[76]

Īstenības attēlojums

Relatīvajā īstenības jeb realitātes jēdzienā tradicionāli tiek ietverti personai dotās situācijas un laiktelpas aspekti.

Kafkas veidoto personu būtība atklājas variatīvi dažādos *absurda situāciju modeļos.* Kamī esejā "Cerība un absurds Franča Kafkas darbos" (*L'Espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka*, 1943) ir atzinis, ka visi Kafkas darbi absurda problēmu izvirza visā pilnībā, jo viņa radītā pasaule ir universs, kurā cilvēks atļaujas mokošo greznību makšķerēt vannā, zinot, ka neko tajā nenoķers.[77] Neizteikts protests, mēms izmisums un bezcerīga cerība iezīmē Kafkas veidoto personu likteni, skumjas un nostalģija kļūst par šīs absurdās darbības tēlojuma pamatnoskaņu. Detalizētā procesu atklāsme ironiski saasināti prognozē 20. gadsimta Rietumu kultūras progresējošo orientāciju uz aktīvu darbību un ilūziju par ikvienas aktivitātes nozīmīgumu. Izvirzot priekšplānā darbību jeb varoņa darbošanos un norobežojoties no modernistiskās mākslas pašreflektējošās iedabas, Kafkam izdevies ielūkoties turpmākās kultūras attīstības perspektīvās, kad darbība atkal kļūst par Rietumu cilvēka esamības ekvivalentu. Šīs izvēles nozīmi 20. gadsimta cilvēka dzīvē problematizējis Kamī eseju krājumā "Mīts par Sīzifu" (*Le mythe de Sisyphe*, 1942), atzīstot, ka vienmēr cilvēka dzīvē pienāk laiks, kad jāizvēlas starp kontemplāciju un darbību, jo – "vai nu šai pasaulei ir augstāka jēga, kas paceļas pāri rosībai, vai patiesa ir vienīgi šī rosība"[78]. Kamī iemieso antiteiskā eksistenciālisma piedāvāto aktīvas darbības izvēli sava laika ietvaros, piebilstot: "Ja esmu izvēlējies darbību, neiedomājieties, ka tāpēc kontemplācija man ir kā sveša pasaule."[79] Turpretim visas Kafkas prozas personas ir aktīvas darbības cilvēki, kuri par savas dzīves pamatasi izvēlas kustību un rosību, nevis refleksijas un kontemplāciju. Kafkas varoņi neapzinās Kamī pārliecību, ka nozīme var būt tikai tādai rīcībai, kas var izmainīt cilvēka iekšējo pasauli.

Kafkas prozā rādīta vai nu personu neatlaidīga vēlme veikt kādas tām svarīgas darbības, piemēram, savus darba pienākumus, tādā veidā tuvinoties iedomātajam mērķim, vai arī modelēti piespiedu sastinguma stāvokļi, kuros varoņiem tiek ierobežotas ikdienišķās kustības un pilnībā atņemta vienīgā iedomājamā aktivitātes telpa. Tās ir absurda ierobežotas situācijas, kurās nonākušajai personai refleksijas vai kontemplācijas izpausmes nav iespējamas, jo šāda veida apziņas darbība bijusi sveša arī iepriekš. Absurda bloķētajās robežsituācijās nonākušās personas savas iepriekšējās dzīves laikā jau kapitulējušas tā saucamā ikdienas absurda priekšā. Kafkas varoņi neapzinās "absurda klimatu" savā ikdienas dzīvē, neuzdod jautājumus par savas esamības nozīmi, tādēļ nespēj rast izeju no šokējošas robežsituācijas un to ietverošā "absurda universa". Persona, kas nav spējīga laiku pa laikam attapties no ikdienas rutīnas, kas nav gatava "konfrontācijai un cīņai bez atelpas"[80], pilnībā kapitulē neiespējamā priekšā. Tā veidojas situācijas, kuras Merabs Mamardašvili

esejā "Apziņa un civilizācija" (*Сознание и цивилизация*, 1992) dēvē par Kafkas principam (kas nostādīts iepretim Dekarta un Kanta cilvēciskās apziņas konceptiem) raksturīgām situācijām, kurās "vienmēr ir jau par vēlu", jeb par "neaprakstāmajām situācijām", "traģēdijas neiespējamības komēdijām", Aizspoguliju[81]. Tās ir sašaurinātas, specializētas domāšanas jeb īstas domātprasmes neesamības radītas situācijas, un darbība to ietvaros vai izejas meklējumi jau iedīglī lemti neveiksmei. Absurdā iestigušas, neapzinīgas būtnes patiesības meklējumus Mamardašvili dēvē par mehāniskas izejas, automātiska atrisinājuma meklējumiem pēc principa – atradu, neatradu.[82] Visspilgtāk Kafkas varoņu histērisko izejas meklējumu veidu manifestē par cilvēku pārtapušais pērtiķis stāstā "Ziņojums akadēmijai": "Nē, brīvību es negribēju. Tikai izeju; pa labi, pa kreisi, vienalga, kur; es neizvirzīju nekādas citas prasības; pat ja izeja būtu tikai māns; prasība bija maza, māns nevarēja būt lielāks. Tikt tālāk, tikt tālāk! Tikai nestāvēt ar paceltām rokām, spiežoties pie kastes sienas."[83]

Mehāniskās izejas meklētāji redz savu apkārtni rokas stiepiena attālumā, bet, lai rastu ceļu uz priekšu, viņiem būtu jāspēj domās atgriezties tālākā pagātnē. Lai izkļūtu no labirinta situācijas, cilvēkam nepieciešams "pavērst "dvēseles acis" uz citu pusi, nevis meklēt un deklarēt faktus"[84], "stāvēt aci pret aci ar kaut ko c i t u, ar lietas būtību, kura noglabāta aizkulisēs, kamēr skatuvi aizņem maskas marionetes"[85]. Darbība un rosīšanās bez jebkādas refleksijas robežsituācijas ietvaros ir pilnībā bezjēdzīga, tās pozitīvs iznākums iespējams vien neparedzamas veiksmes gadījumā. Kafkas prozā uzskatāmi pierādīta patiesība, ka mehāniska izejas rašana vai negaidītas veiksmes iespēja cilvēkam nebūt negarantē citkārtēju situācijas atrisināšanas prasmi. Lai šo patiesību pierādītu, Kafka veidojis vienu un to pašu situāciju nemitīgu atkārtošanos un daudzskaitlīgas variācijas. Cilvēka nokļūšana absurdu robežsituāciju degpunktā ir visas Kafkas prozas pamattēma.

Kafkas veidotās cilvēku figūras Mamardašvili dēvē par "dzīvajiem miroņiem", zombijiem, dīvainajiem un neaprakstāmajiem, beidzamajiem cilvēkiem, kas likumsakarīgi nonāk situācijās, kurās tiek pārbaudīta viņu cilvēcība. Šīs figūras salīdzināmas ar sengrieķu mītu varoni Mīnotauru – puscilvēku, pusvērsi, kas dzīvojis Krētas salā un ieslodzīts Daidala celtajā labirintā. Kafkas prozas personas tiek nonāvētas tāpat kā Mīnotaurs, kuru nogalina varonis Tēsejs. Viņa drosmi pierāda patstāvīgais lēmums doties uz Krētu un atpestīt tautu no Mīnotaura, kuram jāupurē jaunavas un jaunekļi. Varoņa gudrību un iracionalitātes apziņu atklāj pārdomātais ceļš un mīlošās Ariadnes pavediena izmantojums, lai izkļūtu no labirinta. Drosme jeb gatavība cīņai, prāts un iracionalitātes pieļāvums ir tieši tās cilvēciskās apziņas kategorijas, kas Kafkas prozas varoņiem palikušas neattīstītā līmenī, tādēļ viņi, tāpat kā Mīnotaurs, ir iesprostoti labirinta vidū, nolemti nemitīgai klīšanai pa tā atzariem un nevar līdzināties Tēsejam.

Mītā vēstīts, ka varonis Tēsejs ir ienācējs labirinta telpā, turpretī Mīnotaurs tajā ir uzturējies ilgstoši – viens apveltīts ar citādu skatījumu, nācis no citas vides, otrs

ir sevī iekapsulējies, aprimis un vientuļš. Mamardašvili atzīst: "..iekšējā, sevī iegremdējusies dzīve bez agoras ir tas pats, kas patiesības meklēšana atejā. Ja man būtu Kafkas talants, tad es tagad aprakstītu šos patiesības meklējumus kā fantastisku, dīvainu patiesības meklēšanu tur, kur saskaņā ar cilvēka dzīves ontoloģiskajiem likumiem tās vienkārši nevar būt."[86] Lai cilvēks neiespējamā priekšā varētu parādīt visu savu lielumu un apziņas plašumu, ir nepieciešamas ne tikai tādas individuālas kategorijas kā domātprasme un personības kodola apziņa, bet arī kāda garīgās dzīves telpa. Kafkas nepabeigtā romāna "Pils" un stāsta "Spriedums" varoņi tiecas parādīt savu cilvēcisko lielumu – gatavību cīņai un gudrību, taču viņu apziņa ir vientuļa, tai nav pieejama agora, tādēļ arī izeja no neiespējamās situācijas netiek rasta. Lai mērnieks K. vai Georgs Bendemans spētu piepildīt cilvēkam raksturīgo vēlmi realizēties, nepieciešams kāds "pārindividuāls pamats", bez kura cilvēks tiek atstumts vēsturiskas bezpalīdzības jeb eksplozīvas neiespējas sfērā.[87] Lai ko arī cilvēks šādā vidē iesāktu, viss jau iedīglī ir bezjēdzīgs un nenozīmīgs. Stāstā "Ziņojums akadēmijai" pērtiķis ar lielu ironijas devu stāsta par savu izkļūšanu no būra un pārtapšanu cilvēciskā veidolā. Bijušā pērtiķa jaunatklātā cilvēciskā brīvība ir izrādījusies māns, tā ir tikai un vienīgi pielāgošanās pasaulei un tās prasību akceptējums. "Ja es būtu pieminētās brīvības piekritējs, tad noteikti būtu devis priekšroku okeānam, nevis tai izejai, kura man parādījās šo cilvēku blāvajā skatienā"[88] – ironizē no dzīvnieciskā būra izkļuvušais. Bezizejas traģisma iezīmēta ir atziņa, ka ikviena dzīva būtne vispirmām kārtām tiecas saglabāt savu dzīvību un tādēļ ir spiesta mācīties, plosīt sevi ar pātagu rokās, apslāpēt sevī vissīkāko pretošanos, proti, pielāgoties apkārtējai pasaulei un "tapt par cilvēku" – par tādu pašu šķietami apgaismotu būtni jeb "dresētu dzīvnieku" kā visi citi.

Kafkas prozā rādītās absurda situācijas iezīmē 20. gadsimta raksturīgo antropoloģisko katastrofu – gan individuālajā, gan sociālajā līmenī, atklāj vispārējā sabrukuma ainu – cilvēciskās mikropasaules degradāciju sabrūkošas makropasaules telpā. Šī iemesla dēļ Kafkas prozas analīzē būtisks ir *laiktelpas aspekts.*

Modernisma paradigmai atbilstoša ir Kafkas prozā pieteiktā tagadnes situācija, iepriekšējo notikumu apraksta, varoņa personības izveides raksturojuma neesamība. Kafkas rādītais *laiks* arvien ir notikuma norises jeb tagadnes laiks, viņa prozā nav atvēlēta vieta varoņa pagātnes pārdzīvojumu un asociatīvā ceļā izraisītu atmiņu ainu fiksējumam. Kafka pievēršas konkrētajam notikuma laikam, kas sapresētā veidā ietver visu viņa būtību. Atšķirībā no vairākiem citiem modernisma prozas sacerējumiem, kuros viena mirkļa izjūtu atklāsmē fragmentāri konstruēta vēstījuma veidā lasītājam tiek dota iespēja iepazīties ar apjomīgu varoņa "ilgstošā laika" nogriezni jeb "visu viņa dzīves melodiju" (pēc Anrī Bergsona 'reālās ilgstamības' teorijas[89]), Kafkas prozas varonis izgaismojas tikai konkrētā notikuma prizmā, tiecībā pretim nākotnes perspektīvai. Kafkas absurda situāciju modelējumam raksturīga attēloto notikumu un procesu atrautība no kādām iespējamām cēloņsakarībām

un likumībām, kas spilgti atklāj varoņu ierobežoto apziņas darbību un nespēju domāt par ko citu kā vien par acīm redzamo. Pagātnes lauka ignorance simboliskā veidā izgaismo absurda samaltā cilvēka iepriekšējās esamības ne-apziņu un tai sekojošo strupceļa situāciju. Varoņu tiešo darbību fiksējums un konkrētā, acīm redzamā notikuma attēlojums rada izteiktu ārējas dinamikas iespaidu, varoņu iekšējais sastingums spilgti izceļas iepretim ārējo norišu blīvējumam. Nojaušamā varoņu iekšējā paralizētības pakāpe un iekapsulēšanās tagadnes laikā ir proporcionāli atbilstoša ārējo kustību dinamikai. Vēstījumā kā nozīmīgs rādīts tieši kvantitatīvi jeb hronoloģiski mērāmais laiks, kurš atklājas kā personas vienīgais iespējamais uztvērums. Kvalitatīvi mērāmajam laikam uzmanība netiek pievērsta, jo nav vērojami nekādi dziļi emocionāli pārdzīvojumi un netiek iedarbināti ne atmiņas veidošanās, ne pašrefleksijas mehānismi.

Hronoloģiskā laika ritumam, tāpat kā telpai, ir dziļa jēdzienisko slāni atklājoša nozīme. Visas daiļrades mērogā ieraugāmi daži semantiski nozīmīgi norobežoti laika nogriežņi: vienas dienas ietvaros rādītu notikumu kulminācija veidota agrā rītausmas stundā; vienas nedēļas cikla ietvaros vērojamā kulminācija veidota tieši septītajā dienā. Nenoliedzami, simboliskais laika fiksējums paver reliģiskas un bibliskas interpretācijas iespējas, kādas iecienījis Kafkas draugs Brods.

Daiļrades sākuma posma darbos Kafka pievērsis uzmanību *telpas* topogrāfijai, liekot saviem varoņiem šķērsot lielpilsētu telpas. Kafkas stāstu varoņi pastaigājas pa rakstniekam tik pazīstamajām Prāgas ielām, bet nepabeigtā romāna "Amerika" varonis Karls Rosmans klīst pa Kafkas nekad neredzēto, no citu stāstījumiem un pastkartēm konturēto Ņujorku. Šī Kafkas personu pārvietošanās pa konkretizētu ģeogrāfisku telpu plakni salīdzināma ar Džoisa "Ulisa" varoņu Leopolda Blūma un Stefana Dedala klejojumiem pa Dublinas ielām, Prusta "Zudušo laiku meklējot"' varoņa Marsela pastaigām pa Kombrē un Parīzi, Vulfas Deloveja kundzes pastaigām pa Londonu. Modernisma paradigmas ietvaros vērojamā tendence atklāt varoņa telpisko pārvietošanos uzskatāma par viduslaiku literatūrā populāro varoņa ciešanu ceļa atklāsmes variantu. Ja vizionārajā literatūrā cilvēka horizontālā virzība jeb pārvietošanās telpā atklāta kā vertikālās virzības jeb sevis un Dieva meklējumu alegorija, tad modernisma literatūra uzsver gan horizontālās, gan vertikālās kustības bezmērķīgumu, haotismu un pakļautību nejaušībām. Tieši Kafkas proza interpretējama kā vizionārās literatūras modelim vistuvākā parādība 20. gadsimta ietvaros, jo atšķirībā no minētajiem modernisma sacerējumiem te nav vērojama vēlme laiku maiņas un fragmentācijas ceļā atklāt varoņa 'ilgstošo laiku'. Kafkam telpa kalpo par cilvēka pasaules uztveres, sevis un citu redzējuma simbolu, varoņa mērotais ceļš raksturojams kā fatāli neatvairāms ciešanu ceļš, kurā maksimāli ierobežota cilvēka brīvība un izvēles iespējas.

Visai tālākajai rakstnieka daiļradei raksturīgie laiktelpas modeļi iezīmējas jau agrīnajos Kafkas sacerējumos, piemēram, stāstā "Kādas cīņas apraksts" un romānā

"Amerika". Līdzās konkretizētu vides reāliju un laikmeta noskaņu fiksējumam šajos darbos vērojamas arī nosacītas labirinta telpas un pievērsta uzmanība šo telpu šķērsošanas laikam. "Kādas cīņas apraksta" darbība no Prāgas ielām tiek pārcelta uz dīvaino, nekonkretizēto kalnu ceļu, savukārt "Amerikas" varonis Karls Rosmans, dodoties no Hamburgas uz Ņujorku, ilgstoši maldās pa kuģa labirintiem, kas tik līdzīgi vēlākajos lielprozas sacerējumos izvērstajam labirintu tīklojumam. Romāna "Amerika" varoņa virzība ir ārēju apstākļu ierosināta, emigrants Karls Rosmans ir spiests vienu horizontālu telpu nomainīt ar otru, ar kuģi pārceļoties no vienas ģeogrāfiskas vietas citā. Kuģis uztverams kā nenoteiktības stāvokļa un horizontālas virzības – pieredzes uzkrāšanas jeb ārpasaules apguves simbols. Kafka rāda Karla Rosmana maldīšanos pa kuģi un piespiedu apstāšanos, un šajā pārvietošanās telpas apguves modelī iekodēta visa turpmākā varoņa meklējumu gaita un to rezultāts. Lai arī romāns "Amerika" palicis nepabeigts, Kafkas iecerētais nosaukums ("Bez vēsts pazudušais") un piezīmes 1915. gada 30. septembra dienasgrāmatas ierakstā[90] liecina par iecerēto traģisko finālu – Karla Rosmana galu vai pazušanu Amerikas labirintos.

Vēlākajā Kafkas prozas daļā laika aspektam piešķirta arvien lielāka uzmanība, jo akcentēta tiek nevis varoņa horizontālā, bet gan vertikālā virzība. Šī iemesla dēļ ģeogrāfiskajam vietas aprakstam vairs nav nekādas nozīmes. Kafkas romānos "Pils" un "Process" veidotās personas šķērso virszemes telpu noteikta laika posma ietvaros, pils meklētājam K. Kafka iecerējis dot septiņas dienas, savukārt sava procesa šķetinātājam Jozefam K. tiek dots apaļš gads. Varoņi savu virzību sāk konkretizētā laikā un vietā, cenšoties tikt tuvāk iedomātajam meklējumu centram no zemei tuvākā punkta. Šajā ceļā viņi nemanāmi tiek virzīti uz augšu, taču atvēlētā laika nogriežņa beigās allaž nonāk atpakaļ sākuma punktā vai vismaz tam līdzvērtīgā telpas plaknē. Šo romānu laiktelpas veidojums uzskatāms par sintezētu, augsts nosacītības līmenis tajā apvienojas ar reālistisku konkrētību. Laiks un telpa uzskatāma ne tikai par darbības norises manēžu, bet arī par attēloto personu un situāciju būtības simbolu. Kafkas laiktelpas veidojums saasina skatījumu uz reālo pasauli,[91] tādēļ Kafka izvairījies no tīri ireāla laika un telpas strukturējuma, no jebkādu pāri realitātei stāvošu elementu tiešas un uzskatāmas klātbūtnes. Tiek fiksēts tradicionāli mērāmais laiks, diennakts un gadalaiku ritums, personu šķērsotā telpa lielākoties ir priekšstatāma un katra lasītāja empīriskajā pieredzē rodama. Tomēr, neraugoties uz laika un telpas konkrētību, kopējais veidols atklājas kā dīvaini svešs un mistisks, tā veidojumā rūpīgi un pārdomāti atlasītas tādas detaļas un parametri, kas izceļ atklātās pasaules telpas absurditāti.

Labirints un aplis ir Kafkas prozas poētikas galvenie struktūrelementi, tie ir kopējās, viena darba ietvaros skatāmās ārpasaules telpas veidotāji. Sīkāki telpiskie jeb varoņu iekšpasauli raksturojoši modeļi veidoti pēc kastes principa. Nepabeigtajos romānos "Pils" un "Process" kopumā veidotais makropasaules modelis ir

tāds labirints, kura ieeja ir arī izeja, un tas sastāv no daudzām vienāda lieluma kastveida telpām – personu mikropasauļu simboliem.

"Pils" un "Process"

Nepabeigto romānu "Pils" un "Process" varoņi ir bezvārda personas, kuru sociālās lomas nomākušas cilvēcisko būtību, sižeta pamatā ir vēstījums par šo personu absurdo mēģinājumu cīnīties par cilvēka cienīgu eksistenci, rādītās situācijas raksturojamas kā pieejas un izejas meklējumu situācijas.

"Pils" galvenais varonis ir mērnieks, kurš apzīmēts ar iniciāli K., "Procesa" varonis ir bankas ierēdnis Jozefs K. "Pils" varoņa K. vēlme strādāt par mērnieku pilij piederošā ciematā līdzībā skatāma kā ideālās telpas "iemērīšanas" tieksme, savukārt Jozefa K. alkas atbrīvoties no apcietinājuma interpretējamas kā vēlme pārvarēt vainas sajūtu augstākas autoritātes priekšā. Abos gadījumos personu darbošanās sākta, lai sasniegtu nosacīto tā brīža ideālu un pārvarētu kādus neapmierinošus pagaidu stāvokļus, atšķirīgi gan ir varoņu kustības virzieni. Ar pirmo romāna "Pils" teikumu tiek pieteikta K. aktivitāte: "Bija vēls vakars, kad K. ieradās ciemā."[92] Ievada fragmentā tiek uzskaitītas pirmās K. aktīvās darbības šī mērķa sasniegšanā: K. ieradās, stāvēja un raudzījās, devās meklēt naktsmājas. K. neatlaidīgā un aktīvā vēlme kļūt par noderīgu un pilntiesīgu iedomāti ideālās vides sastāvdaļu iezīmē nākotnē un uz priekšu virzītu kustību, kas gan visai drīz atklājas kā pilnībā absurdi un pa apli vedoši meklējumi. Pavisam pretēja ievirze vērojama romāna "Process" ievadā, jo jau pirmajā teikumā tiek pieteikta Jozefa K. pasivitāte: "Laikam Jozefu K. kāds bija apmelojis, jo, nebūdams nekā slikta izdarījis, kādā rītā viņš tika apcietināts."[93] Pēc šī teikuma tiek uzskaitītas ar Jozefu K. saistīto personu, nevis paša galvenā varoņa darbības: virtuvene neierodas un neatnes brokastis, Jozefu K. vēro pretējā mājā mītoša veca sieviete, pa durvīm ienāk nekad neredzēts vīrietis. Jozefs K. pieteiktajā situācijā parādās kā pilnībā pasīvs, bloķēts jeb aizturēts. Ērihs Fromms pētījumā "Aizmirstā valoda" (*The Forgotten Language*, 1951) skaidro "Procesa" varoņa aizturēšanas būtību: "Šim vārdam ir pietiekami neviennozīmīga jēga – "viņš tika aizturēts" var nozīmēt, ka policija viņu vienkārši arestēja, taču tikpat labi tas var nozīmēt arī to, ka ir apstādināta viņa izaugsme un attīstība."[94] Šādā aspektā jau romāna sākumā Jozefs K. atklājas kā infantila, attīstībā aizturēta persona "ar ievirzi uz iegūšanu", kuras pūles un centieni vērsti tikai uz to, "lai iegūtu kaut ko no citiem, un nekad uz to, lai dotu vai ražotu"[95]. Jozefa K. statiskums aresta brīdī simbolizē pagātnē vērstas kustības jeb pašanalīzes nepieciešamību, mirkli, kad iespējams sākt pārvarēt savu iekšējo aizturi. Jozefs K. tiecas nevis nonākt kādā jaunā, iedomāti ideālā vidē, bet gan vēlas atgriezties iepriekšējam dzīvesveidam raksturīgā normalitātē, kas viņa izpratnē arī ir šķietami ideāla dzīve. Pretēji mērniekam K., kurš tiecas iekarot, Jozefs K. grib tikai atgūt reiz zaudēto ērto patērētāja pozīciju.

Tālākajā romāna gaitā attēlota uz priekšu virzīta kustība, kas izrādās bezrezultatīva un absurda. Lai gan abu romānu varoņu meklējumi ir atšķirīgi motivēti un virzīti, mērķa sasniegšanas ceļi ir līdzīgi – un tādēļ rezultāts izrādās vienādi bezcerīgs. Ja Jozefs K. jau sākotnēji ieņēmis pasivitātes pozīciju, tad mērnieks K. to ieņem tūlīt pēc ierašanās ciemā. Aresta brīdī Jozefs K. guļ, tad, nepaceldamies no spilvena, visbeidzot uzslejas pussēdus, savukārt pirmā nozīmīgā darbība, kuru veic aktīvais pils meklētājs K., ir došanās pie miera. Abu varoņu turpmākās darbības saistītas nevis ar sevis un apkārtējās pasaules izziņas procesu, bet gan ar palīgu meklēšanu un ārējo apstākļu nodrošināšanu. Kafka rāda 20. gadsimta traģēdiju – absurda situācijas, kurās neatkarīgi no tā, vai tiek meklēta taisnība vai netaisnība, vides ietekmes rezultātā cilvēks pārtop par bezspēcīgu un nesaprātīgu būtni un aiziet pa "jau iebraukto bezjēdzības ceļu"[96]. Šīm situācijām nav pozitīva atrisinājuma iespējas, taču tās var atklāt cilvēka spēku vai nespēku, gara varenību vai maziskumu, progresa vai regresa iespēju.

"Pils" varoņa mērnieka K. vēlmi rast pieeju iedomātajai ideālajai telpai – pilij – inspirē atmiņas par reiz zaudētās paradīzes ekvivalenta esamību. Romāna sākumdaļā K. atceras mistisko dzimteni, vietu, kuras centrā bijis kapsētu un baznīcu ieskaujošs mūris, un šī augstā mūra daļēju iekarošanu, kas izdevies tikai dažiem zēniem. Īsajā atmiņu fragmentā nozīmīga katra detaļa: K. interese nevis par norobežoto kapsētu, bet tikai un vienīgi par mūra "pieveikšanu"; agras rīta gaismas pielietais laukums mūra iekarošanas stundā ("..kad vēl K., agrāk vai vēlāk, bija to skatījis tādu?"[97]); iepriekšējiem centieniem pretējais pārsteidzošais vieglums, ar kādu izdevies tikt uz mūra. "Nule viņam zem kājām birza oļi, tad viņš jau bija augšā. Viņš iestiprināja karodziņu, vējš izplēta audumu, viņš paskatījās lejup un visapkārt, arī pāri plecam uz zemē iegrimušajiem krustiem, neviens šeit šinī mirklī nebija par viņu lielāks. Tad nejauši garām gāja skolotājs, ar nīgru skatienu nodzina K. lejā, nolecot K. sasita ceļgalu, tikai ar pūlēm viņš pārradās mājās, tomēr pabijis uz mūra, viņam toreiz likās, ka šī uzvaras sajūta balstīs dzīvē vēl ilgi..."[98] Labvēlīgo apstākļu un paša iekšējā spēka radītā uzvarētāja sajūta kalpo par K. veikto haotisko pils meklējumu rosinātāju. Zaudētās dzimtenes reiz iekarotais mūris kļuvis par cilvēciskās pašrealizācijas iespēju simbolu, par telpu un laiku, kad K. uz brīdi ir juties laimīgs.

Pirmā pils meklējumu ceļā pieteiktā telpa ir aptumšota kroga istaba dziļi sniegā ieputinātā ciematā, kurā K. ir iemaldījies vēla vakara stundā. K. nakšņo uz zemē nomesta salmu maisa, tādēļ ir spiests sarunāties ar zemniekiem, kas viņu pamodinājuši, atrodoties pusguļus stāvoklī un skatoties uz viņiem no apakšas uz augšu. Aptumšotā kroga telpa un citas sniegā ieputinātās zemās ciema mājas kontrastē ar skaistās ziemas dienas atklāto kalna galā esošās pils gaisīgo un vieglo vīziju. Šajā K. vērojumā atklājas viņa iedomātās, reiz sasniedzamās pasaules skaistums un harmoniskā struktūra kā priekšstatāmās makropasaules ideāls: "Visumā pils, kāda tā vīdēja tālumā, atbilda K. priekšstatiem. Tā nebija ne vecs bruņinieku cietoksnis,

ne jauna, grezna celtne, bet gan izstiepts ēku kopums, kas sastāvēja no dažām divstāvīgām, toties jo daudzām cieši saspiestām zemām būvēm; ja nebūtu zināms, ka tā ir pils, to varētu noturēt par pilsētiņu. K. varēja saskatīt tikai vienu torni, nebija nosakāms, vai tas piederēja dzīvojamajai ēkai vai baznīcai. Lokiem ap to riņķoja vārnas."[99] Redzams, ka kalna galā saskatāmā pilsēta atspoguļo gan ciematu ielejā, gan arī K. dzimtenes veidolu. Platoniskā skatījumā šī zaudētās, ideālās un reālās telpas spoguļošanās būtu traktējama kā ideju pasaules ēna. Ideālās telpas priekšstats pilnībā balstīts personas apziņas empīriskajā pieredzē – K. nav iedomājama no reālās telpas principiāli atšķirīga ideāla telpa, jo Kafkas atklātās cilvēciskās apziņas robežās varonis var sapņot tikai par sev iedomājamo. Ideāls, uz kuru K. tiecas, uzskatāms par ilūziju un mānu, jo pils telpa būtībā ir jau K. apgūtā ciemata telpa, atšķirību veido vien distancētais skatījums un nesasniedzamības oreols. Romāna gaitā mērniekam K. īsti neizdodas par šo analoģiju pārliecināties, līdz ideālajai telpai viņš nenokļūst tā iemesla dēļ, ka spiests nemitīgi šķērsot itin kā augšup vedošas četrstūrainas mikrotelpas, pie kurām noved sazarotie un nebeidzamie ciemata ceļi. Pat šī ciema galvenā iela "veda nevis uz pilskalnu, bet vienīgi tuvu tam garām, tad kā tīšuprāt nogriezās un, lai arī neattālinājās no pils, tomēr tai netuvojās"[100].

Atšķirībā no mērnieka K. centieniem romāna "Process" varoņa Jozefa K. pārvietošanās telpā ir ārējo apstākļu inspirēta piespiedu kustība. "Procesa" darbība sākas iedomājami zemā punktā – Jozefa K. istabā, kurā ienāk sveši vīri un vēl guļošo bankas ierēdni apcietina. Sava attaisnojuma meklējumos varonis ir spiests kāpt pa dažādām uz tiesas kanceleju un izmeklēšanas komisiju telpām vedošām kāpnēm, apgūt vairāku stāvu labirintus, lai saprastu to, ka tiesa atrodas katras mājas bēniņos. Zīmīga ir Jozefa K. ierašanās uz pirmo izmeklēšanas komisijas sēdi – viņš telefoniski aicināts ierasties uz savas lietas izmeklēšanas procedūru, kura paredzēta svētdienā. Svētās dienas un tās devītās stundas izvēle noteikti nav nejauša, acīmredzot Kafka vēlējies akcentēt iespējamo grēksūdzes laiku. Romāna turpmākajā vēstījumā tiek saglabāts septiņu dienu cikls – svētdienās Jozefs K. jūtas aicināts doties ko darīt savas lietas labā. Sava attaisnojuma iespēju Jozefs K. saista ar māju bēniņos esošās tiesas lēmumiem gluži tāpat kā K., kurš izjūt atkarību no kalna virsotnē pilī pieņemtiem lēmumiem. Abos romānos veidotās augšējās vertikāles telpas atklātas kā augstākās varas iemiesojums, "Procesā" rādītā tiesa bēniņos uzskatāma par "Pils" varoņa K. iedomāti ideālās telpas analogu. Tomēr romāna "Process" ietvaros makropasaules telpa rādīta kā iespējamo augstāko instanci ietveroša, noslēgta un nepieejama un nav piedāvāta kāda no ielejas novērojamas ideālas telpas vīzija. Abas augstākās varas apdzīvotās telpas paliek nesasniegtas un ir iezīmētas kā principiāli nesasniedzamas.

Romānos "Process" un "Pils" vienādi ir gan makrotelpas, gan mikrotelpas veidojuma modeļi. Vissīkākie abu romānu kopējās labirinta telpas veidotāji ir personu

dzīves telpas. "Pils" ciemata zemo māju un cieminieku apdzīvojamo iekštelpu konstrukcijas biedējošā vienādībā atkārto cita citu kā sērkociņu kastītes – tās ir šauras, ar mēbelēm pārblīvētas, aptumšotas vai bezlogu telpas, kurās ir vai nu ļoti karsts, vai ledaini auksts un kurās uzturēties ir tikai nedaudz vieglāk kā ārā sniegputenī. Telpas nav izolētas, tās atrodas tuvu viena otrai, skolas klases telpas tiek izmantotas gulēšanai un ēdiena gatavošanai, sekretāri mitinās kanceleju gaiteņos. "Viss šeit bija izbūvēts sīkās detaļās, bet glīti. Telpa tika izmantota, cik vien iespējams. Gaitenī tik tikko bija iespējams paiet pilnā augumā. Malās vienas durvis atradās gandrīz blakus citām. Sānsienas nesniedzās līdz griestiem; laikam tas bija ventilācijas nolūkos, jo istabiņām šai dziļajā pagrabveida ejā droši vien nebija logu. Šo gluži nenoslēgto sienu trūkums bija gaitenī un neizbēgami arī istabās valdošais nemiers. Daudzas istabas izskatījās aizņemtas, vairākumā bija vēl nomodā, bija dzirdamas balsis, āmura sitieni, glāžu šķindēšana. Tomēr neradās īpašas jautrības iespaids."[101]

"Procesa" personu – Jozefa K., advokāta un gleznotāja istabas ir skaņas caurlaidīgas, tikai nosacīti no citām noslēgtas telpas, tās ir tumšas, smacīgas un pieblīvētas, logi aizsegti, tās vāri apgaismo mākslīgais apgaismojums vai svece. Istabu centrā atrodas gulta – viena no intīmākajām cilvēka lietām, kas uzskatāma par viņa personiskās, norobežotās dzīves telpas simbolu. Jozefu K. apcietina, kamēr viņš vēl guļ gultā, ar slimo un vārgo advokātu tiek runāts, viņam gultā atrodoties, savukārt gleznotāja istabā iespējams ienākt, tikai pārkāpjot pāri gultai. Līdzīgi piemēri minami arī romāna "Pils" sakarā. Ar šo konkrēto telpas elementa raksturojumu Kafka izceļ varoņu pilnīgo identificēšanos ar personu jeb savu ieņemamo sociālo lomu, absolūtu personiskā un intīmā noliegumu un publiskojamību, kas izkristalizēts arī "Pils" mērnieka K. secinājumā: "Nekur vēl K. nebija redzējis pārvaldi un dzīvi tā savijamies kā šeit, tā savijamies, ka reizumis varēja likties, ka pārvalde un dzīve apmainījušās vietām. Kāda gan, piem., nozīme bija līdz šim tikai formālajai Klamma varai pār K. darbu salīdzinājumā ar varu, kas Klammam vārda visīstākajā nozīmē piederēja K. guļamistabā?"[102]

Mērnieks K. ciematā ir ienācējs, kurš mēģina apgūt jauno telpu un kļūt par tās iemītieku, savukārt Jozefs K. ir ierēdnis, kas uzskatāms par tiesu sistēmas daļu. Jozefa K. un vairāku citu "Procesa" personu istabu līdzīgais veidojums akcentē apcietinātā piederību viņa tik nīstajai sistēmai, pilnīgu iekļaušanos apkārt valdošajā "absurda atmosfērā". Šķērsojot citu telpas, Jozefam K. tiek dota iespēja ieraudzīt savu intīmās dzīves neesamību, taču arī šajā ceļā varonis noiet apli un atgriežas sākumpunktā, nekādus sev būtiskus secinājumus neizdarot, ieraugot detaļas un reālijas, nevis būtību. Gan "Procesa" tiesu sistēmas telpu – sēžu zāļu, izmeklēšanas komisiju darbavietu, gan "Pils" kanceleju raksturojumi rada smacīguma, pārblīvētības, sazarotības iespaidu. Jo augstāk šīs telpas atrodas, jo smacīgāks gaiss tajās valda. Pēc uzturēšanās tiesu sistēmas kancelejās Jozefam K. nākas skriet "lejup pa

kāpnēm tik braši un tik lieliem lēcieniem, ka pašam gandrīz kļuva neomulīgi no šīm pārvērtībām"[103].

Visa nepabeigtā romāna iespējami iecerētā varianta kontekstā Jozefs K. nokļūst divās nozīmīgās situācijās, kuras nerisinās šauri ierobežotās un noslēgtās telpās: viena ir Broda sakārtotā "Procesa" fināla aina, otra – "Procesa" tapšanas laikā izdotajā un paša Kafkas sakārtotajā krājumā "Lauku ārsts" ietvertais romāna fragments – parabola "Sapnis" (*Ein Traum*). Jozefa K. nāves aina norisinās pilsētai tuvu esošās, pamestās un tukšās akmeņlauztuvēs, vidē, kas ir tikpat pelēka un bezdvēseliska kā visas citas iepriekš aprakstītās. Akmeņlauztuves apgaismo dabiska mēness gaisma, un no šīs vietas apkārtne kaut nedaudz pārskatāma. Jozefa K. pirmsnāves ceļā pazibējušais Birstnera jaunkundzes tēls, mēness gaismā mirguļojošais upes ūdens un negaidīti iedegtā gaisma pretējās mājas logā uzjunda viņā apzinīgai būtnei iespējamus jautājumus, rosina nekad nenotikuša iekšēja monologa aizsākumu. Noraugoties nāves soda izpildītāju absurdajās darbībās, Jozefs K. pirmo reizi apzinās līdz šim neapjausto pašnāvības iespēju, tādējādi apliecinot savas apziņas paplašināšanās perspektīvu. Paradoksālā kārtā pirmsnāves epizode ir pirmā situācija Jozefa K. dzīvē, kurā varonis tiecas izšķirt – "vai dzīve ir vai nav dzīvošanas vērta"[104], tā mēģinot rast atbildi uz visas esamības pamatjautājumu. Situācijā, kad "ir jau par vēlu", Jozefs K. apzinās, ka pašnāvība var būt viens no atrisinājumiem tad, ja cilvēkam nepiemīt nedz neatlaidība, nedz skaidrs skatiens, lai apzināti pieņemtu, izpētītu un pat iemīlētu šo absurda iezīmēto "tālo apvidu dīvaino veģetāciju"[105]. Soda izpildes situācija varonim sniedz pēdējo iespēju parādīt iespējamo cilvēcisko lielumu, izdarīt atbildīga cilvēka izvēli un izšķirties par apzinīgu rīcību: "K. tagad skaidri zināja, kas būtu viņam darāms – pašam sagrābt nazi, kurš ceļoja no rokas rokā, un iedurt ar to sev. Taču viņš to nedarīja, pagrozīja savu pagaidām vēl brīvo kaklu un palūkojās apkārt. Viņš nevarēja attaisnot pilnīgi visas cerības un uzņemties visu darbu ierēdņu vietā, atbildība par šo pēdējo kļūdu gūlās uz tā, kurš viņam bija atņēmis pēdējo spēku atlikumu."[106] Atteikšanās no atbildības savas nāves priekšā ierosina Jozefa K. apziņā jautājumus, uz kuriem meklējot atbildes būtu iespējams atbrīvoties no personas uzliktā sloga un atbrīvot cilvēcisko sevī, lai rastu izeju no labirinta, lai piedzīvotu cilvēka cienīgu nāvi. Tā kā šie jautājumi ir novēloti, arī K. cilvēciskā lieluma pierādījums nav iespējams, absurds svin uzvaru pār saprātu, un Jozefs K. mirst kā suns, "juzdams, ka kauns viņu pārdzīvos"[107].

Jozefa K. cilvēciskā lieluma, apzinātas un atbildīgas izvēles iespējamība ietverta vīzijas vai sapņa veidā parabolā "Sapnis", kuru dažkārt traktē kā Kafkas eventuāli iedomāto "Procesa" finālu. Tā konceptuālā nepabeigtība, atvērtais finmāls un nosacītā pārcelšanās ideālajās sapņa sfērās dažiem interpretētājiem šķitusi atbilstošāks finmāls nekā Broda izvēlētais. Jozefa K. sapņa darbība risinās kādā jaukā dienā, kad varonis pastaigājoties gluži nejauši nonācis kapsētā un apstājies pie nesen uzbērtas, svaigas kapa kopiņas. No krūmiem iznākušais mākslinieks Jozefa K. acu priekšā

ar zelta burtiem sāk rakstīt vārdus "Šeit dus...", kāda neizprotama traucēkļa dēļ nevar pabeigt iesākto, tad turpina vilkt J burtu. Pretstatā akmeņlauztuves ainai šeit rādīta Jozefa K. cilvēka cieņu apliecinošā izvēle: "Beidzot K. viņu saprata, [..] ar visiem pirkstiem viņš ierakās zemē, kura tikpat kā nepretojās; viss likās sagatavots; [..] pavērās liela bedre, kurā K. iegrima, maiga plūsma bija pagriezusi viņu uz muguras."[108] Kā augsts šīs izdarītās izvēles apliecinājums parabolas kulminējošajā finālā minēts augšā pa kapakmeni "vareniem vijumiem" joņojošais Jozefa K. vārds.

"Spriedums" un "Pārvērtība"

Nepabeigtajos romānos virknētie savstarpēji līdzīgie telpas modeļi atklāj personu apļveida riņķojumu pa ārpasaules labirintu jeb ceļa situāciju, taču stāstos tēlotā statiskā telpa atspoguļo personu iekšējo sastingumu jeb apstāšanās situāciju. Stāstu "Spriedums" un "Pārvērtība" darbība risinās dzīvokļos – Georga Bendemana un Gregora Zamzas privātajās istabās. Abos stāstos ir fiksēts darbības norises laiks – "Sprieduma" notikumi risinās skaistā pavasara laikā, vienas svētdienas ietvaros, "Pārvērtības" sižets aptver vairākus mēnešus, taču arī šajā stāstā tiek konkretizēts darbības sākuma un beigu punkts. Gregors Zamza kādu darbadienas rītu pamostas pusseptiņos, lai gan parasti viņš ceļas pulksten četros un piecos jau brauc uz darbu, savukārt kukaiņa Gregora Zamzas dzīvība izdziest pulksten trijos no rīta, parādoties pirmajai marta rīta gaismas nojausmai. Stāsta "Spriedums" notikumi risinās cilvēka sirdsapziņas tiesas un Dieva svētāmajā dienā, "Pārvērtības" darbība aizsākas un arī beidzas kādā parastā darbadienā.

Abos stāstos pieteiktās situācijas ir atšķirīgas. "Sprieduma" varonis Georgs Bendemans atrodas pie rakstāmgalda, kur tikko uzrakstījis vēstuli pašlaik Pēterburgā mītošam jaunības draugam, un skatās pa logu "uz upi, tiltu un otrā krasta pakalniem vārā zaļumā"[109]. "Pārvērtību" varonis Gregors Zamza pamostas savā gultā un ir pārvērties par milzu zirnekli. Pēc pārvērtības fiksējuma viņa skatiens vispirms kavējas pie attēla virs galda, kurā redzama ar kažokādas cepuri un boa greznojusies dāma, un tikai pēc tam pievēršas logam – ir apmācies, "pret palodzes skārdu sitas lietus lāses"[110], kas dara Zamzu melanholisku. Georgs Bendemans ārējo pasauli skata savām acīm, Gregors Zamza to neredz, tikai sadzird un nojauš, bet pievērš uzmanību savas iekšējās telpas reālijām. Šim ievada epizodēs fiksētajam telpas uztveres veidam ir liela nozīme abu stāstu vēstījuma kopējā uztverē. Georgs Bendemans atklājas kā cilvēks, kurš savu iekšējās pasaules telpu cenšas pielīdzināt pa logu novērojamās un idealizētās ārpasaules veidolam, savukārt Gregors Zamza iemiesojies personas lomā tiktāl, ka viņa ārpasaules vērojumu pilnībā aizstājis nemitīgs darbošanās process. Georgs Bendemans dzīvo pašradītā iluzorā pasaulē un ir gatavs šī slēpņa tālākai pilnveidei, taču Gregora Zamzas pasaules uztverē dominē nekrofila attieksme, kas izpaužas nedzīvas un nedabiskas, pašradītas matērijas

apjūsmojumā. Abu varoņu skatījums uz savu dzīvi dēvējams par iluzoru – Georga slēpnis ir eiforisks sapnis, Gregora slēpnis – nemitīga darbošanās un pienākumu veikšana. Abu stāstu vēstījums fokusējas dzīves izņēmuma situācijā jeb piespiedu apstāšanās brīdī, kad ārējo apstākļu ietekmē varoņiem tiek dots laiks veikt norēķinus ar sirdsapziņu. Iepretim romāniem "Process" un "Pils", kuros attēlota varoņu nemitīgā klīšana pa ārējo pasauli un savas iekšpasaules ignorance, "Spriedumā" un "Pārvērtībā" rādīts savas iekšpasaules telpā iesprostots cilvēks, kurš nonāk neizbēgamā konfrontācijā ar sirdsapziņu. Georgs un Gregors piedzīvo katram cilvēkam primāri atrisināmas situācijas, bez kuru atšķetinājuma jebkādas tālākas kustības cauri ārpasaules labirintiem ir bezmērķīgi klaiņojumi, kas jau iedīglī lemti neizbēgamai neveiksmei. Šajos stāstos Kafka ieskicē to iekšpasaules revīziju, kas būtu nepieciešama labirinta izejas meklētājam, un atklāj savu varoņu sakāvi šī sarežģītā uzdevuma priekšā.

"Sprieduma" varoņa Georga Bendemana vēstuli Pēterburgas draugam iespējams uztvert kā simbolisku grēksūdzi, kuras teicējs kādas, viņaprāt, augstākas un uzmanīgi saudzējamas autoritātes priekšā vēlas izskatīties pēc iespējas necilāks un neveiksmīgāks. Kafka atklāj sava varoņa patiesā, izteikti gaišā noskaņojuma neatbilstību vēstulē paustajam. Georgs Bendemans, rakstot vēstuli draugam, jūtas apmierināts un gandarīts par pēdējo divu gadu panākumiem veikala lietās, kā arī ir patīkami satraukts par gaidāmo saderināšanos ar Frīdu Brandenfelda jaunkundzi, taču vēstulē nav minēts neviens no šiem patīkamajiem Georga dzīves labklājības rādītājiem, jo Georgam ir kauns un neērtības sajūta drauga priekšā. Stāsta sākumā varonis ir mierā gan ar personiskās dzīves, gan ar ārpasaules telpu, viņš visai labi tiek galā arī ar savu vainas sajūtu un grēcīguma apziņu. Noskaņa mainās, kad Georgs dzīvoklī šķērso īsu gaiteni un iegriežas tēva istabā, kurā nav bijis mēnešiem ilgi. Pretēji Georga apgaismotajai un ārpasaulei atvērtajai telpai tēva apdzīvotā istaba ir tumša pat saulainā priekšpusdienā, tās logam priekšā ir augsts mūris. Konflikts ar tēvu sākas pēc tam, kad Georgs izrādījis patiesas rūpes par viņu un noteikti izteicis lēmumu mainīt tēva tumšo un sasmakušo istabu pret gaišu un vēdināmu telpu. Konflikta laikā Georga pašsajūta radikāli mainās – tiek pamodināta viņā dusošā vainas un grēcīguma sajūta. Georgam tiek pārmests melīgums ("blēdīgu vēstulīšu" rakstīšana), drauga nodevība, mātes piemiņas zaimošana, tēva nopelnu nenovērtēšana un nepateicība, nodošanās netiklībai. Konflikta centrālais jautājums ir Pēterburgas drauga esamība vai neesamība – sākotnēji tēvs pilnībā noliedz šāda drauga eksistenci un nespēj to atcerēties, tad atklāj, ka jau sen iepazinies ar Krievijā vārgstošo un slimo draugu, kam viņa dēls nemitīgi melo, un nodibinājis "brīnišķu savienību". Tēva dusmu izvirduma izraisīto dēla izmisuma ainu iespējams interpretēt kā šokējošu atklāsmi par savas dzīves caurredzamību un pilnīgo pakļautību "visu redzošā" vērtētāja un soģa priekšā. Izvairoties no pārāk skaidru alegoriju un konkrētu nozīmju fiksējumiem, šo "Spriedumā" pieteikto "visu redzošo" vērtētāju

var interpretēt gan kā dievišķā spēka, gan jebkādas autoritatīvas varas, gan arī cilvēka sirdsapziņas un paštiesas simbolu. Tēva izkliegtais spriedums iznīcina Georga priekšstatu par savas individuālās telpas jeb slēpņa pastāvēšanu un iespējām izbēgt no vērtējuma un soda: "Tagad tu tātad zini, kas ir bijis vēl bez tevis, līdz šim tu zināji vienīgi par sevi pašu! Nevainīgs bērns tu patiesībā biji, bet vēl patiesīgāk tu biji velnišķīgs cilvēks! – Un tāpēc zini: tagad es piespriežu tev nāvi noslīkstot!"[111]

Pēc konfrontācijas ar tēvu Georgs spiests pamest savu telpu, kas tēva skatījumā atzīta par aplamas dzīves telpu, un iznīcināt pats sevi, jo tēva acīs viņa dzīvībai nav vērtības. Stāsta finālā Georgs "jutās izdzīts no istabas", metās pa pakāpieniem lejā "kā pa slīpu virsmu", izskrēja no mājas un "kā dzīts traucās pār ielu uz ūdens pusi"[112]. Kafka rāda sava varoņa alkaino vēlmi izpildīt tēva piespriesto nāves sodu noslīkstot – Georgs kā izsalkušais pēc ēdiena metas upes ūdeņos, ko pirms neilga brīža vērojis pa logu. Georga Bendemana iekšpasaules harmoniju un atvērto skatījumu uz ārpasauli iznīcinājis tēvā projicētās augstākās varas (dievišķās varas vai sirdsapziņas) spriedums. Stāstā "Spriedums" tēlotā situācija atklāj to, ka no varas spiediena iespējams izbēgt tik ilgi, līdz šķērso tās ietekmes telpu un nonāk konfrontācijā ar to, līdz no savas apziņas izstumj augstākā atskaites punkta esamību. Mirklī, kad atskaites sistēma sākusi darboties, cilvēks vai nu pārdzīvo visdziļāko vēlmi pēc šķīstīšanās, vai arī ir gatavs pašiznīcināties sava maziskuma dēļ. "Sprieduma" varonis nav gatavs sevi ieraudzīt ārpus iedomātās sociālās vai pašradītās lomas un sevis vai Dieva priekšā veikt pilnīgu sirdsapziņas izmeklēšanu, viņš joprojām ir neapzinīgais cilvēks, un bailes no soda ved viņu pretī iznīcībai. Tēva izkliegtā sprieduma bezierunu izpilde un alkainais skrējiens pretim glābjošajiem upes ūdeņiem ir dziļu, pēkšņi uzjundītu kauna jūtu motivēts.

Stāsta "Pārvērtība" varonis Gregors Zamza jau sākotnēji ir novērsies no apkārtējās pasaules un dzīvo apmierinātībā ar savas iekšējās telpas kārtību. Gregora skatījumā liela nozīme ir ārpasaulē veicamajām funkcijām – darba pienākumiem un atbildībai ģimenes priekšā, taču ārpasaules būtību viņš uztvert vairs nav spējīgs. Par to liecina gan Gregora istabas reālijas – no ilustrēta žurnāla izgrieztais, glītā, apzeltītā ietvarā ierāmētais dāmas attēls un tekstilpreču kolekcija, gan arī parasti aizslēgtās durvis. Ceļojumu laikā iemantotā piesardzība, kas iemācījusi dzīvoklī uz nakti aizslēgt visas durvis, pārvērstajam Gregoram sākotnēji liek slēpties savā noslēgtajā telpā, cerot uz pagaidu izolācijas un notikušā noklusēšanas iespēju. Pie zirnekļveidīgā Gregora durvīm klauvē māsa, māte, tēvs un darbabiedri, viņi šķiet traucējoši un nevēlami līdz brīdim, kad atnākušais prokūrists sāk apelēt pie Gregora pienākuma sajūtas. Šīs uzrunas laikā zirneklī tiek atmodināta aizvainota persona – būtne, kuras sociālā loma aizēnojusi visu individuālo, un kritika liek viņam mēģināt atdarīt istabas durvis. Šajā mirklī savas mikrotelpas durvis atvērt gatava ir persona, nevis cilvēks, taču to izdarīt nav iespējams, jo Gregora identificēšanās ar ieņemamo sociālo lomu un nekrofilais pasaules redzējums projicējies ne tikai

necilvēciskā vizuālā veidolā, bet arī tam atbilstošā pašizpausmes veidā, kas liedz pārvietoties un sazināties kā cilvēkam. Līdz šim slēptās būtības transformācija uzskatāmās izpausmēs ir tā, kas liek Kafkas varonim izjust izmisuma šausmas. Tagad viņš gatavs atdarīt durvis pat ar zobiem un pieņemt jebkādu – pat ārsta un atslēdznieka palīdzību: "Viņš jutās atkal iekļauts cilvēciskajā lokā un gaidīja lielisku un pārsteidzošu veikumu no abiem – no ārsta un no atslēdznieka, nemaz īsti nenodalīdams vienu no otra."[113] Kad Gregoram izdodas durvis atdarīt paša spēkiem, viņš sastopas ar savu tuvinieku un darbabiedru pretīguma un šausmu izpausmēm. Gregors tiecas uzkavēties durvju atverē starp savu istabu un pārējo dzīvokli, viņš grib doties pakaļ aizejošajam prokūristam, lai turpinātu paskaidrojumus par savu tagadējo situāciju: "..zem kājiņām bija ciets pamats; ar prieku viņš manīja, ka tās paklausa visā pilnībā; pat tiecās nest viņu turp, kurp viņš vēlētos, un jau viņš noticēja, ka visas ciešanas tūlīt pat galīgi vērsīsies par labu."[114] Gregora gatavība iziet no savas mikrotelpas ārējā pasaulē, lai arī tā ir tikai viņa ģimenes dzīvokļa telpa, piedzīvo fiasko – tēvs, šņākdams kā atbaidošs briesmonis, spieķi un avīzi vicinādams, ar "patiesi glābjošu grūdienu" ielidina savu zirnekļveidīgo un no sitieniem asiņojošo dēlu atpakaļ viņa istabā un aizcērt durvis. Iepriekšējā dzīves periodā neapzinātā izolācija noslēgtajā telpā tiek pilnībā apzināta un rada nepārvaramu vēlēšanos iziet no istabas vai uzņemt tajā kādu citu. Te attēlota Kafkas prozai tipiskā situācija, kad neglābjami "ir jau par vēlu"[115] ko mainīt un attēlotā persona arī neapzinās, ko būtu vajadzējis mainīt iepriekš: "Rīta agrumā, kad durvis bija aizslēgtas, visi bija gribējuši ienākt pie viņa, bet tagad, kad viņš bija atvēris vienas durvis un pārējās acīmredzot bija atvērtas dienas gaitā, nenāca vairs neviens, un tagad arī atslēgas bija iebāztas slēdzenēs no ārpuses."[116]

Stāsta "Pārvērtība" turpinājumā tiek rādīta personas mikrotelpas pakāpeniska sašaurināšanās, kas aizsākusies pēc tam, kad faktiskā izolācija beidzot ir apzināta un atsvešinātība no cilvēkiem projicējusies cilvēciskajai apziņai nepieņemamā veidolā. Kad Gregors ir aptvēris savas istabas nošķirtību un tuvinieku nevēlēšanos tajā ienākt, viņš turpina norobežošanos un atrod patvērumu zem sofas. Derdzīguma sajūtai pieaugot, mikrotelpa tiek sašaurināta vēl vairāk – sofai pāri tiek pārvilkts palags, lai zirnekļveidīgo Gregoru nebūtu iespējams ieraudzīt pat viņam vistuvākajam cilvēkam – māsai.

Kafkas stāsta varoņa epizodiskie mēģinājumi atjaunot kontaktus ar ārpasauli nevainagojas rezultātiem – jo šaurākos slēpņos Gregors sevi ieslēdz, jo vairāk viņš attālinās gan no ārpasaules uztveres iespējām, gan no cilvēciskās apziņas darbības veida. Rakstnieks tēlo vairākas situācijas, kurās tiek atklāta Gregora vizuālo izmaiņu transformēšanās cilvēciskai būtnei neraksturīgā apziņas darbībā. Piemēram, naktīs Gregors izlien no sofas apakšas un pārdabisku pūļu rezultātā nokļūst līdz logam, lai tikai mēģinātu atcerēties reiz piedzīvotās atbrīvojošās sajūtas, ko senāk radījusi skatīšanās pa logu: "Jo patiesībā dienu no dienas arvien neskaidrāk viņš saredzēja

visu, kas bija kaut mazliet attālu [..] un, ja pilnīgi noteikti nezinātu, ka dzīvo klusajā, bet gluži pilsētnieciskajā Šarlotes ielā, tad būtu varējis noticēt, ka pa savu logu noraugās tuksnesīgā apvidū, kurā neatšķirami savienojas pelēkās debesis un pelēkā zeme."[117] Gregors vairs nevar runāt, zaudē redzes spēju, viņam kļūst nepanesams arī svaigais gaiss, kuru māsa cenšas ielaist neciešami piesmakušajā telpā, pilnībā mainās viņa ēšanas paradumi un izpriecas, jo uzturēšanās šauri noslēgtajā mikrotelpā deformējusi psihi.

Stāstā "Pārvērtība" Kafka rāda, kā apkārtējo apziņai vispirms kļuvis nepieņemams Gregora svešais veidols, to acīs viņš kļuvis par neizprotamo svešo jeb "citu", kuru viņiem šķiet neiespējami izprast un adekvāti uztvert. Savukārt absolūta saskarsmju neesamība pakāpeniski Gregoru novedusi līdz cilvēciskās apziņas degradācijai, taču to viņš pats vairs aptvert nespēj. Kukaiņveidīgās kreatūras makropasaule reducējusies līdz viņa iepriekšējās dzīvojamās istabas apmēriem, un, kad māsa un māte vēlas atbrīvot telpu no lietām, kas viņam traucē pārvietoties, Gregors izjūt neaprakstāmu sašutumu. Būtībā šīs reiz nozīmīgās viņa privātās telpas lietas – skapis, rakstāmgalds un glezna pie sienas – jau uzskatāmas par atmiņām, un ir paredzams, ka to uztveres process pakāpeniski kļūs tikpat neiespējams kā apkārtnes vērojums pa logu. Jaunajam Gregora apziņas stāvoklim atbilstošā tagadējās makropasaules pārveide varonī izraisa pēdējo izmisuma vilni: "Vai viņam tiešām gribējās, lai siltā, ar mantotām mēbelēm omulīgi iekārtotā istaba tiktu pārvērsta par alu, kurā viņš varētu netraucēti rāpot visos virzienos, tomēr vienlaikus arī ātri un pilnīgi aizmirstu savu cilvēcisko pagātni? Viņš taču jau tagad bija tuvu tam, lai visu aizmirstu, un tikai sen nedzirdētā mātes balss bija viņu atmodinājusi."[118]

Kafka atklāj Gregora izmisīgos centienus saglabāt savas cilvēciskās pasaules telpu, pieļaujot pat vardarbību spraigajā cīņā par pēdējā nozīmīgā telpas elementa – dāmas portreta – saglabāšanu. Šī cīņa noved varoni ne tikai līdz garīgas, bet arī fiziskas iznīcības sākumam. Bailes no augstākās autoritātes – tēva – paralizē Gregora pašsaglabāšanās instinktus, viņš aizmirst par jauniegūtajām prasmēm pārvietoties ne tikai pa grīdu, bet arī pa sienām, tāpēc nespēj izvairīties no tēva sviestajiem āboliem. Miesā ieurbusies tēva varas zīme ierobežo Gregora kustības spējas, līdz ar to viņam atņemtas arī pēdējās cilvēciskās izvēles un brīvības iespējas. Gregora nākamā, jau statiskā metamorfozes pakāpe simbolizē pilnīgu apziņas iekapsulēšanos.

Sprostā esošais Gregors ģimenes skatījumā tiek atzīts par nekaitīgu un pagaidām paciešamu svešu būtni, ar kuru neviens vairs nerēķinās kā ar cilvēku. Pa durvju spraugu Gregoram beidzot tiek ļauts nolūkoties ģimenes gaitās: "..gulēdams savas istabas tumsā, nesaredzams no dzīvojamās istabas, varēja saskatīt visu ģimeni pie apgaismotā galda un klausīties viņu runās zināmā mērā ar vispārēju atļauju, tātad pavisam citādi nekā agrāk."[119] Gregors vairs nav pilnībā nošķirts no ģimenes, netiek vairs domāts nedz par viņa uzturu, nedz arī par iespēju kustēties un tīrību. Gregora

kādreizējā mikropasaule, tagadējā makropasaule tiek pieblīvēta ar ģimenei nevajadzīgām lietām un atkritumiem, pats Gregors ir noputējis un apbiris ar vecu ēdienu paliekām. Turpmākajā vēstījumā uztverama doma, ka ar cilvēcisko apziņu zaudējušu kreatūru tomēr ir jārēķinās, jo statiskā pozīcijā esošais agri vai vēlu kļūst bīstams, ieilgusī vakuuma situācija prasa piepildījumu. Gregora kukaiņa apziņu vairs nenomoka vainas sajūta bez apgādības palikušās ģimenes priekšā, viņu vairs neuztrauc paša atbaidošais izskats, kas iepriekš licis izmisīgi slēpties, uz brīdi Gregors pat ir zaudējis baiļu sajūtu autoritātes priekšā. Par kreatūru pilnībā pārtapušais Gregors ir kļuvis par savu instinktu vergu – sākotnēji viņš tīko pēc ēdiena, bet, ilgstoši to nebaudījis, atsakās no tā pilnībā. Kādu vakaru, klausoties, kā viņa māsa izklaidē ģimeni un jaunos īrniekus, spēlējot vijoli, Gregora izmainīto psihi sāk vajāt vēlme sagūstīt māsu, lai tādā veidā aizpildītu savu tukšo iekšpasauli. Pārdabiskā veidā Gregors ir spējīgs pārvarēt savas piedrazotās pasaules telpas robežas, lai iekļūtu viņam gandrīz nepieejamajā citā pasaulē un nolaupītu tās, viņaprāt, lielāko skaistumu: "Viņš apņēmās tikt līdz māsai, paraustīt viņu aiz svārkiem un tādējādi dot mājienu, lai viņa ar savu vijoli nāk uz Gregora istabu, jo šeit viņas spēlēšanu neviens neatalgo tā, kā nolēmis atalgot viņš. Gregors bija nolēmis vairs nelaist māsu ārā no savas istabas, vismaz, kamēr būs dzīvs, viņa briesmīgais izskats pirmo reizi kļūs noderīgs [..]; māsa paliks pie viņa nevis piespiedu kārtā, bet gan aiz brīvas gribas, viņa sēdēs Gregoram līdzās uz sofas..."[120] Kukainis, kuru jaunā apteksne mīļvārdiņā sauc par "veco mēslu bambalu", ir pieņēmis arī kukaiņveidīgo eksistences pamatu – nepieciešamību savas dzīvības uzturēšanai baroties ar citu, dzīvu vai nedzīvu matēriju audiem, instinktīvi izvēloties vislabākos enerģijas avotus. Turpmākajā stāsta daļā atspoguļotas dabas pasaules likumības – upura (šajā gadījumā – māsas) pašsaglabāšanās instinkts liek izteikt galīgo lēmumu: "Šī nezvēra priekšā es negribu minēt sava brāļa vārdu un tāpēc tikai pateikšu: mums jāmēģina tikt no viņa vaļā."[121] Pirms neatgriezeniskas Gregora ieslodzīšanas viņa piedrazotajā telpā ģimenes lokā izskan atkārtotas un nožēlas pilnas nopūtas: "Ja viņš mūs saprastu [..], tad ar viņu varbūt varētu vienoties."[122] Līdz ar to stāstā "Pārvērtība" Kafka saasināti problematizējis tēmu par degradētas apziņas nepieejamību un atklājis bīstamību, ko rada deformēts pasaules skatījums.

Ieslodzītā un savu telpu nepiepildījušā Gregora nāve un viņa līķa aizslaucīšana ar vienu slotas vēzienu pilnībā maina stāsta fināla telpiskās kategorijas. Ir agrs rīts, kalpone plaši atdara logu, pa kuru ieplūst spirgts marta gaiss, vēlāk arī spoža saule, no dzīvokļa tiek izdzīti īrnieki, un vakarā tiek plānots atlaist arī kalponi. Zamzu ģimene plāno Gregora iekārtoto dzīvokli nomainīt pret citu, jo šī telpa viņu acīs ir neērta un nederīga. Stāsta finālā meistarīgi veidota pārsteiguma un negaidītības situācija – kā izrādās, visiem ģimenes locekļiem ir jaunas un daudzsološas karjeras iespējas, un Gregora upuris savu tuvinieku labā un nodošanās ģimenes vienīgā apgādnieka lomai izskatās pilnīgi absurda un nevajadzīga. Lai uzskatāmi demonstrētu

Zamzu ģimenes pakļautību Gregora deformētajai psihei, Kafka maina stāsta personāža uzturēšanās vietu: "Tad visi trīs kopā atstāja dzīvokli, ko nebija darījuši jau mēnešiem ilgi, un ar elektrisko tramvaju brauca uz ārpilsētu zaļumos."[123]

Iepriekš izvērstajā interpretācijā Gregora ģimenes locekļi aplūkoti upura pozīcijā, tomēr ir iespējams arī apvērsts skatījums, jo visi šī Kafkas stāsta tēli ir kādu noteiktu izturēšanās veidu projekcijas, tādēļ tie var mainīties lomām.[124] Ģimenes apgādnieka pārvēršanās par kopjamu kukaini ļauj tuviniekiem atbrīvoties no iepriekšējās dzīves laikā piemērotajām maskām un atklāt viņu mainīgo identitāti. Tēva pārvērtība realizējusies kā krasa nesakoptā tēla nomaiņa – stāsta sākumā attēlotais smagnējais un nogurušais vecis pārtapis par spraunu, staltu un modru vīru spodri zilā, zelta pogām rotātā formas tērpā. Dēla pārvērtība dienas gaismā izcēlusi viņa grūti maskējamo despotismu un varaskāri, kas pirms tam slēpta zem nespēcīga veča maskas. Māsas Grētes pārvērtības vērojamas viņas neprognozējamā attieksmē pret Gregoru – no nesavtīgas labdares un Gregoru vissaprotošākā cilvēka viņa pārtapusi par iznīcinošu triecienu raidītāju: Grēte ierosina pārveidot brāļa istabu, un tieši viņa pirmā izsaka vēlmi atbrīvoties no Gregora. Māsa, kura Gregoram bijusi vistuvākais cilvēks, pierāda, ka nav nekā noteikta un nemainīga, uz ko būtu iespējams paļauties. Mātes pārvērtības atklājas vājuma izpausmēs un asajās reakcijās, vērojot dīvainās dēla pārmaiņas. Šīs pārvērtības spilgti atklāj apkārtējā pasaulē valdošo naidīgumu pret subjektu, ikvienas vērtības nestabilitāti un nedrošību.

Atšķirībā no Gregora, kura apziņa līdz zināmam brīdim fiksē viņa pārvērtību procesu, ģimenes locekļi savu garīgo transformāciju neapzinās, tādēļ arī autors saglabā viņu cilvēciskos ārējos veidolus. Gregors ģimenes acīs tiek uzskatīts par grēkāzi, ģimenes nedienu un ļaunuma sakni, kura bojāeja tiek traktēta kā iespējamā atbrīvošanās un kopējo grēku izpirkums. Upurējot būtni, kas neapzinās savu grēku, ģimenes locekļi atgūst vitalitāti un pilnā mērā var turpināt savu infantilo eksistenci. Šādā aspektā Kafkas stāsta varonis bieži salīdzināts ar krustā sisto Pestītāju.

Varoņu iznīcība stāstu "Spriedums" un "Pārvērtība" finālā ir atšķirīga. Georgs Bendemans konfrontācijā ar sirdsapziņu nespēj pārdzīvot šoka stāvokli un, juzdams neiedomājamu kaunu, padevīgi pieņem spriedumu un atsakās no sava pasaules skatījuma. Gregors Zamza mēģina turpināt savu eksistenci un pielāgoties jaunajiem apstākļiem. Būdams patiesi cilvēka cieņu apkaunojošā stāvoklī un piedzīvojot arvien tālāku degradāciju, Gregors pakāpeniski atbrīvojas no kauna, tātad arī – no vainas izjūtas. Viņa bojāeja nav izmisuma pilns un spontāns pašlikvidācijas akts, bet gan noguruma un vārguma izraisīta izdzišana. Kafka atklāj šādas būtnes vēlmi dzīvot tik ilgi, cik vien tas iespējams. Tādējādi stāsti "Spriedums" un "Pārvērtība" uzskatāmi par nosacītiem pretpoliem – "Spriedumā" atklāts nepamatots kauns par savas mikrotelpas savdabību, mazvērtības kompleksa izraisīta neticība saviem spēkiem un šādas apziņas pašnoliegums, turpretim "Pārvērtībā" rādīts kroplas

apziņas dzīvīgums un degradācijas izraisīta vēlme tai pakļaut arī citus. Kafka zīmīgi prognozē reflektējošas apziņas kapitulāciju un noslēgtas, aprobežotas apziņas salīdzinošo dzīvotspēju un ietekmes spēku.

Apziņas krīzes pārvarēšanas mēģinājumi, tradicionālo un novatorisko elementu saplūsme Hermaņa Heses romānā "Stepes vilks"

Hermaņa Heses romāna "Stepes vilks" vieta modernisma literatūras kontekstā

Laiks pēc 1925. gada vācu literatūrā dēvējams par literārā plurālisma periodu, kad notiek strauja un dinamiska literāro tendenču maiņa, vērojami "visu vērtību pārvērtēšanas" rezultāti. Modernisma literatūras ietvaros joprojām attīstās montāžas romāna un konsekventa atsvešinātā žestu figūru rakstības (*gestische Schreibweise*) tradīcija, bet aktualizējas arī 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs valdošā "cilvēces mijkrēšļa" pārvarēšanas tendence. Noārdīšanas procesos cilvēka aptumšotā apziņa tiecas rast izeju un atbrīvotību, mēģina apzināt racionāli neaptveramo dvēseles pasauli. Iepretim Kafkas stāstā "Kādas cīņas apraksts" izkristalizētajai atziņai, ka "dzīvot nav iespējams", vairāki autori tiecas meklēt to subjektīvās esamības veidu, kas tomēr būtu iespējams un cilvēciskajai pašcieņai atbilstošs. Pretstatā Kafkas prozā veidotajam cilvēkam skrūvītei bez dvēseliskā kodola vācu literatūrā vērojami centieni kopt dvēseles dzīvi un atjaunot to. Šī literatūras tendence sabalsojas ar Zigmunda Freida psihoanalīzes teoriju 19.–20. gadsimta mijā un tās atzariem 20. gadsimta sākumā, īpaši ar Karla Gustava Junga 20.–30. gados izstrādātajām analītiskās psiholoģijas nostādnēm. No psihoanalīzes atvasinātās teorijas fiziskajā pasaules ainā tiecas iekļaut to, kā tur pirms tam pietrūka – dvēseles fenomena. Šo teoriju popularitātes pamatā ir neticība subjekta iespējām izmainīt apkārtējo realitāti un cerība iemācīties sakārtot savu iekšējo pasauli. Igors Šuvajevs psihoanalīzes uzplaukumu saista ar Austroungārijas kultūrvēsturisko kontekstu: "Kakānijas impērija ir Austrumu un Rietumu tikšanās arēna. Šajā impērijā, kurā arhaiskais sadzīvo ar moderno, visā asumā atklājas cilvēciskās eksistences negarantētība. Līdz ar to cilvēkam nākas izstrādāt sevis pašradīšanas un pašuzturēšanas mākslu. [..] Cilvēciskās eksistences negarantētība paredz piepūles tehniku, kas izpaužas vārdā, balsī. Vārdā ietvertā izturēšanās raksturo cilvēka dzīvi, nereti veidojot modeli, saskaņā ar kuru tā tiek dzīvota."[125] Freida un Junga piedāvātā, vārdā izpaustā "dzīves mākslas" jeb tehnikas apguve sasaucas ar cilvēka dvēseles izziņu literatūrā.

Jau gadsimtu mijā par galvenajiem dvēseles fenomena izpētes līdzekļiem gan psihoanalīzē, gan mākslā kļūst mītiskā sfēra. Analītiskās psiholoģijas meistara Junga arhetipu teorijā mākslas aktīva pievēršanās arhetipiskajam tiek traktēta kā sabiedrības glābšanas un garīgās veselības uzturēšanas iespēja: "Pirmtēlu valodā runājošais runā it kā tūkstoš balsīm, viņš valdzina un pakļauj, viņš paceļ apzīmējamo no vienreizējā un pārejošā vienmēresošā sfērā, viņš paceļ personisko likteni cilvēces likteņa līmenī un tādējādi izbrīvē mūsos visus tos palīdzīgos spēkus, kas ļauj cilvēcei paglābties no briesmām un pārdzīvot pat visgarāko nakti."[126] Indivīda dvēseles dzīves attīstība atbalso visai cilvēcei raksturīgas norises, tādēļ tās iepazīšana var palīdzēt saprast cilvēces attīstības būtiskas kopsakarības. Mītiskā aktualizēšana literatūrā 20. gadsimta sākumā ir veids, kā saglabāt kādu atskaites sistēmu, kā darīt cilvēku redzīgu un spriest spējīgu.

Mītiskā slāņa ieplūdinājums, arhetipisku tēlu un situāciju pieteikums rodams Kafkas prozā, taču tas vairāk raksturojams kā autora bezapziņas procesu inspirēta parādība. Viņa pievēršanās mītiskiem tēliem un situācijām nav saistīta ar ticību, ka pārlaicīgais varētu kādā veidā kalpot kā laikmetīgo parādību izskaidrojuma atslēga. Kafkas īsprozā attēlotās sirēnas klusē un pārsteidz tieši ar nevēlēšanos valdzināt (līdzībā "Sirēnu klusēšana"), jūru valdnieks Poseidons savus pārvaldītos ūdeņus nemaz nepazīst ("Poseidons"), bet Prometeja sodīšanas cēloņus neviens sen vairs neatceras ("Prometejs"). Kafkas izpratnē leģendas nenogurstoši mēģina skaidrot neizskaidrojamo, bet ar to palīdzību pasaules sarežģītība nav atšķetināma. Hermaņa Heses daiļradē turpretim maģiskais, fantastiskais un mītiskais kļūst par jaunu īstenības izteiksmes veidu, par realitātes būtības un cilvēka psihes procesu atklāsmes veidu. Romānā "Stepes vilks" (*Der Steppenwolf*, 1927) apzināti un mērķtiecīgi aktualizēti katra cilvēka attīstībā nozīmīgi pirmtēli, to būtības izpratne uzskatīta par svarīgu garīgās veselības un pilnvērtīgas eksistences garantu.

Kafka un Hese ir vācu literatūras klasiķi, kuriem daudz kopīga. Abu autoru dzīves un daiļrades ceļi risinās 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā – Heses dzīves laiks gan ir krietni garāks un ietiecas 20. gadsimta otrajā pusē. Kafka pēc tautības ir ebrejs, Hese arvien uzsvēris savu daudznacionālo izcelsmi. Lielu ietekmi uz rakstnieku personību atstājusi ģimene, jo īpaši tēvs. Abiem raksturīga vientuļnieka un atsvešinātā pozīcija attieksmē pret saviem tuviniekiem un plašāku sabiedrību, vērojamas gan komplicētas attiecības ar pretējo dzimumu, gan ilgstošas pārdomas par radoša cilvēka atbilstību ģimenes dzīvei. Abi rakstnieki mūža lielāko daļu aizvadījuši ārpus Vācijas – Kafka dzīvojis Prāgā, kas tolaik ir Austroungārijas sastāvdaļa, Hese lielākoties dzīvojis Šveicē un ieguvis Šveices pilsonību. Paši rakstnieki nav norobežojuši daiļradi no sava pasaules skatījuma un empīriskās pieredzes – Kafka dienasgrāmatās fiksējis kopsakarības starp saviem sacerējumiem un pavisam konkrētām personiskām sajūtām, Hese savu darbu vai radošā procesa komentāros vairākkārt apgalvojis, ka visas viņa grāmatas ir pašizpausmes mēģinājumi,

dvēseles dzīves kolīziju atspulgi, sevis meklējumu atklāsme: "Visi mani sacerējumi vēsta tikai par mani, ir manu peripetiju spoguļi [..]. Pat tajās grāmatās, kurās izvērpu citu likteņus, iezīmēju vienu un to pašu vidi, vienu likteni – savējo."[127]

Heses un Kafkas dzīves faktu sastatījumā izgaismojas abu līdzīgie apstākļi un atšķirīgā ceļa izvēle. Kafka visu dzīvi pakļauj despotiskā tēva vēlmēm, tā arī nekad nespējot saņemties un īstenot pats savu gribu, taču Hese jau agrā jaunībā spēj sacelties pret tēva ieceri ieraudzīt dēlu mācītāja statusā un bēg no Maulbronnas klostera semināra, iegūst izglītību pašmācības ceļā, kļūst neatkarīgs, strādājot visdažādākos darbus, un sasniedz savu mērķi – jau 1904. gadā kļūst par tā saukto brīvo rakstnieku un žurnālistu. Abu rakstnieku dzīvi aptumšojušas slimības, Hese vairākkārt bijis uz nervu sabrukuma un pašnāvības robežas (visspēcīgākā krīze vērojama laikā no 1914. līdz 1917. gadam), taču vienmēr radis iespēju pacelties arī no viszemākā punkta un sākt visu no sākuma.

Heses un Kafkas proza uzskatāma par viņu diametrāli pretējās dzīves uztveres projekciju. Lielā mērā abu autoru daiļrades balstītas mimētiskā vēstījuma tradīcijās. Gan Kafkas, gan Heses proza, neraugoties uz to piederību stāsta, pasakas, parabolas vai romāna žanram, savdabīgā veidā turpina laikmeta jeb laika romāna (*Zeitroman*) un attīstības romāna (*Bildungsroman*) tradīcijas. Kafkas darbi var tikt uzskatīti par attīstības romāna apvērstu variantu, kuros rādīts cilvēciskās apziņas regress, Heses prozas sacerējumus vieno apziņas attīstības perspektīva un apgaismības sasniegšanas tēma. Abu rakstnieku daiļradē pieteikto tēmu izejas pozīcija ir viena – tiek rādīts krīzes situācijā dziļi iestidzis cilvēks, taču pasaules tvēruma koncepcija ir atšķirīga. Kafka rāda cilvēka absolūto bezspēcību pasaules absurda priekšā, atteikšanos no līdzdalības pasaules veidošanā un pakāpenisku cilvēka garīgās iznīcības ceļu, turpretim Hese apliecina cilvēka spēku pacelties no visdziļākā bezdibeņa, pieņemt un iemīlēt pasaules absurdu un iepretim tam atklāt sava apgaismotā prāta un skaidrās sirds varenību.

Atšķirībā no Kafkas, kura nedaudzie publicētie sacerējumi autora dzīves laikā izraisījuši sajūsmu un apbrīnu visai šaurās aprindās, Hese jau dzīves laikā ir piedzīvojis gan neviltotu laikabiedru sajūsmu un lasītāju mīlestību, gan arī neizpratni, ignoranci un nosodījumu atsevišķu sacerējumu sakarā. Neraugoties uz to, ka Kafkas agrīnajā prozā saskatāmi arī atsevišķi tradicionālās reālisma literatūras atspulgi, viņa daiļrade kopumā raksturojama kā visai viendabīga un ir aplūkojama modernisma paradigmas ietvaros. Heses proza dēvējama par divdabīgu parādību, tā tiek raksturota kā neoromantisma un modernisma paradigmu pārejas atspoguļotāja. Katra konkrētā sacerējuma piederība tradicionālai (lasītāju vairākuma izpratnē – saprotamai) vai novatoriskai (grūti uztveramai) literatūrai ir tā, kas ietekmējusi Heses popularitāti un lasītāju atsaucību. Literatūras vēsturē vērojama tendence visus agrīnos Heses darbus, kas tapuši līdz 1914.–1917. gada krīzei un tās pārvarēšanai, uzskatīt par maznozīmīgu, triviālliteratūrai piederošu parādību, uzmanību pievēršot

tikai tiem sacerējumiem, kas tapuši kopš 1919. gada. Šo robežpunktu savas dzīves un daiļrades kontekstā lielā mērā iezīmējis pats autors, jo, apliecinot principiāli jauna rakstniecības ceļa izvēli, stāstu "Demians" (*Demian*) 1919. gadā viņš publicējis ar pseidonīmu Emīls Sinklērs.

Prozā, kas tapusi pēc 1919. gada, atklājas pusmūža vecumu sasniegušā Heses pārmaiņas un pieredzes lauka paplašināšanās personisko pārdzīvojumu un dziļu psiholoģijas meistaru Freida un Junga darbu studiju rezultātā. Izeju no personības krīzes un dziļas depresijas stāvokļa Hese mēģinājis rast ar psihoanalīzes metodes palīdzību – 1916. gadā izgājis apmēram sešdesmit psihoanalīzes seansu pie Junga skolnieka Dr. Langa un 1921. gada maijā vairākkārt diskutējis ar Jungu. Garīgā līdzsvara un dvēseles miera atguvums inspirējis Heses tālākos radošos meklējumus, rosinājis pievērsties ne tikai rakstniecībai, bet arī vēl nekad neapgūtai jomai – gleznie cībai. "Jaunā Heses" pirmais gads Bernharda Cellera monogrāfijā raksturots kā polifonisks dzīves un radoša pacēluma gads.[128] Kaut gan augsto garīgo kāpumu turpmākajos gados nomaina aprimuma un apmulsuma periodi, visa tālākā Heses daiļrade tradicionāli tiek traktēta kā arvien augstvērtīgāka, augstākai mākslinieciskai kvalitātei piederoša. Rakstā "Mākslinieks un psihoanalīze" (*Künstler und Psychoanalyse*, 1918) Hese ir norādījis, ka cilvēks, kurš nopietni nodarbojies ar pašanalīzi, iemācās noturēt līdzsvaru starp apziņu un bezapziņu, viņam kļūst skaidras daudzas pirms tam neaptveramas dzīves likumsakarības un "daudz ko no tā, kas citādi paliek "tumsā" un norisinās bez ievērības pamestos sapņos, viņš paņem sev līdzi gaismā"[129]. Neraugoties uz nopietno pašizziņas procesu, Heses turpmākie sacerējumi tomēr nesniedz viennozīmīgi skaidru, dzīves mākslu apguvuša cilvēka pasaules redzējumu. Jau "indiešu poēmā" "Sidharta" (*Siddhartha*, 1922) pašizziņas ceļu izgājušais Sidharta atzīst, ka nonākt līdz galīgajai skaidrībai nemaz nav iespējams, ka gudrību un zināšanas par dzīvi cilvēks var iemantot "šad un tad", "lāgiem, vienu stundu vai dienu"[130], taču katram atziņas kāpumam seko kritums, katrai jaunapgūtai mācībai – maldi un atkal jauns attīstības ceļa posms. Tādēļ arī Heses daiļradē pēc 1919. gada turpinās viņam tik raksturīgā grēksūdzes, pašanalīzes un sakāpinātas intraversijas līnija, kas atklāj rakstnieka atziņas ceļa tālākos kāpumus un kritumus, optimisma un pesimisma periodu miju. Sarežģīto psihes procesu, cilvēka individuācijas jeb pašattīstības ceļa un daudzveidīgās pasaules attēlojumam literatūrā Hese meklē arī adekvāti komplicētas izteiksmes formas. Novatorisko izteiksmes paņēmienu piesātinātākie Heses romāni "Stepes vilks" un "Stikla pērlīšu spēle" (par kuru Hese saņem Nobela prēmiju) nebūt nav uzskatāmi par lasītājam patīkamiem un izklaidējošiem, jo sarežģīta ir gan to vēstījuma forma, gan ideju izvērsums, arī zemteksta slānis daudzkārt aizēno to, kas ieraugāms virspusējā lasījumā. Šī iemesla dēļ Heses lasītāju vairākuma viedoklis nav sakritis ar literatūras pētnieku pozitīvo viedokli, jo tie autora sacerējumi, kuros vērojamas lielākas atkāpes no romantisma tradīcijas un kuros spilgti izpaužas modernisma literatūras principi, izpelnījušies lasītāju neizpratni.

1925. gadā Hese sarakstījis tā saucamo romāna "Stepes vilks" sagatavotājdarbu "Kūrviesis" (*Kurgast. Aufzeichnungen von einer Badener Kur*), kuru pats uzskatījis par vienu no savām visatklātākajām grāmatām. Tās galvenais varonis ir rakstnieks, kas izjūt nesamierināmas pretrunas pats ar sevi un apkārtējo pasauli, cieš no dzīves antinomijas un duālisma un vēlas rast pretpolu apvienojuma iespēju: "Es gribētu rast divdabības vienotības iespēju, gribētu uzrakstīt ko tādu, kurā saplūstu melodija un kontrmelodija, daudzveidība iekļautu vienotību, joks – nopietnību. [..] Es gribētu sajūsmināti slavināt pasaules daudzkrāsainību un nemitīgi atgādināt, ka šīs daudzkrāsainības pamatā ir vienotība..."[131] "Kūrviesī" risināts jautājums, vai radošs cilvēks, kas aptvēris dzīves daudzpusību un sarežģītību, var neizjust ārdošu naidu un riebumu pret apkārtējās pasaules nepilnību, virspusējību un vieglumu, vai mākslinieks, kurš apkārtējās sabiedrības skatījumā tiek uztverts kā slims un izolēts, var iekļauties šajā pasaulē, vai ir iespējams savienot divus tik nesamierināmus pretstatus kā gars un miesa. Atbilde rasta Heses personiskajā pieredzē – šāds samierinājums ir rodams, ja vien garīgi bagātā personība ir tik stipra, lai varētu sākt iekšējo kompleksu pārvarēšanas ceļu ar nesaudzīgas pašanalīzes, apziņas un zemapziņas konfrontācijas palīdzību. Harmoniju sevī un attiecībās ar apkārtējo, nebūt ne pilnīgo pasauli ir iespējams rast saprašanas, pieņemšanas un mīlestības ceļā. Vispārēja haosa un dezorientācijas apstākļos Hese aicina indivīdu sasniegt morālu autonomiju, jo ir pārliecinājies, ka cilvēka dzīves laiktelpa ir grūti izmaināma un sabiedrības kopējie attīstības procesi var izrādīties regresīvi. Tādēļ gan stāstā "Kūrviesis", gan arī romānā "Stepes vilks" Hese izgaismo iekšup vērsto cilvēka ceļu, iniciācijas procesu, kā rezultātā indivīds beidzot var tapt sagatavots pilnvērtīgai dzīvei un iemācās rast saskaņu ar sevi, apkārtējo pasauli un, iespējams, arī ar dievišķajām sfērām. Šajos darbos Hese apliecina, ka harmonijas atrašana ir tieši pusmūža uzdevums, jo romāna "Stepes vilks" centrā ir piecdesmitgadnieks Harijs Hallers, kurš pats sevi dēvē par Stepes vilku. Autors Harija Hallera tēlā projicējis savas pusmūža krīzes izpausmes. Par to liecina daudzās atsauces uz Heses dzīves notikumiem un fakts, ka romāna "Stepes vilks" izdošanas gadā arī autoram ir piecdesmit gadu (darbs tapis 1924.–1926. gadā). Harija Hallera piezīmēs veidotajā dzīves kopsavilkumā rodams arī Heses iepriekšējo zaudējumu rezumējums: "Gadu gaitā es biju zaudējis profesiju, ģimeni, dzimteni, stāvēju ārpus visām sociālajām grupām – viens, neviena nemīlēts, daudzu ar neuzticēšanos vērots, nepārtraukti nonākdams asā konfliktā ar sabiedrisko domu un morāli..."[132] Hallers pārdzīvo smagu pusmūža krīzi, jo izjūt gan katastrofālu iekšēju sašķeltību, gan nepārvaramu atsvešinātību no viņam nepieņemamās un naidīgās 20. gadsimta sākuma pilsoniskās sabiedrības.

Varoņa distancētā un konfrontēti citādā pozīcija pieteikta vārda – Stepes vilks – izvēlē, kas apzīmē viņa personības būtību, veido darba virsrakstu un ievirza šī sacerējuma domas uztverē. Romāna varonis jūtas kā mežonīgs un plēsīgs zvērs, kas sevi neapzinās un kam lemts vientulīgi klejot pa neaptverami plašu un klaju, tomēr

apdzīvotu stepi. Viņa eksistences pamatproblēma – iznīcināt pretinieku, vai arī pašam tapt iznīcinātam – sākotnēji šķiet absolūti neatrisināma. Tā kā vientuļajam, plēsonīgajam vilkam cīnīties ar stepes spēkiem ir bezjēdzīgi, viņam atliek vienīgi pašiznīcināšanās iespēja. Heses romāna sižetu veido stāsts par hamletisku šaubu mākta cilvēka attīstības ceļu, sākot ar visdziļākās bedres jeb "nebūt" izvēles situāciju, kura tiek pārvarēta ar dzīvesprieka terapijas palīdzību. Heses romāna varoņa attīstības ceļā netiek paredzēta rēķinu noslēgšana ar nelabvēlīgo laiku, kurš "izsists no sliedēm" un kurā lemts dzīvot, bet gan savas psihes harmonizēšana un labvēlīgas attieksmes veidošana pret nepilnīgo ārpasauli. Stepes vilkam Harijam Halleram lemts tuvināties Sidhartas pārliecībai, ka maldīgi ir pielīdzināt pasauli kādai paša gribētai un izdomātai pilnības cellei, bet svarīgāk par visu ir to mīlēt un ar prieku piederēt tai: "Izprast pasauli, izskaidrot to, nicināt to – tā varbūt ir dižu domātāju darīšana. Bet man ir svarīgi tikai spēt pasauli mīlēt, nenicināt to, neienīst to un sevi pašu, spēt uzlūkot to un sevi, un visas būtnes ar mīlestību, apbrīnu un bijību."[133] Romānā "Stepes vilks" piedāvāts cilvēka pašattīstības un pašuzturēšanas apguves ceļš, pieteikta centrbēdzes procesa pārvarēšana, kas pārtop atšķirību pieņemšanas, vienotības un līdzvērtības apziņā. Šis romāns raksturo gan 20. gadsimta sākumam tipisko apziņas krīzes situāciju un tās pārvarēšanas centienus, modernā laikmeta dzīves tempu un tā ietekmi uz indivīdu, gan arī literārā vēstījuma veida izmaiņu nepieciešamību, jaunu izteiksmes paņēmienu izvēli. Heses pasaules uzskata un vēstījuma evolūcija traktējama kā 20. gadsimtam raksturīga pasaules uztveres un izpausmes zīme, kas romānā "Stepes vilks" atklājas vairākos aspektos. Visbūtiskākās Heses romāna un tradicionālā attīstības romāna atšķirības atklājas vēstījuma veidojumā un varoņa koncepcijā.

Romāna "Stepes vilks" vēstījuma organizācija

Tomass Manns eksperimentālās pārdrošības un novatoriskuma ziņā "Stepes vilku" salīdzinājis ar Džoisa "Ulisu"[134], arī pats Hese atzinis, ka šis darbs ir rūpīgi pārdomāts un apzināti plānots.[135] Hallera attīstības ceļa un laikmeta krīzes atklāsmei ir pakārtota romāna "Stepes vilks" vēstījuma trīsdaļīgā vai nosacīta četrdaļīgā organizācija: pirmā daļa – Harija Hallera piezīmju izdevēja priekšvārds; otrā daļa – Harija Hallera piezīmes, kuras pārtrauc iestarpinājums jeb trešā daļa – "Traktāts par Stepes vilku"; pēc tam otrā daļa turpinās. Sarežģītā kompozīcija gan ir izrādījusies par vienu no ievērojamākajiem klupšanas akmeņiem romāna uztverē, tāpēc arī autoram nācies sniegt daudzus paskaidrojumus un komentārus. Romāna vēstījuma organizācijā iespējams saskatīt muzikāla skaņdarba strukturēšanas principus un atsevišķus kompozīcijas elementus.

Pārliecība par mūziku kā augstāko no mākslām ir uzskatāma par romantisma mantojumu, taču literāra sacerējuma formas meklējumi mūzikas jomā ir tipiski

modernisma prozai. Atšķirībā no franču simbolistu centieniem, kuri tiecās pēc poēzijas muzikalitātes un centās vārda mākslu tuvināt mūzikai ar iekšējā skaniskuma un ritma palīdzību, modernisti izmanto muzikālas kompozīcijas veidojuma principus un pielāgo tos prozas teksta strukturējumā. No franču simbolistiem pārmantota vēlīnā modernisma pārstāvju pārliecība par to, ka tieši mūzika ir idejas būtības intuitīvs izziņas ceļš, mākslas veids, kurā rodamas vislielākās abstrahēšanās potences. Andrē Žida "Pastorālā simfonija" (*La symphonie pastorale*, 1919), Oldesa Hakslija "Kontrapunkts" (*Point Counterpoint*, 1928), Tomasa Manna "Doktors Fausts", Hermaņa Heses "Stikla pērlīšu spēle" ir prozas teksti, kuru vēstījumu organizācijā ievēroti dažādu muzikālu skaņdarbu kompozīcijas elementi un atsevišķi izteiksmes paņēmieni. Tāpat kā virkne citu modernisma autoru, Hese, brīvi interpretējis romāna žanra robežas un akceptējis mākslas sintētisko raksturu, bijis pārliecināts par mūzikas spēju precīzi pārraidīt 20. gadsimta cilvēka sarežģīto psihes darbību, laikmeta pretrunas un daudzbalsību. Modernisma literatūras autori laikmeta komplicētības izteiksmei lielākoties izvēlējušies novatoriskus muzikālo kompozīciju veidošanas paņēmienus, par visatbilstošāko prozas strukturālo principu izvēloties polifoniju – kompozīcijas principu, kas 20. gadsimtā piedzīvojis otrreizēju atdzimšanu. Polifonisks mūzikas rakstības veids kļūst par kvantitatīvi un kvalitatīvi nozīmīgu parādību 20. gadsimtā, to pierāda mūziķu aizraušanās ar renesanses un baroka mūzikas polifoniskajām formām, piemēram, fūgu un fugetu, kuru veidojuma pamatā ir imitācija. Šī atdzimšana apliecina izmaiņas ne tikai muzikālā domāšanā, bet norāda arī uz globālām pārmaiņām pasaules uztverē, atklāj jaunu realitātes izpratnes veidu, kurā dominē koeksistējošu nesavienojamību pieņemšanas tendence.[136] 20. gadsimtā polifonija ir kļuvusi par vadošo radošās domāšanas principu[137] un atklājas arī kā būtisks literāra teksta veidošanas paņēmiens.

Zīmīgi, ka polifonijas atjaunota lietojuma iespējas nojaušamas jau Mocarta mūzikas radīšanas koncepcijā, kurā ieskicējas nākotnes pasaules uztveres perspektīvas.[138] Mocarts ir viens no Heses romānā "Stepes vilks" veidotajiem Nemirstīgajiem (līdzās Gētem), Harija Hallera garīgā ideāla projekcija, skolotājs, Gudrā vīra arhetipiskais tēls (izmantojot Junga terminoloģiju). Mocarta sniegtā mācība – dzīvesprieka un vienkāršības iemantošana – bijusi apgūstama ne tikai Harijam Halleram, bet arī pašam Hermanim Hesem. Romāna finālā izteiktā cerība – "Mocarts gaidīja mani"[139] – iezīmē autora priekšstatīto mākslinieka ideālu, kuram viņš sava radošā mūža laikā ir ievērojami tuvinājies. Arī Hesem, tāpat kā Mocartam, ir izdevies no sarežģītības nonākt līdz vienkāršībai un spēt mākslu tuvināt plašām aprindām. Mocarta tēls Heses romānā ir uzskatāms gan par idejiskas slodzes nesēju, noteikta radošās darbības tipa spoguli, gan arī par formveides koncepcijas zīmi, jo, kā atzinis pats autors, "Stepes vilka" veidojumā ievēroti fūgas[140] un sonātes struktūras principi.[141]

Romāna "Stepes vilks" un sonātes struktūras paralēlēm Heses daiļrades speciālisti uzmanību pievērsuši vairākkārt,[142] kā nozīmīgākie minami amerikāņu ģermānista

Teodora Ciolkovska pētījums "Hermaņa Heses "Stepes vilks". Sonāte prozā" (*Hermann Hesse's "Steppenwolf". A sonata in prose*[143]) un vācu literatūrzinātnieka Gintera Baumaņa promocijas darbs "Hermaņa Heses proza K. G. Junga psiholoģijas gaismā" (*Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*[144]). Neraugoties uz vairākkārtīgām paša autora formas paralēļu norādēm, romāna analīze, izmantojot sonātes kompozīcijas principus, ir visai problemātiska, jo skrupulozu paralēļu meklējumu procesā pētnieks var tikt tikai līdz pusei un neglābjami nonākt strupceļā.[145] Piemēram, Ciolkovskis saskatījis stingru sonātes struktūras principu izmantojumu nosacītajā pirmajā daļā (vēl traktāta sākumā) un pārējo romāna daļu analizējis kā variāciju par iepriekš pieteikto tēmu, savukārt Baumaņa interpretācijā paralēles ar sonāti saskatāmas visā darbā. Iespējams, ka sonātes uzbūves principi rakstniekam sākotnēji palīdzējuši romāna iekšējās struktūras veidojumā, taču viņam nācies secināt, ka rast mūzikas un literatūras adekvātas izpausmes nav iespējams. Muzikālo kompozīciju likumību ievērošana varētu literāru tekstu padarīt par mehāniski konstruētu un sastingušu parādību, kurā vairs nav jaušama dzīves pulsācija. Daļēji ievērojot sonātes uzbūves principus, autoram izdevies akcentēt mūzikas un literatūras formveides paralēles, izgaismot 20. gadsimtam raksturīgo atvērto domāšanas veidu, kas akceptē dažādu procesu sintēzi. Lai arī Heses izvēlētajiem formas apzīmējumiem – kanons, fūga vai sonāte, iespējams, vairāk ir metaforiska nozīme,[146] tomēr šo formas paralēļu meklējumi un brīva interpretācija var uzrādīt būtiskas romāna "Stepes vilks" kompozīcijas nianses un to nozīmi visa darba idejiskajā ievirzē. Turpmākajā izvērsumā tiek piedāvāta viena no iespējamām sonātes un romāna "Stepes vilks" struktūras paralēļu interpretācijām.

Heses romāna fiktīvā izdevēja priekšvārds atbilst klasiskās sonātes ekspozīcijai, kurā sniegts tēmu pretstatījums. Tiek pieteikta gan galvenā – Harija Hallera subjektīvā pašatklāsmes tēma, gan arī tai kontrastējošā un to papildinošā tēma – objektīvais skatījums uz Stepes vilku no dažādām ārējām pozīcijām.

Īsajai ekspozīcijai seko dziļāks pamattēmas izvērsums – paša Harija Hallera piezīmes jeb subjektīvais vēstījums pirmajā personā par savu sašķelto, divdaļīgo būtību un nesamierināmo konfliktu ar pilsonisko sabiedrību. "Traktātā par Stepes vilku" pamattēmai pretstatīts blakustēmas izvērsums, kuras objektivizētais vēstījums par vispārināto trešo personu Stepes vilku asi kontrastē iepriekš radītajam priekšstatam, skan pavisam citā, nesaudzīgi ironiskā noskaņā un pilnībā maina visa iepriekšējā vēstījuma domas uztveri. Šo secīgo tēmu izvērsumu var salīdzināt arī ar fūgas kompozīcijas principu, kurā dažādas balsis atkārto, variē vai imitē vienu un to pašu tēmu, ar noteiktiem laika intervāliem to no jauna atsākot. Baumaņa pētījumā pastiprināta uzmanība pievērsta traktāta iekšējai trīsdaļīgajai organizācijai, kas arī veido sasauces ar sonātes formu. Nosacītā traktāta pirmā daļa – personības izpratnes pamatproblēmas pieteikums un duālās psihes teorijas izvērsums; otrā daļa – dažādu psiholoģisko tipu analīze (svētais, izvirtulis, pilsonis, vientuļnieks);

trešā daļā – personības divdaļības fikcijas noraidījums un dvēseles tūkstošveidības ideja, humora tēma (jauns visa romāna vadmotīvs) kā pretpolu samierinājuma iespēja un indivīda pašizziņas ceļš. Baumanis uzskata, ka traktātā veidots atkārtots visa romāna struktūras mikromodelis – sonātes formai atbilstoša ekspozīcija, jauns izstrādājums un, beidzot, reprīze traktāta nosacītajā trešajā daļā.[147]

Traktātu iespējams uztvert arī kā pārtraukuma vai pārejas tipa muzikālu posmu – intermeco – un strukturālo paralēļu meklējumos aplūkot to atrauti no pārējā romāna. Tādā gadījumā par sonātes reprīzi varētu uzskatīt Harija Hallera piezīmju turpinājumu, kurā notiek atgriešanās pamattēmas tonalitātē, sniegts iepriekšējo daļu norisēs bagātinātās pamattēmas atkārtojums un abu tēmu kopsavilkums. Objektīvais vēstījums jeb blakustēmas izvērsums "Traktātā par Stepes vilku" izmainījis ne tikai lasītāja, bet arī galvenā varoņa uztveri, licis palūkoties uz savu komplicēto personību no malas un atbrīvoties no ilūziju plīvura. Nosacītajā reprīzē atklāta spēcīga cīņa starp diviem priekšstatiem, kuru varonis gandrīz vai neiztur, jo savā piecdesmitajā dzimšanas dienā ir nolēmis izdarīt pašnāvību, tādā veidā atgriežoties ekspozīcijā pieteiktajā izejas situācijā, kurā fiktīvais izdevējs pasludināja Harija Hallera piederību pašnāvniekiem. Harija Hallera "mācību gadu" attēlojumā tiek meklēta samierinājuma iespēja starp pirmajās daļās asi kontrastējošajām Harija Hallera dvēseles šķautnēm, starp dziļi individuālo, intelektuāli attīstīto un pilsonisko pasaules uztveri.

Maģiskā teātra masku balles daļa citā tonalitātē atkārto traktāta beigās pieteikto indivīda pašizziņas un "smieklu mākslas" apguves tēmu. Šai daļai raksturīgs tempa paātrinājums un sinkopes principa lietojums, tās uzdevums – atgādināt par dzīves rotaļīgo pusi, par dzīves priekiem un vitalitāti. Ciolkovskis visu Maģiskā teātra daļu salīdzinājis ar skaņdarba tēmas variāciju, bet romāna īso fināldaļu traktējis kā visu iepriekš doto variāciju sasaistošu elementu, darba kopējā veseluma nodrošinājumu.[148] Romāna finālā vērojama spirālveida atgriešanās pie jau ekspozīcijā pieteiktās dzīvības un nāves sliekšņa situācijas jaunā pakāpē: bezapziņas labirintu sniegto pārbaudi Harijs Hallers nav izturējis, jo nobijies no savas dvēseles tūkstošveidības. Viņš mostas, lai turpinātu dzīvot un mācītos traktātā pieteikto samierināšanās un humora mākslu. Finālu iespējams salīdzināt ar sonātei tipisko kodas daļu, kurā tiek izdarīts pēdējais kopsavilkums. Tā noskaņa ir sonātes fināla būtībai atbilstoši dramatiska un optimistiska vienlaikus, jo varoņa apjausmā iezīmēts atkal jauns mācību process.

Vēstījuma perspektīvu raksturojums

Subjektīvo un objektīvo vienas tēmas izspēli romānā "Stepes vilks" iespējams interpretēt kā sonātei raksturīgas divas tematiskās sfēras jeb tā saucamās partijas, kas iezīmē pavisam dažādus pasaules redzējumus. Gan subjektīvā, gan arī objektīvā

vēstījuma intonācija un temps romāna gaitā tiek mainīts, tādēļ var teikt, ka šajā darbā ir vērojamas niansētas improvizācijas divu pamatvēstījumu perspektīvu robežās. Romāna sākumā pieteiktais, tradicionālajam pilsoniskajam romānam atbilstošais varonis tiek atklāts no trīs skatpunktiem, kuri to pakāpeniski izgaismo ar principiāli atšķirīgu vēstījuma veidu palīdzību. Hese piedāvā dažādas tradicionālo vēstījuma veidu transformācijas:

1) personas vēstījums fiktīvā izdevēja priekšvārdā;
2) "es" vēstījums Harija Hallera piezīmēs divās perspektīvās:
   – nosacīti reālo notikumu izklāsts,
   – nosacīti ireālo notikumu izklāsts: psihes procesu atklāsme ar līdzības, sapņa vai halucinācijas palīdzību;
3) auktoriālais vēstījums "Traktātā par Stepes vilku".

Šo dažādo vēstījuma veidu kombinācija sabalsojas ar Hesem tuvo romantisma koncepciju par romānu kā ietilpīgāko un universālāko literatūras veidu, kas sevī ietver lirikas, drāmas un reflektējošas esejistikas iezīmes, taču uzrāda arī zināmu novatorismu. Vēstījuma perspektīvu dažādība palīdzējusi Hesem veidot vispusīgu vienas problēmas tvērumu, apvienojot traģiskus un ironiskus toņus, atklājot daudzbalsības iespēju.

Romāna sākumdaļas kompozīcijā ievērots opozīciju princips un savirknēti vēstījumi no diametrāli pretējām, skaidri iezīmētām pozīcijām: nosacīti pilsoniskais redzējums izdevēja priekšvārdā ietverts personas vēstījumā, savukārt individuālista – intelektuāļa pozīcija pausta Harija Hallera piezīmju sākumā pirmās personas vēstījumā. Hese zīmīgi aprauj sava varoņa piezīmes, liekot Harijam Halleram lasīt autoritatīvi ietekmīgo "Traktātu par Stepes vilku", un pēc tam turpina Harija "es" vēstījumu, to noslēdzot ar Maģiskā jeb psihes teātra daļu, kas atklāj zemapziņas procesus. Pirmās personas vēstījuma ietvaros vērojamā diskursu maiņa, tā sauktā šizofrēnā diskursa lietojums Maģiskā teātra daļā uzskatāmi demonstrē to, ka sarežģīto personības iekšējo procesu atspoguļojums vairs nav iespējams ar tradicionālo vēstījuma metožu palīdzību. Romāna gaitā ir vērojama pakāpeniska stingri noteiktā varoņa tēla nomaiņa ar figūras tēlu. Personas, "es" un auktoriālais vēstījuma veids piedāvā tradicionālu romāna varoņa koncepciju, savukārt modernisma literatūrai raksturīgā varoņa kā figūras interpretācija piedāvāta Maģiskā teātra daļas vēstījumā.

1. Personas vēstījuma raksturojums un varoņa koncepcija fiktīvā izdevēja priekšvārdā. Romāna pirmajā daļā "Izdevēja priekšvārdā" iezīmētās perspektīvas centrā ir pilsoniski kritiskam vērtējumam pakļauts tipisks romantisma literatūras varonis. Šīs apjomā nelielās daļas tradicionālajā vēstījumā pagātnes skatījumā tiek atklāta trešā persona – Harijs Hallers jeb Stepes vilks, tā simboliskā veidā ievirzot romantisma literatūrai raksturīgo dubultnieka tēmu.

Izdevēja priekšvārdā tiek pieteikts vēlīnā modernisma literatūrai tipiskais fiktīvais vēstītājs jeb vēstītāja lomas īstenotājs, tādējādi nošķirot šo daļu no visa pārējā

romāna un asi iezīmējot distanci starp autoru un vēstītāju, kā arī atklājot autora iespējami ironisko attieksmi pret fiktīvo vēstījumu. Šis nošķīrums sākotnēji pieprasa veidot identifikāciju "lasītājs – fiktīvais vēstītājs", modelē iespējamo lasītāja pozīciju un turpmākajās romāna daļās liek lasītājam izvērtēt savu attieksmi pret visu vēstījumu kopumā. Fiktīvā vēstījuma pamatintonāciju raksturo uzsvērti dziļa nopietnība, un tajā iekļautā ironija atklājas tikai visa romāna lasījuma gaitā, sastatījumā ar citiem vēstījuma veidiem. Fiktīvais vēstītājs no tradicionālā atšķiras ar to, ka tiek stāstīts ne tikai par sacerējuma centrā esošo trešo personu, bet veidoti arī komentāri par vēstījuma tapšanas procesu. Harija Hallera piezīmju izdevējs atvainojas lasītājam par atkāpēm no tradicionāli pieņemtajiem "laba" vēstījuma principiem un fragmentāra tēla radīšanu: "Es esmu tālu aizsteidzies priekšā un pretēji paša gribai un nodomiem patiesībā pateicis jau pašu galveno par Halleru, lai gan sākumā taisījos tikai pamazām izstāstīt, kā iepazinu viņu, pakāpeniski atklāt, kas viņš bija par cilvēku."[149]

Heses veidotais fiktīvais vēstītājs daļēji atrodas ārpus attēlojamās realitātes ietvariem, neiejaucas vēstījumā – piedāvā lasītājam Hallera atrasto piezīmju publikāciju un jūtas atbildīgs par vēstījuma ticamības pakāpi: "..es pats, cik iespējams, gribu palikt ēnā. Es nevēlos nedz klāstīt savas atziņas, nedz atstāstīt notikumus, nedz nodarboties ar psiholoģiju – kā aculiecinieks es cenšos vienīgi kaut drusciņ izgaismot tā savdabīgā cilvēka personību, kurš mums atstājis Stepes vilka piezīmes."[150] Fiktīvais izdevējs uzsvērti distancējas no tradicionālā vēstījuma lineārā sižeta izklāsta un varoņa rakstura vispusīga veidojuma, taču saglabā pozitīvistiski orientētā vēstītāja misijas apziņu, vēlmi veidot laikmeta liecību jeb dokumentu, atrast un izskaidrot svarīgu parādību cēloņsakarības. Atbilstoši modernisma principiem vēstītājs tiecas veidot vispārinājumu, balstoties individuālajā un specifiskajā, un mēģina saskatīt globālo šķietami ikdienišķajā un nenozīmīgajā.

Izdevēja veidotā portreta pamatā ir nejauši vērojumi, kas tiek ievadīti ar frāzēm: "Gadījuma pēc es biju mājās, kad Stepes vilks pirmo reizi pārkāpa pār mūsu nama slieksni un noīrēja pie manas tantes istabu"[151]; "Reiz man izdevās vērot viņu veselu vakaru"[152]; "Man nebija iespējas pārbaudīt, cik patiesi ir piedzīvojumi"[153] u. tml. Vēstītājs ir gatavs izteikt virspusēja vērojuma ceļā radušos psiholoģiska rakstura vispārinājumus, tā spilgti atklājot pilsoniskajam skatījumam raksturīgo pašpārliecinātību un kategorismu: "Lai gan es ļoti maz zinu par Stepes vilka dzīvi, man tomēr ir visnotaļ iemesls domāt..."[154]; "Es jutu [..] ka svešais ir slims"[155]; "..tas man tagad ir skaidrs"[156]. Vēstītāja vērojumu rezultātā izsecinātā Harija Hallera "slimības" diagnoze – piederība pašnāvniekiem, citādajiem jeb pilsoniskās sabiedrības vairākumam nepieņemamiem. Ironija slēpjas fiktīvā vēstījuma virspusējībā un pilsoniskajā attieksmē, vēlmē veidot psiholoģiski pamatotu piecdesmitgadnieka Harija Hallera rakstura konturējumu no "veselās" sabiedrības daļas pozīcijām. Šādā aspektā fiktīvā izdevēja priekšvārds uzskatāms par tradicionālā personas vēstījuma parodiju.

Fiktīvā izdevēja rokās nonākušo un publicēšanai nolemto Harija Hallera piezīmju loma priekšvārdā tiek vispārināti traktēta kā "laikmeta dokuments", kas ir "nevis vienpatņa novirzes, bet paša laikmeta slimība, tās paaudzes neiroze, kurai pieder arī Hallers"[157]. Īpaši akcentētā didaktikas neesamība izdevēja vēstījuma ietvaros ironiski paradoksālā veidā atklāj tradicionālā vēstījuma veida moralizējošo un didaktisko ievirzi. Pēc tam kad fiktīvais vēstītājs jau pasludinājis savu spriedumu gan par varoni un pat par laikmetu, kura būtību šis varonis atklāj, izdevuma priekšvārda beigās izdevējs piemetina: "Starp citu, es nevēlos tās [Harija Hallera piezīmes – *Z. G.*] nedz aizstāvēt, nedz izteikt par tām spriedumus, lai katrs lasītājs dara to pats, vadīdamies pēc savas sirdsapziņas."[158] Izdevēja priekšvārdā izskanējušais aicinājums lasītājam pašam izdarīt savu vērtējumu atbalsojas mērķauditorijas fiksējumā "Harija Hallera piezīmju" sākumā. "Tikai prātā jukušiem" – šis veltījums vien jau veido konfrontāciju starp Stepes vilka un pilsoņa vēstījumiem un liek lasītājam izvērtēt savu attieksmi. Pirmo divu daļu stingri noteiktajā vēstījumā atklājas no romantisma pasaules uzskata mantotais priekšstats par pasaules divdaļību un asi nesamierināmais kontrasts starp šiem diviem pasaules skatījumiem. Izdevēja racionālajā un pragmatiskajā skatījumā birģeriskās sabiedrības perifērijā mītošā cilvēka dzīve labākajā gadījumā ir apbrīnas vērta, taču absolūti nepieņemama un nesaprotama, slima. Birģeriskajā vēstījumā vērojams mēģinājums lasītāju pārliecināt, ka pašnāvnieciskā Stepes vilka dzīve atrodas ārpus normalitātes, kas shematiski attēlojama kā pilsoniskās kultūras pozīcija: "es" (pilsonis) – subjekts – veselais, normālais, vairākuma pārstāvis; "viņš" – vēstījuma objekts – slimais, nenormālais, mazākuma pārstāvis.

2. "Es" vēstījuma raksturojums un varoņa koncepcija Harija Hallera piezīmju pirmajā daļā.

Otrās daļas sākumā saglabāta tradicionālā stingrā un noteiktā vēstītāja (*fester Erzähler*[159]) pozīcija, bet tiek mainīta perspektīva. "Harija Hallera piezīmes" rakstītas "es" formā, iepriekšējā daļā pieteiktā "laikmeta slimība" te tiek atklāta no iekšpuses, akcentējot šī vēstījuma subjektīvo ievirzi. Piezīmju sākumā lasītāja priekšā nostādīts tipisks romantisma literatūras varonis, kas apveltīts ar spēcīgu pašapziņu un ar nicinājumu un atsvešinātību attiecas pret naidīgo un, viņaprāt, mazisko apkārtējo pasauli. Sava spēka apziņā tas pielīdzināms Kafkas pirmā stāsta "Kādas cīņas apraksts" varonim vēstījuma sākumdaļā, bet principiāli atšķiras no visām citām Kafkas veidotajām personām. Heses rādītā subjekta "es" apziņa samilzusi neaptveramā lielumā, tā aizēnojusi visu apkārt esošo. Atšķirībā arī no Rilkes Laurida Briges, kurš vēstījuma sākumā sajūtas kā "nekas", Heses varonim "nekas" ir viņa dzīves laiktelpa jeb divu laikmetu pāreja un visi tās iemītnieki. Romantisma pasaules uzskatā sakņotā indivīda "es" apziņai nepieciešams tikai iepriekšējo gadsimtu sniegtais intelektuālais devums. Heses Harijs Hallers rādīts kā tipisks apgaismības gadsimtu pēctecis, 20. gadsimta intelektuālis, kurš no savas apziņas jau

paguvis izstumt pasaules neaptveramības un sadrumstalotības mokošo sajūtu, aizstājot to ar visai ērto divdalījuma skatījumu. Romantisma tradīcijā sakņotais varonis labprāt pretstata birģerisko un mākslas, prozaiski miesisko un garīgi pilnīgo pasauli, ķermeni un garu, tādēļ spējis rast īslaicīgu patvērumu mietpilsoņiem neizprotama vientuļnieka – dubultnieka Stepes vilka – čaulā. Mākslinieciski noskaņotā individuālista Harija Hallera skatījumā paša dzīve ir nolādēta un traģiska, taču birģeriskās dzīves sīkmanība, iepriekšparedzamība un nodrošinātība ir nožēlojama un garlaicīga, tā nav uzskatāma par dzīvošanas vērtu. Sevi Stepes vilks piezīmju sākuma daļā vērtē nesalīdzināmi augstāk par citiem. Šī vēstījuma ietvaros tiek saglabāta tradicionālajai literatūrai raksturīgā visu zinošā vēstītāja pozīcija, jo arī Harijā Hallerā mājo pārliecība par sava redzējuma pareizību.

Hallera precīzi iezīmēto opozīciju meklējumi un pretstatījums "es – citi" romāna "Stepes vilks" gaitā piedzīvo kapitulāciju, viņa apziņa tiek konfrontēta ar bezapziņu un parādības varoņa redzējumā zaudē savas iepriekš tik skaidrās aprises. Pirmā apziņas un bezapziņas konfrontācijas zīme ir Maģiskā teātra izkārtne, kas reklamēta kā "ne jau visiem", "tikai prātā jukušiem". Izkārtnes novietojums uz varonim tīkamiem un bieži aplūkotiem senatnīgas sienas vārtiem simboliskā veidā atklāj modernistiskā vēstījuma prioritātes – pievēršanos iepriekš ārēji aprakstītu un analizētu parādību neredzamajai un neapgūtajai daļai: "..un droši vien es neskaitāmas reizes biju redzējis šos vārtus, tikai nekad nebiju pievērsis tiem uzmanību, varbūt tie bija svaigi krāsoti un tāpēc tos ievēroju."[160] Uz sienas pazibējušie un ātri vien pazudušie burti rada intrigu – varonis grib ieraudzīt tos vēlreiz, jo izkārtne rosinājusi piederības meklējumus. Harijam Halleram svešajā – veselajā un "kuram katram" domātajā – pasaulē pazibējusi "citādo" iespējamās kopības vīzija, sapnis par sapratni un vientulības pārvarēšanu, taču savu skaidri formulēto priekšstatu robežās. Izrādes pieteikumā intuitīvi nojaušams pašizziņas un identitātes apziņas ceļš, atbrīvošanās no ierasto priekšstatu gūsta: "Es uzmetu pētošu skatienu vecajam mūrim ielas pretējā pusē, klusībā vēlēdamies, lai burvesti sāktos atkal, lai uzraksts aicinātu mani, jukušo, lai vērtos man vārtu durtiņas. Varbūt aiz tām bija tas, pēc kā es alku, varbūt tur skan mana mūzika?"[161]

Pirmais romāna struktūrelements, kas izjauc iepriekšējo vēstījumu veidoto opozīciju principu, ir izkārtnes nesēja – mīklainā svešinieka dotais "Traktāts par Stepes vilku", kas adresēts "tikai prātā jukušiem". Mērķauditorijas fiksējums, glaimojošā piederības sajūta "citādajiem" un dīvainie traktāta iegūšanas apstākļi savas izredzētības pārņemtā individuālista Harija Hallera acīs dara traktāta tekstu autoritatīvu vēl pirms tā lasīšanas, taču ārēji necilās brošūras vēstījums iekļauj pārsteiguma efektu un uzskatāms par bezapziņas procesu izpētes sagatavotāju. Harijam Halleram piedāvātais iepriekšējo priekšstatu noliegums un jauna meklējumu ceļa teorētisks izklāsts ironiskā veidā kariķē gan romantismam raksturīgo ticību literatūras iedarbes spēkam, gan arī 20. gadsimta mākslas atkarību no ideju manifestējuma un intelektuāļu vēlmi pēc teorētiska novatorisku parādību pamatojuma.

Harija Hallera pārtraukto piezīmju turpinājumā, kas tapis pēc traktāta izlasīšanas, *nosacītajā piezīmju otrajā daļā* tiek atklāta absolūta apziņas krīzes situācija. Romantiskais varonis, kura būtības pamatos iekodēta gatavība savas iekšpasaules iepazīšanai, jo tāds taču ir visas romantisma mākslas pamatmērķis, Heses romānā piedzīvo negaidītu izbrīnu, "spēju likteņstundas apjautu". Savā iekšpasaulē viņš nojauš ko tādu, ko nemaz nevēlas ieraudzīt. Turpmākajā vēstījumā romantiskais varonis tiek konfrontēts ar savas bezapziņas ēnas pusi un atsvabināts no ērtā pasaules divdaļības vērtējuma, iemests racionāli neizskaidrojamā un mistiskā starptelpā. Ireālajā vidē un situācijā varonis tiek aicināts nevis aizmirst dzīvi, kuras derdzīgums izredzētajam liek no tās novērsties, bet gan pastiprināti domāt par dzīvi un savu vietu tajā. Subjekta iedomātais, izredzētais "es" tiek satriekts pīšļos, un tas darīts no autoritatīvajām "citādā" sapratēja pozīcijām. Piezīmju turpinājumā atkārtoti tiek aprakstītas situācijas, kurās varonis asi izjūt pirms tam jau detalizēti izvērtēto sašķeltību un atrodas opozīcijā "citu" jeb mietpilsoņu pasaulei. Pakāpeniski mainās "es" vēstījuma perspektīvas rakurss – simboliskās "vārtu durtiņas" uz Harija iekšpasauli ir vērušās, un viņa kritiskais skats vērsts nevis ārpasaulē, bet gan savas psihes labirintos. Turpmākais vēstījums iegūst arvien lielāku nosacītības pakāpi, kulmināciju sasniedzot Maģiskā teātra masku balles ainā. Tajā izspēlētās spēles Harijam Halleram liek atteikties no pasaules, kurā viss līdz šim bijis "vai nu, vai arī", un mācīties pieņemt pasauli, kurā ir "gan tā, gan arī". Harijs atbrīvojas no pašradītā Stepes vilka jeb īpašā varoņa oreola. Jaunajā pozīcijā tiek apzināts slims, nelaimīgs indivīds slimā, nelaimīgā sabiedrībā; "es", kurš nav pārāks par "citiem" tāpēc vien, ka ir atšķirīgs. Tradicionālās literatūras varoņa tēls ir sabirzis sīkās drumslās, tā vietā stājusies kolektīvās dvēseles projekcija un šīs dvēseles iekšējie figūru tēli. Līdz ar to Heses romāna "Stepes vilks" finālā spilgti manifestēts viens no modernisma mākslas pamatprincipiem – cilvēka un pasaules kā spēļu laukuma, dzīves kā visdažādāko iespējamību saspēles interpretācija. Vēstījuma noslēguma intonācija pauž cerību par iespējamo disharmoniskās pasaules kārtības un indivīda sašķeltās psihes izpratni, par prasmi reiz apgūt "īsto spēli ar figūrām". Tādā veidā Heses romānā "Stepes vilks" tiek sniegta atbilde Maltes Laurida Briges izmisumam – šajā sašķeltajā un svešajā pasaulē ir iespējams dzīvot, ar humora palīdzību apvienojot šķietamus pretstatus, iemīlot to visā skaistumā un derdzīgumā un pieņemot attiecīgos spēles noteikumus.

3. Auktoriālā vēstījuma raksturojums un varoņa koncepcija "Traktātā par Stepes vilku".

Romantisma manierē rakstītais teorētiskais cilvēka tapšanas ceļš veidots pēc līdzības principa, tas stāsta par Stepes vilka būtību un attīstības iespējām. Maksimāli objektivizēta vēstījuma veidā atklāta trešās – absolūti neatkarīgās perspektīvas iespējamība. Iepretim pilsoniskajai un opozīcijā esošajai individuālistiskajai intelektuāļa pozīcijai tiek piedāvāts kompromiss – perspektīva, kas nepārstāv

neviena savpatīgās intereses un interpretējama kā pārlaicīgi mītiska un arhetipiska. Traktātā nav nojaušama iespējamā vēstītāja personība, vēstītājs klasificējams kā bezpersonisks teksta radītājs, kurš pilnībā pārskata attēlojamo realitāti visplašākajās laiktelpas dimensijās, bet pats tajā neatrodas. Šajā vēstījumā iekodēta autora pozīcija, viņa attieksme pret romānā analizētajām parādībām, tomēr autora personība tajā neatklājas, jo tiek piedāvāta vienīgi refleksija par konkrētu tēmu. Akcentēti distancētais un teorētiskais vēstījums darbojas kā vidutājs starp romāna fiktīvā vēstītāja, autora un potenciālā lasītāja pasaulēm. Vēstījuma tekstam piemīt arī zināms suģestijas spēks, kas panākts ar izslīpēta stila palīdzību, domas asumu un vairākkārtīgiem vienas mikrotēmas apļveida atkārtojumiem. Ietekmes spēku nodrošina arī lasītāja netiešā uzruna un epistulārajam žanram raksturīgais vienojoši draudzīgais "mēs" formas lietojums ("mēs redzam", "mūsu apcere", "mūsu Stepes vilks" u. tml.), ar kuras palīdzību lasītājam tiek radīta glaimojoša sajūta, ka viņš pats ir tik grodi izteikto secinājumu autors. Te atklājas nenoliedzamais Heses talants epistulārajā žanrā (autors visu mūžu bijis aizrautīgs vēstuļu rakstītājs).

No vienas puses, traktāta auktoriālajam vēstījumam ir līdzība ar romantisma mākslai tuvo pasakas žanra poētiku (tradicionālā "reiz dzīvoja" izmantojums vēstījuma sākumā, nekonkretizēta un plaši vispārināma laiktelpa, stāstījums par nekonkretizētas trešās personas – noteikta cilvēku tipa – likteni, viegli izsecināmā morāle, poētiska un aforistiska izteiksme), kas norāda uz vēstījuma pārlaicīgumu. No otras puses, traktātā vērojami arī publicistiskā stila elementi (atsauces uz konkrētām kultūras vēstures parādībām, laikmetīgums, analītiska pieeja, cilvēka kā pētniecības objekta uztvere), kas akcentē vēstījuma aktualitāti, problēmas būtību izzinošo un teorētiski pamatoto ievirzi.

Traktāta, līdzības, parabolas vai esejistisku atkāpju ievijums jeb "teksts tekstā" ir tipiska modernisma prozas pazīme, kas vērojama gan Heses romānā "Stikla pērlīšu spēle", gan Manna romānā "Doktors Fausts". Parabola ir arī zīmīgs Kafkas izmantots mākslinieciskspaņēmiens, taču viņa prozā tas realizēts citādi nekā lielākoties modernisma literatūrā. Kafka vispirms fiksē koncentrētu iecerētā vēstījuma pamatdomu un tikai pēc tam to "apaudzē" ar sižetu. Visslavenākā Kafkas parabola "Likuma priekšā" (*Vor dem Gesetz*) Broda sakārtotajā "Procesa" variantā ievietota romāna fināla daļā, izraisot pārsteiguma efektu un atgriezeniskā perspektīvā liekot pārvērtēt visu iepriekšējo lasījumu. Heses romānā traktāts ievietots romāna sākuma daļā, didaktiski ievirzot lasītāja domu gaitu vēstījuma uztverei nepieciešamajā gultnē. Abos romānos iekļautajās parabolās ir atklāta gan varoņa situācija, gan arī pieteikta nosacīta atrisinājuma iespēja.

Kafkas parabolai ir pietiekami konkretizēta nozīme, tomēr tā nav uzskatāma par tiešu alegoriju, jo tajā ietvertā morāle ir paradoksāla. Parabolas lasījums izraisa mokošu domāšanas un saprašanas procesu, provocē nemitīgu jaunu argumentu un pretargumentu izvirzījumu, galēji loģisko pieteiktās situācijas atrisinājumu tā arī

nepiedāvājot. Šis ir tipisks modernisma prozas vēstījums, kura apguves procesā lasītājs var kļūt par teksta līdzradītāju, savā prātā izspēlējot Kafkas piedāvāto apziņas strupceļa situāciju. Heses veidotajā līdzībā uzrunāts cilvēka loģiskais veselais saprāts, ietvertā morāle ir skaidri un uzskatāmi formulēta, lasītājs kļūst par intelektuālas refleksijas līdzdalībnieku. "Traktātu par Stepes vilku" iespējams uztvert kā paša autora idejisku un estētisku manifestu, kurā atklājas 20. gadsimta sākuma paradigmu maiņas situācijai tipiskā "visu vērtību pārvērtēšanas" tendence – romantisma pasaules uzskatam raksturīgo priekšstatu interpretācija un kritika jaunas perspektīvas skatījumā.

Vērtību pārvērtēšanas tendence "Traktātā par Stepes vilku"

Traktāta esejistiskais vēstījums plašākā izpratnē veidots kā netieša refleksija par romantisma estētikas pamatnostādnēm, šaurākā nozīmē – kā dialogs ar Heses individuālās formācijas ietekmētājiem un visas 20. gadsimta Eiropas kultūras attīstības stūrakmeņiem – Johanu Volfgangu Gēti, Frīdrihu Nīči un Fjodoru Dostojevski. Ar šo izvēlēto atskaites figūru palīdzību traktātā koncentrēti uzskatāmā formā iemūžināts lēciens no romantisma estētikas pozīcijām uz vēl nekonkretizētajām jaunā laika nostādnēm. Gēte, Nīče un Dostojevskis ir tie vārda un domas mākslas meistari, kas palīdzējuši Hesem izvētīt 19. gadsimta priekšstatus. Nenoliedzami, bez viņiem būtu minami vēl citi gari, kas ietekmējuši Heses personību: no svētajiem – Buda un Kristus, no mūziķiem – Mocarts un Bēthovens, no literātiem – Žans Pols u.c.

Esejā "Pateicība Gētem" (*Dank an Goethe*), kas tapusi 1932. gadā, Hese atzinis, ka Gēte un Nīče ir vislielākie viņa gara rosinātāji, kuru radošās darbības izpausmes izrādījušās īpaši ietekmīgas un izprovocējušas asus iekšējos dialogus.[162] Hese atklājis, ka strīds ar Gēti projicēts vairākos viņa darbos, bet īpaši izvērsti – romānā "Stepes vilks".[163] Zīmīgi, ka citās vēstījuma daļās Gētes vārds minēts visai bieži, viņš arī ir viens no Gudrajiem – Harija Hallera attīstības veicinātājiem, taču traktāta vēstījumā nekāda konkretizācija netiek dota, kā rezultātā sasniegta augsta vispārinājuma pakāpe. Tāpat traktāta tekstā nav atsauces uz citu Heses pasaules uzskata ietekmētāju – krievu klasiķi Dostojevski. Esejās "Brāļi Karamazovi jeb Eiropas noriets" (*Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas*; ievietota grāmatā "Skats haosā" (*Blick ins Chaos*, 1921)) un "Pārdomas par Dostojevska "Idiotu"" (*Gedanken zu Dostojewskijs "Idiot"*), kas tapušas zīmīgajā 1919. gadā, Hese norāda, ka tieši Dostojevskis, daudz vairāk nekā Nīče un Gēte, ir uzskatāms par gadsimtu mijas eiropiešu un jo īpaši vāciešu visvairāk lasīto un autoritatīvāko rakstnieku, vārda meistaru, kurš līdz visdziļākajām dzīlēm atsedz "Eiropas norieta" traģiku un nepārvaramas tumsas aizsegā spēj dot cerības un visu piedodošas mīlestības nojausmu.

Norobežojoties no traktāta trīsdaļīgās formas un tajā ietvertās dažādu personības aspektu analīzes, iespējams uzrādīt trīs plašākus traktāta tēmu lokus, kas atspoguļo tradicionālo koncepciju pārskatījumu 20. gadsimta sākumā.

1. Sabiedrības kritika

Traktāta mērķauditorijas fiksējums "Tikai prātā jukušiem" uzrunā nevis visu sabiedrību, bet vienu noteiktu tās daļu, tādā veidā izceļot romantisma polarizācijas rezultātā radīto sabiedrības sašķeltību. Nošķirumā "prātā jukušajiem" ir vērojama atsauce gan uz tipisko romantisma varoni, gan arī uz Dostojevska prozas tēliem – savādajiem, citādajiem, nepiederīgajiem, jo īpaši – uz romāna "Idiots" (*Идиот*, 1868) varoni kņazu Miškinu. Iepriekš minētajās esejās Hese ir izvērsis "prātā jukušā" motīvu un interpretējis Dostojevska radītos tēlus kā 20. gadsimta Eiropas norieta simbolus. Dostojevski Hese dēvējis par pravieti, kas savos tēlos apliecinājis jaunā laikmeta nenovēršamību, cilvēku, kas raujas prom no pretstatiem, no jebkādas noteiktības un morāles, katastrofas cilvēku, kas ir gatavs "izšķīdināt" savu personību: "Šis cilvēks nemīl nevienu un mīl visu, nebaidās ne no kā un baidās no visa, nedara neko un dara visu. Šis cilvēks – pirmmateriāls, dvēseles plazmas nenoformēts tīrradnis. Esošajā veidā viņa dzīve nav iespējama, viņam lemts iet bojā, krist kā meteorītam."[164] Dostojevska radītajā Idiotā Hese redz sava laika cilvēka spoguli nevis tāpēc, ka viņam būtu jālīdzinās kņazam Miškinam, bet tāpēc, ka kņazs Miškins ir viņa neizbēgamība. Adresējot "Traktātu par Stepes vilku" visiem prātā jukušajiem, Hese tiecas uzrunāt visai plašu 20. gadsimta sākuma auditoriju – ļaudis, kuri sakņoti romantisma ideālos, taču arvien noteiktāk sāk ticēt harmonijas un dažādo polu apvienojuma iespējai. Tie ir ļaudis, kas pagaidām vēl neapzināti tiecas pretim Dostojevska prozā iekodētajam nākamības ideālam – "aziātiskajam ideālam" – polaritāšu apvienojumam, gara un miesas, sakrālā un profānā, dievišķā un velnišķā vienotībai. Hese tiecas iedarboties uz visu "prātā jukušo" gatavību tā sauktajai maģiskajai domāšanai, spējai, kas tik raksturīga Dostojevska varoņiem. Heses izpratnē "maģiskā domāšana" ir nevis mazāk loģiska, bērnišķīga vai izteikti asociatīva domas virzība, tā ir dzīve citā realitātē, kur būtiskas ir acīm neredzamās norises, bet viss ārēji skaidrais – maznozīmīgs. Tieši šī citādās domāšanas prasme var palīdzēt tuvināties vienotības ideālam, var attīstīt dziļas krīzes situācijas pārvarēšanai tik nepieciešamo spēju just līdzi, saprast, iemīlēt un nenosodīt neko šajā pasaulē, neko neuzskatīt par tik derdzīgu, lai tas nebūtu izpratnes vērts. Uzrunājot "prātā jukušos", Hese liek uz viņiem pamatoti lielas cerības, jo redz šo katastrofas cilvēku veidolos jaunā humānisma gara potences, saskata viņu lomu vērtību pārvērtēšanas un krīzes pārvarējuma procesos. Hese uzrunā nevis bezcerīgo un pagātnes priekšstatos iegrimušo sabiedrības daļu, bet tos, kas gatavi jau Akvīnas Toma formulētajam *principium individuationis*[165] jeb individuācijas (paštapšanas) principam.

Romānā "Stepes vilks" Hese turpinājis arī citos darbos izvērsto sabiedrības otras daļas jeb pilsonības kritiku. Vāciskajai mentalitātei raksturīgo ambivalenci – gara

attīstības, konformisma un pedantisma apvienojumu – un ar to saistīto problēmu kompleksu esejā "Pateicība Gētem" Hese nodēvējis par "Gētes kompleksu".[166] Gētes gars, pēc Heses domām, skatāms divos aspektos: Gēte – dzejnieks, kam raksturīga ģeniāli dēmoniska, radoša, brīvi poētiska un rotaļīga ievirze, un Gēte – Veimāras literāts, humānists, ideologs un audzinātājs, kam raksturīgs pedantisms, didaktika un pat zināmas birģerisma iezīmes. Hese izsaka pārmetumu vāciešiem par to, ka viņi labprāt pielāgo un vienkāršotai interpretācijai pakļauj tieši šo otro Gētes pusi un pilnībā ļauj uzvarēt pilsoniskajam sevī, bet aizmirst Gētem piemītošo humoru un rotaļību.

Traktātā atklāta Heses pārliecība, ka no pilsonības pilnībā izrauties spēj tikai visstiprākie, taču tad viņiem lemta neglābjama bojāeja. Tiem, kas negrib iekļauties pilsonības telpā, atliek ieņemt humora pasaules pozīciju, kas savieno radošo un pilsonisko garu. Humora tēmas risinājumā Hese turpina romantisma estētikā rodamo pārliecību par jokošanas prasmi kā īpašas izredzētības pazīmi, taču akcentēti uzsver humora savienojošo iedabu un pašironijas spēju. Šīs atziņas vēstījumā izteiktas noslīpēti aforistiskā veidā: "Neiespējamo paveic vienīgi humors, lieliskais to ļaužu atklājums, kuru aicinājumam liegts dižums, kuri par mata tiesu ir traģiskas personības, kuri ir ļoti apdāvināti un nelaimīgi, – vienīgi humors (iespējams, pats cilvēciskākais un ģeniālākais cilvēces guvums) paveic neiespējamo, ietver un apvieno savu prizmu mirdzā visas cilvēka esības puses. Dzīvot pasaulē, it kā tā nebūtu pasaule, cienīt likumus un tomēr stāvēt tiem pāri, gūt, "it kā gūtā nebūtu", atteikties, it kā nemaz nebūtu atteicies, – visas šīs iecienītās un bieži formulētās augstās dzīves prasības īstenot spēj vienīgi humors."[167]

Traktāta vēstījumā ar divu pretēju sabiedrības daļu kritikas palīdzību iekļauts aicinājums pārvarēt iepriekšējo gadsimtu gaitā izveidoto nošķirumu, mijiedarbes rezultātā pārvarēt dziļās plaisas un veidot vienotības sajūtu. Tiek apliecināta samierināšanās ideja – no pilsonības nav iespējams izrauties, tie ir vien lepna cilvēka maldi, bet pilsonības pasaulē iespējams dzīvot, nekaunoties par savu cilvēcību un izjūtot nevis iznīcinošas, bet "auglīgas ciešanas", bagātinot un ietekmējot to.

2. Personības struktūras pārvērtējums

Viens no svarīgākajiem traktāta vēstījuma mērķiem ir personības tradicionālās izpratnes maiņa. Tiek izvētīti romantisma estētikai raksturīgie priekšstati par īpašo, izredzēto, melanholisko cilvēku, interpretēta viņa atsvešinātība no pilsonības, iekšējā traģika, piederība pašnāvniekiem (romantisma varoņiem raksturīgā neapzinātā iznīcības tieksme) un nakts cilvēkiem (nakts kā viens no zīmīgākajiem romantisma mākslas simboliem). Iepriekš minēto kategoriju uzskaitījums rosina domāt par tipisku romantisma koncepcijas izvērsumu, tomēr vēstījuma gaitā tradicionālie priekšstati tiek papildināti un koriģēti. Šajā sadaļā ir veidotas netiešas, bet visai skarbi sarkastiskas un asas "domu cīņas" ar Gēti. Par interpretācijas pamatu tiek izvēlēta Gētes "Faustā" (*Faust;* 1. daļa – 1808, 2. daļa – 1833) izvērstā tēze par cilvēka

divdabību, kas izraisījusi apbrīnas trīsas ne tikai uzcītīgu skolotāju un mietpilsoņu sirdīs, bet ietekmējusi arī intelektuāli Hariju Halleru un likusi noticēt, ka arī viņā cīnās divas dabas – pilsonis un Stepes vilks. Nesaudzīgi sarkastiskā veidā traktātā atklāts, ka, šādai ietekmei ļaujoties, augsti izglītotais Harijs "rīkojas kā mežonis, kas prot skaitīt tikai līdz divi"[168]. Gētes Fausta atziņa raksturota kā ērta, primitīvi vienkāršota un virspusēja, jo pat idiots vai dzīvnieks nav "tik nomierinoši vienkāršs, ka viņa satvaru varētu izskaidrot kā tikai divu vai triju pamatelementu summu". 20. gadsimta perspektīvā "katrs "es", arī pats naivākais, ir bezgala daudzveidīga pasaule [..], zvaigžņots mikrokosmoss, iedzimtu īpašību un varbūtību jūklis"[169]. Heses veidotajā modernajā cilvēka koncepcijā tiek ietvertas gan atsauces uz Dostojevska Miškinu kā norieta cilvēku, gan arī atsauces uz Nīčes darba "Tā runāja Zaratustra. Grāmata visiem un nevienam" (*Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883–1885) atziņām par esošo cilvēku kā laipu un pāreju uz pārcilvēku. Atšķirībā no Nīčes plaši filozofiskā domu lidojuma Hese nerunā par globālām cilvēktipa izmaiņām, viņam aktuālas ir mainības un attīstības iespējas vienas personības robežās. Heses traktātā atklātais cilvēka ideāls – būtne, kas gatava nemitīgām pārmaiņām, sava veida mēģinājums un pāreja, "gara prasība, tāla, vienlīdz ilgota un biedīga nākotnes iespēja"[170], būtne, kuras ceļš ved tikai uz priekšu – "uz nevainību, uz vēl neradīto, pie dieva"[171]. Atšķirībā no Nīčes mācības traktātā iezīmētais cilvēka ceļš pretim "ķēnišķajam cilvēkam" tiek rādīts kā dziļi "cilvēciskots" un tiek izteikts aicinājums nevis nocietināt un norobežot savu pasauli, bet "savā sāpīgi paplašinātajā dvēselē uzņemt arvien vairāk pasaules, galu galā visu pasauli, lai reiz varbūt rastu galu un mieru".[172] Cilvēka ideāla koncepcija traktāta daļā veidota, balstoties gan iepriekš minētajā "aziātiskajā ideālā", kas līdzinās demiurgam – enerģētiski uzlādētam radītājam un pretpolu savienotājam, gan arī dažādās Austrumu kultūras mācībās, kas visu cilvēka dzīvi traktē kā mācībstundu virkni un aicina uz pretrunu vienotības un nedalāmības apziņu. Šīs attīstības izejas punktu auktoriālais vēstītājs redz Stepes vilkam paredzamajā konfrontācijā ar savas personības ēnas pusēm, tādējādi prognozējot Harija Hallera piezīmju daļā rādītos notikumus.

3. Kultūras kritika

Traktāta sarkasms skar iepriekšējo gadsimtu kultūrai raksturīgo "naivo estētiku", kas izdabā cilvēka konformismam un tiecas atspoguļot šķietami viengabalainus raksturus un vienpusīgi tveramas norises. Auktoriālā vēstītāja kritika attiecināta uz visu iepriekšējo gadsimtu literatūru (pat "visrafinētāko") un jo īpaši tā saucamo raksturu drāmu, kurā netiek realizētas daudzveidīgās personības plurālisma atspoguļojuma iespējas. Rietumu literatūras tradīcijas tiek pretstatatītas senās Indijas literatūrai, kurā nav "es" jeb personas fikcijas, bet veidotas inkarnāciju rindas. Tādējādi pārmetumi par ļaušanos naivam pašapmānam tiek izteikti visai Rietumu kultūrai, kura balstīta antīkajos priekšstatos par cilvēka ķermeņa un dvēseles veselumu.

Traktātā izteikta ironiska atziņa: "Uzjautrinošas un daudzveidīgas ir cilvēces rotaļas: to pašu apmānu, ko veselu gadu tūkstoti tik ļoti nopūlējās atmaskot Indija, tikpat neatlaidīgi centušies balstīt un nostiprināt Rietumi."[173] Lai arī traktāta daļā izteikti visai kategoriski spriedumi par visu Rietumu kultūru kopumā, tomēr vēstulēs un esejās Hese bieži minējis tos autorus, kas kādā veidā savas radošās darbības laikā spējuši tuvināties Heses lolotajam, Austrumu kultūrā sakņotajam harmonijas un savienošanas spējas ideālam. Esejā "Pateicība Gētem" kā visspilgtāko divpusības apvienotāju Hese minējis Gēti, kurš nav uzskatāms ne par vienpusīgu apolloniskā klasicisma pārstāvi, ne arī par Fausta tumšās dvēseles iemiesojumu. Ļaušanās divdabībai, gatavība ceļam, simboliska *dao* izvēle Heses izpratnē tuvina Gēti patiesi viedajai un mūžīgajai kultūrai. Traktāta daļā šis attieksmes aspekts nav minēts, taču to apliecina Gētes ierindojums Nemirstīgo kārtā Harija Hallera piezīmju daļā.

Vēstījumā ietverti pārmetumi iepriekšējo gadsimtu pilsoniski aprobežotajai mākslas radīšanas pirmsākumu interpretācijai, kas pārvērtēta jau Nīčes darbā "Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara" (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872). Apolloniskā pirmsākuma dominantes redzējums un dionīsiskā ignorance veicinājusi sabiedrības un kultūras sašķeltības veidošanos, tā saukto augsto un zemo sfēru rašanos, mākslas tapšanas idealizāciju un izolāciju no tautas. Pilsonībai raksturīgā vēlme visu izskaidrot, pamatot, klasificēt un sakārtot mākslas darba radītāju pārvērš no jebkāda cilvēciskuma atsvešinātā būtnē, kura mīt "Ģetzemanes dārza vientulībā" un ap kuru vijas retināts, ledains, dziļas un traģiskas nopietnības piesātināts Visuma ēters. Vieglums, dzīvesprieks un vienkāršība traktātā apliecinātas kā līdz šim nenovērtētas un nesaskatītas augstākās ģenialitātes pazīmes.

Kopumā traktātā koncentrētas visa romāna ietvaros risinātās tēmas. Esejistiskajā vēstījumā izkristalizējas vērtību pārvērtējuma tendence un paradigmu maiņas procesi tverami uzskatāmā veidā.

"Stepes vilks" – tradicionālā attīstības romāna modifikācija

Tematiski Heses romāns "Stepes vilks" turpina 18. un 19. gadsimta attīstības romāna (Gētes romānos "Jaunā Vertera ciešanas" (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), "Vilhelma Meistera mācību gadi" (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795–1796) un Gotfrīda Kellera "Zaļais Heinrihs" (*Der grüne Heinrich*, 1854)) tradīcijā rodamo intelektuāļa krīzes situācijas, indivīda un sabiedrības konfrontācijas analīzi. Lai arī Heses romāna varonis vairs nav jaunietis, bet gan pusmūža krīzi pārdzīvojošs vīrietis, viņa problēmas tomēr iekļaujas tā saucamajā *verterisma* kompleksā un apliecina romantiskā varoņa aizkavēto briedumu. Harijs Hallers ir ar hipersensitīvu pasaules sāpju (*Weltschmerz*) un savas esamības sāpju (*Ichschmerz*) izjūtu apveltīts melanholiķis, kura uzmanības centrā ir paša dvēseles dzīves kolīzijas un

sakāpināti eksistenciāli jautājumi. Sabiedrībai un visai apkārtējai pasaulei opozīcijā esošais varonis nonācis attīstības romāna varoņiem tipiskā dzīvības un nāves izvēles robežsituācijā. Heses Harija Hallera attīstība šajā eksistenciālās izvēles brīdī tikai sākas iepretim, piemēram, Gētes Vertera ceļam, kurš noslēdzas ar to, ka nāve tiek pieņemta kā vienīgā izeja un atpestīšana, kā cēls pašupuris un laime "izliet asinis savējo labā un ar savu nāvi sagādāt draugiem labu, daudzveidīgu dzīvi"[174]. Kā vislielākā vērtība romānā "Stepes vilks" atklājas cilvēkam dotā dzīvība, pati subjekta esamība.

Galvenā varoņa – piecdesmitgadnieka Harija Hallera problēmu kompleksu pasludinot par visa laikmeta slimību, autors uzmanības centrā izvirza ne tikai individuāli, bet arī universāli un pat globāli tveramu problemātiku, atklāj paradigmu maiņas situāciju. Heses varoņa iekšup vērstā ceļa fiksējums nav tikai kāda vienpatņa, garīgi slima cilvēka patoloģiskie murgi, Harija Hallera paštapšanas process neaprobežojas ar Heses pusmūža krīzes norišu atspoguļojumu vai 19. un 20. gadsimta laikmeta neirozes analīzi. Izdevēja priekšvārdā norādīts, ka ikviena cilvēka psihei ārdoša ir laikmetu mijas situācija, kad dzīve kļūst par "īstām mokām, par elli", vai tā būtu antīkā un viduslaiku gaisotnes maiņa vai 19. un 20. gadsimta robeža: "Pastāv laika posmi, kad vesela paaudze tiktāl tiek ierauta divu laikmetu, divu dzīves veidu sadursmē, ka tai zūd jebkurš dabiskums, jebkura morāle, drošības apziņa un nevainība."[175] Laikmetu maiņas piespiež cilvēku uz drosmīgu soli – nokāpt savas aptumšotās dvēseles haosā.

Dvēseles izziņa ir individuāls process, tomēr arī šī tik grūti aptveramā esamība būvēta pēc universālām likumībām un atbalso tā sauktās kolektīvās dvēseles saturu. Sevis iepazīšana izsenis salīdzināta ar ceļu pa šķīstītavas pakāpēm, kas ved pretim pilnībai jeb saiknei ar Visumu. Jungs šī universālā procesa apzīmējumam izmantojis individuācijas jeb paštapšanas jēdzienu un izstrādājis tā analīzes teoriju.[176] Romānā "Stepes vilks" atklāta gan eventuālā autora, gan modernā laikmeta cilvēka dvēseles pasaules evolūcija. Konkretizēta sociālā un autobiogrāfiskā slāņa savija sarado Heses darbu ar citiem attīstības romāniem, kuros saplūst gan laikmeta, gan mākslinieka romāna pazīmes.

"Stepes vilka" atšķirība no tradicionālā attīstības romāna ir balstīta modernajam laikmetam raksturīgajā pārliecībā par cilvēka psihes struktūras sarežģītību. Dvēseles attīstības ceļa izpratnei ir nepieciešama gan iedziļināšanās vispārējās likumībās, gan arī individuālās zemapziņas izpēte. Hesem raksturīgā spēja apkārtējā dzīvē saskatīt daudznozīmīgus simbolus un maģiskā elementus rosinājusi pirmtēlu meklējumus, savukārt intravertums un bibliofilija veicinājusi sakāpinātas pašanalīzes tendenci. Sevis un pirmtēlu meklējumi atbalsi rod Junga mācībā, tomēr nevar teikt, ka iepazīšanās ar to Hesem būtu sniegusi principiāli jaunu pieredzi, drīzāk tā uzskatāma par apziņas darbības orientieri un domas virzības katalizatoru. Vairāku gadu garumā veiktā psihoanalīzes kursa un sistemātiskas pašanalīzes

rezultātā Hese ir apzinājis savas personības vājos punktus un kompleksus. Viens no tipiskākajiem Heses tā sauktajiem autonomajiem kompleksiem ir "grāmatas komplekss", proti, hipertrofēts intelektuālisms, pārņemtība ar visdažādākajām literatūras izpausmēm tādā pakāpē, ka tiek traucētas citas cilvēciskās dzīves jomas. Saskaņā ar dziļu psiholoģijas atzinumiem, autonomajam kompleksam pieņemoties spēkā, apziņai tiek atņemta enerģija un apdraudētas cilvēka domāšanas un radošās spējas, notiek personības atsvešināšanās no pasaules līdz pat pilnīgas izolācijas pakāpei, autismam. Tā sākotnēji nevainīga aizraušanās var kļūt par traģisku apsēstību. Šī kompleksa sekas vērojamas Heses ilgstošajā pusmūža krīzē, kad rakstnieks citu pēc cita zaudē sev tuvos cilvēkus, pats cieš un sagādā ciešanas saviem līdzcilvēkiem, kad reālā dzīve šķiet neiespējama un vienīgo patvērumu sniedz literatūra. Heses autonomajā kompleksā iespējams saskatīt 20. gadsimta sākumam tipisku inteliģences kompleksu, jo apkārtējo negāciju nomāktajam garīgi bagātajam indivīdam (arī modernisma prozas varonim) vispieņemamākā šķiet distancētā pozīcija. Norobežošanās savu ideālu nedzīvajā pasaulē, acu aizvēršana, kontaktu ierobežošana ir Kafkas daiļradē ģeniāli atklātā alas situācija. Diemžēl intelektuālim atsvešināšanās sākumā nav ne mazākās nojausmas par šī procesa traģisko virzību.

Heses agrīnajā daiļradē Junga izstrādātā individuācijas shēma tverta tīri intuitīvi (piemēram, romānā "Zem rata" (*Unterm Rad*, 1906)), vēlāk dziļākas izziņas rezultātā ir vērojama visai tieša un apzināta šīs shēmas ievērošana. Tā kā Heses dzīves daļa pagājusi Junga mācības gaismā, rakstnieks rūpīgi pārdomājis centrālās individuācijas kategorijas un mēģinājis savu garīgo pieredzi atspoguļot literatūrā. Pirmais darbs, kas precīzi skan dziļu psiholoģijas tonalitātē, ir 1919. gadā tapušais stāsts "Demians", kurā aprakstītie notikumi ris nevis sociālā telpā, bet gan imaginārā toposā, tā sauktajā maģiskajā jeb psihiskajā īstenībā.[177] Šajā darbā atspoguļota individuācijas shēma – savas Personas un Maskas apziņa jeb ieņemamās sociālās lomas un pašradītā priekšstata apziņa; sastapšanās ar Ēnu jeb konfrontācija ar bezapziņu; animas slāņa integrācija jeb vīrišķā un sievišķā kā indivīda dvēseles daļu apzināšana; sastapšanās ar Gudro vīru vai Lielo māti – palīgiem individuācijas procesā un, visbeidzot, tuvināšanās Patībai – indivīda saskaņai ar sevi, sabiedrību un augstākiem spēkiem. Viens no centrālajiem Junga mācības jēdzieniem – Patība – Heses daiļradē kļūst par filozofiski psiholoģisku kategoriju, kas apzīmē personības potenciāli centrālo stāvokli Visumā, par humānisma simbolu, par indivīda un cilvēces, indivīda un Visuma vienotības ideālu.[178]

Esejā "Mākslinieks un psihoanalīze" Hese atzinis: "Patiešām, psihoanalīzes ceļš spēj būtiski stimulēt arī mākslinieku. Cik lielā mērā būs aplam, ja viņš analīzes tehniku pārņems mākslā, tikpat lielā mērā būs pareizi, ja viņš raudzīsies uz psihoanalīzi nopietni un ies tās pēdās."[179] Hese psihoanalīzes metodes neizmanto kā literāra teksta radīšanas līdzekli, tomēr šīs mācības atzinumiem par cilvēka psihes struktūru ir būtiska nozīme viņa darbu strukturējumā. Visos sacerējumos Hese

vairāk vai mazāk veidojis sava autonomā kompleksa atspulgu, sadalītā "es" projekcijas, nodalot vīrišķo, vitāli miesisko daļu un iedomāti ideālo, garīgi pilnīgo "grāmatu kompleksa" daļu. Visos sacerējumos tiek meklēta šo diametrāli pretējo personības daļu samierinājuma iespēja.

Heses daiļrades sākumā autora personības dubultā projekcija atklājas tikai saturiski un neietekmē kompozīcijas izveidi, taču tā ir nozīmīga romāna "Stepes vilks" strukturējumā. Fiktīvā izdevēja priekšvārds veidots kā romāna atsevišķa daļa, kurā nodalīta miesiski prozaiskā puse, savukārt Harija Hallera piezīmju sākumā atklāta hipertrofētā intelektuālisma, nepiekāpīgā ideālisma daļa. Samierinājuma un harmonijas meklējumi redzami stāstā par Harija Hallera "mācību gadiem", bet spilgtā un koncentrētā veidā tie izvērsti atsevišķās romāna daļās, stilistiski atšķirīgajos iespraudumos – "Traktātā par Stepes vilku" un Maģiskā teātra daļā, kas veic arī tipiskas individuācijas procesa atklāsmes funkcijas. Atšķirībā no tradicionālā attīstības romāna Hese izvēlas visai neparastus, līdz 20. gadsimtam par profāniem un miesiskiem uzskatītus attīstības procesu veicinošus līdzekļus un metodes – fiziskus dzīves baudīšanas priekus, seksualitāti, džeza mūziku.

"Traktātā par Stepes vilku" tiek veidots teorētisks personības paštapšanas ceļa izklāsts, kas lielā mērā vēlreiz apliecina "grāmatu kompleksa" nozīmi, jo pirms praktiskās darbības varonis tiek iepazīstināts ar autoritatīvu tekstu. Distancētais un vispārinātais vēstījums liek Harijam Halleram paraudzīties uz sevi no malas, no jauna izvērtēt vienkāršoto priekšstatu par cilvēka personības divdaļību. Pēc traktāta izlasīšanas Harijs Hallers sāk nojaust, ka Stepes vilks patiesībā ir labākā viņa personības daļa, kas sniedz tīkamu un ērtu patvērumu, ļaujot izjust mazohistiskas atstumtības un atsvešinātības sāpes no apkārtējās pasaules, bet liedzot ieraudzīt savas patiesās un dziļi derdzīgās ēnas puses. Apliecinājums Hallera tīksmajam ciešanu kultam, negatīvismam un savai iedomātajai citādībai ir atmiņā atausušais dzejolis par plēsonīgo Stepes vilku, kas vēlreiz ilustrē Harija primitīvo izpratni par sevi un pasauli. Sevi nepazīstošais Harijs atklājas kā pilnībā nespējīgs pārdzīvot iniciāciju ārējā pasaulē. Līdz traktāta izlasīšanai viņam ir šķitis, ka problēmu sakne ir apkārtējās pasaules un sabiedrības negācijas, taču pēc tā izlasīšanas atklājas cita aina. Pēkšņi izjustais riebums pret pasauli un pašam pret sevi iezīmē strupceļu, kuru esošais cilvēks ar iepriekšējās dzīves laikā apgūtiem līdzekļiem pārvarēt vairs nevar. Harijs Hallers pārdzīvo tipisku savas personības Ēnas (līdz šim neapzinātās, bezapziņas sfērā izstumtās vistumšākās dvēseles daļas) nojausmu. Sastapšanās ar Ēnu var inspirēt divas pretējas dziņas – vai nu izmisīgu vēlmi iznīcināt sevi, kuru Harijs Hallers spēcīgi izjūt šajā romāna daļā, vai arī apbrīnojumu atdzimšanas tieksmi, līdz kurai varonim palīdz nonākt viņa dvēseles tālākie pavadoņi nākamajā romāna sadaļā.

Traktāta un dzejoļa izlasīšanas rezultātā radusies pašnāvības ideja nosacīti norobežo vienu romāna sadaļu no nākamās: līdz traktāta izlasīšanai romānā tiek

veidots vēstījums par cilvēku, kas individuācijas ceļu vēl nav sācis un nepazīst sevi, par dažādām cilvēka Ēnas radītām projekcijām un to ietekmēto visa ļaunā saskatīšanu ārpasaulē. Šī daļa atbalso tradicionālā attīstības romāna tematiku, vairāku redzes punktu atveidē atklājot tiešas paralēles, piemēram, ar Gētes romānu "Jaunā Vertera ciešanas". Romāna pirmā sadaļa atspoguļo Hallera iniciācijas sākumstadiju – tipisku visu attīstības romānu izejas situāciju, kuru raksturo varoņa nošķirtība, sarežģīto pārbaudījumu ceļš un nāves klātbūtne. Šī varonim kritiskā robežsituācija Heses romānā atklāta no visiem iespējamiem redzes leņķiem – neatkarīgā vērotāja, subjekta un teorētiķa pozīcijām, un tiek pierādīts, ka vēl dziļāk un vispusīgāk ar tradicionālajiem izziņas paņēmieniem personības attīstības ceļu izanalizēt nav iespējams.

Pavisam citi personības analīzes paņēmieni izmantoti otrajā romāna sadaļā – Harija Hallera piezīmju turpinājumā, kuru norobežo nāves jeb atvērtās izejas izvēle. Vientuļnieka Stepes vilka sajūtas atkārtoti tiek pārdzīvotas kapu ainā, brīdī, kad Harijs Hallers apjauš, ka pasaulē nav neviena cilvēka, kuram viņa nāve nebūtu gluži vienaldzīga, un nav arī neviena, kura nāve pašam Harijam būtu zaudējums. Pilsoniskumam piederīga un vienlaikus sakāpināti atsvešināta cilvēka sajūtas Harijā no jauna izpaužas profesora apciemojuma ainā, kas uzskatāma par zīmīgu pavērsiena punktu, jo tā ir romānā pēdējā atklātā situācija, kurā Harijs Hallers atrodas varoņa pozīcijās. Harija Hallera riebums pret dzīvi un pašam pret sevi atklājas maksimālā izkāpinātībā, asi tiek izcelta pretpolu savienošanas neiespējamība ar varoņa rokās esošo paņēmienu palīdzību. Visi Harija priekšstati ir sabirzuši sīkās drupās, viņam ir skaidrs arī tas, ka viss traktātā teiktais par stepes vilkiem un pašnāvniekiem, "iespējams, arī bija itin pareizi un saprātīgi, taču attiecās uz veselu kategoriju, uz īpašu tipu, bija asprātīga abstrakcija"[180], kuras rupji shematiskajā tīklā tomēr nav notverama Harija individuālā un unikālā personība. Sevis un apkārtējās pasaules neizpratnes un nicinājuma traģismu pastiprina jauniegūtās bailes no nāves, kas Halleru būtiski atšķir no tipiskā romantisma literatūras varoņa. Ja Gētes Verters līdz pat galīgajam lēmumam ir spējis apdziedāt nāvi kā vienīgi skaistu un cēlu izeju, varējis tīksmināties par savas aiziešanas norisi un tai sekojošiem notikumiem, tad Harijs Hallers nāves priekšā izjūt maziski pretīgas un dzīvnieciski instinktīvas bailes. Izmisuma dzīts, apreibušais varonis klīst no viena kroga citā, līdz visubeidzot nonāk apšaubāmā traktierī "Pie Melnā ērgļa", kurā satiek pievilcīgu meiteni. Ironiskā veidā tiek izspēlēta romantiskā varoņa fiasko situācija – apšaubāmā vietā iepazīta, neizglītota meitene bez vārda (vēlāk – Hermīne), no zema sociāla slāņa izrāda mātišķas rūpes un atklāj nenoliedzamu pārākumu pār nabaga izmocīto vīrieti. Ar dažiem komentāriem viņa apšauba visas Harija dzīves laikā sakrātās atziņas. Zibenīgi precīzi atsedzot varoņa vainas un kompleksus, meitene vienkāršiem vārdiem pasaka to pašu, kas iepriekš izklāstīts pseidozinātniski veidotajā traktāta daļā. Rotaļīga un šķietami nenozīmīga dialoga veidā tiek pieteikts Harija Hallera

"mācību gadu" sākums, kas ir diametrāli pretējs tradicionālā attīstības romāna pamatnostādnēm. Hermīnes izteiktais aicinājums pievērsties vienkāršām un patīkamām lietām, vispirmām kārtām iemācīties dejot, pilnībā izmaina audzināšanas romānu tradīcijas koncepciju. Šajā piezīmju daļā Harija un meitenes dialogs vēl uztverams reālistiski, vēstījuma pakāpeniskas pārmaiņas tiek ievadītas ar sapņa ainas palīdzību. Epizode, kurā Hermīne liek Harijam iemigt, izmaina vēstījuma veidu un varoņa koncepciju.

"Es paskatījos visapkārt: svešas sejas, smēķējoši vīrieši, izliets alus uz galdiņa marmora virsas, bļaustīšanās un spiegšana malu malās, blakus – deju mūzika. Man jānosnaužoties, viņa bija teikusi. Ak, bērniņ, tev nav ne jausmas, kāds man miegs – caurs kā siets! Lai es aizmigtu šajā gadatirgū [..] "Aizver acis," viņa man bija teikusi. Sazin dievs, no kurienes meičai tāda balss – pazema, laba balss, mātes balss."[181] Šī iekšējā runa ievada turpmākajai romāna daļai raksturīgo realitātes un irealitātes saplūsmi, visa tālākā vēstījuma augsto nosacītības pakāpi. Lasītājs tiek aicināts pielāgoties Harija Hallera iekšpasaules norišu iniciatorei Hermīnei, kas, līdzīgi virves dejotājai, veikli prot apmest kūleni un no sapņa vīzijas atgriezties tiešamībā. Var uzskatīt, ka kopš mirkļa, kad Harijs *uzmin* Hermīnes vārdu, darbība tiek pārcelta nosacītajā psihes īstenībā. Hermīne kļūst par "es" (Harija) vēstījuma otru galveno objektu, viņa tiek pieteikta kā Harija spoguļattēls – līdz šim neapzinātā anima. Piezīmju turpinājumā tipiskais romantiskā varoņa komplekss pārtapis modernisma literatūrai raksturīgā sašķeltās, šizofrēnās psihes procesu detalizētā izpētē, kas visspilgtāko izpausmi rod Maģiskā teātra norises daļā. Personas, ar kurām Hariju Halleru "mācību procesa" laikā iepazīstina Hermīne, uzskatāmas par viņa psihes iekšējām figūrām, tādēļ turpmākajā vēstījumā veidotais attiecību tīkls interpretējams kā psihes formācijas atklājējs. Attiecībās ar Hermīni, Mariju un Pablo jeb dažādām savas animas pusēm Harijs Hallers spiests visubeidzot ieraudzīt sevis paša un apkārtējās pasaules komplicētību pilnībā.

Apziņas un bezapziņas konfrontācija jeb Maģiskā teātra daļa veidota, izmantojot dramatiskās mākslas likumības, un tajā dinamisku darbību un raiti savirknētu dialogu veidā atklāta psihes uzbūve un notiek "uzbūves mākslas"[182] apguve, kas analītiskajā psiholoģijā tiek dēvēta par individuāciju. Maģiskā jeb psihes teātra daļā Junga teorijai precīzi atbilstošā, bet teoriju nezinošam lasītājam grūti izprotamā veidā tiek attēlots Harija Hallera individuācijas process. Tas sākas ar savas sociālās un pašradītās lomas apziņu: Hallers saprot, ka visu mūžu slēpies zem nesaprastā intelektuāļa maskas un viņa pašradītais Stepes vilka tēls ir visai ērta fikcija. Harijs Hallers tiek konfrontēts ar savām Ēnas pusēm – augstprātību, egocentrismu un lepnību, kas noslāpējusi kolektīvās dvēseles izpausmes – cilvēka dabai raksturīgo konformismu un baudkāri, dziļi apslēpto pilsoniskumu. Harija Hallera apziņā tiek integrēts pilnībā neapzināmais animas slānis, kas nodrošina cilvēkā mītošās sievišķās un vīrišķās daļas izpratni, palīdz veidot attiecības ar citiem cilvēkiem.

Šajā traumatiskajā ceļā Harijs Hallers sastop vairākus savas dvēseles pavadoņus – Lielo māti, kuras funkcijas papildus iepriekšējām veic Hermīne, un Gudros vīrus – Mocartu un Gēti, bez kuru palīdzības sekmīgs attīstības process nav iedomājams. Romānā atklātais Harija Hallera ceļš pretim savas Patības apziņai tiek apturēts brīdī, kad pārvarēta pārliecība par cilvēciskās dvēseles dualitāti, atklāta tās tūkstošveidība un daļēji apzinātas iepriekš pat neapjaustās šķautnes. Turpmāko attīstību kavē varoņa neprasme rīkoties ar tikko apzinātajiem dvēseles tēliem, cilvēka dabai raksturīgais iepriekšējo kļūdu atkārtojums – pieķeršanās jaunatklātajai personības daļai, šajā gadījumā – animas slāņa inspirētajām negausīgas mīlestības alkām un bailēm no šīs jaunatklātās šķautnes.

Harija Hallera individuācijas redzamās un neredzamās puses atspoguļojumam pakārtots arī romāna personāža izvietojums un laiktelpas iezīmējums. Nosacītajā pirmajā romāna sadaļā dominē reālpsiholoģiski tveramas, tradicionālajam romānam atbilstošas personas: Harija Hallera piezīmju atradējs un izdevējs, vidusmēra pilsonis; šī pilsoņa tante, Hallera īrētā dzīvokļa saimniece; profesors, kuru Hallers apciemo, un meitene, kuru viņš satiek naksnīgajā restorānā. Personas darbojas reāli iespējamā un konkretizētā laiktelpā, kuras raksturošanai izmantoti atsevišķi zīmīgi mikrotēli, piemēram, pilsonības slāņa mājvietu omulību simbolizē tādi mājas augi kā acālija un araukārija, attieksmi pret mākslu raksturo kičīgs Gētes portrets, savukārt naktslokāla apmeklētāju bohēmisko dzīves un mākslas izpratni raksturo džeza mūzika, bet par sastaptās meitenes vieglo uzvedību liecina kamēlijas zieds. Nosacītajā romāna otrajā sadaļā dominē daudz netveramāki un komplicētāki tēli, kas var vienlaikus tikt interpretēti kā reālas personas un Harija Hallera dvēseles figūras. Hermīne ir gan vieglas uzvedības sieviete, gudra un dzīvespriecīga meitene, kura palīdz Harijam pārvarēt krīzi, gan arī Harija spoguļattēls jeb *alter ego*, līdz šim neapzinātās sievišķās animas daļa, Harija dvēselē mītošā "apaļā cilvēka" jeb hermafrodītiskā, pilnīgā cilvēka projekcija. Par to spilgti liecina Maģiskā teātra sākuma epizode, kurā Harijs beidzot uzzina meitenes vārdu, jo atceras savu jaunības draugu Hermani, kā arī Hermīnes pārģērbšanās un līdzība jaunam zēnam. Hermīne kā Harija beidzot apzinātā anima atmodina viņā snaudošo erosa spēku, kas dāvā savienošanas un mīlestības spēju, kas māca pieņemt pasauli un palīdz veidot attiecības ar pretējo dzimumu. Harija un Hermīnes attiecību līnija atmodina pusmūža vīrieša seksualitāti, Harija psihē aktualizē sievietes kā seksuālas būtnes figūru (šīs funkcijas romānā veic Marija), liek apzināties savu vitālo vīrišķību (to spoguļattēlā izgaismo Harijam sākotnēji nepieņemamais klusējošais antiintelektuālis, džeza spēlētājs Pablo).

"Mācību gadu" kulminācija vērojama Pablo uzburtajā vīzijā – "dvēseles bilžu galerijas" redzējumā. Pablo Harija priekšā vienu pēc otra novieto dažāda izmēra spoguļus, kuros sakāvi cietušais intelektuālis var saskatīt savas dvēseles figūras. Vispirms Pablo aicina Hariju atbrīvoties no savas "tā saucamās personības", kas ir

tikai smacīgs cietums un nepareiza priekšstata radīta ilūzija. Pēc šķietami duālistiskās personības "nodošanas garderobē" Pablo iezīmē vīrišķās un sievišķās dvēseles daļas, ierādot Harijam kreiso, bet Hermīnei – labo psihes teātra spārnu un kopējo telpu, kurā abiem iespējams netraucēti tikties. Mazajā spogulītī Harijs ierauga savu iedomāto un ērto masku, pusizveidoto skumji skaisto un tramīgo Stepes vilku, kas, apvienojoties ar Hariju, top par raustīgu "Harijvilku". No personības tradicionālās izpratnes atbrīvotais un humora mākslas pamatlikumības apguvušais Harijs tiek aicināts "nokaut" pašizveidoto Stepes vilka masku. Pēc "personības aceņu" aizmešanas Pablo aicina Hariju beidzot paskatīties nevis mazā kabatas spogulītī, bet īstā, milzīgā sienas spogulī, kurā varoņa tēls sadalās tūkstoš sīkās figūrās: "Pavisam īsu mirkli es redzēju man pazīstamo Hariju [..]. Bet, līdzko biju viņu saskatījis, viņš izjuka, no viņa atdalījās kāds otrs Harijs, vēl trešais, desmitais, divdesmitais, un visu milzu spoguli aizņēma vieni Hariji vai Harija drumslas, neskaitāmi Hariji [..] un tie visi biju es, un katru es ieraudzīju, atpazinu un pazaudēju zibens ātrumā, uz visām pusēm viņi izkaisījās – pa kreisi, pa labi, dziļāk spogulī, no spoguļa ārā."[183]

Šajā dvēseles tēlu daudzveidības ainā spilgti iezīmējas arī kāda vienota kodola kontūras, kas saskaņā ar Junga teoriju ir nemainīgākā un noturīgākā personības daļa – "es" jeb Patības kodols. Harija "es" atklājas kā apburošs sešpadsmit septiņpadsmit gadu vecs zēns, kurš ar aizrautību metas iepazīt Maģiskā teātra piedāvātās daudzās attīstības iespējas. Uzraksti uz teātra durvīm Hariju aicina iepazīt sevi kā kolektīvu vēlmju iemiesojumu. Aicinājums uz "līksmo jakti" jeb automobiļu medībām rosina atklāt sevī dziļi slēpto agresivitāti, azartiskumu un gatavību pakļauties masu psihozēm, un šīs personības iespēju atklāsme romānā izspēlēta ar aizrautīgi dinamiska vēstījuma palīdzību.

No piedāvātā nebeidzamā aicinājumu klāsta Harijs izvēlas sev visnepieciešamākās mācības apguvi – "Ievadu personības izveidē". Zīmīgs ir mācību telpas iekārtojums austrumnieku stilā un galvenais atribūts – šaha dēlis, kas simbolizē figūru izspēles lauku. Pablo vadībā Harijam tiek dota iespēja likt lietā iepriekš apgūtās zināšanas par savas dvēseles daudzveidīgajiem tēliem un izspēlēt psihes figūru variāciju spēli. Pirms tās Pablo formulē psihes "uzbūves mākslas" apguves mērķi: "Cilvēkam, kas pārdzīvojis sava "es" sabrukumu, mēs parādām, ka atsevišķos gabalus jebkurā brīdī no jauna var salikt kopā jebkurā kārtībā un tādējādi dzīves rotaļā panākt neierobežotu daudzveidību."[184] Harija acu priekšā tiek izspēlētas savstarpēji radniecīgas, no viena materiāla celtai pasaulei piederīgas spēles, kurās mainās temps un tonalitāte, motīvi iegūst arvien jaunus akcentus un situācijas variējas. "Šī tad arī ir māksla dzīvot,"[185] atzīst Pablo un aicina Hariju noglabāt kabatā visas savas dvēseles figūras, lai visu turpmāko mūžu varētu līksmi spēlēties ar tām, veidojot arvien jaunas aizraujošas kombinācijas. Hallera "mācību gadu" uzdevums – savas sašķeltības un dzīves daudzveidīgo iespēju apguve – visai krasi atšķiras no tradicionālā attīstības romānā ieskicētajiem personības mērķiem.

Pretstatā attīstības romāna koncepcijai traktējama arī nākamā "Stepes vilka" daļa, kuru ievada plakāts "Stepes vilka dresūras brīnumi" un kurā varonis atgriežas gandrīz vai attīstības procesa sākumā vai arī nosacīti jauna spirālveida loka pakāpē. Harija Hallera individuācijas regresīvā rakstura atklāsme tiek pieteikta balagāna būdas teātra izrādē, kura jāizspēlē varonim pašam bez Pablo palīdzības. Iepriekš no malas skatītā bezrūpīgi drastiskā dzīves spēle izrādās bezgala mokošs un sarežģīts process, no kura "mati ceļas stāvus" un gribas aizbēgt pēc iespējas ātrāk. Paštapšanas procesā, kad Harijs ir izzinājis "uzbūves mākslu" no visiem iespējamiem aspektiem, viņa attīstības lokam vajadzētu noslēgties ar teorētiski apgūto prasmju praktisku pielietojumu. Tā kā Harija Hallera visnozīmīgākā dvēseles kaite bijusi neapzinātais animas slānis un ar to saistītās komunikācijas problēmas, viņam tiek piedāvāts tieši šīs mācības praktiskais kurss. Nodarbības sākumā pusmūža vīrs ar jauneklīgā "es" acīm spogulī var vērot visu savu iepriekšējo mīlas dzīvi, sev par pārsteigumu atzīstot, ka tā varēja būt bezgala koša un krāsaina, ja vien varonis būtu pratis izbaudīt katras sievietes sniegtās baudas un mācības, ja vien nebūtu pārlieku iestidzis sastingušos priekšstatos un kompleksu radītās bažās. No šo redzējumu straumes Harijs iznirst vieds, daudz pieredzējis un, kā viņam pašam šķiet, gatavs pilnvērtīgām attiecībām ar Hermīni. Iespējamo *happy end* finālu tuvinošās epizodes veidotas optimistiski kulminējošā tonalitātē un paātrinātā tempā, bet cerīgās "mācību gadu" noslēguma noskaņas tiek krasi mainītas, kad parādās jauns piedāvājums, kas varoņa attīstības ceļā ir pēdējais. Izkārtne "Kā nogalina mīlot" Harija apziņā uzplaiksnī brīdī, kad viņš ir gatavs visas savas figūras pakārtot tikai un vienīgi Hermīnei – tikko apjaustajai animai, lai "viss grozītos ap viņu un vestu uz piepildījumu"[186]. Šajā iniciācijas pakāpē negaidīti atkal parādās viens no Nemirstīgajiem – Mocarts, kas, dzīvi un rotaļīgi diskutējot ar Hariju par mūziku, nokaitina gandrīz jau pārtapušo pilsoniski tendēto intelektuāli un atklāj to, ka Harijs vēl nebūt nav mainījies, jo nav gatavs dzīvi uztvert no smieklīgās puses, nav gatavs pieņemt cita viedokli un joprojām ir bezgala norūpējies par dzīves jēgu. Neizturējis Mocarta smiešanos, Harijs sagrābj dīvaino vīru aiz bizes un aizmet izplatījumā, pats pagūstot saelpoties tīro, retināto, ledaini salto gaisu, kādā, pēc kārtīgu pilsoņu domām, mīt Nemirstīgie ģēniji.

Vīzijas robežu iezīmē apziņas zudums, kuram seko romāna fināla aina. Figūras no Harija kabatas ir nozudušas, bet to vietā uzradies nazis. Harija priekšā atkal ir spogulis, kurš dod iespēju vēlreiz ielūkoties sevī un apzināt "mācību gadu" rezultātus. Harijs pierāda, ka no "uzbūves mākslas" tā arī neko daudz nav sapratis, ka skološanās ir devusi pieredzi, taču viņš nav spējis apzināt savu Ēnu un izprast citas savas psihes figūras. Viņš uzspļauj Harijam spogulī, iesper viņam ar kāju un samin sīkās drumslās, paraksta sevi nāvējošai nopietnībai un fatalitātei, iznīcinot visas daudzveidīgās figūru saspēles iespējas. Harijs sevi atkal dēvē par Stepes vilku un dodas veikt pēdējo regresīvo akciju – Hermīnes jeb savas animas nogalināšanu.

Kad Harijs ierauga skaisto Hermīni (savas dvēseles sievišķo daļu) un skaisto Pablo (savas vīrišķās vitalitātes daļu), no mīlas rotaļām pārgurušus guļam dziļā miegā, viņš nav gatavs pieņemt to simbiozi un nogalina sievišķo daļu, tādējādi apliecinādams savu nespēju iemīlēt, saprast un pieņemt apkārtējo pasauli tādu, kāda tā ir. Meitenes spoguļattēla nogalināšana ar naža atspulgu ir romāna kulminācijas aina, kuras veidojumā saskatāmas dramatiskās mākslas likumības, – traģiskais pavērsiens rada pārsteiguma efektu, jo notiekošais disonē ar neseno optimistiski cerīgo noskaņu, ir traktējams kā krass pavērsiens diametrāli pretējā virzienā.

Kulminācijai sekojošajā atrisinājuma daļā priekšplānā izvirzās divi Harija Hallera dvēseles pavadoņi – gara simboli, Gudrā vīra arhetipiskie tēli – Mocarts (šoreiz bez bizes un mūsdienīgi ģērbies) un Pablo. Saksofonists Pablo romāna finālā Harijam atklāti paziņo, ka viņš izrādījies aplam slikts skolnieks, jo nav pratis apieties ar vienu no svarīgākajām savas dvēseles figūrām – animu, tomēr ir labāk nekā pirms tam apguvis figūru spēli. Tātad Harijs nav veicis pilnu savas dvēseles attīstības ceļu, nav izturējis konfrontāciju ar Ēnu, nav spējis sevī integrēt animas slāni, nav atklājis savu Patību, tomēr Harijs ir apzinājis savas dvēseles daudzveidību un apjautis dvēseles figūru kombinācijas apbrīnojamās iespējas: "..zināju, ka visas simttūkstoš dzīves spēles figūras ir manā kabatā, satriekts atskārtu spēles jēgu, dzīros sākt vēlreiz no gala, vēlreiz izciest visas spēles mokas, vēlreiz šausmināties tās bezjēdzības priekšā, vēl un vēlreiz izstaigāt savas iekšējās pasaules pekli. Kādreiz es labāk apgūšu figūru spēli."[187]

Gudrais vīrs jeb Nemirstīgais Mocarts savas apziņas un bezapziņas labirintos noklīdušajam Harijam uzbur tiesas ainas vīziju, kurā nelaimīgajam slepkavam netiek vis piespriests nāves sods, bet gan – izsmiešanas sods un mūžīga dzīvošana. Mocarta vairākkārt izteiktās pavēles vēlreiz atkārto visa romāna caurviju motīvus un veido kompozicionālu noapaļojumu: "Jūs, apsēstais, vēlaties, lai jūs notiesā uz nāvi, vēlaties, lai jums nocērt galvu! Šā stulbā ideāla vārdā jūs būtu gatavs pastrādāt vēl desmit slepkavību. Jūs, gļēvuli, vēlaties mirt, nevis dzīvot. [..] Bet patētiskām runām un slepkavošanai nu ir jādara gals. Nāciet beidzot pie prāta! Jums jādzīvo, un jums jāiemācās smieties. Jums jāaprod ar nolāpīto dzīves radiomūziku, jāiemācās cienīt garu, kas aiz tās slēpjas, jāmācās smieties par tās ļerkstoņu."[188] Mocarta vārdos jaušama skarba ironija un sarkasms attiecībā pret "romantisko nožēlu", gļēvulīgo iznīcības tieksmi, savu izredzētību un īpašo statusu – visu īpašību kopumu, kas varētu tikt apzīmēts ar "romantisma kompleksu".

Pretpolu samierināšana, apziņa, ka dzīves negācijas nav pārvaramas, ka tās ir vienīgi pieņemamas ar spēles prasmes un karātavu humora palīdzību, iezīmē būtiski jaunu indivīda attīstības pakāpi, kas nav iedomājama 19. gadsimta kultūras ietvaros. Krīzes situācijas pārvarēšana un vienlaikus arī vēlme izvairīties no nepamatota optimisma rezultējusies Heses romāna atvērtajā finālā, kurā nav skaidri iezīmētas varoņa turpmākās izvēles konsekvences.

Literatūras attīstības perspektīvu iezīmējums Hermaņa Heses romānā "Stikla pērlīšu spēle" un Tomasa Manna romānā "Doktors Fausts"

Hermaņa Heses romāna "Stikla pērlīšu spēle" un Tomasa Manna romāna "Doktors Fausts" vieta modernisma prozas kontekstā

Periods no 1945. līdz 1967. gadam vācu literatūrā raksturojams kā pārmaiņu periods, kurā īpašu robežšķirtni veido laiks no 1945. līdz 1949. gadam.[189] H. Meiera pētījumā, kas veltīts novatoriskām šī perioda literatūras parādībām, ir izcelti trīs 30.–40. gados tapuši romāni, kas zīmīgi turpmākajai literatūras attīstībai, – Hermaņa Heses romāns "Stikla pērlīšu spēle. Biogrāfiska studija par Spēles maģistru Jozefu Knehtu līdz ar Knehta atstātajiem rakstiem" (*Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, 1943), T. Manna romāns "Doktors Fausts. Kāda drauga stāsts par vācu skaņraža Adriana Leverkīna dzīvi" (*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, 1947) un Alfrēda Dēblina tetraloģija "Novembris 1918" (*November 1918: Eine deutsche Revolution*, 1948).[190] Šie romāni uzskatāmi par paradigmas maiņas zīmēm, kurās koncentrētas modernisma mākslas tēmas un izteiksmes līdzekļi un iezīmētas arī vēlākās postmodernās rakstības iespējas.

Šveices pilsoņa Heses romāns tapis laikā no 1931. līdz 1942. gadam, tātad – pirmskara un kara laikā,[191] emigranta Manna romāns sākts 1943. gada 23. maija rītā, pabeigts 1947. gada 29. janvārī.[192] Rakstnieku dzīvesvietas un nesaudzīgi asais Vācijas sabiedriski politiskās dzīves redzējums atklāj šī perioda specifiku – nepieciešamību pilnībā izolēties no antihumānās autoritatīvās varas ietekmes sfēras. Abos "ārpusē" esošajos sacerējumos izvērtēta gan pagātnes un tagadnes kultūra, gan arī iezīmētas nākamības aprises. Izkāpinātā veidā abos darbos rādīta 20. gadsimta sākuma apziņas krīzei sekojošā katastrofa Otrā pasaules kara laikā, kas vērojama gan indivīda un sabiedrības, gan indivīda un mākslas attiecībās. Otrā pasaules kara un pēckara laiks dēvējams par "nenotikušās apokalipses" situāciju, kas pēc zināma noilguma, nogaidīšanas un apmulsuma brīža kultūras attīstības procesos veido krasu pavērsienu. Heses "Stikla pērlīšu spēle" ir uzskatāma par nosacītu eskeipisma paraugu[193] un prognozē tā sauktā nulles punkta situāciju pēckara gadu vācu literatūrā, kad vērojama iepriekšējās sāpīgās pieredzes ignorance un pievēršanās iluzorajai un subjektīvajai sfērai, kā arī daudzveidīgiem formas eksperimentiem. Romānu "Stikla pērlīšu spēle" autors pats traktējis kā garīgu telpu, kurā iespējams radīt sev patvēruma vietu un cietoksni, par spīti saindētajai pasaulei. Savukārt Manna romāns "Doktors Fausts" daļēji atspēko nulles punkta mītu un atklāj traumatiskās pagātnes

norišu analīzes un pārvērtējuma nepieciešamību. Tajā atspoguļojas autora ticība vācu tautas kolektīvās grēku nožēlas un nacistiskā gara eksorcisma iespējai.[194] Manna romāns iemieso Otro pasaules karu piedzīvojušās vācu inteliģences drosmi un augsto atbildības līmeni visas pasaules priekšā, kas atspoguļojas "Grupas 47" darbībā un vācu romānistikā spilgtu izpausmi piedzīvo nākamās desmitgades beigās Gintera Grasa romānā "Skārda bungas" (*Die Blechtrommel,* 1959). Manna romāns "Doktors Fausts" ir rakstnieka pēdējā mākslinieciskā formā tik plaši izvērstā atbilde 1918. gadā tapušajām "Apolitiskā pārdomām" (*Betrachtungen eines Unpolitischen*), kurās vērojams kultūras un politikas jomu strikts nošķirums un visa vāciskā cildinājums. Turpmākās politiskās norises, konflikts ar brāli, diskusijas ar citādi domājošās inteliģences daļu liek Mannam pārvērtēt savu viedokli, taču visskaidrāk savus un savas tautas maldus rakstnieks spēj saskatīt no attāluma. Romānā iekļautās politiskās nostājas un ieceres detalizēts komentārs rodams 1949. gadā tapušajā darbā " Doktora Fausta tapšana. Kāda romāna romāns" (*Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*)[195]. Džozefs Kempbels Manna aktivitātes trimdā un viņa daiļradē iemiesoto visas nācijas vainas sajūtu komentē kā gara piesišanu krustā. Manna ticība progresīvajam gara spēkam Amerikas periodā ir kapitulējusi, jo viņa saprašanas un cilvēkmīlestības spējas "Apolitiskā pārdomu" tapšanas laikā bija sasniegušas to bīstamo robežu, aiz kuras sākās jau ļaunuma aizstāvība: "Tomass Manns atgriezās pie sava laicīgā domāšanas veida pēc aizbēgšanas no hitleriskā reiha savā uzsaukumā no tālā Amerikas krasta – uzsaukumā, ko veica bezmiesīga rēga balss, kas bija palikusi pāri no tā cilvēka, kādu vācieši pazina Tomasu Mannu, – vācu tautai, kas vēl aizvien bija iesaistīta Eiropas vēstures *maijā*."[196] Romāns "Doktors Fausts" ir citas formas uzsaukums vācu tautai, taču tā nozīme un aktualitāte laika gaitā nav mazinājusies.

Heses "Sikla pērlīšu spēlē" un Manna "Doktorā Faustā" ietvertais vispārinājums padara šos tekstus aktuālus arī citos laika periodos – politiskās dzīves krīzes posmos un tiem sekojošos atplūdos. Šo darbu pamatjautājums – vai indivīdam un kultūrai ir tiesības novērsties no visas sabiedrības dzīves? – nav attiecināms tikai uz vienu konkrētu vēstures periodu. Šī jautājuma atklāsmei abi autori izmanto 20. gadsimta sākuma literatūrai tik raksturīgo psihoanalītisko un mitoloģisko pieeju. Manna un Heses romāni atklāj mitoloģisko simbolu universālo psiholoģisko un metafizisko nozīmju meklējumus, vēlmi sasaistīt subjektīvo un vispārīgo, nejaušību un likumsakarību, aktuālo un mūžīgo. Manna sociālās apziņas modinātāja un audzinātāja misija sasaucas ar Heses atgriešanos pie pārliecības par skolotāja misijas cēlumu. Romāni "Doktors Fausts" un "Stikla pērlīšu spēle" atklāj autoru ticību tam, ka māksla spēj izmainīt pasauli un cilvēks var ietekmēt apkārtējās dzīves norises.

Junga mācības ietekme uz Hesi vērojama gandrīz vai visas viņa radošās darbības laikā, savukārt Manna pievēršanās mitoloģiskajam un arhetipiskajam, kā

atzīmējis Igors Šuvajevs, parādās pirms Junga arhetipu un paštapšanas teorijas izstrādes darbos "Nāve Venēcijā" (*Der Tod in Venedig*, 1912) un "Burvju kalns" (*Der Zauberberg*, 1924), pie kura Manns strādā jau kopš 1913. gada. Šuvajevs šo saikni uzskata par vēl zīmīgāku, jo "tā simbolizē mūsdienu mākslas un garīgo meklējumu kopīgo tendenci"[197], kas mijiedarbē netieši ietekmē viena otru. Kempbels atzīmē, ka Mannam, tāpat kā Džoisam, izdevies 19. gadsimta naturālistisko sociālo romānu pārvērst par mitoloģiskās gudrības un simbolisko noslēpumu izplatīšanas veidu un viņš ir uzskatāms par vienu no mītu simbolu visprecīzākajiem skaidrotājiem.[198]

Gan Manna, gan Heses romāni ir Artura Šopenhauera, Frīdriha Nīčes, Osvalda Špenglera apzinātā kultūrpesimisma rezultāts, kas atklāj traģisko situāciju, kādā nonācis individualizētais gars. Atteikšanās no dihotomiskās domāšanas, bināro opozīciju sajaukums, atrašanās "viņpus laba un ļauna" radījusi Manna un Heses varoņus, kuri ir gatavi atteikties gan no ticības visam dzīvotspējīgajam, gan arī no pārliecības, ka pasauli vada saprāts. Romānu "Doktors Fausts" un "Stikla pērlīšu spēle" varoņiem piemīt Špenglera formulētā, Eiropas attīstību simbolizējošā faustiskā kultūras tipa iezīmes – lepns gars, spēcīga griba un dziņa piepildīt savus individuālos mērķus, to īstenošanai ziedojot pat savu dvēseli. Adriana Leverkīna tēlā problematizēta 20. gadsimta vidus kultūrai un literatūrai aktuālā Fausta pārdotās dvēseles, subjektivizācijas robežu un individuālisma tēma, iekausētas ilgas pēc vienotības, pārmantojamības un dvēseliskuma. Manna romānā rādītais mākslinieka izveides ceļš atklāj 20. gadsimta modernisma mākslas attīstības rezultātus. Agrīnā modernisma paradigmai raksturīgā centrbēdzes tieksme rezultējusies kā vispārēja humānisma krīze, subjektivitātes apogeja atsvešinājusi mākslu no sabiedrības, nošķīruma prasība nodalījusi intelektu (garu) no dvēseles un miesas. Šī katastrofālā situācija redzama gan Manna vientuļā "slimās mākslas" radītāja Adriana Leverkīna tēlā, gan Heses veidotajā utopiskajā nākotnes intelektuāļu brālībā Kastālijā, kas, zaudējot jebkādas saiknes ar dzīvi, kļuvusi par mākslīgi uzturētu un savos pamatos antihumānu formāciju. Manna un Heses romānos veidotie varoņi uzskatāmi par vienas cilvēciskā gara izpausmes divām pusēm: Jozefa Knehta dzīvē noiets ceļš no kalpības intelektam līdz kalpībai cilvēkiem, savukārt Adriana Leverkīna mūža saturu veido atteikšanās no cilvēciskas mīlestības un kalpība nelabajam. Heses optimistiskais pasaules tvērums liek meklēt izeju no dēmoniskā spēka uzurpācijas cilvēka garam, Manna reālistiskais skatījums līdz mielēm dziļi apzina esošās situācijas traģismu.

Abi autori izjūt arī spēcīgu romantisma pasaules ietekmi uz laikmeta kultūru un atšķirīgā veidā veic tās pārvērtējumu: Hese romānā "Stikla pērlīšu spēle" pārrada romantismam raksturīgo cilvēka un sabiedrības attīstības koncepciju, tuvinoties jaunromantisma centieniem, savukārt Manns asi kritizē romantisma vulgarizāciju 20. gadsimtā, kā galējo barbarismu atzīstot fašisma kustības interpretāciju. Manns

komentārā "Kāda romāna romāns" precīzi fiksējis sava un vēstuļu drauga Hermaņa Heses romāna idejisko līdzību un atšķirīgās vēstījuma tonalitātes – "Doktora Fausta" traģiski skaudro smeldzīgumu un "Stikla pērlīšu spēles" romantismu un rotaļīgumu.[199]

Romantisma mantojums abos romānos tiek pārskatīts ar mūzikas vēstures un teorijas elementu palīdzību, jo tieši romantisma laikmets padarījis mūziku par visnozīmīgāko mākslas jomu. Manns savu darbu dēvē par "mūzikas romānu", taču uzskata to arī par kultūras un laikmeta romānu.[200] Tas pats sakāms arī par Heses romānu "Stikla pērlīšu spēle".

Manna un Heses darbu saturiskajā izvērsumā un vēstījumā iespējams saskatīt totālā jeb integrējošā romāna aprises, jo tie abi ir apjomīgi prozas darbi, kas tiecas maksimāli pilnīgi aptvert laikmeta garu, produktīvi izmantojot dažādus novatoriskus vēstījuma paņēmienus. Šie darbi ir principiāli atšķirīgi no Kafkas prozas intravertās noslēgtības, kurā, kā atzīmējis Hese, netiek sniegtas nekādas atbildes, vien sapņi un vīzijas.[201] Manna un Heses romāni tiecas skaidrot, vispārināt, veidot ekstravertu dialogu, tajos dominē analītisko un parodējošo elementu sintēze pretstatā tiešajam apziņas darbības fiksējumam Kafkas prozā. Mannu un Hesi interesē "apziņas mijkrēšļa" fenomena būtība, nevis nepastarpināts uztvērums, intelekta un ģenialitātes iespējas, augsti attīstīta gara saikne ar dievišķā (Heses romānā) vai dēmoniskā (Manna romānā) sfēru un šo procesu analītiska izpēte.

Manna un Heses romāni atklāj 20. gadsimta vidus literatūrai raksturīgu ambivalentu tendenci – tie liek domāt par romāna formas sairumu (antiromānu jeb "romāna nāvi") un vienlaikus apliecina romāna žanra neierobežotās iespējas un nepieciešamību prozas teksta ietvaros atklāt "visu par dzīvi", veidot maksimāli plašu vispārinājumu. Šādā aspektā Manns savu romānu salīdzina ne tikai ar Heses darbu, bet arī ar izteikti ekscentriski avangardisko Džoisa romānu "Uliss", kas iezīmē romāna žanra robežu zudumu.[202] Plašās tematikas, visdažādāko kultūras jomu, faktu kompilācijas, literatūras, filozofijas, socioloģijas, kultūras vēstures un mākslas estētikas sfēru saplūdinājuma ziņā Manna, Heses un citi konceptuāli līdzīgi modernisma romāni iekļaujas vācu vēstures filozofa Špenglera iedibinātajās tradīcijās. Abu rakstnieku radošā mūža pēdējie nozīmīgie lieldarbi turpina Špenglera kulturoloģiskajā apcerējumā "Eiropas noriets" (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918–1922) vērojamo zinātnes, mākslas un reliģijas sastatījumu vienotā plastiskā pasaules ainā un akceptē no romantisma pasaules uzskata mantoto dzīves pilnības izjūtu.

Nedz Manna "Doktors Fausts", nedz Heses "Stikla pērlīšu spēle" pilnībā nesarauj saites ar tradīciju, un, neraugoties uz novatorisko meklējumu lielo īpatsvaru, tie nav uzskatāmi par ekstrēmi pārdrošiem sacerējumiem. Abiem autoriem ir bijis svarīgi precīzi reģistrēt laikmeta gara virzību, izvēloties adekvātus izteiksmes paņēmienus, taču viņi ir vēlējušies nezaudēt auditoriju un rast atbalsi lasītāja uztverē.

Kultūras attīstības procesu analīze Tomasa Manna romānā "Doktors Fausts"

Manna romāns "Doktors Fausts. Kāda drauga stāsts par vācu skaņraža Adriana Leverkīna dzīvi" ir interpretējams kā kvazireālistisks laikmeta romāns par mākslinieka attīstību (*Zeitroman* un *Künstlerroman* modifikācija). Atšķirībā no Heses romāna "Stikla pērlīšu spēle" Manna skatiens galvenokārt vērsts tagadnē un pagātnē. Manns centies maksimāli izzināt savā romānā ietverto laika posmu ideju attīstības vēsturi, tāpēc vairāku gadu garumā gatavojies romāna "Doktors Fausts"' rakstīšanai – studējis vēsturi, teoloģiju, filozofiju, medicīnu, mūzikas teoriju un daudzas citas nozares, pētījis dažādu ģēniju biogrāfijas un estētisko uzskatu attīstību. Volfganga Amadeja Mocarta, Ludviga van Bēthovena, Hektora Berlioza, Hugo Volfa, Albana Berga, Igora Stravinska, Arnolda Šēnberga biogrāfijas un estētiskie uzskati, Teodora Adorno, Frīdriha Nīčes idejas, Lū Andreas Salomes un citu atmiņas par Nīči, vācu tautas leģendas par doktoru Faustu, Kristofera Mārlova un Gētes darbi komentārā "Doktora Fausta tapšana" minēti kā romāna idejiskais un saturiskais pamats. Romānā "Doktors Fausts" veidota izvērsta refleksija par Vācijas un visas Eiropas vēstures un idejiskās domas virzību, sākot ar Lutera reformāciju līdz pat Otrā pasaules kara nogalei. Romānā savienots leģendārā Fausta un Lutera laiks (16. gadsimts), mūzikas ģēnija Leverkīna radošā mūža uzplaukuma periods (1912–1930), fiktīvā vēstītāja Ceitbloma drauga biogrāfijas rakstīšanas (1943–1945) un paša romāna sarakstīšanas laiks (1943–1947).[203] Vācu tautai būtisko Fausta tēmu Manns interpretējis dēmoniskās un avangardiskās 20. gadsimta mākslas un fašisma fenomena kontekstā.

Manna romāns "Doktors Fausts" tiek dēvēts arī par autobiogrāfiju un grēksūdzi, tomēr jāapzinās, ka galvenā varoņa Adriana Leverkīna tēls ir rakstnieka "es" transpozīcijas produkts – netiešs, pārveidots atsevišķu šķautņu un situāciju atklājējs. Manna romāns interpretējams kā biogrāfijas aizvietotājs,[204] un šī pieeja sarado vācu rakstnieku ar citiem modernisma literatūras pārstāvjiem. Rilkes Malte Laurids Brige, Prusta Marsels, Džoisa Stefans Dedals, Manna Adrians Leverkīns ir fragmentāras rakstnieku radošā "es" projekcijas. Manna veidotā varoņa specifika saistīta ar šajā tēlā kompilētām rakstnieka garīgās evolūcijas ietekmēm, šajā ziņā tuvinot viņu Džoisam. Adriana tēlā izceltas Gētes, Nīčes, Adorno, Špenglera teoriju izraisītās pārdomas, Bēthovena, Šopena, Šēnberga mūzikas ietekmes. Sarunā ar Leonhardu Franku Manns atzinis, ka Leverkīns ir iztēles auglis, konstruēts "mūsu laika varonis"[205]. "Kāda romāna romānā" autors piesaucis montāžas principa izmantojumu un slavenu personu dzīves notikumu citējumus varoņa portreta veidojumā,[206] precīzi uzrādot, piemēram, kādi konkrēti Nīčes dzīves fakti vai paša autora bērnības pieredzējumi iekļauti Adriana biogrāfijā. Rūpīgā materiālu atlase atklāj Manna centienus veidot vispārinātu mākslinieka tipu, kura daiļrades ceļa potenciālās

traģikas pamats tiek meklēts iepriekšējo gadsimtu un sava laika kultūras parādībās un sabiedriskās domas virzībā.

Analītiski kulturoloģiskais skatījums Manna romānā cieši savīts ar parodējošu ievirzi, jo autors veidojis savdabīgu mīta travestiju, 20. gadsimtam atbilstošu interpretāciju par vācu kultūrai tik nozīmīgo Fausta tēmu. Pārdotās dvēseles tēmas ietvaros izvērsts dialogs ar 16. gadsimtā aktualizētā tēla citām interpretācijām un jo īpaši ar Gētes "Faustu", atklāta pārliecība par 20. gadsimta cilvēka faustiskajiem vaibstiem un dvēseles zudumu modernajā mākslā. Fausta tēmas interpretācijā Manns saglabā nosacītas saiknes ar pilsonisko romānu, jo apliecina sava varoņa izcelsmi no pilsoniskām aprindām, tā veidojot tiešas autobiogrāfiskas paralēles.

Manna romāna galvenais varonis, savu pilsonisko izcelsmi pārvarējušais mūzikas novators Adrians Leverkīns, tiecas būt par savas dzīves pavēlnieku un, tāpat kā Fausts, noslēdz līgumu ar nelabo, tā iegūdams vairākus apbrīnojami auglīgas radīšanas gadus. Manna veidotais varonis pilnībā atbilst Nīčes priekšstatam par pārcilvēka pirmvariantu un attēlo noteiktu intelektuāļa tipu – jaunas un nekonvenciālas mākslas radītāju, dionīsiskās radīšanas pārņemtu talantu, kurš norobežojies augstprātības un vientulības čaulā. Leverkīna tēlā sazīmējamais Bēthovens, Nīče, Šopenhauers, Šēnbergs un citi dēmoniskie radītāji savā mākslā vai filozofijā tālu aizsteigušies priekšā savam laikam un bijuši spiesti bargi maksāt par sava talanta augļiem. Ģēnijs un slimība – tāda ir romāna "Doktors Fausts" pamattēma.

Adrians Leverkīns, tāpat kā Heses romāna "Stikla pērlīšu spēle" varonis, dēvējams par polifonisku raksturu, jo viņā vienādi spēcīgi attīstīta emocionalitāte (kas gan tiek dziļi maskēta) un analītiskums, apvienojas mākslinieka un zinātnieka īpašības. Rakstura daudzpusība sarado Leverkīnu ar renesanses laikmeta vispusīgi attīstītajām titāniski ģeniālajām personībām un vedina domāt par noteikta cilvēku tipa dominantes periodiem. Kā viena no renesanses kultūras zīmēm minama nelabā inspirētā faustiskās lepnības un augstprātības tēma, kas no jauna aktualizējusies 20. gadsimtā. Manna romānā attēlotais ģēnija pašiznīcības ceļš attiecināts tieši uz 20. gadsimta mākslu, taču autors itin kā sasaista līdzšinējās kultūras attīstības pavedienus un rāda individuālisma apogejai sekojošo sabrukumu.

Manns skrupulozi smalki izzīmē 20. gadsimta Fausta attīstības procesu un personības veidošanos. Adrianā Leverkīnā kopš agras bērnības iemājo augsti attīstīts prāts, ambiciozitāte, patstāvīga domāšana, skepticisma gars, vienpatnības spēks un netīksme pret pūļa viedokli – īpašības, kas raksturo tipiski faustisku garu un lielākoties nav piederīgas viena konkrēta laikmeta cilvēku tipam. Modernajam laikmetam tipiska ir smalkā un citiem grūti notveramā ironijas izjūta, Zaratustram raksturīgie smiekli, kas krasi nošķir varoni no pārējās sabiedrības. Adrianam nav pieņemama jūtu izrādīšana, pilsoniska sirsnība un kopības izjūta – visas tās kategorijas, kas raksturo pilsonību, sabiedrības vairākumu jeb, Nīčes vārdiem runājot, "tirgus mušas". Adrianā mājo pārcilvēka ideālam raksturīgā augstprātība un nihilisms, kas liek

viņam saglabāt privilēģiju distancēties, dodot iespēju vēlīgi visam piekrist, nosacīti atbalstīt, pa pusei apbrīnot un vienlaikus zoboties. "Pretenzija uz ironisku distanci, uz objektivitāti, kurai noteikti mazāk rūp lietas būtība, bet vairāk indivīda brīvība,"[207] kā atzīst Sērens Ceitbloms, ir īpašas augstprātības zīme.

Adrians Leverkīns ir tipisks Heses tēlotā "feļetonisma laikmeta" – masu kultūras atkritējs, cilvēks, kuram kopš agras jaunības derdzas viss pliekanais un melīgais. Jauneklis netic glancētajai sava laika kultūras fasādei, bet redz tās iekšējo tukšumu, viņš apzinās, ka varenā pagātnes kultūra modernajā laikmetā izskatās smieklīga, jo ir pilsoniski interpretēta un netiek adekvāti uztverta. Dziļu nicinājumu Adrians izjūt pret "romantisko trādirīdi", ko savā laikā sabiedrībai labpaticis sacelt ap tādiem jēdzieniem kā māksla, mākslinieks, iedvesma, ideja. Adrianā garlaicību un pretīgumu izraisa viss, par ko jūsmo citi, un tā ir sava veida pretreakcija pilsonības garam, kas pārņēmis visas kultūras jomas. Akcentēta Leverkīna polifoniskā rakstura nespēja izvēlēties visinteresantāko darbības jomu, dziļās un pamatīgās teoloģijas studijas, kādas parasti piedēvētas Nīčes personības izveidei. Leverkīns, tāpat kā Nīče, pēc teoloģijas studijām atsakās no ticības: "Tā bija nevis atkrišana no ticības, tas nemaz nebija iespējams, bet ticība; atkrišana ir ticības akts, un viss pastāv un notiek dievā, it sevišķi jau atkrišana no viņa."[208] Manna varonis neiziet ārpus pieļautajām pilsonisko normu un brīvdomības tradīcijām, viņa spriedums nav krasi noraidošs. Mūzikas izvēle teoloģijas vietā atspoguļo no romantisma mantoto un modernisma periodā īpaši uzplaukušo mākslas kā reliģijas aizstājējas izpratni.

Gan Manna, gan Heses romānos zinātņu un mākslu vidū kā norieta kultūras visprogresīvākās jomas izcelta matemātika un mūzika. Tās ir arī vienīgās Leverkīna uzmanību piesaistošās jomas, taču savas ģenialitātes postošā spēka neapzināta apjauta liek Adrianam izvairīties no muzicēšanas, neļauj viņam "apsolīties mākslai". Novilcinātā "mešanās mūzikas skavās" neizslēdz jaunā ģēnija racionāli prātniecisko attieksmi pret mūziku. Tieši ar mūzikas vēstures palīdzību romānā veidota iepriekšējo gadsimtu kultūras procesu analīze un kritika. Tā detalizēti izvērsta Adriana un viņa skolotāja Vendela Krečmara attiecību līnijā, viņa uzskatu pārstāstu un monologu veidā un tiem sekojošos Adriana un vēstītāja Sērena Ceitbloma dialogos. Te skrupulozi analizēta Bēthovena daiļrade, viņa sonātu izveides principi, izdarīti secinājumi par harmonijas subjektivitāti un polifonijas objektivitāti, par pārradītas personiskās pieredzes iesniegšanos kolektīvās daiļrades jomā, mītā. Viens no mākslas estētikas iztirzājuma būtiskākajiem fragmentiem ir Krečmara lekcijas "Stihiskais mūzikā" pārstāsts, kurā izcelta mūzikas pirmatnīgā sākotne un prioritāte citu mākslu vidū, mūzikas spēja "ik brīdi sākties no jauna, no nekā, nezinot itin neko par savas garās attīstības vēsturi, par gadsimtu gaitā sasniegto"[209], spēja nelielā fragmentā atklāt būtību. Šīs mūzikas kvalitātes romānā izvirzītas arī kā visas mākslas galvenais kritērijs.

Manns rāda tipisku 20. gadsimta ģēniju, kurš savā attīstībā tiecas iet Nīčes trejādo pārvērtību ceļu: vispirms šis uz pārcilvēka ideālu orientētais gars mēģina pārtapt par kamieli – iepriekšējās kultūras maksimālu izzinātāju, tad rada sevī plēsonīga lauvas gribu, kura liek pārvērtēt un noārdīt visu apgūto. Izteikts lūzums Adriana mākslinieka ceļā, vērtību apvērsuma brīdis vērojams simboliskajā sarunā ar nelabo, kad šim dēmoniskajam spēkam tiek upurēta mūziķa dvēsele. Lūzumu prognozē un ievada tikšanās ar nezināmo svešinieku – savedēju, kurš aizved Adrianu pie viņa iznīcības avota – pērkamās sievietes Esmeraldas. Šīs epizodes veidojumā izmantots Nīčes "piedzīvojums Ķelnes bordelī"[210], kurš arī ir tālākās traģiskās saslimšanas cēlonis. Manna romāna varoņa Adriana pavedējas – *hetaera esmeralda* jeb vizuļojošā tauriņa – fragmentārais tēls veido ne tikai tiešas sasauces ar traģiskām norisēm viena ģēnija dzīvē, bet ir uzskatāms par daudzslāņaini simbolisku tēlu, jo tauriņš simbolizē dvēseli – animu. Adriana neatlaidīgā vēlme atkal sastapt savu dvēseli, lai savienotos ar to mīlestības jeb apsēstības aktā, vēstītāja interpretācijā saukta par vēlmi "mest izaicinājumu debesīm, par dziņu grēkā ietvert sodu, [..] par dziļi apslēptu kāri pēc dēmoniskas ieņemšanas, pēc pazudinoši atraisošas paša dabas ķīmiskas izmaiņas"[211]. Adriana krišana grēkā "priecas peklē" simbolizē viņa tikšanos pašam ar savu Ēnu – pārdoties gatavās dvēseles apziņu, kas vēl sākotnēji netiek precīzi formulēta. Mūziķa un Esmeraldas vienīgais mīlas akts veido sasauksmes ar grieķu mītu par Psīhi (dvēseli, kura attēlota kā uz mirušo Aīda valstību lidojošs tauriņš) un Amoru. Psīhei ļauts tikai vienu reizi sastapt Amoru, tad mīļotais tiek atņemts. Psīhe viņu aizrautīgi meklē – dodas uz pazemi pēc dzīvības ūdens, kas mīta ietvaros skaidrojams kā Amora atgūšanai nepieciešamais mīlestības spēks. Manna veidotā mīta interpretācija ir apvērsta – Adriana vizuļojošais tauriņš Esmeralda ir dziļi grēkā iestigusī Psīhe, kuras iekšienē mīt nāvējošas slimības bacilis. Adriana un Esmeraldas mīlas akta laikā iznīcinošais bacilis inficē vīrieša dvēseli, hetēras nozušana pareģo Adriana dvēseles zudumu.

Pēc savienošanās akta Adriana daiļradē notiek pakāpeniska meistarības kaldināšana un gatavošanās dramatiskajai mākslai. Vērojami daudzveidīgi novatoriski meklējumi, piemēram, cenšanās dziesmās maksimāli tuvu saliedēt skaņu un vārdu, veidot virtuozi izslīpētu un sarežģītu formu. Leverkīna ceļš mūzikā paredz apzinātu novēršanos no Vāgnera stihiskā dēmonisma un mītiskā patosa, viņu interesē "*opera buffa* atjaunotne pārsmalcināta izsmiekla un izsmietas pārsmalcinātības garā [..] zobošanās par liekuļotu askēzi un eifēmismu, klasiskās senatnes studiju laikmetīgo produktu"[212]. Cauri visiem šiem meklējumiem samanāms kāds īpašs skanējums, Adriana mūzikai vien raksturīgs motīvs, kas "neierasts un stingrs pastāvēja pats par sevi"[213] un vēlāk meistarīgi atbalsojas Adriana ģeniālā sacerējuma "Apokalipse" groteskajās vīzijās. Adriana mūzikā projicējas modernisma mākslā izpaustais naids pret nepilnīgo un mazisko apkārtējo pasauli un dziļa vienaldzība pret visu pasaulē notiekošo. Kopš konfrontācijas ar savu nešķīsto dvēseli Adriana

mākslā spēcīgi skan cietsirdība, augošas izbailes murgainu nākotnes vīziju priekšā, nikna atteikšanās no cilvēcības kādas absolūtas iepriekšnolemtības priekšā. Pretstatā negatīvajam patosam ieskanas arī visu gaišo un cēlo noplicinošās "nevainības travestijas" skaņas, kā tās dēvējis pats mūziķis. Bailes no "banālā valstības" izplatības, bailes no sentimentalitātes un jūtīguma liek Adrianam izmantot dažādus intelektuālus trikus, aplinku ceļus un ironiju attiecībā uz visu tradicionālo mūziku. Mūziķa pūļu mērķis – glābt banalitātes pārņemto mākslu, atgūt to un atkal pēc ilgiem laikiem ietvert tajā patiesas atziņas pakāpi, taču to realizēt Adrianam pagaidām neizdodas. Šajā stadijā viņa mūzikā joprojām dominē rotaļība un formas virtuozitāte, un šis posms simbolizē atzinīgi vērtējamus, tomēr viduvējus modernisma mākslas meklējumus.

Veiksmīgos, bet ne izcilos radošās darbības gadus caurvij grēkam sekojošās slimības simptomi, kas atklāj Nīčes slimības vēsturi[214] un neveiksmes ārstēšanas procesā. Dvēseles kaite Adriana apziņā tiek transformēta miesas kaites formā, jo tā ļauj izbaudīt izredzēto nolemtības sajūtu un mazohistisku žēlumu pret sevi. Apstākļi un Adriana faktiskā neiesaistīšanās šīs kaites dziedināšanā rosina tālāku metastāžu veidošanos un noved līdz liktenīgajam pavērsiena brīdim – simboliskajam līgumam ar nelabo. Zīmīgi, ka līguma aina romānā netiek veidota pirms vai pēc grēkā krišanas. Manns cenšas akcentēt to, ka varonim ir skaidri zināms, kāds ceļš viņu sagaida grēka un ļaunuma atzīšanas gadījumā, tādēļ dvēseles pārdošanas fakts precīzi formulēts tiek tikai pēc zināma noilguma. Manns atklāj cilvēka īslaicīgas, nosacīti pilnvērtīgas eksistences iespēju dvēseles neesamības gadījumā, taču paredz šādas neapzinātas dzīves drīzo galu. Līguma ainā pieteikta nepieciešamība skaidri apzināt dvēseles zaudējuma iespēju un izdarīt savu izvēli.

Līguma noslēgšanas pārstāstā autors pirmoreiz izvērsti ļauj runāt pašam Adrianam. Pirms tam viņa vēstījums atveidots vēstulē, kurā it kā starp citu atstāstīta pirmā tikšanās ar Esmeraldu. Līguma aina ir apjomīga, te neieskanas citas tēmas, uzmanība koncentrēta uz norisēm Adriana dvēselē, kas atbilstoši modernisma mākslā izceltajai šizofrēnās psihes būtībai sašķelta divās daļās. Mākslinieks, racionāli spriest spējīgais Adrians, tiek aicināts atbrīvoties no izvairīgās izlikšanās un rosināts uz tiešu sarunu ar savas dvēseles tumšo pusi. Sarunā ar nelabo fiksēts Ēnas apzināšanas un šīs netveramās substances pieņemšanas process. Nelabā vizuālās modifikācijas un valodas stila maiņas precīzi atklāj Adriana sašķeltās psihes iekšējās figūras un konkrētu personības posmu izveidi. Velns mūziķim nepasaka neko tādu, ko viņš jau nezinātu, šajā dialogā tiek verbalizētas Adrianam labi zināmas lietas. Nelabā pirmais veidols – tievs, garš, muļķīgi tērpts, brutāls suteners, valodas stils – skolotāja Kumpfa izteiksmes stilizācija – atsauc atmiņā noteiktu posmu mūziķa dzīvē un Adriana pirmo kārdinātāju, Esmeraldas "draugeli" savedēju. Viņa uzdevums – likt Adrianam apzināties, ka slimības dēļ viņam atlicis ļoti maz laika, ka "pulkstenis ir uzstādīts, smilts kā nekā sākusi plūst"[215]. Nelabais apelē pie

Adriana izteikti vāciskās izredzētības rosinātās māksliniecisķās godkāres, kas liek viņam tiekties pēc dižiem sasniegumiem un neļauj samierināties ar viduvējību. Nelabais norāda uz to, ka slimība – veneriskais meningīts – var gan inspirēt, bet nevar garantēt radošu pacēlumu. Kārdinātājs piedāvā mūziķim laiku – dižu, traku, caurcaurēm velnišķu laiku, kurā garantēts garīgs pacēlums un atklāsmes, svabadība un atraisītība, varas un uzvaras izjūta, "pašdievināšanas dairas" un arī "noskurbu" pastiprinošas sāpes un ciešanas. Līgumā minēto divdesmit četru Adriana dzīvei atvēlēto gadu laikā mūziķim tiek piedāvāts pilnībā apklusināt savu sirdsapziņu: "Dzīvo, ja tīk, kā pēdējais lopiņš, uzspļauj visam, lai pasaule iepleš acis par tevi kā par lielu magu un par dažādām tavām velnišķībām; jo tālāk, jo vairāk aizmirsti nomācošo smagumu un skurbumā varens pacelies sev pāri, tomēr palikdams pats sev uzticīgs, vien juzdamies pacelts pietiekamā augstumā..."[216]

Līdz ar velnišķā atzīšanu tiek atbrīvoti Adrianā dusošie dēmoniskie spēki, kuru apspiestība iepriekšējā daiļrades ceļā kavējusi ģeniālās dzirksts parādīšanos. "Entuziasma patiesais pavēlnieks" aicina Adrianu apzināt, ka noziedznieks un vājprātīgais ir mākslinieka brāļi, ka nevar tapt izcils mākslas darbs, ja šīs jomas nav iepazītas. Adrians tiek aicināts atbrīvot sevī dionīsisko radīšanas sākotni, viņam tiek piedāvāti baisas iedvesmas gadi, kas ļautu mākslā veidot satura un formas simbiozi, pārvarēt formālā elementa dominanti un tuvinātu mērķim radīt mākslu – atziņu.

Otrs nelabā veidols – "inteliģentiņš", mūzikas un mākslas apskatnieks, kritiķis un teorētiķis – simbolizē Adriana iepriekš ieņemto sociālo lomu un iemieso mākslas viduvējību. Šīs sarunas daļas uzdevums – atklāt sociāli objektīvos iemeslus, kāpēc ģeniāla māksla ir tik reta parādība, paredzēt Adrianam iespējamo viduvēja mūziķa ceļu un neglābjamos māksliniecisķa apsīkuma draudus, ja līgums ar nelabo netiktu noslēgts. Pēc nepievilcīgi iezīmētās ainas kārdinātājs Adrianam sola katra mākslinieka visapslēptāko cerību piepildījumu: "..mēs garantējam nemirstību tam, ko paveiksi ar mūsu atbalstu. Tu ievadīsi, iezvanīsi nākotni, tev svēti ticēs mācekļi, kam, pateicoties tavam neprātam, vairs nebūs vajadzības tapt neprātīgiem. Tavu neprātu viņi baudīs veseli, un caur viņiem tu tapsi vesels."[217] Šie Manna vārdi zināmā mērā izrādījušies pravietiski, jo tieši tāds ir modernisma mākslas labākās daļas liktenis nākamajās kultūras attīstības fāzēs.

Izteiktais kārdinājums ļauj nelabajam noraut inteliģenta masku un iegūt visai tradicionāli velnišķu veidolu. Vēršanās "sen pazīstamā tēlā", kam raksturīgs smails profils, sāniski atsukāta bārdiņa, sīki, asi zobi, norāda uz nelabā mītisko izcelsmi un vispārina pārdotās dvēseles tēmu ne tikai 20. gadsimtā, bet ļoti plašā laika aptverē. Ledainais saltums, kas jūtams kopš nelabā parādīšanās brīža un kulminē sarunas pēdējā daļā, ir kontrastā ar Rietumu tradīcijai raksturīgo izpratni par elles karstumu. Manna nelabais, tāpat kā Dantes elle, uz ko romānā veidotas vairākas atsauces gan ievada moto, gan arī Adriana sacerējumu salīdzinājumā, izdveš ledainu aukstumu un simbolizē absolūtu dzīvības apsīkumu. Masku nometušais

velns atklāj Adrianam līguma noslēgšanas sekas – nonākšanu ellē. Adriana vēlme nelabā stāstījumā ieraudzīt dziļi derdzīgu un biedējošu elles ainu neīstenojas, jo apraksts sasaucas ar visai tradicionālo un īpaši modernisma mākslai raksturīgo elles estetizāciju. Dante ir pēdējais autors, kurš, viduslaiku gara ietekmēts, savā "Dievišķajā komēdijā" radījis maziski pretīgu un nožēlojamu elles veidolu, vēlāko laiku interpretētāji tiecas šo vidi estetizēt, ciešanām piešķirot titānisku raksturu. Manna nelabā iztēlotās elles ainas nekādā ziņā nav baisākas par dzīves elli, tā atveidota vien kā mākslinieka ekstravagantās esamības turpinājums.

Līguma pēdējā daļā beidzot tiek formulēta prasība atteikties no mīlestības, aicinājums samaksāt par dotajiem ģeniālas radīšanas gadiem ar spēju mīlēt. Romāna turpmākajā vēstījumā stāstīts par Adriana "ekstravaganto esmi", kura vienīgā spēj gandarīt lepnu garu un no kuras mākslinieks nav vairs spējīgs atteikties. Kopš šī pavērsiena Adrians, gluži kā Dorians Grejs, kas apzinājies sava portreta spējas, var izsaukties – lai notiek! – un ļaut vaļu dēmoniskajam sevī. Viņš, līdzīgi daudziem radošiem gariem, kas vainojami Dieva nāvē, izbauda "daiļrades pārpilnu cilvēka mūža bezgalību"[218]. Apzinātā ļaunuma uzvara Leverkīnā sniedz atbildi uz globālu jautājumu – kāpēc augstas sirdsapziņas cilvēka grēkā krišana nereti noved līdz iznīcībai, bet cilvēks, kas zaudējis jebkādu atskaites sistēmu un kam nekas vairs nav svēts, netraucēti dzīvo saskaņā ar saviem principiem un ļauj pieaugt postam ap sevi. Tā ir apzināta dvēseles noliegsme, kas ļauj izplesties ļaunumam neaptveramos apmēros.

Adriana prātā apjausto ļaušanos velnišķajam var traktēt gan kā kādas modernisma mākslas daļas paštīksmes pilno grēcību, gan arī kā fašisma ilgstošās kundzības fenomenu. Ne velti Adriana apzinātajai ļaunuma izvēlei, līguma noslēgšanas ainai romānā seko laika nogriežņu precizējums, kurā autors satuvina Vācijai un visai Eiropas kultūrai nozīmīgus posmus. Manns fiksē zīmīgu triju laiku krustošanos: vēstījuma tapšanu – 1944. gada aprīli, Adriana dzīves pavērsiena gadu – 1912. gada rudeni un "labvēlīgā lasītāja" laiku. Šie krustpunkti aicina izvērtēt Vācijas lomu Eiropas vēstures pagriezienos, akcentējot visai vācu kultūrai nozīmīgu velnišķu līgumu slēgšanas periodus. Trešais laika nogrieznis izvirza jautājumu – vai vācu kultūra, Eiropas kultūra ir guvusi kādas mācības no Manna attēlotā līguma rezultātiem?

Turpmākajā mūziķa uzskatu evolūcijā atklāts viņa mākslinieciskais ideāls, kuru diemžēl tam, kas pārdevis dvēseli, īstenot nav pa spēkam. Tajā iezīmēta arī 20. gadsimta mākslas attīstības tālākā virzība. Ideālā iekļauta vēlme padarīt tehnikas izsmalcinātību nemanāmu, radīt nevis naivas vienkāršības, bet intelektuāli vingra dabiskuma iespaidu, darīt mākslu pieejamu plašām sabiedrības masām un vienlaikus noturēties gara pasaules virsotnēs. Tas ir 20. gadsimta nogales mākslai raksturīgais "dubultais kods", kas garantē visplašāko sabiedrības slāņu uzmanību, jo uzrunā gan triviālas, gan dziļi intelektuālas mākslas cienītājus. Adriana lolotais

sapnis – kaut māksla spētu *izlauzties* "no garīga saltuma jauna jūtu riska pasaulē"[219], taču šī sapņa īstenošanai nepieciešama mīlestība, kura viņam liegta.

Adriana tiekšanās mākslā atjaunot sabiedrību vienojošus kulta elementus, godkāra pretenzija uz vienotību sairuma apstākļos vērojama viņa radošā pacēluma rezultātā, laikmeta norieta garu izteicošajā "Apokalipsē". Šis darbs raksturots kā īsa mūzikas vēstures kursa interpretācija un mēģinājums vienkopus attēlot gan cilvēka zvēriskumu, gan dižumu, barbarismu un intelektu. Pretstatā lolotajam ideālam Adrians rada bezdvēselisku mākslu, kas reti kuram saprotama, bet ir "aizsniegusi muzikālas erudīcijas, tehnicisma, intelektualitātes galējās robežas"[220] – faktiski nonākusi strupceļā, kļuvusi par "tīro mākslu", kas ir viens no galvenajiem pārmetumiem komplicētajiem modernisma sacerējumiem. Nesaudzīgi tieši atklājot strupceļa situāciju, Manna romāna vēstītājs tomēr nostājas šīs mākslas aizstāvju pozīcijās, jo uzskata, ka maksimāli komplicētās mākslas iekšienē ir jaušams izmisīgs lūgums pēc dvēseles. Manns salīdzina šīs ilgas ar mazās nāriņas amputētajās kājās izjustajām sāpēm, tomēr ir arī pārliecināts, ka ikviena šāda sacerējuma nots rod tiešu atbilstību pekles smieklos un tā "dziļākā jēga ir līdz noslēpumam kāpināts aprēķins"[221].

Adriana izsapņotā, bet visas radošās darbības laikā neiespējamā jūtu izlaušanās vērojama mūža nogales simfoniskajā kantātē "Doktora Fausta raudu dziesma", kuras rašanos inspirējis līguma pārkāpums un tam sekojošais sods. Mākslinieka amputētajai dvēselei lemts par sevi atgādināt brīdī, kad viņš sastop mazo māsasdēlu Nepomuku, sauktu par Eho, kurā mīt neizskaidrojami dievišķs spēks un šķīstība. Nevainīgais, apburošais bērns, kurš gatavs nesavtīgi aizlūgt par ikvienu šajā pasaulē, simbolizē Adriana dvēseles tālu atbalsi. Šajā simbolisko, mīlestības caurstrāvoto attiecību līnijā Adrians ir kā grieķu mīta Narciss, kurš atraidījis nimfas Eho mīlestību, līdz tā kļuvusi par mīļotā atbalsi. Sava daiļuma pārņemtais Narciss nimfas balsi nedzird, jo visa viņa pasaule koncentrējas tikai ap paša personu. Arhetipiskā skatījumā mazais Nepomuks simbolizē dievišķā Bērna jeb Gudrā vīra arhetipu, kurš var palīdzēt bezdibenī slīkstošajam vēlreiz rast balstu dzīvē. Manna reālistiskais skatījums šo iespēju izslēdz, jo bērna šķīstību Adrians var tikai apbrīnot, bet saprast nevar. "Teoloģiska spekulācija" – tāds ir mūziķa spriedums par mazā zēna nesavtīgajām lūgšanām. Nepomuka bojāeja iezīmē Adriana pilnīgu ieslīgšanu bezdibenī, jo zaudēta ir pat viņa dvēseles tālīnā atbalss. Šo zaudējumu mūzikas ģēnijs uztver kā likumsakarīgu sodu par uzdrošināšanos mīlēt, taču viņš neredz to, ka mazais zēns centies viņam atklāt dievišķo pasauli, devis viņam pēdējo iespēju atteikties no līguma piedāvājuma un atgriezties tik banālajā "dzīvajā dzīvē". Manna prozai tipiskais nevainīgā, harmoniskā bērna upuris 20. gadsimta racionāli ievirzītajam māksliniekam nav sniedzis mācību, tādēļ Adrians ieslīgst vēl dziļākā nihilisma pasaulē. "Tam nebūt!" – skan izmisušā mākslinieka kliedziens, ar kuru viņš noliedz Bēthovena Devīto simfoniju – visa labā un cēlā simbolu. Ģēnija sāpēs

izkliegtie vārdi atklāj 20. gadsimta sākuma mākslas katastrofu, kuras gaidās pirmsnāves agonijā tiek radīta īsta "bojāejas mūzika", patiesi ģeniāla jūtu izlaušanās, pēc kādas mākslinieks tik ilgi tiecies.

"Doktora Fausta raudu dziesma" – 20. gadsimta mākslas grēksūdze – izskan Vācijai zīmīgajā 1930. gadā. Ģeniālais mākslas darbs uzskatāms par apvērsti radniecīgu Devītajai simfonijai, jo veido grandiozas lokveida raudu variācijas. Tas raksturots kā vienpatņa aizsākta un Visumu aptveroša pekles dēla raudu dziesma, kurā ietvertas un plašāk vispārinātas visas Adriana mūža zīmes – gan pārdotās dvēseles – *hetaera esmeralda* – simboliskie burtu kopojumi, gan baroka mākslai tipiskās atbalss grūtsirdīgs izmantojums. Līdzās šīm zīmēm izmantoti gandrīz vai visi iedomājamie mūzikas izteiksmes līdzekļi, kas beidzot ir itin kā "nogulsnējušies laika ritumā un sava veida alķīmiskā destilācijas procesā attīrīti un izkristalizēti jūtu izpausmes pamattipos"[222]. Beidzot patiesu emociju iespaidā izlauzušās jūtas tiešām veidojušas satura un formas simbiozi un padara šo darbu par modernisma mākslas garīgo testamentu, kas pravietiski sludina milzu norietu. Ģeniālajā sacerējumā nav nekā mierinoša, nav vietas ne vismazākajam cerību staram. Mūzikā līdzās bojāejas izmisumam skan arī bailes no izglābšanās un nevēlēšanās izglābties, jo tā būtu pestīšana esošās pasaules melīgajai dievticībai. Raudu dziesmas radītāja partijā iekļautā dziļā nožēla apliecina tālākas attīstības neiespējamību šādos apstākļos. Notikušajā tiek vainoti visi, ģēnijs garīgo apokalipsi ir redzējis, viņa kliedziens ir izskanējis. Ģēnijs neatbrīvo sevi no atbildības par ļaunuma varas izplatību, bet tas neatbrīvo no atbildības arī pasauli. Kad kliedziens sasniedzis augstāko pakāpi, tam seko klusums un nakts: "Bet klusumā virmot nepārstājusī skaņa, kuras vairs nav, kurā atvadām ieklausās vien dvēsele un pierimst skumjas, šī skaņa kļuvusi cita, izmainījusi saturu, mirdz it kā gaismas stars naktī."[223] Šī klusā, pārveidotā skaņa arī iemieso visa notikušā jēgu.

Kliedzienam sekojošais klusums ir vienīgais iespējamais turpinājums, taču ievainotais radītājs ar to nevar samierināties, tādēļ prāta aptumsuma stāvoklī beidzot vēlas realizēt cilvēcisko vēlmi izsūdzēt grēkus tiešā veidā un atbrīvoties no ļaunuma. Slimā mākslinieka iecere atskaņot klausītājiem velna iedvestās skaņas netiek īstenota, jo Leverkīns spēj vien uz klavieru taustiņiem uzsist vienu disonējošu akordu, izdvest žēlu vaidu un tad saļimst. Manna veidotā pārcilvēka bērna stadija parodiskā veidā rādīta kā biedējoša, jo Leverkīna liktenī Nīčes iezīmētā tapšana par bērnu redzama nevis pārnestā, bet gan tiešā nozīmē – tā ir prāta neesamība, dzīve "mātes klēpī" embrijam līdzīgā stāvoklī, ārprāts. Adriana Leverkīna tēlā Manns atveido Nīčes teorijas praktisko ceļu, kuru lielā mērā savā dzīvē pierādījis arī pats Zaratustras radītājs. Manna romāns veido vispārinājumu un atklāj veselas sabiedrības daļas pašiznīcību, atzīst pašas attīstītākās sabiedrības daļas dzīvot nespēju, kuras pamatā ir apzināta atteikšanās no dvēseles un individuālistiska augstprātība. Manna romāna finālā skaudri un neestētiski rādītā gara tumsība ir atbildīga

mākslinieka reakcija uz modernisma mākslai tipisko koķetēriju ar neprāta un nāves tēmām. Manns līdz mielēm asi atsedz patiesi psihiski slimas būtnes traģiku, nesaudzīgi tieši parādot, ka modernisma mākslā tik bieži apjūsmotie "prātā jukušie" patiesībā vairs nespēj nedz ko uztvert, nedz radīt.

Romāna finālā prātu zaudējušais mākslinieks kapitulē, kapitulē arī Vācija. Mākslinieka attīstības ceļš, 20. gadsimta vidus mākslas attīstības ceļš, Vācijas ceļš Manna iezīmētajā laika nogrieznī – 30.–40. gados – ir beidzies ar šokējošu katastrofu. Leverkīna radītās Fausta raudu dziesmas pēcskaņā un sabrukušajā ģēnijā iekļautas ilgas pēc dvēseliskuma un mīlestības gan mākslā, gan reālajā dzīvē, ilgas pēc jaunatgūtas Dieva atziņas. Tāpat kā Heses romānā, te jaušamas vienotības alkas, vēlme pēc pretstatījuma "es un citi" nomaiņas ar kādu jaunu plurālu "mēs" apziņu, tādēļ arī finālā no visdziļākās tumsas un izmisuma slāņiem izskan spēcīga lūgšana pēc *visas* sabiedrības (ne vairs tikai viena atsevišķa subjekta) apžēlošanas. Manna skatījumā 20. gadsimta vidus lūdzējs vēl ir vientuļnieks, bet viņa lūgšana skan: "Dievs, apžēlojies par to nabaga dvēselēm – par manu draugu, par manu tēvzemi."[224] Šajā lūgšanā ietverts arī jautājums – vai ģēnija un sabiedrības noziegumiem pietiks ne tikai dievišķās, bet arī nākamo paaudžu sapratnes un piedošanas spēju?

Kultūras attīstības procesu analīze Hermaņa Heses romānā "Stikla pērlīšu spēle"

Romāns "Stikla pērlīšu spēle. Biogrāfiska studija par Spēles maģistru Jozefu Knehtu līdz ar Knehta atstātajiem rakstiem" ir Heses radošās darbības kvintesence, darbs, par kuru rakstnieks saņēmis Nobela prēmiju. Komplicētais sacerējums uzskatāms par 20. gadsimta kultūras un sabiedrības kritiku, nākotnes kultūras attīstības idejas virzītāju un arī šīs idejas eventuālās realizācijas kritiku, un – visubeidzot – mūžīgo cilvēcības un dabiskuma vērtību postulējumu. Šo evolūciju palīdz atklāt romāna trīsdaļīgā uzbūve: "Stikla pērlīšu spēle. Populārs ievads Spēles vēsturē", "Spēles maģistra Jozefa Knehta dzīves apraksts" un "Jozefa Knehta atstātie raksti".

Romāna ievaddaļā no kādām tālām 22. gadsimta pozīcijām tiek sarkastiski asi kritizēta autora priekšstatītā 20. gadsimta nogales kultūra, kas tolaik ir visai tuva, tomēr vēl nezināma nākotne. Heses izteiktie pareģojumi, raugoties no autora prognozētajām 20. gadsimta nogales pozīcijām, ir pilnībā piepildījušies un apliecina talantīgā rakstnieka pravieša spējas. "Feļetonisma laikmets" Heses romāna ievadā raksturots kā "īpaši pilsonisks" laikmets, kurā cilvēka gars ir pilnīgi atbrīvojies no baznīcas un daļēji arī no valsts aizbildnības, piedzīvojis "pašam nepanesamu brīvību, taču vēl aizvien nebija atradis īstu, paša formulētu un respektētu likumu, jaunu, patiesu autoritāti un leģitimitāti".[225] Tas ir populārzinātnisku apceru un "kulturālas" tērzēšanas gadsimts, kurā ikviens aktuāls notikums izraisījis "īstus

skribelējumu plūdus". Masu kultūras apogeja "feļetonisma gadsimta" ietvaros dzemdinājusi kultūrpesimisma "bojāejas jeb norieta mūziku" – mākslu, kurā ietverts skaudrs izmisums par šķietamās rosības un "plauksmes laikmeta" faktisko tukšumu, par vārda un domas devalvāciju. "Bojāejas mūzika" kā varens ērģeļu bass "dunot vibrēja cauri gadu desmitiem, ielauzās korupcijas skartajās skolās, laikrakstu redakcijās, akadēmijās" un "pašnāvnieka saldkaislē sludināja totālu gara demoralizāciju, visu jēdzienu inflāciju", apcerot "ne tikai mākslas, gara dzīves, ētikas un goda jūtu, bet arī Eiropas un "pasaules" galu".[226] Bojāejas sludinātāju nespēcīgajai padevībai Hese pretstata "intelektuālas godprātības druskas" saglabājušas cilvēku grupas, kuras, balstoties visattīstītākajās un spēcīgākajās "feļetonisma laikmeta" nozarēs – mūzikas estētikā un matemātikas zinātnē, spējušas izveidot "heroiski askētisku pretstrāvu".[227]

20. gadsimta "feļetonisma laikmeta" kultūrai utopijas veidā romānā tiek pretstatīta tālākas nākotnes kultūra – intelektuāļu ordenis Kastālija un tajā radītā un līdz pilnībai izvērstā Stikla pērlīšu spēle. Tās principos jaušama klasiskās un modernās kultūras sintēze un vēl nerealizēta nākotnes fantāzija, tiek sasaistītas senas pagātnes un nākotnes iespējamības gara telpas. Utopiskais Pedagoģiskās provinces Kastālijas modelis aizgūts no Gētes "Vilhelma Meistera klejojumu gadiem" un iezīmē Heses tuvību vācu klasiķa un klasiskās kultūras ideju pasaulei.[228] Platona, Imanuela Kanta, Nīčes, Gētes, Tomasa Manna un daudzu citu domātāju uzskatu atspulgi veido plašu kultūras attīstības panorāmu, un šīs daudzveidīgās kulturoloģiskās reminiscences un alūzijas veido pretstatījumu esošajai realitātei. Vēstījuma ielūkošanās gan pagātnē, gan nākotnē apliecina vēlamo objektu izmisīgus meklējumus visas kultūras telpā, kas ir uzskatāma par tipisku modernisma mākslas zīmi. Savukārt pašpietiekamās spēles princips vēstījuma centrā interpretējams kā jauna diskursa zīme. Gan Heses romānā bieži citētais Platons, gan arī Kants un Frīdrihs Šillers raksturojuši mākslu kā spēli, taču īpašu izvērsumu šī līdzība piedzīvo tieši 20. gadsimta otrās puses mākslā un filozofijā. Heses romānā atklātajā spēlē mazsvarīgs ir rezultāts, nozīmīgs prieka avots ir neproduktīvais spēlēšanas process. Šādā aspektā Heses romāns sabalsojas ar daudzām citām 20. gadsimta kultūras izpausmēm, piemēram, ar Horhes Luisa Borhesa konceptuāli izvērstajām informācijas bezgalības un "sazaroto taku dārza" labirinta metaforām, ar Hansa Georga Gādamera spēles teoriju.

Hese neiezīmē fantāzijas žanram atbilstoši pārdrošas nākotnes telpas kontūras, viņa veidotā laiktelpa ir viegli priekšstatāma, loģiski konstruēta un saglabā ciešas saiknes ar realitāti. Hese piedāvā garīgi alternatīvu pasauli – gara spēles telpu, kurā patverties reālās dzīves nogurdinātajam un frustrētajam cilvēkam,[229] tādā veidā prognozējot turpmākās kultūras virzību. Stikla pērlītes – burtu, ciparu, nošu un citu grafisku zīmju aizstājējas, spēle ar tām ir spēle ar kultūras vērtībām un saturu, kas paredz pilnīgu novēršanos no praktiskās dzīves un radikālu atteikšanos no

daiļrades. Plašākā izpratnē Heses veidoto Stikla pērlīšu spēles metaforu iespējams uztvert kā modernās pasaules intelektuālo labirintu, kurš ir brīvas interpretācijas avots un apliecina visa esošā saistību. Pašas pērlītes atbilst perfekti izstrādātajai un strukturētajai zīmju sistēmai, kas aizstāj realitāti un sākotnēji kalpo kā realitātes atspulgs, tad – realitātes neesamības maska, līdz visbeidzot – realitātes simulakrs. Kastālija uztverama kā miniatūra, hermētiski noslēgta gara pasaule, kurā spēle ar zīmēm un intelekta darbības simulācija tiek uztverta kā dievišķa darbība. Gan Borhesa visu pasaules literatūru aptverošās Bābeles bibliotēkas, gan Heses Stikla pērlīšu spēles metaforas pareģojušas virtuālās realitātes mākslīgi radīto vidi, kuru iespējams ietekmēt ar universālas kodu un zīmju valodas starpniecību, nokļūstot tās iekšpusē. Jo augstāka spēles prasme apgūta, jo lielākas ir virtuālās telpas pārveides un ietekmēšanas iespējas. Heses mākslīgi veidotā intelekta vide, tāpat kā virtuālā realitāte, paredz interaktivitāti, jo procesā iesaistītajiem ir iespēja izjust reālus pārdzīvojumus, vērojot vides transformācijas savas darbības rezultātā. Šī hiperrealitāte paredz arī kontakta simulāciju, jo šīs telpas ietvaros iespējams nodibināt sakarus gan ar reāliem cilvēkiem, gan ar mākslīgu personāžu. Teorētiski 20. gadsimta virtuālās realitātes struktūras pamatā ir Stikla pērlīšu spēlei raksturīgais sakārtotības princips, šķietams haosa pārvarējums, kas praksē tomēr vēršas tā pretpolā. Heses centieni veidot hermētisku gara pasaules telpu un audiovizuālās tehnoloģijas attīstība saistīta ar mēģinājumiem sistematizēt un organizēt 20. gadsimta nepārskatāmi plašo intelekta telpu. Sākotnēji šāda iecere var šķist ideāla un utopiska, taču tās ieviešana praksē atklāj cilvēka gara patoloģijas draudus. Zīmīgi, ka Hese šos draudus apzinājis vēl pirms realizācijas sākuma. Hese itin kā paredzējis Žana Bodrijāra pētījumā "Simulakri un simulācija" (*Simulacres et Simulation*, 1981) komentēto realitātes un hiperrealitātes nomaiņu: "Patiesi, tā vairs nav realitāte, jo to neietin nekāda šķietamība. Tā ir hiperrealitāte, sintēzes produkts, radies no modeļu kombinācijām hipertelpā bez atmosfēras. [..] Runa vairs nav par imitāciju, atkārtošanu vai pat parodiju. Runa ir par realitātes aizstāšanu ar realitātes zīmēm, vārdu sakot, par jebkura realitātes procesa atrunāšanas operāciju ar tās operatīvo dubultnieku, metastabilu zīmju mašīnu, programmatisku, nevainojamu, tādu, kas piedāvā visas realitātes zīmes un visādu peripetiju īssavienojumu."[230]

Intelektuālā ordeņa biedru samierināšanās ar to, ka viss jau ir pateikts un tālāk iespējama vien interpretācija jau esošā robežās, prognozē 20. gadsimta nogalē valdošo pārliecību par jaunrades neiespējamību un ideju savstarpējo pārklāšanos. Stikla pērlīšu spēle līdzībā atklāj arī 20. gadsimta otras puses literāro procesu attīstības specifiku – visas literatūras kā bezgalīga hiperteksta izpratni, nebeidzamu intertekstuālu saikņu iespējamību, hiperinterpretācijas tendenci. Viens no spēles maģistriem ir Tomass fon der Trāve, kura tēlā veidots stilizēts Heses vēstuļu drauga Tomasa Manna portrets (Manns dzimis Lībekā Trāves upes krastos). Līdz ar to Hese apliecina, ka viņa laikā jau ir tapusi tā sauktā spēlējošā literatūra, kurā pilnīgi viss

ir iespējams: gan tieši un netieši citējumi, objektīvā un individuālā izpausme, visdažādāko zinātņu nozaru un mākslu teoriju kompilācija, izsmalcināti izslīpēta un komplicēta forma. Literatūras paplašināto iespēju lauku raksturo kāda Heses romānā minēta botāniķa izteikums: "Stikla pērlīšu spēlē visam jābūt iespējamam, arī tam, ka augs tērzē ar Linneja kungu latīņu valodā."[231] Tas pamatots ar Stikla pērlīšu spēles pratēju centieniem arvien paplašināt spēles – literatūras ietvarus, lai būtu iespējams atspoguļot visu pasauli un atklāt iespēju bezgalību.

Heses prognozētā intelektuālā rotaļa paredz ne tikai visu zinātņu un pagājušos laikmetos tapušo mākslu pilnīgu saplūsmi, bet arī kontemplācijas elementus, spēles pakāpenisku tuvināšanu reliģijai. 21. gadsimta sākumā ideja par Stikla pērlīšu spēli kā kalpošanu Dievam uztverama visai ironiski, jo virtuālās realitātes iespējas tiešām draud pārņemt ne tikai cilvēciskās komunikācijas jomu, bet pat cilvēka un Dieva attiecību sfēru. Heses mākslīgi konstruētajā gara pasaulē, tāpat kā 20. gadsimta simulakru pasaulē, arī Dievs tiek simulēts, proti, reducēts uz zīmēm, kas viņu apliecina.[232] Pati spēle – dzīves simulācija tiek traktēta kā kalpība Dievam, bet patiesībā dzīvā Dieva tēls no tās ir izstumts.

Romāna daļā "Spēles maģistra Jozefa Knehta dzīves apraksts" pakāpeniski tiek atsegtas provinces negācijas, iepriekš rādītā intelektuālās brālības utopija atklājas kā negatīva jeb apvērsta – antiutopija. Hese ir mēģinājis izveidot kvaziveselu, hermētiski noslēgtu gara patversmes telpu, taču jau idejas izstrādes laikā pārliecinājies par tās nepilnībām. Kastālijas kultūra atklājas kā "feļetonisma laikmeta" produkts, epigoņu kultūra, ideāls, kura realizācija praksē būtiski atšķiras no sākotnējām iecerēm. Nākotnes vīzijas kritika sarado Heses darbu ar citām slavenām antiutopijām 20. gadsimta vidū, piemēram, Oldesa Hakslija romānu "Lieliskā jaunā pasaule" (*Brave New World,* 1932) un Džordža Orvela romānu "1984" (*Nineteen Eighty Four,* 1949).

Heses 30. gados tapušajā romānā visai precīzi paredzētas arī cilvēka psihes izmaiņas un citas tehnoloģiju attīstības rezultātā vērojamas negācijas, kuru konkretizētas aprises plašākai sabiedrībai noskaidrojušās tikai 20. gadsimta beigās. Stikla pērlīšu spēles kritika izvērsta vienā no romāna iestarpinājumiem – "Spēles maģistra vēstījums Audzināšanas kolēģijai". Tajā Kastālija atklāta kā mākslīgi radīts un tādēļ izzūdošs cilvēka gribas produkts, kam lemta iznīcība atšķirībā no dzīvās dabas, kas ir pastāvējusi sen pirms cilvēka intelekta augļiem. Tiek apzināta Stikla pērlīšu spēles pratēju augstprātība un privileģētais "kastas gars", absolūti neradoša un neproduktīva intelektuālā paštīksmināšanās, kas kastāliešus pilnībā izolē no reālās dzīves. Intelekta koncentrācija un "iesaldēšana" radījusi regresa situāciju – ir izveidots elitārs, privileģēts aristokrātisks slānis, kuram trūkst izpratnes par savu vietu sabiedrības struktūrā, par vēstures attīstības norisi, bet kuru raksturo neko jaunu neradošs "nekaunīgs parazītisms". Jozefa Knehta vēstījumā izvērsta platonisma kritika un racionāli izvērtēts iepriekš atklātais sabiedrības hierarhijas modelis:

"Es neticu, ka cilvēcei jebkad izdosies apvienot asins dižciltību ar gara aristokrātismu – tas būtu ideāls variants, taču ir tikai sapnis. Mēs, kastālieši, gan esam tikumīgi un itin saprātīgi ļaudis, bet par valdniekiem nederam [..] mums pietrūktu tā spēka un tiešuma..."[233] Hese pārmet gara spēlēs ieslīgušajiem intelektuāļiem galēju individuālismu un vienaldzību, kas ir nepieļaujams briesmu situācijā. Vēstījumā iekļauti atsevišķi brīdinājuma romāna elementi, jo tiek izteiktas prognozes par iespējami traģisko pavērsienu – kara draudiem, kad šādas intelektuālas brālības uzturēšana valstij būtu lieka greznība. Šajā vēstījumā Hese apelē pie ikviena savā gara pasaulē norobežota apolitiska intelektuāļa sirdsapziņas un aicina iekļauties sabiedrības procesos, sniedzot sava gara vērtības citiem, darot garīgāku un humānāku kaut vai nelielu telpu ap sevi. Heses romānā rādīts 20. gadsimta sākuma apolitiskā intelektuāļa integrācijas ceļš, pienākuma, atbildības un līdzdalības sajūta. 30. gados rakstītajā romānā atklātā politisko uzskatu evolūcija sabalsojas gan ar Manna pārliecību, gan ar 40. un 50. gados tapušajām eksistenciālistu koncepcijām, pārvarot modernistisko nihilismu un individuālismu.

Romāna sižeta līniju veido galvenā varoņa Jozefa Knehta (*Knecht* – kalps) ceļš no intelektuāļu ordeņa Kastālijas radītās Stikla pērlīšu spēles mācekļa statusa līdz spēles Maģistra godam, tam seko atgriešanās "dzīvajā dzīvē" un skolotāja darbs jeb kalpošana – mazā zēna Tito audzināšana. Romānā tiek rādīts indivīds, kura dzīvē aktualizējusies nepieciešamība izdarīt izvēli par labu intelektuāli pašmērķīgai spēlei vai arī sarežģītajai "dzīvajai dzīvei". Par vispusīgu un ideālu dēvētā cilvēka intelekta attīstības koncepcija nebūt nav pilnīga, jo tajā tiek ignorēts viss sadzīviskais un miesiskais. Līdzīgi kā kristīgās kultūras attīstības sākotnē, no cilvēka trīsdaļīgās būtības tiek izslēgta miesas pasaule un akceptēta tikai gara un dvēseles pasaule. Vēstījumā par Jozefa Knehta gaitām tiek atklāts, ka cilvēks tomēr nevar būt uzskatāms par harmoniski attīstītu personību, ja viņā nepulsē vitalitāte un amputēts viss ķermeniskais. Pārprastajā Kastālijas cilvēka ideālā Hese prognozē 20. gadsimta nogales problēmu – realitātes un virtuālās realitātes attiecības. Romāna kopējā ideja atklāj Heses pārliecību par nepieciešamību atgriezties pie vienkāršības un dabiskuma, pie cilvēku savstarpējo attiecību spēles. Hese uztvēris 20. gadsimta nogalē valdošās skumjas par virtuālās realitātes provocētās jēgas izgaišanu, kas būtiski atšķiras no 19. gadsimta beigu nihilistiskajām noskaņām. Jozefa Knehta sajūtas pirms aiziešanas no Kastālijas pravietiski atklāj jaunlaiku melanholiju, kura, pēc Bodrijāra domām, ir "funkcionālo sistēmu, pašreizējo simulācijas, programmēšanas un informācijas sistēmu galvenā tonalitāte"[234]. Jozefa Knehta atstātajos rakstos un atsevišķos dzejoļos prognozēta visai skumja 20. gadsimta nogales nihilisma uzvaras aina – pašpietiekamajā virtuālajā realitātē ieslīgušo virtuozo spēles pratēju ir pārņēmusi absolūta vienaldzība pret visu pasaulē reāli notiekošo, jo nekas viņa acīs vairs nevar iegūt realitātes spēku:

No Spēles rīka – pērlēm nešķirams
Sēž sirmgalvis. Ir mēra sērgā nams
Sen izmiris, karš nopostījis druvas,
Guļ drupās viss, un efejas vij gruvas.
Gurds riets ar bišu sanēšanu klusu
Pār zemi nāk. Un gadsimts iet uz dusu.
Bet vecais vīrs pie pērles pērli ver,
Te zilu tausta viņš, te baltu tver...[235]

Heses romānā pierādīts, ka parādības ir "nemirstīgas un neievainojamas pat jēgas vai absurda nihilismam", tādēļ kā vislielākā vērtība apliecināta iesaistīšanās dzīvē, īstu attiecību, nevis šķituma veidošana. Jozefa Knehta skolotāja misija, līdzdalība kaut vai viena cilvēka attīstībā pretstatīta pašpietiekamai intelektuālai spēlei šauri elitārās aprindās.

Jozefa Knehta un romānā iekļauto trīs kalpu (Lietus piesaucēja Kalpa, biktstēva Jozefa Famulus (*lat.* kalps), indieša Dasas (*ind.* kalps)) dzīves gājumu un attīstības apraksti nenoliedzami veido saiknes ar tradicionālo attīstības romānu. Kastālijas Pedagoģiskajā provincē veidotā cilvēka tēlā jūtamas Hesem tuvā romantisma atbalsis, ko iezīmē gara pasaules pretstatījums visam miesiskajam, pilnīga gara autonomija, izredzētības apziņa, aristokrātijas nošķirums no tautas masām, mūzikas kā visnozīmīgākās mākslas izpausmes atzinums un daudzas citas pazīmes. Vienlaikus tiek lolota 20. gadsimta vidum raksturīgā universālā cilvēka ideja: "Cilvēkam mūsu izpratnē, pēc mūsu ieceres, cilvēkam, par kādu tiecamies būt, ik brīdi jāspēj apmainīt savu zinātkāri vai prasmi pret jebkuru citu [..]. Tādiem mums būtu jābūt, lai mēs kuru katru brīdi bez pretošanās un apjukuma spētu stāties jebkurā postenī."[236] Stikla pērlīšu spēles nolieguma daļā tiek turpināta un vēl tālāk izvērsta jau "Stepes vilkā" redzamā personības attīstības koncepcija, kas paredz "īstās" figūru spēles apguvi. Jozefa Knehta tēla pamatā ir difūzā "es" koncepcija, uzsvērta cilvēka nepabeigtība, mainība, pretrunīgums un dažādo pieredžu iespējamība un vienlaikus izcelta nepieciešamība iekļauties "mēs" kategorijās – gan sabiedriskajās, gan cilvēka un dabas, cilvēka un kādu iespējamu augstāku spēku kopībā. Heses ieskicētā identitātes koncepcija paredz pluralitāti, prasmi pielāgoties un saprasties.

Atšķirībā no "Stepes vilka" romānā "Stikla pērlīšu spēle" tiek izvērsta arī upurēšanās un kalpošanas ideja, kas simboliskā veidā apliecina 20. gadsimta vidus kultūras fiasko un tālākas attīstības neiespējamību. Romantiski ietonētā līdzībā visa esošā kultūra tiek atklāta kā laipa un pāreja uz nākamo – tēma, kura "jāizstrādā un jānoved līdz galam"[237], telpa, kurai jāiziet cauri, robeža, kurai jāpārkāpj. Romānā rādītā Jozefa Knehta iniciācija (arī citu kalpu – skolotāju gatavība sevi upurēt vai aiziet, lai dotu vietu mācekļiem) apliecina visas esošās sabiedrības un kultūras pāratdzimšanas nepieciešamību un globālās kategorijās arī mūžīgā rituma un mai-

nības ideju. "Spēles maģistra Jozefa Knehta dzīves apraksta" finālā rādīta skolotāja Knehta un viņa mācekļa Tito rīta pelde kalnu ezerā, pirms kuras mazais Tito veic ko līdzīgu rituālai dejai, kas sagatavo viņu pārvērtībām, jaunai pakāpei: "Pats neapzinādamies, ko dara, nešaubīdamies un neprātodams viņš rīkojās tā, kā to prasīja šis aplaimojošais mirklis, izteica dejā savas svētsvinīgās izjūtas, pielūdza sauli, atdevīgām kustībām un žestiem pauda savu līksmi, ticību dzīvei, goddevīgo pielūgsmi..."[238] Tito tēlā iemiesots Heses jaunā cilvēka ideāls: tas ir vienlaikus lepns un pazemīgs cilvēks, kurā iemājo bijība pret sauli, dieviem un arī pret saviem skolotājiem, cilvēks, kurš tiecas pēc gara un miesas harmonijas un vēlas atrast stingrus dzīves balstus. Tito uzdrīkstēšanās – izaicinājums uz peldi ledainajā kalnu ezera ūdenī – ir jaunā cilvēka spēka un drosmes apliecinājums. Jozefa Knehta un Tito pelde saullēktā ir kā simboliska cīņa starp veco un jauno, aizejošo un nākamo. Šajā divcīņā skolotāja vecā, dziļi intelektuālā un vienpusīgā pasaule iet bojā, ezera "viņā krastā" no ledainā ūdens iznirst jaunā – miesas un gara harmonijas pasaule, tā, kurai ir spēcīga atbildības sajūta un kurā mīt ticība pārmantojamībai. Tā atkal ir pasaule, kurā tiek apzināts cilvēka iedzimtais grēks: "..Tito, atmetis visas atrunas, atzina sevi par vainīgu Maģistra nāvē, viņš svētsvinīgās šermās atskārta, ka šī vaina pārveidos viņu pašu un visu viņa dzīvi, ka tā prasīs no viņa daudz vairāk, nekā līdz šim pats no sevis bija prasījis."[239] Jozefa Knehta bojāeja nav paštīksmīga "norieta mūzikas" skandētāja aiziešana, skolotājs ir nodrošinājis pārmantojamību un ir gatavs atkāpties sava mācekļa priekšā.

Ziedošanās tēmas pieteikums Heses romānā "Stikla pērlīšu spēle" pašķir jaunu lappusi 20. gadsimta cilvēka pasaules skatījumā, jo vedina domāt par noliegtās dievišķās kārtības atzīšanu un ieskicē izmaiņas cilvēka pašvērtējumā. Kvazireliģiskās dimensijas ietvērums[240] Heses romānā redzams kā viens no jaunromantisma mākslā iezīmētajiem 20. gadsimta otrās puses ceļiem, kas atšķiras no augstprātīgas antiteiskas eksistenciālistiskas izvēles. Šī ceļa izvēle neliek cilvēkam atbrīvoties no atbildības smaguma, bet apliecina gatavību izvēlēties sevi Dieva priekšā. Hese rāda cilvēku, kurš reiz tiecies būt par noteicēju, bet globālo kataklizmu rezultātā nonācis pie atziņas, ka viņš "neiet, bet tiek vests", ka "viņš paklausa, nevis rīkojas patvarīgi, ka viņš ir upuris, nevis noteicējs".[241] Salauztais lepnības gars liek no jauna izjust nepieciešamību ziedot un upurēt, lai varētu izpirkt sava laikmeta grēku smagumu.

Tomasa Manna romāna "Doktors Fausts" kompozīcija un vēstījuma īpatnības

Modernisma paradigmas maiņas zīmes saskatāmas arī romānu "Stikla pērlīšu spēle" un "Doktors Fausts" kompozīcijā un vēstījuma veidojumā; te vērojamā novatoriskā pieeja vistiešāk ieskicē literatūras turpmākās attīstības tendences.

Manna "Doktora Fausta" komplicētā struktūra tiek veiksmīgi slēpta, jo romāna ievadā tiek pieteikts stāsts par mūziķa Adriana Leverkīna dzīvi un turpinājumā veidots šķietami secīgs fabulas izklāsts. Lasītāja uztveres atslogošanai tradicionālajam reālistiskajam romānam atbilstošā manierē veidots vēstījuma dalījums numurētās nodaļās un apakšnodaļās bez numerācijas, jo vēstītājs apzinās, ka "arī zvaigznītes ir spirdzinājums lasītāja acij un domai"[242]. Vēstītājs labi pārzina lasītāju gaumi un neslēpj vēlmi tiem izpatikt, veidojot vienādi apjomīgas, ne pārāk izvērstas, viengabalainas nodaļas. Tomēr visai drīz atklājas, ka vēstītāja teorētiskā sagatavotība "laba romāna" kompozīcijas veidojumam negūst praktisku apstiprinājumu, turklāt vēstītājs nemitīgi atvainojas un paskaidro pieļautās "kļūmes" un novirzes kompozīcijas veidojumā. Tās tiek skaidrotas ar vēstītāja un objekta neparasto tuvību un izklāstāmā materiāla apjomu. Romāna struktūras iecere un komentāri par šīs iecere neīstenošanos uzskatāma jau par tīri postmodernu spēli ar lasītāja pacietību, par ironijas pilnu un rotaļīgu lasītāja kaitināšanu. Kompozīcijas neatbilstība tradicionāli pieņemtiem romāna uzbūves principiem, protams, nav nejauša, jo vēstītāja refleksijas par struktūras veidojumu pievērš erudīta lasītāja uzmanību formas aspektam, iniciē analītisku pieeju un vēlmi noskaidrot romāna kompozīcijas patiesos principus. Tie pakāpeniski netiešā veidā atklājas esejistiskajos pārspriedumos par mūzikas vēstures un teorijas jautājumiem, mūzikas strukturējuma teoriju izklāsti ir pārnesti uz literatūras sfēru. Modernisma prozai raksturīgā mūzikas un literatūras izteiksmes veidu satuvinājuma ziņā Manns līdzās Džoisam tiek uzskatīts par izcilu meistaru.

Romāna beigās autors pievienojis pavisam īsu komentāru, kurā atsaucas uz mūzikas teorijas nostādņu patapinājumu un Adriana muzikālās attīstības prototipu Arnoldu Šēnbergu. Leverkīna estētisko uzskatu evolūcijas un 20. gadsimta mūzikas virzības salīdzinājums ir sarežģīts un bieži pētīts romāna "Doktors Fausts" aspekts, bet, neiedziļinoties mūzikas teorijas nostādnēs, būtiski ir apzināt Adriana estētisko uzskatu atbilstību romāna uzbūves principiem. Vairāki Leverkīna iecienīti muzikāla skaņdarba formveides paņēmieni ir izmantoti arī romāna strukturējumā. Romāna vēstītājs atzīst, ka jau harmonijas stundu laikā Adrians apguva "gluži baisu prasmi izgudrot melodiskas līnijas, kuru skaņas varēja pārstatīt citu virs citas, padarīt simultānas, savienot sarežģītās harmonijās, – un otrādi – atrast daudzskanīgus akordus, kurus varēja izlikt melodijas horizontālē"[243]. Šis kontrapunkta princips ir arī romāna teksta organizācijas pamatā.

Romānā "Doktors Fausts" fiktīvā vēstītāja Sērena Ceitbloma balss skanējumu pārtrauc paralēli izvērstās Adriana Leverkīna balss partijas. Mūziķa pašizpausmes jeb viņa rakstīto tekstu iestarpinājumi salīdzināmi ar disonējošiem mūzikas akordiem, kuru kontrastējošā skaņa izceļ tās raksturu un spilgti ieaužas "saskaņas vienlaicībā". Nedz Ceitbloma, nedz Leverkīna balsij nav raksturīga vienveidība, tās lietotas atšķirīgās tonalitātēs, un pat to iekšējā struktūra uzskatāma par polifonu.

Tā Leverkīna parodējošā balss iekļauj daudzu viņa skolotāju vai citu ietekmīgu parādību savdabību, savukārt Ceitbloma balss nereti sevī iekļauj arī rakstnieka Tomasa Manna intonācijas, tā maiņās atkarībā no vēstījuma objekta izvēles – politisko norišu komentāros ir viena tonalitāte, vides aprakstos, laikabiedru portretējumos, filozofisko pārdomu atklāsmē – cita. Paralēli šīm Leverkīna un Ceitbloma veidotajām pamatmelodijām romānā izvērstā veidā skan arī citas viņu dzīvē nozīmīgu cilvēku balsis. Šī polifonija tiecas radīt visaptverošu priekšstatu, saaužot kopā šķietami nesaderīgas vai pat pretējas balsis. Polifoniskās struktūras kvalitātes romānā pamatotas Adriana mūzikas skolotāja Vendela Krečmara pārliecībā par polifonijas objektivitāti iepretim harmonijas subjektivitātei. Kempbels Manna romānu uzbūves sakarā aicina atcerēties "Šopenhauera "anamorfoto" aplikāciju, kad nejauši, dzīvē izkliedēti notikumi atspoguļojas mitoloģijas spogulī, kad tie savā kopumā atklāj kārtību, stingru mūžīga cilvēka iekšējo kārtību..."[244].

Manns, tāpat kā Džoiss, izmanto muzikāliem skaņdarbiem raksturīgo vadmotīva principu, kas ļauj satuvināt savrupi skanošas tēmas un struktūras. Atsevišķās tēlaini veidotās epizodes un cilvēku portretējumi, filozofiski esejistiskās atkāpes un citi šķietami nesaderīgi fragmenti tiek savienoti, izmantojot noteiktu vārdu kombināciju vairākkārtīgus atkārtojumus. Vadmotīvs romāna struktūrā uzskatāms ne tikai par saistvielu, bet arī par vertikālās dimensijas padziļinātāju, jo ar "vadmotīva palīdzību tiek arī saglabāta kultūras tradīcijas un turpinājuma izjūta"[245]. Šis princips atspoguļo paradoksālo centrtieces un plurālisma tendences apvienojumu, kas raksturīgs modernisma mākslas metastāzēm.

Kā pirmais romāna vadmotīvs minams ģēnija un viņa dēmoniskās dabas piesaukums un šīs tēmas miniatūra interpretācija jau darba pirmajās lappusēs. Pats vēstītājs šo vadmotīvu komentē kā pāragri pieteiktu tēmu, kas nebūtu pieļaujams Leverkīna radītā, tātad ideāli komponētā simfonijā, tomēr vēstītājs ievadā vairākkārt apstājas un punktē ģēnija un dēmona jēdzienu. Šādā veidā aizsākta Fausta jeb velnam pārdotās augstprātīgās dvēseles tēmas interpretācija. Citi romāna sākumdaļā rodamie motīvi – humānisms, brīnišķīgais bērns, tauriņš, leduspuķes – kalpo par turpmākā vēstījuma atslēgas vārdiem.

Romāna "Doktors Fausts" viduslaiku literatūras manierē stilizētais apakšvirsraksts – "Kāda drauga stāsts par vācu skaņraža Adriana Leverkīna dzīvi" – atklāj tematiskās prioritātes un ievirza ironiski parodējošā vēstījuma uztverē. Nozīmīgajam un konkretizētajam vēstījuma objektam pretstatīts gluži nepretenciozais vēstījuma veidotājs – "kāds draugs", kas norāda uz šīs personas nenozīmību, iespējamo mazvērtības kompleksu un vēstītāja misijas apziņas radītu altruismu. Manna interpretētā vācu tautas leģenda par doktoru Faustu, slaveno brīnumdari un magu, pirmo literāro izpausmi 1578. gadā piedzīvojusi anonīmā tautas grāmatas (*Volksbuch*) veidā, un šī izdevuma titullapā minēts arī izdevēja vārds, kas dažkārt tiek

interpretēts kā iespējamais autors. Par romāna vēstītāju izvēloties tautas pārstāvi, Manns tiecies veidot 20. gadsimta tautas grāmatu – parafrāzi par "slaveno brīnumdari un magu, kā viņš noslēdza līgumu ar nelabo, kādus brīnumus tajā laikā pieredzēja un pats radīja, līdz pelnītais sods to piemeklēja"[246]. Manna romāna fiktīvais vēstītājs ir 20. gadsimta Fausta, komponista Adriana Leverkīna draugs Sērens Ceitbloms, kura stāstījumu inspirējusi patiesības paudēja misijas apziņa tautas priekšā. Romāna pamatiecere lielos vilcienos palikusi tāda pati kā tautas grāmatas mērķis – brīdināt no augstprātības un Dieva noliegšanas sekām; tēmas izvērsums gan ir principiāli atšķirīgs.

Filologa, pilsoniskā humānista Sērena Ceitbloma vēstījums ir daudzslāņains, jo tajā "es" formā veidota pašatklāsme, tiek stāstīts par Adriana dzīves gājumu un saskatāmas arī iespējamās autora refleksijas par visdažādākajām tēmām. Dzidra Kalniņa atzīmējusi: "Viss darbs ir traģisks dialogs starp demokrātu, humānistu Tomasu Mannu un viņa dubultnieku (romānā tas ir kā Sērens Ceitbloms, tā Adrians Leverkīns), kas apliecina ne tikai Gēti kā nepieciešamu ķēdes locekli vācu vēstures attīstībā, bet arī Nīči, kurš vienlīdz teic ģēniju un "dēmonu", par vienlīdz svarīgiem pozitīvā vēstures attīstībā uzskata progresa un pagrimuma periodus, "veselo garu" un "slimību"."[247] Šajā romānā, līdzīgi kā daudzos citos modernisma mākslas tekstos, veidota autora dvēseles daudzveidīgo tēlu mozaīkveida atklāsme, ko krievu literatūrzinātnieks Vadims Rudņevs dēvējis gan par neirotisko, gan šizofrēno diskursu.[248]

Veselā gara pārstāvja Sērena Ceitbloma pašatklāsme veido lielu romāna daļu. Sērens Ceitbloms ir "visai nosvērts, humāni noskaņots cilvēks – vesels, tā sacīt, harmonijas un saprāta draugs, zinātnieks, *conjuritas* [uzticības zvērestu devis cīnītājs – *Z. G.*] lielajā latīnistu armijā, turklāt ne gluži svešs daiļajām mākslām [..], tomēr mūzu kalps drīzāk vārda akadēmiskajā nozīmē..."[249]. Kvazireālistiskā manierē izvērsts skrupulozi smalks Sērena Ceitbloma attīstības cēloņsakarību uzskaitījums un veidoti nemitīgi iestarpinājumi, kas rada priekšstatu par vēstītāja dzīves nozīmīgākajiem notikumiem – bērnības vidi, izglītības procesu, ģimenes stāvokli. Lielākoties Ceitbloma paštēls atklāts vēstījuma objekta raksturojuma fonā un paskaidro Leverkīna darbību vai nostāju, ir uzskatāms par sekundāras, paskaidrojošas funkcijas pildītāju.

Manna romāna fiktīvais vēstītājs tiecas būt maksimāli atklāts un iztapīgi draudzīgs attieksmē pret lasītāju, tādējādi parodējot reālisma mākslas tendenci izdabāt lasītāja kārei iegūt pilnīgu un gatavu priekšstatu par daiļdarba situācijām un tēliem. Šādas "lasītāja pieradināšanas" un izdabāšanas mērķis ir iemantot uzticību un nodrošināt augstāku vēstījuma ticamības pakāpi. Sērena Ceitbloma hiperreālistiski veidotais godājamā vīra tēls liek lasītājam noticēt, ka viņa priekšā ir uzticamas, racionāli domājošas un intelektuāli attīstītas personas vēstījums, kurā būs "viss kā dzīvē", jo tas ir vienīgais pilsoniskajai sabiedrībai pieņemamais vēstījuma

veids. Manns it kā piekāpjas šai lasītāja vēlmei, tomēr turpmākajā vēstījumā liek pārvarēt visai sarežģītus šķēršļus. Romāna sākumā fiksētais piedāvājums un ievirze izrādās fiktīva: ievadā tiek solīts pavisam kas cits nekā vēlāk piedāvātais. Romāns, tāpat kā tautas grāmata, ir adresēts plašiem slāņiem, bet patiesībā komplicētās struktūras un apjomīgo refleksiju dēļ nav pieejams nepieredzējuša lasītāja uztverei. Manna romānā jaušamais dubultais daiļdarba kods realizējies tikai daļēji, jo ne jau katram lasītājam ir pa spēkam romāna "pārvarēšanas process". Darba ievadā un vietumis arī turpmākajā vēstījumā lasītāja piesaistei gan tiek izmantoti dažādi psiholoģiski triki, tomēr arī tie nerada viegluma iespaidu, kas tik labi padodas 20. gadsimta otrās puses labākajiem literārajiem sacerējumiem. Manna romāna "labvēlīgais lasītājs" ir traktējams kā ideālais lasītājs, kurš ir gatavs pilnībā sekot autora iecerei un spēj intelektuāli līdzdarboties apjomīgajās refleksijās un adekvāti uztvert gan slēpto ironiju, gan arī dziļo traģismu.

Viens no lasītāju piesaistes paņēmieniem ir izteikti pašironiskais, vietumis pat sarkastiskais vēstītāja pašnovērtējums. Iepretim modernisma literatūras subjekta apziņas deflācijai, kas ir egocentriski vērsta pati uz sevi, Manna romāna "Doktors Fausts" vēstītāja apziņa lielākoties ir vērsta prom no sevis – uz citu, un attieksmē pret vēstījuma objektu – Adrianu Leverkīnu – nav ne mazākās ironijas. Šī dalītā attieksme liecina par vēstītāja lojalitāti un empātijas spējām un tajā pašā laikā rosina lasītājā divējādas reakcijas – gan saprotošu, gan arī kritisku. Fiktīvā vēstītāja nemitīgā savu spēju noniecināšana un atvainošanās lasītājā rada ironijas pilnu pārākuma sajūtu, kas ir pavisam neraksturīgi modernisma prozai, jo viena no būtiskākajām modernisma mākslas pazīmēm ir nopietna izturēšanās pret sevi, zināma ambiciozitāte, paškritikas trūkums un nereti tās radītāju intelektuālā pārākuma demonstrācija. Arī Manna romāna vēstītājs izturas nopietni pret vēstījuma objektu, taču attiecībā pret savām stāstnieka prasmēm izturas ironiski. Slēpdamies zem neveiksmīga iesācēja maskas, autora *alter ego* tomēr nemitīgi demonstrē savu intelektuālo pārākumu. Vēstītāja intonācijā vērojama Mannam tipiskā dubultā ironija, kas saukta arī par plastisko vai erotisko ironiju. Kempbels to raksturojis kā parādību, kas atrodas it kā starptelpā, ir "ne – tas – un – ne – cits" un tajā pašā laikā "gan – tas – gan – cits"[250]. Šīs ironijas pamatā ir Manna binokulārā skatīšanās spēja, kas pierāda paralakses likumu un atklāj objekta šķietamu pārvirzi novērošanas punkta maiņas ietekmē. Šī prasme atklāj ikvienas Manna aplūkotās parādības vai tēla ambivalenci, kopumā veidojot neviennozīmīgu un reljefu pasaules ainu.[251] Tā arī romāna vēstītājs Sērens Ceitbloms atstāj gan pavisam nepretencioza, gan izteikti pretencioza vēstītāja iespaidu, atsevišķus viņa izteikumus var uzskatīt par tukšu koķetēriju, turpretim lielākā daļa atziņu vērtējama ļoti nopietni. Tas ir vēstītājs, kurš izturas ironiski pats pret savu ironiju.

Lasītāja pašapziņas uzturēšana un prasmīgs intrigas veidojums vērojams jau romāna pirmajās lappusēs. Fiktīvais vēstītājs Ničem raksturīgā manierē atsaucas

uz "nākotnes lasītāju", kuram vienīgajam varbūt būs lemts lasīt šo liecību – nevis tāpēc, ka potenciāli sagatavotais viņa darba sapratējs nebūtu vēl dzimis, bet gan tāpēc, ka iezīmētajā laikā – 1943. gada 27. maijā – sacerējumu politisko notikumu dēļ nav iespējams izdot. Šī atsauce gandarī lasītāja izredzētības apziņu un ir raksturojama ne tikai kā laikmeta situācijas apzināšana, bet arī kā viegla koķetērija no vēstītāja puses. Šādā veidā tiek izcelts stāsta nozīmīgums, jo aizliegta vēstījuma lasīšanas prieks ir nesamērojami lielāks par viegli pieejamā izzināšanu.

Lasītāja uzticība tiek iemantota arī ar vēstītāja emocionālās pasaules atklāsmi, jo viņš stāsta par nemieru un satraukumu, un ļoti zīmīgo noskaņojumu, "kurā karsta vēlēšanās izkratīt sirdi mijas ar dziļām bailēm pateikt kaut ko nepiedienīgu"[252]. Šī atzīšanās liecina par vēstītāja misijas apziņu un liek novērtēt viņa drosmi un nesavtību. Ceitbloma šķietamā kompleksu radītā pazemība un atrašanās komisku situāciju vidū savukārt rada gluži pretēju efektu, jo samazina visa teksta pretenciozitāti un liek ar iecietīgu smīnu noraudzīties vēstītāja literārajos mēģinājumos. Vēstījuma veidotājs visziņa pozīcijai tuvina teksta uztvērēju, jo liek noticēt mākslas pazinēja erudīcijai. Vēstītāja veidotās atkāpes, kurās izpausts kauns par savu diletantisko pieeju kompozīcijas veidošanā un rakstura atklāsmē, veido nošķirumu starp "labu" literatūru un lasītājam piedāvāto literāro mēģinājumu. Jau romāna sākumā ir.nojaušams, ka "laba", augstvērtīga literatūra varētu būt radniecīga Adriana Leverkīna komplicētajai mākslai, un tādā veidā Manns precīzi atklāj bieži vien vērojamos vecās, aizejošās mākslas pārstāvju kompleksus jauno, novatorisko meklētāju priekšā. Te atainota tipiskā modernisma mākslas noraidošā un asi kritiskā attieksme pret novecojušo un nelaikmetīgo reālisma mākslu.

Uzsvērti tradicionālā parodijas veidā tiek pieteikts vēstītājs, kura pieeja Leverkīna rakstura un estētisko uzskatu atklāsmei ir tradicionāla un novatoriska vienlaikus. Vēstītājam nav raksturīga sevis kā varoņa apziņa, viņš tiecas "izšķīst" sabiedrības masā, būt viens no daudziem, savukārt Adrians Leverkīns viņa uztverē ir īpaši izredzēts, individualizēts varonis. Lai arī vēstītāja tēls atstāj nosacīta veseluma iespaidu, tomēr abi – gan Ceitbloms, gan Leverkīns – atklājas mozaīkveidīgi, lasītājs iepazīst vien atsevišķus viņu dzīves fragmentus un raksturu šķautnes. Vēstītājs piedāvā tradicionālajam romānam atbilstoši secīgu fabulas izklāstu, kas skrupulozi fiksē cēloņsakarības, taču fragmentārā ielūkošanās Adriana personības izveidē un apzinātā nespēja pārredzēt visas varoņa gaitas nevar sniegt objektīvu ainu. Vēstījums pretendē uz objektīvu patiesību, tomēr autors uzsvērti akcentē savu pierakstītāja un pārrakstītāja, tātad – fragmentāras informācijas sniedzēja, nevis kādas pasaules radītāja lomu.

Manna romāna vēstītājs gan atrodas, gan arī neatrodas attēlojamās realitātes telpā – lielākoties viņš atstāsta situācijas, kurās bijis kopā ar Adrianu, taču min arī epizodes citu pārstāstījumā. Dažas zīmīgākās mūziķa dzīves situācijas vēstītājs ir iepazinis neklātienē no Adriana vēstulēm. Ceitbloms darbojas kā tradicionālās

literatūras vēstītājs – ceļvedis, kas iezīmē vērtību skalu un neļauj nomaldīties lasītāja apziņai, taču viņa vadītāja funkcijas ir hiperbolizētas. Ceitbloma paskaidrojumi nav neuzbāzīga lasītāja domas virzība, tie ir komentāri, kuri jau tīri postmoderni gandrīz vai izslēdz vēl dziļāka komentāra iespējamību. Paskaidrojumi attiecas uz Adriana rakstura attīstību, veido plašākus vispārinājumus mākslas un politikas sfērā, komentē vēstījuma tapšanas gaitu, analizē atsevišķu romāna varoņu runas stilu un Adriana rakstīto vēstuļu stilu. Atsevišķi komentāri uzskatāmi par separātām esejām, kurām raksturīgs vai nu publicistisks sociāli politisko norišu izvērtējums, vai filozofiski reflektējoša ievirze, kurā atklājas dažādas estētiskas koncepcijas. Šie esejveida iespraudumi vispārina romāna problemātiku un papildina tradicionāli reālistiskā manierē veidoto konkretizēto laiktelpas ainu. Romāna tekstam pievienojot komentāru "Doktora Fausta tapšana. Kāda romāna romāns", autors tiecies pats pateikt visu iespējamo gan par 20. gadsimta Fausta tēmu, gan par tās izvērsumu.

Lasītājam nerodas Kafkas prozai tik raksturīgā tiešā saskarsme ar vēstījuma objektu, jo ir nemitīgi jūtama vēstītāja atsvešinātā un komentējošā klātbūtne. Manns nav vēlējies atļaut lasītājam identificēties ar mūzikas ģēniju Leverkīnu, jo viņš ir "citādais" un nesaprastais, īpašas cilvēku kategorijas tips un identificēšanās ar viņu liktu visu vēstījuma saturu uztvert emocionāli. Lai arī vidusmēra lasītājs, iespējams, jūtas tikpat "normāls" kā romāna vēstītājs Ceitbloms, tomēr pašapzinīgam lasītājam ar viņu grūti identificēties uzskatāmi un kaitinoši demonstrēto vājību dēļ. Vēstītāja skolmeistariskā izteiksme lasītājā rada aizbildnieciskuma un rūpju sajūtu, kas vismaz romāna sākumdaļā var izraisīt pat visai asu pretreakciju un dusmas. Brehta drāmai līdzīgā atsvešināšanās efekta rezultāts – analītiski izvērtējošas attieksmes radīšana. Romāna lasīšanas gaitā lasītājs tiecas ieņemt neitrālu vērotāja un vērtētāja pozīciju, tomēr tā nav vienīgā iespējamā. Pašās zīmīgākajās Leverkīna dzīves finmāla epizodēs lasītājs sajūtas kā klāt esošs, te atsvešinošie iespraudumа elementi ilgstoši saista uzmanību un uztur spriedzi.

Manna romāna vēstītājs tiecas radīt nevis īstenības ilūziju, bet gan īstenības fikciju. Romāna lasītājam netiek dota iespēja uzzināt, "kā bija īstenībā", jo jebkurš stāsts ir tikai viena konkrētās tēmas interpretācija, redzējums no viena skatpunkta. Manns gandrīz nemaz nepiedāvā galvenā varoņa subjektīvo interpretāciju, tomēr atsevišķos brīžos viņš ļauj ieskanēties sava otra dubultnieka balsij. Individuālists, ģēnijs, dzīves noliedzējs un tanatoso tieksmju pārņemtais Leverkīns atspoguļo paša Manna pārdzīvotā kompleksa gammu. Mūzikas ģēnija tēlā nosacīti iemiesota paša rakstnieka "Apolitiskā pārdomās" lolotā pārliecība par mākslas un politikas sfēru nošķirtību un pāri viduvējībai stāvoša gara savrupību, tomēr Manna dzīvē jau pārvarētā ideāla izpausmei pirmās personas vēstījumā atvēlēta maza loma. Adriana balss izskan Ceitbloma pārstāstos, kuros tiešajā runā veidoti gari mūziķa izteikumu citējumi par mūzikas vēsturi un teoriju, par dažādām zinātņu un mākslas jomām, plašāku kultūras procesu izvērtējums. Adriana balss fiktīvajā pierakstā ir atklāti

mākslinieka estētiskie uzskati un tā dzīves uztveres daļa, kuru viņš ir gatavs rādīt sabiedrībai. Šajos monologos un dialogu daļās atklājas nepilnīgs Adriana tēls – noteiktu sociālu lomu ieņēmusi persona. Vienpusīgā un subjektīvā redzējuma iespaidu vēl vairāk pastiprina Ceitbloma apbrīns un mīlestība, kas ir pretstatā Adriana vēsumam. Leverkīns ir cilvēks, kuru kopš bērnības raksturo nepatika pret pārlieku tuvību un distances izjūta, tādēļ pilnvērtīgi viņu iepazīt, kā to atzīst pats Ceitbloms, nemaz nav iespējams. Vairākkārt vēstītāja komentāros ieskanas doma, ka Adriana personības koptēla veidojumā izmantoti dziļi subjektīvi izvēlēti izteikumi, tie, kuri vēstītājam šķituši pietiekami ilustratīvi. Līdz ar to viss "drauga stāsts" ir vien mūziķa dzīves subjektīva interpretācija, kas piedāvā jau tīri nosacītu pieeju – varbūt tā bija, bet varbūt nebija – un sabalsojas ar Borhesa teoriju, ka arī fiktīvs stāsts atklāj īstenību tādā pašā mērā kā konkrētu norišu atspoguļojums.

Šķietami dziļāku ieskatu Adriana personības dzīlēs sola viņa rakstīto tekstu iekļāvums Sērena Ceitbloma vēstījumā, jo jau pati rakstveida forma tradicionāli tiek uzskatīta par intīmu, dziļi personisku pašatklāsmes veidu. Lai arī Adriana vēstulē Sērenam un slepenajās piezīmēs tiek izklāstītas visnozīmīgākās Leverkīna mūža norises – sastapšanās ar Esmeraldu un simboliskā saruna ar nelabo –, tomēr šo vēstījumu autora "es" lielā mērā paliek apslēpts. Rakstisko tekstu veidojumā gandrīz nemaz nav samanāma paša Adriana balss, jo, lai paziņotu par norisēm, kas viņu būtiski satrauc, emocijas tiek slēptas aiz bezpersoniska un sadrumstalota vēstītāja lomas. Tomēr Ceitbloms Adrianam raksturīgo parodiju par arhaisko izteiksmes veidu un daudzveidīgās stilizācijas atzīst par savdabīgu pašizpausmi, pašstilizāciju, kas ir "paša iekšējā satvara un slieksmes izpausme, kura ļoti zīmīgi ietērpjas parodijā, slēpjas un īstenojas tajā"[253]. Leverkīna vēstījuma veids atspoguļo ne tikai viņa personības specifiku, bet arī viņa mākslinieciskо rokrakstu un daiļrades principus.

Vēstules un piezīmju augstā nosacītības un metaforizācijas pakāpe nepiedāvā īstenības ainu, arī te tiek veidota tikai īstenības fikcija. Adriana nosacīti subjektīvās pašatklāsmes romāna "Doktors Fausts" vēstījumā literatūrzinātnieks Rudņevs uzskata par jau postmodernai literatūrai raksturīgu hiperretorisku figūru, "tekstu tekstā", kas nevis kā modernisma literatūrā atklāj realitātes un iedomājamā slāņa pretstatījumu (tas parādās, piemēram, Heses "Stepes vilkā"), bet pretstata divus iedomājamus slāņus, no kuriem viens kļūst simbolisks.[254]

Sērenam adresētās vēstules stils parodē Adriana teoloģijas studiju laikā valdošās noskaņas un teoloģijas profesora – "sālīto izteicienu" cienītāja Ērnfrīda Kumpfa runas manieri. Adrians visai drastiskā manierē stāsta par savu ierašanos jaunajā dzīvesvietā, atjautīgi veido šīs pilsētas tēlu, spriedelē par savu nepatiku pret harmonijas mācību un aizraušanos ar kontrapunktu un tikai starp citu piemin arī kādu "kumēdiņu un māžību", kas notiek starp viņu un sātanu. Turpinājumā Adrians jau nopietnākā intonācijā atstāsta sastapšanos ar dīvaino svešinieku, kas aizvedis viņu uz meitumāju, kur arī notikusi liktenīgā satapšanās ar Esmeraldu. Šim fragmentam

atkal seko refleksija par mūzikas vēstures tēmu, kas izklīdina iepriekšējā teksta nozīmību. Reformācijas laika vācu valodas travestija veido vispārinājumu, liekot domāt ne tikai par vēstulē attēloto tikšanos, bet arī par iespējamām reformācijas laika norisēm Vācijā un Fausta leģendu. Vēstules satura būtība reducējama uz tikšanās ainu, pārējais viss, kā minēts Ceitbloma komentārā, ir "piedeva, aizplīvurojums, ieganstu, novilcināšana un beigās daudzvārdīgs pateiktā maskējums..."[255]. Adrianam, kura attieksme pret Sērenu Ceitblomu rādīta kā vienaldzīga un salta, nav svarīgi dalīties savā pieredzē. Viņa vēstule slēpj to, ko augstprātīgais mākslinieks nekad nespētu izteikt skaļi: "..vai gan bez rotaļīgas stilizēšanas varētu uzrakstīt vārdus, kas tomēr prasīja, lai tos pateiktu, proti: "Aizlūdz par mani!""[256]

Zīmīgs ir Leverkīna vēstules *post scriptum*: Nīčes pašpārliecinātības parodija izsaukumā *"ecce epistola!"* un aicinājums iznīcināt vēstuli. Parakstā izmantotais iniciālis L. simbolizē autora depersonalizāciju, tuvina Adriana tēlu kādam kolektīvam pirmtēlam, atklāj viņu ne kā dziļi individuālu būtni, bet kā faustiskās dvēseles iemiesojumu. Tajā pašā laikā uzvārda pirmā burta izvēle liecina par varoņa identificēšanos ar savu publisko personu, norāda uz viņa psihes deflācijas jeb apziņas paplašināšanās procesu. Kopumā vēstules vēstījums ir interpretējams kā tipisks modernisma literatūras mikrofragments, kura analīze īsti filoloģiskā tvērumā veikta fiktīvā vēstītāja komentārā. Ar iestarpinātā teksta zinātniski distancētas analīzes palīdzību romānā tiek radīts kārtējais atsvešināšanās efekts, kas kalpo kā šādu modernisma prozai tipisku tekstu uztveres un analīzes piemērs, gan arī kā vēstules teksta autora psihoanalītiska studija.

Adriana slepenās piezīmes, tāpat kā Heses romāna "Stepes vilks" varoņa Harija Hallera piezīmes izdevējs un komentētājs dēvē par dokumentu. Tā kā arī Manns piezīmēm pievienotajā komentārā precīzi fiksējis gan tapšanas, gan pārrakstīšanas laiku, viņš tiecas tās traktēt ne tikai kā indivīda atklāsmi, bet kā laikmeta dokumentu. Atšķirībā no Heses romāna, kurā Hallera piezīmes tika traktētas kā varoņa dzīves laika dokuments, Adriana piezīmes tiek pieteiktas kā tuvu nākotni pareģojošs dokuments. Manns sasaista 1912. un 1944. gadu, Pirmā pasaules kara ieskaņas un Otrā pasaules kara nogali, un atzīst, ka pārrakstītāja laiks ir vēl destruktīvāks un traģiskāks par piezīmju tapšanas laiku. Sērens Ceitbloms atsakās publicēt Leverkīna piezīmes, neraugoties uz tajās ietverto laikmetu dokumentējošo ievirzi. Viņš tās traktē kā pārāk baisas un atklātas, norādot, ka atklātība vēstījuma tapšanas laikā – 1943. un 1944. gadā – vispār uzskatāma par nenovērtējamas drosmes pazīmi.

Manna romānā plašāka Leverkīna pašizpausme veidota tikai divdesmit piektajā nodaļā – atšķirībā no "Stepes vilka" jau ievadā pieteiktās Hallera pašizpausmes. Hallera piezīmēm vēstījuma organizācijā ir centrālā vieta, fiktīvais izdevējs veic tikai ievada autora funkcijas, savukārt Manns Leverkīna pašizpausmei romāna struktūrā atvēl visai pieticīgu iestarpinājumu, turklāt vēl ievij atvainošanos par nodaļas garumu, kas, iespējams, garlaikojis lasītāju. Vēstītājs itin kā atvainojas par Adriana

teksta grūto uztveramību un sarežģīto izteiksmi, taču atzīst, ka nekāda iecietība pret lasītāja ātri nogurdināmo uztveres spēju nav pamudinājusi rediģēt Adriana piezīmes un pārveidot komplicētās divrunas. "Saprātīgas un iejūtīgas" pārrakstīšanas veidā Manns tuvinājies Borhesa pārliecībai par tekstu atkārtotas pārrakstīšanas jēgu un katrreizējo šī vēstījuma piedzimšanu par jaunu. Vēstītāja komentāri rada pretēju efektu, jo Adriana piezīmēs fiksētais dialogs ar nelabo ir uzskatāms par visa vēstījuma centru, par kopējās idejas atslēgu.[257]

Adriana piezīmes veidotas fiktīva dialoga veidā, kurā sarunu partneri ir Leverkīns un nelabais jeb mākslinieka tumšā, dēmoniskā Ēnas puse. Fiktīvā vēstītāja komentārā uzsvērta Adriana vēstījuma neticamība un cerība, ka arī pats autors nav to uztvēris reāli. Līdzīgi kā romānā "Stepes vilks", te atklāts konflikts varoņa sadrumstalotajā dvēselē. Atšķirībā no Heses romāna Manns psihes spēli attēlo ar dramatiskās mākslas paņēmieniem, tādā veidā paplašinot romāna iespējas un sintezējot episkās un dramatiskās mākslas elementus.

Adriana piezīmes sākas modernisma prozai raksturīgā noģiedamās runas veidā, kas pāriet nesenās pagātnes notikumu atstāstījumā. Atšķirībā no vēstules piezīmju ievada valodas stils ir nedaudz arhaizēts un varētu atbilst Adriana parastajai runas manierei. Negaidītā atnācēja un Leverkīna dialoga aizsākums atstāstīts tiešās runas veidā, taču drīz tiek veidots dalījums lomās. Leverkīna runas veids saglabāts nemainīgs, turpretim nelabā izteiksmes stili līdz ar ārējo veidolu mainīti, jo viņa tēlā projicētas mūziķa personības izpausmes un ietekmes, kas dominē konkrētos dzīves periodos. Nelabā runā izmantoti gan vienkāršrunas elementi, gan arhaismi, teoloģijas, medicīnas zinātnes un mūzikas teorijas jēdzieni, veidota Bībeles valodas un Kumpfa runas veida stilizācija, ir daudz latīnismu un netulkotu vārdu citās valodās. Manna veidotie eksperimenti ar valodu neatpaliek no modernisma literatūras parodijas un stilizācijas meistara Džoisa.

Kopumā Adriana piezīmēs attēlotais dialogs daudz dziļāk atsedz viņa sašķelto psihi nekā vēstule Ceitblomam. Nelabā mainīgie veidoli un izteiksme raksturojama kā visai modernisma mākslai tipiskā slēpšanās, citēšanas un stilizācijas tieksme, pielāgošanās un mimikrija. Velna atziņā, ka viņš nemaz nezina, kāds īsti izskatās, precīzi fiksēta intelektuāli attīstītā Leverkīna sevis nepazīšana un nevēlēšanās piedzīvot tiešu konfrontāciju ar dvēseles bezapziņas Ēnas pusi. Adriana atteikšanās no savas vistumšākās daļas iepazīšanas atklāta pēkšņi aprautajā vēstījuma finālā, kurā nelabā teiktais beidzas ar daudzpunkti: "Bet, kad iztecēs smiltis, lai man tiek vara un teikšana izrīkoties ar smalko dieva radību pēc sava prāta un sirds patikšanas – ar miesu un dvēseli, un visu, kas tavs mūžīgi mūžos..."[258] Velna un Leverkīna dialogā pēdējais vārds pieder velnam, viņš arī uzskatāms par dialogā dominējošo personu. Līgums jeb derība tiešā veidā noslēgts netiek, jo nav panākta konkrēta vienošanās, taču vēstījuma finālā fiksētais Adriana apziņas zudums liecina par varoņa izvairīšanos no noteikti noraidošas pozīcijas. Lai arī piezīmju noslēgumā,

kurā autors atgriežas pie episkajam stilam raksturīgā vēstījuma pirmajā personā, Adrians secina, ka acīmredzot ir patriecis nelūgto viesi, tomēr aktīvu pretestību tumšajam spēkam viņš nav parādījis. Turpmākais Sērena Ceitbloma vēstījums nepieļauj ne vismazāko varbūtību, ka Adrians būtu kategoriski atteicies noslēgt līgumu ar nelabo.

Romāna noslēguma daļā, kurā turpinās Sērena Ceitbloma vēstījums, mazinājusies viņa uzsvērti kaitinošā pašironija un tiek pastiprināta gan analītiskā, gan emocionālā tendence. Veidoti apjomīgi tradicionāli reālistiski vēstījuma fragmenti par dažādu Adriana un Sērena laikabiedru dzīves ceļiem, kurus lielākoties var uzskatīt par separātiem romāna teksta fragmentiem jeb noveļu vai stāstu iespraudumiem. Vēstītāja refleksijas skar ne vairs šauri specifisku zinātnes un mākslas nozaru sfēras, bet arvien globālākas 20. gadsimta un visas sabiedrības problēmas. Ja Sērena Ceitbloma un paša mūziķa vēstījumos veidota iedomājama pasaules aina, tad filologa veidotajos publicistiskajos iespraudumos rodams Otrā pasaules kara realitātes atspulgs. Vācijas politiskās situācijas izvērtējumā vēstītāja izteiksme top emocionāli kaismīga, vēstītāja balss sasaucas ar autora balsi un atspoguļo viņa humānistisko pozīciju. Šajā romāna daļā bieži vērojami iestarpinājumi grēksūdzes formā, kuros Manns nenoguris atvainojas sabiedrībai par saviem maldiem un uzņemas daļu vainas visas Vācijas katastrofā. Te veidoti emocionāli spilgti un atklāti dialogi ar sevi, kas apliecina autora augsto brieduma pakāpi un nevairīšanos no kļūdu atzīšanas. Šo teksta daļu ietekmes spēks pilnībā atceļ romāna sākumā pieteikto vēstītāja neprasmi adekvāti atainot situāciju un pārraidīt emocionālu pārdzīvojumu. Šajā romāna daļā lasītājam ir iespējams gan iejusties esejistiski attēlotās realitātes telpā, gan arī identificēties ar vēstītāju.

Noslēguma daļā lasītāja klātesamības sajūta arvien pastiprinās, analītiskās un emocionālās pieejas maiņa tuvina romānu fināla ainai, kas ietver katarsi un eksorcisma elementus. Romāna kulmināciju veido gara mijkrēslī ieslīgstošā Adriana grēksūdze, kas sabalsojas ar esejistiskajiem autora grēksūdzes fragmentiem. Finālā Manns atkal liek skanēt Adriana balsij, un šoreiz, neraugoties uz senvācu valodas stilizāciju, šī balss tiecas atklāt savu "es". Leverkīna veselais "es", kas visu mūžu ir slēpies svešās drānās, slimībai sākoties, beidzot ir gatavs tiešai atklāsmei. Īsta "prātā jukušā" runa nav salīdzināma ar modernisma literatūrā tik bieži minētā neprātīgā izteiksmi. Adriana runa gan liecina par viņa joprojām spožo intelektu, parodijas mākslas un stilizētāja meistarību, taču notiek arī nemitīga pārteikšanās un stostīšanās, kā arī veidoti mulsinoši un nesagatavotam klausītājam grūti uztverami salīdzinājumi. Atklātajā uzrunā Adrians līdzībā pārstāsta visu dzīvi, uzsverot nevis reāli tveramās norises, bet gan iekšējās, psihiskās darbības, kas izrādās vienīgās nozīmīgās, – grēkā krišanu, slimību, līgumu ar nelabo, visbeidzot, slepkavību, kā Adrians apzīmē savu lomu mazā Nepomuka nāvē. Prāta aptumsums nosaka to, ka arī šis stāsts uztverams tikai kā fikcija, nevis patiesība par Leverkīna dzīvi.

Neestētiski veidotajai Adriana pašatklāsmes epizodei Manns nav pievienojis fiktīvā vēstītāja komentāru. Lasītājs tiek atstāts skaudri netīkamā redzējuma varā, un viņā ir radusies klātesamības sajūta. Lasītājam atliek izvēlēties, vai viņš, steigšus noskurinājies, pamet pie klavierēm saļimušo un klusējošo mūzikas ģēniju, kā to dara lielākā saaicināto viesu daļa, vai arī ir gatavs rast savā sirdī mīlestību un sapratni, tāpat kā Švaigeštilla kundze.

Kulminācijas ainas straujajam aprāvumam seko pēcpārdzīvojuma skumju caurstrāvota epiloga daļa, kurā vēstītājs reflektē par savu emocionālo saistību ar nule tapušo tekstu un visai lietišķi un lakoniski stāsta par Adriana "pārtapšanu bērnā" – paradoksālajā nīčeāniskajā *ecce homo*. Epilogā iespējama vēstītāja un lasītāja identificēšanās, jo velnišķā uzvaras gājiens, līdzpārdzīvojums un Adriana katastrofas izraisītā tukšuma sajūta radījusi šķīstīšanās alkas. Tās tiek vēl intensīvāk izceltas romāna pēdējos teikumos, kuros norādīts uz Vācijas līgumu ar nelabo un tai dotajiem dēmoniskās uzvaras gadiem. Pēc finālā virknētajiem retoriskajiem jautājumiem, kas atklāj izmisumu, spēcīgi izstrāvo autora izkliegtās lūgšanas spēks.

Hermaņa Heses romāna kompozīcijas principi un novitātes vēstījuma veidojumā

Iepretim Manna romāna netveramajai un sarežģītajai iekšējai struktūrai izceļas Heses romāna "Stikla pērlīšu spēle" ārēji redzamais un viegli uztveramais vēstījums. Manna romāns atgādina dionīsiskā radīšanas principa inspirētu neparasti dramatisku, daudzbalsīgu, visaptverošu, traģiski plosošu skaņu un ironijas caurvītu simfoniju, turpretim Heses romāna līganā melodija pakāpeniski atklāj iesāktās tēmas, kļūdama te liriska, te konstruktīva. Romānā izvērstā intelektu sistematizējošā un sakārtojošā Stikla pērlīšu spēles ideja noteikusi arī apolloniskā principa dominanti vēstījumā. Romāna struktūra, neraugoties uz dažādu skatījumu un interpretāciju iespēju, tiecas radīt uzskatāmu sakārtotības un harmonijas, nevis haotisma un disonanses priekšstatu.

Arī Heses romānam raksturīga polifonija, tomēr te ir daudz mazāk skanošo balsu un to partijas ir pakļautas stingram strukturējumam, līdz ar to nav vērojama Manna sacerējumam raksturīgā paralēlo melodiju attīstība. Katras balss partija Heses darbā ir viena romāna daļa, kurai ir veseluma principam atbilstoša iekšējā uzbūve – ievads, tēmu pieteikums, to izstrādājums un nobeigums –, kas ir arī Manna romāna vēstītāja teorētiski labi apzinātie, bet principiāli neizmantotie "labas" kompozīcijas principi.

Romāna pirmā daļa "Stikla pērlīšu spēle. Populārs ievads spēles vēsturē" veic populārzinātniska traktāta jeb izvērsta ievada funkcijas. Tā iekšējā uzbūve parodē

zinātniska traktāta formu un teorētiskā rakursā izvērš visu turpmāko romāna pamatideju. Stikla pērlīšu spēle un spēles maģistrs ir pirmajās vēstījuma lappusēs pieteiktie vadmotīvi, kas caurvij visu romānu un izvērsumā gūst pavisam citas aprises, līdz pakāpeniski vēršas to pretstatos. Nobeigumā citēta spēles maģistra Jozefa Knehta koncepcija par Stikla pērlīšu spēles sakņojumu klasiskās kultūras ideālā: "Klasisko mūziku mēs uzskatām par mūsu kultūras ekstraktu un kvintesenci, tādēļ ka tā ir šīs kultūras tīrākā, zīmīgākā manifestācija un izpausme. [..] Tai jāskan arī mūsu Spēlē, visā mūsu dzīvē, mūsu darbā un ciešanās."[259] Ar šo izteikumu noslēgtais teorētiskais ievads atklāj ne tikai romāna idejisko, bet arī formālās uzbūves sakņojumu harmoniskajā klasiskajā kultūrā, kas principiāli atšķiras no Manna romānā akcentētā klasiski formālās pieejas nolieguma.

Romāna apjomīgākā daļa "Spēles maģistra Jozefa Knehta dzīves apraksts" piedāvā tradicionālajam attīstības romānam raksturīgu, secīgā veidā izklāstītu Jozefa Knehta izaugsmi. Šis vēstījums uzskatāmības labad strukturēts divpadsmit apakšnodaļās, kurām doti arī raksturojoši virsraksti. Traktātā pieteiktie vadmotīvi dzīves apraksta daļā skatpunkta maiņas rezultātā pakāpeniski pārveido raksturu. Stikla pērlīšu spēles motīvs tiek nomainīts ar "dzīves spēles" motīvu, spēles maģistra tēls – ar skolotāja – kalpa tēlu. Otro daļu kompozicionāli veido aplis – sākumā stāstīts par Jozefa Knehta nokļūšanu gara elites skolā, kulminācijas daļā aprakstīta viņa aiziešana, bet noslēgumā – variācija par Knehta iniciātisko pārtapšanu jaunā kvalitātē, skolotāja gara pāratdzimšanu viņa skolnieka garā.

Pielikuma veidā dzīves aprakstam pievienota romāna nākamā visai apjomīgā daļa "Jozefa Knehta atstātie raksti", kurā vispirms piedāvāta Knehta dzejoļu kopa un tad trīs viņa prozas sacerējumi. "Trīs dzīves gājumi" veido noveļu ciklu, kura pamatā ir vienots vadmotīvs – Knehta dzīves apraksta nobeiguma daļā izkristalizētais kalpības ideāls, kas nomainījis spēles maģistra ideālu. Pielikumā iekļauto tekstu liriskā un romantiskā tonalitāte atkārtoti atbalso otrās daļas plašā episkā vēstījuma motīvus, sasaista gara sfēras norises atšķirīgos laikmetos un ģeogrāfiskās vietās, pierādot cilvēka attīstības tēmas nemainīgo aktualitāti.

Romāna iekšējās organizācijas pamatā ir atšķirīgu vadmotīvu izvēle vai ievadā pieteikto vadmotīvu pakāpeniska pārtapšana. Romānā kopumā izvērstas divu vadmotīvu – Stikla pērlīšu spēles un kalpības – ierosināto tēmu interpretācijas, kas atbilst kāda muzikāla skaņdarba tēmas variācijām. Stikla pērlīšu spēles motīvam apsīkstot, priekšplānā izvirzās kalpa un upura motīvi, līdz tie kļūst tik dominējoši, ka gandrīz pilnībā aizsedz romāna virsrakstā pieteikto spēles tēmu. Vēstījuma objekts vairs nav stikla pērlīšu, bet gan dzīves un attiecību spēle. Zīmīgi, ka Heses daiļradē romānu virsrakstos parasti minēti personvārdi, kas apliecina autora interesi nevis par šķietami objektīvām sociālām norisēm, bet gan par individuālo cilvēka attīstības procesu. "Stikla pērlīšu spēle" pierāda, ka autors ir centies gūt maksimāli plašu vispārinājumu un pievērst uzmanību globāliem procesiem, tomēr

nav spējis atteikties no indivīda prioritātes un romantisma kultūrā sakņotās personības koncepcijas.

Spēles motīvam apsīkstot, pakāpeniski izmainās arī vēstījums. Pseidozinātniskā izteiksmes veida stilizācija, arhaiskā valodas slāņa, matemātikas un mūzikas teorijas terminu izmantojums, antīkās kultūras alūzijas un reminiscences un citu formālu vēstījuma eksperimentu jēga ir atklāt intelektuāli pašmērķīgas spēles būtību, izmantojot tās izstrādātos noteikumus un paņēmienus. Šī iemesla dēļ par modernisma mākslai raksturīgiem novatoriskiem meklējumiem iespējams runāt vienīgi Stikla pērlīšu spēles vadmotīva daļā. Pārējais vēstījums atklāj Heses atgriešanos tradīcijā jaunā attīstības pakāpē un lielā mērā sabalsojas ar viņa daiļrades poētiski lirisko ievirzi.

Vēstījuma savdabības Stikla pērlīšu spēles motīva interpretācijas daļā tiek pieteiktas romāna detalizēti paskaidrojošā apakšvirsrakstā, kas ironiskās stilizācijas ziņā sabalsojas ar Manna romāna apakšvirsrakstu. "Biogrāfiskā studija par Spēles maģistru līdz ar viņa atstātajiem rakstiem" šķietami ievirza gan darba tematikā, gan vēstījuma izveidē, gan parodējošā noskaņā, tomēr rada maldinošu priekšstatu par šī daiļdarba raksturu. Epigrāfā veidotā mistifikācija – kāda autoritatīva viduslaiku domātāja Alberta Otrā izteikums, tā tulkojums vācu valodā un precīzi formulētā atsauce – aizsāk aizrautīgu spēli ar lasītāja erudīciju, kas vienlaikus ir arī spēle starp realitāti un fikciju. Viss, ko radījusi cilvēka apziņa, ir reāls, apceres vērts un tuvojas savai esamībai, varbūtībai – tāda ir epigrāfa pamatdoma, kas ievirza vēstījuma uztverē. Epigrāfa mistifikācija norāda uz vēstījuma objekta fiktīvo raksturu, un jau pirmajā populārzinātniskajā ievada daļā tiek izvērsta neesošas spēles teorija un izklāstīta šīs neesošās parādības attīstības vēsture. Utopiska fikcija jeb izdomājums ir romāna "Stikla pērlīšu spēle" nosacītās pirmās daļas objekts, kurā atklātā pieeja ir analoga slavenā argentīniešu autora Borhesa stāstos un esejās izvērstajām neesošu tekstu interpretācijām un neesošu autoru (piemēram, Herberta Kveina[260]) daiļrades analīzei. Heses romāna vēstījuma līdzības ar Borhesa prozu ir pārsteidzošas, ņemot vērā šo darbu tapšanas laiku. Borhess, kas bieži saukts par visas postmodernisma literatūras ciltstēvu, periodikā stāstus sāk publicēt 1933. gadā, un tas ir laiks, kad Hese jau sācis darbu pie romāna. 1941. gadā tiek izdots Borhesa stāstu krājums "Sazaroto taku dārzs" (*El jardin de senderos que se bifurcan*), kura atkārtots un papildināts izdevums ar nosaukumu "Izdomājumi" (*Ficciones*) iznāk 1944. gadā, tātad gadu pēc Heses romāna publikācijas. 20. gadsimta prozas vēstījuma attīstības ceļš redzams gan minētajos Borhesa stāstos, gan Heses romānā "Stikla pērlīšu spēle", taču Borhesam 20. gadsimta literatūras vēsturē tikusi nedalīta paradigmas mainītāja slava, turpretim par Heses ieguldījumu runāts mazāk. Borhesa stāstu latviskojuma pēcvārdā uz iespējamo Heses un argentīniešu autora saistību, tiem pievirknējot arī Raini, norāda Guntis Berelis. Viņš min zīmīgo 1919. un 1920. gadu, kad Lugāno uzturējies gan Borhess, gan Hese, gan Rainis, un sauc šo trīs vīru

apsēstību ar bezgalības metaforu par "elegantu nenotikušo tikšanos" tīri borhesiskā garā.[261]

Romāna "Stikla pērlīšu spēle" pirmo divu daļu vēstītājs ir kāds neredzams, bezpersonisks skriptors, mūks pārrakstītājs, kurš neatklāj neko par sevi un, slēpdamies no lasītāja draudzīgajā "mēs" formā, tiecas veidot stilizēti objektīvas, analītiski precīzas studijas. Pirmā daļa dēvēta par populārzinātnisku ievadu, otrā – par Jozefa Knehta biogrāfisku studiju. Abām raksturīgā pseidozinātniskā ievirze slēpj vēstītāja personisko pozīciju un padara viņa tēlu pilnīgi netveramu. Mistiskais "mēs", kā vairākkārt norādīts, apzīmē Stikla pērlīšu spēles pratējus – hronistus, kuru uzdevums ir veikt spēles vēstures izpēti un nozīmīgāko spēles maģistru biogrāfiju studijas. Šajā daudzskaitļa pirmās personas kategorijā izšķīst autora individuālā būtība, autors kļūst par depersonalizētu atbalsi, par to, kas pieraksta. "Mēs" formas lietojums ir jau romānā "Stepes vilks" iekļautajā traktātā izmantots smalks psiholoģisks paņēmiens, kā panākt lasītāja lielāku ieinteresētību un iesaistīšanu vēstījuma uztverē, tā ir arī klasiska auditorijas uzrunas forma, kas imitē lektora un viņa klausītāju izziņas procesa paralēlismu. "Mēs" izrādītā uzticība neļauj atslābt lasītāja uzmanībai, neļauj pievilt uz viņu liktās cerības un liek aktīvi iesaistīties analītiskā prāta darbībā. "Mēs" forma nostāda lasītāju utopiskās spēles idejas aizstāvju pusē.

Biogrāfiskajā studijā "Spēles maģistra Jozefa Knehta dzīves apraksts" turpināta iepriekš iesāktā populārzinātniskā pieeja. Tiek risināts vēstījums par trešo personu, visa romāna nosacīto galveno varoni – Jozefu Knehtu, kura tēls veidots diametrāli pretēji Adriana Leverkīna dziļi individualizētajam un vienlaikus arhetipiskajam tēlam. Tās romāna daļas vēstījumā, kuras vadmotīvs ir Stikla pērlīšu spēle, tiek atklāts nevis dziļi individuāls un pilnasinīgs cilvēks, bet gan bezmiesiska un bezdvēseliska persona, tipiska intelektuālu žestu figūra. Biogrāfiskajā studijā fiksēta modernisma prozas vienas daļas atteikšanās no cilvēka psiholoģijas izpētes, jo tā tiek pasludināta par bezrezultatīvu darbību. Galvenais arguments: priekšstatu par mākslinieku veido dzīves gājuma faktu reģistrs un atstātie darbi, kuri vistiešāk izpauž konkrētās personības būtību. Tieši šāda pieeja arī izmantota hronista veidotajā Knehta portretējumā – dzīves ceļa fiksējumam pievienoti viņa radītie sacerējumi. Neraugoties uz vēlmi veidot maksimāli objektīvu vēstījumu, hronists arī apzinās, ka "vēsturisks apcerējums, lai cik tas lietišķs un objektīvs pēc savas ieceres, tomēr ir poēzija un trešā dimensija tam – izdomājums"[262]. Kādas pagātnes personības tēls vienmēr ir tikai interpretācija, jo vēlāko laiku cilvēki nekādi nevar zināt, vai, piemēram, "Johana Sebastiana Baha vai arī Volfganga Amadeja Mocarta dzīve – ja izraugāmies dižus vārdus – bijusi līksma vai sūra"[263]. Hronists "dziļi nožēlo" biogrāfisko pētījumu objekta neglābjamo pakļautību interpretācijai un savā vēstījumā tiecas šo tendenci, cik vien iespējams, mazināt.

Romāna pirmajā daļā pieteikta Hesem visai svešā modernisma mākslas depersonalizācija, kas raksturīga Kafkas daiļradei. Romānā "Stikla pērlīšu spēle" indi-

vidualitātes zuduma koncepcija atklājas kā viena no vadošajām utopiskās nākotnes spēles nostādnēm. Jau ievada pieteikumā tiek fiksēts, ka nākotnes intelektuāļu ordeņa rindās tiek cienīta cilvēka gara dzīves anonimitāte, jo indivīds ir tikai noteiktas hierarhijas sastāvdaļa, kura augstākā kvalitāte ir vairīšanās no oriģinalitātes un dīvainībām, maksimāla spēja pakļauties vispārīgajam un pārpersoniskajam, dumpinieciskuma un kaislību varas noraidījums. Šī nākotnes pozīcija Heses darbā pretstatīta "agrāko laiku" (domājams, romantisma laikmeta) biogrāfu un vēsturnieku priekšstatiem par personību, kuru uztverē tās "galvenā iezīme bija anomālais, normai neatbilstošais, ārkārtējais, nereti pat patoloģiskais"[264]. Individuālo iezīmju nivelējuma tendence atbalso Manna romānā izteikto velna atziņu par tuvošanos tādam laikam, "kas necietīs psiholoģisku piekasīšanos", jo jau modernajam laikmetam šī pilsoniskā 19. gadsimtā izlolotā "psiholoģija apriebusies līdz kaklam".[265] Arī Heses romāna "Populārajā ievadā" iekļauta ironija par psiholoģiski analītiskās pieejas dominanti tradicionālajā vēstījumā: "Mūs, šodienas cilvēkus, neinteresē nedz patoloģija vai radu raksti, nedz arī varoņa jūtu dzīve, viņa gremošana vai miegs – pat viņa garīgās attīstības priekšvēsture, viņa izaugsme, lasot iemīļotu darbu, lasot iemīļotas grāmatas, mums neliekas īpaši svarīga."[266] Ievadā atklāts, ka Stikla pērlīšu hronikas veidotājiem visai bieži pat neizdodas noskaidrot hierarhijas attīstībā nozīmīgu personību vārdus. Konceptuāla pievēršanās racionāli interpretējamam, tipiskajam un vispārīgajam ir romāna nosacītās pirmās daļas vēstījuma prioritāte.

Bezpersoniskais vēstītājs – hronists biogrāfiskās studijās izrādīto interesi par indivīda vārdu, ārieni un rīcību attaisno ar to, ka arī pati perfektākā hierarhija tomēr ir dzīvs organisms, nevis nenozīmīgu detaļu kopums. Šī cilvēcisko vājību apspiestošā interese tiek atklāta kā neizbēgams trūkums, ar kuru jāmēģina samierināties, nesot pēc iespējas mazākus upurus. Cilvēka kā sastāvdaļas, orgāna vai detaļas interpretācija, iespējams, akcentēta vēstījuma objekta – Jozefa Knehta – vārda izvēlē. Nozīmīgs ir ne tikai uzvārda tulkojums, bet arī vārds Jozefs, kuram pievienotais uzvārda iniciālis veido intertekstuālas sasauces ar Kafkas romāna "Process" varoni Jozefu K. Sevi neapzinošais infantilais cilvēks skrūvīte Kafkas prozā zīmīgā pretskatā atspoguļo savu individualitāti apzināti nivelējošo, intelektuāli hiperattīstīto cilvēku skrūvīti Heses romānā. Kā vienā, tā otrā gadījumā individualitātes zudums vēstījuma gaitā tiek atklāts kā regresīva apziņas krīzes izpausme.

Manna romānam "Doktors Fausts" un Heses romānam "Stikla pērlīšu spēle" raksturīga noslēgta forma, sarežģīti un mērķtiecīgi izstrādāti teksta organizācijas principi, rūpīgs plānojums, vēlēšanās atklāt patiesību par savu laiku un cilvēku tajā. Manna romānā nesenas traumatiskas pagātnes un ģēnija dzīves apraksta veidā nesaudzīgi dziļi analizēts modernisma mākslai raksturīgais tradīciju noliegums, eksperimentēšanas tieksme un pašmērķīgi formālie meklējumi. Heses romānā utopiska nākotnes modeļa formā atklātas pārprasta humānisma, elitārisma un individuālisma

sekas – modernisma literatūras ietvaros nereti vērojamā pilnīgā novēršanās no sabiedrības dzīves. Abu autoru uzmanības centrā – spēcīgs indivīds, kura attīstība atspoguļo visas sabiedrības virzību: Adriana Leverkīna komponētā mūzika atbalso sava laika destruktīvo un disharmonisko pasaules izjūtu, Jozefa Knehta vēlēšanās nodoties gara elitei pieejamai Stikla pērlīšu spēlei atklāj inteliģences izmisumu un bezspēcību absurda uzvaras priekšā. Varoņu izdarītā izvēle ietekmē ne tikai viņu, bet arī apkārtējās sabiedrības dzīvi un apliecina spēcīga indivīda spējas veidot pasauli ap sevi. Abos romānos problematizētajā dvēseles tēmā iekļauta pārliecība par augstākā atskaites punkta esamību un vērojama daļēja atgriešanās pie "pārvērtētajām" pamatvērtībām.

Manna un Heses vēstījumi izvērtējoši ironiskā rakursā atklāj modernisma literatūras strupceļu, apliecina apziņas krīzes pārvarēšanas tendenci un iezīmē turpmākās attīstības ainu modernisma mākslas ietvaros. "Doktora Fausta" finmāls veido savdabīgu klusuma starptelpu starp modernismu un tā turpmākajām metastāzēm, jo romāna beigas ir interpretējamas kā postmodernā romāna izejas pozīcija. Piemēram, Manna modernistiskajā vēstījumā ir delikāti attēlota mūziķa "grēkā krišana" un ietvertas atsauces uz viņa latento homoseksualitāti, turpretim 20. gadsimta otrās puses literatūrā pastiprinās interese par līdzīgām marginālām tēmām un nereti tās novietotas visa vēstījuma centrā. Manna romānā uzmanība pievērsta ģēnija sabrukuma atklāsmei un rādīta nonākšana līdz veselajai apziņai nepieejamam stāvoklim, turpretī postmodernisma literatūras objekts bieži vien ir tieši savādas apziņas darbība. Manns liek prātu zaudējušam varonim klusēt, savukārt postmodernisma māksla grib saklausīt krituša ģēnija balsi.

Heses romānā "Stikla pērlīšu spēle" nākotnes utopijas modeļa izklāsta veidā ieskicēta modernisma literatūras depersonalizācija, metaforiskās domāšanas un spēles principa prioritātes atzīšana vēl tālākas nākotnes mākslā. Stikla pērlīšu spēlētāju interpretācijas prieks paredz novēršanos no jēgpilnu struktūru meklēšanas un pievēršanos plašam un sazarotam virspusēju ideju tīklojumam.

Adriana Leverkīna traģiskais mūža noslēgums un Jozefa Knehta neapzinātā pašupurēšanās apliecina vecā bojāejas nepieciešamību un jaunā priekšnojautas. Gan Manna, gan Heses romānu finmāls iezīmē pagaidu apstāšanās brīdi un simbolizē paradigmu maiņu vācu literatūras ietvaros.

---

[1] *Gilman S. L.* Die Ängste des jüdischen Körpers // Literaturen. – 2003. – Nr. 1/2. – S. 12.

[2] *Cuddon J. A., Preston C. E.* (Eds.) The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – London: Penguin Books, 1998. – Fourth Edition. – P. 441.

[3] Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой: Приложение // *Кафка Ф.* Избранное: Сборник. – Москва: Радуга, 1989. – С. 539.

[4] Turpat. – 539. lpp.

[5] Sk.: *Vecgrāvis V.* Kailais starp apģērbtajiem – Francs Kafka // *Kafka F.* Process. – Rīga: Daugava, 1999. – 205. lpp.

[6] Turpat. – 206. lpp.

[7] *Dietz L.* Franz Kafka. – Stuttgart: Metzler, 1990. (2. Aufl.) – S. 131.

[8] Kā piemēri minami šādi latviešu valodā netulkoti romāni: Valters Jenss. "Apsūdzētā pasaule" (*Walter Jenss.* "Nein. Die Welt der Angeklagten" (1950)), Hanss Friks. "Mulligana atgriešanās" (*Hans Frick.* "Mulligans Rückkehr" (1979)) u.c. Sk.: *Petersen J. H.* Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. – Stuttgart: Metzler, 1991. – S. 270, 271.

[9] *Затонский Д.* Предисловие // *Кафка Ф.* Избранное. – Москва: Радуга, 1989. – С. 19.

[10] *Dietz L.* Franz Kafka. – S. 132.

[11] *Кацева Е.* Франц Кафка по-русски, или описание одной борьбы // *Кафка Ф.* Собрание сочинений. Америка.Новеллы и притчи. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 1999. – С. 8.

[12] Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой. – С. 543.

[13] *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege der Textanalyse. Einführung, Epik und Lyrik. – Bern; Stuttgart; Wien: Fischer Verlag, 2000. (3. Aufl.) – S. 232–235.

[14] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – Frankfurt /Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983. – S. 378.

[15] *Kamī A.* Cerība un absurds Franča Kafkas darbos // *Kamī A.* Mīts par Sīzifu. – Rīga: Daugava, 2002. – 163.–165. lpp. (Tulk. S. Jaunarāja.)

[16] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 217.

[17] Turpat. – 413. lpp.

[18] Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой. – С. 540.

[19] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 306.

[20] *Brod M.* Franz Kafka als wegweisende Gestalt. – Tschudy: St. Gallen, 1951. – S. 36.

[21] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 398.

[22] Turpat. – 451. lpp.

[23] Turpat. – 445. lpp.

[24] *Kamī A.* Cerība un absurds Franča Kafkas darbos //*Kamī A.* Mīts par Sīzifu. – 163., 164. lpp.

[25] Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой. – С. 540.

[26] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 44.

[27] Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой. – С. 540.

[28] Turpat. – 541. lpp.

[29] Turpat. – 555. lpp.

[30] Turpat. – 550. lpp.

[31] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 228.

[32] Sk: *Kafka F.* Brief an den Vater. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – S. 73, 74.

[33] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 25.

[34] Sk: *Зусман В.* Художественный мир Франца Кафки: малая проза. – Нижний Новгород, 1996. – С. 82.

[35] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 180.

[36] Turpat. – 114. lpp.

[37] Turpat. – 105. lpp.

[38] Turpat. – 119. lpp.

[39] Turpat. – 225. lpp.

[40] *Anz Th.* Franz Kafka. – München: Beck, 1992. – S. 111–126.

[41] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 399.

[42] Turpat.

[43] *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. – S. 409.

[44] *Kafka F.* Beschreibung eines Kampfes // *Kafka F.* Beschreibung eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen. Hrsg. von M. Brod. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983. – S. 16.

[45] Turpat. – 18. lpp.

[46] Turpat. – 22. lpp.

[47] *Emrich W.* Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. – Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1960. – S. 169, 170.

[48] *Kafka F.* Beschreibung eines Kampfes. – S. 48.

[49] *Kafka F.* Der Bau // *Kafka F.* Beschreibung eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen. – S. 163.

[50] *Emrich W.* Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. – S. 170.

[51] *Kalniņa L.* Pakāpiens logā // *Kafka F.* Pils. – Rīga: Jumava, 2001. – 10. lpp.

[52] Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой. – С. 556.

[53] *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. – Москва: Издательство Независимая газета, 1998. – С. 364.

[54] *Kayser W.* The Grotesque in Art and Literature. – New-York; Toronto: Mc Graw Hill, 1966. – P. 147.

[55] *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. – S. 192.

[56] Turpat. – 401. lpp.

[57] *Sokel W. H.* Franz Kafka: Der Prozess // *Lützeler P. M.* (Hrsg.) Deutsche Romane des 20. Jhts. Neue Interpretation. – 1983. – S. 110.

[58] *Kafka F.* Process. – Rīga: Daugava, 1999. – 189. lpp. (Tulk. A. Aizpuriete.)

[59] *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. – S. 182–184.

[60] *Kafka F.* Process. – 203. lpp.

[61] *Džoiss Dž.* Uliss. – Rīga: Liesma, 1993. – 663. lpp. (Tulk. D. Sodums.)

[62] *Kafka F.* Pārvērtība // *Kafka F.* Stāsti. – Rīga: Atēna, 2001. – 87. lpp. (Tulk. S. Brice.)

[63] *Kafka F.* Pirmās bēdas // Turpat. – 207. lpp.

[64] *Mamardašvili M.* Apziņa un civilizācija // *Mamardašvili M.* Domātprieks. – Rīga: Spektrs, 1994. – 111. lpp. (Tulk. V. Avotiņš, A. Cinis, S. Rutmane, I. Šuvajevs, U. Tīrons, A. Zunde.)

[65] *Kafka F.* Ziņojums akadēmijai // *Kafka F.* Stāsti. – 193. lpp.

[66] *Kafka F.* Vecais stāsts // Turpat. – 163. lpp.

[67] *Kafka F.* Namatēva raizes // Turpat. – 179. lpp.

[68] Turpat. – 178. lpp.

[69] Turpat. – 179. lpp.

[70] Turpat. – 178. lpp.

[71] *Kafka F.* Ziņojums akadēmijai // Turpat. – 201. lpp.

[72] *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. – S. 194.

[73] *Mamardašvili M.* Apziņa un civilizācija // *Mamardašvili M.* Domātprieks. – 117. lpp.

[74] *Kafka F.* Ziņojums akadēmijai // *Kafka F.* Stāsti. – 201. lpp.

[75] *Kafka F.* Namatēva raizes // Turpat. – 179. lpp.

[76] Turpat.

[77] *Kamī A.* Cerība un absurds Franča Kafkas darbos // *Kamī A.* Mīts par Sīzifu. – 169. lpp.

[78] *Kamī A.* Absurda cilvēks // Turpat. – 113. lpp.

[79] Turpat.

[80] *Kamī A.* Absurdais spriedums // Turpat. – 46. lpp.

[81] *Mamardašvili M.* Apziņa un civilizācija // *Mamardašvili M.* Domātprieks. – 106.–117. lpp.

[82] Turpat. – 106.–110. lpp.

[83] *Kafka F.* Ziņojums akadēmijai // *Kafka F.* Stāsti. – 196. lpp.
[84] *Mamardašvili M.* Ja uzdrīkstētos būt... // *Mamardašvili M.* Domātprieks. – 164. lpp.
[85] Turpat. – 166. lpp.
[86] *Mamardašvili M.* Apziņa un civilizācija // Turpat. – 115. lpp.
[87] *Mamardašvili M.* Ja uzdrīkstētos būt... // Turpat. – 155. lpp.
[88] *Kafka F.* Ziņojums akadēmijai // *Kafka F.* Stāsti. – 198. lpp.
[89] *Bergsons A.* Reālā ilgstamība (No lekcijām, kas nolasītas Oksfordas universitātē 1911. gadā) // Grāmata. – 1990. – Nr. 1. – 24.–28. lpp. (Tulk. N. Pukjans.)
[90] *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. – S. 351.
[91] *Emrich W.* Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. – S. 255.
[92] *Kafka F.* Pils. – Rīga: Jumava, 2001. – 11. lpp. (Tulk. L. Kalniņa.)
[93] *Kafka F.* Process.– 5. lpp.
[94] *Fromms Ē.* Aizmirstā valoda. Ievads sapņu, pasaku un mītu tulkošanas mākslā // Nakts. – 1994. – 20. janv. (Tulk. R. Tauriņš.)
[95] Turpat. – 19. lpp.
[96] *Mamardašvili M.* Apziņa un civilizācija // *Mamardašvili M.* Domātprieks. – 116. lpp.
[97] *Kafka F.* Pils. – 36. lpp.
[98] Turpat. – 36. lpp.
[99] Turpat. – 17. lpp.
[100] Turpat. – 19. lpp.
[101] Turpat. – 235. lpp.
[102] Turpat. – 64. lpp.
[103] *Kafka F.* Process. – 67. lpp.
[104] *Kamī A.* Absurds un pašnāvība // *Kamī A.* Mīts par Sīzifu. – 13. lpp.
[105] Turpat. – 21. lpp.
[106] *Kafka F.* Process. – 203. lpp.
[107] Turpat.
[108] *Kafka F.* Sapnis // *Kafka F.* Stāsti. – 190., 191. lpp.
[109] *Kafka F.* Spriedums // Turpat. – 45. lpp.
[110] *Kafka F.* Pārvērtība // Turpat. – 62. lpp.
[111] *Kafka F.* Spriedums // Turpat. – 57. lpp.
[112] Turpat.
[113] *Kafka F.* Pārvērtība // Turpat. – 72. lpp.
[114] Turpat. – 76. lpp.
[115] *Mamardašvili M.* Apziņa un civilizācija // *Mamardašvili M.* Domātprieks. – 110. lpp.
[116] *Kafka F.* Pārvērtība // *Kafka F.* Stāsti. – 80. lpp.
[117] Turpat. – 87. lpp.
[118] Turpat. – 93. lpp.
[119] Turpat. – 98. lpp.
[120] Turpat. – 107. lpp.
[121] Turpat. – 109. lpp.
[122] Turpat.
[123] Turpat. – 115. lpp.
[124] Plašāks figūru interpretācijas izvērsums: *Abraham U.* Franz Kafka; Die Verwandlung. – Frankfurt/Main: Moritz Diesterweg Verlag, 1993. – S. 30–42.
[125] *Šuvajevs I.* Dziļu psiholoģija. Personas, idejas un risinājumi. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2002. – 14. lpp.

[126] *Jungs K. G.* Par analītiskās psiholoģijas attiecībām ar poētisko jaunradi // *Jungs K. G.* Dzīve. Māksla. Politika. – Rīga: Zvaigzne ABC, b. g. – 132., 133. lpp. (Tulk. I. Šuvajevs.)

[127] *Hesse H.* Vorrede eines Dichters zu seinen ausgewählten Werken//*Hesse H.* Gesammelte Schriften. – B. 7. – Frankfurt /Main: Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 253.

[128] *Zeller G.* Hermann Hesse. – Reinbek bei Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, 1993. – S. 89.

[129] *Hese H.* Mākslinieks un psihoanalīze // Grāmata. – 1990. – Nr. 9. – 26. lpp. (Tulk. I. Liniņš.)

[130] *Hese H.* Sidharta. – Rīga: Atēna, 1998. – 132. lpp. (Tulk. S. Brice.)

[131] *Hesse H.* Kurgast. Aufzeichnungen von einer Badener Kur // *Hesse H.* Gesammelte Schriften. – B. 4. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 7.

[132] *Hese H.* Stepes vilks. – Rīga: Liesma, 1991. – 51. lpp. (Tulk. Ģ. Bļodnieks, A. Bļodniece.)

[133] *Hese H.* Sidharta. – 136. lpp.

[134] T. Manna izteikums minēts stāsta "Demians" amerikāņu izdevuma priekšvārdā 1948. gadā, citēts no: *Unseld S.* Hermann Hesse. Werk und Wirkungsgeschichte. – Frankfurt/Main: Insel, 1985. – S. 117.

[135] *Hese H.* Über allerlei neue Bücher//*Volker M.* (Hrsg.) Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf". – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972. – S. 126.

[136] *Zālīte T.* Četru balsu polifonija // Grāmata. – 1992. – Nr. 2. – 33. lpp.

[137] *Lūsiņa I.* Polifonija – radošas domāšanas princips // Turpat. – 18.–28. lpp.

[138] *Чичерин Г.* Моцарт: Исследовательский этюд. – Ленинград, 1970. – С. 210.

[139] *Hese H.* Stepes vilks. – 174. lpp.

[140] *Hesse H.* Brief vom Oktober 1932 // *Volker M.* (Hrsg.) Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf". – S. 148.

[141] *Hesse H.* Brief an Felix Braun. 8. 7. 1927. // Turpat. – 121. lpp.

[142] Sk., piemēram: *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik. 1918–1933. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. – S. 194.

[143] *Ziolkowski Th.* Hermann Hesses "Steppenwolf". Eine Sonate im Prosa // *Volker M.* (Hrsg.) Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf". – S. 353–377.

[144] *Baumann G.* Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie der C. G. Jungs. – Rheinfelden; Freiburg; Berlin: Schäuble Verlag, 1989. – S. 189–205.

[145] *Dhority L.* Toward a Revolution of Structure and Style in Hesse's Steppenwolf // Theorie und Kritik. Zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur. Hrsg. von S. Grunwald. – Bern; München: Francke, 1974. – S. 152.

[146] *Schwarz E.* Hermann Hesse: Der Steppenwolf // *Emrich W.* Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. – S. 131.

[147] *Baumann G.* Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie der C. G. Jungs. – S. 194–204.

[148] *Ziolkowski Th.* Hermann Hesses "Steppenwolf". Eine Sonate im Prosa. – S. 375, 376.

[149] *Hese H.* Stepes vilks. – 9. lpp.

[150] Turpat.

[151] Turpat. – 5. lpp.

[152] Turpat. – 12. lpp.

[153] Turpat. – 14. lpp.

[154] Turpat. – 9. lpp.

[155] Turpat.

[156] Turpat. – 15. lpp.

[157] Turpat.

[158] Turpat.

[159] *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. – S. 406.

[160] *Hese H.* Stepes vilks. – 21. lpp.

[161] Turpat. – 27. lpp.

[162] *Hesse H.* Dank an Goethe // *Hesse H.* Gesammelte Schriften. – B. 7. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 376.

[163] Turpat. – 374. lpp.

[164] *Hesse H.* Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas // Turpat. – 165., 166. lpp.

[165] Turpat. – 165. lpp.

[166] *Hesse H.* Dank an Goethe // Turpat. – 376. lpp.

[167] *Hese H.* Stepes vilks. – 40. lpp.

[168] Turpat. – 43. lpp.

[169] Turpat. – 42., 43. lpp.

[170] Turpat. – 46. lpp.

[171] Turpat. – 47. lpp.

[172] Turpat.

[173] Turpat. – 45. lpp.

[174] *Gēte J. V.* Jaunā Vertera ciešanas. – Rīga: Liesma, 1979. – 124. lpp. (Tulk. V. Balode.)

[175] *Hese H.* Stepes vilks. – 15. lpp.

[176] *Jung C. G.* Persönlichkeit und Übertragung // Grundwerk C. G. Jung. – B. 3. – Olten: Walter Verlag, 1984. – S. 56–127; Teorijas saīsinātu izklāstu latviski sk.: *Šuvajevs I.* Psihoanalīze un dzīves māksla. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. – 132.–221. lpp.

[177] *Šuvajevs I.* Psihoanalīze un dzīves māksla. – 212. lpp.

[178] *Науменко А.* Писатель – очарованный книги // *Гессе Г.* Магия книги: Сборник эссе, рассказов и писем. – Москва: Книга,1990. – С. 170–176.

[179] *Hese H.* Mākslinieks un psihoanalīze // Grāmata. – 1990. – Nr. 9. – 25. lpp.

[180] *Hese H.* Stepes vilks. – 53. lpp.

[181] Turpat. – 71. lpp.

[182] Turpat. – 153. lpp.

[183] Turpat. – 141., 142. lpp.

[184] Turpat. – 153. lpp.

[185] Turpat. – 154. lpp.

[186] Turpat. – 162. lpp.

[187] Turpat. – 174. lpp.

[188] Turpat. – 173. lpp.

[189] Plašāk par šo periodu: *Fischer L.* Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967 // *Grimminger R.* (Hrsg.) Hanser Socialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – B. 10. – München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1986. – S. 29–99.

[190] *Mayer H.* Die umerzogene Literatur: deutsche Schriftsteller und Bücher. – B. 1. – Berlin: Siedler, 1988. – S. 57.

[191] *Sorensen B. A.* Geschichte der deutschen Literatur. – B. II. – Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – München: Beck Verlag, 1997. – S. 168.

[192] Skrupulozs Manna romāna "Doktors Fausts" tapšanas procesa izklāsts: *Mendelssohn P.* Nachbemerkungen des Herausgebers // *Mann T.* Doktor Faustus. – Frankfurt /Main: Fischer Verlag, 1980. – S. 685–744.

[193] *Fischer L.* Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967 // *Grimminger R.* (Hrsg.) Hanser Socialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – B. 10. – S. 192.

[194] *Harpprecht K.* Thomas Mann. Eine Biographie. – Reinbek: Rowolt, 1995. – S. 1524.
[195] *Mann T.* Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans // *Mann T.* Rede und Antwort. – Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1984. – S. 130–288.
[196] *Kempbels Dž.* Erotiskā ironija // Kentaurs. – Nr. 23. – 112. lpp. (Tulk. L. Briedis.)
[197] *Šuvajevs I.* Psihoanalīze un dzīves māksla. – 215. lpp.
[198] *Кэмпбелл Д.* Маски бога: Созидательная мифология. – Москва: Золотой век,1998. – Т. 1, кн. 2. – С. 24.
[199] *Mann T.* Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. – S. 179.
[200] Turpat. – 156. lpp.
[201] *Hesse H.* Kafka–Deutungen // *Hesse H.* Gesammelte Schriften. – B. 7. – Frankfurt /Main: Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 469.
[202] *Mann T.* Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. – S. 190, 191.
[203] *Mendelssohn P.* Nachbemerkungen des Herausgebers. – S. 694.
[204] *Mayer H.* Die umerzogene Literatur: deutsche Schriftsteller und Bücher. – S. 65.
[205] *Mendelssohn P.* Nachbemerkungen des Herausgebers. – S. 691.
[206] *Mann T.* Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. – S. 151.
[207] *Manns T.* Doktors Fausts. – Rīga: Liesma, 1966. – 84. lpp. (Tulk. Ģ. Bļodnieks.)
[208] Turpat. – 153. lpp.
[209] Turpat. – 79. lpp.
[210] *Mann T.* Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. – S. 151.
[211] *Manns T.* Doktors Fausts. – 179. lpp.
[212] Turpat. – 189. lpp.
[213] Turpat. – 186. lpp.
[214] *Mann T.* Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. – S. 151.
[215] *Manns T.* Doktors Fausts. – 261. lpp.
[216] Turpat. – 264. lpp.
[217] Turpat. – 280. lpp.
[218] Turpat. – 287. lpp.
[219] Turpat. – 367. lpp.
[220] Turpat. – 427. lpp.
[221] Turpat. – 429. lpp.
[222] Turpat. – 552. lpp.
[223] Turpat. – 555. lpp.
[224] Turpat. – 575. lpp.
[225] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – Rīga: Liesma, 1976. – 29. lpp. (Tulk. Ģ. Bļodnieks.)
[226] Turpat. – 32., 33. lpp.
[227] Turpat. – 32. lpp.
[228] *Bļodnieks Ģ.* Priekšvārds // Turpat. – 8. lpp.
[229] *Petersen J. H.* Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. – S. 207.
[230] *Bodrijārs Ž.* Simulakri un simulācija. – Rīga: Omnia mea, 2000. – 8. lpp. (Tulk. S. Madžule.)
[231] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – 129. lpp.
[232] *Bodrijārs Ž.* Simulakri un simulācija. – 11. lpp.
[233] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – 313. lpp.
[234] *Bodrijārs Ž.* Simulakri un simulācija. – 141. lpp.
[235] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – 380. lpp.
[236] Turpat. – 79. lpp.

[237] Turpat. – 331. lpp.
[238] Turpat. – 369. lpp.
[239] Turpat. – 371. lpp.
[240] *Fischer L.* Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967 // *Grimminger R.* (Hrsg.) Hanser Socialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – B. 10. – S. 194.
[241] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – 331. lpp.
[242] *Manns T.* Doktors Fausts. – 202. lpp.
[243] Turpat. – 90. lpp.
[244] *Kempbels Dž.* Erotiskā ironija. – 106. lpp.
[245] *Zālīte T.* Četru balsu polifonija. – 33. lpp.
[246] Sk.: *Petzoldt L.* (Hrsg.) Das Volksbuch von Doktor Faust. 1587. Mit Materialen. – Stuttgart; München; Düsseldorf; Leipzig: Ernst Klett Verlag, 1981.
[247] *Kalniņa Dz.* Priekšvārds // *Manns T.* Doktors Fausts. – 6. lpp.
[248] *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. – Москва: Аграф, 2001. – С. 262.
[249] *Manns T.* Doktors Fausts. – 16. lpp.
[250] *Kempbels Dž.* Erotiskā ironija. – 109. lpp.
[251] *Кэмпбелл Д.* Маски бога: Созидательная мифология. – С. 26.
[252] *Manns T.* Doktors Fausts. – 15. lpp.
[253] Turpat. – 161. lpp.
[254] *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. – С. 265.
[255] *Manns T.* Doktors Fausts. – 168. lpp.
[256] Turpat. – 169. lpp.
[257] *Mendelssohn P.* Nachbemerkungen des Herausgebers. – S. 718.
[258] *Manns T.* Doktors Fausts. – 287. lpp.
[259] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – 48. lpp.
[260] *Borhess H. L.* Herberta Kveina daiļrades analīze // *Borhess H. L.* Stāsti. – Rīga: Jumava, 2002. – 59.–65. lpp. (Tulk. G. Valujevs.)
[261] *Berelis G.* Borhesa evaņģēlijs // Turpat. – 232. lpp.
[262] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – 51. lpp.
[263] Turpat.
[264] Turpat. – 24. lpp.
[265] *Manns T.* Doktors Fausts. – 286. lpp.
[266] *Hese H.* Stikla pērlīšu spēle. – 24. lpp.

Jana Vērdiņa

VĀCU DZEJA

Ap 1890. gadu vērojams vācu dzejas uzplaukums. Līdztekus cits citam attīstās dažādi dzejas strāvojumi un virzieni, kas savstarpēji mijiedarbojas un "pārklājas" pat viena autora daiļrades robežās. Aktualizējas jautājums par mākslas veidu un žanru sintēzi, kas kļūst par vienu no galvenajām programmatisko rakstu tēmām un caurstrāvo 20. gadsimta sākuma vācu dzejas procesu kopumā, ne tikai atsevišķas tā parādības. Šo laika posmu ievada divas atšķirīgas tendences – no vienas puses – naturālisms, no otras – Stefana Georges daiļrade.

"Vētru un dziņu" laikmetam raksturīgās brīvības alkas atstāja dziļas pēdas vācu dzejā. Gēte darbā "Poēzija un īstenība" atzīst: "Ja man bija nepieciešams kaut kas patiesīgs, ko likt savu dzejoļu pamatā – vai nu izjūtas, vai pārdomas –, tad man to vajadzēja meklēt savā dvēselē."[1] Gēte agrīnajā daiļradē tiecās pēc dzīves un "faustiskās" izziņas veseluma apgarotas dabas apveidā. Tas bija vērojams arī Ludviga Tīka un Novālisa dzejoļos: redzamais nav vienkārša matērija vai neredzamu lietu attēls. Gan jaunais Gēte, gan dzejnieki, kurus ierindo starp Jēnas romantiķiem, bija pārliecināti, ka daba ir dievišķs organisms, tādēļ nav vērts to atdarināt. Jāļauj dabas fenomeniem negaidīti atklāties veselumā.

Romantisms kā reakcija uz jauno laiku racionālismu un tā sociālo vērienu izgaismoja attēlojuma estētiskās paradigmas pretrunas, paverot ceļu paradoksa un ironijas mākslai, kas bija sveša klasiķim Gētem. Tā pārrada pagātni mistiskā pārdzīvojumā, kad cilvēka dvēsele uztver kosmiskas vibrācijas, ieskanas līdzīgi mūzikas instrumentam, un vārdi nevis aizvieto lietas, kā ierasts ikdienas saziņā, bet gan paši par sevi ir dvēseles noskaņojums.

Vārda muzikalitāte bija viens no tiem faktoriem, kuru dēļ romantiķi ierādīja dzejai īpašu vietu citu mākslu vidū. Tā vairs nebija absolūta iedvesmas izpausme. Žana Žaka Ruso, Johana Gotfrīda Herdera un viņu laikabiedru teorijas par valodu kā vēstures darinājumu radīja apstākļus, lai dzejas māksla nostiprinātu savas privilēģijas izteikt cilvēka dabu un tās sākotni. Šī noslēpumainā substance materializējās skaņas un jēgas diskrētās pārejās, tādēļ mākslas tiecās saplūst, it kā tās

piederētu gan dabai, gan vēsturei un tieši dzejā atklātos mākslas būtība – reizē savrupa un universāla.

Šāds paradokss, kurš nebija pieņemams naturālistiem un kuru līdz galējībai noveda George, saistīts ar Riharda Vāgnera "kopmākslu" (*Gesamtkunstwerk*), kā arī franču simbolismu – koncepcijām, kuru iespaidā tādi kritēriji kā 'ideālais' un 'reālais', 'tautiskais' un 'elitārais' veido sarežģītu zemtekstu visiem turpmākajiem mēģinājumiem pārvērtēt pārdzīvojuma jeb noskaņojuma dzejas modeļus un radīt jaunus.

Dzejnieka pārliecības un dzejas tehnikas konflikts, kas būtībā aizsākās jau vēlīnajā romantismā, vainagojās ar naturālistu prasību, lai dzeja beidzot uzņemas sabiedrības kalpones vai uzrauga lomu. Attieksme pret sakāpinātu jūtīgumu pausta "Moderno dzejnieku portretu" (*Moderne Dichter-Charaktere*, 1885) ievadrakstos, kuru autori ir Karls Henkels un Hermanis Konrādi. Šī Vilhelma Ārenta izdotā naturālistu dzejas antoloģija, kuru Henkels pieteica kā periodisku izdevumu, izraisīja plašu rezonansi un aizēnoja tādas nozīmīgas publikācijas kā paša Henkela krājumu "Strofas" (*Stropfen*, 1887), Jūlija Harta "*Homo sum*" (1890), Stefana Georges "Himnas" (*Hymnen*, 1890).

"Moderno dzejnieku portreti" ir spilgts piemērs, kas parāda naturālistu pretrunīgo attieksmi pret dzejas žanru. Hermanis Konrādi aicināja dzejniekus bezkaislīgi pierakstīt, dokumentēt laikmeta zīmes, "sāpes, ilgas, centienus un cīņas", un reizē radīt "pravieša Augstajai dziesmai, nākotnes uzvaru un brīvības fanfārēm"[2] līdzvērtīgu dzeju. Naturālistiem likās, ka dvēseles noslēpumu un domas apvāršņu vilināājums nepiedien pasaulei, kurā diendienā kūp fabriku dūmeņi. ".. Augstā dziesma, ja to nemitīgi atkārto, līdzinās durvju čīkstoņai,"[3] raksta naturālists Arno Holcs, kurš pārmet laikabiedriem aizraušanos ar asociācijām un attālināšanos no reālās dzīves. Apcerējumā "Lirikas revolūcija" (*Revolution der Lyrik*, 1899) Holcs ironizē par "turīgiem jaunekļiem", kuru "tērpi bija melni no skumju smagā violetuma, redzot zaļo, trīc viņu rokas, un viņu rindas – diženu cīņu izvirdumi – bija čūskas, kas vijās kā orhidejas. Pelēkais ikdienas pelnu lietus tos nosmacēja. Viņi vēlējās saprast klinšu briesmīgo dzīvi un uzzināt, kādu cildeno sapni noklusē koki."[4] Naturālisti uzskatīja, ka apdzejošanas vērta ir ikdienas dzīve, pilsēta, fabrikas dūmeņi, reāli ieraugāmās lietas. Kā, piemēram, lielpilsēta Jūlija Harta dzejolī "Berlīne":

Tu pleties bezgalīga, tā kā pelēks okeāns,
Tev miesa milzīga, un tumšās tālēs duras
Šie alvas mūri padebešos; bālas
Un neskaidras pie bezgalības plašās
Plūst tavas akmens masu jūras.
Tu metropole, mana gara slavēta un teikta,
Vēl desmittūkstoškārt, kā zvirbuļvanags
Pār tevi mana dziesma slīd, no tavas mutes dvašas
Apreibusi. Esi sveikta, esi sveikta.[5]

Tomēr antoloģijā dominē dabas un mīlas lirika. Izņēmums ir Henkela "Strādnieku dziesma" (*Lied vom Arbeiter*), Holca "Attēls" (*Bild*), "Mani kaimiņi" (*Meine Nachbarschaft*), Harta "Braucienā uz Berlīni" (*Auf der Fahrt nach Berlin*) un daži citi dzejoļi.

Starp tiem naturālistiem, kuri 80. gadu otrajā pusē un 90. gadu sākumā radīja šī virziena vācu atzaru, dzejoļus rakstīja galvenokārt Holcs, Henkels un Jūlijs Harts. Naturālisti maz apcerēja dzejas tehnikas problēmas. Izņēmums varētu būt Holcs, kuram epigonisma simbols bija atskaņa kā pašmērķīga dzejas forma. "Nosauciet .. atskaņu, kura [vācu dzejā] vēl nav izmantota,"[6] Holcs retoriski uzrunā lasītāju, un šiem vārdiem ir dziļš zemteksts. Viņš norāda, ka izmantot vienu un to pašu sabalsojuma modeli nozīmē "pieskarties – deviņos no desmit gadījumiem – vienai un tai pašai domai"[7]. Tie fenomeni, kuros romantiķi saskatīja distanci starp dzeju un ikdienu un reizē kaut ko pārjuteklisku, naturālistam ir ne tikai formas, kuras akli atdarina viņa laikabiedri, bet arī īpašas simboliskas norunas, konvencionālas struktūras.

Holcs nenoliedz, ka dzejoļa skanējums saistīts ar sarežģītiem mentāliem procesiem. Tomēr viņš atturas sīkāk aplūkot šādu problēmu un aprobežojas ar dziļdomīgu norādi uz darbiem, no kuriem pats iedvesmojies (Vitmena dzejoļi, Gētes traģēdija "Prometejs" u. c.). Holcs tiem veltīja apzīmējumu "metrisko reminiscenču konglomerāts"[8]. Galvenais, kas interesē "Lirikas revolūcijas" autoru, jo īpaši pēc tam, kad klajā nāca Holca krājums "Laika grāmata" (*Das Buch der Zeit*, 1885), ir dzejas subjekts kā sajūtu gūsteknis.

Holcs, tāpat kā citi naturālisti, domāja, ka formas un satura, skaņas un jēgas vienība rodama, mainot izpratni par pieredzi atbilstoši Holca formulai "māksla = daba – x". Kas romantiķiem bija pārdzīvojums jeb noskaņojums, naturālistam ir fakts, vienots dzīvās un nedzīvās dabas objektu loks. Vai tā būtu pilsētas vide vai dabas ainava, par to jāvēsta tā, it kā dzejolis būtu reizē tēlojums un hronika. Šī mērķa vārdā bija nepieciešami paņēmieni, kas raksturīgi Holca dzejojumam "Fantāzijs" (*Phantasus*, 1898–1925), – "apvērsta vārdu kārtība, pants bez atskaņām un nevienāda garuma rindas. Tie rada bezkaislīga, slīdoša vērojuma iespaidu, kam jāsaplūst ar tiešamību."

Manā mellajā taksusmežā
teiksmu putns dzied –
visu nakti.

Puķes margo.

Pāri mirdzošām zvaigznēm
slīd mana laiva.

Manas sapņojošās rokas
nonirst peldošajās ūdensrozēs.

Apakšā –
bezskaņu dzīle.

Krasti tālu! Dziesma...[9]
(*Manā melnajā taksusmežā*)

Zīmīgi, ka "Fantāzijā" Holcs nav ievērojis vienotus dzejoļu atlases un izkārtojuma principus. Šī grāmata ir krāšņs kaleidoskops ar pārsteidzošām vīzijām un vēstījumiem par galaktikām.

Holca dzeja, tāpat kā antoloģijā "Moderno dzejnieku portreti" pārstāvēto autoru dzejoļi, ir daudzveidīga gan tematiski, gan pēc formas. Literatūrzinātnieki to bieži piemin simbolisma un impresionisma kontekstā. Tādēļ rodas jautājums, vai vispār bija iespējams izteikt dzejā naturālisma ideālus. Šī mērķa vārdā pašos pamatos vajadzētu mainīt dzejas žanra kanonus, lai samērotu tos ar pozitīvisma garu. Kā rakstīja Hermanis Bārs 1891. gadā publicētajā esejā "Naturālisma pārvarēšana" (*Die Überwindung des Naturalismus*), naturālisms ir "starplaiks", kad "vecā māksla atpūšas, paverot ceļu jaunām vēsmām".[10]

Aizsākās aptuveni trīsdesmit gadu ilgs periods vācu literatūrā, ko mēdz apzīmēt – "strāvojumi pret naturālismu". Tās ir atšķirīgas mākslinieciskas koncepcijas, kurām pamatā ir drīzāk iracionāls nekā racionāls pasaules uzskats, zināmā mērā arī atgriešanās pie romantiķu paradigmām. Tā izpaudās divējādi: no vienas puses, vācu dzejnieki uztvēra Rietumeiropas mākslas aktualitātes, jo īpaši simbolismā; no otras puses, tika glorificēts nacionālās mākslas ideāls. Jaunromantisms kā Rietumeiropas kultūras fenomens ienesa vācu dzejā laikmeta elpu, liekot tai iet kopsolī ar modernās mākslas virzieniem – simbolismu, impresionismu, jūgendstilu. Tas atdzīvināja organiska mākslas darba ideālus, kuri romantiķiem pavēra iespēju apveltīt ar mūžības auru dzejas mākslas vēsturiskās tiesības uz savu īpašu kanonu.

19. un 20. gadsimta mijā bija izveidojies pietiekami plašs un stabils sabiedrības slānis, kas kaut kādā ziņā atgādina Gētes un romantiķu publiku. Tas nebija sociāli viendabīgs, taču radīja dzejnieka – pravieša tēlu, un šis fenomens laikam gan nekad vairs nav atklājies tik vērienīgi. Dzejnieka privilēģijas runāt vēstures vārdā bija svarīgs nacionālās identitātes faktors. Tautiskumu nereti pārvērta par kultu. Šajā ziņā spilgti, lai gan atšķirīgi piemēri ir Georges daiļrade un tā sauktā dzimtenes mākslas kustība.

Naturālisma noriets sakrita ne vien ar vācu dzejas uzplaukumu, bet arī ar dekadences un estēticisma laikmetu. Tas solīja mākslai vēl nebijušu brīvību. Laikā, kad par "dzīvajiem klasiķiem" kļūst Stefans George, Hugo fon Hofmanstāls, Rainers Marija Rilke un Georgs Trākls, vācu dzeju caurstrāvo pesimistiskās prognozes par Rietumu civilizācijas likteni, krīzes izjūta – ne mazākā mērā kā suģestijas un tīrās poēzijas fenomeni simbolismā, prerafaelītu mākslas eksaltētais krāšņums un vitalitāte.

Vēl viena būtiska tendence saistīta ar dzejas un vizuālās mākslas dialogu gadsimtu mijā. Šīs izpausmes vācu dzejā ir ļoti sarežģītas. Jāuzsver divi faktori: no vienas puses, vācu literatūras kontekstā īpaša loma ir jūgendstilam un impresionismam – modernās mākslas virzieniem, kuri veidojās kā vizuālās mākslas sistēmas. No otras puses, vārda un vizuālā tēla līdzība, tāpat kā tās avots – formas izstrāde – ir viena no modernās mākslas paradigmām. Jautājums par šādu universālu struktūru nodarbināja jau romantiķus, kuru mērķis bija "mākslu sintēze" – kosmiskas harmonijas iemiesojums.

Šajā procesā svarīgs faktors ir Vāgnera ideja par mūziku kā figurālā saspēlē apjaušamu mākslas un vēstures pirmpamatu. Vāgnera darbi iedvesmoja Šarlu Bodlēru radīt jaunās lirikas koncepciju, kuras pamats ir atbilstību teorija. Vāgneram mūzika ir augstākā valoda, kas atpazīst savas saknes dzejas mākslā. Turpretim Stefans Malarmē uzsvēra, ka mūzika drīzāk imitē nejaušus priekšstatus nekā atklāj sajūtu, tiešamības absolūto formu.[11] Tādēļ apbrīnas vērta ir valoda, tajā esošais jēgas veselums. Malarmē tas nozīmēja autonomu valodas spēju pārvērst ikdienišķo "poēzijā" un "gaišā acīmredzamībā".[12]

Valoda veido pieredzi, kurā vārdu konkrētā jēga var būt gan lietu nosaukumi un klātbūtnes efekts, gan promesošu lietu esamības apziņa, gan nemateriālas formas. Esejā "Dzejoļa krīze" Malarmē pauž domu, ka šie poli nepārklājas tādā līdzībā, kā to pazīst prāts, kurš balstās uz cēloņsakarībām, bet gan veido noslēpumainu, suģestējošu ritmu.[13] Moriss Blanšo raksta, ka šādās pārvērtībās "valodas īstenošanās sakrīt ar tās izzušanu" un tieši dzejai lemts "izšķīdināt" sevī jēgas burtiskumu, analoģijas, kas it kā aizstāj lietas un tādēļ nav nekas vairāk kā "izzūdoša šķietamība".[14] Malarmē, kurš savā dzejā radījis sarežģītas sintakses un sabalsojuma struktūras, it kā sablīvē valodu un reizē apvieno tēlainas figūras un melnbalto laukumu pulsu sinhronā procesā, paverot negatīvas jēgas horizontus, prātam neaptveramas veidnes.

Malarmē tīrās poēzijas koncepcija ietekmēja Georges pulciņa biedrus. Tā vērojama arī Rilkes daiļradē, īpaši vēlīnajā posmā. Zīmīgi, ka tādus dzejniekus kā George, Hofmanstāls un Rilke Malarmē doktrīna interesēja mazāk nekā viņa dzejoļi un dzejas tehnikas īpatnības.

Neviennozīmīga attieksme pret laikmetu un situāciju, kad vizuālās mākslas paradigmas kļūst gandrīz vai par normu literatūrā, raksturo, no vienas puses, vācu kultūras konservatīvo garu ("vāciskais" elements un misijas apziņa), no otras puses – radikālu pārmaiņu priekšnojautas, kuras atklājamas, centrālo lomu atvēlot dzejas jaunradei, nevis kaut kādai programmai. Tie ir daži faktori, kuru dēļ līdz pat 20. gadsimta otrajai desmitgadei vācu dzeju maz iespaido Malarmē eksperimenti tādā nozīmē, kā tie, kļuvuši par tā sauktās vizuālās dzejas katalizatoru, rosināja Gijomu Apolinēru un Filipo Tomazo Marineti novatoriski izmantot modernās tipogrāfijas resursus. Analogi cēloņi meklējami arī impresionisma un jūgendstila popularitātei vācu dzejnieku vidū.

Impresionisma un jūgendstila izpausmes vācu literatūrā saistītas ar dažādiem modernās mākslas virzieniem, tās ir drīzāk lokāla literārā procesa īpatnības, nevis literatūras virzieni. Tās rodamas Holca vēlīnajā daiļradē, Detleva fon Līlienkrona un Maksimiliana Dautendeja dzejā.

Vēji nomoca kokus
Lapas nodzeltē salā

Cilvēki vaigā gan brūni vēl zied
Bet lūpas jau pēdējās skaņas dzied
Drīz dziesma būs galā[15]

Šis Dautendeja dzejolis liek domāt par to, cik nemanāma var būt atšķirība starp acumirkļa iespaidu, piemēram, krāsu pāreju – iedzimtu redzes īpatnību un apziņas spēju tēlaini atsaukt atmiņā lietas, it kā starp vārdiem, kas tās apzīmē, būtu kaut kādas klusuma zonas.

Lai gan bijuši mēģinājumi rakstīt par jūgendstilu kā par vācu literatūras tendenci ar kopīgu struktūru, neaprobežojoties ar viena žanra vai autora daiļrades analīzi, kopumā "literārā jūgendstila" fenomenam veltītie raksti rada fragmentāru, raibu ainu.

Runājot par jūgendstilu un dzejas žanru, parasti norāda uz īpatnām valodas konstrukcijām un tēliem, kas raksturīgi Arno Holca, Stefana Georges, Hugo fon Hofmanstāla, Rainera Marijas Rilkes, Elzas Laskeres-Šīleres, Ernsta Štadlera, Riharda Dēmela, Stefana Cveiga un Georga Trākla dzejoļiem aptuveni no 1890. līdz 1910. gadam. Šādi tipiski tēli – Pāns, gulbis, deja, sieviete – čūska, brīnumains augs – ir daļa no jūgendstila ikonogrāfijas, kuru drīzāk radījuši arhitekti, gleznotāji, grafiķi nekā literāti. Tas pats sakāms par apzīmējumiem, kurus jūgendstila pētnieki saista ar šī virziena izpausmēm vācu dzejā, piemēram, 'ornaments', 'žonglēt',[16] 'šifrs', 'raksts', 'rokraksts',[17] 'plastiskais materiāls', 'kontrapunkts', 'arabeska', 'savīti valodas tēli', 'skanošas metaforu rindas'.[18]

Naturālisti runāja par mākslas un dabas saskarsmi gluži vai fizioloģiskā līmenī. No jūgendstila viedokļa šāds priekšstats ir mehānisks un vienmuļš, jo dabiskums mākslā nav bioloģiskie likumi, bet gan noslēpumaina spēja atraisīt iztēli: sievietes vaļā palaistie mati, to vijīgās līnijas ir kā eksotiski augi; šādās idealizētās figūrās jūgendstils atklāj savu jauneklīgo dabu un tajā iemiesoto pretsparu gan tehnokrātismam, gan dendija šarmantajiem žestiem.

Aptuveni pēc 1900. gada jūgendstila pretenzijas aptvert arvien plašāku dzīves un mākslas telpu jau atgādina estētisma svārstīšanos starp modi kā vairākuma gaumi un skaistuma ideālu, kura vārdā lietām jāļauj noslēgties sevī, padarot to formu visai sarežģītu. Šāds pavērsiens jūtams Georges krājumos "Dvēseles gads" (*Das Jahr der Seele*, 1897), "Dzīves paklājs un dziesmas par sapni un nāvi" (*Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*, 1900)[19]. Spilgti un dramatiski tas izteikts Rilkes dzejā:[20]

Kaut kļūtu es kā tie, kas naktī brauc:
rīb mežonīgu zirgu rauti rati,
un lāpas plīv kā atrisuši mati,
un viņu trauksmē kaili vēji kauc.[21]

Tomēr vācu dzejā nav iespējams runāt par jūgendstilu tīrā veidā, tas aplūkojams sintēzē ar jaunromantismu, simbolismu vai impresionismu un ir viena no atsevišķu dzejnieku daiļrades izpausmēm.

Franču simbolisma vilnis, kas skāra vācu dzeju laikā, kad tā ieguva it kā otru elpu, bija nozīmīgākais radošo meklējumu faktors starp svešzemju strāvojumiem. Runa ir par Artūru Rembo, Polu Verlēnu un citiem Šarla Bodlēra sekotājiem franču dzejnieku vidū, kurus iedvesmoja līdzība par raudzīšanos uz lietām caur plīvuru. Viņi domāja, ka tikai dzejnieka intuīcija ļauj redzēt skaidri, turklāt lietu īstenās aprises atklājas pamazām, atsaucot atmiņā, runājot Bodlēra vārdiem, "pārsteidzošas atbilstības"[22], it kā ierasti priekšmeti un ainas būtu citas – nozīmīgākas realitātes simboli.

No simbolisma viedokļa raugoties, apjaust lietu būtību un pārvērst ikdienišķo poēzijā nozīmē apliecināt ne tikai īpašu talantu, bet arī dziļas zināšanas par dzejas tehniku. To robežas atklājas valodas jaunradē, un šis faktors atgādina par grūtībām, kuras bija jāpārvar, lai īstenotu tādu projektu kā 1889. gadā izdotā franču simbolisma antoloģija, ko veido Georges atdzejojumi vairāk nekā 365 lappušu apjomā. Līdz ar citiem nozīmīgiem darbiem simbolisma popularizēšanas procesā 90. gadu sākumā, tostarp Hermaņa Bāra esejām un atdzejojumiem, kas apkopoti Otto Jūlija Bīrbauma izdotajā "Modernajā mūzu almanahā" (*Moderner Musenalmanach*, 1893; 1894) divos sējumos vai publicēti Georges pulciņa žurnālā "Mākslas Lapas", tika radīti īpaši labvēlīgi apstākļi, lai tās problēmas, kuras bija pieņemts pieskaitīt šauram dzejas lietpratēju interešu lokam, kļūtu par dzejas izpratnes ķīlu. Sevišķi drosmīgu soli tīrās poēzijas virzienā spēra George. Uzņemdamies noslēgtas literātu grupas līdera lomu, George vēlējās atsijāt vācu valodas tīrradņus un noslīpēt tos tādā poētiskā kvalitātē, lai tie kā maģiski spoguļi izstarotu cerību un rādītu veidus, kā novērst mākslas un varas saskaņas trūkumu, kura iemeslus un vēsturisko lomu nojauš tikai lieli dzejnieki.

George, tāpat kā Vāgners un Malarmē, meklēja nišu, kurā māksla top pēc saviem likumiem un tādēļ iemieso varenu sociālu spēku. Tīrās poēzijas un mākslas autonomijas saikne bija būtiska jaunajam Hofmanstālam, kurš iepazinās ar simbolistu tekstiem 1891. gada decembrī, lielā mērā pateicoties Georges iniciatīvai. Hofmanstāls mācījās no Georges radoši izmantot simbolistu dzejas tehnikas paņēmienus un nekad nenoliedza savu saikni ar šo virzienu.

Vācu dzejnieki uztvēra simbolistu radīto dzejas auru situācijā, kad sevi pieteica jaunas vēsmas vācu lirikā. Laika posmā līdz ekspresionismam tas saistīts galvenokārt ar Georges, Hofmanstāla un Rilkes daiļradi. Lirisko varoni, kuram dabas vērojums

vai ikdienišķas norises sniedz intīmu pārdzīvojumu, pārņem pārjutekliskas realitātes apjauta. Lai gan franču simbolismā un vācu modernajā dzejā šāda pieredze pausta atšķirīgi un visai daudzveidīgi, kopīga ir vēlme meklēt tēlos un metaforās nevis valodas patvaļīgo dabu, simboliskas nozīmes, bet gan mūžības atspulgu, kurā indivīds tver savu patību. Viņa dvēsele svārstās starp sapni un īstenību, ekstāzi un eksaltāciju; atsvešinātība šķiet kosmiska, atgādinot, ka visu lietu avots ir dzīve – pašapziņas iracionālais spēks. Tādēļ īstens dzejnieks nevis atdarina lietas, lai padarītu krāšņāku savu atzīšanos, bet gan izjūt dzeju kā īpašu individualizētu valodu, darinājumu un reizē spēli, kurai nepieciešama iztēle.

Georges, Hofmanstāla un Rilkes dzeja nebūtu iedomājama bez daudzu Bodlēra sekotāju iecienītā saliktā pantmēra un tendences saplūdināt simbolu un alegoriju, jēdzienu un metaforu. Tomēr George un Hofmanstāls bija to autoru vidū, kuri jau 90. gados pauda negatīvu attieksmi pret simbolistu centieniem pamatot mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu pašvērtību. Tādēļ šķiet likumsakarīgi, ka vēlīnā simbolisma kvalitātes, kuras spilgti izpaudās Malarmē dzejā, piemēram, īpatnējas teikuma gramatiskās struktūras un fragmentēta naratīva saikne, vācu dzejniekiem kļūst būtiskas procesā, kas iezīmē jaunu vācu dzejas posmu. Šāds pavērsiens saistīts ar Rilkes vēlīno daiļradi, Trākla dzeju, kā arī vācu dzejas strāvojumiem, kuri radās avangarda mākslas virzienu iespaidā.

Simbolisma loma vācu dzejā no Georges līdz Trāklam nav jāvērtē viennozīmīgi kaut vai tādēļ, ka ievērojamākie vācu dzejnieki šajā laika posmā nepārņēma franču simbolistu dzejas modeļus, bet gan nonāca pie līdzīgām paradigmām individuālā jaunrades procesā. Šis ir viens no faktoriem, kuri ļauj izskaidrot to, kādēļ estēticisma gars jūtams dzejoļos, kuru autori vērsās pret dekadentām mākslas parādībām.

Centrālie tēli Georges, Hofmanstāla un Rilkes dzejā, mūžības redzējuma fenomeni spilgti atklāj katra autora individuālo rokrakstu. Georgem tā ir formas skaidrība, uzticība klasiskām strofām un pantmēriem, kā arī vēstures un mīta galējības, kurām ir dziļš politisks zemteksts. Hofmanstāla dzejas 'interjerā' katra lieta ir unikāla, un tas rada dziļas, personiskas šaubas par laika, telpas un dzīves jēgas vienību. Rilkes daiļrade iegūst briedumu līdz ar "lietu dzejoļa" (*Ding-Gedicht*) koncepciju un tās izpausmēm ciklā "Jauni dzejoļi" (*Neue Gedichte*, 1907; 1908).

Šie vācu modernās dzejas klasiķi cits citu iespaidoja. Produktīva, kaut arī īslaicīga bija Georges un Hofmanstāla sadarbība. Rilke smēlās iedvesmu Georges dzejā savai daiļradei nozīmīgā periodā, kad tapa minētais cikls "Jauni dzejoļi". Šajā grāmatā, tāpat arī dažos dzejoļos no "Duinu elēģiju" (*Duineser Elegien*, 1923) cikla, virkne vārsmošanas paņēmienu, kas saistīti ar brīvo pantu vai atgādina tā sauktās baltās vārsmas, varētu būt aizgūta no Hofmanstāla lirikas.

Vācu dzejas kontekstā simbolisma pieredze parasti saistīta ar bijību pret romantiķu ideāliem un vācu dzejas tradīciju kopumā. Georges un Hofmanstāla daiļrade veidojās arī spēcīgā prerafaelītu strāvojuma iespaidā. Šādos apstākļos, uztverot un

pārveidojot dzejas jaunradē sarežģītas estētiskas programmas, Georges un Hofmanstāla dzeja ieguva īpatnu šķautni, kuras būtiskākā pazīme ir mēģinājumi samērot Platona mācībai radniecīgas koncepcijas un hermafrodītisma simbolikas vēsturiskos kontekstus. Virkne tēlu ar līdzīgu simbolisku jēgu – eņģelis, spogulis, atspulgs u. c. – rodama Rilkes dzejoļos.

No 1900. gada Hofmanstāls dzejoļus tikpat kā neraksta un ievēro principu: dzeja pauž dvēseles stāvokļus, visu pārējo tā uztic prozai un drāmai.[23] Hofmanstāla dzejas sociālais fons ir Vīnes buržuāzijas centieni palielināt savu politisko ietekmi, nodarbojoties ar mākslas mecenātismu.

Bet līdz 1890. gadam Hofmanstāls Vīnes universitātē studē romāņu filoloģiju, saraksta savus pirmos dzejoļus un interesējas par lingvistiska rakstura problēmām. 1891. gada rudenī Vīnē viņš satiek Georgi, piedalās "Mākslas Lapu" veidošanā (tur publicēti daži agrīnie Hofmanstāla dzejoļi[24]). Tomēr jau 1891. un 1892. gada mijā Hofmanstāls un George atsvešinās. Šo domstarpību iemesli saistīti gan ar profesionālu sāncensību un atšķirīgiem estētiskiem uzskatiem, gan homoseksuālo orientāciju. Kaut arī turpmāk Hofmanstāla un Georges attiecības ir sarežģītas, abi autori augstu novērtējuši viens otra darbus.

Georges loma Hofmanstāla radošajā izaugsmē ir vērā ņemama, bet ne izšķiroša. Georgem, kurš personiski pazina Malarmē un daudzus viņa domubiedrus, bija tāda kā starpnieka loma Hofmanstāla saskarsmē ar Rietumeiropas mākslas aktualitātēm. Viņš iedrošināja jauno dzejnieku izkopt savu talantu. Tomēr jāatzīst, ka Hofmanstāls jau pirms iepazīšanās ar Georgi bija pietiekami oriģināls dzejnieks.

Ikdienišķā un poētiskā nošķirums Hofmanstāla dzejā ir mazāk polārs nekā franču simbolismā. Viņš izvairās no vārdiem, kuri nepārprotami norāda uz kaut ko pārdabisku. Bezgalīgais ir tepat līdzās, un suģestija izpaužas īpatnās vārdu sakarībās dzejoļa kompozīcijā. Hofmanstālam tā var būt dabas aina, kuras vienkāršība un intīmais jutekliskums ir mulsinošs:

Skrien pavasarvējiņš un dzied
Kailajā alejā,
Dīvainas lietas šķiet
Viņa šalkšanā.

Viņš ir šūpojies
Klusu raudošās mirtās
Un ir glāstījies
Matu izjauktās cirtās.[25]
(Pirmpavasars)

George savu dzejoļu semantisko, ritmisko struktūru bieži pakārto darbības vārda funkcijai teikumā. Turpretim Hofmanstāls darbības vārdus bieži lieto bezpersoniskās formās. Viņam ir būtiska lietvārda un īpašības vārda saikne, sintakses struktūru

un ritmiska sabalsojuma, aliterāciju, asonanšu mijiedarbība, kuras dēļ tēlainie pastarpinājuma līmeņi šķiet neierobežoti. Šādas izjūtas var saukt par "noskaņu dzeju".

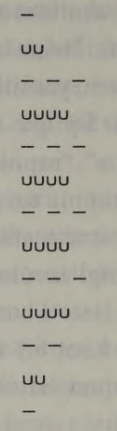
Hofmanstālam, tāpat kā romantiķiem, pasaule ir pārjuteklisks veselums, kurā projicējas kaut kas neatkārtojams, īpašs. Spilgts šādas ievirzes apliecinājums ir Hofmanstāla bieži izmantotie vārdi "dzīvība", "sapnis" un "nāve", to metaforiskās nozīmes. Dzejolī ar šādu nosaukumu "Dzīve, sapnis un nāve" (*Leben, Traum und Tod*) katra rinda ir savrupa un vēsta par norisēm, kuras atkārtojas neatkarīgi no laika un telpas – likumsakarīgi un pašsaprotami. Rūpīgi izvēloties vārdus, kuriem ikdienas pieredzē piešķirta dziļa jēga un kuri bieži lietoti bez sevišķiem paskaidrojumiem, radīta struktūra, kas līdzinās epigrammai, kaut arī tajā nav vietas ironijai. Šāds dzīves pieredzes artefaktu kodols vai maksima izteikta noslēdzošajā rindā, un tā ir vienāda ar dzejoļa virsrakstu.

Tādos Hofmanstāla darbos kā viņa dzejojums "Ceļa dziesma" (*Reiselied*) liriskais varonis gremdējas zemapziņas dzīlēs un izjūt, kā noslēpumains spēks maina viņa *ego*. Hofmanstāla dzejā šādas pārvērtības ir ambivalentas. No vienas puses, tās ļauj iepazīt simbolus, turklāt šīs parādības ne tikai atspoguļo nemainīgu stāvokli, bet arī rada diskrētu gaisotni vai pārtop maģiski iedarbīgās zīmēs, kas var izsaukt sapni. No otras puses, jo dinamiskāka šķiet šāda pieredze, jo vairāk tā liek apšaubīt ne tikai konkrēta subjekta, bet arī valodas spēju izteikt lietu būtību dzīves un pašapziņas, elementāru intuīciju un jēgveides vienībā, nepārtrauktībā.

To pazīmju pretmets, kuras raksturo vācu dzejas gatavību iet kopsolī ar laikmetu un tā izpausmēm modernajā Rietumeiropas mākslā, ir Frīdriha Līnharda, Ādolfa Bartelsa un Ernsta Vahlera lauku idilles lirika. Šie dzejnieki pārstāv dzimtenes mākslas kustību. Iedvesmojušies no Ludviga Ancengrūbera un Ludviga Jakubovska darbiem, viņi aicināja radīt dzeju "vienotās vācu tautas .. gara spēka un varenības" vārdā.[26] Tautiskas dzejas ideāls bija aktuāls gan Pirmā pasaules kara gados, kad ķeizariskās impērijas oficiālā politika radīja plašas iespējas paust nacionālpatriotismu ar militāriem lozungiem, gan nacisma galma dzejniekiem.

1905. gadā iznāk dīvaina grāmata, kuras titullapā pamanāms avīžnieka un nenopietnu pantiņu autora vārds, un tikai retais zina, ka šis savādnieks vācu valodā tulkojis Augusta Strindberga, Henrika Ibsena un Knuta Hamsuna darbus. Runa ir par Kristianu Morgenšternu un viņa pirmo dzejoļu krājumu "Karātavu dziesmas" (*Galgenlieder*). Tam seko vēl trīs dzejoļu grāmatas, divas no tām iznākušas pēc autora nāves.

Morgenšterna darinājumi – "septiņcūkas", "lauvstirna", "mēnesaita" – un vārdu spēles tolaik likās kaut kas neredzēts un absurds. Dzīves laikā nenovērtētā autora teksti vēlāk iedvesmoja dadaisma tēvu Hugo Ballu. Morgenšterns ar savu "Zivs naktsdziesmu" (*Fisches Nachtgesang*) bija to strāvojumu priekšgājējs, kuri sevi pieteica abstraktās dzejas zīmē.



Aptuveni no 1910. gada līdz 20. gadu sākumam vācu dzeja top ekspresionisma zīmē un – jo īpaši pēc Pirmā pasaules kara – dažādu avangarda mākslas strāvojumu iespaidā. Radošā gaisotne un sociālā vide radīja nosacījumus dažādu virzienu un ideju sintēzei, piesakot oriģinālas, ar virzieniem tieši nesaistītas poētiskās sistēmas. Raksturīgs piemērs ir Georgs Trākls, to var teikt arī par Rainera Marijas Rilkes vēlīno daiļradi. 20. gadsimta 10. un 20. gadu mākslā savdabīgi izpaudās process, kas saistīts ar priekšgājēju aktualizēto mākslas veidu un žanru sintēzi. Sevi pieteica vai tika iecerēti trīs attēlojuma pamatveidu hibrīdi.

Pauls Klē radīja "rakstu gleznas", burtiski gleznoja dzejoļus (no 1916. līdz 1921. gadam). Dadaistiem dzejolis varēja būt salikts no gatavām frāzēm – kā kolāža.

Simboliskā varianta zīmīgs piemērs ir Vasilija Kandinska centieni radīt mākslas darbus, kuros teksts, skaņa un vizuāls attēls cits citu papildina: luga "Dzeltenā skaņa" (*Der gelbe Klang*, 1912), dzejoļu – gravīru cikls "Skaņas" (*Klänge*). Sākotnēji Kandinska uzskatus ietekmēja Riharda Vāgnera iecere par sintētiska mākslas darba iespējamību. No Kandinska teorētiskajiem uzskatiem ietekmējās virkne ekspresionistu un dadaistu, īpaši Hugo Balls, sliecoties pēc garīguma mākslā, un Hanss Arps. Kandinskis vācu literātu, kā arī mākslinieku vidē raisīja interesi par krievu avangarda mākslas parādībām.

Augusts Štramms tiecās dzejā ieviest jaunus intonatīvus paņēmienus, kā arī saistīt to ar žestu valodu, padarīt par multimediālu uzvedumu. Krājumā "Tu. Mīlas dzeja" (*Du. Liebesgedichte*, 1915) izzudusi interpunkcija vai arī tā tiek krasi ierobežota, dzejoli var veidot viens vārds, iezīmējas virzība uz asemantisku dzeju. Iespaidojoties no Augusta Štramma, Ivana Golla dzejojumam "Panamas kanāls" (*Der Panamakanal*, 1912/1918) raksturīga nenoteikta attiecība starp metriku un ritmisku, rindās kārtotu prozu.

Dzejas žanra robežas problēma 10. un 20. gadu vācu dzejā saistīta ar dzejnieka vēlmi izpausties dažādos mākslas žanros. "Rakstnieks, modernais liriķis? Slikts joks," ironizēja Klē, kurš runāja par "apburtu mīļoto" – mūziku.[27] Rietumeiropā šajā laikā

joprojām daudz diskutē par to, vai literatūrā, vizuālajā mākslā un mūzikā ir iespējami pēc būtības un struktūras vieni un tie paši mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi. Šāda polemika vainagojās ar cerībām atsvabināt mākslu no realitātes atdarināšanas vēsturiskā uzdevuma. Tā pavēra ceļu 10. un 20. gadu avangarda mākslas strāvojumiem, tātad arī centieniem izdzēst mākslas žanru vēsturiski izveidojušās robežas, it kā tās noslēgtos realitātes attēlā, kurā buržuāziskās sabiedrības ikdiena un pretrunas liek saskatīt arvien lielāku plaisu starp mākslu un dzīvi. Tādēļ "avangarda dažāda veida poētika", raksta filozofs Džanni Vatimo, "nepieļauj uzskatīt sevi vienīgi par neteorētisku un nepraktisku eksperimentu vietu un ir gatava aizņemt privilegētu īstenības izziņas modeļu vietu [..] kā īsts un patiess sociālā nemiera instruments".[28]

Minētajā laika posmā vācu dzejā nenorima modernā laikmeta kritika, kādu to pazina Rilkes, Georges un Hofmanstāla paaudze. Laikmeta krīzes izjūta kara gados un turpmāk nereti pāraug realitātes absurda nojautā vai sociālas kārtības nolieguma žestā. Interese par anarhismu savienojumā ar vitalitāti vai radikāli kreisiem uzskatiem caurstrāvo gan eskpresionismu, gan dadaismu. Vienlaikus vērtība piešķirta tādām mākslas funkcijām kā spēle, kombinācija, programma, manifests, provokācija, nepieciešamība savienot mākslu un dzīvi.

10. un 20. gadu vācu dzejai raksturīgs eksperiments. Tajā pašā laikā netika pilnībā sarauta pārdzīvojuma mākslā iedibinātā vācu dzejas saikne ar doktrīnām, kas ideju, garu padara pārāku par matēriju vai sliecas samierināt šos pretpolus. Būtiskas bija mistiķu mācības. Nereti gan eskpresionismā, gan dadaismā ideālisma, intuitīvisma, misticisma un eksperimenta gars iet roku rokā. Piemēram, Kandinskim un Ballam – no Platona līdz Nīčem un Bergsonam, no gnostiķiem līdz Jākobam Bēmem.

Virkne faktoru, kas saistīti ar šādām tendencēm – krīzes izjūtas un eksperimenta, pieredzes un programmas sadursme, dzejas ieplūdināšana šā brīža valodas vidē un citi –, vācu dzejas kontekstā ir nozīmīgi arī tad, kad 20. gadu strāvojumi jau norimuši. Teodors Adorno tās raksturo kā īpašus ierobežojumus, konstrukciju, kad jāatpazīst – gan mākslinieciskiem, gan teorētiskiem līdzekļiem –, no vienas puses, realitātes un mākslas materiāla identitātes noriets, no otras puses – sistēmas, kas liek realitātes elementiem it kā atrauties no pašsaprotamā un kļūt savrupiem gan realitātes, gan ideoloģijas līdzībā.[29]

No 1909. gada Rietumeiropā jauno vai "dumpīgo" mākslinieku aprindās daudz runāja par itāļu futūrismu, ko aizsāka Parīzē žurnālā *Figaro* publicētais Marineti futūrisma manifests (1909). Šis virziens, īpaši Marineti teksti un priekšlasījumi, ietekmēja Gotfrīdu Bennu, Alfrēdu Dēblinu, Hervartu Valdenu, Hugo Ballu, Augustu Štrammu, Teodoru Deibleru un citus autorus, kas rakstīja vācu valodā. Galvenais, kam viņi pievērsa uzmanību, bija Marineti iecere "atbrīvot vārdus no perioda būra"[30], tas ir, tuvināt vārdu un frāzi, vārdšķiru un nozīmi.

Ignorējot noteikta veida gramatikas normas, vārdiem bija jāiegūst tāda kā paspietiekama jēga, arī īpaša poētiska funkcija – ritmiska, intonatīva, asociatīva u. tml.

Marineti tiecās apvērst ieradumus, kurus normē pieredze un valoda, lai uztvertu lietas – gan priekšmetus un tēlus, gan faktus un sajūtas – nevis ar domas pastarpinājumu, bet gan tieši, it kā pārraides veidā. Uz to norāda teksta pārplūdināšana ar lietvārdiem un darbības vārdiem nenoteiksmē, tādu grafisku zīmju lietojums, kas nav alfabēta un interpunkcijas zīmes.

Šādā apvērsuma nozīmē vācu dzeja uztvēra pirmo futūrisma vilni apmēram no 1912. līdz 1915. gadam. Tas joprojām bija spēcīgs, kad skāra vācu dadaismu. Diskusijas par futūristu idejām Vācijā sākās 1912. gadā līdz ar futūrisma manifestu publikācijām Hervarta Valdena redakcijā žurnālā "Vētra" (*Sturm*). Itāļu futūrisms ietekmēja virzību uz abstrakciju, īpaši tas redzams Augusta Štramma dzejoļu krājumā "Asinslāse. Kara dzejoļi" (*Tropfblut. Gedichte aus dem Kriege*, 1919). Futūrisma ietekmi izjuta arī jaunākas paaudzes dzejnieki – Francs Rihards Bērenss, Kurts Heinike, Lotārs Šreiers, Otto Nēbels, Kurts Šviterss un citi.

Vācu dzejā futūrisma tehnika nekad netika pārņemta tīrā veidā, radniecīgi paņēmieni raksturīgi arī ekspresionismam un dadaismam. Pamatā to jēga ir tuvināt tekstu dzīvei vai pārvērst norisē – teatrālā akcijā, redzes iespaidā atbilstoši neierastam lappuses noformējumam u. tml. Tomēr jāatzīst – pat ja Marineti principi izrādījās ietekmīgāki nekā līdzekļi, īpaši ekspresionismā, vācu autori tos nošķīra no futūristu *credo* – nākotnes mākslas un tehnikas slavinājuma. Tā izpaudās krīzes un kara pieredze.

Ekspresionisms un futūrisms aizsākās gandrīz vienlaikus. Tos vieno konstrukcijas mākslas situācija vai piederība manifestu laikmetam.[31] Ekspresionisms ir vācu kultūras fenomens tādā pašā nozīmē kā Marineti iedibinātais futūrisms – itāļu. Katrs minētais virziens apliecina interesi drīzāk par dzejas nekā prozas žanra kanoniem, tomēr kopumā tiem ir krasi atšķirīgas programmas.

Ekspresionismu kā literatūras virzienu dzejā parasti saista ar aptuveni desmit gadus ilgu periodu no 1911. gada, kad iznāk Franca Verfeļa krājums "Pasaules draugs" (*Der Weltfreund*). Nereti par agrīnāko eskpresionisma paraugu dēvē Laskeres-Šīleres dzejoli "Mana tauta" (*Mein Volk*):

> Un mūžam, mūžam vēl atbalss
> Manī,
> Kad šausmās pret austrumiem
> Drūpoši klintskauli,
> Mana tauta,
> Uz Dievu brēc.[32]

Šajā laika posmā izdotie krājumi – Georga Heima "Mūžīgā diena" (*Der ewige Tag*, 1911), Franca Verfeļa "Mēs esam" (*Wir sind*, 1913), "Viens otram" (*Einander*, 1915) – kļuva par ekspresionisma lirikas zīmēm. Ekspresionisms nezaudēja vērienu līdz 20. gadu sākumam.

Šis jēdziens nav iedomājams bez atsauces uz romantismu un simbolismu, kā arī procesu, ko aizsāka George un Rilke. Rilkem ekspresionisms bija gandrīz vienīgais no 10. un 20. gadu virzieniem, kuru viņš vērtēja atzinīgi, Rilki fascinēja Trākla dzeja. Tomēr eskpresionistu dzejā izteiktais redzējums vai transcendences apliecinājums kļūst dramatiskāks: ekspresionisms ir "romantisms bez tā pretspēka un nodrošinājumiem". Pieredzes un pasaules nošķīrumu tas "pārnes uz tādu pasauli, kurā jau zaudēta pašizziņas jēga. Šādā apvērsumā spoguļojas katastrofas."[33]

Nekad agrāk dzejniekus tā nebija nomākušas domas par ideju varu apburto loku. Tās nesniedz patvērumu un nepaglābj no visļaunākā. Vājprāts, pašnāvība, kroplība, slimības, miesas pērkamība ir ekspresionistu iecienītas tēmas. Gotfrīds Benns ciklā "Morgs un citi dzejoļi" (*Morgue und andere Gedichten*, 1912) tēlo līķa sekciju un ievij dzejojumā medicīnas terminus.

Nereti kliedziens atbalsojas cerībā pārciest pasauli kā fenomenu. "Pasaule ir mūsu acu priekšā. Būtu muļķīgi to atkārtot,"[34] raksta Kazimirs Edšmits manifestā "Par ekspresionismu literatūrā un jaunākajā dzejā". Šāda dzeja gan ir, gan nav personiska. Tā pauž vainas apziņu, un vienlaikus tās lasītājs ir kāds no kosmiskās brālības.

Dzejnieki ekspresionisti pārstāv to pašu vidusmēra pilsētnieku paaudzi, kuras likteni nosaka gigantisko ražotņu izveidošanās. Tā pārkausē radības kroni patības čaulā, lielgabalos un gāzmaskās. Pilsēta ir šūpulis, zaņķis, šķīstītava, retāk – bērnības paradīze. Georgam Heimam pilsēta ir milzu dūmeņu naktslāpas (pasaules ass dublikāti) un eļļaini mākoņi, pāri tam – kara radītās šausmas, kas spilgti tēlotas dzejolī "Karš" (*Krieg*):

> Ilgi gulējušais – nu viņš piecēlies.
> Mijkrēslī stāv nezināms un liels.
> Velves grūst, jo viņam vajag vietas daudz.
> Mēnesi viņš melnām rokām žņaudz.[35]

Kaut kur starp civilizācijas šūpuli un paradīzes stūrīti jeb cilvēka un dabas konfliktā figurē Ivana Golla tēlotais "Panamas kanāls" un tā racēji, apveltīti ar gribasspēku, slimībām, ciešanām.

Ekspresionistu dzejai raksturīgs biežs darbības vārdu, kā arī jaunvārdu lietojums, asimetriski pantmēri vai brīvais ritms, īpaši Verfelim, polarizēti, ekspresīvi epiteti, vārda un redzes tēla satuvinājums – "gandrīz vai taustāma plastika"[36]. Jāpiemin formas jauninājumi – ezoterie šifri, subjektīvi aforistiskās stenogrammas. To vidū viens no pazīstamākajiem ir Verfeļa "katalogpants" (*Katalogvers*), kas radīts Vitmena ietekmē un ir Verfeļa daiļrades īpatnība. "Katalogpants" ir apjomīgs apzīmējumu, personu un priekšmetu uzskaitījums, kas pakārtots vienam galvenajam apzīmētājam, lai izteiktu pasaules un cilvēces vienotības ideju. Piemēram, Verfeļa dzejoļa "Revolūcijas uzsaukums" (*Aufruf der Revolution*) fragments:

Dvēseles plūdi, sāpes, bezgala stari, atnākat!
Stabus, dambjus un ielejas sagraujat!
Dzelzrīkle, rēci! Tērauda balsis, atdārdat![37]

Ekspresionisma dzejas kulmināciju un vienlaikus norietu iezīmē 1920. gadā izdotā ekspresionisma dzejas antoloģija "Cilvēces mijkrēslis" (*Menschheitsdämmerung*). Tajā apkopoti 23 autoru 275 dzejoļi. Divos gados antoloģija piedzīvo četrus atkārtotus izdevumus, metiens sasniedz 20 000 eksemplāru.

Antoloģijas sastādītājs Kurts Pintus priekšvārdā norāda, ka tas nav klasiķu izdevums, bet drīzāk "vibrāciju un kaislību .. ilgu krājums .. mūsu laikmeta .. liktenis un laime"[38]. Četrām nodaļām doti apakšvirsraksti "Kritiens un kliedziens" (*Sturz und Schrei*), "Sirds modināšana" (*Erweckung des Herzens*), "Uzsaukums un dumpis" (*Aufruf und Empörung*) un "Cilvēku mīlestība" (*Liebe den Menschen*). Šī grāmata tematizē būtiskas ekspresionisma kvalitātes: uzrunā lasītāju himnas, pravietojuma vai uzsaukuma intonācijās, tai raksturīgi binārie pretmeti, protests; galvenās tēmas – lielpilsēta, tehnika, proletariāts, buržuāzija, militārisms, valsts. Tās ir vispārinājuma, atsvešinātības un pārdzīvojuma, cerību, krīzes un katastrofas robežzīmes. Taču šī ekspresionisma lirikas antoloģija it kā paver plašas iespējas ekspresionismam tad, kad tas jau kļuvis par vēsturi, jo daudzi ievērojami ekspresionisma liriķi, piemēram, Heims, Štramms, Trākls, jau miruši vai apsīkušas viņu literārās spējas, apmēram desmit gadus neraksta Laskere-Šīlere.

Par vienu no nozīmīgākajiem ekspresionisma dzejniekiem, kura rakstīto mēdz dēvēt par dzīves un nāves šifru, uzskatāms Georgs Trākls. Ekspresīvo toni un drūmo, apcerīgo gaisotni Trākla dzejā pētnieki saista ar viņa biogrāfijas faktiem – bērnību, kuru Trākls vadījis vientulībā, ar nelaimīgu mīlestību pret māsu, ar narkotiku lietošanu un kara pieredzi.

Trākls studējis farmakoloģiju Vīnes universitātē. Sākoties karam, tiek iesaukts armijā, dien medicīniskajā korpusā, iegūst leitnanta pakāpi. Trākls, pildot aptiekāra, nereti arī sanitāra pienākumus, pieredzēja kara radītās sekas – ievainojumus un sakropļojumus, nāvi. Tas pamatīgi iedragāja viņa psihi. Viņš mēģināja izdarīt pašnāvību un nokļuva Krakovas hospitālī, kur mira no kokaīna pārdozēšanas.

Trākls agrīnajos dzejoļos, tostarp pirmajā krājumā "Dzejoļi" (*Gedichte*, 1913; sakārtots 1909. g.), stipri iespaidojies no Georges un Hofmanstāla, kā arī Bodlēra, Verlēna un Rembo, šis krājums ieturēts impresionisma garā. Turpmāk Trākls savus dzejoļus stingri vētījis, sastādot savu otro krājumu, pats atzinis par gataviem tikai divus dzejoļus – "Rudens sonets" (*Herbst – Sonett*) un "Krāsainais rudens" (*Farbiger Herbst*). Aptuveni pēc 1909. gada Trākla dzejas tēlos izzūd robeža starp subjektīvu pieredzi un pasauli, kā arī starp realitāti un vīziju. Raksturīga pāreja uz brīviem, neatskaņotiem ritmiem vai, īpaši krājumā "Sebastians sapnī" (*Sebastian im Traum*, 1915), tēlu nosacītu saikni sintakses līmenī.

Dažādu dzejas skolu un kontekstu krustpunktos – ekspresionisma, simbolisma, impresionisma, jūgendstila, dekadences, Bodlēra, Verlēna un Rembo – Trākls radījis personisku šifru vai mītu. Viņa tekstā īpaša loma ir krāsu apzīmējumiem un bibliskiem tēliem – visbiežāk baiļu atblāzmām, tumšajam, apslēptajam, mistiskajam, ļaunumam, karam, pasaules gala vīzijām. Liriskā un faktiskā "es" spriedzi dzejolī "*De Profundis*" no krājuma "Dzeja" raksturo norāde:

Ēna es esmu tāli tumšajiem ciemiem
Dieva klusmi
Es dzēru no birzes akas.[39]

Dzejoļa vadmotīvs ir viena no galvenajām Trākla daiļrades problēmām. Tas saista apslēptā Dieva (*Deus absconditus*) ideju un nakts ainavu bezpersoniskuma nozīmē:

Ir rugāju lauks, kurā melns lietus krīt.
Ir brūns koks, kurš vientuls stāv.

Trākla varonis – ēna vai balss – nepazīst atbalsi – skaidrus, taustāmus orientierus: ".. saldās miesas.. / Satrūdējušas ērkšķu krūmā." Nepazīst ēnu "liesmā, kas izšāvās no ērkšķu krūma", kad "tā vieta, kur tu stāvi, ir svēta zeme".[40] Pēc tās ilgojas "viņas acis apaļas", kas "zeltainas krēslā ganās / Un.. debesu brūtgānu gaida". Ilgas ir balss, kas taujā, bet neatšķir "tālo" un "tumšo" – Garu, dvēseli un nakti. Tā nevis piesauc "no dziļumiem"[41], bet saplūst ar "Dieva klusmi":

Nakti es atrados atmatas norā,
Zvaigžņu mēslu un putekļu pilns.
Lazdu krūmos
Skanēja kristāla eņģeļu skaņas.

Trākla daiļrades interpretācijām nav raksturīga kāda vienota vadlīnija. Ja atslēgas vārds varētu būt laiks, drīzāk pagājušais nekā nākamība,[42] tas saistīts ar nāves pieredzi.[43] Dievs Trākla pasaulē atstājis cilvēku kopā ar viņa paša bailēm no nāves. Dzejolis "Mirusī baznīca" (*Tote Kirche*) no pirmā krājuma vēsta par neziņu, kas var būt akla un atgādina likteni – baznīcēni sapulcējušies uz mesu, bet krustā sistais ir ietinies tumsā.

Trākla dzejas sūtība bija nosaukt vārdā, apzinoties, ka tas nemazina sāpes. Un tās ir vienas vienīgas. Bet dzeja ir dzīles – aiziešana, kas jāpieredz, svešādais "tas", kam jātuvojas, to uzrunājot.

1916. gadā Cīrihē kafejnīcā "Voltēra kabarē" trokšņainos mākslinieku – emigrantu saietos aizsākas dadas kustība. Drīz vien tā sasniedz Berlīni, Hannoveri, Ķelni, ekspresionisma redzējumu pārvēršot masu karnevāla žilbumā vai provokācijā. Daudzi dadaisma teksti uztverami kā parodijas par ekspresionisma eshatoloģiju, iemīļotajām valodas konstrukcijām, kā arī leksikas elementiem. Tā, piemēram, Riharda Hīlzenbeka dzejoļos itin bieži izdodas atrast parodijas par Georga Trākla dzejoļiem. Ieskatam dažas rindas no Hīlzenbeka "Pasaules gala":

Zooloģijas profesori satiekas ielejā
Viņi aiztur varavīksni ar delnu
Lielais burvis liek tomātus uz savas pieres.[44]

Un Trākla "Psalms":

Uz sidraba zolēm garām slīd agrākās dzīves,
un nolādētas ēnas kāpj lejup pie sērīgiem ūdeņiem.
Baltās maģijas meistars kapā rotaļājas ar savām čūskām.[45]

Kā parodiju iespējams uztvert arī Hīlzenbeka "Pasaules galu"[46] salīdzinājumā ar šāda paša nosaukuma Jākoba Hodisa dzejoli. Arī Hanss Arps nav spējis atturēties no ekspresionistu dzejas parodēšanas. Šādi uztverams viņa dzejolis "žēl mūsu mīļais kaspars ir beigts"[47] salīdzinājumā ar Georga Trākla "Kaspara Hauzera dziesma"[48]. Šīs parodijas izskaidrojamas ar to, ka dada Vācijā, arī Cīrihē bija cieši saistīta ar vēlīno ekspresionismu. Sevišķi Hugo Balla, Riharda Hīlzenbeka un Hansa Arpa darbos tā formējās vēlmē tikt vaļā no apokaliptiskās sajūtas, atrast veidu, kā pastāvēt haotiskajā realitātē, revidēt no Kandinska nākušo garīguma konceptu. Berlīnes dadaisti, īpaši pēc 1919. gada 15. februāra revolūcijas, kad dadas garu saistīja ar buržuāzisko, reakcionāro, eskeipismu, bēgšanu no realitātes pacifisma vārdā, mesiānismu utt., ekspresionismā saskatīja gan utopiju, gan ideoloģiju, no kuras būtu jādistancējas, neņemot vērā, ka to pašu var attiecināt arī uz dadaismam raksturīgajām izpausmēm. Bet jau līdz 1920. gadam Hugo Balla, Riharda Hīlzenbeka, Hansa Arpa, Kurta Švitersa, Rumānijas ebreja Tristana Carā un citu dadaistu idejām radniecīgs ekstrēmisms bija ieguvis starptautisku mērogu. Kulmināciju dada piedzīvoja Parīzē.

Dadaisti radīja dzejoļus – skaņu savirknējumus, stilistiski daudzveidīgas parafrāzes, burtiskoja metaforas, spontānu pierakstu, lielu nozīmi piešķīra teksta vizuālajam veidolam, kā arī akcijai – priekšnesumam, performancei, kura vienmēr iecerēta ar mērķi šokēt publiku. Dadaistu paņēmieniem daudz kopīga ar itāļu futūrismu, īpaši sintakses īpatnībām, "vārdu attēliem" un performances garu. Tomēr dada nevēlējās līdzināties futūristu "jaunajam kentauram", meklēja savu jēgu un pielietojumu jau futūristiem pazīstamam sauklim – savienot mākslu un dzīvi. Dada lielā mērā bija Pirmā pasaules kara rezultāts un atšķirībā no futūristiem vienmēr demonstrēja totālu nicinājumu pret karu.

Berlīnē dada Hīlzenbeka, Hausmana un citu dzejā kļūst izteikti politiska. To iespaido kreiso radikāļu un anarhistu akcijas. Citos dadas centros, tostarp Vācijā, pret politiku dadaisti izturējās ne mazāk nievājoši kā pret mākslu, lai gan vērīgi sekoja mākslas apritei un neatteicās no iespējas publicēties Parīzes avangarda mākslas izdevumos. Noslēpumaini dzinuļi lika dadai smieklos un troksnī uzturēt pozu, kas piestāvētu mītiskām būtnēm, dadaisti izkopa korporatīvas saites, savukārt absurdais apzīmējums "dada", tāpat kā Švitersa dzejolis nereālai "Annai Blūmai", folklorizējās. 20. gadu sākumā dada pārauga sirreālismā, kas literatūrā bija

izteikti franču fenomens. Eksperimenti sirreālisma virzienā gan notiek, bet tie neieņem paliekošu vietu vācu dzejas vēsturē, un, piemēram, Ivana Golla sirreālisma manierē gan franču, gan vācu valodā rakstītā dzeja vācu lirikas vēsturē nav īpaši atzinīgi novērtēta.

Ekspresionisma noriets sakrita ar procesu, kas aizsākās Veimāras Republikas laikā, – virzība dzejā tika aktīvi kultivēta ideoloģijas līdzekļiem. Dzeja kļuva sabiedriski nozīmīga, taču sabiedrība bija pieredzējusi ne tikai ķeizariskās Vācijas norietu, bet arī ar varas maiņām (1918–1920) saistītas "ielu cīņas" un politiskās slepkavības.

Neviennozīmīgu saikni ar ekspresionisma mantojumu iedibina divas Veimāras Republikas laikam raksturīgas vācu dzejas tendences: vēršanās pie tradīcijas vai mēģinājumi rast iespējas un pamatojumu tradicionāla kanona daļējai nomaiņai. Pirmā apliecina liriskas, nereti idilliskas kvalitātes. "Tradicionālistiem" nav sveša ironija, kā arī nihilisms, un tam ir pietiekami konkrēts avots – tradīcija kā stingra hierarhija. Otrā padara par problēmu transcendences un patības nojēgumu modernā laikmeta kontekstā. Abas šīs tendences atzīst par būtisku pārdzīvojuma, noskaņojuma dzeju un "Gētes gadsimta" estētiskās kvalitātes. Tās abas pārstāv, lai arī atšķirīgā nozīmē, konservatīvu attieksmi.

Atgriešanās pie klasiskajiem pantmēriem un strofām ir tipiska 20. un 30. gadu vācu dzejas iezīme. Tam paralēli dzejnieki meklē jaunus saskarsmes veidus ar sabiedrību. Dzeja publiskojas un sarod ar kabarē skatuvi, publiskiem strīdiem, aģitāciju, provokāciju, sacensības garu. Tādas internacionālas pilsētas dzīves izpausmes kā songs, maršs, šansons, džezs un citas ietekmē dzejas leksiskās un žanriskās kvalitātes, rodas kabarē balāde, songbalāde jeb balādiskais songs, "lietojamā dzeja" utt. Līdzīgi kā futūrisma un dadaisma laikā, dzeja uzrāda jauninājumus ikdienas leksikā, profesionālajā žargonā, piemēram, lietoti termini, kas saistīti ar kino vai montāžas jomu. Zeļ un plaukst parodijas māksla.

Šajā laikā veidojas Gotfrīda Benna un Bertolta Brehta daiļrade – ekstrēmi monoloģiska dzeja un tāda, kas pārstāv ne mazāk ekstrēmu komunikāciju. Benns Ničes ideju iespaidā un pretēji marksisma garā ieturētajiem Brehta uzskatiem uzsver, ka dzejas jēga izšķirošā mērā ir patības problēma. Līdz ar to liriskajam varonim jākļūst par dzejas pasaules centru vai tādu kā iztēles un intelekta mijiedarbības fokusu. Benna dzejā idejām, formāliem līdzekļiem un raksturīgām tēlainu apzīmējumu sērijām jābūt drīzāk papildinošiem nekā atšķirīgiem faktoriem, kā norāda Benna apzīmējums savai rakstības manierei: tā ir halucinogēni konstruktīva. Gotfrīds Benns dzejoļu ciklu "Drupas" (*Schutt*, 1924) realizēja publisko skrejlapu formātā, lai tuvinātu savu daiļradi masām.

Kabarē tēmu plašākā nozīmē, ieskaitot minētos songa un balādes savienojumus, pirmais kultivē Valters Mērings krājumos "Ķeceru breviārs" (*Ketzerbrevier*, 1921) un "Dzejoļi, dziesmas, šansoni" (*Die Gedichte, Lieder und Chansons*, 1920). Mērings īpašu uzmanību pievērš refrēna ritmikai un ekspresijai. Viņa dzeja iespaido Klabundu,

Joahimu Ringelnacu, Kurtu Tuholski, Ērihu Veinertu. Kabarē kultūrā no jauna atzinību gūst franču dzejas paraugi, īpaši Fransuā Vijona daiļrade.

Dzejas process, lasījums kļuva vairāk publisks jaunās lietišķības ietekmē. Simboliska šādā nozīmē ir Brehta norāde, ka dzejā vērtīga ir domas vienkāršība un aktualitāte.

Tā saistīta vēl ar citu ievērības cienīgu faktu. 1927. gadā Brehts, nu jau atzīts un populārs rakstnieks, runā par tādu dzeju, kurai "uzreiz iespējams noteikt tās lietošanas vērtību"[49], un piemērus sniedz krājumā "Mājas spredikļi" (*Hauspostille*, 1927). Ideja par lietojamo dzeju (*Gebrauchslyrik*) Brehtam radās, vērtējot jauno literātu sacensībām iesniegtos darbus. Solītā balva prozas, dramaturģijas un dzejas nominācijās bija pieredzējuša literāta – attiecīgi Alfrēda Dēblina, Herberta Īeringa un Brehta recenzija. Konkurss beidzās ar skandālu. Brehts prēmēja kādā sporta avīzē publicētu dzejoli, no 400 iesūtītajiem dzejoļiem neizvēloties nevienu. Aizvainojumu pauda arī kritiķi.

1927. gadā iznākušās "Jaunākās dzejas antoloģijas" (*Anthologie jüngster Lyrik*) noslēguma rakstā Brehta lietišķības un "lietojuma dzejas" principus, kā arī rīcību minētajā konkursā asi kritizē Klauss Manns.[50] Viņš pārmet Brehtam amerikāniskā un šlāgeriskā ievazāšanu vācu dzejā. Ievadrakstā Stefans Cveigs atzīst, ka vecās formas ir piemērotas, lai tajās ietvertu jaunu saturu.[51] Antoloģijā plaši pārstāvēts dzejas tips, kas raksturīgs pirmsekspresionisma laikam un ekspresionismam. Antoloģiju atkārtoti izdod 1929. gadā.

1933. gadā, pie varas nākot Ādolfam Hitleram, dzejas nākotni raksturo Gēbelsa norāde: vai nu jaunā māksla būs vāciska un heroiska, vai arī tās nebūs vispār. "Jautājums nav par to, vai cilvēks ir mākslinieks, bet gan par to, vai šis cilvēks ir vai nav vācu mākslinieks"[52] – šie vārdi kļūst par nacisma pamattēzi attiecībā pret mākslu. Līdz ar dzejas angažētību un obligāto nacistiskās iekārtas slavinājumu plaši izplatīts kļūst apzīmējums "tērauda romantika". Dzejas izpausmes tipiskas formas ir maršs un Hitlera slavinājumi.

Šajā laikā vērojami arī centieni atgriezties pie 19. gadsimta beigu dzejai raksturīgām formām, samērot izteikti subjektīvu vai abstrakcijas garā ieturētu dzeju ar oficiālo kanonu. Uzmanības centrā ir antīkie mīti, īpaši Frīdriham Georgam Jingeram krājumā "Grieķu dievi" (*Griechische Götter*, 1935).

Spilgta subjektīvas ievirzes dzejas liecība šajā laikā ir tā sauktā maģiskā dabas lirika, ko pārstāv Vilhelms Lēmanis, Oskars Lērke, Ina Zeidele un citi, kā arī dzeja, kas pauž kristīgo ticību; tādu raksta Verners Bergengrīns, Reinholds Šneiders, Rūdolfs Aleksandrs Šrēders. "Maģiskā dabas lirika" figurē jau aptuveni no 1910. gada, kad iznāk Hansa Karosas pirmais krājums "Dzejoļi" (*Gedichte*). Atšķirībā no tradicionāliem lirikas paveidiem, kuri pārstāv dabas tēlojumu vai arī liriskais varonis pauž savas izjūtas paralēlēs ar dabā notiekošo, maģiskajai dabas dzejai raksturīgs dabu dievišķot (tipisks tēls – metafora ir Pāns), saredzēt tajā augstāku sfēru vai izmantot

cilvēciskotus dievību tēlus. Tā sauktā kristīgā dzeja pie lasītāja nonāca rokrakstā vai lasījumos noslēgtā lokā: reliģiskos tēlos zemtekstā bija iespējams paust nacistiskā režīma kritiku.

Benns sākumā apsveica jauno varu un 1933. gadā rakstīja par ekspresionismu kā par modernā un tradicionālā satuvinājumu. Mēģinājumi uzsākt diskusiju tomēr beidzās ar neveiksmi. Bennu apsūdzēja par ebrejisko izcelsmi, viņa dzeju nosauca par "cūcībām". Iekšējā emigrācijā tapusī Benna dzeja, apkopota un publicēta krājumā "Statiskie dzejoļi" (*Statische Gedichte*, 1948), pēc kara atnesa dzejniekam atzinību un slavu.

Nacistiskās varas iestādes pret jauno literatūru tieši vērsās aptuveni no 1937. gada. Strauji papildinājās emigrantu rindas un nevēlamo personu saraksti. Nevēlamo personu saraksta augšgalā bija Ēriha Kestnera vārds. Kestners ar pseidonīmu Bertolts Birgers turpināja publicēt satīrisko dzeju. No 1938. gada aizliedza publicēties Elzai Laskerei-Šīlerei.

Trimdas laikā būtiski ierobežota ir vācu dzejas saikne ar lasītāju. Dzejniekiem jārod publicēšanās iespējas svešā zemē un atšķirīgā valodas vidē. Tomēr laikā no 30. gadu beigām līdz 1945. gadam top ap 200 dzejas grāmatu, to izdevumu skaits strauji palielinās pēc 1945. gada.

Trimdas laika dzeja ir satura un formas ziņā daudzveidīga. Var runāt par darbiem sociālisma ideju iespaidā, to autori ir Bertolts Brehts, Johanness Roberts Behers, Rūdolfs Leonhards, par dažādu pasaules uzskatu mijiedarbību – Ivans Golls, Laskere-Šīlere, Volfskēls, Cehs; ir autori, kuru daiļrade aizsākusies trimdas gados, – Ēriks Ārents, Fricis Brīgels, Hanss Zāls, Nellija Zaksa.

1940. gadā Zaksu ebrejiskās izcelsmes dēļ ievieto Aušvicas nāves nometnē. Zviedru rakstniece Selma Lāgerlēva panāk to, ka Zaksu atbrīvo un ļauj viņai izceļot no Vācijas uz Zviedriju. Zaksas pirmais dzejoļu krājums "Nāves kambaros" (*In den Wohnungen des Todes*, 1946) ir rekviēms visiem koncentrācijas nometnēs nomocītajiem. Zaksas dzeju caurauž Vecās Derības motīvi un tēli, hasīdismā sakņotā reliģiskā pārliecība.

Laskere-Šīlere 1933. gadā emigrēja uz Šveici, 1939. gadā devās ceļojumā uz Palestīnu, un viņa nesaņēma atļauju atgriezties Šveicē – bija sācies karš. Šajā laikā Šīlere pievēršas galvenokārt ar jūdaismu saistītām tēmām. 1943. gadā Jeruzalemē, divus gadus pirms Šīleres nāves, iznāk viņas pēdējais krājums "Manas zilās klavieres" (*Mein blaues Klavier*). Tas vēsta par trimdinieces skumjām pēc dzimtenes, par vientulību, izskan arī nāves priekšnojautas.

Viena no spilgtākajām liecībām vācu dzejā par šo laikmetu, koncentrācijas nometņu šausmām, badu, beztiesiskumu ir Golla sirreālistiskie tēli dzejolī "Neuzvarēto dziesma" (*Lied der Unbesiegten*)[53]:

Melno posta pienu
Dzeram mēs
Ejam dzerot tumsas pienu
Lopu kautuvēs

Iedodiet mums maizi
Žēl! Tajā putekļi vien
Mūsu sarkanais kliedziens
Pār lopkautuvi skrien

Svelmaina tā dzira
Mūsu pekles vīns
No galvaskausiem un kauliem
Rūgst Lucifera asinis

Āboliņš aug acīs
Apraud mēnesi
Un ciltstēvu armija
Mostas starp akmeņiem

Ūpis tumšumā
Rīkles balsī klaigās
Vilki kļūs par dēliem
Nežēlībai plēsīgai

Melno posta pienu
Dzeram mēs
Ejam dzerot tumsas pienu
Lopu kautuvēs

Stefans George

Viens no ievērojamākajiem 19. un 20. gadsimta mijas dzejniekiem Stefans George, kura dzeju un teorētiskos rakstus var uzskatīt par vācu simbolisma stūrakmeņiem, dzimis vīnkopja un viesnīcnieces ģimenē. No 1882. līdz 1888. gadam apmeklējis ģimnāziju Darmštatē, šajā laikā patstāvīgi iemācījies itāliešu un norvēģu valodu, lai attiecīgo autoru darbus varētu lasīt oriģinālvalodā. No 1889. līdz 1891. gadam George studēja Berlīnes universitātē literatūru, filozofiju un mākslas vēsturi. Daudz ceļojis, nodibinot personiskus kontaktus ar Eiropas moderno mākslas strāvojumu pārstāvjiem.

1888. un 1889. gadā, apmeklējot Parīzi, George iepazinās ar simbolisma ideju paudējiem, tas stiprināja viņa negatīvo noskaņojumu pret Vācijā valdošo reālismu un naturālismu. Franču simbolistu Šarla Bodlēra, Stefana Malarmē un Pola Verlēna

ideju ietekmē tapa dzejoļi un žurnāla "Mākslas Lapas" (*Blätter für die Kunst*, 1892–1919) teorētiski programmatiskie raksti.

Tomēr George bija konservatīvs, nepieņēma Bodlēra tematiskās inovācijas – lielpilsētas tēlojumu, grotesku, neglītā estētiku, nerunājot nemaz par Malarmē sintakses deformācijām un vizuālajām stilizācijām, kaut arī savā dzejā kopš 1891. gada ieviesa konsekventu rakstīšanu bez pieturzīmēm un lietvārdu rakstīšanu ar mazajiem burtiem. Dzejas formas ziņā Georgem vistuvākais bija Pols Verlēns – vistradicionālākais no franču simbolistiem.

Estēticisms, mākslas autonomijas ideja un jūtīgums pret laikmeta problēmām ir Georges daiļrades vadmotīvi. Savdabīga protesta forma bija tā dēvētais Georges pulciņš, kura biedri bija iecerējuši radīt ideālas valsts, Georges vārdiem runājot, kopienas kodolu. Šajā grupējumā, kas veidojās ap žurnālu "Mākslas Lapas", iesaistījās dzejnieki Maksimilians Dautendejs, Karls Volfskēls, filozofs Ludvigs Klāgess un citi. Georgem piederēja galvenais vārds pulciņa iekšējās dzīves kanonu un dažādu doktrīnu izveidē. Tā ietvaros dzejai bija jākļūst par īpašu vingrināšanās tehniku noslēgtā lokā, lai pēc būtības apzinātos varas jēgu un īstenotu savu vēsturisko sūtību. Par "valsti" George dēvēja arī pulciņa locekļus. Tas saistās ar domu, ka vācu valoda ir īpaša dzejas valoda.

Apjomīgajā rakstu sērijā žurnālā "Mākslas Lapas" George uzsvēra, ka dzejnieka apziņā esošiem jēdzieniem jāpiešķir tēlains zemteksts un tam nepieciešama īpaša valodas forma. Šādas jaunradītas valodas sabiedriskais nozīmīgums, pēc Georges domām, rodams dzīves mistisko sfēru atklāsmē.

Ideja par tēlainu zemtekstu ir līdzīga tam, kā George izprata simbolu. Tas ir tikpat vecs, cik valoda un dzeja. George runāja par triju veidu simboliem – atsevišķu vārdu, vārda daļu, satura un mākslas radīšanas simboliem. To George sauca arī par dziļāko domu, kas piemīt katram būtiskam darbam. Savukārt īpaša garīgas patstāvības izpausme ir simboliskā redzēšana. Tā rodas no dvēseles dzīlēm – dzejas īpašā jēgas avota, lai subjektīva pieredze kļūtu par lietu objektīvu stāvokli un otrādi.[54]

Kalpot mākslai, īpaši dzejai, nozīmē spēju vienlaikus nošķirt tēlaino zemtekstu un racionālo, ieskaitot "visu valstisko un sabiedrisko"[55].

Par Georges dzejas mākslas kulmināciju uzskata dzejoļu ciklu "Dvēseles gads" (*Das Jahr der Seele*, 1897). Tā ir īpaša dabas lirika – gadalaiki ir dvēseles ainavas. George meistarīgi lieto tradicionālus pantmērus, parafrāzes, neparastus epitetus un metaforas, radot sarežģīti strukturētu, zināmā mērā noslēgtu dzejas formu. Raksturīgs piemērs ir dzejolis "Nāc līdzi mirušajā parkā"[56].

Nāc līdzi mirušajā parkā, skaties:
Tur svešu krastu smaidošajā lāsmā
Mirdz padebešu negaidītais zilums
Un gaismo dīķus, takas daudzās krāsās

Ņem dziļo dzeltenumu, maigo pelēko
Rēns vējš no bērziem un no mirtēm šalko
Vēl rozes vēlīnās nav novītušas
Vij vainagu un baudi skūpstus smalkus

Par astrām pēdējām vēl atceries
Tas purpurs pāri meža vīna stīgām
Un ja kas palicis no zaļās dzīves
To rudenīgā sejā viegli svied.

Dzejolī tēlots rudenīgs parks – un tomēr kaut kas vairāk. Ir radīta īpaša pasaule, kurā spoguļojas dzejnieka "es", jo apkārtējā realitāte nevar sacensties ar iztēlē mītošo.

Georges dzejai piemīt sapnim vai transam līdzīga atmosfēra, un tās mērķis ir iztēle – radīt tēlus, kas nav nosaukti vārdā un nav sastopami tekstā. George domāja, ka dzejā iespējama gluži vai acīm tverama skaidrība. Piemēram, vēlīnais dzejolis "Vārds"[57] (*Das Wort*) vēsta, ka pasaule nav skaidra, caurspīdīga, kamēr nav nosaukta vārdā. Vārdā nosauc acīmredzot Georges "personiskais dievs". Georges teorētiskajos rakstos pausta ideja par dzejas pārākumu pār visām mākslām: "dzejolis ir notikuma augstākā un galīgā izteiksme"[58].

Georges dzejai raksturīgas stingras, simetriskas panta formas, izsmalcināta leksika, anahronismi un arhaismi un vienlaikus intonācijas skaidrība, lakoniskums. Kas gleznieciībā ir līnijas izcēlums un krāsa, dzejā ir samēra un skaņas izvēle,[59] rakstīja George, kas valodas dziļumu mācījās no tautas dzejas. Krājumā "Vienības zvaigzne" (*Der Stern des Bundes*, 1914) George ir sasniedzis kāroto formas, satura un domas vienotību. Šim krājumam raksturīga koncentrēšanās uz vienkāršu izteiksmes formu, kas dažkārt robežojas ar abstrakciju.

Georges simboli un figurālās konstrukcijas sakņojas, no vienas puses, mākslas darba autonomijas idejā, no otras puses – Georges sociālajos un politiskajos uzskatos. Mākslas autonomijas ideja ir viena no vissarežģītākajām problēmām Georges daiļrades interpretācijā.

Mākslas autonomijas idejā, kā to paudis George, savijas simbola izpratne un valodas jaunrade, Stefana Malarmē "tīrās dzejas" (*poésie pure*) ideju iespaids un Georges savrupais skatījums.

Kā raksta filozofs Alberts Vēbers, 19. gadsimta nogalē Vācijā bija izveidojies tāds inteliģences tips, kuram 'garīgums' un 'politika' bija nesavienojamas lietas – gan teorijā, gan dzīves praksē.[60] Savukārt literatūrzinātnieks H. R. Klīnebergers liek vienlīdzības zīmi starp Georges un prerafaelītu "protestu pret sava laika kapitālistisko civilizāciju", viņaprāt, prerafaelītu tekstiem piemīt "sociālās kritikas elements", kas mākslas vēsturē nepietiekami novērtēts.[61]

Ja šāda kritika un protests bija viena no maģistrālēm, kas savienoja Georges un prerafaelītu mākslinieciskās sistēmas, tās vadlīnija varētu būt šāda: pirmkārt, vēsture virzās ačgārni, nevis progresa virzienā, un tam it kā jābūt protesta mērķim, vai stāv

uz vietas, kā nereti vēsta Rilkes dzeja. Otrkārt, ir iespējams, ka sakļaujas dzejas spēks un tā vara, kas virza vēsturi un sevi reprezentē sociālos un politiskos veidojumos.

Prerafaelītiem salīdzinājumā ar Georgi un viņa sekotājiem gan nebija tik vienotas programmas. Ja arī kaut kas tāds bija, vēsture un ikdienas dzīve bija jāpārvērš drīzāk ritualizētā apcerē un pārdzīvojumā, nevis izredzēto lokam paredzētā tehnikā. Prerafaelīti bija daudz ciešāk saistīti ar baznīcu un kristīgo pagātni. Tomēr prerafaelītu kultivētie mīti un simboli būtiski iespaidoja gan Georges pulciņu, gan viņa daiļradi kopumā. Zināmā mērā tie abi ir sinonīmi, jo īpaši hermafrodītisma jēgas laukā, kur prerafaelītu ietekme jūtama visvairāk.

Georges mākslinieciskās sistēmas, kā arī Georges pulciņa izpausmēs izšķiroša loma bija Platona dialogiem, īpaši dialogam "Dzīres" jeb "Simpozijs", un to interpretācijai hermafrodītisma simbolu kontekstā. Īpašs bija Erota tēls, par ko vēsta "Dzīres". Georges pulciņā to izprata kā konkrētu, "zemes dzīvē" īstenojamu funkciju. To raksturo, no vienas puses, audzināšanas programma saskaņā ar pulciņa pamatideju. No otras puses – apstākļi, kas pieļāva satuvināt hermafrodītisma idejiskos, kultūrvēsturiskos un fizioloģiskos aspektus.[62] "Arī brīvākie no brīvākajiem nevarēja iztikt bez tikumiskā aizsega [vainas izjūtas u. tml.], kas mums šodien ir pilnīgi bezvērtīgi,"[63] rakstīja George.

Varas iezīmētu ceļu uz ideālu realitāti un atpakaļ George stingri nenošķīra no cita Platona dialogu interpretācijas produkta – mīlestības, kas atsakās no apsēstības ar iemīļotā ķermeni, lai projicētos dvēselē un dzejā. Līdz ar to "erotiskais" savieno divus dzejas polus – audzināšanas ideālu, heroisku žestu un pašaudzināšanu, vingrināšanos.

Mīlestības jēgas centra attālināšana no miesas ir raksturīga tēma dzejniekiem – prerafaelītiem. Cerība savienot mākslinieciskū un reliģisku pieredzi 20. gadsimta sākuma mākslā bija tipiska problēma. Prerafaelīti domāja, ka transcendēt ķermeni, dzimumatšķirības ir iespējams, jo reliģiskai pieredzei ir nepieciešami materiāli objekti – baznīcas ceremonijas, skaisti cilvēki, daba un lietas. Jutekliski tverams skaistums, pārtopot simbolos, izgaismo Hermafrodīta vaibstus.

Georges attiecības ar reliģiju bija sarežģītas. Savukārt ideja, ka fiziskā pasaule var iegūt pārlaicīgas kvalitātes, ir viens no Georges dzejas vadmotīviem. Tam nav svešas mākslas un reliģijas sintēzes ieceres prerafaelītu garā, un šādam hermafrodītiskam skaistumam piemīt arī Narcisa vaibsti.

Dzejnieks Georges dzejolī "Spogulis"[64] (*Der Spiegel*) no cikla "Septītais gredzens" (*Der siebente Ring*), meklējot apliecinājumu savām alkām veselumā, ilgstamībā, saduras ar sevis paša spoguļattēlu. Tas var sastingt, līdzīgi kā mītā Narciss nespēj atrauties no sava spoguļattēla un ir lemts nāvei. Tas var kļūt par ideālu "es" projekciju, līdzīgi kā George iztēlojās sevi Dantes profilā. Krājuma "Dzīves paklājs un dziesmas par sapni un nāvi" prologā šādu iespēju simbolizē eņģelis, lai gan tas ir ambivalents tēls, arī dzīvinoša skaistuma vēstnesis.

Hermafrodītisma simboli Georges dzejā ir savdabīgas atgādnes arī par romantiķu tekstos pausto dabas un cilvēka sākotnējas harmonijas ideju (Bleiks, Šellijs, Novāliss, Šlēgels). Šiem simboliem ir sena vēsture, kuru Rietumeiropas kultūrā raksturo spriedze starp divām izvēles iespējām cilvēka liktenīgajā aicinājumā uz pilnību, harmoniju: vai nu mistiska pieredze un tai atbilstoša tehnika, vai arī laulības dzīve, ko atbalsta laicīgās institūcijas un svētī baznīca. George pazina šādu spriedzi – kā protestu un vienlaikus pašam sava ceļa meklējumus.

George runāja par šīs pasaules un viņpasaules atbilstību vai radikālu satuvināšanos. Viņš ticēja, ka spēcīga personība spēj paredzēt un krasi mainīt vēsturi. Šīs idejas Georges daiļradē savstarpēji cita citu papildina. Georges, Rilkes un Hofmanstāla vēstījumi par lietām piemītošu mūžības dimensiju ir līdzīgi tādā nozīmē, ka tās bija gan dziļi personiskas rūpes par dzīvei nepieciešamāko lietu atpazīstamību un klātbūtni pasaules veselumā, gan dzejas tēlos izteikts brīdinājums par mākslas norietu modernajā laikmetā.

Georgem kristīgā reliģija un baznīca bija galvenokārt vēstures atpakaļgaitas bremzes mehānisms, tiesa, pakļāvīgs tai korozijai, ko sauc par progresu. Tomēr George ir pateicīgs tam par sengrieķu kultūras saglabāšanu un nodošanu ģermāņu tautām. No 90. gadu vidus Georges dzejā kļūst izteiktāka vācu nacionalitātes tēma, un pulciņā tiek uzņemti gandrīz tikai vācieši.

Georgi fascinēja viduslaiku, jo vairāk – sengrieķu pasaule, kuru pārejās iemiesots kāds mūžīga skaistuma ideāls un tā laikmetīgās atblāzmas. Tomēr tā zemteksts rodams prerafaelītu – īpaši Raskina un vācu romantiķu idejās, tostarp Novālisa darbā "Kristietība jeb Eiropa" (*Die Christenheit oder Europa*) – vēstījums par harmonijas laikmetu jeb viduslaikiem un tā norieta kulmināciju Apgaismībā. Būtiskas bija arī Helderlīna himnas, kur antīkajiem dieviem, reiz izraidītiem no vēstures, jāatgriežas atjauninātā vācu kultūrā. Helderlīnu George sauca par lielo pravieti un mācījās no viņa dzejas formas.

George rakstīja, ka mākslinieks nenodarbojas ar "visaplaimošanas sapņiem". Tomēr viņa "ticībai spožai atdzimšanai" – gan "protestam", gan centieniem pēc dzejas pilnības – bija jāsakrīt ar sabiedrības pārveidi, tās nodošanu vai atgriešanu apgarotas varas aizbildniecībā.[65]

Georgi fascinēja Nīčes idejas par dzīvi kā varas dziņu, kuras vēsturiskās metamorfozes atklājas Pārcilvēka tēlā. Tās bija izšķirošas Georges vitālisma doktrīnas iecerē, lai sakausētu vienotā jēgā dzejnieka pravieša sūtību un tās īstenošanai liktenīgās dabas dāvanas – jauneklīguma – aprūpi. George sevi dēvēja par jaunatnes, jaunības spēka atmodinātāju, dzīves nogalē centās uzturēt ciešus personiskus kontaktus tikai ar jauniešiem tuvu pilngadības vecumam.

Georges vēlīnā dzeja apkopota krājumā "Jaunā impērija" (*Das neue Reich*, 1928), nacionālsociālisti centās Georgi piesaistīt savu runasvīru pulkam, jo Georges skaistuma un atjaunotnes kultu viņi saistīja ar vācu kultūras un nacionālās identitātes

misiju. Taču George "jauno impēriju" izprata vienīgi kā garīgu veidojumu un centās atturēt arī savus skolniekus no pievēršanās politiskajai demagoģijai, kas viņam pilnībā tomēr neizdevās. Georges vārdu vai vismaz Georges pulciņa vārdu mēdz saistīt ar fašismu, jo šīs ideoloģiskās doktrīnas pamatus radījis bijušais Georges pulciņa dalībnieks Ernests Bertrams.

1933. gadā, pie varas nākot nacionālsociālistiem, Jozefs Gēbelss piedāvāja Georgem Vācu dzejas akadēmijas prezidenta vietu. No tās George atteicās un izceļoja uz Šveici, kur 1933. gada 4. decembrī mira.

Rainers Marija Rilke

Rainera Marijas Rilkes daiļrade rada asociācijas ar vārdu savienojumu "dzīve tekstā". Svešajam līdz ar pazīstamām un ierastām lietām jāienāk valodā vai dzejā, satuvinot jautājumus, kā dzejolis rodas, kā tas uzrakstīts un kā apjēdzams.

Rilkes dzeja ir ļoti personiska, lai gan viņa "dzīve tekstā" pārklājas ar laikmetam liktenīgiem kultūras fenomeniem. To mēdz saistīt ar estēticismu, ar pilsētas dzīves apjūsmošanu, savdabīgiem izskaistinājumiem vai simboliem, apcerīgu toni un bijību pret svešādo, mistisko. Šādu izsmalcinātību Rilke izjuta gan alkās pēc patības un pelnītas atzinības, gan meklējot dzejas un mūzības samēru, jo īpaši daiļrades briedumā. Viņu nodarbināja jautājums, kā rodas dzejoļi un kam par to jāpateicas.

Rilke daudz ceļoja un dievināja eksotiskas zemes, arī ceļotāju rokasgrāmatas. No jaunības dienām viņu fascinēja smalki audumi un interjers, mode. Liecība par to ir visai novatoriskais Rilkes dzejolis "Vilciens šodien modē" (*Die Schleppe ist nun Mode*), kas publicēts sešpadsmit gadu vecumā.

Rilke bija izglītots un erudīts mākslas vērtētājs, tostarp glezniecības, lietišķās mākslas un arhitektūras lietās, kaismīgs teātra un baleta cienītājs. Slavenās monogrāfijas par Rodēnu (*Auguste Rodin*, 1903) autors, viens no pirmajiem, kurš analītiski rakstīja par modernās mākslas virzieniem. Rilkes tulkojumu un atdzejojumu klāstā ir franču simbolisti, angļu romantiķi, prerafaelīti, Pols Valerī un citi.

Iemantojis atzinību un parasti būdams gaidīts viesis augstākajās aprindās Parīzē, Berlīnē, Minhenē un citur, Rilke prata būt draugos ar politisko eliti. Dzejnieka plašāka publicitāte aizsākās uz estēticisma viļņa, un to spēcināja mākslas tirgus. Kopš 20. gadu sākuma Rilke baudīja mecenātu labvēlību. Pastāvīgas viņa pavadones – gan iedomātas, gan īstas – bija dažādas dvēseles kaites, grūtsirdība, depresija.

Rilki interesēja psihoanalīze, jo vairāk – reliģiskas tradīcijas, seni un jaunlaiku ezoterie novirzieni un tehnikas. Tomēr kā īsteno dziedinātāju viņš izvēlējās literatūru.

Rainers Marija Rilke dzimis Prāgā, tur pagāja viņa bērnība un skolas gadi (līdz 1896. gadam). Māte Sofija, augusi pārtikušā ģimenē, bija emancipēta sieviete. Viņas uzskatus iespaidoja gan izcelsme un valdonīgais raksturs, gan vēlme atdarināt aristokrātisku gaumi, gan neveiksmīgā laulība ar Jozefu Rilki. Sofija nespēja samierināties ar vīra neizdevušos militāro karjeru. Viņi šķīrās, kad Raineram bija deviņi gadi. Rilkes mātei bijušas arī literāras ambīcijas un interese par okultām parādībām. Tomēr dzejnieka attiecības ar vecākiem bijušas atturīgas, ar māti Rilke pēdējo reizi ticies 1915. gada oktobrī.

Vecāki varētu būt prototips Rilkes radītiem tēliem vairākos nozīmīgos darbos. To vidū jāmin "Maltes Laurida Briges piezīmes" (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), agrīnais autobiogrāfiskais stāsts "Ēvalds Tragi" (*Ewald Tragy*), dzejolis "Mana tēva jaunības portrets" (*Jugend-Bildnis meines Vaters*) no cikla "Jauni dzejoļi" (*Neue Gedichte*, 1907), "Ceturtā elēģija" (*Die vierte Elegie*).

Ar Rilkes bērnības vidi – zināmā mērā pretmetu agrīnajai jaunībai – tiek saistītas tādas viņa daiļrades šķautnes kā Narcisa un androgēnā motīvi. Māte mazo Raineru tērpa meiteņu drēbēs, it kā lai kompensētu meitiņas nāvi, vēlējās saredzēt dēlā tādu kā vīrietiski sievišķā ideālu. Daļēji tas atbilda Sofijas pārliecībai un tolaik augstākajās aprindās pieņemtajiem audzināšanas kanoniem.

Vairāk nekā četrus gadus Rilke pavada karaskolā. Karaskolas audzēkņi nēsā iespaidīgu uniformu, un jaunajam Rilkem tas patīk. Tomēr karaskolā gūtā mācība, reglamentētais dzīvesveids, vientulība izrādījās ļauns murgs. Atmiņas par to Rilki vajāja vai visu mūžu.

Aptuveni pusgadu pirms došanās uz Minheni, 1896. gadā, Rilke studē Kārļa Ferdinanda universitātē filozofiju, literatūru, mākslas vēsturi, jurisprudenci. Iznāk Rilkes dzejoļu krājumi "Dzīve un dziesmas" (*Leben und Lieder*, 1894), "Ziedojums lariem" (*Larenopfer*, 1895). Nākamie ir krājumi "Ar sapņu kroni galvā" (*Traumgekrönt*, 1896) un "Advente" (*Advent*, 1897). Rilke par saviem agrīnajiem dzejoļiem izteicies visai rezervēti.

"Ziedojums lariem" ir zīmīgs ar interesantu Prāgas kultūrvides tēlojumu. Tomēr liriskais varonis jūtas izstumts no šīs vides. Līdzīgas robežsituācijas atpazīstamas arī populārajā Rilkes prozas darbā "Maltes Laurida Briges piezīmes": "..izvairīšanās, plaisas, spriedze sērijveidā .. izvairīšanās no dzīves pieredzes dažādības modernā pilsētā"[66]. Tas, cik savādā veidā varonim jāsaduras aci pret aci ar "nesamierināmu un naidīgu tagadni"[67], kļūst par vienu no galvenajām Rilkes tēmām.

No 1904. līdz 1914. gadam Parīze bija Rilkes dzīves ģeogrāfiskais centrs. Tur viņš kļūst par ievērojamā skulptora Ogista Rodēna privātsekretāru un uzraksta monogrāfiju. Rodēna autoritāte veido Rilkes izpratni par to, ka mākslas darbi, lai arī meistardarbi, ir drīzāk darinājumi nekā iedvesmas vai iztēles augļi. Rilke nonāk atšķirīgu poētisko sistēmu krustcelēs.

Tomēr līdz Parīzes periodam Rilkes biogrāfijā ir divi izšķiroši notikumi. Neilgi

pēc mākslas vēstures studijām Minhenē un Berlīnē Rilke sāk pelnīt iztiku, rakstīdams par mākslu. 1897. gadā viņš satiek Lū Andrea-Salomi.

Lū Andrea-Salomei – ievērojama persiešu valodas profesora Frīdriha Karla Andrea sievai – savulaik bijušas intīmas attiecības ar Frīdrihu Nīči. Viņa labi pazinusi Zigmundu Freidu un viņa mācību. Lū iespaidā Rilke dodas ceļojumos – vispirms 1898. gadā uz Itāliju, tad 1899. un 1900. gadā uz Krieviju.

Viens no pavērsieniem Rilkes daiļradē saistīts ar Krievijas ceļojuma iespaidā uzrakstīto trīsdaļīgo ciklu "Stundu grāmata" (*Das Stundenbuch*, 1905). Šī cikla vadlīnijas atspoguļo Rilkes eseja "Par mākslu"[68] (*Über Kunst*, 1888–1889). Tajā Rilke polemizē ar Ļevu Tolstoju, kurš esejā "Kas ir māksla" (1879) paudis domu, ka māksla spēj vienot ļaudis, sniedzot pārpasaulīgas reliģiskas atziņas. Rilkem māksla ir dziļi iekšējs pārdzīvojums starp atklāsmi un atzīšanos. Rilke tuvojas autonoma un pašpietiekama mākslas darba idejai, kas caurstrāvo viņa laikmetu, īpaši simbolisma estētikai, ar kuru Rilke pamazām veido ciešāku dialogu. Tieši gadsimtu mijā Rilkem kļūst aktuāla izvēle uztvert dzeju vai nu kā intuitīvu, vai intelektuālu aktu.

"Stundu grāmatā" šīs mīklas saistītas ar Dieva tēlojumu – kaimiņu aiz "plānas sienas", ne vairs kaut ko pārdabisku "tur augšā". Dievs it kā noslēdzies sevī, "kluss un viens":

Dievs, kaimiņ mans. Ja kādreiz klauvējiens
mans garā naktī dimd pa visu telpu,
tad tas ir tāpēc, ka es tavu elpu
vairs reti dzirdu, kad tu kluss un viens.
Ja tev varbūt ko vajag šad un tad
un nav kas nāk un dzērienu tev sniedz,
tad man ar mājienu to manīt liec.
Jo es – tepat.

Ir mūsu starpā tikai plāna siena –
aiz nejaušības; jo var būt, ka birst
no tavas acs vai manas lāse viena
un siena irst
bez skaudruma un skaļuma.

No taviem tēliem tā ir uzcelta.
Un tavi tēli mani sveic kā vārdi.
Un, kad reiz manī gaisma iedegsies,
kas tavos dziļumos ļaus lūkoties,
to saslāņos tad tavi mūžu zārdi.

Un mani jutekļi kā tukši ārdi
bez mājvietas – no tevis nošķirsies.[69]

(Dievs, kaimiņ mans)

Dievs kļuvis par metaforu jaunrades jēgas un tās līdzekļu nošķirumam, mākslas objektam, uz ko tagad vērsts dzejnieka skatiens.

Nojautas un nepārejoša mīlestība ir tēli, sarežģītas sistēmas visu to Rilkes mediju vidū, pie kuriem viņš turpmāk nemitīgi atgriežas – īpaši krājumā "Duinas elēģijas" (*Duineser Elegien*, 1923) un "Soneti Orfejam" (*Die Sonette an Orpheus*, 1923). Tiem jāpauž dzejas iespējamība. Tas pats skatiens, kas sevī atklāj dzīles, var samainīt vietām, sajaukt 'kaimiņus' viņpus un šaipus 'plānās sienas' – 'augšu' un 'apakšu', 'dziļumu' un 'virskārtu'. Tās ir abstrakcijas, starp kurām nav tiešas pārejas: subjekts un objekts; "es" un pasaule; laiks un mūžība; kustība un norimums; spogulis un tā attēls u. tml.

"Siena" ir valodā un dzejā atklājams, tomēr nepārvarams apziņas ierobežojums. Tomēr "no tavas acs vai manas lāse viena / un siena irst".

Nepārejošai jābūt tādai mīlestībai, kurai nav objekta. "Plānā siena – aiz nejaušības" – ir identiska gan ar pasauli un mūžību, gan dzejnieka "es":

> [..] esam mēs šķietami
> nepieciešami šim zūdošajam visam visapkārt, kas
> aizskar tik savādi mūs. Mūs – tos viszūdošākos. .. Bet vienu šo
> reizi būt bijušam, kaut arī vienu vien reizi:
> būt bijušam šīszemes cilvēkam – tas vairs nav atsaucams.[70]

Laiks jāiegremdē sevī, jāpārvērš par vienīgo robežu, it kā telpu. Lietām jāzaudē sajūtās tveramās aprises un utilitārā pievilcība, lai tās kļūtu par skaistuma iemiesojumu, varbūt klusumu. "Bet mēs, izšķiežot sirdis, slepeni ietaupām."[71] Vārdiem jābūt atpazīstamiem kā visam tam, ko redz un kas notiek (degošā eļļas lampa), nevis tāpēc, ka tie norāda uz to, kas nav klāt, – Dievu aiz "plānās sienas". Šādās pārejās manāmas franču simbolisma iezīmes.

Tās caurauž Rilkes daiļradi Narcisa, spoguļa un eņģeļa līdzībā, tomēr pārklājas tikai daļēji. Šie tēli ir saistīti ar laika norimuma un lietu pašpietiekamības situācijām, kas iezīmē sastingumu vai nāvi kā Narcisam mītā. Spogulis vai pat atspulgs uz kapakmens var būt autonoms medijs. Tas var projicēt, atgriezt atpakaļ skatienam tā psihisko enerģiju, attēlu. Spogulis ir kā eņģeļi –

> .. telpas no dzīvībām, bruņas no laimes, jūkļi no
> vētraini jūsmīgām jūtām, un pēkšņi – pa vienam –
> spoguļi, kuri ikviena prom plūstošo skaistumu
> atsmeļ un atlaista atpakaļ sejās.[72]

Cits Rilkes medija tips raksturīgs dzejoļiem, kas tapuši pēc 1900. gada, tostarp ciklos "Tēlu grāmata" (*Das Buch der Bilder*, 1902), "Jauni dzejoļi" (*Neue Gedichte*, 1907) un citos. Tie ir kropļi, ubagi, trakie – dzīves izstumtie. Šīm būtnēm ļauts pārvērst caur ciešanām laiku patībā vai mūžībā. Kaut kas līdzīgs lemts māksliniekiem, svētajiem, neveiksmīgiem mīlniekiem, tēliem, kas iezīmē tādu kā ideāltipu.

Īpaša loma šajās variācijās ir bērna tēlam. Rilke it kā savieno atšķirīgas mākslinieciskas sistēmas vai to pazīmes. Jāpiemin romantiķiem raksturīgas personifikācijas: dabiskuma un kristietības kanona, kā arī izglītības sistēmas (Apgaismības ideālu) konflikts (Ruso); radoša iztēle, spontanitāte, atvērtība, kā arī nostalģija pēc zaudētas realitātes vai idealizētas pagātnes kā Tīkam, Novālisam, Brentano. Nozīmīgs avots šīm variācijām varētu būt Fjodora Dostojevska romāni.

Bērns Rilkes tekstos ir gan neaizsargātības un izolētas patības, gan īpašas gudrības, redzējuma iemiesojums. Arī 20. gadsimta zīme. Būtiska Rilkes vēlīnās daiļrades kontekstā ir epizode "Ceturtajā elēģijā":

> Kas bērnu parādīs, kā stāv viņš? Un kas iecels
> starp zvaigznēm viņu, un kas attāluma mēru
> tam rokā iedos?[73]

Agrīnajos krājumos bieži sastopami vārdi "mūžība", "mūžīgs". Vēlīnajos tekstos Rilke no tiem izvairās, tāpat arī no vārda "Dievs". Tā vietā figurē dažādas laiktelpas jēgas, piemēram, "piepildītais laiks". Šādas simbolu sistēmas raksturīgas galvenokārt Rilkes vēlīnai dzejai. "Stundu grāmatā" kāda pārpasaulīga īstenība tā satuvinās ar cilvēka apziņu, ka dzeja kļūst iespējama. Tomēr mākslinieks ir robežcilvēks – te atsvabinājies no laika plūduma un mēra, te spiests dalīties ar pasauli laika nogriežņos vai dzīvot kā vienpatis, pat viņa dievs – mākslas darbs – ir "cits".

1907. gadā iznāk krājums "Jauni dzejoļi", gadu vēlāk – "Jauno dzejoļu otrā daļa" (*Der Neuen Gedichte anderer Teil*, 1908). Tos bieži uzskata par vienotu krājumu. Rilke visai daudz izteicies par to, kas šajos dzejoļos jauns. Būtiskākais – tēlojumā uzsvērtas lietu telpiskās kvalitātes, lietas tiek it kā attālinātas no laika. Rilke vēlējies attēlot objektu tādu, kāds tas ir, nevis atklātu ierobežotā uztvēruma aktā.

Kā atzīmē literatūrzinātniece Judīte Riāna, īpaši sarežģīti, ņemot vērā Rilkes piedāvāto skaidrojumu, interpretēt šajos ciklos dzejoļus ar biblisku tematiku. No salīdzinoši vienkārša vai vienkāršota Bībeles stāsta Rilke sev raksturīgā manierē izveidojis sarežģītu, kompleksu naratīvu, kas sižetiski var būt visai atšķirīgs no oriģināla, piemēram, dzejolis "Dāvids dzied Zaulam" (*David singt vor Saul*)[74].

Tādos pazīstamos Rilkes dzejoļos kā "Zilā hortenzija" (*Blaue Hortensie*), "Tornis" (*Der Turm*), "Flamingo" (*Die Flamingos*), "Senais Apollona torss" (*Archaischer Torso Apollos*) ir daudz tiešu vai netiešu 19. gadsimta otrās puses mākslai raksturīgu alūziju, īpaši no franču simbolisma, ieskaitot Bodlēru, kā arī prerafaelītu dzejas un gleznie cības. Tās ir arī bieži sastopamas minētā laika posma mākslas iezīmes – izsmalcināta leksika, eksotiski augi un dzīvnieki, antīkās un viduslaiku kultūras liecības un pieminekļi, raksturīgas Bībeles tēmas, fantastiskas ainavas, tādi tēli kā Venēcija, Kapri sala. Un tomēr Rilkem bija jāpārveido laikmetīgajai franču dzejai raksturīgas formas, valodas konstrukcijas, saduroties ar izsmalcinātas autora gaumes klātbūtni vai auru. Pašas lietas joprojām ir smalkas, kaut arī nepakļāvīgas, drīzāk tas ir dzejas valodā iespējamais attēlojuma veids.

Divu dzejas kultūru samēra meklējumos būtisks ir Rilkes dialogs ar Šarlu Bodlēru. Literatūrzinātniskās apcerēs bieži salīdzināti Rilkes dzejolis "Pantera" (*Der Panther*)[75] un Bodlēra "Albatross"[76]. Albatross Bodlēra dzejolī – "šis gaisa ceļotājs" un "drošais skaistulis" – sagūstīts un bezpalīdzīgs uz kuģa klāja – ir dzejnieka simbols, tas, kas redz kā no putna lidojuma visu, tas, kam "milzu spārni traucē iet". Arī Rilkes panteras tēls saistīts ar redzēšanu: ".. caur spraigiem locekļiem līdz sirdij aizgājusi / ikviena līnija, ko skaudrās acis sedz" un ir "sagūstīts", bet atšķirīgā nozīmē – dzejniekam jāiemieso laika un mainīgās pasaules norimums, telpiskošana, figurācija, vienlaikus viņam jātur uz saviem pleciem grandiozā spoguļa – eņģeļa – Narcisa konstelācija.

Līdzīgi kā "Stundu grāmatā", "Jaunos dzejoļos" Rilke mēģina arvien no jauna sakausēt lietas vērojuma un tā valodiskās izteiksmes jēgu. To rosināja Rodēna skulptūras, gaismas atstarojums plaknēs un to faktūrā, saspēle, it kā plaknes kļūtu kustīgas un dzīvas. Rilkes dzejas tapšanas fons bija diskusijas par mākslas darba, gan vizuāla, gan tekstuāla, nolasāmības iespējamību.

Kad sākas Pirmais pasaules karš, Rilke saraksta Helderlīna himnu formā un noskaņā ieturētu ciklu "Pieci dziedājumi" (*Fünf Gesänge*, 1914), kurā no tālas senatnes nācis kara dievs satricina pasauli kā postošs vulkāns. Šis teksts viesis ne mazums strīdu un pārpratumu – ne tikai kara dieva dēļ, bet arī tāpēc, ka 1914. gadā publicēts almanahā "Kara almanahs 1914. gadam" (*Kriegsalmanach für das Jahr* 1914) līdztekus patriotiskiem dzejoļiem.

Rilkes dienests ķeizariskās Vācijas armijā nozīmēja gatavot oficiālus ziņojumus par kauju apstākļiem un upuriem. Realitāte kļūst aizvien skarbāka, un Rilke pārdzīvo dziļu depresiju, kas iespaido viņa literāro darbību – tā apsīkst. Dzejnieks tomēr aktīvi seko līdzi politiskajiem notikumiem, apspriež tos vēstulēs. 1919. gadā, saņēmis uzaicinājumu uzstāties Šveicē ar dzejas lasījumiem, Rilke dodas prom no Vācijas, daudz ceļo un Vācijā vairs neatgriežas.

Pirmos divus dzejoļus no "Duinas elēģiju" cikla Rilke uzraksta 1912. gada janvāra beigās un februāra sākumā – Duinas pilī uz stāvas klintsradzes, vējainā laikā un visai drūmā savas dzīves posmā, pārējos astoņus dzejoļus – desmit gados. Ciklu Rilke pabeidza, spējas iedvesmas pārņemts. Rilke uzraksta 24 sonetus, kopā šajā ciklā ir 55 dzejoļi, un vienlaikus atgriežas pie "Duinas elēģijām". Gandrīz reizē ar divām elēģijām, septīto un astoto, divu elēģiju fragmentiem, devītās un desmitās, top puse no tiem 55 dzejoļiem, kurus Rilke apvieno ciklā "Soneti Orfejam". Cikls pabeigts ļoti īsā laikā.

"Duinas elēģijām" un "Sonetiem" ir daudz kopīga gan ideju diapazonā, gan sarežģītajās tēlu, sabalsojuma un sintakses struktūrās. Nereti tās Rilkem liek atgriezties pie jau zināmām tēmām, piemēram, pie idejas par acīm netveramā pārtapšanu redzamajā un otrādi. Kā atzīst literatūrzinātniece Judīte Riāna, būtiski ierosmes avoti, īpaši "Duinas elēģijās", saistīti ar kaut ko arhitektonisku vai ģeometrisku – sfērisku.

To vidū viņa izceļ Rūdolfa Kasnera grāmatu "Misticisms, mākslinieki un dzīve", Vilhelma Hauzenšteina grāmatu par Paulu Klē. Klē gleznas un grafika Rilkem raisīja pārdomas par to, kādi figurālas izteiksmes ierobežojumi nekādā ziņā nav pieļaujami abstrahētā mākslinieciskā izteiksmē, viņš uzsver, ka Pola Valerī rakstā "Paradokss sakarā ar arhitektu" (*Paradoxe sur l'architecte*) teikts, ka norieta kultūrā dzims arhitekts ar mūziķa dvēseli, viņš atgriezīs "orfiskā" laikmeta garu, kas reiz mājojis marmora statujās.[77]

"Duinas elēģiju" tapšanas laikā Rilkem kļuva nozīmīga ideja par dzeju kā kaut ko tādu, ko diktē nezināms spēks. Riāna to piemin kā simbolisku, ja ne tieši izteiktu Rilkes atbildi Stefanam Georgem. Georges dzejas krājuma "Dzīves paklājs" ievaddzejolī parādās eņģelis kā savdabīgs *deus ex machina*, lai atrisinātu dzejnieka iekšējo, radošo konfliktu, kas ir arī gaidas. Kaut ko tādu izjutis Rilke, rakstot "Duinas elēģiju" ciklu.[78] Minētā diktēšana Rilkes dzejā saistīta nevis ar "atrisinājumu no augšas" vai mūzas pieskārienu, bet drīzāk ar tādiem kā mājieniem:

> mūzika drosmīga pāršķēla stingumu sauso,
> ka telpā, no kuras uz mūžīgiem laikiem tik pēkšņi
> dievišķīgs jauneklis aizgājis, tukšums sācis ir
> vibrēt ar trīsām, kas mierina, aizrauj un palīdz.[79]

Kā atzīmē Riāna, tie caurstrāvo Rilkes vēlīno dzeju, jo īpaši ciklu "Soneti Orfejam", un apliecina nereti vienā vārdā – mājienā dzejā iespējamo alūziju kodu no sengrieķu mīta par Orfeju līdz tā modernajiem atvasinājumiem, ieskaitot Valerī poētiskās versijas, no orfiķu mistērijām un seno ēģiptiešu "Mirušo grāmatas" līdz Gētes, Klopštoka, Helderlīna un citu darbu alūzijām. Riāna secina: Rilkes dzeja uzrunā lasītāju tieši, gluži vai ar argumenta spēku, tūdaļ apelējot pie lasītāja izpratnes, – šīs dzejas noslēpums ir neizpaužams. Tā "ir mediators starp antīkām retoriskas uzrunas figūrām un modernā laikmeta vēlmi šķērsot robežu starp dzīvi un mākslu"[80].

Rilkes dzejā šādai robežai ir līdzīga dzejoļa iespējamības un jēgas mainīgā saikne. Ja tā ir stratēģija, tai jēgu piešķir iedvesma, darinājums un diktēšana – pārejas starp domu, nojautu un dzejas tehniku. Tajās atpazīstami un īpašu nozīmi iegūst redzes un laiktelpas tēli no "Stundu grāmatas" līdz "Sonetiem". To būtība ir Rilkes dzejā paustā vēstījumā: modernajā pasaulē realitātes izjūtai draud maldi, un dzejniekam tai jāpiešķir tāds apveids, figūra, lai lietas izturētu sadursmi ar pieaugošo abstrakciju masu:

> Kad sula uzvārās zem augļa rāmās mizas,
> kad taurenis mirst, bezcerīgi sapinies šīs dienas atpītajās bizēs,
> un taurenim uz spārniem novīst neatmināts – kā tava seja raksts,
> izkūst lappuses un no dzejoļa paliek tikai melnā kaislības dakts.[81]

Bertolts Brehts

Bertolta Brehta dzejas oriģinalitāti vācu modernās dzejas procesā var raksturot divos aspektos. Pirmkārt, tā kontrastē ar pārdzīvojuma un noskaņojuma dzejas tipu vai tradīciju, kā arī ar vācu dzejas dominanti 20. gadsimta sākumā. Otrkārt, Brehts savus nozīmīgākos darbus saraksta marksisma iespaidā. Marksismam ir būtiska mākslas pieejamība visplašākajiem sabiedrības slāņiem, mākslas saprotamība, ikdienas problēmu un sociālās dzīves attēlojums.

Brehta dzeja aktualizē dzejas un retorikas attiecības, figūru saspēli. Tā pārstāv Veimāras posma vācu dzejai raksturīgo tendenci kļūt vairāk publiskai, iemiesot jaunas attiecības ar lasītāju – gan tādu, kuram pati dzejas māksla ir kaut kas svešs, gan arī tādu, kurš labi orientējas šajos jautājumos.

Novēršanās no pārdzīvojuma, noskaņas dzejas vairāk pārstāvēta Brehta dzejā, mazāk teorijā.[82] Brehts izceļ šī aspekta novatoriskumu pretstatā "Gētes gadsimta" epigoņiem vai ar to idejiski saistītiem autoriem, ieskaitot Trāklu un Rilki.

Realitātes un jaunrades, autora un liriskā varoņa atbilstības problēmas pārdzīvojuma, noskaņojuma dzejas kontekstā un Brehta dzejā ir līdzīgas – autors veido dialogu ar lasītāju. Brehtam kā dzejniekam marksistam bija būtisks dialoga atklātības faktors. Dzeja, kas vēsta par kādu dziļi subjektīvu pieredzi, viņam likās salkana vai samākslota. Tomēr Brehta attiecības gan ar publiku, gan vācu dzejas tradīciju ir sarežģītākas, nekā Brehts tās projektējis teorijā un publiskajā dzīvē.

Dialogs Brehta dzejā ir ne tikai savdabīga saspēle, bet arī spriedze starp vēsturisko Brehtu un dzejas tēlos, figūrās runājošo "es", starp dzejnieka meistarību, izteiksmes veidu un publikas gaumi. Šāda spriedze Brehtam bija pārdzīvojums – īpaši 20. gadu sākumā Berlīnē, kad jaunais, provinciālā vidē augušais Brehts sadūrās ar lielpilsētas īstenību, kā arī pēctrimdas jeb VDR posmā, kad Brehtam bija jākļūst par proletariāta valsts dzejnieku.

Brehts dēvēts par vienu no izcilākajiem atskaņotā panta meistariem 20. gadsimta vācu dzejā. Brehta dzejai nav svešas tradicionālas dzejas formas – parodija, veltījuma dzejoļi, kā arī – īpaši vēlīnajā daiļradē – liriskas tēmas. Valodas konstrukcijas tajā tuvinātas ikdienas valodai tā, ka ikdienišķam faktam ir īpašs poētisks spēks.

Līdzīgi kā lugās, arī dzejoļos Brehts ir nozīmes saspēles jeb zemteksta meistars. To vidū ir mākslinieciski spēcīgi dzejas un propagandas apvienojumi ciklā "Svendborgas dzejoļi" (*Svendborger Gedichte*, 1939) vai dzejas formu hibrīdi "Atmiņas par Mariju A" (*Erinnerung an die Marie A*, 1920) – it kā mīlas dzejolis un tā parodija, "Bukovas elēģijas" (*Buckower Elegien*, 1953) – it kā elēģiju cikls, kur neiztrūkst ne dzēlīgas kritikas, ne propagandas.

Interesei par folkloru un tās izpausmēm dzejā, ar ko slavens romantiķu un Gētes laikmets, Brehts pretstatīja savus slavenos songus un "dzejoļus lietošanai". Jāpiemin arī balādes, kurās stilizētas Fransuā Vijona skarbās un skanīgās frāzes, vēstot par

dzīves ēnas pusēm, stingri ieturēta panta ritmiskā organizācija. Brehts ir viens no spilgtākajiem pilsētas dzejas – tā sauktās asfalta lirikas pārstāvjiem vācu literatūrā.

Eižens Bertolts Frīdrihs Brehts dzimis Bavārijas pilsētā Augsburgā papīrfabrikas īpašnieka ģimenē. Viņa māte ir dievbijīga protestante, kas nodarbojās ar mājsaimniecību. Brehta attiecības ar tēvu sarežģījās, kad Brehts pretēji vecāku gribai izlēma kļūt par literātu.

Divus semestrus Brehts studēja Minhenes universitātē medicīnu un dabaszinātnes. 1918. gadā, atbrīvots no aktīvā karadienesta, vairākus mēnešus strādāja par sanitāru Augsburgas kara hospitālī. 1921. gada novembrī Brehts devās uz Berlīni, apņēmības pilns to iekarot. Jau 1922. gada aprīlī slikto sociālo apstākļu dēļ viņš bija spiests atgriezties Augsburgā. Šiem faktiem Brehta radošajā biogrāfijā ir ne mazāk būtiska loma kā Kārļa Marksa "Kapitāla" studijām 1926. gadā un Brehta lugas "Bungas naktī" (*Trommeln in der Nacht*, 1922) panākumiem Minhenes Kamerteātra iestudējumā.

Provinciālajā Augsburgā Brehts jutās labi. Viņš pazina savu publiku, tās simpātijas un zināja, kā tās iegūt. Brehta dzejā kultivētais nihilisms un vitalitāte zināmā mērā bija šādai saskarsmei nepieciešama. Jau Brehta agrīnie dzejoļi apliecina īpatnēju saikni starp autora iztēli un prasmi uzsvērt dzejas valodas literāro, zināmā mērā atsvešināto būtību. 20. gadu sākuma dzejoļos pilsēta vairs nav piedzīvojumu meklētājiem, klaidoņiem, pirātiem – jaunā Brehta iedvesmas brīvībai – nolemta vide. Tā kļuva par sāpīgu pieredzi, Brehtam mēģinot apliecināt savu talantu Berlīnē, pilsētā, kurā ir gandrīz divdesmit piecas reizes vairāk ļaužu nekā Augsburgā un kurā valda džungļu likumi. Tas ir Brehta 20. gadu sākuma dzejā neiztrūkstošs zemteksts.

1922. gada 26. aprīlī vilcienā no Berlīnes uz Augsburgu Brehts saraksta vienu no saviem slavenākajiem dzejoļiem "Par nabaga B. B." (*Vom armen B. B.*):

1

Es, Bertolts Brehts, esmu no melniem mežiem.
Mātei nācās mani uz pilsētu nest
Vēl savās miesās. Un aukstums no mežiem
Būs manī vienmēr, kamēr nomiršu es.

2

Te asfalta pilsētā esmu es mājās. Ik brīdi
Svēts vakarēdiens man apgādāts
Ar avīzēm. Tabaku. Un ar šņabi.
Esmu neticīgs, slinks, tomēr priecīgs man prāts.[83]

Brehta varonim piemīt nepiespiesta bravūra un dzēlīga ironija, viņam ir kaut kas no romantiķa dabas un nav ilūziju par dzīvi. Šis dzejolis iemieso pārmaiņas Brehta mākslinieciskajā domāšanā un raksturo 20. gadu Brehta dzejas lirisko

varoni, kurš vairs nav Augsburgas pirāts, bet vēl nav lielpilsētas sērgu un atsvešināšanās hronists.

Brehta agrīno dzeju parasti raksturo ar apzīmējumiem "anarhisms", "vitālisms". Dzejas pasaulē "agrīno Brehtu" un Brehtu marksistu nošķir krājums "Mājas spredikļi" (*Hauspostille*, 1927). Tomēr tā ir izplūdusi robeža. Pie šī krājuma izveidošanas, kuru pieskaita vācu 20. gadsimta dzejas zelta fondam un kas piedzīvojis neskaitāmi daudz interpretāciju, Brehts strādāja kopš 1922. gada. Virkne tajā iekļauto dzejoļu sarakstīta no 1918. līdz 1921. gadam. Brehts manuskriptu iesniedza Kīpenhauera izdevniecībai jau 1921. gadā. Hermanis Kazaks, šīs izdevniecības redaktors, apgalvo: "Es biju par to tik ļoti sajūsmināts, ka tūlīt to parādīju Lērkem [dzejniekam Oskaram Lērkem – *J. V.*]. Arī viņš bija pārsteigts par šiem neparastajiem dzejoļiem."[84] Taču paiet seši gadi, kamēr dzejoļu krājums tiek publicēts. Tas saistīts ar to, ka Brehts turpina strādāt pie krājuma kompozīcijas, un ar izdevēja nomaiņu. Krājuma nosaukums asociējas ar Mārtiņa Lutera 1527. gadā izdotajiem "Baznīcas un mājas spredikļiem" (*Kirchen und Hauspostille*), kas bija nevis parasti, komentēti Bībeles teksti, bet gan piemēroti ticīgajiem ikdienišķai lietošanai. Tas noteikti bija svarīgi Brehtam – kā ironiska norāde, ka viņa dzeja ir piemērota lietošanai 'mājas apstākļos', protams, šī līdzība izvēlēta tādēļ, lai uzsvērtu savu noraidošo nostāju pret reliģiju. Krājuma nodaļu nosaukumi liek domāt par reliģiskiem ritiem, taču dzejoļi risina nevis reliģiskas, bet gan sociālās dzīves tēmas. Sociālā fokusā atspoguļojas intonatīvais pulss – no ironijas un cinisma līdz sentimentam, piemēram, kā slavenajā Brehta dzejolī "Atmiņas par Mariju A":

1

Zem plūmju kociņa tai rudens dienā,
Kad plivina vējš klusus mākoņus,
Uz savām rokām mīlestību bālo
Kā jauku sapni turēju reiz kluss.
Mums pāri vasarīgas debess pļavā
Viens mākonis vien peldēja tur gurds,
Tas bija ļoti balts un liels tur augšā,
Kad acis pacēlu, vairs nebij tur.

2

Kopš dienas tās cik reižu mēness garām
Ir aizpeldējis. Pārmainījies viss,
Un kociņš nocirsts droši vien. Tu jautā,
Kas ar to seno mīlu noticis.
Tad saku tev – es neatceros vairāk
Un tomēr zinu, domā tu par ko.
Tik seju, to es tiešām neatceros,
Es zinu tikai: skūpstīju reiz to.

3

Es arī skūpstu aizmirsis sen būtu,
Ja mākonis tur nepeldējis šis.
To atceros un vienmēr atcerēšos,
Tas bija ļoti balts tur debesīs.
Varbūt tie plūmju kociņi tur zied vēl
Un sieviete jau auklē savu septīto.
Bet mākonis tas ziedēja tik brīdi,
Kad paskatījos, tas jau bija prom.[85]

Dzejolis vienlaikus uztverams gan kā mīlas dzejolis, gan kā parodija. Virsrakstā pieteiktās atmiņas skar nevis mīļoto personu, bet gan mākoni. Brehts vij frāzes, savienojot sentimentu un cinismu, – "ļoti balts" mākonis "tur debesīs", kas iespiedies atmiņā, un reiz skūpstītā seja, ko "tiešām neatceros". Literatūrzinātnieks Albrehts Šēne uzsver, ka dzejoļa meistarīgais dialogs, kas reizē ir sentimentāls un prozaisks, veidojas gaistamības alegorijas (mākoņi), vienkāršotās valodas, ritma spēka, skaņas izsmalcinātības un uzsvērtās tēlu atkārtošanas dēļ.[86]

Šis krājums bieži analizēts, pretstatot Brehta dzeju un ekspresionistu dzeju. Literatūrzinātnieks Klauss Šūmans norāda, ka Brehta un ekspresionistu dzejā bieži sastopamas līdzīgas tēmas un tēli, vēršanās pret buržuāzisko sabiedrību, taču ekspresionisti centās radīt jaunu realitāti savos darbos, toties Brehts nodarbojās ar pretrunīgās īstenības atspoguļošanu.[87] Dzejolī "Par peldēšanu ezeros un upēs" (*Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* (apakšvirsraksts – "Vingrinājums", *Exerzitien*)) Brehts parodē gan vācu dzejas tradīcijai būtisko cilvēka un dabas saplūsmi, gan ekspresionismam radniecīgo dvēseli, kas asiņo kā brūce; ķermenis jāgremdē upēs, ezeros, un turpat peld debesis, saule un Dievs.

Īstenības atspoguļošanas izpratnē liela nozīme Brehta daiļradē bija dialektiskajam materiālismam. Brehta pievēršanos marksismam parasti saista ar viņa vēlmi rast dzīvei piepildījumu – idejas un veidus, kā mainīt pasauli, mantkārīgo, liekulīgo, ciniska un vulgāra patriotisma pārņemto sabiedrību. Literatūrfilozofs Frederiks Džeimsons uzsver Brehta radošo pieeju marksisma teorijām. Brehts vienmēr domāja politiski, raksta Džeimsons, un tas nenozīmē tendenci, kas varētu būt vulgarizēta marksisma produkts, ilustratīvi atspoguļot, dokumentēt sociālās dzīves faktus.[88] Džeimsons iebilst pret to, ka Brehta daiļradi kopumā aplūko marksisma kontekstā, viņaprāt, tas iespējams vienīgi, apcerot atsevišķus daiļrades posmus un ņemot vērā arī citas viņa daiļrades tendences.

Brehta un marksisma jautājums, kā atzīmē literatūrzinātnieks Filips Tomsons, allaž draud ar interpretācijas un politiskās pārliecības sadursmi. Tomsons norāda, ka marksisms izgaismo Brehta dzejai kopumā tipiskas kvalitātes, lai gan dažādos Brehta daiļrades posmos tās savstarpēji kontrastē. Ieturēta "es" vēstījuma formā, Brehta dzeja uzrunā lasītāju uzsvērti privāti, lai pārņemtu to savā varā. Dialogs –

vienlaikus šīs dzejas īpatnējā retoriskā iedaba – ir eksperiments ar "dažādām maskām un identitātēm", dodot lasītājam mājienus, kā tās uztveramas. Šāda "stratēģija" spilgtāk izpaužas 20. gadu sākuma Brehta dzejā. Tā pārstāvēta daudzveidīgiem mākslinieciskiem līdzekļiem. Tai var būt atšķirīga jēga un vēsturiskie apstākļi.[89]

Brehta dzejoļi ap 1926. un 1927. gadu, pēc Tomsona domām, vēsta par Berlīnes "iekarošanu" no "vēlāka, daudz drošāka skatpunkta"[90]. Tas ir laiks, kad Brehts – nu jau atzīts autors – nācis klajā ar "lietojamās dzejas" ideju un demonstratīvi noraida tradicionālas dzejas paraugus žurnāla "Literārā Pasaule" (*Die literarische Welt*) rīkotajā konkursā.

20. gadu beigu Brehta dzeju var pretstatīt Brehta "vitālismam" un "nihilismam" – hipertrofētai lietu materialitātes apziņai, kas pamanās būt te kaprīza, te gurdena vai amorfa kā pati daba. Tā kļūst salīdzinoši viengabalaināka, krasi satuvinās liriskais "es" un vēsturiskais Brehts. Tomēr dialoga un retorikas spriedze neizzūd, bet gan maina savu raksturu. Marksista pārliecība padara izšķirošu jautājumu par dzejnieka Brehta statusu sabiedrībā un Brehta dzejas sociālo jēgu, īpaši krājumā "Svenborgas dzejoļi", kas pārstāv Brehta trimdas dzeju (1933–1949), arī nozīmīgākajā VDR posma krājumā "Bukovas elēģijas".

Trimdas posmā Brehts rada stilistiski spožu propagandas dzeju, lai atmaskotu nacismu un kapitālismu. Dzejolī "Maskavas strādnieki pieņem lielo metro 1935. gada 27. aprīlī" (*Imbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. April 1935*) viņš slavina strādnieku darba augļus, jo tos vairs nebauda viņu kungi. Maskavā atklāja jauno metro, bet Staļina represijas jau bija sākušās, un divus gadus vēlāk Gulaga nometnēs nokļuva Brehta draugi, ieskaitot Sergeju Tretjakovu. Brehta patoss, skaidrā idejiskā līnija dzejolī, kurš sarakstīts Maskavā redzētā iespaidā, ir Brehta trimdas laika propagandas dzejas dominante. Tas ir arī pretpols virknei vēlāko VDR laika dzejoļu.

"Grūtais laiks" ierobežo saikni ar publiku, bet vispirms Brehtu padara par bēgli un trimdinieku. Dzejas "upuris" bija neizbēgams. 1938. gadā top pazīstamais Brehta trimdas posma dzejolis "Tiem, kas atnāks pēc mums" (*An die Nachgeborenen*):

> Kas tie par laikiem, kad
> Runāt par kokiem ir tikpat kā noziegums,
> Jo tas nozīmē simtiem ļaundarību noklusēt![91]

Brehts nevēlējās būt laikmeta gūsteknis, kurš nespēj cīnīties, un dzejai šo domu vajadzēja paust tā, lai ikviens to atšķirtu no nostalģijas pēc veltījumiem "meiteņu krūtīm" un "ziedošām ābelēm". Viņš turpināja dokumentēt laikmeta notikumus.

Atgriezies dzimtenē, Brehts iecer kontaktu ar publiku jaundibinātā "proletariāta valstī". Tomēr drīz vien viņš atskārš, ka kļuvis par piederīgu tās jaunajai elitei. 1953. gada 17. jūnijā saspīlētā VDR iekšpolitiskā situācija pāraug asinsizliešanā.

1953. gada vasarā Brehts saraksta "Bukovas elēģiju" ciklu, kurā atbalsojas pēckara Austrumvācijas sociālā un politiskā gaisotne – no masveida migrācijas uz Rietumvāciju līdz VDR politiskās konjuktūras izveidei, no Brehta aicinājuma tai veidot dialogu ar sabiedrību, partejiskās nomenklatūras kritikas ("Atminējums" (*Die Lösung*), "Jaunā izloksne" (*Die neue Mundart*), "Mūzas" (*Die Musen*) u. c.) līdz agresīvai, konjunktūras garā ieturētai retorikai, piemēram, dzejolī "Pārtika ar mērķi" (*Lebensmittel zum Zweck*); ļaužu kolonna, kas dodas uz Rietumiem, tēlota gan kā "tautu staigāšana", gan pūlis, ko amerikāņi baro ar kausētiem taukiem, tam veltīts arī apzīmējums "teļi".

Šajā ciklā rodami gan skaudri vardarbības eifēmismi, piemēram, "Šīs vasaras debesis" (*Der Himmel dieses Sommers*), pat tiešas norādes uz to – "Ķelle" (*Die Kelle*), gan rezignēta apcere par iespējamo katastrofu – "Lasot Horāciju" (*Beim Lesen des Horaz*). "Optimistiskākie" dzejoļi ir galvenokārt tematiski vispārināti ar sarežģītu naratīva struktūru – "Puķu dārzs", "Dūmi", "Skaņas" (*Der Blumengarten, Der Rauch, Laute*) u. c.

Bukovas elēģiju sakārtošanas un publicēšanas vēsture ir sarežģīta. Virkne dzejoļu, kuros pausta VDR politiskās konjunktūras kritika, Brehta dzīves laikā netika publicēta (dzejolis "Jaunā izloksne" publicēts tikai 1980. gadā). Sarežģīts ir arī jautājums par elēģijas jēdziena nozīmi. Pēc Tomsona domām, Brehts to padarījis "personiski sociālu", līdzīgi kā Brehta daiļradei kopumā raksturīgs pārveidot vai padarīt par problēmu dzejas žanrā iedibinātas attiecības starp lirisko varoni un realitāti. Marksisma vadlīnijas, raksta Tomsons, neparedz kaut ko līdzīgu "skumjām vispār"[92], bet gan pieprasa darbību, kritisku un aktīvu attieksmi pret sociālo realitāti, lai kāda tā būtu. Tās liek jautāt par mākslas darba nākotni dialektiskā vēstures gaitā, par tā nolemtību vēstures arhīvam vai izgāztuvei.

Brehtam šādi jautājumi bija būtiski īpaši "Bukovas elēģiju" tapšanas laikā. Notikumi sabiedrībā prasīja skaidru izvēli, un tai pašā laikā "ienaidnieka tēls" salīdzinājumā ar trimdas posmu, tostarp sarkasma caurstrāvotajām "Holivudas elēģijām" (*Hollywood-Elegien*, 1942), būtībā parodijai par elēģijas žanru, bija krasi mainījies. Tas bīstami līdzinājās "savējo" un sevis paša tēlam.

Līdzīgi kā Brehta dzejā iedibinātais eksperiments ar maskām un identitātēm nenozīmē vazāt lasītāju aiz deguma, bet gan pārraidīt autora pieredzi mākslas darbā, arī vēlīnajā Brehta dzejā izpausmi rod gan Brehta talants, gan laikmeta un Brehta personības šķautnes. Brehta vēlīnās dzejas elēģiskums visupirms izpaužas noslēgtībā un pavisam neraksturīgā tonalitātē – izvairīšanās no dzīves un daiļrades problēmām, lai paglābtos no ironijas un zemteksta, no "skumīgi ironiskā smaida"[93].

---

[1] *Gēte J. V.* Poēzija un īstenība. – Rīga: Liesma, 1976. – 255. lpp.

[2] *Conradi H.* Unser Credo // *Ruprecht E., Bänsch D.* (Hrsg.) Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890 –1910. – Stuttgart: J. B. Maetzlersche Verlangsbuchhandlung, 1970. – S. 347.

[3] *Holz A.* Revolution der Lyrik // Turpat. – 370. lpp.

[4] Turpat. – 365. lpp.

[5] *Hart J.* Berlin // Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zum Gegenwart. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1988. – S. 61. (Atdz. J. Vērdiņa un K. Vērdiņš.)

[6] *Holz A.* Revolution der Lyrik. – S. 370.

[7] Turpat.

[8] Turpat.

[9] *Holcs A.* manā melnajā taksusmežā // Modernā vācu lirika. (V. Plūdoņa tulkojums.) – Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1905. – 150. lpp.

[10] *Bahr H.* Die Überwindung des Naturalismus // *Best O. F., Schmitt H. J.* (Hrsg.) Die deutsche Literatur im Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991. – S. 124.

[11] Sk. *Лаку-Лабарт Ф.* Musica Ficta. Фигуры Вагнера. – Санкт-Петербург: Ахіома, 1999. – С. 33, 123.

[12] Sk. plašāk: *Blanšo M.* Malarmē pieredze // Kentaurs. – 1994. – Nr. 6. – 44.–52. lpp.

[13] *Малларме С.* Кризис стиха // *Верлен, Рембо, Малларме.* Стихотворения. Проза. – Москва: Рикол Классик, 1998. – С. 587.

[14] *Blanšo M.* Malarmē pieredze // Kentaurs. – 1994. – Nr. 6. – 49. lpp.

[15] Modernā vācu lirika. – 52. lpp.

[16] *Lennig W.* Der literarische Jugendstil // Jugendstil. Wege der Forschung. – B. CX. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 372.

[17] *David C.* Stefan George und der Jugendstil // Turpat. – 387. lpp.

[18] *Lennig W.* Der literarische Jugendstil // Turpat. – 372., 373. lpp. (Jēdziens "literārais jūgendstils" vācu literatūrpētniecībā figurē kopš 60. gadu beigām.)

[19] *David C.* Stefan George und der Jugendstil // Turpat. – 387. lpp.

[20] *Lennig W.* Der literarische Jugendstil // Turpat. – 372., 373. lpp. (Valters Lēnings jūgendstila pazīmes Rilkes dzejā saista ar Nīčes ietekmi, uzsverot Nīčes valodas konstrukciju lomu.)

[21] *Rilke R. M.* Zēns // Lirika. – Rīga: Liesma, 1975. – 72. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[22] Sk. Sakarības // *Bodlērs Š.* Ļaunuma puķes. – Rīga: Liesma, 1989. – 28. lpp. (Atdz. A. Štrauss.)

[23] *Hofmannstahl H.* Das Gespräch über Gedichte // Gesammelte Werke und Einzelausgaben. Prosa II. – Frankfurt/Main, 1959. – S. 85.

[24] Par to liecina arī Hofmanstāla un Georges sarakste – sk. Briefwechsel zwischen George und Hofmannstahl. – München, 1953.

[25] Modernā vācu lirika. – 133. lpp.

[26] *Wachler E.* Eine Dichtung der Volksgesamtheit // Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste. Eine Schreitschrift. – Berlin; Charlottenburg, 1897. – S. 6, 7.

[27] *Klee P.* Tagebuch. – Köln: Verlag DuMont Schauberg, 1957. – S. 12.

[28] *Vatimo Dž.* Mākslas nāve vai noriets // Kentaurs. – 2002. – Nr. 28. – 75. lpp.

[29] *Адорно Т. В.* Распад материалов // Эстетическая теория. – Москва: Республика, 2001. – С. 27, 28.

[30] *Marinetti F. T.* Futūristiskās literatūras tehniskais manifests // Grāmata. – 1991. – Nr. 4. – 10. lpp.

[31] Šo apzīmējumu par modernisma laikmetu lieto A. S. Danto, sk.: Lielie vēstījumi un kritiskie principi // Kentaurs. – 2002. – Nr. 28. – 94. lpp.

[32] *Laskere-Šīlere E.* Mana tauta //*Rainis.* Kopoti raksti. – Rīga: Zinātne, 1980. – 8. sēj. – 438. lpp.

[33] *Klein J.* Geschichte der deutschen Lyrik. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmBH, 1960. – S. 807.

[34] *Edschmid K.* Über den Exspressionismus in der Literatur und die neue Dichtung // Tribüne der Kunst und Zeit. Nr. 1 – 5. – Berlin: Erich Reiß Verlag, 1919; Liechtenstein: Kraus Reprint, Nedeln, 1973. – S. 56.

[35] *Heims G.* Karš // *Aizpuriete A.* Nākamais autobuss. – Rīga: Liesma, 1990. – 90. lpp.

[36] *Prokofjevs A.* Vācu ekspresionistu dzeja // Avots. – 1989. – Nr. 8.

[37] *Verfels F.* Revolūcijas uzsaukums // *Rainis.* Kopoti raksti. – 8. sēj. – 457. lpp.

[38] *Pinthus K.* Zuvor // Menschheitdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Pinthus K. (Hrsg.). Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992. – S. 22.

[39] *Trākls G.* De Profundis // *Rainis.* Kopoti raksti. – 8. sēj. – 453. lpp.

[40] Sk. salīdzinājumam 2. Moz. 3:4.

[41] "Ja Tu, Kungs, gribi noziegumus pielīdzināt, kas gan, ak, Kungs, lai pastāv?" – Ps. 130:1, 3.

[42] Sk. plašāk par laika jēdzienu Trākla dzejā: *Binder V.* Trakls späte Lyrik // Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur. Tarot R. (Hrsg.). – München, 1976. – S. 347–367.

[43] Sk. arī: *Hormuth N.* Sprachwelt und Wirklichkeit. Die Struktur der lyrischen Eigenwelt in den Gedichten Georg Trakls. – Freiburg, 1963; *Eckhard P.* Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971.

[44] *Hīlzenbeks R.* Pasaules gals // Annai Blūmai. Vācu dadaistu dzejas izlase. – Rīga: Enigma, 1997. – 63. lpp.

[45] *Trākls G.* Psalms // *Aizpuriete A.* Nākamais autobuss. – 28. lpp.

[46] Sk. *Hodiss J.* Pasaules gals // *Rainis.* Kopoti raksti. – 8. sēj. – 438. lpp.

[47] Sk. *Arps H.* žēl mūsu mīļais kaspars ir beigts // Annai Blūmai. Vācu dadaistu dzejas izlase. – 33., 34. lpp.

[48] Sk. *Trākls G.* Kaspara Hauzera dziesma // Luna. – 2002. – Nr. 8. – 19. lpp. (Atdz. A. Aizpuriete.)

[49] *Brecht B.* Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker // Die literarische Welt 3, Nr. 5, 1927. – S. 1.

[50] *Mann K.* Anthologie jüngster Lyrik (Nachwort) // Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Kaes A. (Hrsg.) – Stuttgart: Metzler, 1989. – S. 446.

[51] Turpat. – 447. lpp.

[52] *Deutsches Schrifttum als Ausdruck natioanalsozialistischen Lebensgefüls* / Film – Kurier 15.9.1933., S. 2. // *Wulf J.* (Hrsg.) Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. – Frankfurt; Berlin; Wien: Sigbert Mohn Verlag, 1963. – S. 247.

[53] *Goll I.* Lied der Unbesiegten // Traumkraut. Gedichte aus dem Nachlaß. – Limes; Wiesbaden, 1982. – S. 38. (Atdz. J. Vērdiņa un K. Vērdiņš.)

[54] *George S.* Einleitungen der Blätter für die Kunst. Zweite Folge. Zweites Heft. 1894 // *Best O. F., Schmitt H. J.* (Hrsg.) Die deutsche Literatur im Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991. – S. 130.

[55] *George S.* Einleitungen der Blätter für die Kunst. Erste Folge. Erstes Heft. 1892 // Turpat. – 128. lpp.

[56] komm in totgesagtem park und schau // *George S.* Werke. – B. 1. – Stuttgart: Ernst Kleet Verlage Gmbh u.Co, 1984. [4. Aufl.] – S. 121. (Atdz. J. Vērdiņa un K. Vērdiņš.)

[57] Wort // *George S.* Werke. – B. 1. – S. 466.

[58] *George S.* Einleitungen der Blätter für die Kunst. Zweite Folge. Zweites Heft. 1894 // *Best O. F., Schmitt H. J.* (Hrsg.) Die deutsche Literatur im Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil. – S. 130.

[59] Turpat. – 130., 131. lpp.

[60] *Вебер А.* Избранное: кризис европейской культуры. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. – С. 498.

[61] *Klieneberger H. R.* George, Rilke, Hofmannstahl and the Romantic Tradition. – Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1991. – S. 125.

[62] Georges pulciņam, arī Georgem pašam raksturīgā homoseksualitāte vai biseksualitāte nebija mazsvarīgs darbības faktors.

[63] *George S.* Einleitungen der Blätter für die Kunst. Erste Folge. Erstes Heft. 1892 // *Best O. F., Schmitt H. J.* (Hrsg.) Die deutsche Literatur im Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil. – S. 128.

[64] Der Spiegel // *George S.* Werke. – B. 1. – S. 269.

[65] *George S.* Einleitungen der Blätter für die Kunst. Erste Folge. Erstes Heft. 1892 // *Best O. F., Schmitt H. J.* (Hrsg.) Die deutsche Literatur im Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil. – S. 128.

[66] *Huyssen A.* Modernity and the text: revisions of German modernism. – New York: Columbia Univ. Press, 1989. – P. 137.

[67] Turpat.

[68] Über Kunst // *Rilke R. M.* Werke. – B. 6. – Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1987. – S. 426–434.

[69] Dievs, kaimiņ mans // *Rilke R. M.* Lirika. – Rīga: Liesma, 1975. – 42. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[70] Devītā elēģija // *Rilke R. M.* Lirika. – Rīga: Draugi, 2000. – 151. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[71] Septītā elēģija // *Rilke R. M.* Lirika. – Rīga: Liesma, 1975. – 155. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[72] Otrā elēģija // *Rilke R. M.* Lirika. – 140. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[73] Ceturtā elēģija // *Rilke R. M.* Lirika. – Rīga: Draugi, 2000. – 129. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[74] *Ryan J.* Rilke, modernism and poetic tradition. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – P. 53. (Dzejolis attiecas uz 1. Sam. 16: 14–23.)

[75] Sk. Pantera // *Rilke R. M.* Proza un dzeja. – Rīga: Jumava, 1998. – 188. lpp. (Atdz. A. Aumale.)

[76] Sk. "Albatross" // *Bodlērs Š.* Ļaunuma puķes. – Rīga: Liesma, 1989. – 27. lpp. (Atdz. A. Štrauss.)

[77] *Ryan J.* Rilke, modernism and poetic tradition. – P. 85.

[78] Turpat. – 87. lpp.

[79] Pirmā elēģija // *Rilke R. M.* Lirika. – Rīga: Draugi, 2000. – 113. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[80] Sk. plašāk *Ryan J.* Rilke, modernism and poetic tradition. – P. 88.

[81] *Rilke R. M.* Kad sula uzvārās zem augļa rāmās mizas... // *Aizpuriete A.* Nākamais autobuss. – 164. lpp.

[82] Sk. esejas: *Brecht B.* Lyrik und Logik // *Brecht B.* Schriften. – B. 22, T. 2. – Grosse komentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Hans-Detlef Müller; Aufbau – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1993. – S. 188 – 190; *Brecht B.* Logik der Lyrik // Turpat. – 190. – 192. lpp.; *Brecht B.* Der Lyriker braucht die Vernunft nicht zu fürchten // Turpat. – 133. lpp.

[83] *Brehts B.* Par nabaga B. B. // *Saulītis B.* Kopoti raksti. – Rīga: Liesma, 1979. – 7. sēj. – 136. lpp.

[84] Citēts pēc *Schuhmann K.* Brechts "Hauspostille". Zur Geschichte eines Gedichtbuchs // *Schuhmann K.* Untersuchungen zur Lyrik Brechts. – Berlin; Weimar, 1973. – S. 8.

[85] *Brehts B.* Atmiņas par Mariju A. // *Brehts B.* Izlase. – Rīga: Liesma, 1969. – 42. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[86] *Schöne A.* Bertolt Breht. Erinnerung an die Marie A. // Die Deutsche Lyrik. Benno von Wiese. (Hrsg.) – B. 2. – Düsseldorf, 1956. – S. 494.

[87] *Schuhmann K.* Brechts "Hauspostille". Zur Geschichte eines Gedichtbuchs // *Schuhmann K.* Untersuchungen zur Lyrik Brechts. – Berlin; Weimar, 1973. – S. 44.

[88] *Jameson F.* Brecht and Method. – London; New York: Verso. 1998. – P. 7. Frederiks Džeimsons liek justies lasītājam tā, it kā viņš būtu nokļuvis džungļos, un, izlaužoties tiem cauri, izrādās, ka Brehta daiļrade neatklāj nekādu poētisku kvintesenci vai sinhronu un fenomenoloģisku mākslas pasauli. Drīzāk tās fenomeni atgādina monādes, savrupas pasaules un to pārklājumus vairāk laikā nekā telpā. Tās neveido stingru hronoloģisku kārtību, bet gan vēstures slāņus, nozīmīgu Brehta dzīves posmu (Veimāra, trimdas laiks, VDR posms u.c.) un jaunrades faktoru mijiedarbību, kurā katrai no šādām pasaulēm piemīt īpaša centrtieces un neregularitātes kvalitāte (okazionalitāte).

[89] *Tomson P. J.* The Poetry of Brecht. Seven Studies. – The University of North Carolina Press Chapel Hill and London, 1989. – P. 20.

[90] *Tomson P. J.* The Poetry of Brecht. Seven Studies. – P. 21.

[91] *Brehts B.* Tiem, kas atnāks pēc mums // *Brehts B.* Izlase. – 132. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[92] *Tomson P. J.* The Poetry of Brecht. Seven Studies. – P. 152.

[93] Turpat. – 151. lpp.

Benedikts Kalnačs

DRĀMA

19. gadsimta vācu dramaturģija sākas ar filozofiski poētiskās drāmas nozīmīgiem sasniegumiem (Frīdriha Šillera, Johana Volfganga Gētes darbi gadsimta sākumā, Frīdriha Hēbela dramaturģija gadsimta vidū) un romantisma drāmas uzplaukumu (Heinrihs fon Kleists, Ludvigs Tīks). Savdabīga parādība šajā kontekstā ir Georgs Bīhners, kura darbos jau gadsimta pirmajā pusē atklājas personības fragmentācijas un eksistenciālās atsvešinātības traģika, kas īpaši aktuāla kļūst 19. gadsimta nogalē. Tālāk attīstās arī tautas lugas žanrs, kas atsevišķu autoru (Ludviga Ancengrūbera) daiļradē sasaucas ar galvenokārt franču literatūrā nostiprināto reālistisko problēmu drāmu.

19. un 20. gadsimta mijā drāmas attīstībā notiek straujas un radikālas pārvērtības, tekstos uzskatāmi atspoguļojas izmaiņas sociālajā realitātē un cilvēku apziņā. Vācu drāmas attīstība risinās līdzīgi citiem literatūras žanriem: 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē strauji iezīmējas jaunas un atšķirīgas estētiskas tendences un to strauja nomaiņa. Drāmas attīstībā nozīmīgākie posmi saistāmi ar atsevišķu virzienu un stilistisku tendenču (naturālisma, ekspresionisma, jaunās lietišķības) praksi, taču vērojamas arī citu virzienu iezīmes un žanriski savdabīgi mākslinieciskie meklējumi (episkais teātris).

Naturālisms

Naturālisma drāmas nozīmīgākie teksti (pirmām kārtām Gerharta Hauptmaņa agrīnās drāmas) rodas 19. gadsimta 80. un 90. gadu mijā. Taču jau šajā laikā aktualizējas citas – atšķirīgas estētiskas programmas, kuru pārstāvji runā par "naturālisma pārvarēšanu" (Hermanis Bārs) un rada tekstus, kuru mērķis ir parodēt naturālistu sacerējumus. G. Hauptmaņa drāmas "Pirms saules lēkta" pirmizrāde, kas iezīmē naturālisma nostiprināšanos vācu rakstniecībā, notiek 1889. gada 20. oktobrī, bet

jau decembrī tiek izrādīta parodija par šo darbu – Erharta Glaubtmaņa viencēliens "Pēc saules lēkta" (tas beidzas ar Hauptmaņa lugas varoņu Lota un Helēnes saderināšanos).[1]

Par vācu naturālisma drāmas konsekventāko piemēru uzlūkojama **Arno Holca** un **Johannesa Šlāfa** kopdarbā tapusī drāma **"Zēlikes ģimene"** (*Die Familie Selicke*, 1890), kurā trīs cēlienos tēlotas ainas grāmatveža Zēlikes ģimenē Ziemassvētku pēcpusdienā, naktī un agrā rīta stundā. Darbā nomocītā Zēlikes sieva, slimā pusaudze meita, vecākā meita, kurai uzkrauts pārlieku liels pienākumu smagums, lai nodrošinātu iztiku arī diviem jaunākajiem brāļiem, pats alkohola atkarībā nonākušais Zēlike, kurš dzērumā visai nežēlīgi izturas pret savas ģimenes locekļiem, ir visai raksturīgi naturālisma literatūras tēli. Tāpat kā apakšīrnieks Gustavs Vents, kurš it kā no malas vēro notiekošo un brīdī, kad viņš ieguvis mācītāja vietu lauku draudzē, aicina uz turieni sev līdzi Zēlikes vecāko meitu Toniju. Raksturīga ir notikumu intensitāte šķietami nesteidzīgajos ikdienas attēlojumos (mazās meitenes veselības stāvokļa pasliktināšanās un viņas nāve; Zēlikes izmisīgā gaidīšana svētku vakarā, apzinoties kavēšanās cēloni – alkoholismu; Zēlikes ierašanās un draudi ģimenei; sievas un vīra izmisums un nespēja izlīgt pat sava bērna nāves priekšā; visbeidzot, Venta lūgums Tonijai strauji izšķirties, jo jau nākamajā rītā viņam jāaizbrauc, lai stātos pie savu pienākumu pildīšanas; Tonijas šaubas un – galu galā – nespēja atstāt vecākus un brāļus nelaimē un bezcerībā). Varoņi nemitīgi šaubās par sevi, nespēj pieņemt būtiskus lēmumus, piemēram, Vents atsaucas uz lielpilsētas ietekmi, kas salauzusi viņa garu un likusi vilties ideālos.

Autori ir tikai vērotāji, kas pirmām kārtām dienas gaismā ceļ faktus un raksturus. A. Holcs uzskata, ka "cilvēki uz skatuves nav darbības dēļ, bet darbība ir cilvēku dēļ. Tā nav mērķis, bet tikai līdzeklis. Ne primārais, bet sekundārais. Citiem vārdiem: nevis darbība ir teātra likums, bet raksturu attēlojums."[2] Holca un Šlāfa dramaturģijas īpatnība atšķirībā no 18. gadsimta pilsoniskās drāmas ir tā, ka indivīds šeit parādās nevis kā brīva, rīkoties spējīga personība, bet apstākļu determinēta, pasīva un neizlēmīga būtne, vides apstākļu upuris.

Šī mērķa sasniegšanai rakstniekiem kalpo maksimāla tuvināšanās realitātei. "Naturālisma teātris ir ilūzijas un identifikācijas teātris"[3] – un kā pamatelements tiek izmantota situāciju, valodas un personu izturēšanās atbilstība reālajiem apstākļiem. Kritiķis Francs Servaess par Holca un Šlāfa darbiem raksta, ka tajos ne tikai personu valoda ir daudz niansētāka nekā jebkad agrāk, bet atklāta arī visa iespējamā "runas mīmika" – domas veidošanās process, ignorējot sintakses un loģikas likumības, neapzināta reakcija uz sarunas partnera teikto, dvēseles pārdzīvojumu nianses.[4]

Teodors Fontāne drāmas "Zēlikes ģimene" sakarā pauž uzskatu, ka līdzīgas ainas gluži par velti varot redzēt, uzkāpjot pa sētas puses kāpnēm, un vienlaikus atzīst, ka dzīvē, iespējams, mazās Līnas nāve viņu aizkustinātu pat mazāk nekā tas, ar

kādu konkrētību tā attēlota lugā. Holca un Šlāfa drāmā tādējādi panākts viens no naturālisma literatūras nozīmīgākajiem efektiem – šķietami fotogrāfiskā dzīves nogrieznī koncentrētas un aktualizētas raksturīgas sociālas parādības, kuru izcēlumu naturālisma literatūra uzskata par vienu no saviem galvenajiem uzdevumiem.

Izšķiroša nozīme vācu naturālisma drāmas pozīciju nostiprināšanā ir 1889. gadā Berlīnē pēc Oto Brāma iniciatīvas nodibinātajai biedrībai "Brīvā skatuve" (*Die Freie Bühne*), kura paver ceļu uz skatuvi naturālisma dramaturģijai (pirmām kārtām G. Hauptmaņa, A. Holca, J. Šlāfa darbiem). Grupas uzskatu tribīne ir arī kopš 1890. gada iznākošais laikraksts "Brīvā Skatuve Modernajai Dzīvei" (*Die Freie Bühne für modernes Leben*).

Biedrības dibinātāji 1889. gada 5. aprīlī ir kritiķi Maksimilians Hardens, Teodors Volfs, Oto Brāms, Pauls Šlenters, Heinrihs Harts, Jūlijs Harts, Jūlijs Štetenheims, izdevējs Zāmuels Fišers, jurists Pauls Jonass un teātra aģents Štokhauzens. Hardens, Štokhauzens un Volfs jau 1889. gadā no biedrības izstājas, un viņu vietu ieņem kritiķis Fricis Mautners un rakstnieki Ludvigs Fulda un Gerharts Hauptmanis. Pēc biedrības statūtiem to veido desmit aktīvie biedri (dibinātāji vai to vēlākie aizstājēji) un pasīvie biedri, kuru skaits brīžam pārsniedz tūkstoti. Organizācijā veicamos pienākumus savā starpā dala aktīvie biedri, bet pasīvo līdzdalība aprobežojas ar ikgadēju biedru maksu trīs marku apmērā, par ko viņiem tiek piedāvāta iespēja gadā noskatīties desmit teātra izrādes. Dibinātājiem šis ir izdevīgs princips pirmām kārtām biedrības slēgtā statusa apstiprināšanai, kas nepieciešams, lai uzvedumiem nebūtu vajadzīga cenzūras atļauja.

Aktīvie biedri izveido valdi trīs cilvēku sastāvā, kura savukārt izvēl priekšsēdētāju ar gandrīz neierobežotām pilnvarām. Tādējādi par pirmo un nozīmīgāko darbības gadu centrālo figūru kļūst Oto Brāms, kurš veic valdes priekšsēdētāja pienākumus līdz 1894. gadam un ir tieši atbildīgs par šajā laikā izvēlētajām un viņa vadībā izrādītajām divdesmit lugām. (Pavisam notiek astoņpadsmit izrāžu – tas ir mazāk, nekā cerēts, veidojot biedrības programmu.)[5]

"Brīvajai skatuvei" nepieder teātra zāle, visas izrādes notiek īrētās telpās (Lesinga teātrī, vēlāk – Rezidences teātrī), katrai izrādei tiek meklēts jauns aktieru ansamblis, un uzvedumu skaits būtībā ir pavisam neliels, tomēr tie ietekmē visa vācu teātra attīstību – vispirms naturālisma virziena nostiprināšanos, taču tiek ņemti vērā arī citi stilistiski meklējumi. (1898. gadā šajā biedrībā pirmo reizi izrādīta kāda Hugo fon Hofmanstāla drāma – viencēliens "Sieviete logā".) Vienlaikus jāatzīmē unikālā parādība, ka biedrības darbības virzienu nosaka teorētiski apzināti konkrēti mākslas mērķi (zīmīgi, ka septiņi no dibinātājiem ir teātra kritiķi!) un vēlme tos realizēt praksē. O. Brāma vadības gados tas pirmām kārtām ir naturālisms un prasība pēc dzīves realitātes attēlojuma.

Biedrības pirmais sagatavotais uzvedums ir viena no divām šajā laikā visvairāk apcerētajām Eiropas naturālisma drāmām – Henrika Ibsena "Spoki"; tās pirmizrāde

notiek 1889. gada 29. septembrī. Vēl lielāka rezonanse nekā šim uzvedumam ir "Brīvās skatuves" otrajam iestudējumam. Tam izvēlēta Gerharta Hauptmaņa pirmā luga "Pirms saules lēkta", kurai O. Brāms pievērsies pēc vairāku rakstnieku ieteikuma un kuras uzvedums ir vācu naturālisma drāmas faktiskais sākums. "Brīvajā skatuvē" 1890. gadā izrādīta arī Holca un Šlāfa "Zēlikes ģimene", te pirmizrādi piedzīvo Hauptmaņa drāmas "Miera svētki" (1890), "Vientuļi cilvēki" (1891), "Audēji" (1893); no ārzemju rakstniekiem nozīmīgi ir Emīla Zolā "Terēzes Rakēnas", Ļeva Tolstoja "Tumsības varas", Augusta Strindberga drāmu "Tēvs" un "Jūlijas jaunkundze" uzvedumi.

Zīmīgi, ka teātra darbības sākums sakrīt ar nozīmīgu teorētisku rakstu parādīšanos (Maksa Halbes "Berlīnes vēstule", 1889; Arno Holca "Māksla. Tās būtība un likumi", 1891; Alfrēda Kerra "Reālistiskās drāmas tehnika", 1891), kas tādējādi vēl konkrētāk definē iestudējumos iezīmēto virziena programmu.[6]

Gerharts Hauptmanis dzimis 1862. gadā Silēzijā, bet viņa radošo aktivitāti visvairāk rosina Berlīnē gūtie iespaidi.

Jau pirmo reizi izbraucot cauri ķeizarvalsts metropolei 1883. gadā, tā uz Hauptmani atstāj modernas pilsētas iespaidu. Studiju laikā viņš pilnīgi iegrimst tās atmosfērā. Topošais rakstnieks ne tikai apmeklē teātrus un koncertus, bet arī piesakās uz aktieru apmācību pie bijušā teātra direktora Aleksandra Heslera, kurš vēlāk izmantots kā Harro Hasenreitera prototips traģikomēdijā "Žurkas". Arī šī nama tēlojumu ietekmējusi vide, kādā mitis vecais aktieris. Berlīnes iespaidi, turklāt ne tikai vērojumi, bet arī tur valdošā gaisotne ar vēlēšanos zinātniski iedziļināties, izprast ikdienas parādības rosina interesi par naturālisma virzienu modernajā literatūrā.

1885. gada septembrī Hauptmanis ar sievu pārceļas dzīvot uz savrupmāju Erknerā, kas tolaik ir pavisam neliela Berlīnes dienvidaustrumu priekšpilsēta mežu ielokā. Šeit Hauptmanis pavada laiku līdz 1889. gada rudenim, kad ģimene pārceļas uz dzīvi Berlīnes rietumdaļā – Šarlotenburgā, kas ir krietni "pilsoniskāks" rajons. Erknerā savukārt līdzās apkārtējo mežu un lauku vienkāršajai poēzijai Hauptmanis saskaras arī ar dzīves ēnas pusēm – nabadzību, vietējās varas primitīvismu, kas vēlāk atspoguļojas viņa darbos (visvairāk komēdijā "Bebrādas kažoks").

Sākotnēji rakstnieks gūst popularitāti ar prozas sacerējumiem – īpaši ar stāstu "Dzelzceļa sargs Tīls" (*Bahnwärter Thiel*, 1888). Te tēlots cilvēks, kurš pēc sievas nāves, rūpējoties par mazā dēla Tobiasa likteni un ilgojoties pēc zināmas dzīves kārtības, apprecas otrreiz. Taču viņa jaunā sieva ir robusta būtne, kas dod priekšroku drīz vien dzimušajam pašas bērnam, un viņas neuzmanības dēļ Tobiasu sabrauc vilciens. Pārmijnieks Tīls pilnīgi satriekts naktī sit sievu un no rīta tiek atrasts nelaimes vietā ar prāta aptumšošanās pazīmēm. Te jau iezīmējas naturālismam raksturīgie apstākļu determinācijas motīvi, kas sastopami arī Hauptmaņa lugās (piemēram, otrās laulības drāmā "Ormanis Henšelis").

Par jaunās rakstnieku paaudzes spilgtu pārstāvi G. Hauptmanis izvirzās pēc lugas **"Pirms saules lēkta"** (*Vor Sonnenaufgang*) pirmizrādes Berlīnē. Šī luga kļūst par savdabīgu pavērsiena punktu vācu drāmas un teātra attīstībā. Darba tapšanā būtiska ir Eiropas naturālisma drāmas izcilo paraugu – Henrika Ibsena "Spoku", Ļeva Tolstoja "Tumsības varas" – ietekme, taču vienlaikus šajā procesā nozīmīgi ir intensīvie kontakti tālaika jauno vācu literātu vidū.

1889. gada janvārī, tiekoties ar Holcu un Šlāfu, Hauptmanim tiek lasīti fragmenti no vēl nepublicētā noveļu krājuma "Papa Hamlets". Hauptmani aizrauj gan Holca un Šlāfa savdabīgais tandēms tekstu radīšanā, gan reālajai izteiksmei visai tuvā, fragmentos saskaldītā personu runa, gan ieplānotā mistifikācija, darbu publicējot kā norvēģu rakstnieka Bjarnes P. Holmsena sacerējuma tulkojumu un ievadā sniedzot arī "Holmsena" biogrāfiju. (Šī vēlme ir nepārprotama liecība par skandināvu literatūras ārkārtējo popularitāti Vācijā šajā laika posmā.)

Jau februārī Hauptmanim tiek nosūtīts noveļu krājuma izdevums, ko viņš abiem autoriem adresētā vēstulē novērtē visai atzinīgi. Vēlāk, kad Hauptmaņa attiecības ar Holcu un Šlāfu kļūst ievērojami vēsākas, viņš atzīst vienīgi "Papas Hamleta" valodas ietekmi savas pirmās drāmas tapšanā. Taču nepārprotami, ka tas ir bijis visai nozīmīgs impulss viņa literārajā darbā. Arī lugas nosaukumu ierosina Holcs un Šlāfs, un tas aizstāj Hauptmaņa sākotnēji iecerēto virsrakstu "Sējējs". "Pirms saules lēkta" pirmizdevumā lasāms Hauptmaņa veltījums "konsekventākajam reālistam Bjarnem P. Holmsenam, "Papas Hamleta" radītājam, draudzīgi atzīstot no viņa grāmatas iegūto izšķirošo pamudinājumu"[7].

Darbu pie lugas Hauptmanis sāk Erknerā 1889. gada martā, un jau jūnija sākumā rakstnieks, guļot starp kadiķu krūmiem tuvējā mežā, lasa savu darbu literātiem Bruno Villem un Vilhelmam Belšem, izpelnoties viņu sajūsmu un atzinību. Holcs vēstulē Hauptmanim raksta, ka viņš un Šlāfs uzlūko to par "labāko drāmu, kāda jebkad uzrakstīta vācu valodā"[8].

Luga publicēta Berlīnē 1889. gada augustā. Hauptmanis izmanto savu labo finansiālo situāciju, dāvinot daudzus savas grāmatas eksemplārus un tā cenšoties rosināt lielāku ievērību pirmām kārtām literārajā vidē. Apmēram astoņdesmit Hauptmaņa sarakstā ietverto personu lokā ir teātru vadītāji, kritiķi, aktieri, rakstnieki, turklāt ne tikai savas, bet arī vecākās paaudzes pārstāvji. Viens no tiem, kam Hauptmanis piesūta savu lugu, ir arī tobrīd Minhenē dzīvojošais Henriks Ibsens.

Izšķiroša Hauptmaņa lugas liktenī ir divu cilvēku – Teodora Fontānes un Oto Brāma ievērība. Fontānes atzinīgais vērtējums un ieteikums lugu izrādīt apliecina, ka Hauptmaņa darbs nav tikai lokāla paaudzes estētisko uzskatu manifestācija, bet veikums, kam var būt plašāka publikas atsaucība. Brāma iniciatīvas rezultātā Hauptmaņa lugas uzvedumu sagatavo biedrība "Brīvā skatuve".

Hauptmaņa lugas darbība risinās viņa dzimtajā Silēzijā, un tajā tēloti notikumi zemnieka Krauzes ģimenē. Krauze pēkšņi iedzīvojies bagātībā, kad viņam piederošajā

zemē atrastas ogles, un to ieguve nozīmē milzu ienākumus. Taču pēkšņā bagātība izraisa arī visu līdz tam valdošo ētisko kritēriju degradāciju.[9]

Krauze pats pēc sievas nāves slīkst neglābjamā alkoholismā un dienas un naktis pavada netālajā traktierī. Viņa otrā sieva tiranizē kalpotājus un divas Krauzes meitas no pirmās laulības, bet pati izklaidējas ar Helēnes līgavaini. Otra Krauzes meita Marta iegrimusi slinkumā un apātijā, savukārt znots Hofmanis, raktuvju inženieris, ir cinisks ekspluatators. Posts valda arī visā apkārtnē, jo kalnrači, neraugoties uz smago darbu, dzīvo nabadzīgos un necilvēcīgos apstākļos.

Šīs ainas dramatisms atklājas naturālisma drāmai diezgan raksturīgā atnācēja – utopiskā sociālista Alfrēda Lota acīm, kurš ieradies ciematā, lai iepazītos ar kalnraču dzīves apstākļiem un par tiem uzrakstītu polemisku traktātu. Pirmajā cēlienā Lota sarunā ar Hofmani, kurš izrādās viņa agrākais studiju biedrs, gūstam priekšstatu par apkārtnē, kā arī Krauzes ģimenē valdošajiem apstākļiem. Tomēr, kaut gan Lota mērķi izrādās pretēji Hofmanim, kas ir ieinteresēts pašreizējās situācijas saglabāšanā un savā peļņā, Hauptmanis nesaasina sociālā konflikta risinājumu, bet lugas centrā izvirza epizodes no Krauzes ģimenes un saimniecības ikdienas.

Teodors Fontāne par izcilāko lugā nodēvējis otro cēlienu – ainu Krauzes nama pagalmā agrā rīta stundā, kur dominē pavisam parasts ikdienas ritms.[10] Strādnieks Beibsts pelēcīgā rīta miglā trin savas izkaptis. No kroga mājās piedzēries slāj zemnieks Krauze. Kalpone steidzas no mājas uz kūti. Agri piecēlies, Lots uzsāk sarunas ar kalpiem, pēc tam ar Krauzes meitu Helēni. Situācijas konkrētību rada gan precīzā vides atmosfēra, kam Hauptmanis remarkās pievērš lielu uzmanību, gan ikdienas ritms, gan valoda, kuras amplitūda sniedzas no literāras (Helēnes un Lota dialogi) līdz dialekta izmantojumam (līdzās Silēzijas dialektam Hauptmanis izmanto arī Berlīnes dialekta detaļas) un konkrētu personu izteiksmes atšķirībām. Turklāt ainas poētismu Hauptmanis pretstata cilvēku izturēšanās nepievilcībai. Krauze jutekliski trulā iekārē netikli apskauj meitu, kura cenšas viņu ātri dabūt prom no pagalma un Lota acīm. Helēnes atgrūsts, Krauze visā augumā nokrīt pie zemes, un Beibsts ar Helēni viņu pieceļ kājās un ieved mājā. Un mirkli pēc tam, kad prom aizzadzies Krauzes sievas mīļākais, durvis ar sajūsmas saucienu: "Ā! Rīta gaiss!" – paver Lots un dziļi ieelpo.

Pēc Hauptmaņa uzskata, "drāma no pirmā līdz pēdējam vārdam ir ekspozīcija"[11], tāpēc viņš netiecas pēc konflikta saasinājuma, darbības kāpinājuma, bet par savu primāro uzdevumu uzskata cilvēku – un pirmām kārtām viņu pārdzīvojumu – attēlojumu. Sociālā problemātika – kalnraču dzīves apstākļi, Krauzes alkoholisms, viņa otrās sievas izlaidība – lugā atvirzās otrajā plānā. Tās centrā nonāk Lota un Helēnes attiecību tēlojums visā to dramatiskajā pretrunīgumā, turklāt atrisinājums – atšķirībā no pārējā lugas darbības ritējuma – iezīmē pēkšņu saasinājumu, kad Lots izlemj steigšus atstāt Krauzes namu, bet Helēne bezizejas izmisumā izšķiras par, viņasprāt, vienīgo iespējamo opozīcijas formu – pašnāvību.

Taču, neraugoties uz fināla pēkšņo, aprauto raksturu, Hauptmaņa lugas atrisinājums ir dramaturģiski sagatavots, tas izriet no notikumu loģikas un vienlaikus atspoguļo naturālismam būtisku problemātiku un estētiskos principus.

Lugas varoņa Lota izturēšanos diktē viņa mērķi: pirmkārt, sociālo reformu ideja kā utopiskā sociālisma mācības atspoguļojums, otrkārt, nostāja pret alkoholismu un tās rezultātā radušos iedzimtību. Lugā vairākkārt, jau pirms Lota satikšanās ar Helēni, pausts viņa viedoklis, ka laulību viņš spēj pieņemt tikai starp pilnīgi veseliem cilvēkiem; Lots konsekventi nelieto alkoholu, atsakās no Hofmaņa piedāvātās glāzītes. Helēne nojauš, ka Lota satikšanās ar viņas tēvu varētu radīt nelabojamas sekas, tāpēc dara visu, lai Lots vienmēr iereibušo Krauzi nesatiktu. Pēc abu izskaidrošanās un atzīšanās jūtās ceturtajā cēlienā Helēne mudina Lotu tūdaļ doties no Krauzes nama projām. Kad Lots no ciemata ārsta, kurš arī izrādās viņa studiju biedrs, uzzina par reālo situāciju Krauzes ģimenē (gan paša Krauzes posts, gan viņa meitas Martas – arī alkoholiķes – laulībā ar Hofmani dzimušā dēla nāve trīs gadu vecumā, ko vēl vainago nedzīva bērna piedzimšana lugas finālā), viņam neatliek nekas cits kā steigšus bēgt. Prāta apsvērumi (jeb pieredzes dotais veselais saprāts) Lota personībā uzvar jūtas; dzelžainā un nežēlīgā loģika, ar kādu ārsts Šimpelfenigs izskaidro viņam Krauzes dzimtas lāstu, šķietami vairs neatstāj vietu brīvai gribai un izvēlei.

Pretēji daudzu lugas pirmo kritiķu pārliecībai Hauptmanis nebūt neidentificē sevi ar lugas varoni Alfrēdu Lotu. Lota izvirzītajām un risinātajām problēmām gan ir daudz līdzības ar tām, kas nodarbina Hauptmani un kas atkārtoti aplūkotas rakstnieka drāmās; Lota prototipi atrodami rakstnieka paziņu un studiju biedru vidū.[12] Tajā pašā laikā atsevišķas varoņa replikas (piemēram, par Zolā un Ibsena literāro darbu kaitīgumu) ir pilnīgi pretējas lugas autora spriedumiem un atsedz Lota būtisko iekšējo pretrunīgumu. Lugā nav jūtama autora klātbūtne; arī izvērstajās remarkās rakstnieka tēlojums vismaz ārēji ir bezkaislīgs.

Vairākos vērtējumos par lugas simpātiskāko tēlu nodēvēta Helēne Krauze. Vērtētāju atzinību īpaši izpelnās viņas vērīgā uztvere, vēlēšanās izrauties no vides, kas neļauj realizēties nekādām garīgām tieksmēm, respekts un cieņa pret Lota uzskatiem, spēja uzdrīkstēties paust savas jūtas, visbeidzot – nevēlēšanās turpināt apkaunojošo dzīvi. Taču Hauptmanis neidentificē sevi ar Helēnes pozīciju, tēlu neidealizē – lugā Helēne izsaka visai nievājošas piezīmes par apkārtnē vēroto zemnieku tikumiem un viņu neizglītotību; viņas vēlēšanās par katru cenu saglabāt Lota simpātijas izpaužas slimīgā nervozitātē. Būtiskākais Helēnes tēla veidojumā ir tā attīstība lugas darbības gaitā līdz pat spējai pieņemt lēmumu, kas ļauj viņai saraut konkrētās vides robežas un atteikties no atkarības, pasīvas pakļautības.[13]

Tomēr kopumā Hauptmaņa lugā, fiksējot koncentrētus realitātes fragmentus, pirmām kārtām atklājas autoram un naturālisma estētikai būtiskā atziņa, ka svarīgākā cilvēka rīcības motivācija rodama viņa attieksmē pret paaudžu attīstības gaitā gūto mantojumu un konkrētas vides un apstākļu ietekmi. Šo faktoru nereti savstarpēji

pretrunīgā iedarbe nosaka drāmā tēloto varoņu psiholoģisko sarežģītību, ko literārā darbā nav iespējams atklāt citādi kā konkrētu eksistences fragmentu fiksējumu. Svarīgākos faktorus, kas ietekmē indivīda lejupslīdi (pirmām kārtām alkoholismu, morālo izlaidību un varmācību ģimenē), rakstnieks darbā fiksē gandrīz vai kataloga veidā.

Taču Hauptmani neinteresē vienīgi realitātes negācijas. Viena no nozīmīgākajām (arī paša autora vērtējumā) ir Helēnes un Lota mīlestības atklāsmes aina ceturtajā cēlienā. Novatoriska te pirmām kārtām ir autora spēja iztikt bez ārēja sprieguma kāpinājuma, ļaujot varoņu jūtām atklāties šķietami tikpat rāmā, vienmērīgā plūdumā, kā norisinās citas epizodes.

Dažādo stilistisko paņēmienu kopums, vairāku centrālo tēmu (pirmām kārtām sociālo pretrunu) šķietams aprāvums lugas gaitā nereti licis izteikt spriedumu, ka Hauptmaņa lugas darbības risinājumam trūkst kodola, centra. Tieši tāpat galvenajā varonī Lotā it kā neesot atrisināta pretruna starp buržuāziska humānisma ideāliem (īpaši raksturīgiem 18. gadsimta drāmā) un sociālistisko tendenci.[14]

Taču tāds arī ir Hauptmaņa drāmas mērķis. Viņa estētikas svarīgākos principus, kas iezīmē drāmu "Pirms saules lēkta" kā vienu no nozīmīgākajām naturālisma lugām, saskaņā ar Gerharta Šulca analīzi raksturo šādi elementi:

1) raksturu izvirzījums drāmas centrā un to apzināts pretstatījums darbībai kā mazāk nozīmīgam drāmas elementam;

2) cilvēka personības atklāsme notiek, gan tēlojot ārējos apstākļus, gan analizējot indivīda rīcības iekšējo loģiku (*innere Wahrheit*); indivīdi tiek tēloti visā daudzveidīgumā un pretrunīgumā;

3) konsekventi tiek ievērota autora kā bezkaislīga vērotāja pozīcija.[15]

Publikas un kritikas pretrunīgā reakcija apliecina pirmām kārtām Hauptmaņa skatījuma mākslinieciskо novatorismu. Polemikas centrā visbiežāk ir lugas centrālā varoņa raksturs, kā arī šķietami pārliekā pietuvinātība realitātes detaļām. "Brīvās skatuves" uzveduma trešajā cēlienā Lota un Hofmaņa diskusijā par saimniekošanas morālajiem pamatiem (kas joprojām atgādina 18. gadsimta pilsoniskās drāmas, piemēram, Lillo "Londonas tirgoņa" stilistiku[16]) publika demonstratīvi pauda atbalstu Hofmaņa uzskatiem un lomas tēlotāja noiešanu no skatuves pavadīja ar vētrainiem aplausiem. Savukārt "Brīvās tautas skatuves" izrādē gadu vēlāk (1890. gada 9. novembrī) strādnieku auditorijas reakcija bija pilnīgi pretēja. Lota tēlā viņi saskatīja patiesu savu interešu aizstāvi.[17]

Zīmīgi, ka "Brīvās skatuves" uzvedumā negatīvā reakcija attiecināta arī uz pašu autoru. Hauptmaņa piedāvātās estētikas noliedzēju vidū ir arī jaunās paaudzes rakstnieki. Viens no zīmīgākajiem piemēriem ir Konrāda Alberti 1890. gadā publicētā parodija "Žūpības varā" (*Im Sumpf*), kas dēvēta par "naturālistisku spitālkatastrofu" (*Naturalistische Spital-Katastrophe*). Galvenie Alberti izsmiekla objekti ir mīlestības tēlojums (īpaši Lota un Helēnes šķietami sentimentālā izskaidrošanās

aina) un Hauptmaņa "divkosīgā" pretalkohola propaganda. Kā blakustēmas Alberti parodijā ir tēva incestuālās tieksmes un bērna dzimšana "aiz skatuves". Parodijas darbība notiek Berlīnes ārprātīgo namā.

Alberti parodējis arī Hauptmaņa veltījumu, savu viencēlienu adresējot "cēlajiem diobskūriem" Oto Brāmam un Paulam Šlenteram. Aizskaroši personiskie toņi (to skaitā Brāma grotesks atveidojums Abramsena tēlā) apliecina gan estētisko uzskatu šķelšanos 90. gadu sākumā, gan sakāpināto intensitāti, ar kādu literārie jautājumi tiek risināti Vācijas jauno rakstnieku vidē.

Hauptmaņa dramaturģijas attīstība rāda naturālisma ietvaros iespējamo izteiksmes stilistisko daudzveidību.

Literatūrzinātnieka Teo Meijera piedāvātā Eiropas naturālisma drāmas klasifikācija ietver šādus atzarojumus: 1) sociālkritiskā drāma, kas par mērķi izvirza sabiedrisko pretrunu kritiku no morāles viedokļa (Emīls Zolā); 2) sociālā vides drāma, kas apraksta proletariāta un sīkburžuāzijas eksistences apstākļus (Gerharts Hauptmanis); 3) sabiedriski kritiskā tendences drāma, kas atmasko sociālos melus un mudina uz garīgu un morālu atjaunošanos (Henriks Ibsens); 4) reliģiozā drāma, kas atklāj vainas un grēka izpirkuma neizbēgamo saistību (Ļevs Tolstojs); 5) psiholoģiskā atklāsmes drāma, kurā sociālais fons izmantots kā pamats individuāla konflikta, pirmām kārtām dzimumu attiecību ekstremālam saasinājumam (Augusts Strindbergs); 6) konsekventā naturālisma drāma, kas tiecas pēc iespējami precīza, nesagrozīta realitātes atveidojuma (Arno Holcs).[18]

Jebkuru klasifikāciju apgrūtina fakts, ka pat viena autora daiļradē sastopamas ļoti dažādas naturālisma modifikācijas. Hauptmanis šajā ziņā ir viens no raksturīgākajiem piemēriem. Pēc lugas "Pirms saules lēkta" Hauptmanis, variējot drāmas stilistiku, rada vairākus savstarpēji atšķirīgus lugu tipus. Nozīmīgākie no tiem ir: 1) sociālā masu drāma ("Audēji"); 2) sociālā komēdija ("Bebrādas kažoks"); 3) ģimenes drāma ("Miera svētki"); 4) indivīda psiholoģiskā drāma ("Vientuļi cilvēki").

1892. gadā pabeigtās Hauptmaņa drāmas **"Audēji"** (*Die Weber*) tēma ir audēju nabadzība, protests un sacelšanās Silēzijā. Rakstnieks tēlojis konkrētu vēsturisku notikumu, kas risinājies netālu no viņa dzimtās vietas Zalcbrunnas 1844. gada 4.–6. jūnijā.

Šī sacelšanās, ko nežēlīgi apspieda karaspēks, laikā līdz 1848. gada revolūcijai vairākkārt tēlota literatūrā (piemēram, Heinriha Heines un Ferdinanda Freiligrāta lirikā) un mākslā (ar Hauptmaņa drāmu visciešākais sakars ir Karla Vilhelma Hībnera gleznai "Silēzijas audēji"[19]). Pēc 1848. gada audēju posta un protesta tēma no mākslas darbiem pazūd, un tas zīmīgi raksturo šī laika vācu pilsoniskā reālisma vēlmi tabuizēt realitāti, īpaši tās nepievilcīgos (nabadzība) un problemātiskos (politiskā situācija) aspektus.

Jauna interese par audēju nožēlojamiem dzīves apstākļiem rodas 80. un 90. gadu mijā. Viens no impulsiem ir Emīla Zolā romāns "Žermināls" (1885), kas pauž

rakstnieka reakciju uz 1884. gada kalnraču streiku Anzīnā (*Anzin*). Tajā pašā gadā parādās arī romāna tulkojums vācu valodā. "Brīvā tautas skatuve" Berlīnē 1891. gada maija svētkos izrāda Bruno Villes aģitlugu "Ar cīņu brīvībā" (*Durch Kampf zur Freiheit*), kur pirmajā cēlienā tēlota Silēzijas audēju nabadzība, 1844. gada sacelšanās un tās nežēlīgā apspiešana, bet tālākajos cēlienos – diezgan zīmīgi sociālistiskās tendences literatūrai – cīņas turpinājums vispirms 1848. gadā un pēc tam gadsimta nogalē. Aktuālā laika klātbūtne lugas finālā rada optimistisku perspektīvu – brīvības uzvaru, visu zemju strādnieku savienību un Maija svētku uzvaras svinības.

Villes lugas izejas punkts precīzi sakrīt ar Hauptmaņa izvēlēto. Taču Hauptmanis atsakās no tālākā nemotivēti optimistiskā nākotnes redzējuma. Viņa drāma balstās gan paša rakstnieka atmiņās par bērnībā dzirdētajiem notikumu atstāstiem, gan rūpīgās literatūras studijās,[20] gan iespaidos, kas gūti braucienos uz sacelšanās vietām 1891. gada pavasarī, kur rakstnieks tiekas ar vēl dzīvajiem notikumu aculieciniekiem.[21]

Hauptmanis darbu pie lugas teksta sācis jau 1890. gada jūnijā. 1891. gada beigās pielikts punkts lugas dialekta versijai (*De Waber*). Pēc tam, rēķinoties ar šī teksta uztveres grūtībām, Hauptmanis veic teksta "pielāgošanu" literārajai valodai (joprojām saglabājot arī dialekta formas). Tieši šī literarizētā versija kļūst par pamatu praktiski visām "Audēju" izrādēm 19. gadsimta beigās un 20. gadsimtā. Hauptmaņa darbu kopojumos parasti iespiesti abi varianti.

Drāmas novatorisms pirmām kārtām ietverts rakstnieka mākā, nezaudējot individuāli raksturīgās iezīmes, atklāt audējus kā vienotu masu un viņu izturēšanās cēloņus meklēt tieši sociālo apstākļu radītajā pazemojumā, kas vienlīdz ietekmē gandrīz visus lugas varoņus.

"Audēju" izveide balstās episkā notikumu panorāmas paplašināšanā. Hauptmaņa lugā darbībai ir trīs galvenie attīstības posmi: 1) masu nabadzības notēlojums kā ekspozīcija (1. cēliens); 2) audēju protesta pieaugums un tā emocionālais kāpinājums (2.–4. cēliens); 3) sacelšanās sakāve (5. cēliens).

Pirmajā cēlienā Hauptmanis (tāpat kā minētajā Hībnera gleznā) attēlo audumu nodošanu, tādējādi pretstatot audēju ikdienu un audumu pieņēmēja Pfeifera ciniski nejūtīgo izturēšanos. Emocionālā sprieguma kāpinājums tiek panākts, atkārtojot vienu un to pašu darbību. Un, kaut gan reakcija uz lūgumu neievērošanu katram audējam ir atšķirīga, pamazām arvien vairāk kristalizējas masu reakcija – nemiers, izmisums, augošā protesta sajūta. Vācu drāmas tradīcijā Hauptmanis te, no vienas puses, pretstatā ierastajai patriotiskajai koncepcijai (Frīdriha Šillera "Vilhelms Tells") masas tēlo kā sociloģisku kategoriju; no otras puses, tēlojuma principos vērojami vēlākās ekspresionisma drāmas (Ernsta Tollera "Cilvēks – masa") aizmetņi.

Trijos nākamajos cēlienos situāciju veidojumā rakstnieks izmantojis līdzīgu atkārtošanās principu. Katram cēlienam liekot risināties citā vietā, tiek kāpināts protesta spriegums un saasināta audēju attieksme pret darba devējiem.

Otrajā cēlienā rādīti apstākļi bezzemnieka Anzorges mājā, kur līdz ar iedzeršanu pieaug neapmierinātība un tiek izkliegti lāsti darba devējam. Trešais cēliens notiek traktierī, arī to iezīmē neapmierināto murdoņa un pirmie īstie žandarmam Kučem izteiktie draudi, kurš glābjas bēgot. Ceturtā cēliena darbība risinās Dreisigeru namā, kuram uzbrūk nemiernieki; te īpaši uzsvērts Pfeifera gļēvums un vispārējā valdošā panika.

Katrs cēliens beidzas ar jaunu protesta kāpinājumu. Zīmīgs ir, piemēram, darbības izkārtojums otrajā cēlienā, kurā dominē kareivja Morica Jēgera atgriešanās mājās. Audēju nemieru uzkurina gan Jēgera bezbēdīgie stāsti par karadienestā pieredzēto, gan viņa – no audēju viedokļa – iegūtā krietnā pārticība, gan respekta trūkums, ar kādu viņš izsakās par fabrikantu Dreisigeru, tādējādi palīdzot audējiem formulēt viņu līdz tam vēl neskaidros viedokļus. Kā būtisks vadmotīvs vairākos Hauptmaņa lugas cēlienos iezīmējas audēju dziesma par asinstiesu (*das Blutgericht*), kas ir gandrīz vai vienīgā iespēja savas identitātes apliecinājumam. Zīmīgi, ka sevis apliecinājums Hauptmaņa lugā tēlotajiem cilvēkiem pirmām kārtām nozīmē tradicionālo vērtību pārvērtējumu, pēkšņu, reālajiem apstākļiem neatbilstošu, bet katarsei līdzīgu atbrīvotu reliģiozu ekstāzi. Raksturīgākais piemērs ir otrā cēliena finmāls ar vecā Baumerta reakciju uz Morica Jēgera deklamēto "Audēju dziesmu". Literatūrzinātnieka Pētera Šprengela analīze pārliecinoši rāda, ka Hauptmaņa tēlotā audēju sacelšanās (kurai nav skaidras programmas, organizācijas u. tml.) neizriet no prāta apsvērumiem, apzinātas šķiriskas nostājas, bet realizējas kā emocionāli sakāpināts protests un – Baumerta gadījumā – pat psihopātisks uzliesmojums (*psychopatischer Anfall*), kura pazīmes rakstniekam bija labi pazīstamas no kontaktiem ar psihologu Augustu Foreli Cīrihē.

Drāmas piektais cēliens rāda šī emocionālā pārsātinājuma neizbēgamo rezultātu – stihiskā dumpja nežēlīgu apspiešanu.

Darbība risinās vecā audēja Hilzes dzīvoklī. Dziļi dievticīgs būdams, viņš atteicies iesaistīties apkārtējos nemieros, jo turas pie pazemības filozofijas un nevēlas arī pārkāpt likumu; taču tieši Hilzi pilnīgi nejauši ķer sacelšanos apspiest sūtīto žandarmu lode. Pēdējā cēliena mākslinieciskais veidojums – Hauptmaņa atteikšanās no notikumu izvērtējuma pozitīvā perspektīvā, šī cēliena risinājums patālu no citiem notikumiem, blakusciematā, jaunas personas iekļaušana lugas darbībā – visbiežāk izpelnījies kritiskus vērtējumus. Viens no izskaidrojumiem, iespējams, meklējams naturālisma teātra tehnisko iespēju ierobežotībā, kas neļāva Hauptmanim uz skatuves tēlot vēl izvērstāku masu sacelšanās ainu. Tādējādi šis cēliens, līdzīgi kā grieķu traģēdijās, netieši sniedz informāciju par drāmu, kas norisinās aiz skatuves.

Taču vecā Hilzes nāve arī rāda, ka, pat atsakoties piedalīties radikālā politiskā darbībā, kritizējot vardarbīgas metodes (uz ko Hilzem kā vienam no nabadzīgākajiem audējiem būtu pilnīgas tiesības), indivīds nevar izvairīties no saskares ar realitāti un tā dēvēto notikumu loģiku.

Tādējādi arī "Audēju" pēdējā cēlienā Hauptmanis saskaņā ar naturālisma estētikas principiem rāda gan vides un apstākļu noteicošo lomu notikumu risinājumā (audēju dumpja sakāvē), gan indivīda likteņa ciešo saistību ar apkārtējo realitāti un viņa atkarību no tās.

Atšķirībā no drāmas "Audēji" centrā izvirzītā masu tēlojuma Hauptmaņa labākā naturālistiskā komēdija **"Bebrādas kažoks"** (*Der Biberpelz*, 1893) virzīta uz atsevišķu raksturu tēlojumu, tieši tajos, kā arī sižetiskā risinājuma pavērsienos atklājot lugai nozīmīgo problemātiku. Rakstnieks "Bebrādas kažoku" nosaucis par 'zagļu komēdiju'. Tajā tēloti, no vienas puses, veļas mazgātājas Volfienes centieni negodīgā ceļā uzlabot savas ģimenes labklājību; no otras puses, policijas ierēdņa Vērhāna absolūtā nespēja risināt zādzības apstākļu noskaidrošanu. Vērhāna tēlā varas apziņas un bezpalīdzības kontrasts groteski saasināts līdz galējībai.

Hauptmanis lugu sarakstījis laika posmā starp 1892. gada septembri un 1893. gada martu. Tajā – pēc rakstnieka norādījuma – atspoguļojas ar konkrētiem vēsturiskiem notikumiem saistīts laiks, tā dēvētā septenāta cīņa (*Septennatskampf*) 1887. gada janvārī un februārī, kad kanclera Bismarka militārie mērķi un vēlme panākt septiņu gadu dienesta laiku armijā sastop reihstāga pretestību. Par atbildi Bismarks reihstāgu atlaiž un sarīko jaunas, militāras propagandas ietekmētas vēlēšanas.[22] Šajos notikumos sakņojas Vērhāna sakāpinātā un vienlaikus prūšu militārismam tradicionāli raksturīgā kareivīgā pašapziņa.

Pretstatā Vērhāna attēlojumam rakstnieka simpātijas lielā mērā pieder vitālajai Volfa kundzei, kuras rīcību pirmām kārtām nosaka "veselā saprāta" diktēta izdzīvošanas vēlme. Vienlaikus Hauptmanis uzskatāmi rāda, ka Volfienes dzīves filozofija balstās apkārtējās likumsakarībās, par kurām viņa pirmā cēliena finālā savam vīram saka: "Dumjš tu esi un dumjš paliksi. Kas tad te runā par zagšanu? Bet, kam nav drosmes, tas paliek tukšā. Un, ja tu kādreiz būsi bagāts, Juliān, un varēsi braukt *eklipāžā*, tad neviens neprasīs, kā tu esi pie tās ticis."[23]

Rakstnieka satīriskā intonācija nosaka komēdijai pietiekami netipisko finālu, kad netiek piedāvāts loģisks notikumu atrisinājums (arī noziegums paliek nesodīts) un atšķirībā no skatītājiem Vērhāns paliek neziņā par notikumu norises patieso jēgu. Tas sasaucas ar kompozicionālo veidojumu divos savstarpēji pretstatītos ainu pāros. Pirmajā un trešajā cēlienā tēloti Volfa kundzes plāni malkas un bebrādas kažoka zādzībā; otrajā un ceturtajā cēlienā – Vērhāna nespēja rast notikumu izskaidrojumu un savas varas apliecinājums pret citiem apkārtnes ļaudīm, kurus viņš uzskata par politiski neuzticamiem.

Kompozīcijai paliekot atvērtai, Hauptmanis drāmas tradicionālā kāpinājuma jeb piramīdas struktūru aizstājis ar rotācijas principu, tādējādi akcentējot nevis notikumu mērķtiecīgu virzību uz finālu, bet to nemitīgu atkārtošanos.[24] Hauptmaņa komēdija ir viens no tiem 19. un 20. gadsimta mijas darbiem, kurā realizējas 20. gadsimta drāmā plašu pielietojumu guvušais nepabeigtības princips.

Atspoguļojot ikdienas realitātes nepievilcību, komisko akcentu īpatsvaru rakstnieks pirmām kārtām saglabā, sociālo aspektu attēlojumu atstājot tikai darbības fonā (piemēram, Volfa kundzes meitas Leontīnes pārlieku smago darba apstākļu raksturojumā). Komēdijā saglabāti tradicionālie tipāži un situāciju komika.

"Bebrādas kažokā" tādējādi saliedēta formas tradīcija un aktuālā naturālisma stilistika (vides, detaļu, personu tēlojumā), īpaši akcentējot satīriskos un groteskos elementus.

Komēdijas vielu Hauptmanis arī šoreiz ņēmis no viņam labi zināmas vides. Kaut gan darbības vieta (ap Berlīni) nav konkretizēta, personu tēlojumā nepārprotami izmantoti konkrēti prototipi no Erknerā pavadītā mūža posma – gan Volfa kundzes tēlojumā (Heinces kundze), gan Vērhāna (vietējais ierēdnis fon Busse) tēlā. Doktora Fleišera portretējumā Hauptmanis ietvēris daudzas savas personības iezīmes.

Raksturīga tomēr ir tendence mainīt realitātē novēroto personu rīcības motīvus, kas nereti prototipiem sagādājis ne visai patīkamus brīžus. "Bebrādas kažoka" varones prototips Heinces kundze, piemēram, par sava stāvokļa nostiprināšanos enerģiski cīnās bez kriminālām metodēm un pēc Hauptmaņa lugas publicēšanas ir visai neapmierināta par preses interesi.[25]

Reālus prototipus Hauptmanis izmantojis arī drāmā **"Miera svētki"** (*Das Friedensfest*, 1890). Šajā darbā tēlots mēģinājums izlīdzināt paaudžu konfliktu kādā Šolcu ģimenē un šī mēģinājuma neveiksme. Te jau vairāk ievērota drāmas tradicionālā struktūra; lugā var runāt par ievadījumu, atmosfēras mērķtiecīgu radīšanu, kas saista iespējamos "miera svētkus" ar Ziemassvētku laiku, pēc tam kāpinājumu un kulmināciju – strīda atkārtotu uzliesmojumu un traģisko atrisinājumu (tēva nāvi).

Tēloto notikumu pamatā ir Franka Vēdekinda – Hauptmaņa paziņas Cīrihē un vēlāk arī Vācijā strīds ar tēvu. Vēdekinds par to izstāstījis, kad Hauptmanis 1888. gadā viesojies Šveicē.[26] Zinātāji lugā varējuši labi atpazīt gan Vēdekinda ģimenes dzīves detaļas (mātes un par viņu krietni vecākā tēva izturēšanos), gan tās dzīvesvietu – Lencburgas pili Ārgavas kantonā, kuras lepnā halle ir arī Hauptmaņa lugas darbības vietas protovide.

Vēdekinda sarūgtinājums izpaudies viņa satīrā "Bērni un nerri" (*Kinder und Narren*, 1891; vēlākā versijā ar nosaukumu "Jaunā pasaule" – *Die junge Welt*, 1897). Hauptmanis šeit satīriski atveidots rakstnieka Meijera tēlā, kas – līdzās vēlāko Hauptmaņa dzīves gadu satīriskam tēlojumam Tomasa Manna romānā "Burvju kalns" (Pēperkorna veidolā) – ir viņa spilgtākā karikatūra literatūrā.

Vēdekinda un viņa ģimenes locekļu kā prototipu izmantojums Hauptmaņa drāmā zīmīgs ne tikai naturālismam raksturīgās "piezīmju grāmatiņas" tehnikas dēļ. Līdzīgus paaudžu konfliktus ģimenē piedzīvojuši arī daudzi citi modernās literatūras autori; īpaši izteikti tie atspoguļojas ekspresionisma mākslā.

Ģimenes attiecību tēlojuma tradīcija vācu literatūrā ir viena no centrālajām jau 18. gadsimta pilsoniskajā drāmā, bet 19. gadsimtā šo tradīciju turpina Frīdrihs Hēbels

(īpaši ar lugu "Marija Magdalēna", 1844). Nepārprotama ir sociālās vides un tās likumību nozīme konflikta risinājumā. Salīdzinājumā ar Hēbelu 19. gadsimta nogales drāmās (Holca un Šlāfa "Zēlikes ģimene", 1890; Vēdekinda "Pavasara atmošanās", 1891; Maksa Halbes "Jaunība" – *Die Jugend*, 1893; arī Ludviga Ancengrūbera lugā "Ceturtais bauslis" – *Das vierte Gebot* – jau 1877. gadā) vecāku un bērnu attiecības ir daudz komplicētākas un saspringtākas. Pirmām kārtām tas skar vecāku morālās autoritātes nestabilitāti.

Meistars Antons Hēbela drāmā ir nežēlīgs un nelokāms, kad runa ir par viņa meitas godu. Hauptmaņa lugā "Pirms saules lēkta" turpretī zemnieks Krauze piedzēries lūko neķītri apskaut meitu Helēni. Meitas šī laika dramaturģijā bieži vien tēlotas kā vecāku audzināšanas upuri ierobežoto perspektīvu dēļ (Kate Hauptmaņa drāmā "Vientuļi cilvēki"). Nereti viņas spiestas uzņemties visu ģimenes finansiālo rūpju nastu (Tonija Holca un Šlāfa drāmā "Zēlikes ģimene"; raksturīgs arī Laimas tēls Aspazijas 90. gadu pirmajā pusē tapušajā lugā "Zaudētas tiesības").

Tomēr centrālo problēmu asi dramaturģijā veido tēvu un dēlu konflikts. Šī 19. gadsimta krievu literatūrā plašu rezonansi guvusī tēma (Ivana Turgeņeva "Tēvi un dēli", 1862; Fjodora Dostojevska "Brāļi Karamazovi", 1880) vācu naturālisma drāmā vienu no spilgtākajām izpausmēm radusi lugā "Miera svētki". Šeit īpaši saasināts arī gadsimta beigu literatūrai būtiskais patriarhālisma krīzes motīvs. Hauptmaņa lugā vienlīdz raksturīga ir Frīdriha Šolca vēlme saglabāt savu autoritāti un nespēja to izdarīt.[27]

"Miera svētki" uzskatāma par vienu no drāmām, kur viskonsekventāk realizēta naturālisma estētika. Zināmas šaubas Hauptmanī tomēr vieš gan stilistisko procesu strauja daudzveidošanās jau 80. un 90. gadu mijā, gan viņa pieredze savu lugu uzvedumos, kas bieži vien ir sasteigti un nespēj atklāt rakstnieka ieceri. "Miera svētku" pirmizrādē "Brīvās skatuves" uzvedumā 1890. gada 1. jūnijā Jozefs Kaincs Vilhelmu spēlēja bez neviena mēģinājuma un tekstu runāja, sekojot vienīgi sufliera norādījumiem. Aktiera parādītais tēls gan bija pietiekami daudzveidīgs, ko novērtēja arī lugas autors. Tomēr pēc daudziem gadiem atmiņu fragmentā "Otrs gadsimta ceturksnis" (*Zweites Vierteljahrhundert*) zīmīga rakstnieka paustā rezignācija: "Kā lai apraksta sajūtu, kas rodas šādas pirmizrādes rezultātā? Vēl līdz pēdējai tik maigi un sīki vibrējošai niansei [autors] ir saistīts ar nule dzimušo darbu [..] tas bija tēls, veselums [..] ja to negribēja iznīcināt [..] tam būtu jāpieskaras ar visu iespējamo uzmanību un maigumu."[28]

Šādas uzmanības un piesardzības trūkums varbūt ir viens no iemesliem, kas Hauptmaņa tālākajā daiļradē lika viņam pakāpeniski dažādot stilistisko paņēmienu loku, tik lielu uzmanību kā pirmajās lugās vairs nepievēršot personu ārējā izskata, runas veida, izturēšanās niansu sīkam aprakstam.

Hauptmaņa darbos vērojamo tendenci pakāpeniski savienot naturālisma estētikas elementus ar atšķirīgiem stilistiskiem paņēmieniem apliecina luga **"Vientuļi cilvēki"** (*Einsame Menschen*, 1891). Tā ir indivīda drāma, kuras centrā tās varoņa

Johannesa Fokerāta izmisīgie saskaņas meklējumi gan personiskajā dzīvē, gan garīgajos centienos. Fokerāts tiecas savienot agrāko reliģisko un tagadējo materiālistisko pasaules uzskatu, ideālismu un reālismu, dabas filozofiju un dabas reliģiju Ernsta Hekela monisma izpratnē. Johannesa psiholoģiskie konflikti atspoguļo kopējās laikmeta iezīmes, bet lugas notikumos akcentēta personiskās dzīves sfēra – attiecības ar vecākiem, sievu Kēti un inteliģento Cīrihes universitātes studenti Annu Māru. Personiskajās attiecībās sakņojas arī Johannesa nespēja izšķirties starp divām sievietēm – viena no tām iemieso tradicionālos priekšstatus par sievas lomu ģimenē, bet otra atklāj sabiedrības attīstības perspektīvu un jaunus vīrieša un sievietes kopdzīves apvāršņus. Šo divu līmeņu nesavienojamība konkrētajā realitātē uzskatāmi atklājas Hauptmaņa lugas sākuma un fināla ainās. Drāma sākas ar Johannesa un Kētes dēla kristībām; tā beidzas ar Johannesa noslīcināšanos ezerā pēc tam, kad Anna Māra aizbraukusi no Fokerātu nama uz savu studiju vietu Šveicē.

Johannesa Fokerāta drāma pirmām kārtām ir gadsimta beigu intelektuāļa, radošas personības drāma (kaut gan Johannesa iecerētā filozofiskā darba patiesā vērtība paliek neskaidra). Zīmīgi, ka Hauptmanis mākslinieka personības tēlojumam pievērsies arī virknē citu drāmu – "Mihaels Krāmers" (*Michael Kramer*, 1900), "Gabriela Šillinga bēgšana" (*Gabriel Schillings Flucht*, 1912).

Drāma "Vientuļi cilvēki" sacerēta laikā no 1890. gada jūnija līdz novembrim. Tās pirmizrāde ir 1891. gada 11. janvārī Rezidences teātrī, "Brīvās skatuves" uzvedumā. Arī šajā drāmā zīmīgi ir Hauptmaņa izmantotie prototipi un protovide. Kā lugas darbības vieta norādīta Frīdrihshāgena, bet Fokerātu nama apraksts visai precīzi atbilst paša Hauptmaņa dzīvesvietai Erknerā.[29] Galveno tēlu – Johannesa, Kētes un Annas Māras veidojumā Hauptmanis lielā mērā balstījies brāļa Karla ģimenes krīzes izpausmēs un Karla attiecībās ar polieti Annu Križanovsku. (Hauptmaņa lugā Anna Māra nāk no Baltijas provincēm – Rēveles; pēc rakstnieka ieceres – krieviete.) Zīmīgi uz to norāda rakstnieka veltījums: "Es lieku šo drāmu to rokās, kas to ir piedzīvojuši."[30] Būtisks un paradoksāls ir arī fakts, ka Johannesa un Kētes tēlus Hauptmanis lielā mērā veidojis, izmantojot pats savas un sievas Marijas rakstura iezīmes un vienlaikus it kā paredzot savas laulības krīzi aptuveni trīs gadus vēlāk.[31] Arī Fokerātu ģimenes materiālā situācija – viņu iztikas līdzekļu balstīšanās Kētes pūra naudā, Johannesa neieinteresētība materiālo problēmu risinājumā, nespēja gūt stabilus ienākumus, ieņemt ienesīgu (un gūtajai izglītībai atbilstošu) vietu – līdzinās Hauptmaņa dzīves apstākļiem Erkneras periodā.

Johannesa dievbijīgo vecāku tēlos Hauptmanis izmantojis sava tēvabrāļa Gustava Šūberta un viņa sievas raksturu iezīmes.

Drāmas "Vientuļi cilvēki" centrālie jautājumi saistās ar sieviešu emancipācijas problēmām kā vienu no sabiedrības attīstības raksturīgām tendencēm un laikmetīgās inteliģences psiholoģisko nestabilitāti, melanholiju kā garīgas nedrošības vai pat darboties nespējas atklājēju.

Sieviešu emancipācijas problemātiku Fokerātu ģimenē aktualizē Anna Māra, vienlaikus kā uzskatāms piemērs un ideoloģe, kura nebaidās no jaunu uzskatu paušanas un sievietes līdzšinējās lomas kritikas. Vācijā studējošo sieviešu skaits šajā laikā vēl ir ievērojami mazāks nekā vairākās citās Eiropas valstīs. Annai Mārai ir spēcīgs, kaut gan pretrunīgs iespaids uz Kēti. No vienas puses, Kēte apzinās jaunas perspektīvas, uz kādām varētu balstīties arī viņas un Johannesa attiecības. No otras, Johannesa neslēptā pārliecība, ka Kēte nespēj izprast viņa filozofiskā darba problēmas, acīmredzamā interese par Annu Māru kā līdzvērtīgu sarunu partneri saasina Kētes iekšējās pretrunas, mudina apšaubīt audzināšanas reliģiozos pamatus, kas līdz tam noteikuši viņas rīcību.

Annas Māras ierašanās Fokerātu ģimenē aktualizē problēmas, kas daudz diskutētas tālaika sabiedrībā un rod izpausmi gan jaunās, proletāriskās sievietes atveidojumā mākslā (beļģu mākslinieka Konstantīna Moinera un citu autoru darbos), gan Augusta Bēbeļa grāmatā "Sieviete un sociālisms" (*Die Frau und der Sozialismus*, 1883) un daudzos citos apcerējumos. Annas Māras un Johannesa dialogos Anna vairākkārt izsaka domu par jaunu, citādu attiecību veidošanos starp vīrieti un sievieti.

Reālajā situācijā Annas viesošanās Johannesa namā ir destruktīva, jo tā pilnībā deformē viņa attiecības ģimenē. Zīmīgi, ka Annas kā emancipētas sievietes tēlā autors paralēli iezīmējis arī 'liktenīgās sievietes' vaibstus kā raksturīgu gadsimtu mijas dzimumu attiecību izpausmi. Annas vitālā, erotiski atraktīvā personība un vienlaikus viņas melnā, ar nelaimi un nāvi draudošā kleita veido parādību, kas ir apveltīta ar dubultu enerģiju, likteņa zīmes spēku.[32]

Annas Māras enerģija un interese par Johannesa darbu sākotnēji atraisa arī lugas varoņa vitalitāti, tomēr, nespējot tuvināties Annas brīvajai bezaizspriedumainībai, Johannesā pamazām saasinās šaubu un nespēka izjūtas. Trijās lugas personās – Johannesā, Kētē un mākslinieka Braunā – Hauptmanis izmanto jau no renesanses mākslas aktuālo un 19. gadsimta nogalē populāro melanholiķa psiholoģisko tipu.[33] Johanness pirms šķiršanās ar Annu sēž, galvu atbalstījis rokās; dziļš vaids izlaužas no viņa krūtīm. Arī viņu intīmās sarunas laikā ceturtajā cēlienā, kad Annas pārdomas ievirzās nākotnē, Johanness pesimistiski atzīst, ka viņam nepiemīt "nākotnes cilvēka" vitalitāte, optimisms un dzīvesprieks. Līdzīgi Kēte, no agrākās dzīves pieredzes teju vai varmācīgi atrauta, objektīvi nespēj piemēroties jaunajai situācijai. Vairākkārt (pirmā un otrā cēliena finālā) viņa grimst asarās; trešā cēliena sākumā autors remarkā norāda uz viņas fizisko pārvērtību, sagurumu, ko vēlāk papildina domas par bēgšanu no mājām, fizisks vājums, rezignācija, visbeidzot lugas finālā – gaišredzība Johannesa nāves nojautās. Rakstnieks Kētes stāvokli pamato konkrēti fizioloģiski – ar viņas vājumu un nogurumu neilgi pēc dzemdībām,[34] taču viņas nervozajos smieklos, maigumā un reizē atkarībā no citu cilvēku rīcības, nedrošībā tēlotas raksturīgas pārejas laikmeta cilvēka iezīmes. Johannesā tās vēl izteiktākas padara viņa šaubas gan par sava darba vērtību, gan dzīves jēgu vispār.

Annas un Johannesa (arī Kētes) attiecībās saduras vājo, šaubīgo un stiprā, nelokāmā cilvēka tipāži, un šajā konfliktā atspoguļojas arī tobrīd jau populāro Frīdriha Nīčes darbu ietekme Hauptmaņa estētiskajos uzskatos.[35] Īpaši zīmīga ir pat verbāla līdzība ar Nīčes "Viņpus laba un ļauna" (*Jenseits von Gut und Böse,* 1886–1887) izteiksmi. Nīče runā par gribas izpausmi, kas virzīs cilvēka attīstību jaunās sliedēs (*auf neue Bahnen*).[36] Anna saka, ka Johanness pieder pie tiem, kuri meklē jaunus ceļus (*neue Wege suchen*). Lugas gaitā Johannesa spēks netiek apliecināts. Vienīgi ar Annu – drošu, zinošu, bet arī bez žēlastības citus vērtējošu sievieti – lugā saistāma reālas (kaut arī pretrunīgas) attīstības perspektīva.

Šī aktuālā psiholoģiskā problemātika apliecina personības atkarību no apstākļiem, arī vēlmi tos pārveidot, tādējādi iezīmējot "konsekventā naturālisma" principu pārvarēšanu. Līdzās tai zīmīgs ir simbolisko elementu izmantojums. Arī tas liecina par pārmaiņām Hauptmaņa mākslinieciskajā domāšanā.

Simbolisko elementu pielietojums šajā drāmā sasaucas ar vairākām Ibsena 80. gadu lugām ("Spoki", "Meža pīle"). Pirmām kārtām simboliskas iezīmes ir videi. Autors pretstata, no vienas puses, pilsoniskās iekštelpas, no otras, cauri verandas durvīm skatuves aizmugurē atklājas skats uz ezeru un aiz tā esošajiem kalniem.[37] Darbība tiek koncentrēta personiskajā sfērā; bet dabas tēli atklāj sadzīvisko attiecību pārvarēšanas iespēju. Tomēr ārpasaule Fokerātu namu sasniedz vienīgi viņiem svešas realitātes veidolā; tā izpaužas vasarnieku dziedātā dziesmā, ļaužu čalās, bet visraksturīgāk – netālā dzelzceļa, aizejošo un atnākošo vilcienu troksnī un svilpes pūtienos, visbeidzot – stacijas zvanu trīs grūtsirdīgos un liktenīgos sitienos.[38]

Simboliska nozīme lugā arī gleznai, kas atrodas Fokerātu istabā, – "Jēkaba cīņa ar eņģeli". Tā Johannesā akcentē joprojām nepārvarēto dilemmu par atteikšanos no reliģijas.[39] Dabas paralēle – pāri ezeram naktī lidojošo meža zosu spārnu švīkoņa, viņu neskaidrā vīzija mēness blāvi apspīdētajā rudenīgajā panorāmā – papildina un dažādo Hauptmaņa izmantotā reālistiskā vadmotīva tehniku. Drāmā vairākkārt pieminēta kanoe laiviņa, ar kuru lugas finālā savā pēdējā braucienā dodas Johanness. Literatūrzinātniece Helga Ibarta mēnessgaismas un mežonīgo zosu tēlu saista gan ar romantisko tradīciju (mēness ir viens no iecienītajiem tēliem, piemēram, Diseldorfas skolas gleznotāju darbos), gan Arnolda Bēklina programmatisko simbolisma gleznu "Miroņu sala" (1880).[40]

Naturālisms saglabājas kā Hauptmaņa daiļrades dominējošais virziens arī 20. gadsimtā. Rakstnieka nozīmīgākajiem darbiem pieder luga "Roze Bernda" (*Rose Bernd,* 1903), kuras centrā nelaimīga jauna sieviete – sava bērna slepkava, "Žurkas" (*Die Ratten,* 1911) un "Pirms saules rieta" (*Vor Sonnenuntergang,* 1932). Drāmā "Pirms saules rieta" īpaši jūtīgi uztvertas pirmsnacistiskā laika noskaņas. Te tēlota vecāka vīra – septiņdesmitgadīgā uzņēmēja un slepenpadomnieka, joprojām enerģiskā Matiasa Klauzena mīlestība pret jaunu meiteni Inkenu; pret viņu asi un kareivīgi nostājas Klauzena pieaugušie bērni (cenšoties panākt, lai tēvu atzītu par nepieskaitāmu

un uzspiestu viņam aizbildni). Mīlestības sadursme ar varmācīgu savas gribas uzspiešanu un šī procesa nežēlība ir jau agrākajās Hauptmaņa lugās sastopams motīvs.

Naturālisma drāmas un pirmām kārtām Hauptmaņa nozīmīgākā tribīne arī pēc "Brīvās skatuves" aktivitāšu apsīkuma ir Oto Brāma vadītie teātri – Vācu teātris (*Deutsches Theater*, 1894–1904) un Lesinga teātris (*Lessingtheater*, ko Brāms vada līdz savai nāvei 1912. gadā). Līdz ar Brāma pāriešanu darbā Vācu teātrī faktiski sākas jauns naturālisma drāmu interpretācijas posms, kad jauno rakstnieku darbi nonāk plašas publikas uzmanības lokā. Līdz tam šāda auditorija bija pieejama tikai atsevišķiem jaunās dramaturģijas darbiem, bet 90. gadu vidū jauno rakstnieku darbu integrācijas process kļūst straujāks un ar viņiem rēķinās kā ar vērā ņemamiem sabiedriskās domas veidotājiem.

Līdzās Hauptmaņa lugās piedāvātajiem problēmu risinājumiem nozīmīgu vietu 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma teātru repertuārā ieņem **Hermaņa Zūdermaņa** darbi – lugas, kurās apvienojas sociālās drāmas iezīmes un tā sauktās labi veidotās lugas formālie principi. Zūdermanis savos darbos pievērsies laikmeta aktuālajiem sociālajiem jautājumiem, taču viņa piedāvātie risinājumi salīdzinājumā ar Hauptmani ir daudz mērenāki.

Zūdermaņa labākās lugas tapušas 19. gadsimta 90. gados. Tās var dēvēt par sociālām un psiholoģiskām drāmām, kurās vairāk nekā raksturojumu dziļums izceļama veiksmīgā formālā uzbūve. Zūdermaņa pirmā luga **"Gods"** (*Die Ehre*, 1890) ir darbs, kam bijusi ļoti nozīmīga loma arī latviešu literatūras attīstības procesā. "Gods" latviski izrādīts jau 1893. gada oktobrī Liepājā, bet īstu sensāciju radīja uzvedums Rīgas Latviešu teātrī 1894. gada februārī. Drīz šai lugai sekoja Aspazijas drāma "Zaudētas tiesības", un abi iestudējumi pavēra ceļu preses polemikai par morāles un tikumības jautājumiem, par pieklājīgā un nepieklājīgā, pieņemamā un nepieņemamā robežām mākslā, kas literatūras kritikas vēsturē pazīstama kā polemika par Zūdermaņa lugu "Gods" un Aspazijas drāmu "Zaudētas tiesības".

"Gods" šobrīd nekādi nevarētu pārsteigt vai satricināt morālās jūtas, taču tas glabā vēsturiskā skandāla liecību, tāpat kā 'labo būvējumu'. Darbība risinās divu ģimeņu mājvietā – vieni (Heineki) ir nabagi, bet otri (Mīlinki) – bagāti. Pirmo miteklī risinās pirmais un trešais cēliens, otro – otrais un ceturtais. Sižeta izejas pozīcija – bagāto dēls Kurts pavedis nabago meitu Almu; turklāt nabagie uz šo situāciju skatās pielaidīgām, savā veidā cerīgām acīm. Lugas sākumā pēc ilgākas prombūtnes atgriežas Heineku dēls Roberts, kuram ir radikāli atšķirīgi uzskati šajā jautājumā.

Kāda varoņa ierašanās notikumu vietā drāmā sniedz labu iespēju autoram sarunās it dabiskā kārtā sniegt informāciju par iepriekšējiem notikumiem. Roberta centieni panākt tūlītēju atrisinājumu, t. i., laulības, veido sižeta attīstības pamatu, turklāt drīz vien rodas iespēja pārliecināties par bagāto ļaužu cinismu. Trešajā cēlienā redzama Zūdermanim izšķirīgā, t. s. nepieciešamā aina, kad Heineku ģimenei tiek piedāvāta atpirkšanās nauda četrdesmit tūkstošu marku apmērā. Vecie Heineki par

šādu iespēju ir sajūsmā, un Zūdermanis savā veidā pat aizkustinoši rāda vienkāršo ļaužu sajūsmu par iespējamo negaidīto pārticību. Labdabīgā Roberta ideālās prasības izrādās tāda kā saucēja balss tuksnesī.

Taču rakstnieka vilktās robežas tomēr nav starp divām dažādām, mantības ziņā galēji pretējām pasaulēm. (Aspazijas mākslinieciski pretrunīgākā luga pat ir sociāli asāka.) Līdzās Kurtam Zūdermaņa lugā vaina jāuzņemas arī diezgan vieglprātīgajai Roberta māsai Almai, bet otra māsa Auguste kalpojusi par savedēju. Savukārt Roberta līdziniece ir Mīlinku tikumīgā meita Lenore. Pretstatu pāri lugā ir veidoti nevis pēc sociālas, bet morālas atšķirības. Lielā mērā rakstnieka uzstādījums tiecas melodrāmas virzienā.

Raksturīgs 'labi veidotās lugas' tēls ir Roberta draugs grāfs fon Trāts. Tas ir tā dēvētais rezonieris – tēls, kuram nav tiešas lomas sižeta attīstībā, bet kura izteikumos un nostājā redzam paša autora morālo pārliecību. Līdzīgā ievirzē veidots, piemēram, Kaukēns Rūdolfa Blaumaņa drāmā "Indrāni".

Zūdermaņa mākslinieciski pilnīgākā luga ir drāma **"Dzimtene"** (*Heimat*, 1893). Tā kļuva populāra izdevīgās centrālās sieviešu lomas dēļ un bieži izrādīta ar nosaukumu "Magda". (Līdzīgi Ibsena drāma "Leļļu nams" nereti pārtapa par "Noru".) "Dzimtenē" darbība notiek vienas ģimenes ielokā, rādot neveiksmīgu mēģinājumu izlīdzināt ilggadēju konfliktu (tāpat kā Hauptmaņa drāmā "Miera svētki"). Lugā atklājas gan mūžīgā tēma (paaudžu konflikts), gan konkrēti sociālā tēma (jaunavas goda motīvs). Konflikts veidojas starp izdienējušu virsnieku Švarci, viņa otro sievu Augusti, otro meitu no pirmās laulības Mariju un vecāko meitu Magdu. Magda, pirms vairākiem gadiem aizgājusi no ģimenes, negribēdama precēties ar nevēlamu vīru, kļuvusi atzīta mākslinieciece. Taču viena no zīmēm viņas jaunajā dzīvē ir arī ārlaulības bērns. Magda tiecas atgriezties ģimenes lokā, lugā tēlota situācija, kad viņa izlīdzinājuma meklējumos nonāk "dzimtajā namā". Taču lugas varone apzinās, ka no tradicionālās – arī sava tēva – morāles viedokļa nonākusi divdomīgā situācijā.

Luga sākas ar varoņu pakāpenisku tuvināšanos. Vispirms Marijai tiek atsūtītas puķes (kā vēlāk izrādīsies – no Magdas), pieaug gaidīšanas atmosfēra, tad parādās lugas varone. Magdas sarunai ar mācītāju seko padoms Magdas tēvam nejautāt par meitas pagātni. Kad tēvs nespēj noturēties pretī uzzināšanas vēlmei, arvien asāk un asāk atjaunojas kādreizējais konflikts, līdz beidzot citu pašapziņu un pašnovērtējumu ieguvusī Magda vēlreiz atstāj tēva namu. Finālā viņas tēvs, nevarēdams izturēt šīs situācijas izraisītos pārdzīvojumus, saļimst, triekas ķerts. Zūdermaņa lugas finālā vienlaikus akcentēts Magdas vainas motīvs, bet, no otras puses, nepielūdzama dzīves virzība uz priekšu.

Rakstnieka sākotnējās drāmas nosacīti uzskatāmas par naturālisma paraugiem. Tomēr no konsekventā naturālisma tās nenoliedzami nošķir visai skaidri paustais morālais vērtējums, nereti arī darbu didaktiskā intonācija. Viņa drāmu dialogi nebalstās ikdienas sarunu ritmā (kā Holca, Šlāfa vai Hauptmaņa lugās), bet veidoti kā

varoņu ideāli filtrēta konversācija. Šis sarunu stils, kas balstās formālā precizitātē, dialoga ornamentā jeb tā simetrijas un asimetrijas mijā, lielā mērā izkopts 19. gadsimta franču drāmā. Bernarda Šova darbos jau 19. gadsimta nogalē redzams šīs tradīcijas ironisks apvērsums.

No Zūdermaņa sadzīves lugām vēl atzīmējamas "Sodomas gals" (*Sodom's Ende*) 1891. gadā, ar asu bohēmas un bezatbildības nosodījumu un "Laime nomalē" (*Das Glück im Winkel,* 1896), kur varone nostādīta vidū starp pieticīgu vīru un enerģisku potenciālo mīļāko. Šī darba atrisinājums dažā ziņā līdzīgs Ibsena drāmas "Jūras sieviete" nobeigumam – atsakoties no vilinājuma neprāta, varone paliek kopā ar vīru, taču uz izšķiršanos pamudina viņas pašas ziņā atstāta izvēle. Interesanta ir motīvu migrācija gadsimtu mijas dramaturģijā, kas vērojama arī dažu Zūdermaņa un Blaumaņa sacerējumu sižeta līniju salīdzinājumā. Tā, piemēram, Zūdermaņa lugā "Jāņu ugunis" (*Johannisfeuer,* 1900) viena no sižeta līnijām saistās ar kaislību uzliesmojumu Jāņu vakarā un atteikšanos no šīs mīlestības morālu apsvērumu vārdā. Citā versijā šī tēma apstrādāta Blaumaņa komēdijā "Skroderdienas Silmačos" (1902). Blaumaņa skatījums, iespējams, ir pat polemisks, jo kādā recenzijā viņš atzīst, ka Zūdermanis savos darbos konfliktus atrisina "prātnieciski".

Gadsimtu mijā Zūdermanis pievēršas arī šī laika drāmā raksturīgajam viencēliena žanram, nereti apvienojot lugas ciklos. Raksturīgi cikli ir "Rozes", ko veido četri viencēlieni, kā arī jau 1896. gadā publicētais "Morituri". Zīmīgākā no šī cikla ir drāma "Teja", kurā varam saskatīt vienu no Mārtiņa Zīverta traģēdijas "Vara" sižetiskajiem aizmetņiem.[41]

Naturālisma alternatīvas

Interese par īsām formām, acumirklīgu sajūtu fiksējumu, kas zīmīga gadsimtu mijas periodam, ietekmē arī drāmas attīstības īpatnības. Par aktuālāko dramaturģijas žanru 90. gados kļūst nelieli īsas formas darbi, viencēlieni, liriskas drāmas, kas atspoguļo literatūrā aktuālo prasību pēc sajūtu tēlojuma, cilvēka zemapziņas impulsu atklāsmes.

Franka Vēdekinda dramaturģijā realizēts princips, kad ārēji tiek saglabāta vairāku cēlienu forma, taču faktiski lugas veido atsevišķu relatīvi patstāvīgu ainu apvienojums; redzam gan plašu darbības sazarojumu ar daudzām epizodiskām figūrām, kas darbojas tikai kādā atsevišķā ainā ("Pavasara atmošanās", "Zemes gars", "Pandoras lāde"), gan vienu un to pašu personu pretrunīgu rīcību dažādās situācijās ("Marķīzs fon Keits"). Artura Šniclera dramaturģijā ainu princips novests līdz konsekvencei; vairākas viņa lugas ir tikai atsevišķu savstarpēji faktiski nesaistītu ainu virknes, ko formāli vieno tematika un nebeidzama dialogu apļa kompozīcija

("Riņķa deja") vai centrālās personas klātbūtne atšķirīgās situācijās ("Anatols"). Hugo fon Hofmanstāla darbos vēl vairāk nekā citu rakstnieku sacerējumos vērojams lugas monologizācijas process. Viņa 90. gadu liriskajos viencēlienos, ārēji saglabājot dialoga formu, teksts faktiski veidots kā varoņa izvērsta diskusija pašam ar sevi un dažādām personības izpausmes formām.

Sadalītā un sašķeltā personība gadsimta beigu drāmā it kā rotē nebeidzamos riņķos un lokos, tiek skatīta visdažādākajos vides vai situācijas eksperimentu leņķos, kuri kopā rada noteiktu modeļu tīklu, kas liekas sevī noslēgts un pilnīgs un nepiedāvā izeju no interjeru un līniju norobežotās pasaules.

Drāmas attīstībā šīs tendences atklājas impresionisma, neoromantisma un simbolisma dramaturģijā; tajās uzmanība tiek pievērsta agrāk mākslinieciskо meklējumu perifērijā atvirzītiem izteiksmes līdzekļiem, it īpaši detalizētam iekšējā pārdzīvojuma attēlojumam, kā arī simbolu izmantojumam, kas ir būtiski turpmākā 20. gadsimta dramaturģijas attīstībā.

Impresionisma dramaturģijas raksturīgus paraugus varam vērot Vīnes rakstnieka **Artura Šniclera** daiļradē; rakstnieks dzimtajā pilsētā nodzīvo visu mūžu, dodoties tikai īslaicīgos ceļojumos. Šniclera personībā cieši līdzās ir zinātniskās intereses un radošā aktivitāte.[42] Izjūtas, kas nodarbina Vīnes inteliģentus gadsimtu mijā, papildina medicīnas studijās iegūtās zināšanas.

Šniclers darbojies gan prozā, gan drāmā, bet ievērību vispirms izpelnās ar dramaturģijas darbiem. Taču atzīšanu viņš sasniedz tikai pamazām, turklāt viņa sacerējumiem jāsastopas ar cenzūras liktiem šķēršļiem. Piemēram, agrīnais viencēlienu cikls, kas vēlāk pazīstams ar nosaukumu "Anatols" (*Anatol*), laikā no 1889. līdz 1893. gadam izveidojas no atsevišķiem darbiem, taču arī vēlāk – pēc cikla pabeigšanas – uz skatuves parasti iestudētas atsevišķas tā daļas; viss cikls pirmo reizi izrādīts tikai 1910. gadā.[43] Vēl grūtāks ceļš pie publikas ir 1896. un 1897. gadā tapušajai desmit ainu lugai "Riņķa deja" (*Reigen*). Apzinoties tās kutelīgo tematiku, autors to vispirms 1900. gadā izplata privātā, draugiem domātā divsimt eksemplāru metienā. 1903. gadā šis darbs tiek laists atklātībā, sasniedzot četrdesmit tūkstošu eksemplāru metienu. Publiska izrāde iespējama tikai pēc ķeizara varas sabrukuma Vācijā un Austrijā, kad tiek atcelti cenzūras ierobežojumi, un 1920. gada decembrī luga pirmo reizi izrādīta Berlīnē, bet vēlāk Vīnē, Minhenē un citur. Arī šos uzvedumus pavada skandāli; galu galā Šniclers lugas uzvedumus aizliedz līdz pat savu mantinieku nāvei, un tikai pēc 1982. gada tā atgriežas teātru repertuārā.[44]

Ceļu uz popularitāti Šniclers redz saistībā ar Burgteātra darbību. Tomēr daiļrades sākumos viņam ir visai grūti iekarot Vīnes galveno skatuvi. Pirmie Šniclera darbu uzvedumi – cikla "Anatols" fragments "Viņa dzīves piedzīvojums" (*Das Abenteuer seines Lebens*)[45], kas izrādīts 1891. gadā Jozefštates teātrī, un lugas "Pasaka" (*Märchen*) uzvedums Vācu tautas teātrī ir neveiksmīgi. Dramaturga Šniclera pirmā veiksme ir lugas "Mīlināšanās" (*Liebelei*) uzvedums Burgteātrī, kura pirmizrāde

notiek 1895. gada 9. oktobrī. Liela loma Šniclera darba atzīšanā ir Maksam Burkhardam, kas ir teātra direktors no 1890.līdz 1898. gadam, kā arī faktam, ka galveno lomu izrādē spēlē talantīgā un populārā aktrise Adele Zandroka. Nozīmīga loma Šniclera daiļrades veicināšanā ir arī Berlīnes "Brīvās skatuves" iniciatoram Oto Brāmam, kurš kopš 1894. gada vada Vācu teātri; Brāma uzvedumos Berlīnē pazīstama kļūst lielākā daļa Šniclera dramatisko darbu.[46]

Šniclera agrīnajā dramaturģijā atkārtoti izmantots viens no gadsimtu mijas drāmas estētiskajiem paņēmieniem – īsi viencēlieni.[47] Uzskatāms piemērs ir žurnālos "Jaunība" un "Simplicissimus" publicētie dialogu fragmenti, kas iecerēti kā lasāmas drāmas. Taču Šniclera daiļrade arī kopumā ir raksturīgs piemērs tam, kā agrākā intrigu luga pamazām sadalās fragmentos, no sižeta, notikumu risinājuma uzmanība pievēršas atsevišķu situāciju analīzei, akcentējot personu pārdzīvojumus un izjūtas. Šniclers it kā pārvērš dzīves dinamiku tās statiskā attēlā, rāda situācijas, kas rotē un atkārtojas, atklājot gan gadsimtu mijas Vīnes sabiedrības raksturīgas ainas, gan arī zināmu stagnāciju, ideālu trūkumu, neziņu un nevēlēšanos domāt par dzīves iespējamās attīstības ceļiem.

Šniclera viencēlienos vērojamas divas nozīmīgas stilistiskas ievirzes. Viena no tām dēvējama par impresionistisku, un šī tipa darbos – "Anatols", "Riņķa deja" – autora tēlojumā dominējošs ir konkrētu dzīves ainu atpazīstams atveidojums. Otra pieeja, kas raksturo Šniclera mākslinieciskos meklējumus gadsimtu mijā, atklājas marionešu teātra un delartiskās komēdijas tradīcijā rakstītajos darbos, no kuriem zīmīgi ir "Zaļais kakadū" (*Der grüne Kakadu*, 1899)[48], cikls "Marionetes" (*Marionetten*, 1906), kurā ietilpst viencēlieni "Leļļu spēlmanis" (*Der Puppenspieler*), "Drošais Kasians" (*Der tapfere Cassian*), "Pie lielā nerra" (*Zum großen Wurstel*), kā arī "Pjero pārvērtība" (*Die Verwandlung des Pierrot*). Nosacītās stilistikas darbi gadsimtu mijā īpaši nodarbināja eksperimentālas ievirzes teātra māksliniekus. "Pie lielā nerra" pirmā versija 1901. gadā bija Ernsta fon Volcogena kabarē repertuārā, "Drošā Kasiana" uzvedumu 1904. gadā Mazajā teātrī veidoja Makss Reinharts; izrādei gan nebija ilgs mūžs. Vsevolods Meijerholds Pēterburgas studijā un Aleksandrs Tairovs Maskavas Kamerteātrī iestudēja pantomīmisku uzvedumu "Pjeretas plīvurs" (1910).[49]

1893. gadā publicētajā viencēlienu ciklā **"Anatols"**, ko ievada Hugo fon Hofmanstāla prologs dzejā, ietverti septiņi viencēlieni: "Jautājums liktenim", "Ziemassvētku iepirkumi", "Epizode", "Pārdomu akmeņi", "Atvadu vakariņas", "Agonija", "Anatola kāzu rīts".[50] Tie ir divu vai trīs personu dialogi, kas katrs aplūko kādu epizodi centrālā tēla Anatola liktenī. Visos gadījumos tās ir attiecību krīzes situācijas, kuras Anatols gan apspriež ar savu draugu Maksi, gan izspēlē attieksmēs ar dažādām sievietēm. Nevienā no šī cikla viencēlieniem nav tieši tēlotas mīlas attiecības; tās visas tiek dotas atskatā, apcerē vai pašā beigu stadijā, tēlojot varoņu šķiršanos. Autors pievēršas virknei raksturīgu gadsimtu mijas literatūras tēmu.

Šniclera lugas centrā ir jauns dendijs, kuram līdzās vairāk pieredzējis un cinisks pavadonis. Dzimumu attieksmju problemātika apzināti aplūkota no vīriešu viedokļa. Šniclers lielākoties tēlo Anatola un Makša refleksijas par vīrieša un sievietes attiecību būtību; savukārt sieviešu tēli ir ne tikai atšķirīgi katrā ainā, bet arī daudz mazāk individualizēti. "Mēdz teikt, ka sieviete esot mīkla! Kāda mīkla gan būtu mēs sievietei, ja tā būtu pietiekami saprātīga, lai spriestu par mums,"[51] kādā lugas epizodē prāto Maksis. Pats Anatols sevi dēvē par vieglprātīgu melanholiķi,[52] kura attiecības veidojas ar diviem sieviešu tipiem. Viens no tiem ir priekšpilsētas 'saldā meitene'[53], kuras tēlojums pirmo reizi akcentēts tieši Šniclera darbos, bet otrs – pasaulīgā labāko aprindu sieviete, kura mīlai var veltīt vienīgi īsus no pienākumiem pret vīru izbrīvētus brīžus vai arī, baidoties par savu reputāciju, neuzdrošinās sekot savai kaislībai, kā Gabriela viencēlienā "Ziemassvēku iepirkšanās".

Plašāk izvērsts ir paša Anatola pārdzīvojumu, šaubu, iekšējas nedrošības motīvs; tieši tas ir arī cikla pirmā viencēliena "Jautājums liktenim" centrā. Darbība sākas ar Makša apbrīnu par Anatola hipnotizētāja spējām. Turpmākajā risinājumā, kad Anatols atkārtoti izsaka šaubas par iemīļotās Koras uzticību, Maksis iesaka viņam hipnotizēt Koru un tieši uzdot viņai jautājumus, kas Anatolu interesē. Anatols to arī mēģina, taču, kad jaunā sieviete iemigusi, viņā pašā mostas nedrošība par jautājumu jēgu. Kā gan pajautāt par uzticību, ja viņš pats vienmēr apgalvojis, ka pat cita vīrieša uzlūkošana ir neuzticības pazīme? Pēc tam kad apspriestas vairākas iespējas, kā jautājumu formulēt iespējami skaidri un nepārprotami, Anatols tomēr lūdz Maksi atstāt viņu un Koru vienatnē un galu galā liktenīgo jautājumu neuzdod.

Viencēlienā "Atvadu vakariņas" nozīmīgākais ir dzimumu cīņas motīvs. Anatols uzaicinājis Anniju uz restorānu, lai pavēstītu viņai par kādreizējās norunas izpildi. Jau zvērot viens otram mūžīgu mīlu, viņi vienojušies – tiklīdz kāds no abiem jutīs, ka viņu attiecības izsmeltas, tas jāatklāj partnerim un viņiem jāšķiras. Lai justos drošāk sava nodoma realizācijā, Anatolu pavada Maksis. Viencēliens sākas ar abu vīriešu dialogu, kurā Anatols izklāsta savus apvērumus, cik grūti viņam būs pavēstīt Annijai par attiecību pārtraukšanu. Pēc tam parādās arī pati Annija, kura ir balerīna teātrī. Lielos daudzumos patērējot austeres un šampanieti, Annija pirmā atklāj Anatolam notikušo – viņa ieskatījusies citā, kādā sava teātra kordebaleta dejotājā, kurš jau kādu laiku izrāda viņai uzmanību. Abu jūtas nu esot tik stipras, ka Annija gatava iztikt pat bez Anatola piedāvātajām lepnajām maltītēm; toties šajā vakarā viņa ar dubultu sparu atvadās no iecienītajiem gardumiem. Anatols, kurš jau vairāk nekā nedēļu gatavojis pats savu atvadu runu, tagad izspēlē arī savu trumpi – viņš ne tikai gatavojas šķirties no Annijas, bet jau ir kļuvis viņai neuzticīgs. Taču pēdējais vārds pieder Annijai – ar pārmetumu, ka tik netaktisks var būt vienīgi vīrietis, arī viņa atzīstas neuzticībā, piemetinot, ka bez Anatola brutālās atzīšanās to nekad nebūtu viņam atklājusi.

Līdzīga dinamika ir viencēlienā "Epizode". Anatols Maksim atklāj skaistu savas dzīves epizodi – viņā dziļi iemīlējusies kāda sieviete, ko Anatols pazinis tikai pāris stundu. Turpmāk sarunā noskaidrojas, ka minētā Bianka pēc ilgākas prombūtnes atgriezusies Vīnē un jau ir ceļā pie Makša. Ieraudzījusi Anatolu, viņa to vairs nepazīst, bet jautā, vai tas ir kāds paziņa no Pēterburgas. Tikai pēc tam, kad Anatols izmisumā metas prom no drauga dzīvokļa, Bianka attopas un lūko viņu saukt atpakaļ. Tomēr jau ir skaidrs, ka arī viņas dzīvē tikšanās ar Anatolu bijusi tikai epizode.

Notikumu cikliskumu savā veidā noslēdz pēdējais viencēliens "Anatola kāzu rīts". Maksis kā līgavaiņa vedējs ierodas Anatola dzīvoklī, taču izrādās, ka Anatols tikko kā pavadījis mīlas nakti citas sievietes – Ilonas apskāvienos. Bez nepatikas pret iecerēto bagāto līgavu Anatolam tagad jārisina arī problēma, kā dabūt aktīvo Ilonu projām, lai laikus pagūtu uz savām kāzām. Tādējādi viens loks viņa dzīvē šķietami noslēdzies, taču skaidrs, ka faktiski Anatols pat nedomā atteikties no agrākajiem paradumiem. Kā citur, tā arī šeit ainas beigās atklājas attiecību sabrukums, kas varoni nostāda agrākajā izejas situācijā.

Anatola dzīves stilā sajaukušās pilsoniskuma un bohēmas iezīmes. Viņš ir finansiāli neatkarīgs, līdz ar to var rīkoties pēc patikas. Ar priekšpilsētas meiteni, kas savu iztiku pelna ar adīšanu, viņš kavējas vienkāršos lokālos, toties balerīnu aicina uz smalkām vakariņām. Anatola līdzekļi ir pietiekami, lai radītu vai izvēlētos atmosfēru, kura daudz vairāk nekā tiešo attiecību tēlojums stimulē juteklisku noskaņu. Tie ir persiešu paklāji, aromātisku cigarešu dūmi, lampa sarkanzaļā stiklā, kas piepilda istabu ar patīkamu puskrēslu, pašam Anatolam kavējoties klavieru improvizācijās. Situācija, kad pie muzicējošā Anatola kājām ar izlaistiem matiem guļ jauna sieviete, ir zīmīga gadsimtu mijas noskaņām. Tā atklāj vēlmi stimulēt sajūtas, kuru patiesums un vitālā enerģija lielā mērā izsīkusi. Patiesības noskaidrošana – kā viencēlienā "Jautājums liktenim" – būtībā nemaz nav Anatola interesēs, daudz ērtāk viņam ir palikt savu priekšstatu pasaulē. Pārdzīvojumu patiesumu Anatola dzīvē aizstājis dekadentisks nogurums, poza un nemitīga pašrefleksija, atklājot šaubas un neticību par jebkādu attiecību noturīgumu, bet vienlaikus arī sevi pašu.

Ciklā "Anatols" atsevišķo ainu apvienojums ir visai brīvs, tās kopā satur viena varoņa atrašanās norišu centrā, taču ainu secībai nav izšķirošas nozīmes. Savukārt 1903. gadā publicētajā desmit ainu ciklā "Riņķa deja" kompozicionālā uzbūve veidota kā mērķtiecīgs veselums.

"Riņķa deja" ir cikls, kur katrā ainā tēlotas divu cilvēku attiecības, kuru centrālais punkts ir dzimumakts. Taču, kaut gan šis sacerējums savulaik uzlūkots par pornogrāfisku (arī Hugo fon Hofmanstāls kādā vēstulē dēvē Šnicleru par "mīļo pornogrāfu"[54]), Šnicleru salīdzinoši maz nodarbina fizisko attiecību tēlojums. Fiziskais kontakts katras ainas tekstā iezīmēts kā pārtrauktu līniju svītra; autora uzmanība, tāpat kā Strindberga drāmā "Jūlijas jaunkundze", būtībā pievērsta pārdzīvojumu

līknei pirms un pēc fiziskā sakara. Turklāt ainu kompozīcija liecina, ka autoru interesē ne tikai psiholoģiski, bet arī sociāli un eksistenciāli jautājumi.

Ainu secībā allaž tiekas kāda persona no iepriekšējās ainas un vēl kāda jauna. Jau pats salikums tādējādi mudina ar ironiju uzlūkot jebkura tēla vēlēšanos runāt par jūtu dziļumu vai noturību. Cikls sākas ar prostitūtas un kareivja tikšanos, tālāk seko kareivja un istabmeitas, istabmeitas un jaunā kunga, jaunā kunga un jaunās sievietes, jaunās sievietes un viņas vīra, vīra un 'saldās meitenes', 'saldās meitenes' un rakstnieka, rakstnieka un aktrises, aktrises un grāfa tikšanās, bet ciklu noslēdz grāfa un pirmās ainas prostitūtas kopība.

Ainu izkārtojums vispirms uzskatāmi rāda virzīšanos augšup pa sociālās hierarhijas kāpnēm – no prostitūtas līdz laulātajam pārim ar nodrošinātu situāciju sabiedrībā. Savukārt nākamās piecas ainas daļēji atklāj slīdēšanu atpakaļ sociālā statusa ziņā, bet vienlaikus, iesaistot bohēmas aprindas un dekadentisko grāfu, atklāj līdzīgu mehānismu funkcionēšanu sabiedrībā kopumā.

Atšķirības pirmām kārtām atklājas valodas, saziņas līmenī. Prostitūtas un kareivja tikšanās Donavas krasta apstādījumos notiek, lieki vārdus netērējot, ar diezgan cinisku nolūku vienam otru izmantot. Kaut gan prostitūta sākotnēji ir ar mieru piedāvāties kareivim bez atlīdzības, pēc notikušā viņa tomēr cer izspiest kaut nelielu naudas summu. Savukārt kareivis par aizbildinājumu sākotnējam atteikumam min noteiktu laiku, kurā viņam jāatgriežas kazarmās, taču tas visticamāk ir tikai ieganstš, lai bez sirdsapziņas pārmetumiem izmantotu sievietes padošanos. Līdzīga ir kareivja un istabmeitas steidzīgās mīlas aina attālā Prātera stūrī pēc svētdienas balles, turklāt pēc notikušā kareivis ne tik vien kā atsakās savu partneri pavadīt, bet atkal steidzas dejā ar citu, lai līdz galam izbaudītu vakara jaukumus. Atšķirībā no iepriekšējās ainas te vērojam sīkpilsonisko aprindu pārstāvju vēlmi saziņā atdarināt citur noklausītas izsmalcinātas literārās valodas formas.[55]

Nonākot sociālās hierarhijas kāpņu augšdaļā, vēlme slēpt patiesās dziņas aiz izsmalcinātiem formulējumiem aizvien pieaug. Viena no raksturīgām manierisma izpausmēm ir jaunā vīrieša un sievietes laulības pārkāpšana īrētās, it kā glītās, taču visai bezgaumīgi iekārtotās istabās. Jaunā vīrieša sasprindzinājums turklāt neļauj abiem pilnā mērā izbaudīt attiecību norisi, un viņš mēģina izlīdzināt situāciju, atsaucoties uz līdzīgu gadījumu aprakstu Stendāla daiļradē.

Lugas centrālajā ainā tēlots laulāts pāris, un te formulēti principi, kas visās pārējās tiek netieši noliegti un izsmieti. Pēc juteklisko attiecību pieklusuma laulībā vīrs no jauna izrāda interesi par sievu. Viņš to formulē kā nepieciešamību laulātajiem ik pa laikam attālināties, lai labāk novērtētu savu attiecību veidošanos. Taču šīs atziņas pamatā ir ciniski vienkārša īstenība – klusuma brīži tiek izmantoti ārpuslaulības sakariem. Turklāt neslēpti formulēts arī dubultās morāles princips – lai gan vīrietis ir brīvs savās pirmslaulības attiecībās, jebkādi sievietes sānsoļi ir neattaisnojami un liecina par nelabojamu morālu samaitātību. Situācijas paradoksalitāti

pilnā mērā atklāj fakts, ka iepriekšējā ainā pirms vīra atziņu uzklausīšanas Šniclers demonstrējis jaunās sievietes neuzticību. Tādējādi kļūst skaidra ne tikai vīra izsmalcināti formulētā, bet arī viņa sievas klusējošā divkosība.

Arī šajā lugā dzimumu attiecības Šniclers tēlo kā pastāvīgu psiholoģisku divkauju. Dominējošais modelis attiecību veidošanā ir vīrieša vilinājums, kuram sievietes šķietami negribīgi un tomēr acīmredzami pakļaujas. Raksturīga te, piemēram, jaunā vīrieša un jaunās sievietes attiecību aina. Taču vairākās situācijās aktīvākas ir sievietes, kuras cenšas savām vēlmēm un interesēm pakļaut vīrieti. Zīmīga te jau pirmā aina, kas sākas ar prostitūtas aicinājumu kareivim; bet līdzīgs modelis ir istabmeitas un jaunā vīrieša, kā arī aktrises un grāfa attiecības. Savdabīgu finālu piedāvā pēdējā aina, kad grāfa un prostitūtas attiecības tēlotas tikai pagātnes formā, – grāfs ir pamodies pēc pamatīga dzēruma un pārliecinās, ka nekādu attiecību viņu starpā nav bijis, turpretī prostitūta apgalvo, ka mērķis ir sasniegts.

Viens no Šniclera interešu objektiem ir radošo un bohēmas aprindu psiholoģija. Viņa tēlotā aktrise ir izteikta vīriešu medniece, kas gan attiecības ar rakstnieku, gan grāfu traktē kā uz dzīves realitāti pārceltu skatuvē tēloto lomu turpinājumu. Atšķirībā no pilsonisko aprindu sievietes, kas uz tikšanos ierodas, plīvuru kārtās ietinusies, apzinoties tos ierobežojumus, ko viņai uzliek sociālais stāvoklis, aktrise jutekliskās spēles izbauda pašapzinīgā un nesatricināmā pārliecībā. Savukārt rakstnieka attiecībās ar 'saldo meiteni' ironiski tēlota viņa šķietamā pārākuma apziņa, kas vēlāk pārvēršas gandrīz vai savā pretstatā un atklāj mazvērtības kompleksus, kad atklājas, ka meitenei pilnīgi neko neizsaka rakstnieka vārds un viņa Burgteātrī spēlētās lugas nosaukums.

Gan šī konkrētā detaļa, gan pilsētas topogrāfija, kas pietiekami uzskatāmi iezīmējas daudzās ainās, Vīnes pazinējiem sniedz gan papildu norādes uz tēloto vidi, gan veido vispārinājumu, tiešāk vai netiešāk atklājoties visdažādāko aprindu ieražām un dzīves apstākļiem. Arī tas ir viens no veidiem, kā šķietami fragmentārā realitāte iegūst pabeigtības, noapaļotības iezīmes.

Līdzās impresionisma dramaturģijai būtisku lomu vācu drāmā iegūst *simbolisma* drāma. Stilu līdzāspastāvēšanu zīmīgi raksturo fakts, ka nozīmīgi vācu simbolisma drāmas paraugi rodami Gerharta Hauptmaņa daiļradē. Galvenokārt pievēršoties naturālismam, rakstnieks 19. un 20. gadsimta mijā tomēr rada veselu virkni darbu atšķirīgā stilistikā.

Simbolisma iezīmes rodamas jau Hauptmaņa 1893. gadā sarakstītajā lugā "Hannele" (*Hannele*), bet raksturīgāko izpausmi tās gūst 1896. gadā tapušajā teiku drāmā "Nogrimušais zvans" (*Die versunkene Glocke*).

Simbolisma (arī neoromantisma) stilistiskās tendences Hauptmaņa dramaturģijā daļēji atspoguļo rakstnieka vēlmi neatpalikt no aktuāliem mākslas strāvojumiem, nezaudēt publikas un kritikas interesi. Stilu nomaiņa mākslā Gerharta Hauptmaņa aktīvās literārās darbības pirmajos gados ir tik strauja, ka rakstnieks,

kā to liecina viņa izteikumi, to izjutis arī kā nepatīkamu spiedienu. Dienasgrāmatas piezīmēs "Itālijas ceļojums" (1897) Hauptmanis emocionāli izsaucas: "Viņi vienmēr kliedz: šis nav jauns, un tas nav jauns. Tā ir nolādētā dzīšanās pēc visjaunākā Parīzē. Kāds tam sakars ar patiesu nodošanos mākslai? – Viss šis spiediens ir nereāls. [..] Māksla ir mums vairāk un bija mums vairāk nekā Parīzes mode."[56]

1893. gadā sacerētajā 'sapņu dzejā' (*Traumdichtung*) **"Hannele"**[57] visai uzskatāmi vērojams stilistisko paņēmienu lūzums. Pirmajā cēlienā lugas varone – pusaugu meitene Hannele – tiek atnesta uz nabagmāju pēc tam, kad viņa ziemas laikā iekritusi dīķī. Gan vides tēlojums, gan Hanneles dzīvesstāsts ar tēva pastāvīgajiem pāridarījumiem pilnībā atbilst naturālisma stilistikai. Turpretī otrajā cēlienā – Hanneles vīzijās, viņas izmisīgajās ilgās pēc nāves, cerībās nokļūt debesīs kā citā, labākā pasaulē – autors izmanto pilnīgi atšķirīgu, vizionāru tēlainību. Hannele ilgojas nevis pēc fiziskas, miesīgas nebūtības, bet pēc atbrīvošanās no zemes saitēm un ciešanām, garīgas atraisīšanās. Tā ir ticība augstākajai, garīgajai pasaulei, kur ir labais kungs Jēzus un eņģeļi, kur ir mīļā māmiņa; satikšanās ar viņu Hannelei liekas vienīgā iespēja gūt uz šīs zemes neesošo gaismu.

Simbolisko elementu dominante jau gluži konsekventi ievērota Hauptmaņa 90. gadu populārākajā darbā – "vācu pasaku lugā" (*deutsches Märchendrama*) **"Nogrimušais zvans"**, kuras varonis Indriķis vienlaikus dzīvo it kā divās – reālajā un dabas garu pasaulē.

Hauptmaņa dramaturģijas pētnieks Pēters Šprengels zīmīgi norāda, ka garu pasaule, tāpat kā lugā "Hannele" meitenes sapņi, iespējams, iecerēta kā varoņa vīzija, viņa iztēlē dzimstoša paralēla realitāte.[58] Taču dabas tēliem ir patstāvīga rīcības loģika, kas nosaka lugas konflikta virzību.

Tās varonis Indriķis ir nostādīts garīgas krīzes situācijā starp divām sievietēm – ikdienišķo sievu Magdu un noslēpumaino kalnu būtni Rūtiņu. Taču izejas punkts Indriķa krīzei ir viņa pēdējā darba neveiksme – izkaltais zvans ceļā uz baznīcu kalnos izkritis no pajūga un iegāzies ezerā. Šo motīvu parasti saista ar Hauptmaņa iepriekšējās lugas – drāmas "Florians Geijers" (*Florian Geyer*, 1896) – mākslinieciskō neveiksmi.

"Nogrimušā zvana" novitāti nosaka gan atšķirīgā vide un valoda (šajā darbā izmantota dzejas forma), kam rakstnieks tiecies piešķirt īpatnēju skanējumu ar jaunvārdu izmantojumu, gan vispārinātais konflikts, kurā dominē kristīgās morāles un pagānisko priekšstatu sadursme.

"Nogrimušais zvans" ir luga ar ļoti īpatnēju poēziju, kur krasi pretstatīts sadzīviski ikdienišķais līmenis un brīvā garu pasaule, ko apdzīvo dažādas pusmitoloģiskas būtnes – vecā burve Vitiķene, dabas un ūdeņu gars Nikelmanis, Mežainis, noslēpumaini elfi. Indriķis un Rūtiņa ir civilizācijas un primitīvā (bet vienlaikus arī augsti garīgā) dabas spēka vienība. Interesanti, ka elfi negrib šo vienību pieņemt, uztraucoties, ka tādējādi tiks traucēta un izpostīta dabas neskartība. Arī civilizācijas

pārstāvji – mācītājs, skolotājs, bārddzinis – ierodas, lai pārliecinātu Indriķi atgriezties sabiedrībā, uzsverot šādas savienības neiespējamību.

Rūtiņa un Indriķis cīnās par savu tuvināšanos, taču arī Indriķis nespēj līdz galam pārvarēt šaubas. Atmiņu vīzijā viņš redz, ka viņa bērni ielejā palikuši bez mātes, kura mirusi. Indriķis vairākkārt (otrajā un ceturtajā cēlienā) atgriežas ielejā, taču nepārvarams spēks velk viņu atpakaļ kalnos. Galēja Indriķa un Rūtiņas savienošanās tomēr iespējama tikai kaut kad nākotnē; jaunu mājvietu Indriķis sev nav spējis iegūt.

Lugas komentētāji nereti uzlūko Indriķi kā pārcilvēku, kuram pietrūkst nelokāmas apņēmības pilnīgi saraut saites ar pagātni; uzsvērta Nīčes ideju ietekme šajā sacerējumā. Lugas finālā Rūtiņa nogrimst akā, līdz ar to Indriķa spēka avots ir aizcirsts, un viņa pēdējie vārdi lugā ir: "Tur augšā saules zvani skan! Nāk saule... saule! – Nakts ir gara man."[59]

Drāmas pirmiestudējumu (pirmizrāde 1896. gada 2. decembrī Vācu teātrī Berlīnē) redzējis arī Rainis, kurš ir šī darba atdzejotājs latviešu valodā. Viņa pievēršanās Hauptmaņa darba latviskojumam arī ir visai zīmīga liecība jaunajiem stilistikas meklējumiem, kas rodami šajā vācu rakstnieka simboliskajā lugā.

Ideja par to, ka garīgums spēs uzvarēt vienīgi nākotnē, krīzes skartajā gadsimta beigu sabiedrībā izrādās visai populāra. Hauptmaņa luga līdz 1897. gada jūlijam iznāk 28 izdevumos un līdz 1906. gadam piedzīvojusi jau 62 izdevumus. Tā ir viņa lielā izlaušanās, kas nostiprina mākslinieka izcilo reputāciju, ko Hauptmanis saglabā arī 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs.

Simbolisma un jaunromantisma elementu savijums savukārt uzsvērts austriešu rakstnieka **Hugo fon Hofmanstāla** daiļrades aplūkojumā. 1874. gadā dzimušais Hofmanstāls ir viens no pēdējiem aristokrātiski izsmalcinātās, ķeizariskās Vīnes inteliģences pārstāvjiem. Šīs piederības pamatā ir ne tik daudz Hofmanstāla izcelsme kā saskare ar Vīnes kultūrvidi un ģimenes nodrošinātais finansiālais stāvoklis.

19. gadsimta 90. gados tapuši vairāki Hofmanstāla liriskie viencēlieni – "Vakar" (*Gestern*, 1891), "Ticiāna nāve" (*Der Tod des Tizian*, 1892), "Idille" (*Idylle*, 1893), "Muļķis un nāve" (*Der Tor und der Tod*, 1893), "Sieviete logā" (*Die Frau im Fenster*, 1897), "Sobeīdes kāzas" (*Die Hochzeit der Sobeide*, 1897), "Mazais pasaules teātris jeb Laimīgie" (*Das kleine Welttheater oder Die Glücklichen*, 1897), "Baltais vēdeklis" (*Der weiße Fächer*, 1897), "Ķeizars un ragana" (*Der Kaiser und die Hexe*, 1897), "Piedzīvojumu meklētājs un dziedātāja" (*Der Abenteurer und die Sängerin*, 1898).

Agrīnajai Hofmanstāla daiļradei raksturīgas simbolisma drāmas iezīmes. Literatūrzinātnieks Viktors Žmegačs par galvenajiem Hofmanstāla lirisko drāmu elementiem uzskata koncentrēšanos uz dvēseles stāvokļiem, nevis notikumu gaitu, absolūtu valodas prioritāti pār norišu vizualizāciju, kā arī lugas kā līdzības veidojumu, ietverot tajā nozīmīgas morālas atziņas.[60] Hofmanstāla darbu tapšanu šajā posmā ietekmējušas Stefana Georges atziņas, franču simbolisma dzeja, kā arī Morisa Māterlinka

simboliskās lugas. Hofmanstāls tulkojis kādu Māterlinka viencēlienu, kas 1892. gadā izrādīts Vīnē (tulkojums nav saglabājies). Abi rakstnieki satiekas tikai 1900. gadā Parīzē, kad viņu darbu sākotnēji visai radniecīgajā stilistikā jau iezīmējas būtiskas izmaiņas. Tomēr Hofmanstāla 90. gadu darbiem nozīmīga ir Māterlinka atziņa, ka īstās, patiesās kaislības norisinās tikai dvēseles dzīlēs un vārdi, lai cik izjusti tie būtu (nemaz jau nerunājot par sadzīviska dialoga ierobežotību), spēj vienīgi tuvināties īstākajām atklāsmēm, bet ne izteikt tās. Tāpat nozīmīga abu rakstnieku daiļradē ir mistifikācijas klātbūtne, dzīves kā bieži vien neizskaidrojamu, draudošu spēku ietekmētas realitātes atveidojums.

Hofmanstāla daiļradē Māterlinka poētikai tuvākā luga ir viencēliens **"Sieviete logā"**. Lugu Hofmanstāls uzrakstījis trīs dienu laikā 1897. gada augustā, tā ir iecerēta kā varones vīzija vai gaidas ar traģisku iznākumu, un saturiski to veido trīs daļas. Kādā Lombardijas pilī madonna Dianora līdz ar saules rietu gaida ierodamies savu iemīļoto; seko viņas saruna ar aukli, mēģinot savas izjūtas projicēt citu likteņos; un visbeidzot – Dianoras aizdomu māktā vīra ierašanās, kurš brutāli izrēķinās ar neprāta pārņemto Dianoru, nogalējot viņu. Hofmanstāla liriskajām drāmām raksturīgi, ka spilgtākas ir ainas, kurās nerisinās tieša darbība; arī šajā lugā skaistākās ir Dianoras ilgas, cerību pilnā gaidīšana un dziļo jūtu izpausmes. Laikam ritot, arvien nepārprotamāka kļūst izjūta, ka cerības nepiepildīsies un atrisinājums būs traģisks. Zīmīgi ir varones vārdi lugas finālā, kas atklāj viņas pārdzīvojumu augstāko koncentrāciju un iekšējo piepildījumu: "*Reiz* tikai sieviete drīkst būt / tāda, kā es tagad biju."[61] Līdzās varones izjūtu izsekojumam būtiska ir lugas atmosfēra – sprieguma pieaugums, nenoteiktība, kas saistās ar mīļotā iespējamo ierašanos, tumstošā diena un nakts iestāšanās, ko varone sākotnēji gaida kā savu sabiedroto, bet kas īstenībā apkārtējo realitāti padara draudīgu un svešu; šīs baisās realitātes pieauguma kulminējošais punkts ir Dianoras ciniskā un nepielūdzamā vīra ierašanās, kas nepārprotami ievada traģisko atrisinājuma posmu.

Citās Hofmanstāla liriskajās drāmās līdzās simbolikai būtiski iezīmējas arī *jaunromantisma* elementi.

Viena no galvenajām Hofmanstāla agrīnās daiļrades tēmām ir ceļš uz indivīda likteņa piepildījumu, pakāpeniska atvadīšanās no iluzori skaistas un savrupas iztēles vai mākslas pasaules, nonākot ciešākā saskarē ar dzīves realitāti un pieņemot tās skaudros, bet lietišķos nosacījumus. Vismaz daļēji tā ir arī rakstnieka cīņa ar savu agrīno pieredzi. Kultūrvēsturnieks Karls Šorske uzsver, ka agrīnā Hofmanstāla darbos valoda "kvēloja purpurā un zeltā, mirdzēja dzīves noguršā perlamutra spīdumā"[62]. Rakstnieka uzburtās agrāko laikmetu, pirmām kārtām renesanses ainas valdzina ar savu izsmalcināto krāšņumu, un tajā pašā laikā Hofmanstāls tās cenšas tuvināt laikmetīgā indivīda pieredzei. Pēc sākotnējās sajūsmas par ilūziju uzburto pasauli un vidi viņa varoņus nereti pārņem ilgas pēc spēcīgām un patiesām kaislībām, un reizē viņi apgūst spēju izturēt dramatiskus likteņa pavērsienus.

Zīmīgu iespējamo viedokļu daudzveidības ainu uzbur viencēliens **"Mazais pasaules teātris jeb Laimīgie"**, ko Hofmanstāls dēvējis par marionešu spēli. Šis darbs vispirms publicēts atsevišķu fragmentu veidā (žurnālos "Pāns" un "Nākotne") un grāmatā vienkopus tikai 1903. gadā. Nosaukuma variants "Laimīgie" pievienots tikai pēdējā versijā, un tas it kā savieno atsevišķās epizodes vienotā pasaules ainā. Katra no sešām figūrām, kas tēlota spēlē, ir savā veidā laimīga – vai nu atceroties piedzīvotos gandarījuma brīžus, vai dzīvojot nākotnes cerībās, vai arī izbaudot konkrētā mirkļa piepildījumu. Viencēlienu veido sešu varoņu monologi, tēliem secīgi parādoties nosacītajā spēles vietā – uz tilta, kas ved pāri straumei, netālu no akmeņiem klāta krasta. Simboliskie elementi – ūdens un akmens – tiecas raksturot dzīves pastāvības un mainības līdzāspastāvēšanu. Neviens no lugas tēliem nav izmisis, katrs citādā veidā apmierināts ar eksistenci – arī neprātīgais, kuru pēdējā epizodē pavada ārsts un kalpotājs, – jo nevienu nenomāc nepiepildītas varas vai īpašuma tieksmes; katrs no viņiem – jaunā meitene, dzejnieks, dārznieks – dzīvo un ir pietiekami laimīgs paša iztēles iedzīvinātajā pasaulē.

Ilūzija, atmiņas un cerības var sagādāt gandarījumu un piepildījumu; un tomēr jau Hofmanstāla daiļrades pirmajā desmitgadē var vērot aktīvākas dzīves pozīcijas meklējumus, saistot to ar apkārtējās pasaules iepazīšanu.

Virknē Hofmanstāla viencēlienu – "Vakar", "Baltais vēdeklis", "Idille" – varonim vilšanos sagādā tieši atskārsme, ka viņa iztēlotā pasaules aina bijusi visai nepilnīga, jo eksistences jēgu varoņi meklējuši attiecīgi tikai šodienā, vakardienā vai savās ilūzijās.

Viencēlienā **"Vakar"** Hofmanstāls aktualizē pagātnes nozīmi. Darba ideju palīdz uzsvērt tā formālās izveides īpatnības; līdzīgi virknei citu šī laika darbu, luga tapusi dialogā ar kultūras tēliem un tekstiem. Ierosmi devuši franču rakstnieka Alfrēda de Misē miniatūri smalkie viencēlieni; Hofmanstāla lugas darbība norisinās krēslainā rīta stundā mākslinieka Andrea mājā Imolā. Viencēliena varonis ir pārliecināts, ka ir harmoniska personība, kas ar prieku vada savas stundas mīļotās Arletes un draugu – mākslinieku, dzejnieku un aktieru – sabiedrībā un dzīvo tikai un vienīgi šodienai. Līdzīgi uzskati ap lugas sarakstīšanas laiku rodami paša Hofmanstāla dienasgrāmatā: "Mums nav apziņas, kas neattiektos uz konkrēto acumirkli, jo katra mūsu izjūta dzīvo tikai īsu brīdi."[63] Lugā šo pašu domu pirmās ainas finālā izteic Andrea: "Vakardiena melo, un patiesa ir tikai šodiena."[64] Taču dzīve viņa pārliecību koriģē. Iepriekšējā vakarā, kamēr Andrea ar draugiem pavada jautras stundas, Arlete viņu piekrāpusi ar draugu Lorenco. Šis atklājums, par kuru netieša nojausma radīta jau pašā lugas sākumā, kad Arlete steigšus un slepeni iezogas namā un izliekas aizmigusi, ir pārsteigums lugas varonim un izraisa viņā sāpīgu atskārsmju virkni, kas pēdējā ainā mudina koriģēt sākotnējo atziņu, jo, kā tagad spriež Andrea,"vakardiena ir vienota ar tavu apziņu, tu nevari to izdzēst un aizmirst, tā ir tik ilgi, kamēr mēs zinām, ka tā ir bijusi"[65].

Pretēju situāciju Andrea šķietamajai vieglprātībai Hofmanstāls radījis viencēlienā **"Baltais vēdeklis"**. Tā varonis Fortunio, inteliģents un izglītots jauneklis, dienas pavada nebeidzamās sērās par mirušo jauniņo sievu. Velti no iznīcības domām viņu pūlas atraut draugs Livio un arī kapsētā sastaptā Fortunio vecmāmiņa. Viņas mūžā bijis vairāk ciešanu, nekā Fortunio pagaidām spēj aptvert, bet viņa tomēr nav zaudējusi prieku un vēlēšanos dzīvot. Fortunio tomēr apgalvo, ka viņa ciešanas ir neremdināmas, līdz situācija liktenīgi pārvēršas savā pretstatā. Turpat kapsētā Fortunio sastop agrāk mīlēto māsīcu Mirandu, kura tieši tāpat neremdināmi skumst par mirušo vīru. Fortunio mierina Mirandu; dialoga zemstrāvās jūtams, ka viņi agrāk viens otram nozīmējuši ļoti daudz un varbūt tikai kāda nejaušība nav ļāvusi viņu dzīvēm savienoties. Šī atskārsme relatīvas padara agrākās šķietami nebeidzamās ciešanas, un, kaut gan viencēliens beidzas bez tieša sižetiska atrisinājuma, jūtama Fortunio un Mirandas iespējamā tuvināšanās drīzā nākotnē; nejaušība ir pavērusi viņiem jaunas esības perspektīvas. Dzīvības un iznīcības pretstatus Hofmanstāls bagātīgi akcentējis arī valodas metaforās, kur īpaši izmantotas dabas paralēles – tās atklāj pretstatu starp ziediem un vītušām lapām, mitrumu un sausumu, rasu un putekļiem. Arī spēles vieta – kapsētas stūris, ko bagātīgi rotā zaļoksna ciprese, akcentē minētos pretstatus. Varoņi neatsakās no savām sērām, bet lugas beigās izjūt tās kā pāridarījumu reālajai dzīvei un patiesajām vēlmēm. Līdzīgi kā virknē citu Hofmanstāla darbu, tieši nāves tuvumā atklājas dzīves patiesā vērtība.

Robežlīnija starp atkarīgu un iluzoru eksistenci no vienas un realitāti no otras puses allaž mēdz būt sāpīgu ciešanu iezīmēta; Hofmanstāla daiļradei raksturīgi, ka tieši tās mudina domāt par izlaušanos un patiesības atskārsmi. Simboliskā vispārinājumā šī atziņa izteikta Hofmanstāla liriskajā dialogā **"Idille"**, kas sarakstīts 1893. gadā. Dzejnieka fantāziju rosinājis zīmējums uz antīkas vāzes, kurā attēlots kentaurs ar ievainotu sievieti upes malā. Atšķirībā no angļu dzejnieka Džona Kītsa dzejoļa "Oda grieķu vāzei", kur akcentēta kaislību savaldība un to iemūžinājums skaistuma pasaulē, Hofmanstāla darbā redzam, kā cilvēkā mostas noliegtā jūtu un kaislību pasaule.[66] Lugas personas ir kalējs, viņa sieva, kas uzaugusi sava tēva – izsmalcināta podnieka namā, un kentaurs. Ikdienišķais, uz mērķa sasniegšanu virzītais kalēja darbs tiek pretstatīts jaunās sievietes atmiņām par tēva namā valdošo skaistumu, kam viņa nav radusi turpinājumu savā tālākajā dzīvē. Pusdievišķā, pusdzīvnieciskā kentaura parādīšanās ir izaicinājums, kam viņa padodas, lai, kopā ar kentauru bēgot no pieraduma un ikdienības, tiektos pēc personības piepildījuma. Pie upes kalējs bēgošos panāk. Jauno sievieti nogalina viņas vīra mestais šķēps, bet kentaurs, turot viņas ķermeni paceltu pāri ūdens līmenim, kopā ar mirušo peld pāri upes viļņiem.

Dažkārt Hofmanstāla darbos arī nāve traktēta kā dzīves loģisks noslēgums un vainagojums. Šis motīvs īpaši uzsvērts dramatiskajā fragmentā **"Ticiāna nāve"**, kur risināta mākslas un dzīves attiecību tēma. Lugas darbība risinās 1576. gadā, deviņdesmit deviņus gadus vecā Ticiāna nāves dienā, viņa villā netālu no Venēcijas. Arī

šajā darbā seno notikumu iztēlojumā Hofmanstālam būtiska ir viņa paša pieredze. Viencēlienu par ģēniju un viņa mācekļiem iespaidojusi Hofmanstāla pirmā tikšanās ar Stefanu Georgi 1891. gada decembrī Vīnē.

Georges un Hofmanstāla attiecības, kas intensīvi turpinās līdz 1906. gadam, aizsākas visai strauji, un Georgi patiesi sajūsmina jaunā vīnieša literārais talants. Taču emociju sakāpinājumam drīz vien seko atsalums, jo Hofmanstāls nebūt nevēlas akli sekot Georges priekšrakstiem, bet cenšas rast savu ceļu mākslā. Savas personības būtību Hofmanstālam, ļoti iespējams, palīdz noskaidrot tieši pretrunīgās attiecības ar Georgi. Vēlme mākslu pilnīgi izolēt no apkārtējās realitātes, kas varbūt pozitīvi iespaido atsevišķu radošu ģēniju (kāds ir George), nebūt vienmēr nav piemērota viņa sekotāju radošā talanta attīstībai.

Lugā "Ticiāna nāve" Hofmanstāls pretstata, no vienas puses, izcila meistara darbu māksliniecisko piesātinājumu un radošas aizrautības vieglumu; no otras, viņa daudzo mācekļu atkarību no parauga, spēju skatīt realitāti vienīgi kā Ticiāna iespaidu atblāzmu. Atšķirīgs no citiem ir vienīgi jaunais māceklis Džanīno, kurš lugā sajūsminās par netālajā Venēcijā pieredzēto. Hofmanstāla radītajam pretstatam starp pilsētu un savrupo mākslas templi ir ambivalenta iedaba. No vienas puses, māksla nepieciešami ietver zināmu distanci un neatkarību; no otras, Džanīno sajūsma kalpo par nepārprotamu apliecinājumu, ka viņš savas daiļrades motīvus tomēr vēlas rast saistībā ar dzīves īstenību. Tieši realitātes pārdzīvojuma vēlme ir tā, kas vēl sirmā vecumā mudina ģeniālo Ticiānu tik kaisli nodoties savam darbam. Hofmanstāla iecerētajā lugas turpinājumā pēc Ticiāna nāves citiem mācekļiem bija jānonāk saskarē ar pilsētu, kurā sākusi plosīties mēra epidēmija. Ekstrēmais situācijas saasinājums bijis domāts kā patiesu kaislību atmodināšanas katalizators.[67] Arnolda Bēklina piemiņas sarīkojumam 1901. gada februārī Hofmanstāls pārveidojis lugas tekstu, vēl akcentējot tā simbolisko potenciālu; laikabiedri ar Bēklina personību saistīja arī lugas centrālo tēlu Ticiānu.

Hofmanstāla viencēlienā **"Muļķis un nāve"** tēlotas augstmaņa Klaudio dzīves pēdējās stundas. Šeit dzīvības un nāves robežas traktējums iegūst atšķirīgu, dramatisku saturu, kas saistās ar varoņa atskārsmi par nerealizētajām iespējām un nepiepildīto mūžu.

Lugas darbība norisinās tās varoņa savrupmājā. Klaudio grimst pārdomās par skaisto saules rietu, kam viņš pretstata pats savu nedzīvoto dzīvi. Nekad viņam nav nācies saskarties ar īstiem pārdzīvojumiem un izjust īstas ciešanas. Dārzā sāk skanēt vijoles skaņas, kas dīvaini satrauc Klaudio. Cenšoties ieraudzīt spēlētāju, viņš vaigu vaigā sastop Nāvi, kas atnākusi tam pakaļ. Izmisīgs ir Klaudio lūgums pagarināt viņa mūžu, jo viņš vēl nav dzīvojis. Gar Klaudio un Nāvi aizslīd procesija – jūtīgā un vientuļā māte, pieviltā meitene, kas, Klaudio pamesta, pēc gadiem mirusi dziļā izmisumā, visbeidzot, draugs, kam Klaudio meiteni atvīlis, ziņkāres dzīts. Tikai tagad viencēliena varonis atskārš, ka tā arī ir bijusi viņa dzīve, kas citiem

nesusi dziļus pārdzīvojumus, tikai pats viņš palicis visa dziļāk neskarts, smīnīgi vērojot notikumus it kā no malas, kā grāmatā tēlotas ainas. Finālā Klaudio pieņem Nāves aicinājumu pārliecībā, ka šī pārdzīvojuma intensitāte pārspēj visu iepriekš piedzīvoto un viena stunda nesusi viņam vairāk izpratnes par dzīves jēgu nekā viss iepriekšējais laiks: "Ja mirusi bija mana esība, Nāve, esi tu mana dzīve!"[68] Savukārt Nāve Klaudio iekļaušanos kopējā procesijā pavada ar ironisku komentāru par savādajām būtnēm, kas katrā vienkāršā notikumā pūlas ietvert īpašu jēgu. Viencēlienu var zināmā mērā uzlūkot par paša autora atvadām no distancēta, estētiskam uztvērumam pakļauta dzīves skatījuma; taču te ietvertā ironija apliecina, ka nav pamata Klaudio un Hofmanstāla vienādojumam. Visai radniecīgs šim agrīnajam darbam ir vēlāk, 1911. gadā, mistērijā "Ikviens" izvērstais motīvs par līdzšinējās dzīves nepiepildītību, kas atklājas tikai nāves priekšā.

Sākotnējo motīvu nozīmi Hofmanstāla daiļradē apliecina rakstniekam būtisko tēmu daudzkārtīgais risinājums. Pati nozīmīgākā tēma – patiesas un neīstas eksistences kontrasts – risināta jau vairākos Hofmanstāla agrīnajos viencēlienos.

Lugā **"Ķeizars un ragana"** akcentēta personības spēja atklāt savu patieso būtību. Viencēliens rakstīts vienā no Hofmanstāla iecienītākajām dzejas formām, trohajā; divus gadu desmitus vēlāk rakstnieks to neveiksmīgi mēģinājis pārveidot gan pantomīmā, gan novelē, galveno varoņu likteņus traktējot kā dzejnieka un viņa mūzas attiecības. Viencēliena konflikts nav attiecināms vienīgi uz mākslinieka un viņa daiļrades problemātiku, taču zīmīgs ir paša Hofmanstāla uzskats, ka savus darbus viņš neuzlūko par pabeigtiem nogriežņiem, bet par fragmentiem, skicēm, problēmu izvirzījuma un variāciju meklējumiem.[69] Tas izskaidro gan rakstnieka vēlmi atgriezties pie reiz izmantotajiem sižetiem un motīviem, veidojot jaunas variācijas, gan daudzo viņa darbu teksta variantus un atšķirīgās redakcijas.

Lugas "Ķeizars un ragana" centrālais varonis Ķeizars tēlots medībās. Viņam ir sieva un bērni, padoto cieņa, taču Ķeizara liktenīgais vilinājums ir ragana – jauna, brīnum daiļa sieviete, kuras kaislie apskāvieni viņam ne tikai sagādā neaprakstāmu baudu, bet kura viņam visur seko kā pastāvīga vīzija un vilinājums. Šajā lugā Hofmanstāls traktē kaislību kā apmātību; no tās atteikties palīdz Ķeizara mežā sastaptie cilvēki, īpaši kāds uz nāvi notiesātais, kuru viņa liktenim pretī ved pārliecība par savu taisnību un nevainību. Ķeizars ne tikai liek šo cilvēku atbrīvot un paaugstināt par virsnieku, bet arī pats viņā saskata piemēru, ka būt sev uzticīgam nozīmē sekot pārliecībai un atteikties no maldu ceļiem un izlīguma ar sirdsapziņu. Šī atziņa dod Ķeizaram spēku būt viņam pašam un pārvarēt raganas maldīgo vilinājumu; tiklīdz viņš pie šīs atziņas nonācis, skaistā ragana pārtop vecā sievā, kas, slēpdamās no skatieniem, izzūd aiz krūmājiem un kokiem.

Lugas tēma ir cilvēka spēja būt uzticīgam paša izveidotajiem dzīves principiem. Šo principu noturība un iespējas tos realizēt vēlāk kļūst par vienu no Hofmanstāla sadzīves komēdiju raksturīgākajām problēmām.

20. gadsimta sākumā iezīmējas Hofmanstāla vēlme veidot ciešāku saikni ar teātra praksi. Par vienu no pavērsiena punktiem Hofmanstāla attiecībās ar teātri uzskatāma 1903. gadā sarakstītā viencēliena traģēdija **"Elektra"** (*Elektra*).

Ierosmi šim sižetam Hofmanstāls gūst, iedziļinoties Šekspīra darbos un Sofokla "Elektrā". Viņš saskata Elektras motīvu saistību ar atriebes tēmu, kas Šekspīra daiļradē īpaši spilgti izstrādāta traģēdijā "Hamlets", un savu lugu veido kā zināmu polemiku ar Šekspīra darbu. Tajā pašā laikā Hofmanstāls tiecas oponēt mākslīgam patosam antīko sižetu interpretācijā. Hofmanstālu inspirē noslēpumainā iekšējo dziņu pasaule. Ierosmes savam darbam viņš rod gan psihologu Zigmunda Freida un Jozefa Broiera darbā "Studijas par histēriju" (*Studien über Hysterie*, 1895), gan Frīdriha Nīčes atziņā par apolloniskā un dionīsiskā elementa lomu indivīda psihes konfliktu izraisīšanā.

Hofmanstāla "Elektras" titulvarone ir histēriski sakāpināta būtne, kuras pārdzīvojumu spektrs saistās tikai un vienīgi ar viņas tēva Agamemnona nogalināšanu. Lugā nav šī Klitaimnestras un Egista veiktā varas akta cēlonīgas motivācijas (piemēram, saistībā ar Ifigenijas upurēšanu). Pagātnē notikušais traktēts vienīgi kā vardarbības un, iespējams, kaislības izpausme. Hofmanstāla trīs varones – Klitaimnestra, Elektra un viņas māsa Hrisotemīda, kura sapņo par "sievietes likteņa" piepildījumu – vīru un bērniem, nosacīti veido vienas tēmas trīs atšķirīgas variācijas. Klitaimnestra pēc Agamemnona nogalēšanas simboliski tēlota kā iekšēji izdegusi, dēmonu vajāta būtne. Savukārt Elektra, no vienas puses, histēriski nosoda mātes grēku un kopdzīvi ar tēva slepkavu, no otras, viņas pašas pārdzīvojums fokusējas šajā jutekliskuma sfērā, seksualitāti uzsverot kā vienu no iespējamām darbības dziņām.[70] Zīmīgi lugā ir Elektras divskati ar Hrisotemīdu un Orestu. Pēc ziņas par šķietamo Oresta nāvi Elektra cenšas pārliecināt Hrisotemīdu par nepieciešamību abām māsām uzņemties atriebi. Elektra tiecas pakļaut Hrisotemīdas izjūtu pasauli, līdzīgi kā tas notiek Augusta Strindberga drāmās. Kā vienu no galvenajiem ieročiem Elektra izmanto sakāpinātu jutekliskumu; iemiesojoties vīrieša lomā, viņa it kā cenšas kļūt par sava brāļa aizstājēju. Savukārt divskati ar Orestu pēc viņa parādīšanās kļūst par Elektras maiguma un sievišķas kaisles potenciāliem apliecinātājiem; līdzīga šeit ir cenšanās kaisli izmantot mērķa sasniegšanai – atriebes veicināšanai.

Jutekliskuma sakāpinājums līdz destrukcijai vieno Hofmanstāla traģēdiju ar 90. gados sarakstīto Oskara Vailda drāmu "Salome". Zīmīgi, ka Rihards Štrauss, kurš komponējis arī "Salomi", Hofmanstāla "Elektru" 1909. gadā izmanto operas libretam, tā aizsākot divu mākslinieku pastāvīgu radošu sadarbību. Gan Vailda, gan Hofmanstāla tekstu aizmetņus savukārt var saskatīt Ibsena radītajā Hedas Gābleres tēlā.

Atšķirībā no agrīnajām liriskajām drāmām, kur Hofmanstālam galvenie bija valodas izteiksmes līdzekļi (ritms, muzikalitāte), "Elektrā" viņš risina domu par intelektuālisma nepietiekamību un valodas ierobežoto raksturojošo spēku. 1911. gadā apcerē "Par pantomīmu" (*Über die Pantomime*) Hofmanstāls to formulē šādi: "Vārdu

valoda šķietami ir individuāla, bet būtībā visiem radniecīga; ķermeņa valoda šķietami ir vispārīga, bet patiesības atklāsmē – individuāla."[71] Tāpēc traģēdijā līdzās monologu emocionālai sakāpinātībai viens no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem ir Elektras pašizpausme žestā un dejā. Triumfālās dejas motīvs, ar kuru Vailda "Salomē" varone cenšas panākt Jāņa Kristītāja upurēšanu, Hofmanstāla darbā kulminatīvo punktu sasniedz brīdī, kad Orests ir atriebis tēvu, nogalinot vispirms Klitaimnestru, bet pēc viņas arī Egistu. Šo vēsti dzirdot, Elektra sper dažus dejas soļus visaugstākā emocionālā sakāpinājumā, līdz bez dzīvības saļimst uz pils pagalma grīdas, jo viņas mērķis ir piepildīts.

Traģēdijas finmāls vispārina Elektras kā pārjūtīgas, vienai kaislībai nodevušās būtnes likteņa attēlojumu. Šī tēma cieši radniecīga Hofmanstāla agrākajos darbos allaž sastopamajam pretstatam starp realitāti un iedomu pasauli. Elektra arī šajā darbā tēlota kā cilvēks, kam savu priekšstatu pasaule ir daudz reālāka nekā apkārt notiekošais. Hofmanstāls traģisko iznākumu lielā mērā motivē ar viņas nespēju iziet no savu sajūtu loka. Atšķirībā no Hamleta, kura rīcības pamatā pirmām kārtām vēlme savienot individuālos motīvus ar pasaules kārtības restaurējumu, Hofmanstāls šķietami akcentē individuālo izjūtu pārmēru, kas tomēr netieši reflektē arī individuālo atsvešinātību gadsimtu mijas sabiedrībā. Nervozās, pretrunu plosītās Elektras rīcības izpausmju attēlojumā būtiskas ierosmes Hofmanstālam sniedza aktrises Ģertrūdes Eizoltas personība; Eizolta pirmuzvedumā arī attēloja titulvarones lomu.

"Elektras" pirmuzvedumu Berlīnes Mazajā teātrī 1903. gada 30. oktobrī sagatavo režisors Makss Reinharts. Tas ir viņu sadarbības sākums, kas arī rakstniekam sagādā izcilas atzīšanas brīžus. Tie saistās ar Sofokla traģēdijas "Valdnieks Oidips" skatuves variantu, mistērijas "Ikviens" uzvedumiem, kā arī citiem inscenējumiem.

Pretstatā novatoriskajiem mākslas strāvojumiem 20. gadsimta sākuma drāmā raksturīgas arī restaurācijas tendences, kas oponē (savā interpretācijā) 'dekoratīvajam' un 'nervozi dekadentajam' laikmeta stilam kā klasiskās mākslas profanācijai. Laikā starp 1905. un 1910. gadu īpaši aktīvi ir t. s. *neoklasiskās mākslas* pārstāvji, pirmām kārtām literāti, kas grupējas ap rakstnieku Paulu Ernstu.[72] Šī procesa raksturīgākā izpausme ir pompozie Frīdriha Šillera dramaturģijas festivāli, kas Vācijā notiek 1905. gadā un ko literatūrzinātnieks Josts Hermans dēvē par 'izvirtušā ideālisma' izpausmi.[73] Par neoklasiskās mākslas ideālu tiek pasludināts 'gribas konfliktu' atveidojums formāli stingri organizētā, pēc normatīvās teorijas pamatlikumiem konstruētā traģēdijā. Uz skatuves jāattēlo 'pārpasaule' (*die Überwelt*) un 'varoņi' (*die Helden*), kas kļūst par nesatricināmiem sabiedrības augstāko aprindu tikumības apliecinātājiem. Par traģiskās mākslas lielāko pretinieku tiek pasludināta (jau kopš Eiripīda laikiem aktuālā) tikumu relativitāte atkarībā no situācijas un konkrētajiem apstākļiem. Par centrālajiem dramaturģiska darba vērtēšanas kritērijiem kļūst ar tā uzbūvi saistīti jautājumi – darbības kāpinājums un atrisinājums, ekspozīcijas nozīme, tradicionālo žanra prasību ievērošana.

Šīs pieejas teorētiskie pamati izpaužas Zāmuela Lublinska apcerē "Literatūra un sabiedrība 19. gadsimtā" (*Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, 1899), Paula Ernsta "Ceļš pie formas" (*Weg zur Form*, 1906), Heinriha Šnābela "Klasiskā drāma" (*Das klassische Drama*, 1910), Vilhelma fon Šolca "Domas par drāmu" (*Gedanken zum Drama*, 1915). Gan teorijā, gan drāmas praksē (Šolca "Konstances ebrejs" – *Der Jude von Konstanz*, 1905; Ernsta "Brunhilde" – *Brunhild*, 1909) arvien aktuālāka kļūst saistība ar monumentālo teātra formu meklējumiem (Pēters Bērenss, Edvards Gordons Kreigs, Ādolfs Apia), kas ļautu izvairīties no psiholoģizācijas un impresionistiskas dekorativitātes.

Būtiska vācu teātra praksē ir Georga Fuksa vadītā Minhenes Mākslas teātra (*Künstlertheater*) pieredze, kur izrādes kopš 1908. gada notiek uz stilizētas reljefas skatuves, uz kuras atļauta tikai ierobežota aktieru žestikulācija un skatītājiem jāpievērš uzmanība ritmizētām 'dzīvām bildēm'; klasiski nemainīga ir skatuves arhitektoniskā monumentalitāte. Šīs pieejas impulsi jūtami uz visām vācu skatuvēm (ieskaitot Reinharta darbību). Tāpat būtiska nozīme ir kopš 1911. gada regulārajām Svētku spēlēm Helleravā (*Hellerau*). Monumentālās un nacionālās mākslas virziena tālāka attīstība ir vācu brīvdabas teātru masu uzvedumu uzplaukums, kuru repertuārā dominējoši ir darbi ar vēsturiski patriotisku tematiku – Ernsta fon Volcogena "Maija līgava" (*Die Maibraut*, 1909), Frīdriha Līnharda "Kalējs Vīlands" (*Wieland der Schmied*, 1905), Ellegora Ellerbeka "Blondais Dievs" (*Der blonde Gott*, 1915). Viens no virziena manifestiem ir Ernsta Vahlera "Vasaras spēles uz tēvzemes pamata" (*Sommerspiele auf Väterlandischer Grundlage*, 1910).

Ekspresionisms

Ekspresionisms drāmā aktualizējas 20. gadsimta otrajā desmitgadē; par tā sākotnējiem pārstāvjiem uzskatāmi Oskars Kokoška, Reinhards Johanness Zorge, Valters Hāzenklēvers, bet nozīmīgākie autori, kuru darbos atklājas ekspresionisma dramaturģijas idejas un poētiskie meklējumi, ir Karls Šternheims, Georgs Kaizers, Ernsts Tollers.

Daudzi minētie autori ierosmes mākslā rod zviedru rakstnieka Augusta Strindberga 20. gadsimta sākumā tapušajos darbos, kā arī Franka Vēdekinda dramaturģijā.

Franks Vēdekinds, nozīmīgākais 20. gadsimta mākslinieciskо meklējumu priekštecis vācu drāmā, jau 19. gadsimta pēdējā desmitgadē apzināti polemizē ar nostabilizētiem un populāriem estētiskiem strāvojumiem (arī ar 19. gadsimta reālismu un naturālismu), un vienlaikus viņa personības izpausmes sava laika sabiedrībā tiek uztvertas kā bohēmisks izaicinājums buržuāzisko aprindu tikumības izpratnei. Vēdekinds ne tikai rada literārus tekstus, bet kļūst par vienu no laikmetam raksturīgiem mākslinieciskiem savdabjiem.

Franks (īstajā vārdā Benjamins Franklins) Vēdekinds dzimis 1864. gadā Hannoverē, lielu daļu jaunības pavadījis Šveicē, kur ģimene mitinās Lencburgas (*Lenzburg*) pilī, bet viņa radošā biogrāfija cieši saistīta ar modernajām lielpilsētām Minheni, Berlīni, Parīzi.

Vēdekinda pirmie nozīmīgākie dramaturģiskie sacerējumi top 19. gadsimta 90. gadu sākumā. Rakstnieka interese par dzimumu attiecībām, to skaitā seksuālo problemātiku, īpaši spilgtu izpausmi rod pusaudžu attiecību tēlojumā 1891. gadā tapušajā lugā **"Pavasara atmošanās"** (*Frühlings Erwachen*). Darbā analizēta arī ģimenes un skolas ietekme personību veidošanā un pirmā saskare ar pieaugušo pasauli. Pēc drāmas publikācijas bija skaidrs, ka vācu dramaturģijā iezīmējusies jauna attīstības perspektīva. "..šai grāmatai piemīt kaut kas, kā parasti trūkst pēc noteiktas programmas darinātiem darbiem, tā ir mākslinieciska. [..] Vēdekinds ir poētiski naivs, nonšalants, smejošs, vietumis fantastisks un baiss, bet katrā ziņā netendenciozs un mākslinieciski iespaidīgs,"[74] žurnāla "Sabiedrība" 1892. gada 8. numurā rakstīja Oskars Panica.

Lugas "Pavasara atmošanās" tēli galvenokārt ir pusaudži, kuri sper pirmos soļus pretī pieaugušo pasaulei un kurus vienlaikus nodarbina viņu vecumam aktuāli jautājumi un problēmas. Drāmas centrā ir tādi raksturi kā Morics Štiglics, kurš nespēj pārdzīvot izslēgšanu no skolas, jo zina, ka radīsies konflikts ar vecākiem, un izdara pašnāvību; Vendla Bergmane, kuras pirmie soļi seksuālo attiecību sfērā beidzas ar nāvi, kad pēc ārsta ieteikuma māte cenšas pārtraukt meitas grūtniecību; Melhiors Gabors, kura liberālās audzināšanas sekas ir vērtību krīze, kas izpaužas viņa negribēti nežēlīgajās attiecībās ar Moricu un Vendlu. "Pavasara atmošanās" nav mīlestības drāma; tā ir drāma par pirmo, vēl īsti neapzināto saskari ar jūtām, realitāti, arī ļaunumu, ko topošai personībai var nodarīt sociālie apstākļi un audzināšanas kļūdas. Šo problemātiku pastiprina zēnu – Morica un Melhiora skolasbiedru – tēli, Melhiora, Vendlas, arī Morica vecāku tēlojums, kā arī groteskais skolotāju un ārsta atveidojums lugā.

Vēdekinds "Pavasara atmošanos" veidojis kā drāmu trīs cēlienos, taču šī struktūra ir nosacīta. Sākotnējā variantā ir deviņpadsmit savstarpēji visai brīvi saistītu ainu, katrā darbība norisinās citā vietā un parasti arī personas ir citas (daži tēli – ārsts, vairāki skolotāji, Kungs maskā – darbojas tikai vienā lugas epizodē).

Darbu pie drāmas Vēdekinds aizsācis 1890. gada oktobrī, un tā pabeigta 1891. gada aprīlī. Luga pirmo reizi izdota 1891. gadā Cīrihē. Cenzūras atļauja izrādēm saņemta tikai 1906. gadā, kad Berlīnes Kamerteātris iesniedz policijai lūgumu lugas iestudēšanai un tam pievienota virkne sabiedrībā pazīstamu personu (to skaitā Gerharta Hauptmaņa) atbalsta vēstuļu. Drāmas pirmizrāde Maksa Reinharta režijā notiek 1906. gada 20. novembrī, tās sagatavošanā piedalās arī pats autors, kurš uzvedumā atveido Kungu maskā. Speciāli šim iestudējumam Vēdekinds (sadarbībā ar Reinhartu) sagatavo jaunu lugas teksta versiju, kurā salīdzinājumā ar oriģinālvariantu ir

par trim ainām mazāk. (Atmesta trešā cēliena 4. aina labošanas iestādē, trešā cēliena 6. aina vīna kalnā, kā arī otrā cēliena 3. aina – Hansa Rīlova monologs.[75]) Šis variants pamatā arī lielākajai daļai uzvedumu, kas sekoja pēc Reinharta triumfālās pirmizrādes.

Ar "Pavasara atmošanās" pirmuzvedumu sākās Vēdekinda popularitātes vilnis. Atšķirībā no Hauptmaņa, kas ievērību izpelnījās jau ar pirmajām lugām un 90. gadu vidū pēc "Nogrimušā zvana" uzveduma kļuva gandrīz vai par publikas kulta figūru, Vēdekinda īstais literārais "izrāviens" notika tikai 20. gadsimta pirmās desmitgades vidū. Reinharta iestudējums, kas pirmajās divās sezonās tika izrādīts vairāk nekā divsimt reižu, palika repertuārā divpadsmit gadu. "Pavasara atmošanās" ar vairāk nekā sešsimt izrādēm ir Reinharta režisora karjerā visvairāk spēlētais iestudējums.[76]

Vēdekinda drāmas novatorismu pirmām kārtām nosaka tās estētiskā daudzveidība. Līdzās ainām, kuru interpretācijā vērojamas naturālisma literatūras tradīcijas, lugā iezīmējas impresionisma un simbolisma elementi un potenciāli ekspresionisma aizsākumi.

Realitātes atspoguļojuma ārēju detalizāciju, kas ir viena no naturālisma iezīmēm, Vēdekinda lugā pirmām kārtām var attiecināt uz zēnu skolas dzīves tēlojumu, kas atspoguļojas viņu sarunās. Zīmīgs ir, piemēram, Morica un Melhiora dialogs par grūtajiem skolas uzdevumiem, kuri jāsagatavo nākamajai dienai un par kuriem īpaši nobažījies Morics, kam mācības nepadodas tik viegli kā Melhioram (pirmā cēliena 2. aina). Šīs tēmas turpinājums ir Morica un Melhiora sarunā ar Melhiora māti, Gabora kundzi (otrā cēliena 1. aina), kurā Morics stāsta, kā pēc savas provizoriskās pārcelšanas nākamajā klasē, cenšoties izturēt konkurenci, viņš spiests pie uzdevumiem pavadīt augas naktis. Apstākļus skolā zīmīgi raksturo arī zēnu saruna par to, kā Morics slepeni iezadzies skolotāju istabā, lai uzzinātu, vai viņam tiks atļauts turpināt mācības (pirmā cēliena 4. aina).

Kontrastā ar epizodēm, kuras psiholoģiski detalizēti izvērstas, virkni ainu, īpaši Melhiora un Vendlas tikšanās skatus (pirmā cēliena 5. aina; otrā cēliena 4. aina) Vēdekinds veidojis kā nelielas, fragmentāras skices. Personu dialogs rada tikai nojausmu gan par varoņu psiholoģiskajiem pārdzīvojumiem, gan par notikumiem – no pirmās piesardzīgās sarunas līdz pat Melhiora un Vendlas dzimumsakaram. Rakstnieka impresionistisko tehniku kā gluži apzinātu paņēmienu var pamanīt jau viņa sniegtajos skatuves norādījumos. Atšķirībā no naturālisma drāmu detalizētajiem darbības vietas aprakstiem Vēdekinds aprobežojas ar īsām remarkām: Dzīvojamā istaba; Svētdienas vakars; Iela; Parks ģimnāzijas priekšā utt.

Lugas tapšanas laikā aktuālo simbolisma poētiku, ko ietekmējusi Morisa Māterlinka dramaturģija, Vēdekinds ietvēris vairāku lugas caurviju motīvu izmantojumā, no kuriem raksturīgākais ir Morica stāsts par ķēniņieni bez galvas; tai paralēla ir pēdējā aina kapsētā, kurā mirušais Morics, pēc autora ieceres, parādās, nesdams savu galvu rokā. Motīvs par ķēniņieni, kas sastop ķēniņu ar divām galvām, no kurām

vienu viņš var atdot iemīļotajai, kritikā traktēts dažādi. Viena no vienkāršākajām skaidrojuma iespējām ir ideāla partnera meklējumi. Psihoanalītiskā interpretācijā šis tēlu pāris uzskatīts arī par biseksualitātes alegoriju. Lugas tēlu attiecībās atklājas arī citi seksualitātes veidi – homoseksuālisms (Hansa Rīlova un Ernsta Rēbeļa dialogs vīna kalnā trešā cēliena 6. ainā), pašapmierināšanās (Hansa Rīlova monologs otrā cēliena 3. ainā), sadisms/mazohisms (Melhiora un Vendlas pirmās tikšanās finmāls, kad Melhiors paklausa meitenes lūgumam, kura vēlas sajust nekad neizbaudītu sitienu sāpes), pērkama mīla (Ilzes kā mazgadīgas modeles tēls).

Vēdekinda lugas uzvedums sniedza ierosmi īpašai Vīnes psihoanalītiķu biedrības organizētai diskusijai 1907. gada 13. februārī. Referātu tajā nolasīja viens no Zigmunda Freida skolniekiem Rūdolfs Reitlers, un pats mācības pamatlicējs atzinīgi izteicās par Vēdekinda sacerējumu kā "nozīmīgu kultūrvēsturisku dokumentu"[77]. Šī diskusija ir nepārprotama liecība faktam, ka Vēdekinda agrīnajā lugā tika saskatīta cilvēka zemapziņas eksistence psihes radīto zīmju veidolā.

Otra būtiska Vēdekinda lugas simboliska figūra ir Kungs maskā (pirmizrādē un arī vēlāk šo lomu nereti spēlēja pats autors), kas parādās lugas pēdējā skatā, būdams vidutājs starp mirušo Moricu, kurš aicina draugu sev līdzi nāvē, un Melhioru, kurš aizbēdzis no labošanas iestādes un kuram Kungs maskā, iespējams, paver jaunu ceļu dzīvē. Kungs maskā kritikā raksturots gan kā *deus-ex-machina* līdzinieks, kas atrisina drāmas konfliktus, gan – pēc analoģijas ar Gētes "Faustu" – mefistofelisks dubultnieks, kas piesaista sev Melhiora dvēseli. Paša autora skaidrojumā Kungs maskā iemieso dzīves eliksīru, dzīvības aicinājumu, kuram par labu lugas finālā izšķiras Melhiors.

Vēdekinda lugas konfliktu saasinājums gan zināmā mērā pretojas šādam izlīdzinātam finmāla lasījumam. Lugas nobeigumu, iespējams, pamato autora uzskati par instinktiem kā rīcību noteicošiem faktoriem, un viens no tiem ir izdzīvošanas instinkts. Tajā pašā laikā personu likteņa dramatismu lugā nenosaka tikai un vienīgi dabisko dziņu nomākšana, kas ir aktuāla gadsimtu mijas 'erotiskā dumpja', atbrīvotās seksualitātes kontekstā un ko Vēdekinds analizē arī turpmākajā daiļradē, bet cilvēka un sabiedrības attiecības, to nesaderība, kā arī varmācīga deformācija. Literatūrzinātnieks Francs Norberts Mennemeiers uzskata, ka šī konflikta analīze ir pamatā sabiedrības traktējumam visā Vēdekinda daiļradē. Radošas iespējas un produktivitāti, enerģijas atbrīvošanu, ko piedāvā modernā sabiedrība, bremzē šīs pašas sabiedrības konservatīvie sociālo un ekonomisko attiecību modeļi.[78]

Tas ir viens no svarīgākajiem konfliktiem, ko saasinātā formā risina ekspresionisma dramaturģija 20. gadsimta otrajā dekādē. Līdzīgu problēmu izvirzījums ļauj arī Vēdekinda lugā saskatīt agrīnus ekspresionisma aizmetņus.

Raksturīgi motīvi un stilistikas iezīmes pirmām kārtām saistās ar individualizēto centrālo tēlu pretstatiem – groteskajām skolotāju karikatūrām, kuru atveidē dominē hiperbola. Skolotāju vienpusīgo, deformēto tēlojumu autors akcentējis jau

viņu vārdos,[79] kas uztverami kā skolēnu dotas palamas un liecina, ka te ir runa par nosacītu vērtējumu no audzēkņu subjektīvā skatpunkta.[80] Gan skolotāju sapulce, gan labošanas iestāde tēlota tikai vienā lugas ainā, nepieškirot attiecībām attīstības iespēju, bet paliekot atsevišķu detaļu fiksējuma robežās. Kontrastā šim vispārinājumam tiek saasināts meklējošā, izzinošā indivīda pieredzes apgūšanas dramatisms, kas visvairāk akcentēts Melhiora un Morica tēlā un spilgtāko izpausmi rod lugas pēdējā – kapsētas ainā. Jāpiekrīt literatūrzinātnieka Gintera Zēhausa spriedumam, ka abu zēnu individualitātes īpaši izceļas uz pārējo, vispārīgās līnijās tverto personu un ainu fona, kam savukārt būtiska ir vispārinājuma funkcija. Tieši tāpēc Reinharta uzvedumam paša autora (rēķinoties ar cenzūras iebildumiem) veidotais skatuves variants, kurā tika atmestas vairākas ainas, problēmu risinājumu mīkstināja. Akcentēts tika atsevišķais fakts, individuālais liktenis, bet zināmā mērā zaudēta sākotnējā tekstā modelētā iespaidīgā pasaules aina.

Zīmīgs ir autora estētiskais strīds ar Reinhartu un režisora konsultantu Hermani Bāru uzveduma tapšanas laikā, kurā Vēdekinds aizstāv lielās līnijās veidotas stilizācijas nepieciešamību pretstatā iecerētajai "plastiski reālistisku" ainu montāžai. Konflikta asumu raksturo Bāra frāze, ka Vēdekinds ir rakstnieks, "kurš, bez šaubām, nesaprot pats savu drāmu"[81]. Savukārt Valters Hāzenklēvers astoņus gadus vēlāk, 1914. gadā, apcerē "Tagadnes drāma" lugu "Pavasara atmošanās" min kā ekspresionisma estētikas priekšteci šim virzienam svarīgākajā jautājumā – "pasaules uztvērumā savu varoņu spogulī"[82].

Vēdekinda lugas programmatisko iedabu – pirmām kārtām apzināto opozīciju naturālisma estētikai – uzsvēra jau pirmie vērtētāji tūlīt pēc darba publicēšanas 1891. gadā. Akcentējot, no vienas puses, valodas muzikālo un lirisko raksturu, no otras, sazaroto sižetiskumu, kura dēļ kāds kritiķis drāmu nodēvēja par "romāna skici dialoga formā"[83], sākotnēji nereti izteikts arī viedoklis par drāmas neskatuviskumu. Citi vērtētāji savukārt uzsvēruši tieši drāmas kompozicionālā veidojuma – ainu struktūras, kas atspoguļo tēlotās pasaules fragmentāro uztvērumu varoņu apziņā, – konceptuālu novatorismu, ko tikai paspilgtina literatūras veidu robežu kanona pārkāpšana. Viena no būtiskākajām Vēdekinda drāmas stilistikas iezīmēm, ko vēstulēs un piezīmēs īpaši akcentējis arī pats autors, ir nopietnības un humora sakausējums – paņēmiens, kas lugu tuvina modernās traģikomēdijas žanram.

1906. gadā Reinharta inscenētais lugas pirmuzvedums izpelnījās kopumā atzinīgu preses vērtējumu, kas sasaucās ar publikas sajūsmināto interesi. Taču gan inscenējuma intīmais raksturs (ko noteica jau Kamerteātra specifika), gan Reinharta izmantotā grozāmā skatuve, kas katru ainu tiecās lokalizēt konkrētā norises vietā, liecināja, ka režisora veikumā atkāpes no 19. gadsimta beigu iluzioniskā teātra ir daudz mazākas, nekā to potenciāli piedāvā Vēdekinda drāma.

1894. gadā Vēdekinds pabeidz lugas **"Pandoras lāde"** (*Die Büchse der Pandora*) sākotnējo variantu, ko nodēvē par "briesmoņa traģēdiju" (*eine Monstertragödie*).

Šis teksts, kas vēlāk atkārtoti pārstrādāts un variēts, centrālās varones Lulu un viņas attiecību veidojumā akcentē Vēdekindam būtiskos miesiskuma un garīguma, vitalitātes un dzīves spara izsīkuma, optimisma un pesimisma, uzplaukuma un krīzes pretstatus. Pirmo reizi tik būtiska nozīme viņa dramaturģijā ir Frīdriha Nīčes filozofijas iespaidam.

Vēdekinda t. s. Lulu traģēdijām ir visai sarežģīta tapšanas vēsture. Sākotnēji Parīzē un Londonā 90. gadu sākumā rakstnieks strādā pie sižeta pirmvarianta – pieccēlienu traģēdijas "Pandoras lāde", kas pabeigta 1894. gadā. Šo variantu izdevēju iebildumu un cenzūras šķēršļu dēļ publicēt nav iespējams. Rakstnieks izveido divas jaunas lugas. Vispirms tapusi 1895. gadā publicētā četrcēlienu traģēdija **"Zemes gars"** (*Erdgeist*), kurā izmantota pirmvarianta pirmo trīs cēlienu viela; papildus rakstnieks izveidojis jaunu (sižetiski – trešo) cēlienu. Pēc tam 1902. gadā periodikā un 1904. gadā grāmatā publicēts turpinājums – trīscēlienu traģēdija **"Pandoras lāde"**, kam izmantoti pirmvarianta pēdējie divi cēlieni, pierakstot klāt vēl vienu (sižetiski – pirmo). 1913. gadā Vēdekinds vēlreiz veidojis abu traģēdiju kopsavilkumu, atmetot no jauna pierakstītos cēlienus un labojot tekstu. Šis variants publicēts ar nosaukumu "Lulu". Atsevišķus cēlienus autors pārstrādājis, piemērojot tos īsiem kabarē uzvedumiem (daži teksti ir saglabājušies). Vēdekinda darba pirmvariants pirmo reizi publicēts tikai 1988. gadā sakarā ar šīs teksta versijas pirmizrādi Hamburgas teātrī.

Teksta nepastāvība, daudzkārtējie pārveidojumi liecina par gluži atšķirīgu (salīdzinājumā, piemēram, ar Ibsena dramaturģiju) Vēdekinda attieksmi pret literāro materiālu. Vācu rakstnieks to pirmām kārtām uzskata par konkrētai publikācijai, konkrētam uzvedumam, lasījumam vai priekšnesumam piemērotu materiālu, nevis fiksētu, pabeigtu veselumu. Atbilstoši šim uzskatam arī Vēdekinda lugu dialogi apzināti reducēti līdz īsai telegrāfiska dialoga formai, nereti viena vai divu vārdu robežās. Vēdekinds pamato šo paņēmienu nevis ar tuvošanos dzīves realitātei (kā naturālisma dramaturģijā), bet, tieši pretēji, ar vēlmi akcentēt žestus, mīmiku, ķermeņa izpausmes un citas sazināšanās formas. Vēstulē Paulam Šlenteram 1896. gada 13. aprīlī Vēdekinds raksta: "Kas attiecas uz vietumis vienzilbīgo dialogu [..], es neredzu šajā apstāklī nekādus draudus iespaida radīšanai. Tas liekas nesaprotams, kad tam aši pārskrien ar acīm. Taču, tā kā tas [dialogs] notiek starp personām, kuras tajā pašā mirklī izdara kustības un uz mirkli pārdomā notiekošo, dabiskums rodas pats no sevis."[84]

Lugas sižeta pamatmotīvs ir tās varones Lulu neatvairāmā jutekliskā pievilcība, kas piesaista vīriešu uzmanību un veicina viņu bojāeju, zaudējot racionālas kontroles spējas par savu rīcību. Vēdekinda drāmas ir uzskatāmas par pirmajiem modernās literatūras tekstiem, kur tik krasi pretstatīta indivīda gara dzīve un cilvēkam piemītošās dzīvnieciskās, pirmām kārtām jutekliskās dziņas. Lugas galvenā varone Lulu nereti traktēta kā sievišķīgas juteklības simbols, dēmonisks un liktenīgs

vīriešu pavedinātājs spēks. Taču Vēdekinda skarbi reālais skatījums nesadala varoņus vainīgajos un upuros. Lulu tēla veidojumā vienkopus koncentrēta rakstnieka sajūsma par sievietes jutekliskuma valdzinājumu, kā arī tā degradācijas atveide. Lugās akcentēta Lulu augšupeja un straujā lejupslīde (traģēdija beidzas ar viņas prostituēšanos un nāvi), un līdzīgu dinamiku piedzīvo daudzo ar viņu saistīto vīriešu likteņi. Tēlojums netiek centrēts uz personāža psiholoģisku portretējumu, drīzāk tas pievēršas cilvēku eksistenciālajai problemātikai vispār, individuālo portretējumu vietā piedāvājot masku vai marionešu spēli.

Sākotnējā varianta pirmo triju cēlienu finmāls ikreiz beidzas ar Lulu vīra nāvi. Pirmajā cēlienā ar trieku mirst ārsts Golls, kurš atstājis savu sievu mākslinieka Švarca darbnīcā, bet pārradies atrod tos abus jutekliskā flirtā. Otrajā cēlienā pašnāvību izdara portreta autors, kuram par Lulu pagātni izstāsta viņas "atklājējs" un uzturētājs, avīzes redaktors Šēns. Trešajā cēlienā Lulu pati nogalina vajāšanas mānijas pārņemto Šēnu, kurš pārmet Lulu nodevību un neskaitāmo pielūdzēju klātbūtni viņa namā. Traģēdijas "Zemes gars" versijā pievienotais (trešais) cēliens rāda ainu teātrī, kad Lulu piespiež Šēnu atteikties no paredzētajām augstāko aprindu laulībām un beidzot precēties ar viņu.

Savukārt diloģijas otro daļu ievada vēlāk uzrakstīts cēliens, kurā Šēna dēls Alva līdz ar citiem pielūdzējiem veiksmīgi atbrīvo Lulu no ieslodzījuma. Pārējie divi cēlieni (sākotnējā secībā) vispirms rāda Lulu un Alvas uzturēšanos Parīzē, no kurienes Lulu, citu mīlnieku šantažēta, kopā ar Alvu spiesta bēgt; un pēc tam viņu dzīvi nabadzīgos Londonas nama bēniņos, kur Alva un piedzīvotājs Šigolcs (Lulu paziņa vēl pirms izdevēja Šēna) padevīgi noskatās, kā Lulu pelna viņiem visiem iztiku ar prostitūciju, līdz beidzot viņu nogalina maniaks Džeks Ripers.

Viena no diloģijas raksturīgām iezīmēm ir tās kosmopolītisms, kas atklāj Vēdekinda tēlotā konflikta universālo raksturu. (Zīmīgu salīdzinājumā, piemēram, ar Hauptmaņa tēloto Silēzijas audēju eksistences konkrētību.) Lugas darbība risinās kādā lielpilsētā Vācijā, pēc tam Parīzē un Londonā; pēdējos cēlienos Vēdekinds izmantojis samērā plašus dialoga fragmentus franču un angļu valodā. Runai, valodai nav izšķirošas nozīmes raksturojumā, kas centrējas vispārējos attiecību modeļos un ir līdzīgs visās trīs darbības vietās. Komentāra uzmetumā Vēdekinds par atšķirīgajām valodām un darbības vietām raksta: "..tas dod mums iespēju mākslinieciski apgūt poētisko norišu bagātības, kuras norisinās ārpus mūsu šaurās dzimtenes četrām sienām uz starptautisko dziņu skatuves."[85]

Darbības attīstības gaitā par centrālo kļūst dzīvības dziņas manifestācija no atbrīvoti dabiskas līdz perversai, no individuāli pievilcīgas līdz bezcerīgi nodeldētai un bezpersoniskai. Dzīve ir lejup slīdoša lente (*Rutschbahn*), kuras virzībai pretoties nav Vēdekinda varoņu spēkos.

Paradoksālā kārtā Vēdekinda lugā fiksēti ļoti daudzi attiecību modeļi, kam līdzības varam saskatīt paša rakstnieka (un viņa vecāku) biogrāfijā. Taču atšķirībā

no naturālisma dramaturģijas brīžam pedantiskā prototipu fiksējuma un dzīves līdzības atveidojuma Vēdekinds savu drāmu veido kā eksistenciālu konfliktu arvien straujāku saasināšanos un individuālas brīvības sašaurināšanos, kas virza pretim neizbēgamam traģiskam finālam.

Centrālais lugas motīvs ir atbrīvotas seksualitātes enerģētiskais un vienlaikus destruktīvais spēks. Pavedinātājas Lulu tēlā Vēdekinds netieši fiksē sievišķīgi jutekliskā valdzinājuma dabiskumu un tā nemitīgi mainīgās, daudzveidīgās formas. Lulu seksualitāte lugā ir ambivalenta un universāla – viņā neprātīgi iemīlas arī lesbiete grāfiene Gešvica. Lulu noraida attiecības viena dzimuma robežās, taču viņas glezna, kas top pirmajā cēlienā un tālāk redzama arī pārējos, atveido Lulu Pjero kostīmā – delartiskās komēdijas maskā, kas apliecina viņas pievilcību un neierobežotās pārtapšanas iespējas. (Zīmīgi, ka, līdzīgi Oskara Vailda estētiskajam paņēmienam romānā "Doriana Greja ģīmetne", lugas gaitā mainās pašas Lulu veidols, bet ģīmetne paliek nemainīga, aizvien vairāk atklājot kontrastu starp kādreizējo un tagadējo tēlu.) Šī ķermeņa pievilcības spēka priekšā nobāl jebkura eksistences garīgā forma – Golla pilsoniskums, Švarca māksla, Šēna dzīves gudrība, Alvas literatūra; visi šie tēli atzīst savu bezspēcību un degradāciju, kas seko laimes mirklīgumam. Vēsturiskajā kontekstā būtiska Vēdekinda lugas problēma ir sievietes seksualitātes atbrīvotība, dabiskums, kas līdz tam ir tabu tēma literatūrā un sabiedrībā. Vienlaikus Lulu daudzveidībā un talantos ("Zemes gara" trešajā cēlienā viņa dejo baletā, Parīzē viņai paredzēta virves dejotājas karjera cirkā) nepārprotami izpaužas Vēdekinda sajūsma par cilvēka ķermeņa pievilcību un tā izpausmes iespēju daudzveidību. Arī runa tiek pakļauta ķermeņa harmonijas izcēlumam. Kādā no hronoloģiski vēlākiem komentāriem (1911./1912. g.) Vēdekinds raksta: "Lulu attēlojumā man bija būtiski atveidot sievietes ķermeni ar viņas izrunāto vārdu starpniecību. Katru viņas izteicienu es pavadīju ar jautājumu – vai tas padara viņu jaunu un skaistu?"[86]

Taču vienlaikus diloģijā uzsvērtas ķermeņa destruktīvās funkcijas. Pašas Lulu fiziskā nesātība ir viens no viņu degradējošiem faktoriem; visdramatiskāk Vēdekinds to akcentē "Pandoras lādes" pēdējā cēlienā, kas risinās Londonā. Lulu agrākās elegances un graciozitātes vietā stājusies mehāniski atkārtotu norišu ķēde alkohola reibumā. Šo destruktīvo iespaidu pastiprina atlēta Rodrigo tēls, kurš šķietami iemieso Lulu ekvivalentu – vīrišķā ķermeņa iespējas, taču viņa darbība (Parīzes cēlienā) aprobežojas ar Lulu šantāžu un naudas izspiešanu. Galējā konsekvencē šo primitīvās eksistences krahu akcentē maniaka Džeka Ripera tēls.

Līdzīgi ambivalenta ir Vēdekinda tēlotā dzimumu cīņas problēma. Kaut gan Lulu ietekmē tiek degradētas vairāku intelektuāļu dzīves, Vēdekinda interpretācijai nepiemīt Strindberga dramaturģijai raksturīgā polemiskā dzimumu konfrontācija un sieviešu nosodījums. Vēdekinda skatījumā dzimumu savstarpējā pievilkšanās un vienlaikus atšķirību radītie konflikti ir viena no objektīvi pastāvošām eksistences likumsakarībām. Georga Brandesa vērtējumā "Lulu izplata postu līdzīgi kā

Nana.[87] Bet autors nejūt pret viņu naidu. Vēdekinds nejūt kā Strindbergs. Viņa [Lulu] seko savai dabai, kas viņai ir tikpat neatvairāma kā citiem."[88]

Tajā pašā laikā dzimumu attiecības Vēdekinds tēlo nevis kā jūtu, bet gan kā dziņu nosacītu spēli. Jūtas, emocionāla saskare no viņa tēloto personu attiecību loka ir apzināti izslēgta. Kontaktu mehānismi un mehāniskums ir Vēdekinda versija par atsvešinātību modernajā pasaulē; prieks un pārdzīvojums ir pieredze, kura pakļauta tikai pašam indivīdam un kurā nav iespējams dalīties. Autors raksta: "Attēlojumā man bija svarīgi izslēgt visus priekšstatus, kas ir loģiski nepamatoti, kā mīlestība, uzticība, pateicība."[89] Taču arī indivīda pieredzē patiesas emocijas ir retums; vai nu to vairs nav, vai tās ieguvušas paradoksālas un kroplīgas formas (kā grāfienes Gešvicas fanātiskajos pašpazemojumos). Nevairīšanās no nepatīkamā, perversā ir viena no Vēdekinda pasaules skatījuma sastāvdaļām.

Pēc Heinriha Harta uzskata, arī Lulu personības deformācija faktiski notikusi jau pirms lugas sižetiskā risinājuma sākuma, un tagad viņa ir tikai spēļlieta atšķirīgu vīriešu rokās. "Izaugusi no purva, viņa kā indīgs zieds visur izplata savus putekšņus. Vīrieši viņu uzlūkojuši par savu rotaļlietu, apbēruši ar mīļvārdiņiem un nav redzējuši viņā neko citu kā saldu pelīti, kādu Lulu, Nelliju, Minjonu. [..] Un beidzot viņa ir nobriedusi par Ievu, vienlaikus sievieti kā tādu [*Weibe an sich*], kas apzinās savu varu un šo varu izplata ar elementāra spēka pašsaprotamību. Ko viņa mīl, to nogalina."[90] Zīmīga ir arī šo rindu autora Harta atsauce uz analītisko tehniku un Vēdekinda varones salīdzinājums ar Ibsena Hedu Gābleri.

Vīnes kritiķis Karls Krauss turpretī uzskata, ka lugas estētisko problēmu rada tas, ka Vēdekinda pozīcija nav pietiekami precīzi formulēta. Pēc Krausa domām, drāmas būtība rodama apstāklī, ka rakstniekam "Lulu, kura dzīvo savu pašas dzīvi, liekas vērtīgāka nekā jebkurš no viņas upuriem vīriešiem vai arī tie visi kopā"[91].

Arī šī netiešā polemika ir liecība par Vēdekinda noraidošo attieksmi pret striktiem formulējumiem, kas ir viens no lugas "Marķīzs fon Keits" dramatiskās uzbūves un centrālo varoņu duālisma pamatprincipiem.

Luga **"Marķīzs fon Keits"** Vēdekinda daiļrades kontekstā zīmīga divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, tā noved viņa agrākajos sacerējumos fiksēto pasaules fragmentācijas ainu līdz galējai konsekvencei; otrkārt, jauns motīvs viņa dramaturģijā ir centrālo personu eksistences duālisms, ko rakstnieks izmanto gan kā spēles principu, gan estētisku paņēmienu filozofiskam vispārinājumam.

Sākotnējais teksta variants ir nepabeigts fragments – "Dzīves baudītājs" (*Ein Genußmensch*), ko rakstnieks aizsāk 1898. gada novembrī; 1899. gada martā luga tiek pabeigta ar nosaukumu "Kritušais velns" (*Ein gefallener Teufel*). Darbu pārstrādājot, Vēdekinds to nosauc "Marķīzs fon Keits" (*Marquis von Keith*). Šajā versijā luga vispirms publicēta 1900. gadā laikrakstā "Sala" (*Die Insel*), pēc tam grāmatā; izdevums datēts ar 1901. gadu, bet faktiski klajā laists 1900. gada rudenī.[92] 1901. gada oktobrī notiek drāmas pirmizrāde Berlīnē.

Avīzes versijā luga publicēta kā "Minhenes ainas. Pierakstītas no dzīves" (*Münchner Scenen. Nach dem Leben aufgezeichnet*). Par darbības vietu un laiku Vēdekinds norāda: "Lugas darbība norisinās Minhenē 1899. gada vasaras beigās." Kā šeit minētā konkrētība, tā fakts, ka ainas norakstītas "no dzīves", šķietami vedina uz domām, ka, līdzīgi naturālisma dramaturģijas praksei, Vēdekinds tiecies (kā akcentēja arī daļa sākotnējo recenzentu) fiksēt lokālu kolorītu un līdzās protovidei attēlot arī varoņus, kam atrodami konkrēti prototipi. Tomēr jāuzsver – kaut gan šajā lugā ir būtiski autobiogrāfiski akcenti un atsevišķi konkrēti notikumi, Vēdekinda pamatmetode ir principiāli atšķirīga. Šķietami ticamo faktoloģiju rakstnieks pirmām kārtām izmanto spēlei un mistifikācijai, un, līdzīgi kā notikumu attīstībā brīžam trūkst saistītājas loģikas, arī personu un viņu attiecību tēlojumā rakstnieks ir fragmentārs, fiksē atsevišķus savstarpēji nereti pretrunīgus momentuzņēmumus, tā uzsverot lugas centrālo tēmu – ārēji stabilās, organizētās sabiedrības krasās pārvērtības.

Mistifikācija slēpjas jau rakstnieka uzrādītajā darbības laikā – 1899. gada rudenī viņš neatrodas Minhenē, jo šajā laikā ir ieslodzījumā Kēnigšteinas cietoksnī. Notikumi, kas izvirzīti lugas centrā – jauna, izklaides produkcijai piemērota teātra dibināšana, finansiālas problēmas tā celtniecībā un menedžmenta neprofesionalitāte finanšu jautājumos[93] –, Minhenē visai skandalozā veidā risinās 1896. gadā. Pirmām kārtām tie attiecas uz Vācu teātra dibināšanu Emīla Mestālera vadībā. Līdzīgu masu publikai piemērotu teātru plānošana, celtniecība un ar to saistītās finanšu operācijas šajā laikā izpelnās skandalozu publicitāti arī citās Vācijas pilsētās. Taču Vēdekindam šis vēsturiskais pamats ir tikai izejas punkts viņa lugā inscenēto sabiedrības procesu un varoņu likteņu konstrukcijai.

Par "konstruētu" Vēdekinda darba uzbūvi nosaukuši vairāki literatūrzinātnieki. Eksperimenta principu rakstnieks izmanto gan tēlu sistēmas veidojumā, gan darbības risinājumā, gan dialogā un centrālo varoņu raksturojumā. Tieši konstrukcija un eksperiments atsevišķu nosacīti saistītu ainu tehnikā ir Vēdekinda pieejas pamatā.

Lugas tēlu sistēmas savdabību nosaka to attēlojums kaleidoskopiski mainīgās ainās, kas nosacīti grupētas ap jaunā teātra – Feju pils (*Feenpalast*) – projektu veidošanu un celtniecības sākumu. Autors rāda plašu tēlu panorāmu, un lugā darbojas visdažādāko sociālo grupu un slāņu pārstāvji: jaunās darījumu pasaules dūži, agrākā un tagadējā (nereti – viltus) aristokrātija, bohēmieši, policijas spiegi, Minhenes restorānu un kafejnīcu publika, oficiantes, apkalpotāji. Vēdekinda šķietami uz realitātes plašumu vērstais skatījums tomēr pakļauts galvenokārt vienam mērķim – tradicionālo attiecību sairumam, tēloto aprindu saplūsmes attēlojumam, kas stājas agrāko hierarhisko attiecību vietā. Centrālā loma šajā realitātē atbilstoši vēsturiskajai konkrētībai pieder alus rūpniekam, restorāna īpašniekam un citiem jaunajiem magnātiem, kuru vārds un intereses (nevis mākslinieku vēlme vai loģiska nepieciešamība) nosaka jauna teātra projekta rašanos. Rakstnieka uzmanības lokā ir aristokrātijas degradācija (tās pārstāves lugā gatavas izmēģināt laimi kā dziedātājas

jaunajā teātrī), atteikšanās no tituliem kā īstenībai neatbilstošiem; un tajā pašā laikā viņš rāda jaunas – viltus aristokrātijas veidošanos, kuras pārstāvji ar pieņemtu vārdu palīdzību cenšas nostiprināt ietekmi sabiedrībā, mākslinieku izmisīgo vēlmi piekļūt jaunā projekta realizētājiem, nodrošinot sev vietu jaunajā teātrī. Vēdekinda tēlotā pasaule savā ačgārnībā tuvojas karnevāliskai realitātei. Agrākā kurpju pārdevēja vislabākajā tērpā gūst panākumus kā dziedātāja un apprecas ar pilsētas bagātāko rūpnieku; mākslinieks nodarbojas ar slavenu darbu viltojumiem, jo tie nodrošina vieglākus ienākumus; rakstnieks pelna naudu kā jaunā uzņēmuma sekretārs un reklāmas tekstu autors; komponists, kurš vēlas kļūt "nemirstīgs", cenšas iegūt deju kapelmeistara vietu. Minhenes bagātākā vīra dēls cenšas izlauzties no pilsoniskās vides ar dēku meklējumiem Āfrikā; savukārt viņa nopietnais tēvs bildina vieglas uzvedības sievieti. Vēdekinda tēlotie cilvēki it kā griežas neapturamā dzīves karuselī; tā raibo, bezjēdzīgo tempu nespēj izturēt vienīgi lugas varonim Keitam uzticīgā Mollija, kura beidz dzīvi pašnāvībā, un morālists Šolcs, kurš lugas finālā izvēlas doties vājprātīgo namā. Turpinās neprātīgs skrējiens pāri visiem šķēršļiem un kavēkļiem, bet tas, kurš neiztur, "paliek guļam, un mežonīgā dzīšanās bez jebkādas ievērības traucas pāri viņam un tālāk projām"[94], kā Vēdekinds rakstīja "Cirka pārdomās" jau 1887. gadā.

Realitātes fantasmagorisko, konstruēto iedabu akcentē arī dažādās ainās lietotie atšķirīgie dramatiskās izteiksmes stili, kas balstās vairākās drāmas tradīcijās. Vēdekinds brīvi rīkojas ar pilsoniskās konversācijas drāmas dialogu (starp Keitu un viņa mīļāko, vēlāko bagātā konsula Kazimira līgavu Annu) un raksturu komēdijas (ainas, kas saistās ar policijas spiega Raspes rīkošanos) stilistiku. Tāpat viņš izmanto naturālisma dramaturģijas šķietami izaicinoši provokatīvo stilu (pēdējā cēlienā Keita dzīvoklī tiek ienests Mollijas līķis ar saplosītām drēbēm, it kā atrasts vairākas dienas pēc viņas noslīcināšanās). Pēdējās ainas drastiski groteskā tonalitāte (tajā skaitā komiskā bavāriešu dialekta izmantojums) ir īpaši simptomātiska Vēdekinda tendencei – nevis veidot stilistiski eklektisku tekstu no dažādu stilu fragmentiem, bet pakļaut visas atšķirīgās tradīcijas vienādam karikatūriski rotaļīgam traktējumam. Literārai spēlei tiek pakļauti arī konkrēti literāri teksti. Piemēram, ceturtā cēliena ainā Mollijas izmisīgajās atvadās no Keita pārfrāzēti Kētes Fokerātas teksti Hauptmaņa lugā "Vientuļi cilvēki".[95]

Kā drāmas darbības dzinējspēku Vēdekinds izmanto nevis dramaturģijai biežāk raksturīgo kauzālo notikumu saistību, bet katru nākamo ainu, kā arī personu rīcību veido radikāli atšķirīgu, kā nemotivētas pārmaiņas, kurām jānotur lasītāja vai skatītāja interese. (Šo Vēdekinda mākslinieciskо paņēmienu sākotnēji visbiežāk nenovērtēja vai pārprata kā režisori un aktieri, tā arī skatītāji.) Šķietami neloģisko raksturu rīcības montāžu Vēdekinds drāmā izmantojis tēlu – marionešu atklāšanai, individuālo atšķirību nivelēšanai. Šis princips ir tuvs gadsimtu mijā formulētajai Edvarda Gordona Kreiga 'virsmarionetes' teorijai.

Šī pieeja atļauj Vēdekindam arī lugas četru galveno tēlu attiecības skatīt eksperimentālās variācijās, kaut gan šķietami ievērots samērā tradicionāls opozīciju princips. Galveno varoņu grupējuma loģiku kā vienu no fragmentārās lugas kompozīcijas pamatprincipiem jau 20. gadsimta sākumā akcentēja kritiķis Alfrēds Kerrs, uzskatot, ka to nosaka "divas sievietes un divi vīrieši. Divi egoisti: Keits un viņa mīļākā. Divas varoņu dvēseles [*Heldennaturen*]: Keita draugs un Keita sieva. Diviem, kam ir sirdsapziņa, klājas slikti; diviem, kam sirdsapziņas nav, labāk. Abi krietnie cilvēki vai nu mirst, vai nonāk vājprātīgo namā. Abi nekrietnie gan spiesti piekāpties un cieš sāpes, bet virzās [*rutschen*] tālāk, jo dzīve ir slīdkalniņš [*die Rutschbahn*]. Pārlieku tikumīgais draugs vairo nelaimes. [..] Netikumīgais, krāpnieks Keits, ir noderīgs daudziem."[96]

Kerra analīzē atklājas arī tēlu sistēmas veidojuma paradokss – rīcības un attieksmju sekas, un iznākums nebūt nav tāds, kādu loģiski varētu gaidīt. Un šajā Vēdekinda tēlojuma paradoksalitātē, īpaši attiecībā uz galvenajiem varoņiem, Keitu un viņa draugu Šolcu, slēpjas modernisma mākslai būtiskā personības dualitāte, Jānusa daba, pretējo īpašību vienlaicīgums. Keita un Šolca uzskati un nostāja lugas gaitā vairākkārt mainās, gluži kā cīkstoņiem, no kuriem virsroku gūst te viens, te otrs. Kopā auguši (tikai Šolcs aristokrāts, Keits plebejs, čigānietes dēls; Keita tēvs bijis Šolca skolotājs), viņi ir kā divas savstarpēji viena otru papildinošas personības daļas. Šolcs atmetis savu aristokrātisko grāfa Trautenava titulu, lai "dzīvē kam derētu"; Keits turpretī pieņēmis marķīza fon Keita vārdu, lai tas būtu aizsegs viņa avantūriskajiem plāniem – praktiski bez jebkādiem līdzekļiem iekustināt milzīgu būvniecības projektu. Viņu valodā brīžam nav būtisku atšķirību, jo dialogi ir sentenču apmaiņa. (Lugā ietvertos izteicienus Vēdekinds vēlāk publicējis atsevišķā aforismu krājumā. Ļoti iespējams, ka Vēdekindu ietekmējusi viņam vismaz kopš 1894. gada pazīstamā Vailda proza un dramaturģija.[97]) Tajā pašā laikā sava režijas eksemplāra piezīmēs par kādu no ainām Vēdekinds raksta, ka tā norisinās ar vislielāko brutalitāti un dedzību, gluži pretēju intelektuālajam saturam.[98] Tomass Manns lugas piektā cēliena dialogu – Šolca aicinājumu sev līdzi vājprātīgo namā, Keita atteikšanos un argumentāciju – uzskatīja par Vēdekinda dramaturģijas augstāko sasniegumu un vienu no pašam Mannam būtiskākajiem literatūras fragmentiem.[99]

Morālists un avantūrists šeit saduras kā nepārtraukti mainīgi Vēdekinda pasaules uzskata polaritātes paudēji. Vēdekinda darbiem pārmesta gan pornogrāfija, gan pārlieku tieša morāles sludināšana. Brandess, piemēram, rakstīja par "pamatīgu vāciskās buržuāziskās morāles balastu" Vēdekinda darbos.[100] Šolca tēlā Vēdekinds pauž pasaules jaunajai kārtībai šķietami svešu, bet kaislīgu pārliecību – tikpat kaislīgu kā Keita pārgalvīgais avantūrisms, pret ko rakstnieks (neraugoties uz iespējamo lugas fināla atšķirīgo traktējumu) nenoliedzami izturas ar simpātijām. Latviešu literatūrā zināms analogs 20. gadsimta vidū rodams Anšlava Eglīša romānu un lugu ("Par purna tiesu") varoņos. Tāpat kā Eglīša, arī Vēdekinda daiļradē šis

skatījums izmaina priekšstatus par tradicionālo "poētisko taisnību", kas tiek gaidīta kā literāra (un īpaši dramaturģiska) darba atrisinājuma sastāvdaļa.

Intensitāte un mijiedarbe, kas nodarbina Vēdekindu šo divu tēlu attiecību traktējumā, zīmīga arī nepārprotami fiksētajos personiskajos motīvos, piemēram, vēlākajā savas un Hauptmaņa personības pretstatījumā. Vēdekinda piezīmēs "G. H." (G. Hauptmanim) piedēvētie raksturojumi ir: "Altruists. Brands. Karls Moors. Fausts. Šolcs." "Es" (F. Vēdekinds) savukārt ir: "Egoists. Pērs Gints. Francs Moors. Mefisto. Keits."[101] Raksturīgs ir kritiķa Edgara Šteigera formulējums, ka ar Keita avantūrisma filozofiju mūs satuvina apkārtējā pasaule, kurā netrūkst arī citu "apšaubāmu un izmisušu dzīvesstāstu"[102].

Šo apšaubāmo un izmisušo pasauli Vēdekinds atspoguļo savas drāmas apzināti fragmentārajā darbības risinājumā, stilu sajaukumā un centrālo personu atveidojuma dualitātē.

20. gadsimta sākumā top vairāku autoru nelielas formas darbi, kas literatūrzinātnē vērtēti kā ekspresionisma dramaturģijas priekšteči.[103] Raksturīga ir vēlme atteikties no tradicionāliem izteiksmes līdzekļiem, kādi drāmā atklāj indivīdu psiholoģiju, – tā ir dialoga detalizācija, konflikta risinājuma pakāpenība; to vietā tiek pieteikti vispārināti, globāla mēroga konflikti. Viens no spilgtākajiem piemēriem ir **Vasilija Kandinska** viencēliens **"Dzeltenā skaņa"** (*Der gelbe Klang,* 1912), ko veido vairākas ainas ar nosacītu darbības aprakstu un skatuves tēliem (milži, cilvēki triko, cilvēki brīvi krītošos apģērbos utt.). Lugā nav dialogu, toties Kandinskis cenšas aprakstīt atmosfēru, kādai jāveidojas, iespējami izmantojot visus skatuves mākslai pieejamos elementus – gaismu, krāsu, skaņu, kustību. Kandinska viencēlienu virknē "Dzeltenā skaņa" ir vienīgais darbs, kas izrādīts viņa dzīves laikā. Arī tas tomēr uzskatāms galvenokārt par estētisku manifestu un ietver līdzīgu mākslas filozofiju kā Kandinska apcere "Par garīgo mākslā" (1912).

Oskara Kokoškas lugā **"Slepkava, sieviešu sapnis"** (*Mörder, Hoffnung der Frauen,* 1909) tēlota kosmisku mērogu sadursme starp vīrieti un sievieti, pasauli reducējot uz dzimumdziņu un dzimumu cīņu. Galvenās personas pavada citas attiecīgā dzimuma būtnes, un viņu verbāli un fiziski brutālās tikšanās vienīgais iespējamais iznākums ir nāve (lugā vispirms sieviete pakļauj un pazemo vīrieti, bet pēc tam – vīrietis sievieti, finālā atstājot aiz sevis nogalinātu cilvēku masu). Lugai raksturīga stilizēta masu kustība, aktieru fiziskas enerģijas koncentrācija, kā arī izteiksmes retorika un sakāpināts patoss.

Zīmīgi, ka scenārija tekstu Kokoška pierakstījis pēc tam, kad viņa vadībā 1909. gadā sagatavota izrāde Vīnes Mākslas izstādes (*die Kunstschau*) ietvaros. Viencēliena teksts publicēts 1910. gadā žurnālā "Vētra". Savu koncepciju Kokoška pamato kā reakciju uz pasaules nežēlīgo absurditāti ar tās politiskajām slepkavībām, streikiem, demonstrācijām un brutālu policijas iejaukšanos.[104] Te, iespējams, saskatāma viena no Antonena Arto teorētiski formulētā "nežēlīgā teātra" izpausmēm, ko

apliecina arī Vīnes publikas nepārprotamā reakcija uz pirmiestudējumu kā Kokoškas provokāciju. Arī vēlāk, kad 1917. un 1918. gadā šis viencēliens kopā ar diviem citiem Kokoškas darbiem tiek izrādīts vairākās Vācijas pilsētās, piemēram, Drēzdenē un Frankfurtē, lielākoties izpelnoties atzinīgas atsauksmes, viens no redzamākajiem ekspresionisma teorētiķiem Bernards Dībolts publicē asi kritisku recenziju, uzskatot, ka tajā valdošā "histērisku kliedzienu un erotomānijas" estētika ir viens no soļiem mākslas strupceļa virzienā.[105] Šajā laikā Kokoškas darbs jau būtiski atšķiras no Pirmā pasaules kara perioda mākslā būtiskā pilsoniskā patosa, ko dažādi autori gan traktē visai atšķirīgi.

Ekspresionisma drāmas brieduma posms ir 20. gadsimta otrā desmitgade. Mākslinieciskо meklējumu daudzveidībā akcentējami divi centrālie konfliktu tipi. Pirmkārt, *mesiāniskā ekspresionisma* līnija, kas akcentē gan pasaules, gan atsevišķā cilvēka personības radikālas pārvērtības nepieciešamību; otrkārt, *psiholoģiskā groteska*, kas aplūko stabilus eksistences pamatus zaudējušo indivīdu nedrošās pasaules kopainā.

Abi ekspresionisma dramaturģijas novirzieni ir cieši saistīti gan tematiski, gan hronoloģiski. Gan vienai, gan otrai tendencei būtībā ir tās pašas sociālās saknes, kas saistās ar cilvēka apdraudētības izjūtu, nespēju pilnvērtīgi eksistēt pastāvošajā realitātē, un indivīda reakcija ir pielāgošanās vai esošo apstākļu izaicinājums. Apkārtējā pasaule netiek attēlota laika un telpas, kā arī varoņu psiholoģisko attieksmju konkrētībā, bet apzināti deformēta – vai nu cenšoties atklāt personāža garīgo kodolu, vai arī tipizējot parādības, ko autori tiecas noraidīt, piešķirot tām pārikdienišķas, visbiežāk groteski pārveidotas iezīmes.[106] Ekspresionisma lugu darbība visbiežāk norisinās nosacīti vispārinātā vidē.[107]

Mesiāniskā ekspresionisma dramaturģijā varonis naidīgai, sastingušai un fragmentos sašķeltai realitātei pretstata paša gribu un vēlmi pārveidot pasauli, prometejiskā protestā izaicinot apkārt valdošo vienaldzību un ieradumu. Groteskā līnija galvenokārt akcentē realitātes deformācijas, zināmā mērā pat tās absurditāti un varoņa ilūziju zudumu, kad individuālas personības spēki ir par vājiem, lai būtiski mainītu sabiedrības funkcionēšanas procesus; vai arī tēlu pakļaušanos apkārtējās sabiedrības likumībām, izmantojot tās savā labā.

Viena no centrālajām ekspresionisma mākslas tēmām ir indivīda izolācija. Kā uzsver literatūrzinātnieks Tomass Ancs, gan vēlme it visus cilvēkus pasaulē uzskatīt par brāļiem, gan arī nespēja rast sabiedrībā kaut vienu radniecīgu dvēseli vienādā mērā liecina par reālās komunikācijas grūtībām.[108]

No ekspresionisma dramaturģijas pilna apjoma lugām, kuras parādās posmā līdz Pirmajam pasaules karam, kā *mesiāniskā ekspresionisma* paraugi īpaši būtiskas ir **Reinharda Zorges "Ubags"** (*Der Bettler,* 1912) un Valtera Hāzenklēvera "Dēls" (*Der Sohn,* 1914). Tomēr tās atklāj arī virkni ekspresionisma drāmas estētikai kopīgu iezīmju.

Zorges lugā uzskatāmi atklājas ekspresionismam raksturīgais tipoloģizācijas princips tēlu veidojumā. Autors jau personu sarakstā tās sadalījis atšķirīgās kategorijās – cilvēki (*die Menschen*), personas grupās (*Gruppenpersonen*), blakuspersonas (*Nebenpersonen*), mēmās personas (*Stumme Personen*), iztēles veidojumi (*Gestalten des Dichters*). Individualizētas iezīmes ir tikai tiem tēliem, kas pieder pirmajai grupai. Taču arī tiem nav piešķirti personu vārdi – 'cilvēki' Zorges lugā ir Dzejnieks, Tēvs, Māte, Māsa, Meitene, vecāks Draugs, Mecenāts; tiem vēl pievienoti trīs kritiķi. Faktiski individualitāte šeit vienādojama ar vietu sociālajās attiecībās, sociālo lomu. Konflikta risinājumā dominē Dzejnieka polemiskais patoss un viņa vēlme apliecināt savas mākslas vērtības. Kritikas objekts ir tradicionālās pilsoniskās sabiedrības normas un masu gaume.

Diezgan zīmīga ir satīriski tēlotā aina lugas pirmajā cēlienā, kāda varētu būt piederīga arī groteskā ekspresionisma darbiem. Zorge tēlo kādas kafejnīcas salonu, kur priekšlasītāji ziņkārīgos steidz iepazīstināt ar svaigākajām avīžu vēstīm, bet ainas turpinājumā parādās avīžu zēni ar jaunākajiem laikrakstu numuriem, un sensāciju kārais pūlis arī tos enerģiski izķer. Savukārt trīs kritiķu dialogā par jaunas lugas izrādi Zorge satīriski akcentē sava viedokļa trūkumu un tukšu retoriku, kas aizstāj vērtību izpratni un to meklējumus mākslas darbā.

Zorges pozitīvo programmu raksturo Dzejnieka bezkompromisa pozīcija mākslas ideālisma jautājumos. Pirmajā cēlienā viņš atsakās no jebkura Mecenāta piedāvājuma, ja tas nav saistīts ar jauna teātra izveidi, kurā tiktu izrādīti Dzejnieka darbi. Tas ir protests, kas sakņojas vācu liberālā ideālisma personības izredzētības tradīcijā.[109] Dzejnieks pamato sava teātra nepieciešamību ar ticību mākslas ārkārtējam spēkam, kas pārliecinātu publiku pārveidot cilvēku dzīvi:

> Klausieties taču, kā top
> Mākslas sirds: no visām zemēm plūst
> Cilvēki visi uz dziedinošo vietu,
> Lai svēti kļūtu; ne vairs tikai pulciņš
> izredzēto.[110]

Tipisks gan šajā sarunā, gan viscaur lugā ir mesiāniskā ekspresionisma dramaturģijai raksturīgais paņēmiens, kad emocionāla kāpinājuma brīžos prozas dialogu aizstāj dzejas rindas. Tomēr bez konkretizācijas paliek gan Dzejnieka darbu saturs, gan motīvi. Savukārt Zorges lugas konflikta risinājumā neskaidras paliek attiecības starp transcendentāli ideālistisko un sadzīviski psiholoģisko darbības līniju. Pēc debatēm ar Draugu un Mecenātu par mākslas ideāliem pirmajā cēlienā tālākajā darbībā Dzejnieks redzams galvenokārt ģimenes lokā, kur atklājas viņa sarežģītās attiecības ar saprātu zaudējušo Tēvu, kā arī Māti. Interesanta iezīme Tēva raksturā ir agrākās enerģijas atblāzmā vēl jūtamais fantasta gars. Tēvam vēl joprojām ir jauni projekti – kā zemes pārveidošanai piesaistīt kosmisku enerģiju, kas, protams, ir

pilnīgi nereāli. Taču neviļus atklājas līdzība ar dēla – Dzejnieka vērienīgajiem sapņiem, par kuru segumu lugā tā arī nav iespējams pārliecināties.

Viens no svarīgākajiem motīviem Dzejnieka un viņa vecāku attiecību tēlojumā ir Zorges viedoklis, ka ģimenes vide kavē Dzejnieka talanta atklāšanos. Lugas finālā abi vecāki viens pēc otra izdzer Tēvam sagatavoto indi; ekspresionisma mākslai raksturīgā paaudžu konflikta risinājumā Zorge piedāvā īpatnēju variantu – eitanāziju, kas izbeidz gan Tēva mokas, gan Mātes ciešanas, Tēvu aprūpējot. Šī Dzejnieka rīcība tomēr atstāj visai divdomīgu iespaidu, ko pastiprina lugā piedāvātais vienkāršotais izlīdzinājums – jauna dzīvība, kas radīsies Dzejnieka un Meitenes kopdzīvē.

Paaudžu sarežģīto attiecību risinājuma pieteikums ietverts jau **Valtera Hāzenklēvera** lugas **"Dēls"** nosaukumā. "Dēls" ir pieccēlienu drāma, kas gan konflikta akcentos (nežēlīgā audzināšana; atrautība no reālās dzīves; apspiesta seksualitāte), gan konkrētās personās (mefistofeliskā Drauga tēls;[111] groteski karikatūriskā Tēva figūra), gan kompozicionālajā veidojumā (atsevišķie cēlieni, kaut gan formāli saistīti, visai nosacīti atklāj tēlus kā viengabalainas personas; to psiholoģija ir fragmentāra) zīmīgi rāda saistību ar Vēdekinda un Zorges dramaturģiju. Hāzenklēvera lugas dialogs faktiski neietver personiskas saskares elementus, tā ir retorika, kas atklāj Tēva un Dēla konflikta vispārināto un nesamierināmo raksturu.

Lugas darbība sākas ģimenē tūlīt pēc Dēla nesekmīgi nokārtotiem abitūrijas eksāmeniem; kā protests pret nospiedošo un naidīgo atmosfēru seko izlaušanās, nosacīta dzīves realitātes iepazīšana, to noslēdz atgriešanās ģimenē un rēķinu nokārtošana, kas beidzas ar Tēva nāvi. Konflikta atrisinājumā autors īpaši akcentējis gribas motīvu – piektajā cēlienā, kad Dēls (Drauga mudināts) paceļ pret Tēvu ieroci, lai beidzot atbrīvotos no viņa neizbēgamās ietekmes,[112] Tēvs mirst ar trieku.

Līdzīgi kā Zorges lugā, varoņa rīcības motīvus nosaka pretenzija uz jaunas pasaules kārtības veidošanu. Hāzenklēvera darbā (trešajā cēlienā) kā perspektīva iezīmējas globāla jaunās paaudzes sacelšanās vīzija (zīmīgi, ka lugas pirmie divi cēlieni beidzas ar Ludviga van Bēthovena Devītās simfonijas skaņām, bet trešā cēliena finālā skan Marseljēza).

Taču tajā pašā laikā Dēla rīcība faktiski iezīmē strupceļu. Viņa 'dzīves iepazīšana' saistās ar modernās pasaules izklaides vietām – lokāliem, viesnīcām. Dēla patosa pilnajai protesta runai trešajā cēlienā seko groteski apvērstas ainas – kāds aristokrāts, uz galda uzrāpies, dzērumā dejo un dzied, atklājot norišu bohēmiski anarhistisko jēgu; savukārt Dēls pēc viņa runas šķietamā triumfa nākamajā ainā mostas viesnīcas numurā svešas sievietes skāvienos. No šejienes arī sākas viņa atgriešanās mājās, kas kulminē Tēva izaicinājumā.

Kā uzsver literatūrzinātnieks Francs Norberts Mennemeiers, patosa pilnais konflikts faktiski norisinās, nepārkāpjot jau nostabilizētā sociālā loka ietvarus. Paaudžu konflikts galvenokārt izpaužas faktā, ka stingro tikumu paaudzi nomaina cita, kuras mērķis primāri ir dzīves baudīšana. Abstrakti anarhistiskā Dēla un Drauga

nostāja atklāj protestu bez būtiska kodola, lugā iezīmējot "neatbilstību starp ideju, fabulu un revolucionāro retoriku"[113].

Ārēji gan Hāzenklēvera, gan Zorges lugā ir vairākcēlienu struktūra, taču faktiski noteicoša abās ir varoņa apziņas motivēta virzība. Šis princips atbilst Petera Šondi izteiktajam viedoklim, ka modernajā drāmā darbības vienību aizstāj "es" vienība;[114] gan vienā, gan otrā gadījumā iespējams runāt par drāmas atvērtās struktūras dominanti.

Otras ekspresionisma dramaturģijai raksturīgās tendences – *groteskā ekspresionisma* raksturīgs pārstāvis ir **Karls Šternheims**. Šternheims rāda pilsoniskās sabiedrības cilvēkus, kuru rīcības stereotipi ļauj viņiem negaidīti veikli virzīties uz priekšu sabiedrībā; tās attīstību nosaka bezgala primitīvi mehānismi. Zināmas simpātijas varbūt var raisīt tēloto cilvēku enerģija un varas griba, kā arī apstākļu izmantojuma prasme.

Šternheima komēdijā **"Bikses"** (*Die Hose*, 1911) sākuma situāciju raksturo šāds fakts: pilsoņa Teobalda Maskes kundze Luīze pazaudējusi savas apakšbikses brīdī, kad viņa kopā ar vīru ļaužu pūlī vērojusi ķeizara Vilhelma svinīgo procesiju. Maske ir izmisumā, ka publiskais negods tiks uztverts kā provokācija un viņš zaudēs ierēdņa amatu. Praksē tomēr izrādās, ka strauji palielinās pieprasījums pēc Maskes namā izīrētajām istabām, un lugas finālā Teobalds var svinīgi pavēstīt Luīzei, ka ienākumu pieaugums beidzot ļaus viņiem parūpēties par ģimenes pēcnācēju.

Karikatūriskajā vidē tieši primitīvais Maske galu galā izrādās rīcības spējīgākā figūra. Viņa sievas cerības garlaicīgajā ikdienā beidzot sagaidīt mīlestības piedzīvojumus neattaisnojas, jo jaunie īrnieki tikai vārdos gatavi zvērēt savas jūtas, bet praktiski ir rīcības nespējīgi un attiecību veidošanas vietā domā tikai par savām interesēm. Uz šī fona sākotnēji robustais Maske pamazām atklājas kā tālredzīgs aprēķinātājs, kurš turklāt pilnīgi pārvalda arī savu personisko dzīvi.

Teobalda Maskes dzimtas tālāku attīstību Šternheims rāda lugās "Snobs" (*Der Snob*, 1914), "1913" (1915) un "Fosilija" (*Das Fossil*, 1923), kuras vēlāk pazīstamas arī kā cikls ar kopīgu nosaukumu "No varonīgās buržuāzijas dzīves" (*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*). Dzimtas augšupejas vēsturi, kas balstās Maskes dēla Kristiāna laulībās ar aristokrātijas atvasi, rakstnieks veido kā savdabīgu parodiju par naturālisma literatūrā zīmīgo izsekojumu bioloģisku un sociālu faktoru nosacītai attīstībai. Būtiskākā Maskes dzimtas īpašība, pēc Šternheima vērtējuma, ir prasme bez ierunām piemēroties apstākļiem un tos pēc iespējas izmantot savās interesēs. Viņu likteni rakstnieks tāpēc attēlo kā zināmai cilvēku grupai tipisku.

Aprautais, nereti telegrāfiskais dialogs būtībā koncentrējas tikai vienā virzienā – tas ir personāža slepeno vēlmju iespējami tiešs un precīzs akcentējums un izteikti lakonisks fiksējums.

Vairāku redzamāko ekspresionisma mākslas pārstāvju – Georga Kaizera, Ernsta Tollera – dramaturģijā vērojamas gan vienas, gan otras tendences raksturīgas

izpausmes: indivīda "es" sašķelšanās, fragmentācija, kā arī mēģinājums radīt mesiāniskus nākotnes cilvēku tēlus.

Georgs Kaizers ir viens no ražīgākajiem vācu dramaturgiem, pavisam sarakstījis ap septiņdesmit lugu. Ekspresionisma teātra uzplaukuma laikā starp 1917. un 1923. gadu vācu teātros izrādīti divdesmit četri Kaizera darbi. Groteskā ekspresionisma ievirzei tuva viena no izcilākajām Kaizera lugām – **"No rīta līdz pusnaktij"** (*Von morgens bis mitternachts*). Lugu autors aizsācis jau 1912. gadā, bet tā publicēta 1916. gadā un pirmizrādi Minhenes Kamerteātrī piedzīvojusi 1917. gada aprīlī. Režisora Karla Heinca Martina 1920. gadā pēc šīs lugas motīviem veidotā filma ir viens no nozīmīgākajiem ekspresionisma kino paraugiem.

Lugas centrālais varonis ir Kasieris, kas, pēkšņa ierosinājuma – skaistas sievietes parādības – vadīts, nozog sešdesmit tūkstošus marku no bankas kases, atstāj savu darbavietu un dodas klejojumā pa pilsētu. "Lielpilsēta B.", kurā norisinās darbība, ir bez grūtībām atšifrējama Berlīne. Vispirms Kasieris seko svešajai sievietei uz hoteli, bet, kad tā atsakās viņam iet līdzi, haotiski pakļaujas jauniem apziņas impulsiem. Izmisuma pilns un nereāls ir viņa gājiens pa apsnigušu lauku lugas pirmās daļas finālā; tomēr otrajā daļā autors savu varoni atkal konfrontē ar realitātes parādībām. Uz brīdi viņš atgriežas ģimenē, kuras ierobežotību Kaizers saasina līdz galējai groteskai; viņa tālākā ceļa pieturas punkti ir bordelis, zirgu skriešanās sacīkstes un, visbeidzot, Pestīšanas armijas zāle. Katrs no šiem pieturas punktiem mudina viņam arvien krasāk apzināties gan apkārtējās dzīves, gan naudas varas bezjēdzību, līdz beidzot lugas finālā – pašnāvības ainā – viņš tiek salīdzināts ar krustā sisto Pestītāju. Lugas tēli atklājas kā sakāpinātas varoņa iztēles priekšstati; tiem trūkst individuālu vaibstu. Arī centrālais tēls – Kasieris – pirmām kārtām raksturots kā savas profesijas pārstāvis. Kaizera tēlojumā vispārinājums tomēr tiek izteikts konkrētā personāža likteņa tēlojumā. Kasiera izmisīgā un kaislīgā vēlēšanās pēc savas eksistences piepildījuma akcentēta kā pretstats reālās ikdienas mehāniskajai, groteski kāpinātajai vienveidībai.[115] Taču zīmīgi, ka arī šķietamais Kasiera protests ierobežojas tajā pašā sfērā, no kuras viņš nāk; lugas sākumā izvirzītais ideāls ir tikai labākas pozīcijas iekarošana tajā pašā sabiedrībā. Sava plāna iluzoro raksturu drīz vien spiests apzināties arī pats Kasieris; lugas gaitā viņš pamazām kļūst par situāciju reflektējošu analītiķi, kaut gan viņa eksistence nemitīgi norisinās vienu un to pašu rotējošo parādību lokā. Kaizera pievēršanās lugas varoņa saskarei ar atsevišķām modernās izklaides formām (kā, piemēram, sporta sacīkstēm), uzsverot to lomu personības degradēšanā un unificēšanā, literatūrzinātnē nereti uzlūkota par pirmreizīgu.[116] Šie motīvi tālāku attīstību gūst 20. gs. 20. gadu literatūrā, arī B. Brehta dramaturģijā.

Savukārt viens no nozīmīgākajiem mesiāniskā ekspresionisma darbiem, kur idejas realizācija ietverta skatuviski spriegā konflikta risinājumā, precīzi atklājot arī lugā ietverto humānisma potenciālu, ir Kaizera drāma **"Kalē pilsoņi"** (*Die Bürger von Calais*, 1914).



Hermaņa Zūdermaņa "Jāņu ugunis" Jelgavas Latviešu biedrības teātrī 1905. gadā.
Izrādes ansamblis

Gerharta Hauptmaņa "Nogrimušais zvans" Jaunajā Rīgas teātrī 1909. gadā.
Mācītājs – Teodors Amtmanis, Rūtiņa – Lilija Ērika





Gerharta Hauptmaņa "Nogrimušais zvans" Jaunajā Rīgas teātrī 1909. gadā.
Mežainis – Gustavs Žibalts, Nikelmanis – Aleksis Mierlauks



Gerharta Hauptmaņa "Nogrimušais zvans" Jelgavas Latviešu teātrī 1923. gadā.
Mežainis – Jēkabs Zaķis, Rūtiņa – Zuzanna Andersone, Nikelmanis – Ansis Svainis



Gerharta Hauptmaņa "Nogrimušais zvans" Dailes teātrī 1938. gadā.
Rūtiņa – Irma Laiva, Indriķis – Arturs Filipsons

Gerharta Hauptmaņa "Nogrimušais zvans" Dailes teātrī 1938. gadā.
Mežainis – Alberts Miķelsons, Nikelmanis – Reinis Birzgalis





Heinriha Manna "Legro kundze" Nacionālajā teātrī 1920. gadā.
Legro kundze – Paula Baltābola



Gerharta Hauptmaņa "Hannele".
Bīruta Skujeniece Intīmā teātra studijas audzēkņu iestudējumā ap 1923. gadu

Artura Šniclera "Zaļais papagailis" Strādnieku teātrī 1927. gadā



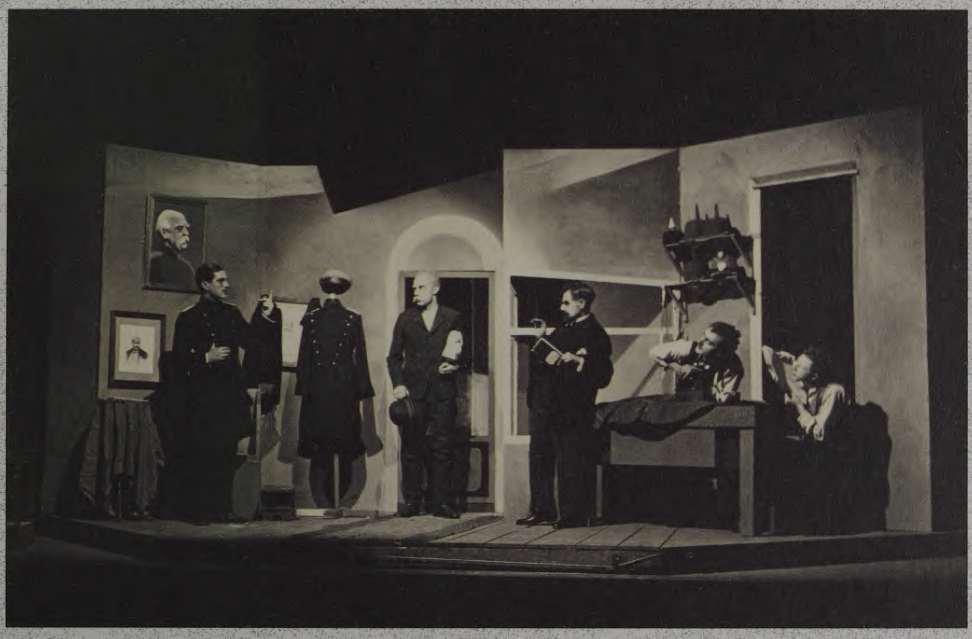


Ernsta Tollera "Hinkemanis" Strādnieku teātrī 1928. gadā.
Hinkemanis – Ģirts Bumbieris



Ernsta Tollera "Hinkemanis" Strādnieku teātrī 1928. gadā

Karla Cukmeijera "Kēpenikas kapteinis" Strādnieku teātrī 1931. gadā

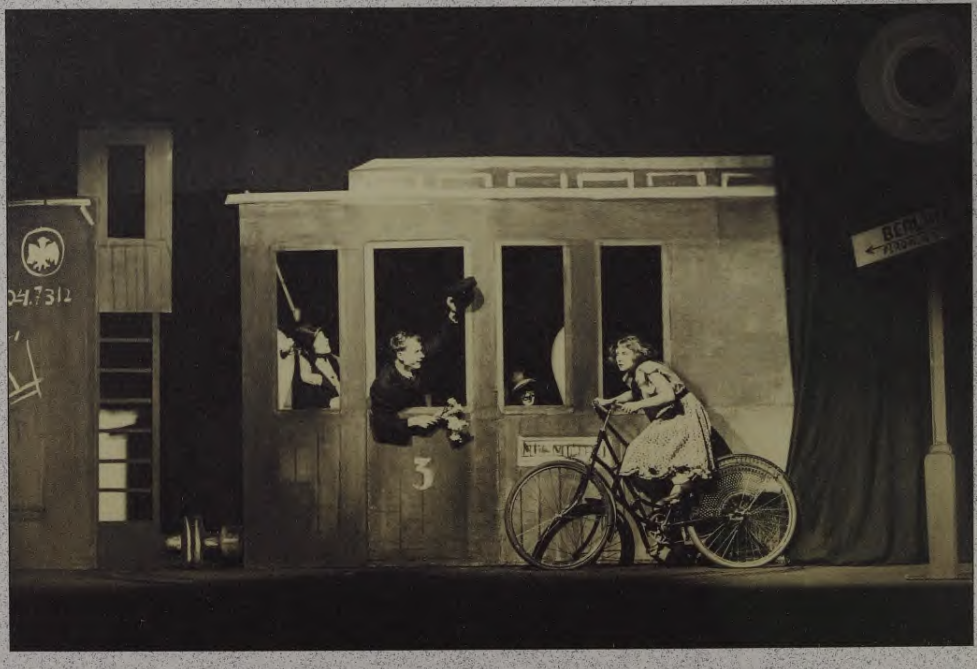




Karla Cukmeijera "Kēpenikas kapteinis" Strādnieku teātrī 1931. gadā

Ēriha Kestnera "Emīls un Berlīnes zēni" Strādnieku teātrī 1931. gadā





Ēriha Kestnera "Emīls un Berlīnes zēni" Strādnieku teātrī 1931. gadā



Bertolta Brehta "Trīsgrašu opera" Dailes teātrī 1932. gadā.
Herberts Zommers, Elvīra Bramberga, Kārlis Veics



Bertolta Brehta "Trīsgrašu opera" Dailes teātrī 1932. gadā




„3GRAŠU OPERA" D.T.



Hermaņa Bāra "Žozefīne" Nacionālajā teātrī 1930. gadā.
Žozefīne – Lilija Štengele, Pulkvedis – Jānis Ģērmanis



Ferdinanda Bruknera "Anglijas Elizabete" Nacionālajā teātrī 1931. gadā.
Bēkons – Voldemārs Švarcs, Esekss – Žanis Katlaps

Rolfa Lauknera "Vadonis Munte" Dailes teātrī 1938. gadā





Rolfa Lauknera "Vadonis Munte" Dailes teātrī 1938. gadā.
Arturs Filipsons un Kārlis Veics

"Kalē pilsoņi" top no 1912. gada. Darbs publicēts 1914. gadā, bet pirmizrādi piedzīvo Jaunajā teātrī Frankfurtē pie Mainas 1917. gada janvārī. Sižeta pamatā ir 14. gadsimta franču rakstnieka Žana Frosarta motīvs par sešu Kalē pilsoņu labprātīgu došanos nāvē, lai angļu iekarotāji saudzētu viņu skaisto pilsētu. Kaizera piedāvātajā sižeta risinājumā vispirms tiek akcentēts konflikts starp franču virsnieku Dugesklinu, kurš bezcerīgā situācijā mudina aizstāvēt pilsētu līdz pēdējam vīram, un Eistāšu de Sent-Pjēru, kas aicina sešus pilsoņus brīvprātīgi ziedot dzīvību, lai tādējādi pakļautos angļu karaļa rīkojumam un demonstrētu gatavību padoties. Sent-Pjēra tēlā autors izvirza jauna tipa – nesavtīgu, uzupurēties gatavu varoni, kurš savu rīcību motivē kā jaunas pakāpes cilvēcības izpausmi.

Kaizera lugas otrajā un trešajā cēlienā konflikta spriegumu uztur fakts, ka sešu vajadzīgo brīvprātīgo vietā ir pieteikušies septiņi. Otrajā cēlienā notiek viņu atvadu vakariņas (kas veidotas kā Svētā vakarēdiena līdzība), bet uz ielas pulcējušos pilsoņu nemieru kāpina tas, ka joprojām nav izšķirts jautājums, kurš no brīvprātīgajiem tomēr paliks dzīvs. Sent-Pjērs, jūtot, ka sākotnējā emociju uzplūda radītais entuziasms plok, piedāvā saviem biedriem it kā vienkāršu risinājumu – nākamajā rītā, visiem vienlaikus izejot no savām mājām, dzīvs paliks tas, kurš pilsētas laukumu sasniegs pēdējais. Trešajā cēlienā, dramatismam vēl kāpinoties, Sent-Pjērs laukumā neierodas pirmais, kā to bija cerējuši pilsoņi, turot viņu aizdomās par veiklu triku un citu ievilināšanu nāvē. Pārpratumi atrisinās brīdī, kad laukumā jau sapulcējušies seši Sent-Pjēra likteņa biedri, bet viņa tēva pavadībā uz nestuvēm tiek ienests bojā gājušais lugas varonis. Sent-Pjērs izdarījis pašnāvību, lai neviens no brīvprātīgajiem, kuri uzdrīkstējušies ar savu nāvi glābt pilsētu, nenonāktu ārpus šīs kopējās izvēles loka. Tas ir viņa apliecinājums paša izvēlētās rīcības ideālismam.

Kaizera piedāvātais risinājums var likties ekstrēms, taču autora koncepcijā dominē uzskats, ka civilizācija ir dziļas krīzes situācijā un tās morālu atjaunotni var nodrošināt vienīgi ārkārtēja varoņu rīcība. Savukārt Kaizera daiļrades analīzē mūsdienās uzsvērts, ka mesiāniskās jaunās sabiedrības, jauna cilvēka tapšanas idejas, kas nereti izteiktas ekstātiski sakāpinātos varoņu monologos, šobrīd novecojušas vairāk nekā viņa paša piedāvātā nežēlīgi skaudrā cilvēka psihes deformāciju analīze.[117] Viens no šī fakta cēloņiem meklējams arī apstāklī, ka civilizācijas kritika virknē Kaizera darbu ir pietiekami vispārīga un nediferencēta (nešķirot sabiedrības attīstības objektīvās likumsakarības no konkrētu procesu destruktīvā spēka). Turpretī individuālā likteņa traģika ir daudz uzskatāmāka un konkrētāka.

Pirmā pasaules kara gados Kaizers rada virkni darbu, kuros vienlaikus redzamas abas iepriekš aplūkotās tendences – mesiānisks nākotnes sludinājums un cilvēka individualitātes sašķelšanās realitātes ietekmē. Visspilgtāk tas atklājas triloģijā, ko veido luga "Korallis" (*Die Koralle*, 1917) un drāmas "Gāze" (*Gas*, 1918/1920) pirmā un otrā daļa.

Šajos darbos Kaizers nosacīti izseko vienas dzimtas pārstāvju likteņiem. Tomēr, tāpat kā Šternheima darbos, šim izsekojumam ir no naturālisma mākslas atšķirīgs raksturs. Autors necenšas parādīt vienas ģimenes locekļu bioloģiski determinēto saistību, bet tieši pretēji – akcentē pakāpenisku individuālo iezīmju izzušanu. Triloģijas pirmajā daļā personām vēl ir individualitātes iezīmes; otrajā un trešajā daļā arvien vairāk akcentēts tipiskais.

Lugā **"Korallis"**, kas publicēta un izrādīta 1917. gadā, Kaizera varonis ir Miljardieris, kura psiholoģiskā problēma ir pagātnes nabadzības radītā mazvērtības kompleksa pārvarēšana. Dramaturģiski komplicētā un paradoksālā sižeta risinājumā, kur plašu vietu ieņem dubultnieka motīvs, Miljardieris galu galā spiests nogalināt savu līdzinieku, lai šķietami iegūtu harmoniskas personiskās biogrāfijas apziņu.

Lugas **"Gāze"** pirmajā daļā tēlots Miljardiera dēls, kurš kā vienkāršs līdztiesīgs strādnieks iesaistījies rūpnieciska uzņēmuma darbā. Viņa rūpnīcas darba organizācija, kur peļņa tiek dalīta līdzīgās daļās, uzskatāma par iespējami progresīvu un humānu. Tomēr tā nepasargā no fatāla notikuma – sprādziena rūpnīcas telpās, kas norisinās pirmā cēliena finālā un faktiski ir pamats visiem tālākajiem sarežģījumiem. Kaizers pretstata divus viedokļus: Inženiera – gāzes ieguves formulas radītāja fanātiskos centienus motivēt strādniekus darbam un Miljardiera dēla vilšanos gāzes ieguves procesā. Taču viņa piedāvāto alternatīvo modeli – zaļā kvartāla izveidošanu, sava veida atgriešanos lauksaimnieciskā idillē, kas būtu pamats arī jaunā, humānā cilvēka tapšanai, strādnieki galu galā noraida. Sākotnējās pretenzijas pret Inženieri nomaina sajūsmas pilna sekošana viņa aicinājumam turpināt darbu. Lugas finālā turklāt noskaidrojas, ka sakarā ar kara sākumu valsts ir ieinteresēta pārņemt gāzes fabrikas darbu, lai izmantotu produkciju militāriem mērķiem.

Drāmas otrajā daļā redzam jau kara situāciju, kurā cīnās divas pretējas cilvēku grupas – Zilās un Dzeltenās figūras. Vienīgie tēli, kam ir zināmas atšķirības iezīmes, ir Miljardiera mazmazdēls, kurš sludina iecietību pret tuvāko un iestājas par ražošanas un līdz ar to arī karadarbības pārtraukšanu, un jau novecojušais Inženieris, kurš kategoriski pieprasa darbu turpināt. Konflikts iegūst apokaliptiskus mērogus; luga beidzas ar vispārinātu cilvēces pašiznīcināšanās ainu, kur lugas varoņi iet bojā, Miljardiera mazmazdēlam bezcerīgā izmisumā uzspridzinot gāzes bumbu.

Triloģijas nozīmīgākais darbs ir drāmas "Gāze" pirmā daļa, kur precīzi jūtama gan Kaizera dramaturģijai būtiskā individuālā un tipiskā dialektika, gan konflikta spriegums attiecībās starp mesiānisko nākotnes redzējumu un reālo sabiedrības attīstību. Lugā diezgan nepārprotami fiksēts, ka Miljardiera dēla piedāvātā nākotnes vīzija būtībā arī ir atpakaļceļš (jau Ruso izvirzītā ideja par atgriešanos, tuvināšanos dabai), kas nerespektē neizbēgamo modernās tehnoloģijas attīstību. Tādējādi tiek zināmā mērā koriģēts lugas "Kalē pilsoņi" ideāla patētiskais viennozīmīgums. Vienlaikus šī atskārsme nemazina Kaizera sabiedriskās kritikas asumu; draudošās

tendences parādītas konkrētās izpausmes formās. Rakstnieka versija par to, ka civilizācijas virzība saistīta ar humānisma tradicionālo priekšstatu degradāciju, tēlu attiecībās atklāta nepārprotami skaidri. Būtiskas šajā ziņā ir lugā parādītās strādnieku sapulces ainas. Paši strādnieki sūdzas par to, ka uzņēmums viņus pārvērtis strādājošos robotos. Tajā pašā laikā viņi vairs nespēj domāt tālāk par pierastajām darba robežām, meklēt kādu jaunu, atšķirīgu dzīves piepildījumu.

Gāze Kaizera lugā atklājas kā visas civilizācijas sasniegtās attīstības pakāpes un vienlaikus tās pašiznīcinošās enerģijas simbols.[118] Tā reizē nodrošina labklājības līmeņa progresu un signalizē par morālo vērtību strupceļu. Personību individuālo iezīmju zudums, viņu pārvēršanās nezināmu mērķu vārdā funkcionējošās anonīmās vienībās ir viens no būtiskākajiem cilvēces draudiem, par ko dramatiskajā kara laika situācijā, vienlaikus arvien vairāk atsakoties no ilūzijām, brīdina ekspresionistu, to skaitā arī Kaizera māksla.

Pāreja no mesiāniskām intonācijām uz grotesku, kas atspoguļo šaubas un vilšanos agrākajos ideālos, uzskatāmi vērojama **Ernsta Tollera** dramaturģijas attīstībā, kam ir autobiogrāfiskas iezīmes. Pārmaiņu patosa mērķis ir atmodināt proletāriešos nomākto cilvēcību; bet 20. gadu darbos dominējošā atziņa ir indivīdam neizbēgamās sāpes un ciešanas, no kā nevar pasargāt neviena sociāla revolūcija.[119]

Ideāla nākotnes vīzija visspilgtāk atklājas Tollera lugā **"Pārvērtība"** (*Die Wandlung*, 1919). Tās varoņa dzīves gājums atgādina autora jaunības pieredzi. Rakstnieks dzimis pārtikušā ebreju ģimenē Vācijas un Polijas pierobežā.[120] Bērnībā viņš savas izcelsmes dēļ izjūt sociālu izolētību. Sākoties Pirmajam pasaules karam, Tollers, pilns entuziasma, pārtrauc Grenoblē aizsāktās juridiskās studijas un brīvprātīgi piesakās vācu armijā. Tomēr nežēlīgās cīņas uz rakstnieku atstāj satricinošu iespaidu. Tollers tiek atbrīvots no karadienesta, turpina studijas Minhenē un pēc tam Heidelbergā, kur viņu iespaido filozofa Maksa Vēbera priekšlasījumi. Tollers aizraujas ar sociālisma ideāliem, iesaistās strādnieku kustībā, piedalās mītiņos un aicina uz protesta streikiem. 1918. gadā rakstnieks vairākus mēnešus pavada apcietinājumā. Pēc atbrīvošanas viņš 1919. gadā kļūst par vienu no Minhenē neilgu laiku pastāvējušās Bavārijas padomju republikas nozīmīgākajiem politiķiem. Tomēr mēģinājums izveidot komunistisku pārvaldi saistās ar Tolleram nepieņemamu vardarbību, un rakstnieks atsakās no ieņemamajiem amatiem, bet 1919. gada jūnijā tiek apcietināts un turpmākos piecus gadus pavada cietumā. Nebrīvē tapuši nozīmīgākie Tollera darbi, kas atklāj rakstnieka garīgo biogrāfiju.

Luga "Pārvērtība" aizsākta 1917. gadā, bet pabeigta 1918. gada februārī un martā. Darbības laiku rakstnieks datējis "Eiropā pirms atdzimšanas sākuma"; centrālais varonis Frīdrihs kļūst par jaunu attiecību sludinātāju.

Lugas sākumā Frīdrihs jūtas vientuļš un nesaprasts ģimenē un apkārtējā sabiedrībā, atsvešinātības sajūtas vairo Ziemassvētku noskaņas un citu svinētie svētki. Frīdrihs vēlas nodoties tēlniecībai, bet māte mudina beidzot pievērsties nopietnam

maizes darbam. No neskaidru izjūtu mulsuma Frīdrihu šķietami atbrīvo iespēja pieteikties kā brīvprātīgajam karā, ziedoties tēvzemei. Tā viņam liekas iespēja kļūt līdzvērtīgam citiem. Tollera lugā tēlotais visai bezcerīgais brauciens uz fronti gan nepārprotami atklāj bezjēdzīgo cīņu kolonijās. Taču Frīdriha pārliecību smagie apstākļi neiedragā. Cenšoties apliecināt cīnītāja patosu, viņš piesakās bīstamā izlūkgājienā uz pretinieku pozīcijām, bet tiek ievainots.

Frīdrihs nonāk lazaretē un, saskaroties ar sakropļoto cilvēku izmisumu, pakāpeniski sāk apzināties kara radīto postu. Viņa izjūtu pārmaiņu raksturo šajā lugā izmantotais mākslinieciskais paņēmiens – paralēli šķietami reālajiem notikumiem montētas nosacītas sapņu un murgu epizodes. Tajās tēlota skeletu tikšanās, kas uz laiku atstājuši sava apbedījuma vietas; ārsta tīksmināšanās par cilvēkiem ar mākslīgi atjaunotām ķermeņa daļām; kara invalīdu bezcerīgie stāvi, kas kā rēgi ielaužas Frīdriha apziņā.

Lugā pavisam ir trīspadsmit ainu, un varoņa apziņas pavērsienu simboliski atklāj vidējā – septītā epizode. Tajā Frīdrihs iznīcina savu veidojumu – skulptūru, kam jāapliecina tēvzemes uzvara. Varonis atskārš, ka īstais un vienīgais ceļš ir nevis tautas karš pret citu tautu, bet visu cilvēku brālība; viņš kļūst par aktīvu šīs kopības meklētāju. Tautas sapulcē Frīdrihs oponē profesora un mācītāja sastingušajiem ideāliem un revolucionāra aģitatora paustajai brutālas iznīcināšanas vēlmei; tiem viņš pretstata protestu, kas balstās cilvēcības ideālos. Pēdējā ainā lugas finālā tēlota Frīdriha ekstātiska uzruna ļaudīm, kas pulcējušies mītiņā laukumā baznīcas priekšā; viņš aicina uz gribas izpausmi un aktivitāti savu mērķu sasniegšanā:

"Tagad, jūs brāļi, saucu es jums: Maršējiet! Maršējiet gaišā dienas laikā! Ejiet pie varenajiem un vēstiet viņiem skaļās ērģeļu balsīs, ka viņu vara ir māns! Ejiet pie kareivjiem, lai tie pārkaļ zobenus lemešos! Ejiet pie bagātajiem un rādiet, ka viņu sirdis ir kļuvušas par gruvešu kaudzi! Taču esiet laipni pret viņiem, jo arī viņi ir nabagi, viņi ir nomaldījušies. Bet graujiet pilis, graujiet smiedami neīstās pilis, kas celtas no izdedžiem! Maršējiet – maršējiet gaišā dienas laikā!

Kroplās rokas izstiepiet,
Liesmojošs prieks lai skan!
Gājiens pa brīvu zemi lai iet:
Tā ir revolūcija gan!"[121]

Lugas norises gaitā tiek izsekots galvenā varoņa pozīciju izmaiņām. Mesiāniskā ekspresionisma dramaturģijā šāda monoloģiska tipa drāmas forma ir visai raksturīga. Vācu literatūrzinātnē šāda tipa darbu raksturojumā nostiprinājies apzīmējums *Stationendrama*, kam pagaidām nav precīza atveida latviešu valodā rakstītajā zinātniskajā literatūrā. Iespējams runāt par *epizodiskas struktūras drāmu*, kas atspoguļo lugas struktūras fragmentāciju; taču līdzīga tendence ir arī citu modernās literatūras virzienu radītajos drāmas tekstos. Piemērotāks apzīmējums ir *apziņas*

drāma, kas atklāj ekspresionisma dramaturģijas raksturīgu iezīmi – lugas struktūrā ainu nomaiņa motivēta ar būtiskām izmaiņām centrālā varoņa pieredzē un attieksmē pret apkārtējiem procesiem.

Tollera lugas varoņa Frīdriha patoss ir tādas personības patoss, kura mācījusies ienaidnieku saskatīt nevis cilvēkos, bet institūcijās – valstī, kapitālismā, militārismā, karā. Tieši 1917. un 1918. gads, kā uzsver literatūrzinātnieks Valters Sokels, ir laiks, kad dzejnieki un masas dažkārt šķiet tuvinājušās tiktāl, ka idejas liekas saplūstam vienotā veselumā. Zīmīgs no šī viedokļa ir dzejolis "Uzmundrinājums" (*Aufrüttelung*), kas ievada Tollera lugu un kurā akcentēta radošas personības loma pārvērtību procesos; tas beidzas ar rindām: "Ceļu! Ceļu! – Tu, dzejniek, rādi!"[122]

Tomēr rakstnieka pieredzē atklājas, ka savienot ideālus un praktisku rīcību sociālu satricinājumu situācijā ir grūti, pat neiespējami. Šī tēma saasināti atspoguļojas Tollera nākamajos darbos.

Lugā **"Cilvēks masa"** (*Masse Mensch*, 1920) atspoguļojas vilšanās cerībās, kas pastāvējušas tikai neilgu laiku. Drāmas centrā ir revolūcijas norises un divas atšķirīgas attieksmes, kas vispārinātas Sonjas Irēnes L. un revolūcijas aģitatora tēlos. Šo tēlu pretstats zināmā mērā shematizēts, bet vienlaikus dramaturģiski spriegs. Sonja Irēne aizstāv strādnieku protestu, streiku; aģitators iestājas par varas pārņemšanu vardarbīgā ceļā.

Izšķiršanās par masas rīcību notiek strādnieku sapulcē. Sonja Irēne negūst cerēto atbalstu, jo viņa nav piederīga strādniekiem – ārpusniece, aristokrāte, kaut gan, lai realizētu savus ideālus, faktiski atteikusies no pilsoniskās dzīves. Būdama viena no protesta kustības vadoņiem, viņa piekrīt radikālai rīcībai; taču rezultāts ir tikai veltīga un bezcerīga asins izliešana.

Sonja Irēne tiek apcietināta; aģitators rada iespēju viņai izbēgt, taču tas panākams, nogalinot cietuma sargu. Varone atsakās brīvību iegūt šādā ceļā. Sonjas Irēnes un aģitatora dialogs par cīņas principiem, sabiedrības un indivīda vakardienu un rītdienu ir Tollera ideālisma spilgta atklāsme.

Cilvēks bez vārda.
Masa ir viss, un cilvēks nekas,
Tu – mūsu varone, vadone,
Ikviens ir slims ar savu cilmi,
Tu ar pilsonības vainām:
Pašapmānu un vājumu.
Sieviete.
Tu cilvēkus nemīli.
Cilvēks bez vārda.
Mācība pāri visam!
Es mīlu tos, kas nāks!
Sieviete.
Cilvēks pāri visam!

[..]
Klausies: cilvēks nedrīkst cilvēkus nonāvēt
Kādas lietas labā,
Neganta ir lieta, kas to prasa,
Ir briesmonis:
Dievs bija briesmonis,
Valsts bija briesmonis,
Masa bija briesmonis.[123]

Būtiska ir rakstnieka un viņa radītās varones uzskatu tuvība. Tiklab Sonja Irēne, kā pats Tollers šajā darbā noraidoši izturas pret vardarbību jebkurā izpausmē, tāpēc arī citētajā fragmentā tiek vienādots Dievs (baznīca), valsts un revolucionārā masa. Varones ideālā cilvēcības mērķi ir sasniedzami tikai ētiski tīriem līdzekļiem.

S i e v i e t e.
Tu dzīvoji vakar,
Tu dzīvo šodien
Un rīt būsi miris,
Es turpretim mūžam
No loka lokā
No griežiem griežos
Un kādureiz
Tīrāka,
Nevainīgāka
Cilvēce būšu.[124]

Konkrētajos apstākļos 'tīrās cilvēces' ideja paliek tikai utopija, un neatrisināma ir Tolleru nodarbinājusī pretruna, kā veikt sociālas pārmaiņas un vai indivīdam – masas vadonim – ir tiesības rosināt uz vardarbīgu protestu, apzinoties šādas rīcības sekas. Cietējs lugā ir indivīds Sonja Irēne – tieši viņa tiek apcietināta un finālā nonāvēta, bet masa, kura līdz pat drāmas finālam tā arī paliek bezpersoniska, šausmās novēršas.

Otrreizējā apcietinājuma periodā pēc revolūcijas sakāves saasinās emocionālā, jūtīgā rakstnieka skepse. Tās izpausmes atklājas 1921. un 1922. gadā tapušajā lugā **"Hinkemans"** (*Hinkemann*, 1923).[125] Norises laiks datēts ar 1921. gadu. Tā ir pēckara traģēdija (autora dots žanra apzīmējums), kad pieredzētais tiek īsti apzināts un apjēgts, līdz ar to iespējams novērtēt cilvēces katastrofas izraisītā posta apmērus. Darba varonis Hinkemans tiek konfrontēts gan ar personiskiem pārdzīvojumiem, gan pēckara sabiedrībai raksturīgo vilšanos ideālos, kas galu galā noved pie pašnāvības viņa sievu, un lugas finmāls atstāj neatbildētu jautājumu, vai savu dzīvi labprātīgi nebeidz arī pats Hinkemans.

Lugas varoņa situācija, pēc autora uzskata, simboliski vispārina Vācijas 20. gadu sākuma sabiedrības apstākļus. Hinkemans, spēcīgs, atlētisks vīrietis, karā gūtā

ievainojumā zaudējis dzimumorgānus un pārtapis einuhā. Līdz ar to zudusi arī viņa pārliecība par savām spējām, dabiska vitalitāte, viņš ir izmisuma, šaubu mākts. Lugas gaitā simboliski atklājas Hinkemana izmisīgā vēlēšanās, bet reizē arī nespēja dzīvot pilnvērtīgi, saskatīt dzīves turpinājuma iespējas un jēgu. Autors to raksturojis ar darbam izvēlēto moto: "Kam nav spēka sapnim, tam nav spēka arī dzīvei."[126]

Hinkemana individuālā likteņa konkrētība izceļas uz pārējo, vispārināti bezpersonisko tēlu fona. Tēloto personu lokā ir galvenokārt proletārieši, taču viņu intereses izpaužas kādā ierobežotā realitātes sektorā. Šo tēlu vārdos – Nemainīgais, Dievbijīgais, Bezrūpīgais[127] – un rīcībā uzskatāmi atklājas gan spriedumu dogmatisms un paviršība, gan savu interešu izvirzīšana dzīves centrā. Viens no Tolleram raksturīgiem tēliem ir revolucionārs aģitators, taču "Hinkemanā" arī viņam nepiemīt lugas "Cilvēks masa" aģitatoram raksturīgā nepiekāpīgā kaisle. Šeit tās vietā stājusies zināma vienaldzība, mehāniska formulu atkārtošana, ar kuru palīdzību tiek piedāvāti iluzori un abstrakti sociāli risinājumi.

Līdzīgi tipāži ir Lielgailis un kumēdiņu būdas Īpašnieks. Īpašnieks kā vienīgo darba iespēju piedāvā Hinkemanam kļūst par publikas uzjautrinātāju – kā vācu spēka un bezbailības iemiesojumam viņam jādemonstrē muskuļi, kā arī spēja nesatricināmā mierā pārkost kaklu dzīvām žurkām. Hinkemans sper izmisuma pilnu soli un piekrīt piedāvājumam, vairāk par visu vēloties glābt ģimenes dzīvi un cerot uz sievas Grētes atbalstu un garīgu sapratni. Taču Grēte izmisuma brīdī pakļaujas brunču mednieka Lielgaiļa uzmācībai. Ieraugot Hinkemanu kumēdiņu būdas priekšā, viņa atskārš savu kļūmīgo soli, taču to labot jau izrādās par vēlu. Hinkemana stāvokli viņa ir atklājusi Lielgailim, kurš to nekavējas izmantot, lai pazemotu viņas vīru.

Varoņa morālo bojāeju lugā veicina vairāki faktori. Kad Hinkemana stāvoklis kļūst publiski zināms, viņš reizē kļūst arī par apsmiekla objektu tās pašas sabiedrības acīs, kuras šķietamo ideālu aizstāvība ierāvusi viņu kara virpulī. Taču vislielāko triecienu Hinkemanam sagādā Lielgaiļa meli, ka Grēte smējusies, ieraugot viņu pie kumēdiņu būdas. Šī vilšanās ir neatgriezeniska, tā Hinkemanam šķiet kā viņa ciešanu noapaļojums un noved arī pie Grētes pašnāvības. Tēlotajai sabiedrībai, pēc autora uzskata, nav nākotnes cerību, jo tai trūkst žēluma pret cilvēku; pozitīvs konflikta atrisinājums būtu iespējams vienīgi mīlestībā.

"Hinkemans" apliecina Tollera vilšanos revolucionārajos ideālos un personisko skepsi, kā arī ekspresionisma dramaturģijai zīmīgo mesiānisko un grotesko elementu līdzāspastāvēšanu. Francs Norberts Mennemeiers traģēdijas māksliniecisko veidojumu salīdzinājis ar Georga Bīhnera viencēlienu "Voiceks"; šī luga pirmo reizi izrādīta 1913. gadā, Bīhnera 100. dzimšanas dienas gadā.[128]

Ekspresionisma dramaturģija teātra repertuārā nostiprinājās Pirmā pasaules kara beigu posmā. Režisoru interpretācija atklāja jaunās dramaturģijas piedāvātās skatuviskās iespējas; turklāt atšķirīgu mākslinieku iestudējumos parādījās visai dažādi akcenti.

Hronoloģiski par vienu no pirmajiem nozīmīgākajiem ekspresionisma dramaturģijas darbu iestudējumiem kļuva Zorges lugas "Ubags" pirmuzvedums Berlīnes Vācu teātrī 1917. gada decembrī Reinharta režijā. 1918. gada janvārī tam sekoja Hāzenklēvera lugas "Dēls" pirmuzvedums Manheimas teātrī (režisors Rihards Veiherts), atklājot jaunās paaudzes ekspresionistu režijas darbam tipiskas iezīmes; vēl viena nozīmīga izrāde bija Karla Heinca Martina Berlīnes teātrī "Tribīne" iestudētā Tollera luga "Pārvērtība".

Jau Reinharta izrādē atklājās ekspresionisma teātrim būtiskas iezīmes – darbība norisinājās uz tukšas, melnas skatuves, tikai prožektoru gaismas stariem tumsā uzmeklējot atsevišķas personas un akcentējot to lomu konkrētās ainās; tādējādi tika realizēts Zorges lugā ietvertais princips, kad spēles laukumu veido daudzas atšķirīgas darbības vietas. Reinharta rokraksts tomēr bija atpazīstams atsevišķu ainu veidojuma detalizācijā, par kuru daži kritiķi rakstīja, ka režisors ir iemīlējies katrā izrādes ainā, tā zaudējot kopējo uzveduma tempu.

Manheimas teātrī Veiherta veidotajā Hāzenklēvera lugas iestudējumā vēl konsekventāk tika ievērots pašai dramaturģijai būtiskais princips – ainu nomaiņu noteica galvenā varoņa Dēla subjektīvo asociāciju plūsma, notikumus skatot it kā no viņa redzes perspektīvas. Dēla izjūtas noteica gan katras ainas kompozīciju (skatuves vidū bija novietots masīvs krēsls, ap kuru tika izkārtota darbība), gan skaņu izvēli un izvēlēto krāsu gammu, gan runas melodiju. Dēla monologos dominē vizionāra, ekstātiska izteiksme.

Teātra zinātniece Ērika Fišere-Lihte "Dēla" un citu ekspresionisma mākslai būtisko uzvedumu pieredzi šajā posmā vispārinājusi vairākās tēzēs. Pirmkārt, par uzveduma izejas punktu kalpo noteikta ideja, ko rosinājis lugas teksts un kas tālāk nosaka visu uzveduma elementu hierarhiju. Otrkārt, drāma veido tikai uzveduma pamatu, praktiskajā uzveduma procesā lugas tekstā ne tikai iespējami, bet arī vēlami konceptuāli pārveidojumi saskaņā ar režisora ideju. Treškārt, teātra līdzekļu izvēli un pielietojumu nosaka vēlme, lai tie iespējami pilnīgi kalpotu idejas atklāsmei. Atsevišķi elementi (īpatnēja gaismu partitūra, simboliska krāsu izvēle, groteska kustību partitūra) nav pašmērķis un to izolēts pielietojums nav pietiekams, lai kādu uzvedumu būtu pamats aplūkot ekspresionisma teātra mākslas kontekstā.[129]

Iepriekš veiktā tekstu analīze atklāj zināmu pretrunu starp šiem principiem un ekspresionistu dramaturģijas praksi – centrālā ideja dažkārt ir formulēta visai abstrakti, nereti arī konflikta attīstībā trūkst konsekvences. Karla Heinca Martina veidotajā Tollera lugas "Pārvērtība" iestudējumā režisors apvienoja vairākas ainas, panākot lielāku mākslinieciski mērķtiecību; šajā iestudējumā varoņa vīzijas konsekventi sekoja nosacītās realitātes ainām. Ekspresionisma režijas elementi nereti spilgtāk atklājās klasikas uzvedumos; nozīmīgākajiem no tiem pieder Frīdriha Šillera lugas "Vilhelms Tells" iestudējums Berlīnē 1919. gada decembrī Leopolda Jesnera režijā.

Veimāras Republikas pirmajos gados ievērību guva arī **Arnolta Bronnena** drāma **"Tēva nogalēšana"** (*Vatermord*). Tā tapusi jau 1915. gadā, bet publicēta tikai 1920. gadā. Nozīmīgs bija lugas iestudējums 1922. gadā Berlīnē.

Protesta kaismē šis darbs radniecīgs Pirmā pasaules kara sākumā tapušajām Hāzenklēvera un Zorges lugām; tēlu sistēmas koncentrētība un norišu ārkārtējā dinamika šo darbu savukārt tuvina Bertolta Brehta agrīnajai dramaturģijai.

Bronnena lugas darbība norisinās ģimenes lokā viena vakara gaitā. Autors norāda arī konkrētu laiku – no pussešiem līdz pāri astoņiem. Sarežģījumu veido ekspresionisma mākslā raksturīgais paaudžu konflikts. Tēvs vēlas, lai viņa dēls kļūtu par juristu, līdz ar to visai ģimenei pavērtos augšupceļš sociālajā hierarhijā; turpretī dēls vēlas doties uz laukiem un kļūt par zemes kopēju. Nelielais dzīvoklis rada baiļu un agresijas piestrāvotu telpu, kas kļūst par eksistenciālas cīņas arēnu. Abi varoņi šķietami cīnās par stāvokļa uzlabošanu; šajā procesā viņu rīcība tiek pakļauta vispārinātiem mērķiem, viņi neatklājas kā individualitātes, kas tiecas apliecināt savu personību, bet kļūst līdzīgi nedzīviem mehānismiem. Tēvs cenšas despotiski noteikt dēla rīcību un savu varu apliecināt ar fizisku ietekmi; dēls pretojas, līdz lugas finālā jūtu kāpinājumā tēvu nodur. Kā uzskata Francs Norberts Mennemeiers, šķietami izolētajā personu lokā autoram daudz lielākā mērā nekā Hāzenklēvera lugā "Dēls" izdevies ietvert sociālu vispārinājumu.[130]

Ikdienas situācijas Bronnena darbā mijas ar vispārinātām un hiperbolizētām. Rakstnieks rāda vienkāršus ģimenes rituālus – tēvs atprasa dēlam mācību vielu; tēvs, māte un viņu trīs bērni sēstas pie vakariņu galda; jaunākie bērni tiek likti gulēt. Tajā pašā laikā šķietami mierīgo notikumu ritmu pāršķeļ dažādi satricinājumi – dēls protestē pret aizliegumu izvēlēties profesiju; tēvs nežēlīgi soda dēlu par nepaklausību; abu sadursmes tiek kāpinātas līdz atklātu draudu izteikšanai; māte, it kā protestējot pret tēva rīcību, provokatīvi izrāda dēlam vēlmi pēc jutekliskas tuvības, un abu vīriešu attiecības tas saasina līdz galējai robežai.

Tēva nogalināšana lugas finālā šķietami atbrīvo dēlu no ģimenes attiecību važām,[131] kaut gan konflikta veidojuma loģika liecina, ka izeju no sociālu pazemojumu loka un nomāktības rast tomēr nav izdevies. Tā ir dēla atbrīvošanās no pakļautības ģimenē, kas nemazina viņa atkarību sabiedrības hierarhijā. Pametot gan mirušo tēvu, gan vēl joprojām kaislības pārņemto māti, dēls vismaz uz īsu brīdi izbauda gūto brīvību.

"Tu esi man apnikusi / Viss man ir apnicis / Ej aproc savu vīru tu esi veca / Bet es esmu jauns / Es tevi nepazīstu / Es esmu brīvs."[132]

Sarunvalodas iezīmes, izteiksmes koncentrētība un lietišķība Bronnena drāmā apvienota ar lirisku intensitāti, kas īpaši akcentēta dēla ciešanu atspoguļojumā. Mākslinieciskas nosacītības elementi zināmā mērā līdzsvaro lugā dominējošo draudu un iznīcības atmosfēru. Repliku apmaiņā šķietams naturālisms pat dramatiski spriegākajās epizodēs sadzīvo ar dejas ritma vieglumu. Savukārt ar varoņu patosa

pārmēru, uzsverot grotesko viņu rīcībā, autors lugai apzināti piešķīris farsa nokrāsu. Tā ir stilistiska iezīme, kas 20. gadu sākumā raksturīga arī itāļu rakstnieka Luidži Pirandello dramaturģijai.[133]

20. gadu sākumā Berlīnē Bronnens iepazīstas ar Brehtu, un īsu brīdi viņus vieno intensīvas draudzības saites.[134] Brehts izrāda aktīvu interesi par lugas iestudēšanu un panāk, ka intendants Morics Zēlers uztic viņam sagatavot uzvedumu, kam jāievada "Jaunās skatuves" teātra projekts. Brehta kategoriskā izturēšanās mēģinājumos tomēr rada nepārvaramas pretrunas ar Zēlera jau nolīgtajiem aktieriem. Uzveduma tapšanas beigu posmā Brehts no režisora pienākumiem atsakās un mēģinājumu vadību pārņem Bertolds Fīrtels.

"Tēva nogalēšanas" uzvedums kļuva par vienu no spilgtākajiem un pretrunīgāk vērtētajiem notikumiem 20. gadu sākuma vācu teātrī. Tas iezīmēja arī krustceles starp ekspresionismu un tam sekojošo literāro virzienu – jauno lietišķību.

Atsevišķu ekspresionisma mākslas principu izmantojums un vienlaikus polemisks to izaicinājums un noliegums vērojams arī **Bertolta Brehta** pirmajās lugās ("Bāls", "Bungas naktī", "Pilsētu džungļos"), kas atklātībā parādās 20. gadu sākumā.

Bavārijā, Augsburgā, papīrfabrikas direktora ģimenē 1898. gadā dzimušā Brehta izcelsme un dzīves apstākļi jaunībā ir pilsoniski. Brehts 1917. gadā beidz Bavārijas Karalisko reālģimnāziju un Minhenes universitātē sāk studēt medicīnu un dabaszinātnes. Viņa paraugs ir Minhenē populārais Franks Vēdekinds, kurš pēkšņi mirst 1918. gada martā. Brehta rakstītais nekrologs daļēji iezīmē tradīcijas pārmantojuma pieteikumu. Brehta dramaturģija plašākam interesentu lokam kļūst pazīstama 1922. gada septembrī, kad Minhenes Kamerteātrī notiek lugas "Bungas naktī" pirmizrāde (decembrī tai seko uzvedums Berlīnes Vācu teātrī); šajā gadā publicēts arī jau agrāk tapušās lugas "Bāls" pārstrādāts variants.

Lugas **"Bāls"** (*Baal*, 1922) iecere Brehtam radusies, iepazīstoties ar 1917. gadā tapušo Hansa Josta lugu "Vientuļais" (*Der Einsame*). Josta darbs veltīts 19. gadsimta vācu dzejnieka Kristiāna Dītriha Grabes traģiskā likteņa atklāsmei pilsoniskajā sabiedrībā. Grabes liktenis tēlots kā bezcerīgs un izmisuma pilns, viņa ideālismam saduroties ar apkārtējo pilnīgu neizpratni. Brehts savas lugas sākotnējo variantu veidojis kā apzinātu polemiku ar Josta un citu ekspresionisma autoru lugās tēloto konfliktu apokaliptisko raksturu, cenšoties veidot alternatīvu varoni; tā psiholoģiju pa daļai noteikusi Brehta un viņa šā laika paziņu loka dzīves pieredze, pa daļai informācija, ko jaunais rakstnieks guvis no Fransuā Vijona dzīves gaitām, kā arī Artura Rembo un Pola Verlēna biogrāfija. Brehta tēlotais varonis ir dzejnieks, taču ar vēl lielāku pārliecību viņu varētu dēvēt par dzīves mākslinieku vai, gluži vienkārši, dzīves baudītāju.[135] Lugas varoņa vārda izvēle saistās ar kānaāniešu dievību, kuras pielūgsme izpaudusies vitāla dzīvesprieka piesātinātos rituālos. Bībelē, kas ir viena no Brehtam būtiskām lektīrām, Bāla vārds tiek lietots kā netikumīgā un pagāniskā sinonīms; tas izmantots vācu 19. gadsimta, kā arī ekspresionisma mākslā.[136]

Brehta radītā tēla rīcība lugā labi raksturo viņa vārda daudznozīmīgo semantiku. Bāls lugā ir enerģijas pārpilns varonis, kurā pirmām kārtām pulsē primitīvas dzīves dziņas. Vienu no savas iekāres objektiem, jaunu, nepazīstamu sievieti Sofiju, Bāls burtiski ievelk savā jumta istabiņā, un viņu šis pirmatnējais spēks neaptverami fascinē. "Jūs man uzbrukāt uz klajas ielas. Es domāju, tas ir kāds orangutans."[137] Bāla iekāri rosina ne tikai sievietes; viņš izjūt baudu, ar savām dziesmām provocējot pilsonisko publiku un vienlaikus piedāvājot tai tieši to, ko tā vēlas; viņu sajūsmina dabas noskaņu daudzveidība; Bāls spēj adaptēties dažādās vidēs, katrā rodot iespēju savu vēlmju apmierināšanai.

Apzināti provokatīvā tradicionālo tikumības normu ignorance iezīmē tipāžu, kas ieņem nozīmīgu lomu arī vēlākajā Brehta daiļradē; šajā agrīnajā lugā iespējams runāt arī par polemiski saasinātu varoņa (un autora) pozīciju, saskaņā ar kuru ierasto lietu kārtības devalvācija, sabiedrības likumību iznīcināšanas izraisīta reakcija ir nevis varoņa ciešanas un viņa eksistences apdraudējums, bet izaicinājums dzīvot pēc paša gribas un patikas.

Bāla asociālo iedabu spilgti raksturo viņa drauga līgavas Johannas pavešana; izmisumā viņa noslīcinās, bet līgavainis no ideālu pārņemta jaunieša pārtop morālā graustā. Līdzīga nežēlība raksturo Bāla attieksmi pret citiem lugas varoņiem. Vēlākajos gados, kad pārveidojas Brehta pozīcija un par būtiskiem pasaules interpretācijas elementiem viņš postulē dialektiku un marksismu, rakstnieka attieksme pret klaji 'asociālo' agrīnās lugas varoni kļūst kritiska. Šīs izmaiņas atspoguļojas arī pārstrādātajos lugas variantos. Brehta pētniecībā par principiāli atšķirīgām tiek uzskatītas piecas teksta versijas.

Pirmās divas datētas attiecīgi ar 1918. un 1919. gadu. Tām raksturīgas konkrētas polemiskas atsauces uz Josta lugu "Vientuļais" un citiem ekspresionistu tekstiem, kā arī maksimāla tuvība realitātei, kas atklājas gan vienkāršrunas elementu lietojumā, gan seksualitātes kā rīcības motivācijas sakāpinātā atklāsmē, gan tēlu attiecību skarbumā un nežēlībā. 1922. gadā pārveidotajā variantā, kas arī kļūst pazīstams publikai Gustava Kīpenhauera apgādā Potsdamā izdotā grāmatā, bet 1923. gadā iestudēts Leipcigas Vecajā teātrī, Brehts lugu koncentrējis, kā arī vietumis mazinājis tās provokatīvo skanējumu, cenšoties pavērt darbam ceļu pie publikas. 1926. gadā top jau ceturtā teksta redakcija (ar nosaukumu "Bāla dzīves gājums"[138]), bet 1955. gadā Brehts lugu pārstrādā vēlreiz.

Variantu salīdzinājumā uzskatāmi atklājas montāžas princips, kas Brehta dramaturģijā acīmredzot pārņemts no ekspresionisma. Plašākais teksta variants ir 1919. gada teksts, ko veido 29 ainas; mazākais skaits – 24 ainas – ir 1922. gada versijā. Ainu secība samērā daudzveidīgi variēta, saglabājot galvenos akcentus – varoņa vitalitāti un bezprincipialitāti vienlaikus, kā arī viņa dzīves neizbēgami lejupslīdošo gaitu.

Tieši spēja uz varoni palūkoties vienlaikus ar apbrīnu un skepsi atklāj Brehta pirmās lugas mākslinieciskо patiesīgumu. Faktiski šajā darbā jau apstiprinās

uzskats, pie kā autors nonāk vēlākajos darbos, – asociāla eksistence tikai šķietami atbrīvo no pienākumiem un atbildības; vienlaikus tās rezultāts ir arī pašiznīcināšanās. Bāls iet bojā novecojis un vientuļš, zināmā mērā atkārtojot Pēra Ginta dzīves maldu ceļus, tikai Bālu mūža galā negaida izlīdzinājums un piedošana.

Šo motīvu turpinājums un variācijas saskatāmas lugā **"Pilsētu džungļos"** (*Im Dickicht der Städte*), kuras sākotnējais variants pabeigts 1923. gadā, sagatavojot tekstu pirmuzvedumam Minhenes Rezidences teātrī. Arī šī darba varoņi pirmām kārtām ir bioloģiskas būtnes, kuru mērķis ir savu dziņu – galvenokārt dzimumdziņas un varaskāres – realizēšana; sižeta dominante ir nežēlīga eksistences cīņa.

"Pilsētu džungļos" norises datētas ar 1912. un 1915. gadu; darbības vieta ir Čikāga, taču, līdzīgi kā lugas "Bāls" mītiskotajā vidē, pilsētas tēls ir vispārināts; rakstnieks sevi pat uzskata par pilsētas tēmas pirmatklājēju vācu literatūrā. ""Džungļos" dominē pilsēta. Tā atguvusi savu pirmatnējību, tumsu un mistērijas. Tāpat kā "Bāls" ir ainavas dzeja, gulbja dziesma. Šeit ir sajusta mitoloģija,"[139] raksta Brehts piezīmēs 1921. gadā.

Lugas sākotnējā versijā samērā plaša loma notikumos ir varoņa Džordža Gargas ģimenes locekļiem – tēvam, mātei, māsai un viņu vēlmei ierīkoties uz dzīvi lielpilsētā. Vēlāk pārveidotā teksta versijā, kas ir pamatā lugas pirmpublikācijai 1927. gadā, par centrālo kļuvusi eksistenciāla cīņa starp diviem varoņiem, Džordžu Gargu un koktirgotāju malajieti Šrinku. Luga izvērsta daudzās atsevišķās ainās, it īpaši vēlākajā versijā Brehts apzināti vēlējies atteikties no konkrētas psiholoģiskas motivācijas. Lugas publikācijai pievienots īss autora priekšvārds, kurā skatītāji aicināti "nelauzīt galvu par šīs cīņas motīviem, bet lietišķi izvērtēt sāncenšu izmantotos cīņas paņēmienus un pievērst uzmanību iznākumam"[140]. Vēlme pievērst uzmanību nevis notikuma emocionālajam iespaidam, bet tā intelektuālajam izvērtējumam jau netieši iezīmē ceļu uz vēlākā episkā teātra ideju; to pretstats tomēr ir norāde uz uzmanības pievēršanu rezultātam jeb 'finišam'.

Šrinka un Gargas attiecību dominante ir vēlme iznīcināt, pazemot vājāko; Šrinka intrigas tiecas iznīcināt ne vien pašu Gargu, bet arī viņa ģimeni. Brehts lielpilsētu uzlūko kā naida avotu, eksistences cīņas stimulētāju; vienlaikus rakstnieku nepārprotami sajūsmina un fascinē pilsētas enerģija un tās sniegtie impulsi. Taču Brehta talants spilgti atklājas faktā, ka lugā tēlota gan varoņu cīņa vienam pret otru, gan arī pašpazemošanās, pašiznīcināšanās tendences. Šrinka morālam sabrukumam, lejupslīdei un bojāejai lugas beigu daļā nav redzamu ārēju iemeslu; tā skaidrojama ar lugā "Bāls" jau iezīmēto asociālās eksistences strupceļu, ko šeit izceļ savdabīga varoņa pasivitāte, kas pavada viņa šķietami provokatīvo rīcību. Viņš ir iekšēji gatavs zaudējumam, un luga beidzas ar Šrinka nāvi. Savukārt Garga atšķirībā no teksta sākotnējās versijas, kad viņš vīlies dodas laimes meklējumos uz dienvidu plantācijām, vēlākajā redakcijā ir izturējis pilsētas izaicinājumu, un viņa ceļš tālāk ved uz Ņujorku.

Brehta pirmo lugu varoņi tikai šķietami ir brīvi; jau šajos darbos atklājas rakstnieka uzskats, ka cilvēka individualitāti neizbēgami ietekmē laiks, kropļo apstākļi, atkarība no apkārtējās vides, no kuras ietekmes ļoti grūti izrauties un kura allaž pavēl pašapliecināties. Šo Brehta mākslai būtisko sociālo saturu un saikni ar laikmetu uzskatāmāk nekā citi agrīnie teksti atklāj luga **"Bungas naktī"** (*Trommeln in der Nacht,* 1922), kuras centrālā figūra ir varonis, kurš pārnācis mājās no Pirmā pasaules kara; turklāt viņa liktenis saistīts ar sociālajiem nemieriem Berlīnē un Minhenē 1918. gada novembrī un 1919. gada janvārī. Kaut gan kritiķis Herberts Īerings šīs lugas uzveduma sakarā uzsvēra, ka Brehta novatorisms vācu drāmā izpaužas laikmeta attēlojumā, kas pirmām kārtām atklājas nevis notikumu, bet izjūtu konkrētībā,[141] lugas "Bungas naktī" darbība nepārprotami lokalizēta Berlīnē un saistīta ar ļoti konkrētiem sociāliem procesiem; piezīmēs Brehts minējis 1918. gada 9. novembri, dienu, kad Berlīnē sākās revolucionārā sacelšanās.

Darbs pie lugas daļēji risinājies paralēli drāmas "Bāls" teksta tapšanai. Pirmajā versijā teksts pabeigts jau 1919. gadā, taču pirmuzvedums Minhenes Kamerteātrī notiek tikai 1922. gada 29. septembrī; "Bungas naktī" kļūst par Brehta pirmo uz skatuves izrādīto darbu. Tajā pašā gadā luga arī publicēta, un decembrī seko otrs tās uzvedums Berlīnē; bet jau novembrī Brehtam tiek piešķirta prestižā Heinriha fon Kleista balva par lugām "Bāls", "Bungas naktī" un "Pilsētu džungļos".

Varoņa atgriešanās no svešuma, kas saistīta ar pārpratumiem, jo agrākā situācija jau ieguvusi citas aprises, ir tēma, kas vairākkārt risināta arī latviešu drāmā. Zīmīgi darbi šajā kontekstā ir Andreja Upīša 1927. gadā tapusī komēdija "Vesela miesa", ko ar Brehta lugu sarado motīvs par pilnīgi atšķirīgajiem sociālajiem apstākļiem, kuru ietekmē varonis vairs nav piemērots savai agrākajai sociālajai lomai. Pēc Otrā pasaules kara bijušā karavīra liktenis spilgti atveidots Mārtiņa Zīverta drāmā "Kāds, kura nav" (1947). Brehta varonis prombūtnes gados pārvērties gandrīz līdz nepazīšanai; Zīverta drāmas centrālajam tēlam pēc operācijas pilnīgi mainījies ārējais izskats un zudusi atmiņa.

Brehta lugas varonis Andreass Krāglers ir bijušais artilērists, kurš acīmredzot samērā drīz pēc Pirmā pasaules kara sākuma nonācis franču gūstā, ticis nodarbināts Āfrikā, trīs reizes mēģinājis bēgt, līdz tas viņam beidzot izdevies, un mērojis ceļu atpakaļ uz mājām. Šie notikumi parādās tikai varoņa atmiņu fragmentos (to apjoms dažādos teksta variantos ir atšķirīgs, pakāpeniski Brehts atmiņu daļu īsinājis), bet darbība lokalizēta viena vakara un nakts laikā. Atgriežoties mājās, Krāglers atklāj, ka viņa līgava Anna svin saderināšanos ar citu vīrieti, kara laika spekulantu Frīdrihu Murku. Krāglers vispirms ierodas Annas mājās, pēc tam dodas viņu meklēt uz bāru, kur sarīkotas svinības; vīlies Annas neuzticībā (un uzzinājis, ka viņa gaida no Murka bērnu), Krāglers dodas klejojumā pa naksnīgo Berlīni, vēlāk nokļūst citā bārā, kura apmeklētāji apspriež sākušos nemierus. Taču Krāglers neizrāda interesi par briestošo sociālo protestu. Savukārt Anna pēc šķietamās atsvešināšanās

galu galā tomēr seko agrākajam līgavainim, luga beidzas ar viņu abu samierināšanos, un viņi dodas uz mājām, kur – ar Brehtam tipisku polemiski saasinātu metaforu – Krāgleru un Annu gaidīs liela, plata gulta.

Konflikta izvirzījums un risinājums vairākos aspektos atklāj Brehta lugas saikni ar ekspresionismu. Laikmetīgā vide (lokāli) un tajā valdošā atmosfēra atveidota līdzīgā groteskā manierē kā Georga Kaizera lugā "No rīta līdz pusnaktij".[142] Krāglera bēgšana lugas trešajā cēlienā iezīmē pāreju no iekštelpām atklātā pilsētas vidē. Attieksmju lietišķība atklāta vietumis telegrāfiski strupajos personu dialogos. Raksturīgs piemērs ir aina otrajā cēlienā, kad Pikadilli bārā Murks un Anna pirmo reizi sastopas ar Krāgleru.

K r ā g l e r s. Nu es esmu atnācis.
M u r k s. Kas tev sapūtis?
K r ā g l e r s. Nu es esmu te!
M u r k s. Cūka!
A n n a. Tu paklusē.
K r ā g l e r s (*saraujas*).
M u r k s. Laupītājs!
K r ā g l e r s (*neskanīgi*). Zaglis!
M u r k s. Spoks!
K r ā g l e r s. Saturieties![143]

Vēlāk lugā, kad Anna un Murks seko aizbēgušajam Krāgleram, situācijas savdabību akcentē teikumu atkārtojums kā runas melodiska sinhronizācija. Tā iezīmē šķietami sadzīviska dialoga pāreju nosacītībā, atraušanos no ikdienas; tas ir paņēmiens, ko vēlāk Brehts izmanto slavenajos lugu songos.

M u r k s. Un viņš šņukstēja kā veca sieva.
A n n a. Un viņš šņukstēja kā sieva.
M u r k s. Un devās prom un atstāja tevi sēžam!
A n n a. Un gāja prom un atstāja mani sēžam!
M u r k s. Ar viņu bija viss cauri, un no viņa bijām atbrīvojušies.
A n n a. Un ar viņu viss bija cauri.[144]

Krāglera bēgšana, sākotnēji atsakoties no iespējamās cīņas par Annu un neiesaistoties arī pilsētu pārņēmušajā nemiera vilnī, veidota kā polemika ar mesiānisko ekspresionismu, varoņa ideālu sakāpinātību; tas ir bezcerīgs amoka skrējiens, līdzīgi kā Kasierim Kaizera lugā "No rīta līdz pusnaktij". Taču lugas finālā, pieņemot sava individuālā likteņa atrisinājumu, Krāglers atklājas kā Brehta agrīnajām lugām tipiskais 'asociālais' tēls, kam svarīgākas par citām ir savas intereses. Par Krāglera rīcības motivētāju var uzlūkot viņa kara laika pieredzi un vilšanos šķietami sabiedrības interešu vārdā notiekošos procesos. Lugas tēlu sistēmā Krāglers noteikti ir simpātiskāks par spekulantu Murku vai Annas vecākiem, kuru galvenā vēlme ir meitu

pēc iespējas izdevīgāk izprecināt. Īpaši sakāpināti viņu filozofija atklājas pirmajā cēlienā, pragmatiski apsverot radušos situāciju (Krāglera gadiem ilgo prombūtni) un pamācot meitu tāpat, kā to varētu darīt Karla Šternheima tēlotās Masku ģimenes pārstāvji; turklāt atklājas, ka, vecākiem nezinot, sen jau aizsācies Annas un Murka sakars. Tālākajā lugas gaitā sadzīviskā situācija tiek vispārināta, atklājoties jau Ieringa kritikā minētajai laikmeta izjūtai – kaislību zudumam, būtisku personības iezīmju deformācijai, saglabājot galvenokārt tās, kuras ļauj izturēt cīņā par 'kailo dzīvību'.

Būtiski lugā ir ne tikai notikumi, bet arī to refleksija, kas atklāj episko elementu nostiprināšanos Brehta mākslā. Zīmīgs piemērs ir varoņa retoriskais monologs piektā cēliena finālā, kas daļēji adresēts Annai, daļēji – sev pašam, bet daļēji – publikai. Līdzīgu refleksiju autors panāk, citu tēlu izteikumus pārvēršot par komentāriem; zīmīga ir aina otrajā cēlienā Pikadilli bārā, kur Viesmīlis raksturo galveno varoņu attiecības, bet balss otrajā plānā runā par sacelšanos pilsētā.

V i e s m ī l i s. Mīlētājs no Āfrikas ar krokoto krokodila ādu ir gaidījis četrus gadus, un līgavai rokās vēl viņas lilija. Bet otrs mīlētājs, vīrs ar spiedpogu zābakiem, viņu neatdod, un līgava, kam vēl rokās viņas lilija, nezina, kurā pusē viņai jāpaliek.

B a l s s. Cits nekas?

V i e s m ī l i s. Revolūcijai avīžu kvartālos nav nekādas nozīmes, un tad vēl līgavai ir noslēpums, par kuru mīlētājs no Āfrikas, kurš gaidījis četrus gadus, nezina. Vēl jau nekas nav izšķirts.

B a l s s. Vai nav skaidrs iznākums?

V i e s m ī l i s. Vēl nekas nav izšķirts.[145]

Krāglers lugā sasniedz sākotnējo mērķi, par spīti tam, ka sižeta risinājumā viņš drīzāk no tā attālinās nekā tuvojas. Risinājumā noteicoša ir Brehtam raksturīgā dialektiskā atziņa, ka indivīda brīvība modernajā realitātē ir tikai šķietama; tas, kāds liktenis viņu piemeklē, galarezultātā ir nejaušību un no varoņa gribas neatkarīgu procesu rezultāts.

Šo Brehta agrīno darbu motīvu 20. gadu vidū vispārina luga **"Vīrs ir vīrs"** (*Mann ist Mann*, 1926). Tās ieceres rodamas jau 1918. gadā, kad Pirmajā pasaules karā gūtās pieredzes iespaidā Brehts intensīvi domā par darbu, kura motīvs būtu cilvēka individualitātes zudums un vienas personas aizstāšana ar citu. Līdzīga ideja ir 1917. gadā publicētajā Reinharda Gēringa lugā "Jūras kauja" (*Seeschlacht*), kurā tēloti septiņi matroži kuģī, kas gatavojas kaujai pret ienaidnieku. Matrozis, kurš sākotnēji aizstāv domu par nepiedalīšanos cīņā, kaujai sākoties, pakļaujas vispārējai psihozei un, pretiniekam bombardējot kuģi, visnoteiktāk mudina uz atbildes šāvieniem.

Darbs pie Brehta lugas teksta pēc vairāku gadu pārtraukuma atsākas 1924. gada rudenī Berlīnē, kad viņu ietekmē angļu rakstnieka Radjarda Kiplinga kara balādes. Iecerētās lugas darbības vieta no Augsburgas tiek pārcelta uz angļu koloniju Indiju.

Lugas virsraksts tiek konkretizēts kā "Krāvēja Geilija Geja pārvērtība Kilkoa militārajās barakās 1925. gadā". Teksta tapšanā Brehta nozīmīgākā līdzautore ir Elizabete Hauptmane; 1925. gada Ziemassvētkos Brehts viņai kā dāvanu īpašā mapē pasniedz biezu manuskriptu, kur ietvertas 170 mašīnraksta lapas, kā arī daudzu ainu rokraksta uzmetumi. Tā ir liecība intensīvajiem mākslinieciskajiem meklējumiem, kuru rezultātā top stilistiski visai neviendabīga luga; tās sākotnējā teksta versija 1926. gada septembrī vienlaikus piedzīvo pirmizrādi Darmštates un Diseldorfas teātros, bet 1927. gadā publicēta Berlīnē.

Lugu shematiski iespējams sadalīt trīs atsevišķos segmentos. Pirmais teksta posms (astoņas ainas) saistās ar krāvēja Geilija Geja aiziešanu no mājām, lai nopirktu pārtikai zivi. Gejs paziņo sievai, ka zivs atbilst viņa ģimenes ienākumu piedāvātajām iespējām, īpaši tāda krāvēja iespējām, kurš "nedzer, ļoti maz smēķē un kuram nav gandrīz nekādu kaislīgu aizraušanos"[146]. Viņš liek sievai, lai tā uzliek vārīties ūdeni, un solās pēc minūtes būt atpakaļ. Taču viņa prombūtne ieilgst. Trīs britu armijas kareivji, kuri, aplaupot kādu pagodu, zaudē ceturto lielgabala apkalpes locekli, pierunā Geiliju Geju uz brīdi ieņemt viņu biedra vietu, lai izvairītos no atmaskošanas seržanta Fērčailda veiktajā pārbaudē.

Lugas otru daļu – vairākās epizodēs izvērsto devīto ainu – veido Geilija Geja 'pārvērtība'. To ievada starpteksts – atraitnes Leokādijas Begbikas – militārās ēdnīcas saimnieces[147] komentārs, kurā piesaukts autors Bertolts Brehts un iezīmētas tālākās norises: "Šeit šovakar kāds cilvēks tiks kā auto pārmontēts un nezaudējot it neko turklāt."[148] Ainas saturu veido groteska "ziloņa iztirgošana" – Geilijam Gejam tiek uzticēts citu kareivju konstruēto ziloni pārdot atraitnei Begbikai, un, kad viņam tas sekmējas, bet tūdaļ atklājas, ka zilonis ir viltots, Geilijam Gejam tiek piespriests nāvessods. Ainas kulminācija ir Geilija Geja identifikācija ar zudušo kareivi Džeraiju Džipu, kura vietu viņš ieņēmis, un bēru runa sev pašam, t. i., Geilijam Gejam.

Lugas trešā daļa (desmitā un vienpadsmitā aina) atklāj beigu situācijas, kurās pārvērstais Gejs/Džips ar savu varonību izšķir militāra uzbrukuma likteni, sagraujot cietoksni, kas traucē britu armijai sasniegt mērķi; luga beidzas ar varoņu patosa pilnu sajūsmu par Geja pārtapšanu "kaujas mašīnā".

Vēlāk Brehts atkārtoti strādājis pie lugas teksta, pastiprinot tā kritisko ievirzi un akcentējot manipulāciju ar cilvēku negatīvo nozīmi. Rakstā "Manas pirmās lugas izvērtējot" (*Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*), kas pievienots šo darbu publikācijai Zūrkampa apgādā Rietumberlīnē 1953. gadā, Brehts par lugas problēmu nosauc "slikto kolektīvu" kā spēku, kura ietekmē un atkarībā nonāk darba varonis; šo procesu rakstnieks skaidro ar sīkpilsonisko aprindu instinktīvo vēlmi meklēt un piekļauties "vēsturiski nobriedušajam, patiesi sociālajam strādnieku kolektīvam".[149] Taču šis nepārprotami ir skatījums no krietni vēlākas laika perspektīvas.

1926. gadā izrādītajā versijā dominējoša ir autora aizraušanās ar domu, ka cilvēka eksistences piepildījumu var sniegt viņa subjektīvās individualitātes noliegšana,

atbrīvošanās no ieradumiem un tās vitālās enerģijas izmantojums, ko sniedz iekļaušanās plašākā cilvēku kopumā. Daļēji to iespējams saistīt ar šajā laikā aizsākušos Brehta interesi par Kārļa Marksa sociālajām un ekonomiskajām teorijām; lugas finālā, iespējams, var saskatīt arī militāro norišu distancēti kritisku vērtējumu. Darbā saglabājas zināma spriedze starp jūsmīgo pārvērtības notēlojumu un tās nežēlības atsegumu, tāpēc Brehta lugas mākslinieciskо savdabību var raksturot gan autora uzskatu dialektika, gan, iespējams, zināma nenoteiktība.[150]

Geilija Geja atbrīvošanās no sīkpilsoniskās ģimenes attiecību žņaugiem, viņa ļaušanās ilgu laiku slāpētajām kaislībām veido paralēli un vienlaikus arī alternatīvu citu agrīno darbu varoņiem, kuros allaž līdzās ir aktivitāte un pasivitāte, personiskais un sociālais. Bāla 'asociālajam' individuālismam, kas vērsts uz iekāru apmierināšanu, Šrinka eksistences cīņai, ko pavada šķietami neizprotama pasivitāte, Andreasa Krāglera vēlmei izvairīties no sociālajām norisēm un rast patvērumu bēgot lugā "Vīrs ir vīrs" pievienojas varonis, kurš lugas sākumā ir šķietami galēji pasīvs savā 'nespējā pateikt nē', bet, apstākļu rezultātā atbrīvojoties no jau akceptētās eksistences un pieņemot 'pārvērtību', rod jaunas enerģijas rezerves un iespējas tās pielietot. Kā Brehts komentē lugas lasījumu Vācijas radiofonā 1927. gada sākumā, zaudējot privātpersonas statusu un rodot vienību ar masu, no vājākā Geilijs Gejs kļūst par stiprāko.[151]

20. gadu vidū Brehta luga "Vīrs ir vīrs" ir savdabīgs noslēgums rakstnieka pirmo lugu polemikai ar ekspresionismu. Mesiāniskā varoņa vietā, kura patoss ir vērsts uz jaunas individualitātes veidošanu, šajā darbā rādīts tēls, kura personības potences atklāj vienīgi atteikšanās no individualitātes un jaunu enerģijas avotu rašana kolektīvā identitātē.

Konservatīvā revolūcija un jaunā lietišķība

Kā apzināts pretstats ekspresionistu un viņu laikabiedru drāmā tēlotajai sašķeltajai un deformētajai personībai un laikmeta izjūtai, kas nosaka arī lugu mākslinieciskā veidojuma fragmentārismu, 20. gadu drāmā izpaužas *konservatīvās revolūcijas* estētika. Tā ir konceptuāla atgriešanās pie tradīcijas. Viena no konservatīvās revolūcijas poētikas zīmīgākajām liecībām ir **Hugo fon Hofmanstāla** 1917. gadā aizsāktā, 1921. gadā publicētā un izrādītā komēdija **"Smagais raksturs"** (*Der Schwierige*). Zīmīgi, ka rakstnieks pats šo darbu cieši saistījis ar aizejošā laikmeta izjūtām. Vēstulē Arturam Šnicleram 1919. gada 2. novembrī Hofmanstāls raksta: "Iespējams, ka es Austrijas aristokrātisko sabiedrību, ko rāda šī luga, nekad nebūtu spējis notēlot ar tik lielu mīlestību pret tās šarmu un kvalitāti kā tajā vēsturiskajā brīdī, kad tā,

kas pirms brīža bija vērā ņemams, noteikts spēks, lēni un spocīgi pārtop par neko, kā aizkavējies miglas mākonītis rīta stundā."[152]

Pirmās liecības par komēdijas ieceri ir 1909. gadā izveidotais raksturu komēdijas plāns. Šajā laikā Hofmanstāls arī tulkojis Moljēra komēdiju "Precības pret paša gribu", kuras konflikta risinājums cieši saistāms ar viņa lugas ieceri. 1917. gadā uzrakstīti komēdijas "Smagais raksturs" divi pirmie cēlieni; trešais cēliens izstrādāts 1919. un 1920. gadā. Komēdijas teksta pirmā versija 1920. gadā tiek publicēta laikrakstā *"Neue freie Presse"*. 1921. gadā pārstrādāts lugas teksts publicēts atsevišķā izdevumā un 8. novembrī pirmo reizi izrādīts Minhenē. Tikai 1924. gadā piepildījās Hofmanstāla vēlme, lai komēdiju iestudētu Makss Reinharts; tieši Reinharta uzvedums Vīnē Jozefštates teātrī šobrīd par klasisku 20. gadsimta drāmas paraugu atzītajam darbam sagādāja pirmos īstos panākumus.[153] Zīmīgi rakstnieks vēstulē Burgteātra tālaika vadītājam Antonam Vildgansam jau 20. gadu sākumā vēlmi redzēt lugas uzvedumu tieši Vīnē pamato ar to, ka lugas intonācija būtiski saistīta ar dzimto pilsētu. Daudzas no viņa lugām vispirms uzvestas Vācijas, it īpaši Ziemeļvācijas teātros; bet, kā raksta Hofmanstāls, ar gadiem tālais kļūst tālāks, tuvais – tuvāks.[154]

"Smagais raksturs" ir vienīgā Hofmanstāla luga, kuras norises laiks ir 'tagadne' – tās darbība attiecināma uz posmu tūlīt pēc Pirmā pasaules kara. Kaut gan tēlotas parādības, kas šajā laikā jau faktiski ir anahronisms, – piemēram, galvenā varoņa grāfa Hansa Karla Bīla, saukta arī Kari, aristokrātiskā mājvieta – pils Vīnē, Hofmanstāls tomēr ļoti precīzi un konkrēti skar izjūtas, kas uz 20. gadu sliekšņa nodarbina gan viņu, gan Vīnes sabiedrību. Vienlaikus te jūtam saikni ar rakstnieka daiļradē jau agrāk aplūkotām tēmām – valodas un saziņas krīzi, sarežģītajiem centieniem piepildīt indivīda likteni. Jaunajā realitātē agrākās dramatiskās tēmas nereti gūst komiskas izpausmes formas, jo daudz lielāka loma sabiedrībā ir pragmatismam un ciniskai lietišķībai, kas gan vēl dažkārt formāli maskējas ar agrākā laika manierēm.

Lugā ir divas darbības vietas. Pirmajā cēlienā notikumi risinās Hansa Karla aristokrātiskajā pilī, bet otrajā un trešajā cēlienā – viesībās augstmaņu Altenvilu namā. Laikmetu sadura komiski visizteiktākajā formā atspoguļojas divu sulaiņu pretstatījumā, kuri apkalpo Hansu Karlu. Vecākais no tiem, Lūkass, ir īsts uzticības iemiesojums, kurš ciena sava saimnieka ieradumus un prot lielāko daļu no tiem jau iepriekš paredzēt. Lūkass lieliski saprot, kurš viesis Hansam Karlam varētu būt patīkams, bet kuru labāk aizkavēt ar kādu ieganstu. Nekas no šīm tradicionāli augsti vērtētajām kalpotāju īpašībām nepiemīt jaunajam sulainim Vinčencam. Viņš nerēķinās ar kunga interesēm, it kā tīši rada negaidītas situācijas vai brīvi un nepiespiesti izplata sev zināmo informāciju viņam gluži svešiem viesiem. Vēl vairāk, Vinčencs monologā, kas adresēts publikai, skaidri pavēsta, ka viņa ideāls ir no sabiedrības nošķirts kungs, kurš tādējādi rada kalpiem ērtus dzīves apstākļus, un tieši ar mērķi diktēt savus noteikumus Vinčencs arī iestājies Hansa Karla dienestā.

Līdzīgs laikmetu pretstatījums vērojams arī Altenvilu viesībās. Vecais Altenvils sarunās pārmet jaunajam laikam lietišķību un ideālu trūkumu; taču to, ka tā nebūt nav vienīgā un pat svarīgākā problēma, rāda koķeto jauno sieviešu – Edītes, Nannijas un Hubertas tēli, kuru izturēšanās manierīgums un pārspīlētā atklātība apliecina, ka laikmeta īstā problēma slēpjas paviršībā un personību trūkumā.

Sižetiskajā risinājumā Hofmanstāls attīsta paradoksālu situāciju. Hanss Karls, kurš atgriezies no kara, nav skaidrībā pats par savu likteni un tālāko dzīvesveidu. (Viņam ir jau trīsdesmit deviņi gadi.) Viņš mēģina savu apmulsumu slēpt, izvairoties no parādīšanās labākajās aprindās. Taču māsasdēla Stani un karalaika paziņas Hahingena aktivitātes viņu ne tikai mudina doties uz lepnām viesībām, bet arī nostāda situācijā, kurā Hansam Karlam jālemj viņu abu likteņi. Viņam gan jāpārliecina Hahingena sieva Antuanete (ar kuru pašam Hansam Karlam bijis īslaicīgs mīlas sakars), ka, neraugoties uz zināmu atvēsumu laulībā, vīrs ir tieši tāds cilvēks, kāds Antuanetei vajadzīgs; gan arī, sekojot māsasdēla Stani pēkšņajam untumam, viņa vietā jālūdz Helēnes Altenvilas roka, kaut gan viņa ir paša Hansa Karla apbrīnota un pat idealizēta sieviete. Nespēja izšķirties par savu rīcību Hansu Karlu pēkšņi nostāda situācijā, kurā viņam jāvirza likteņi, kas varbūt, sekojot viņa paša gribai, būtu pavisam citādi.

Gan Hahingens, gan Stani katrs savā veidā tiecas radīt Hansa Karla – iznesīga, eleganta, visu apbrīnota aristokrāta tēlu; tajā pašā laikā netieši šīs aktivitātes liecina, ka viņi uzlūko Hansu Karlu par nespējīgu lietas kārtot pašam savā labā. Vēl vairāk, Hanss Karls viņu (it īpaši Stani) izpratnē ir ļoti tāls no jaunā laika īstajiem attiecību likumiem, to lietišķības un faktiskās virspusējības. Līdzīgu pretstatu veido arī Vīnes augstmaņa Kari attiecības ar prūšu baronu Noihofu. Noihofs ir īsts lietišķā, pragmatiskā laikmeta iemiesojums. Arī viņš meklē ceļu uz Helēnes Altenvilas roku, turklāt, labi izprazdams gan Hansa Karla jūtas, gan viņa neizlēmību, mēģina savu panākt ar pretēju – enerģiski tiešu, dēmoniski sakāpinātu aicinājumu, tiecoties pārliecināt Helēni par savas kaislības neatvairāmo spēku. Helēne Noihofu visai strupi noraida, paskaidrojot arī iemeslus – Hansa Kara pievilcība slēpjas tieši šī cilvēka neuzbāzīgajā, bet vienlaikus neatvairāmajā elegancē, sava viedokļa neuzspiešanā, bet gandrīz nemaldīgi prasmīgajā citu novērtējumā. Šo izsmalcinātību pats Hofmanstāls uzlūkoja gan par sev tuvā varoņa, gan Vīnes kultūras neatņemamu sastāvdaļu.

Hanss Karls īsti neapzinās tikai vienu – cik dziļi viņš pats saistīts ar Helēni; un te viņam izrādās nepieciešama Helēnes palīdzība. Par Hansa Karla dzīves problēmu kļūst vismaz šķietamais konkrēta mērķa trūkums; viņš seko dzīves parādību pārejai no viena stāvokļa citā, bet pats it kā nevēlas neko ietekmēt, jo šaubās par visu dzīves norišu jēgu. Sevis noskaidrošanā viņam palīdz sieviete. Lugā tēlots pretstatu pāris – Antuanete un Helēne. Ar vienu no viņām aizraušanās ir īsa; arī par sevi izmisīgi atgādinot, viņa nespēj ilgstoši saistīt Hansa Karla uzmanību. Turpretī Helēne Altenvila kļūst par varoņa likteni.

Hansa Karla un Helēnes attiecības lugā tēlotas kā citu personu attiecību pretstats. To risinājumā izšķiroša nozīme ir diviem izskaidrošanās skatiem. Viens no tiem ir lugas otrajā cēlienā un beidzas ar šķietami neatgriezenisku atvadīšanos; otrs – lugas pēdējā, trešajā cēlienā, varoņu attiecībām tomēr gūstot pozitīvu risinājumu.

Tuvināšanās iespējamību nepārprotami apliecina jau pirmais lielais dialogs otrā cēliena 14. skatā. Par to liecina gan priekšstats par Helēnes cildenumu, ko apstiprina citu lugas varoņu izteikumi, gan arī Hansa Karla dziļās simpātijas pret šo sievieti. Taču viņš vēl nav gatavs ne izšķiroša lēmuma pieņemšanai, ne savu izjūtu atklātam formulējumam. Varbūt vissprecīzāk ir teikt, ka Hanss Karls baidās savas patiesās jūtas ietērpt pārlieku banālos vārdos, kas varētu Helēni neatgriezeniski atsvešināt. Tā ir gan valodas krīzes izpausme, saskarsmes problēma, gan savas izolētības apzināšanās jaunlaiku sabiedrībā. Šajā dialogā jau ir runa par Hansa Karla izjūtām, taču viņš tās formulē netieši, attiecinot uz pagātni. Pirmā pasaules kara notikumos Hanss Karls ir kontuzēts; un šajā brīdī, atrodoties starp realitāti un nerealitāti, dzīvību un nāvi, līdzīgi kā Hofmanstāla agrākajās drāmās, nāves priekšā varonis redz piepildāmies sava mūža īstos, patiesos darbus. Viņš ir vienots ar Helēni; kopību ar Helēni Hanss Karls jūtu uzliesmojumā redz kā savas dzīves piepildījumu. Taču vīzija ir īsa, un dialogā Altenvilu namā Hanss Karls to gan atstāsta, taču neuzdrošinās vilkt galējas konsekvences un atkāpjas.

Hanss Karls atstāj Altenvilu namu, svarīgāko atskārsmi neatklājis un droši vien arī vīlies pats savā nespējā to izdarīt. Taču lugas pēdējā cēlienā iniciatīvu pārņem Helēne, kura sapratusi, ka viņus abus vieno dziļas un patiesas jūtas. Diezgan nepārprotama ir radniecība ar Henrika Ibsena drāmas "Leļļu nams" finālu. Helēne ir gatava atstāt sava tēva namu un doties līdz Hansam Karlam – vispirms atrast viņu, lai kur viņš arī būtu. Šis gājiens prom no mājas viņai tiek aiztaupīts. Hanss Karls atgriežas, un dialogs var notikt Altenvilu namā. Helēne ļauj noslīdēt no pleciem mētelim un visai atklāti un droši uzrunā Hansu Karlu.

Šis ir viens no lugas nozīmīgākajiem dialogiem, kas teicami raksturo Hofmanstāla izsmalcinātā meistarībā veidoto, dramatiski piesātināto un vienlaikus ironiski tverto varoņu konversāciju. Vispirms Helēne ar īsiem, raksturīgiem jautājumiem cenšas virzīt Hansa Karla domu risinājumu, bet, kad viņš nespēj formulēt savas atgriešanās iemeslus, lomas mainās; uz saviem nedrošajiem jautājumiem Hanss Karls tālākajā sarunā saņem noteiktas un pārliecinātas atbildes.

H a n s s K a r l s. Ko neiespējamu jūs būtu darījusi manis dēļ?

H e l ē n e. Es būtu jums gājusi līdz.

H a n s s K a r l s. Ko nozīmē 'gājusi līdz'? Kā jūs to domājat?

H e l ē n e. Šeit pie durvīm un ārā uz ielas. Es taču rādīju jums savu mēteli, kas tur aizmugurē guļ.

H a n s s K a r l s. Jūs būtu man – ? Jā, kurp tad?

H e l ē n e. Uz kazino vai citur – kā lai es zinu, līdz es jūs noteikti būtu atradusi.

H a n s s K a r l s. Jūs būtu man, Helēn – ? Jūs būtu mani meklējusi? Nedomājot vai – ?

H e l ē n e. Jā, ne par ko nedomājot. Es eju tev līdzi – es gribu, lai tu mani –

H a n s s K a r l s (*nedrošā balsī*). Jūs, tu, tu gribi? (*Pie sevis.*) Atkal šīs neiespējamās asaras. (*Viņai.*) Es slikti jūs dzirdu. Jūs runājat tik klusu.

H e l ē n e. Jūs dzirdat mani gluži labi. Un arī asaras – bet tās man drīzāk palīdz, lai to pateiktu –

H a n s s K a r l s. Tu – jūs kaut ko teicāt? [..] (*Trīcēdams.*) Jūs gribat no manis –

H e l ē n e (*tikpat nedrošā tonī kā viņš*). No tavas dzīves, no tavas dvēseles, no visa – savu daļu![155]

Apzinoties savas rīcības neparastumu, Helēne izjūt to kā vienīgo iespēju panākt divu cilvēku savstarpēju uzticēšanos, kas šajā lugā ir dziļākais pamats mīlestības brīnuma piepildījumam. Tas spēj pastāvēt, kaut gan varētu likties, ka tādi tēli kā Hanss Karls un Helēne ir nelaikmetīgi un tikai kādai pagātnē nogrimušai realitātei piederīgi. Tomēr tieši viņi ir autora smeldzes un dziļāko izjūtu izteicēji, viņa pārliecības paudēji, ka vienīgi cilvēcīgums ir nezūdoša vērtība, kas attaisno eksistences jēgu.

Paradoksālā kārtā komēdijas finmāls šķiet piepildām tradicionālo laimīgo beigu vīziju, taču tā ir aina bez centrālajiem varoņiem. Pēc viņu abu izskaidrošanās vispirms Helēne, mazliet vēlāk pēc sarunas ar saviem radiem arī Hanss Karls ir atstājis skatuvi un publikas redzesloku, bet par beigu situāciju rūpējas tie varoņi, kuriem pirmām kārtām nozīmīga ir etiķetes ievērošana. Kā vēsta Hansa Karla brāļadēls Stani, ir nepieciešams apstiprinājums, ka ir notikusi divu ģimeņu vēsturē nozīmīga norise, un tādai "jau tūkstoš gadus ir savas noteiktas un akceptētas formas. [..] Saderināšanās kulminācija ir laulātā pāra apskāviens. – Mūsu gadījumā laulātais pāris ir pārāk bizars, lai turētos pie šīm formām."[156] Tāpēc, situāciju organizējot, Stani aicina apskauties saderināto tuvākos radiniekus – savu māti, Hansa Karla māsu Kresčenci un līgavas tēvu, "..un tā viss iegūs savu pareizo, oficiālo veidolu"[157]. Lugas finmāls palīdz vēl labāk atklāt centrālo varoņu atšķirību šajā pasaulē – viņi ir izņēmums, kādas agrāk valdījušas kārtības patiesāko iezīmju mantinieki, bet jaunajā laikmetā svešādas, neparastas būtnes, "cilvēki no Mēness".

Hofmanstāla sadzīves komēdijas konservatīvā revolūcija ir būtiski atšķirīga no groteski ekspresionistiskās komēdijas poētikas. Dominējošā izjūta Hofmanstāla komēdijā ir smeldze par sabiedrības tikumu pagrimumu. Agrāko attiecību formu nestabilitāte, valodas krīze lugā atklājas gan autora izsmalcinātajā ironijā, gan sajūsmā par tradīciju potenciālo dzīvīgumu.

Interesanti saskatīt arī austriešu rakstnieka lugas iespējamās paralēles ar latviešu dramaturģiju. Par vienu no tādām uzlūkojama Edvarda Vulfa komēdija "Svētki Skangalē", kas rakstīta bēgļu gaitās Pirmā pasaules kara laikā. Vulfa komēdijas centrālais tēls ir vecais Bumbieris, kurš, atgriezies dzimtenē pēc svešumā pavadīta laika ar citu vārdu, skumji nolūkojas sabiedrībā, kas būtībā zaudējusi agrāko ideālismu

un saglabājusi vairs tikai agrāko centienu ārējo formu, ko simbolizē biedrības agrākā vadītāja portrets. Nevienu turpretī neinteresē fakts, ka portretā attēlotais censonis Strazdiņš ir tas pats agrākais, tagad no labākās sabiedrības norisēm izolētais Bumbieris. 20. un 30. gadu posmā tapušas Jūlija Pētersona salonkomēdijas, kas, līdzīgi Hofmanstālam, tēlo sabiedrības augstāko aprindu cilvēkus un viņu šķietami eleganto konversācijas formu. Būtiska atšķirība šeit ir tā, ka Pētersona tēlotās aprindas vēl tikai veidojas un rakstnieks centies tām piešķirt idealizētu veidolu; turpretī Hofmanstāla lugas patoss ir nostalģija par agrāko tradīciju formalizēšanos un cilvēku zudušo saskarsmes spēju, kuru aizstāj tukšas ceremoniālas frāzes. Andreja Upīša satīriskajās komēdijās realizēta atšķirīga, groteskajai vācu komēdijai tuva tendence – satīriski izsmējīgs nevēlamo parādību noraidījums.

Tomēr būtiskākā sasaukšanās ar Hofmanstāla poētiku un pasaules izjūtu vērojama saistībā ar Otrā pasaules kara pārdzīvojumu, kas latviešiem nozīmēja līdzīgas izjūtas, proti, savas ideāltelpas (nacionālas valsts) zaudējumu. Visraksturīgākais piemērs ir 1941. gadā tapusī Mārtiņa Zīverta komēdija "Minhauzena precības", kur sasaukšanos ar austriešu rakstnieka darbu varam vērot vairākos aspektos. Pirmkārt, radniecīga ir 'zaudētā laikmeta', zaudētās paradīzes smeldze, ko Zīverta lugā simboliski vispārina Ulubeles tēls. Otrkārt, arī Zīverta lugā lirisks varonis (Minhauzens) pretstatīts ciniski atklātai lietišķībai (līdzīgi ir Nariškina un Stani tēli) un elementāram pragmatismam (augļotājam Uksenšernam radniecīgas īpašības iemieso prūsis Noihofs). Viens no problēmas risinājuma veidiem abos darbos ir valodas krīze. Gan Hanss Karls, gan Minhauzens spēj būt izsmalcināti un droši savos formulējumos, ciktāl tas neskar viņu pašu dzīves būtiskus jautājumus. Turpretī savu likteņu lemšanā viņi bieži vien izrādās atkarīgi no citu virzītas notikumu gaitas, kas stājas ceļā pašu nodomiem, bet svarīgākajos mirkļos, kad jāizteic visbūtiskākais, – no sev tuvo personu (Jakobīnes un Helēnes) atbalsta. Abu personību raksturīga iezīme ir arī bailes zaudēt neatkarību un patstāvību; šaubu un pretrunu iezīmes viņos mīt gandrīz līdz pat abu darbu finālam.

Jaunā lietišķība 20. gadu vācu drāmā iezīmējas ar pievēršanos realitātei, sniedzot tās fragmentētu, deformētu atveidu. Vērojama saikne gan ar naturālisma drāmas vēlmi iespējami konkrēti pievērsties eksistences fragmenta atveidojumam, gan groteskā ekspresionisma komēdiju tradīciju, bet vienlaikus raksturīga zināma formu stilizācija, kas liecina arī par saikni ar klasiskās mākslas tradīciju.

Viena no spilgtākajām šīs tendences izpausmēm ir poētikas meklējumi Bertolta Brehta 20. gadu vidus un otrās puses dramaturģijā. 1924. gadā Brehts pārceļas uz pastāvīgu dzīvi Berlīnē un turpmāko gadu laikā kļūst par redzamāko Veimāras Republikas dramaturgu.

1924. gadā izrādītā un publicētā kopā ar Lionu Feihtvangeru tapusī luga **"Anglijas karaļa Eduarda II dzīve"** (*Leben Eduards des Zweiten von England*, pēc Kristofera Mārlova darba motīviem) nosacīti aizsāk jaunu posmu Brehta daiļradē. Šis

darbs uzskatāmi atklāj divas zīmīgas Brehta mākslas tendences: citu autoru darbu pārstrādājumus un tekstu tapšanu sadarbībā ar līdzautoriem.

Visā daiļrades laikā Brehts lielākoties saviem darbiem izmantojis jau iepriekš apstrādātus sižetus. Jau lugas "Bāls" pamatā ir polemika ar Hansa Josta lugu "Vientuļais"[158]; Brehta darbiem sižetus un ierosmes snieguši Fransuā Vijona, Radjarda Kiplinga, Džona Geja, Maksima Gorkija, Jaroslava Hašeka, Viljama Šekspīra, Karlo Goci, Hellas Vuolijoki, Heinriha Kleista teksti. Daudzu darbu pirmpamats ir tulkojumi, ko veic Brehta līdzstrādnieki; Brehts vēlāk pievieno gatavajam materiālam jaunus radošus impulsus. Piemēram, Hauptmanes interese par viduslaiku japāņu un ķīniešu tekstiem ar to īpatnējo struktūru, kurā daži notikumi izvērsti, bet citi tikai pārstāstīti, Brehtam kalpo par vienu no impulsiem episkā teātra principu izveidē. Cits impulss ir Elizabetes laikmeta dramaturģija ar tās izvērsto vēstījumu, kuru veido daudzu atsevišķu, dramatiski piesātinātu ainu salikums. Sižetu variācijās Brehts pārveido agrākā teksta struktūru, pastiprinot esošos un ieviešot pilnīgi jaunus motīvus, kā arī izslēdzot kādus sižeta elementus un radot atšķirīgu varoņu rīcības motivāciju.

Brehta pieeja mākslas darba radīšanai sasaucas ar 20. gados raksturīgiem teātra procesiem, kuros dominē visatšķirīgāko elementu montāžas, kontrastēšanas, sintezēšanas meklējumi; īpaša loma vācu kultūras kontekstā ir Ervīna Piskatora režijas darbiem. Līdzīgā kolektīvas radīšanas ievirzē Latvijā strādā arī Dailes teātra dibinātājs Eduards Smiļģis.

"Anglijas karaļa Eduarda II dzīve" top kā Minhenes Kamerteātra pasūtījums. Sākotnēji Brehts kā turpinājumu sekmīgajam lugas "Bungas naktī" uzvedumam saņem pasūtījumu pārstrādāt uzvedumam kādu Šekspīra lugu. Drīz rakstnieks tomēr no šīs ieceres atsakās, tās vietā sākot darbu ar Kristofera Mārlova traģēdiju "Eduards II". Kopdarbā ar Lionu Feihtvangeru jaunā teksta versija pabeigta 1924. gada februārī, bet jau 18. martā Brehta režijā luga izrādīta Minhenes Kamerteātrī.

Sižeta risinājumā Brehts diezgan lielā mērā seko Mārlova jau piedāvātajam notikumu traktējumam, kas balstās Eduarda II valdīšanas laika notikumos 14. gadsimta pirmajā pusē. Mārlovs lugas varoņu – Eduarda un viņa pretinieka Mortimera divcīņu traktē kā spēcīgu personību sadursmi. Brehts daudz vairāk akcentē viņu abu vājumu, pakļaušanos apstākļiem un kaislībām un arī savām pirmajām lugām savdabīgi tipisko eksistenciālo pasivitāti.

Luga vairākos aspektos iezīmē jaunu kvalitāti Brehta darbā; dažus no tiem precīzā lugas analīzē akcentējis literatūrzinātnieks Francs Norberts Mennemeiers.[159]

Pirmkārt, cieša sekošana Mārlova lugas fabulai iezīmējusi stingrus sižeta rāmjus, kas nav raksturīgi Brehta agrīnajām lugām; šī koncentrācija iezīmē virzienu uz stila vērienīgumu, vienlaikus nezaudējot detaļu precizitāti un tēlojuma tiešumu.

Otrkārt, šajā darbā aizsākas Brehtam būtiskā notikumu 'historizācija'. Katru ainu ievada konkrēta norāde uz darbības laiku (kas bieži neatbilst vēsturiskajai precizitātei, nereti apvienojot dažādus notikumus vienā situācijā) un īss ainas satura

raksturojums. Šis paņēmiens atdala notikumus citu no cita, mudina analizēt attīstības atklātās sakarības un izdarīt vispārinājumus. Tieši Brehta spēju radīt uztvēruma 'distanci' kā vienu no viņa nozīmīgākajiem sasniegumiem pēc lugas pirmizrādes izcēla kritiķis Herberts Īerings.

Treškārt, "Anglijas karaļa Eduarda II dzīvē", īpaši salīdzinājumā ar Mārlova oriģinālu, nepārprotami iezīmējas Brehta uzskats, ka dramaturģijas nozīmīgās figūras par tādām kļūst tieši tādēļ, ka ietver sevī ļoti plašas interpretācijas iespējas. Arī Eduards II var tikt traktēts gan kā stiprs un ļauns, gan vājš un labsirdīgs valdnieks.[160] Tieši šīs pozīcijas dēļ Brehta teātris, neraugoties uz skatuviskās interpretācijas elementu daudzveidību un režisora konceptuālo pozīciju, saglabā aktiera kā radošas personības primāro nozīmi.[161]

Ceturtkārt, līdz ar tādu jēdzienu kā 'labs' vai 'slikts' relativitāti īpašu nozīmi Brehta mākslā iegūst intelektuāla skepse. Mārlova lugā liktenis traktēts kā laimes rats, kas var gan kādu personu uznest slavas un laimes augstumos, gan gluži neparedzēti atkal no tiem noraut zemē. Brehta darbā, izmantojot līdzīgu sižetisku risinājumu (Eduarda II valdīšanas laiku pārtrauc pilsoņu karš, kura rezultātā varu pārņem Mortimera vadītie lordi; bet beigās neapmierinātība vēršas arī pret viņu, un kronēts tiek agrākā karaļa pusaugu dēls, Eduards III), nepārprotama kļūst likteņa pavērsienu nenovēršamība. Uzsvērti līdzīgi ir cēloņi, kuru dēļ 'uzplaukums un noriets' Brehta lugā piemeklē abus sāncenšus. Tas meklējams viņu kaislību pārmērā – attiecīgi Eduarda mīlā pret Geivstonu, kā arī Mortimera un Eduarda sievas Annas jutekliskajās attiecībās, kas Mortimeru no intelektuāļa pārvērš kaislību vergā. Taču būtiski, ka lugas vēstījumā nedominē kāda atsevišķa likteņa centrējums (kā izteikti bija agrīnajā lugā "Bāls"), bet gan iezīmējas personu savstarpējas aizstājamības motīvs, kas par centrālo kļūst pāris gadu vēlāk sarakstītajā lugā "Vīrs ir vīrs".

"Anglijas karaļa Eduarda II dzīve" ir pirmā luga, kuras iestudējumā Brehts uzņemas režisora funkcijas.[162] Būtiska loma izrādes tapšanā ir arī Annai Lācis, kura tobrīd uzturas Vācijā. Brehts piedāvā viņai režisora asistenta vietu, galvenokārt cerot uz masu uzvedumu veidošanā Krievijā iegūto pieredzi. Mēģinājumu beigu posmā Annai Lācis uzticēta arī karaļa dēla Eduarda III loma, kas gan nekļūst par radošu veiksmi skatītajiem neparastās izrunas dēļ.[163]

Brehta režisora pieredze kļūst par būtisku posmu episkā teātra veidošanās procesā. Atšķirībā no vairākiem citiem avangarda virzieniem teātrī Brehts allaž saglabā drāmas kā literāra pamata būtisku nozīmi iestudējumā; teksta precīza interpretācija uzvedumā notiek ar citu izrādes elementu starpniecību. Episkā teātra teorijā un praksē, kas gan piedzīvojusi būtiskas izmaiņas turpat trīs gadu desmitu veidošanās posmā, iespējams, novatoriskākais akcents ir teātra estētiskās un audzinošās funkcijas līdzāspastāvēšana. Brehts ar savu 'nearistotelisko drāmu' cenšas veidot skatītāju, kurš, nezaudējot emocijas, vienlaikus saglabātu distanci attieksmē pret notiekošo, spētu uztvert, novērtēt un izdarīt spriedumu par redzēto.

Teātra zinātniece Ērika Fišere-Lihte akcentējusi vairākus Brehta teātrī pastāvīgus un principiālus estētiskus paņēmienus.[164]

Pirmkārt, Brehta izrāžu tipiska pazīme ir scenogrāfa Kaspara Nēera izveidotais auduma priekškars, kas daļēji aizsedz skatuvi. Skatītāji var nojaust pārbūves, kas norisinās aiz priekškara, tomēr priekšlaikus tās netiek atklātas pilnībā; tādējādi notiek atsvešināšanas process (pastāvīgi tiek atgādināts par atrašanos teātrī), bet tiek saglabāts arī estētiska un emocionāla pārsteiguma efekts, skatuves noformējumam atklājoties pēc priekškara atvēršanās. Priekškars var tikt izmantots arī projekcijām un konkrētās materiāla faktūras akcentējumam.

Otrkārt, Brehta izrādēs skatuve allaž ir spoži izgaismota un skatītājiem ir redzami gaismas avoti, tā atgādinot priekšnesuma rūpīgi sagatavoto raksturu.

Treškārt, kā scenogrāfijas elementi un rekvizīti lielākoties tiek akcentētas tādas detaļas (siena, durvis, galds, krēsls u. tml.), kas tiek ļoti konkrēti izmantotas izrādes gaitā, kļūstot par skatuves telpas neatņemamu sastāvdaļu; konkrētais tiek kombinēts ar abstrakto, vispārīgo.

Ceturtkārt, atsevišķie izrādes elementi – scenogrāfija, kostīmi, mūzika – savstarpēji mērķtiecīgi saskaņoti, lai papildinātu cits citu. Piemēram, Brehta 1931. gadā veidotajā lugas "Vīrs ir vīrs" uzvedumā Berlīnē scenogrāfijā izmantota tikai baltā un melnā krāsa, bet tēlu kostīmiem – pelēka (Geilijs Gejs un viņa sieva) un haki (kareivju tērpi). Brehts parasti rūpīgi izvēlējies attiecīgās ainas krāsu gammu, kam jāizteic tās atmosfēra.

Piektkārt, plaši un daudzveidīgi tiek izmantots elementu kontrasta un montāžas princips, attiecinot to gan uz vienlaicīgām, gan secīgām norisēm. Piemēram, kostīmu šķietama sadzīviska precizitāte vai vēsturiska konkrētība (nevis autentiskums) pretstatīta maskas izmantojumam personu atveidē. (Viens no šāda atsvešinājuma paņēmieniem izrādē "Anglijas karaļa Eduarda II dzīve" bija kaujas ainā balti krāsotās kareivju sejas, kam jāizteic viņu kolektīvās emocijas – bailes.) Pāreja no runātā teksta uz dziesmām atsevišķos gadījumos ("Trīsgrašu operas" pirmuzvedumā) krasi akcentēta ar visu elementu – gaismu, skatuves izkārtojuma izmaiņām; bet dažkārt (lugas "Kaukāza krīta aplis" uzvedumā) dziesmas veidotas kā notikumu risinājumu pavadošs un interpretējošs elements.

No dramaturģiskās uzbūves viedokļa svarīgākā montāžas sastāvdaļa ir parasti strikti iezīmētās ainu robežas. Tas ļauj uzsvērt katras atsevišķās teksta vienības patstāvību un arī akcentēt to maiņu, ko izceļ gan projekcijās un plakātos lasāmais situāciju vispārinājums, gan aktieru vērtējums, kas izteikts Brehtam būtiskajās ainu starpspēlēs, visbiežāk – songos vai dialogā ar publiku. Tieši iezīmējot atsevišķu ainu un tajās risināto notikumu un iedibināto attiecību robežas, kam bieži seko ne tikai komentārs, bet arī visai straujš un negaidīts sižeta pavērsiens, Brehts īpaši uzskatāmi tiecas panākt pāreju no emocionālas līdzdalības uz intelektuālu distanci un vērtējumu.

Viņa daiļrades praksē gan vērojamas arī situācijas, kad izrādē gūtais skatītāju emocionālais baudījums daudz mazāk ļauj realizēties rakstnieka teorētiski iecerētajam vērtējumam. Īpaši raksturīga šajā ziņā ir lugas **"Trīsgrašu opera"** (*Die Dreigroschenoper*) recepcija, pēc kuras pirmuzveduma 1928. gadā vācu teātrī jau neapšaubāmi iezīmējas 'Brehta fenomens'.

Lugas pirmuzvedums notiek 31. augustā Šifbauerdamas teātrī (ēkā, kas pēc Otrā pasaules kara kļūst par Brehta vadītā Berlīnes ansambļa mājvietu). Iestudējuma iniciators lielā mērā ir aktieris Ernsts Jozefs Aufrihts, kurš 1927. gada decembrī pārņem teātra vadību nākamajai sezonai un uzsāk repertuāra plānošanu. Viņu ieinteresē Brehta piedāvājums – 18. gadsimta angļu autora Džona Geja "Nabagu operas" pārstrādājums (šis darbs kopš 20. gadu sākuma iekarojis lielu popularitāti Anglijā). Tiek panākta vienošanās, ka teātra sezona tiks atklāta ar Brehta, Elizabetes Hauptmanes un komponista Kurta Veila veidotu teksta un mūzikas versiju. Kā kopdarba pamats izmantots Hauptmanes veiktais Geja darba tulkojums. Brehts kopā ar Veilu 1928. gada vasarā Francijas dienvidos ļoti intensīvi strādā pie lugas teksta un mūzikas; tomēr pilnveidojumi turpinās arī pēc tam, kad 10. augustā režisors Ēriks Engels Berlīnē uzsāk mēģinājumus, un noris līdz pašai pirmizrādei.

Lugas (un Veila mūzikas) straujo popularitāti raksturo daudzi fakti. Jau 1929. gada janvārī reģistrēti iestudējumi 19 teātros Vācijā, kā arī Prāgā, Budapeštā un Vīnē. Līdz 1933. gada janvārim luga tulkota 18 valodās un reģistrēts vairāk nekā 10 000 izrāžu visā Eiropā. Dziesmas un to partitūras līdz 1931. gadam atsevišķi izdotas vairāk nekā 20 skaņuplatēs. "Trīsgrašu operas" melodijas Vācijā dzirdamas it visur – kafejnīcās un viesībās. Popularitāti tikai vairo apvainojumi plaģiātismā, ko Brehtam 1929. gada vasarā izvirza kritiķis Alfrēds Kerrs, norādot uz daudzu šķietamo oriģinālteksta burtisku pārņēmumu no Fransuā Vijona balāžu vācu tulkojuma.[165]

Džona Geja 1721. gadā tapusī luga "Nabagu opera" (*The Beggar's Opera*) veidota kā parodija par patētisko 18. gadsimta itāļu un angļu operu. Būtisks ir populārās mūzikas formu (piemēram, balāžu) izmantojums komponista Džona Kristofera Pepuša veidotajā partitūrā. Trīscēlienu lugas sižetā iezīmējas lielākā daļa tēlu attiecību un norišu, ko savā tekstā izmantojis arī Brehts; īpaši interesants ir fakts, ka Geja lugā jau parādās "Trīsgrašu operā" izmantotais parodiskais finmāls. Angļu rakstnieka darbā uz skatuves parādās autors un režisors, kuri stāstu, kam šķietami tuvojas skumjš atrisinājums, steidzīgi transformē uz 'laimīgām beigām'.

Brehta veidotajam libretam, līdzīgi kā Geja lugai, raksturīgs ass sociāls skatījums. Brehts īpaši uzsver funkcionēšanas mehānismu paralēlismu gan oficiālajās tiesu aprindās, gan noziedznieku pasaulē, respektīvi, vispārina un meklē cēlonību. Rakstnieks tēlo pasauli, kurā ikviens cīnās par savu eksistenci. Visi lugas centrālie tēli – gan ubagu vadonis Pīčems, gan bandīts Mekijs Nazis, gan policijas priekšnieks Brauns – ir enerģiski pašlabuma meklētāji; par tādu beigās izrādās arī sākotnēji šķietami romantiskā Pīčema meita un Mekija sieva Pollija. Tomēr arī šajā darbā

saglabājas Brehtam tipiskā dialektika; kritiski vērtējot varoņu rīcību, viņš reizē arī sajūsmināts par to vitalitāti un izveicību. Arī publikas vērtējumā "Trīsgrašu opera" acīmredzot pirmām kārtām nozīmēja to dzīvesprieka un optimisma izjūtu iedzīvinājumu, kas raksturīgs Veimāras Republikas uzplaukuma kulminācijas posmam.

Brehta virzību uz sociālo likumu atsegumu tālāk iezīmēja arī librets **"Mahagonijas pilsētas uzplaukums un noriets"** (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny,* 1929). Līdzīgi kā Vēdekinda daiļradē, arī šeit acīmredzot var runāt par autora tieksmi provocēt un vienlaicīgu rēķināšanos ar publikas vēlmi tikt provocētai. Tomēr fašisma kustības aktivitātes Brehta un Veila kopdarbam radīja grūtības nostabilizēties teātru repertuārā.

Lugas pirmā versija publicēta 1929. gadā,[166] bet pirmizrāde notiek 1930. gada martā Leipcigas Jaunajā teātrī. Brehta iecerēs līdzīgi motīvi figurē jau kopš 20. gadu sākuma, bet libretā tie iegūst pabeigtu formu. Mahagonijas pilsēta ir simbols – tā dibināta tukšā vietā, lai realizētu cilvēku nemainīgās tieksmes pēc baudas. Tā ir pilsēta, kas izveidota, lai apmierinātu visus; pilsētai attīstoties, tajā saplūst ļaudis no malu malām, un pat šķietami neapturams milzu orkāns godbijīgi apliec Mahagonijai līkumu. Intereses grupējas ap pārmērīgu ēšanu, pērkamu mīlu, sporta sacīkstēm (boksu) un dzīrošanu kā elementārām baudas sastāvdaļām. Brehts konceptuāli tiecies atklāt vienotību dažādu sabiedrības slāņu eksistencē un vēlmēs, kur līdzsvaru nodrošina tieši interešu saskaņa. Šī darba mākslinieciskumu vairo Veila modernā mūzika, kas respektē arī operas žanra likumības.

Brehta neatlaidīgo eksperimentu vēlmi šajā laikā atklāj arī piedalīšanās citu laikmetīgo autoru darbu skatuves variantu veidošanā, kaut gan ne vienmēr viņa līdzdalība tajos oficiāli minēta. Brehtam šajā posmā raksturīgā vēlme provocēt nereti būtiski (un pat izšķirīgi) ietekmējusi arī citu rakstnieku darbu recepciju.

Viens no spilgtākajiem piemēriem ir Brehta loma **Marīluīzes Fleiseres** radošajā liktenī saistībā ar viņas lugas **"Pionieri Ingolštatē"** (*Pioniere in Ingolstadt,* 1928) uzvedumu Šifbauerdamas teātrī Berlīnē 1929. gadā.

Fleisere dzimusi Dienvidvācijā, Bavārijas pilsētā Ingolštatē, 1901. gadā. Kopš 1919. gada viņa studējusi Minhenes universitātē, kur spilgtākie iespaidi, līdzīgi daudziem citiem jaunajiem autoriem, saistījās ar Artura Kučera lekcijām par teātra mākslu. Fleisere aktīvi sekoja līdzi mākslas dzīvei Minhenē, Brehta un Bronnena darbu uzvedumiem 20. gadu sākumā, bet 1924. gadā Liona Feihtvangera mājās iepazinās ar Brehtu. 1926. gada aprīlī Berlīnes trupa Jaunā skatuve (*Junge Bühne*) Vācu teātra telpās vienā izrādē parādīja Fleiseres lugu "Šķīstīšanās ugunis Ingolštatē" (*Fegefeuer in Ingolstadt*). 1928. gada martā Drēzdenes teātrī tika iestudēta otra luga, "Pionieri Ingolštatē", īpašu ievērību neizpelnoties. Uzmanības centrā rakstniece nokļūst gadu vēlāk, kad šis darbs inscenēts Berlīnē.

Šifbauerdamas teātra inscenējumu oficiāli veido režisors Jākobs Geiss, taču ne mazāk enerģiski tā sagatavošanā piedalās Brehts. Rakstniekam ir arī ievērojama

loma Fleiseres radošās ieceres stimulēšanā. Pati lugas ideja radusies pēc tam, kad viņa Brehtam pastāstījusi par kareivju bataljona ierašanos Ingolštatē 1926. gadā, lai uzbūvētu tiltu pāri upei. Šis notikums izjauc ierasto mazpilsētas ritmu, un Brehts rosina par to uzrakstīt lugu, turklāt iezīmējot ļoti konkrētus iespējamo attiecību modeļus. Viņš iesaka gan akcentēt Fleiseres darbam būtiskās tēva, dēla un kalpones attiecības, gan izsekot kareivju un jauno meiteņu attiecībām pilsētiņā, gan izvērtēt virsnieku un ierindnieku agresīvi hierarhiskās pozīcijas. Brehtam pieder arī doma par lugu, kas būtu bez stingri izveidota sižeta risinājuma, it kā salipināta no atsevišķu sīku ainiņu mozaīkas.[167] Taču svarīgākā nozīme lugas mākslinieciskā iespaida radīšanā ir Fleiseres izcilajām novērošanas spējām, kuras atspoguļojas dabiskajos, it kā no dzīves norakstītajos dialogos.

Notikumu pamatā ir trīs dažādi attiecību modeļi. Pirmais saistās ar dzīves ritmu mazpilsētā līdz kareivju atnākšanai. Šeit raksturīgākās ir amatnieka Benkes (vēlākās teksta redakcijās Unertls), viņa dēla Fabiana un kalpones Bertas attieksmes, kas atklāj varas modeļus ikdienas situācijās. Benke ne tikai pieprasa, lai Berta kopj viņa māju, bet iecerējis kalponi arī kā sava dēla pirmo seksuālo eksperimentu objektu; gan lēnīgais Fabians, gan Berta tiek pakļauta psiholoģiskam teroram.

Benkes ieceres izjauc kareivju ierašanās, kas izmaina situāciju pilsētā. Kareivji atņem vietējiem puišiem lielu daļu jauno meiteņu uzmanības. Veidojas savdabīga 'riņķa deja', līdzīgi kā Šniclera gadsimtu mijā sarakstītajā lugā, ar kuru "Pionierus Ingolštatē" tuvina arī īso, aprauto epizožu montāža. Fleiseres darbā dzimumu attieksmes atklājas divos raksturīgos veidos. Daļa meiteņu, kā Bertas paziņa Alma, ir jau pieredzējušas, un viņām nekādas problēmas nesagādā ielaišanās jaunās dēkās, turklāt par pakalpojumiem nereti tiek pieprasīta samaksa. Atšķirīgu tipāžu veido Berta – nevainīga meitene, kura patiesi iemīlas ciniskajā brunču medniekā Karlā (turpmākajās redakcijās Korls) un beigu beigās arī pakļaujas viņa gribai, taču Bertai šīs attiecības nesniedz gandarījumu, jo viņa ilgojas pēc jūtām, kas Karlam šķiet nevajadzīgas.

Trešais modelis veidojas armijas iekšienē, kur virsnieki izmanto katru izdevību pazemot ierindniekus, īpaši gadījumos, kad tas sniedz iespēju palepoties meiteņu priekšā. Savukārt ierindnieki, rodoties izdevībai, cenšas virsniekiem atriebties, bet citā epizodē – izrādīt savu pārākumu pār vietējiem puišiem, un par viņu izsmiekla objektu lugā pirmām kārtām kļūst Fabians.

Kareivju uzturēšanās Ingolštatē ir īslaicīga, pēc tilta celtniecības beigām viņi aizbrauc, un autore rāda, kā dzīve strauji atgriežas vecajās sliedēs. Pirmā, kas izmanto situācijas pārmaiņas, ir Alma, veikli pievācot sev Fabianu, kurš jau atkal ir viena no izdevīgākajām partijām.

Fleiseres tēlojumā veiksmīgi atklātās sociālās struktūras iestudējumā Berlīnē tika visai mērķtiecīgi reducētas uz vienu – seksuālo attiecību sfēru, juteklisko enerģiju pievilkšanos un atgrūšanos. Novērtējot lugā slēpto enerģētiku, Brehts inscenējumā

apzināti un mērķtiecīgi provocēja skandālu. Iestudējums kļuva par notikumu Berlīnes teātra aprindās, taču Fleiserei tas sagādāja dalītus pārdzīvojumus. Pēdējos mēģinājumos, nespējot ietekmēt to gaitu, viņa vairs nepiedalījās; pēc izrādes Ingolštatē izplatījās baumas par darba saturu, bet pilsētas birģermeistars publiski izteica sašutumu par pilsētiņas vārda nomelnošanu.

Šķietamā lugas teksta 'lietišķība' bija atklājusi būtiskas zemūdens straumes, tostarp valdošo dziņu primitīvismu, ko pašai sabiedrībai nenācās viegli atzīt. Sakāpināti kritiska reakcija uz iestudējumu, kā arī vilšanās attiecībās ar Brehtu lika Fleiserei uz daudziem gadiem atteikties no tālākiem mēģinājumiem rakstniecībā.

20. un 30. gadu mijā jaunās lietišķības principu izmantojums iezīmējas arī **Ēdena fon Horvāta** dramaturģijā. Viņa daiļradē tas saistāms ar tautas lugas tradīciju.

Fon Horvāta jaunība saistīta ar Austroungārijas impēriju. Viņš dzimis Fiumē (tagad Horvātijas pilsēta Rijeka), agrās bērnības gadus pavadījis Belgradā, bet kopš septiņu gadu vecuma – Budapeštā. Kopš 1913. gada Ēdens fon Horvāts dzīvojis Minhenē, vēlāk arī Vīnē un Bratislavā. Studijas uzsācis 20. gadu sākumā Minhenē, apmeklējot arī teātra kritiķa Artura Kučera semināru; acīmredzot Horvāta gaitas Minhenē vairākkārt krustojušās ar jaunā Bertolta Brehta aktivitātēm, kaut gan personiski viņi tolaik neiepazīstas. Kopš 1924. gada Horvāts pastāvīgi dzīvo Berlīnē, kur lielākoties uzturas līdz pat nacistiskajam apvērsumam, pēc kura rakstnieks pārceļas uz dzīvi Austrijā. 20. gados paralēli Berlīnei Horvāts daudz laika pavada kopā ar vecākiem Bavārijas ciematā Mūrnavā (*Murnau*).

Jaunībā guvis apmācību dažādās valodās un bijis ļoti dažādās vidēs, Horvāts par savu literāro darbu valodu izvēlas vācu valodu. Tomēr pieredzētais valodu sajaukums atstājis pēdas Horvāta lugās. Dialogiem būtiski ir sarunvalodas vārdi un izteiksme, ritms. Vienlaikus šī konkrētība Horvāta lugās apvienojas ar negribētu, varbūt pašu runātāju tikai pa daļai apzinātu klišejiskumu. Modernās komunikācijas problēmas rakstnieka darbos atklāj personisku izjūtu trūkums, slēpšanās aiz noklausītām frāzēm un citātiem, kas nereti identiski atkārtojas atšķirīgu personu izteikumos dažādās lugās. Līdzīgi kā austriešu tautas lugu tradīcijā, Horvāta sacerējumos norises nereti koncentrētas neikdienišķā, svētku atmosfērā; tikai viņa darbos nav brīnumaina, veiksmīga atrisinājuma, personas lielākoties tiek konfrontētas vai nu ar likteņa dramatismu, vai gluži neapzināti pakļaujas šķietami nemainīgajam dzīves ritmam, kas pārmaiņus sagādā gan šķietamu laimes izjūtu, gan dziļu vilšanos. Horvāta lugām raksturīga Dienvidvācijas atmosfēra un vidussšķiras vai vienkāršo cilvēku vide. Darbība bieži notiek uz ielas nelielu veikaliņu priekšā vai arī pagalmos un dārzos. Atsevišķi vides elementi Horvāta lugās saistās ar Artura Šniclera impresioniskajām Vīnes dzīves ainām.

Virkne nozīmīgāko Horvāta lugu – **"Itāļu nakts"**, "Vīnes meža stāsti", "Kazimirs un Karolīne" – tapusi 30. gadu sākumā; pirmās divas sākotnēji izrādītas 1931. gadā, bet "Kazimirs un Karolīne" – 1932. gadā.

Lugā "Itāļu nakts" (*Italienische Nacht*) atklājas Horvāta sociāli saasinātā laikmeta uztvere. Darbība risināta septiņās ainās, kas aptver koncentrētu laiku no priekšpusdienas līdz pusnaktij. Lugā rādīts, kā paralēli viena otrai norisinās vairākas politiskas aktivitātes – sociāldemokrāti vēlas svinēt tradicionālos svētkus, 'itāļu nakti', bet aktivizējušies nacionālsociālisti tikmēr rīko ielu gājienu un gatavojas bruņotiem nakts manevriem. Atmosfēra ir agresivitātes piesātināta, jo nacionālsociālistu mērķis ir runāt par esošā valsts karaspēka (simttūkstoš vīru) nepietiekamību; savukārt sociāldemokrātu svinības saistās ar kādreizējo tiroliešu padzīšanu no Bavārijas, kas lugas autora satīriski saasinātajā skatījumā arī ir pilnīgi nepiemērots svinību iemesls. Lugas darbība lielākoties norisinās nelielā krodziņā, kur vispirms sapulcējušies liberāļi ar pilsētas domnieku Alfonu Ammetsbegeru un kurā pēcpusdienā īpašnieks atļāvis noturēt nacionālsociālistu apspriedi. Svarīgākie notikumi norisinās vakarā. Sociāldemokrātu izklaides – dejas, kāršu partijas un citas uzjautrināšanās formas – sastopas ar asu kareivīgi noskaņoto komunistu pretsparu; konflikta rezultātā komunistus no zāles izraida. Tobrīd ar mērķi izjaukt svinības parādās nacionālsociālistu grupa; komunistiem atgriežoties, kreisajai nometnei atkal ir pārsvars – un nacionālsociālisti atkāpjas. Luga beidzas ar drosmi atguvušā domnieka vārdiem: "Kamēr šeit ir republikāniskā aizsardzības vienība un kamēr man šeit ir gods būt par vietējās grupas priekšsēdi, tikmēr republika var mierīgi gulēt!"[168]

Rakstnieka sociālais patoss iezīmējas gan precīzi atklātajos nacionālsociālisma draudos, gan arī citu politisko spēku sašķeltībā, kas pretrunas akcentē vairāk nekā pretošanos jaunajai un agresīvajai kustībai, kura sāk apdraudēt valsts pastāvēšanas pamatus. Viens no tēlu izkārtojuma pamatprincipiem lugā saistās ar to grupējumu politiskajās nometnēs, kur katrai ir savas atšķirīgas iezīmes. Sociāldemokrāti ir neslēpti individuālisti, kurus galvenokārt interesē jautra laika pavadīšana; komunistu frakcija bez ierunām pakļaujas savam vadonim Martinam, un viņu grupiņa savukārt tiek konfrontēta ar vēl agresīvāko 'biedru no Magdeburgas', kurš, ieradies Dienvidvācijā, grib citu rīcībai uzspiest prūsisku stingrību. Nacionālsociālistu tēlojums lugā ir mazāk izvērsts, un autors akcentējis šo cilvēku bezpersoniskumu, pakļaušanos lugā tieši neformulētiem, tomēr draudīgiem principiem.[169]

Vēl vairāk par sava laika politisko aktualitāšu tvērumu Horvāta lugā šobrīd piesaista sociālo mehānismu precīzais vispārinājums. Līdzīgi mehānismi darbojas gan politikā, gan tēlu attieksmēs; personiskos likteņus ietekmē tā pati agresivitāte, kas nosaka politiskos konfliktus. Šķietami liberālais domnieks Ammetsbergers brutalitāti un necieņu pret sievu nekavējas paust publiski; viņa pozīcija, ka sievas vieta ir mājās pie pavarda, burtiski atkārto citā lugas situācijā kāda nacionālsociālista izteikto spriedumu. Personiskais tiek upurēts politiskajam, kad komunists Martins mudina draudzeni Annu iesaistīties sarunās ar nacionālsociālistiem, kas varētu atklāt viņu plānus; tādējādi Anna tiek pakļauta brutālai uzmācībai. Citiem lugas varoņiem politiskā rosība ir tikai aizsegs sakāpinātu erotisko dziņu izpausmēm;

viens no lugas tēliem – Karls – savas aizraušanās nereti maskē ar 'politiskas audzināšanas' ieganstiem. Asprātīgo un vairākkārt variēto situāciju un marionetisko varoņu vide, kā arī dialogi, kuros cildenas frāzes mijas ar primitīvu dziņu izpausmēm, palīdz Horvātam atklāt sabiedrību, kuras pārstāvji tikai šķietami iespaido notiekošo procesu virzību. Daudz lielāka nozīme ir tam, kam pieder varas un ietekmes pozīcijas. Nacionālisma slēptie draudi ir tik aktuāli tieši tādēļ, ka sabiedrībā nav spēku, kas varētu tiem pretoties; galēji pretējā spārna pārstāvjiem komunistiem būtībā ir ne mazāk agresīvas tieksmes.

Sabiedrības krīzi un draudošos sociālos procesus Ēdens fon Horvāts tēlo saistībā ar ekonomisko krīzi. Viens no Horvāta populārākajiem darbiem ir tautas luga **"Vīnes meža stāsti"** (*Geschichten aus dem Wienerwald*). Liekot darbībai norisināties Vīnes mežā, kas tradicionāli tiek izmantots atpūtai un pastaigām, rakstnieks piešķir savam darbam no ierastās tautas lugas atšķirīgu, sociāli saasinātu intonāciju. Darbības vieta ir Vīne, un lugas norises saistās ar 'klusu ielu astotajā iecirknī', kur līdzās atrodas leļļu darbnīca un miesnieka veikals. Jau skatlogos redzamie kautķermeņi un turpat līdzās esošās leļļu ķermeņu daļas it kā liecina par pragmatismu, kas nosaka veikalu īpašnieku dzīves ritmu; ironiskā kontrastā šai realitātei un arī viņa paša izturēšanās veidam ir leļļu meistara vārds – Burvju ķēniņš (*Zauberkönig*). Viņa nežēlīgi ekspluatētajai meitai Mariannai, kurai nav bijis nekādu iespēju izglītoties, dzīvē šķietami paveras tikai viena perspektīva – laulības ar kaimiņu, miesnieku Oskaru; abu saderināšanās jau notikusi.

Lugas konfliktu veido Mariannas protests pret sabiedrību, no kuras viņu atšķir intuitīva dziļa vēlēšanās dzīvot citādu, atšķirīgu dzīvi. Savu glābēju princi Marianna saskata nejauši sastaptajā vieglprātīgajā Alfrēdā. Viņas iemīlēšanās un no Oskara pilnīgi atšķirīgā, veiklā un iznesīgā Alfrēda dievināšana noved pie saišu saraušanas ar ģimeni. Kaut gan lasītājam jau pēc abu izskaidrošanās ainas, kas norisinās Vīnes mežā rīkotā piknikā, ir skaidrs, ka Alfrēds nebūs Mariannas aizstāvis grūtos brīžos, viņa emocionāli sakāpināti vēsta tēvam un agrākajam līgavainim Oskaram, ka nolēmusi dzīvi saistīt ar Alfrēdu. Viņiem piedzimst bērns, taču materiālā situācija ir kritiska, un viņi nespēj nodrošināt sev iztiku. Mariannas pūliņi mainīt Alfrēda vieglprātīgo dzīvesveidu vēl vairāk saasina attiecības. Galu galā Alfrēds viņai sagādā kaildejotājas vietu kādā lokālā, kur viņu pārsteidz tēvs ar paziņām. Izmisuma situācijā Mariannu neglābj arī vēlme izsūdzēt grēkus (garīdznieks, kam viņa Stefana katedrālē cenšas skaidrot situāciju, ir tikpat neelastīgs uzskatos kā lugā "Itāļu nakts" tēlotie politiķi). Galu galā 'astotā iecirkņa klusās ielas' kaimiņi panāk tēva un meitas sastapšanos, un ārējs izlīdzinājums pat dara iespējamas laulības ar Oskaru. Piepildās arī Oskara visai atklāti paustā vēlme – mirst Alfrēda mātes un vecāsmātes uzraudzībā nodotais Mariannas bērns, pret kuru vecāmāte izturas ar atklātu naidu. Lugas finālā Mariannas situācija šķietami līdzīga tai, kāda tā bija lugas sākumā. Atšķirīga ir vienīgi bezgala rūgtā dzīves pieredze, kas nepārprotami ļauj sajust tajā

valdošo likumu nežēlību. No despotiskā tēva Marianna tagad nonākusi tikpat despotiska vīra atkarībā.

Horvāta lugas intonācija ir krasi atšķirīga no tradicionālās tautas lugas. Romantiski laimīga konflikta atrisinājuma vietā (tas daļēji parodēts lugas finālā) tiek akcentēts realitātes skarbums. Kontrastā ar attiecību nežēlību ir gan atsevišķu šķietami tradicionālu tēlu izmantojums (ierastā Vīnes meža vide un atmosfēra, kas ir krasā pretstatā Mariannas sākotnējam asajam protestam; pilsoniskās morāles priekšstati, kas tiek vispārināti garīdznieka formulējumos un ir neadekvāti realitātei; no Bībeles un kalendāriem aizgūtie cildenie teicieni, kas aizsedz primitīvās dziņas), gan ierastie priekšstati par sociāli zemāko slāņu garīgo cildenumu, ko krasi apgāž varoņu brutalitāte.

Lugā **"Kazimirs un Karolīne"** (*Kasimir und Karoline*), kuras darbība risinās Minhenē tradicionālo alus svētku (*Oktoberfest*) laikā, personu attiecību atklāsme vēl tiešāk saistīta ar ekonomisko krīzi. Šoferis Kazimirs nule zaudējis darbu, un tas ir viens no iemesliem, kādēļ šajā dienā šķiras viņa un agrāk iemīļotās Karolīnes ceļi. Kazimirs arī pats necenšas meklēt citu izskaidrojumu viņu abu attiecību sabrukumam, kas līdzinās agonijai – lugā tēlotā vakara laikā abi varoņi vairākkārt šķiras un vairākkārt satiekas. Karolīnes izturēšanās pret citiem svētkos sastaptiem vīriešiem nepārprotami liecina, ka viens no svarīgākajiem kritērijiem viņai ir nauda un labāk nodrošinātas dzīves perspektīva. Kad neizdodas viņas mēģinājums savaldzināt augstāk stāvošus ierēdņus, Karolīne, atgriezusies no neliela izbrauciena, gatava padoties kāda mazāka, tomēr puslīdz nodrošināta bankas kalpotāja uzmācībai. Pirms tam, pārsteigusi arī Kazimiru kopā ar citu sievieti, viņa ironiski jautā: "Vai tā ir jaunā Karolīne?"[170]

Cilvēku egoisms, attiecību neslēptais cinisms un dramatiskā sociālā realitāte šajā lugā vēl asāk kontrastē ar šķietami idilliskajām svētku norisēm, pārsteigumiem un atrakcijām, ar kurām tiek uzturēta viesu jautrība.

Episkais teātris

20. un 30. gadu mijas sociālkritiskās dramaturģijas tālāka attīstība nebija iespējama Trešās impērijas apstākļos; par tās konsekventāko turpinājumu uzlūkojami Bertolta Brehta trimdas posmā tapušie darbi.

Piezīmēs lugām "Trīsgrašu opera" un "Mahagonijas pilsētas uzplaukums un noriets" meklējami Brehta *episkā teātra* teorijas aizsākumi. Komentāros "Mahagonijas pilsētai" Brehts 30. gadu sākumā konceptuāli pretstata tradicionālo jeb aristotelisko teātri un episko teātri, veidojot svarīgāko pazīmju pretstatu pārus: 1) darbība – stāstījums; 2) skatītāja iesaistīšana, aktivitātes zudums – skatītāja novērojums un

spriedums; 3) emociju izraisīšana – mudinājums uz lēmumu pieņemšanu; 4) pārdzīvojums – pasaules uzskata veidošana; 5) suģestija – argumentācija; 6) interese par darbības rezultātu – interese par darbības gaitu; 7) attīstība – montāža; 8) jūtas – prāts.

Brehta uzskatu patoss, kas pakāpeniski nostiprinās ideoloģiskās cīņas apstākļos, vērsts uz atbildības lauka paplašinājumu; viņš uzskata, ka cilvēka rīcība analizējama un vērtējama ne tikai konkrētās sadzīves situācijas ietvaros, kā tas notiek tradicionālajā drāmā, bet izvirzāms jautājums par attieksmi pret sabiedrību kopumā un iespējām mainīt tās attīstību. Tendence iesaistīt publiku diskusijās par lugās skartajām problēmām ir tipiska jau Brehta 30. gadu sākumā tapušajās didaktiskajās lugās (*Lehrstücke*). Brehts uzskata, ka laikmetīgais teātris vairs nevar balstīties uz raksturiem, bet gan sabiedrības mehānismu izziņu.

Teorijas vispārinājumu pēc vairākām citām publikācijām sniedz 1948. gadā publicētais manifests "Mazais organons teātrim". Šeit teorētiski pamatots atsvešinājuma efekts, ar kuru distancēt skatītājus no skatuves notikumiem. Tam ir četri mērķi: a) zināmo parādīt neparastā veidā; b) ļaut publikai pazīstamas parādības ieraudzīt jaunā aspektā; c) uzsvērt tēloto parādību vēsturisko konkrētību; d) uzsvērt, ka visas situācijas iespējams pārveidot. Aktierim lomas gaitā, bet it īpaši izpildot dziesmas (songus), jāspēj gan atveidot konkrēto raksturu, gan paraudzīties uz to no malas.

Brehts savu teoriju sintezē no jau agrāk izvirzītu ideju atsevišķiem aspektiem. Pirmkārt, te minams K. Marksa atsvešināšanās (*Entfremdung*) jēdziens, kam ir sociāla slodze. Otrkārt, krievu formālās skolas pārstāvja V. Šklovska atsvešināšanas paņēmiena princips, kas ir estētisks paņēmiens, lai distancēti paraudzītos uz tekstu.

Būtisks ir teorētiski apzināto principu pielietojums drāmas praksē. Neraugoties uz atrautību no teātra procesiem, kas ir raksturīga Brehta trimdai Eiropā (no 1933. līdz 1941. gadam) un Amerikas Savienotajās Valstīs (no 1941. līdz 1947. gadam), viņš cenšas eksperimentēt gan ar dažādām sociālā patosa izpausmes iespējām, gan lugu žanriem. Rakstnieka 30. un 40. gadu lugās pārstāvēti visi šim laikmetam raksturīgie drāmas žanri – laikmeta hronika ("Trešās impērijas bailes un posts"; "Kuražas māte un viņas bērni"), komēdija ("Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati"), parabola ("Krietnais cilvēks no Sečuānas"), vēsturiska luga ("Galileja dzīve").

Kopš 30. gadu beigām atklātībā pakāpeniski parādās lugas **"Trešās impērijas bailes un posts"** (*Furcht und Elend des III. Reiches*) atsevišķas ainas. Šo lugu Brehts veidojis kā epizožu virkni, kas atklāj nacionālsociālisma metastāzes visos sabiedrības slāņos un tuvāko cilvēku attiecībās; notikumi aptver laika posmu no 1933. līdz 1938. gadam.

Materiālus lugai Brehts ar Margarētes Štefinas atbalstu vācis jau kopš emigrācijas sākuma, atzīmējot no preses un citām liecībām pieejamas ikdienas situācijas, kas raksturo šī laikmeta sadzīvi Vācijā. Konkrētu ainu izveide aizsākusies 1937. gadā; līdz 1938. gada jūnijam ir sagatavots eksemplārs, kurā ir 27 ainas un kurš tiek

iesniegts Malika apgādam Londonā. Ir saglabājies teksta aplauzums, taču saspringtās politiskās situācijas dēļ Brehta izteikti antifašistiskās ainas kā vienots izdevums netiek publicētas. (Rakstnieka sākotnējā iecere atjaunota tikai viņa Rakstu 4. sējumā, kas publicēts 1988. gadā.)

No lugas teksta parādās atsevišķi fragmenti, kas tiek publicēti Maskavā (viena epizode 1938. gadā, 13 ainu publikācija grāmatā 1941. gadā), bet 1944. un 1945. gadā Ņujorkā. Astoņas ainas pirmo reizi uzvestas vācu emigrantu trupas izrādē Parīzē 1938. gadā, vēlāk arī citās trupās. Neraugoties uz nepilnīgo priekšstatu, kāds rodas pēc atsevišķu teksta fragmentu iepazīšanas, Brehta darbs, pirmām kārtām tā politiskais saturs, izpelnās ievērību un atsaucību.

Precīzi raksturojot baiļu un izmisuma atmosfēru, kas arvien vairāk pārņem totalitārās sabiedrības upurus, viņu neziņu par rītdienu un pastāvīgo nedrošību pat ģimenes lokā, Brehts šajā darbā vienlaikus risina vairākus interesantus mākslinieciskus uzdevumus.

Pirmkārt, skatuviskās prasības, ko izvirza teksti, ir visai minimālas; lielākoties darbība norisinās iekštelpās, ko apdzīvo strādnieki. Šķietami elementārais noformējums, ainu lakonisms ir piemērots teātriem, kam nav pastāvīgu telpu un kas izrādes sagatavo pieticīgos apstākļos. Šī iezīme raksturo arī latviešu trimdas teātri posmā pēc Otrā pasaules kara; par vienu no raksturīgākajiem kļūst Mārtiņa Zīverta mērķtiecīgi koptais kamerlugas žanrs.

Otrkārt, savdabīga ir sižetiski nesaistīto epizožu struktūra, ko vieno tikai kopēja atmosfēra. Brehts katru ainu ievada ar īsu komentāru dzejā, kas raksturo darbības motīvus; režisora uzdevums ir saistīt savstarpējās ainas vienotā norišu plūdumā.

Treškārt, vairākās epizodēs ("Krīta krusts", "Sieva žīdiete") mērķtiecīgi apvienota tiešā darbība ar episkajam teātrim ļoti būtisko norišu atrādīšanas un komentāra principu. Ainā "Sieva žīdiete" tēlots, kā sieva, gatavojoties atstāt savas mājas, lai neapdraudētu vīra mediķa karjeru, pirms aizbraukšanas kravā somas un vienlaikus vairākos variantos izmēģina runu, ar kuru atvadīties no vīra; korektu neitralitāti aizvien vairāk aizstāj rūgtums par stāvokli, kādā viņu nostādījusi politiskā situācija, galu galā ietekmējot arī attiecības ar vīru. Kad viņš parādās, izskaidrošanās izrādās neiespējama – abi jau krietni iepriekš sapratuši, ka situācijas vienīgais risinājums ir sievas bēgšana; apkārt valdošā ideoloģija ielauzusies arī viņu ģimenes dzīvē, padarot patiesu saprašanos neiespējamu un saziņai atstājot vienīgi īsas frāzes. Savukārt epizodē "Krīta krusts" esesietis provocē strādnieku izteikt nosodījumu valdošajai iekārtai, lai parādītu, cik veikli var cilvēku apzīmogot, uzsitot tam pa muguru ar plaukstu, kurā iezīmēts krīta krusts. Dialogā strādnieks pamazām sāk atļauties izteikt kritiskus spriedumus, atstāstot tos kā citu cilvēku izteiktus viedokļus. Šī situācija ļauj pielietot aktiera tehniku, ko Brehts aprakstījis apcerē "Ielas situācija": aina tiek atveidota pēc atstāstījuma principa. To labi atklāj strādnieka monologa fragments, kurā viņš atstāsta sarunu ar kādu sievieti: "Veikalā viņi

saka: biedrene, sviesta šodien nav, vai negribat lielgabalu? Dodiet šurp, es saku, viņa saka. Es saku: kam tad lielgabalus, māmulīt? Tukšam kuņģim? Nē, viņa saka, ja jau man jābadojas, tad viss jānoslauka no zemes, visa tā cūcība (*Geschmeiß*) ar Hitleru priekšgalā... ko tad, es saku, ko tad, es sašutis (*entsetzt*) saucu... ar Hitleru priekšgalā mēs arī Franciju uzvarēsim, viņa saka."[171]

Gan atsevišķo ainu lakonisms, gan situāciju atstāstījums un distancēts komentārs ir estētiski paņēmieni, ko Brehts tālāk attīsta un pilnveido savā dramaturģijā. 40. gadu sākumā atklātībā parādās arī vairāki citi Brehta teksti, kuru pilnskanīgu interpretāciju posmā pēc Otrā pasaules kara sniedz Berlīnes ansambļa veidotās izrādes Austrumberlīnē.

Hronikā "Kuražas māte un viņas bērni" (*Mutter Courage und ihre Kinder,* 1941) uz vēstures līdzības pamata atklājas rakstnieka uzskats, ka vienkāršā cilvēka vēlme izvairīties no lielajām politiskajām norisēm, vēl vairāk, juku laikos vairot individuālo labumu, ir tikai ilūzija. Lugas darbība notiek 17. gadsimtā Trīsdesmitgadu kara laikā dažādās vietās, centrā aizvien paturot kara tirgotājas un spekulantes – Kuražas mātes likteni; šajā raksturā apbrīnojami apvienojas cinisms un aprobežotība ar cildenumu un mātes mīlestību. Viņu nodarbina ne tikai viņa pati un viņas pielūdzēji (mācītājs un pavārs), bet arī kurlmēmās meitas liktenis. Un vienlaikus Brehts spoži fiksē traģisku nolemtību, traģisku trajektoriju (un tās neizbēgamību), kas raksturo viņa varones ceļu cauri karam un bērnu nāvi. Lugas princips – caur viena nomaļus stāvoša cilvēka likteni atklāt visu kara un sabiedrības krīzes traģiku. Brehts lugā izmantojis daudzus drāmas tradicionālos elementus; ainu virkne veido vienotu sižetisku vēstījumu. Taču vēstījuma patoss ir ārpus notikumu ietvariem, pārsniedz tos, mudinot arī skatītāju intelektuālai analīzei un kritiskiem secinājumiem.

Sabiedrības problēmas, pēc Brehta šīlaika uzskata, lielā mērā skaidrojamas ar faktu, ka krietnie cilvēki allaž jūtas izolēti. Viņi spiesti ieņemt aizsargpozīcijas, jo citādi ļaunums un cinisms, kas saindē visus eksistences līmeņus, ielaužas arī viņu personības būtībā. Tāpēc Brehts rada interesantas duālas personības, kas pa daļai eksistē kā labās personas, bet nereti spiestas arī darīt sliktus darbus. Raksturīgākais piemērs Brehta dramaturģijā ir parabola "Krietnais cilvēks no Sečuānas" (*Der gute Mensch von Sezuan,* 1943).

Vēsturiskās lugas būtisks piemērs ir Brehta drāma "Galileja dzīve" (*Leben des Galilei,* 1943), kas vairākās teksta redakcijās tapusi no 30. gadu otrās puses līdz 50. gadu vidum. Darbā analizēta situācija, kad lielas idejas un spēcīga personība konfrontēta ar nelabvēlīgu un naidīgu novērtējumu savā laikmetā. Lugā Brehts uzdod jautājumu, ciktāl ir iespējami personības kompromisi ar laiku, nezaudējot sevi, un ciktāl piemērošanās pazudina lugas varoni astronomu Galileju kā izcilu zinātnieku. Pēc publiskas atteikšanās no savas mācības Galilejs slepus turpina darbu, bet uz savu rīcību pats raugās kritiski. Brehts nenosoda un neattaisno varoni; tomēr viņš akcentē būtisku domu, ka sabiedriskā rezonanse nesaraujami saistīta ar

individuālo gandarījumu, kas saistīts ar tā tapšanas procesu. Pirms Galileja atteikšanās astronomija nonākusi pat līdz tirgus laukumiem, un tai var būt milzīgs iespaids sabiedrībā; Galileja atteikšanās no savu vārdu patiesības šo iespēju degradē.

Kopš 20. gadu beigām līdz pat 50. gadiem tieši Brehta darbība iezīmē nozīmīgākos sasniegumus, kas drāmas žanrā gūti gan trimdā, gan pašā Vācijā. Neraugoties uz to, ka dzimtenē palikušajiem vācu rakstniekiem arī nacisma periodā ir pieejami labi profesionāli teātri un dramaturģijas attīstība tiek uzskatīta par atbalstāmu, mākslinieciski paliekošus rezultātus sasniegt neļauj sašaurinātais iztirzājumam atļauto tēmu loks, kā arī ideoloģiskās propagandas prasības.

---

[1] *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung. – München: Verlag C.H. Beck, 1984. – S. 69.

[2] Citēts pēc: *Schulz G.* Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus // *Grimm R.* Deutsche Dramentheorien. – B. II. – Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981. [3. Aufl.] – S. 95.

[3] *Meyer T.* Das naturalistische Drama // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890 – 1918. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. – S. 64.

[4] *Schulz G.* Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus. – S. 97.

[5] Sk.: *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. – S. 48–51.

[6] "Brīvās skatuves" darbība Paula Šlentera (1894–1898; divi uzvedumi) un Ludviga Fuldas (1898–1901; trīs uzvedumi) vadības laikā savu nozīmi zaudē. Pēc "Brīvās skatuves" parauga 1890. gadā tiek dibināta "Brīvā tautas skatuve" (*Freie Volksbühne*) Bruno Villes vadībā, kas virzīta uz strādnieku auditorijas ieinteresēšanu. Pēc konfliktiem biedrības veidošanās procesā Ville biedrību atstāj un dibina "Jauno brīvo tautas skatuvi" (*Neue Freie Volksbühne*), kuru sekmīgi vada daudzus gadus. Abos šajos teātros arī izrādītas jauno vācu autoru lugas, un publikas reakcija nereti ir visai atšķirīga no tās, kāda valda "Brīvās skatuves" pilsoniskajā auditorijā.

[7] *Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von* Papa Hamlet, *zugeeignet, in freudiger anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung. – Erkner, den 8. Juli 1889, Gerhart Hauptmann.*

[8] Citēts pēc: *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1980. – S. 141.

[9] Šī situācija ārēji ļoti līdzinās tai, kas tēlota Strindberga romānā "Hēmsalieši".

[10] Sk.: *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. – S. 70.

[11] *Hauptmann G.* Die Kunst des Dramas. – Berlin: Propyläen Verlag, 1963. – S. 176.

[12] Sk.: *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. – S. 144–149.

[13] Sk.: *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. – S. 73, 74.

[14] Komentāru šajā jautājumā sk.: *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. – S. 72.

[15] *Schulz G.* Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus. – S. 413–417.

[16] Sk.: *Kalnačs B.* Modernās drāmas aizsākumi. – Liepāja: LPA, 2001. – 6., 7. lpp.

[17] *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. – S. 142, 143.

[18] *Meyer T.* Das naturalistische Drama // *Mix Y. G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 66, 67.

[19] *Die schlesischen Weber* (1844). Dīseldorfas mākslas muzejā.

[20] G. Hauptmaņa galvenie avoti ir Alfrēda Cimermaņa studija "Audēju aroda uzplaukums un

pagrimums Silēzijā" (*Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien*, 1885) un Vilhelma Volfa studija "Nabadzība un dumpis Silēzijā" (*Das Elend und der Aufruhr in Schlesien;* grām: *Deutsches Bürgerbuch für 1845*). Par Hauptmaņa ierosmes avotiem sk.: *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. – S. 77–81.

[21] Šis detalizētās izpētes princips visai zīmīgs naturālisma mākslai. Līdzīgi, piemēram, Maskavas Dailes teātra trupa, vācot materiālus Tolstoja drāmas "Tumsības vara" uzvedumam, detalizēti iepazīstas ar zemnieku dzīves apstākļiem Krievijā.

[22] Sīkāk par to: *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. – S. 78–82.

[23] *Hauptmanis G.* Drāmas. – Rīga: Liesma, 1984. – 375. lpp.

[24] Sk.: *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. – S. 119.

[25] Par Volfa kundzes prototipu sīkāk sk.: *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. – S. 192–200. Līdzīga attieksme pret realitātē novērotām personām ir arī citu tālaika autoru darbos. Piemēram var minēt ar Lauras Kjeleres dzīvi saistītos motīvus, kas izmantoti Noras tēlā H. Ibsena lugā "Leļļu nams". Par to sk.: *Kalnačs B.* Ibsena zīmē. – Rīga: Zinātne, 2000. – 44., 45. lpp.

[26] *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. – S. 164–167; *Seehaus G.* Frank Wedekind. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974. – S. 34–40.

[27] Šī teksta salīdzinājumu ar J. Pētersona lugu "Sastingušās dvēseles" (1909) sk.: *Kalnačs B.* Jūlijs Pētersons – vērotājs laikmetu maiņās. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1996. – 23.–27. lpp.

[28] *Hauptmann G.* Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans-Egon Hass. – B. XI. – Darmstadt: Verlag Ullstein, 1974. – S. 503.

[29] Sk.: *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. – S. 170, 171.

[30] *Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben. – Hauptmann G.* Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans-Egon Hass. – B. I. – Darmstadt: Verlag Ullstein, 1966. – S. 168.

[31] Zīmīga paralēle te veidojas ar Strindberga romānu "Nelgas atzīšanās".

[32] *Ibart H.* "Bilddenken" im dramatischen Frühwerk Gerhart Hauptmanns. – Frankfurt/Main: Peter Lang, 1998. – S. 225–228.

[33] Viens no Hauptmanim tuvākajiem literārajiem tēliem ir Šekspīra Hamlets.

[34] *Ibart H.* "Bilddenken" im dramatischen Frühwerk Gerhart Hauptmanns. – S. 214, 215.

[35] Sk.: *Turpat.* – 235.–238. lpp.

[36] *Nietzsche F.* Jenseits von Gut und Böse // *Nietzsche F.* Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von *G. Colli* und *M. Montinari.* – Abt. VI. – B. 2. – München: Walter de Gruyter & Co, 1968. – S. 128.

[37] Tēlota Frīdrihshāgenas ainava ar Mīgeles ezeru (*Müggelsee*).

[38] Sal.: *Requardt W., Machatzke M.* Gerhart Hauptmann und Erkner. – S. 170–173; *Ibart H.* "Bilddenken" im dramatischen Frühwerk Gerhart Hauptmanns. – S. 240, 241. Helga Ibarta vilciena tēlā saskata arī Johannesa un Annas nepiepildīto erotisko attiecību simbolizāciju.

[39] *Ibart H.* "Bilddenken" im dramatischen Frühwerk Gerhart Hauptmanns. – S. 221, 222.

[40] Turpat. – 241. lpp.

[41] Sīkāk par to: *Kalnačs B.* Piezīme par Mārtiņa Zīverta "Varu" // Karogs. – 1993. – Nr. 6. – 192.–194. lpp.

[42] *Schorske C.* Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siécle. – München: Piper, 1997. – S. 10.

[43] *Perlmann M. L.* Arthur Schnitzler. – Stuttgart: J. B. Metzer, 1987. – S. 33.

[44] Turpat. – 34. lpp.

[45] Šis viencēliens nav iekļauts vēlākajā pabeigtajā viencēlienu virknē, ko veido septiņi darbi.

[46] *Perlmann M. L.* Arthur Schnitzler. – S. 32–34.

[47] Sal.: *Vinçon H.* Einakter und kleine Dramen // *Mix Y.-G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. – S. 367–380.

[48] Latviešu teātrī arī ar nosaukumu "Zaļais papagailis".

[49] *Perlmann M. L.* Arthur Schnitzler. – S. 57.

[50] *Die Frage an das Schicksal, Weihnachtseinkäufe, Episode, Denksteine, Abschiedssouper, Agonie, Anatols Hochzeitsmorgen.* Pēdējai ainai ir alternatīva versija "Anatola neprāts" – *Anatols Größenwahn.*

[51] *Schnitzler A.* Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke. – B. I. – Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1981. – S. 85.

[52] *Leichtsinniger Melancholiker.*

[53] *Süße Mädel.*

[54] Sk.: *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 8. – Wege in die Moderne 1890–1918. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. (2. Aufl.) – S. 243.

[55] Šo stilistisko paņēmienu savā dramaturģijā vēlāk bieži un produktīvi izmantojis Ēdens fon Horvāts.

[56] *Hauptmann G.* Italienische Reise 1897. Tagebuchaufzeichnungen. Hrsg. von M. Machatzke. – Berlin: Propyläen, 1976. – S. 95. (13.3.1897.)

[57] Oriģinālnosaukumam ir atšķirīgas variācijas: *Hannele Matterns Himmelfahrt* (pirmizdevumā 1893. gadā); *Hanneles Himmelfahrt; Hannele.* – Sal.: *Hoefert S.* Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns. – B. I. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1986. – S. 55.

[58] *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann. – S. 156. Šprengels norāda, ka, pirmo reizi sastopot Rūtiņu, Indriķis viņu uzrunā: 'pasaka'. (*Du bist das Märchen! Märchen, küsse mich! – Hauptmann G.* Sämtliche Werke. – B. I. – S. 772.)

[59] *Hauptmanis G.* Nogrimušais zvans // J. Raiņa tulkojumi. Pasaules dramaturģija. – Rīga: Zinātne, 1989. – 1. sēj. – 32. lpp.

[60] *Žmegač V.* (Hg.) Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. B. II/2. – Weinheim: Atheneum Verlag, 1995. (4.Aufl.) – S. 284, 285.

[61] Einmal *darf eine Frau / so sein wie ich jetzt war. – Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke. – Gedichte. Dramen I. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. – S. 359.

[62] *Schorske C. E.* Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siécle. – S. 15.

[63] Citēts no: *Mayer M.* Hugo von Hofmannsthal. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993. – S. 33.

[64] *Das gestern lügt, und nur das Heut ist wahr! – Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Gedichte. Dramen I. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. – S. 218.

[65] *Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein, / Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen: / Es i s t, so lang wir wissen, daß es w a r.* – Turpat. – 242. lpp.

[66] *Schorske C. E.* Wien. – S. 17.

[67] Sk.: *Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke. Gedichte. Dramen I. – S. 632.

[68] *Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!* – Turpat. – 297. lpp.

[69] *Mayer M.* Hugo von Hofmannsthal. – S. 46.

[70] Sk.: Turpat. – 59. lpp.

[71] *Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höhst persönlich. – Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke. – Reden und Aufsätze I. 1891 – 1913. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. – S. 505.

[72] Sk.: *Hermand J.* Depravierter Idealismus. Dramentheorie um die Jahrhundertwende // *Grimm R.* (Hrsg.) Deutsche Dramentheorien. – B. II. – Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981. (3. Aufl.) – S. 111–128.

[73] Turpat. – 111. lpp.

[74] Citēts pēc: *Wedekind F.* Werke. Kritische Studienausgabe. – B. II. – Hrsg. von M. Baum und R. Kieser. – Darmstadt: Häusser-media, 2000. – S. 865.

[75] *Seehaus G.* Frank Wedekind. – Reinbek bei Hamburg: Rowohl, 1993. (6. Aufl.) – S. 48.

[76] Turpat. – 48. lpp.

[77] Sapulces protokola fragmentus sk.: *Wedekind F.* Werke. Kritische Studienausgabe. – B. II. – S. 887–891.

[78] *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. (2. Aufl.) – B. 1. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1979. – S. 330.

[79] *Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Fliegentod, Sonnenstich.* – Pērtiķtauks, Sprungulresns, Badajosta, Kaullūzums, Pārpratums, Mušunāve, Saulesdūriens.

[80] *Seehaus G.* Frank Wedekind. – S. 55, 56.

[81] *Wedekind F.* Werke. Kritische Studienausgabe. – B. II. – S. 936.

[82] Turpat. – 915. lpp.

[83] Turpat. – 858. lpp.

[84] *Wedekind F.* Werke. Kritische Studienausgabe. – B. III/2. – Hrsg. von H. Vinçon. – Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1996. – S. 979.

[85] Turpat. – 978. lpp.

[86] Turpat. – 980. lpp.

[87] Zolā romāna "Nana" (1880) varone bieži uzlūkota par vienu no Vēdekinda radītās Lulu priekštecēm.

[88] *Wedekind F.* Werke. Kritische Studienausgabe. – B. III/2. – S. 1130.

[89] Turpat. – 980. lpp.

[90] Turpat. – 1119. lpp.

[91] Turpat. – 1123. lpp.

[92] *Wedekind F.* Werke. Kritische Studienausgabe. – B. IV / Hrsg. von E. Austermühl. – Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1994. – S. 413.

[93] Turpat. – 464.–467., 491. lpp.

[94] Turpat. – 722. lpp.

[95] Turpat. – 461., 726. lpp.

[96] Turpat. – 521., 522. lpp.

[97] Turpat. – 442. lpp.

[98] Turpat. – 561. lpp.

[99] Turpat. – 532., 533. lpp.

[100] Turpat. – 528. lpp.

[101] Turpat. – 446. lpp.

[102] Turpat. – 523. lpp.

[103] Sk.: *Denkler H.* Das Drama des Expressionismus. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. S. 27–52.

[104] *Kuhns D. F.* German Expressionist Theatre. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 80–89. Šeit: 84. lpp.

[105] Turpat. – 87. lpp.

[106] Sk.: *Vietta S., Kemper H.-G.* Expressionismus. (6. Aufl.) – München: Wilhelm Fink Verlag, 1997. – S. 86.

[107] Sal.: *Žmegač V.* (Hrsg.). Geschichte der deutschen Literatur: Vom 18. Jahrhundert bis zum Gegenwart. – B. II/2. – Weinheim: Beltz Atheneum Verlag, 1995. – S. 467.

[108] *Anz T.* Literatur des Expressionismus. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002.

[109] Sk.: *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – S. 12–18.

[110] Hören Sie doch: es wird / Das Herz der Kunst: aus allen Ländern strömen / Die Menschen alle an die heilende Stätte / Zur Heiligung, nicht nur ein kleines Häuflein / Erlesener! – *Sorge R.* Der Bettler. Eine Dramatische Sendung. – Berlin: S. Fischer Verlag, 1928. – S. 48. (Atdz. V. Bisenieks.)

[111] Kritika tajā saskatījusi F. Vēdekinda personības iezīmes.

[112] Zīmīgs ir Dēla divdesmit gadu vecums – viņš ir pieaudzis, bet ne pilngadīgs.

[113] *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – S. 58.

[114] Sk.: *Vietta S., Kemper H.-G.* Expressionismus. – S. 84.

[115] Sk.: *Furness R. S.* Expressionism. – London: Methuen, 1973. – P. 56, 57.

[116] Sk.: *Vietta S., Kemper H.-G.* Expressionismus. – S. 86–88.

[117] Turpat. – 23. lpp.

[118] Turpat. – 93. lpp.

[119] *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – S. 190.

[120] Samočinā (*Samotschin*) pie Brombergas.

[121] Nun, ihr Brüder, rufe ich euch zu: Marschiert! Marschiert am lichten Tag! Nun geht hin zu den Machthabern und kündet ihnen mit brausenden Orgelstimmen, dass ihre Macht ein truggebilde sei. Geht hin zu den Soldaten, sie sollen ihre Schwerter zu Pflugscharen schmieden. Geht hin zu den Reichen und zeigt ihnen ihr Herz, das ein Schutthaufen ward. Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme, Verirrte. Aber zertrümmert die Burgen, zertrümmert lachend die falschen Burgen, gebaut aus Schlacke, aus ausgedörrter Schlacke. Marschiert – marschiert am lichten Tag. Brüder, recket zermarterte Hand / Flammender freudiger Ton! / Schreite durch unser freies Land / Revolution! Revolution! – *Toller E.* Die Wandlung. – Potsdam: Gustav Kiepenhauer Verlag, 1922. – S. 93, 94. (Atdz. V. Bisenieks.)

[122] Turpat. – 6. lpp.

[123] Der Namenlose. Die Masse gilt und nicht der Mensch. / Du bist unsre Heldin, unsre Führerin. / Ein jeder trägt die Krankheit seiner Herkunft, / Du die bürgerlichen Male: / Selbstbetrug und Schwäche. Die Frau. Du liebst die Menschen nicht. / Der Namenlose. Die Lehre über alles! / Ich liebe die Künftigen! Die Frau. Der Mensch über alles! / [..] Höre: kein Mensch darf Menschen töten / Um einer Sache willen. /Unheilig jede Sache, dies verlangt. / Wer Menschenblut um seinetwillen fordert, / Ist Moloch: / Gott war Moloch. / Staat war Moloch. / Masse war Moloch. – *Toller E.* Masse – Mensch. – Potsdam: Gustav Kiepenhauer Verlag, 1922. – S. 76, 77. (Atdz. V. Bisenieks.)

[124] Die Frau. Du lebtest gestern. / Du lebst heute. / Und bist morgen tot. / Ich aber werde ewig. / Von Kreis zu Kreis, / Von Wende zu Wende, / Und einst werde ich / Reiner, / Schuldloser, / Menscheit / Sein. – Turpat. – 78. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[125] Pirmajā izdevumā luga publicēta ar virsrakstu "Vācu Hinkemans" (*Der deutsche Hinkemann*).

[126] Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben. – *Toller E.* Ausgewählte Schriften. – Berlin: Verlag Volk und Welt, 1961. – S. 168.

[127] *Immergleich, Singegott, Unbeschwert.*

[128] *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – S. 199, 200.

[129] *Fischer-Lichte E.* Kurze Geschichte des deutschen Theaters. (2. Aufl.) – Tübingen; Basel: A. Francke Verlag, 1999. – S. 317, 318.

[130] *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – S. 65.

[131] Varoņu uzvārds ir *Fessel;* vācu valodā – važas.

[132] Ich hab genug von dir / Ich hab genug von allem / Geh deinen Mann begraben du bist alt / Ich bin jung aber / Ich kenn dich nicht / Ich bin frei. – *Bronnen A.* Vatermord. – Berlin: S. Fischer Verlag, 1920. – S. 80.

[133] Sk.: *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – S. 64.

[134] Par to sīkāk sk.: *Bronnen A.* Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975. (2. Aufl.)

[135] Zīmīgi kādā lugas sākotnējā varianta ainā Bāls modina savu draugu ar sajūsmināțu saucienu, ka sacerējis dzejoli; vēlākā variantā 'dzejolis' (*das Gedicht*) aizstāts vienkārši ar 'tas te' (*das da*). Sk.: *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – S. 259.

[136] Sk.: *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 1. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1989. – S. 510, 511, 536.

[137] Turpat. – 102. lpp.

[138] *Lebenslauf des Mannes Baal.*

[139] *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 1. – S. 586.

[140] Turpat. – 438. lpp.

[141] Turpat. – 557. lpp.

[142] Līdzīga abstrakcija kā ekspresionistu uzvedumos atklājās vides skatuviskajā veidolā. Lugas pirmuzvedumā sienas norobežoja apmēram divus metrus augsti aizslietņi, virs kuriem pavērās it kā ar bērna roku zīmēta pilsētas ainava.

[143] Kragler. Jetzt bin ich gekommen. Murk. Wer hat dir geschreien? Kragler. Jetzt bin ich da! Murk. Schwein! Anna. Du sei nu still. Kragler duckt sich. Murk. Räuber! Kragler lautlos: Dieb! Murk. Gespenst! Kragler. Geben Sie Obacht! – *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 1. – S. 200.

[144] Turpat. – 209. lpp.

[145] Turpat. – 203. lpp.

[146] *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 2. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1989. – S. 95.

[147] Begbika, kura visur seko karaspēka kustībām un iedzīvojas militāro notikumu rezultātā, uzskatāma par Kuražas mātes tipāža aizsākumu Brehta da̦radē; šis tēls darbojas arī lugā "Mahagonijas pilsētas uzplaukums un noriets".

[148] Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert / Ohne daß er irgend etwas dabei verliert. – *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 2. – S. 123.

[149] Turpat. – 410. lpp.

[150] Sk.: *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – S. 289–296.

[151] *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 2. – S. 409.

[152] *Vielleicht hätte ich die Gesellschaft, die es darstellt, die österreichische aristokratische Gesellschaft, nie mit so viel Liebe in ihrem Charme und ihrer Qualität darstellen können als in dem historischen Augenblick, wo sie, die bis vor kurzem eine Gelegenheit, ja eine Macht war, sich leise u. geisterhaft ins Nichts auflöst, wie ein übriggebliebenes Nebelwölkchen am Morgen.* – Citēts pēc: *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik. 1918–1933. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. – S. 302.

[153] *Mayer M.* Hugo von Hofmannsthal. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993. – S. 91.

[154] *Volke W.* Hofmannsthal. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. (17. Aufl.) – S. 131.

[155] *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke. Dramen IV. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. – S. 429.

[156] Turpat. – 439. lpp.

[157] Turpat.

[158] *Mennemeier F. N.* Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – S. 255.

[159] Turpat.– 279.–288. lpp.

[160] Turpat. – 284. lpp.

[161] Sk.: *Fischer-Lichte E.* Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – S. 359.

[162] Brehta iestudēto uzvedumu sarakstu sk.: *Fischer-Lichte E.* Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – S. 489.

[163] *Fuegi J.* Brecht @ Co. – Berlin: Ullstein, 1999. – S. 186–197. – Kļūdains ir dažviet minētais apgalvojums, ka uzveduma pirmizrādē Anna Lācis it kā spēlējusi titullomu.

[164] Sk.: *Fischer-Lichte E.* Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – S. 347–372.

[165] Sk.: *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 2. – S. 440. Brehts arī atzīst, ka viņa 625 dzejas teksta rindās ietilpstot 25 no atdzejotāja Ammera pārņemtas rindas, bet sevi attaisno ar 'vieglprātību' (*Laxheit*) attiecībā uz intelektuālo īpašumu. Precīzāk gan būtu teikt, ka šāds tekstu pārņēmums un to organisks ieplūdinājums jaunā teksta masīvā raksturo Brehtam tipisko spēju adaptēt citu autoru devumu savu literāro darbu novatoriskam veidojumam.

[166] Sākotnēji jau 1927. gadā tiek veidota dziesmu spēle "Mahagonija", kuras pamatā līdzīga ideja, bet salīdzinājumā ar vēlāko tekstu šis darbs uzskatāms tikai par pirmo aizmetni. *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 2. – S. 447–455.

[167] Sk.: *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik. 1918 – 1933. – S. 303.

[168] *Horvath von Ö.* Gesammelte Werke I. – Stücke 1920–1930. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. – S. 526.

[169] *Leiß I., Stadler H.* Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik. 1918–1933. – S. 310, 311.

[170] *Horvath von Ö.* Gesammelte Werke II. – Stücke 1931–1933. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. – S. 323.

[171] *Brecht B.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Stücke 4. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1988. – S. 354.

Māra Grudule

VĀCBALTIEŠU LITERATŪRA (1890–1939)

Ar terminu *vācbaltiešu literatūra* tradicionāli apzīmē rakstniecību, kuras radītāji ir Baltijas – tagadējās Latvijas, Lietuvas un Igaunijas – teritorijā dzimušie un skolojušies vācieši. Tomēr turpmāk ar šo terminu tiks apzīmēta literatūra, kuras autori ir Latvijā (mūsdienu izpratnē), galvenokārt Kurzemē un Vidzemē, dzimušie *vācieši*, kas sacerējuši *daiļdarbus vācu valodā*. Kā Baltijas vāciešu literatūra – no vienas puses – tā atspoguļo vācu rakstniecības attīstības tendences un tātad ir piederīga vācu literatūrai. Bet – no otras puses – kā rakstniecība, kuras autori ir Baltijas iedzīvotāji, tā atspoguļo nelielas kopienas literatūrai raksturīgas iezīmes. Pirmkārt, tā ir izteikti pašapliecinoša: daudz autobiogrāfisku darbu, daudz mākslinieciski viduvēju vai pat vāju publikāciju; daudz rakstītāju, maz rakstnieku. Otrkārt, tā ir cieši saistīta ar vietējo vēsturisko apstākļu atspoguļojumu. Treškārt, tā kā līdz pat 19. gadsimta beigām vācietis, tāpat kā latvietis, nozīmē ne tikai nacionalitāti, bet arī piederību noteiktai sabiedrības kārtai,[1] vācbaltiešu literatūrai gandrīz nekādu savstarpēju ietekmju ar latviešu literatūru nav. Ceturtkārt, no Baltijā runātās vācu valodas viedokļa tai ir noteiktas lingvistiskas iezīmes.[2]

Vācbaltiešu literatūras pirmsākumi saistāmi ar 13. gadsimtu, vācu nostiprināšanos Baltijā un savas kultūras, tai skaitā rakstniecības sākumu. Tomēr ir izteikti arī citi viedokļi. Tā, piemēram, pēc vēsturnieka un literatūrpētnieka Heinriha Boses uzskatiem, tās sākumi saistāmi tikai ar 16. gadsimtu un Baltazara Rusova hroniku.[3]

Uz jautājumu, vai vācbaltiešu literatūras attīstības process ir beidzies, vienotas atbildes nav. Literatūrpētnieks Valters Neimanis atzīst, ka tas noticis jau 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs, kad jaunās paaudzes vācbaltieši, beiguši augstskolas ne vairs Baltijā (1889. gadā sākas Tērbatas universitātes pārkrievošana, pēc četriem gadiem tiek pārkrievots arī Rīgas Politehnikums), bet Vācijā un Austrijā – Berlīnē, Heidelbergā, Freiburgā, Minhenē, Vīnē, daži arī Krievijā – Maskavā un Pēterburgā, apmetas uz dzīvi Rietumeiropā, uz neilgu laiku, galvenokārt kā publicisti, atgriežas dzimtenē un otrās desmitgades beigās aizceļo pavisam.[4] Tomēr, tāpat kā precīzi nav nosakāma vācbaltiešu literatūras sākotne, arī tās beigas pagaidām nav datējamas.

Nozīmīgi vācbaltiešu daiļdarbi top ne tikai 30. gados, bet arī pēc Otrā pasaules kara, piemēram, dzimtenes mīlestības un ilgu cauraustā Ģertrūdes Brinkenas dzeja un Vernera Bergengrīna romāni. Turklāt notiek aktīva kultūrvēsturiskā mantojuma apzināšana – tiek publicētas monogrāfijas, dokumentāli apcerējumi, vēstuļu izlases u. tml. Pēc 1920. gada ārpus Baltijas tapušie vācbaltiešu daiļdarbi ir uzskatāmi par emigrācijas literatūru. Vācbaltiešiem izceļojot un zaudējot jebkādas cerības uz atgriešanos, jaunās paaudzes asimilācija un integrācija patiešām ir ļoti strauja. Tomēr pēdējais punkts nav liekams, kamēr vēl ir dzīvs kaut viens rakstnieks, kas sevi apzinās kā vācbaltieti un turpina rakstīt. Izvairoties no konkrētas atbildes, var teikt, ka *vācbaltiešu literatūras attīstības process ir apsīcis.* Tā, piemēram, 1994. gadā nāk klajā Patrika Mīlena grāmata "Baltijas vēsture stāstos" (*Baltische Geschichte in Geschichten*), tās autors ir dzimis 1942. gadā un atzīst, ka viņa dzimtas vēstures pieredze ir balstīta tikai nostāstos un vecāku un vecvecāku atmiņās, tomēr tās ir tik spilgtas, ka viņš jūtas šai īpašajai un noslēgtajai pasaulei piederīgs un ar to saistīts ciešām saiknēm.[5]

Vācbaltiešu literatūras attīstības process kopumā ir maz pētīts. 1973. gadā atkārtotā izdevumā ir publicēta vienīgā vācbaltiešu literatūras vēsture "Baltijas dzejas vēstures apcerējums" (*Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung,* 1928)[6], ar vārdu *dzeja* apzīmēti visi literatūras veidi Aristoteļa skaidrotajā nozīmē. 1979. gadā atkārtotā un papildinātā izdevumā nāk klajā Karla Kurta Kleina apjomīgais darbs "Vācu literatūras vēsture ārzemēs" (*Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland,* 1939), kurā vācbaltiešu literatūra aplūkota citu pasaules vācu minoritāšu literatūru vidū no pirmsākumiem, t. i., viduslaiku hronikām, līdz Otrajam pasaules karam. Personību un tekstu interpretācijā nozīmīgs ir šīs grāmatas tapšanas laiks – 20. gadsimta 30. gadu otrā puse. 1990. gadā nākusi klajā Frīdriha Šolca grāmata "Baltijas literatūras. To izcelsme un attīstība" (*Die Literaturen des Baltikums. Ihre Entstehung und Entwicklung*)[7]. Tas ir vienīgais man zināmais pētījums, kura autors centies izsekot vācu, latviešu, lietuviešu, igauņu un poļu valodā sacerētās literatūras tradīcijām visu triju Baltijas valstu teritorijā. Diemžēl Šolca pētījums beidzas ar 19. gadsimta pēdējām desmitgadēm, turklāt tajā galvenā uzmanība veltīta latviešu, lietuviešu un igauņu literatūrai, vācbaltiešu devums vien ieskicēts. 20. gadsimta sākums Baltijas literatūrās raksturots pāris lappusēs, vācbaltiešu rakstniecību atstājot pilnīgi neaplūkotu. 2003. gadā Bīlefeldē izdots vācbaltieša Armīna Ungerna-Šternberga apjomīgais darbs "Vēstījuma reģioni. Pārdomas par literāro telpu ar skatījumu uz vācu literatūru Baltijā, Baltiju un vācu literatūru" (*Erzählregionen. Überlegung zu literarischen Räumen mit Blick auf die deutsche Literatur des Baltikums, das Baltikum und die deutsche Literatur*). Tas ir plašs teorētisks pētījums, kurā Baltijas un atsevišķās nodaļās – arī Austrumprūsijas literatūra aplūkota telpas aspektā. Ne tikai pats darbs, bet arī tā plašais bibliogrāfiskais rādītājs vairāk nekā sešdesmit lappušu apjomā var būt noderīgs avots jebkuram Baltijas vācu literatūras studijās.

Periodā līdz Otrajam pasaules karam ar vācbaltiešu daiļliteratūras procesu izpēti nodarbojas neliels pulciņš entuziastu, publicējot recenzijas avīzēs "Rīgas Apskats" (*Rigasche Rundschau*), "Rīgas Pasts" (*Rigasche Post*), "Nedēļa Attēlos un Vārdos" (*Die Woche im Bild und Wort*), "Vācu Lapa" (*Das Deutsche Blatt*), "Rīga Svētdienā" (*Riga am Sonntag*), "Kalpotājs" (*Der Angestellte*) u.c. un plašākus ieskatus rakstnieku daiļradē un vācbaltiešu literatūras procesā žurnālā, kas iznāk no 19. gadsimta vidus līdz pat 1939. gadam ar trim dažādiem nosaukumiem: "Baltijas Mēnešraksts" (*Baltische Monatsschrift*, 1859–1913), "Vācu Mēnešraksts Krievijai" (*Deutsche Monatsschrift für Rußland*, 1927–1931) un pēc apvienošanās ar izdevumu "Baltijas Lappuses" (*Baltische Blätter*) – "Baltijas Ikmēneša Burtnīcas" (*Baltische Monatshefte*, 1932–1939). Pēc Otrā pasaules kara nekrologi, recenzijas un nelieli pārskata raksti par literatūru publicēti izdevumos "Baltijas Apskats" (*Baltische Rundschau*), "Baltijas Lappuses" un "Vēstules no Baltijas" (*Baltische Briefe*) u.c. plašāki zinātniski apcerējumi – pētniecisko rakstu krājumos "Vācbaltiešu gadagrāmata" (*Jahrbuch des baltischen Deutschtums*) un "Baltijas Pētniecības Žurnāls" (*Journal of Baltic Studies*) u.c. 80. gados Bonnā vairākos sējumos tika izdota arī literatūras hrestomātija "Austrumvāciešu lasāmgrāmata" (*Ostdeutsches Lesebuch*, 1983). Jau kopš 19. gadsimta vācbaltieši izdod dažādus bibliogrāfiskus rādītājus, kuros sniegtas ziņas arī par Baltijas vācu rakstniekiem un uzskaitīti viņu darbi. Jaunākais no tiem ir literatūrai veltītais Majas Rēdlihas izdevums "Vācbaltiešu literatūras leksikons" (*Lexikon deutschbaltischer Literatur*, 1989).

Padomju okupācijas gados vācbaltiešu literatūras pētniecība norisinās vācbaltiešu mītnes zemēs, galvenokārt Vācijā. Vēl šobrīd vācbaltiešu kultūras pētniecības centri ar lieliskām bibliotēkām darbojas Līneburgā, Marburgā un Darmštatē. Savukārt Baltijā, Rīgā, 1992. gadā Mencendorfa nama paspārnē izveidojies vācbaltiešu kultūras centrs *Domus Rigensis*, kas regulāri rīko ar vācbaltiešu dzīvi un literatūras izpēti saistītus pasākumus, centram ir arī neliela bibliotēka. Diemžēl vienotas vācbaltiešu bibliotēkas Latvijā nav – liela daļa vācbaltiešu literatūras ir iekļauta kopējos Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas un Latvijas Nacionālās bibliotēkas fondos, līdz ar vācbaltieša Oto Bonga arhīva un bibliotēkas pārceļošanu uz Latviju vērtīgu papildinājumu ieguvusi Baltijas Centrālā bibliotēka.

Pētījumu par vācbaltiešu literatūru latviski un vācbaltiešu literatūras tulkojumiem latviešu valodā nav daudz. Ilgus gadus galvenā uzmanība pievērsta rakstniecībai, kas tapusi līdz 19. gadsimta sākumam. Pārsvarā periodikā publicēti šī posma, kā arī atsevišķu vēlāko paaudžu vācbaltiešu rakstnieku darbi, un viens no visvairāk tulkotajiem 19. un 20. gadsimta mijas rakstniekiem ir Teodors Hermanis Pantenius. Viņa romāni un stāsti iznāk arī grāmatās. Šī perioda dzeja tulkota salīdzinoši maz, tomēr te lielu ieguldījumu devis Kārlis Krūza, sagatavodams vācbaltiešu dzejas (1894–1924) izlasi, kas diemžēl palikusi manuskriptā un šobrīd glabājas Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā.[8]

Pēc Latvijas valstiskās neatkarības atjaunošanas pamazām pieaug arī interese par vācbaltiešu literatūru, nostiprinās sakari ar vācbaltiešu kultūras centriem ārzemēs, tiek rīkotas kopējas konferences. Tomēr diemžēl joprojām pētnieku intereses vairāk saistītas ar t.s. zelta laikmetu vācbaltiešu literatūrā – ar 18. gadsimta otru pusi un 19. gadsimta sākumu, kuru raksturo tādi arī Eiropas literatūrā savu vietu iekarojuši vārdi kā Jākobs Mihaels Reinholds Lencs, Garlībs Merķelis, Georgs Hāmanis un Kazimirs Ulrihs Bēlendorfs. Ar vācbaltieša izdevēja Harro Hiršheita gādību aktivizējusies vācbaltiešu literatūras tulkošana – nākuši klajā Vernera Bergengrīna, Zigfrīda Fēgezaka, Elzes Hūkas-Dehio un Manfrēda Kībera darbi. Savu izdevēju vēl gaida Ģertrūdes Brinkenas dzejas un prozas izlase. Vācbaltiešu literatūru latvisko Silvija Brice un Valdis Bisenieks, atsevišķus darbus tulkojuši arī Jānis Liepiņš, Alnis Svelpis u.c. Ar vācbaltiešu literatūras lekciju cikliem dažādās Latvijas augstskolās viesojas vācbaltiešu izcelsmes ārzemju pētnieki; Latvijas augstskolu programmām tiek gatavoti un tajās jau ir iekļauti lekciju kursi un semināri.

Vācbaltiešu kultūra un literatūra 19. gadsimta otrajā pusē

Heinrihs Bose vācbaltiešu rakstniekus nosacīti sadala trīs lielās grupās – pirmie, kuru darbi ir dzimtās puses gara caurausti un kuri, kā teicis Oto Taube, var vēstīt tikai par paša piedzīvoto, kā, piemēram, Zigfrīds Fēgezaks. Viņu valoda ir vienkārša, bet ne nabaga. Otri – rakstnieki, kuru darbi iekļaujas vācu literatūras kopējā straumē, tajos atbalsojas laikmeta virziens un stils. Tomēr no citiem viņus atšķir allaž pašu izvēlēta ar Baltiju saistīta tematika un tēli un salīdzinājumā ar pirmajiem – arī noslīpēta izteiksme. Pie šīs grupas pieder Teodors Hermanis Panteniuss, Karls Vormss, Teofīle Bodisko, Fransesa Kilpe, Mia Muņjē-Vrobļevska u. c. Trešie – rakstnieki, kuru darbos dominē Eiropas literārā tradīcija, tajos bieži paustas ētiski reliģiozas idejas, tie mēdz būt sociāla satura caurausti. Un tomēr, kā atzīst Heinrihs Bose, arī šo rakstnieku darbos, kaut nekonkretizēta un pat neapzināta, tomēr Baltijas elpas klātbūtne ir jūtama. Te būtu minami, piemēram, Verners Bergengrīns, Eduards Keizerlings u. c.[9]

Vācbaltiešu literatūra ir laikmeta impulsu pilna. Lai arī cik tālu no politikas rakstnieks būtu, tomēr viņa sacerējumos allaž atspoguļojas attieksme pret Baltijas vēsturi un sava laika notikumiem. Apskatāmā vēstures posmā sabiedrība piedzīvo ļoti straujas un būtiskas pārmaiņas, mainās arī gadsimtu garumā nostiprinājušās vācbaltiešu un latviešu savstarpējās attiecības. 19. gadsimta vidu un otro pusi raksturo latviešu nacionālās kustības pieaugums un urbanizācija, tomēr, lielākajai tautas daļai dzīvojot laukos, saglabājas vecās patriarhālās attiecības. Kaut arī dzimt-

būšana ir atcelta, zemniekiem ir uzvārdi un pases, tomēr atkarība no muižas joprojām ir liela. Tautas apziņā nacionalitāte nozīmē arī piederību noteiktai sabiedrības kārtai. Vidusmēra latvieša attieksmi pret vāciešiem raksturo pazemība un skaudība, neuzticēšanās un pat – atkarībā no kunga attieksmes pret zemnieku – naids. Protams, veidojas turīgu latviešu zemnieku slānis, kuri rentē krogus un muižas, bērnus sūta augstās skolās, paši tiecas un arī bērnus mudina pārvācoties, ar to saistot arī kārtu starpības pārvarēšanu.

No vācu puses savukārt attieksmi pret latviešiem raksturo augstprātība un pārākuma apziņa, un – atkarībā no audzināšanas un attieksmes pret demokratizācijas tendencēm – vairāk vai mazāk izteikta iecietība.

Nacionālās kustības un vispārējā izglītības līmeņa celšanās gaisotnē straujus soļus sper latviešu kultūra – mūzika, māksla, literatūra, ieklausoties folkloras un Rietumeiropas kultūras balsīs. No latviešu puses tādējādi nekādas intereses par vācbaltiešu kultūru, kas joprojām saglabā pakļāvējas tautas kultūras veidolu, nav. Savukārt vācbaltieši latviešu attīstības tendencēm lepni raugās pāri un – ar retiem izņēmumiem – pret latviešiem kā zemnieku kārtu, labākajā gadījumā kā interesantas folkloras radītājiem savu attieksmi saglabā joprojām.

19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā, iespējams, kā reakcija uz pamazām augošo iekšējās nestabilitātes, nedrošības un pārmaiņu neizbēgamību vācbaltiešu rakstniecībā uzplaukst memuārliteratūra. Te minami tādi darbi kā, piemēram, Kristiāna Augusta Berkholca "Kāda veca Baltijas provinces garīdznieka ceļojuma atmiņas" (*Reisefrüchte eines alten Geistlichen aus den Ostseeprovinzen,* 1875), Luīzes Harmsenas "Kāda sena Kurzemes mācītājmuiža. Atmiņas" (*Ein altes kurländisches Pastorat. Erinnerungen*, 2. izd. 1913), nu jau arī latviski tulkotās grāmatas – Augusta Bīlenšteina autobiogrāfija "Kāda laimīga dzīve" (1995), kas pirmizdevumu piedzīvo Rīgā 1904. gadā (*Ein glückliches Leben*), un Luīzes Panteniusas "Jaunības atmiņas par veco Rīgu" (*Jugenderinnerungen aus dem alten Riga*, 1912), latviski publicētas 1997. gadā.

Laikmeta gara ietekmē mainās arī *vācbaltiešu kopienas apzīmējums.* Pēc iekļaušanas Krievijas impērijas sastāvā, veidojoties vienotai saimniekošanas un sabiedriskās dzīves, kā arī kultūras politikai, Baltijas vāciešu vidū uzsvērti atšķirīgo *Kurzeme, kurzemnieks* un *Vidzeme* (ar to saprotot kā latviešu, tā igauņu apdzīvotās teritorijas), *vidzemnieks* nomaina apzīmējums *Baltija, baltieši.* Tas arvien biežāk parādās arī grāmatu un periodisko izdevumu nosaukumos, tā, piemēram, 1859. gadā Rīgā nāk klajā zinātniskā žurnāla "Baltijas Mēnešraksts" (*Baltische Monatsschrift*) pirmais numurs. Vārdi *Baltija, baltieši* atrodami arī gandrīz visu vācbaltiešu dzejas antoloģiju nosaukumos līdz Otrajam pasaules karam – "Baltijas dzejas" (*Baltische Dichtungen,* 1897), "Jaunie baltieši" (*Die jungen Balten,* 1916), "Baltijas dzejas pārskats" (*Baltisches Dichterbrevier*, 1924), "Jaunā baltiešu dzeja" (*Neue Baltische Dichtung,* 1935) u. c. Savukārt apzīmējums *vācbaltieši* (*Deutschbalten*) parādās

līdz ar Lietuvas, Igaunijas un Latvijas valstiskās neatkarības iegūšanu 1918. gadā, kad Baltija kļūst par vienotas kultūrtelpas un baltieši – par vienotās pamattautas (lietuvieši, igauņi, latvieši) apzīmējumu. Pēc Pirmā pasaules kara viens no Veimāras Republikas politikas virzieniem ir solidaritātes apziņas veicināšana ar visām ārpus Vācijas dzīvojošajām vācu kopienām. Kā pierādījums tam tiek radīts arī kopienas apzīmējums *Baltijas vācieši* jeb īsāka forma: *baltvācieši* – pēc analoģijas ar Sudetijas vāciešiem, Galīcijas vāciešiem, Besarābijas vāciešiem (sal. *baltendeutsch, sudetendeutsch, galiziendeutsch, bessarabiendeutsch*) utt. Taču Baltijas vācieši paliek pie sava nu jau ierastā kopienas nosaukuma *vācbaltieši*. Apzīmējums *baltvācieši* Baltijā praktiski lietots netiek līdz pat 30. gadu otrajai pusei, kad to aktīvi popularizē nacionālsociālisti. Paši vācbaltieši to sāk plašāk lietot tikai pēc izceļošanas 1939. gadā.[10] Tāpēc pašsaprotama ir vācbaltiešu vēlme, lai arī mēs lietotu senāko *vācbaltieši* baltvāciešu vietā, līdz ar to noņemot visai kopienai nelāgu asociāciju slogu.

19. gadsimta vidū un otrajā pusē vācbaltiešu literatūrā joprojām dominē sentimentālisms un romantisms. Šajā laikā nāk klajā arī viens no pirmajiem nopietnākajiem pētījumiem vācbaltiešu literatūras vēsturē – Jegora Zīversa grāmata "Vācu dzejnieki Krievijā" (*Deutsche Dichter in Russland*, 1855). Līdz ar latviešu nacionālās atmodas kustību aizvien biežāk vācbaltiešu literatūrā parādās latviešu zemnieka, retāk – pilsētnieka tēls,[11] tomēr vairumā gadījumu tas ir skats no muižas vai pilsētas nama augstā loga, tipizēts un tāls no īstenības – latvietis ir čakls, parasti arī tautas tradīciju zinātājs, bet visai aprobežots, piemēram, Teodora Hermaņa Panteniusa grāmatā "Dievzemītē. Stāsti iz Kurzemes dzīves" (*Im Gottesländchen. Erzählungen aus dem kurländischen Leben*, 1880–1881). Zemnieku dzīves tēlojumu reālpsiholoģiskā garā piedāvā rakstnieka Eduarda Keizerlinga vecākā māsa Elīze Keizerlinga "Kuršu tautas stāstos" (*Kurische Volksgeschichten*, 1883). Gluži atšķirīgs uz abu iepriekš pieminēto autoru fona ir Johannas Konrādijas priekšstats par latviešu tautas attīstību un vācbaltiešu un latviešu attiecībām romānā "Georgs Šteins jeb vācieši un latvieši" (*Georg Stein oder Deutsche und Letten*, 1864). Vācbaltiešu 19. gadsimta pirmās puses liberāļiem raksturīgajā garā viņa runā par vienlīdzību latviešu un vāciešu vidū, kā arī par latviešu izglītošanos un pārvācošanos kā taisnāko ceļu uz attīstību. Ne tikai 19. gadsimta, bet, šķiet, visas vācbaltiešu literatūras kopainā tas ir viens no retajiem tik cēlu domu piesātinātajiem darbiem.

1890.–1905.–1918. gads

Līdz ar cara Aleksandra III kāpšanu Krievijas tronī 1881. gadā sākas konsekventa Baltijas provinču pārkrievošana. No 1887. gada visās skolās notiek pāreja uz mācībām krievu valodā, tam seko arī vidējo mācību iestāžu un augstskolu pārkrievošana.

"Bet visļaunākais tirāns bija Rucka kungs.[12] Resns un uzblīdis, uz āru izvirzītiem vaigu kauliem un spicu tatārbārdiņu, viņš tupēja katedrā un vēstures stundās stāstīja blēņas no bēdīgi slavenās Ilovaiska mācību grāmatas, pēc kuras visa Eiropa līdz pat Elbai bija īsta krieviski slāviska zeme, tikai to bija kolonizējuši niknie vācieši. Un, ja skolēniem bija kas īpaši jāpatur prātā, viņš diktēja, un to vajadzēja ierakstīt lielā, melnā kalikona burtnīcā. Uzreiz kādā no pirmajām stundām Rucka kungs diktēja: *Es esmu krievs;* un visiem skolēniem tas bija jāieraksta burtnīcās [..]. Kā varēja rakstīt to, kas bija meli? Klasē, izņemot Rucka kungu, nebija neviena vienīga krieva, izņemot pāris latviešu un divus ebrejus, visi zēni bija vācieši, un tagad viņiem viņu vāciskums bija jānoliedz, lai tos uzskatītu par krieviem. Nē, to Aurels nevarēja. Viņš ar rāvienu nolika pildspalvu malā, sakrustoja rokas un uzmeta Rucka kungam niknu skatienu. Tur sēdēja ienaidnieks krievs, un tagad cīņa bija sākusies. Kas notiks?"[13] Tā pārkrievošanas ēras sākumu Rīgas Pilsētas ģimnāzijā atceras Zigfrīds Fēgezaks daļēji autobiogrāfiskajā romānā "Baltijas traģēdija" (*Die Baltische Tragödie,* 1957).

Krievijas valsts īstenotā rusifikācijas politika veicina vācbaltiešu izceļošanu. No aptuveni 150 šajā laikā Baltijā aktīvi strādājošiem literātiem trešdaļa ar visām ģimenēm dodas prom un turpina strādāt ārzemēs.[14] Tomēr tas nav vienīgais izbraucēju skaita straujā pieauguma iemesls: vilina arī senču zeme – jaunā apvienotā Vācija ar tās urbanizāciju un zinātnes un kultūras dzīves uzplaukumu pretstatā Baltijā valdošajai provinciāli miegainajai atmosfērai, kuru Rūdolfs Blaumanis raksturo ar vārdiem – "sīksts konservatīvisms, pārstāvējies vecmeitu ideālisms"[15] un atzīst, ka aizceļošana ir katra talanta pareiza izvēle.

Arī Rīgu skar urbanizācija. Negaidīti ātri vairojas latviešu iedzīvotāju skaits – no 23,5% 1867. gadā līdz 41,64% 1897. gadā, tomēr vācbaltieši savas privilēģijas saglabā joprojām: vēlēšanu tiesības līdz pat 1917. gadam ir galvenokārt viņu rokās, un tās saskaņā ar esošo likumdošanu ir saistītas ar īpašumu.[16] Vācbaltiešiem pieder ietekmīgākās bankas, 35–40% lielo namu un gandrīz puse visu Baltijas rūpniecības uzņēmumu. Arī laukos vācu muižniecības vara joprojām ir liela. Tās īpašumā ir 48,1% lauku zemes, tā saglabā tiesības iecelt lauku draudžu mācītājus, neierobežoti zvejot un medīt visā teritorijā, daudzviet tieši muižniekiem ir monopols tirdzniecības uzņēmumu, to skaitā alus un degvīna tirgotavu un rūpniecības, arī alus brūžu un spirta tecināšanas uzņēmumu atvēršanā. Laukos joprojām pastāv landtāga kontrole, kurai ir tiesības ietekmēt pagastvalžu darbu.[17] Nevienlīdzība un netaisnība ir acīm redzama, tomēr nekas nemainās. Vācbaltieši deklarē, ka tas ir "dabiski" – katra kārta pārstāv savu nāciju. Starp citu, vēl 1934. gadā (!) publicists Johans Hallers raksta: "Baltijas provinces pieder pie austrumzemju grupas, kurās sabiedrības sociālais dalījums saskan ar nacionālajām attiecībām."[18] Kopš Baltijas iekarošanas sākuma vācbaltiešu turīgākā daļa sevi ir stiprinājusi uz latviešu rēķina. Un pārmaiņām ir jānāk. Vecā patriarhālā sistēma dzīvo savas pēdējās dienas, lai

cik liberāla muižniecības kundzība vienā vai otrā lauku nostūrī būtu. Saniknotajos latviešos mostas savu tiesību apziņa un laužas uz āru sakrājies pazemojums un naids. Līdz ar sociāldemokrātisko ideju izplatību un Krievijas janvāra revolūciju arī latvieši sāk cīņu par savām tiesībām. Tādējādi 1905. gada revolūcija atspoguļo konfliktu starp strauju sociālo un saimniecisko attīstību un stagnāciju valsts politikā. Tās mērķis ir strādniecības un zemnieku tiesību aizstāvība, neapmierinātībai izplūstot pret cara autoritārismu un vācbaltiešu muižniecību un mācītājiem. Tomēr daudzviet laukos izglītības līmenis vēl ir visai zems, revolucionārā cīņa pilsētas aģitatoru ietekmē risinās stihiski un bezjēdzīgi. Lūk, kā 1905. gada notikumus laukos atklāj Rūdolfs Blaumanis viencēlienā "Pēc pirmā mītiņa":

E r n e s t s. Tu jau mājā?

E d a. Jā. Mītiņš jau beigts. Palikās tikai biroju vēlējam. Es tur ilgāk negribēju kleknēt.

T a u k š ķ i s. Birojš? Kas tas tāds birojš ir, Ernest?

E r n e s t s. Birojš ir viena tāda būšana... birojš ir tie cilvēki, kas pagasta lietas izdara... pagasta tēvi... nu, tas pats, kas vecākais ar pagasta vietniekiem bij.

T a u k š ķ i s. Bij? Vai tade... m... vai tad vaira nav?

E d a. Nost, nost! Visa partija nost! Ak, Taukšķi, ka tu būtu dzirdējis, kā tur šodien gāja! Skāde gan, traki, ka tev's ar tur nebija! Vai, cik skaisti! Vai, cik jauki! Nost, nost! Visi kā ar slotu. Uradņiks nost, pilnvarnieks nost, mācītājs nost, skolotājs nost, centerfūgas nost, dievs nost, bībele nost. Un kungi nost! Es tev saku, es tikko neapraudājos.

T a u k š ķ i s. Koe? Ese?... Kungi ar?...

E d a. Kungi ar. Nost! Zeme pieder zemniekiem!

T a u k š ķ i s. Boi, boi, boi! Boboi, boboi! Tad jau pastardiena... pastardiena. Kā tad bez kungiem?... Kā tad viņus projām?...

E d a. Aizdzīt! Sadot ar bomi![19]

Līdzīgus piemērus atradīsim arī vācbaltiešu darbos. Daži no viņiem latviešu un igauņu plosīšanos salīdzina ar tatāru iebrukumu.[20] Vācbaltieši revolūciju uztver ar naidu un, domājot par savu kultūras nesēju misiju jau kopš senlaikiem, – kā klaju nepateicības izpausmi. Lai kādi vērtējumi būtu, vairums no viņiem joprojām atzīst, ka 1905. gada revolūcija bija šoks, tā izraisīja apjukumu un sāpes un nozīmēja neizbēgamu un neatgriezenisku pārmaiņu sākumu. Revolūcijā gāja bojā ievērojama vācbaltiešu kultūras daļa – tika nopostītas, daļēji vai pilnīgi iznīcinātas divsimt muižas, ar tām kopā – arī nozīmīgas mākslas vērtības, Latvijas vēstures liecinieces. No otras puses, revolūcijai sekojošajās soda ekspedīcijās tika sodīti, izsūtīti un nogalināti gandrīz desmittūkstoš latviešu. Padziļinājās plaisa vācbaltiešu un latviešu starpā, beidza pastāvēt patriarhālās attiecības.

Tomēr revolūcija atslābināja arī pārkrievošanas politiku, kam sekoja vācu nacionālisma uzplaukums – tika dibinātas vācu skolas un vācu apvienības (*Deutsche Vereine*), kas uzturēja ciešus sakarus ar līdzīgām nacionālām apvienībām Vācijā, turīgākajās un plašākajās Kurzemes muižās tika ievesti vācu kolonisti. Tas stiprināja

nacionālo pašapziņu, veicināja augstprātību un pārliecību par savām tiesībām uz Baltijas zemi. Ieskatam fragments no Oto Šillinga dzejoļa "1905. gada novembrim" (*Zum November 1905*):

Par brīvību jūs tērgājat un prātus jaucat!
Vai laupot, slepkavojot tautu atbrīvo?
Vien patvaļa ir tā, par brīvību ko saucat:
ir brīve, gūtās tiesības kad ievēro.
Kāds posts šai zemei ir!
"Ta lai pa kriev mūs tais!" – nē, Dievs to nevar gribēt,
lai ar šo kaunu beigtos mūsu cerības.
Uz cīņu, brāļi! Lieciet pērkondārdos zibēt
šim mūsu sauklim tā, ka zeme iedrebas:
"Šī zeme mūsu ir!"[21]

1914. gada 1. augustā Vācija piesaka karu Krievijai. Būdami pakļauti Krievijas militārajam dienestam, vācbaltiešu virsnieki sirdī jūtas vienoti ar vācu armiju. Tas ir nopietns izšķiršanās mirklis, un dzejniece Elizabete Gerke raksta:

Ak, briesmīgā izvēle!
Te – sirds, tur – pienākums!
Lai notiek – lūsti arī, vācu sirds,
Sāpēs un ciešanās![22]

Jāatzīmē, ka nepatiku pret pienākumu tikai palielina krievu virspavēlniecības neuzticība vācbaltiešiem, kas izpaužas represijās, arestos un izsūtījumos. Tāpēc daudzi Baltijas vācieši uzsāk dienestu vācu armijā. Savukārt vācu karaspēka straujā virzīšanās uz priekšu un nostiprināšanās Kurzemē rada pārdrošus plānus par Baltijas pievienošanu Vācijai. "Gadiem, pat gadsimtiem vecās dzimtu un paaudžu lolotās cerības un sapņi bija piepildījušies. Vēl lieliskāku un iespaidīgāku ienākošo atbrīvotāju skatu vairs nevarēja iedomāties," vācu armijas daļu ienākšanu Kurzemē atceras Ģertrūde Brinkena.[23] Nacionālās jūtas stiprina arī Vācijas ķeizara Vilhelma ierašanās Jelgavā 1916. gada maijā un 1917. gada jūnijā. Starp citu, pēdējo reizi līdz Latvijas valsts dibināšanai neliela vācbaltiešu un viņiem lojālu latviešu un igauņu grupa šādu vēlēšanos Vācijai izsaka vēl 1918. gada 12. aprīlī.

Par to, cik augstu līmeni sasniedzis nacionālisms vācbaltiešu vidū, liecina kāds izdevums – 1916. gadā Berlīnē nāk klajā darbs "Baltijas jūra un zeme. Baltijas provinces" (*Ostsee und Ostland. Die Baltischen Provinzen*) sešos sējumos. Tas joprojām uzskatāms par vērtīgu izziņas avotu, piemēram, 2. sējums sniedz ieskatu jaunākajā vācbaltiešu prozā un dramaturģijā; 4. sējums – jaunākajā vācbaltiešu dzejā. 5. sējumā apvienotas izcelšanās un vēsturiskās teikas, leģendas un pasakas, tajās izmantoti arī latviešu, igauņu un ģermāņu folklorā pazīstami sižeti un t.s. klejojošie motīvi; ir arī ievads, kurā apcerēta Baltijas vēsture un dots latviešu un igauņu

folkloras vērtējums. Ieskatam – daži citāti, to mērķis nav uzsvērt vācbaltiešu uzskatu radikālismu un latviešu nacionālismam naidīgu viedokli, bet gan palīdzēt izprast noskaņojumu, kas šajā laikā valda vācbaltiešu kopienā, un tā izraisīto literāro centienu dziļākos cēloņus: "Zemē, kuru šodien sauc par Baltijas provinci, kopā dzīvo trīs rases: ģermāņi (vācieši un arī daži zviedri), somi (igauņi) un baltslāvi (latvieši). Pirms viņiem te apmetās gotu ciltis, arī ģermāņi, vēl senāk – nezināmas tautas, kas nepazina pat metālu, tās mēs laikam gan varam ar pilnām tiesībām uzlūkot par pirmiedzīvotājiem. Par igauņu un latviešu parādīšanos mēs zinām maz, tikai ar vācu ierašanos 12. un 13. gadsimta mijā viņi ienāk vēsturē [..]. Senās latviešu un igauņu ierašas, ticība un mutvārdu tradīcijas ir trūcīgi pārmantotas un maz pētītas [..]. Latviešiem nav episkās dzejas. Un tas ir tik zīmīgi šīs tautas raksturam, vairāk nekā jebkādi citi šīs tautas psiholoģijā vērā ņemami momenti. Viņiem trūkst iekšējas spriedzes un fantāzijas, kas parasti uzbur pagātni kā plaukstošas dzīves paraugu. Katrai tautai, pat mazākajai, ir savi varoņi, kas tai ir vajadzīgi, latvieši nezina neviena."[24] Pirmkārt, citāts atklāj, kas slēpjas aiz joprojām – arī Pirmā pasaules kara laikā – aktuālās vācbaltiešu atziņas, ka "šī zeme ir tās garīgajā dzīvē vācu zeme un vāciska tā paliks tik ilgi, kamēr tās dēli tajā dzīvos"[25]. Otrkārt, tas apliecina – lai arī ir 20. gadsimta sākums, vācbaltieši nav vēlējušies pamanīt nekādu latviešu kultūras uzplaukumu, nedz arī novērtēt sasniegumus folkloras pētniecībā.

Vēl viens piemērs. 20. gadsimta pirmajā desmitgadē pirmos soļus literatūrā sper dzejniece un latviešu lirikas tulkotāja Elfrīda Ekarte-Skalberga. No 1908. līdz 1911. gadam viņa ir laikraksta "Rīgas Jaunākās Ziņas" (*Rigasche neueste Nachrichten*) darbiniece, tur tiek publicēti viņas pirmie Friča Bārdas un Jāņa Jaunsudrabiņa dzejoļu tulkojumi. Pāvils Klāns atmiņās raksta: "Šajā laikā Rīgā ir vismaz astoņi vācu laikraksti. Septiņi no tiem ar lielu un izturīgu klusēšanu boikotē "Rigasche neueste Nachrichten" eksistenci. Avīzes vadītājs Aksels Šmits neiztur, un avīzei jāapstājas. Ekarte-Skalberga domā, ka tas noticis, starp citu, arī latviešiem parādīto simpātiju dēļ."[26]

Vācbaltiešu literatūra gadsimtu mijā

Dzeja

Vācbaltiešu literatūru 19. gadsimta otrajā pusē un gadsimtu mijā raksturo, pirmkārt, literātu, īpaši dzejnieku skaita pieaugums, otrkārt, modernās krievu un vācu literārās tradīcijas – simbolisma, dekadences, impresionisma, neoklasicisma, jūgendstila elementu parādīšanās lirikā un prozā.

Ar pāris gadu starpību klajā nāk divas apjomīgas vācbaltiešu dzejas antoloģijas – 1894. gadā "Baltijas dzeju krājums. Krievijas Baltijas provinču vācu dzejas izlase"

(*Das Baltische Dichterbuch. Eine Auswahl deutscher Dichtungen aus den Baltischen Provinzen Russlands*) un pēc trim gadiem "Baltijas dzejas" (*Baltische Dichtungen*, 1897), tajā iekļauti 19. gadsimta 77 vācbaltiešu dzejnieku un 19 dzejnieču lirikas paraugi. Atskatoties uz šo laiku Baltijā, Heinrihs Bose atzīst, ka tam vispār ir raksturīga aizraušanās ar dzeju – tās sacerēšana un lasīšana.[27] Plašais autoru loks liecina par literatūras mīlestību, diemžēl ne par kvalitāti. Kas izsauc rakstītāju skaita strauju kāpumu? Tie ir iekšējie apstākļi – galvenokārt Krievijas Baltijas provincēs īstenotā rusifikācijas politika, kas rada nedrošības sajūtu, bet sava nozīme ir arī latviešu un igauņu literatūras, mākslas un mūzikas attīstībai. Iespējams, vācbaltiešu literatūras uzplaukums šādā nozīmē vērtējams arī kā atbildes reakcija notikumiem Baltijā. Sava loma piešķirama arī ārējiem apstākļiem – vēsturiskie notikumi Vācijā stimulē pašapziņas pieaugumu un pašapliecināšanās garu. Ieskatam epizode no Panteniusa stāsta "Olas dēļ" (*Um ein Ei*, 1885) – lauku muižiņā sapulcējusies vācbaltiešu sabiedrība spiesta noklausīties arī patriotiskas dzejas lasījumā: "Tagad iejaucās arī ārsts, kas jau diezgan ilgi garlaikoti bija klausījies kungu sarunās. Viņš bija dzejnieks un katru otro gadu komisijas apgādos laida klajā pa dzejoļu krājumam. Un nu viņš jutās aicināts celt priekšā savas mūzas ražojumus. Vispirms viņš brīdi ļāva citiem sevi mudināt un tad ne bez patosa sāka deklamēt kādu balādi par Valteru fon Pletenbergu un odu par Patkulu. Abi dzejojumi bija spara pilni un pļāva tiem pienākošos piekrišanu. "Tas man nav saprotami, daktera kungs," savā parastajā skarbajā tonī teica Aleksandras jaunkundze, "ka jūsu dzejojumi atrod tik maz piekrišanas. Tos taču neredz nevienā mājā, un tomēr tiem vajadzētu atrasties uz ikviena galda.""[28]

Pārkrievošanas laikmetam ir arī sava pozitīvā puse – tas veicina kultūru apmaiņu. Jaunie vācbaltieši izaug par lieliskiem krievu valodas pratējiem un krievu literatūras pazinējiem un tulkotājiem, kā, piemēram, Bruno Gecs, Zigfrīds Fēgezaks, Gustavs Špehts, Herberts Herners, Elfrīda Ekarte-Skalberga u. c. Daži turpina studijas Maskavas un Pēterburgas augstskolās, daži dodas uz Krievijas lielpilsētām, lai tiktos ar māksliniekiem un literātiem un pārvestu Baltijā jaunus iespaidus.

Tomēr citu vidū īpaša nozīme ir **Johanam Ginteram** – ne tikai tulkotājam un dzejniekam, bet arī krievu, vācu un latviešu literātu tuvinātājam. Ginters ir jelgavnieks, Jelgavas ģimnāzijas absolvents. Viņa mākslinieciskā personība uzplaukst jau samērā agri, un, nevarēdams izšķirties starp aktiera un literāta karjeru, tomēr, tēva iedrošināts, Ginters gadsimtu mijā dodas atklāt Rietumeiropas, galvenokārt vācu un krievu modernās kultūras citadeles. Kaut arī pavisam no Latvijas viņš aizbrauc tikai Pirmā pasaules kara gados, Gintera dzīve jau pēc ģimnāzijas beigšanas, ap 1905. gadu, ir saistīta galvenokārt ar Pēterburgu un Minheni. Būdams uzņēmīgs jauns cilvēks, viņš drīz vien iepazīst turpat vai visus vācu un krievu modernistus un izšķiras par kalpošanu literatūrai. Ginters strādā par publicistu, izdevēju un tulkotāju, no 1909. līdz 1913. gadam Pēterburgā viņš ir izdevuma "Apollons" vācu

redaktors, no 1916. līdz 1918. gadam – Minhenē Georga Millera apgāda un 1916. gadā Musariona izdevniecības vadītājs, 20. gadu otro pusi Ginters pavada Leipcigā un kopš 1934. gada nodarbojas tikai ar rakstniecību un tulkošanu. Neilgi pirms Otrā pasaules kara Ginters pārceļas uz Bavāriju, kur 1973. gadā mirst.

Ginters vācu literatūras vēsturē galvenokārt pazīstams kā krievu literatūras tulkotājs, un šajā ziņā, šķiet, viņam ir maz sāncenšu: grūti nosaukt rakstniekus, Gintera laikabiedrus, ar kuriem viņš nebūtu sadraudzējies vai vismaz dažas reizes ticies. Draugu un tulkoto literātu vidū ir Aleksandrs Bloks, Valērijs Brjusovs, Fjodors Sologubs, Mihails Kuzmins u.c., bet Ginters tulkojis arī Aleksandru Puškinu, Antonu Čehovu, Fjodoru Dostojevski, Ivanu Turgeņevu, Aleksandru Ostrovski, Dmitriju Merežkovski, Vladimiru Odojevski, Nikolaju Ļeskovu u.c. Ginteram ir nopelni arī latviešu un krievu modernistu tuvināšanā. Jelgavā viņa klasesbiedri ir Edvards Vulfs un Voldemārs Dambergs. Autobiogrāfiskajā spoži uzrakstītajā romānā "Dzīve austrumvējā" (*Ein Leben im Ostwind,* 1969) Ginters par Dambergu raksta: "Viņš bija gudrs, jauns latvietis, ļoti mazrunīgs, ar Dantes profilu. Mūsu sarunās, parastajās bezgalīgajās divdesmitgadnieku sarunās, mēs pārrunājām, protams, arī literatūru un dzeju. Viņš pret to bija īpaši jūtīgs, un tas iznāca kaut kā pats no sevis, ka es viņu aizvadīju līdz domām par dzejošanu. Un tā es nepaspēju vēl ne apskatīties, kad jau bez latviešu valodas prasmes biju radījis latviešu dzejnieku. Dabiski, viņā iemājoja liela apdāvinātība, bet es to biju atraisījis, un Dambergs, kas tikai pirms dažiem gadiem Kopenhāgenā emigrācijā ir miris, šķiet, kļuvis par vienu no labākajiem jaunajiem latviešu dzejniekiem."[29]

Ginters arī tuvina latviešu literātus krievu simbolismam. Un te Dambergs nav vienīgais: pateicoties Ginteram, rosīga sadarbība ar krievu "sudraba laikmeta" dzejniekiem veidojas arī Kārlim Jēkabsonam, Viktoram Eglītim, Antonam Austriņam u. c.[30] 1918. gadā Minhenē ar Gintera atbalstu iznāk arī latviešu tautasdziesmu krājums vāciski; dziesmas sarūpējusi un tulkojusi Augusta Bīlenšteina mazmeita Inga. Laikmeta izziņai un vācbaltiešu kultūras dzīves izpratnei nenoliedzami īpaši vērtīgi ir jau pieminētie Johana Gintera memuāri "Dzīve austrumvējā". Bez tam Ginters ir sakārtojis un laidis klajā Ivana Turgeņeva, Nikolaja Gogoļa, Antona Čehova u.c. rakstnieku kopotus rakstus un izlases, publicējis apcerējumus par vācu un krievu literatūru un arī pats nodarbojies ar rakstniecību. Viņam ir pusotrs desmits lugu un libretu, pāris romānu un vairāki lirikas krājumi. Kaut arī dzeju Ginters raksta visu mūžu (1905. gadā iznāk viņa pirmā grāmata – lirikas izlase "Ēna un gaisma" (*Schatten und Helle*)), tā tomēr paliek viņa literārās darbības perifērijā. Bruno Gecs Gintera dzeju raksturo ar vārdiem: "Dzejoļos sajaucas rotaļīgi jautra bērnišķība ar stingru svinīgumu. Dzejnieks dzen pa daļai ticīgu, pa daļai artistisku rotaļu ar lielām ainām un formām."[31] Ginters pats par saviem skolotājiem atzīst Stefanu Georgi un vācu romantiķus – Jozefu Eihendorfu, Ludvigu Arnimu, Klemensu Brentano un Karlu Immermani.[32] Un patiesi dzejas izlasē

"Jaunie baltieši" Gintera dzejoļu kopu atklāj īsti Georges stilā rakstīts darbs "Vakars" (*Abend*), kurā "lēni nāk mēness sudrabainie puisēni / pie tumšās akas pavadīt nakti"[33]. Arī Gintera dzejā liela nozīme dabai, tumšai naktij, klusumam un baltajai krāsai. No laikabiedriem – vācbaltiešiem ideju ziņā viņš, šķiet, vistuvākais Elfrīdai Ekartei-Skalbergai, abu dzejā ir jūtama simbolisma klātbūtne; Ginteram tā spilgti atklājas sonetu ciklā "Vīzija" (*Vision*) – varbūt pati nāve vai liktenis nāk ar vēsiem vējiem, un cilvēks spiests apstāties ikdienas gaitās. Šim savādajam viesim ir līdzi arī kaislības uguns, kuras trīsās un gaidās kvēlot ne tikai jutekļiem, bet arī garam. Fragments no soneta "Vīzija I":

Ne gaismiņas, tik saltais debess jums,
tik liesmu atspīdums, tik liesmojums...
ir Dieva dāsnums tā kā salti biedi,
tas mani žņaudz. Un miesa viena skums.
Vai gan kādreiz būs lemts būt kopā mums?
No saknes šķirti, augļi nīkst un ziedi.[34]

Gintera tēlainība nav oriģināla, bet pietiekami aizraujoša. Ja Skalbergai patīk spoguļi, tad Ginteram stikls, kas ļauj garam nolaisties gaismas un tumsas dzīlēs un dzelmēs:

Jūs logi, tik spoži kas vakaros tiekat,
Kam zeltam un rubīnam laistīties liekat? [..]
Jūs runājat gaismā, lai tumsa jums tic,
Jūs esat tie paši un tomēr kas cits.
Mēs logi, tik spoži kas vakaros tiekam,
Mēs mirdzam kā mūžīgam debesu priekam. [..]
Un akli mēs kļūsim, kad viņas jūs sveiks.
Tā jāmainās visam. Bet gaisma – tā veiks.[35]

Tomēr nekādas *rotaļīgi jautras bērnišķības* Gintera dzejā nav, ja vien to neattiecinām uz formu – četrpēdu jambiem dažos darbos, kas varbūt piešķir arī nopietniem tekstiem raiti lēkājošu nokrāsu, un uz paša apgalvojumiem, ka viņa dzejoļi "domāti gaistošiem mirkļiem"[36]. Tā ir jauna cilvēka – meklētāja lirika ar pietiekami dziļi sevī un pasaulē vērstu skatu, lai būtu interesanti lasīt.

Arī Gintera laikabiedrs **Volfgangs Gregers** ir krievu literatūras – Aleksandra Bloka, Valerija Brjusova, Vjačeslava Ivanova, Nikolaja Berdjajeva u.c. – tulkotājs. 20. gados Gregers dzīvo Berlīnē, tolaik trešajā nozīmīgākajā krievu inteliģences pulcēšanās vietā pēc Maskavas un Pēterburgas. Berlīnē tad vēl literārās diskusijās satiekas krievu emigrācijas un jauno padomju rakstnieku zieds. Gregers kā izcils krievu valodas zinātājs saņem personiskas Nikolaja Berdjajeva, Mihaila Bulgakova, Andreja Belija, Aleksandra Bloka, Vladislava Hodaseviča un Alekseja Tolstoja atļaujas darbu tulkošanai. Īpaša nozīme ir Tolstoja romāna "Pēteris Pirmais" vāciskojumam

(I d. 1930. g. Berlīnē), kas jau nākamajā gadā tiek publicēts Leipcigā vācu valodā (kā zināms, 30. gadu otrajā pusē Tolstojs to pārstrādā[37]). Gregeru kā tulkotāju augstu vērtē arī paši vācieši, piemēram, Tomass Manns izdevumā "Dienvidvācijas Mēneša raksts" (*Süddeutsche Monatshefte,* 1921, 2) slavē viņa tulkotās Puškina "Ēģiptes naktis", savukārt, kā tas redzams no vācu filozofa Osvalda Špenglera sarakstes ar Gregeru, abi ne tikai apmainās viedokļiem par "Eiropas norietu" (*Der Untergang des Abendlandes* 1–2, 1918–1922), bet ievērojamais vācu filozofs izsaka arī sajūsmu par Gregera tulkojumu kvalitāti.[38]

Izceļošana un jaunās paaudzes studijas Vācijas un Austrijas augstskolās padziļina Rietumeiropas literārās pieredzes apguvi un veicina simbolisma, dekadences, impresionisma un jūgendstila elementu ienākšanu vācbaltiešu literatūrā, taču Baltija kā ilgu un mīlestības objekts un kā darbības vide bieži vien saglabājas. Tam spilgts apliecinājums, piemēram, ir Eduarda Keizerlinga proza. Keizerlings savas dzīves ražīgākos gadus pavada Minhenē. Ar Minheni saistīti arī vairāki jau minētā sešu sējumu izdevuma "Baltijas jūra un zeme. Baltijas provinces" ietvaros iznākušās modernās dzejas izlases "Jaunie baltieši" (1916) autori – Minhenes Mākslas akadēmijā studējis Herberts Herners, Minhenē mācījušies Gvido Hermanis Ekarts un Zigfrīds Fēgezaks, turienes mākslinieku un literātu aprindās daudz laika pavadījuši Johans Ginters un Ekarta dzīvesbiedre Elfrīda Ekarte-Skalberga. Domāju, ka "Jaunie baltieši" ir viena no vislabākajām vācbaltiešu dzejas izlasēm vispār. Tās iznākšana līdzinās bumbas sprādzienam visnotaļ mierīgajos un provinciālajos vācbaltiešu literatūras ūdeņos. Pauls Šīmanis, piemēram, raksta: "Ar vienu rāvienu mums Baltijas idillē, pirmām kārtām jau vecajā korektajā Rīgā, bija radusies īsta mākslas dzīve, kurā dalījās domas. Mums bija pašiem savs mākslinieku stūris, kurā visdažādākie sabiedrības pārstāvji sevi pieteica pilnīgi apzināti un izaicinoši moderni. Notika cīņas, viedokļi klīda šurp un turp. Mums bija sava triumfējoša jaunatne."[39]

Kaut gan vācu modernisma attīstībā nenoliedzami liela loma ir Berlīnei un Vīnei, ap 1900. gadu Minhenē jau izveidojusies īsta vācbaltiešu kolonija, un no visām trim pilsētām popularitātes ziņā tā vairākus gadus saglabā pirmo vietu. Kur meklējams tās magnētiskais spēks?

Pirmkārt, Minhene izsenis ir bijusi izdevīga pieturvieta ceļā uz Itāliju, bet 19. un 20. gadsimta mijā vācbaltiešus piesaista arī pilsētas brīvā atmosfēra un bohēma. Sabiedriskajā dzīvē valdošais liberālisms nosaka satīrisko izdevumu un politiskā kabarē, kā arī anarhistisku un aristokrātisku pulciņu veidošanos. Te, tāpat kā Berlīnē un Vīnē, māksla meklē jaunus ceļus, droši šķērsojot ierastās robežas, literatūru ietekmē arhitektūrā populārais jūgendstils, dažādu mākslas veidu sintēzi apliecina kabarē kā modernisma avangarda izpausme.

Otrkārt, Minhenes modernisma kodolu veido ienācēji, pilsēta ir atvērta visiem, tā, piemēram, 19. gadsimta otrajā pusē vairākus gadus Minhenē pavada norvēģis

Henriks Ibsens, 90. gados ieceļo Stefans George, Tomass Manns, Rainers Marija Rilke un daudzi krievu mākslinieki, arī Vasilijs Kandinskis.

Treškārt, minhenieši, tāpat kā krievi, šajā laikā aizraujas ar franču kultūru. Labs Monmartras atmosfēras pazinējs un viens no aktīvākajiem franču tradīciju stiprinātājiem ir dramaturgs Franks Vēdekinds.

Ceturtkārt – un tas, iespējams, ir būtiski tieši vācbaltiešiem –, Minhene atšķirībā no Vīnes un Berlīnes tiek dēvēta par lauku pilsētu. Kaut arī industrializācijas process ir sācies, Minhene ar zaļajām piepilsētām un parkiem atgādina, ka cilvēks ir dabai tuvs, te tiek kultivēts dabiskums un atbalstīta tautas kultūra kā krāsainās pilsētvides sastāvdaļa. Tam pierādījums ir Vēdekinda dramaturģijas popularitāte. 1900. gadā Minhenē izrāda arī pirmo vācbaltieša lugu – Eduarda Keizerlinga drāmu "Ziedoņa upuris" (*Ein Frühlingsopfer*, 1900), kurā daba triumfē cilvēku savstarpējās attiecībās un dvēselē, un publika to uzņem atsaucīgi. Arī Vasilija Kandinska māksla, kas savu uzplaukumu sasniedz tieši Minhenē, bez dabas tēliem un dabai radniecīgas krāsu izjūtas nav iedomājama. Starp citu, ar zirgu skriešanās sacīkstēm Kandinskim saistītas spilgtākās bērnības atmiņas Minhenē, un asociatīvi tāpēc Minheni kā zirgu pilsētu savā fantāzijā viņš saglabā līdz mūža galam.[40]

Arī vācbaltiešu kopiena, tieši gadsimtu mijā skaitliski paplašinoties, pilsētai piešķir savdabīgus krāsainus vaibstus. Heincs Matīsens atzīst, ka šajā laikā jau izveidojies noteikts minhenieša tips, kura izcelsme meklējama Baltijā: "Austrumu plašumos pirmo reizi ieraudzījis dienasgaismu, pēc paša pārliecības – augstas izglītības dēļ lietu pasaulei pāri stāvošs, no dzimtenes formālajiem spaidiem un domāšanas ierobežotības izbēdzis jaunu ceļu meklētājs, bet rietumu materializētajā pasaulē savu vietu neatradušais naudas nicinātājs, kopš dzimšanas – visu veidu vēstures speciālists un visās nozarēs apdāvināts diletants, tieši šis vācbaltietis kā neviens cits iederējās Švābingas atmosfērā. Tāpat kā pasaules izdedzinātie un nogurušie, ugunīgas svelmes kārie dzērāji, kas mūžīgi alkst pēc kaut kā tāla un nezināma."[41]

Minhenes modernismā īpaši nozīmīgs ir vācbaltieša **Korfica Holma** devums. 1896. gadā Alberts Langens nodibina satīriski politisku nedēļas izdevumu "Simplicissimus" (*Simplizissimus*), kura redkolēģijā strādā Ludvigs Tomā, Franks Vēdekinds, Heinrihs un Tomass Manni, vēlāk arī norvēģis Olafs Gulbransons un jau kopš pirmā iznākšanas gada – arī Rīgas rūpnieka dēls, topošais jurists un Tomasa Manna draugs Korfics Holms. No 1898. līdz 1901. gadam viņš ir faktiskais redakcijas vadītājs, pēc Langena nāves pārņem arī apgāda vadību un kopš 1918. gada ir apgāda līdzīpašnieks. Holma uztverē "Simplicissimus" cīņa ir mākslinieciska pasaules revolūcijas paraugs. Pats Holms gan ar radikāliem soļiem neizceļas, viņa īstie ieroči ir viegla ironija un maiga satīra. Minhenē uz dzīvi pēc dēla aicinājuma apmetas arī vācbaltiešu dzejniece Mia Holma.

1901. gada 13. aprīlī kādas nelielas viesnīcas "Pie zelta brieža" (*Zum goldenen Hirschen*) piebūvē tiek atvērts Minhenē pirmais politiski literārais kabarē "11 bendes"

(*Die 11 Scharfrichter*), kuru vada vienpadsmit jauni dzejnieki, aktieri un mākslinieki, starp tiem arī Franks Vēdekinds. Šajā kabarē kādu laiku uzstājas arī gleznotājs, dzejnieks un parodiju meistars no Rīgas Fricis Mantelss. Diemžēl Mantelsam patīk iedzert, par paradoksālu parodiju pārvēršas arī viņa nāve – Mantelss mirst turpat kabarē, krītot pa trepēm un lauzdams sprandu. Vācbaltiete ir arī arhitekta Makša Langheinriha sieva. Langheinrihs pats piedalās politiski literārajā kabarē un tēlo vienu no vienpadsmit bendēm. Viņa sieva Anna, dzimusi Zeidlica, pirms kāzām ar Langheinrihu vairākus gadus bijusi Franka Vēdekinda draudzene. Anna, iespējams, ir Lulū prototips Vēdekinda triloģijā. Minhenē ievērību gūst arī abas talantīgās Annas māsas – dziedātāja Marija un gleznotāja Nellija Zeidlicas.

Mākslas kabarē "Simpls" uzstājas dziedātājs un dzejnieks no Baltijas Pēteris Osten-Zakens un turpina to darīt arī vēl pēc tam, kad saindēšanās dēļ ar metilspirtu viņš ir zaudējis redzi. Viņa rūgto dzīves pieredzi jau pēc vīra nāves dokumentējusi Marisa Ostena autobiogrāfiskā romānā "Petja, kāda dzīve" (*Petja, ein Menschenleben*, 1941). 1902. gadā Minhenē ierodas vācbaltietis Rolfs Heršelmans, kura dzīvoklis Švābingā – Minhenes mākslinieku rajonā – kļūst par Minhenes inteliģences satikšanās vietu. Heršelmans, meklēdams mākslā jaunas izteiksmes iespējas, ir viens no pirmajiem daiļamatniecības skolas apmeklētājiem, vēlāk viņš pievēršas grafikai, zīmēšanai un karikatūrai, turklāt kļūst par aizrautīgu mākslas darbu kolekcionāru. 1906. gadā kopā ar baronu Bernusu un dzejnieku Vilu Fesperu Heršelmans dibina Švābingas ēnu teātri (*Schwabinger Schattenspiele*), kas drīz kļūst slavens visā Vācijā. Tajā izrāda lugas aiz apgaismota pergamenta rāmja, pats Heršelmans griež figūriņas un veido kulises, mūziku komponē Makss Rēgers un Hanss Pficners. Heršelmana ēnu teātrim savus sacerējumus piedāvā arī Rilke un Hugo fon Hofmanstāls. Kādu laiku Švābingā viņa kaimiņiene ir vācbaltiete gleznotāja animāliste Marija Millere. Vēlāk, atgriežoties Rīgā, Millere iemanto slavu ar impresionistiskā stilā gleznotu zilu kazu un līdz ar to diemžēl arī iesauku uz mūžu.

Minhenē kopš 1895. gada ar nelieliem pārtraukumiem līdz pat savai nāvei 1918. gadā dzīvo viens no izcilākajiem vācbaltiešu rakstniekiem Eduards Keizerlings. Tur viņš mitinās kopā ar savām abām neprecētajām māsām, kas, rakstnieka veselībai, arī redzes vājumam pakāpeniski pasliktinoties, ir viņa galvenās apgādnieces un kopējas. Starp citu, tieši Minhenē top labākie Keizerlinga romāni un stāsti, daļu no tiem viņš diktē, jau būdams pilnīgi akls.

Rakstnieks pats, neraugoties uz savu vājo veselību, ir biežs teātra apmeklētājs un Švābingas bohēmas dalībnieks. Viena no viņa mīļākajām laika pavadīšanas vietām ir kafejnīca "Stefānija", bet ikviena redzēta pirmizrāde draugu lokā tiek atzīmēta galma teātra kafejnīcā Makša Jozefa laukumā.[42] Keizerlinga paziņa Korfics Holms atceras viņu kā lielisku stāstītāju un asprātīgu cilvēku ar smalku dvēseli.[43] Reiz jautāts, vai dzejnieks Stefans George, viens no Minhenes mākslinieku iedvesmas un pielūgsmes objektiem un literārās dzīves vadītājiem, izskatās pēc Dantes,

Keizerlings rāmā garā atbildējis: "Nē, viņš neizskatās kā Dante; viņš izskatās kā veca kundze, kura izskatās kā Dante."[44] Būdams jau pilnīgi akls, Keizerlings tomēr turpina ierastās pastaigas un allaž liek savam pavadonim stāstīt par garāmgājējiem. Ja viņu vidū gadās paziņas, tad to apraksti tiek neuzkrītoši iztaujāti sevišķi smalki. Apstājoties, lai sasveicinātos un parunātos, nezinātājs pat nevar pateikt, ka rakstnieks ir pilnīgi neredzīgs.[45] Dzīves pēdējos gadus Keizerlings pavada vientuļi un klusi, viņa tuvākie draugi ir Makss Halbe un Franks Vēdekinds. Minhenē top arī plašāk pazīstamais Lovisa Korinta rakstnieka portrets, kas šobrīd atrodas Minhenes pilsētas muzejā. Jautāts, kā Keizerlingam pašam tas patīk, rakstnieks atbild, ka sarunas ar Korintu tā tapšanas laikā viņu ir patīkami izklaidējušas.[46] Minheniešu atmiņās Keizerlings paliek kā īstens aristokrāts un Švābingas mākslas dzīves bagātinātājs.

Diemžēl neviena no Keizerlinga māsām viņu nepārdzīvo – visi trīs viņi ir apbedīti Minhenes Ziemeļu jeb t. s. Švābingas kapos.

Bez jau iepriekš nosauktajiem varētu vēl minēt daudzus vācbaltiešus, kuru likteņos sava loma ir Minhenei, dramaturgu Karlu Freimani, prozaiķi un mākslas kritiķi Rolfa Heršelmaņa tanti Helēnu Heršelmani, noveļu un romānu autori Elzu Bernevicu, gleznotāju, dzejnieku un kabarē dejotāju Valdemāru Bartelu. No 1908. līdz 1914. gadam Minhenē dzīvo arī rakstnieks un mākslas zinātnieks Herberts Herners. Tomēr savu pirmo apvienību Minhenē vācbaltieši izveido tikai 1919. gadā barona Fītinghofa vadībā. Šajā laikā te dzīvo rakstnieki Manfrēds Kībers, Oto Taube, Franks Tīss un Verners Bergengrīns, bet pati pilsēta vācu modernisma avangardā savu lomu jau zaudējusi. Jāatzīmē arī, ka Minhenei ir zināma loma vēlāk nacionālsociālisma ideju popularitātes stiprināšanā Baltijas vāciešu vidū. Jau 20. gados vācbaltieša Makša Ervīna Šeibnera-Rihtera vadībā te izveidojas neliels baltiešu pulciņš, kas simpatizē Hitlera idejām.[47]

Bet atgriezīsimies Baltijā. Vācbaltiešu literatūrā 20. gadsimta sākumā ienāk arī laikmeta – tuvojošās revolūcijas noskaņas, kā, piemēram, Karla Vormsa romānā "Tomss salst" (*Thoms friert*, 1901), un, protams, latviešu neapmierinātības izpausmju vērtējums ir negatīvs. Maldoties pa apjomīgā romāna 524 lappusēm, lasītājam tikko pamanāms, ka Rīgā 1900. gadā runā arī latviski.[48] Savukārt revolūcijas notikumi vācbaltiešu skatījumā atspoguļoti tādos darbos kā Elzas Kampenas "Kā arī mēs piedodam saviem parādniekiem..." (*Wie auch wir vergeben unseren Schuldigern*, 1908), jau iepriekš minētā Karla Vormsa stāstu krājumā "Sarkanajā mijkrēslī" (*Aus roter Dämmerung*, 1906), Fransesas Kilpes noveļu krājumā "Sarkanās dienas" (*Rote Tage*, 1910), Makša Alekša vienīgajā romānā "Elkurags. Romāns par Baltijas šodienu" (*Elkesragge. Ein baltischer Zeitroman*, 1908), Mias Muņjē-Vrobļevskas grāmatā "Pelēkais barons. Latviešu stāsti" (*Der graue Baron. Lettische Geschichten*, 1919), Irmelas Linbergas stāstā "15 kazaki. Vācu Kurzemes stāsts iz revolūcijas dienām" (*Die fünfzehn Kosaken. Eine dt.-kurländ. Geschichte aus Revolutionstagen*,

1935), kā arī vienīgajā man zināmajā lugā par šo tēmu – drāmā "Tautas diena" (*Der Tag des Volkes,* 1907). Tās autors ir Karls Freimanis, dzēlīga humora svaidīts un par dīvaini dēvēts, divdesmit deviņu gadu vecumā no tuberkulozes miris rakstnieks.[49] Jāatzīmē, ka vispār līdz Pirmajam pasaules karam vācbaltiešu literatūrā dramaturģijas tikpat kā nav.

Pārskatot **vācbaltiešu dramatiskos sacerējumus** gadsimtu gaitā, atmiņā ataust tikai pāris piemēru – 16. gadsimtā Burkards Valdiss ar Eiropas dramaturģijā paliekošu vietu ieguvušo "Līdzību par pazudušo dēlu" (*De Parabell vam vorlorn Szohn,* 1527); Valdiss Rīgā pavada tikai dažus gadus, nokļūst Bauskā cietumā, tiek palaists brīvībā un aizceļo. Tad – 18. gadsimtā – Domskolas rektors Johans Gothelfs Lindners, kas ir sacerējis vairākas skolas drāmas, to vidū, iespējams, arī ir Garlība Merķeļa romantiskās teikas "Vanems Imanta" iedvesmas avots – ludziņa "Alberts jeb Rīgas dibināšana" (*Albert oder die Gründung der Stadt Riga,* 1760). 18. gadsimta beigās, protams, Jākobs Mihaels Reinholds Lencs, bet gadsimtu mijā Baltijā popularitāti iegūst apsviedīgais 211 viduvēju dramatisku darbu – galvenokārt komēdiju autors Augusts Kocebū. Viņš Rīgā uzturas neilgu laiku, dažus gadus pavada Tallinā un paspēj ieprecēties Baltijas muižniecībā. Un, šķiet, tas arī viss. Starp citu, jau minētā izdevuma "Baltijas jūra un zeme. Baltijas provinces" (1916) 2. sējums nāk klajā ar lepnu nosaukumu "Noveles un drāmas" (*Novellen und Dramen*), te publicētas divas (!) lugas, turklāt vienas autors ir Jākobs Mihaels Reinholds Lencs, otras – jau minētais Karls Freimanis.

Ar dramaturģiju 20. gadsimta pirmajā pusē nodarbojas arī Eduards Keizerlings un Zigfrīds Fēgezaks, Johans Ginters un Manfrēds Kībers, viņu lugas top jau pēc izceļošanas no Latvijas. Izņemot Ginteru, visu pārējo dramatiskie darbi salīdzinājumā ar romāniem un stāstiem literārā mantojuma kopainā ieņem pavisam necilu vietu. Vācijas teātros piedzīvojušas atsevišķas izrādes, nopietnāku publikas interesi tās tomēr neizpelnās. Simptomātiski, ka vācu literatūrpētnieks Karls Kurts Kleins savā visai plašajā pārskatā par Baltijas vācu literatūru 20. gadsimta sākumā dramaturģijai atvēl nepilnas divas lappuses, no kurām gandrīz pusi aizņem ieskats vācu teātru darbībā Rīgā un Tallinā.[50] Latvijā vācbaltiešu dramaturģijā darbojas sievietes – Kamilla Mellere un Elinora Lorence. Pēc Majas Rēdlihas sniegtajām ziņām, pāris viņu lugu, kaut arī Rīgā iestudētas, tomēr nav publicētas.[51] Vienīgais izņēmums ir Lorences luga "Atmodinātā" (*Die Auferweckte*), kas balstīta Bokačo novelē, tās neliels fragments lasāms kādā avīzes *Rigasche Rundschau* 1925. gada numurā.[52] Publikācija laikam gan avīzē parādās īsi pirms pirmizrādes, pāris dienu vēlāk tajā pašā laikrakstā ievietota jūsmīga Paula Šīmaņa recenzija. Vērtētājam paticis itin viss – aktieri, iestudējums, bet jo īpaši – teksts; salīdzinādams talanta spēka ziņā Lorenci ar Keizerlingu, Šīmanis īsti ditirambiskā garā savu recenziju sāk un beidz. Ieskatam pirmā rindkopa: "Tas ir pārsteidzoši, bet tas tā patiešām ir, mūsu Baltijā pēc Eduarda Keizerlinga ir pēkšņi parādījies otrs īsti dramatisks

talants, un šis dramaturgs ir sieviete un turklāt dabisks, pilnasinīgs talants."[53] Diemžēl Paula Šīmaņa cerībām uz Lorences talanta tālāku atraisīšanos un uzplaukumu nav lemts piepildīties.

Iespējams, vietējo rakstnieku nelielā interese par dramaturģiju saistīta ar pārliecību, ka vācbaltiešu literatūra ir ne tikai lokāla literatūra pēc satura, bet arī pēc uztveres un baudīšanas iespējām – vientulībā un klusumā, turpretī teātris ir internacionāla – valstu robežām pāri ejoša māksla. Vācbaltiešu teātris Rīgā ir šāda internacionāla, protams, prioritāri vācu dramaturģijas arēna.

Savukārt dzejā no 1890. līdz 1918. gadam katrā gadu desmitā iznāk vismaz viena vācbaltiešu izlase, sniedzot ieskatu lirikas procesā kopumā. Atsevišķu dzejnieku personības ir aplūkotas tā gadu desmita ietvaros, kurā viņu publikācijas izlasē parādījušās pirmo reizi. Neproporcionāli plašs vācbaltiešu dzejas apskats salīdzinājumā ar prozu un dramaturģiju ir veidots apzināti, jo dzeja, īpaši 20. gadsimta vācbaltiešu dzeja, ir daudz mazāk vērtēta arī pašu vācbaltiešu izdevumos un mazāk zināma latviešu lasītājam.

90. gadus vācbaltiešu dzejā raksturo divu ļoti apjomīgu antoloģiju parādīšanās. **"Baltijas dzeju krājuma"** (1894) sastādītājs ir rakstnieks un publicists Žanno Emīls Grothuss, kas šajā laikā jau ir pārcēlies uz dzīvi Vācijā. Grāmatā ievietoti vairāk nekā septiņdesmit Kurzemes un Vidzemes – latviešu un igauņu daļas – vācbaltiešu lirikas paraugi. Tie sakārtoti hronoloģiskā secībā, sākot ar 13. gadsimta anonīmās "Atskaņu hronikas" fragmentiem, līdz 19. gadsimta beigām. No tiem deviņi pārstāv vācbaltiešu 19. gadsimta 90. gadu dzeju Kurzemē un latviešu Vidzemē. Grothusa krājumu izpārdod ātri, un jau pēc gada iznāk tā otrs – papildināts izdevums.

Grāmata uzskatāma par vācbaltiešu dzejas vēstures šķērsgriezumu, turklāt ar tik kuplu tekstu Baltijas vāciešu dzeja vienkopus vairs nekad nav pārstāvēta. Krājumu ievada Grothusa ieskats vācbaltiešu lirikas vēsturē, un, protams, viņš nepaiet garām arī tādām tieši ar dzeju nesaistītām, toties kultūras procesā nozīmīgām parādībām kā 17. gadsimta Kēnigsbergas dzejnieku pulciņa darbība, vācu teātra veidošanās Rīgā, Garlība Merķeļa "Latviešu" (1796) atskaņas sabiedriskajā dzīvē, Riharda Vāgnera darbība Rīgā, dodot iespēju Baltijas kultūru nezinošam lasītājam ieraudzīt šķietami provinciālas Eiropas nomales dzīves spilgtākās krāsas. Nonākot līdz 19. gadsimtam un laikabiedriem, Grothuss kļūst mazrunīgs, atzīmējot, ka lielu ģēniju nav, toties spilgtu talantu diezgan, atturīgi atstājot vērtējumu lasītāja ziņā. Grāmatas beigās alfabētiskā secībā sniegtas biogrāfiskas ziņas un īss gandrīz katra autora mākslinieciskās meistarības vērtējums. Grothusa krājumu rotā arī romantiskas auras piesātināti divdesmit četru rakstnieku attēli, kuru priekšgalā, protams, ir Jākobs Mihaels Reinholds Lencs – Eiropā pazīstamais Gētes laikabiedrs, kā atgādinājums, ka arī viņš ir Baltijas zemei piederīgs. Starp citu, portreti vēlāk izpelnās kāda antoloģijas recenzenta asu kritiku: "Tieši šeit mums jāatzīmē, ka dzejnieku portretus kokgriezuma tehnikā labāk būtu neredzēt, daudzi no tiem sniedz nepietiekamu

priekšstatu par piedāvāto personu, daži ir diezgan neizdevušies, tikai retais patiešām apmierina."[54] Cik tā ir objektīva un pārmetumi pelnīti, šobrīd grūti spriest, recenzija tapusi, lielākai daļai portretēto personu vēl dzīvām esot. Un cilvēks pats bieži ar savu attēlu nav apmierināts. 1895. gadā, kad grāmata ar nelielām tekstuālām izmaiņām piedzīvo atkārtotu izdevumu, tajā ir palikuši visi portreti – acīmredzot protesti apklusināti.

Otras antoloģijas **"Baltijas dzejas"** (1897) sastādītāja ir tērbatniece Lusija Štēla-Holšteina, tajā ievietoti tikai 19. gadsimta 77 dzejnieku un 19 dzejnieču sacerējumi, daļa tekstu – tie paši, kas Grothusa antoloģijā. Arī šai grāmatai ir neliels ievads, uzsverot, ka tās motīvs – atklāt pilnīgu laikmeta dzejas kopainu.

Gandrīz tūlīt pēc publicēšanas abas antoloģijas recenzē "Baltijas Mēnešraksts",[55] pieminot kā izcilus notikumus Baltijas kultūras dzīvē. Diemžēl recenzenti gandrīz nekādu dzejas mākslinieciskо vērtējumu nesniedz. Heinrihs Dīderihs vienīgi garāmejot piemin, ka 19. gadsimta vācbaltiešu dzeju ietekmējis Frīdrihs Šillers un Kristofs Mārtins Vīlands, Heinrihs Heine un Emanuels Geibels, vācu romantisma un pat modernisma skola.[56] Grothusa antoloģijas recenzents norāda, ka diemžēl ievērojams skaits 19. gadsimta dzejnieku palicis ārpus krājuma ietvariem. Kad Štēla-Holšteina pēc pāris gadiem ar savu grāmatu, krietni paplašinot autoru loku, šo kļūdu labojusi, Leopolds Šrēders, nevienu gan tieši vārdā nesaucot, savā recenzijā aizdomīgi ilgi kavējas pie diletantiskās dzejas pozitīvās lomas apceres kā absolūti nepieciešama fona literatūras attīstības veicināšanai. Diemžēl gandrīz neviens no 19. gadsimta dzejniekiem paliekošu vietu ne vācu, ne vācbaltiešu literatūrā nav izpelnījies, tikai reti sacerējumi ievietoti 20. gadsimta vācbaltiešu dzejas izlasēs.

Tematikas un stilistikas ziņā abi krājumi ir līdzīgi. Var teikt, ka vācbaltiešu dzeja, tāpat kā šajā laikā, piemēram, latvietis Jānis Esenberģis, atrodas pusceļā starp sentimentālismu un romantismu: atkarībā no autora pasaules izjūtas krājumos atradīsim gan pārjūtīgus, deminutīviem piesātinātus mīlestības pantus, gan skaudras vientulības un citādības izpausmēs, ironiskās pūļa nolieguma izjūtās – tuvību ar gadsimtu mijas jaunromantismu. Dzejas formas ir vienveidīgas: daži soneti un atbalsis, kāds elēģiskais distihs un tercīna, Štēlas-Holšteinas izlasē – pārsvarā kārtīgi atskaņotas četrrindes, Grothusa krājumā – odās un liroepiskos vēstījumos – arī garāki panti. Atsevišķos dzejoļos izmantoti antīkās, ģermāņu, latviešu un skandināvu mitoloģijas elementi.

Grothusa krājuma pirmizdevumu ievada viņa veltījuma dzejolis "Dzimtenei!" (*An die Heimat!*). Dzimtenes mīlestības atklāsme ir viena no galvenajām vācbaltiešu dzejas tēmām visa 19. gadsimta garumā. Ne velti, piemēram, literatūrzinātnieks Andreass Šūmanis skata šajā laikā izdotās dzejas antoloģijas tieši vācu literatūrā 19. gadsimtā plaukstošās t. s. dzimtenes rakstniecības (*Heimatkunst*) kontekstā.[57] Šūmanis arī atzīmē, ka, protams, līdz ar vēsturisko notikumu un literārā procesa attīstību arī šis motīvs Baltijas vācu dzejā piedzīvo izmaiņas: gadsimta beigās

dzimtenei veltītajā dzejā dominē sāpes par tās zaudējumu.[58] Arī liela daļa Grothusa un Štēlas-Holšteinas izvēlēto autoru, pašu Grothusu ieskaitot, ir izceļotāji.

Grothusa dzejolī "Dzimtenei"[59] neatradīsim ne oriģinālu tēlainību, ne neparastu izteiksmi, bet pie tā tomēr vērts pakavēties. Dzimtenes apdziedājums šajā laikā ir viena no populārākajām vācbaltiešu dzejas tēmām, un arī šis darbs apbrīnojami precīzi astoņos pamīšus atskaņotos pantos atspoguļo gandrīz visus tos sižetiskos lokus un tēlus, kurus izmanto gandrīz katrs sevī dzejotprieku sajutis Baltijas vācietis. Grothuss asociē dzimteni ar hrestomātiskiem dabas tēliem: liedagu, mežiem, jūru, viļņiem, upju krastiem, liepziediem. Šim uzskaitījumam vēl varētu pievienot vētru, lietu, miglu, pustoņos krāsotas gadalaiku maiņas un īpaši dzidrās naksnīgās Baltijas debesis. Lielākā daļa no tiem ir plaši, turklāt daudzām zemēm, bet – nenoliedzami – arī Kurzemes un Vidzemes ainavai raksturīgi. Un arī Grothuss, tāpat kā daudzi viņa tautieši, nenoliecas, lai uzrunātu, piemēram, *pienenītes, pienenītes,* kas *sēd uz zaļas pakalnītes*, it kā šādi sīkumi būtu vienīgi zemnieku dzīves daļa, bet gan lepnā cēlumā, roku pie pieres pielicis, veras horizonta virzienā, kur pie pamales zaļo dzimtenes meži, vai arī uz jūras izskalotas kraujas pavasarī vēro viļņu bangas un klausās kaiju kliedzienos. Raksturīgi un simptomātiski ir arī izvēlēti epiteti – *maigs* un *kluss*, ar ko vācbaltiešu dzejniekiem vispār saistās piemigušās lauku ainiņas un tām pretī – bieži hipertrofēts vācu varenības apliecinājums ar vēsturisku uzsvaru bruņniecības "ziedu laikiem" no 13. gadsimta līdz 17. gadsimtam – cīņām ar zviedriem un krieviem. 1938. gadā šādu ainavu trāpīgi uzbur Heincs Kindermanis: "Līdzenuma elpa, tā nebeidzamais horizonts, austrumu debesu melanholija, nomācošais austrumu jūras smagums, laiskais plašo upju gausums – un šīs ļoti nopietnās ainavas vidū vācu senču piļu, baznīcu un rātsnamu arhitektoniskais spēks, kā tas atklājas jau kopš ordeņvalsts varenības laika un arī vēlāk, atkal un atkal, šādai pilnībai tikai pieņemoties spēkā."[60]

No krāsām vācbaltiešu dzejā visbiežāk minēta *sarkanā*, parasti to asociējot ar saules rietu, daudz retāk – ar saullēktu, iespējams, kā satraucošu nākotnes vīziju, kas saplūst kopā ar sāpīgu mazās dzimtenes zaudējuma apziņu. Grothuss savā dzejolī gan sarkano krāsu nepiemin, toties tajā ir atrodams visai vācbaltiešu literatūrai tik mīļais *zelts* un *sudrabs*. Zelts Grothusa dzejolī minēts pat divkārt – *zelta vīns* un *zelta dziesmu vainags* – aristokrātiski, cildeni, baronu un muižnieku kārtai piederīgi. Ar zelta un sudraba piesaukšanu lieliski sader varonības apdvestā pagātne, un, pametot skatienu atpakaļ, atveras senču kapi un garām aizsoļo miglas tēli – zobeniem, šķēpiem, bruņām, vairogiem, karogiem rotātie ordeņa bruņinieki. Arī nākotne ir tīta miglā, un dzejoļa finālā zemtekstā jau pulsē drūmas priekšnojautas. Tomēr pati izskaņa ir gaiša, un dzejoļa pēdējā vārsmā Grothuss nes sveicienus dzimtenei no uzticīgajiem dēliem. Tā ir interesanta sagadīšanās – Grothusa krājumā no septiņdesmit autoriem tikai astoņas ir sievietes. Iespējams, tāpēc tik steidzīgi ar pāris gadu starplaiku savu, līdzīgu izlasi, turklāt uzsvērti atsevišķās nodaļās nošķirot

dzejniekus un dzejnieces, līdzīgi kā šajā laikā Dubultu pludmalē, ierādot atsevišķu vietu un laiku vīriešiem un sievietēm, izveido Štēla-Holšteina.

Neapšaubāmi viena no visslavenākajām šī perioda dzejniecēm ir **Helēna Engelharde.** Štēlas-Holšteinas izlasē viņas dzejoļu kopa ir ļoti plaša, un arī izlases recenzents pie Engelhardes dzejas pakavējies visvairāk, neskopojoties ar cildinājumu: "Ģeniāla apdāvinātība; pirmās šķiras dzeja; dievišķi apdāvināta dzejniece."[61] Augstu vērtējumu viņas dzejai devis arī Grothuss: "Viņa jebkurā gadījumā ir viena no nozīmīgākajām vācu dzejniecēm vispār, vienkāršs poētisks spēks, ar kuru var mēroties tikai reta dzejojoša sieviete."[62] Šķiet, gadsimtu mijas literatūrkritika pat sacenšas jūsmīgu epitetu izvēlē Engelhardes dzejas raksturojumā. Vēl 1928. gadā lietpratīgajā vācbaltiešu literatūras vēsturē atkārtots, ka Engelharde noteikti ir pati ievērojamākā Baltijas dzejniece.[63] Bet jāatzīmē, ka abas 19. gadsimta 90. gadu antoloģijas līdz Otrajam pasaules karam paliek vienīgās, kurās Engelhardes dzejas tiek iekļautas. Un 1941. gadā, meklēdams vācbaltiešu dzejas tekstus tulkošanai, Kārlis Krūza pret Engelhardes pantiem jau ir atturīgs: "Liekas tomēr, ka labāk būtu bijis, ja viņa būtu varējusi attīstīties un izkopties bez tik agras apreibināšanās lielu vīru uzslavās [..]. Cik žēl, ka tik apdāvināta dzejniece nav vēlējusies arī smalka dzejniece būt."[64] 20. gadsimta beigās, kā to norāda Frīdrihs Šolcs Baltijas literatūru apskatā, Engelhardes darbi, tāpat kā gandrīz visa Grothusa antoloģijā iekļautā 19. gadsimta otrās puses dzeja, ir aizslīdējuši pilnīgā literatūras, arī vācbaltiešu literatūras vēstures perifērijā.[65] Un tomēr – ar ko izskaidrojamas toreizējās slavas dziesmas, un kas mainījies Engelhardes dzejas vērtējumā?

Pirmkārt, jāatzīmē, ka literatūrā Engelharde ienāk samērā agri, deviņpadsmit gadu vecumā, kad Štutgartē viņas manuskriptus augstu novērtē tādi toreizējie literatūras dižgari kā Volfgangs Mencels un Ferdinads Freiligrāts, pēdējais pat Engelhardi nodēvē par "ziemeļu briedināto eksotisko augu"[66]. Jau pēc gada, slavai ejot pa priekšu, kad dzejniecei tikko divdesmit gadu, turpat Štutgartē iznāk viņas pirmais krājums "Rīta blāzma" (*Morgenroth,* 1870). Vācbaltiešu publika to uzņem ar nedalītu sajūsmu.

Otrkārt, stilistikas, tematikas un pasaules izjūtas dēļ Engelharde pilnīgi iekļaujas 18. un 19. gadsimta mijas vācu dzejas kopainā. Un tas viņu dara īpašu un atšķirīgu sava laika dzejotāju vidū.

Treškārt, Engelhardes dzeju joprojām pāri vidusmēra vācbaltiešu literatūras līmenim paceļ arī neparastā muzikalitāte un pilnīga dzejas formas pārvaldīšana.

Diemžēl Engelharde pati savas dzejas ietekmju avotus nav atklājusi, taču, neapšaubāmi būdama aizgājušo gadsimtu mijas literatūras varā, viņa, šķiet, ir vistuvāk Šillera dzejas tradīcijai – par to liecina trāpīgas un mērķtiecīgas antīkās kultūras alūzijas, ģermāņu un skandināvu mitoloģijas un vēstures sižetu un tēlu pārstrāde plašos liroepiskos vēstījumos, tā, piemēram, 1909. gadā nāk klajā vērienīga apjoma eposs trīsdesmit sešos dziedājumos, divās daļās "Gunnars no Hlidarendi" (*Gunnar von Hlidarendi*). Šillera izpratnei tuva ir arī Engelhardes pārliecība par dzejas

satura un formas, to skaitā ritma un skaniskuma nedalāmu vienību. Engelhardes dzejā netrūkst odu un himnu, kā arī klasicisma kanonam atbilstoši veidotu veltījuma dzeju, pieblīvētu ar cēliem vārdiem, zeltu un lauru vainagiem. Viņa publicējusi deviņas grāmatas, gandrīz visas – izņemot atmiņu un īsprozas krājumu "Kādas ceļotājas zīmējumi" (*Zeichnungen eines Fahrenden*, 1908) – dzejā.

Engelhardes darbu labāko daļu veido dabas dzeja. Viņa ir lielo dabas stihiju – vētras, jūras, tumsas mīlētāja, un tieši te rotaļa ar ritmu, kas kļūst par semantiskās nokrāsas nesēju, paceļ to pāri pār laikabiedru vienmuļajiem pantiem, kā, piemēram, dzejolī "Jūras balsis" (*Die Stimmen der See*) it kā jūtama šūpošanās, mainot rindu garumu un precīzi izvietojot atskaņas:

Kad gadsimtus redzam mēs garām sev steidzam,
Mēs veicam!
Un augšup mēs slienamies varenā sparā!
Mēs traucam,
Mēs kaucam,
Un milžus iz dzīlēm mēs sev līdzi saucam,
Kā pērkons mēs niknumā dārdam
Un akmeņus spārdām,
Mēs rībam un ritam,
Un bangas mēs sitam,
Šļakatas šķaidot! –
Un nodreb klints siena,
Mēs dzirdam to vaidot.[67]

Atradusi oriģinālu tēlu, Engelharde to lietpratīgi atkārto tā, ka lasītājam trīsreizējais atkārtojums šķiet neuzbāzīgs, tomēr paliek prātā, piemēram, dzejolī "Pavasara rīts" (*Frühlingsmorgen*):

Gaisma skūpsta jauno rītu,
Rasa ziedos, lapās krīt.[68]

Kaut kas no Johana Heinriha Fosa klusinātajām ziemas pēcpusdienu idillēm lauku muižiņās uzvēdī no Engelhardes "Tējas arabeskām" (*Thee–Arabesken*), kuru fragmentus Kārlis Krūza tulkojis kā "Galdā tējmašīna [patvāris – *M.G.*] vārās":

Galdā tējmašīna vārās / Un kā klusu dainu dūc,
Kamīnā kad liesmas kārās, / Skaļi sprakšķēdamas, rūc [..]
Šķiet tik tālu visas briesmas, / Savāds svētums vārdus sien –
Kamīnā sāk saplakt liesmas, / Visur klusums valda vien.[69]

Kaut kas no Elīzas Rekes sajūsmas pilnajām, noklusējumiem bagātajām ceļojumu izjūtām atbalsojas Engelhardes dzejojumos par Austrāliju, Tasmaniju, Ēģipti:

Kāds sirdij tas bij ielīksmojums!
Šie kalni... jājiens tuksnesī...
Uz piramīdēm svētceļojums...
Un mēness... Nīla pusnaktī.[70]

Engelharde patiešām ir daudz ceļojusi, viņas dzīve sadalīta starp Lietuvu, kurā viņa ir piedzimusi, Kurzemi, Jelgavu, kurā aizritējusi bērnība un jaunības lielākā daļa, vēlāk – Melburnu, Maskavu un Vīni, kur dzīvojusi kopā ar vīru mūziķi Luiju Pābstu.

Leopolds Šrēders, raksturojot Engelhardes nopelnus literatūrā, atzīmē, ka viņas talants ir cienīgs būt līdzās lielākajai 19. gadsimta vācu dzejniecei Anetei Drostei-Hilshofai, iespējams, pat pārsniedz viņu.[71] Tomēr ar Drostes-Hilshofas dzeju Engelhardi nevieno tikpat kā nekas. Droste-Hilshofa atšķirībā no vācbaltiešu dzejnieces visu mūžu pavadījusi savā zemē, noslēgtā pasaulē, augstu vērtējusi lauku klusumu un mieru. Sevī vērsta ir viņas dzeja, kaut arī tajā netrūkst dabas un sabiedrības vērojumu. Droste-Hilshofa izteiksmes ziņā vērtēta kā skarba un asa, kaut arī romantiska dzejniece, kas kritisko dzīves vērojumu dēļ it kā stāv uz reālistiskās literatūras sliekšņa.[72] Tieši šajā ziņā varbūt kādu trauslu kopīgu pavedienu starp Engelhardi un Drosti varam saskatīt: arī Engelharde savu zemi – Baltiju – vērtē nesaudzīgi kritiski, pat asi. Ieskatam atsevišķi tēli no dzejojuma "Atkal pasta karietē" (*Wieder in der Postkalesche*): purvainas zemes, satrunējušas būdas, sūnu klāti salmu jumti, sakrituši žogi, garlaicīgas ainavas, rudenīgi pelēkas, mākoņu klātas debesis, sirms kučieris, tuksnesīgas pļavas, tumšs sils, neērti rati, kleperis, igaunis ar mici dziļi pār acīm utt. – šo uzskaitījumu varētu vēl turpināt, finālā Engelharde pasludina – "zeme, pilna miega un sala"[73]. Bet līdz ar to arī trauslais vienojošais pavediens ir pārtrūcis. Drostes-Hilshofas skarbos savas zemes vērojumus caurauž skumja, bet dziļa un neslēpta mīlestība pret pasauli, kurā atrodas vieta katram, pat sīkākajam kāpuram un vabolei, nosalušam cilvēkbērnam un trūcīgam zemniekam, aiz šķietami neglītā un parastā viņa ierauga lielās pasaules kopsakarības:

Kāpurs lapā vada savu dzīvi,
Vabolīte zemē ierokas,
Jūra vien tik spēkā dvašo brīvi,
Un uz debesīm tā lūkojas.[74]

Savukārt Engelhardes padrūmās Baltijas dzīves ainas, kaut literatūrkritikā dēvētas par patiesām un lieliskām, atsauc atmiņā depresīvos Merķeļa "Latviešus", kuros krāsu sabiezinājums panākts apzināti, lai pievērstu lasītāju uzmanību. Engelhardes dzejoļa atslēga meklējama tā virsrakstā – "Atkal pasta karietē" –, tas ir tikai paviršs skatiens, pievērsts tam, kas pazib aiz loga, un patiesi izteiksmīgs pretstats Rietumeiropas pilsētu krāsainajām ainām un kūsājošās dzīves mutuļiem; virspusējs vērojums, kas atklāj, ka autorei nav nedz laika, nedz vēlēšanās iedziļināties un

saskatīt, kas īsti aiz salmu jumtiem un rudenīgajiem miglājiem slēpjas. Iespējams, ja Engelharde būtu bijusi Elīzas Rekes laikabiedre, viņas slava ietu tālāk un izskanētu vēl skaļāk, bet 19. gadsimta otrā puse jau ir cits laiks, literatūras konteksti citi, Engelhardes balss pārāk smalka, tā skan no sen pagājuša laikmeta, tāpēc nevar ilgi noturēties virs vācu dzejas plašajiem ūdeņiem.

Vēl viena spilgta šī perioda vācbaltiešu dzejniece ir **Mia Holma**. Nāve, tās priekšnojautas un kapi pieminēti turpat vai katrā viņas dzejolī. Holmas daiļradi Grothuss, atsaucoties uz vārdā nenosauktu kritiķi, salīdzina ar jasmīnu: "..kā šo ziedu smaržas, atturīgi baudītas, ir aromātiskas un atsvaidzinošas, tā pārsātinātas tās iedarbojas reibinoši."[75] Štēlas-Holšteinas antoloģijas publicēšanas brīdī Holmai ir piecdesmit divi gadi, turklāt viņa jau ir pazīstama dzejniece, iekarojusi popularitāti ar trim romantisku dzeju grāmatām, no kurām 1882. gadā publicētās "Dzejas" (*Gedichte*) pārsteidz ar apjomu – gandrīz 350 lappusēs Holma paver ieskatu savas dzejas pasaulē. 1897. gadā viņa jau ir pametusi Baltiju uz visiem laikiem un dzīvo pie dēla Minhenē. Tur Langena apgādā, kurā strādā Korfics Holms, pirmizdevumu piedzīvo vēl divi viņas dzeju krājumi – "Mātes dziesmas" (*Mutterlieder*, 1897) un "Lirika" (*Verse*, 1900).

Holmas dzejā netrūkst rožu, vētru, asaru, saltuma, dvēseles un nāves klātbūtnes, arī dabā viņai tuvāki rudenīgi, nāves elpas apdvesti tēli. Dzejolis "Zūdošais" (*Verweht*) Kārļa Krūzas tulkojumā:

Cik mierīgi un maigi / Viss dabā mirst!
Kā kavēdamās lapas / No kokiem birst.
Kā smaidīdamas puķes / Jau nāvi jauš,
Un laipniem stariem saule / Vēl ziedus glauž.
Un arī mīla, mīla, / Kas sirdī kaist,
Kā vēsmā viegla smarža / Tik klusi gaist.
Bet, viss kad kapā grimis, / Kad viss jau beigts,
Sāk sāpēs vārdus meklēt, / Kas neizteikts.
Un reiz tad saltās šausmās: / Viss zūd! Viss zūd!
Un dreb kā drudzī atbalss: / Viss zūd! Viss zūd! [76]

Dabas, izmisuma un nāves satuvinājuma dēļ Mia Holma šķiet Jāņa Esenberģa gara radiniece. Arī viņa vienkāršos pantos ritošo pārdomu atrisinājumu bieži rod kapā, kapsētā un nāvē. Iespējams, Holmas dzejā traģisko motīvu cēlonis ir pārdzīvotā šķiršanās – sākumā no vīra, bet vēlāk, vairoties no ļaužu tenkām,[77] arī no Baltijas.

19. gadsimta 90. gadu vācbaltiešu lirikas iemīļotas tēmas ir dzimtene, mīlestība, reliģija un nāve. Īsts vācu bruņniecības patriots un tēvijas slavinātājs savā dzejā ir **Aleksandrs Mengdens**, Tērbatas universitātes absolvents, pēc profesijas jurists. Viņa literārais devums ir trūcīgs – tikai viens dzeju krājums (*Gedichte*, 1890) un romāns "Vilku purvā" (*Im Wolfsmoor*, 1893). Mengdenam patiešām ir daudz patriotiskas

lirikas, ne velti viņa dzeju kopu Grothusa antoloģijā piesaka "Vācu cēlais bruņinieks" (*Der Ritter vom deutschen Hause*). 19. gadsimta beigas Mengdens pavada Vācijā, un viņam Baltija ir mīļā tēvzeme, sapņu zeme, mūžīgs ilgu un atgriešanās objekts. Atšķirībā no Holmas Mengdens mīl gaišas krāsas, sauli, pavasari un vasaru, un atšķirībā no saviem spalvasbrāļiem arī izteiksmē un tēlu ziņā Mengdens ir izvēlīgāks. Tomēr tas šķiet pārlieku krāšņs, kā bagātīgiem triepieniem uzgleznots – Mengdenam ir *zelta sagšas saulei, zelts zaros, spožums lapās* –, neīsts, svešāds un distancēts skaistums. Tikpat pārliecinoši un mierīgi Mengdens varētu rakstīt arī, piemēram, par Bavāriju. Viņa smalkākais dzejolis "Sargeņģelis" (*Schutzengel*) ar dievības vieglajiem soļiem dabā un tās netveramo klātbūtni asociatīvi atbalso dažus pazīstamus motīvus no Kārļa Skalbes dzejas:

Līst rasas piliens šķīstās ziedlapiņās,
Tā maigais skūpsts tās naktij svētījis,
Lai dus tās rāmi saldu sapņu miņās.
Bet tad, kad puķe most un katrā jausmā
Grib teikt, cik daudz viņš tai ir dāvājis,
Ir sen jau izgaisis viņš rīta ausmā.[78]

Tumšu priekšnojautu pilns ir dzejolis "Jaunais laiks" (*Die neue Zeit*) – simboliskos tēlos ar baisu nolemtības apziņu Mengdens it kā pareģo 20. gadsimta sākuma drūmo traģēdiju – "viņa skatiens ir naids, viņa solis ir bargs"[79]. Tik depresīvas nākotnes vīzijas dēļ šis Mengdena dzejolis "Baltijas dzeju krājuma" kopnoskaņā ir izņēmums.

Savukārt **Žanno Emīls Grothuss** lirikā ir Dieva meklētājs – gan pavasara dziesmā, gan zaudētā paradīzē – un vienlaikus sentimentāls jūsmotājs, kam norit asara, pat uzlūkojot sakaltušu no meža pārnestu sūnu. Grothusa dzejoļi ir vienkārši un skaidri. Viņa pasaules uztveri vistrāpīgāk raksturo dzejolis "Kas ir zvaigznes?" (*Was sind die Sterne?*):

Ir zvaigznes sīku eņģelīšu bars,
Un tavā sirdī krīt ikbrīd kāds stars
Un sapni auž no apkārtnes.
Bērns biju es.
Ik zvaigzne mirdz pie Dieva apģērba,
Kad raudājis tu, sirdī būdams tīrs.
Es biju vīrs.[80]

Bet 90. gadu vācbaltiešu lirikā ienāk arī latvieši. Kā zināms no mūsu kultūras vēstures, brāļu Kaudzīšu romāna "Mērnieku laiki", Māteru Jura "Sadzīves viļņiem", Augusta Deglava "Rīgas" un "Zeltenītes", Ausekļa un Pumpura satīriskās dzejas, kārkluvācieša gars šajā laikā joprojām ir dzīvs un sakuplojis. Alekseja Tolstoja un Nikolaja Ņekrasova tulkotājs **Rūdolfs Zeiberlihs** vācbaltiešu sabiedrībā ir augstu

vērtēts lieliskās valodas un humora izjūtas dēļ.[81] Antoloģijā viņa liriku pārstāv sižetisku dzejojumu virkne, kuros asa ironija jau tuvojas sarkasmam, latvieši kāpj pa karjeras kāpnēm uz augšu – no pūļa iznirst kāds policists *Kradovoi Mikel Kallning, Studiosus Pumper,* pašpuikas *Karls* un *Janne* – un muļķība, tūļīgums, lētticība ir viņu mūžīgās pavadones. Dzejojumi, kaut interesanti no leksikas viedokļa – sajaukti ģermānismi, rusicismi un latviešu vārdi –, šodien šķiet pārlieku sarežģīti, turklāt, cits pēc cita lasīti, kaitina ar vienpusējo skatījumu un saceļ stāvus nacionālās pašapziņas asās adatas.

Gluži pretējs viedoklis par latviešiem ir dzejniekam **Viktoram Andrejanovam.** Viņš šai laikā ir viens no retajiem vācbaltiešiem – latviešu kultūras cienītājiem. 1895. gadā Andrejanovs mirst, un drīz pēc tam iznāk jauns papildināts "Baltijas dzeju krājuma" izdevums. Tajā ievietoti divi jauni, pirmizdevumā nepublicēti Andrejanova darbi. Grothuss ar tiem atklāj būtisku dzejnieka darbības šķautni – latviešu kultūras, mitoloģijas un vēstures pētniecību un popularizēšanu. Tie ir divi liroepiski vēstījumi: pirmais, "Lidojošais ezers" (*Der fliegende See*), kurā krustojas pastorāla idille un latviešu teikas motīvs, un otrs – "Bīskapa Meinharda nāve" (*Bischof Meinhard's Tod*), kurā Andrejanovs vācbaltietim netipiskā garā atļaujas novēlēt:

> Lai dalās savā laimē, svētībā ikviens:
> Vai latvietis vai vācietis – tas Dievam viens![82]

Pietāte pret latviešu tautas pagātni, tās folkloru un mitoloģiju apliecina Andrejanova piederību tam vācbaltiešu pulciņam, kuru darbības sākumi aizved līdz 18. un 19. gadsimta mijai, tautas apgaismības laikmetam, – Garlībam Merķelim un viņa "Vidzemes senatnei", Johanam Kristiānam Stenderam un "Sēlpils baznīcas hronikai" (*Chronik der Selburgschen Kirche,* 1845), Kārlim Augustam Kitneram un "Kurzemei" (*Kurona,* 1791) u. c. Diemžēl vēl 19. gadsimta beigās viņi joprojām ir tikai mazs pulciņš, un Andrejanovs ar šāda veida dzejojumiem Grothusa antoloģijā paliek vienīgais. Jau pēc Andrejanova nāves – 1896. gadā – viņa tulkojumā un sakārtojumā nāk klajā latviešu tautasdziesmu un mītu izlase (*Lettische Volkslieder und Mythen*).

Bet Andrejanovs vācbaltiešu 19. gadsimta otrās puses literatūrā ir arī viens no populārākajiem dzejniekiem. Viņa pirmais krājums "Dzejas" (*Dichtungen*) publicēts 1880. gadā, tam turpmāko piecpadsmit gadu laikā seko vēl vienpadsmit grāmatas, galvenokārt lirikas krājumi. Andrejanovs pats par savas dzejas iedvesmas avotiem atzīst Šopenhaueru, Gēti un Šelliju, kā arī Bēthovena un Šopena mūziku. Par mūzikas un dzejas kopsakarību meklējumiem viņa daiļradē liecina arī grāmatas – "Frideriks Šopens. Dzejas" (*Frédéric Chopin. Dichtung,* 1884) un kopā ar Vsevolodu Čečihinu sastādītais krājums krievu un vācu valodā "Bēthovens" (*Beethoven,* 1892). Mūža pēdējos gados Andrejanovs ietekmējies no Frīdriha Nīčes filozofijas – uz to norāda Grothuss, un tas ir arī latviešu literatūras vēsturē zināms fakts – tieši

Andrejanova bibliotēkā viņa draugs un talanta cienītājs Rūdolfs Blaumanis iepazinis vācu 19. gadsimta beigu filozofiju. Arī par ieskatu Nīčes domu pasaulē, kas gan kopumā Blaumaņa dzīves uztverei paliek sveša, rakstnieks ir pateicīgs Andrejanovam.

Gaišs un pēc plašumiem alkstošs kļūst Andrejanova gars, veroties dabā, un šķiet, ka šajā ziņā viņa dzeja patiešām ir Šellija pasaulei rada – mākoņi, jūra, viļņi, un tikpat varenas, šķiet, ir abu dzejnieku dvēseles. Gregors Glazenaps, pieminēdams dabas dzeju un erotiku kā Andrejanova lirikā pašus izkoptākos motīvus, atzīst, ka viņa darbos saskatāmas indiešu reliģijas un panteisma pēdas.[83] Tomēr, šķiet, tā ne tik daudz ir dievība, kuras izpausmes dabā Andrejanovs mēģina tvert dzejas pantos, cik dzejnieka paša vēlēšanās saplūst ar dabu vienotā ritmā, ieplūst tajā vai pacelties pāri. Kādā dzejolī autors ir ieslēpies zarā starp mušiņām, vabolēm un putniem un, bikli celdams to sedzošo lapu plīvuru, vēro līksmo dabu tapšanas priekā.[84] 1895. gada ziemā, Andrejanovam aizejot mūžībā, Rūdolfs Blaumanis raksta epitāfiju un savu draugu dēvē par *dabas ziņu tulkotāju*.

Andrejanova sabiedrības vērtējums dzejā ir pesimisma pilns – liekulībai, merkantilismam, vienaldzībai topot par laikmeta zīmēm, dzīve pārvēršas mūžīgu ciešanu ielejā. "Veic klusējot savus pienākumus un klusējot ciet," viņš kādā dzejolī izsaucas.[85] Un te viegli atrast radniecīgus motīvus ar daudziem 19. gadsimta otrās puses dzejniekiem. Blaumanis 1903. gadā tulko Līvijas Volkovas par "emocijās pāri plūstošo satīru" dēvēto,[86] tomēr, manuprāt, asi sarkastisko Andrejanova "Pasaules tēvreizi". Tā Dieva priekšā atklāj cilvēces greizo vaigu, un arī Blaumaņa dzejā pēc līdzīgiem motīviem nav tālu jāmeklē: tikpat skumji sāpīgi kā Andrejanovs, Blaumanis apcer latviešu tautu "Odā". Romantiskiem gariem tipiskā stilā abi rakstnieki caur sāpēm dzejoļu izskaņā nonāk pie mīlestības apliecinājuma – Blaumanis – savai tautai un Andrejanovs – mīlestībai kā visas cilvēces pestīšanas iespējai. Šķiet, taisnība būs Blaumaņa pusē – kaut Nīčes darbus augstu vērtējis, Andrejanovs īsti nespēj Nīčes idejām celties līdzi: "Tomēr šī gara milža personība nejaudāja izdzēst iz viņa dvēseles Pasaules Mīlētāja spodrā, apskaidrotā tēla, un kā tērauda adata starp diviem magnētiskiem poliem viņa dvēsele piegriezās gan viena, gan otra nesavienojamām varenām mācībām."[87]

Sintezējot ilgas pēc plašuma un vienotības ar dabu, ar kosmu, kā arī dzīves realitātes vērojumus, skumjas kļūst par dominējošo noti Andrejanova dzejā. Viens no dzejnieka pasauli visprecīzāk raksturojošiem darbiem ir "Ilgaine" (*Frau Sehnsucht*), šeit – teicamā Kārļa Krūzas tulkojumā:

> Jāj Ilgaine, baltais zirgs kur vils – / Kur vakarblāzmā mirdz mākoņu pils.
> Viņas zelta cirtas pa vējam plūst, / Viņas tumšās acis kā liesmās kūst;
> Un zilais šķidrauts tai gaisā kust / Un liek tik reibīgu smaržu just.
>
> Bet dziļā lejā iet gājējs vēls, / Kur trīcot līst vēl blāzmas kvēls.
> Pār kalnu tas skatās, kur tālums zils, / Kur Ilgaine piejāj pie savas pils.
> Tik skaists tās tēls tur tālē zib, / Ka sirds tam aiz ilgām vai stāties grib.[88]

Ieskatu 90. gadu vācbaltiešu dzejā noslēgšu ar diviem dzejniekiem – tēvu un dēlu Ekartiem, no kuriem pirmais – **Gvido Heinrihs Ekarts** – vēl ir tipisks 19. gadsimta otrās puses liriķis, bet otrs – **Gvido Hermanis Ekarts** – ar saviem darbiem jau iekļaujas 20. gadsimta sākuma modernisma ideju caurstrāvotās dzejas straumē. Ne viens, ne otrs dzejas laukā nav sevišķi ražīgs.

Tēvs, Gvido Heinrihs Ekarts, kaut 1882. gadā laidis klajā lirikas krājumu (*Gedichte*), tomēr vācbaltiešu kultūras vēsturē noteikti vairāk zināms savas lietpratīgās apceres "Kā runā Rīgā. Tērzējums" (*Wie man in Riga spricht. Eine Plauderei*, 1904) dēļ. Brošūra sniedz ieskatu gadsimtu mijas vācbaltiešu valodā, pievēršot uzmanību aizguvumiem no latviešu, krievu un igauņu valodas un līdz ar tiem ienākušajām intonatīvajām un stilistiskajām izmaiņām. Ekarts pēc izglītības ir jurists un lielu daļu sava mūža aizvada, strādādams Rīgas bankās, bet valoda ir viņa aizraušanās un mīlestība, tāpēc, smalki saklausījis un norādījis uz dažādu sabiedrības slāņu runasveida atšķirībām, Ekarts tomēr nenoliedz lokālās iezīmes un citvalodu ietekmes kā bagātinošu faktoru un dzīvas, zaļojošas valodas apliecinātāju.

Verners Bergengrīns Gvido Heinriha Ekarta dzeju raksturo ar vārdiem – "savos labākajos darbos viņš dažreiz pļauj vētru"[89]. Tomēr līdz īstai vētrai Ekarta darbos tālu. Viņš dzejā stāv kā vasaras vidū – bula laikā, kad pavasara gaišās ilūzijas pārvērtušās spiedīgā un karstā dzīves realitātē, kur darbs dzen darbu un cilvēkam jānes rūgtā atbildības nasta. Cilvēks, jautājot, vai bija vērts, meklē atbildi sevī un atrod rūgtumu un nožēlu. Pavasara cerības zudušas, izmisums jaucas kopā ar skumjām, dusmām un naidu. Ekarts savās fantāzijās spēlējas ar nāvi. Vasara – lauki – siena pļaušana un izkapts – tēli, kas asociatīvi pamazām aizved līdz mūžīgai nāves klātbūtnei, kā, piemēram, dzejolī "Vēl kvēlo pasaule, un mana sirds tai kvēlo līdz" (*Noch glühet die Welt, und mein Herz glüht mit*)[90], bet dzejnieks fantāzijā iet vēl tālāk; ieskatam fragments no dzejoļa "Kaut tumšā nāve būtu es" (*Ich wollt', ich wär der finst're Tod!*):

> Jā, bargā nāve kaut būtu es, / Kā dzelžos tad tevi skautu
> Un smietos, ka briesmīgās bailēs tu dves, / Un stiprāk pie sevis vēl rautu.
> Mūsu kāzu gulta būs zārks, ko slēgt, / Kad celšu es izkapti draudot, –
> Kā šausmās tad sāktu mīļākie bēgt / Un radi un raganas gaudot.[91]

Tomēr šo pāris dzejoļu dēļ, kuros var saskatīt gadsimtu mijai raksturīgās dekadences piesitienus arī pie Ekarta fantāzijas durvīm, viņu pašu dekadentu pulkam pieskaitīt nevar. Ekarts dvēselē paliek 19. gadsimta romantiķis, kura skatiens, tāpat kā daudziem viņa spalvasbrāļiem un laikabiedriem, ir augšup vērsts – joprojām vasarā:

> Un, gaisma kad ar tumsu tiekas, / Tur augšā – laime nejustā!
> Kā burvju brīnums, dzejniek, liekas / Tev zvaigžņu debess augustā![92]

Savukārt dēls – Gvido Hermanis Ekarts – ir viens no jaunākajiem Grothusa antoloģijas "Baltijas dzeju krājums" autoriem. Tā iznākšanas brīdī viņam rit tikai divdesmit pirmais gads. Ekarta dzeja atspoguļo dažas jaunās Eiropas vācu modernisma tendences un ir jau 20. gadsimta sākumam piederīga, tāpēc sīkāks ieskats viņa dzejā sniegts izlases "Jaunie baltieši" kontekstā, kurā arī publicēta prāvākā jaunā Ekarta dzeju kopa.

20. gadsimta sākumā pēc 19. gadsimta 90. gadu apjomīgajām antoloģijām hronoloģiski nākamā spilgtākā dzejas izlase ir "Jaunie baltieši" (*Die jungen Balten*, 1916). Tomēr šajā laikā, iespējams, kā alternatīva respektablajiem lirikas krājumiem Tartu un Rīgā nāk klajā vairāksējumu izdevumi "Dzejoļi no Tērbatas" (*Gedichte aus Dorpat*) un **"Dzejoļi no Rīgas"** (*Gedichte aus Riga*, 4 sēj., 1867–1903) – neliela formāta grāmatiņas kā pastkartītes, ērti noglabājamas ceļasomā un vaļasbrīdī pārlasāmas vilcienā vai kādā stacijā, vilcienu gaidot; grāmatiņas kā sveicieni ar viegla satura liriskiem un jautriem dzejoļiem. Tās ir alternatīvas arī tādēļ, ka, pirmkārt, šo dzejoļu vispārējais noskaņojums ir pilnīgi pretējs iepriekš minēto antoloģiju smagnējai nopietnībai; otrkārt, tādēļ, ka šie krājumi pievērš mazu uzmanību sacerētājiem – visi dzejoļi publicēti vienlaidus, sacerētāji minēti tikai satura rādītājā, tā, iespējams, vēl vairāk uzsverot tuvināšanos tautiskai – vāciskai dziesmu grāmatai; treškārt, gandrīz visi autori šodien jau nogrimuši vācbaltiešu literatūras perifērijā, lielākajai viņu daļai savs dzeju krājums nekad nav iznācis. Tikai retais publicējis pāris grāmatu, un arī tad visbiežāk tie ir galda dziesmu un humoristiskās dzejas vidusmēra paraugi. Ceturtkārt, šos krājumus vieno nepārprotama patriarhāla ievirze – vēl otrajā sējumā publicēta plaša Engelhardes dzeju kopa, taču trešajā un ceturtajā daļā neatradīsim nevienu dzejnieces sacerējumu, toties atsevišķos pantos – ironisku daiļā dzimuma vērtējumu gan.

"Dzejoļi no Rīgas" ir četrsējumu izdevums, kura pirmās divas daļas publicētas 1867. un 1877. gadā, te atrodams arī kāds, iespējams, Garlība Merķeļa dēla ārsta un teātra kritiķa Ernsta Merķeļa dzejolis[93] un nacionālā romantisma paraugs, liroepiskais "Indulis un Ārija" (*Indul und Arri*)[94]. 3. un 4. sējums nāk klajā 1893. un 1903. gadā. Pēc krājuma vispārējā noskaņojuma spriežot, domājams, tā tapšanā liela nozīme bijusi jau iepriekš minētajam Rūdolfam Zeiberliham, kas 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā ir viens no rosīgākajiem vācu literārās un muzikālās dzīves kopējiem Rīgā, kā arī vācbaltiešu dzejnieku pulciņa vadītājs. "Līksms un labs bija viss, ko Zeiberlihs paveica," – tā nekrologā savu draugu un kolēģi raksturo Oto Šillings.[95] Ironiski atklāts un arī visa krājuma koptoni raksturojošs ir tajā ievietotais Zeiberliha paša pants:

Es varētu būt ģēnijs;
Bet man tas nava ļauts:
Jo diemžēl pirms manis ir bijis
Jau ģēniju pārāk daudz![96]

Pirmā pasaules kara laikā dzejnieks, teātra kritiķis un žurnālists Bruno Gecs sastāda lirikas izlasi "**Jaunie baltieši**". Šis krājums un arī nākamais, "Baltijas dzejas izlase" (*Baltische Dichterbrevier*, 1924), ir teicama liecība vācbaltiešu dzejas kā lokālas, tomēr mākslinieciski spilgtas parādības esamībai.

Krājumā "Jaunie baltieši" iekļauti divpadsmit 19. gadsimta 70. un 80. gados dzimušu dzejnieku darbi, deviņi no viņiem ir saistīti ar Latviju, lielākā daļa – Geca draugi, ar kuriem ciešas saiknes viņš pats saglabā visu mūžu; vēl 1950. gadā, savā sešdesmit piektajā dzimšanas dienā, vaicāts par tuvākajiem cilvēkiem, viņš nosauc Verneru Bergengrīnu, Herbertu Herneru, Gvido Hermani Ekartu, Elfrīdu Ekarti-Skalbergu, Zigfrīdu Fēgezaku,[97] un visu viņu dzeja ir lasāma arī 1916. gada krājumā. Motīvu ziņā tajā dominē tautas vienotības ideja, nacionālpatriotisms un, protams, arī drūmās karalaika noskaņas. Vairumam autoru patvēruma un miera meklējumi saistīti ar ticību un mīlestību. Lielākā daļa dzejnieku ir izceļotāji, viņu bērniem Baltija ir tikai vārds pasaules kartē un senču dzimtene.

Krājuma ievadā Gecs raksturo vācbaltiešu kopienu kā noslēgtus, pretrunu plosītus skeptiķus un individuālistus. Viņš uzsver, ka vācbaltiešu dzeja ir vācu dzejas atzars, tās savdabība meklējama Baltijas pagātnes un tagadnes tēlojumā, kā arī vācu bruņniecības slavinājumā. Agrīnus modernisma asnus vācbaltiešu literatūrā Gecs saskata romantiķa Bēlendorfa dvēseliskajā dzejā un Lenca naturālisma elementu caurstrāvotajās lugās. Savukārt jauno dzejnieku galvenie iedvesmas avoti, pēc Bruno Geca domām, ir Frīdrihs Helderlīns, Novāliss, Klemenss Brentano, Ludvigs Arnims, Žans Pols, Augusts Plātens, Detlefs Līlienkrons, Stefans George un Alfrēds Momberts.[98] Ļoti trāpīgi Gecs raksturo arī jaunas dzejas valodas un izteiksmes veidošanos, kas saistīta ar dziļākas nozīmes meklējumiem un pasaules kopsakarību atklāsmēm: "Te mēs sastopamies ar īstu pretstatu starp veco un šodienas Baltijas dzejnieku. Šodienas rakstītājs pārņem no saviem priekšgājējiem principiālu attieksmi pret vārdu. Atsevišķais vārds ir uzvarējis nozīmes un svara ziņā. Turklāt tas tekstā atrodas arī noteiktu kopsakarību dēļ. Tas vairs nav kā nolietota sīknauda. Tas ir atguvis savu agrāko zelta vērtību. Tas ir iekļauts visa dzejoļa organismā un atsevišķā teikumā, lai nezaudētu tā īpašo dzīvīgumu. Teikuma uzbūve caur to kļūst spēcīgāka, stingrāka un noteiktāka, jo katrs vārds ir nozīmes pilns, vairs nav vārdu kā ielāpu, nejaušu un nenoteiktu vārdu. No šīs attieksmes pret vārdu ir atkarīga izteiksmes tēlainība kopumā; arī nenoteiktās, poētiskās, bezpersoniskās ainas vairs netiek izmantotas. Noskaņa vairs nenomāc izteiksmi, bet kļūst par neizsakāmu jūtu bezdibeni, pār kuru vārdi izplešas kā tilti. Retorika pazūd, vairs nav runas par lietām – lietas runā pašas par sevi; alegorija tiek noraidīta, lietas kļūst par svārstīgiem un tomēr noteiktiem simboliem citām lietām, atklājot noslēpumainas kopsakarības. Slavenā dabas atdarināšana, arī idealizētā, krāsainā atdarināšana noliedz pati sevi: forma, vārds, tēls, lieta kļūst par mītiski simbolisku izteiksmi dzejnieka dvēseles satricinājumiem."[99]

"Jaunajos baltiešos" ievietoto dzeju gandrīz neiespējami grupēt un atrast kādas vienojošas pazīmes, tās autori katrs par sevi ir spilgti un atšķirīgi, kaut gandrīz visi ir gājuši vācu modernisma skolā. Varbūt stilistiski tuvāki ir trīs vienīgie četrdesmitgadnieki – Ekarts, Šillings un Bertels, dzimuši vēl 19. gadsimta 70. gados un līdz ar to saglabājuši ciešāku saikni ar šim laikmetam vācbaltiešu dzejā tipisko romantismu. Tomēr arī viņu dzejā ir jūtama simbolisma elementu klātbūtne, Šillinga pantos pazib arī kaut kas no naturālisma, bet skaniskās rotaļas pārsteidz, lasot Ekartu.

Pārējie – trīsdesmitgadnieki – krājumā piesaka sevi spilgti un atšķirīgi, kā, piemēram, jaunklasicisma virzienam un antīkās kultūras garam tuvais Gustavs Špehts, teicams latīņu valodas pratējs. Šķiet, Špehta dzejas dziļumi un asociatīvās saiknes līdz galam izprotamas tikai viņa erudīcijas līmenim līdzvērtīgam lasītājam. Savukārt Herberts Herners ir mākslinieks, un krāsu prieks ir jūtams viņa spilgti veidotajos dzejas tēlos, kam tomēr pietrūcis oriģinalitātes. Bruno Gecs, šķiet, aizrāvies ar Stefana Georges dzeju, un viņa paša lirikā daudz jūgendstila elementu. Elfrīda Ekarte-Skalberga, krājumā vienīgā dzejniece, līdz 1916. gadam jau veikusi krietnu garīgās attīstības ceļu no jaunromantisma uz simbolismu, un te jau viņas dzeja, kaut vēl gados jauna cilvēka rakstīta, ir drūmam novakares mijkrēslim rada. Bet Zigfrīdam Fēgezakam krājuma iznākšanas laikā ir divdesmit astoņi gadi, un citu vidū viņš ir pats jaunākais, pēc publicēto dzejoļu stilistiskā un tematiskā raibuma spriežot, vēl sava ceļa meklējumu sākumā.

Ar rakstnieka un gleznotāja **Herberta Hernera** dzejoļiem Gecs atklāj 1916. gada izlasi, liekot Hernera "Veltījumu" (*Zueignung*) tās sākumā. Tā ir trāpīga izvēle – dzejolis idejiskā ziņā runā par tām pašām vācbaltiešu dzīvei tik nozīmīgajām pamatvērtībām kā biedriskums, draudzība, vienotība un pleca sajūta, kas bijušas svarīgas cauri gadsimtiem un joprojām ir visaugstāk vērtētās vācbaltiešu kopienas vērtības neatkarīgi no mītnes zemes, sociālā stāvokļa un vecuma. Kaut ideja ir mūžīga, vārdu un izteiksmes ziņā Herners ir oriģināls, jau ar pirmo krājuma dzejoli iezīmējot kontūras jaunam vācbaltiešu dzejas laikmetam. Tas ir pravietisks vēstījums, kas reizē atklāj biedriskumu – tā dziļākajā un labākajā nozīmē, pretstats tradicionālajiem pantiem, kuri apdzied savu sakņu meklēšanu, dzimtenes un tautas mīlestību, kuros neiztikt bez ierastajiem priežu mežiem, jūras, viļņiem un bruņiniekiem. Hernera "Veltījums" pilnīgi atbilst Bruno Geca jaunās paaudzes dzejas skaidrojumam, kurā ik vārds ir tilts – domas tilts no dzejnieka uz lasītāju. Vietniekvārdi *mēs, jūs* un *es,* darbības vārdi, kas sludina kopību un savienību (*gebannt, berührt, bekannt, verbunden, verkettet* – apbrīnots, saviļņots, pazīstams, saistīts un savienots), askētiska, bet daudznozīmīga izteiksme, kas piepilda saturu un sasien ciešā vienībā gan tos vācbaltiešus, kas blakus, gan tos, kas tālumā, – telpiskā un laika nozīmē. Smalka izteiksme un smalkas domas vijas ap sašķetinātiem likteņiem, kopīgiem ceļiem un savstarpējām saiknēm ar cerību, ka tādas tās nostiprināsies arī

turpmāk: "..saistīts un savienots ir viss, ko mēs nojaušam,"[100] – zemtekstā iezīmējot arī vācu tautas vienības aprises.

Hernera dzejoļu kopu noslēdz "Kurp ej, ak, likten?" (*Wohin, o Schicksal?*), kas atklāj viņam pašam svarīgo likteņa un ticības tēmu, kā arī nostiprina asociatīvo saikni ar Pirmā pasaules kara situāciju.

Tomēr lielākajā daļā Geca izlasē publicēto darbu jūtams, ka Herners vispirms ir mākslinieks, – krājuma ievaddzejoļa askētiskā izteiksme nav tipiska Hernera lirikas iezīme. Patīkami pārsteidz optimistiskā, gluži vai svilpojamā dziesmiņa "Mazs putniņš dzird mani slavinām" (*Einen kleinen Vogel hört ich preisen*), un, kur vien Hernera dzeja pieminēta, allaž cildināts sacerējums "Melu nams" (*Lügenhaus*). Spilgtās un krāsainās tēlainības un vienkāršās izteiksmes dēļ lielākā daļa Hernera dzejas ir piemērota klausāma vai lasāma viela arī visjaunākajiem dzejas mīlētājiem.

Herneram patīk ar skaidriem un krāsainiem triepieniem radīt asociatīvi piesātinātus dzejiskus tēlus, un tie spēj aizraut, kaut tēli un tajos iemiesotās idejas ir mūžvecas (ērkšķu žogs un rozes, dvēseles dziļumi un sabiedrības seklums, mainīgais pavasara vējš un taurenis, sapnis un īstenība), un tāpēc dažkārt tomēr šķiet, ka tai pietrūcis īstas oriģinalitātes un svaiguma. Domāju arī, ka Hernera skolasbiedra un drauga Johana Gintera rakstītais vairāk uztverams kā mīlestības un cieņas apliecinājums: "Sarunas ar viņu ieslīdēja arvien un gandrīz vienmēr nenovēršami dzejas laukos, bet ko gan es vairāk gribēju? Ka man, jaunākajam, līdz ar to iekrita padomdevēja loma, bija ļoti glaimojoši, jo es uzskatīju Herbertu par labāku un apbrīnoju viņu ne tikai tādēļ, ka viņš divās mākslās jutās kā mājās, bet tādēļ, ka viņa dzeja uzrādīja īpašus vaibstus – ģēnija pazīmes."[101]

Simptomātiski, ka Hernera jubilejas rakstos mūža otrajā pusē, kā arī nekrologos[102] gandrīz nekad netiek minēts, ka viņš ir rakstījis dzeju, kaut gan viņa pirmais dzejoļu krājums "Seši dzejoļi" (*Sechs Gedichte*) pavisam nelielā metienā – divsimt eksemplāros – iznāk Hamburgā 1935. gadā, otrs un pēdējais – "Vilnis" (*Die Welle*) – 1942. gadā. Herners vispirms ir gleznotājs, tad – prozaiķis. Stāstu un romānu Herneram patiešām ir krietni vairāk, turklāt viņš ir arī krievu literatūras – Aleksandra Puškina, Nikolaja Gogoļa, Alekseja Tolstoja, Ivana Turgeņeva – tulkotājs.

1874. gadā dzimušais **Oto Šillings** vācbaltiešu literatūras vēsturē ir dēvēts par "fanfaras saucienu modernajiem dzejniekiem"[103]. Viņa lirika publicēta trīs krājumos: "Kāda kurzemnieka dziesmas" (*Tandaradei. Lieder eines Kurländers,* 1907), "Mīlestībā un naidā. Kāda kurzemnieka jaunas dziesmas un balādes" (*In Liebe und Hass. Neue Lieder und Balladen eines Kurlaenders,* 1912), trešā grāmata "Sirdssāpes. Dziesmas iz kādas noslīkušas zemes" (*Herzeleid. Lieder aus einem versunkenen Lande,* 1922) ir izlase. Kaut gandrīz visur un vienmēr, pat garāmejošās atmiņās un īsos bēru sludinājumos, Šillings dēvēts par apdāvinātu dzejnieku, viņa lirika nekādu plašāku vērtējumu nav izpelnījusies. Iespējams, tas saistīts ar Šillinga darbu

nevienmērīgo mākslinieciskо līmeni – liela daļa viņa mīlestības un bērnu dzejas, dzīru un dažādu vaļasbrīžu nieku vidusmēra dzejotāja līmenim pāri nepaceļas, iespējams, arī tāpēc, ka, mācīdamies no Eiropas 19. un 20. gadsimta mijas modernistiem, vienīgo plato un drošo ceļu sev Šillings nav atradis. Bruno Geca izlasē "Jaunie baltieši" pret sabiedrības mantīgo – kungu – slāni mestais izaicinājums, kas skaidri saklausāms dzejolī "Atteikums" (*Absage*), kā arī sociāli asie dzejoļi "Vazaņķi" (*Gesindel*) un "Klaidone" (*Die Landstreicherin*) liecina par tuvību naturālismam.[104]

Bet viņam ir arī brīnišķīga dabas lirika, tā savas virsotnes sasniedz kompozicionāli un mākslinieciski rūpīgi izstrādātajā ciklā "Cauri gadam" (*Durch's Jahr*) pirmā lirikas krājuma sākumā. Pasaules vienotā veseluma tvērumā, pietātē un dzejiskā apbrīnā tajā saklausīsim pat 18. gadsimta dabas dzejas – Džeimsa Tomsona, Bartolda Hinriha Brokesa, Kristijona Donelaiša un Gotharda Frīdriha Stendera odas "Rāms laiks pēc pērkona briesmas" atbalsis. Šillings meistarīgi ieauž arī cilvēka gara cildinājumu varenos debesu, zemes un negaisu tēlos, it kā piebikstīdams pie rokas 18. un 19. gadsimta mijas baironiski ļermontoviskajiem romantiķiem, un tomēr dodas tālāk.[105] Lasītāja acīm un jūtām paveras vērienīga pasaules aina, un cilvēks ir tikai apbrīnas pilns vērotājs, vientuļnieks, krāsains kustīgs kukainis un tomēr tās neatņemama sastāvdaļa. Daba elpo, elš, dveš, pukst, sten, vaid, dzimst un mirst, un gatavojas jaunam ciklam. Un nemitīgi blakus ir nāves čuksts, blakus ik solī kā spoks un kā miglaina parādība. Tieši šīs šausmu trīsas, bailes un liktenīgas nolemtības apziņa mītiskajā pasaules ainā, precīza dzejas tēlu izvēle, bieži sastopamie salikteņi, savirknējumi, figūras, kurās būtisku lomu spēlē skaniski efekti, piemēram, "*Schwatzend schwirren über's Moor / schwarzbefrackte Krähen*"[106] (Pļerkstot lidinās virs purva vārnas melnās frakās), brīvi plūstošs iekšējs ritms un pārnesumi, Šillinga lirikā ienes arī atsevišķus simbolisma elementus.

Pārlūkodams savu dzeju un laikmetu, Šillings atzīst, ka dzejojošs politiķis ir kaut kas neparasti uzjautrinošs, tas atgādina skarbu karavīru ar flautu pie lūpām,[107] un šķiet, ka dažā ziņā tāds skarbs karavīrs ar flautu pie lūpām ir arī Šillings pats – dzejā, kurā jūtīga liriķa maigums krustojas ar asu sociālu kritiku.[108] Iespējams, šajās traģikas pilnajās vārsmās var saklausīt gadsimta sākuma revolūcijas alegoriskas atskaņas, un tomēr nevienā dzejolī konkrēti par sava laika notikumiem Šillings nerunā, izņemot veltījumu 1905. gada novembrim. Skatījums uz latviešiem tajā ir ne tikai ārkārtīgi drūms, bet pat naidpilns. Tieši šī dzejoļa kontekstā, iespējams, alegorisku nozīmi iegūst ne tikai viņa drūmos toņos iekrāsotā dabas dzeja, bet arī dzejoļu krājumu nosaukumi – "Mīlestībā un naidā" un "Dziesmas iz kādas noslīkušas zemes". Sakārtota miera, harmonijas un cēluma apdvestas toties ir pagātnes ainas tajos Šillinga darbos, kuros viņš atgriežas viduslaikos, vācu bruņniecības ziedu laikos un 16. un 17. gadsimtā, cīņās ar zviedriem, krieviem un poļiem, kad, par spīti varu maiņām, allaž bija izdevies saglabāt mantu, godu un pašlepnumu,

kā, piemēram, dzejoļu ciklā, kas veltīts Trīdesmitgadu karam, 1793. gadam, vecajai Tērbatai, vidzemniekam Johanam Reinholdam Patkulam, Līgo u. c. Un, šķiet, Valteram Maidelam būs bijusi taisnība, 1929. gadā nekrologā Oto Šillingu dēvējot par dzejnieku un sapņotāju, kas, iemīlējies Baltijas pagātnē, tās tagadnei palicis pilnīgi svešs.[109]

Kurts Bertelss dzejā mīl gaišas krāsas un vienkāršību. Kaut arī viņam ziemeļnieciskā Baltija vispirms saistās ar mežiem, tie ir saules gaismas pielieti, arī ezeri mirdz sudrabaini, un pat kūdras purvi ieguvuši pietiekami emocionāli spilgtas aprises, lai kļūtu par dzejas tēliem. Bertelsam skaista šķiet arī dzimtenes valoda, protams, vācu – "ziemeļu valoda vēsā, / kur vārdi kā viļņi var skaut"[110].

Bertelsam ir īpatnēja biogrāfija: pirmkārt, kā vienam no retajiem viņam ir eksakta pamatizglītība. Bertelss Freiburgā studē matemātiku un Berlīnē ķīmiju un filozofiju (1905. gadā nāk klajā viņa doktora disertācija "Fizikas domāšanas līdzekļi" (*Die Denkmittel der Physik*) un tajā pašā gadā arī viņa vienīgais dzeju krājums "Rīta jātnieks" (*Der Morgenreiter*)); otrkārt, noslēpumā tīta ir viņa bojāeja Grieķijas un Ēģiptes ceļojuma laikā. Vai 1910. gada jūlijā Jonijas jūrā netālu no Kerkiras salas tā ir pašnāvība vai nelaimes gadījums, tas paliek nezināms, un viņam šajā laikā ir tikai trīdesmit trīs gadi. Treškārt, Bertelsam ir divas monogrāfijas mākslas vēsturē par franču gleznotāju Onorē Domjē (1907) un spāņu mākslinieku, simbolisma priekšteci Fransisko Hosē Goiju (1908). Vācbaltiešu literatūras vēsturē Bertelss dēvēts par Baltijas modernisma ciltstēvu,[111] viņa lirikas krājums "Rīta jātnieks" ir viens no agrīnajiem simbolisma ideju atbalsotājiem vācbaltiešu dzejā vispār. Bruno Gecs 1916. gada izlases ievadā Bertelsam tik lielu nozīmi nepiešķir, uzskatot viņu par "gatavas kultūras mantinieku, bruņiniecisku, piedzīvojumu kāru, allaž gatavu doties briesmās un jaunos ceļojumos, cietu un izlutinātu, mežos un savādu dzīves atspoguļojumu sapņu akās juzdamies kā mājās, sirsnīgi sajūsminātu un mazliet zobgalīgu"[112]. Šķiet, ka objektīvāku vērtējumu sniedzis Gecs. Bertelsa dzeja izaug no vācbaltiešu romantiskajai lirikai raksturīgās pasaules – tajā netrūkst ne tipisko mežu, ne jūras, ne bruņinieku. Vācu modernismam to tuvina caurspīdīgas, vēsas, rēnas gaismas piesātināta dzejas telpa, kā atzīst Bertelsa dzejas cienītājs tallinietis Ādolfs Keislers, "skaidra un tīra kā ziemeļu gaiss, kurā nav nekā no līdz apnikumam dzirdētā sentimenta"[113], toties pazib kāds bula laika fantāzijā izplaucis tēls (sal. "Kad stunda sit, kur just var svelmes dvesmu, / Kā dēmons kāds es baigs un bīstams esmu"[114]) un viegli garām slīdoši erotiski motīvi, brīžam slēpti no pavirša lasītāja acīm dabas tēlos, brīžam tik nekautri un skaidri, ka "satracina pat Bertelsa dzejas cienītāju estētiskās jūtas"[115]. Gan jāatzīst, ka 20. gadsimta vācbaltiešu dzejas antoloģiju lasītājs no šāda veida izjūtām ir pasargāts, ja vien savā fantāzijā, piemēram, nerisina Bertelsa dzejolī "Šķēršļi" (*Hindernisse*) aizsākto domas pavedienu līdz galam:

Stirkš! kaut kas plīst un skan,
Viens, divi, roka man
Lien pa saldu velvju taku,
Žviks, caur auklām, mežģīnēm,
Caps, caur slēptām saspraudēm!
Bet tad priekšā sprosts,
Ak tu posts –
Taka nekļūst platāka!
Mīļā, nāc man palīgā![116]

Gvido Hermanis Ekarts galvenokārt ir prozaiķis. 20. gadsimta pirmajā pusē viņš publicējis trīs romānus un stāstus, kas gan pāri vācbaltiešu rakstniecības vidusmēra līmenim nepaceļas, kā arī rosīgi darbojies vācu avīzēs kā mūzikas un teātra kritiķis. Domājams, ka īpaša nozīme Ekarta dzīvē ir mākslas studijām Minhenē, kas viņa darbos ienes vācu modernisma atbalsis. Un, kaut arī Ekarta lirika atsevišķā krājumā nav publicēta, toties viņa nedaudzie dzejoļi ir pietiekami spilgti, lai tiktu pamanīti un iekļauti vācbaltiešu dzejas izlasēs. Kopā ar sievu Elfrīdu Skalbergu Ekarts paliek Latvijā līdz 1939. gadam, bet pēc izceļošanas ar rakstniecību vairs nenodarbojas.

Gvido Hermaņa Ekarta dzejas kopa krājumā "Jaunie baltieši" sākas ar simbolisku sacerējumu "Pilī" (*Im Schloss*), kas precīzi atbilst visai jaunajai paaudzei, kura vācbaltiešu dzejā ienāk 20. gadsimta sākumā, – skatiens atpakaļ, vecās literatūras virzienā ir pilns neizpratnes, dzejnieks māj atvadas aizejošajam laikam, bet atklāj arī mulsumu un šaubas:

Bet tu vecos plauktus pētī, / Gudra grāmata kur būtu. [..]
Redzu es, kā lapām pāri / Tavas acu zvaigznes laistās,
Kad tu steigā šķir tās kāri, / Lai kas skaistāki kur saistās.
Sāk jau kvēlot tavi vaigi – / Nedrīkstu es traucēt tevi,
Lai gan brīžam tiek tik baigi, / Klusi sēdot tā ar sevi.
Un man šķiet, ka tu ko rastu, / Kas tev liek jau just kā briesmas...
Vai šis vecais darbs vēl prastu / Mest tev sirdī jaunas liesmas?[117]

Iespējams, tas ir mīlestības dzejolis draudzenei, kas vecā pilī, notraukusi zirnekļu tīklus no sen nelietotiem grāmatu plauktiem, mēģina vakara atpūtai sameklēt kaut ko piemērotu, taču laikmeta kontekstā tas iegūst arī citu zemtekstu. Un tomēr Ekarta dzejas tēmas ir mūžvecas – mīlestība, ticība, draudzība, daba. Viņš ir vārda un formas mīlētājs, gandrīz visi izlasē "Jaunie baltieši" ievietotie dzejoļi ir soneti. Dzejas valodā dažkārt krustojas un mijas atskaņas un aliterācijas:

...stand ich am Fenster und suchte die blinkenden ***Sterne****,*
daß mir ein Glanz aus dem Himmel den Kummer ***entferne****.*
Aber es blieben die leuchtenden Lichter ***versunken***
unten *und* ***oben*** *sind* ***Farben*** *und Sommer* ***ertrunken****.*

Un Valda Bisenieka atdzejojumā:

... stāvu pie loga un meklēju mirdzošās zvaigznes,
lai manas bēdas to dievišķais starojums aiznes.
Taču ir jāpazūd pēdējam cerību dīgstam:
Apakšā, augšā redz krāsas un vasaru slīkstam.[118]

Brīžam Ekarta dzeja tādēļ kļūst grūti uztverama. Šķiet, precīzi viņa izteiksmi raksturo soneta nosaukums "Nu runā vien"[119] (*So rede nur*) kā atgādinājums, ka vārdi un runas, kaut skaisti savirknēti, nav pārliecinoši, patiesība tomēr meklējama dziļāk – aiz tiem.

Kārlis Krūza, latviešu lielais aliterāciju mīlētājs, protams, guvis daudz prieka, latviskojot Ekarta pantus. Gandrīz visi izlasē "Jaunie baltieši" ievietotie dzejoļi arī tulkoti latviski, dažbrīd tā aizraujoties, ka tulkojumā "ielēkušas" aliterācijas, kādu oriģinālā nemaz nav, arī tēli dažkārt devušies Krūzam vien zināmā virzienā. Salīdzinājumam vācu oriģināls un tulkojums:

Und während Tag und Nacht mich so erbittern,
weiß ich in meinem Park die Sonne zittern
und weiß die Wege harrend an den Gittern.[120]

Un, kaut jūs liedzat sveikt man pavasari,
Trīc manā parkā spoži saules stari
Un gaidīt gaida gaiši gaismas gari.[121]

Krājuma "Jaunie baltieši" sastādītājs **Bruno Gecs** no 1904. līdz 1910. gadam studē Vīnes un Minhenes augstskolās literatūru un mākslas vēsturi. Atsevišķus Geca dzejoļus savā izlasē 1924. gadā uzņem arī viņa draugs un līdzgaitnieks Verners Bergengrīns, bet Geca paša pirmais lirikas krājums "Pēdējā un pirmā diena" (*Der letzte und der erste Tag*) nāk klajā tikai 1926. gadā, tam seko virkne citu grāmatu, bez tam viņš raksta veltījuma dzejas un balādes. Gecs darbojies arī prozā un dramaturģijā, publicējis teorētisku apceri par vācu liriku (1935) un tulkojis Aleksandra Jakovļeva, Nikolaja Gogoļa, Ļeva Tolstoja u. c. krievu rakstnieku darbus.

Geca dzejas saknes Ēriks Tomsons atrod indiešu dzejas un mitoloģijas pētnieka baltieša Leopolda Šrēdera Vīnē un Minhenē lasītajās lekcijās,[122] Fēgezaks – Ludviga Klāgesa un Leopolda Cīglera[123] darbos, bet pats Gecs nosauc vēl virkni citu iedvesmas avotu, un tie gandrīz visi ir vācieši – Gēte, Helderlīns, Plātens, George, Nīče, kā arī amerikānis Volts Vitmens. Par sev tuvākajiem domubiedriem Gecs uzskata Franku Vēdekindu, kas viņam mācījis "bez bailēm lūkoties augstumos", un komponistu Feručo Buzoni.[124] Viņš, kaut atstājis spilgtus darbus kompozīcijā, piemēram, operu "Doktors Fausts" un virkni sacerējumu klavierēm, savā laikā guvis ievērību arī kā izpildītājmākslinieks – pianists, temperamentīgā Lista tradīciju turpinātājs. Starp citu, Gecs, tāpat kā Buzoni, labprāt nodevies mākslas teorijas studijām un, tāpat kā Buzoni, kas iedvesmojies no Baha, Mocarta un Vāgnera,

atspēriena punktu modernisma tradīciju garā rakstītajiem darbiem radis klasiskajās vērtībās.

Geca dzejā tēli un telpa vedina saskatīt jūgendstila ietekmes: zieda atvēršanās mēnesnīcā virs ūdeņiem; puisēna nākšana pasaulē no dievišķajām putām, asociatīvi šo motīvu saistot ar Erota dzimšanu no Afrodītes, tik populāru arī Georges un viņa cienītāju rindās; viegli erotiski pieskārieni pusaugu zēna maigajām ķermeņa līnijām, krēslai sabiezējot vai rīta miglai klīstot kādā no pasaules nošķirta veca dārza stūrī:

Kails aizsteidzies tu asā mēness gaismā,
Kur veco aku skauj kā baigums bargs.
Kā augsta, balta zāle pletās parks,
Kam sienas iegrima kā svešā baismā.
Un dejā sāki celt tu kājas slaidās,
Kur vējiņš maigs bij viesis vienīgais.
Kā gaisma gaišs un vieglāks vēl kā gaiss
Tas kā spoks tur spožā laidā laidās.
Un liecies tu pie baltā brāļa lejā,
Kam skatā sila sapņotāja slāpes,
Kad tas tev pretīm tiecās tur tik slaids.
Un bij tik saldas ilgas viņa sejā,
Ka viņa daiļums darīja tev sāpes
Un vijās tev ap lūpām sērīgs smaids.[125]

Gecs arī Baltiju redz sapnī kā noslēpumainu vecu avotu, ap kuru rotaļājas ēnu puisēni maigām rokām un vēsām lūpām, un mežainu zaļganas tumsas valstību.

Neizprotamā šausmu un baiļu elementa klātesamībā savukārt parādās atsevišķas jūgendstilam tuvā simbolisma iezīmes. Fēgezaks atzīst, ka Bruno Gecs ar īstu dzejnieka kvēli un kaisli savā lirikā uzbur radošu pasaules ainu, kura ietiecas pašos cilvēka dzīves pamatos. Ikkatrs tēls viņa dzejā ir apveltīts ar dvēseli un dievišķots. Fēgezaks uzskata arī, ka Geca dzeja ir dziļi reliģioza, tajā liela loma Kristus ciešanu un augšāmcelšanās motīvam.[126] Tomēr domāju, ka Kristus motīvs Geca dzejā vairāk uztverams simboliskā līmenī. Gecu saista cilvēka un dievības attiecības vispār un gaismas kā garīga piepildījuma alkas. Tā, piemēram, dzejolī "Sargs runā" (*Der Wächter spricht*) precīzi ieturētos pretstatos starp 'es – gars / dievība un tu – mirstīgais cilvēks' Gecs nonāk pie atziņas, ka cilvēka nākšana pasaulē, dzīves ceļš un nāve kā jauns sākums bez garīgas substances klātbūtnes nav iedomājama:

Mans vārds tiek tevī piepildīts,
Es esmu tur, tev te aust rīts.
Tu esi krāsa, gaisma es,
Tu manu seju nepanes.
Tad jauna gaisma apskaus mūs,
Mans vaigs tev skaidri redzams kļūs.

Šai gaismā dzist man nebūs kauns,
No mūžu nakts lai celtos jauns.[127]

Sācis no šķietami sīkas detaļas, Gecs mīl aizslīdēt vispārinājumos: viņa dzejā būtiska nozīme, piemēram, ir laika motīvam un vakara atnākšanai, kad diena pazūd nebūtībā un iegūst apokaliptisku nokrāsu, savukārt laišanās miegā un nakts piesaka nāvi kā zemes dzīves galu:

Dienas dvēsele – tūkstošiem dvesmīgu ziedu
Ir tajā tumšajā dzērienā, ko Tu man gādā, –
Žēlīgi sniedz man šo vēso, mirdzošo kausu,
Lai es nakts šūpolēs ieslīgstu bijīgs un kluss.[128]

Gecs izlasi "Jaunie baltieši" kārto Pirmā pasaules kara ēnā, un kara atbalsis jūtamas arī viņa dzejoļos. Nāves elpa vairo depresīvās noskaņas, kurās nav nekādu sentimentālu vaimanu, toties ienāk skaudri eksistenciāli motīvi un liktenīgas iepriekšnolemtības apziņa. Cilvēks ir vientuļa sala, dievība, lai arī sargājoša, ir auksta un tāla, pasaule ir vēsa un mēma, dievu smiekli ir nopietni, un viņu akmeņainās acis nekustīgi lūkojas no tumsas dzīlēm. Nekas nav mūžīgs un paturams, viss – baiss sapnis un rēgs. Kara un iznīcības šausmas ienāk arī dzejoļu virsrakstos: "Mēnesnīca pār mirušajiem" (*Mondlicht über den Toten*), "Skaņais ķermenis" (*Der klingende Leib*), "Karavīri" (*Soldaten*). Kritušo mēmais kliedziens savijas ar bezgalīgām ilgām pēc dzimtenes, kuru piepildījums tikpat neiespējams kā mirušo atgriešanās dzīvo vidū. Gecs ir lielisks formas un skaņu meistars, turklāt viņa izmantotie līdzekļi pakāpeniski atveras vērīgam lasītājam, piesātinot dzejas telpu visā krāšņumā. Ieskatam fragments no dzejoļa "Skaņais ķermenis", kurā tieši atkārtojuma, saikļa un bezsaikļa figūru savijums paspilgtina dzejoļa traģisko nokrāsu un, manuprāt, piešķir tam arī mītisku skanējumu:

Tava miesa skan,
skan pāri viļņiem un rāmajām pļavām,
skan ar gaismu, ar strautiem un kokiem, un vējiem,
skan pasaulē, skan prom, skan mājup
pie sirmajiem ūdeņiem.[129]

Skaņu raksta pilnveidošanai Gecs liek lietā līdzskaņu dubultojumus un patskaņu pagarinājumus: "***Lange** Wellen kommen **langsam** gezogen;*"[130] *Von wannen kommen diese Strahlen?*"[131] (Gari viļņi nāk, lēni vilkdamies; No kurienes nāk šie stari?)

Arī Verneram Bergengrīnam Gecs asociējas ar skaņu. Un savu draugam veltīto piemiņas runu Bergengrīns raksta joprojām gaisā virmojošās Geca balss klātesamības apziņā: "Viņa balss skaņa, kas varēja uzkāpt pat līdz dobjam zvanam, un vispirms jau viņa neatdarināmie, neatvairāmie smiekli, kas izskanēja kā slavas dziesma no Kosmosa un atzīšanās mīlestībā līksmības spārnotam acumirklim."[132]

Gustavs Špehts ir Vācijā un Krievijā studējis jurisprudenci un filoloģiju, daudz ceļojis un nodarbojies ar tulkošanu no krievu, ukraiņu un latīņu valodas. Oriģinālkrājumu Špehtam nav daudz, pēc Otrā pasaules kara iznāk divas viņa dzejoļu grāmatas – "Manas dzīves svētku dienas" (*Feiertage meines Lebens*, 1946) un tajā pašā gadā arī "Tūkstoš gadi bija kā viena diena. Politiska dzeja" (*Tausend Jahre waren wie ein Tag. Politische Gedichte*).

Špehts ir lielisks pasaules kultūras vēstures pārzinātājs, šķiet, mūzika un literatūra ir ikdienišķa Špehta garīgās eksistences forma – savās fantāzijā viņš mēdz būt Protejs, reizēm pakavējas pie Zeva un nimfas Kallisto, uzmet aci Narcisa atspulgam un pie Helikona kalna gaida savu spārnoto zirgu, tur netrūkst arī Strindberga, Lista, Vāgnera un Baha. Arī Špehts savā dzejā izmanto gadsimtu mijas simbolistiem raksturīgo nāves dejas motīvu, un tomēr pat tajā ir saklausāmas pasaules kultūras balsis. Ieskatam fragments no dzejoļa "Nāves deja" (*Totentanz*):

Pie spineta līkst Franča Lista skelets
Un parafrāzē skumju moteti,
Ko komponējis Bahs. Bet rokās nelec
Tam līgava šī vēsā dedzīgi:
Šķiet, precinieku dancināt tai vēlēts.
Līdz izlaužas viens "ah" tai pēdīgi.[133]

Vācu dzejā ieslīd latīņu un franču izsaucieni. Špehtam tīk kārtīga forma, un no krājumā "Jaunie baltieši" pārstāvētiem astoņpadsmit dzejoļiem tikai trīs nav soneti. Var just līdzi Kārlim Krūzam, kas, pie Špehta dzejas apstājies, domīgi rauc pieri: "Špehta dzejoļi ir tiešām interesanti, bet veselu rindu viņa asprātīgāko sonetu man vajadzēja pamest netulkotu, jo bieži sastopamo, pastāvīgi atskaņās saistīto īpašvārdu dēļ tās būtu bijis ārkārtīgi grūti pārtulkot. Pārbaudot šīs sonetas, man radās pat domas, vai tādus darbus, kas labi var skanēt vienā valodā, maz vajadzīgs tulkot."[134] Bruno Gecs Špehta dzejas dēvē "par dārgām dāvanām svētku mielastam izraudzītiem biedriem, tālu no dzīves īstenības skaļā trokšņa". Biezā kultūrslāņa un tabakas dūmos tītās fantāzijas pasaules dēļ, kas ļauj brīvi klejot cauri laikiem un telpām, pirmajā brīdī Špehts šķiet gara radinieks Erikam Ādamsonam, un patiesi, Kārļa Krūzas tulkotajā Špehta dzejolī "Tēja" kādas abiem kopīgas nianses izdosies saklausīt:

Vai esi kad tu skaistu tēju dzēris?
Vai esi jau tu Ķīnā bijis?
Ak, kurš gan nav reiz dzīvē masku mijis
Un tūkstošgadu sapņos soļus spēris? [..]
Ak, bērns! Jau gaiss ir tējas tvanos kvēpis,
Jau smalkā zīdā čukstus dzirdēt sākam...
Drīz rīsa lauks mūs abus, dzert kas mākam,
Zem Ķīnas zvaigznēm dzeltenām būs slēpis.

Kad smadzenēs salds laiskums ved jau mājās,
Kā manus sapņus tu lai neiekaro –
Tu, vecā ķeizarvalsts ar bizi garo,
Kur lieli mūri ir un mazas kājas![135]

Un tomēr Ādamsons ir smalkāks, liriskāks, vieglāks un sapņainmāks. Špehta pasaule, šķiet, ir samērā drūma vientuļnieka pasaule, gremdēšanās citos laikos un citās telpās, torņa būvēšana, garam tuvinoties debesīm, ne nicināmajam pūlim, kas asociatīvi saistās ar gadsimtu mijā populārajiem nīčeāniskajiem motīviem, šķiet kā patvērums un glābiņš skumju māktai dvēselei. Špehtu kā noslēgtu vientuļnieku un savādnieku nekrologā raksturo arī viņa draugs Zigfrīds Fēgezaks, un arī šajā tekstā jaušamas šausmas: "Kad es viņu apmeklēju viņa mēbelētajā istabā Berlīnē, viņš tinās pelēkā tabakas dūmu mākonī. Šķita, ka nekādu miesisku vēlmju viņam nav. Un tā viņš jau toreiz atgādināja staigājošu skeletu: galvaskausu ar pamatīgu augsti velvētu pieri un iekritušiem vaigiem."[136]

Špehts sacer un tulko dzeju latīņu valodā, un viens no viņa garam tuvākajiem radiniekiem ir klasicisma un romantisma krustcelēs stāvošais stingru formu cienītājs un estēts Augusts Plātens, homoseksuāls dzejnieks, kura darbos arī dominē izolētības un atsvešinātības izjūtas. Plātens ir Itālijas mīlētājs un kāda ceļojuma laikā Sirakūzās mirst. Arī Špehtu sajūsmina Itālija, un tieši Plātena sonetus viņš izvēlas tulkošanai latīniski. Šķiet, Špehtam literatūra ir patvērums un vienlaikus atbilde uz 20. gadsimta notikumiem:

Tur katrā kokā zied pa dzejolim,
kā Lētas migla vīraks apreibina.
Vai cilvēks... bijis... es? Kas to lai zina.
Es slavu dziedu mūzu vadonim
nu liriskajā lūgsnā – dievam šim,
kas lauru vainagu man pina![137]

Elfrīda Ekarte-Skalberga ir rīdziniece un par savu dzimto pusi uzskata Ķengaragu. Jaunībā, dažus gadus pavadījusi Minhenē, viņa iepazīst vācu moderno literatūru, bet, līdzīgi daudziem citiem laikabiedriem, par savu iedvesmas avotu atzīst arī krievu kultūru. Latvijā Ekartes-Skalbergas darbs saistīts ar dažādiem vācbaltiešu preses izdevumiem, kuros jau agri parādās viņas latviešu dzejas tulkojumi. Skalberga dzimteni pamet 1939. gadā un mūža nogali pavada Šveicē pie Bodenes ezera. Viņa ir viena no ievērojamākajām latviešu dzejas tulkotājām vācu valodā un līdz ar to arī mūsu dzejas popularizētajām. Šķiet, ka pēc Otrā pasaules kara viņas draudzība ar latviešiem kļūst tikai ciešāka, lieliski saprototies tēvzemes zaudējuma sāpēs. Turpinās arī tulkošanas darbs, Skalbergas uzmanības centrā nonāk trimdas liriķi. Viņa rūpīgi seko līdzi latviešu kultūras dzīves notikumiem, viņas mājās viesojušies Pāvils Klāns, Ādolfs Šilde, Andrejs Eglītis, Velta Toma u. c.

Vācbaltiešu literatūras vēsturē Skalbergas talants salīdzināts ar Kurtu Bertelsu, augstu vērtēta arī brīvā, piesātinātā forma, viņas lirika raksturota kā īsta revolūcija vācbaltiešu dzejā – kā dzejnieču modinātāja jaunām un dziļākām dvēseles atklāsmēm.[138] Jau 1907. gadā publicētais Skalbergas krājums "Pāri trim pakāpieniem" (*Über drei Stufen*) piesaka nopietnu, talantīgu dzejnieci. Tajā Elfrīda Skalberga vispirms asociējas ar Aspaziju – tas pats saulainais nemiers un draiskums, temperaments un dzīvesprieks, vētras, pērkons, sarkanas rozes, mutuļojoša un kvēla mīlestība un raganīgums, degšana augstu mērķu dēļ:

Tu mana laime, tu kā uguns straume
pa manām satrakotām dzīslām trauc.[139]

Remdenība, garlaicība, nodevība ir galvenie dzīves postītāji un ienaidnieki. Ieskatam krājuma tituldzejolis dzejnieka Gotfrīda Ansaberga – Poruka un Zeiferta drauga latviskojumā:

Trīs kāpes – viens solis... Nāk steidzīgi Prieks,
Šis visiem mums mīlīgais Nebēdnieks.
Bez pieklauves, klusu, kā neredzams gars,
Viņš istabā ienāk: spožs saules stars.
Līdz pieskaras – zelts vien un dimanti mirdz,
Līdz uzmet man acis – iedrebas sirds.
Ar grācijas līksmi ņemas viņš diet
Un grāmatas, burtnīcas aizsit man ciet.
Beidz rakstīt! Viņš smejas – jau pietiek, mans draugs,
Nāc līdzi man laukā, puķes kur plauks.
Nāc, iesim mēs skrieties, kurš čaklāki var...
Tu ķeri mani, es tevi ar.
Trīs kāpes – viens solis! Iet steidzīgi Prieks,
Šis mīlīgais ziedoņa mantinieks.[140]

Tomēr Skalbergas *nebēdne meitene* ir modernās pilsētas jaunkundze, un skrējienu pāri laukiem nomainījis spīts pret ierasto sievišķīgo dzīves kārtību:

Un tur... ko ieraugu es uz tā galda:
Pelnutrauku? Šķiltavas? Un... cigaretes!!![141]

Tas ir kas jauns un nebijis vācbaltiešu dzejas rāmajos ūdeņos. "Jaunā dzejniece ar emancipācijas uzskatiem, drošo, brīvo uzvešanos, zēngalviņu un cigareti izraisīja vēl lielāku šoku nekā Elles ķēķa iemītnieki," 1963. gadā pēc tikšanās ar Skalbergu raksta ārsts Pāvils Vasariņš.[142] Krājuma iznākšanas brīdī dzejniecei ir divdesmit trīs gadi, tikpat, cik Aspazijai, Rīgas Latviešu biedrības konkursā ar savu pirmo lugu "Atriebēja" iegūstot pirmo vietu.

Starp citu, tieši Aspazija ir viena no Elfrīdas Skalbergas mīļākajām latviešu lirikēm. Atšķirībā no Raiņa, kura dzeju paša vāciskojumos literatūrkritika atzīst par

ieguvumu, Aspazijas centieni tulkot savu dzeju tiek noraidīti kā neveiksmīgi, dodot priekšroku Skalbergai.[143] Latviešu (Rainis, Jānis Poruks, Anna Brigadere, Elza Stērste, Arveds Švābe, Vilis Plūdonis, Linards Laicens, Ādolfs Erss, Augusts Bračs, Fallijs, Kārlis Jēkabsons, Kārlis Krūza u. c.), tāpat kā krievu literatūras (Ivans Krilovs, Aleksandrs Puškins) tulkošana vācu valodā ir Elfrīdas Ekartes-Skalbergas pastāvīga nodarbošanās. Līdz Otrajam pasaules karam Ekartes-Skalbergas tulkojumā nāk klajā divas latviešu lirikas izlases vāciski. Par pirmo grāmatu "Modernā latviešu lirika" (*Moderne Lettische Lyrik,* 1920), kurā ir tikai 26 dzejoļi, recenzentu domas dalās,[144] taču antoloģijas "Latviešu lirika" (*Lettische Lyrik,* 1924), kurā pārstāvēti 28 Skalbergas laikabiedri, parādīšanās vērtēta ļoti atzinīgi. Tā, piemēram, Rūdolfs Egle to atzīst par pilnīgāko un rūpīgāko latviešu lirikas tulkojumu,[145] Oļģerts Liepiņš – par jūtīgas un inteliģentas dzejnieces veikumu.[146] Plaša latviešu dzejas izlase Skalbergas tulkojumā publicēta arī pēc Otrā pasaules kara – 1960. gadā Hannoverē, tajā iekļauti arī trimdas dzejnieku – Gunara Saliņa, Veltas Sniķeres, Linarda Tauna, Veltas Tomas u. c. atdzejojumi. Tekstu izvēle un atlase antoloģijām allaž ir grūts uzdevums. Pati dzejniece atzīst, ka tulkot iespējams tikai tos autorus, kuri dvēseliski tuvi, tāpēc varbūt nemotivēti plaša pirmajā brīdī var šķist 1960. gada izlasē pārstāvētā Andreja Pablo Mierkalna dzejas kopa – 21 darbs – salīdzinājumā ar Raini vai Strēlerti, kam tikai 13 tulkojumu, vai Poruku un Ādamsonu, kam tikai divi.[147] Jāatzīmē, ka tieši no šāda viedokļa kritiski Skalbergas veikumu vērtē Ivars Ivasks.[148] Dzejnieces kļūst mazliet žēl, vēl jo vairāk – Ivaska nemotivētā pārmetuma dēļ, ka traucējot "tulkotājas mazliet baltvāciski aprobežotā valoda". Diemžēl dažbrīd cilvēka un viņa darba vērtējumu pārklāj attieksme pret vēsturiskajiem notikumiem, kas nu nekādi nav uzskatāma par drošu ceļa bruģētāju starp tautām un kultūrām. Tomēr Skalbergas grāmata neapšaubāmi ir notikums latviešu dzejā, turklāt tā dod iespēju arī vācu lasītājam iepazīt mūsu lirikas spožākos paraugus. Vienā ziņā gan Ivaskam var pievienoties – rūpīgajiem tulkojumiem pietrūcis plašāka ievada un komentāru. Diez vai vispusīgu ainu latviešu dzejas ārēs spēj sniegt Pāvila Klāna priekšvārds pāris lappušu garumā.

Elfrīdas Skalbergas, tāpat kā viņas drauga Paula Šīmaņa atklātās simpātijas pret latviešiem vācbaltiešu vidū nav bieži sastopama parādība. Literatūrā tās dēvētas pat par agresīvu pretstatu visai naidīgajai vācbaltiešu nostājai. Starp citu, 1924. gadā, kad nāk klajā Skalbergas tulkotais latviešu lirikas krājums, Verners Bergengrīns viņas dzeju vācbaltiešu dzejas antoloģijā neiekļauj. Tas pārsteidz – Bergengrīns ir labs literārās "drēbes" pazinējs, un Skalbergas dzeja jau ieguvusi augstu novērtējumu un popularitāti lasītāju vidū. Vācbaltiešu lirikas krājuma ievadā Bergengrīns gan atvainojas lasītājiem par Skalbergas dzejoļu trūkumu, bet tajā pašā laikā ierāda viņai vietu blakus Reinholdam Šternam un Grothusam, vērtēdams viņu veikumu kā tādu, kam piemīt tikai *literatūrvēsturiska vai tikai provinciāla ievirze.*[149]

Tieši Skalberga un Pauls Šīmanis Rīgā 20. gadsimta sākumā veido arī vienu no vācbaltiešu bohēmas un mākslas dzīves kodoliem: "Šīmanis, vidēja auguma, tumšmatis, apaļīgs, tuvredzīgs un asprātīgs, ar savu trāpīgo vēsturisko skatījumu un politisko kustīgumu, iespējams, būtu varējis kļūt liels avīžnieks, ja viņš nebūtu padevies īsti baltiski flegmatiskai dzīvei un tik daudz sava laika nepavadītu vannā pie konjaka glāzes un cigaretēm. Arī blondo glīto, jauko Elfrīdu Skalbergu, kas būtu varējusi kļūt Vācijā pazīstama dzejniece, pilsoniskā Rīga labprāt patērēja savai labklājībai. [..] Viņi abi bija labi dzērēji un izcili nakts dzīves cienītāji. Un joki, kam laikam gan nebija nekā svēta, ļāva katrai stundai viņu sabiedrībā jautri aizslīdēt kā uz vēja spārniem."[150]

Krājumā "Jaunie baltieši" ievietoti 15 Skalbergas dzejoļi, un tā ir viena no plašākajām lirikas kopām šajā grāmatā. Verners Bergengrīns, 1932. gadā recenzējot dzejnieces otro lirikas izlasi "Katra lieta nāk tuvāk" (*Jedes Ding kommt nah*), atzīmē, ka šī Skalberga jau ir pavisam cita.[151] Jāatzīst, ka *citādību* iezīmē jau publikācija Bruno Geca izlasē. Gecs Skalbergas dzeju komentē: "Karstu kaismu asinīs, spiedīgas dziņas un vēlēšanās, moku pilnas, saraustītas nesaskaņas un žņaudzīgas bailes Elfrīdu Skalbergu saista stiklainu formu skaidrajā spogulī."[152] Tikpat kā nekas nav palicis pāri no pirmā krājuma līksmajām noskaņām, varbūt mazliet kaismes un neprāta dziņas, tomēr šo dzejoļu autore jau ir iepazinusi sāpes līdz pašai saknei un naidu:

Manas gaišās ilgas rautas peklē;
Dvēsele man tikai mokas meklē;
Tev mani nicināt bij nieka lieta.
Un tagad, sajūtot, ko sirds man cieta,
Es varu tikai karstu naidu just.[153]

Izjūtām līdzi mainījusies arī forma – ja pirmajā krājumā dominē 20. gadsimta Eiropas modernismam raksturīgais brīvais pants un ekspresīvas sintaktiskās figūras – jautājumi un izsaucieni, tad Geca izlasē domas kārtojas trīs atskaņotās četrrindēs un sonetos. No sintaktiskajām figūrām palicis vien noklusējums, kas vispār ir viena no Skalbergas dzejas raksturīgām īpatnībām, domai vijoties, paklūpot, aizķeroties, pazūdot un... atgriežoties. Elfrīdas Skalbergas dzejoļi ir vieni no drūmākajiem un pesimistiskākajiem visā krājumā, tik koncentrētas simbolismam raksturīgās mistisku šausmu un baiļu izjūtas neatradīsim ne pie viena cita. Un, šķiet, tās ir dziļu personisku pārdzīvojumu raisītas, turklāt disonē ar autores jau iepriekš minēto Rīgas mākslinieku dzīves virzītājas lomu. Skalbergas vienīgais patvērums ir Dievs, ticība ir garīga veldze un mīlestības forma ("Pie Dieva sirds es spēku dzēru"[154]), tomēr šāda veida motīvi ienāk tikai pāris dzejoļos, kur dominē eksistenciālas bailes, un to izraisītāju dzejniece nekonkretizē citādi kā vien *ienaidnieks, svešais*, atbalsojot baisas vientuļnieka izjūtas: "svešs naids skaļi ielaužas tavās mājās"; "bet

sāk no visiem kaktiem bailes lēkt"; "Es mēmi teicu nogurušus vārdus, / bez skaņas krita tie kā ēnas pelēkas. / Guļ sirds man klusa kādā saltā rokā.".[155]

Skalbergas dzejā bieži izmantots spoguļa tēls, tomēr tajā velti meklēt šā laikmeta bohēmas kultūrai raksturīgās spoguļa mistērijas šausmas, tumšā vai sasistā spoguļa tēlu; spoguli Skalberga neizmanto arī, lai iegūtu dzidrāku, dziļāku skatījumu sevī. Skalberga dzejā pati ir spogulis, un tas ļauj distancēties, palikt vēsai ļaužu nožēlojamās eksistences vērotājai: "Es esmu acs, bet skats man kā no vara, / es redzu visu un nevienu nemierinu." Vai arī: "Tu stiklam līdzīgs manās rokās tiec, / Tu pats vien niecība, Tu pasauli man atkal redzēt liec."[156]

Krājumā "Jaunie baltieši" ievietotie **Zigfrīda Fēgezaka** septiņi dzejoļi šķiet kā viņa pirmie soļi lirikā vispār. Tomēr tajos ir izmēģinātas gandrīz visas formas un pieteiktas gandrīz visas tēmas, kas vairāk vai mazāk spilgti uzplaiksnīs viņa lirikā arī vēlākajos gados: pārdomu dzejolis dialogos par Ābrahāma un viņa nestā upura Īzaka tēmu, sadzīvisks sonets par labi mēslotu lecekti, kurā kuplot gurķiem, salātiem, redīsiņiem un runkuļiem; skumjš sonets par mirušu māju, kuras vienīgais iemītnieks kaķis noklausās noraizējušos peļu čukstos; romantiskas divrindes par dziļu mīlestību, acīm un zvaigznēm un pāris humora pilnu pantu, kas ir šīs kopas labākā daļa. Fēgezaks tomēr vairāk ir prozaiķis nekā dzejnieks – arī lirikā, šķiet, viņam galvenais ir saturs, pēc iespējas skaidra un precīza domu atklāsme. Fēgezaka dzeju ir viegli lasīt, tajā tikpat kā nav filozofisku zemūdens klinšu un asociatīvu krāču. Arī stilistiski tā neizceļas ar neparastiem izteiksmes paņēmieniem. Dažas aliterācijas Fēgezaks ielicis dzejolī "Circenis" (*Das Heimchen*), piemeklējot vācu vārdam *zirpen* – 'sirsināt' atskaņas *zirpt – wirbt – stirbt,* turklāt dzejolis sastāv no četriem pantiem, un vienā tātad nākas pat atkārtoties. Kārlis Krūza, to tulkojot, ir bijis prasmīgāks, un latviskajā variantā skanisku efektu ieguvis katrs pants: čirkst – sirgst – dzirkst un klirkst, arī vārdā *circenis r* burts attiecībā pret minētajiem darbības vārdiem ieguvis aliterāciju, un Krūza tam pievienojis vēl *mirdz, sirds* un *mirst.* Kā īsts skaņu meistars Krūza tulkojis arī labāko no "Jaunajos baltiešos" ievietotajiem Fēgezaka darbiem "Gudrais" (*Der Weise*), kas valdzina gan idejas, gan skaidrās un precīzās izteiksmes dēļ:

> Gudrais ir apstājies ejot: / "Sēdēt ir labāk kā klejot.
> Sēdēt ir veltīgi dēdēt – / Gulēt ir labāk kā sēdēt.
> Gulēt tas pats ir, kas dusēt, – / Aizmigt ir labāk kā klusēt.
> Miegā vēl sapņi var plīvot, / Nomirt ir labāk kā dzīvot!"
> Tā tas apsēdās, apgūlās, atrada dusu, / Aizvēra acis un nomira klusu.[157]

Krājumā "Jaunie baltieši" ievietotie dzejoļi patiešām ir tikai mēģinājums – to apliecina arī pats Fēgezaks, ļaudams ieskatīties tapšanas procesā: "Ir pagājuši tieši četrdesmit gadi, kopš mēs, "jaunie vācbaltieši", iepazināmies Berlīnē: Bruno Gecs, Helmuts Krīgers, Gustavs Špehts un es. Toreiz mēs strādājām pie Paula Rorbaha un

Aksela Šmita ārlietu dienestā, mums vajadzēja lasīt un tulkot krievu laikrakstus, kas nevienā no mums neradīja nekādu lielo prieku. Mierinājumam mēs slepus, kā starp citu dzejojām un lasījām viens otram vakaros mūsu ražojumus priekšā, kas tika publicēti 1916. gadā antoloģijā "Jaunie vācbaltieši" un "vecajos vācbaltiešos" izsauca vispārēju galvas kratīšanu, jo šie dzejoļi bija viss cits, tikai ne *dzimtenes lirika* tās līdz šim pierastajā veidā."[158]

Pirmā pasaules kara laikā Fēgezaka lirikā parādās arī kara tēma un nostiprinās reliģiski motīvi; tie joprojām ir dominējoši viņa dzejoļu kopā arī 1924. gadā Vernera Bergengrīna sastādītajā vācbaltiešu lirikas izlasē. Ieskatam fragments no dzejoļa "Nāves saule" (*Totensonne*):

> Zāle sadeg. Kāpj pār mežiem dūmi.
> Bērzi vīstot kā bez lapām stāv.
> Pāri izkaltušām druvām drūmi
> Saules sirmā nāves galva blāv.[159]

Visnotaļ apokaliptiskajā ainā arī "Dievam asaras plūst. / Un debess un zeme kūst / Par asaru vienu, kas lēnām nu žūst."[160]

Fēgezaka pirmais dzejoļu krājums "Mazā pasaule, kas skatīta no torņa" (*Die kleine Welt vom Turm gesehen*) nāk klajā 1925. gadā. Tam seko vēl vairākas dzeju grāmatas, starp tām arī izlase bērniem "Bo kungs ceļo apkārt pasaulei" (*Herr Bo fährt um die Welt*, 1948). Trāpīgi Fēgezaka lirikas daudzveidība ir raksturota vācbaltiešu literatūras vēsturē: "Viņš raksta dzejiskus komentārus laikmetam. Šī dzejnieka, aristokrāta, demokrāta un pacifista vienā personā un tātad *Labo eiropiešu* ordenim piederīgā galvenās dzejas tēmas ir rāmie un labie dzīvnieki, mežs, saule un mēness, bet arī laikmetīgi vērojumi no lielā allaž īpaši aktuālā cirka ar nosaukumu "Cilvēks"."[161]

Gadiem uz priekšu ritot, Fēgezaka dzejā arvien lielāku vietu ieņem dzimtenes mīlestības tēma. 1947. gadā nāk klajā dzejoļu krājums "Nezaudējamais" (*Das Unverlierbare*), kurā ir tikai veltījumi dzimtajai pusei – Loberģiem (*Blumbergshof*) Cirgaļu pagastā Vidzemē. Viss, kas saistīts ar bērnības atmiņām, dzejoļos ir gaišs, brīnumains, mīļš un dārgs, latviešu meičas un zēni asociējas ar Jāņu dziesmām un augstiem kā turbāniem (!) smaržīgiem Jāņu vainagiem,[162] turpretī neatkarīgās Latvijas laiks, kas atnes sev līdzi muižu redukciju, iezīmēts ar krasu robežšķirtni – mēs un viņi (latvieši) – postītāji un ārdītāji. Un Fēgezaku var saprast – bijušajā tēva kabinetā dūc dažāda veida tehnika, jo tur ierīkojusies pienotava, mātes istabā var nopirkt siļķes, petroleju un trānu, iedzert šņabi, jo tur ir veikals, bet zaļajā viesistabā – piezvanīt un nopirkt pastmarkas, jo tur ir pasts (starp citu – veikals un pasts bijušajā Loberģu muižā darbojas joprojām).

Bet mūsdienu vācbaltiešu kultūrā viņa dzejolis "Ziemeļu dzimtene" (*Nordische Heimat*) kļuvis tikpat hrestomātisks kā Fēgezaka romāns "Baltijas traģēdija". Ieskatam Pētera Brūvera atdzejojums:

Nekur nav debesis tik augstas, mežs tik bezgalīgs,
Nekur tik krāšņi laukos puķes neuzzied,
Nekur tik zaļu sūnu nav, tik baltas bērzu birzs,
Un it nekur tāds sārtums neatspīd, kad saule riet.
Tur dziļi zemē klusas straumes lēni plūst
Kā senas, neaizmirstas melodijas.
Čīkst līka vinda, līdzās spainis rūs –
Bet it nekur nav garšīgāka ūdens bijis.
Nekur nav vasaras tik īsas un – tik gaišas.
Jau gurda krēsla klājas pāri rugājiem.
Pār purvu, žēli kliedzot, dzērves laižas
Uz tāliem, tāliem dienvidiem.[163]

Šis dzejolis bieži publicēts paša Fēgezaka grāmatās, vācbaltiešu literatūras izlasēs, kā arī citēts dzejas apskatos.[164] Izjūtas un tēlainības ziņā tas atbalso Aspazijas "Dzimteni" vai, piemēram, Veltas Kaltiņas "Man tikai viena zeme":

Man tikai viena zeme –
Tā, kura iesākas Mēmeles krastos.
Skaidri zinu – varu apstaigāt galaktikas,
Bet tādi vēji, tādas saules vairs neatrastos.[165]

Proza

19. un 20. gadsimta miju prozas kopainā iezīmē divas spilgtas personības – 19. gadsimta otro pusi Teodors Hermanis Panteniuss, bet gadsimtu miju un 20. gadsimta sākumu – Eduards Keizerlings. Abi ir stāstnieki un romānisti, abi, lai gan lielu dzīves posmu pavada ārzemēs un tur arī aiziet mūžībā, savā literārajā darbībā paliek saistīti ar Baltiju.

Teodors Hermanis Panteniuss ir cēlies no senas dzimtas, kura 17. gadsimta otrajā pusē, pakļaudamās uzvārdu latinizēšanas modei, no Panteniem kļūst par Panteniusiem, bet Kurzemē ienāk 18. gadsimta vidū: 1757. gadā Kristiāns Panteniuss sāk strādāt par kases uzraugu un ziņotāju Kurzemes hercoga Pētera galmā Jelgavā. Prozaiķa Hermaņa Panteniusa tēvs Vilhelms, Latvijas kultūras vēsturē pazīstams kā Vecais Panteniuss, ir ne tikai latviešu draudzes mācītājs, bet arī latviešu periodikas un izglītības lauka kopējs. Domājams, no tēva Teodors Hermanis mantojis interesi par Baltijas vēsturi, kā arī demokrātiskus uzskatus, vērtējot vācbaltiešu un latviešu savstarpējās attiecības, kas ir arī svarīgs Teodora Hermaņa Panteniusa prozas elements. Būdams teologs pēc izglītības, par mācītāju viņš nekad nav strādājis. Lielākā daļa Panteniusa dzīves paiet redaktora amatā dažādos vācu preses izdevumos – sākumā Rīgā, bet kopš 1876. gada – Leipcigā, kur viņš arī 1915. gadā apglabāts.

Par Panteniusu 20. gadsimta sākumā publicēti vairāki raksti. Plašāks materiāls atrodams baltiešu gadagrāmatā "Dzimtenes balsis" (*Heimatstimmen,* 1905). Samērā pilnīgas bibliogrāfiskas norādes, kā arī īss kopsavilkums par viņa dzīvi un darbiem publicēts Aleksandra Denfera grāmatā "T. H. Panteniuss. Kurzemes dzimtenes dzejnieks" (*T. H. Pantenius. Kurlands Heimatdichter,* 1918).

Panteniusa literāro mantojumu veido četri romāni, no kuriem pirmais – "Vilhelms Volfšilds" (*Wilhelm Wolfschild*) – nāk klajā 1872. gadā, pēc trim gadiem tam seko "Vientulis un brīvs" (*Allein und frei,* 1875), tad – "Spodrais zelts" (*Das rothe Gold,* 1881) un "Ķelieši" (*Die von Kelles,* 1885). Trīs romāni tulkoti latviski,[166] "Ķelieši", kas gadsimtu mijā vācbaltiešu literatūrā vienbalsīgi tiek atzīts par labāko vēsturisko romānu,[167] Romāna Sandera tulkojumā (1887) iznāk atsevišķā grāmatā un piedzīvo atkārtotu izdevumu 1932. gadā. Pārējie divi latviski tulkotie Panteniusa romāni – "Vientulis un brīvs" un "Spodrais zelts" – publicēti periodikā.

Panteniuss rakstījis arī stāstus. Kā vēsta krājumu nosaukumi, tie, tāpat kā romāni, skar Baltijas dzīves tēmas – "Dievzemītē. Stāsti iz Kurzemes dzīves" (*Im Gottesländchen. Erzählungen aus dem kurländischen Leben*) iznāk divos sējumos Jelgavā 1880. un 1881. gadā, un "Kurzemes stāsti" (*Kurländische Geschichten*) nāk klajā jau Leipcigā 1892. gadā. Arī stāsti, tāpat kā romāni, tulkoti latviski, publicēti presē un atsevišķās grāmatās.[168] Latviešu lasītāju vidū neapšaubāmi viens no populārākajiem ir Panteniusa stāsts "Olas dēļ" (*Um ein Ei,* 1881), kas tulkots pat divkārt, vispirms J. Ābolinga latviskojumā publicēts žurnālā "Pagalms" (1881), tad Jēkaba Dravnieka tulkojumā 1882. gadā iznāk atsevišķā grāmatā un vēl otrreiz – pēc četrdesmit (!) gadiem – 1922. gadā. Dažus Panteniusa stāstus latviskojis arī viņa labs paziņa un vēstuļu draugs Āronu Matīss, piemēram, "Hortenziju Katiņa" (*Kate Hortensius,* 1892) un garstāsts "Pagātnes valgos" (*Im Banne der Vergangenheit,* 1880). Par Panteniusa stāstu popularitāti liecina to publicēšanas vieta – lielākie dienas laikraksti un to literārie pielikumi ("Baltijas Vēstnesis", "Dienas Lapa", "Latviešu Avīzes", "Balss"), kā arī populāri žurnāli. Šie latviskojumi izmantoti tekstā Panteniusa prozas citēšanai.

Panteniusa darbu tulkojumi – daļa no tiem pat publicēta bez tulkotāja norādes – ir viduvēji, laikmeta valodas "smaržas" pilni, tomēr acīmredzot interesanto sižetu un laikmetīgo atklāsmju, kā arī latviešu un vācbaltiešu attiecību risinājuma dēļ iemīļoti un gaidīti lasītāju vidū. Publicēti pārsvarā 19. gadsimta 90. gados, tie aizpilda arvien pieaugošā lasītāju skaita vajadzību pēc saistošas, mazliet sentimentālas literatūras, kura runātu par labi zināmām problēmām, pievērstu uzmanību situācijām, kas nereti pazīstamas no pašu pieredzes, un atklātu allaž vilinošo, bet tik maz pazīstamo un lielākajai daļai lasītāju nesasniedzamo Baltijas vāciešu dzīvi. Iespējams, tieši šis motīvs ir viens no noteicošajiem lasītāju intereses rosinātājiem. No zemnieku dzīves distancētie muižnieki – atsevišķos prozas darbos turīgie vācu tautības pilsētnieki – izrādās tādi paši cilvēki ar savām problēmām, raksturiem un

likteņiem kā latvieši. Panteniuss ļauj viņu dzīvē ieskatīties, neko īpaši neizskaistinot, palikdams uzticīgs savai vienkāršajai stāstīšanas manierei. Jāņem vērā arī tas, ka Panteniusa proza pie latviešu lasītāja nonāk laikā, kad savu vārdu literatūrā tikko piesaka Rūdolfs Blaumanis, Augusts Deglavs, Jānis Poruks. 19. gadsimta 80. un 90. gadi ir mūsu oriģinālprozas uzplaukuma sākums, un aizraujošas latviešu autoru lasāmvielas vēl ir maz. Savukārt 20. gadsimta 20. un 30. gados atkārtoti publicētie Panteniusa prozas izdevumi, kuru latviskotā valoda tobrīd jau skan kā anahronisms spirgtās un krāsainās latviešu oriģinālliteratūras kontekstā, vairs vērtējami tikai kā pieklājības žests vācbaltiešu kopienai, kas savu līdera lomu Latvijas kultūras dzīvē jau zaudējusi.

Panteniusa literārā darbība 20. gadsimta sākumā ir gandrīz pilnīgi apsīkusi, viņš pievēršas kultūrvēsturiskiem pētījumiem un memuārliteratūrai – publicē Krievijas vēsturi divās daļās (*Geschichte Russlands*, 1908 un 1917), kā arī apcerējumu par viltvārdi Krievijas caru Viltus Dmitriju (*Der falsche Demetrius*, 1904), bet 1907. gadā nāk klajā viņa meistarīgi uzrakstītās bērnības un jaunības atmiņas "Iz maniem jaunības gadiem" (*Aus meinen Jugendjahren*, 1907). Tāpēc nav brīnums, ka Aspazija, 1900. gadā vērtējot Panteniusa prozu,[169] lieto pagātnes formu, it kā rakstnieka dzīve jau būtu noslēgusies. Labākie stāsti un romāni jau uzrakstīti, un to mierīgais, lēnais plūdums, sentimentalitāte un moralizētāja tonis vedina arī pašu rakstnieku saistīt ar 19. gadsimta vidu un 70. gadiem. Un, ja laukos kādā klusā ziemas vakarā mēs sēdētu pie sprakšķošas uguns ar Panteniusa grāmatu rokās, iespējams, tomēr būtu jāceļas un jāiet pēc viegli smaržojoša aptamborēta vecvecmāmiņas kabatlakata, lai notrauktu kādu nejaušu asaru. Arī dabas ainavas viņa prozā pilnīgi atbilst tām, kuras ieraugām 19. gadsimta otrās puses vācbaltiešu – Kurzemes patriotu vārsmās: slaikas priedes, zili ūdeņi, baltas smiltis un mežu ielokos paslēpušās romantiskas muižas.

Panteniusa daiļdarbiem piedēvēts poētisks reālisms.[170] Ja otra vārdu savienojuma daļa ir skaidra, turklāt rakstnieka veidotā ļoti plašā tēlu galerija patiešām atklāj sabiedrību visā tās šķērsgriezumā, ar konfliktiem, ko izraisa laikmets un allaž pēc naudas un baudas izslāpušais cilvēka gars, tad vārds *poētisks* Panteniusa prozā ir ļoti ietilpīgs – dažbrīd zem tā slēpjas jau minētās sentimentālās iezīmes, brīžam maigi romantiska cilvēka dvēseles un dabas sasaukšanās: "Pēc vakariņām biju nogājis jūrmalā noskatīties noejošā saulē. Jūrmala bija tukša un klusa un debesis, izņemot vienu mākoni rietumos, skaidras. Mākoņam bija majestātiskas sievietes veidols, viņa, sārtā spodrumā tērpusies, gāja lēni uz priekšu un svētīdama izpleta rokas pār jūru un zemi. Es stāvēju apmāts, un pagātne pārņēma manu dvēseli."[171] Bet atsevišķos Panteniusa darbos var saskatīt arī gadsimtu mijas Eiropas literatūrai raksturīgos dekadentiskos vaibstus. Visspilgtāk tie parādās romānā "Spodrais zelts", kas tapis Vācijā. Šis darbs atsevišķu tēlu atklāsmes ziņā jau uzskatāms par agrīnu priekšteci Eduarda Keizerlinga prozai.

Panteniusam tīk pamācīt, šķiet, iepriekš rūpīgi pārdomātas ir galveno varoņu dzīves gaitas un sižetu attīstības shēmas. Vairumā gadījumu to pamana arī lasītājs un atzīst darba vērtētājs, tā, piemēram, Aleksandrs Ramanis par romānu "Ķelieši" raksta: "Pirmkārt, šis romāns aizķer mūsu zemītes vēsturi un notiekas Latvijā, un, otrkārt, viņš nav lasīšanai kaitīgs, kā daži briesmu romāni. Tas sarakstīts bezvainīgā, dzejiskā garā un ieteicams lasīšanai – pamācībai. Bez tam visos Pantenija rakstos valda īsta notiesība un dabīgums, patiesība un daiļums."[172] Šie izprātotie varoņi iznāk ļoti pareizi, tikumiski, jebkuras likstas un kārdinājumi no viņu dzīves ceļiem kā ar slotu aizslaucīti. Tāds vēsturiskajā romānā "Ķelieši" ir Eilards fon Kelle un "Spodrajā zeltā" – Juris Anrāts. Eilardu, piemēram, īstajos brīžos sagrābj galvassāpes, kas viņu pasargā no plītēšanas un ar to saistītajām bēdīgajām sekām. Jura dvēselē savukārt māte sēj padomu sekot sirds zeltam, nevis maka zeltam, un viņš tam paliek uzticīgs visu mūžu – klusi un godprātīgi, darbos priekšnieku labi ieredzēts, raušas pa karjeras kāpnēm uz augšu – no bankrotējuša tēvadēla līdz pilsētas domniekam. Garlaikodamies un žāvādamies Panteniusa prozas lasītājs šo kārtīgo sabiedrības daļu atstāj ārpus ievērības.

Dažkārt Panteniuss ļaujas jūtām – un neviļus pareizie galvenie varoņi aizslīd otrajā plānā, dodami priekšroku dzīvesprieka, bet bieži vien arī sarežģīta un dramatiska likteņa nesējiem – "Ķeliešos" Babiņai un Bonijam, "Spodrajā zeltā" – Persijam. Un tieši tie kļūst par tēliem, kam interesanti sekot.

"Spodrais zelts" ir vienīgais Panteniusa romāns, kurā lielākā daļa darbības risinās pilsētā. Romānā tēlotā pilsētas vide Panteniusa sacerējumu tuvina 19. un 20. gadsimta mijas modernismam. Pilsēta nav tik vienkāršoti uztverama kā zaņķis un cilvēka rakstura degradētāja, kā mēs to redzam, piemēram, latvieša Apsīšu Jēkaba prozā. Panteniusam pilsēta ir vienots, industrializācijas gūsta mākts bezdvēselisks organisms. Un, kad ģenerālkonsuls Herbeks dzied himnu tās attīstībai: "Tūkstošiem cilvēku atradīs peļņu, šejienes fabriku strādniekiem būs darbs un maize [..]. Spēcīgam darba vīram būs liels prieks zināt, ka daudziem jāklausa viņa gribai un pavēlēm, ka daudzi spēcīgi vīri ir tikai viņa rīki. Uz vienu mājienu sanāks tūkstoši; angļu strādnieki svīdīs pie dzelža kausējamās ēzes un laktas, lieli tvaikoņi peldēs dūšīgi pa jūru, Baltkrievijas zemnieki cilās naigi savas lāpstas,"[173] – viņa jūsmai īsti pievienoties nevar. Pilsētas iedzīvotāji, ikdienas straujā ritma aizrauti, aizņemti ar materiālo vērtību radīšanu un mantas uzkrāšanu, saplūst vienā pelēkā masā: "Viņi negrib iesākt nekā liela, bet iesāk to mazo ar prātu un izved cauri līdz galam. Viss iet pa rindai uz priekšu, un katrs rats pie šās mašīnas sajūt savu pienākumu un izpilda to ar vērību. Šo sugu var skolā mācīties pazīt. Cik reti tur tādi, kas pasauli gribētu apgriezt tikai tik tālu, lai varētu to pēc savas gribas uzcelt. Bet uzcītīgi, paklausīgi, godīgi viņi ir visi un izpilda savus pienākumus skolā tikpat krietni kā vēlāk dzīvē. Es jūs apskaužu jūsu līdzpilsoņu labad. Manā dzimtenē, Kurzemē, ir salīdzinot daudz vairāk gara spējības – neņemiet man par ļaunu, tas ir

patiesi tā, bet tomēr nekas neiznāk. Mums ir tikai apdāvināti jaunekļi, bet mēreni pietiekoši vīri. Un no kā tas ceļas? Tālab, ka pie mums, ja runā no kāda svešinieka, mēdz jautāt, vai viņš ir gudrs, kamēr hanzaburģiets jautā: vai viņš ir krietns? Un tā ir pareizi, jo tas nav no svara, vai viņš gudrs – prāts ir ikkatram, bet – vai viņam ir gribēšana? Tas ir no svara."[174]

Panteniuss pilsētas nosaukumam izvēlējies apzīmējumu Hanzaburga, no tās atvasināts iepriekšējā citātā pieminētais hanzaburģietis. Un tam ir sava nozīme – viņš nevēlas konkretizēt (Hanzaburga te darbojas kā aizstājējvārds pilsētai vispār, kā zināms, Hanzas savienībā tās uzplaukuma laikmetā ietilpst aptuveni divsimt pilsētu), bet vispārina, it kā norādīdams, ka urbanizācija nes sev līdzi veselu problēmu loku, kas būtiskas laikmetam, neatkarīgi no konkrētas vietas un sabiedrības, turklāt ar trāpīgo apzīmējumu *Hanzaburga* Panteniuss neviļus nostiprina arī asociatīvu saikni ar tirdzniecību kā pašu svarīgāko vaibstu pilsētas sagurušajā sejā – tā ietekmē ne tikai saimniekošanas sistēmu, bet – un tas Panteniusam pašam šķiet daudz svarīgāk – arī cilvēku savstarpējās attiecības.

Tomēr vācbaltiešu lasītāji nav apmierināti. No vienas puses, romānā saskatījuši Rīgas tēlu, viņi norāda uz nepieciešamību saukt to īstajā vārdā, tā popularizējot Baltiju vācu lasītāju vidū. No otras puses, literatūrkritiķi Panteniusam pārmet pārāk nesaudzīgu pilsētas dzīves vērtējumu, kas radot greizu priekšstatu par šejienes sabiedrības dzīves norisēm.[175] Tomēr Panteniusa nolūks ir bijis dziļāks un tālejošāks, šim aspektam diemžēl vācbaltiešu recenzenti ir pagājuši garām – Rīga ir kalpojusi tikai kā bāze, uz kuras ir izaudzis laikmetam tipisks pilsētvides tēls.

Materiāli labi nodrošinātie pilsētnieku bērni izaug izlutināti, vientuļi, vienaldzīgi un garlaikoti. Tāds romānā "Spodrais zelts" ir arī Persijs, viens no pirmajiem dekadentu tipiem vācbaltiešu literatūrā, asprātīgs un godīgs, ar mākslinieciski iztēli apveltīts jauns cilvēks, taču viņa dzīve rit bez jebkāda satura un mērķa: "Biržā vienīgais Persa darbs bija salasīt visus tur dzirdētos sliktos jokus un nonest uz otrpus ielas atrodošo biržas konditoreju, kur viņu sagaidīja pulciņš jaunu un vecu jautrības biedru. Tur viņš dzēra līdz pulksten četriem šampaņeri un steidzās tad ar līkumu uz kantori, lai varētu braukt kopā ar tēvu uz māju."[176] Viņš ir modernās 19. gadsimta beigu sabiedrības auglis, audzis pārticībā un mātes lutināšanas balstīts, dzīves apnikuma skartais tukšais zieds: "Es varēju darīt, ko iekāroju [..], kad man radās dažas jautras domas galvā, tās tika pieņemtas par pilnīgiem augļiem. Tātad man nekad nav vajadzējis gribēt, un tādēļ man arī tagad ļoti vājš iegribēšanas spēks."[177] Persijs saslimst ar tuberkulozi un mirst. Dzīves pēdējos mēnešus ar viņu kopā ir Fanija – draudzene un balsts. Persijs atmodina meitenē mīlestību, taču abu starpā plaukst tikai garīgas attiecības. Pie Persija nāves gultas Fanija izjūt augstu dvēseliskuu piepildījumu. Mīļotā nāve meiteni apskaidro, dara pilnīgu un cēlu: "Spodrais zelts saģiftēja tavu dzīvi, bet tavu krietno garu viņš nespēja nokaut. Un šis gars bija mans, mans visā viņa krietnā jušanā un gribēšanā [..]. Iedomīgais dzineklis,

kas bija ievilinājis nopietno, saprātīgo jaunavu mīlestības saitēs, stiprināja viņu tagad un deva ieraudzīt mīļākā nāvi par īpašu laimības stāvokli."[178] Fanijas gars uz brīdi gluži kā Izolde pie Tristana līķa atbalso arī dekadences literatūrā tik populāro mīlestības un nāves motīvu.

Panteniuss lielprozā ir daudzveidīgs, kaut viņa sarakstīto romānu skaits nav liels. Jau pieminētais vēsturiskais romāns "Ķelieši" sakņots Baltijas vēsturē – 16. gadsimtā, bet sociāli psiholoģiskais "Spodrais zelts" atklāj 19. gadsimta beigām raksturīgo cilvēka un mantas attiecību problemātiku. Šķiet, no 18. gadsimta audzināšanas romāna tradīcijām izaugušais "Vientulis un brīvs" stāsta par personības veidošanās ceļu no bērnības līdz brieduma gadiem. Romāna pirmajā pusē galvenā varoņa Ingas fon Eihenštamma bērnības tēlojumā Panteniuss brīžam kļūst uzmācīgi didaktisks un, gluži kā Ruso "Emīlā" vai "Jaunajā Eloīzē", mēģina ar uzskatāma piemēra palīdzību lasītājam izstāstīt, cik liela nozīme ir dabiskai audzināšanai, kā bērnu spēj sabojāt pārlieka bardzība, bet viņa personību attīstīt un darbošanos rosināt mīlestība, kā, piemēram: "Lūkosim mēs tapt citādi, nebūsim tik ātri un skarbi [..]. Ja mēs tā arī turpmāk rīkosimies, tad mēs viņu pavisam samaitāsim. Tici man, Indriķi, ar mīlestību mēs viņu grozīsim, kā mums patiksies, bet ar bardzību mēs pie viņa neko nepanāksim."[179] Vai arī: "Savu dēlu audzinājot, dakteris grieza lielāko vērību uz to, ka viņa dēls mīlētu patiesību, kārtību un uzcītību. Šos trīs tikumus viņš turēja par visu galvenajiem. Šajā ziņā viņš ar piedzīvoja daudz prieka pie sava dēla."[180] Panteniuss pievērš uzmanību arī draugu izvēlei, pat svaigam gaisam un kustībām, turklāt arī ar senlaicīgo latviskā tulkojuma valodu romāns brīžam šķiet kā atbalss no 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses vācbaltiešu mācītāju periodikā publicētajiem audzinošajiem dialogiem un didaktiskajiem stāstiem no sērijas "Kā Prātnieku Jānis savu dēlu Kristapu ir audzinājis"[181] vai "Kā Indriķis no Ozolkalna pie Dieva atzīšanas nāce"[182].

Iespējams, laikmeta ietekmē – un 19. gadsimtā otrajā pusē, kā zināms, uzplaukumu piedzīvo psihiatrija, psiholoģija un socioloģija – gan šajā romānā, gan dažos citos Panteniusa darbos parādās arī tādu jautājumu risinājums kā iedzimtība un personība, instinkts un tā loma varoņa iekšējās pasaules izpratnē un attiecību veidošanā ar sabiedrību u. c. Panteniuss romānā "Vientulis un brīvs" ieliek jauno fon Eihenštammu šādu iekšēju cīņu virpulī, vispirms uzsverot, ka tumšās dziņas ir mantotas no tēva, pēc tam – atklājot to iespaidu uz cilvēka dzīvi visā krāšņumā. Līdzīgas iekšējas cīņas pārdzīvo arī stāsta "Mūsu grāfs" titulvaronis. Rakstnieks atgādina par dzīvniecisko cilvēkā, ļaudams instinktiem ne tikai brīvi plosīties, bet arī izplūst pār nevainīgiem dzīvniekiem, it kā norādīdams, ka cilvēks spēj būt zemiskāks par dabu, no kuras tas cēlies. Tas rada nopietnus šķēršļus normālām savstarpējām attiecībām un dzīvei sabiedrībā. Sīvās cīņās ar sevi fon Eihenštamms pavada lielu daļu mūža, viņa dvēseles tumšie spēki posta draudzību un mīlestību. Visai sabiezinātās krāsās Panteniuss, piemēram, tēlo kādu bērnības epizodi, kurā

nevaldāmā niknumā un greizsirdībā Inga nožņaudz savas draudzenes Leilijas mīļo gaili: ""Ja tu negribi ar mani rotāties," viņš teica, zobus griezdams, "tad tu mani, vismazākais, pieminēsi!" Viņš sagrāba gailēnu un spieda viņu starp ceļgaliem. Gailēns spārdījās un brēca. Inga vēl vairāk saskaitās. Trakās dusmās viņš tikmēr žņaudza gailēna kaklu, kamēr tas nedzīvs nokrita zemē."[183] Starp citu, tāda dzīvnieku nonāvēšana kā cilvēka dvēseles tumšāko kambaru atklāsme atrodama arī dažos citos Panteniusa darbos. Kaislība un tās vara pār cilvēku veido arī būtisku sižetisku līniju stāstā "Mūsu grāfs". Grāfu tēlojot kā neapšaubāmi pozitīvu varoni – sirsnīgu, līdzsvarotu un augstsirdīgu, Panteniuss tomēr sīkās, šķietami nebūtiskās epizodēs ļauj viņa dziņām izlauzties uz āru, kā, piemēram, grāfa un barona Grīnhofa tikšanās brīdī. Barons Grīnhofs, kuram "ģīmī bija liela rēta, kura tā kreiso vaigu pārdalīja divās daļās", kaislīgi spēlējot kārtis, zaudē lielu naudas summu. Viņš noskata laipno un sirsnīgo grāfu par savu aizdevēju. Grāfs – pozitīvais varonis, protams, kārtis nespēlē, toties "paņēma plinti no sienas un gāja ārā [..]. No augļu dārza laidās kāda nakts bezdelīga pa sētu pāri un pazuda tumsā... Grāfs pielika plinti pie vaiga, bet viņš nedabūja šaut. [..] Pagaidi, tevi es dabūšu, grāfs domāja un paturēja plinti pie vaiga, un cieti vēroja." Iznāk Grīnhofs un vēlas ar grāfu runāt, un tobrīd "šāviens sprāga, un putns nokrita kā akmens. [..] Viņš pacēla putnu. "Kas par ērmotu putnu," tas sacīja."" Šajā mirklī Grīnhofs prasa naudu, bet "grāfs turēja to (putnu – *M. G.*) aiz vienas kājas un mehāniski to sita gar plintes stobru". Grāfs novērtē Grīnhofu kā trūcīgu un nolemj naudu neaizdot – "grāfs aizmeta putnu projām, nolaida otra stobra gaili un paraustīja plecus"[184]. Te, protams, Panteniuss meistarīgi izmanto bezdelīgu kā alegorisku Grīnhofa paralēltēlu, bet vienlaikus arī, iespējams, neapzināti gaišos toņos zīmētajam cēlajam grāfam piešķir nepatīkamus zemisku instinktu vaibstus. Un, jo tālāk risinās sižets, jo vairāk Panteniuss koncentrē uzmanību uz grāfa kaislību – viņš neprātīgi iemīl skaisto mājskolotāju Alisi, bet sabiedrība diktē savus noteikumus. Grāfs ir precējies, un viņa gods liek palikt kopā ar sievu. "Viņš vēreiz apņēmās ar dzelzs roku apkarot savu kaislību"[185]; "..pienākums, gods, prāts, līdzcietība vēlreiz centās apkarot viņa kaislību."[186]. Viņš tomēr ar to galā netiek un stāsta finālā nošaujas. Četri spēcīgie vārdi – pienākums, gods, prāts un līdzcietība – pret vienu – kaislību – ir uzvarējuši. Un, šķiet, Panteniuss domās par grāfa pareizo izvēli paspiež viņam roku. Ka tieši šādu viedokli aizstāv rakstnieks, apliecina arī viņa romāna "Vientulis un brīvs" finmāls. Inga ir apprecējis Leiliju un nododas darbam sabiedrības labā, aktīvi atbalstot jau sen nepieciešama dambja celtniecību (manuprāt, tas ir simptomātiski) un ģimnāzijas, nevis reālskolas atvēršanu, kurā bērni saprātīgu skolotāju vadībā izkoptu ne tikai prātu, bet arī jūtas. Panteniuss nenoliedz kaislību, bet allaž atgādina, ka tai jābūt prāta uzraudzītai. Un arī Inga fon Eihenštamms romāna "Vientulis un brīvs" finālā atzīst: "Kad es biju jauns, tad man likās, ka es esot dimants, un es biju ļoti nelaimīgs; tagad, zinādams, ka es esmu tikai ogle daudzu citu starpā, un cenzdamies radīt līdz ar daudz citām oglēm atdzīvinātāju siltumu, tagad es

esmu laimīgs, ļoti, ļoti laimīgs!"[187] Citādība nogurdina, ļaušanās instinktiem un kaislībām tāpat, topot par sabiedrības dzīvā organisma sastāvdaļu, iestājas miers. Īpatņiem un kaislību apsēstajiem jaunajā laikā savu vietu atrast nav iespējams – romānā "Spodrais zelts" agri mirst Persijs, un arī grāfs ("Mūsu grāfs") labprātīgi aiziet no dzīves. Panteniuss, šķiet, ir uztaustījis 19. gadsimta beigu indivīda sarežģītās personiskās problēmas, bet, sīksti turēdamies pie gadsimtu gaitā iedibinātiem pricipiem, laikus nolaiž prāta barjeras. Keizerlings dažus gadus vēlāk domās citādi.

Par Panteniusu un latviešiem. "Latvieti viņš uzskata kā cilvēku, citiem cilvēkiem līdzīgu, apdāvinātu ar cilvēcīgiem krietnumiem un, protams, arī ar cilvēcīgiem vājumiem [..] viņš jo silti atsaucas par latviešiem un, kur vajadzīgs, jo dedzīgi aizstāv to tiesības un labumus,"[188] raksta Aleksandrs Ramanis romāna "Ķelieši" tulkojuma priekšvārdā. Gandrīz katrā latviešu rakstā par Panteniusu un viņa darbiem, katrā recenzijā, arī dažos vācu avotos pieminētas viņa simpātijas pret latviešiem. Kas šādu attieksmi motivē un vai tās patiesi ir simpātijas, tas jāvērtē trīs aspektos: pirmkārt, Panteniusa attieksme pret vācu vēsturisko misiju Baltijā; otrkārt, Panteniusa vērtējums latviešu un vācbaltiešu savstarpējām attiecībām 19. gadsimta beigās; treškārt, Panteniusa attieksme pret tautu – latviešu zemniekiem – un tās kultūru.

Pirmkārt, 1881. gadā publicētajā stāstā "Olas dēļ" 13. gadsimta notikumiem Panteniuss pieskaras tikai garām ejot, tomēr pilnīgi skaidri iezīmēdams savu attieksmi: "To laiku apkarojās nemitēdamās mazās tautiņas, kuras dzīvoja mūsu zemē, un atliekas izpostīja leiši un igauņi. Neviena manta nebija drošībā. Vāci še arī diezgan slikti strādājuši."[189] Netieši Panteniuss norāda uz mantiskajām interesēm, kas Baltijā vācu bruņiniekus vadījušas cīņās. Četrus gadus vēlāk – 1885. gadā – nāk klajā romāns "Ķelieši", tas stāsta par Livonijas kara norisēm 16. gadsimtā. Daži citāti no romāna fināla epizodēm:

"Mums jādodas pie poļiem, Eilard! To starpā man ir dažs labs draugs, un ercbīskapa zemes radi jau arī neatstās mūs vienus nelaimē."

"Tēt, zvērests paliek zvērests."

"Klusu, Eilard, tu esi nepraša, Eilard. Tu nezini, kas tas ir – cietumā smakt, nē, mums jādodas pie poļiem un jāgādā, ka mēs tur neaizejam tukšām rokām. Ja mēs iedami aiznesīsim viņiem Tērbatu par kukuli, tad tie mūs saņems ar mīļām rokām, kā līgavainis līgavu."

"Nekad, tēvs, mēs nepaliksim par nodevējiem."

"Ai, ko, nodevējs šur, nodevējs tur! Es tev saku, krievu cietumā par šādām lietām rodas it savādas domas."

"Tēt, bērni ielās uz mums ar pirkstiem rādītu, bet katrs goda vīrs grieztos nost, ja tas mūs ceļā sastaptu."

"Muļķības, Eilard, to viņi dara tikai tad, kad mēs esam nabagi."[190]

Katrīnas kundze raustīja plecus. "Mēs jau no sen laikiem esam nodevēji," viņa rūgti teica, "tavs tēvs jau esot ievedis krievu šai zemē. Varbūt, ka to viņam žēlīgi piedos, ja viņš to atkal izdzīs [..]. Un tad, Eilard, kurš gan nenodod šinīs jaunajos laikos? Tie, kurus mēs mīļojam un

kuriem uzticējāmies, tie nodeva mani, nodeva tēvu. Kāpēc tad lai mēs vien esam tādi muļķi, kas uzticīgi turas un tāpēc dabū muļķu algu un badā un sirdsēstos iet postā, kamēr gudrie, kuri katrureiz prot galvu no cilpas izvilkt, dzīvo pilīs un jāj, samtā un zīdā ģērbušies, pa zemi apkārt."[191]

Arī šajā romānā, līdzīgi kā jau minētajā stāstā, Panteniuss nepārprotami nonāk pie secinājuma – vienīgais, kas dzen vācbaltiešus cīņās pret poļiem, krieviem un pārējiem iespējamiem Baltijas zemes tīkotājiem, ir mantiskās intereses, turklāt to dēļ nekādi upuri nebūs velti – ne gods, ne sirdsapziņa, pat ne cilvēka dzīvība. Jāatceras, ka šādas rindas top 19. gadsimta beigās – laikā, kurā, piemēram, vācbaltiešu liriku, pakaviem zibot, joprojām pārstaigā patriotiski noskaņots bruņinieks, kas, cēlu mērķu vadīts, gatavs ziedot par Baltiju pat savu dzīvību; pietiek tikai atšķirt jau iepriekš minētās Grothusa antoloģijas lappuses, pārlasīt, piemēram, Mengdena dzejoli "Vācu cēlais bruņieks" vai paša Grothusa pantus.

Tieši šīs patiesās atklāsmes, nevis Panteniusa simpātijas pret latviešiem ir iemesls atturīgajai pašu vācbaltiešu attieksmei pret viņa darbiem. Domāju, to apliecina arī Aspazijas viedoklis: "Kā jau praviets palaikam netiek cienīts savā tēvzemē, tā arī Pantenijs Baltijā nav tik lielā mērā ticis atzīts, kā tas viņam pēc nopelna pienācās. Priekš tam viņa tēlotie tipi un raksturi bija tik patiesi un iz dzīves ņemti, ka tur daudzi, sevi ieraudzījuši priekšā turētā patiesības spogulī, nejutās visai glaimoti un darīja tādēļ visu, lai rakstnieka slavu mazinātu."[192] Un nesaudzīgais vācu rīcības vērtējums, manuprāt, ir arī iemesls tam, kāpēc vācbaltiešu recenzents rakstā par "Ķeliešiem" uzsver, ka romāns nebūtu tulkojams latviski.[193]

Otrkārt, Panteniusa vērtējumā 19. gadsimta izglītotais un savas tiesības aizstāvošais latvietis vispirms, protams, ir cilvēks. Panteniuss ir gatavs ieklausīties viņa problēmās un iespēju robežās palīdzēt. Konflikts, kas šādā ziņā Blaumaņa "Andriksona" cienīgus augstumus sasniedz stāsta "Olas dēļ" pirmajā trešdaļā, sižetam attīstoties, tomēr pašapzinīgo un pašcieņas pilno zemnieku Vecvagaru izved uz samierināšanās takas un izčākst. Lūk, kādu Panteniuss redz šo laiku un tā problēmas: "Ja baroni tagad biežāki cietsirdīgi ir nekā senāk, tad tas izskaidrojas caur to, ka drīzumā jums par labu, cerams, taps izdoti dažādi likumi, kurus viņi netaisnā vīzē uzlūko, it kā tie aprobežotu viņu īpašuma tiesības. Caur to viņi saīguši un viņu jūsmās nav vairs nekādas skaidrības. Bet tas drīz pāries, un mūsu lielkungi atkal labprāt raudzīsies uz savu zemnieku turību un mīlestību pret viņu."[194] Zemnieku neapmierinātība – tās cēloni Panteniuss bieži saskata arī kūdīšanā – ir mazināma ar laipnību, savstarpēju domu apmaiņu un pacietību: "Mums nekad nevajag būt mūrim, bet gan atvērtiem vārtiem, pa kuriem ļaudis no abām pusēm var ieiet un iziet [..]. Mūsu pirmais uzdevums uzņemties starp abām tautām, kurām mēs piederam, miera veicināšanu, bet nevis vienu uz otru rīdīt."[195] Un, kaut arī, pēc Panteniusa domām, nekādas kardinālas izmaiņas gadsimtu gaitā nodibinātajā kārtībā nav nepieciešamas, katram jāpaliek savā kārtā, tas tomēr ir, manuprāt, pirmais

stāsts Baltijas literatūrā (latviski publicēts 1881. gadā), kurā tik grodi iezīmētas latviešu zemnieku un vācu muižnieku sarežģītās savstarpējās attiecības. Tajās vienā kamolā sapinušies gadsimtu aizspriedumi, kārtu starpības ietekmētās nacionālās attiecības un – kas nav mazsvarīgi arī Panteniusam – dziļas cilvēciskas kaislības un iekšēji konflikti. Šos mezglus, it kā no Panteniusa pārņemdams, kā zināms, dažus gadus vēlāk meistarīgi tālāk šķetinās Rūdolfs Blaumanis.

Un, treškārt, 19. un 20. gadsimta mijas modernās literatūras kontekstā latvietī – zemniekā Panteniuss saskata veselīgās tautas tuvību dabas pasaulei un arī tautas kultūras nesēja funkciju. Maza atkāpe konteksta izpratnei: vācbaltiešu vēsture Baltijā ir ienācēju un iekarotāju vēsture, turklāt tā arī ir laika gaitā izveidojušās noteiktas sabiedrības kārtas vēsture. Kā atzīst Verners Bergengrīns 1964. gadā: "Pāri plašajai pamattautas masai stāvēja skaitliski neliels, taču jebkurā citā nozīmē noteicošs dižciltīgas patriciešu izcelsmes vācu augstākais slānis."[196] Ejot cauri laikmetiem, kad arī Baltiju pārstaigā tautas kultūras apjūsmošanas, pētniecības un popularizācijas mode, 18. gadsimta otrajā pusē un 19. gadsimtā, vācbaltieši atklāj Baltijas pamattautu folkloru un mitoloģiju – daļēji arī kā pašiem trūkstošās tautas kultūras paraugu. Ne velti vācbaltiešu literatūrā vēl līdz 19. gadsimta vidum Pērkonu un Pīkolu netrūkst. Starp citu, arī Panteniuss savus pirmos soļus rakstniecībā sper ar romantisku traģēdiju "Līvs Kaupo" (*Kaupo der Live*), ko gan vēlāk kā neveiksmīgu mēģinājumu pats sadedzina.[197] Bet būtiskas izmaiņas attieksmē pret latviešiem ienes tautas atmodas kustība 19. gadsimta otrajā pusē – salīdzinošā mierā un klusumā dzīvojošie zemnieki sāk runāt par savām tiesībām un izrāda interesi par izglītību, turklāt mēģina tikt pāri kārtu žogam. No vācbaltiešu literatūras Pērkoni un Pīkoli pamazām pazūd, bet to vietā nākušie skandināvu un ģermāņu mitoloģijas tēli, šķiet, tomēr savu vietu īsti neatrod. 19. un 20. gadsimta mijā vācu modernistu literatūrā atgriežas interese par veselīgās, dabai tuvās tautas dzīvi un dabas kults (salīdzinājumam Keizerlinga proza, Vēdekinda dramaturģija, Georges dzeja u. c.), kā, piemēram, Emīla Verharna darbos. Ieskatam fragments no dzejoļa "Skaista meita" Edvarta Virzas brīnišķīgā tulkojumā:

Tai druvu plašumā, kur miesās līst kā vilns
Saulsstari balti, sarkani un zilgi,
Es tevim sekoju un apbrīnoju ilgi,
Cik katris loceklis tavs veselības pilns.
No visām kustībām tev stingris cēlums rien,
Tur puiši izkaptis cērt nobriedušos kviešos,
Bet tās ir tavas rokas, kuras kūļos ciešos
Uz zemi nokritušās smagās vārpas sien.
Kaut aiziet pļāvēji, kad nakts pār druvām slīd –
Tu, kūļus sasiedama, vēl pa lauku staigā,
Un mīļās flāmu zemes stūrgalvība maigā
Mīt tavās kustībās un tavās acīs spīd.

Caur tavu stipro klēpi uzziedēs un kļūs,
Tāpat kā vecos laikos, dzīve pavairota,
Un tavu bērnu pulks ir lepnums krāšņs, ir rota
Ir tavam vecumam, ir cēlai nāvei būs.[198]

Šādā nozīmē arī vācbaltiešu darbos ienāk Baltijas pamattautu tēlojums. Dabas ritmos dzīvojošos latviešus ieraugām arī Panteniusa prozā. Viņa izpratne atsevišķos darbos tuvojas šī laikmeta modernās vācu literatūras, arī Keizerlinga skatījumam. Zemnieks ir dabas daļa, viņu vada instinkts, ne prāts. Romānā "Vientulis un brīvs" Panteniuss atzīst: "Viņi neko nedomāja, viņi tikai sajuta, ka viņi dzīvoja, nevis viņi vien, bet līdz ar viņiem tūkstošiem cilvēku un lopu, koku un stādiņu; viņi sajuta, ka dzīvot ir just, just – mīlēt."[199] Latvieša pasaule ir noslēgta un civilizācijas neskarta, tās centru veido rituāls, kurā liela nozīme dabas spēkam un auglībai. Latvieša garīgo pasauli atspoguļo tautasdziesmas, un arī tās kļūst par dabas daļu, piemēram: "Svaiga, spirgta siena smarža lidinājās. Ar tautas dziesmām, kuras sievas un meitas skandināja pār pļavu, cilvēku pūli un pār upes ātri tekošo ūdeni. Tuvumā bija dzirdami jautri smiekli un valodas, tālumā atkal vienmuļīgais šņāciens, kas cēlās no pļāvēju izkaptīm, kas ieslīpā rindā uz priekšu virzījās [..] te grāfam atkal uznāca ilgošanās no jaunības gadiem; kā gaidas uz brīnišķīgu laimi, kurai viņš tuvojās, te atkal kā bailes no izpostošās nelaimes, kas tam gausi virzījās tuvāk. Viņam bija tā, it kā tam būtu jāsteidzas saulei pakaļ un jāmetas iekšā tanī sarkanajā debešķīgajā kvēlē."[200] Puiši ir spēkpilni un veselīgi; zemnieku meitenes – pievilcīgas, dabiskas un kārdinošas. Un noslēgtajā un norobežotajā muižnieka pasaulē viņas kļūst par seksuālu dziņu izraisītājām. Ieskatam fragments no stāsta "Mūsu grāfs", kurā titulvaronis tiekas ar plostnieka sievu. "Viņa gribēja atkal grāfam roku bučot, bet tas atvilka to ātri atpakaļ un uzsita sievai pāris reizas laipni pa plecu, pie tam tas tai acīs skatījās un atrada, ka viņai ir skaistas, zilas acis un ka tā viscaur ir daiļa, jauna sieva. "Kā citādi iet?" viņš prasīja, pēc plakana akmentiņa liekdamies un to pa ūdens spoguli mezdams; akmentiņš palēcās pa ūdens virsu piecas sešas reizes. "Labi, cienīgs lielskungs! Mēs tiekam uz priekšu." – "Nu un ar savu vīru esiet mierā?" – "Itin mierā, cienīgs lielskungs!" Puisis pa to starpu bij atnācis un pieveda grāfam zirgu. "Tātad pie jums ir viss kārtībā," viņš smiedamies teica, uzsita nosarkstošai sievai pa vaigu, metās uz zirgu un jāja ātri projām.

Jaunā sieva turēja roku priekš acīm, sargādamās no norietošās saules stariem, un noskatījās tam ilgi pakaļ. "Ir īsti prieks viņu redzot," viņa domāja. Grāfs jāja ātriem rikšiem pa ceļu. Viņš bij allažiņ pie laba prāta, bet šovakar tas bij it sevišķi priecīgs... un beidzot saruna ar jauno daiļo sievu, viss tas to bij padarījis īsti jautru. Pie tam jaunais sirmis, kuru viņš jāja, rikšoja tik braši, ka par to vien jau citkārtējam huzāram sirds krūtīs no prieka lēktin lēca."[201]

Panteniusa romāniem raksturīga *plaša tēlu galerija*, tie ir dažādu sabiedrības slāņu un nacionalitāšu pārstāvji, viņu vidū arī jaunlaiku tipāžs – izglītotas

mājskolotājas, piemēram, Marianna Toršmita stāstā "Vecais jaunskungs un viņa mīlestība". Un te nu jāatzīst, ka ar problēmu 'Marianna', kaut ļoti gribēts, rakstnieks tomēr īsti netiek galā – Marianna ir ļoti gudra, vēsa, atturīga un savdabīga, viņas iemīlēšanās aprobežotā kučierī ir grūti izprotama un liktenis – traģisks. Savukārt Alise Heinersdorfa stāstā "Mūsu grāfs", arī guvernante pirmām kārtām ir seksuāli pievilcīga, un gudrība te vairs nešķiet svarīga. Kaut Panteniuss norāda, ka Alise ir izglītota, tomēr "grāfa priekšā [..] tā bija pielīdzināja ziņkārīgai skolniecei, kura apgrūtina savu viszinātāju skolotāju ar mūžīgiem jautājumiem"[202]. Un viss nostājas savās ierasti tradicionālajās vietās. Šķiet, tomēr Panteniusa sirdij no jaunajām sievietēm vistuvākā ir Babiņa no romāna "Ķelieši" – panaiva, vienkārša, bezgala uzticīga, cēla un ziedoties spējīga būtne. Atgriežoties pie sievietes un gudrības, Panteniuss vedina ieklausīties viņas un Eilarda dialogā: "Kā viņas zeltdzeltenie mati ar zilajām acīm saderēja un viņas ķiršsārtās lūpiņas ar balto, sārto miesu [..] "Ai, es jau esmu vispār tik muļķīga, Eilard. Vai es neesmu par daudz muļķīga?" – "Tu esi visu gudrākā zeltenīte Vidzemē," Eilards teica, un nu viņi apskāvās un lolojās, kā palaikam samīlējušies jauni ļaudis visās vietās un visos laikos mēdza darīt un dara."[203]

Literatūras vēsturē Panteniuss salīdzināts ar Gustavu Freitāgu[204], ierindots starp Onorē Balzaku, Čārlzu Dikensu un Ivanu Turgeņevu.[205] Un tomēr šodien viņa darbus ir dzirdējis retais. No vienas puses, tas saistīts ar sentimentalitāti un didaktiku, turklāt Panteniuss ir un paliek 19. gadsimta otrās puses patriarhālās dzīves slavinātājs, un viņa ideāli šodienas lasītājam šādā ziņā ir sveši. No otras puses, atgriežoties pie prozas mākslinieciskā veidojuma, tieši plašā tēlu galerija un sadrumstalotās epizodes izrādās Panteniusa klupšanas akmens. Jau tūlīt pēc romānu klajā nākšanas to pamana arī kritiķi. Eberhards Krauss viņa prozu salīdzina ar kaleidoskopu, kurā ainas mainās neticamā ātrumā,[206] kāds cits kritiķis – ar izrādes kostīmu mēģinājumu, kurā visiem elementiem kaut kā pietrūcis.[207] Un patiešām, viņa romāni ir kā notikumu un varoņu pārpilni trauki, kuros ielietais saturs šļakst ārā uz visām pusēm. Gaidītiem atrisinājumiem seko arvien jaunas epizodes, tas nogurdina un beigu beigās garlaiko. Tomēr ieinteresētam 19. gadsimta Baltijas ļaužu un sadzīves pētītājam Panteniusa romāni būs pateicīga, kaut, protams, subjektīva viela. Viņa lielais trumpis ir asprātīga valoda un trāpīgs ļaužu raksturojums, bet darbs, kas joprojām par maz novērtēts, ir bērnības un jaunības gadu atmiņas "Iz maniem jaunības gadiem" (*Aus meinen Jungendjahren,* 1907). Tas rada krāsainu un spilgtu priekšstatu par Baltijas vāciešu dzīvi 19. gadsimta vidū.

Rakstnieks **Eduards Keizerlings** ir senas vācu dzimtas pārstāvis, kas ar Baltiju saistīta kopš 15. gadsimta beigām. Dzimta zarojusies un pletusies Vidzemes igauņu daļā, Kurzemē un Austrumprūsijā. Starp Keizerlinga senčiem ir grāfs, kas Johanam Sebastianam Baham pasūtīja savu bezmiega stundu īsināšanai variācijas klavihordam (1742), tās vēl šodien sauc Keizerlingu ģimenes mūziķa Goldberga vārdā. Bahs, starp citu, par tām saņēma sava mūža lielāko honorāru.[208] Kādas citas Keizerlingu

radinieces mājā Kēnigsbergā biežs viesis bija Johans Georgs Hāmanis, ceļā uz Pēterburgu cienījamo dāmu apmeklēja ievērojamais matemātiķis Leonhards Eilers, un daudzkārt pie viņas pusdienoja Imanuels Kants. Iespējams, tieši tad arī sākās Keizerlingu dzimtas aizraušanās ar Kanta filozofiju, kuras sekas jūtamas arī Eduarda Keizerlinga darbos vairāk nekā simt gadu vēlāk. Savukārt rakstnieka vectētiņš bija ne tikai Kanta skolnieks un dedzīgs Kanta ideju piekritējs, bet arī lielisks pianists. Viņa muiža piederēja Ludviga van Bēthovena drauga mācītāja Kārļa Amendas draudzei. Un kopā ar Amendu viņi izveidoja stīgu kvartetu, kas katru gadu četrpadsmit dienu no agra rīta līdz vēlam vakaram veltīja tikai muzicēšanai. Var teikt, ka ģimenē tādējādi valdīja Kanta un Bēthovena kults.[209] Kā zināms, mūzikai, arī skaņai vispār ir liela nozīme Eduarda Keizerlinga darbos, ne velti gan stāstā "Beāte un Mareile" (*Beate und Mareile,* 1903), gan romānā "Vakarīgās mājas" (*Abendliche Häuser,* 1914) galvenās varones ir studējušas dziedāšanu. Savukārt, domājams, interese par gleznieciību rakstnieka dzīvē ir saistāma ar senčiem no mātes puses, kuras rados ir itāļi un austrieši.

Eduards Keizerlings ir dzimis mātei piederošā Padures muižā Kurzemē bērniem svētītā ģimenē. Literāras dotības ir vēl divām viņa māsām, un neapšaubāms literāta talants piemīt arī viņa radiniekiem filozofam Hermanim Keizerlingam un rakstniekam un vēsturniekam Oto Taubem. Eduards Keizerlings studējis tieslietas Tērbatas universitātē, taču, kā raksta Taube, kāda sīkuma dēļ[210] mācības bijis spiests pārtraukt un kritis dzimtas negodā. Izstumts no radinieku vidus, viņš vadījis klusas dienas, saimniekojot mātes muižā, tad pievērsies filozofijas un mākslas studijām Vīnē un Grācā, taču tās nav beidzis. 90. gadu sākumu Keizerlings atkal pavada Kurzemē, taču pēc mātes nāves 1895. gadā izceļo, un viņa turpmākā dzīve ar īsiem pārtraukumiem saistīta galvenokārt ar Minheni.

Keizerlinga literārajā mantojumā ietilpst četras lugas, vairāki stāsti, noveles un romāni. Viņa prozaiķa talants salīdzināts ar Teodoru Fontāni, Ivanu Turgeņevu un Hermani Bangu. Vācu literatūrā Keizerlings kopj ģimenes jeb t.s. sociālā romāna (*Gesellschaftsroman*) tradīciju. Šis žanrs uzplaukst jau 18. gadsimtā, tomēr līdz ar sabiedrības attīstību piedzīvo būtiskas izmaiņas. Kā atzīmējis literatūrpētnieks Rihards Koks, 19. gadsimtā "laulības vairs nav romāna laimīgs noslēgums, bet tā nelaimīgs sākums"[211]. Cilvēku savstarpējās attiecības, cilvēks sabiedrības spogulī ir tie jautājumi, kas visvairāk interesē Keizerlingu. Pirmajos prozas darbos – stāstā "Roza Hercas jaunkundze" (*Fräulein Rosa Herz,* 1887) un romānā "Trešais pakāpiens" (*Die dritte Stiege*, 1892) liela ietekme naturālismam. Lūzuma punktu impresionisma un jūgendstila virzienā iezīmē Minhenē pavadītie gadi. Keizerlings pilnīgi pāriet no sociālu problēmu risināšanas uz iedziļināšanos cilvēka dvēseles vismalkākajās vibrācijās.

Keizerlinga proza tulkota latviski 20. gadsimta sākumā un publicēta periodikā, kā, piemēram, romāns "Viļņi" (*Wellen,* 1911) Austras Dāles tulkojumā – avīzē

"Latvija" vairākos numuros 1913. gadā, romāns "Dumala" (*Dumala*, 1908) Jāņa Kleinberģa latviskojumā – "Rīgas Apskatā", novele "Tveicējošās dienas" (*Schwüle Tage*, 1906) tulkota pat divkārt – 1908. un 1911. gadā utt.[212]

Vienīgais līdz Otrajam pasaules karam atsevišķā grāmatā izdotais Keizerlinga darbs ir luga "Ziedoņa upuris" (*Ein Frühlingsopfer*, 1900), Jēkaba Dubura tulkojumā tā nāk klajā 1901. gadā. Iespējams, izvēle par labu šim Keizerlinga sacerējumam notikusi tāpēc, ka lugas darbība risinās leišu zemnieku vidē un tajā var saskatīt arī nacionālā romantisma elementus. Turklāt "Ziedoņa upuris" ar labiem panākumiem jau izrādīts Berlīnē un Vīnē un visai sīki, velkot paralēles starp Gerharta Hauptmaņa "Hanneli" un "Pirms saules lēkta", kā arī Maksa Halbes "Jaunību", to anotējusi Aspazija "Mājas Viesa Mēnešrakstā" (1900)[213]. Keizerlinga lugas tomēr viņa prozas mākslinieciskо līmeni neaizsniedz, un, kā atzīmē vācbaltiešu literatūrpētnieks Oto Petersens, tajās jūtama episkās mākslas klātbūtne.[214] Tomēr "Ziedoņa upuris" piedzīvo arī iestudējumus uz latviešu skatuvēm – 1901. gadā Āgenskalna Vasaras teātrī un 1906. gada pavasarī Rīgas Latviešu teātrī. Pēdējais – Pētera Ozoliņa režijā – ir tik vājš, ka teātra kritiķi sacenšas asprātībās, to nolīdzinot līdz ar zemi. Te diemžēl nav palīdzējis Daces Akmentiņas spožais tēlojums galvenās varones Orti lomā: "Tas bija mākslas darbs, tik amatnieciski stipras struktūras, ka vājiem nerviem apdāvinātie skatītāji jau pēc pirmā cēliena posās iz zāles laukā un pārējie bez liekas pretošanās nodevās savam neizbēgamajam liktenim. Daži jautrākas dabas klausītāji vēl mēģināja izpriecāties pie otrā cēliena trokšņaini inscenētā krogus skata. [..] režija "Ziedoņa upurim" bija nolēmusi doties uz aizmirstības ēnu valsti."[215] Latviešu skatītāji neveiksmē vaino galvenokārt režisoru, arī neveiklo aktierspēli, īpaši vēršoties pret Daces Akmentiņas partneri Pēteri Rudzīti. Kopumā jāatzīst, ka recenzijas liecina par mākslinieciskо krīzi Rīgas Latviešu teātrī, nevis par neapmierinātību ar Keizerlinga lugu.

Šķiet, ka Keizerlings ir viens no visvairāk pētītajiem vācbaltiešu 20. gadsimta rakstniekiem, tā, piemēram, ļoti plašajā un pārskatāmajā grāmatas "Estētiskā eksistence Eduarda Keizerlinga prozā" (*Ästhetische Existenz in Erzählwerk Eduards von Keyserling*, 1991) ievadā Angela Šulca minējusi 35 nopietnas monogrāfijas, disertācijas un izvērstus komentārus par Keizerlingu un viņa darbiem, turklāt tie aptver ļoti plašu jautājumu loku – ainavas problemātika, cilvēka un sabiedrības attiecību risinājums, Keizerlinga un Fontānes prozas, Keizerlinga un Monē mākslas salīdzinājums, ilūzijas un patiesības jautājums, dekadences, reālisma, jūgendstila, impresionisma ietekme, viņa proza feminisma aspektā un tamlīdzīgi.[216] Laikam gan no tiem visbiežāk citēts ir īsais, toties trāpīgais Tomasa Manna raksts "Eduarda Keizerlinga nāves piemiņai" (*Zum Tode Eduard Keyserlings*, 1918). Baltijā Keizerlings joprojām pētnieku lielu interesi nav izpelnījies, bet tāda noteikti varētu rasties. To apliecināja 2003. gada rudenī Tartu universitātē rīkotā starptautiskā zinātniskā konference "Te ir tāpat kā citur. Keizerlingu Baltijas pasaules piedzīvojums" (*Hier*

ist woanders. Das baltische Welterlebnis der Keyserlings, 2003, 18.–21.IX), kas guva lielu klausītāju atsaucību un rezonansi presē.[217]

Domāju, ka Keizerlinga sacerējumu izpratnei būtiska nozīme ir viņa fiziskajam defektam – rakstnieka redze pakāpeniski pasliktinājās, un ap 1908. gadu viņš jau bija pilnīgi akls. Savu lielisko romānu "Viļņi", "Vakarīgās mājas", "Brīvdienu bērni" (*Feiertagskinder,* 1918), stāstu "Dienvidu pusē" (*Am Südhang,* 1911), "Kundzes" (*Fürstinnen,* 1917), "Klusos nostūros" (*Im stillen Winkel,* 1918) un noveles "Raibās sirdis" (*Bunte Herzen,* 1908) manuskriptus viņš nekad nav redzējis. Tie visi tapa domās un tika pierakstīti diktējot. Atmiņās par Keizerlingu Taube sāpīgi izsaucas: "Viņš bija tik pilnīgs redzes cilvēks, un tieši viņam vajadzēja kļūt aklam!" Taube atceras, cik liela loma Keizerlinga dzīvē bija gleznie cībai – kā viņš burtiski mācījās gleznas no galvas – pa gabaliņam un krāsu plankumiņam, cik ļoti bieži, redzei pasliktinoties, viņš lūdza apkārtējos pēc iespējas sīkāk stāstīt par priekšmetiem un ļaužu ārējo izskatu, par pārmaiņām dabā.[218] Bet tieši iepriekš minētie jau pēc rakstnieka redzes zuduma tapušie darbi ir pārpilni impresionistisku tēlojumu – izsmalcinātu dabas un cilvēku ārējā izskata aprakstu, turklāt Keizerlings nav vienkāršs stāstītājs. Caur pārmaiņām dabā, kleitu rakstiem, lakatiņiem, matu krāsu, žestiem, lūpu kontūrām atklājas mainīgā, dziļā un bezgala interesantā cilvēka iekšējā pasaule. "Akls dzejnieks redz neredzamo, pasaulīgo maldu nesamulsināts. Redzes trūkums ļauj prātam brīvi izlūkot cilvēciskās iztēles augstienes un dziļumus,"[219] Horhe Luiss Borhess saka par Džonu Miltonu. Starp citu, arī Borhess pats daļu savu darbu sarakstījis, jau būdams pilnīgi neredzīgs: "Tā kā esmu akls, visi mani melnraksti top prātā. Un tas, ko es diktēju, jau ir piektais vai sestais variants. Diktāts var šķist kā improvizācija, tomēr tas tā nebūt nav [..]. Es esmu ļoti uzmanīgs. Dažkārt gadās ilgi strādāt pie vienas prozas lappuses."[220] Varbūt līdzīgi savu radīšanas procesu skaidrotu arī Keizerlings, viņa koptais plastiskais stils ir Borhesa atklāsmei atbilstošs. Varbūt tieši redzes trūkums izveidoja Keizerlingu par lielisku impresionistu. Un varbūt tieši redzes trūkums stimulēja rakstnieka iztēli un ļāva radīt vienotu un pilnīgu cilvēka un pasaules attiecību ainu, montējot to kopā no vides un tai atsaucīgām smalkām iekšējās pasaules atklāsmēm.

Otra iezīme, kas vispirms saistāma ar Keizerlinga darbiem, ir viņa varoņu dziļāku un ciešāku savstarpēju attiecību trūkums. Keizerlinga tēli šķiet ļoti vientuļi, turklāt vientulību viņi pieņem kā pašsaprotamu un pacietīgi ļaujas dzīves straumei arī grūtībās un ciešanās. Precīzi Keizerlinga tēlu savstarpējās attiecības formulē mācītājs Verners romānā "Dumala". Šos vārdus viņš saka savai sievai: "Tu un es, mēs dzīvojam tuvu kopā. Ko mēs zinām viens par otru? Ko mēs varam viens priekš otra darīt? Kā kastes preču vagonā, tā stāv cilvēki cits blakām citam. Katrs labi sapakāts un apzīmogelēts, ir arī adrese. Kas iekšā, to nezin neviens par otru. Ceļo gabalu kopā, tas ir viss."[221] Vientulība pārklāj cilvēku kā smags auts jau no piedzimšanas brīža (Ginteram stāstā "Beāte un Mareile" piedzimst bērns, tikai garāmejot

pieminēts, ka tas ir puisēns, viņam pašam par dēlu nav nekādas intereses), un vientulība neatstājas arī vēlāk. Tā, piemēram, "Tveicējošās dienās" pusaudzis zēns vēro tēvu, kura pelēki zilās acis no "smago, garo acu plakstiņu apakšas salti noraudzījās manī"[222]. Šādu un līdzīgu izjūtu aprakstu Keizerlinga prozā nav mazums. Teorētiskā literatūra to skaidro kā vispārēju laikmeta iezīmi – sabiedrības straujas attīstības un vispārējas steigas laikā zūd savstarpējās cilvēciskās attiecības.[223] Iespējams, sava nozīme te arī dzīves baudu un piedzīvojumu pārsātinātajam dekadentiskajam indivīdam, kam apkārtējā pasaule, tai skaitā paša bērni, pamazām kļūst vienaldzīga. Bet jāatzīmē, ka arī Keizerlings pats darbā "Komforta psiholoģija" (*Zur Psychologie des Komforts,* 1905) atzīst: "Vācietis ir pēc dabas vientuļš. Viņš "labprāt kūko kaktā", saka Gēte. Viņš grib tādu mājas dzīvi, kas viņu cieši un silti ieslēdz un izolē."[224] Un te nav runas tikai par prasību pēc mājas miera, bet par cilvēka būtību. Pāris lappušu tālāk Keizerlings vēlreiz atgriežas pie šī paša jautājuma un atkārto, ka vācietis ir individuālists un tāda ir arī viņa apkārtne, kurā viņš individuāli darbojas.[225]

Interesanti, ka Keizerlinga vērtētāji vientulību un distancēšanos viņa darbos nepiemin kā vācietim, bet vācbaltietim raksturīgu īpatnību. Šādā aspektā to skata, piemēram, Tomass Manns. Arī Keizerlinga tautietis dzejnieks Aleksandrs Štenboks-Femors uzskata, ka vācbaltietim ir raksturīgs individuālisms, tas padara iekļaušanos sabiedrībā smagu un noteiktos apstākļos noved pie savrupības un dīvainībām.[226] Tik tiešām daudzos vācbaltiešu vērojumos noslēgšanās no pasaules, savrupība un tieksme pēc vientulības ir minētas kā tipiski lokālas iezīmes. Tās tiek saistītas ar relatīvi noslēgto, mežu ielokā paslēpto un no ārpasaules norobežoto Baltijas muižas dzīvi. Tomēr, atgriežoties pie Keizerlinga, būtu jāņem vērā arī rakstnieka paša biogrāfija. Viņa darbos atspoguļojas viņa izjūtas – notikumi studiju gados un dažādi pārdzīvojumi, rakstnieka ilgstošā slimība un galu galā arī dzīves filozofija, kuru kā stoiķa cienīgu raksturo Taube.[227]

Keizerlinga prozā dominē impresionisma un jūgendstila iezīmes. Impresionisms ir iespaidu māksla. Iespaidam kā pasaules uztveres veidam un dzīves stilam Keizerlings pats piešķir lielu nozīmi. To apliecina ne tikai viņa literārie darbi, bet arī teorētiskie raksti. Ļoti daudz ko no savas dzīves filozofijas Keizerlings atklājis rakstos "Par komforta psiholoģiju" un "Par mīlestību un draudzību" (*Über die Liebe,* 1907). Keizerlings apkārtējo pasauli uztver kā "svešu, egoisma pilnu", turklāt mūs ieskaujošā daba ir ja ne "naidīga, tad vienaldzīga", tāpēc saprotama ir cilvēka vēlme norobežoties un radīt savu noslēgtu telpu, kurā justies omulīgi un ērti. Un tieši šajā telpā Keizerlings piešķir gaismai, smaržai un krāsai būtisku nozīmi: "Krēsls pie kamīna mijkrēšļa stundās un ziemas vakaros saaug kopā ar sēdētāju, katras loga nišas uzdevums dažbrīd ir sevi aizpildīt ar mēnessgaismu, tam jau tās ir arī domātas. Un gaisma, vakara blāzma, kas noteiktā laikā slīd pār sienu, rīta saule, kuras dēļ siena iegūst gaišumu, ziedu smarža, kas traucas iekšā pa atvērtajiem logiem, koku šalkoņa durvju priekšā, pat sikspārņi, kas katru vakaru lidinās pāri to

galotnēm, katram piemīt tieši tāds raksturs, kādu es esmu iekārojis. Skaņas, kas nāk un iet, man kalpo, atnes pazīstamas, patīkamas ainas un vēlamo noskaņojumu."[228] Gaistošie, mainīgie plūstošie iespaidi un mīļu lietu klusā klātbūtne ir galvenie cilvēka dzīves kvalitātes noteicēji. Mirkļa iespaida valdzinājums rada dvēseles mieru un noskaņo darbam.

Arī cilvēka gara pasauli Keizerlings skaidro kā iespaidu ķēdes veidotu, tā, piemēram, rakstā "Par mīlestību un draudzību" sievietes dvēseles dzīvi viņš saista ar "atsaukšanos uz pašām klusākām skaņām, kas no ārienes viņā ieskan, – visu viņa atbalso, bet tikai uz pašas dvēseles stīgām pārskaņotu... tā melodija, kas pie mums atplūst pār rāmiem ūdeņiem, atnes sev līdzi ūdeņa mīksto, valgo, sudraboto pieskaņu"[229]. Pat teorētiskā rakstā, līgani pārejot no sievietes iekšējās pasaules uz trauslu un gaistošu ārpasaules tēlu un ļaujot tiem abiem salieties kopā, Keizerlings parādās kā īsti meistarīgs impresionists. Tas tiešām ir apbrīnas vērts! Bet, atgriežoties pie dvēseles dzīves, atgādināšu paša Keizerlinga teikto vēlreiz – *pārskaņot uz pašas dvēseles stīgām.* Šī izteika saskan ar Kanta filozofijas atsevišķām tēzēm, kuras īpašu atsaucību gūst impresionistu vidū. Jau minētais Rihards Koks pat uzskata, ka 19. gadsimta otrajā pusē, pateicoties impresionistiem, Kanta filozofijas cienītāju pulks paplašinās.[230] Pēc Kanta uzskata, lieta par sevi nav izzināma, cilvēks var izprast apkārtējās pasaules lietas tikai tad, ja tās kļūst par jutekliskās uztveres objektiem. Tātad izšķirošu nozīmi iegūst subjektīvs iespaids, kas atver durvis apkārtējās pasaules uztverei. Cilvēka dzīve veidojas no pieredzes un jauniem iespaidiem, kas iegūti jutekliskā ceļā.

1903. gadā Minhenē, recenzējot jauno mākslinieku izstādi, vārdu *impresionisms* Keizerlings attiecina ne tikai uz mākslas darbiem, bet arī uz mākslu baudīt kārajiem skatītājiem, kas ierodas, lai apmierinātu vēlmes pēc jauniem acumirklīgiem iespaidiem un rastu atbalsi savai satrauktajai dvēselei.[231] Un šajā apgalvojumā saskatāms arī Keizerlinga prozas virsuzdevums – sniegt lasītājam pēc iespējas pilnīgākus iespaidus par ārpasauli, par notikumiem, par tēliem, lai tie gūtu atbalsi viņa dvēseles vibrācijās. Jauno laikmetu tā straujās, nervozās attīstības dēļ Keizerlings dēvē par "ceļu no vēlmēm līdz piepildījumiem, pēc iespējas īsu un gludu.Tas kļūst par modernās iekārtas mērķi."[232]

Šķiet, Keizerlings neprot konstatēt, viņš tikai tēlo, un viņa stāsti un romāni pārvēršas par iespaidu ķēdēm, piemēram, garāmejošs ļaužu grupas apraksts: "Tā uz garā sola savas mājas priekšā sēdēja visi Vardeini, tie bija sarindojušies līdzās viens otram kā jūras putni uz klints. Astoņdesmit gadus vecā māte, liela un kaulaina kā vīrietis, izpleta savas savādi grumbuļainās rokas uz ceļgaliem, lai tās atvēsinātu" ("Viļņi"); "..un no viņas gurdenām rokām smagi krita uz grīdas rozes kā tumšsarkanas straumes" ("Viļņi"); "magones dedza kā uguntiņas. Tulpes bija neizturami dzeltenas" ("Tveicējošās dienas"). Liekas, Keizerlings, iegrimis savā pasaulē, spoži pierāda, ka tā ir daudz pilnīgāka un vilinošāka par pasauli, kuru mēs ik dienas redzam sev apkārt.

Jūgendstila iezīmes salīdzinājumā ar impresionismu, kas raksturo noteiktu pasaules uztveres tipu, ir vairāk saistītas ar sabiedrības norisēm. Arī Keizerlings savos darbos, kaut runādams par cilvēka dvēseli, tām nepaiet garām. Šādā ziņā var teikt, ka viņš ir arī sociālo problēmu risinātājs, problēmu, kas 19. un 20. gadsimta mijā iegūst lielu nozīmi dzimtas, ģimenes un tuvu draugu un paziņu lokā.

Arī šī laikmeta latviešu literatūrā mēs runājam par paaudžu konfliktu, kurā būtisku nozīmi iegūst vecās patriarhālās sabiedrības gals un jauno kapitālistisko saimniekošanas attiecību veidošanās laukos, laikam gan visspilgtāk manifestējoties Blaumaņa "Indrānos". Savā saknē līdzīga problēma skar arī sabiedrības augstāko slāņu dzīvi. Keizerlings iezīmē konfliktu starp veco aristokrātisko patriarhāli domājošo lauku muižniecību, kura pārstāv tradīciju un rituālu pasauli, kuras rīcība ir morāles normu un racionālu apsvērumu diktēta, un jauno muižnieku paaudzi, kuras ieguvums ir vecāku nodrošināta laba izglītība un audzināšana, materiāla labklājība un brīvs laiks. Savas brīvības apziņa rosina sacelties pret iesīkstējušo dzīves kārtību, brīvais laiks un līdzekļi ļauj apmierināt jebkuru vēlmi, bet izraisa arī nogurumu un apātiju. Laba izglītība un nauda savukārt veicina interesi par kultūru – mākslu, mūziku un literatūru.

Konflikta aprises skaidri iezīmētas Keizerlinga romānā "Vakarīgās mājas", bet niansēti atklātas stāstā "Tveicējošās dienas". Tajā Keizerlings meistarīgi pierāda, kādu traģēdiju cilvēkā spēj izraisīt dvēseles dzīlēs valdošās emocionālās vētras un sabiedrības uzliktie ierobežojumi, kam viņš ar prātu jūtas spiests sekot, un kāda aiza šķir vārdus no darbiem, cik trausls bieži vien ir arī ļoti tuvu cilvēku savstarpējo attiecību pavediens. Stāsta galvenais varonis ir astoņpadsmitgadīgais Bils, viņa tēvs Gerts nemanot iemīlējis Bila bērnības draudzeni Ellitu. Viņus abus – Gertu un Ellitu – šķir ne tikai paaudžu starpība, gadi, bet arī sabiedrības normas, tomēr vieno dvēseļu tuvība, kas no Gerta puses pāraug mīlestībā. Un tā uzplaukst Bila acu priekšā. Dzimtas tradīcijas diktē savus noteikumus – Ellitai jāprecas ar jauno un skaisto Ventu. Un viesībās Bila tēva teiktā runa jau izskan kā rūgta ironija: "Laulības, mūsu laulības [..] ir altāris, ir pjedestāls, uz kura sievietes – mūsu sievietes – stāv kā no mums apsargāts un aizstāvēts svētums. Mūsu sievietes, muižnieku kultūras ziedi, tās ir visa laba un krietna priekšstāves un sargeņģeļi. Viņas svēti glabā to, ko mēs gadu simteņos ieguvuši!"[233] Tēva paaudze nozīmē tradīcijas un noteiktam aprēķinam pakļautu dzīvi, ko atzīst arī viņš pats: "Vispirms mums jau agrāk jāzin, kā gribam iekārtot mūsu dzīvi, jo, kad namu ceļ, sastāda zināmu plānu, izvēlas noteiktu gaumi [..] katra arhitektūriska pārdrošība atļauta, ja galu galā to var saskaņot ar veselām majestātīgām un stingrām līnijām."[234] Augstā stila vārdi – altāris, pjedestāls, majestātisks, svētums, kultūras ziedi – ir krasā pretrunā ar to, kas viļņojas cilvēka dvēselē, bet, būdams sabiedrības loceklis, viņš nav spējīgs no tiem atbrīvoties. Gerta un Ellitas dialogus Keizerlings risina dabā, it kā pasniedzot roku ceļam uz brīvību. Ellitas – sievietes – daļēji apvaldītā instinktu pasaule Gerta

augstajiem un aukstajiem vārdiem pretojas, arī Ellitā savu zīmogu atstājusi izglītība un audzināšana. Jūtas pret Ellitu Gerta dvēselei ļauj atmaigt arī pret agrāk pilnīgi svešo un vienaldzīgo dēlu. Savukārt Bilam Ellitas un Gerta attiecības izvēršas par īstu dzīves skolu – nejauši kļuvis par tēva un meitenes dialoga liecinieku un atklājis tēva patiesās sāpes un dziļo mīlestību, Bils iepazīst arī pats sevi. Stāstā zemtekstā pulsējošais jutekliskums noved viņu pie seksuālo dziņu atklāsmes un ļauj iepazīt instinktu apmierināšanas saldmi. Keizerlings ar Bilu ir radījis visai grodu priekšstatu par jaunās paaudzes indivīdu – savā gara dzīvē vēl patukšu, pagļēvu un distancētu no pasaules, kas kā lēna upe plūst viņam garām. Bils vislabāk jūtas kokā (!), jo "Dieva pasaule tur lejā liekas tik neuzticama un mānoša"[235]. Un ir jānāk tēva nāvei no narkotiku pārdozēšanas, kas viņam šķitis vienīgais nebeidzamo ciešanu atrisinājums, lai dēls pamostos dzīvei. Ar tēva nāvi, protams, Keizerlings iezīmē vecās pasaules norietu, bet – vēl būtiskāk – arī jaunās paaudzes atdzimšanu. Tā ir ne tik daudz nostāšanās pret tradīciju un veco, cik pilnīgi svaiga un nebijusi sava spēka un rīcības apziņa: "..viņš gribēja mirt. Bet sašutums un protests pret šo mācību sacēlās manī [..]. Ak nē, tikai ne tas! Viss, kas manī slāpa pēc dzīves, tā uzstājās pret salto, noslēpumaino mieru. Jā, viņš vēlējās to, bet es atkal to nevēlos un nekad nevēlēšos. Mocīties, ciest – visu, kas man lemts, – tikai tā negulēt, negulēt bez dzīvības un darbības!"[236] Šie pēdējie izsaukuma teikumi Bilam kā nepārtrauktam notiekošā vērotājam, pirms tam – pat raudātājam, bailēs, vientulības apziņā grimstošajam – ir neraksturīgi un signalizē par pārmaiņām. Tikai tas, vai katram no jaunās paaudzes indivīdiem tik traģisks modinātājs atradīsies, paliek nepateikts. Starp citu, šī dzīves kā garām slīdošas mierīgas upes izjūta Keizerlinga tēliem ir visai raksturīga. Dažiem no viņiem, kā, piemēram, Doralisei romānā "Viļņi", pat tuva cilvēka nāve neizrādās risinājums, apstiprinot paša Keizerlinga pārliecību par cilvēka mūžīgo vientulību.

Jūgendstils ir jaunas paaudzes radīta elitāra māksla. Indivīds, it kā pagriezis muguru urbanizācijai, tehnoloģijām, automatizācijai un ļaužu masām, nododas estētiskam pasaules baudījumam. Jūgendstils kā elitāra māksla tiecas pēc norobežošanās. Gleznieciībā to parāda tumšais figūru ārējais konturējums, Keizerlinga prozā – divu atšķirīgu telpu šķīrums – muiža, pils un daba – mežs, jūra, atsevišķos darbos arī novelkot līniju starp pirmo un otro; romānā "Dumala" tā, piemēram, ir aiza, "Viļņos" – pludmale. Dažkārt līnija tiek vilkta tekstā dzīvības un nāves, kā arī dienas un nakts šķīrumam, piemēram, romānā "Dumala" Verners naktī atzīstas Rastam, ka greizsirdības dēļ mēģinājis viņu nogalināt. Abi izlīgst, šis brīdis sakrīt ar rītausmas tuvošanos: "Laukā karājās jau bāli dzeltena gaismas lenta pie apvāršņa rīta pusē. Pa jaunsnigušo sniegu tuvojās diena, ļoti balta un tīra."[237]

Kā elitāra māksla jūgendstils augstu vērtē dārgus dekoratīvus interjera elementus un rotaslietas. Domāju, ka šādā ziņā par dekoratīvu uzskatāma arī mākslinieku ienākšana aristokrātu vidē un jaunās paaudzes muižnieku aizraušanās ar mākslu –

dziedāšanu, dzejošanu, gleznošanu, kas ievelk krāšņu pavedienu viņu tēlos, atgādina, ka tā ir vide, kuras ļaudis orientējas kultūras pasaulē, bet arī paliek bez jebkādas dziļākas nozīmes sižetā. Tā, piemēram, romānā "Dumala" Lēne spēlē klavieres, bet, šķiet, tikai tāpēc, lai lasītājs uzzinātu, cik viņa nervoza: "mazās, sarkanās rokas steidzās pār taustiņiem"[238]; bet Pikvica kungs "protot dzejot", taču arī dzejošanai pašai par sevi nav nozīmes, tā ir tikai detaļa viņa raksturojumam, jo "medus acīs un hinīns sirdī, rūgti salds – tas no šiem jaunajiem cilvēkiem arvien iztaisa liriķi".[239] Līdzīgi arī Mareiles ("Beāte un Mareile") un Ģertrūdes ("Vakarīgās mājas") dziedātāju izglītība uztverama kā dekorācija, tāpat kā Hansa ("Viļņi") aizraušanās ar gleznieciību.

Interjerā lielu nozīmi iegūst kristāls, zelta rotaslietas, pērles, zīds, marmors. Kā atzīmē Keizerlinga prozas pētniece Angela Šulca, dekoratīvus elementus Keizerlinga varoņi ienes arī dabā, it kā arī tur tiecoties radīt sev tīkamu interjeru,[240] piemēram, romānā "Viļņi" Hansa acīs pilnīgi pārvēršas koki: "Jaunie kociņi stāvēja viens no otra vienādā attālumā, sārti stumburi un zilganas galotnes. [..] Hanss mēģināja sajūsmināties: "Brīnišķīgi! Krāsa! Krāsa! Un kāda. No tās var iztaisīt simtstūkstoš mēteļu veneciāniešu madonnām!""[241] Vai arī stāstā "Pavasara nakts": "Franks teica, ka šis vakars esot kā salda rozā konfekte"[242]; savukārt romānā "Viļņi" Doralise redz viļņu galotnēs nimbus un Hilmars kādā epizodē atzīstas: "Ak, jā, kad mums viss apkārt tik skaists, mēs sajūtam vēlēšanos arī būt dekoratīvi."[243] Keizerlinga prozā arī sieviete ar detalizēti aprakstītu tērpu, no vienas puses, kļūst par dekoratīvu interjera detaļu, no otras puses, tā kā kleitas allaž rotā lieli ziedi vai vismaz ziedlapiņas, – par atgādinājumu savai tuvībai ar dabu. Tā, piemēram, stāstā "Beāte un Mareile" Mareile kā pati daba nāk pie Gintera ar skaidru piedāvājumu atgriezties tās klēpī: "Viņa nēsāja dzeltensarkanu spāņu muslīna kleitu maigā sausu rožlapiņu krāsā. To saturēja kopā austrumnieciska josta ar krāsainiem metāla diegiem. Viņai bija galvā ļoti izliekta vasaras cepure no spoži dzelteniem salmiem – kā milzu krizantēma. Viņa attaisīja jostas sprādzi, tā ar gaišu šķindoņu nokrita zemē, tad nošalca tērps, tas slīdēja arvien zemāk – zīdainu, klusu šalkoņu. Acumirklī Mareile sastinga, pacēla rokas augšup, it kā kailums viņai darītu labu, tad piegāja pie Gintera, noliecās pār viņu un uzspieda kā karstu zīmogu savu muti uz viņa lūpām, un Ginters, bāls no uzbudinājuma, aiztaisīja acis un gulēja, šīs silti drebošās sievišķīgās miesas ieskauts."[244] Arī šajā epizodē, tāpat kā dažos citos Keizerlinga darbos, parādās kustība, te – īslaicīga kaila ķermeņa kustība, Mareilei paceļot rokas uz augšu. Cilvēka iekšējās brīvības apziņa, ļaujoties ķermeniskām pašizpausmēm un dabas aicinājumam, parādās ne tikai Mareiles un Gintera saplūsmē, bet arī Mareiles tērpā – 20. gadsimta sākumā no modes iziet korsetes kā sievietes miesu un garu ierobežojošs elements, turklāt āķīši un cilpiņas padara ģērbšanos nevajadzīgi ilgu. To vietā nāk brīvi krītošs apģērbs, visbiežāk – vienkārša kleita ar dekoratīvu jostu.[245]

Protams, arī Keizerlinga prozā ir tādas jūgendstilam raksturīgas detaļas kā noslēgtais un noslēpumaini smaržojošais dārzs ar dīķi, ūdensrozēm un gulbjiem.

Keizerlinga prozā liela nozīme dabas klātbūtnei – gadalaiku ritmam, kas pilnīgi saplūst ar cilvēka pasaules izjūtu. Kaislei, protams, piestāv vasara un bula laiks. Tas padara pretstatu starp spēcīgām jūtām un prātu vēl uzskatāmāku. Jau pieminētajā stāstā "Tveicējošās dienas" nosaukums pats par sevi ir lieliska metafora. Lielākajā daļā Keizerlinga prozas darbība notiek vasarā, kas ir dabas, bet, šķiet, arī cilvēka pilnbrieda laiks. Romānos "Vakarīgās mājas" un "Dumala" sižets risinās arī ziemā, tas, pēc literatūrzinātniece Hannelores Gūtmanes domām, ir ne tikai "vēsas, baltas vientulības", bet arī "atsvešinātības un izolācijas simbols".[246]

Jūgendstils literatūrā aktualizē mītiskā klātbūtni. Šai ziņā īpaši nozīmīgas Keizerlinga prozā kļūst cilvēka attiecības ar nāvi. Pirmkārt, nāve gandrīz nekad netiek uztverta traģiski. Dzīvības un nāves pāreja ir līgana un lēna. Tā ir kā mierīga atgriešanās: "Ak, nāve nav nekas nepatīkams. [..] Priekškari, kuri stipri aizvilkti top, tas ir droši" ("Saskaņa"). Vai citur: "Tas bija kā viegls reibonis, it kā viņš lūkotos kādā dziļumā" ("Pavasara nakts"). Stāstos "Tveicējošās dienas" un "Dievs svētī, saule!" pašnāvība, piemēram, notiek noindējoties – miegā, tikpat mierīgi un līgani šķērsojot dzīvības un nāves robežu.

Keizerlinga darbos nāve parasti saistīta ar ūdeni un pašnāvība ir tikai atgriešanās savā sākotnē un pirmatnējā haosā – jūras vai ezera dzelmē. Arī šī atgriešanās notiek lēni, mierīgi un pārdomāti – kā atgriešanās mājās. Keizerlinga varoņi nelec no klints vai tilta, neskrien zem vilciena, bet brien lēni un mierīgi ūdenī. Dzelmes tuvums ir kā magnētisks spēks, kas vilina, bet vienlaikus izraisa arī neskaidras mistiskas šausmas. Šķiet, ka ūdens ir dzīvs un neapvaldīts spēks, kuram tuvojoties cilvēks riskē pazust: "Jūra, klusi čaukstēdama, skrēja pa smiltīm līdz viņai, un likās, ka jūra grib viņu uz ko pierunāt, uz kaut ko, kam viņa pretojās, ar ko viņa strīdējās. [..] Bet tomēr šim strīdum ar jūru bij pie viņas briesmīgi uztraucošs pievilkšanas spēks."[247] Romānā "Viļņi" jūras savādo mistisko spēku izjūt gandrīz katrs tā varonis – "kad jūra tos atlaidīs" ir viena no pēdējām frāzēm, un to varētu, protams, katrā gadījumā citādi attiecināt uz visiem romāna tēliem. Doralises vīram Hansam, kurš aiziet bojā vētrā, jūra ir kā atbilde uz viņa neatrisinātajām dzīves mīklām un, šķiet, arī beidzot mierīgs patvērums. Kaut nepateikta, doma par aiziešanu jūrā Hansu pavada jau no paša romāna sākuma. Doralisei, kuras pasaule ir stabila un rāma un kura ļauj notikt visam, kam jānotiek, jūra tās neapvaldītā spēka dēļ liekas biedējoša: "Doralisei likās, ka viņa sajūt šo bezgalīgo tālumu, ka viņa sajūt tumšo dziļumu zem sevis, un abi, dziļums un tālums, gūlās uz viņu nospiedoši, kā kaut kas, kas tai ņēma elpu ciet, – viņu biedēja un modināja vientulības un apmaldīšanās sajūtas..."[248]

Dzelme vilina un aicina arī citos Keizerlinga prozas darbos, kā, piemēram, ezers stāstā "Pavasara nakts": "Spoži mēnesnīcā apgaismots, ūdens izskatījās kā spožs

metāls. Visur pacēlās balta migla, šī baltā migla, kuru uzķēra mēneša stari, kas liecās un teiksmaini kustējās uz visām pusēm, viļņoja un elpoja. Klusā, bālā gaismas dzīve starp nekustošām, melnām koku sienām bij kā teikā. Arveds brīdi palika kā satracināts stāvot. Šeit, izgāja viņam caur prātu, šeit viss var notikt."[249]

Otrkārt, Keizerlinga prozā nāve satuvināta ar mīlestību. Mīlestība – tās izraisīta greizsirdība vai skaidra apziņa, ka piepildījuma nebūs nekad, itin bieži ir arī pašnāvības iemesls. Šādā ziņā tā ir atteikšanās no ciešanām zemes dzīvē un vēlēšanās atgriezties savā sākotnē un saplūst ar dabu, kur gaida miers. Pašnāvību kā risinājumu Keizerlinga varoņi izvēlas, emocijām un dabas pasaulei kulminējot – vasaras vidū. Savienošanās ar dabu tiek gaidīta gandrīz kā fiziska bauda, tikai mainījies saplūšanas objekts. Vairākos Keizerlinga darbos pašnāvība kļūst par iniciācijas rituāla daļu – slīkstošais tiek izglābts (Lola "Viļņos" un Marija "Pavasara naktī"), slīcināties gribošais pārdomā (Arveds "Pavasara naktī"), pēc prāvas miega zāļu devas iedzeršanas otrā rītā tomēr pamostas (Vronija "Dievs svētī, saule!"), un šķiet, ka iniciācijas rituālu, vērojot tēva nāvi, piedzīvo arī Bils jau minētajā stāstā "Tveicējošās dienas". Visiem nāves vilinājumu pieredzējušiem tēliem mainās attiecības ar pasauli – bijusī greizsirdība, kāre pēc konkrēta seksuāla objekta vai iepriekšējā dzīve apātiskā pusmiegā pāraug visaptverošā dzīves un pasaules mīlestībā: "..kā silts jaunu asiņu vilnis pārpludināja viņas sirdi. "Es dzīvoju!" viņa uzgavilēja, izlēca no gultas un steidzās pie loga."[250] Jaunais cilvēks, šajā gadījumā Vronija no stāsta "Dievs svētī, saule!", aiz loga arī ierauga Keizerlingam tik tīkamo atjaunotnes, piepildījuma un mūžīgās atgriešanās simbolu – sauli: "..tur bija saule, pamatīga purpura lode."[251] Pārskatot laikabiedru atmiņas par Keizerlingu, īpaši tās, kas skar viņa pēdējo dzīves posmu, šķiet, ka dzīves mīlestība rakstnieku ir pavadījusi līdz galam, tā, piemēram, Taube viņu raksturo kā "dzīves izslāpušo"[252] (*lebenshungriger*), bet Korfics Holms, dēvēdams Keizerlingu par nabaga Lācaru, atzīst, ka viņš bija dzīves mīlētājs un baudītājs, par to liecinājušas arī Keizerlinga ugunīgi sarkanās lūpas, kas svešādi kontrastēja ar viņa ādas bālumu.[253] Un dzīvesprieku, dedzīgās dzīves alkas apliecina viņa proza. Un – visbeidzot – arī kāds no Keizerlinga varoņiem izsaucas: "Mirt – tas nav nekas! [..] Bet nedzīvot – lai būtu nolādēts!"[254]

Treškārt, nāvei Keizerlinga prozā piemīt arī dekoratīva funkcija. Dueli kā dekoratīvu detaļu dzīves pārsātināto jauno iespaidu meklētāju vidē, arī kā patīkamu pārmaiņu apkārtējiem garlaikotajiem cilvēkiem viņu rāmajā laika plūdumā raksturo Angela Šulca, piemēram, darbos "Beāte un Mareile" un "Raibās sirdis".[255] Arī pašu nāves brīdi Keizerlings prot pārvērst īsti estētiskā baudījumā, un tas saistāms ar vēlreizēju atgādinājumu, ka cilvēks dodas atpakaļ dabā, no kurienes viņš nācis, gatavojoties saplūsmei ar dabu, viņš pats kļūst kā mākslinieciska tās daļa, piemēram, epizode, kurā Arveds vēro Mariju pirms pašnāvības ezerā: "Tagad stāvs bija pilnīgi apgaismots; viņa pacēla savas kailās rokas pret debesīm, sakrustoja un nolika tās uz pakauša. Galvu atpakaļ atliekusi, tā skatījās uz augšu, uz mēnesi."[256]

Dabas pasaule Keizerlinga prozā ir arī atbrīvotu dzimuminstinktu pasaule. Keizerlings pats kādā teorētiskā rakstā atzīst, ka viņam ir simpātiski svētā Franciska vārdi: "Miesa ir brālis ēzelis. Lai gars justos labi, tā iespējami ātri jāapmierina."[257] Un šādā situācijā, līdzīgi kā Panteniusa prozā, arī Keizerlinga stāstos un romānos parādās dabas vidū elpojošā tauta – zemnieki un zvejnieki. Kā dabas daļu Keizerlings viņus piemin tikai garāmejot, te, manuprāt, visai interesanta ir epizode romānā "Viļņi" – tieši zvejnieks kļūst par tiltu no mežonīgās dabas mistērijas – jūras uz sabijušos un vārgo kultūras stādu Doralisi: zvejnieks – no vienas puses – jūrai – dabai piederīgais, no otras – cilvēku sabiedrībai. Keizerlinga domas vijas no viena pie otra, un, kad Doralise nomierinājusies, zvejnieks kā nevajadzīga detaļa tiek nobīdīts malā: "Matīss [..] nepieradinātais, nekulturālais zvejnieks [..] ar kāju pret laivas malu atspiedies, viņš ir piederīgs šai dabas pasaulei, un arī Doralise pamazām nomierinās, atmezdama visus liekos satraukumus un ļaudamās jūrai."[258]

Bet atgriezīsimies pie "ēzeļa tēmas" – tā apmierināšanas epizožu Keizerlinga prozā ir gana, un arī tām, būdams estēts, Keizerlings piešķir skaistus vaibstus. Ja Keizerlings runā par muižnieku sakaru ar zemniekiem, tad estetizēta kļūst arī vide, kā atgādinājums par šīs norises un pat zemnieku meičas tuvību tai. Meitenes no tautas raksturo spēcīgas kājas, krūtis, gūžas un rokas, karsta elpa un parasti – klusa atdevība vai – precīzāk – uzņemšana sevī kā dabas klēpī. Dažkārt pirms tam Keizerlings meitu iesaista kādā mistiskā rituālā. Viena no epizodēm, kurā saplūst nāves rituāls un mīlestība kā kails instinkts, ir risināta stāstā "Pavasara nakts" – atdošanās ezeram (pašnāvības iecere viņam un viņai – abiem greizsirdības dēļ) pāraug negaidītā tuvībā, ļaujoties veselīgajam dabiskajam instinktam. Kopumā visai viduvējā stāsta finmāls valdzina ar teicamu izteiksmi un tēlošanas prasmi, un dabai piešķirtā mītiski apdvēseļotā aura paceļ Keizerlinga tekstu negaidītos mākslinieciskos augstumos: "Viņu priekšā lidoja bālā gaisma un atradās nekustošais ūdens līmenis. Bet pa tumsu maldījās kā klusas skaņas: šalkoņa, brakšķēšana, pastāvīga klusa kustēšanās, kā gulošu būtņu zeme, it kā tām dzīves prieki nedotu mieru un viņām vajadzētu smieties tumsā [..]. Viņš paņēma Marijas rokas, kas bija smagas un siltas, un vilka to sev klāt. Viņa drusku smaidīja, kā noguruse. "Tad," teica viņa, "var tā tur apakšā ūdenī atkal kurkstēt. Mēs neiesim. Mēs paliksim te, pie citiem.""[259] Mistisks rituāls pirms saplūšanas atrodams arī stāstā "Saskaņa": "Pie nolejas viņa palika stāvot, nolikās guļus uz zāles un ripojās no kalniņa lejup. Pie tam viņa izgrūda lēnus, spiedzošus kliedzienus, kā sikspārņa pīkstēšanu. Līdz lejai novēlusēs, viņa uzcēlās un gāja atkal uz augšu, lai turpinātu savādo spēli [..]. Viņš ķēra ātri un cieti pēc skuķa. [..] Mīla dvašoja ātrāk un stiprāk, viņa mierīgi ļāvās apķerties, jā, viņa pat piespiedās pie tā."[260] Te salīdzinājumam līdzīgās rotaļās ar t. s. kultūras sievietēm – intelektuālēm un aristokrātēm – estētiskus vaibstus iegūst kultūra – kleita, tērps, uz kuras ir dabas atbalss zieda, lapu veidā, kā jau iepriekš minētā fragmentā no darba "Beāte un Mareile", turklāt saplūšana gandrīz nekad nenotiek dabā, bet "kultūrvidē" – telpā.

Bet ir darbi, kuros pietrūkst harmoniskā līdzsvara. Estetizētā kultūras cilvēka radītajā muižas pasaulē ar pārdomāti servētu pusdiengaldu, dārgu vīnu un izsmalcinātām uzkodām labi iederas arī dzīves pārsātinātā jebšu dekadentiskā indivīda vajadzībai vaļā atstātā lauku sēta vai ziedošais puķu kalniņš ar ganu meitu klēpī. Zemnieka dzīvē Keizerlingam negribas ilgi uzturēties, tā, piemēram, stāstā "Ciems" zaldātu Ķērsta vairs nav muižnieka dēla viegli noplūcamais zieds. Un ir skaidri redzams, cik Keizerlings ir tāls no zemnieka sētas, nekā cita lauku sievā kā instinktu varā elsojošu padevīgu būtni nespēdams saskatīt. Apogeju sasniedz stāsta finmāls – zaldātu Ķērsta klusi guļ uz grīdas pēc vīra sitieniem un negribīgi sev atzīstas – vīrs vismaz viņai pievērsa uzmanību. Šādi Keizerlings vēl vairāk kāpina atšķirtni – zemnieku jeb tautas pasaule un muižnieku pasaule, kurā instinktiem bagātīgi pāri pārklāts izglītības un audzināšanas slānis. Tomēr jāatzīmē, ka atsevišķi naturālisma elementi, gluži kā Panteniusa tēlotajās epizodēs ar dzīvnieku mocīšanu, Keizerlinga prozā dažu akcentu veidā atgādina, ka instinkts snauž pilnīgi visos. It kā garāmejot, nejauši apstājies, muižniekdēls Fēlikss tomēr ar dzīvu interesi seko kalpa Pētera stāstam, kā viņš sitis savu sievu, un citā brīdī gluži neviļus izlaužas secinājums: "Aiz maskām, kuras viņi valkāja, varēja jau nosmakt."[261] Līdzīgi kā zaldātu Ķērsta, netīkamā instinktu pārvaldītā būtnē pārvēršas zemnieku meitene Orti lugā "Ziedoņa upuris". Vācbaltiešu prozā, iepazīstot tieši šādu zemnieku pasaules tēlojumu, skaidrāka top arī viņu neizpratne par latviešu rīcību 1905. gadā. Vai zemniekiem ir cēli ideāli un mērķi? Vai zemnieku meičai tādi ir? Vai vispār var būt? Par to diemžēl Keizerlings pat nedomā. Tikai kā reliģiski fanātisks apmāns lugas "Ziedoņa upuris" sākuma ainās šķiet Orti gatavība ziedot savu dzīvību dievmātei, lai vēlāk tekstā pierādītu, ka, pamodinot Orti slēptos seksuālos instinktus, cēlā zemnieku meiča ir gatava uz visu, pat nogalināt savu līdz šim kvēli mīļoto pamāti. "Ziedoņa upuris" top 1900. gadā. Latviešu tauta piedalīsies revolūcijā pēc pieciem gadiem. Un arī Keizerlings tajā neko citu kā pūļa plosīšanos nesaskatīs. Daži citāti no viņa vēstulēm: "Latviešu kalpi, jautāti, ko viņi vēlas, atbild: gribētu *Preiheit* [*Freiheit* – 'brīvība'], jo vārdu *Freiheit* viņi neprot izrunāt. Vai vēsturiski notikumi tuvumā allaž neizskatās groteski? [..] Tēvzeme kļūst pretīga. [..] šī revolūcija ir pilnīgi netalantīga... tā ir kā divu avotu cīņa – revolūcijas taisīšanas talantu acīm redzami Austrumi atņem Rietumiem. Laupīšana un dedzināšana dažkārt varētu būt sākums, bet kā pamatideja tā ir primitīva."[262]

Tomēr jāatzīmē, ka Keizerlinga prozā daudz lielāka loma ir aristokrātiskajām un inteliģentajām sievietēm. Šajā ziņā Keizerlinga romāni un stāsti iekļaujas 19. un 20. gadsimta mijas dekadentiskās jeb "nervozā laikmeta" literatūras kopainā. Nervozitāti, nervu slimības, nemieru kā raksturīgu šī laikmeta pazīmi piemin ne tikai psihiatri – tā kopainā liela loma pienākas psihiatrijas un psihoanalīzes attīstībai –, bet arī mākslas un literatūras teorētiķi un rakstnieki. Tā, piemēram, 1902. gadā Villijs Hellpahs darbā "Nervozitāte un kultūra" (*Nervosität und Kultur*) atzīmē, ka

nervozums ir modernās ciešanas; impresionisma teorētiķis Hermanis Bārs 1891. gadā raksta: "Ja mēs domājam moderno cilvēku, mēs ar to saprotam nervus,"[263] – turklāt Bārs nervozitātē saskata pozitīvu iezīmi – tā attiecas uz dvēseles dzīvi un tātad nozīmē atgriešanos no "rupjā un zemiskā instinkta, kas raksturo naturālismu, pie izsmalcinātu ideālu dziļumiem, pie iekšējas cilvēcības no ārēja un lietišķa naturālisma"[264], un viņš lieto to pašu vārdu, ko, starp citu, Keizerlings jau iepriekš minētajā darbā "Par mīlestību un draudzību", – tā ir atgriešanās pie dvēseles viļņiem jeb dvēseles dziļumu vibrācijām.

Arī pats Keizerlings atzīmē, ka steiga un nervozitāte ir raksturīgas modernai dzīvei. Viņa darbos ienāk arī nervu slimības un nervozitāte kā tipāžu iekšējo pasauli raksturojošas pazīmes, tāda, piemēram, ir Annemarija stāstā "Saskaņa", kura ir ārstējusies nervu dziedniecības iestādē, arī Ģertrūde Porta "Vakarīgajās mājās" nervoza atgriežas no Drēzdenes mūzikas studijām. Nervoza atmosfēra vispār ir Keizerlinga darbiem raksturīga – spriegums, atsvešinātība, ilgstoša klusēšana un saltums savstarpējās attiecībās liecina par zemtekstā pulsējošām psiholoģiskām problēmām, piemēram, tēva un dēla saskarsmē stāstā "Tveicējošās dienas" vai Doralises un Hansa attiecībās romānā "Viļņi". Un tas ir vēl viens iemesls, kādēļ tik ļoti Keizerlinga varoņi tiecas pēc atgriešanās dabā, kurā valda miers, harmonija un vienkāršas, dabiskas kļūst arī cilvēku savstarpējās attiecības.

Darbā "Fin de siécle. Kāda laikmeta komentārs" (*Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, 1978) Jens Malte Fišers, aplūkojot 19. un 20. gadsimta mijas dekadences literatūru, atzīst, ka tajā iespējams saskatīt konkrētus sieviešu tipus, par dominējošiem atzīstot t.s. liktenīgo sievieti jeb *femme fatale* un trauslo sievieti jeb *femme fragile*. Pēdējo Fišers raksturo šādi: "Apgarotība un apskaidrība ir trauslās sievietes slimīgās konstitūcijas pamats, tā pietiekami bieži viņu noved agrā nāvē, gandrīz vienmēr – no diloņa. Viņas dzīvesveids ir aristokrātisks, arī tad, ja viņa pati nav aristokrāte, pret dzīvi tās jutekliskajās izpausmēs viņa izturas neuzticīgi, nievājoši un aizdomu pilna; viņa tiecas būt neseksuāla un atrod piepildījumu skaistā, lēnā nāvē."[265]

Bez tam Fišers piemin arī tādus sieviešu tipus kā 'sieviete bērns' jeb *femme enfant*, 'viltus jaunava' jeb *demi-vierge*, kura pavedinātājas dabu slēpj aiz nevainīgas ārienes, 'nesaprastā laulātā draudzene' jeb *femme incomprise* un 'saldā meiča' jeb *süsse Mädel*. Gandrīz visu šo tipu iezīmes mēs varam atrast arī Keizerlinga prozas sieviešu tēlos, kas vēlreiz apstiprina Keizerlinga stāstu un romānu tuvību šā perioda dekadences literatūrai.

Keizerlings, būdams impresionistiskas ievirzes rakstnieks, vides un arī ļaužu raksturojumam labprāt izmanto krāsas. Sarkanā – asins krāsa viņam asociējas ar dzīvību. Stāstā "Dievs svētī, saule!" pirmais, ko Vronija ierauga, pamostoties pēc iedomātas pašnāvības, ir gaisma, kas krīt caur tukšu sarkanu (!) zāļu pudelīti, un tikai pēc tam kā simbols atmodai un dzīvei parādās sarkanā saule aiz loga. Līdzīgi

kā Fišers, pieminot divus galvenos sieviešu tipus – trauslo un fatālo sievieti, literatūrpētnieks Rūdolfs Šteinhilbers uz Keizerlinga prozu attiecina apzīmējumus 'sarkanā' un 'baltā' sieviete: "Keizerlinga stāstus būtiski veido kontrasts starp sarkano, visu krāsu krāsu, un bezkrāsu – balto. Šis krāsu kontrasts ilustrē pretstatu – dzīvīgums un garīgums, arī vitalitāte un dekadence, ko jau pieminējis Gēte savā krāsu mācībā: viss dzīvais tiecas pēc krāsām, pēc īpašā, pēc atšķirīgā, pēc efekta [..] viss savu laiku nodzīvojušais tiecas pēc baltā, pēc abstrakcijas, pēc vispārējā."[266] Šos divus pretējos tipus Keizerlinga prozā nav grūti saskatīt – rakstnieks mīl tipizēt. Sarkanās sievietes iezīmes parādās jau pirmajā Keizerlinga darbā – novelē "Roza Hercas jaunkundze" (*Fräulein Rosa Herz,* 1887), uz to norāda arī viņas vārds, kaut Rozā var saskatīt arī 'saldās meičas' un 'viltus jaunavas' īpašības. Tomēr visuzskatāmāk sarkanās un baltās sievietes kontrasts iezīmēts Keizerlinga stāsta "Beāte un Mareile" titulpersonās – Beāte kā baltā un Mareile kā sarkanā sieviete. Sarkanā ir arī kaislības un temperamenta krāsa, un šādā nozīmē pie sarkano sieviešu kārtas piederīgas arī kārdinātājas un vīrieša satraukto dziņu remdētājas, veselīgās lauku meitenes, kā jau iepriekš minētā Marija stāstā "Pavasara nakts" vai fon Malten kundzes audžumeita Mila stāstā "Saskaņa": "Tur bija atspiedies kāds skuķis, kas viņu uzskatīja savām apaļām, spožām acīm. Smagie, melnie mati iežogoja viņas pietvīkušo brūngano ģīmi, kurš stipri nosarka. Viņa bija ģērbusies sarkanā kleitā, kurā pilnie locekļi kā nepacietīgi rēgojās."[267] Keizerlinga prozā aristokrātiskajām un inteliģentajām sievietēm piemīt arī jaunās sabiedrības vaibsti – ne tikai temperaments un kaislība, bet laba izglītība un ass prāts kļūst par vīrieša pievilksmes objektu, piemēram, Karola "Dumalā", Ellita "Tveicējošās dienās". Baltā savukārt liecina par vēsumu un kaislības trūkumu, tā ir nervozitātes, stinguma un ciešanu krāsa, ne velti Keizerlings šo sieviešu raksturojumam izmanto epitetu *marmorbāla* seja, āda u. tml. Šādi ietonētas varones savu tipiski trauslo veidolu cēli nes līdz galam, piemēram, stāsta "Saskaņa" finālā Fēlikss izvelk savu noslīkušo sievu no ūdens. Ar pāris teikumiem iezīmētas, viņas aprises skaidri norāda uz piederību jau iepriekš minētajam tipam: "Krūtis, locekļi bija spīdoši no ūdeņa un miesa caurspīdīgi balta. Ģīmis svešs un stingrs savā dziļā mierā, lūpas pa pusei atvērtas. Iezilganie zobi spīdēja starp viņām. Augšējā lūpa bij mazliet uz augšu savilkta un izskatījās augstprātīgi un atraidoši."[268]

Kā pusē ir Keizerlinga simpātijas? Viņa paša atklāsmes raksts "Par mīlestību un draudzību" liecina, ka Keizerlings dod priekšroku, pirmkārt, sievietei kā "klusa miera vietiņai", kas "mierināda, dziedināda un apgaismodama tiecas savienoties ar mīļotā vīra dvēseli", otrkārt, sievietē Keizerlings nenoliedz gara un miesas harmonisku vienību un runā par dvēseliskumu, kas kāpj pāri "dabas nolūku praktiskiem līdzekļiem", bet, treškārt, viņu tomēr nepamet ideja par "vīra būtnes atspoguļošanos sievietē caur viņas dvēseles prizmu" un vīrieša laimi, apzinoties savu "garīgo tēlu, iespiestu mīļotās sievietes dvēselē". Kā ideālu sievietes un sievas paraugu Keizerlings piemin Ofēliju. Šīs idejas teorētiski apliecina saskaņu ar

19. gadsimtam raksturīgo patriarhālismu. Bet prozā Keizerlinga varoņi aiziet paši savu ceļu. Un tajā, šķiet, Keizerlingam tuvākas ir kaislīgās izglītotās sievietes, kā Karola "Dumalā", Mareile "Beātē un Mareilē". Bet vienlaikus viņa proza arī apstiprina pārliecību, ka cilvēkam lemta vientulība, un to Keizerlings saglabā līdz mūža galam. Saskaņa starp vīrieti un sievieti ir kaislības pavadīta, tā ir īslaicīga un pārejoša kā apbrīna. Visprecīzāk Keizerlinga uzskatus atbalso Verners romāna "Dumala" finālā, kad viņa kaislība pret Karolu ir pārgājusi: "Savādi, ka cilvēks tic, ka esot ar kādu saistīts līdz nāvei, esot viņam gluži tuvu, un tad aiziet katrs pa savu ceļu un nezin, kas otrā noticis. Lielākais, ja viens otru tad vēl apsveicina no savas vientulības!"[269]

Uz Keizerlinga tuvību jūgendstilam, dekadentisko un fatālo dzīves skatījumu un impresionistisko tēlošanas manieri norāda vēl viena viņa prozas iezīme, proti, gandrīz katrā romānā un stāstā ir pavisam neliela epizode kā ārpus laika un telpas – deja, kas izpaužas gan kā grupas kustība, gan solonumurs, gan duets un figurāla kompozīcija. Un tas, protams, gadsimtu mijas mākslas dzīvē nav nekas neparasts. Interesi par vingrošanu, par ritmiskām kustībām un deju stimulē laikmeta sociālekonomiskie faktori un zinātnes attīstība. Bioloģija, medicīna un darvinisma teorija nostiprina pārliecību, ka ķermenis ir indivīda būtības atklājējs. Industrializācija noved pie jautājuma par strādnieku veselību, sociālā higiēna palīdz novērtēt vesela ķermeņa priekšrocības cīņā ar tuberkulozi un rahītu. Tas viss stimulē atgriešanos pie kustībām, pie gaisa, gaismas un saules – pie dabas un dabiskā cilvēka. Par to, ka šīs idejas nopietni ietekmē arī laikmeta mākslas dzīvi un filozofisko domu, liecina vārdu savienojuma *ķermeņa kultūra* izveidošanās.[270] Civilizācijas attīstība, tehnoloģizācija un mehanizācija ir radījusi atsvešināšanos, ir aizvedusi cilvēku prom no kopības apziņas ar dabu un pasauli. Ķermeņa – gara un dvēseles mājokļa – kultūras kopšana piedāvā iespēju atgūt zudušo harmoniju un iekšēju mieru. Gadsimtu mijas mākslas dzīvē ienāk solodeja kā pašizpausme un zudušās vienotības meklējums. Aisedora Dunkane izraisa veselu apvērsumu dejas mākslā un rada virkni sekotāju. Minhenē, piemēram, iegūst ievērību vācbaltiete Elza Karlberga ar skatuves vārdu Sent M'Ahesa, ēģiptoloģe, jauna un izteiksmīga dejas virziena kopēja. Viņas iedvesmas avots ir attēli uz ēģiptiešu ciļņiem un grieķu vāzēm.[271]

Deja iespaido arī literatūru, tēlotājmākslu un skulptūru. Gadsimtu mijas kultūras dzīvei raksturīgi dažādu mākslas veidu sintēzes meklējumi, jau minēju politisko kabarē kā savdabīgu mūzikas, dejas un literatūras saplūsmes formu. Dzejnieki aizraujas ar skulptūru, gleznotāji bagātinās no dzejas, un inteliģences pulciņos ienāk dejotāji. 1902. gadā Minhenē plašākai apskatei Eduards Munks piedāvā savu darbu "Dzīves deja" (1900), bet Rainers Marija Rilke dodas uz Parīzi tikties ar Ogistu Rodēnu, lai uzrakstītu par viņu grāmatu, savukārt Rodēns satiek Aisedoru Dunkani un, tāpat kā Rilke, kļūst par viņas dievinātāju. Deja, atgriežoties arī viduslaicīgajam un barokālajam nāves dejas motīvam, iespaido Augusta Strindberga, Franka Vēdekinda

un Henrika Ibsena dramaturģiju, Rilkes un Georges dzeju un ienāk arī vācbaltiešu, piemēram, Gustava Špehta, Bruno Geca un Artūra Ferdinanda Malca lirikā.

Prozā dejai piemīt svarīgas cezūras funkcija.[272] Un tā attiecināma arī uz Keizerlinga stāstiem, novelēm un romāniem. Kaut būdams estēts, tomēr Keizerlings tai nepiešķir tīri dekoratīvu, ornamentālu raksturu. Ļaudis dejo zālē un istabā, krogā, mežā un dārzā. Deja apliecina iekāri (krogā) un kultūru un rituālu (zālē un istabā). Deja un attieksme pret to vienmēr atklāj cilvēka būtību, kaut pirmajā brīdī tā dažkārt šķiet kā sižetiski nebūtiska epizode. Tā "Vakarīgajās mājās", kad ļaudis pēc Eglofa aicinājuma dejo lielo galopu ziemas svaigajā gaisā, Lidija paliek kamanās un raud un Dakhauzens ar piezīmi, ka viņa nespēj izturēt dabas pārlieku spēcīgo iespaidu, ir trāpījis desmitniekā. "Beātē un Mareilē" savukārt Ginters kadriļā ļaudis izvada dārzā – viens otrs paspēj saskūpstīties, viens otrs saķer krampjus, un viens otrs jūtas vientuļš un atstāts. Kā dzīvē.

"Tveicējošā dienā" Ellita dejo viena, "Dumalā" Karola dejo ar Rastu. Un tieši pēdējās divas epizodes pārsteidzoši precīzi atbalso Aisedoras Dunkanes viedokli: "Nākotnes dejotājai ir jābūt sievietei, kuras ķermenis un dvēsele ir tik harmoniski attīstīti, ka viņas ķermeņa kustības ir viņas dabiskā dvēseles valoda [..]. Jā, viņa reiz nāks, nākotnes dejotāja, viņa nāks kā brīvs gars, kas brīvas sievietes miesā piedzīvos nākotni."[273] Keizerlinga prozā deja izskan kā gadsimtu mijas modernā cilvēka bezbalss kliedziens priekā par savu esību, līksmā saplūsmē ar dabu, sāpēs un dziļi sevī glabātās ilgās "pēc kaut kā tāla un nezināma". Deja allaž sākas pēkšņi un tikpat pēkšņi apraujas kā negaidīts, bet skaists dzīves mirklis. Kustību raksturojums ir virspusējs, un dabas vidū tam vienmēr ir klāt mazliet mistikas: "Verners redzēja Karolu lidojam dzeltenajā gaismas miglā", "ap viņu kā mākonis vijās muslīna bante. Klusi kā spoks Ellita dejoja". Pavadījuma nav, iespējams, tieši klusums šajās īsajās epizodēs ļauj cilvēkam saklausīt dabas balsi sevī un pasaulē.

Francis Servē apcerējumā "Līnijas māksla" (*Liniekunst*, 1900) raksta: "Varētu sacerēt dzejoli par līnijas gūstu, par tās paššaustīšanos un saskaņu, par tās gavilējošo atbrīvošanos un atdzimšanu: kā tā lēni un liegi sāk piepildīties, kā mēģinot atsperīgi izstiepjas, kā pēkšņi uzreiz tā kļūst pilna spēka, kā nevaldāmi, ar neprātīgu prieku tā uzvijas brīvības gaisīgajā jūrā un pēc tam lepni un smejoši atklāj savu kailo skaistumu un virmo pašas radītajā skaistuma baudā."[274] Keizerlingam atsevišķās epizodēs to ir izdevies atklāt.

1918.–1920.–1934.–1939. gads

1918. gada 18. novembrī Latvija iegūst valstisku neatkarību, bet jau novembra beigās Latvijā ienāk Sarkanā armija, ieņem Vidzemi un Latgali – un 17. decembrī

Pētera Stučkas vadībā dibina Latvijas strādnieku un bezzemnieku valdību. 1919. gada 13. janvārī Latvija tiek pasludināta par sociālistisku padomju republiku. Lielinieki pasludina zemi par valsts īpašumu un zemniekiem nosaka nomas tiesības, īsā laikā valstī izveido 293 padomju saimniecības, nacionalizē arī lielos uzņēmumus un veikalus. Tā kā trūkst pārtikas produktu, sākas bads, muižnieki un arī lielākā daļa zemniecības, kas cerēja uz zemes iegūšanu, ir vīlusies un ar jaunajām reformām nav apmierināta. Padomju vara ar t. s. tautas tribunālu palīdzību vēršas pret jebkurām neapmierinātības izpausmēm un bijušajām apspiedēju šķirām, to skaitā vācbaltiešu muižniecību, bargi tiesā un bieži vien arī bez tiesas izpilda nāves sodus. Daži fragmenti no toreizējās Tukuma iedzīvotājas Ģertrūdes Brinkenas autobiogrāfiskā romāna "Nogrimusī zeme" (*Land unter*, 1977):

"Nošaušana. Prāvests Bernevics no Kandavas bija pacēlis rokas pret debesīm un skaļā balsī skaitījis lūgšanu – latviski, jo viņš jau bija bijis latviešu draudzes dvēseļu gans: "Tēvs, piedod viņiem, jo tie nezina, ko dara!" [..] Un Pūres barons bija pasmaidījis, kad uz viņu mērķēja, tieši tāpat, kā viņu bieži redzēja smaidām, kad viņš gāja pa savas muižas pagalmu. [..] Daži aculiecinieki tika stāstījuši, ka nošautie vēl esot dzīvojuši bedrē zem plānās smilšu un ledus kārtas. Viens acīmredzot bija mēģinājis ar ķermeņa augšdaļu uzcelties, kāds cits ieķēries ar pirkstiem saknē, kas tur spraucās ārā no smiltīm."[275]

"Katerfeldu ģimene tika naktī izcelta no gultas – vecais laulātais pāris ar savu meitu un mazbērniem [..]. Pēc 3 dienām cietumā dvīņi tika atdoti auklei, pārējie – kājām uz Rīgu gandrīz 80 kilometru pa ledaino šoseju. Brida uz priekšu, klupa uz priekšu, streipuļoja uz priekšu – divus kilometrus – četrus kilometrus ar izmežģītām pēdu locītavām, ar pārplīsušām ievainojuma tulznām, asinīs noberztajiem papēžiem. Vīri mēģināja balstīt savas sievas. Aptiekārs Kreitenbergs bija aplicis roku savējai. Viņš vilka sievu sev līdz, viņa ar savām piepampušajām, vēnu slimajām kājām knapi spēja paspert soli."[276]

1919. gadā Latvijā sadarbībā ar Vācijas brīvprātīgo korpusu un atsevišķām latviešu un krievu vienībām izveidojas ar vācu ieročiem apbruņots Baltijas landesvērs jeb zemessardze, kas par savu mērķi izvirza cīņu ar boļševikiem, kā arī vācbaltiešu bijušo privilēģiju atjaunošanu. Kaut tam ir būtiska loma cīņās ar Sarkano armiju – apvienotās Latviešu nacionālā un vācu karaspēka daļas sāk cīņu pret LSPR 1919. gada martā un 22. maijā jau ieņem Rīgu, tas tomēr ne plašāku starptautisku, ne vietējo spēku – latviešu un igauņu – atbalstu negūst. Turklāt pēc Rīgas ieņemšanas saasinās attiecības starp vācu armiju un nacionālajiem spēkiem atšķirīgo cīņas mērķu dēļ. 1919. gada jūnijā landesvēru pie Cēsīm sakauj igauņi. Turpmāk pēc sabiedroto pieprasījuma landesvērs turpina cīņas kopā ar latviešu pulkiem par Latgali. Landesvēru izformē 1920. gadā.

1919. gada 18. novembrī tiek svinēta valstiskās neatkarības pirmā gadadiena. Ieskatam – Ģertrūdes Brinkenas atmiņas: "Latvijas pirmās dzimšanas dienas svētkos

sarkanbaltsarkanie karogi rotāja Tirgus laukumu un ielas. Tātad turpmāk vairs nebūs Kurzemes, dzimtene pazaudējusi savu veco iemīļoto vārdu. Mūsu pieci bēdas pieredzējušie ielas logi strinkšķēja pūtēju orķestra varenai dunoņai līdzi un noveda sirdis līdz... nevarēja pat izskaidrot, līdz kam un kāpēc. Laikam līdz skumjām, līdz lielām skumjām. Pēc pasaules kara, pēc nāves apsēstā lielinieku un dzīvespriecīgā landesvēra laika, postošās bermontiādes, pēc milzīgām juku jukām līdz ar dzīves normalizēšanos atnāca arī lielās ikdienas eksistences rūpes: no kā lai mēs dzīvojam? Pāris naktis strādāju arī par ateju tīrītāju. Vienīgā apgādniece mātei, māsai. Nakts dežūras diakonijas slimnīcā. Mēbeļu pārdošana par malkas cenu dažiem turīgiem latviešiem."[277]

Pēc ilgajiem kara un neatkarības cīņu gadiem 1920. gadā beidzot sākas mierīgas jauncelsmes laiks. Jaunā Latvijas valsts dara daudz, lai ievērotu arī minoritāšu tiesības: no 1920. līdz 1934. gadam vācbaltiešiem Latvijā ir astoņas partijas, četrās Latvijas Saeimās darbojas pieci seši deputāti vācbaltieši. Viņi Saeimā organizē arī minoritāšu bloku (vācu, ebreju, poļu un krievu), kas ar sešpadsmit – deviņpadsmit deputātiem aptver vienu piekto daļu no visiem Saeimas locekļiem. Starp vācbaltiešiem ir arī tieslietu ministri un viceministri, 1927. gadā Valsts prezidents Gustavs Zemgals uzaicina Paulu Šīmani sastādīt Latvijas valdību, taču, trūkstot nepieciešamajam balsu skaitam, Šīmanis no piedāvājuma atsakās.[278] Šīmanis ne tikai līdzdarbojas Tautas Padomē, piedalās Satversmes sapulces darbā, bet ir arī viens no Latvijas Satversmes līdzautoriem un deputāts visās četrās Saeimās līdz Otrajam pasaules karam. Ilgus gadus viņš ir arī laikraksta "Rīgas Apskats" (*Rigasche Rundschau*) vadītājs un, sasniedzot 10 000–12 000 eksemplāru tirāžu, izveido to par vienu no visvairāk lasītajiem preses izdevumiem vācu minoritātes vidū arī ārpus Baltijas.[279]

Minoritāšu tiesības tiek respektētas arī izglītības un kultūras jomā. Vācieši dibina zinātniskās biedrības un jaunatnes organizācijas, tā, piemēram, 1922. gadā sāk darboties vācu juristu apvienība, pēc četriem gadiem – Vidzemes ģenealoģijas biedrība, 1929. gadā – Gētes biedrība. 1919. gada decembrī pieņem Vispārējo likumu par skolām, kas faktiski paredz minoritāšu skolu autonomiju. Tā, piemēram, 1929. gadā Rīgā vien darbojas divdesmit viena vācu pamatskola, un pilsētas vācu ģimnāzija – lielākā vācu vidusskola valstī – atrodas "vislabākajā ēkā visā zemē", tagadējās Mākslas akadēmijas telpās. Vācu skolās latviešu valoda ir obligāts mācību priekšmets, sākot ar trešo mācību gadu.[280] Latvijas Universitātē vācbaltieši 20. gados veido 12–14% no visiem mācībspēkiem, viņu vidū matemātiķi Pīrs Bols un Alfrēds Mēders, inženierzinātnieki Arnolds Ādams Jenšs, Edgars Jakobi, jurists Augusts Lēbers un vēsturnieks Leonīds Arbuzovs, juniors. Vācbaltiešu studentu skaits salīdzinoši mazs – tikai 4–5% no visu studējošo kopskaita, lielākā daļa tomēr izvēlas ārzemju augstskolas. Kā alternatīva augstākā mācību iestāde 1921. gadā tiek dibināts Herdera institūts – privāta augstskola. 1927. gadā tas izpelnās arī valsts

atzinību un atbalstu. Tajā darbojas teoloģijas nodaļa, kas sagatavo garīdzniekus un reliģijas skolotājus vācu luterāņu skolām, juridiskā un valsts zinātņu nodaļa, humanitāro zinātņu nodaļa, kas galvenokārt nodarbojas ar ģermānistikas un vēstures studijām, un matemātikas un dabaszinātņu nodaļa. Pirmajos piecos pastāvēšanas gados Herdera institūtu apmeklē 429 klausītāji un 1142 brīvklausītāji. Institūtā studē arī klausītāji no Vācijas un Austrijas. 1925. gadā institūts iegādājas ēku Elizabetes ielā 29, augstskolu likvidē 1939. gadā.[281] Bez tam Latvijā līdz pat 1939. gadam notiek izrādes Vācu drāmas teātrī, vācbaltieši ar latviešiem sadarbojas mūzikā un zinātnē, rosīgs darbs ris arī dažādās jaunatnes un sieviešu organizācijās.

Tomēr pēc Latvijas valstiskās neatkarības dibināšanas vācbaltiešu kopiena piedzīvo otru nopietnu izceļošanas vilni. Vilfrīds Šlauss, vērtējot Latvijas un Igaunijas vācbaltiešu kopienas skaitliskās izmaiņas, atzīst, ka 1897. gadā abās teritorijās kopā bija 2 386 415 iedzīvotāju, no kuriem 148 201, tātad 6,2%, bija vācbaltieši. Savukārt 1934.–1935. gadā abās valstīs kopā ir vairs tikai 78 490 vāciešu.[282]

1918. gada 18. novembris iezīmē vācbaltiešu privilēģiju beigas un ar 1919.–1920. gada agrārlikumu un zemes reformu – arī mantisko tiesību ierobežošanu. Simpātijas pret jauno Latvijas valdību turpmākajos gados mazina arī Rīgas Jēkaba baznīcas atdošana katoļiem (1923), jaunā valodas likuma ieviešana, kas paredz īpašvārdu, to skaitā vācu īpašvārdu rakstības pielāgošanu latviešu valodas pareizrakstības normām (1927), landesvēra cīnītāju atstumšana no Valsts zemes fonda zemes sadalīšanas (1929) un landesvēra cīnītāju pieminekļa uzspridzināšana Rīgas Meža kapos (1929). 20. gadu otrajā pusē Rīgas Doma vācu draudze atļauj izmantot savām vajadzībām baznīcu arī Latvijas armijas garnizonam, pēc dažiem gadiem garnizona draudze pieprasa baznīcas kopīgu pārvaldi, un ar Saeimas atbalstu 1931. gadā 7. jūlijā Doma baznīca, kas līdz šim bija vācbaltiešu draudzes īpašums, tiek atdota Latvijas evaņģēliski luteriskās baznīcas rīcībā. Šis notikums izraisa starptautisku skandālu.[283] Latvijas valsts izveidošanās izraisa nacionālisma vilni arī latviešos. Zemes reforma, muižu ēkām un ansambļiem nonākot latviešu zemnieku rokās, sekmē nevērīgu attieksmi pret kultūras mantojumu: "Gan pirmā, gan otrā atmoda atgrūda to, kas šķita vācisks, un tādējādi arī visu to, kas bija sens. [..] Ja 1905. gads un tā varoņi joprojām blakus un cildināti, grūti pārslēgties uz domu, ka neieredzētās baronu ligzdas pēkšņi kļuvušas par vērtīgiem un saudzējamiem kultūras pieminekļiem."[284] Vācbaltiešu aristokrātija, kas ir bijusi privileģēto augstākais slānis un arī faktiskā Baltijas provinces dzīves noteicēja visās jomās, skaitliski veido tikai nelielu daļu no visas vācbaltiešu kopienas – 5,8%, tomēr tā izrādās visaktīvākā vācu nacionālo interešu aizstāvētāja un faktiski arī visasākā pretiniece Latvijas valstiskajai neatkarībai. 1920. gadā žurnālā "Austrumvācu Mēnešraksts Mākslai un Gara Dzīvei" (*Ostdeutsche Monatshefte für Kunst und Geistesleben*) publicēts raksts, kurā aizrādīts, ka vācbaltieši allaž pārāk maz uzmanības pievērsuši apdāvinātajiem latviešiem un igauņiem, kuru piesaistīšana vācu valodai un vācu skolām,

tālāk arī – ieplūdināšana vācu kultūrā, iespējams, būtu novērsusi 1905. gada revolūciju un tai sekojošās varas maiņas 1918. gadā,[285] turklāt tas būtu bijis garants vācu varas stiprināšanai Baltijā. Šāds viedoklis nav populārs. Un runa te, protams, ir par atklātu pārvācošanas, tātad asimilācijas politiku. Interesanti, ka 20. gadsimta 90. gadu beigās atsevišķu vācbaltiešu vēsturnieku apcerējumos, gan vairs pārvācošanu kā iespēju nepieminot, atkal parādās viedoklis, ka vācbaltiešu aristokrātijas galvenā kļūda bija nespēja sadarboties ar savai kārtai nepiederīgajām, bet tomēr pietiekami aktīvajām un izglītotajām iedzīvotāju daļām – igauņiem un latviešiem.[286] Pretestība un nacionālisms vācbaltiešu vidū, arī literatūrā, jūtams visu laiku līdz pat Otrajam pasaules karam, pastiprinoties pēc valsts apvērsuma.

Tomēr vācbaltiešu kopiena nav viendabīga, to veido arī kupls vidusslānis – mācītāji, skolotāji, ārsti, kā arī lauku un pilsētu amatnieki un strādnieki. Un daļai no viņiem politiskā situācija un nacionālās attiecības, ja vien tās nav sabiedrības degpunktā karu vai revolūcijas laikā, šķiet maz interesējošas problēmas. Iemīlējuši Baltiju kā savu vienīgo dzimteni, viņi, vēstures dzirnām cauri gājuši, vai nu atrod savu darbalauku jaunajā Latvijas sabiedrībā, vai arī izceļo un emigrācijā nebeidz ilgoties pēc savām īstajām mājām. Tikai divi piemēri. Gandrīz visu mūžu mājskolotājas gaitās aizvada Sunākstes muižā dzimusī Leokādija Brēdriha. Viņa strādā galvenokārt Kurzemē, arī Vidzemes igauņu un latviešu daļā un 1919. gadā izceļo uz Vāciju. Brēdriha Latvijā atgriežas Otrā pasaules kara laikā, bet 1943. gadā aizbrauc pavisam. 40. un 50. gados viņa raksta atmiņas par Baltiju. Te lasītājam negaidītā rakursā paveras Kurzemes lauku dzīves ainas 19. un 20. gadsimta mijā. Vācbaltietes skatījumā gada lielākie svētki ir Jāņi, Jurģi un, protams, Ziemassvētki un Lieldienas. Turklāt Jāņu svinēšanas apraksti parāda izpratni un cieņu pret latviešu tautas tradīcijām, kopīgi gavilējot pie ugunskuriem un pušķojoties ozolvainagiem, kā arī ar klusu tautasdziesmu sagaidot sauli rītausmā.[287] 1941. gadā, atgriežoties Latvijā, Brēdriha domās apstājas pie katras mīļas asociācijas, starp tām ir arī – latviešu valoda: "Latvija, tu atkal dzirdēsi latviešu valodu un runāsi latviski, tu dzirdēsi Baltijas jūru šalcam, redzēsi vecās priedes, plūstošo Lielupi un plašās, vakarīgās debesis pār Rīgu."[288]

Savukārt vācbaltiešu dzejniece Elizabete Gerke 1915. gadā jūsmīgi sagaida vācu karaspēka ienākšanu Latvijā – un to apliecina ne tikai viņas dzeja, bet arī vēstules, piemēram, 14. novembrī Talsos rakstītā: "Arvien stiprākas ir mūsu cerības, ka vienreiz par visām reizēm ar Vāciju mums būs kopēja tēvzeme. Ir gan prieks dzīvot! Un tas nav izsakāms!"[289] Tomēr vēlāk viņa ļaujas notikumu gaitai un paliek Talsos, strādādama latviešu ģimnāzijā par pianisti vingrošanas stundās un dažādos saviesīgos pasākumos. Gerkes sajūsma par latviešu mūzikas uzplaukumu, tāpat kā par latviešu prasmi priecāties un allaž piešķirt saviem svētkiem nacionālu nokrāsu ir neviltota: "Tika dziedātas arī jauno komponistu dziesmas – Mediņš, Kalniņš vai jaunais, agri mirušais Dārziņš – liriskas dziesmas ar dziļi izjustu iekšēju pārdzīvojumu un neparasti skaistām melodijām. [..] Koncertu parasti noslēdza senas latviešu

dejas, vingrošanas skolotājas rūpīgi iestudētas, bieži ar komplicētām beigu tūrēm, kā "Jandāls" vai "Ačkups"... Īpaši skaisti tās izskatījās, ja dejoja dzimtenes krāsainajos tērpos. [..] Pēc īsa starpbrīža sākās skolas balle. [..] Daži viesi sēdēja pie galda, un vecākie skolotāji viņiem piedāvāja nodziedāt kādu galda dziesmu. Labprāt tam visi atsaucās. Latviešu tautasdziesmām ir bezgala daudz pantu, un tās, protams, visi zina no galvas. [..] Nekad netrūka arī sērīgi sāpīgās "Pūt, vējiņi, dzen laiviņu, aizved mani Kurzemē" ar pārsteidzoši jautru piedziedājumu "Lai lustīgi dzīvojam, lai dzīvojam, lai dzīvojam!", ko parasti lēca polkas ritmā."[290] Domāju, ka šīs vācbaltiešu kopienas daļas liktenis ir vēl parāk maz izzināts un novērtēts. Tieši tā 20. un 30. gadu Latvijā veidoja minoritātes lielāko daļu un arī pēc Otrā pasaules kara – niecīgo dzimtenē palikušo vācbaltiešu pulciņu, starp tiem bija arī, piemēram, ilggadējā Tukuma skolotāja un pastniece, dzejnieces Ģertrūdes Brinkenas māsasmeita.

Kārļa Ulmaņa apvērsums 1934. gada 15. maijā ar lozungu "Par latvisku Latviju" iezīmē tālāku vācbaltiešu tiesību ierobežošanu un arī antipātiju pieaugumu pret Latvijas valsti. Nozīmīgas pārmaiņas minoritāšu izglītības sistēma piedzīvo līdz ar Ata Ķeniņa stāšanos ministra amatā (1931), kurš pasludina par savas darbības mērķi "vienotas kultūras radīšanu Latvijā". 1933. gadā valsts subsīdijas zaudē Vācu teātris. 1934. gadā tiek pieņemts tautas izglītības likums, kas nosaka latvisku mācību plānu ieviešanu visās skolās, un rīkojums, ka minoritāšu skolas apmeklēšanu nosaka ne vairs mājās lietotā valoda, bet tautība. Līdz ar to bērni, kas nāk no jauktām ģimenēm, turpmāk apmeklē tikai latviešu skolas, un arī ebrejiem ceļš uz vācu skolām ir slēgts. Samazinās vācu skolu skaits, toties papildinās izceļotāju rindas. Periodu līdz 1939. gadam vācbaltiešu kopienā skolu vēstures pētniece Renāte Adolfi raksturo kā "grūtākās aizsardzības gadus [..], kad vācu kopiena cieta vissmagākos zaudējumus politiskā, saimnieciskā, zinātnes un sociālā jomā"[291]. Šajā laikā vācbaltiešu periodikā parādās arī raksti, kuros pārrunāti jaunatnes audzināšanas jautājumi. Tā, piemēram, 1935. gadā Ērihs Fābers norāda,[292] ka situācija ir satraucoša niecīgā dzimstības procenta dēļ, bet arī augstā asimilācijas procenta dēļ – no simt noslēgtajām laulībām četrdesmit ir jauktas laulības. Tā rezultātā vācbaltiešu kopienas pēcteči asimilējas un tiek audzināti par latviešiem. Seši no septiņiem vācbaltiešiem dzīvo pilsētā, te savstarpējās saziņas un kopienas saiknes ir vājas. Ērihs Fābers ierosina lielu uzmanību pievērst audzināšanai ģimenē, skolā, arī aktivizēt vācu apvienību darbu.

1938. gadā žurnāls "Aizsargs", koncentrēti formulējot Latvijas kameru (organizācijas, kas paredzētas centralizētai dzīves vadīšanai) uzdevumus, 7. punktā norāda: "Latvijā var būt tikai viena – latviska kultūra." Savukārt 1937. gadā, uzrunājot strādniekus, Vilhelms Munters aicina: "Ja jums, strādnieki, blakus stāv cilvēks, kas nerunā latviešu valodu, tas nebūt nav jūsu ienaidnieks. Tas ir tāds pats strādnieks un darba devējs kā jūs... Tāpēc ne nacionālā neiecietība, ne nacionāls naids, bet saprašanās ceļš!"[293] Tomēr realitāte apliecina ko citu. "30. gadu situācija iezīmējas ar augošu profesionālu bezcerību vācbaltiešu jaunās paaudzes rindās. [..] Baltijā tev

kā vācietim nebija darba. Darbība valsts aparātā, ieskaitot militāro, tautības piederības dēļ bija tikpat kā izslēgta, nu arī atlikušās profesionālās nodarbinātības iespējas pilsētās aizvien vairāk saruka, pateicoties ekonomikā veiktajai atsavināšanai un nacionalizācijai, minoritāšu izslēgšanai no kasēm vai advokātu kolēģijām."[294] Tieši apdraudētības un nedrošības izjūta Baltijas vāciešu vidū ir auglīga vide straujai nacionālsociālisma ideju izplatībai, ko veicina arī vēsturiskie notikumi Vācijā 30. gadu otrajā pusē. Plaisa starp latviešiem un vācbaltiešiem padziļinās.

1939. gada 28. septembrī tiek parakstīts dokuments starp Vāciju un Krieviju par vāciešu izceļošanu. Pāris turpmākajos mēnešos Latviju atstāj trīs ceturtdaļas vācbaltiešu, kļūstot, pēc profesora Jāņa Stradiņa teiktā, par vieniem no pirmajiem Molotova–Ribentropa pakta upuriem.[295] Kara laikā Latvijā atgriežas aptuveni tūkstotis vācbaltiešu. Daļa no viņiem ir tulki, daļa atklāti simpatizē nekrievu tautu cīņai pret staļinismu. Tomēr daudzi tiek iesaistīti vietējā militārajā un civilpārvaldē, atsevišķas personas, būdamas nacionālsociālistiski orientētas, piedalās arī ebreju vajāšanā un iznīcināšanā. Nevar noliegt, ka šajā laikā no jauna uzbango cerība, ka izdosies atjaunot bijušās privilēģijas un izveidot Baltiju par vāciešu pārvaldītu apgabalu. Tas saskan arī ar Hitlera plānu Baltijas iedzīvotāju skaitu palielināt uz vācu kolonistu rēķina, trešdaļu latviešu un igauņu ģermanizēt, bet pārējās divas trešdaļas deportēt uz Krievijas vidieni. Gan jāatzīmē, ka Hitlera plānos neietilpst vācbaltiešu kā kopienas atbalsts, ir runa tikai par vienlaidus vācisku teritoriju veidošanu. Tomēr Otrā pasaules kara iznākums noved pie jebkuru šāda veida ilūziju sabrukuma, un 1944. – 1945. gadā notiek pēdējā lielākā vācbaltiešu izceļošana. 1946. gadā Latvijā vēl paliek 350 vācbaltieši, kurus Staļins izsūta uz Sibīriju, no tiem pavisam maza daļa 50. gados atgriežas Latvijā.[296]

Vācbaltiešu izceļošana gan 1939. gadā, gan vēlāk – Otrā pasaules kara laikā noris, apmetoties galvenokārt Austrumprūsijā Vartas novadā un Dancigā, bet 1945. gadā līdz ar hitleriskās armijas kapitulāciju, kad Trešā impērija šīs teritorijas zaudē, izceļotājiem nākas steigā bēgt. Daudzi no viņiem, to vidū galvenokārt sievietes un bērni, iet bojā, daļa nonāk pāri Elbai britu un amerikāņu okupācijas zonā un kļūst par Vācijas Federatīvās Republikas pilsoņiem, daļa izceļo uz Kanādu.

Tā līdz ar Otrā pasaules kara beigām vācbaltiešu kā minoritātes pastāvēšana Baltijā beidzas. Tās devuma pilnīga izvērtēšana vēl ir laika jautājums, tomēr jāpievienojas Imanta Lancmaņa viedoklim: "Vācbaltieši zaudēja dzimteni, tā arī neiegūstot tēvzemi, latviešiem toties nācās sajust, ka zaudējuši darbīgu un izglītotu līdzpilsoņu daļu, kas sevī nesa tās kultūras saknes, kas bija visapkārt [..]. Latvieši izrādījās zaudējuši kādu savas patības daļu, ko pirms tam gan nebija raduši mīlēt."[297] Lielākā daļa jaunākās paaudzes vācbaltiešu ir integrējusies savās mītnes zemēs, tomēr tie, kas joprojām izjūt dvēselē kopību ar Baltiju, pēc valstiskās neatkarības atjaunošanas Latvijā un Igaunijā turpina savu bijušo tēvzemi apciemot. Par vācbaltiešiem joprojām sevi atzīst ap 30 000 kādreizējo Baltijas vāciešu.

Vācbaltiešu literatūra 1918.–1939. gadā

Pēc Latvijas valstiskās neatkarības nodibināšanas mainās Baltijas vāciešu statuss sabiedrībā – vācbaltieši kļūst par vienu no minoritātēm citu minoritāšu vidū. No 1914. līdz 1920. gadam, piemēram, izceļo gandrīz visi krājuma "Jaunie baltieši" autori – Herberts Herners un Verners Bergengrīns, kas bija cīnījušies landesvēra rindās, arī Oto Šillings, Gustavs Špehts, Manfrēds Kībers un pāris gadu agrāk arī Bruno Gecs, Johans Ginters un Zigfrīds Fēgezaks. Paliek tikai retais, kā, piemēram, Gvido Hermanis Ekarts un Elfrīda Skalberga.

Tāpēc, pirmkārt, šo periodu iezīmē vācbaltiešu literatūras kā emigrācijas literatūras veidošanās. Pirmajā brīdī vārds *emigrācija* var šķist pārsteidzošs, jo izceļojušo vācbaltiešu vairums atgriežas savā etniskajā dzimtenē – Vācijā. Tomēr būtu jāatceras, ka lielai daļai izceļojušo vairāku gadsimtu garumā Kurzeme un Vidzeme bija kļuvusi par mājām, šeit iesakņojoties un dibinot ģimenes. Starp vācu krustnešu ienākšanu un 20. gadsimtu ir aizritējuši astoņsimt gadi, kuros vēstures attīstības gaita latviešus un vāciešus ir novietojusi nevienlīdzīgās pozīcijās, tomēr, lai kādas šīs pozīcijas kārtu starpības dēļ būtu, katrā cilvēkā daļu emocionālās dzīves aizpilda arī savas tēvu zemes mīlestība. Valija Ruņģe rakstā "Literatūra trimdā, modernās trimdas literatūras: definīcijas, piemēri, analīze" atzīst: "1) katrai dzīvai radībai piemīt teritorijas un dzimtās vietas instinkts; 2) dzimtene ir cilvēka dzimtā vieta; 3) tēvzeme ir kādas tautas apdzīvotā vēsturiskā pamata teritorija, kurā tai tiesības kopt savu kultūru, runāt savu valodu un kur tā saistīta ar senču paaudzēm [..] viņa tēvu zeme ir viņa senču vēsturiskā pamata teritorija."[298] Vācbaltiešiem, vairs neskarot tos vēsturiskos apstākļus, kuru dēļ viņu tālie senči te bija ienākuši, Kurzeme un Vidzeme gadsimtu garumā bija kļuvusi gan par dzimteni, gan tēvu zemi. Tajā pašā rakstā Valija Ruņģe salīdzina un skaidro ar izceļojušo personu apzīmēšanu saistītos terminus. Domāju, ka vācbaltieši šādā nozīmē uzskatāmi par emigrantiem[299] vai ekspatriātiem[300]. Par to, ka daļai vācbaltiešu literatūras, kas top pēc 1920. gada, piemīt šāds emigrācijas literatūras statuss, liecina tās saturs un emocionālā nokrāsa, kā, piemēram, Ģertrūdes Brinkenas dzejoļu krājums "Grāmata par ilgām pēc dzimtenes. Lapas no Baltijas koka" (*Das Heimwehbuch. Blätter vom Baltischen Baum*, 1926). "Nepārvaramas ilgas pēc dzimtenes"[301], kā arī tādu tēlu kā *ceļš, uzgaidāmā telpa, tilts, gaidas, ilgas* u. tml. dominante daiļdarbos[302] tiek minēta kā šāda veida literatūras pamatpazīme. Vācbaltiešu literatūrā arī jaunās vēsturiskās situācijas dēļ: pēc 1920. gada gandrīz nekādu cerību, ka bijusī kārtība varētu atjaunoties, nav. Tekstus caurauž sāpes par dzimteni, un šādā nozīmē vairumam emigrantu skatījums uz bērnības un jaunības vidi asociējas ar zaudēto paradīzi. Emigrācijas iemesls ir varas maiņa, kura ir saistīta ar varas nonākšanu bijušās zemākās kārtas un turklāt arī citas nacionalitātes pilsoņu rokās, tādā nozīmē izmaiņu sākums datējams ar 1905. gadu. Līdz ar to arī emigrācijas cēlonis tiek saistīts ar

konkrētas tautas – latviešu tautas rīcību. Un šī iemesla dēļ literatūrā jārunā par diferencētu skatījumu uz latviešiem kopumā – līdz 1905. gadam, kad latvieši iekļaujas kopējā harmoniskajā ainā, un pēc 1905. gada, kad iegūst vairāk vai mazāk slēpta, bet bieži vien ja ne naidīga, tad sveša spēka nokrāsu. Savukārt, nostabilizējoties pārliecībai, ka vecā kārtība vairs neatgriezīsies, vācbaltiešu literatūrā parādās, piemēram, noslīkušās, nogrimušās zemes un tumsas motīvs – Oto Šillinga dzejoļu krājuma nosaukumā "Sirdssāpes. Dziesmas no nogrimušas zemes" (*Herzeleid. Lieder aus einem versunkenen Lande"*, 1922), Brinkenas "Balsis tumsā" (*Stimme im Dunkel, 1949*) vai dokumentālais romāns "Nogrimusī zeme. Pasaules karu, boļševiku laika un pēckara gadu piedzīvojumi" (*Land unter. Erlebnisse aus zwei Weltkriegen, Bolschewikenzeit und Nachkriegsjahren*, 1977), Zigfrīda Fēgezaka stāstu krājums "Nogrimusī pasaule. Kādas bērnības stāsts" (*Versunkene Welt. Geschichte einer Kindheit,* 1949). Pieaug dokumentālās prozas īpatsvars, pūloties darīt zināmu subjektīvu, tomēr arī respektējamu skatījumu uz vēsturiskajiem notikumiem, piemēram, Herberts Herners. "Villa Gudruna. Fragmenti no kāda krājuma. Boļševiku frontē Latgalē 1920. gada augustā" (*Villa Gudrun. Stücke einer Sammlung. An der Bolschewikenfront in Lettgallen im August, 1920*, 1922); Jirgens Ernsts Krēgers. "Baltijas ilūzija. Kāda vācbaltieša dienasgrāmata 1939–1944" (*Eine baltische Illusion. Tagebuch eines Deutsch-Balten aus den Jahren 1939–1944,* 1974). Domāju, ka motīvu un emociju, nevis vēsturisko notikumu ziņā iespējams atrast līdzības starp latviešu trimdas literatūru un vācbaltiešu emigrācijas literatūru. 2004. gada pavasarī no trimdas ārsta un literatūrpētnieka Pāvila Vasariņa saņēmu Zigfrīda Fēgezaka grāmatas "Nezaudējamais. Dzejas" (*Das Unverlierbare. Gedichte,* 1947) kopiju ar piezīmi, ka tas ir viens no sūtītāja tuvākajiem krājumiem. Fēgezaks šo grāmatu velta "visiem, kas savu dzimteni ir zaudējuši".

Otrkārt, jāatzīst, ka emigrācijā top arī darbi, kuros, protams, dzimtenes ilgas neatspoguļojas. Talantīgu autoru sacerēti, tie ieplūst vienotā vācu literatūras straumē, kļūstot par vācu literatūras daļu, un ar 20. gadsimta pirmās puses vācu literatūrai raksturīgajām virziena un stilistikas iezīmēm saglabājas literatūras vēstures kopainā joprojām, kā, piemēram, Vernera Bergengrīna maģiskā reālisma proza un romantiskā dzeja, Zigfrīda Fēgezaka ekspresionistiskās lugas, Gustava Špehta neoklasicisma dzeja u. c.

Treškārt, jau gadsimta sākumā aizsācies, turpinās aktīvs literatūras tulkošanas darbs, joprojām iepazīstinot vācu sabiedrību ar krievu literatūras pērlēm. Verners Bergengrīns tulko Fjodora Dostojevska romānu "Noziegums un sods" (1928), Zigfrīds Fēgezaks – Vladimira Nabokova romānu "Karalis, dāma, kalps. Spēle ar likteni" (1930), Haralds Torps – Aleksandra Puškina "Pīķa dāma un citas noveles" (1948) utt. Tomēr daļa vācbaltiešu literātu pievēršas arī latviešu literatūras tulkošanai. Viena no visaktīvākajām šajā ziņā ir jau minētā Elfrīda Ekarte-Skalberga, bet jāatzīmē, ka 1918. gadā ar Johana Gintera komentāriem un atbalstu iznāk latviešu

tautasdziesmu izlase, un latviešu dzeju tulko arī Marta Dēna-Grūbe. Latviešu prozas un dramaturģijas tulkošanā iesaistās arī žurnālists un redaktors Latvijas PEN kluba loceklis Oskars Grosbergs. Viņa tulkojumā 1922. gadā nāk klajā Jāņa Jaunsudrabiņa "Aija", 1934. gadā – Andreja Upīša "Žanna d'Arka", 1939. gadā – Kārļa Skalbes pasakas. Grosberga paša romāns "Mežvalde" (*Meschwalden*, 1926) savukārt rosinājis Edvartu Virzu sarakstīt "Straumēnus".

Ceturtkārt, 30. gadus raksturo nācijas spēka un vienotības apziņas izvirzīšanās vācbaltiešu literatūras priekšplānā, un te liela nozīme ir arī nacionālsociālisma ideju ietekmei. Tieši šāda veida dzejā sevi spilgti piesaka ekspresionisms kā vācu modernās lirikas atbalss.

Piektkārt, 30. gados vācbaltiešu literatūrā ienāk virkne jaunu autoru, kas 19. un 20. gadsimta mijā un 20. gadsimta sākumā dzimuši Latvijā, te beiguši skolas un daži no viņiem – arī augstskolas, piemēram, Hanss Namnieks beidzis Latvijas Universitāti un mācījies Herdera institūtā, vai arī pēc augstskolas beigšanas atgriezušies atpakaļ uz palikšanu – visbiežāk Rīgā – un strādā par redaktoriem un žurnālistiem. Jāpiemin dzejnieks un publicists Lekss Šloss, Rīgas Plātesa apgāda (viens no galvenajiem vācbaltiešu literatūras izdevējiem) darbinieks un vēlāk arī vadītājs Artūrs Ferdinands Malcs, dzejnieces Lotija Burharde-Nauka un Elze Švarca, Heinrihs Bose ir skolotājs Ventspilī un Rīgā. Tā ir paaudze, kuras lielākā daļa nav pieredzējusi īstus patriarhālisma laikus, bet kā viena no Latvijā dzīvojošām minoritātēm manifestē savu kultūru, ienesot vācbaltiešu lirikā pilsētas tēlu un atspoguļojot ne tikai ekspresionisma, bet arī imažinisma elementus, joprojām mācoties no Rilkes un Georges, un krievu simbolistiem. Tā ir paaudze, kuras darbos lielāks īpatsvars vācu literatūras atbalsīm, Baltija te ienāk kā kultūrtelpa, bet viņu darbos latviešu un vācbaltiešu attiecības vairs tikpat kā risinātas netiek. Un tā ir paaudze, kuras rindās ir pietiekami daudz talantīgu cilvēku (Lekss Šloss, Valters Poge, Lotija Burharde-Nauka, Herta Hartmane u. c.), kas varētu veidot vācbaltiešu minoritātes literatūras bāzi, ja nebūtu bijis 1939. gads un izceļošana.

Sestkārt, jo tuvāk 1939. gadam, jo diemžēl mazāk ziņu par tikko literārās gaitas uzsākušajiem prozaiķiem un dzejniekiem. Liela daļa no šī perioda jaunajiem autoriem laikam taču pēc Otrā pasaules kara darbību literatūrā vairs neturpina. Par daudziem autoriem ziņu trūkst vispār, acīmredzot viņu nacionālsociālismam simpatizējošās nostājas dēļ; nav arī literārā procesa vērtējuma, un vēstures putekļos pazudušas daudzas viņu sacerētas grāmatas.

Dzeja

20. gadu dzejas kopainu ar retiem izņēmumiem (Gvido Hermanis Ekarts, Elfrīda Ekarte-Skalberga, Elizabete Gerke) veido izceļotāji. Vairāki no viņiem, kas debitējuši Bruno Geca izlasē "Jaunie baltieši", šajā laikā sagaida savus pirmos krājumus,

tā, piemēram, 1925. gadā nāk klajā Zigfrīda Fēgezaka lirika "Mazā no torņa redzētā pasaule" (*Die kleine Welt vom Turm gesehen,* 1925), pirmā un vienīgā Volfganga Grēgera dzeju grāmata "Rasa" (*Tau,* 1923), Elzes Švarcas "Ēnas un gaisma" (*Schatten und Licht,* 1926) u. c. Laikmeta noskaņas – Pirmais pasaules karš, varas maiņas Latvijā un pat zemes reforma – nepaiet secen arī dzejai. Latvijas brīvvalsts laiks vācbaltiešu sabiedrībā rada rūgtumu par zaudēto kultūras, politiskās, ekonomiskās un sabiedriskās dzīves līdera lomu. Jo rūgtāku šo apziņu dara vēl pirms pāris gadiem, Pirmā pasaules kara laikā, kad Kurzeme un Vidzeme, kaut neilgi, bija nonākušas Lielvācijas ietekmes zonā, pazibējušais sapnis par bijušā stāvokļa atjaunošanu. Šis rūgtums par līdera lomas zaudējumu jūtams arī 1924. gadā Vācijā Vernera Bergengrīna sastādītajā dzejas antoloģijā **"Baltijas dzejas pārskats"** (*Baltisches Dichterbrevier*). Tās ievadā Bergengrīns raksta: "Iekšēja sašķeltība un ārēja nevarība ļāva vācu nācijas svētajam Romas reiham zaudēt savu vecāko koloniju, Baltijas provinces – Vidzemi, Igauniju un Kurzemi. Tas, kas palika pāri, bija Baltijas kultūras un gara dzīves kaldināts, un to stiprināja dzīvie sakari ar garīgajiem strāvojumiem un spēkiem tēvzemē."[303] Par kultūras bagātināšanu Bergengrīnam ir taisnība, arī viņš pats grāmatas ievadā atzīst, ka dzejnieki iesaistījušies dzejas, jo īpaši krievu dzejas tulkošanas procesā, bez tam vācu lasītājam ar tulkojumu palīdzību iespējams iegūt priekšstatu arī par franču, indiešu, itāļu u.c. tautu dzeju, tulkotas arī latviešu un krievu tautasdziesmas. Jāatzīmē, ka par latviešu oriģināldzeju nav ne vārda un diemžēl arī, kā jau to atzīmēju, starp krājuma autoriem nav lieliskās tulkotājas un dzejnieces Elfrīdas Ekartes-Skalbergas. Krājums iznāk trīsdesmit gadus pēc Grothusa plašās antoloģijas "Baltijas dzeju krājums" nelielas kabatas grāmatiņas formā. Kā atkārtojot Grothusa ceļu, arī Bergengrīns sniedz ieskatu vācbaltiešu dzejas procesā cauri gadsimtiem. Tādējādi arī šajā grāmatā netrūkst ne Valdisa, ne Lenca, ne Bēlendorfa dzejas paraugu, un jāatzīst, ka tekstu atlase, kaut skaitliski neliela, ir veikta prasmīgi. No 20. gadsimta pirmās puses autoriem lielākā daļa vācbaltiešu dzejā vairs nav iesācēji, viņu darbi jau publicēti iepriekšējās antoloģijās, un dažiem iznākuši arī savi krājumi, piemēram, tēvs un dēls Gvido Heinrihs un Gvido Hermanis Ekarts, Oto Šillings, Kurts Bertelss, Herberts Herners, Bruno Gecs, Gustavs Špehts, Johans Ginters, Zigfrīds Fēgezaks. Savu laikabiedru veikumu dzejā Bergengrīns nekomentē, atstādams to literatūras vērtētāju ziņā. Autoru loks ir plašs – ar Latviju saistīti sešpadsmit 20. gadsimta pirmās puses liriķi, bet dzejoļu kopas ir nelielas un nesniedz pilnīgu priekšstatu par viņu talantu, tā, piemēram, Ģertrūde Brinkena pārstāvēta ar diviem veltījuma dzejoļiem, kas veido tikai vienu no viņas daudzpusīgās darbības šķautnēm. Krājums kopumā atspoguļo vācbaltiešu dzejā joprojām aktuālās simbolisma un jūgendstila ietekmes (Grēgers, Gecs, Bergengrīns, Ginters u. c.), kā arī apliecina mīlestības, dabas, reliģiskās un bērnu dzejas popularitāti. Humora un rotaļīguma netrūkst dažos gaišām bērnības atmiņām piesātinātos Šillinga pantos un bērniem domātajās Hernera dzejās, tomēr vispārējā noskaņa

ir drūma un, kaut arī notikumi nav konkretizēti, izņemot Manteifeļa nāvi ļoti ekspresīvajā Brinkenas dzejolī, ir jūtamas skumjas par aizgājušo un bezcerība, raugoties nākotnē, tā, piemēram, laiks ir tumšs (*dunkle Zeit*), smags (*hart ist die Zeit*), Bruno Geca dzejā "zirnekļa tīkli žņaudz dzimteni", kādā Fēgezaka dzejolī pasauli pārrauga nāves saule (*Totensonne*), Grēgers kavējas pie putna ar melniem spārniem, netrūkst arī sāpju un asaru. Šķiet, kopā savijušās Pirmā pasaules kara smagās atmiņas, kas pārtapušas alegoriskos un simboliskos tēlos, un pesimistiskas nākotnes vīzijas. Cilvēks ir izmisis un vientuļš, un Dievs ir tāls un neaizsniedzams, piemēram, Fēgezaka dzejā: "Dievs ir pamodies. Viņam apkārt ir bezgalīgs tukšums, bezgalīgs tukšums un nakts."[304]

Krājuma sastādītājs **Verners Bergengrīns** vācbaltiešu literatūras vēsturē labāk pazīstams kā prozaiķis. Tomēr viņam iznākuši arī vairāki dzejas krājumi, pirmie četri parādās 30. gados, kad prozaiķa slava Vācijā jau iekarota. 2002. gadā, vērtējot Bergengrīna dzejnieka darbību, Ingeborga Šolca atzīst, ka viņa kā liriķa popularitāte slavas augstumus sasniedz uzreiz pēc Otrā pasaules kara, toreiz neviena vācu dzejas antoloģija neiztiek bez Bergengrīna vārsmām, par viņa liriku diskutē presē, un to apgūst ģimnāziju audzēkņi.[305] Ingeborga Šolca domā, ka 21. gadsimta sākumā Bergengrīns jau pieder *vakardienas* paaudzei, jo viņa dzejā pārlieku daudz reliģisku motīvu, kuri vācu lirikā tagad vairs neesot modē. Bergengrīns ir kristietis, un to atzīst arī ne viens vien viņa dzejas vērtētājs.[306] Savukārt literatūrpētnieks Kurts Karls Kleins Bergengrīna 30. gadu lirikā, krājumā "Jerikas roze" (*Die Rose von Jericho*, 1936), saskata mistiķa Jākoba Bēmes ietekmes: ".. visām šīs zemes radībām piemīt kāda līdzība – tām aizejot, salūst gars, bet mūžīgi paliek to veidols un ēna."[307] Šī atklāsme lielu nozīmi iegūst arī Bergengrīna prozā, kurai nenoliedzami piemīt mistiska nokrāsa. Arī dzejā Bergengrīna skats, šķiet, tiecas dziļāk par kristīgās reliģijas motīviem un Bībeles alūzijām vien.

No 1911. līdz 1914. gadam Bergengrīns studē vēsturi, teoloģiju, ģermānistiku un mākslas vēsturi Marburgā un vācu modernisma centros Berlīnē un Minhenē. Laika garam atbilstoša ir viņa interese par antīko kultūru un mitoloģiju, viduslaikiem, kas, šķiet, novedusi pie atziņas, ka cilvēka alkas pēc dievišķā, garīgā ir mūžīgas, tāpat kā dzīvības un nāves robežas šķērsošana – neizbēgama. Bergengrīns atzīst: "Es neesmu uzrakstījis neko, vai tas būtu dzejolis, novele vai romāns, kura slēpto vai atklāto pamatu neveidotu ainava, empīriskā vai mītiskā. Gadalaiki un pasauļu mūži, cilvēku dzīves un tautu likteņi man ir mūžīgās kārtības ķīlnieki un atspoguļotāji."[308] Bergengrīns dzejā brīvi klejo pāri laikam un telpai, un tajā atrodama, piemēram, pretstatu 'sievišķais – vīrišķais', 'augstais – zemais' un 'miesiskais – dvēseliskais' sintēze hermafrodīta tēlā, skurbinošā domas lidojumā tas atklāts darbā "Mistiskā debesbraukšana". Ieskatam tā fragments:

Dievišķais hermafrodīts
Tev virs galvas debesīs dzīts.

Sidraboti pil piena ceļi.
Drīz mūs apsveiks vairs tikai veļi.[309]

Dzejolī "Celtnieks" (*Der Baumeister*) kāda vīra brīvā gara radītie torņi iesniedzas debesīs, akmens uzzied viņa plaukstās, zaudējot smagumu un svaru, bet... vienīgi sapņos un ilūzijās, jo blakus rosās īstais meistars, kura amata rīks – vienkārša lāpsta un smiltis būs ilūziju celtnes pabeidzēji. Liktenis, nāves mūžīgā klātbūtne un elpa pakausī, šķiet, ir vedinājusi Hansu Bencigeru Bergengrīna dzejā saskatīt barokālus elementus.[310] Trīsuļojoši mainīga pasaule, skaista savā vienkāršībā, bet nāvei nolemta, ir arī pamattēma dzejolī "Gazele" (*Ghasel*) – vijoles skaņas, kas izgaist nebūtībā, lakstīgalas dziesma plaukstošos zaros, gulbja saldā balss pirmsnāves mirklī ezera viļņos, bula laika tveicīgais gaiss, kas liek sastingt dabai vakara dzestruma gaidās, un Pāna flautas skaņas, dievības klusie soļi un dvēseles klusums ir spilgts apliecinājums tam, ka Bencigeram, pieminot barokālos elementus, ir taisnība, un tomēr tas vedina domāt arī par jūgendstilam raksturīgās tēlainības ietekmi. Bergengrīns pieredz abus pasaules karus, pirmajā – dienot vācu armijā, vēlāk – landesvērā; otrajā – piedzīvojot arī traģēdiju uzlidojuma laikā Zolnā pie Minhenes.

Bergengrīna dzejā nozīmīga loma neapšaubāmi ir arī formai kā teksta dziļākās būtības atklājējai – tautasdziesmas ritms kā rotaļājoties atbalso cilvēka dzīves nemainīgo ritējumu, piemēram, dzejolī "Kāda vīra dzīve" (*Leben eines Mannes*), vai jau iepriekš minētajā gazelē – vienotā atskaņā un ik pārrindu galos atkārtotajā vārdā *tönt / skan* nostiprināta ideja par visa dzīvā pārejamību līdzīgi skaņai. Tādējādi atsevišķos dzejoļos Bergengrīna lirika sasaucas ar Stefana Georges atziņu: "..forma, t. i., nevis kaut kas ārējs, bet gan tas pantmērā un skanējumā dziļi saviļņojošais, ar ko visos laikos ir atšķirušies oriģināli meistari no sekotājiem, otrās šķiras māksliniekiem."[311]

Bergengrīna darbu vērtētāji allaž piemin arī viņa tēvijas mīlestību. Nu jau par hrestomātiskiem vācbaltiešu tikšanās reizēs kļuvuši viņa vārdi "es turpināšu rūkt pēc savas alas". Runājot un rakstot par Kurzemes un Vidzemes likteni, Bergengrīns nekad nezaudē lepnumu un pašapziņu, atgādinādams, ka viņš ir piederīgs "pāri plašajai pamattautas masai"[312] stāvošam slānim. Zinot, cik tuva rakstniekam ir simbolu pasaule un dziļākas jēgas un kopsakarību meklējumi (sal. "visa pasaule ir simbolu krātuve, un īstā realitāte atklāj sevi ar simbolu palīdzību"[313]), domāju, ka sava nozīme viņa dzejā ir arī prasmīgās alegorijās iepītajam rūgtumam, kas apliecina, ka vācbaltiešiem nodarītā netaisnība 1918. gada rudenī, tai sekojošā zemes reforma un beigu beigās 1939. gada trauksmainās dienas nav aizmirstamas. Tieši šādu nozīmi saskatu viņa dzejolim "Novembris":

Ne vēja šalkas. / Iet gads jau mazumā.
Ļaunu mākoņu alkas / virs meža skumīgā.
Novembris sirdis maisa, / mēmi skumjām iet līdz,
slepenas zīmes kaisa, / no kurām nedienas stīdz.

Gaisma minstinās, stomās. / Migla mācas un spiež.
Ceļa jūtīs un domās / pastaro tiesu kāds spriež.
Raust, šķērdēt griba kārā! / Caur pirkstiem birst mums laiks.
Pie krusta krusts kalendārā. / Mums novērsies ir vaigs.
Mēs ugunis dedzam, lai gaisma var līt,
mēs aizkarus sedzam, lai mājīgums mīt,
mēs novembri nevaram piemānīt.[314]

Arī Rīgā dzimušais **Manfrēds Kībers** ir saistīts ar vācu modernismu. Krājumā "Baltijas dzejas pārskats" ievietoti divi viņa dzejoļi, tie atbalso laikmeta literāro tradīciju, savijoties jūgendstilam tik raksturīgai jaunības un nāves tēmai, jaunavas Marijas kultam, te saklausāma arī dzīvības un nāves robežlīnijas noārdīšana lidojumā un dejā. Salīdzinājumam Kībera dzejolis "Dejas dziesma" (*Tanzlied*) oriģinālā un Kārļa Krūzas savādā tulkojumā (neievērojot pāra tēlu – kleita un kurpes – atkārtojumu, zudis arī dzejoļa jēdzieniskais ritms, bet *baltās drānas* piešķirušas neadekvāti latvisku vaibstu):

Mädel, Mädel, tanze du – / buntes Kleid und bunte Schuh.
Warte, warte, übers Jahr / kommt ein Wunder wunderbar:
Weißes Kleid und weiße Schuh / und ein Totenkranz dazu.[315]

Meiten, meiten, dejo nu / jautri raibā tērpā tu.
Kad no jauna zāle dīgs, / nāks kāds brīnums brīnišķīgs:
Baltās drānās tērpsies tu, / dejos vējš pār kapsētu.[316]

Literatūrkritiķis Manfrēds Helmans Kībera lirikā saskata vācu romantisma, īpaši Heinriha Heines ietekmes, atzīmējot, ka Heine ietekmējis kā Kībera dzejas formu, tā saturu.[317] Tāpat kā Heine, arī Kībers savā dzejā izmantojis folkloras motīvus, radot savdabīgu sintēzi starp folkloru un mīlas liriku, piemēram, dzejolis "Es tevi ieaijāšu pasakā / pasakaini dziļā naktī" (*Ich wieg dich in ein Märchen ein / in märchentiefer Nacht*). Būtiska loma Kībera dzejā arī dzimtenes mīlestībai, kaut gan Rīgu un Platmales muižu Vidzemē, kur aizrit bērnības jaukākās vasaras, Kībers pamet jau ļoti agri, iegriezdamies Latvijā uz īsu brīdi 1918. un 1919. gadā. Bet Kībers ir ne tikai dzejnieks. Viņš ir studējis filozofiju Leipcigā, īpaši aizraujoties ar Šteinera antropozofijas un indiešu filozofijas idejām. Pēc Kībera uzskatiem, pasaule atrodas bezdibeņa malā, viņš pareģo jauna postoša kara sākumu, kas pārvērtīs Eiropu tuksnesī, ja cilvēks nemainīs attieksmi pret sevi un dabu. Nelaimju cēloņus Kībers saskata materiālismā un dabas nepazīšanā. Koncentrējot uzmanību dvēseles pasaulei, atceroties un ievērojot, ka dzīvība uz zemes savstarpēji saistāma nedalāmā vienībā, Kībers sludina harmoniskas cilvēka un dabas attiecības.[318] Un jāatzīmē, ka to viņš dara ne tikai vārdos. Kībers visu mūžu ir veģetārietis un aktīvs vivisekcijas pretinieks, viņa grāmata "Dzīvnieku pulkā" (*Unter Tieren*. I, II, 1912, 1926) Vācijā piedzīvo 150 000 eksemplāru lielu tirāžu un vairākus atkārtotus izdevumus. 1930. gadā

Kībers saņem Pasaules dzīvnieku aizsardzības fonda balvu. Jāatzīmē, ka arī vācbaltiešu literatūras vēsturē viņš iegājis galvenokārt kā iejūtīgu dzīvnieku stāstu un pasaku autors.

Kībers ir viens no mūsdienās visvairāk latviskotajiem vācbaltiešu rakstniekiem. Viņa grāmatas, kas domātas bērniem, ir palikušas nepamanītas kopējā tulkotās literatūras plūsmā. Bet latviešu presē Kībera proza, lirika un dramaturģija, piemēram, mistērija vienā cēlienā "Devītā stundā" Edvarda Vulfa tulkojumā,[319] publicēta jau pirms Otrā pasaules kara. 1943. gadā nāk klajā viņa grāmata "Dzīvnieku pulkā" arī Rīgā. Ar Kībera bērniem domātās literatūras tulkošanu nodarbojas Silvija Brice, bet viņa darbus tulkojusi arī Paulīna Florija Mangule un Dace Lāže. Pēdējos gados izdotas piecas viņa grāmatas: "Mantao, ķēniņš brīnumdaris" (Uguns, 1992), "Mazās Veronikas trīs liesmas. Kāda bērna dvēseles stāsts šaisaulē un viņsaulē" (Vieda, 1995), "Pūķis ar kafijas krūzi" (H. Hiršheits, 2000), "Patentētais krokodils" (H. Hiršheits, 2002), "Ambrozijs Speķums un Marīte Skrubule" (H. Hiršheits, 2003).

Eva Radecka krājumā "Baltijas dzejas pārskats" pārstāvēta ar vienu dzejoli, kurā izskan nojausma par viņas drūmo likteni. Viņa aiziet no dzīves trīsdesmit sešu gadu vecumā un ne savas grāmatas iznākšanu, ne pieminēto publikāciju vairs nepiedzīvo. Viņas brālis **Zigismunds Radeckis**, aktieris, gleznotājs, žurnālists un rakstnieks, lielāko daļu savu darbu un krievu literatūras tulkojumu (Gogolis, Puškins u.c.) publicējis jau Otrā pasaules kara laikā un pēc tam, starp tiem – arī smieklu stāstiņus un anekdošu krājumus. Bergengrīna sastādītajā izlasē publicēts pāris viņa mīlestības un dabas dzejoļu kā apliecinājums dzejnieka izjūtu avotiem, kas allaž tur dvēseli līdzsvarā.

Elizabete Gerke ir viena no retajām Latvijas vācietēm, kas paliek dzimtenē līdz pat repatriācijai 1939. gadā. Pēc studijām Berlīnē viņa atgriežas dzimtajos Talsos un strādā par mūzikas skolotāju. Bez dzejoļiem Gerke sacerējusi arī virkni lugu skolēnu teātrim, un vairākām no tām viņa ir arī mūzikas autore. Vācbaltiešu literatūras vēsturē īpaši augstu novērtēta komponistes Gerkes dzejas muzikāli pievilcīgā forma.[320] Tomēr šķiet, ka muzikalitāte Gerkes dzejā vairāk saistāma ar kārtīgiem ritmiem ierastajās četrrindēs un piecrindēs; reizumis parādās arī kāds sonets un tercīna, kuros autore nejūtas īsti droša. Tematiskā un stilistiskā ziņā Gerkes dzeja šķiet savrupa no vācu modernisma ietekmēm, kaut arī viņa pati atzīst, ka ir lirika, kas sirdij īpaši tuva, piemēram, Rilkem, Georgem, Līlienkronam, Štormam, Minhauzenam, Fēgezakam, Bergengrīnam.[321] Gerke komponē pat kādu Georges dzejoli kā melanholisku valsi.[322]

Pirmā pasaules kara laikā 1916. gadā nāk klajā neliela apjoma dzeju krājums "Mēs baltieši" (*Wir Balten*), un diez vai vācbaltiešu dzejā vēl atradīsies otrs tāds krājums, kurā tik neviltoti un izteiksmīgi pausts prieks par vācu karaspēka ienākšanu Kurzemē un Vidzemē un apliecināta gatavība visiem spēkiem cīnīties par Lielvācijas ideāliem. 20. un 30. gadu dzejā, protams, šī tēma no krājumu lappusēm

pazūd, kaut patriotisku ideju caurstrāvota Gerkes dzeja ir joprojām. Pārsvarā tie ir maigi, izjusti dabas tēlojumi Rīgas Jūrmalā, Tallinā, Kurzemē, protams, arī Talsos. Tomēr Gerkes dzejas interesantāko daļu veido viņas pašas personības atspulgi dvēseles atklāsmes mirkļos – apliecinājums nolemtībai, kas ar laimes jēdzienu nav savienojama, un skaudra vientulības apziņa, ko dažkārt pavada Bībeles alūzijas, dažkārt oriģināli dabas tēli, piemēram: "Manas domas / lidinās kā putni / pār bezgalīgiem ūdeņiem." Vai arī: "Kā tumša kalnu masa milst / tev diena, kad jau krēsla plīvo, / tā priekšā tev – tā tev ir jānodzīvo."[323]

Tieši šāda veida dzeja lasāma arī abās iepriekš minētajās izlasēs – rudens, vasaras noslēgums, vientulīgs koks, nakts ceļinieks, nāve ir daži no dzejoļos izmantotajiem tēliem, arī dzejolis "Priekšpavasars" (*Vorfrühling*), kam tradicionāli vajadzētu paust pirmos atmodas priekus, pārvērties savā pretmetā, un diez vai optimistiskais "Tomēr!" (*Doch!*), kuru Kārlis Krūza laikam taču īsuma dēļ tulkojis kā *Tur!*, dzejoļa noslēgumā spēj dot pretsparu dvēselē ieritinātai skumjajai bezcerības apziņai:

Kļavā, kas tik kaila grauzta,
Slīd kāds bailīgs saules stars.
Kaut vēl salam spēks un spars,
Tas pa bālo kūlu tausta:
Zemes sirds vai pukst vēl kur?
Stindzis viss... Klau... Tur![324]

Vairāku vācu literāro prēmiju laureāte **Ģertrūde Brinkena** pirmos desmit savas dzīves gadus pavadījusi Briņķu muižā Pedvālē un, pateicoties tagadējā muižas īpašnieka Ojāra Feldberga, kā arī Tukuma muzeja pētnieces Intas Dišleres un tulkotāja Valda Bisenieka rūpēm, šobrīd ir viena no labāk zināmajām vācbaltiešu dzejniecēm. Viņas dzejolis "Brink-Pedvāle" ir iekalts arī piemiņas akmenī aiz bijušās muižas ēkas.

Kaut pati Ģertrūde Brinkena pēc kāzām ar filozofijas profesoru Valteru Šmīdu-Kovarciku no Latvijas pavisam aizbrauc jau 1925. gadā, saiknes ar Kurzemi un Tukumu viņas ģimene saglabā visa mūža garumā. Nespēdamas pārdzīvot ilgas pēc dzimtenes, par palikšanu Tukumā izšķiras viņas māsa Margarēte Tranzē-Rozeneka un māsasmeita Aliksa, kuras abas arī apglabātas Tukuma vācu kapos. Ar gleznotāja Anša Artuma un viņa sievas gādību sarakste un neliela palīdzība ģimenei Kurzemē saglabājas visu padomju laiku un, šķiet, padara dzimtenes ilgas par vienu no Ģertrūdes Brinkenas dzejas galvenajām tēmām visā mūža garumā. Viņas dzimtajai Kurzemei veltītā lirika ir viens no spilgtākajiem paraugiem vācbaltiešu emigrācijas literatūras kopainā. Tā ir oriģināla tēlu izvēles un izjūtas ziņā, piesātināta, nopietna, sāpju caurausta un dziļa, ne velti Brinkena bieži izvēlas sinekdohas *sirds, galva, acis, rokas;* personificē dvēselei tuvos dārza, ielas, istabas, mājas nostūrus: "Kad zvanu pogu es piespiežu, / man liekas, ka sirdi es zvanu; snauž Jelgava kā

cīruļperēklis, / plašs rudzulauks to ieaijājis dusā, / tik saudzīgi pie sirds sev piespiedis; un sapņo guļamistabas logs, / plaši atvērts tas zvaigžņu smaidiem." Īpašu noskaņu dzejā izraisa Dieva netveramā klātbūtne. Brinkena ir reliģioza, taču dzimtenei veltītajā dzejā Dievam ir īpaša – sarga, spārna, pat siltas azotes nozīme: "Es iztēlojos, ka es mājās esmu... / jā, mājās... it kā Dieva azotē; Dievs iet vakara apgaitā / un apņem šo zemi ar savām rokām; Lai kur klīdusi es pasaulē / garām draugiem, kas man ceļā māja, / Dieva gaišais tēls vēl nebālē / manā Pedvālē, Brink-Pedvālē, kad caur istabām viņš zvaigžņots gāja."[325]

1977. gadā nāk klajā Brinkenas romāns "Nogrimusī zeme", kas kopā ar Zigfrīda Fēgezaka prozu vērtējams kā viena no nozīmīgākajām laikmeta liecībām par vācbaltiešu kopienas likteņiem 20. gadsimta pirmās puses vēsturisko notikumu virpuļos. Romāna fragmenti latviešu valodā publicēti vairākos laikraksta "Neatkarīgās Tukuma Ziņas" 2000. gada numuros – tas ir skats no *otras* puses, kas ļauj ja ne simpatizēt un līdzi just, tad vismaz uzzināt un izprast.

Līdzīgi Helēnai Engelhardei, augstu vērtējumu savai dzejai, lokālos vācbaltiešu literatūras ūdeņos irdamās, Brinkena gūst samērā agri, piemēram, "spēcīgākais lirikas talants; kuršu ainava un dzīvesveids nekad vēl nav bijis ietērpts tik cēlā liriskā zeltā kā Brinkenas dzejoļos"[326]. Iespējams, tas tāpēc, ka patiešām Brinkenas dzejā vairāk nekā citu viņas laikabiedru darbos dzimtenes tēma – Kurzeme, tās liktenis un varoņi atspoguļo visiem vācbaltiešiem kopīgas un būtiskas problēmas, notikumus un izjūtas. Periodā pēc Otrā pasaules kara tieši ar zaudētās dzimtenes tēmu Brinkenas dzeja iegūst popularitāti arī plašākā – visas vācu 20. gadsimta dzejas kopainā.

Brinkena lirikā risina arī latviešu un vācbaltiešu sarežģītās attiecības, piemēram, "Sonetu vainagā Dzimtenei" (*Sonettenkranz meiner Heimat gewidmet,* 1940) viņa raksta: "Smacīgās būdās iespiedās rīta blāzma / un izrāva dienai panīkušo zemniecību," – uzsvērdama, ka atbrīvošana no dzimtbūšanas ir dižciltīgās vācu muižniecības nopelns.[327] Vācu literatūrpētnieks Luiss Helbigs, analizējot viņas romānu "Nemirstīgie meži" (*Unsterbliche Wälder,* 1941) un dzejas izlasi "Plūdmaiņas un izskaņa" (*Gezeiten und Ausklang,* 1981), kas publicēta rakstnieces simtgadē, šai ziņā Brinkenu vērtē īpaši augstu.[328] No vienas puses, Helbigam ir taisnība. Un, ja vien Brinkena piederētu 18. gadsimta domātājiem, viņa būtu cienīga Merķeļa, Jannava vai vismaz Snella idejiskā līdzgaitniece. Diemžēl ne soli tālāk. Latviešu un vācu attiecībās Brinkenas darbos viscaur saglabājas vācbaltiešu garam raksturīgā pašcieņas pilnā, tēvišķīgi mātišķā attieksme – kā pret bērniem, kuri vadājami aiz rokas un no kuriem gaidāma pateicība par atbalstu un izglītošanu. Vācu karaspēka ienākšana Kurzemē Brinkenas darbos atbalsojas tikpat priecīgi un pacilāti kā Gerkes dzejā. Un, kad Pirmā pasaules kara laikā iezīmējas lūzums, rakstnieces tēlojumos aizvien biežāk iezogas sāpes, skumjas un neizpratne. Brinkena nekad neiemācās latviešu valodu, kaut arī viņa ir Sarkanā Krusta māsa Tukumā. 1923. gadā latviešu

valodas nezināšana kļūst par iemeslu viņas atlaišanai no darba, kas bija nodrošinājis ne tikai iztiku, bet sagādājis arī prieku. "Šovinisms Latvijā izdomāja arvien jaunas prasības, lai liktu manīt vācu augstākajai klasei savu varu," rakstniece komentē šo notikumu.[329] Viņa arī neizrāda nekādu interesi par latviešu kultūru, palikdama salta savas kārtas apziņā, pilnīgs pretstats šai ziņā rosīgajai laikabiedrei Elfrīdai Ekartei-Skalbergai.

Vēl divi būtiski Brinkenas lirikas motīvi ir bērnības atmiņas un pārdomu dzeja bērniem, kā arī dzīves kā nemitīgas cīņas apliecinājums. Dzejniece pati atzīst: "Es paliku dzejā, stāstos un lugās jau jaunībā izraudzītajām sev svarīgajām tēmām uzticīga. Tās visas sakņojas pārliecībā, ka mēs tumsas priekšā, kas sedz visu dzīvi, nedrīkstam aizvērt acis. Tas ir katra cilvēka – pāri visam katra dzejnieka uzdevums vismaz mēģināt tumsu kaut mazliet kliedēt tik tālu, cik tas saskan ar iespējām."[330] Tumsa un ar to saistītie tēli figurē gan Brinkenas grāmatu nosaukumos (pirmais dzejoļu krājums "Kas tumsas nepazīst" (*Wer nicht das Dunkel kennt,* 1911), arī grāmata "Balss tumsā" *(Stimme im Dunkel*, 1949), bet romāns "Naktis" (*Nächte*, 1981) noslēdz Brinkenas literāro darbību), gan atsevišķos dzejoļos un vārsmās. Jau pirmā dzejoļu krājuma moto – citāts no Hermaņa Heses dzejas – norāda ne gluži uz pesimistisku, taču rūpēm, sirdēstiem, sāpēm un dziļiem pārdzīvojumiem allaž pakļautu dzejnieces dvēseli, kurai vientulība ir mūžīga pavadone. Šāda pasaules uztvere izriet no dzejnieces dzīves pieredzes, un simboliski var teikt, ka Brinkenas dzīve, kā tas arī izskan viņas "Kuģinieka dziesmā" (*Schifferlied*[331]), ir kuģojums tumsā. Cauri 20. gadsimta pirmās puses postam Kurzemē vēsturisko notikumu griežos, kad, drebot par savu un tuvinieku likteni, ģimeni sasniedz arvien jaunas ziņas par radu un draugu spīdzināšanu un nogalināšanu vai kad, cīnoties ar trūkumu, Brinkenai – dižciltīgas dzimtas atvasei – nākas strādāt par ateju tīrītāju un pazemojošā kārtā meklēt uzpircējus ģimenes mēbelēm. Savukārt pēc Otrā pasaules kara, kad Vācijā dzīve šķietami nostabilizējas, tumsa kā pasaules izjūta saglabājas, domājot par postā nonākušajām radiniecēm padomju Latvijā. Allaž glabāta dziļi dvēselē, tā ir kā nolemtības simbols, domājot par dzīves ceļu vispār.

Brinkena raksta arī balādes, tā, piemēram, Bergengrīna antoloģijā viņa pārstāvēta ar nacionālpatriotisko veltījumu baronam Hansam Manteifelim – Pirmajā pasaules karā kritušajam landesvēra vienību vadītājam un Kārļa Ulmaņa valdības atbalstītājam Liepājā. Tas ir majestātisks, rimts, rāms un cēls sacerējums, kurā varoņa nāve padarīta par augšāmcelšanās simbolu spēku saliedēšanai un pārliecībai par uzvaru. Balādes žanrā Brinkenu dēvē par Agneses Mīgeles gara radinieci.[332] Ar Kēnigsbergā dzimušo, bet Otrā pasaules kara griežos savu dzimteni zaudējušo Austrumprūsijas rakstnieci Brinkenu vieno arī profesijas izvēle – arī Mīgele ir medicīnas māsa. Viņu lirika apliecina mīlestību dzimtenei: tāpat kā Brinkena, Mīgele ir konkrēta, viņai ir daudz veltījuma dzejoļu, arī Baltijas jūrai, tās krastā snaudošajiem mazajiem ciematiņiem un to iedzīvotājiem, piemēram, "Māte Austrumprūsija"

(*Mutter Ostpreußen*), "Nidas sievietes" (*Die Frauen von Nidden*), "Kranca" (*Cranz*), tāpat kā Brinkenas, arī Mīgeles stāstos daudz autobiogrāfisku motīvu.

Brinkenas lirika atklāj ne tikai labas kultūras vēstures zināšanas, bet arī orientēšanos Eiropas jaunākās literatūras tendencēs. Tomēr viņa paliek uzticīga vienkāršam stilam, ne simbolisma, ne dekadences, ne jūgendstila vilinošajās pēdās nestaigājot. Viens, manuprāt, spilgts piemērs. 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma mākslā Tristāna un Izoldes mīlestības stāsts ir viena no populārākajām tēmām. "Kā Vāgners bija dekadentu mīļākais komponists, tā *Tristāns* – viņu mīļākā opera,"[333] analizējot angļu, vācu, itāļu un franču dekadentu aizraušanos ar mīlestības un nāves (*Liebestod*) tēmu, atzīst literatūrpētnieks Ervīns Kopens. Šīs tēmas risinājums atbalso Platona "Dzīrēs" ietverto ideju par debesu Afrodīti (t.s. platonisko, garīgi dievišķo mīlestību) un vulgāro Afrodīti. Pēdējās spilgts piemērs ir mīlestība un nāve, kas saistīta ar fizisku kaislību, arī staiguļu sniegto baudu, kādu atradīsim Bodlēra dzejā, latviešiem – atbalsotu atsevišķos Virzas un Fallija dzejoļos. Platoniskā – garīgā mīlestības un nāves tēma, kas tomēr nepaiet garām mīlas dzēriena rosinātai fiziskai kaislībai, risināta Vāgnera operā "Tristāns un Izolde". Latviešu literatūrā līdz kvintesencei, izslēdzot jebkādu miesisku dziņu, to novedis Jānis Poruks "Pērļu zvejniekā" (1894)[334].

Brinkenas dzejoļu cikls "Tristāna sāgas dziesmas" (*Lieder zur Tristan-Sage*, 1927[335]) sastāv no astoņām romantiskām mīlestības dziesmām – par attālumu, kas šķir, par jūtu līkločiem, par nespēju aizmirst, par aizraušanos un greizsirdību un par nāvi kā iespēju būt kopā un dzēst dzīves nogurumu. Brinkenas dzejā, protams, ir lūpas, kaislība, zelta mati, uguns un asaras, tomēr tā tek rimti un rāmi ķeltu leģendas sliedēs. Ne vēsts no kāpinātas garīgas kaislības. Dziesmām Brinkenas tekstus tuvina vijīgais ritms un atkārtojuma figūras.

Brinkenas lirika ir sievietes, mātes, dzejnieces pārdzīvojumu atklāsme – mīlestība, tās zudums, bērni, sāpes, prieki, laime, ticība, nāve virknējas skaidros, vienkāršos un ritmiskos pantos un, šķiet, tieši ar to piesaista lasītājus un ļauj ieraudzīt sevi un savas dzīves problēmas kā spogulī. Viņas darbos ir daudz dabas tēlu – vējš, saule, mēness, putni, zvaigznes, ziedi, gadalaiku maiņa. Šī vienkāršība ir arī dzejnieces vājais punkts, tā dažkārt darbiem piešķir nevajadzīgi didaktisku nokrāsu. 20. gadsimta sākumā, kad vācbaltiešu lirika ienāk vācu modernās literatūras telpā, Brinkenas dzeja, izņemot dziļi izjusto un skumju pilno zaudētās dzimtenes tēmu, šķiet kā tēvijā palicis stabilās vērtībās un auglīgā augsnē laika pārbaudi izturējis kultivēts zieds, kas noder katrai vajadzībai un allaž ir pa rokai, bet tam tomēr pietrūkst oriģinalitātes, lai tūlīt pamanītu starp simtiem citu.

30. gadu dzeja. Politikā, kā zināms, šo laiku raksturo pāreja uz autoritāriem režīmiem, ko Vācijā iezīmē 1933. gada Ādolfa Hitlera apvērsums, Latvijā – 1934. gada 15. maija apvērsums. Šiem notikumiem ir būtiska nozīme arī literārās ainas izpratnē – pirmais nostiprina nācijas vienotības apziņu un pašlepnumu, arī tajos

cilvēkos, kam principiāli svešas nacisma idejas, otrais liek sasparoties un stiprināties, saliedējoties ap vācbaltiešu kopienas pastāvēšanas un attīstības ideju. Vērtējot 30. gadu dzeju, ir jāņem vērā abi aspekti. Šajā laikā iznāk divas nelielas dzejas izlases: "Noskan sauciens pār zemi" (*Geht ein Ruf übers Land,* 1934) un "Jaunā baltiešu dzeja" (*Neue Baltische Dichtung,* 1935). Tās publicētas jau pēc apvērsumiem, vācu tautas vienotības ideja tajās radusi nopietnu atbalsi.

Vācbaltiešu dzejā parādās jauna paaudze un līdz ar to arī nacionālsociālisma ideju pirmie asni. Tie pagaidām vēl ietērpti alegoriskos tēlos un paliek pie aicinājuma mosties un vienoties. Dzejā ar pirmo krājumu sevi spilgti piesaka talantīgais publicists Lekss Šloss – "Tālie ceļi" (*Weite Wege*) nāk klajā 1933. gadā – un neapšaubāmi ekspresionistu dzejas skolā gājušais Valters Poge – viņa dzeju krājums "Ikdiena atļaujas..." (*Alltag beehrt sich...*) izdots tajā pašā gadā. Bez tam vācbaltiešu lirikā ienāk vesels pulks dzejnieču, kas laikam gan, ierautas laikmeta notikumos, turpmāk ar literatūru vairs nenodarbojas – tikai dažām vēlāk iznāk pa grāmatai, un diemžēl pēc 1939. gada notikumiem ziņu par viņām ir maz. Tā, piemēram, ļoti savdabīgā Lotija Burharde-Nauka 1932. gadā publicē stāstu "Trūde Šēnhauza un viņas mīlestība. Baltijas dzīvesstāsts" (*Trude Schoenhaus und ihre Liebe. Lebensgeschichte aus dem Baltenlande*), pēc dažiem gadiem arī dzejas un prozas krājumu un pāris lugu. Diemžēl par viņas gaitām pēc pārcelšanās uz Vāciju ziņu vispār nav. Bez Lotijas Burhardes-Naukas no vācbaltiešu literatūras vēstures "pazudušas" arī citas 30. gados publicējušās dzejnieces: Ada Šolca, Herta Hartmane, Marga Velcere, Margarete Helda, Irēne Fišere, Alise Šēfere, Estele Vilona, Elizabete Vārta-Detlofa.

Dzejā joprojām ir aktuāls mīlestības apliecinājums Baltijai, un 30. gados, kad pieaug patriotiskās noskaņas, bieži vien šāda veida dzeja krājumus ievada un noslēdz. Kopumā Baltijai tipisko dabas tēlu apdziedājumā nekādu sevišķu izmaiņu nav – dzimtenes mīlestību stiprina priedes, jūra un meži. Iepriekšējos gadu desmitos dzejā tik bieži izmantoto vācu bruņinieka tēlu kā cildenības un varonības simbolu cauri gadsimtiem – cīņās pret pagāniem, krieviem, zviedriem un poļiem, par savu tautu un Baltijas zemi – nomaina sējējs kā jauna spēka, ticības, cerību un laiku maiņas simbols. Joprojām atsevišķu dzejnieku darbos jūtams jūgendstila, impresionisma, simbolisma un neobaroka iespaids, no jauna dzejas kopainā ienāk ekspresionisms, arī naksnīgās pilsētas tēls, kas Eiropas modernisma lirikā jau pazīstams līdz ar Verharna, Brjusova un Bloka daiļradi. Dzejas dominējošās noskaņas ir skumjas, tās jūtamas arī dabas tēlos – rudens, salnas, miglas motīvi, iespējams, tie saistīti ar Pirmā pasaules kara atbalsīm un pārdomām par savas tautas likteni pēdējo gadu desmitu notikumos.

1934. gadā nāk klajā ar Herdera institūta profesora Petersena gādību sakārtota jauno baltiešu dzejas izlase **"Noskan sauciens pār zemi"**. Tās parādīšanās ir īpaši nozīmīga – pirmkārt, kā apliecinājums vācbaltiešu dzejas eksistencei vispār (pēc

1920. gada krietns skaits Baltijas vācu inteliģences izceļo) un, otrkārt, arī kā aplieciņājums nākotnei – tā ir vācbaltiešu visjaunākās paaudzes dzejnieku parāde. Desmit rakstītāji ir dzimuši gadsimtu mijā, krājuma iznākšanas brīdī, iespējams, visjaunākajam no tā autoriem – Valteram Pogem ir tikai divdesmit viens gads.

Laikmeta politiskajām vēsmām grāmatā ir būtiska nozīme. Un te nāk prātā Rainis. 20. gados viņš tulko jaunos vācu dzejniekus, strādādams pie krājuma "Cilvēks – brālis", kas gan paliek tikai ieceres līmenī. 1922. gada jūlijā Rainis raksta: "Aicina uz sacelšanos, vecā ārdīšanu, lai rastos jauns; uz jaunatnes saslēgšanos kopībai, ne individuālai, bet kopīgai brālībai."[336] Arī šajā krājumā izskan ja ne gluži aicinājums sacelties, tad pielikt punktu bijušajam, meklēt jaunus ceļus tālākai darbībai un saslēgt rindas ciešāk. Ekspresīvajos Leksa Šlosa, Arveda Krēgera, Valtera Poges dzejoļos dominē tādi vārdi kā *tauta, spēks, cīņa, pasaules pulss, strādnieku rokas, dūres*. Šāda veida dzejas valoda ir samērā nabadzīga, toties ļoti daudz atkārtojuma figūru. Salīdzinājumam fragments no krājuma ievaddzejoļa – Leksa Šlosa "Mēs esam viena miesa ar tevi, mana tauta" (*Wir sind ein Leib mein Volk mit dir*):

Tauta nav laiks,
Tauta nav telpa,
Tauta nav diena,
Tauta ir elpa,
Tauta ir miesa, kurā plūst
Svēta straume, kurā jāiekūst.[337]

Pēdējais dzejolis – Valtera Poges "Jaunatne" (*Jugend*):

Mēs jaunatne esam!
Mēs esam kā straume,
Kas brāzdama ceļu lauž,
Ko pati sev sprauž,
Mums sprostu nav![338]

Laikmets dara uzmanīgu. 1946. gadā filologs Viktors Klemperers pārdomās par Trešās impērijas valodu raksta: "Nē, ne atsevišķas runas, ne raksti vai skrejlapas, ne arī plakāti vai karogi paliekošu iespaidu neatstāja, to nepanāca nekas tāds, kas domās vai jūtās būtu aptverams apzināti. Nacisms iesūcās pūļa miesā un asinīs ar atsevišķiem vārdiem, izteicieniem, teikuma formām, ko tas uzspieda miljonos atkārtojumu un kas tika pārņemts mehāniski un neapzināti."[339] Un turpat tālāk atzīmē, ka valodas vienkāršību un skanīgumu noteica tirgus laukuma aģitators, kam bija jāprot dzejoli deklamēt jeb – precīzāk – izkliegt.[340] Arī vācu literatūrzinātnieks Klauss Altmaijers konstatē, ka ekspresionistu dzejā paustās ilgas pēc sabiedrības atjaunošanās "vēlāk bieži vien noveda pie tuvības ar nacionālsociālistu idejām"[341]. Kā Šlosa, tā Poges dzejoļu kontekstā par nacisma idejām spriest vēl pāragri, tomēr dzejoļu stilistika, kā arī izteiktie aicinājumi tautai vienoties un stiprināties vedina

domāt par nostāšanos uz nacionālsociālisma takas. Starp citu, ne Šlosam, ne Pogem nav svešas ekspresionisma idejas vispār, tomēr jāatzīst, ka šāda veida panti dzejnieku 30. gadu pirmās puses lirikas kopainā ir vēl reta parādība, un neviļus jādomā, vai to sacerēšana nav bijusi krājuma sastādītāja rosināta. Bet – atgriežoties pie Šlosa vēlreiz –, gadiem ejot, viņa tuvība nacionālsociālismam tikai pieaug. Otrā pasaules kara gadus viņš pavada Rīgā un sakārto "Baltijas kalendāru" (*Ostland Kalender*, 1941–1942), un tajā publicēto rakstu saturs, kā arī paša Šlosa atklāsmes par to liecina jau nepārprotami. Fragments no ievadvārdiem 1941. gada kalendāram: "..mūsu Baltiju piepildīt ar spēkpilnu vācisku dzīvi, to veidot un stiprināt nacionālsociālistiskas Lielvācijas garā, kuras dzīve pēc kara negaisiem uzplauks varena, skaista un neiekarojama."[342]

Lai arī 1934. gada krājumā "Noskan sauciens pār zemi" publicētā dzeja tautu uzrunā un, piemēram, Arveda Krēgera darbā aicina atcerēties savas tiesības, tomēr uz cīņu vai dumpi tā vēl nemudina. Pat kādā Poges dzejolī ar izteiksmīgu nosaukumu "Marša dziesma" (*Marschlied*), jaunatnes soļiem aizdunot pāri pasaulei, negaidīti romantiski noslēgumā uz to visu noskatās kāda zvaigzne no mūžības. Tādējādi krājumu tikpat labi iespējams interpretēt arī kā jaunībai raksturīgu vēlēšanos sadoties rokās kopīgu mērķu piepildījumam. *Sauciens pāri zemei* it kā paliek pusceļā, kaut gan lasītājs, kas pārzina laikmeta vēsmas, zemtekstā nojauš, par ko ir runa. Jāatzīst, ka zemtekstu meklējumiem nododas arī literatūras kritika. Krājums ir pamanīts un kopumā vērtēts atzinīgi, taču recenziju autori gluži vai sanāk naidā, pārspriežot, uz ko īsti attiecas virsraksts. Hanss Rimša atzīst, ka grāmata ir mākslinieciski nevienāda, tajā daudz lielisku publikāciju, bet viņš iebilst pret Krēgera un Poges tukšajiem deklaratīvajiem pantiem un norāda, ka tādēļ nekāds pārliecinošais sauciens pār zemi neiznāk.[343] Savukārt Štrauss uzskata, ka sauciens attiecas uz jaunajiem dzejniekiem pašiem un tieši Poges un Krēgera panti krājumā ir vieni no labākajiem.[344] Nesasakaņām pieliek punktu krājuma sastādītājs Petersens, Ezopa valodā skaidrodams, ka nosaukumā ierunājas laikmeta balss – jaunie dzejnieki ir tam gatavi, dzeju grāmata ir solījums nākotnei. Petersena viedokli lasot, šķiet, ka tas palicis tādā pašā pusceļā kā dzejnieku aicinājumi, tā arī netop skaidrs, ko tad īsti jaunie sola nākotnei un kam viņi ir gatavi.[345] Recenzenti atzīmē arī Baltijai raksturīgo dabas tēlu un vēstures notikumu atbalsis, kā arī konstatē Georges, Rilkes, Līlienkrona u.c. dzejas ietekmi, aicinot dzejniekus būt patstāvīgiem.

Kādi izskatās jaunie vācbaltiešu dzejnieki un viņu darbi kopumā? Pirmkārt, ir mainījusies attieksme pret savu dzimteni. Heincs Dīverge atzīst, ka dziļi izjusta dzimtenes mīlestība ir pats galvenais šī krājuma motīvs un arī tā kvalitātes rādītājs.[346] Tomēr, kaut arī vācbaltiešu dzejai raksturīgie tēli daudzviet saglabājušies, praktiski pazudis sentimentālais patoss. Tālas atbalss veidā tas vēl parādās vienīgi kādā Hansa Namnieka dzejolī. 30. gadu jaunie rakstītāji atklāj savu attieksmi pret pagātni, piemēram, dzejnieks ar vēsturnieka aicinājumu Arveds Krēgers atzīst: "Mēs bijām

aizsprosts, mēs bijām zemes asins."[347] Viņi ir uzņēmības pilni pastāvēt arī turpmāk. Atbalsts un izaugsme meklējama stiprās dzimtas tradīcijās – spēks tiek iezīsts kopā ar mātes pienu, pieredze, godīgums un pastāvība ir tēva dots un pārmantots, kā to apliecina Artūra Ferdinanda Malca lirika.

Bet ir arī dzeja, kas pauž gluži pretējas noskaņas, tā, piemēram, jau iepriekš minētais Valters Poge kādā citā dzejolī konstatē, ka daudz kas mainījies, nav vairs agrākās mājas sajūtas – "Es eju – / noguris – kluss, / kā es atnācu. Skanēdamas aiz manas muguras / aizkrīt kādas durvis –"[348]. Vārds *müde* (noguris, apnicis, piekusis) dzimtenes izjūtas raksturošanai šajā laikā lietots samērā bieži. Arī Haralds Torps, piemēram, raksta – "putekļaini ļaudis [..] gaida noguruši pēdējo vakara vilcienu [..]. Vienkārša vācu dziesma izskan naktī [..] kā tuvi radi jaunie cilvēki piepeši kļūst."[349] Nogurums, šķiet, vācbaltiešu dzejā savijies ar apnikumu un bezcerību sava bijušā stāvokļa un, protams, mantisko tiesību atjaunošanā.

Otrkārt, "Noskan sauciens pār zemi" kopumā ir ļoti personisks, pārdomu bagāts, rezignatīvs krājums, kuru pavada sevī vērsts skatiens. Diezgan precīzi tā kopnoskaņu raksturojis Štrauss: "Valdošs klusums, atsacīšanās, iegrimšana sevī. Jaunie dzejnieki aiziet no pasaules, kurai viņi faktiski pieder, bet iespējams arī, ka šī sagurusī dziļā nopietnība ir mūsu baltiešu kopienai raksturīga vispār."[350]

Krājumā ļoti svarīga ir nāves un likteņa mistērija – ap šo jautājumu vairāk vai mazāk alegoriski cirkulē turpat vai visu dzejnieku pārdomas, sabalsojoties ar gadsimta sākuma vācu dzejai raksturīgajām iezīmēm; tieši šī motīva risinājumā jo spilgti atklājas katra dzejnieka individualitāte, talanta spēks un arī dvēseles dziļums.

Romantisma iezīmes saskatāmas Adas Šolcas dzejā, Rilkes un Georges lirika, šķiet, ietekmējusi Leksu Šlosu un Haraldu Torpu. Dabas dzejā, piemēram, Hansa Namnieka pantos jaušamas atskaņas no impresionisma, Artūra Ferdinanda Malca lirikā – dekadences un jūgendstila ietekme, un sevi piesaka ekspresionisms: uz Stefana Georges tēlainības un izteiksmes paņēmieniem balstīdamies, savu ārdošo pasaules ainu piedāvā Lekss Šloss, un ekspresionisma iezīmes ir arī Valtera Poges lirikā.

Jaunumi ienāk arī dzejas formā – jauno vācbaltiešu 30. gadu lirikā triumfa gājienu svin brīvā dzeja, kaut arī atradīsim aleksandriešos sacerētu Arveda Krēgera dzejoli, Hansa Namnieka un Artūra Ferdinanda Malca sonetus un joprojām kārtīgi atskaņotus četrrindu, piecrindu un sešrindu pantus. Katrs jaunais autors pārstāvēts ar pieciem dzejoļiem, kas pirmajam iespaidam varētu būt pietiekami.

Visvairāk slavētais un pats populārākais viņu vidū neapšaubāmi ir žurnālists un dzejnieks **Lekss Šloss.** Viņa vārds tiek daudzināts 30. gadu presē: "bez šaubām, spēcīgs lirisks talants"[351], "Šloss skata pasauli ar gleznotāja acīm"[352], "apdāvināts ar retu formas izjūtu"[353]; tomēr pēc Otrā pasaules kara dzejnieks šķiet jau pilnīgi aizmirsts. Viņš mirst 1946. gadā četrdesmit viena gada vecumā, un "Tālie ceļi" tā arī paliek viņa vienīgais dzejas krājums. Šlosa talants uzplaukst 30. gadu vidū un otrajā pusē, laikā, kas ir nozīmīgu politisku notikumu pilns, un Šloss kļūst par

aktīvu līdzdalībnieku. Šī laikmeta atbalsis jūtamas gan viņa literāro vakaru pārstāstos avīzēs, gan arī apcerējumā par dzejnieku Stefanu Georgi.[354]

Literatūrkritiķi Šlosa lirikā saskata Stefana Georges un Rainera Marijas Rilkes ietekmes.[355] Georges dzejai Šlosu tuvina interese par dzejas teksta skanīgumu. Tomēr jāatzīmē, ka viņi abi izvēlas atšķirīgus meklējumu ceļus. Šloss par Georgi raksta: "Jaunais George meklē īpašu formu, un viņš to atrod neparastajā, viņš cīnās par jaunu svētu valodu."[356] Ar "jaunas svētas valodas" meklējumiem saistāma arī Georges interese par ritmu, kas atspoguļojas ne tikai viņa dzejas tekstā, bet – kā to atzīmējuši laikabiedri – īpašā izpildījuma manierē, lasījuma veidā. Tieši šī iezīme, kuras saknes aizved līdz antīkajai kultūrai (pieminot kaut vai lirikas un liras savstarpējās saiknes cilmi), kas, kā zināms, bija viens no Georges pulciņa iedvesmas avotiem, kļūst par modes lietu un inficē jaunos dzejniekus, piemēram, Krievijā. Georges īpašo dzejas lasījuma manieri spilgti raksturojis vācbaltietis Johans Ginters, apgalvodams, ka teksta lasījums bieži vien pavēris gluži negaidītas interpretācijas iespējas: "Georges priekšlasījuma tehnika: lēna, bezkaislīga, dažreiz gandrīz psalmveidīga rečitācija, kas tā saucamo dzejoļa jēgu atstāja neievērotu un tikpat maz glaimīgi pievērsās īpašības vārdu nozīmei. Katrs burts, katrs patskanis, katra zilbe, katrs vārds uzsvara ziņā bija vienlīdz svarīgs, labākajā gadījumā atskaņas tika viegli uzsvērtas, un panta beigas klāja neliela pauze, turklāt pārnesumi stūrgalvīgi palika neuzsvērti."[357]

Dzejas un dziesmas tuvību, kā zināms, uzsvēris arī Rilke, viņa darbos itin tieši ienāk mūzikas instrumenti, dažāda veida dziedāšana, svilpošana, klusuma balss utt. Šloss izmanto tradicionālus un pasaules literatūras praksē labi pazīstamus paņēmienus, kas gan viņa izpildījumā sasniedz galvu reibinošus augstumus un brīžam atgādina arī klasicisma spožo auklējumu labākos paraugus. Te latviešu literatūras brīvi pieejamo kontekstu labad mazs piemērs no tikpat kā aizmirstā Baltijas literatūrteorētiķa Dundagas mācītāja Johana Višmaņa dzejoļa, kas publicēts viņa poētikā "Nevācu Opics" (*Der Unteutsche Opitz*, 1697):

> Atkāpies, badītājs,
> Dievs ir mans radītājs,
> glābējs un vadītājs.
> To lūdzos vienīgi,
> tam sūdzos cienīgi,
> tas dos man lēnīgi.
> Kas cienīgi vienīgi Dieviņa lūgs,
> tam laimes in saimes, in maizes netrūks.[358]

Protams, varam pasmaidīt un apgalvot, ka atskaņu lietojums te pašmērķīgs; bet vai tāds brīžam nav arī Šlosa dzejā, piemēram: "*Allein allein / Allein allein / Vier Verse sind ein Reim allein. Daheim daheim / Daheim daheim / Vier Verse sind allein ein Reim*" (Tikai tikai / tikai tikai / Četras rindas ir viens dzejolītis. Mājās

mājās / Mājās mājās tikai četras rindas vien ir dzejolītis) [359]; no otras puses – īpaši nepakavējoties pie katras atskaņu grupas jēdzieniskās slodzes, jāatzīst, ka tas ir interesanti un piešķir tekstam izteiksmīgumu. Šloss atskaņu, aliterāciju, asonanšu, atkārtojumu lietojumā kļuvis par īstu meistaru, un viens otrs krājumā "Tālie ceļi" publicētais dzejolis atstāj gluži žilbinošu iespaidu:

In deinem Duft bin ich versunken
Ertrunken tief im wunderbaren Leben
Und möchte heben seligtrunken
Mich über Wolken über Wolken schweben
Und beben über sehnsüchtigen Meeren
Und leeren aller Becher volle Schalen
Und zahlen dann mit Liedern götterhehren
Und Blut aus meiner Wunden Feuermalen
In Schalen prahlen Weine seine weiße
Ich gleiße wie verklärt vom innern Lohen
Mit einem frohen Siegesjubeln reiße
Ich Kronen auf mein Haupt der Göttlich-Hohen
Im lohen Sturm verzückt versunken
Ertrunken tief in deines Blutes Beben
Umschweben meine Himmel träumetrunken
Und tagumtanzt mich wie im höhern Leben.

(Tavā smaržā es esmu iegrimis / nolaidies dziļi brīnišķā dzīvē/ vēlētos celties svētlaimē apskurbis / pāri mākoņiem mākoņiem lidot. Un trīsuļot pāri alkainām jūrām / tukšot kausus un pārpilnos traukus / maksāt ar dziesmām tad cēlajām dievišķām / asinīm savām no ugunsbrūcēm. Kausos dižojas baltais vīns / Iekšēju liesmu apskaidrots mirdzu / Ar priecīgām uzvaras gavilēm uzrauju strauji / Kroni uz galvas sev dievišķi cēlo. Versmainā vētrā jūsmīgi iegrimis / Ieslīcis tavu asiņu trīsās / Manas debesis apkārt man lidinās / Sapņos grimušam dienas dejotam viegli kā dievišķā dzīvē.)[360]

Tā ir mīlestība, kaislība, dievišķa dzirksts, eiforisks skurbums, spēks, kas ceļ pāri mākoņiem un liek nolaisties līdz dziņu tumšākajiem bezdibeņiem. Ceļu no "iegrimšanas tavā smaržā" (*in deinem Duft bin ich versunken*) un "tavām asiņu trīsām" (*deines Blutes Beben*) līdz "iekšēju liesmu apskaidrībai" (*verklärt vom innern Lohen*) un tālāk – "dievišķi cēlajām dziesmām" (*mit Liedern götterhehren*) un gariem dievību tempļos Šloss veic viegli, izmantodams atskaņu virknes, divkāršojumus, anaforas un saikļa figūras, kas mijas un pāriet viena otrā, piemēram, *Mich* ***über*** *Wolken* ***über*** *Wolken schweben* ***und*** *beben* ***über*** *sehnsüchtigen Meeren* ***und*** *leeren aller Becher volle Schalen* ***und*** *zahlen*... Valdis Bisenieks, kaut aicināts, šo dzejoli atstājis netulkotu. Un tas ir saprotams. Priekšstatu par tā savādo skanisko un ritmisko spēku iespējams iegūt arī vācu valodas nepratējam.

Dzejolī, kura saturs izsakāms pāris vārdos – kaisles, skurbuma atklāsme, tā pievilkšanas spēks slēpjas ritma un skaņu pasaulē, kas rada šūpošanās, viegluma un dzīves kā nepārtrauktas lieglaimes ilūziju. No erotiskas kaislības raisīta impulsa izaudzis garīgs pārdzīvojums, un kādā brīdī pat šķiet, ka cilvēkā triumfē tie abi. Cilvēka un dabas, cilvēka un kosma vienības meklējumi ir arī viens no Georges un viņa loka literātu saistošajiem jautājumiem, domājot par jaunas estetizētas pasaules radīšanu kā pretstatu materiālajai ikdienas kultūrai. Dzejnieku interese par noslēpumaino un dievišķo nav noliedzama. Vēlme apvienot dabas pasauli, kurā neiztikt bez erotiskiem impulsiem, un iracionālo, dzejnieka fantāzijas uzburto pasauli atrodama arī Šlosa dzejā. Kā atzīmē vācu literatūrpētnieks Mihaels Vinklers, šajā laikā – gadsimtu mijā un 20. gadsimta sākumā – mākslas un gara pasaules, arī dabas un ķermeņa kults bija ne viena vien inteliģentu pulciņa intereses objekts, tomēr, šķiet, Georges loka literātiem vienīgajiem iracionālā estētiku izdevās tik pārliecinoši izvest ne tikai kultūras, bet arī sociālpolitiskās dzīves arēnā.[361] Diemžēl Leksa Šlosa ietekme 20. gadsimta 30. gadu Latvijā tik tālu nesniedzas.

Simbolismam Šlosu tuvina nāves, likteņa un pašizziņas mistērija. Viņu pavada mītiskā cilvēka dzīves gaitas cikliskuma apziņa, nāves nojausmām tuvinoties un saplūstot ar bērna pārdzīvojumiem un nāves templim – ar bērnības gaišo un saulaino pasauli:

Šeit aplis noslēdzas vien vizmo zeltā
Tā ķēde kas ir dzīvei apvīta. [..]
No bērnības vēl kāda diena mirdz
Un tad jau sākums saskaras ar beigām.[362]

Arī bērnam, kas vēl tāls no pasaules lielo mīklu jausmām, Šlosa dzejā ir sava īpaša vieta. Bērns ir dabas pasaulei tuvu stāvošais, vēl bez racionālas pieredzes, sārņu un duļķu neaptraipītais sākums, tāpat kā nevainības un šķīstības simbols – baltā krāsa, kas kļuvusi par vadmotīvu Šlosa triju dzejoļu ciklam "Baltā dziesma" (*Das weiße Lied*). Dzīves ceļa staigāšana bez tumšās puses iepazīšanas nav iespējama, un, kaut Šloss brīdina no tā sargāties: "Nespēlējies ar balto dziesmu [..] tad liesmo vētra un tu liesmo tai līdz,"[363] – tas nav cilvēka spēkos. Baltā krāsa ir kā auts, kas sedz kaislību dzīles, tā saraušana iezīmē nobrieduša un dzīvei atvērta cilvēka ceļu pasaulē: "Vētra trako vētra raud un plosās un ausīs griež / Mana baltā dziesma tu esi pagalam."[364]

Šlosu viņa lirikas lielākajā daļā vada pārliecība – no nāves nav atgriešanās. Robežsituāciju iezīmē tumsa un nakts, un pārvērtība tīrā garīgā substancē, bezgalībā. Pašizziņas mistēriju raksturo cilvēka garīgā dzīve kā mūžīgs ceļojums tumsā, kas ir skaudru vientulības izjūtu, skumju un ilgu apdvests:

Es kādā naktī kā pēc pastartiesas
Pats sevi bālu redzu miglaini
Jau gaistošu bet sevi apzinošu
Un it kā sasaistītu slēptā kārē
Pēc spēka kas uz priekšu mani rauj.[365]

Dzejai raksturīgs tumsas un gaismas pretstats, kurā dominē tumsa, atskārsmes, sevis izpratnes mirkļi līdzinās spožai, negaidītai gaismai – svecei, blāvai mēness vai zvaigžņu gaismai vai pēkšņi uzmirdzējušai gulbja spalvai. Šlosa mīlestība ir izsmalcināta un daudzveidīga – tā ir kaislība, arī verdoša asins ir tai klāt, bet mīlestība var būt arī patvērums un miers:

Manas mājas tu un kavēšanās
Kad man jāieiet ir nemirstībā
Klusums mans tu esi stiprā vētrā
Kura debesis uz elli rauj.[366]

Mīlestības lirikā atradīsim arī atsevišķas jūgendstila iezīmes, gan iztiekot bez Georges lirikai tik raksturīgajiem homoseksuālajiem motīviem, kas rodami arī Georges drauga Maksimiliāna Kronbergera skaistuma iedvesmotajos erotiskajos pantos. Šloss izmanto to pašu pavērtā rozes zieda un rasas piliena motīvu, kas rodams arī Artūra Ferdinanda Malca "Rožu sonetā". Malcs to atrisina pasakai līdzīgā garā, Šloss tiecas pēc fiziskiem un garīgiem bezdibeņiem, no vienkāršas alegorijas nonākdams pie mīlestības dziļākās būtības meklējumiem un vienlaikus arī saglabājot noslēpumu divu cilvēku savstarpējo attiecību tēlojumā:

Bez formas dimants – vāri vizēja
Tik ziedlapiņas krāsu rotaļa
Tad atraisījās tā un sašķīda
Tās pasaule kaut divkārt gaismota
Un tu – es nodrebēju – tu un es?
Es miesīgs atraisos no pasaules
Un laimīgs degu krāsu krāšņumā
Un slīdu lejup naktī straujajā.[367]

Šlosa mīlestības dzejā parādās arī jau iepriekš minētais mīlestības un nāves motīvs, kurā nāve kļūst par ceļu uz augstāko – garīgo savienošanos:

Mīļā no austrumiem nakts nāk mums virsū
Ilgu vārti mums vaļā ir atvērti plaši
Agrs ir vakars – dienas mētelis zeltīts
Pāri gaismojas sārts – vai mēs ieejam mīļā
Vakara – pilnības – galības – vārtos?[368]

Neapšaubāmi no Georges ietekmējies, Šloss piemiņas dzejolī skolotājam "G. S." tomēr atzīstas: ".. bet es bēgu un – meklēju citus priekšā rakstītus mērķus."[369]

No estetizētās mīlestības un sapņu pasaules Šloss mēdz arī aiziet. Viņa izteiksme kļūst agresīvi biedējoša. No vienas puses, tās tēlainība un krāsas liecina par dekadencei raksturīgu atribūtiku, solot ar dēmonisku spēku palīdzību graut un dedzināt, atbrīvojot vietu jaunajam, no otras puses – ielūkojoties laikmeta kontekstos, 30. gadu pirmajā pusē tā liecina arī par vācu ekspresionisma ietekmēm. Viņa dzejā

bieži sastopami tādi destruktīvi spēki kā ārdošā uguns, saplosītā pasaule, saplosīts kliedziens, liesmojošā vētra, trakojošs ārprāts, nāvē apdzisusi kaisle, bieži izmantota sarkanā krāsa un metaforizācijai – asinis, piemēram, "spēks, kas mani sakampj no iekšpuses, / un tad viss ir gaudojošs kliedziens"[370]. Raksturojot vācu ekspresionistus, Ričards Šepards atzīst, ka daļai no tiem piemīt t. s. ekstātiskais destruktīvisms, tieksme pēc katastrofas, lai grautu vispārpieņemtos sabiedrības funkcionēšanas nosacījumus.[371] Iespējams, Šeparda viedoklis sasaucas ar Hermaņa Bāra ekspresionisma raksturojumu: "Ekspresionisms ir nezināmā simbols mūsos, uz kuru mēs paļaujamies, cerot, ka tas mūs paglābs. Tā ir iesprostotā gara pazīme, kas pūlas izrauties no apakšzemes cietuma, trauksmes toksīns, kuru izplata visas panikas skartās dvēseles. Tas ir tas, kas ir ekspresionisms."[372] Tieši šie atzinumi trāpīgi raksturo daļu Šlosa dzejas, kam būtiska ārdoša sākotne. Par cēloņiem, kas radīja ekspresionisma un tai skaitā ekstātiskā destruktīvisma rašanos vācu modernistu dzejā, rakstīts samērā daudz, domāju, ka Šlosa pasaules uztverē vēl papildus tiem piepulcējās specifiskās ar vācbaltieša likteni saistītās problēmas – apvainojums, vilšanās, garīgu un materiālu zaudējumu izjūtas. Ticību tam, ka kaut kas varētu mainīties, iespējams, iekvēlināja arī notikumi Vācijā 1933. gadā. Un Šloss gluži malā stāvētājs nebija.

Būdams Georges un Rilkes skolnieks, Šloss, protams, ir alegorijas meistars. Viņš, līdzīgi Rilkem, apbrīnojami talantīgi prot šķērsot garīga pārdzīvojuma un alegorijas klusās robežas (Rilke: "Izsvied tukšumu iz savām rokām / prom tajās telpās, ko elpojam; varbūt, ka putni / sajutīs gaisu, kas paplašinājies, lidojot iekšup."[373]):

Vientulība kad vaļā lec
Saule stāj blakām kā drauga plecs
Baltā sniegā tad ienirst mežs
Tāla kļūst doma viss spēku dveš.[374]

Zem alegoriju tīkliem Šloss paslēpj arī savu attieksmi pret Latviju un tajā notiekošo. Viņa dzejoļi ļaujas interpretācijām kā dabas gleznas, gluži kā Jura Alunāna pantos izmantotie rīta un pavasara motīvi; zinot laikmeta kontekstus, tie paver ceļu dažādam teksta skaidrojumam. Šlosa kolēģis Artūrs Ferdinands Malcs steidzas to izmantot, izlasē "Jaunā baltiešu dzeja" iekļaujot tieši šādus alegoriskus Šlosa dzejoļus, piemēram, "Ausma ir tuvu" (*Das Licht ist nah*). Šlosam dzimtene ir tumša, mākoņu segas segta, senie ideāli pazuduši bez pēdām: "Ko bērns es mīlēju tas vētrā šķīst / Kam bērns es ticēju tas vētrā jūk."[375] Vēl interesantākas Šlosa rindas kļūst tad, ja viņš vārdu *dzimtene* nepiemin:

Kad mēs tā plecu pie pleca
Raugāmies ielejā
Diena kļūst pamazām veca
Gaisma zūd tālumā.

Atziņu kādu mēs gūstam
Tumsu zemē kad iztaustām
Un kaut vecāki kļūstam
Tuvāki nekļūstam."[376]

Žurnālistam un dzejniekam, krievu literatūras (Aleksandra Puškina, Nikolaja Ļeskova, Ivana Turgeņeva u.c.) tulkotājam **Haraldam Torpam** nav neviena oriģinālllirikas krājuma. Abās 30. gadu izlasēs kopā publicēti astoņi dzejoļi, kas rada skaidru un vienotu priekšstatu par autoru. Var pievienoties Hansa Rimšas apgalvojumam, ka Torpa vārsmas pieder talantīga rakstnieka spalvai,[377] kaut noskaņu un tematikas ziņā pirmajā brīdī tās šķiet pat vienveidīgas, piemēram, "Skarbā nakts", "Lietussmagas dienas" (*Regenschwere Tage*), "Rudens ainas" (*Herbstbilder*), "Rudens" (*Herbst*), "Diena izbāl". Rimša pieminējis arī Rainera Marijas Rilkes ietekmes,[378] un, šķiet, viņam taisnība – vērojama tā pati dvēseles staigāšana pasaulē, vienā elpā salejoties ar dabu, gadalaiku un dienas un nakts maiņu. Cilvēks atgriežas pie dabas, un tās balsis – koku šalkšana, lietus lāšu čaboņa – ir jēgpilnas. Daba ir mūžīguma idejas iemiesotāja, nāves mistērijas spogulis – kastaņu sveces un to pakāpeniska dzišana, nakts tuvošanās, drēgns vējš, liepu lapu vītums rudenī vai trūdošās zemes smarža asociatīvi raisa nolemtības – nāves izjūtas. Tomēr nāves mistērija cilvēkam nav izprotama, kaut daudznozīmīgās balsīs daba runā visapkārt:

Skumīgi sāk liepas sanēt,
Kas pie mūsu loga šalko,
Sirdis kāri skaņas malko,
Taču neprot līdzi skanēt,
Sveša mums ir atteikšanās,
Un mēs nepazīstam nāvi.[379]

Vai arī – "tu nenojaut galu, / satriecošu un lielu"[380]. Cilvēka gara gaita nezina robežu – arī zeme un debesis, ar konkrētu tēlu palīdzību sasietas kopā, atspoguļo viņa savdabīgās pasaules dziļumu. Par Rilkes ietekmi vai vismaz līdzīgu tēlainu domāšanu pavisam konkrēti un pārsteidzoši liecina tēlu izvēle – liepas, dārzs, mēness nakts, migla, pulkstenis, ēnas, krītošas lapas kā skumju un vientulības mēmi liecinieki. Arī Rilkes dzejā rudens ienāk ar vīstošu astru smaržu un veca vīra pārdomu klātbūtni:

Jau sarkans briedums bārbeļogu ceros, / un asteres jau vecas smagi elš.
Kas bagāts nav, kad sācies rudens ceļš, tas gaidīs mūžam un sev nepiederēs.
Kam bezmiegs acīs tā kā saule lec, / kas zina – rēgi gaida savā vietā,
Lai līdz ar nakti, kā ir novēlēts, / tie viņa tumsā atkal augšā slietos, –
Tas ir jau pagājis kā cilvēks vecs.[381]

Šie paši tēli, gan līdz pilnīgumam novedot vecā vīra un viņa pīpes dūmos tītās pasaules rudenīgās ainavas vērojumu, ir arī Torpa dzejā:

Brāž kokos vējš, no zariem lapas plūkdams,
Trīc dārzā astere vēl pēdējā,
Stāv sētas vārtos vecis, pīpi sūkdams,
Glauž mazbērniņu maigā tūļībā
Un, acis pārlaidis pār pazīstamiem,
Jau artiem laukiem un tās pacēlis
Pret debess klajiem tāliem, nebeidzamiem,
Vēl viņa biklai sirdij netveramiem,
No mutes pīpi izvelk apjucis.[382]

Cerību uz pavasara asnu tikko manāmi Šlosa dzejolī piešķiļ bērna klātbūtne. Arī Rilkes dzejā bērns ir cerības, esības un gaismas simbols.

Par **Adas Šolcas** dzīvi un literāro darbību ziņu trūkst. Viņas dzejoļi, kaut arī motīvos tuvi laikabiedru pantiem (nāve, vientulība, nakts pilsētā), uz vispārējā samērā padrūmā jaunās dzejas fona šķiet gaiši. Tā, piemēram, līdzīgi Torpa pantiem, arī Šolcas dzejā sava nozīme ir likteņa un nāves tēmai, piemēram, dzejolis "Atvadas" (*Abschied*). Bet atšķirībā no Torpa, kaut arī Šolcas vārdos pazib nāves mistērijas klātbūtne, "aicinājums, mierinājums no nezināmas zemes"[383], noskaņa ir daudz gaišāka, un pirmsnāves aukstajām rokām, asaru izraudātajām acīm viņa liek pretī skaistu pavasara rītu un jaunas dienas aicinošās skaņas. Cik Torpa dzejoļos liela vieta piešķirta dabai, tik Šolcas – pilsētai. Nakts vecpilsētas ielās un likteņa zaglīgie soļi asociatīvi varētu aizvest līdz Aleksandra Bloka dzejai:

Uz vakarpusi dienas rūpju virkne stājas
Un atkal krastos rimst,
Kad sala tumsā galvaspilsētā grimst mājas
Un pusnakts ielās dzimst.
– –
Tu strauji piecelies, skrien ielās mēmi spalgās,
Kas līdzēs? – It neviens:
Kur skaties – visur tukšās acis raugās
Un pavada – nakts vien.[384]

Un tomēr, kaut arī pilsēta Šolcas dzejā ir saistāma ar vientulību un likteņa piesitieniem, piemēram, "Vien sarkans atspīdums uz ielas krīt. / Klaudz naktī soļi. Visas durvis ciet. / Un liktenis kā ēna līdzi iet"[385], ar Bloku viņas ceļi šķiras – pilsēta Šolcas dzejā Blokam raksturīgos šausmu, baisa izmisuma un misticisma elementus līdzi nenes. Tā ir vesels elpojošs organisms, un, kad naktī atdzīvojas vecās, pussagruvušās mājas, tās izraisa līdzjūtību un maigumu:

Pa līkumotām ielām klaiņo nakts.
Pār mājām, kas tik cieši saspundētas,
Tā līdzcietīgi maigo tumsu klāj
Un aizsedz baisi vaļā vērtās rētas.

Tā klausās viņu balsu čukstos – – –
Tās – atmiņas par jaunību un gaismu,
Kas mirdzot ielauzās pa logiem [..]
Pa līkumotām ielām klaiņo nakts – – –
Ir gurdās mājas acis aizvērušas,
Kad skumji skan tās takts.[386]

Starp Šolcas dzejoļiem ir "Dzimtenes dziesma" (*Heimatlied*), kas arī noskaņas ziņā atšķiras no padrūmajiem laikabiedru tekstiem – bērnības atmiņas, asociētas ar vasaras saules pielietu taku rudzu laukā, zemesvēža dziesmu, sārtajām magonēm un margrietiņām, brīvdienām un prieku, izplūst meitenīgā saulainā dziesmā.

Arveds Krēgers ir publicējis vēsturisko prozu un, kā norāda Maja Rēdliha, tulkojis latviešu tekstus.[387] Baltijas tautu pagātne ir Arveda Krēgera dzejas apceres objekts. Atšķirībā no citiem dzimtenes mīlestības apliecinātājiem Krēgers runā arī par tiesībām uz savu mantojumu, kas iegūts gadsimtu gaitā sīvās cīņās ar ienaidnieku, "ciets un sīksts kļuva Baltijas vīrs". Šādā ziņā viņa dzejoļi krājumā ir vieni no niknākajiem gatavībā savas tiesības aizstāvēt: "Mana Baltijas zeme [..] kopīgi izcīnīta [..] nākotne būs mūsu"[388] vai arī "mūsu dzimtenes liktens ir mūsu rokās"[389]. Daudzskaitļa pirmās personas formas biežs atkārtojums piešķir vēl papildu ekspresivitāti pantiem, kuri jau tā aicina uz vienotību nākotnes labā. Vēstures motīvi un ģermāņu mitoloģijas elementi mijas ar atzīšanos mīlestībā tēvzemei, kas gan dažviet izskan klaji retoriski, piemēram, "Manā dzimtenes dziesmā" (*Mein Heimatlied*), un tēlu izvēles ziņā (māte, dzimtene, liedags, vētra, priedes) aizved atpakaļ līdz 19. gadsimta otrās puses vienkāršajiem tekstiem.

Marta Dēna-Grūbe jau 1928. gadā publicējusi dzeju krājumu un saņēmusi jūsmīgas atsauksmes. Nevienā no 30. gadu dzejas izlasēm viņas teksti ar īpašu oriģinalitāti ne formas, ne tematikas ziņā neizceļas: mazliet dzimtenes mīlestības un uzticības priežu mežiem, Daugavai un liedagam, mazliet mīlas un sapņu, mazliet gaišas ticības apziņas. Toties izlasē "Noskan sauciens pār zemi" publicēti divi viņas tulkoti latviešu dzejnieku darbi. Tie ir vienīgie tulkojumi vācbaltiešu dzejas izlasēs šajā laikā vispār: Aspazijas "Kam tu raudi, debestiņa?" (*Warum weinst du, lieber Himmel?*) un Friča Bārdas "Zaļu staru šūpulīti" (*Wiegenlied. Blasse Mondesarme schaukeln*). Kopumā tulkojumi ir labi, lai gan abos niansēs mainīta doma – Bārdas dzejolis ieguvis pirmās personas darītāju, un skumjas pārvērtušās nogurumā, līdz ar to dzejolis atbilstoši vācu virsrakstam "Šūpuļdziesma" kļuvis par šūpuļdziesmu bērnam, nevis *skumjai dvēselītei*. Arī Aspazijas dzejolī ir sīkas tekstuālas izmaiņas. Pēc Otrā pasaules kara Marta Dēna-Grūbe latviešu literatūras tulkošanu turpina, tā, piemēram, 1955. gadā Vācijā nāk klajā Irmas Grebzdes romāns "Sērmūkšļu pagasta ļaudis" (*So lebte man in Sermuksch. Heitere Dorfgeschichten*, 1947).

30. gadu izlasēs **Herta Hartmane** pārstāvēta ar desmit dzejoļiem, diemžēl par viņas dzīves gaitām jebkādu ziņu trūkst. Hartmanes apceres objekts, iedvesmas

avots un prieks ir daba – dārzs, bērzi pie baznīcas, negaiss, zvaigžņota nakts. Viņas piedāvātās tēmas ir tikpat vecas kā dzeja pati, un tomēr viegls ritms, nesteidzīgs valodas plūdums, sirds dziļumos izlolotas pārdomas, kas kādreiz skārušas ikvienu no mums, piesaista uzmanību, liekot atzīt, ka tā ir laba dzeja. Atsevišķos dzejoļos Hartmane tuva Torpam, atbalsojot vācu gadsimtu mijas dzejā cieši savijušos dabas – nāves – mūžības motīvus. Viņas tēlojuma maniere atšķirībā no Torpa rada impresionismam, mēģinot fiksēt nāves nesteidzīgo, vien nojaušamo soļu klātbūtni dabā. Hartmane izvēlas salnu. Lakoniski skarbs notikušā raksturojums, noliecoties līdz salnas skartajiem ziediem, dzejoļa pirmajā pusē rezultējas atskārsmē, ka nāve ir tepat blakus un nedzirdamiem, nesteidzīgiem soļiem viņas gaita turpinās. Anaforiskie sakārtojuma saikļi dzejoļa vidū, manuprāt, arī nāves nesteidzību, kaut tikai nojaustu, iezīmē lieliski, asociatīvi attīstot ideju par cilvēka izjūtām dabas vidū – dzīves galā:

Vakar neviens vēl nezināja,
ka naktī most
jau dažreiz sals un sāk kost,
viņš rokās ledu tur,
bet viltīgs maigu dvesmu bur.
Un puķes mierīgi iemiga,
priecīgas, ka mitējies vējš,
kas tik sāpīgi visus ziedus plēš.
Un šodien tās visas pagalam!
Un zāle un koki trīc,
tuvojoties salam,
un sauli lūdzas...
Bet tā ir kā iestrēdzis sprūds,
kad bērns ko lūdz, –
tā viņus nesaprot
un neko negrib dot,
un vāri tik smaida,
kad sals viņus baida,
un rokas tai nogurušas.[390]

Šo pašu salnas un nāves tēmu Hartmane risina arī citos dzejoļos, vienā otrā no tiem pēkšņi pārraujot domas dabisko plūdumu ar dialoga elementiem:

Tik vien rīts vēl var jaudāt:
Sausās lapās pilītes lās...
Jeb vai tās...?
Bet nē, manas puķes nomira miegā,
Un nebija laika tām raudāt.[391]

Diemžēl arī par latviskā uzvārda īpašnieka **Hansa Namnieka** dzīvi ziņas ir trūcīgas. Viņš beidzis vācu vidusskolu, Rīgā studējis un pēc profesijas ir skolotājs. Vienīgā atsevišķā izdevumā publicētā Namnieka grāmata ir drāma "Celmlauzis" (*Der Wegbereiter*, 1938). Namnieka dzejoļos liela nozīme dabai, un tās impresionistiskais tēlojums vedina viņa lirikā saskatīt līdzību ar Hartmanes dzeju: "Pa istabu klīst gaiši saules stari, / Sāk smaidīt mēbeles pār telpu plašo, / Tās iedrebas, un dzīvību tās dvašo."[392] Vai citur:

Es staigāju pa miglā miklo mežu,
Kā apmaldījies svešatnīgā krēslā...
No mitrās sūnas ceļas viegls tvaiks
Un augšup rāpjas sīkās eglītēs,
Un plivinās, un krīt...[393]

Tomēr impresionistiskie mirkļi ir īsi – Namnieks atgriežas vispārinājumos, un tie, dažviet pat nevajadzīgi sentimentalizēti, garlaiko. Te manas domas ar 30. gadu literatūrkritiķu viedokļiem dalās, piemēram, Štrauss atzīst Namnieka sacerējumus par vieniem no labākajiem visā krājumā.[394]

Rakstnieks un izdevējs **Artūrs Ferdinands Malcs** 30. gadu literatūrā savu vārdu jau pieteicis – 1922. gadā nāk klajā viņa luga "Karaliene" (*Der Königin*), pēc pieciem gadiem – arī dzejoļu krājums "Ieklausīšanās" (*Der Lauschen*, 1927). No jauno dzejas izlasē "Noskan sauciens pār zemi" publicētajiem Malca dzejoļiem visjaukākais šķiet "Rožu sonets" (*Rosensonett*). Tajā erotiski maigi piesitieni ar rasas piliena trīcēšanu rozes maigajās, pusatvērtajās ziedlapiņās diemžēl beidzas gluži kā Vailda pasakā – greizsirdīgā saule pilienu pārvērš putekļos un rozi atstāj asarās. Bet jaunības, dabas un nāves satuvinājums Malca dzejolī "Ražas deja. Nāves dziesma" (*Erntetantz / Lied des Todes*) atgādina par barokālu motīvu klātbūtni, kas vācu modernisma lirikā nav nekas neparasts:

Rudenī es pinu vainagu
no lapām dzeltenām un augļiem sārtiem,
uz ražas deju ciemā aizeju,
bet meičas projām bēg pa durvīm, vārtiem.
Tad savas dūdas rokā tveru es,
Cienīgi es staigāju un smaidu,
Un smejos tik, kad aizmūk meitenes,
Tām savas dziesmas pakaļ raidu.
Vainagoto galvu purinu
Tā, ka nobirst augļi, nobirst lapas,
Dziedot, dejot kājām saminu:
Kad jau nav, lai nav, ko kārt uz tapas.[395]

Malca dzejā nozīmīga loma arī vecāku un bērnu attiecībām. Šķiet, ka Malca dzejoļu nolūks nav apliecināt ģimenisko saikņu stiprumu vispār, bet ar šīs tēmas

risinājumu iekļauties kopējā vācu savstarpējās stiprināšanās un vienotības straumē. Stipra dzimta, stipras saknes – spēks, ko bērns iezīž ar mātes pienu, pieredze un paraugs, ko dēlam nodod tēvs, ir arī nākotnes uzplaukuma pamats. Varbūt tieši šis motīvs ir noteicošais, kas vada Malcu arī 1935. gadā, sastādot vācbaltiešu lirikas izlasi "Jaunā baltiešu dzeja". Vienotība saknēs, kopējas kultūras apziņā ir daudz spēcīgāka par skaļiem vārdiem.

Margas Velceres piecu dzejoļu kopa krājumā "Noskan sauciens pār zemi" diemžēl ir vienīgais, kas par viņu šobrīd zināms. Rakstītājai tuvs ceļa un tāluma motīvs – liedags, kas stiepjas gar jūras malu, ceļi, kas šķiras, un soļi, kas aizslīd. Brīvajās vārsmās rakstītās rindas un biežie domas pārrāvumi, daudzpunktes liecina par impresionistisku tēlošanas manieri. Arī Velceres dzejā ienāk lielpilsēta ar vācu modernisma dzejai tik raksturīgo vientulības un atsvešinātības izjūtu, piemēram, "Es eju pa ielām / drēgnām un miglas smagām"[396], un atkailināti naturālu pilsētas dzīves tvērumu dzejolī "Ubags" (*Der Bettler*). Tomēr kopumā, šķiet, Velceres dzejai pietrūcis oriģinalitātes un svaiguma – ir taču zināms, ka raudošs vējš un ceļi, kas šķiras, liecina par mīlestības beigām, ka raudzīšanās mākoņos, guļot liedagā, izraisa tūkstošiem domu un ka likteņa soļi ir neizdibināmi. Kāds E.D. recenzijā apgalvo: "Marga Velcere atklāj smalkas dvēseles veidošanos; tā top no dziļākā pārdzīvojuma,"[397] – taču viņas dzejoļos to grūti pamanīt.

Žurnālists, redaktors un rakstnieks **Valters Poge** vācbaltiešu literatūrā labāk pazīstams kā prozaiķis. 30. gadu lirikas kopainā Poges ekspresīvie, laikmetam atbilstošās noskaņās skanošie panti izpelnījušies visai pretrunīgus vērtējumus – gan sīvu kritiku un noliegumu, gan atzinumus, ka Poges dzeju lasīšana ir tīrā bauda. Un te, šķiet, katram pašam jāatbild uz jautājumu, vai ritmizēti lozungi ir dzeja vai nav. Krājuma sastādītājs profesors Petersens ar nodomu licis Poges dzeju krājuma noslēgumā – tieši Poge ir arī tituldzejoļa "Noskan sauciens pār zemi" autors, un tieši Poges dzeja acīmredzot visskaidrāk iezīmē to ceļu, pa kuru būtu jāiet tālāk vācu jaunatnei. Un tomēr ir arī citāds Poge. Kad pēc gada nāk klajā izlase "Jaunā baltiešu dzeja", tās sastādītājs Artūrs Ferdinands Malcs, iespējams, pretrunīgo kritiku iespaidā, Pogi atklāj kā Dieva un sējēja, un dabas apdziedātāju, sadzīves mīļo sīkumu aprakstītāju, piemēram, veltījumos rotaļu lācītim un savam rītasvārkam. Jāatzīst, ka šie dzejoļi tematiski saskan ar Poges krājumā "Ikdiena atļaujas.." publicēto liriku. Kaut ekspresivitāte saglabājas, tajos nav skaļu, tukšu vispārzināmu frāžu un aicinājumu; uzmanības objekts ir pilsētas sadzīve, par to arī liecina trāpīgais krājuma nosaukums. Veselīga pašironija, detaļas izvērsums vispārinājumos ļauj ieskatīties ne tikai pilsētnieka, bet, protams, arī Poges paša dvēselē. Poges dzejā ienāk lielpilsēta – mašīnas, ielu troksnis, ļaudis izstāžu zālēs un ielās, ar detaļas palīdzību viņš meistarīgi piedāvā pilsētas dzīves vispārinātas ainas, ar runas fragmentu, kas pazib gar ausīm, ieskatu 20. gadsimta cilvēka pasaulē, kam tuvāks grezns rāmis, nevis glezna. Domāju, ka no krājuma desmit autoriem Poge stāv vistuvāk ekspresionismam,

kādu mēs to pazīstam arī latviešu dzejā. Kā jau atzīmējusi Zenta Mauriņa, "mūsu ekspresionisti ir gaišāki"[398], taču Poge vācbaltiešu laikabiedru vidū noteikti ir viens no gaišākajiem:

Ir vakaros ielās vientuļi.
Te kliedziens,
kā vēstīdams nelaimi,
uzsprāgst gaisā –
– – – – – – – – – – – –
Ziņkāri raisa.
Drīz
jau masa baisa
aizsprosto satiksmi.
– – – – – – – – – – –
Kaut kas ir noticis!
Ļaudis prasa:
"Nelaime?" –
"Protams –
sadursme – – !"
– – – – – – – – – – –
Balsis drūzmo,
jautājumi gūzmo.
Beidzot kāds
noteic klusi:
"Kāda sieviete kāju izmežģījusi – –"[399]

Viņa dzejoļos nav vietas dziļiem pārdzīvojumiem un vispārfilozofiskiem secinājumiem, viegli asprātīgā manierē tapušās vārsmas kā puteklīši, nopūšami no atmiņas kambariem, pazūd literatūras perifērijā, tomēr gados jauno vācbaltieti Pogi piepulcējot pilsētas dzejniekiem – varbūt pat latviešu ekspresionistam Pēterim Ērmanim pie labās rokas, nepretendējot uz Austras Skujiņas skumjo pantu vai Čaka bezbēdīgo, lirisko, krāsaino pilsētas ainiņu līdzinieka godu. Starp citu, ar Pēteri Ērmani viņu vieno arī valodas rotaļas, vārdu kopā "kabināšana", kam vācu valoda jau tāpat ir gana pateicīga:

Vielleicht ist es salopp: In weichen ***Filzpampuschen***
hausjackeeingehüllt*, so* ***dazusitzen****,*
und Stunden ***totzuschlagen*** *über illustrierten Witzen,*
oder ***Bücherlesend*** *über Stunden* ***hinzuhuschen***

(Varbūt tas ir nolaidīgi: mīkstās filcčībās, / mājjakā ietītam, tāpatviensēdēt / un stundas pagalamnosist ar ilustrētiem jokiem / vai, grāmatu lasot, pār stundām zibēt).[400]

"Jaunā baltiešu dzeja" ir pēdējā vācbaltiešu dzejas izlase līdz Otrajam pasaules karam. Tās sastādītājs Artūrs Ferdinands Malcs skopā, īsā anotācijā vienā no

sākuma lapām, it kā attaisnoties vēlēdamies, atzīmē, ka viņa mērķis nav bijis sniegt pilnīgu ieskatu un atklāt vācbaltiešu dzejā valdošos virzienus, bet gan sakārtot tos vienkopus, pasargāt no aizmirstības un ienest ko jaunu.[401] Tajā apkopoti divdesmit deviņu autoru sacerējumi, ietverot visu šajā laikā labi pazīstamo dažādu paaudžu dzejnieku darbus. Kā atzīst recenzenti, autoru loks ir kupls, diemžēl te arī daudz sēnalu.[402] Ar ko šī izlase atšķiras no citām, un kur meklējami jaunumi? Dzeju papildina daži tēlojumi prozā "kā dzejas kaskādēs mierīgi peldošas salas"[403], un tieši tie piešķir izlasei īsti baltiskus akcentus, tēlojot dzimtenes dabu, piemēram, Fēgezaka "Vecais dīķis" (*Der alte Teich*), pilsētas nomali – Sadonska "Tveicīgās ielas" (*Schwüle Strassen*), garāmejot ieskicē latviešu zemnieces likteni Linbergas "Zintniece" (*Die Heilkundige*), un aizved sentimentālu bērnības atmiņu pasaulē, piemēram, Brinkenas "Goldickis fon Brūnacis" (*Goldicki von Braunauguli*). Atsevišķās dzejās pieminētā dzimtene un tās dabas ainiņas ne ar ko īpašu neizceļas – satrauktās vācbaltiešu jaunatnes aktīvās un skaļās balsis šķiet it kā pieklusušas.

Izlases kārtotājs Malcs šāda veida izdevumiem līdz tam netradicionālā garā ir izvēlējies tematisko kārtojumu un diemžēl zaudējis. Dzejā cauri laikmetiem pamattēmas paliek nemainīgas, krājumus interesantus dara dzejnieku personību atspoguļošanās. Diemžēl šajā izlasē daļa autoru pārstāvēti ar pāris dzejoļiem, kas varbūt pierāda, ka tematiskās daudzveidības netrūkst, bet nekādā ziņā nerada priekšstatu par dzejnieka oriģinālo un atšķirīgo daiļradi kopumā, piemēram, grāmatā vienīgais ievietotais Elsbetes Vārtas-Detlofas sacerējums ir dzejolis "Lombards", tomēr jāšaubās, vai šāda veida tematika Vārtai-Detlofai ļoti raksturīga.

Grāmatas tematisko skeletu veido gadalaiki, kam asociatīvi un alegoriski pakārtoti blakusmotīvi, kā, piemēram, pavasaris – bērnība, tautas atmoda, vasara – tveice un negaiss, mutuļojoša mīlestība, bula laiks sabiedrībā – urbanizācija un industrializācija un jaunas – strādnieču šķiras veidošanās. To atklāj un noslēdz dzeja dzimtenei, it kā īpaši uzsverot, cik šī tēma vācbaltiešiem svarīga, piemēram, krājuma pēdējais dzejolis ir Herberta Hernera izteiksmīgais "Dzimtenes zeme" (*Erde der Heimat*), kas tēlainības ziņā atšķiras no pasausajiem, kaut arī ekspresīvajiem šajā laikā tapušajiem līdzīga satura dzejoļiem un ir viens no pašiem atklātākajiem nācijas tīrības sludinātājiem: "Ķeries pie arkla, arāj! Sējējs tev seko. / Vācu dzimtenes sēkla, Dievs, turi to tīru!"[404]

No virzienu viedokļa krājums norāda uz atsevišķu simbolisma elementu klātbūtni. Tā, piemēram, visai savdabīgi saaudušies modernās pilsētas, aukstuma un vienaldzības motīvi ar skaidriem likteņa piesitieniem un nāves mistēriju zemtekstā Lotijas Burhardes-Naukas dzejolī "Vilciena melodija" (*Eisenbahnmelodie*), prasmīgi izspēlēts ritms un atkārtojumi kā papildu semantiskās slodzes nesēji.

Jo riteņi traucas – traucas bez rimas
nakts vārtos plaši vērtajos...
skaļi sauc, klusi čukst –

dzied – dzied dīvainas dziesmas – [..]
Dzīve mēs esam, steidzīgā dzīve;
mums aizsteigties garām nevar neviens, neviens –
Stundas, dienas ripo zem mums,
nedēļas, gadi!
Tu domā – tu staigā savu ceļu?
Nelga, tu nelga!
Mēs esam dzīve, steidzīgā dzīve –
mēs – mēs tevi nesam aizvien tālāk un tālāk –
uz mērķi to pašu, kur visus citus,
nesam ir tevi – uz tumšajiem vārtiem –
klusuma vārtiem –
uz klusuma
vārtiem –
Griezīgs svilpiens, un iznirst no tumsas
gaismas jūra – pilsēta, kas gaida – – –
nākotne, sveša un mirdzoša, ieurbjas manī ar skatienu.[405]

Brīnumainais un naksnīgais pilsētas tēls atbrīvojis dzejnieces fantāziju, un tā, šķiet, ietekmējusi arī formu, ar brīvās dzejas palīdzību iegūstot izteiktus ekspresīvus vaibstus un finālā pārejot pat uz dzeju prozā.

Dažos citos, pārsvarā dabas dzejoļos jūtamas impresionisma atskaņas, un tiem tiešām dvēsele viļņojas līdzi, piemēram, Hansa Jensena "Diena izkvēlo" (*Der Tag verglüht*); Hansa Namnieka "Rudens ezers" (*Herbstsee*), Lotijas Burhardes-Naukas "Vientuļš gājiens rudens vakarā" (*Einsamer Gang durch Herbstabend*). Ieskatam fragments no Hansa Namnieka dzejoļa piecpēdu trohaja distihos "Rudens ezers":

Sonnig strahlt der Herbsttag, warm und blau:
gold und gelb das Laub – wohin ich schau'...
In der Blätter lauschigem Laubendach
spielt zerstäubendes Sonnenlicht gemach, –
und mit tausend goldnen Äugelein
schau'n die bunten Kronen traumhaft drein,
schauen rings in ihrem Traume hold
blaue Welt und Luft und Sonnengold

(Saulaina staro rudens diena, silta un zila: / zeltaina un dzeltena lapotne – kur vien lūkojos... / klusajās lapotnes lapās / spēlējoties skraiduļo saulstars rāms – / un ar tūkstoš zelta actiņām / lūkojas krāsainās galotnēs sapņaini apkārt, / savos sapņos daiļos tverdamas / zilo pasauli un gaisu, un saules zeltu).[406]

Atskaņas no Georges pulciņa idejām jaušamas Vernera Bergengrīna jau iepriekš komentētajā dzejolī "Mistiskais debesbrauciens", kas mītisko elementu klātbūtnes dēļ ir pilnīgs "baltais zvirbulis" krājumā, tāpat kā viņa romantiskā balāde "Pirmais patruļas jājiens" (*Die erste Patrouillenritt*).

Līdz ar 30. gadu sabiedriskajām noskaņām krājumā ienāk arī atsevišķi ekspresionistiski sacerējumi, kā, piemēram, Heinriha Boses vienīgais dzejolis "Strādnieku koris" (*Chor der Arbeitskameraden*) un līdzīgās noskaņās maršējošais Leksa Šlosa sacerējums "Zemessargu dziesma" (*Landdienstlied*).

Formas ziņā, šķiet, vācbaltiešu dzeja joprojām mīl sakārtojumu un tīrību – pārsvarā atskaņoti četrrindu panti, daudz trohaju un jambu, garākās vārsmās iecienīts arī piecuzsvaru daļenieks, dažkārt – piecpēdu amfibrahijs, bet, protams, ir arī brīvās dzejas paraugi. Krājumā daudz sonetu, kā, piemēram, Elfrīdas Ekartes-Skalbergas liriku pārstāv tikai soneti – četri fragmenti no cikla "Kazanovas bēgšana", kas, starp citu, 1964. gadā publicēts atsevišķā krājumā "Kazanovas piedzīvojumi sonetu formā" (*Erlebnisse Casanovas in Sonetten*). Martas Dēnas-Grūbes "Pirmā dziesma" (*Das erste Lied*) ir tercīna. Līdz ar Valteru Pogi nostiprinās arī brīvā dzeja kā formāla iespēja.

Tālāk ieskatīsimies atsevišķu iepriekš neminētu dzejnieku darbos. **Viktors Ginters** krājumā publicējis trīs dzejoļus, viens no tiem sasien tēvzemi un bērnību vienā mezglā, tas tapis brīdī, kad Ginteram jau sešdesmit divi gadi. Ziņas par Gintera dzīvi ir ļoti trūcīgas – dzimis Rīgā, mācījies Veimārā, lai kļūtu par aktieri. Viņš ir viens no vecākajiem krājuma autoriem, un viņa dzeja, kurā ne tikai formas un izteiksmes, bet arī satura ziņā nojaušami labākie 19. gadsimta otrās puses romantiskās dzejas paraugi, izpelnījusies augstu kritikas novērtējumu: "Vecāks vīrs, bet ar savu varēšanu rada skaistus kristālskaidrus mākslas darbus, noteikti viens no tiem, kam tagadējās paaudzes vidū pienākas atrasties priekšgalā."[407] To var saprast – uz daudzo modernisma tradīcijas mēģinājumu fona Gintera valoda ir vienkārša, skaidra, idejas viegli uztveramas un katram vācbaltietim tuvas. Recenzenti slavē arī Gintera autorvakaru, kas 1936. gadā norisējis ar panākumiem, jo lasītas dzejas, kas nākušas no sirds.[408] Spriežot pēc iepriekš teiktā, Gintera dzejā nekas nav mainījies kopš 1900. gada, kad iznāk viņa vienīgais dzejoļu krājums "Lirika" (*Lyrik*), kurā daudz vācu romantiskai dvēselei tīkamu dzejoļu – par mīlestību, sāpēm, vientulību, nāvi, rudeni, ciešanām, prieku un pavasari, ko palasīt pie kamīna, nosalušās kājas sildot ziemas vakaros, vai ierakstīt labam draugam vai draudzenei piemiņas albumā, atskaņota, viegli prātā paturama, liriska, mazliet skumja dzeja. Ginteram daudz dabas tēlu, kas ir viņa pārdzīvojumu avots, liecinieks un vienlaikus arī spogulis. Kā īstam vācbaltietim pienākas, Gintera dzejā dominē mežs dažādos gadalaikos un dažādās dvēseles noskaņās.

Interesanta Gintera dzeja varētu šķist lirikas formu pētniekiem – starp kārtīgām atskaņotām četrrindēm atradīsies arī pa sonetam un siciliānai (astoņrindu strofa ar noteiktu atskaņu sistēmu), kā arī glosa – veltījums vācu muzikologam Maksam Kalbekam.[409] Šo formu (glosas jēga slēpjas izvēlētajā moto, kura rindas secīgi kļūst par katra panta noslēgumu) latviešu dzejā laikam gan pirmais lieto Vensku Edvarts[410], un arī Rainim 20. gados ir pāris mēģinājumu.

Bruno Mellins vienā gadā ar izlasi "Jaunā baltiešu dzeja" Rīgā pie Plātesa izdod arī savu lirikas krājumu "Dzejas" (*Gedichte,* 1935). Kaut kritikas samērā labvēlīgi uzņemts,[411] tas, šķiet, tomēr nepieder pie krājumiem, kas izturējis laika pārbaudi – vienkārši, pelēcīgi panti, kuros dažkārt neveikls ritms un cilātas dzejas mūžsenās tēmas – mazliet mīlestības, mazliet reliģijas, daudz skumju un vientulīgu nopūtu. Mellins it kā stāv sāņus no jebkādām vācu modernās dzejas straumēm un skatās laika upē. Laika plūdums – dienas un nakts maiņas, gadu ritums un gadalaiku ritums, un, visbeidzot, mūžības un mūža samērojamība ir tēmas, kas, šķiet, viņu interesē visvairāk. Te nemana arī dzejiska temperamenta klātbūtni – apcerīgi un lēnā garā Mellins pastaigājas vācbaltiešu dzejas perifērijā. Un, kad Heincs Dīverge jautā, vai tiešām visi divdesmit deviņi izlasē ievietoto darbu autori ir īsti dzejnieki,[412] tad liekas, ka par Mellinu tomēr jāšaubās.

Elze Švarca pirms Otrā pasaules kara Rīgā publicē divus dzejas krājumus – "Ēnas un gaisma" (*Schatten und Licht,* 1926) un "Augt nozīmē visu" (*Wachsen ist alles,* 1935), kas arī ir viņas ieguldījums literatūras laukā vispār. Viņas dzeja atbalso vācu ekspresionistiskās dzejas iezīmes – brīvais pants, skaldoša izteiksme – koncentrēti, īsi, ekspresīvi teikumi, maz krāsainības, trūcīga tēlainība, vienkārša un skaidra doma. Taču Švarca nebūvē jaunu pasauli, viņas spēks meklējams vienotības apziņā ar līdzgaitniekiem un tautiešiem:

Starp svešiniekiem sveša dzīvoju –
Un tomēr visus brāļus pazīstu.
To rūpēs, darbos līdzi esmu es –
Mēs esam sēkla, nākotni kas nes.
Kā laiva peldu savā laikmetā,
Un enkuru es metu mūžībā.[413]

Izteiksme ietekmējusi arī dzejas formu – minimālisms attiecas ne tikai uz vienkāršiem, strupiem teikumiem, bet uz teikumu skaitu dzejolī vispār: Švarcai patīk ļoti īsi panti – četru un sešu vārsmu dzejoļi vai koncentrētas divrindes. Nav ekspresionistu dzejai raksturīgo pilsētas problēmu, toties liela nozīme dziļai dievbijībai. Cilvēka un Dieva attiecību risinājums Švarcas dzejā pakļauts tai pašai ekspresīvajai izteiksmei. Tas pievērš uzmanību un pamodina, īpaši pēc skumjā Mellina lasīšanas:

Māc nakts mūs, liktens sistus.
Kurp ej tu, Pēteri?
Pa dzīves viļņiem
Pie Jēzus Kristus.[414]

Lotija Burharde-Nauka vācbaltiešu literatūrā pieminēta kā dzejniece, kurai tuva vakara, arī dzīves vakara tēma. Izlasē "Jaunā baltiešu dzeja" viņa pārstāvēta ar divām rezignācijām – tās ir skumjas pēc mīļotā krēslas stundā un jau pieminētā

dzelzceļa alegorija. Laikmetā, kurā dzejas ekspresionistu vilcieni traucas labākas nākotnes virzienā, Lotijas Burhardes-Naukas brauciens atgādina, ka visiem viens ceļš ejams – "uz melnajiem vārtiem – / uz klusuma vārtiem – / uz klusuma / vārtiem.."[415]; dzejolis rakstīts brīvajā pantā, cenšoties noturēt riteņu klaboņas ritmu līdz galam. Burharde-Nauka nākotnes vietā aicina iedziļināties eksistenciālās problēmās.

Rakstniece **Irmela Linberga** savu pirmo dzeju krājumu publicē jau 1917. gadā – "Mana jaunības zeme" (*Mein Jugendland*), tam seko vēl pāris krājumu 20. un 30. gados. Linberga darbojusies arī prozā, rakstījusi bērniem stāstus un pasakas. Viņas literārā darbība apraujas īsi pirms Otrā pasaules kara – 1938. gadā izdots stāstu krājums "Bērni" (*Kinder*). Ar Linbergas dzejoli "Sievietes vēlme" (*Frauenwunsch*) vācbaltiešu lirikā ienāk strādnieces tēls, kas, motoru troksnim skanot fonā, atgādina, ka sieviete – pretēji jaunā laikmeta prasībām – tomēr vēlas piepildītu un sievišķīgu dzīvi.

Virkne liriķu izlasē "Jaunā baltiešu dzeja" pārstāvēta tikai ar pāris darbiem, turklāt nekas cits par viņiem nav zināms. Tā, piemēram, **Irēne Fišere, Margarēte Helda**, **Hanss Jensens** un arī **Andreass Pilars** publicējuši dabas dzeju. Pilaram patīk pustoņi, mijkrēslis, maigā pieskārienā atgādinot par cilvēku tuvību, viņa dzejā jaušamas impresionistiskas noskaņas, no dzejoļu kopas, šķiet, labākais – "Tikai reiz" (*Nur einmal*) ir sonets. Ieskatam izskaņa:

Vēl rēnas vēsmas gurdā smarža glaužas
Pie pamales, kad rieta spožums birst
Un dienas darbiem pāri vakars aužas...
Mēs nezinājām vēl, kā saites irst
Un tas, kas patiess šķitis, sirdī graužas.
Cik sidrabaini blāva saule mirst![416]

Nikolajs Rummels dzejo par spoku stundu, it kā atgādinot Elfrīdas Ekartes-Skalbergas noskaņas un atbalsojot vācu bruņniecības laikmeta garu. Simbolisma ietekmes ar pulsējošām šausmām fonā manāmas viņa dzejolī "Mana dzeltenā zāle" (*Mein gelber Saal*). **Andreasa Sadonska** tēlojums aizved uz Maskavas priekšpilsētu, kur maldās viņa dzīves apnikuma māktā dvēsele. Īsteni čakiskiem triepieniem Sadonskis tēlo nomales dienvidu stundu ar saulē piemigušu dzērāju, putekļiem, baskājiem bērniem, skatlogiem. Mēs sekojam tiem līdzi kā filmā, un šajā nabadzības, nevīžības un piemigušas vienaldzības atmosfērā pēkšņi ieskanas Mocarta sonāte, kas dod spēkus ikdienas turpmākajiem soļiem. **Esteles Vilonas** "Vakara dziesma" (*Abendlied*) ir noskaņas dzejolis, tajā pavisam klusi atklāta savas zemes mīlestība, tai novēlot dusēšanu Dieva rokās. Vienkāršības un pieticības dēļ tā šķiet kā klusa šūpuļdziesma.

Diemžēl vācbaltiešu jaunās dzejas attīstība spēji apraujas 1939. gadā.

Proza

Vācbaltiešu literatūras vēsturē par 20. gadsimta pirmās puses prozu rakstīts: "Paveras dzīles, virs kurām reizēm paceļas mistiskas debesis,"[417] – saistot to ar Baltijas vāciešu lomu politiskajos un kultūras dzīves notikumos. Vācbaltieši lielisko krievu valodas zināšanu dēļ kļūst par savdabīgu tiltu starp rietumiem un austrumiem (Karls Kurts Kleins uzsver: "par rietumu civilizācijas vērtību un austrumu misticisma sintezētājiem"[418]), un šajā laikā mainās arī viņu sociālais statuss. Domāju, ka misticisma klātbūtni literatūrā nosaka arī nedrošības sajūta, neziņa, iespējams, pat izmisums, kas saistīts ar līdzšinējā stāvokļa un ietekmes zaudēšanu, kā raksta Zigfrīds Fēgezaks, vācbaltieši kļūst par "kungiem bez savas piederības" (*Herren ohne Heer*[419]). Interese par fantastikas elementiem vērojama arī vācu 20. gadsimta sākuma prozā un dramaturģijā. No eksperimentālajiem meklējumiem gadsimtu mijas romānistikā izaug Gustava Meirinka fantastiskais romāns "Golems" (*Der Golem,* 1915), kas kļūst par modeli vairākiem apjomīgiem 20. gadu prozas darbiem, arī Vernera Bergengrīna pirmajam romānam "Atuma likums" (*Das Gesetz des Atum,* 1923).[420]

Manfrēds Kībers saraksta "Ievadu vispārīgajā okultismā no senlaikiem līdz mūsdienām" (*Einführung in das Gesamtgebiet des Okkultismus vom Altertum bis zur Gegenwart,* 1923) un vairākas mistērijas, kā, piemēram, "Jūdas zvaigzne. Devītā stunda. Avalonas kauss" (*Drei Mysterien. Der Stern von Juda. Die 9. Stunde. Der Kelch von Avalon,* 1913), **Johans Ginters** sakārto un tulko krievu spoku stāstu izlasi (*Russische Gespenstergeschichten,* 1921), kā arī sagatavo izdošanai grāmatu par Kaļostro (*Der Erzauberer Cagliostro,* 1919), **Verners Bergengrīns** publicē romānu "Lielais alķīmiķis" (*Das große Alkahest,* 1926), **Bruno Gecs** – dažus fantastikas romānus un mistērijas, piemēram, lugu "Blēži un vergi" (*Gauner und Sklaven,* 1918) un romānu "Valstība bez telpas" (*Das Reich ohne Raum,* 1925). Par šo romānu psihologs Karls Gustavs Jungs raksta: "Noslēpumā tītos nākotnes notikumus Vācijā dīvainā vīzijā skatīja Bruno Gecs [..]. Man toreiz šī grāmatiņa palika prātā kā vāciska laika prognoze, un es to vairs neizlaidu no acīm. Tā pauž nojausmu par antagonismu starp ideju jomu un dzīvi, starp pretrunīgo vētras dievu un slepus izrisinātajiem prātojumiem – antagonismu, kas pazuda, kad lūza tā ozoli, un atgriezīsies, kad kristīgo Dievs izrādīsies pārāk vājš, lai paglābtu savus bērnus no slepkavīga brāļu slaktiņa."[421]

Otrkārt, 20. un 30. gados plaukst autobiogrāfiskā un dokumentālā proza. Ne velti tūlīt pēc Pirmā pasaules kara tapušās vācbaltiešu prozas pārskatam Baltijas vācietis Mihaels Gārlefs dod nosaukumu "Pagātnes rekonstrukcija kā identitātes stiprināšanas līdzeklis".[422] Autobiogrāfiskās un dokumentālās prozas sakuplošana saistīta ar vēlēšanos vismaz fantāzijā pārcelties harmoniskajā bērnības un jaunības gadu pasaulē vai arī piedāvāt savu, kaut subjektīvu skatījumu uz laikmeta vēsturiskajiem notikumiem. Jāatzīmē, ka šāda veida literatūra Latvijā diemžēl samērā

maz pētīta, taču tā uzskatāma par vērtīgu laikmeta izziņas materiālu, kas īpašu nozīmi kā "skats no otras puses" vēl tikai iegūs. Tā piedāvā plašāku kontekstu arī latviešu literatūras un Latvijas vēstures izpratnei. Kā viens no pirmajiem autobiogrāfiskās un dokumentālās prozas autoriem allaž nāk prātā **Zigfrīds Fēgezaks**, taču viņš nebūt nav vienīgais. Šajā žanrā mūža otrajā pusē ir strādājis gandrīz katrs 19. gadsimta otrajā pusē dzimis vācbaltiešu prozaiķis. Te minama, piemēram, rakstniece **Mia Muņjē-Vrobļevska**, kuras apjomīgais romāns – ģimenes hronika sešos sējumos "Zem mainīgā mēness" (*Unter dem wechselnden Mond*, 1927–1931) stāsta par Kurzemes vācbaltiešu inteliģences dzīvi no 18. gadsimta sākuma līdz 20. gadsimta pirmajām desmitgadēm un noskaņā ir daudz gaišāks un optimistiskāks nekā Fēgezaka darbi. Prozaiķe **Monika Hunniusa**, kaut dzimusi Narvā, kopš 1884. gada līdz mūža beigām strādā Rīgā par mūzikas skolotāju un 1934. gadā te arī mirst. Hunniusa bērnības vasaras pavada pie sava radinieka un vēlāk pasaulē slavu ieguvušā rakstnieka Hermaņa Heses vectētiņa – ārsta – arī Hermaņa Heses Paidē (Igaunijā).[423] Viņa ir atstājusi brīnišķīgas atmiņas "Mans onkulis Hermanis" (*Mein Onkel Hermann*, 1921). Grāmatas priekšvārdā rakstnieks Hese, pats gan nekad savu vectēvu neredzējis, līdzīgi daudziem vācbaltiešiem, uzsver, ka arī viņu pievelk "stāsti no pasaules, kuras vairs nav, bet kuri dzīvīgā valodā un pateicīgas sirds atklāti nākošajām paaudzēm atstāj piemiņu par mūžīgu mīlestību un mūžīgu cilvēcību"[424]. Visi Hunniusas darbi ir ar autobiogrāfisku un kultūrvēsturisku nokrāsu, tie stāsta par viņas dzimtas vēsturi, par draugiem un paziņām, piemēram, "Baltijas nami un tēli" (*Baltische Häuser und Gestalten*, 1926), "Ļaudis, kurus es pieredzēju" (*Menschen, die ich erlebte*, 1922), "Mans ceļš mākslā" (*Mein Weg zur Kunst*, 1925), "Kādas baltvācietes jaunības dienas" (*Jugendtage einer Deutsch-Baltin*, 1929) u.c. Hunniusa publicējusi arī savas vēstules un dienasgrāmatas: "Kad laiks ir piepildīts.... vēstules un dienasgrāmatas lapas" (*Wenn die Zeit erfüllet ist... Briefe und Tagebuchblätter*, 1937), "Sarakste ar kādu draugu" (*Briefwechsel mit einem Freunde*, 1935). Herberts Petersens 1934. gadā, Hunniusai mūžībā aizejot, raksta: "Tas, ko viņa attēlo, ir neizpušķoti gabaliņi no cēlas dzīves. Šī dzīve toreiz līdzināja idillei, kuras saule nu ir aptumsusi; tā bija pasaule, kas tika tik patiesi dziļi mīlēta."[425] Hunniusa ir tipiska dokumentālās prozas pārstāve, bet šāda un līdzīga veida izdevumi ir arī virknei vācbaltiešu rakstnieku – dzejnieku, dramaturgu un prozaiķu, kuri īpašu interesi par dzimtas un kopienas kultūrvēsturi nebūt nav izrādījuši, kā, piemēram, **Manfrēds Kībers**. "Mazās Veronikas trīs acis. Romāns par kāda bērna likteni šajā un viņpasaulē" (*Die drei Lichter der kleinen Veronika. Der Roman einer Kinderseele in dieser und jener Welt*, 1929), **Herberts Herners**. "Koks. Stāsts iz vecās Baltijas zemes" (*Der Baum. Erzählung aus dem alten Baltenlande*, 1938) u.c.

Treškārt, daļa šajā laikā tapušās vācbaltiešu prozas saikni ar Baltiju saglabā tikai kā rakstnieka dzimtā puse, kā darbības norises telpa vai prototipisku tēlu avots, ieplūzdama vienotajā vācu literatūras straumē. Tāpēc atšķirībā no dzejas, kas

20. un 30. gados publicēta vairākās vācbaltiešu sakārtotās un izdotās antoloģijās, līdz ar to ļauj ieskatīties lirikas attīstības procesā un liecina par spēcīgas jaunās liriķu paaudzes ienākšanu vācbaltiešu literatūras kopainā, prozā šādu piemēru nav. 20. un 30. gados to pārstāv vairākas spilgtas personības, kas iegūst slavu un popularitāti Vācijā, taču par vācbaltiešu prozu kā vienotu attīstības procesu šajā laikā runāt ir grūti. Tā, piemēram, Ginters Grass ir Austrumprūsijas rakstnieks, un viņa romānos darbība bieži vien risinās Dancigā, vācbaltiešu cilmes rakstnieks ir viens no talantīgākajiem šī perioda prozaiķiem **Franks Tīss**, kas ir dzimis netālu no Ikšķiles, bet jau trīs gadu vecumā aizceļojis. Un, kaut daļa vācbaltiešu literatūras pētnieku atzīst, ka arī Tīsa darbi ir dziļi sakņoti Baltijā, tomēr šķiet, ka neko vairāk kā, paša Tīsa vārdiem sakot: "Dzimtās zemes apvāršņa svētība staro no manas dzīves pirmajām dienām,"[426] – no Baltijas īpatnējās dzīves tajos neatrast.

Īpašu vietu vācbaltiešu prozas kopainā ieņem prozaiķis, Baltijas vēstures dokumentētājs **Zigfrīds Fēgezaks**. Viņš ir vidzemnieks, senas dzimtas atvase – no tēva puses tā aizved līdz pat 13. gadsimtam[427] (ir dzirdēti minējumi, ka Rīgā Vējzaķu salas nosaukums esot latviskots Fēgezaku dzimtas īpašuma vārds). No mātes puses Fēgezaka senčos ir ģenerālis Baltazars Kampenhauzens, kas cīnījies ar zviedru karali Kārli XII, karojis cara Pētera I armijas rindās, bijis poļu dienestā un kādu brīdi arī ģenerālgubernators Somijā, tomēr savā sirdī vienmēr palicis godavīrs un vācu bruņniecības ideju aizstāvis. Kampenhauzens bijis viens no aktīvākajiem hernhūtisma ideju izplatītājiem Vidzemē, grāfa Cincendorfa labs draugs. Fēgezaks rusifikācijas laikā mācījies Rīgas pilsētas ģimnāzijā, ieguvis teicamas krievu valodas zināšanas, kas vēlāk ļauj tulkot Nikolaja Ļeskova, Vladimira Nabokova, Ivana Turgeņeva un Nikolaja Gogoļa darbus vāciski. Fēgezaks studējis Tērbatā, kā pats atzīst, *Dievs zina ko,*[428] kādā duelī zaudējis aci un 1912. gadā dodas uz Berlīni, beidzot izvēlējies studēt vēsturi. Faktiski viņš no Latvijas aizbrauc pavisam, lai 20. un 30. gados uz neilgu laiku atgrieztos un baudītu vasaras, pēdējo reizi – Otrā pasaules kara laikā. Turpmāk par Fēgezaka un viņa sievas zviedru rakstnieces Klāras Nordstrēmas pastāvīgu dzīvesvietu kļūst kāds "par sviestmaizi" iegādāts viduslaiku bruņinieku pils tornis Bavārijas mežos, tur arī 1974. gada janvārī viņš ir apglabāts.

Fēgezaks ar pārtraukumiem strādā par žurnālistu, reportieri un satīriķi dažādos vācu preses izdevumos un radiofonā. Otrā pasaules kara laikā, lolojot cerības, ka Krieviju izdosies atbrīvot no staļinisma un boļševikiem, Fēgezaks dienē kā tulks vācu armijā. Tomēr visu dzīvi viņa pamatnodarbošanās ir un paliek rakstniecība – galvenokārt tie ir prozas darbi un dzeja, jaunībā top arī pāris lugu, vēlāk – ceļojuma apraksti un dažas grāmatas bērniem. Literatūrā viņš ienāk ar tulkojumiem – 1921. gadā publicēti Nikolaja Gogoļa stāsti vācu valodā. Pēc pāris gadiem seko Fēgezaka pirmais lirikas krājums un 1926. gadā – luga "Cilvēks būrī" (*Der Mensch in Käfig*), kurā jaušamas ekspresionisma ietekmes. Tomēr Fēgezaka īstais žanrs ir proza, un tajā viņš atraisās 30. gados, publicēdams virkni apjomīgu romānu.

Fēgezaka literārā darbība nav sevišķi daudz pētīta. Tā, būdama neparasti autobiogrāfiska, turklāt bieži te tiek apcerēti vēstures grieži, rosinājusi galvenokārt vācbaltiešu vēsturnieku interesi. Te minami Austrumvācu kultūras un vēstures institūta direktora doktora Mihaela Gārlefa[429] un Savojas universitātes profesora Luisa Ferdinanda Helbiga[430] apcerējumi. Viņam veltītas trīs grāmatas: 1974. gadā publicēta Franča Baumera monogrāfija "Zigfrīds Fēgezaks. Dzimtene bez robežām. Kāds dzīves apraksts" (*Siegfried von Vegesack. Heimat im Grenzenlosen. Eine Lebensbeschreibung*), kurā plaši apcerēta Fēgezaka dzīve, mazāk – literārā darbība, Fēgezaka simtgadē nāk klajā pamatīgs un labi komentēts viņa vēstuļu sējums (*Siegfried von Vegesack. Briefe. 1914–1971*, 1988), kā arī rakstniekam veltīts atmiņu krājums "Ciemos tornī. Zigfrīda Fēgezaka 100. dzimšanas dienā" (*Zu Gast im Turm. Siegfried fon Vegesack zum 100. Geburtstag*, 1988).

Latviski Fēgezaks ir tulkots skopi, tikai pēdējās desmitgadēs. Pirms Otrā pasaules kara viņš latviešiem tikpat kā nav pazīstams: agri aizbraucis, turklāt publicējies ārzemēs. 90. gados parādās pirmie Fēgezaka prozas tulkojumi: Helmas Lapiņas latviskojumā 1994. gadā periodikā publicēts viņa stāsts "Tantes Julinkas burvju vārdiņš"[431], bet 1998. gadā atsevišķā grāmatā arī stāsts "Kāzas Carnikavā" ar izdevēja Harro Hiršheita priekšvārdu.

Fēgezaka literārajai darbībai raksturīga dokumentalitāte, gandrīz ikviena viņa sacerējuma pamatā ir kāds reāls notikums un prototipiski tēli, turklāt laikmets, laikmetu grieži viņa darbos visbiežāk atklājas kā dažādu ļaužu uzskatu spogulis. Šo savai prozai tik raksturīgo ievirzi izskaidro pats rakstnieks, atzīdams, ka viņam trūkst iztēles, turklāt dzīves īstenībai piemītot daudz vairāk fantāzijas, nekā cilvēka smadzenes vispār spēj izdomāt.[432] Lielākā daļa viņa darbu saistīta ar Baltiju.

Jaunībā Fēgezaks, pateicoties studijām Berlīnē, Heidelbergā un vēlāk arī Minhenē, iepazīstas ar ekspresionistiem, Minhenes grupas *Zilais jātnieks* dalībniekiem, īpaši cieša draudzība viņam izveidojas ar mākslinieku Alfrēdu Kubinu, kas darinājis arī vairākus rakstnieka portretus. Tomēr aizraušanās ar ekspresionismu un pat dadaismu, ko gan pats Fēgezaks noliedz, uzskatot, ka viņa darbos nav nekādu *-ismu* ietekmes,[433] ir īslaicīga, tā parādās tikai dažās jaunībā sacerētajās lugās, kuras no šāda viedokļa analizē arī vācu teātra kritiķi tūlīt pēc to parādīšanās Prāgas Vācu teātrī 1926. gadā.[434]

Vācbaltiešu autoru vidū Fēgezaks visvairāk pazīstams ar darbu "Baltijas triloģija" (*Baltische Trilogie*), kas sastāv no trim apjomīgiem romāniem – "Baltijas traģēdija" (*Die Baltische Tragödie*, 1935), "Priekšteči un pēcteči" (*Vorfahren und Nachkommen*, 1960) un "Pēdējais cēliens" (*Der letzte Akt*, 1957). "Baltijas triloģija" aplūko laika posmu no 17. gadsimta līdz pat Otrajam pasaules karam vācbaltiešu – galvenokārt Fēgezaka dzimtas dzīvē un sniedz plašāku ieskatu arī laikmeta kopainā. Hronoloģiski vissenāko posmu apskata dokumentālais romāns **"Priekšteči un pēcteči"**. Atšķirībā no pārējām triloģijas daļām šis balstīts dzimtas vēstures

materiālos, vēstulēs, dienasgrāmatās, kā arī citos vēsturiskos avotos. Grāmatas vērtīgāko daļu veido dokumentālo materiālu publikācijas: Fēgezaks pārstaigā laikmetus un ļoti plaši citē, piedāvājot arī lasītājam ielūkoties viņa varoņu domu pasaulē. Fēgezaku un Kampenhauzenu dzimtas pieder pie Baltijas muižnieku elites. Tā, piemēram, Barklaja de Tolli dēls apprecas ar Fēgezaka vectētiņa māsu, un dzimtas īpašumā nonāk 58 feldmaršala vēstules sievai, krietnu daļu no tām Fēgezaks citē romānā. Tās ļauj Napoleona kara varonī saskatīt vienkāršu, nogurušu vīru. Ieskatam fragments no 1812. gada 19. septembra vēstules: "Mīļā sieva! Es esmu no visām nelietībām, kas še norisinās, tik noguris, ka neilgojos nekā cita kā tikai pēc atvadām. Ir zināms, ka man nav nekā, un laikam gan ļaudis cer, ka tāpēc varēs mani paturēt dienestā, bet es daudz labprātāk nopelnītu savu dienišķo maizi ar darbu nekā šādos nolūkos nēsātu formas tērpu. Tu, mana uzticamā sieva, esi vienmēr bijusi manas dzīves biedrs un paliksi tāda arī trūkumā."[435]

Grāmata paver skatu uz Baltijas vāciešu ciešajām saiknēm ar Eiropas kultūru. Tā, piemēram, viņš min Kurzemes ārsta Kārļa Bursija viesošanos Baireitā pie Žana Pola un Vīnē ar mācītāja Kārļa Amendas ieteikumu – pie Bēthovena, un Fēgezaks atkal ļauj runāt pašam Bursijam, citējot viņa ceļojuma piezīmes. 1825. gadā Vidzemē ierodas cars Aleksandrs I, un šajā laikā Kristofs Kampenhauzens kā Valmieras apriņķa delegāts ir norīkots caru sagaidīt, bet viņš nokavē, jo ar savu iepriekš pieminēto draugu Bursiju ir vērojis saullēktu un par cara vizīti pilnīgi aizmirsis. 1873. gadā, kad latvieši rīko savus pirmos dziesmu svētkus, kāds cits viņa radinieku pulciņš (vectēva brālis Ernsts un vectēva māsa Marija) ar saviem audžubērniem dodas uz Vīnē sarīkoto pasaules izstādi. Ernsta Kampenhauzena izbrīns, vērojot jaunākos tehnikas sasniegumus, patiesi ir liels: "Anglijā ir atklāts mehānisms, un kāds Remingtona kungs to ir ieviesis ražošanā – ar tā palīdzību un taustiņa nospiedumu iespējams jebkuru burtu dabūt uz papīra... Kā uz klavierēm, jāspiež tikai taustiņi – un jau toņu vietā atsevišķi burti paklausīgi uzlec uz lapas, kārtojas ierindā, lai veidotu vārdus un pat veselus saliktus sarežģītus teikumus, un viss, ko tu ar smadzenēm tikko esi izdomājis un vēl neesi izteicis, stāv ātri un kārtīgi nodrukāts uz papīra, katram bērnam un vājredzīgam viegli un skaidri izlasāms! Tagad es esmu ziņkārīgs, ko vēl visu cilvēks neatklās – pēc šujmašīnas, velosipēda un šīs rakstāmmašīnas, kas uzbur uz papīra vai visu alfabētu."[436] Tie ir tikai daži piemēri no Kampenhauzenu dzimtas dzīves, kas norāda uz Baltijas vācu muižniecības ciešajām saiknēm ar Eiropas kultūru un tās nozīmi vēstures procesos.

Bet romānā ienāk arī latvieši. Visai krāsaini Fēgezaks tēlo dzimtbūšanas atcelšanas procesu 19. gadsimta sākumā, protams, slavējot vācbaltiešus kā līderus salīdzinājumā ar pārējo Krieviju, kurai uz līdzīgu notikumu vēl jāgaida vairākus gadu desmitus. Un šis nav vienīgais darbs, kurā sastopamies ar garāmejot pieminētu situāciju – zemnieki nāk pie sava liberālā kunga un lūdz atstāt visu pa vecam, baidīdamies no reformas kā gadsimtu gaitā izveidojušās kārtības grāvējas. "Brīvība

man ir sveša. Tomēr kungiem ir jābūt,"[437] kāds no viņiem saka. Īpaši gribētos uzsvērt turpmāko komentāru: "Visam ir vajadzīgs laiks. Soli pa solim audzināt brīvībai – kā bērnus. Bet kas tad zemnieki ir cits kā vien lieli bērni, kam joprojām trūkst izglītības un audzināšanas?"[438] Zemnieki kā bērni. Un kā gan citādi? Daudzu gadu simtu garumā dzīvojuši un strādājuši, kā raksta Fēgezaks, "tur aiz krūmiem", tālāk no acīm un muižas logiem, latvieši ir kļuvuši padevīgi ikdienas gaitās tecētāji. Atsevišķu liberālu muižnieku, to skaitā Kampenhauzenu Ungurmuižā dibinātās un atbalstītās skolas ir piliens jūrā vispārējā izglītības līmeņa celšanā, nemaz nerunājot par iespējām skoloties tālāk.

Pārlecot pāri 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma notikumiem, kas ir "Baltijas traģēdijas" objekts, atzīmēšu, ka 1957. gadā top triloģijas noslēguma romāns **"Pēdējais cēliens"** (*Der letzte Akt*), kas radies, Fēgezakam ierodoties dzimtenē 30. gadu beigās, un skar 1939. gada notikumus. Dzimtajos Loberģos viss mainījies, tāpat kā citās viņa radinieku agrāk apdzīvotajās muižās. Laukos ienāk tehnika, un platiem soļiem latviešu lauksaimnieki bradā pāri senajai muižu kultūrai. Arī lielākā daļa bijušo Fēgezaku īpašumu nonākusi latviešu rokās. Kāds izskatās latvietis Fēgezaka acīm jaunajā – pilnīgas brīvības – laikmetā? Šķiet, iepriekš minētais *bērns* ir izaudzis, bet prātā nav pieņēmies, palikdams zemākas kārtas cilvēks, tā, piemēram, dakteris Spalviņš, sanatorijas direktors, tiek raksturots kā cilvēks, kas "gribēja būt kungs, bet nevarēja", kāda garām paslīdējusi latviešu kundze ir "ar mūžīgi proletariātam tipiskām rokām".[439] Un, lasot vācbaltiešu sacerējumus, neviļus prātā iezogas doma – vai tiem tomēr nevajadzēja būt mums – kas sagaida caru, viesojas pie Bēthovena un Žana Pola, brauc uz pasaules izstādi? Augstprātīgais skatījums uz padevības garu un kultūras trūkumu ir pelnīts, ja vien neraugās pēc to dziļākiem cēloņiem.

"Baltijas traģēdijā" tēloto notikumu laiks – 19. un 20. gadsimta mija – latviešu un vācbaltiešu attiecību kontekstā ir ļoti nozīmīgs. Tas ir apjomīgs romāns, kura galvenā varoņa Aurela fon Heidenkampa prototips ir pats Fēgezaks. Romāns sastāv no trim atsevišķām daļām – "Loberģi" (*Blumbergshof*, 1933), un tās ir Fēgezaka bērnības atmiņas; "Kungi bez savas piederības" (*Herren ohne Heer*, 1934), kurā Fēgezaks pārstaigā ģimnāzijas gadus Rīgā un Tērbatas studiju posmu līdz Pirmajam pasaules karam. Trešajā daļā – "Nāves deja Vidzemē" (*Totentantz in Livland*, 1935) atklājas Pirmā pasaules kara notikumi Latvijā, un romāna pēdējās lappusēs jau iezīmējas Latvijas brīvvalsts sākuma gadu mierīgās dzīves ainas. Šajā laikā pats Fēgezaks jau atrodas Vācijā, un šīs daļas notikumi balstīti radu un draugu nostāstos, kā arī avīzēs atrodamajā informācijā. Tādējādi trešās daļas Aurels, varonis, kas, nevarēdams īsti atrast savu vietu, klejo un bēguļo Baltijā un vienu brīdi pat karo Krievijā, jau pilnībā ir rakstnieka fantāzijas uzburts tēls.

Lasot romānu un domājot par tā vērtībām, Fēgezakā saskatu gara radniecību ar Apsīšu Jēkabu, kas pirmajā brīdī var šķist pārsteidzoši – "Baltijas traģēdija", kaut iecerēta jau sen, sarakstīta laika posmā no 1933. līdz 1935. gadam.

Pirmkārt, Fēgezaks, tāpat kā Apsīšu Jēkabs, sabiedrībā un ģimenē ir patriarhālās pasaules un patriarhālās kārtības mīlētājs – 19. gadsimta 80. gadi ir laiks, kurā aizrit viņa bērnība, dzīves mierīgākais, harmoniskākais un saulainākais posms. Romānu lasot, to nevar nejust. No šāda viedokļa Aurelu trāpīgi raksturo viena no viņa draudzenēm "Baltijas traģēdijas" trešajā daļā: "Jūs esat viens bezcerīgs individuālists, kožu apsēsts romantiķis no pagājušā gadsimta. Mūsu laikmetā jūs neiederaties."[440]

Otrkārt, Fēgezaks, tāpat kā Apsīšu Jēkabs, ļoti augstu vērtē dziļu, skaidru un gaišu ticību Dievam, to skaļi nedeklarējot, bet atklājot kā cilvēka garīgās dzīves pamatvērtību, atbalstu šaubās un pārdomu krustcelēs. Vēl vairāk – zem Fēgezaka īpašās labvēlības un simpātiju spārna nokļūst tie romāna tēli, kuros atbalsojas Vidzemes hernhūtismā atpazīstamās un hernhūtismam vispār raksturīgās pamatvērtības – sirdssķīstība, visaptveroša cilvēkmīlestība un piedošana. Tās viņš, tāpat kā Apsīšu Jēkabs, saista ar veco, no vēstures skatuves noejošo paaudzi. Un pirmām kārtām šo vērtību iemiesotāja ir rakstnieka māte – kaut arī savā mūžā pārcietusi ne vienu vien traģisku brīdi, tomēr savā dvēselē viņa paliek dziļi ticīga, apbrīnojami toleranta, rāma un ar bezgalīgu mīlestību pret cilvēku vispār – neatkarīgi no tautības un kārtas – apveltīta būtne: " Visi šie likteņa sitieni gan bija saliekuši muguru, bet viņas iekšējo spēku tikai spēcinājuši: viņas ticību Dievam [..] Nē, viņa reti runāja par šīm lietām, bet visa viņas būtība bija nešaubīgas ticības pilna."[441]

Treškārt, Fēgezaku ar Apsīšu Jēkabu vieno arī dabas mīlestība, kas kļūst par atbalstu un atspēriena punktu sižetiski nozīmīgos brīžos, sasaucas ar paša Aurela dvēseles vibrāciju. Dabā rakstnieks liek pulsēt arī laikmeta sabiedrisko notikumu priekšnojautām. Dabas apraksti nav plaši, pāris teikumu, kas, mazliet variēti, atkārtojas no situācijas situācijā, tomēr ļoti trāpīgi raksturo visa konkrētā dzīves perioda emocionālo pamattoni. Starp citu – tāds salīdzinājums gan ir tīri shematisks – Fēgezakam, līdzīgi kā Apsīšu Jēkabam "Bagātajos rados", arī "Loberģos" ir neliela gāršas epizode, kas man gan kā latviešu lasītājai šķiet komiska. Tas ir tāds vācu muižnieku izbrauciens pie dabas krūts – "piknikā uz tālajām pļavām", tomēr sniedz reljefu ieskatu viņu dzīvē, kas latviešiem ir pilnīgi sveša. Aurels vēl ir bērns, šajā epizodē ir daudz saules un mīļu atmiņu: "Ir vasara, vasara bez pārtraukuma, un ir diena, diena bez pārtraukuma. Saule mazliet noiet aiz meža un tad pēkšņi uzlec kā bumba, tikai tik daudz pieskaroties zemei, lai atspertos un atkal uzlidotu gaisā. Starp vakaru un rītu nav nakts, tikai gaišzaļa krēsla ar sarkanu šauru malu virs melnā meža. Nav dzirdama ne tarkšķa parkšķināšana, ne izkapts kapināšana, un no mitrās siena pļavas caur atvērto logu uzvēdī reibinoša tikko pļautas zāles, āboliņa un naktsvijoļu smarža [..] un nākamajā rītā visi, kam vien ir kājas, sakāpj varenajos ratos. Līdz upeslīču pļavām, kur kalpi un meitas jau kopš nedēļas sākuma pļauj, ir sešpadsmit verstis. Aurels guļ uz muguras: starp tumšo egļu mūri paveras zils baltu, pūkainu mākoņu ieskauts debesu ceļš. Dažreiz mūrī parādās caurums, un tad piepeši debesu ceļš kļūst platāks. Un tad zaļā siena beidzas pavisam un lauki un debesis

paveras visā plašumā un pilnībā [..]. Tīdebeka kungs šūpodamies dodas uz priekšu, šur un tur norauj pa ziedam un jautā, kā to sauc latīniski un cik putekšņlapu tam ir. Doktors Martinelī iet blakus mātei un jūsmo par laiku, par ceļu, par dzīvi. Marija Petrovna rāda uz zirgiem un saka: Lošaģi! Un Aurelam tas ir jāatkārto."[442]

Ceturtkārt, Fēgezakam, tāpat kā Apsīšu Jēkabam, sirdij tuva ir lauku, savas zemes tēma. Tā ieplūdināta, piemēram, bērnības ainiņās, zēnam vislabāk garšo tikko no zemes izrauts un gar biksēm noslaucīts burkāns, rudens saistās ar ugunskurā ceptu kartupeļu burvīgo aromātu, un mutē saskrien siekalas, domājot par īstu lauku rupjmaizi ar biezpienu. Taču tas nebūt nav viss. Rakstnieka brālis Manfrēds Fēgezaks (viņš arī pēc izglītības ir lauksaimnieks) pēc Latvijas valstiskās neatkarības pasludināšanas līdz 1939. gadam Loberģos saglabā nelielu īpašumu un, kā jau īstam zemniekam pienākas, turpina kopt zemi un audzēt lopus. Viņš sagādā arī rakstniekam idilliskus ciemošanās brīžus dažās atvaļinājuma vasarās. Arī Zigfrīds fon Fēgezaks ir lauku dzīves cienītājs. "Baltijas traģēdijā" spilgti iezīmējas pretstats starp idillisko Loberģu rimto lauku dzīvi un Rīgu – līdzīgi kā Annai Brigaderei – *akmens sprostu*, kurā ir vieni vienīgi auksti bruģi, neviesmīlīgi mūra nami, trokšņi. Par pilsētas un lauku dzīves savienotājmotīvu pusaudža uztverē kļūst baiss ceļojums ar vilcienu – monstru, kas aizved ģimeni prom no Loberģiem uz Rīgu. Fēgezakam *akmeņu sprosts* ir ne tikai Rīga, bet arī Pēterburga, arī Berlīne, lielpilsēta vispār. ""Unter der Linden" – šīs būtu tās slavenās liepas? Šie sīkie kociņi ar mazu zemes kārtiņu apkārt? Aurelam vienmēr likās, ka liepu aleja ir tāda kā Loberģos, – tā bija rūgta vilšanās [..]. Visa šī pilsēta darbojas ātri, precīzi, bet ne maigi. Kā ļaudis joņo! Visi nēsā padusēs mapes, visi kaut kur dodas vai brauc, visiem ir baisi nopietnas sejas."[443]

Šīm izjūtām kontrastē līksmā lauku dzīves baudīšana, kas uzvēdī no Fēgezaka vēstulēm. 30. gados ar bērniem atpūšoties Loberģos, piemēram, kādā vasaras dienā viņš sievai raksta: "Mums pretī uz staciju bija atsūtīti rati: pirmo ceļa pusi kučierēja Izabella (rakstnieka desmitgadīgā meita), tad Gothards (rakstnieka piecgadīgais dēls), abi bija tik sajūsmināti, ka nebraucam ar auto. Viens īsts dzīvs zirgs taču ir kaut kas daudz, daudz vairāk! Tev būtu vajadzējis redzēt bērnu apgarotās sejas, kad viņi ar pavadu rokās sēdēja aiz zirga astes!"[444]

Un varbūt tāpēc Fēgezaks kopā ar ģimeni uz pastāvīgu dzīvi apmetas Bavārijas skaisto mežu ielokā, turklāt pirmajos gados iemanās slaukt kazas un pat iegādājas divas govis, kopj zemi un gandrīz vienīgi no paša audzētā un mežā salasītā visai trūcīgajos apstākļos arī pārtiek?[445]

Piektkārt, Apsīšu Jēkabs ir reālists ar romantiķa dvēseli, un šis ir vēl viens punkts, kurā saskatāma abu rakstnieku gara radniecība. Reāli notikumi, ārkārtīgi sarežģītas nacionālās, šķiriskās, sociālās attiecības – un tam visam pa vidu trausla, viegli ievainojama cilvēka dvēsele, kas atveras vientulībā un klusumā un ilgojas pēc mīlestības, sapratnes un sev radniecīga garīga atbalsta. Augsts ideālisms, prasīgums pret

sevi un citiem, godīgums, taisnīgums un saprātīgs nacionālisms kā ikviena cilvēka gara dzīves sastāvdaļa ir Fēgezaka paša un arī Aurela personības pamats.

Protams, nekādu tiešu Apsīšu Jēkaba prozas ietekmju Fēgezaka sacerējumos nav. Te jāatceras, ka vispār nekādas sasaukšanās ar 19. un 20. gadsimta mijas latviešu kultūru Fēgezaka – kā tipiska vācbaltieša – grāmatās nav. Tās ir pilnīgi šķirtas pasaules. Kaut gan – 1919. gada vasarā, plānojot braucienu uz Rīgu, Fēgezaks sola arī nolasīt lekcijas par moderno vācu dzeju un pasākuma organizētāju draugu Filipu Šveinfurtu lūdz par to informēt latviešu inteliģenci.[446]

Starp Apsīšu Jēkabu un Fēgezaku plaisu padziļina viņu pilnīgi atšķirīgā izglītība un līdz ar to kultūras slāņa konteksti – Fēgezaks jau ģimnāzijas laikā Rīgā sāk apmeklēt oficiāli aizliegtos Teitoņu literāros vakarus, aizraujas ar Rihardu Vāgneru, apmeklē Rīgas operu un teātri, viņa spriedumus asina līdzīgu lielisku izglītību baudījušie Rīgas vācu aristokrāti. Šādā nozīmē, lai kā es negribētu noniecināt Apsīšu Jēkaba tālaika latvietim salīdzinoši labo pedagoģisko izglītību un krievu literatūras zināšanas, kā arī, protams, "peldēšanos" 19. gadsimta otrās puses latviešu inteliģences ezerā, Fēgezaks Eiropas kultūras elpas klātbūtni jūt vērienīgāk. Viņa prozā vēstījums ir raitāks un tēlu sistēma blīvāka. Zaudējis savu paradīzi – Loberģus, Fēgezaks nenoslēdzas no pasaules, kā tas notiek ar Apsīšu Jēkabu, pārceļoties uz nemīlēto pilsētu, bet turpina aktīvi rakstīt, dokumentēt savu laiku, uzņem iespaidus no tās pasaules, kas nu guļ pie viņa kājām. Plašāku skatu viņa dzīvē paver redzētais Zviedrijā, Itālijā, Dienvidslāvijā, Brazīlijā, Argentīnā, Paragvajā, Čīlē un Peru.

Fēgezaks un Apsīšu Jēkabs – tā ir sasaukšanās pāri gadu desmitiem un nacionālajām atšķirībām, kurā izšķiroša nozīme ir dabai, sadzīvei, vēsturei un psiholoģiskajam klimatam Vidzemē, kas abiem rakstniekiem kopēja.

Fēgezaku viņa laikabiedri sauc par Baltijas vēstures dokumentētāju un apdziedātāju,[447] viņa romānus – par vācu literatūras vēsturē skaidri jūtamiem pulsa sitieniem,[448] un, starp citu, arī pats Fēgezaks sevi ierindo starp nozīmīgākajiem vācbaltu 20. gadsimta vēsturiskā romāna kopējiem – Eduardu Keizerlingu un Teodoru Hermani Panteniusu, atzīstot, ka viņa uzdevums ar "Baltijas traģēdijas" palīdzību ir bijis atklāt vācbaltu pasaules bojāeju.[449] Fēgezaku baltvācu kultūrā pazīst pēc atsevišķiem ārkārtīgi trāpīgiem apzīmējumiem – *nāves deja* vācbaltu vēsturnieku rakstos ne reizi vien attiecināta uz traģiskajiem 20. gadsimta sākuma notikumiem Latvijā, *pēdējais cēliens* – uz 1939. gada notikumiem, vācbaltu izceļošanu. Bet ir vēl viens Fēgezaka fantāzijā uzburts, manuprāt, arī ne mazāk trāpīgs apzīmējums, un tam ir visciešākais sakars ar latviešiem – stikla siena.

Romāna pirmo daļu "Loberģi" raksturo harmoniska, ģimeniskas mīlestības pilna vide. Sižetiski daudzas epizodes te sabalsojas gan ar Jaunsudrabiņa, gan Brigaderes, gan Valda bērnības atmiņām – vēžošana, prieks, kas dzimst pašam no sevis, pavasarim atnākot un baudot pirmos saules starus uz sava vaiga, ogošana, rūpes

par putniņiem, kas izkrituši no ligzdas, vai māla būdiņu celšana, līdz elkoņiem ierokoties pavasarīgās peļķēs. Šajā vidē būtiska loma ir latviešiem – romāna galvenā varoņa Aurela auklīte ir latviete, Mila (viņas vārds, domāju, ir saīsinājums, iespējams, no Emīlijas, bet veido interesantu vārdu spēli), starp citu, Fēgezaks tāpēc labi prot latviešu valodu. Agrā bērnībā Aurelam Mila ir tuvākais cilvēks, Mila viņu sauc par dzeguzēnu, kas iedēts viņas tukšajā klēpī un tādēļ jo vairāk mīlams un saudzējams. Viņa ir tā, kas stāsta pasakas un spoku stāstus un ar apbrīnojamu vienkāršību izskaidro arī mazam bērnam svarīgus eksistenciālus jautājumus. Te jāatzīmē, ka Loberģos vispār muižas ļaužu latviešu attiecības ar vācu kungiem ir netipiski demokrātiskas (starp citu, to netieši pierāda arī fakts, ka muiža netiek nodedzināta, pat ne izdemolēta, nedz kungi – savu zemnieku mocīti vai pat nogalināti nevienā no sakāpināti asiņainajiem šķiru cīņas brīžiem ne pirmās, ne otrās revolūcijas laikā). Latvieši – Jancis, Mila, vecais Jaunzems, melnā Trīne – ir ne tikai muižnieku ģimenes aprūpētāji, labsajūtas nodrošinātāji un grūtos brīžos – morāls atbalsts, bet arī no senčiem mantotas dzīves gudrības iemiesotāji. Tikai pāris epizožu ilustrācijai, pirmā – Aurela tēva saruna ar kalpu Jaunzemu rudenīgas pastaigas laikā:

"Vecais Jaunzems stāvēja grāvī ar saliektu muguru, kailu kāju atspiedis uz lāpstas malas. Viņš cēla laukā dūņas no pārpurvotā grāvja dibena un meta tās pāri malai.

"Vai tev nav auksti?" jautāja tēvs.

Vecais Jaunzems atspiedās uz lāpstas, un smaids pārlaidās pār viņa sārto, grumbaino seju. "Kad strādā, tad nesalst! Un, esot tik vecam, jau pie aukstās zemes jāpierod!" [..] "Nu," tēvs smējās, "tik vecs tu taču neesi?"

"Nekad nevar zināt, kad zeme sauks," piebilda Jaunzems un raka tālāk."[450]

Otra epizode – no Aurela sarunas ar Milu ceļā uz baronu kapenēm: ""Nē," Mila atkal papurināja balto galvas lakatiņu, "es nedrīkstu šeit gulēt. Šī kapsēta ir tikai kungiem, nevis mums. Mēs tiksim apglabāti draudzes kapos – tur ir mazāk vietas, bet toties visi esam ciešāk kopā. Un zeme tur ir viegla: neviena akmens, tikai daudz puķu. Tāpēc mēs vienmēr atgriežamies, un tāpēc mēs esam vairāk nekā jūs. Jūsu kļūst arvien mazāk, mūsu – arvien vairāk!""[451]

Tomēr jau agrā bērnībā Aurels izjūt vācu un latviešu attiecībās distanci – no latviešiem viņu šķir kalpotāju lietotā uzruna *jaunskungs*, maigās, bremzētās spēles ar muižas ļaužu bērniem, kuri apzinās, ka Aurelam nedrīkst kautiņā sist tik stipri, cik citiem, un finālā jāļauj viņam uzvarēt. Uz distanci, manuprāt, norāda arī romāna perifērijā atstātās, bet ne mazāk zīmīgās detaļas – cik reljefi un grodi iezīmēti tie muižas ļaudis – latvieši, kas ir paša Aurela iepazīti, tik atsvešinātas, tumšas, skrandainas, netīras un nepatīkamas – kalpu ģimenes, kas dzīvo turpat visapkārt – tumšos un zemos namos un dzirnavās. Ja romāna pirmajā daļā mazais Aurels vēl taujā pēc atbildes, kādēļ tēvs, kas taču ir tik lielu zemju īpašnieks, nevar piešķirt zemi un iedot naudu latviešiem, lai arī viņi dzīvotu labāk, tad mēs redzam, ka pamazām šis jautājums no dienas kārtības pazūd un paaugoties Aurels pieņem dzīvi tādu,

kāda tā ir, pievienodamies pārliecībai, ka kārtu starpība ir mūžīga, tā ir ērti, kaut arī sirdī saprazdams – negodīgi. Un rakstnieks ievieš stikla sienas simbolu, kas ļauj šķietami saglabāt viena līmeņa attiecības ar latviešiem, bet tajā pašā laikā arī distancēties starp savu – kungu pasauli un viņu – latviešu pasauli.

"Loberģi" sākas ar romantiskas noslēpumainības apdvestu nakts ainu: tumsa, redeļu gultiņas sargājošais siltums, krāsns kurināšana, kaķis Muris kājgalē un auklītes Milas nemanāmā klātbūtne. Ar saudzējošu gultiņas siltumu – drošībā un tumsā – "Baltijas traģēdijas" pirmā daļa arī beidzas. Kopumā tā vērtējama kā *zaudēta paradīze*, turklāt ar uzsvērto tumsas, siltuma un noslēpumainības klātbūtni tajā akcentēts dzimšanas, personības rašanās brīdis, kas attāli sasaucas ar pasaules radīšanas brīnumu Bībelē vai maigo, tumšo siltumu mātes dzemdes dzīlēs. Tā tomēr ir un paliek noslēgta telpa, kas iezīmē ceļu uz stikla sienas veidošanos ne tikai latviešu un vācu, bet dziļākajā būtībā arī cilvēka Fēgezaka un pasaules attiecībās.

Savukārt romāna trešajā daļā "Nāves deja Vidzemē" ir epizode, kurā Aurels, būdams jau stalts jauneklis, uz brīdi iegriezies mājās, kopā ar Loberģu muižas izpalīgu Janci iet pirtī, un tieši pirtī Aurels pēkšņi apzinās, ka stikla siena starp viņu un latviešiem ir kritusi. Es domāju, ka tā ir skaista epizode, kas rakstnieka fantāzijā iezīmē attiecību lūzumu starp vācbaltiešiem un latviešiem vispār, pāreju uz jauna veida sabiedrību neatkarīgā Latvijā, kura nu būs abām pusēm jāpieņem kā sava. Stikla siena ar šo brīdi, iespējams, zūd Aurela un latviešu attiecību izpratnē, taču vienlaikus arī skaidri norāda uz sienas, pat bieza mūra esamību, ko rakstnieks Fēgezaks ir uzcēlis starp sevi un sabiedrību. Šī otra siena, pamazām ķieģeli pa ķieģelim celta un veidota jau no agras bērnības, turpina augt un aizsegt skatu arī pirts ainā – mazgāšanās un šķīstīšanās notiek pirms došanās prom. Jaunā Latvija tā arī nekļūst ne par Aurela, ne viņa radītāja rakstnieka Fēgezaka iesakņošanās vietu. Visas nākotnes cerības nu saistās ar Vāciju. Romāna finālā Aurels dodas ar kuģi prom, it kā mēģinot savienot pārrautos laikmetus – atgriezties zemē, no kuras ir nākuši viņa senči tajos laikos, kad Latvijas teritorijas iekarošana vēl nebija sākusies. Aurels aizbrauc viens.

Un romānā viņš visu laiku faktiski ir viens – labākais draugs Boriss mirst brīdī, kad viņu draudzība tikko sāk dzīt pirmos asnus, un jaunu īstu draugu vairs tā arī neizdodas atrast. Turklāt Boriss romānā nav vienīgais tēls, kas, līdzko sācis atbalsot Aurela – Fēgezaka pasaulei tuvās vibrācijas, iet bojā. Dziļas pēdas viņa dvēselē atstāj arī tēva pēkšņā nāve. Tam visam seko pārcelšanās uz Rīgu, tur – ģimnāzija ar tās pārkrievošanas politiku un plašs radu pulks, kurā katram ir savs viedoklis par laikmeta vēsturiskajiem notikumiem, bet, izņemot māti, maza interese par pusaugu zēnu. Starp citu, arī mātes pasauli Aurels uztver kā mūžīgu ētisko vērtību avotu, bet vienlaikus un neapšaubāmi – tikai kā bērnības daļu, tāla un sveša viņai paliek Aurela ģimnāzijas un studiju gados augstu vērtētā literatūra un mūzika, opera un teātris. Mīlestība bez atbildes, neticība saviem spēkiem, nespējot izšķirties par

sirdij tuvām mūzikas studijām Berlīnē, bet pakļaujoties vispārējām dziņām pēc korporeļa zīmotnēm Tērbatas Livoniešu rindās, un – visbeidzot – fiziskais defekts – acs zaudējums, kas pastiprina atsvešinātības izjūtu. Tas liedz Aurelam "varoņu laikmetā" – kara gados – būt karavīram un pastiprina mazvērtības izjūtu. Brāļi, lai arī ierauti sarežģītās un pat traģiskās laikmeta piedāvātās spēlēs, precas, Aurels joprojām ir viens, kā likteņa mētāta skaida, ar bezgalīgām ilgām pēc sirdī lolotās gaišās, siltās un saudzējošās bērnības pasaules. Par distances pieaugumu starp sevi un sabiedrību liecina arī izmaiņas dabas tēlos: no saulainajām Vidzemes pļavām un mežiem kā patvēruma uz aizvien vairāk un biežāk pieminētiem muklājiem, biežņām un purviem, no kuriem pat vasaras karstumā ceļas elpu aizraujošs tvans, bet rudeņos un pavasaros – drūma migla, kas pasauli dara svešu un naidīgu. Saule lec asiņaina, un pat mēnesnīca – saudzējošās nakts blāvais siltums – ir pārvērtusies par savādas spokainas gaismas avotu. Gaišā Vidzemes lauku ainava – iemīlētā paradīze ir bērnības zeme, kas pamazām nozūd no skatuves uz visiem laikiem. Fēgezaka radītais Aurels izaug vēsas vientulības paspārnē. Trauslā stikla siena starp viņu un latviešiem kādā brīdī drūp, bet cita – daudz būtiskāka un dziļāka – nepazūd nekad. Kaut arī kādā Rietumvācijas radio intervijā 1963. gadā Fēgezaks klāsta, ka, pēc viņa domām, sienām sirdīs nav vietas un ka tajās būvētās sienas ir daudz sliktākas par mūra sienām, ka cilvēka uzdevums ir celt tiltus no viena pie otra, no tautas uz tautu,[452] viņa paša rīcība šiem vārdiem runā pretī. Tieši sienas, garīgas sienas esamība, lai kā rakstnieks tiektos tikt no tās brīvs, ir iezīme, kas, manuprāt, spilgti raksturo viņa paša pasaules izjūtu. Arī viņš, kaut šķietami laimīgi apprecējies, vēlāk piedzīvo vilšanos nacionālsociālisma ideju pārņemtajā sievā un atklāsmi, ka mūžam neizdosies apprecēties ar kādu citu sievieti, kas negaidīti iemīlēta viskarstāk. Šīs eksistenciālās sienas mūžīgo esamību apliecina arī Fēgezaka paša izvēlētā dzīvesvieta – akmens tornis viduslaiku pilsdrupās Bavārijas mežu vidū: "Šis plašums, tālais horizonts un mežs. Kur vien skaties, uz dienvidiem Donavas kalni, uz ziemeļiem Bohēmijas mežs, visur mežs."[453] Stikla siena starp sevi un sabiedrību, rūpīgi celta, stiepjas tālāk un dziļāk par vienkāršu simbolu starp sevi un latviešiem. Te jau vairs nav runa par laikmetu un tautām, bet par cilvēka un pasaules attiecībām, kas "Baltijas triloģiju" un tās autoru Fēgezaku dara interesantu.

---

[1] *Henning D.* Die Geschichte Lettlands ist ohne seine Deutschen nicht denkbar // Baltische Briefe. – 2003. – Nr. 9. – S. 3.

[2] Sk.: *Karulis K.* Baltvācu valoda // Literatūra un Māksla. – 1994. – 4. nov.; *Eckardt G.* Wie man in Riga spricht. – Riga: Jonck; Poliewsky, 1904.

[3] *Bosse H.* Betrachtung zur Deutsch-baltischen Literatur in kritischer Sichtung einiger Thesen von Prof. Gero von Wilpert vom 23. September 1979 in Lüneburg. [Manuskripts. Baltijas Centrālās bibliotēkas īpašums.]

[4] *Neumann W.* Die deutschbaltische Literatur. – H. 114/6/74 in der Reihe der Dortmunder Vorträge. – Dortmund: Kulturamt der Stadt Dortmund, 1974. – S. 19.

[5] Pārstāstīts pēc: *Garleff M.* Rekonstruktion von Vergangenheit als Mittel der Identitätsbildung. Aspekte deutschbaltischer Literatur nach dem 1. Weltkrieg // *Metuzāle-Kangere B.* (Ed.) The Ethnic Dimension in Politics and Culture in the Baltic Countries 1920–1945. – Stockholm: Södertörns högskola, 2004. – S. 84.

[6] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Literatur. – Institut für Auslandkunde, Grenz und Auslanddeutschtum: Leipzig, 1928. – Hannover; Döhren: Nachdruck: Verlag Harro v. Hirschheydt, 1973.

[7] Opladen: Westdeutscher Verlag.

[8] *Krūza K.* Baltijas dzejnieki. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702/88.]

[9] *Bosse H.* Betrachtungen zur Deutsch-baltischen Literatur.

[10] Turpat.

[11] Turpmāk šīs tēmas apskatā tiks izmantotas arī ziņas no raksta: *Bosse H.* Die gläserne Wand: der lettische Mensch in der deutsch-baltischen Literatur // Journal of Baltic Studies. – 1986. – XVII/4. – S. 329–349.

[12] Reāla vēsturiska persona. Skolotājs un skolu inspektors, publicists Pēteris Ruckis.

[13] *Vegesack S. von.* Die Baltische Tragödie. Herren ohne Heer. – Heilbronn: Salzer Verlag, 1957. – S. 183.

[14] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 98.

[15] Viktors fon Andrejanovs // *Blaumanis R.* Sijājot, skalojot zeltu. – Rīga: Liesma, 1981. – 67. lpp.

[16] *Taube A. von, Thomson E.* Vācbaltieši Latvijā un Igaunijā. – Rīga: Svētdienas rīts, 1993. – 27. lpp.

[17] *Dribins L., Spārītis O.* Vācieši Latvijā. – Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts. Etnisko pētījumu centrs, 2000. – 55. lpp.

[18] Die Ostseeprovinzen gehören zu der Gruppe östlicher Länder, in denen die soziale Schichtung mit nationalen Unterschieden zusammenfällt. Citēts pēc: *Alm-Lequeux A.* Eduard von Keyserling. Sein Werk und Krieg. – Paderborn: Igel Verlag: 1996. – S. 46.

[19] Pēc pirmā mītiņa. Joks vienā cēlienā // *Blaumanis R.* Kopoti raksti. – Rīga: LVI, 1958. – 5. sēj. – 311. lpp.

[20] Sk.: *Neumann W.* Die deutschbaltische Literatur // H. 114–5–74 in der Reihe der Dortmunder Vorträge. – 15. lpp.

[21] Von Freiheit faseln sie, der Lüge Knechte! / Glaubt Ihr, daß Raub und Meuschelmord ein Volk befreit? / Die wahre Freiheit achtet wohlerworbne Rechte, / das, was Ihr Freiheit nennt, ist Zügellosigkeit, / mein Land, mein armes Land. Nein "lewwer duad üs Slaav", Gott kann nicht wollen, / daß diese Schmach, das Ende unsrer Hoffnung sei. / Herbei zum Kampf, Ihr Brüder, laßt wie Donnergrollen / durch Livlands Gaue hallen unser Feldgeschrei: / "Dies Land ist unser Land." *Schilling O.* Tandaradei. Lieder eines Kurländers. – Riga: Jonck; Poliewsky, 1907. – S. 242 (Atdz. V. Bisenieks.)

[22] O schreckliche Wahl! / Hier steht das Herz und dort die Pflicht! – / Wohlan – / Bricht auch das deutsche Herz vor Qual. – *Goercke E.* Wir Balten. – Leipzig: Verlag von A. Strauch, 1916. – S. 5.

[23] *Brinkena Ç.* Nogrimusī zeme // Neatkarīgās Tukuma Ziņas. – 2000.– 26. maijs.

[24] Drei Rassen wohnen jetzt in dem Lande beisammen, das man heute als die Baltischen Provinzen bezeichnet: Germanen (Deutsche und auch einige Schweden), Finnen (Esten) und Baltu-Slaven (Letten). Vor ihnen haben gotische Stamme, also gleichfalls Germanen, lange im Lande

gesessen, noch früher unbekannte Völker, die Metalle noch nicht kannten, jene mögen wir wohl mit einigem Recht als die Ureinwohner betrachten. Von Letten und Esten wissen wir aus der Zeit ihres Auftauchens wenig, erst mit dem Erscheinen der Deutschen um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts treten sie in die Geschichte ein. [..] Was Letten und Esten in Glaube, Sitten und mündlicher Tradition vormals besassen, ist uns mangelhaft überkommen und noch wenig erforscht [..] Der Lette hat keine epische Dichtung. Das ist bezeichnender für seinen Volkscharakter als jedes andere völkerpsychologisch münzbare Moment. Ihm fehlt die innere Spannungsmöglichkeit und die Phantasie, die sich aus der Vergangenheit blühendes Leben und Vorbild schafft. Ein jedes Volk, auch das kleinste, hat die Helden, die es braucht, der Lette – kennt keine. – *Hoerschelmann R. von.* Zur Einführung // Ostsee und Ostland. Die Baltischen Provinzen. – B. 5. – Märchen und Sagen. – Berlin; Scharlottenburg: Felix Lehmann Verlag, 1916. – S. XI, XII, XVII.

[25] Deutsch ist das Land in seinem geistigen Leben und deutsch wird es bleiben, so lange seine Söhne in ihm siedeln. – Turpat. – XVIII lpp.

[26] *Klāns P.* Dzejniece un redzētāja // Laiks. – 1959. – 1. apr.

[27] *Bosse H.* Betrachtungen zur Deutsch-baltischen Literatur...

[28] *Pantenius T. H.* Um ein Ei // Im Gottesländchen. – Mitau: E. Behre's Verlag, 1885. – S. 33.

[29] *Guenther J. von.* Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. – München: Biederstein Verlag, 1969. – S. 143, 144.

[30] Sīkāk par to: *Sproģe L., Vāvere V.* Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets". – Rīga: Zinātne, 2002.

[31] *Krūza K.* Baltijas dzejnieki. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[32] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. – Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 129.

[33] Leise kommen des Mondes silberne Knaben, / zu den dunklen Brunnen der Nacht zu führen. – Die Baltischen Provinzen. – B. 4. – *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – Berlin; Scharlottenburg: Felix Lehmann Verlag, 1916. – S. 101.

[34] – In bittrer Luft und kühlem Wind kein Schein, / bis auf der Flammenschein, der Flammen Pein... / mich engt der kalten Finger strenge Güte, / womit der Herr mich hält. Du bleibst allein, / mein Leib, wann werden wir beisammen sein? / Getrennt verwelken Wurzel, Frucht und Blüte. – *Guenther J.* Vision I // Die Baltischen Provinzen. – B. 4. – *Goetz B.* (Hrsg.). Die jungen Balten. – S. 102. (Atdz. V. Bisenieks.)

[35] Ihr Fenster, des Abends von Sonne beschienen, was glänzt ihr wie Gold und was strahlt ihr Rubinen? [..]. Erst habt ihr geschwiegen, nun sprecht ihr in Licht / und seid ihr dieselben, so seid ihrs doch nicht. Wir Fenster, des Abends von Sonne beschienen, / wir müssen dem Willen der Himmlichen dienen. [..] Wir werden erblinden wenn ihr Mund zu euch spricht. / Die Reihe wird wechseln. Wird jeder zu Licht. – *Krūza K.* Baltijas dzejnieki. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[36] Sie sind für die flüchtige Stunden // *Bergengruen W.* (Hrsg.). Baltisches Dichterbrevier. – Berlin; Leipzig: G. Neuner, 1924. – S. 101.

[37] *Werner X.* Der Verlagsvertrag zur ersten deutschen Ausgabe von A. Tolstojs "Peter der Große", Leipzig 1931 // Anzeiger für slavische Philologie. – B. XV/XVI: 1984/1985. – S. 205–209.

[38] Sk.: *Werner X.* (Hrsg.) Der Briefwechsel zwischen Oswald Spengler und Wolfgang E. Groeger über russische Literatur, Zeitgeschichte und soziale Fragen. – Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1987.

[39] *Schiemann P.* Elfriede Skalberg zum 25-jährigen Dichterjubiläum // Rigasche Rundschau. – 1927. – 15. nov.

[40] *Kandinsky W.* München – die Märchenstadt // Die Münchener Moderne. – Stuttgart: Philipp Reclam, jun., 1990. – S. 25, 26.

[41] Šeit un turpmāk pārskatam par vācbaltiešu dzīvi Minhenē informācija no: *Mattiesen H.* Der Anteil der Deutschbalten am Münchener Kulturleben im 19. und am Anfange des 20. Jahrhunderts // Baltische Hefte. – Jg. 8. – H. 3. – 1962. – S. 170–191.

[42] *Taube O. v.* Nachwort // *Keyserling E. von.* Schwüle Tage und andere Erzählungen. – New York: Manesse Verlag, 1954. – S. 325.

[43] Eduard von Keyserling // *Holm K.* Ich – kleingeschrieben. Heitere Erlebnisse eines Verlegers. – München: Langen, 1932. – S. 196–199.

[44] *Taube O. v.* Nachwort // *Keyserling E. von.* Schwüle Tage und andere Erzählungen. – S. 325.

[45] Eduard von Keyserling // *Holm K.* Ich – kleingeschrieben. Heitere Erlebnisse eines Verlegers. – S. 196–199.

[46] Turpat. – 206., 207. lpp.

[47] Sīkāk par to: *Boehm M. H.* Baltische Einflüsse auf die Anfänge des Nationalsozialismus // Jahrbuch des baltischen Deutschtums. – 1967. – B. XIV. – S. 56–69.

[48] *Bosse H.* Die gläserne Wand: der lettische Mensch in der deutschbaltischen Literatur. – S. 337.

[49] *Vegesack S. v.* Ein vergessener Dichter. Zum 50. Todestag von Carl von Freymann // Baltische Hefte. – 1956. – Nr. 4. – S. 233–235.

[50] *Klein K. K.* Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland. – Leipzig: Bibliographisches Institut AG, 1939. – S. 334, 335.

[51] Kamilla Mellere. "Vētra" (*Sturm. Revolutionsdrama*), 1923. g. izrādīta Rīgā; "Luters un svētbilžu grautiņi" (*Luther und die Bilderstürmer*), 1924. g. izrādīta Rīgā. Elinora Lorence. "Atmodinātais" (*Der Auferweckte*), 1925. g. pirmizrāde Rīgā; "Hamelnas žurku ķērājs" (*Der Rattenfänger von Hammeln*), pirmizrāde 1927./28. gada sezonā Rīgā // *Redlich M.* Lexikon deutschbaltischer Literatur. – Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1989. – S. 218, 234.

[52] *Lorenz E.* Beatrice und Gentile. Eine Szene aus dem Drama "Die Auferweckte"// Rigasche Rundschau. – 1925. – 25. April.

[53] *Schiemann P.* "Die Auferweckte" von Elinor Lorenz // Rigasche Rundschau. – 1925. – 28. April.

[54] *H. D.* Das Baltische Dichterbuch // Baltische Monatsschrift. – 1894. – Nr. 4. – S. 246, 247.

[55] Turpat. – S. 245–251; *Schroeder L.* Baltische Dichtungen // Baltische Monatsschrift. – 1897. – Nr. 6. – S. 399–409.

[56] *H. D.* Das Baltische Dichterbuch // Baltische Monatsschrift. – 1894. – Nr. 4. – S. 245–251.

[57] *Schumann A.* Heimatkultur? Anthologien deutschsprachiger Literatur im Baltikum während des 19. Jahrhunderts // *Schwidtal M., Gūtmanis A.* (Hrsg.) Das Baltikum im Spiegel der deutschen Literatur. C. G. Jochmann und G. Merkel. Beiträge des Internationalen Symposions in Riga vom 18. bis 21. September 1996 zu den kulturellen Beziehungen zwischen Balten und Deutschen. – Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001. – S. 355–373.

[58] Turpat. – 366. lpp.

[59] Sal.: O sei mir gegrüßt, mein Heimathland, / Aus weiter, kalter Ferne! / Wie weilt' ich an Deinem Wogenstrand, / In Deinen Wäldern, so gerne! / Nun aber bin ich fern von Dir / Und nimmer wohl kehre ich wieder! / So nimm sie denn freundlich zurück von mir, / Im Strauße Deine Lieder! Ich las sie an manchem heißen Tag / Und in manchen nächtlichen Stunden, / Als ich krank und einsam darniederlag / Und nimmer konnte gesunden./ Und rauschen hört' ich das baltische Meer, / Und der Heimat Glocken erklangen, – / Mein Herz schlug höher, der Athem ging schwer, / Und im Fieber erglühten die Wangen! Und da wogte es plötzlich in wildem Chor / Und wallte wie Nebelgestalten / Aus ihren Gräbern flieger empor / Die Väter, die hohen, die alten. / Die Fahne voran mit dem Kreuzesbild, / Die Sperre krachten und schwirrten, /

In der Sonne leuchten Brünne und Schild, / Und die Schwerter blitzten und klirrten! [..] O Halte fest mit Herz und Hand / Die ewigen Ideale! / Und sei gesegnet, mein Heimathland, / Im sinkenden Abendstrahle! / Und hat Deine Burgen schon Ephen umlaubt, / Mit goldener Liederkrone / Laß schmücken Dein theures, geliebtes Haupt / Von Deinem treuen Sohne! – *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – Reval: F. Kluge, 1894. – S. III–V.

[60] *Kindermann H.* (Hrsg.) Rufe über Grenzen. Antlitz und Lebensraum der Grenz- und Auslanddeutschen in ihrer Dichtung. – Berlin: Junge Generation Verlag, 1938. – S. 94.

[61] *Schroeder L.* Baltische Dichtungen // Baltische Monatsschrift. – 1897. – Nr. 6. – S. 404, 405.

[62] *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – Reval: F. Kluge, 1895. – S. 404.

[63] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 104.

[64] *Krūza K.* Baltijas dzejnieki. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[65] Sk.: *Scholz F.* Die Literaturen des Baltikums. Ihre Entstehung und Entwicklung. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990. – S. 95, 97.

[66] Eine exotische Pflanze, die der Norden gezeitigt // *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – Reval: F. Kluge, 1895. – S. 402.

[67] Wie die Jahrtausende nahen und fliegen, / Wir siegen! / Und wir raffen uns auf zu gewaltiger Wucht! / Wir rollen, / Wir grollen, / Zu Hünengestalten emporgeschwollen / Mit tosendem Prall, / Mit zornig donnerndem Wogenschwall, / Mit Branden und Dröhnen / Heran an den Fels! – / Und die Wände verwittern, / Wir fühlen – ihr Zittern, / Wir hören – ihr Stönen. – *Staël-Holstein L.* (Hrsg.) Baltische Dichtungen. – Riga: Verlag von L. Hoerschelmann, 1896. – S. 318. (Atdz. V. Bisenieks.)

[68] Küßt das Licht den jungen Morgen, / Fällt der Thau auf Blüt und Blatt. – Turpat. – 336. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[69] Auf dem Tisch die Theemaschine / Summt und brodelt heimlichtraut, / Und das Feuer im Kamine / Flammt empor und prasselt laut. Still in Träumerei versunken, / Sinnen wir dem Liede nach; – / Im Kamin verglühn die Funken, / Schweigen lagert im Gemach. – (Atdz. K. Krūza.) [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[70] O Wonnezeit, die uns beschieden! / Der Wüstenritt... des Berges Joch... / Die Wallfahrt zu den Pyramiden... / Am Nil die Mondnacht.. weiß Du noch?! – *Staël-Holstein L.* (Hrsg.) Baltische Dichtungen. – S. 348. (Atdz. V. Bisenieks.)

[71] *Schroeder L.* Baltische Dichtungen // Baltische Monatsschrift.– 1897. – Nr. 6. – S. 404.

[72] Sk.: *Schulze E.* Die Deutsche Literatur. – Berlin: E. Hofmann&Co, 1914. – S. 304; *Grabert-Mulot-Nürnberger.* Geschichte der deutschen Literatur. – München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1986. – S. 194.

[73] *Staël-Holstein L.* (Hrsg.) Baltische Dichtungen. – S. 350, 351.

[74] Jedes Räupchen sucht des Blattes Hülle, / Jeden Käfer nimmt sein Grübchen auf; / Nur das Meer liegt frei in seiner Fülle / Und blickt zum Firmament hinauf. – *Droste-Hülshoff A.* Wasser // Das deutsche Gedicht vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1957. – S. 234. (Atdz. V. Bisenieks.)

[75] Wie der Duft dieser Blüthe, mäßig genossen, würzig und erfrischend, im Uebermaße aber betäubend wirkt. – *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – S. 366.

[76] Wie sanft, wie sanft das Sterben / In der Natur! / Es fallen nicht die Blätter, / Sie sinken nur. Die Blumen suchen lächelnd / Und still ihr Grab; / Die Sonne tauchet leise / Und mild hinab. Und Liebe auch, die Liebe / Im Herzensraum, / Sie stirbt so leise, leise, / Man merkt es kaum. Wenn alles erst vorüber, Wenn alles todt, / Erst dann erwachen Klagen / Und Angst und Noth. Dann

sieht man's mit Entsetzen / Verweht! – Verweht! / Und fiebernd will man's halten – / Zu spät! – Zu spät! – (Atdz. K. Krūza.) [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[77] *Holm K.* Wie ich zu Albert Langen kam und Björnstjerne Björnson kennen lernte // Ich – kleingeschrieben. Heitere Erlebnisse eines Verlegers. – München: Albert Langen, 1932. – S. 16.

[78] Es perlt der Thau auf jeder reinen Blüte, / Die still geweiht ein frommer Kuß zur Nacht, / Daß er den Schlummer ihres Kelches hüte. / Doch wenn die Blume mit verschämten Wangen, / Dem Freund zu danken, Morgens aufgewacht, / Ist längst in Schimmern er dahingegangen. – *Staël-Holstein L.* (Hrsg.) Baltische Dichtungen. – S. 167. (Atdz. V. Bisenieks.)

[79] Ihr Blick ist Hass, ihr Schritt ist Grimm// *Mengden A.* Die neue Zeit // *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – S. 240.

[80] Die Sterne sind viel Tausend Engelein, / Die senden Strahlen in dein Herz hinein, / Aus denen sich dein goldner Traum entspinnt. / Ich war ein Kind. Jeder Stern / Ist eine Thräne auf dem Kleid des Herrn, / Die ihm zum Schmuck, aus deinem Auge rann. / – Ich war – ein Mann. – *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – S. 204. (Atdz. V. Bisenieks.)

[81] *Schilling O.* Zum Andenken Rudolf Seuberlichs // Baltische Monatsschrift. – 1913. – Nr. 2. – S. 149.

[82] Und nun lebt wohl, lebt einig, theilt Glück und Segen gern – / Live und der Deutsche sind gleich vor Gott dem Herrn! // *Andrejanoff V. von.* Bischof Meinhard's Tod // *Grotthuss J. E. von* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch.– S. 182. (Atdz. V. Bisenieks.)

[83] *Glasenapp G.* M. R. v. Stern und V. v. Andrejanoff // Baltische Monatsschrift. – 1894. – Nr. 11/12. – S. 720.

[84] Sk.: Fliegen, die summenden, / Schweben im Glanz, / Käfer, die brummenden / Führen den Tanz; / Vöglein im blühenden / Hain überall / Flöten die sprühenden / Weisen zum Ball. Tief unter hängenden / Zweigen ich ruh', / Schaue der drängenden / Werdelust zu – / Und von dem schreckenden / Räthselbild "Leben" / Wag' ich den deckenden / Schleier zu heben...– *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – S. 176.

[85] *Andrejanoff V. von.* Lebensregel // *Grotthuss J. E.* (Hrsg.) Das Baltische Dichterbuch. – S. 143.

[86] *Volkova L.* Rūdolfs Blaumanis pasaules mīklu priekšā // Karogs.– 2004. – Nr. 6. – 201. lpp.

[87] Viktors fon Andrejanovs //*Blaumanis R.* Sijājot, skalojot zeltu. Recenzijas, raksti, vēstules. – Rīga: Liesma, 1981. – 69. lpp.

[88] Frau Sehnsucht reitet auf weißem Roß / Durch's Abendroth auf ihr Wolkenschloß. Ihre goldnen Locken im Winde wehn, / Ihre dunklen Augen zur Erde sehn; Ihr blauer Schleier wallt weit durch die Luft / Und füllt sie mit süßem, berauschendem Duft. Der Wand'rer aber im tiefen Thal, / Veglänzt vom zitternden Abendstrahl, Schaut in der Fern' über Bergen blau / Schweben die schöne, holdselige Frau. Er lehnt auf seinen Stab sich still, / Das Herz ihm vor Sehnsucht springen will. – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[89] *Bergengruen W.* (Hrsg.) Baltisches Dichterbrevier. – Berlin; Leipzig: G. Neuner, 1924. – S. 17.

[90] Turpat. – 162. lpp.

[91] Ja, wär' ich der mächtige, starre Tod, / Ich hielt' dich mit eisernen Armen / Und lachte der rings aufschreienenden Not / Und fühlte nicht Leid noch Erbarmen. Unser Hochzeitsbette – die Trauerbahr, / Dort ständ' ich mit drohender Hippe – / Hei! Wie zerstöbe der Buhler Schaar / Und der Basen hämische Sippe! – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[92] In's Dunkel wirfst du matte Lichter, / Und droben wölbt sich – selge Luft! – / Das Wunderland der Träume, Dichter, / Der Sternenhimmel des August! – Turpat.

[93] *Merkel E.* Vineta // Gedichte aus Riga. – B. I. – Riga: N. Kymmel, 1867. – S. 8.

[94] *Geertz W.* Indul und Arri. Eine lettische Sage // Gedichte aus Riga. – S. 51–56.

[95] *Schilling O.* Zum Andenken Rudolf Seuberlichs // Baltische Monatsschrift. – 1913. – Nr. 2. – S. 148.

[96] Ich könnte ein großes Genie sein; / Doch ach, mein Unglück ist dies: / Es lebten vor mir leider / Schon viel zu viele Genies! – Gedichte aus Riga. Dritte Sammlung. – Riga: N. Kymmels Buchhandlung, 1893. (Atdz. V. Bisenieks.)

[97] *Thomson E.* Bruno Goetz zum 65. Geburtstag // Baltische Rundschau. – 1950. – Nr. 10. – S. 7.

[98] *Goetz B.* Vorwort // *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – S. IX–XX.

[99] Turpat. – XVIII lpp.

[100] Turpat. – 5. lpp.

[101] *Guenther J.* Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. – München: Biederstein Verlag, 1969. – S. 357.

[102] Sk.: *Fechter P.* Herbert von Hoerner in memoriam // Baltische Briefe. – 1959. – Nr. 7. – S. 10; *v. S.* Herbert v. Hoerner. In memoriam // Turpat. – 1964. – 190/191. – 10. lpp.

[103] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 123.

[104] Der Wind fegt durch das welke Gras, / Oktoberwind. / Ich säug mein Kind mit Gift und Haß, / es ist ein Hurenkind. Werd wie Dein Vater, hart und klug, / Du wilde Brut, / dann zahlst Du einst für Lug und Trug / mit Tränen und mit Blut. – O. V. Schilling. Die Landstreicherin // *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – S. 41.

[105] Die Waldsee geht mit bloßen Füssen / den Hang hinab im Morgentau, /die Bäume neigen sich und grüßen / voll scheuer Ehrfurcht ihre blasse Frau. – *Schilling O.* Lieder eines Kurländers. – Riga: Komissionsverlag von Jonck&Poliewsky, 1907. – S. 12.

[106] *Schilling O.* Lieder eines Kurländers. – S. 23.

[107] *Schilling O.* Herzeleid. Lieder aus ainem versunkenen Lande. – Berlin: Neudeutsche Verlag, 1922. – S. 63.

[108] Schwere Nebelmassen lagern / über'm Thal, die Stadt verschwand. / Schaudernd drücken sich die magern / Fichtern an die Felsenwand. / Wie ein Räuber schleicht der Nebel, / plötzlich springt er vor, umstrickt / liegt die Welt und würgt am Knebel, / der ihr Hülfeschrein erstickt. – *Schilling O.* Lieder eines Kurländers. – S. 31.

[109] *Maydell S. V.* Dem Andenken Otto von Schillings // Rigasche Rundschau. – 1929. – 5. Jan.

[110] Die sternklare nordische Rede / und Worte mit Bug und Kiel. – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[111] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 113.

[112] Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[113] *Keußler A.* Der Dichter Kurt Bertels // Deutsche Monatsschrift für Rußland. – 1913. – S. 619.

[114] Ich weiß, daß ich im Bann der heißen Stunden / ein Dämon bin, gefährlich ungebunden. – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[115] Sk.: *Keußler A.* Der Dichter Kurt Bertels // Deutsche Monatsschrift für Rußland. – 1913. – S. 619, 620.

[116] Zupf, zupf, da reißt ein Band, / husch, meine Hand / findet einen süßen Hohlweg. Surr, da trennen sich Litzen, / Husch durch heimliches Spitzen! Aber dann, ach, eine Sperre, / Wie ich auch zerre – / Der Weg wird nicht breiter. / Liebchen, hilf du mir weiter! – *Bergengruen W.* (Hrsg.) Baltisches Dichterbrevier. – S. 66. (Atdz. V. Bisenieks.)

[117] Prüfest Du die alten Schränke, / Dir ein kluges Buch zu holen [..] Sehe nun von Zeil auf Zeile / Deine Augensterne gleiten, / in erwartungsfroher Eile / wendest Du die gilben Seiten. Frommer Eifer glüht die Wangen – / wage nicht zu unterbrechen, / spür ich gleich ein still Verlangen, / ein paar Worte noch zu sprechen. Ich verfolge Deine Blicke, / seh im Innersten Dich beben... / schlagen aus dem alten Stücke / Flammen in Dein junges Leben? – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[118] *Bergengruen W.* (Hrsg.) Baltisches Dichterbrevier. – S. 61. (Tulk. V. Bisenieks.)

[119] Atdz. K Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[120] *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – S. 59.

[121] Atdz. K Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[122] *Thomson E.* Bruno Goetz zum 65. Geburtstag // Baltische Rundschau. – 1950. – Nr. 10.

[123] *Vegesack S.* Bruno Goetz † // Baltische Briefe. – 1954. – Nr. 4. – S. 9.

[124] Citēts pēc: *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 118.

[125] Im harten Mondlicht sah ich nackt Dich schreiten / zum alten Brunnen, zum geliebten Strahl. / Der Park war wie ein hoher weißer Saal, / des Wände sich in fremdes Dunkel weiten. Zum Tanze hobst Du Deine schlanken Beine, – / das klang wie Wind, der mild aus Fernen streicht. / Heller als Licht und wie die Luft so leicht / hinglittest Du im geisterhaften Scheine. Und beugtest Dich zum weißen Bruder nieder, / der aus dem Brunnenspiegel nach Dir schaute / mit weitem Schwärmerblick, verzückt und wund. Und sang so süß das Sehnen seiner Glieder, / daß Dir vor seiner hellen Schönheit graute. / Und weher lächelte Dein Knabenmund. – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[126] *Vegesack S.* Bruno Goetz † // Baltische Briefe. – 1954. – Nr. 4. – S. 9.

[127] Dein Wort, das sich aus dir gebiert, / in das mein Wort sich fromm verliert. / Sprichst du es aus, dein neues Wort, / dann bist du selber ewges Dort, / dann strahlt die Welt in neuem Licht, / dann schaust du hell mein Angesicht, / eh ich in deinem Licht vergeh, / aus Weltennachtgrund neu ersteh. – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[128] Seele des Tags – aus tausend atmenden Blüten / Hast Du den dunkeln duftenden Trank mir bereitet, – / Reiche mir gnädig die kühle glänzende Schale, / Daß ich hinübergleite ins Wiegen der Nacht. – *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – S. 128. (Atdz. V. Bisenieks.)

[129] Dein Leib klingt, / klingt über die Wellen und ruhende Wiesen, / klingt mit dem Licht, mit den Bächen und Bäumen und Winden, / klingt hinaus, klingt fort, klingt heim / zu den alten Wassern. – Turpat. – 139. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[130] Turpat. – 128. lpp.

[131] Turpat. – 131. lpp.

[132] Bruno Goetz † // Baltische Rundschau. – 1954. – Nr. 5. – S. 9.

[133] Frantz Liszts Gerippe kauert am Spinette, / paraphrasiert von Sebastianus Bach / leis eine melancholische Motette. Die kalte Braut ergibt sich nach und nach. / Sie tanzt mit ihrem Freier um die Wette. / Dem weißen Mund entfährt ein letztes: Ach... – *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – S. 92. (Atdz. V. Bisenieks.)

[134] Tulk. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[135] Hast du schon jemals schönen Tee getrunken? / Bist jemals du in China schon gewesen? / Wir

alle sind ja dann und wann Chinesen, / in tausendjährige Träumerein versunken... [..] O Kind! es knistern die Papierlaternen, / es knistert deines Saumes dünne Seide... / Das reife Reisfeld deckt uns Schwelger beide / weiß unter Chinas großen gelben Sternen. Bewölkst mein Hirn mit schwindelnd träger Süße, / stiehlst dich ins Traumfach meines trunknen Kopfes – / du altes Kaiserland des langen Zopfes, / der großen Mauer und der kleinen Füße! – Turpat.

[136] *Vegesack S.* Meinem literarischen Gewissen. Gustav Specht in memoriam // Baltische Briefe. – 1956. – Nr. 6. – S. 8.

[137] Dort blüht auf jedem Baume ein Gedicht, / betäubt mich Weihrauch wie der Nebel Lethes. / War.. ich.. jemals.. ein Mensch? Ich weiß es nicht. Im heilgen Rausch des lyrischen Gebetes / lob ich den Gott, der mir den Lorbeer flicht, / den Herrn des Lichts, Apollo Musagetes! – *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – S. 85. (Atdz. V. Bisenieks.)

[138] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 126.

[139] O du mein Glück, das heiß wie flüssiges Feuer / durch meine tollgewordenen Adern braust // Mein Glück. – *Skalberg E.* Über drei Stufen... – Riga: Verlag von G. Löffler, 1909. – S. 32. (Tulk. V. Bisenieks.)

[140] Über drei Stufen / mit einem Satz... / Es kommt die Freude: / macht Platz! macht Platz! / Ohne zu klopfen / stürmt sie herein, / wie ein plötzlicher / Sonnenschein / und füllt die Stube / mit Glanz und Gold / und jauchzt und jubelt / und lacht und tollt / und klappt mir Bücher / und Hefte zu: / Lass doch das Schreiben: / komm mit mir, du! / wir wollen laufen – / wer's schneller kann... / willst du mich sagen – / lauf ich voran / über drei Stufen / mit einem Satz!.. / ich bin die Freude: macht Platz! macht Platz! – Elfridas Skalberg Prieks. (Tulk. Fr. Ans.) // Latvijas Sargs. – 1920. – 23. marts.

[141] Und dort .. was sehe ich auf dem Tische stehn: / Ascheimer? Feuerzeug? Und... Zigaretten!!! // Aus meiner Stube. – *Skalberg E.* Über drei Stufen... – S. 6. (Atdz. V. Bisenieks.)

[142] *Vasariņš P.* Ciemos pie Elfrīdas Ekhardes-Skalbergas // Latvija Amerikā. – 1963. – 3. aug.

[143] Sk.: *Egle R.* Lettische Lyrik // Latvju Grāmata. – 1924. – Nr. 6. – 523.–525. lpp.

[144] Sk.: *K. Sk.* Latviešu lirika vācu valodā// Latvijas Sargs. – 1920. – Nr. 274; *Akuraters J.* Jaunākās grāmatas // Jaunākās Ziņas. – 1920. – 25. nov.

[145] *Egle R.* Lettische Lyrik // Latvju Grāmata. – 1924. – Nr. 6. – 523.–525. lpp.

[146] Ar Elfrides Eckard-Skalberg grāmatu rokās // Pieci Santīmi. – 1927. – Nr. 8.

[147] *Vasariņš P.* Ciemos pie Elfrīdas Ekhardes-Skalbergas // Latvija Amerikā. – 1963. – 3. aug.

[148] *Ivasks I.* Kritiskas pārdomas par antoloģijām, latviešu dzeju un rakstniecību // Jaunā Gaita. – 1962. – Nr. 38. – 179.–182. lpp.

[149] *Bergengruen W.* Vorwort // *Bergengruen W.* (Hrsg.) Baltisches Dichterbrevier. – S. 14.

[150] *Guenther J.* Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. – München: Biederstein Verlag, 1969. – S. 308, 309.

[151] *Bergengruen W.* Elfriede Skalberg. Jedes Ding kommt nah // Baltische Monatshefte. – 1932. – Nr. 7/8. – S. 470.

[152] Tulk. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[153] Tulk. K. Krūza. – Turpat.

[154] Am Herzen Gottes hab ich Kraft getrunken // *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. – S. 21.

[155] Und fremder Haß / bricht lärmend in Dein Haus (S. 23); Aus allen Winkeln aber springt die Angst (S. 27); Ein Mund sprach klanglos müde Worter her, / die fielen ohne Laut wie graue Schatten nieder. / Mein Herz liegt still in einer kalten Hand (S. 26). – *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten. (Atdz. V. Bisenieks.)

[156] Ich bin ein Auge, doch mein Blick ist erzen: / ich sehe alles und gewahre nichts (S. 35); Du bist nur ein Stück Glas in meiner Hand – / Du selbst bist nichts: bist nur der Weg des Wandrers (S. 25). – *Goetz B.* (Hrsg.) Die jungen Balten.

[157] Der Weise blieb sinnend stehen: / "Sitzen ist besser denn gehen. Sitzen allein kann nichts nützen, – / liegen ist besser denn sitzen. Liegen allein wirds nicht machen, – / schlafen ist besser denn wachen. Im Schlaf kann es Träume geben, – / sterben ist besser denn leben!" Und es setzte, legte sich, schloß die müden / Augen der Weise und starb in Frieden. – (Atdz. K. Krūza.) [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[158] *Vegesack S.* Briefe. 1914–1971. *Hagengruber M.* (Hrsg.) – Grafenau: Morsak Verlag, 1988. – S. 32, 33.

[159] Rasen bräunt sich. Rauch steigt aus den Wäldern. / Welke Birken stehen wie entlaubt. / Über ausgedorrten Roggenfeldern / grinst der Sonne greises Totenhaupt. – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[160] Gott weint wie ein Kind. / Und Himmel und Erde sind / eine einzige Träne, die langsam zerrinnt. – Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[161] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 122.

[162] Sal. Johanni... die Riesenkränze / auf unsere Köpfe, bis das Blumenmeer / sich türmte wie ein Turban hoch und schwer. – *Vegesack S.* Das Unverlierbare. Gedichte. – Heilbronn: Eugen Salzer Verlag, 1968. – S. 34.

[163] Nirgends ist der Himmel so hoch, und die Erde so groß, / nirgends sind die Wälder so ohne Ende. / Nirgends die Birken so weiß, und so grün das Moos, / und so rot am Abend die flammenden Sonnenbrände. Nirgends ist die Erde so tief, und das Wasser so stumm, / tief im bemoosten Brunnenschacht liegt es versunken. / Knarrend hebt sich die Stange, verwittert und krumm, / aber nirgends hab ich so gutes Wasser getrunken. Nirgends ist der Sommer so hell, – und so kurz. / Schon dunkeln die Weidenstümpfe, die Stoppelfelder, die müden. / Über dem Moor, immer tiefer zum Horizont, im flügelnden Sturz / ziehen mit klagendem Schrei die Kraniche in den Süden. – *Fēgezaks Z.* Mana dzimtene. (Atdz. P. Brūveris.) // Literatūra un Māksla. – 1994. – 4. nov.

[164] Sal. *Kindermann H.* (Hrsg.) Rufe über Grenzen. Antlitz und Lebensraum der Grenz- und Auslanddeutschen in ihrer Dichtung. – Berlin: Junge Generation Verlag, 1938. – S. 133.

[165] *Kaltiņa V.* Man tikai viena zeme... // Es dziesmu dzirdēju no bērzu birzs. Lirika. – Rīga: Liesma, 1972. – 212. lpp.

[166] Panteniusa romāni latviski, to tulkotāji un publicēšanas vieta: "Vientulis un brīvs" (*Allein und frei,* 1875; latv. A. Benjāmiņš: Balss, 1893, 3–45), "Spodrais zelts" (*Das rothe Gold,* 1881; latv. Bebru Juris: *Balss,* 1889, 17–39), "Ķelieši" (*Die von Kelles,* 1885; latv. Aleksandrs Ramanis, 1887; grām. Romanu Sanders, 1887, 1932).

[167] *Arnold K.* Theodor Hermann Pantenius // Sonder=Abdruck aus Heimatstimmen. Ein baltisches Jahrbuch. – Jg. 1905. – Reval: Kluges Verlag, 1905. – S. 181.

[168] Sk. rādītāju.

[169] Aiz dzimtenes šaurajām robežām. Piezīmes par kādiem Baltijas vācu rakstniekiem no Aspazijas // Mājas Viesa Mēnešraksts. – 1900. – Nr. 11. – 826.–832. lpp.

[170] *H.* Pantenius' Roman: "Die von Kelles" // Baltische Monatsschrift. – 1885. – S. 564; *Kraus E.* Theodor Hermann Pantenius // Nordische Rundschau. – 1884. – S. 261–284, 366–389.

[171] *Panteniuss T. H.* Uzticībā // Balss pielikums. – 1902. – Nr. 16. (Anon. tulk.)

[172] *Panteniuss H.* Ķelieši. – Jelgava: H. Alunāns, 1932.

[173] *Panteniuss T. H.* Spodrais zelts // Balss. – 1889. – Nr. 35. (Tulk. Bebru Juris.)
[174] Turpat. – Nr. 21.
[175] *Ein Rigenser.* Ueber "das rothe Gold" // Baltische Monatsschrift. – 1881. – S. 605.
[176] *Panteniuss T. H.* Spodrais zelts // Balss. – 1889. – Nr. 26. (Tulk. Bebru Juris.)
[177] Turpat.
[178] Turpat. – Nr. 33.
[179] *Panteniuss T. H.* Vientulis un brīvs // Turpat. – 1893. – Nr. 4. (Tulk. A. Benjāmiņš.)
[180] Turpat. – Nr. 5.
[181] K. Zalcmaņa garstāsts F. G. Mačevska lokalizējumā "Latviskā Gada Grāmatā" (1798).
[182] K. Šmita stāsts J. F. Lundberga lokalizējums (1834).
[183] *Panteniuss T. H.* Vientulis un brīvs // Balss. – 1893. – Nr. 5. (Tulk. A. Benjāmiņš.)
[184] *Panteniuss T. H.* Mūsu grāfs // Baltijas Vēstnesis. – 1896. – Nr. 7. (Anon. tulk.)
[185] Turpat. – Nr. 19.
[186] Turpat. – Nr. 23.
[187] *Panteniuss T. H.* Vientulis un brīvs // Balss. – 1893. – Nr. 45. (Tulk. A. Benjāmiņš.)
[188] *Panteniuss T. H.* Ķelieši. – Jelgava: H. Alunāns, 1932.
[189] *Panteniuss T. H.* Olas dēļ. – Jelgava: H. Alunāns, 1882. – 71. lpp. (Tulk. J. Dravnieks.)
[190] *Panteniuss T. H.* Ķelieši. – Jelgava: H. Alunāns, 1932. – 288., 289. lpp. (Tulk. Romanu Sanders.)
[191] Turpat. – 298. lpp.
[192] Aiz dzimtenes šaurajām robežām. Piezīmes par kādiem Baltijas vācu rakstniekiem no Aspazijas // Mājas Viesa Mēnešraksts. – 1900. – 826. lpp.
[193] H. Pantenius' Roman: "Die von Kelles" // Baltische Monatsschrift. – 1885. – S. 57.
[194] *Panteniuss T. H.* Olas dēļ. – Jelgava: H. Alunāns, 1882. – 71. lpp. (Tulk. J. Dravnieks.)
[195] *Panteniuss T. H.* Mūsu grāfs // Baltijas Vēstnesis. – 1896. – Nr. 19. (Tulk. K. Šuberts.)
[196] *Bergengrīns V.* Pašatklāsme // Mūsu kopējā Rīga. – Rīga: K. Širrena biedrība Līneburgā, 2001. – 276. lpp.
[197] *Kraus E.* Theodor Hermann Panteniuss // Nordische Rundschau. – 1884. – S. 262.
[198] *Verharns E.* Dzīves sejas. Poēmas. – Rīga: Valters un Rapa, 1937. – 30. lpp.
[199] *Panteniuss T. H.* Vientulis un brīvs // Balss. – 1893. – Nr. 5. (Tulk. A. Benjāmiņš.)
[200] *Panteniuss T. H.* Mūsu grāfs // Baltijas Vēstnesis. – 1896. – Nr. 19. (Tulk. K. Šuberts.)
[201] Turpat. – Nr. 6.
[202] Turpat. – Nr. 19.
[203] *Panteniuss T. H. Ķelieši.* – Jelgava: H. Alunāns, 1932. – 67. lpp. (Tulk. Romanu Sanders.)
[204] *Neumann W.* Die deutsch-baltische Literatur. – H. 114/6/74 in der Reihe der Dortmunder Vorträge. – Dortmund: Kulturamt der Stadt Dortmund, 1974. – S. 15.
[205] *Andrejanoff V. von.* T. H. Panteniuss // Heimath. – 1884. – Nr. 10.
[206] *Kraus E.* Theodor Hermann Panteniuss // Nordische Rundschau. – 1884. – S. 264.
[207] *Ein Rigenser.* Ueber "das rothe Gold" // Baltische Monatsschrift. – 1881. – S. 602.
[208] *Hindley G.* (Ed.) Larousse Encyclopedia of Music. – London: Hamlyn, 1993. – P. 201.
[209] *Taube O. v.* Nachwort // Eduard von Keyserling. Schwüle Tage und andere Erzählungen. – S. 317–319.
[210] Sk.: Wegen einer Lappalie – einer Inkorrektheit // Eduard von Keyserling. Schwüle Tage und andere Erzählungen. – S. 321.
[211] *Koc R. A.* The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century. A Comparison of the Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling. – Berne; Francfort/Main: Peter Lang, 1982. – P. 13.
[212] 2004. gadā Silvijas Brices tulkojumā Harro Hiršheita apgādā nāk klajā stāsts "Krāsainās sirdis" (*Bunte Herzen*, 1908), agrākos tulkojumos – "Raibās sirdis".

[213] Aiz dzimtenes šaurajām robežām. Piezīmes par kādiem Baltijas vācu rakstniekiem no Aspazijas // Mājas Viesa Mēnešraksts. – 1900. – 831., 832. lpp.

[214] *Petersen O. v.* Eduard Keyserling // Ostland Monatsschrift des Reichskomissions für das Ostland. – 1943. – 6. – S. 23.

[215] Rīgas ziņas. Rīgas latviešu teātris // Balss. – 1906. – Nr. 44.

[216] *Schulz A.* Zum Stand der Forschung // Ästhetische Existenz im Erzählwerk Eduards von Keyserling. – Frankfurt/Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1991. – S. 1–13.

[217] Sk.: *Pistohlkors G. v.* Hier ist woanders // Baltische Briefe. – 2003. – 11. – S. 6, 7.

[218] *Taube O. v.* Nachwort // Eduard von Keyserling. Schwüle Tage und andere Erzählungen. – S. 324.

[219] Citēts pēc: *Sandblom Ph.* Creativity and Disease. How illness affects literature, art and music. – Philadelphia: G. B. Lippincott Company, 1989. – P. 103.

[220] *Борхес Х. Л.* Моя жизнь служит литературе. Из интервью разных лет // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 230.

[221] *Keizerlings E.* Dumala // Rīgas Apskats. – 1908. – Nr. 22. (Tulk. J. Kleinberģis.)

[222] *Keizerlings E.* Grūtā brīdī // Sadzīve. – 1911. – Nr. 72. (Tulk. Melnais Alksnis.)

[223] Sk.: The Nervous Age // *Koc R. A.* The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century. A Comparison of the Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling. – P. 79.

[224] *Keyserling E. von.* Werke. R. Gruenter (Hrsg.). – Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1973. – S. 559.

[225] Sk.: so ist auch die Umgebung, die er individuell schafft // *Keyserling E. von.* Werke. *Gruenter R.* (Hrsg.) – S. 561.

[226] Citēts pēc: *Antonie Alm-Lequeux.* Eduard von Keuserling. Sein Werk und der Krieg. – Paderborn: Igel Verlag, 1996. – S. 44.

[227] *Taube O. v.* Nachwort // Eduard von Keyserling. Schwüle Tage und andere Erzählungen. – S. 331.

[228] Zur Psychologie des Komforts // *Keyserling E. von.* Werke. – S. 566.

[229] *Keizerlings E.* Par mīlestību un draudzību. – Rīga: Jakovičs. – 5. lpp.

[230] *Koc R. A.* The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century. – P. 149.

[231] Turpat. – 97. lpp.

[232] Zur Psychologie des Komforts // *Keyserling E. von.* Werke. – S. 56.

[233] *Keizerlings E.* Grūtā brīdī // Sadzīve. – 1911. – Nr. 78. (Tulk. Melnais Alksnis.)

[234] *Keizerlings E.* Grūtā brīdī // Tagadne. – 1911. – Nr. 5. (Tulk. Melnais Alksnis.)

[235] Turpat. – Nr. 4.

[236] Turpat. – Nr. 6/7.

[237] *Keizerlings E.* Dumala // Rīgas Apskats. – 1908. – Nr. 20. (Tulk. J. Kleinberģis.)

[238] Turpat. – Nr. 4.

[239] Turpat. – Nr. 5.

[240] *Schulz A.* Ästhetische Existenz im Erzählwerk Eduards von Keyserling. – Frankfurt/Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1991. – S. 18–21.

[241] *Keizerlings E.* Viļņi // Latvija. – 1913. – Nr. 147. (Tulk. A. Dāle.)

[242] *Keizerlings E.* Pavasara nakts // Dzimtenes Vēstneša lit. piel. – 1910. – Nr. 115. (Tulk. D. Kr.)

[243] *Keizerlings E.* Viļņi // Latvija. – 1913. – Nr. 137. (Tulk. A. Dāle.)

[244] *Keyserling E.* Beate und Mareile. – Berlin: Fischer Verlag. – S. 135.

[245] *Ras M. E. P. de.* Körper, Eros und weibliche Kultur. Mädchen im Wanderfogel und in der Bündischen Jugend 1900–1933. – Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988. – S. 15–16.

[246] Die symbolische Raum- und Zeitstruktur // *Gutmann H.* Die erzählte Welt Eduard von Keyserlings. Untersuchung zum ironischen Erzählverfahren. – Frankfurt/Main: Peter Lang, 1995. – S. 173–175.

[247] *Keizerlings E.* Viļņi // Latvija. – 1913. – Nr. 155. (Tulk. A. Dāle.)

[248] Turpat. – Nr. 133.

[249] *Keizerlings E.* Pavasara nakts // Dzimtenes Vēstneša lit. piel. – 1910. – Nr. 115. (Tulk. D. Kr.)

[250] *Keyserling E. von.* Grüß Gott, Sonne // Die Münchener Moderne. – Stuttgart: Philipp Reclam, jun., 1990. – S. 275.

[251] Turpat.

[252] *Taube O. v.* Nachwort // *Keyserling E. von.* Schwüle Tage und andere Erzählungen. – S. 325.

[253] Eduard von Keyserling // Ich – kleingeschrieben. Heitere Erlebnisse eines Verlegers. – S. 197.

[254] Citēts pēc: *Heilborn E.* Eduard Graf Keyserling. Sein Wesen und sein Werk // *Keyserling E. von.* Baltische Romane. – Berlin: Fischer Verlag, 1922. – S. 16.

[255] Sk.: *Schulz A.* Ästhetische Existenz im Erzählwerk Eduards von Keyserling. – S. 36–39.

[256] *Keizerlings E.* Pavasara nakts // Dzimtenes Vēstneša lit. piel. – 1910. – Nr. 115.

[257] Zur Psychologie des Komforts // *Keyserling E. von.* Werke. – S. 565.

[258] *Keizerlings E.* Viļņi // Latvija. – 1913. – Nr. 133. (Tulk. A. Dāle.)

[259] *Keizerlings E.* Pavasara nakts // Dzimtenes Vēstneša lit. piel. – 1910. – Nr. 115. (Tulk. D. Kr.)

[260] *Keizerlings E.* Saskaņa // Mājas Viesa lit. piel. – 1907. – Nr. 61. (Tulk. Elksnīšu Edita.)

[261] Turpat. – Nr. 62.

[262] Citēts pēc: *Antonie Alm-Lequeux.* Eduard von Keyserling. Sein Werk und der Krieg. – S. 53.

[263] Sk.: *Koc R. A.* The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century. A Comparison of the Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling. – P. 79.

[264] Citēts pēc: *Koppen E.* Dekadenter Wagnerismus. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1973. – S. 278.

[265] Citēts pēc: *Koc R. A.* The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century. A Comparison of the Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling. – P. 117.

[266] Turpat. – 123. lpp.

[267] *Keizerlings E.* Saskaņa // Mājas Viesa lit. piel. – 1907. – Nr. 59. (Tulk. Elksnīšu Edita.)

[268] Turpat. – Nr. 63.

[269] *Keizerlings E.* Dumala // Rīgas Apskats. – 1908. – Nr. 25. (Tulk. J. Kleinberģis.)

[270] *Ras M. E. P. de.* Körper, Eros und weibliche Kultur. Mädchen im Wandervogel und in der Bündischen Jugend 1900–1933. – S. 12, 13.

[271] *Mattiesen H.* Der Anteil der Deutschbalten am Münchner Kulturleben im 19. und am Anfange des 20. Jahrhunderts // Baltische Hefte. – Jg. 8. – H. 3. – 1962. – S. 181.

[272] *Opitz-Wiemers C.* Tanz zwischen Welten. Der Tantz als Phänomen in Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts // *Kirsch F.-M., Frisch Ch., Müssener H.* (Hrsg.) Nachbarn im Ostseeraum über einander. Wandel der Bilder, Vorurteile und Stereotypen? – Stockholm: Södertörns högskola, 2001. – S. 228.

[273] Die Tänzerin der Zukunft wird ein Weib sein müssen, deren Körper und Seele so harmonisch entwickelt sind, daß die Bewegung des Körpers die natürliche Sprache der Seele sein wird. [..] Ja, sie wird kommen die Tänzerin der Zukunft, sie wird kommen als der freie Geist, der in dem Leibe des freien Weibes der Zukunft wohnen wird. Citēts pēc: *Ras M. E. P. de.* Körper, Eros und weibliche Kultur. Mädchen im Wandervogel und in der Bündischen Jugend 1900–1933. – S. 14.

[274] *Servaes F.* Liniekunst // Theorie des literarischen Jugendstils. *J. Mathes.*(Hrsg.) – Stuttgart: Philipp Reclam, jun., 1984. – S. 96.

[275] *Brinkena Ģ.* Nogrimusī zeme // Neatkarīgās Tukuma Ziņas. – 2000. – 11. jūl. (Tulk. I. Dišlere.)

[276] Turpat. – 21. jūl.

[277] Turpat. – 29. aug.

[278] *Dribins L., Spārītis O.* Vācieši Latvijā. – Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts. Etnisko pētījumu centrs, 2000. – 69. lpp.

[279] *Klein K. K.* Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland. – Leipzig: Bibliographisches Institut AG, 1939. – S. 320.

[280] *Adolfi R.* Vācu skolas Rīgā 1920.–1930. gados // Augusts Mencendorfs (1821–1901) un viņa laiks. – Rīga: Fonds "Latvijas vēsture", 2003. – 17.–25. lpp.

[281] *Millers-Šternbergs R.* Herdera institūts Rīgā // 800 gadi. Mūsu kopējā Rīga. – 132.–135. lpp.

[282] *Schlau W.* Eine Einführung in die Wanderungsgeschichte der baltischen Deutschen // Sozialgeschichte der baltischen Deutschen. – Köln: Mare Balticum, 1997. Citēts pēc: *Krēsliņš J.* Kas ir baltvācieši (vācbaltieši)? // Laiks. – 1998. – 15. aug.

[283] *Henning D.* Die Geschichte Lettlands ist ohne seine Deutschen nicht denkbar // Baltische Briefe. – 2003. – Nr. 9. – S. 3, 4.

[284] *Lancmanis I.* Latvijas kultūrainava – vācbaltiskais, baltiskais, latviskais// Literatūra un Māksla. – 1994. – 4. nov.

[285] *Ramm C. v.* Über baltische Verhältnisse, wie sie waren // Ostdeutsche Monatshefte für Kunst und Geistesleben. – 1920. – H. 8. – S. 355, 356.

[286] Sk.: *Neuschäffer H.* Die Vasallen und die späteren Angehörigen der baltischen Ritterschaften // Sozialgeschichte der baltischen Deutschen. – Köln: Mare Balticum, 1997. Citēts pēc: *Krēsliņš J.* Kas ir baltvācieši (vācbaltieši)? // Laiks. – 1998. – 15. aug.

[287] *Broederich L.* Johanni. Aus baltischer Vergangenheit. [Manuskripts. Herdera institūta (Marburga, Vācija) Dokumentu arhīvs. – DSHI 100, Broederich – 1., Nr.000036.]

[288] Turpat. – Nr. 000116.

[289] *Goercke E.* Vēstule Marijai Blāzei 04.11.15. [Manuskripts. Herdera institūta (Marburga, Vācija) Dokumentu arhīvs. – DSHI 140, Balt. 374. – Blahse II, H 20.]

[290] *Goercke E.* Heimat in uns. – Hannover; Döhren: Verlag Harro von Hirschheydt, 1959. – S. 92–94.

[291] *Adolfi R.* Vācu skolas Rīgā 1920.–1930. gados // Augusts Mencendorfs (1821–1901) un viņa laiks. – 24. lpp.

[292] *Faber E. v.* Baltisch-deutsche Jugend // Baltische Monatshefte. – 1935. – Nr. 6. – S. 305–315.

[293] Citēts pēc: *Butulis I.* Visi palīgā valdībai. Kārļa Ulmaņa režīma autoritārā ideoloģija Latvijā (1934–1940). Dažas pamatiezīmes // Diena. – 2004. – 31. jūl.

[294] *Šlaus V.* Jaunatnes kustība Baltijā // 800 gadi. Mūsu kopējā Rīga. – 105., 106. lpp.

[295] Citēts pēc: *Lēbers D. A.* Ceļa rādītājs uz Eiropu – Pauls Šīmanis, četru Saeimu deputāts // Literatūra un Māksla. – 1994. – 4. nov.

[296] *Henning D.* Die Geschichte Lettlands ist ohne seine Deutschen nicht denkbar // Baltische Briefe. – 2003. – Nr. 10. – S. 5.

[297] *Lancmanis I.* Latvijas kultūrainava – vācbaltiskais, baltiskais un latviskais // Literatūra un Māksla. – 1994. – 4. nov.

[298] *Ruņģe V.* Literatūra trimdā, modernās trimdas literatūras: definīcijas, piemēri, analīze // Avots. – 1989. – Nr. 7. – 22. lpp.

[299] Emigrācija ir savas dzimtenes atstāšana, pretojoties valdošajām politiskajām vai reliģiskajām varām – vai nu brīvprātīgi, vai arī vairoties no vajāšanām [..] Emigrācija pretstatā trimdai ir aktīvs process, t. i., cilvēks pats par to izšķiras [..] emigranti reizēm brīvprātīgi atgriežas // Turpat. – 22., 23. lpp.

[300] Cilvēki, kas labprātīgi ilgāku laiku dzīvo ārpus tēvu zemes [..] viņiem bijušas diferences ar sabiedrības vairuma uzskatiem dzimtenē // Turpat. – 23. lpp.

[301] Turpat. – 26. lpp.

[302] *Ruņģe V.* Uz tilta, ceļā vai stacijā: trimdas pārdzīvojuma atspoguļojums 20. gadsimta literatūrā // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1992. – Nr. 1. – 13.–18. lpp.

[303] *Bergengruen W.* Vorwort // *Bergengruen W.* (Hrsg.) Baltisches Dichterbrevier. – S. 13.

[304] Gott ist erwacht / Um Ihn ist endlose Leere, endlose Leere und Nacht // Turpat. – 103. lpp.

[305] *Scholz I.* Deutsche Lyrik im Spannungsbogen zwischen Kunst und Religion. Werner Bergengruen und Rudolf Alexander Schroeder. – Bonn: Verlag für Kultur und Wissenschaft, 2002. – S. 2.

[306] Sk.: *Grenzmann W.* Werner Bergengruen. Stimmen der Zeit // Monatsschrift für das Geistesleben der Gegenwart. – B. 144. – 1949. – H. 9. – S. 290.

[307] *Klein K. K.* Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland. – S. 328.

[308] *Bergengrīns V.* Pašatklāsme // 800 gadi. Mūsu kopējā Rīga. – 277. lpp.

[309] Der göttliche Hermaphrodit / steht dir zu Häupten in Zenith. / Milchstraßen tropfen silbern ein. / Bald wird die Zeit gestorben sein. – Neue Baltische Dichtung. Auswahl 1935. – Riga: Verlag Ernst Plates, 1935. – S. 70. (Atdz. V. Bisenieks.)

[310] *Bänziger H.* Werner Bergengruen. Weg und Werk. – Bern; München: Francke Verlag, 1961. – S. 24.

[311] Über Dichtung // *George St.* Werke. Ausgabe in vier Bänden. – B. 2. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983. – S. 310. (Tulk. V. Bisenieks.)

[312] *Bergengrīns V.* Pašatklāsme // 800 gadi. Mūsu kopējā Rīga. – 276. lpp.

[313] *Bergengruen W.* Dichtergehäuse. Aus den autobiographischen Aufzeichnungen. – Zürich: Verlag der Arche, 1966. – S. 200.

[314] Kein Wind mag wehen. / Das Jahr ward alt. / Schlimme Wolken stehen / über dem traurigen Wald. November, Herzensvergreifer, / stummer Trübsalstrabant, / heimlicher Wegenweiser ins Armseelenland. Es zögert und stockt die Helle. / Im Nebel zerrinnt die Sicht. / Es steht vor jeglicher Schwelle / der Bote vom letzten Gericht. Wir geizestollen Verschwender! / Es rieselt durch unsere Hand. / Kreuz steht an Kreuz im Kalender./ Wir halten uns abgewandt. Wir schlagen Feuer, wir zünden Licht, / wir schließen Spalt und Vorhang dicht – / wir täuschen den November nicht. // Neue Baltische Dichtung. Auswahl 1935. – S. 68. (Atdz. V. Bisenieks.)

[315] *Bergengruen W.* (Hrsg.) Baltisches Dichterbrevier. – S. 73.

[316] Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[317] *Hellmann M.* Manfred Kyber als Lyriker // Heimat. – 1932. – Nr. 1. – S. 10.

[318] Sk.: viņa raksts "Jauna cilvēce" // Psiche. – 1933. – Nr. 1–2.

[319] Latvijas lit. piel. – 1913. – Nr. 15.

[320] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 127.

[321] *Goercke E.* Vēstule K. Hāgenam 9.04.47. [Manuskripts. Herdera institūta (Marburga, Vācija) Dokumentu arhīvs. – DSHI 140, Balt. 460.]

[322] *Goercke E.* Vēstule K. Hāgenam 29.08.48. [Manuskripts. Herdera institūta (Marburga, Vācija) Dokumentu arhīvs. – DSHI 140, Balt. 460.]

[323] Meine Gedanken / flattern wie Vögel / über unendlichen Wassern; Als dunkle Bergesmasse steht / dein Tag im frühen Dämmerweben, / und du davor – du musst ihn überleben. – *Goercke E.* Nach den Sternen. – Riga: Baltischer Verlag, 1930. – S. 12, 13. (Atdz. V. Bisenieks.)

[324] Auf den öden Wiesen rastet / schon ein zager Sonnenschein. / Fröstelnd schmiegt er sich hinein / ins vergillbte Gras und tastet: / Lebt das Herz der Erde noch? / Alles kalt... Horch... Doch! // Atdz. K. Krūza. [Manuskripts. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. XV 4702 / 88.]

[325] Visi citāti no V. Bisenieka atdzejotās Ģ. Brinkenas lirikas. [Manuskripts. Atdzejotāja īpašums.]

[326] *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 126, 127.

[327] In dumpfe Katen drängte Morgenschimmer / und riß zu Tag verkrümmte Bauernkraft. / – Und eben Einzelne und Edle immer / sind die Erlöser aus Leibeigenschaft! – *Brincken G. von der.* Gezeiten und Ausklang. – Köln: Mare Balticum, 1992. – S. 35.

[328] *Helbig L.* Die deutschbaltische Literatur im lettisch-deutschen Dialog // Journal of Baltic Studies. – 1998. – Vol. XXIX, Nr. 4. – P. 310.

[329] *Brinkena Ģ.* Nogrimusī zeme // Neatkarīgās Tukuma Ziņas. – 2000. – 12. sept. (Tulk. I. Dišlere.)

[330] Zwischen 19 und 90 – Ein Rückblick. Dezember 1981 // *Brincken G. von der.* Gezeiten und Ausklang. – S. 206.

[331] Neue Baltische Dichtung. Auswahl 1935. – Riga: Verlag Ernst Plates, 1935. – S. 38.

[332] *Petersen O. v.* Gertrud von den Brincken // Baltische Monatshefte. – 1933. – Nr. 11. – S. 564.

[333] *Koppen E.* Dekadenter Wagnerismus. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1973. – S. 173.

[334] *Vecgrāvis V.* Ko Jānis Poruks vēlējies teikt ar "Pērļu zvejnieku"? // Letonika. – 1999. – 1(3). – 21.–23. lpp.

[335] Publicēts krājumā: *Brincken G. v.* Aus Tag und Traum. Balladen und Lieder. – Riga: Verlag Jonck&Poliewsky, 1927. – S. 73–80.

[336] Ārpuskrājumu tulkotā dzeja // *Rainis.* Kopoti raksti. – Rīga: Zinātne, 1980. – 8. sēj. – 563. lpp.

[337] Volk ist nicht Zeit, / Volk ist nicht Raum, / Volk ist nicht Tag, / Volk ist nicht Traum – / Volk ist ein Leib, darinnen rinnt / Ein heiliger Strom, dem wir verfallen sind // Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischen Dichter. – Riga: E. Plates, 1934. – S. 7. (Atdz. V. Bisenieks.)

[338] Wir sind die Jugend! / Wir sind wie die Flut, / Die brausend den Weg nimmt, / Den selbst sie bestimmt, / Uns trotzt kein Damm! // Geht ein Ruf übers Land. – Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 58. (Atdz. V. Bisenieks.)

[339] *Klemperers V.* LTI. Trešā reiha valoda. Filologa piezīmes. – Rīga: Izdevniecība AGB, 2004. – 24. lpp.

[340] Turpat. – 31. lpp.

[341] *Altmaijers K.* Ekspresionisms vācu literatūrā // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 16. lpp.

[342] *Schloss L.* Geleitwort // Ostland Kalender. – Posen: Verlag von E. Bruhns, 1941. – S. 64.

[343] *Rimscha H. v.* Geht ein Ruf übers Land. Zehn junge baltische Dichter stellen sich vor // Rigasche Post. – 1934. – Nr. 9. – S. 12.

[344] *Strauss W.* Geht ein Ruf übers Land // Rigasche Rundschau. – 1934. – 27. Nov.

[345] *Petersen O. v.* Geht ein Ruf übers Land // Turpat. – 5. dec.

[346] *Diewerge H.* Geht ein Ruf übers Land // Baltische Monatshefte. – 1934. – S. 528.

[347] Wir waren der Damm. Wir waren das Blut // Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 24.

[348] Ich geh' — / müde – lautlos, / wie ich kam. Knarrend schließt sich eine Tür / in meinem Rücken – – –. – *Pogge W.* Heimkehr // Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 55.

[349] Verstaubte Menschen [..] erwarten müde den letzten Abendzug. [..] Ein schlichtes deutsches Lied klingt in die Nacht, [..] junge Menschen sind plötzlich nah verwandt. – *H. Torp.* Herbstbillder // Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 12.

[350] *Strauss W.* Geht ein Ruf übers Land // Rigasche Rundschau. – 1934. – 27. nov.

[351] *Rimscha H.* Geht ein Ruf übers Land. Zehn junge baltische Dichter stellen sich vor // Rigasche Post. – 1934. – Nr. 9. – S. 12.

[352] *Strauss W.* Geht ein Ruf übers Land // Rigasche Rundschau. – 1934. – 27. nov.

[353] *Dr. H. V. R.* Weite Wege. Gedichte von Lex Schloss // Riga am Sonntag. – 1933. – Nr. 364.

[354] Sk.: Kunst und Wissenschaft. Vortrag von Lex Schloss: Wandlung in der deutschen Dichtung // Libausche Zeitung. – 1935. – Nr. 60; *Schloss L.* Stefan George // Baltische Monatshefte. – 1934. – Nr. 1.

[355] Sk.: *Diewerge H.* Lex Schloss. Weite Wege // Baltische Monatshefte. – 1933. – Nr. 12. – S. 708; *Dr. H. V. R.* Weite Wege. Gedichte von Lex Schloss // Riga am Sonntag. – 1933. – Nr. 364.

[356] *Schloss L.* Stefan George // Baltische Monatshefte. – 1934. – Nr. 1. – S. 49.

[357] *Guenther J.* Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. – München: Biederstein Verlag, 1969. – S. 83.

[358] *Wischmann J.* Der Unteutsche Opitz. – Riga: G. M. Nöller, 1697. – S. 48–50.

[359] *Schloss L.* Weite Wege. – Riga: E. Plates, 1933. – S. 6.

[360] Turpat. – 22. lpp.

[361] *Winkler M.* Der George-Kreis // *Mix Y.-G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. – S. 242.

[362] Hier schließt der Ring ich sehe sie golden leuchten / Die Kette die mein Leben eng umschlingt... Ein Tag taucht auf es gleißt wie Kindheitsglück / Und dann berühren Anfang sich und Ende. – *Schloss L.* Weite Wege. – S. 31. (Atdz. V. Bisenieks.)

[363] Spiel nicht mit dem weissen Lied [..].. dann lodert Sturm und du loderst mit. – Turpat. – 17. lpp.

[364] Sturm rast Sturm weint und tollt und gellt / Mein weisses Lied du bist zerschellt. – Turpat. – 18. lpp.

[365] In eine Nacht wie jenseits des Gerichts / Erkenne ich mich blaß und geisterhaft / Halb schon verschwommen halb noch selbstbewußt / Und wie gebändigt in geheimer Lust / Nach einer Kraft die mich von hinnen rafft // Turpat. – 41. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[366] Mein Zuhause du und zages Zaudern / Vor dem Eingang in die Unvergängnis / Meine Stille du im starken Sturme / Der den Himmel in die Hölle hinreißt. – Turpat. – 14. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[367] Ein Diamant doch ohne Form – nur matt/ Erglühte Farbenspiel vom Blütenblatt / Da löste er sich – seine eigne Welt / Ein Leuchten doppelt – Gleiten – war zerschellt. Und du durchfuhrs mich schauernd – du und ich? / ich werde körperhaft ich löse mich / Und glühe selig eigner Farbenpracht / Und gleite nieder in die schnelle Nacht. – Turpat. – 16. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[368] Liebste die Nacht neigt von Osten herüber / Unserer Sehnsucht Pforten sind weit und sind offen / Früh ist der Abend – des Tages goldener Mantel / Rot überleuchtet – gehn wir ein in die Pforte / Liebste – des Abends – der Füllnis – der Endnis? – Turpat. (Atdz. V. Bisenieks.)

[369] ..ich aber flüchte – und suche andre vorgeschriebne Ziele. – Turpat. – 45. lpp.

[370] Ein Kraft die mich von hinnen rafft / Und dann ist alles heulender Schrei. – Turpat. – 17. lpp.

[371] *Bradbury M., Farlane J. Mc.* (Eds.) Modernism. A Guide to European Literature (1890–1930). – London: Penguin Books, 1991. – P. 3.

[372] *Harrison Ch., Wood P.* (Eds.) Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas.– Oxford: Blackwell, 1995. – P. 121.

[373] *Rilke R. M.* Lirika. – Rīga: Draugi, 2000. – 107. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[374] Die Einsamkeit springt auf wie ein Tor / Gütige Strahlen brechen hervor / Grüner Wald taucht in weißen Schnee / Alles ist Kraft und fern die Idee. – Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 8. (Atdz. V. Bisenieks.)

[375] Im Sturm zerstob was ich als Kind geglaubt, / Im Sturm zerstob was ich als Kind geliebt... – *Schloss L.* Weite Wege. – S. 33. (Atdz. V. Bisenieks.)

[376] Die wir schauen zutale / Schulter an Schulter gepreßt / Wir erkennen das fahle / Licht das uns schreitend verläßt. Wir begreifen und streifen / Bebend im Dunkel das Land / Und wir werden wir Reifen / Nimmer einander verwandt. – *Schloss L.* Weite Wege. – S. 3. (Atdz. V. Bisenieks.)

[377] *Rimscha H. v.* Geht ein Ruf übers Land. Zehn junge baltische Dichter stellen sich vor // Rigasche Post. – 1934. – Nr. 9.

[378] Turpat.

[379] Schmerzlich klingt das Lied der Linden / die vor unsrem Fenster rauschen; / wir verstehen's nicht und lauschen, / ohne gleichen Klang zu finden. Allzu fremd ward uns Entsagen, / und wir wissen nichts um's Sterben. – *Torp H.* Regenschwere Tage // Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – Riga: E. Plates, 1934. – S. 14 (Atdz. V. Bisenieks.)

[380] ahnst nicht das Ende, / erschütternd und gross.. – *Torp H.* Kastanie vorm Fenster // Turpat. – 15. lpp.

[381] *Rilke R. M.* Lirika. – 25. lpp. (Atdz. M. Čaklais.)

[382] Im Garten fröstelt eine weiße Aster, / die letzte ist's. Barsch fegt ein rauher Wind / die salben Blätter über's Straßenpflaster. / Am Hoftor steht ein Alter, schmaucht den Knaster / und tätschelt linkisch-zart sein Enkelkind. Gelassen streift sein Blick das kühl besonnte, / vertraute Land, von frischen Furchen wund, / und hebt sich demütig vom Horizonte / zum Himmel, den sein Herz nicht fassen konnte:/ er nimmt verwirrt die Pfeife aus dem Mund. – Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 13. (Atdz. V. Bisenieks.)

[383] ...ein Ruf, ein Trost aus unbekanntem Land. – Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 18.

[384] Nu diena kā jau diena, mazu darbu pilna. – *Bloks A.* Lirika. – Rīga: Liesma, 1968. – 132. lpp. (Atdz. I. Auziņš.)

[385] Ein roter Schimmer auf die Strasse fällt. / Durch nächtlichstille Straßen hallt ein Schritt, / Und wie ein Schatten läuft das Schicksal mit. – *Scholz A.* Nächtliche Stadt // Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 20. (Atdz. V. Bisenieks.)

[386] Durch enge Winkelstrassen streift die Nacht. / An Häusern dichtgedrängt zerschunden / Hüllt sie ihr weiches Dunkel mittleidsvoll / Und deckt die häßlich klaffend-offnen Wunden. / Sie lauscht dem Wispern ihrer Stimmen – – – / Erinnrung ists, an Jugend, Glück und Schimmer, / Der strahlend durch die Fenster brach. Durch enge Winkelgassen streift die Nacht – – – / Die alten Häuser haben stumpf und müde / Die trüben Augen zugemacht. – *A. Scholtz.* Altstadt // Turpat. – 19. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[387] *Redlich M.* Lexikon deutschbaltischer Literatur. – Köln: Georg Dehio Gesellschaft, 1989. – S. 193.

[388] *Kroeger A.* Hart wurde der baltische Mensch und karg // Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 24.

[389] *Kroeger A.* Nordlands=Treue // Turpat. – 25. lpp.

[390] Gestern hat es noch keiner gewußt, / daß in der Nacht / schon manchmal der Frost erwacht, / der Eis in den Händen hält, / weil er noch heimlich tut und sich harmlos stellt, / und die Blumen sind ruhig eingeschlafen, / froh, daß der Wind sie verließ, der so schmerzhaft an allen Blüten riß. / Und heute sind alle tot! / Und die Gräser zittern, / und alle Bäume sind in Not / und flehen zur Sonne... / Die ist, wie ganz alte Leute sind / bei der Bitte von einem Kind, – / mit müdem Gesicht, / und versteht sie nicht / und lächelt nur zag – / und schweigt in den Tag / und hat ganz müde Hände. – *H. Hartmann.* Gestern hat es noch keiner gewußt // Turpat. – 33. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[391] Auf dürren Blättern ein Funkel und Scheinen: / Tausend weiße, winzige Tropfen.../ Oder sind es...? / Aber nein, meine Blumen starben im Schlaf / und fanden nicht Zeit zum Weinen. – *H. Hartmann.* Im Garten blühen wieder Blumen // Turpat. – 35. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[392] Hell durch das Zimmer Sonnenstrahlen streichen / Ein Lächeln scheint den Möbeln zu schweben: / Sie zittern in dem Licht und atmen Leben Ein leichter, goldner Schatten // Turpat. – 42. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[393] Ich schreite durch den nebelfeuchten Wald, / In heimatfremder Dämmerung verloren... / Vom

nassen Moose hebt es sich wie leichter Rauch / Und klettert an den Fichtenstämmchen hoch / Und schwebt und fällt... – Stille Abend in Fremde // Turpat. – 40. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

394 *Strauss W.* Geht ein Ruf übers Land // Rigasche Rundschau. – 1934. – Nr. 271.

395 Wenn es herbstet, wind' ich einen Kranz /Aus welken Blättern und aus reifen Früchten, / eile dann ins Dorf zum Erntetantz – / doch die Mädchen zitternd vor mir flüchten. Greife dann nach meinem Dudelsack, / schreite gravitätisch auf und nieder, sende nach dem feigen Pack / grinsend meine Lieder. Schüttele mein kranzgeschmücktes Haupt, / daß die Früchte und die Blätter fallen – / liegen sie zertreten und bestaubt – / lustig meine Lieder schallen. – Geht ein Ruf übers Land. Anthologie junger baltischer Dichter. – S. 45. (Atdz. V. Bisenieks.)

396 Ich gehe durch die Strassen / feucht und nebelschwer. – Turpat. – 49. lpp.

397 *E. D.* Bücherbeschprechung. Geht ein Ruf übers Land // Das deutsche Blatt. – 1934. – Nr. 12. – S. 7.

398 *Mauriņa Z.* Ekspresionisms // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 20. lpp.

399 Die Strasse ist abendlich leer. / Ein Schrei / Von irgendwo her / Springt auf. – / – – – – / Menschen laufen / Bald / Stoppt ein dichter Haufe / Den Verkehr. /– – – – – / Irgend etwas ist gescheh'n! / Menschen fragen: / "Was ist los?" / "Natürlich – / ein Zusammenstoss – –!" / – – – / Fragen schwirren. / Stimmen girren. / Belehrt wird, / Wer's braucht – : / "Eine Frau hat sich den Fuss verstaucht – –! – *Pogge W.* Alltag beehrt sich. – Riga: E. Ussleber, 1933. – S. 17. (Atdz. V. Bisenieks.)

400 Turpat. – 25. lpp.

401 Neue Baltische Dichtung. – Riga: E. Plates, 1935. – S. 4.

402 *Diewerge H.* Neue Baltische Dichtung // Baltische Monatshefte. – 1935. – Nr. 12. – S. 705.

403 *Moritz* A. Neue Baltische Dichtung. 1935 // Rigasche Rundschau. – 1935. – Nr. 291.

404 Greife, Pflüger, zum Pflug! Säemann folgt hinterdrein. / Deutsches Saatgut der Heimat, Gott erhalte dich rein! – Neue Baltische Dichtung. – Riga: E. Plates, 1935. – S. 92.

405 ...den die Räder jagen – jagen rastlos / in das weite, offne Tor der Nacht... / Rufen so laut, flüstern so leise – / singen – singen seltsame Lieder [..] / "Wir sind das Leben, das eilende Leben; / "Niemand – niemand kann uns enteilen. / "Unter uns rollen die Stunden, die Tage, / "die Wochen, die Jahre! / "Wähnst du, du wanderst eigne Pfade? / "Narr, du Narr!/ "Wir sind das Leben, das eilende Leben – / "wir – wir tragen dich weiter und weiter – / "tragen auch dich zum selben Ziele / "wie alle die andern: zum dunklen Pforte – / "zur Pforte des Schweigens – / "zur Pforte / "des Schweigens –" / – – Ein schriller Pfiff, und aus dem Dunkel taucht / ein Lichtermeer – die Stadt, die mich erwartet – – / Die Zukunft starrt mich fremd und gleißend an! – Turpat. – 39. lpp.

406 Turpat. – 52. lpp.

407 *Moritz A.* Neue baltische Dichtung // Rigasche Rundschau. – 1935. – Nr. 291; *H. W.* Neue baltische Dichtung // Libausche Zeitung. – 1935. – Nr. 291.

408 *Moritz* A. Vortrags-Abend Viktor Guenther // Rigasche Rundschau. – 1936. – Nr. 103.

409 An Max Kalbeck // *Guenther V.* Lyrik. – Riga: Jonck&Poliewsky, 1900. – S. 123, 124.

410 *Vensku Edvarts.* Glosa jambos // Vensku Edvarta raksti. Dzejas un stāsti. – Rīga: A. Gulbis, 1929. – 146., 147. lpp.

411 *Diewerge H.* Bruno Mellin. Gedichte // Baltische Monatshefte. – 1935. – Nr. 7/8; *M-z.* Vom Büchertisch. Bruno Mellin: Gedichte // Rigasche Rundschau. – 1935. – Nr. 96; *P. G.* Eine neue Gedichtsammlung // Rigasche Post. – 1935. – Nr. 18.

412 *Diewerge H.* Neue Baltische Dichtung // Baltische Monatshefte. – 1935. – Nr. 12. – S. 705.

413 Ich bin ein Erbe der Vergangenheit – / Und steh doch mitten in der neuen Zeit. Ich lebe unter Fremden unbekannt – / Und bin doch allen Brüdern blutsverwandt. Ich lebe ihre Not und ihre

Tat – / Und bin wie sie verhüllter Zukunft Saat. So fahr ich mitten in dem Strom der Zeit – / Und bin verankert in der Ewigkeit. – *Schwartz E.* Wachsen ist alles. – Riga: E. Plates, 1935. – S. 9. (Atdz. V. Bisenieks.)

[414] Nacht kam – und Bangigkeit ist. /Wohin gehst, du Petrus? / Über die Wellen des Lebens / Zu Jesus Christ. – Turpat. – 44. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[415] ..zur dunklen Pforte – zur Pforte des Schweigens – / zur Pforte / des Schweigens. – Neue Baltische Dichtung. Auswahl 1935. – Riga: Verlag E. Plates, 1935. – S. 39.

[416] Der Tag erlosch: des Horizonts Verblauen, / Trug lauen Hauches schweren müden Duft, / Vollzogenes versank im Abendgrauen... / Und wußte keiner doch von tiefster Kluft, / Wo alles Liebe schien und nur Vertrauen! / Die Sonne starb in silbrig-matter Luft. – Turpat. – 66. lpp. (Atdz. V. Bisenieks.)

[417] Es entsteht eine Tiefe, über der gelegentlich mystische Himmel stehen. – *Behrsing A.* (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – S. 111. (Tulk. V. Bisenieks.)

[418] *Klein K. K.* Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland. – S. 321.

[419] Z. Fēgezaka romāns, 1934.

[420] Sk.: *Wünsch M.* Phantastik in der Literatur der frühen Moderne // *Mix Y-G.* (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – S. 177.

[421] *Jungs K. G.* Votans // Grāmata. – 1991. – Nr. 1. – 34. lpp.

[422] *Garleff M.* Rekonstruktion von Vergangenheit als Mittel der Identitätsbildung. Aspekte deutschbaltischer Literatur nach dem Ersten Weltkrieg // *Metuzāle-Kangere B.* (Ed.) The Ethnic Dimension in Politics and Culture in the Baltic Countries 1920–1945. – Stockholm: Södertörns högskola, 2004. – S. 65–84.

[423] Sīkāk par H. Heses saknēm Baltijā sk.: *Šuvajevs I.* Hermanis Hese un Latvija // Jaunās Grāmatas. – 1989. – Nr. 7. – 2. lpp.

[424] *Hesse H.* Geleitwort // *Hunnius M.* Mein Onkel Hermann. – Heilbronn: Eugen Salzer, 1921. – S. 5.

[425] *Petersen H.* Monika Hunnius // Baltische Monatshefte. – 1935. – Nr. 6. – S. 353.

[426] Citēts pēc: *Neumann W.* Die deutsch-baltische Literatur. – H. 114/74 in der Reihe der Dortmunder Vorträge. – Dortmund: Kulturamt der Stadt Dortmund, 1974. – S. 17.

[427] *Baumer F.* Siegfried von Vegesack. Heimat im Grenzenlosen. Eine Lebensbeschreibung. – Heilbronn: Eugen Salzer Verlag, 1974. – S. 23.

[428] Siegfried von Vegesack: eine Kurzbiographie // *Vegesack S.* Briefe. 1914–1971. – Grafenau: Morsak Verlag, 1988. – S. 5.

[429] Piemēram: Die Gestaltung nationaler und sozialer Gegensätze bei Sigfried von Vegesack // *Ezergailis A., Pistohlkors G.* (Hrsg.) Die Baltischen Provinzen Russlands zwischen den Revolutionen von 1905 und 1917. – Köln; Wien: Böhlau Verlag, 1982. – S. 205–217; Verlorene Welt und geistiges Erbe. Geschichtsdeutung deutschbaltischer Schriftsteller. Sigfried von Vegesack und Gertrud von den Brincken // *Gottzmann C. L.* (Hrsg.) Unerkannt und (un)bekannt. Deutsche Literatur in Mittel und Osteuropa. – Tübingen: Francke Verlag, 1991. – S. 299–322.

[430] Die Deutschbaltische Literatur im 20. Jahrhundert und Ihre Rolle im Lettisch–Deutschen Dialog // Journal of Baltic Studies. – 1998. – XXIX/4. – S. 297–314.

[431] Literatūra un Māksla. – 1994. – 4. nov.

[432] *Baumer F.* Siegfried von Vegesack. Heimat im Grenzenlosen. Eine Lebensbeschreibung. – S. 16.

[433] Turpat. – 87. lpp.

[434] Turpat. – 85. lpp.

[435] *Vegesack S. v.* Vorfahren und Nachkommen. Aufzeichnungen aus einer altlivländischen Brieflade. 1689–1887. – Heilbronn: Eugen Salzer, 1961. – S. 211, 212.

[436] Turpat. – 418., 419. lpp.

[437] Turpat. – 238. lpp.

[438] Turpat. – 239. lpp.

[439] Citēts pēc: *Bosse H.* Die gläserne Wand: der Lettische Mensch in der deutsch-baltischen Literatur // Journal of Baltic Studies. – 1986. – XVII/4. – S. 342.

[440] *Vegesack S. v.* Die Baltische Tragödie. Romantrilogie. – Heilbronn: Eugen Salzer Verlag, 1957. – S. 487.

[441] Turpat. – 483. lpp.

[442] Turpat. – 74., 75. lpp.

[443] Turpat. – 355. lpp.

[444] *Vegesack S. v.* Briefe. 1914 –1971. – Grafenau: Morsak Verlag, 1988. – S. 128.

[445] *Baumer F.* Siegfried von Vegesack. Heimat im Grenzenlosen. Eine Lebensbeschreibung. – S. 12.

[446] *Vegesack S. v.* Briefe. 1914–1971. – S. 40.

[447] Sk.: *Baumer F.* Siegfried von Vegesack. Heimat im Grenzenlosen. Eine Lebensbeschreibung. – S. 20.

[448] *Helbig L. F.* Die Deutschbaltische Literatur im 20. Jahrhundert und Ihre Rolle im Lettisch-Deutschen Dialog // Journal of Baltic Studies. – 1998. – XXIX/4. – S. 297.

[449] *Vegesack S. v.* Briefe. 1914–1971. – S. 208.

[450] *Vegesack S. v.* Die Baltische Tragödie. Romantrilogie. – S. 170.

[451] Turpat. – 29. lpp.

[452] *Vegesack S. v.* Briefe. 1914–1971. – S. 493.

[453] *Baumer F.* Siegfried von Vegesack. Heimat im Grenzenlosen. Eine Lebensbeschreibung. – S. 66.

Inguna Daukste-Silasproģe

VĀCU LITERATŪRA LATVIJĀ – PERIODIKĀ UN GRĀMATĀS (1890–1918)

19. gadsimta 90. gadu izskaņā iezīmējās būtisks pagrieziens vācu literatūras apguvē, parādījās klasiskās literatūras augstvērtīgi tulkojumi, kas latviešu lasītājam sniedza iespēju iepazīties ar vācu rakstniecību gadsimtu garumā. Tulkoto darbu vidū arvien lielāku nozīmi ieguva tālaika darbi, straujāk pieauga interese (iespēju robežās, pateicoties valodas prasmei) par jaunākajām parādībām vācu literatūrā.

No vienas puses, jaunākā vācu rakstniecība 19. gadsimta 90. gados un līdz pat 20. gadsimta pirmajai desmitgadei apritē ienāca pagausi un nevienmērīgi. Vairāk novitāšu un meklējumu atklājās tulkotās lirikas piedāvājumā, bet 90. gadu beigās pieauga jaunākās drāmas – Gerharta Hauptmaņa un Hermaņa Zūdermaņa īpatsvars latviešu kultūrā; viņu lugas piedzīvoja pirmizrādes uz latviešu teātru skatuvēm un izraisīja diskusijas, pat polemikas. Tomēr, no otras puses, itin regulāri preses izdevumu lappusēs varēja lasīt vērtējumus par laikmetiskām norisēm, tendencēm, procesiem un nozīmīgāko vācu rakstnieku jaunākajiem darbiem, kaut nereti paši darbi latviski vēl nebija pieejami. Tulkotā vācu rakstniecība Latvijā tolaik vēl dzīvoja romantisma un reālisma laika literatūrā, toties modernisma strāvojumi atklājās epizodiski un nepilnīgi.

Aplūkotais laika posms interesants ar to, ka Raiņa tulkotajai Johana Volfganga Gētes traģēdijai "Fausts" līdzās nostājas Viļa Plūdoņa tulkotais Frīdriha Nīčes programmatiskais darbs "Tā runāja Zaratustra", ka klasika rodama līdzās jaunās paaudzes "dzīves grāmatai". Šie piemēri ieskicē dažādu gadsimtu saplūsmi, dažādu literāro paaudžu klātbūtni 19. un 20. gadsimta mijā un 20. gadsimta pirmajā desmitgadē.

Neviena nacionāla rakstniecība nevar attīsties savrupi. Tāpat, nezaudējot nacionālo savdabību, unikalitāti, katra nacionālā rakstniecība var bagātināties no cittautu devuma, kas ienāk ar tulkojumu starpniecību. Tomēr vienmēr saglabājas būtisks jautājums – kas un kā tiek tulkots? Tikpat būtiski, lai šie cittautu darbi nepaliktu atrauti no literārā konteksta. To visu spēj uzturēt periodiskie izdevumi un grāmatizdevēji. Tiesa, savas gaumes – kultūras apziņas – un varēšanas līmenī. ".. lai kāda tauta varētu radīt kaut ko patiesi lielu un patstāvīgu, īpatnēju un arī vispārcilvēciski

vērtīgu, tad viņai papriekš pašai jāpaceļas līdz vispārējam pasaules kultūras līmenim. Lai viņa spētu ko sasniegt no sevis, viņai iepriekš vajag bezgala daudz ņemt no citiem. Un, ja jaunajām tautām dažā ziņā grūtāks stāvoklis starptautiskajā kultūras radīšanas sacensībā, tad toties viņām palīdz arī labvēlīgi apstākļi – par visām lietām tas, ka viņas atrod priekšā savāktus neizmērojami bagātus kultūrmantu krājumus,"[1] 1913. gadā raksta Jānis Bērziņš.

Arī Rainis, kuram šajā laika posmā bijusi nozīmīga loma, vispirms gan kā vācu klasikas tulkotājam un atdzejotājam, vairākkārt domājis par tulkotās rakstniecības klātbūtnes nepieciešamību latviešu literatūras attīstībā. "Tulkojumu literatūrai vajadzēs vienmēr pievest jaunas barības, jaunas idejas, centienus (lai neattīstītos vienpusība), lai literatūrā būtu vienmēr spirgtums, garīga možība, jo jaunas idejas dos atkal jaunas. Tas būs vienmērīgs process, nepaliks stāvot, nenovecosies... Tā gara attīstība augs pastāvīgi un kupli, no visām malām labāko piesavinādamās, tā izsargādamies no vienpusības un apnicības. Tulkojumu literatūrā vienmēr vajadzēs iepazīstināt ar jauniem centieniem un panākumiem, un oriģinālliteratūras darbs tad būs izlietot šos panākumus, izlasīties, pielīdzināt saviem apstākļiem un piesavināt savai tautai."[2]

Tulkotajai literatūrai (visplašākajā izpratnē – dažādu tautu, ne tikai vācu), tāpat kā oriģinālrakstniecībai, ir būtiska nozīme lasītāja literārās gaumes izkopšanā. Tulkotās literatūras kvantitatīvā un kvalitatīvā klātesme vispārējā literārajā kopainā visai būtiski atklāj arī pašas nacionālās rakstniecības iezīmes, attīstības tendences un dinamiku vai arī pretēji – attīstības inerci, tāpat tās spēku un pastāvību vai garīgu savārgumu. Būtiski, vai tulkotā rakstniecība bagātina un paplašina lasītāja literāro gaumi līdzās oriģinālliteratūrai vai tā tikai aizpilda literāro vakuumu un trūkumus pašā nacionālā literatūrā.

Ar skatienu pagātnē, ar cerību uz nākotni

19. gadsimta 90. gados un 20. gadsimta sākumā vācu tulkotās rakstniecības klāstā Latvijā vēl vērojams skatiens pagātnē. Lai izprastu jaunākās tendences, meklējumus un programmatiskos paziņojumus, lasītājam kaut nedaudz bija jāorientējas agrākajās norisēs, bija nepieciešama sava veida atkāpšanās, pievēršoties vācu klasikas mantojumam. No tulkotās vācu lirikas latviešu periodikā kopš 1890. gada lasāmas gan Nikolaja Lēnava, Eduarda Mērikes, Ferdinanda Freiligrāta, Teodora Štorma, Jūlija Šturma, Frīdriha Bodenšteta, Teodora Fontānes, Konrāda Ferdinanda Meijera, Vilhelma Buša, gan vācu klasiķu – Gotholda Efraima Lesinga, Johana Volfganga Gētes, Frīdriha Helderlīna, Frīdriha Šillera, Adalberta fon Šamiso, Jozefa Eihendorfa, Augusta Heinriha Hofmaņa von Fallerslēbena, Anetes Drostes-Hilshofas

un Heinriha Heines dzeja. Tur atradīsim gan romantisma laikmeta paraugus, gan klasiskās formās ieturētu dzeju. Mīlestības un dabas liriku, kurā vēl samanāma cilvēka, dabas un apkārtējās vides saskaņa, un daudz reālistiskākus pantus, kā arī balādes. Vācu dzeja galvenokārt publicēta "Mājas Viesa" pielikumā un "Mājas Viesa Mēnešrakstā", "Austrumā", laikrakstos "Dienas Lapa" un "Pēterburgas Avīžu" pielikumā.

Dzeja allaž bijusi periodisko izdevumu prioritāte, tas novērojams arī saistībā ar tulkojumiem. Tulkotā dzeja grāmatās izdota salīdzinoši maz, latviski parādās klasikas izdevumi – Gētes "Dzeja" un viņa Kopotu rakstu pirmais sējums Anša Gulbja apgādā (Pēterburgā, 1903), Heines "Dzeja" (1900), "Sapņu tēli, dziesmas un romances" (1904), "Dzeja" (1905) un "Ziemeļjūra" (1912). Arī Šillera dzejoļu krājumi "Pulksteņa dziesma" (1897) un "Zvana dziesma" (1905).

Tulkotās vācu prozas sakarā jāsecina – atradīsim daudz agrākos gados tapušu darbu tulkojumu. Kopš 19. gadsimta 80. gadu beigām latviešu periodikas lasītājam kļuva pazīstamas brāļu Jākoba un Vilhelma Grimmu pasakas, Paula Heizes reālistiskie stāsti un noveles, Teodora Štorma stāsti, kopš 1890. gada – austriešu rakstnieces Marijas Ebneres-Ešenbahas lauku vidē sakņotie īsprozas darbi un šveiciešu rakstnieka Gotfrīda Kellera stāsti. 20. gadsimta sākumā ar dažiem stāstiem un diviem romāniem Augusta Deglava tulkojumā kļuva pazīstams Bertolds Auerbahs, periodikā parādījās Gotholda Efraima Lesinga un Vilhelma Haufa darbi.

Tulkoto vācu literatūru grāmatās pārstāvēja brāļi Grimmi ar "Bērnu un mājas pasakām" (latv. 1898) un "Pasakām" (latv. 1912); Haufs ar "Pasakām" Jāņa Kleinberģa tulkojumā (latv. 1903, 1904) un "Pasakām" Rūdolfa Egles tulkojumā (latv. 1913); Frīdrihs Mautners ar romānu "Spēks" divās daļās Augusta Deglava tulkojumā (latv. per. un grām. 1896), Bušs ar īsprozu, Auerbahs ar publikācijām periodikā un romāniem "Pils pie Reinas" (*Das Landhaus am Rhein*, 1859; latv. per. 1902, grām. 1903) un "Sādžā un pils pagalmā" (latv. per. un grām. 1913), un stāstu "Bārenīte". Auerbaha daiļrade iezīmīga ar dabas, lauku vides un lauku cilvēku (*Dorfgeschichte*), tieši dzimtās Švarcvaldes puses tēlojumu, tomēr viņa teksti un daudzu citu tajā laikā tulkoto autoru darbi nereti tika pārstāstīti un mainīti pat to nosaukumi, tā reizumis ir grūti atšifrēt nosaukumu oriģinālā.

Ik pa laikam tulkojumu vidū iezīmējās daudz visai vāju darbu, pat sēnalu literatūras, kas apšaubāmu ilūziju aizsegā vēstīja par lielajām "mazo" ļaužu iespējām ar bagātību sasniegt labāku dzīvi.[3] Ap 1894. gadu parādījās virkne Nikolaja Frīsa bērniem adresētu, pamācošu stāstījumu,[4] arī Franca Hofmaņa pamācošie īsprozas darbi ar visai daiļrunīgiem (lokalizētiem) virsrakstiem "Briesmīgais tēvs un viņa labsirdīgais dēls jeb Zelta sirds", "Pazudušais grāfa dēls", "Mātes sirds jeb Sadzīves cīņiņi", "Mazais varonis jeb Glāznieku Kārlis", "Nepateicība pasaules alga", "Bārenīši", "Kas ar asarām sēj, pļauj ar prieku", "Godiņš" utt. Tā bija viena tendence, kas raksturo 19. gadsimta beigu tulkošanas tradīciju, – lokalizējumi, pārstāsti, īsināti

teksti, kuru literārā kvalitāte visai zema; to autori vācu literatūras vēsturē nav raduši paliekošu vietu. "Zināms, vainīga ne vācu literatūra pati par sevi, bet mūsu avīžnieki, kas vērtīgos vācu rakstnieku darbus atstāja neievērotus un sniedza saviem lasītājiem tukšos laika kavēkļa ražojumus. Paši literāriskās bezgaršības atmosfērā uzauguši, viņi pie tās pieradināja arī tos, kuru labā viņi strādāja,"[5] 1905. gadā rakstīts žurnāla "Vērotājs" lappusēs.

Ap 19. gadsimta vidu vācu reālistiskajā rakstniecībā, tāpat kā visā Eiropā, attīstījās t. s. laikmetīgais romāns (*Zeitroman*) un vācu literatūru "pārņēma" prozas vēstījumi. Tomēr salīdzinājumā ar Onorē de Balzaku un Čārlzu Dikensu vācu rakstniekiem tolaik bija otršķirīga loma. Reizē ar formu mainījās prozas darbu tēlu sistēma, stils un valoda – izzuda patoss, kā opozīcija pret augsta stila vēstījumu un drāmu stilu radās humors un attīstījās ikdienišķā valoda, izzuda retorika un parādījās dabiskāki toņi. Par vācu Flobēru dēvētā Gustava Freitāga romāns "Mans un tavs" (*Soll und Haben*, 1855; latv. 1908) tolaik noderēja par starta signālu poētiskam reālismam. Šis romāns sešās daļās bija laikmetīgs sabiedriskās dzīves tēlojums. Nozīmīgs vācu attīstības romāna (*Entwicklungsroman*) atzarā 19. gadsimta otrajā pusē bija Gotfrīda Kellera "mazais skumju romāns", biezais četrsējumu darbs "Zaļais Heinrihs" (*Der grüne Heinrich*, 1854–1855); šis romāns latviski ar nosaukumu "Zaļais Indriķis" iznāca 1942. gadā.[6] Nozīmīgs šī laika darbs ir Friča Reitera lejasvācu valodā sarakstītais, vērienīgais autobiogrāfiskais romāns "Iz maniem zemkopja laikiem" (*Ut mine Stromtid*, *Aus meiner Zeit als Landmann*, 1862–1864), kas latviski iznāca 1900. gadā. Romāna nosaukums it kā norāda uz "es" stāstījuma formu, un to rakstnieks dara apzināti – viņš tēlo dzīvi laukos tādu, kāda tā viņa laikos bijusi; romāna darbības samezglojums noved pie konflikta starp trim vīriešiem: nodokļu inspektoru un vienkāršu lauku saimnieku, ar zemes gabalu spekulāciju palīdzību pie bagātības tapušu pilsoni, kurš kāro kļūt dižciltīgs, un Mēklenburgas augstmaņu dzimtas atvasi. Pazīstams kļuva arī Vilhelma Rābes slavenākais romāns "Bada mācītājs" (*Hungerpastor*, 1864; latv. per. 1904, grām. 1905), kurā autors iezīmējis, cik atšķirīgi var būt cilvēka ceļi uz piepildītu dzīvi. Romāna varonis ir sīkpilsonības pusbārenis, kuram rodas iespēja studēt teoloģiju. Ciezdams badu un trūkumu, jaunais censonis iegūst zināšanas un dzīves pieredzi, tomēr romāna izskaņā viņš atgriežas atpakaļ dzimtajā Pomerānijas piekrastē kā vientuļš mācītājs, lai svētīgā darbā mazā pilsētiņā atrastu to, ko bija cerējis atrast gudrās grāmatās ārpus pierastās vides. Vācu rakstniecībā ik pa laikam arī 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs ienāca šī sevis meklēšanas tēma, kas visbiežāk pēc grūtiem pārbaudījumiem varoni tomēr atved atpakaļ mājās.

Viens no visvairāk lasītajiem romānu autoriem 19. gadsimta otrajā pusē Vācijā bija Frīdrihs Špīlhāgens. Rakstnieka panākumu ķīla bija laikmetiski, kolorīti iezīmēti romāni, kuros viņš kā radikāls liberālis risināja aktuālus jautājumus (faktiski jau tuvinoties naturālisma estētikai): sociālos jautājumus, vācu-franču karu, dažādas

spekulācijas utt.; viņš rakstījis arī mīlas un intrigu romānus (*Liebes- und Intrigenroman*). 1897. gadā latviski iznāca Špīlhāgena romāns "Dzīves bangās" (*Sturmflut*, 1877), kurā daba un cilvēka dzīve veido vienotu poētisku gleznu. Rakstnieks bija centies romāna formā iestrādāt tagadnīgu materiālu, diemžēl personas palika iekonstruētas sava laika "valodiskajās važās" (*Sprachröhren des Zeitgeistes*). Latviešu preses izdevumos bija publicēti arī citi viņa romāni.[7] Tomēr rakstnieka Frīdriha Špīlhāgena daiļrade pamatos jau piederēja pagātnei. Arī brāļi Jūlijs un Heinrihs Harti,[8] nenoniecinot rakstnieka talantu, tomēr 1884. gadā norādīja, ka pienācis laiks, kad nepieciešami romāni, kuros atklātos laikmets (*Epochenroman*), tiem jāsniedz pasaules aina, laikmeta tēlojums, *dzejošanas* laiks esot pagājis, tagad vajagot *domāt*.

Latviešu lasītājs tika iepazīstināts ar nozīmīgiem vācu reālisma rakstniecības pārstāvjiem: ar dramatiķi Frīdrihu Hēbelu, prozas autoriem Gotfrīdu Kelleru, Teodoru Štormu un Vilhelmu Rābi, arī dzejnieku Konrādu Ferdinandu Meijeru un Emanuelu Geibelu, kā arī Bertolda Auerbaha "lauku" stāstiem un viņa sentimentālo tēlojuma veidu. Jau kopš 19. gadsimta 80. gadu beigām presē publicēts ap 120 austrieša Pētera Rozegera reālistisko īsprozas sacerējumu. Viņa īsprozas darbi lielākoties lasāmi periodisko izdevumu lappusēs: "Austrumā", "Dienas Lapas" pielikumā, "Latviešu Avīžu" pielikumā, "Mājas Viesa" pielikumā, "Baltijas Vēstneša" pielikumā. Rozegera prozas darbos galvenokārt ienākusi rakstnieka dzimtā puse ar spilgtu dabas tēlojumu, lauku dzīves ikdienas ainām, zemnieku dzīves idealizētu un arhaisku tēlojumu. Ļoti bieži prozas darbos Rozegers ar apskaidrotu skatienu atgriežas savā bērnībā, kas bijusi grūta, tomēr simbolizē zināmu harmoniju un mieru. 1898. gadā Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu sērijā *Citu tautu rakstnieki* iznāca Rozegera "Stāsti", 1903. gadā publicēta "Zemes svētība" (*Erdsegen*, 1900) un lasāms arī pedagoģiski autobiogrāfiskais, lauku dzīvē balstītais romāns "Meža skolotāja raksti" (*Die Schriften des Waldschulmeister*, 1875; latv. 1903 un 1904), kas veidots no didaktiskām sarunām, vēstulēm un dienasgrāmatas piezīmēm.

19. gadsimta otrajā pusē liela tiesa vācu rakstnieku pievērsās apkārtējās pasaules un tās kopsakarību tēlojumam, kā arī dzimtās puses atveidam, dažādu profesiju pārstāvjiem vai atsevišķu ģimeņu stāstiem. Līdzās laikmetīgiem romāniem attīstījās vēsturiski romāni un jaunu skanējumu atguva noveles: novele jau bija zaudējusi nozīmi, jo tik daudzi autori savus īsprozas darinājumus bija apzīmējuši par novelēm un pārpildījuši ar tām dažādu otršķirīgu vācu preses izdevumu lappuses. Rakstnieku vidū aktualizējās prasība, ka novelē jābūt koncentrētai vienai nozīmīgai problēmai, izraisījās diskusijas par noveles turpmāko attīstību, kurās nozīmīga loma bija Paulam Heizem – gan ar teorētiskām atziņām, gan ar savām novelēm kā paraugiem. Viņš ticis dēvēts arī par vācu pilsoniskās noveles dibinātāju un savulaik minēts pie labākajiem novelistiem pasaules rakstniecībā. Latvijā viņa īsprozas darbi bija publicēti 19. gadsimta 80. gados. 1906. gadā latviski tika izdota grāmata "Noveles", kurā izkļautas trīs Heizes noveles – "Laurela", "Melnā dārzniece" un

"Draugi". Heize tika uzlūkots par ideālu novelistu un nepārspējamu stāstītāju, līdzīgi latviešu rakstniekam Rūdolfam Blaumanim.

Kā nozīmīgākais poētiskā reālisma novelists minams Teodors Štorms, kam pagātne un pagājušā laika notikumi bija tikpat tuvi kā tagadne. Pagātne viņu noskaņoja skumīgi, atmiņas darīja laimīgu. Viņa darbu impulsi ir paša piedzīvotais, dzimtene, ģimene. Viņu ierobežoja ne tikai vielas izvēle – mīlestība un nāve, daba un dzimtene, tas noteica arī žanrisko izvēli: viņš rakstīja vienīgi dzeju un noveles, jo tikai tā viņš varēja izteikt savas sensitīvās, spēcīgo jūtu ietekmētās dotības. Štorma daiļradē saaužas romantiskas ilgas, idilliskas situācijas, viņa reālisms rodams individualizētajā mājas un ģimenes dzīves tēlojumā. Viņa īsprozas darbi kļuva pazīstami arī latviešu lasītājam. Diemžēl latviski netiek tulkoti Teodora Fontānes nozīmīgie tālaika romāni – "Jennija Treibele" (*Frau Jenny Treibel*, 1892), kurā viņa laikabiedri saskatīja naturālisma iezīmes, kā arī vēl mūsdienās tik populārais, vairākkārt ekranizētais romāns "Efija Brīsta" (*Effi Briest*, 1895).

Augsts mākslinieciskais līmenis bija rakstnieka Vilhelma Buša satīriskajiem vēstījumiem, vēlāk šis žanrs trivializējās un nonivelējās. Bušs pārņēma atsevišķus tradicionālā žanra elementus, piemēram, dažādu epizožu izkārtojumu un tipizētus nemainīgus tēlus, bet to visu sasaistīja ar populārā tautiskā stilā veidotām bilžu sērijām. Tieši šī iedarbīgā abpusējā spēle starp vārdu un satīrisko zīmējumu padarīja Bušu tik vienreizēju un savdabīgu. Vielu tam visam viņš atrada šaurajā un ierobežotajā zemnieciskajā un sīkpilsoniskajā pasaulē, no kuras viņš pats bija nācis un ar kuru būtībā palika cieši saistīts. Lasītājam patika viņa vērojumi un cilvēcisko vājību kariķējumi.

Paralēli jaunlaiku lugām latviski tika izdotas arī vācu klasiķu lugas, to vidū Franca Grillparcera "Sapnis–dzīve" (*Der Traum ein Leben*, 1834; latv. 1908), Raiņa tulkojumā Gotholda Efraima Lesinga dramatiskā dzeja "Nātans Gudrais" (*Nathan der Weise*, 1779; latv. grām. 1912), Frīdriha Šillera drāma "Vilhelms Tells" (*Wilhelm Tell*, 1804; latv. grām. 1912), 1906. gadā Raiņa tulkojumā Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļa izdeva traģēdiju "Marija Stjuarte" (*Maria Stuart*, 1801), 1910. gadā iznāca traģēdija "Fiesko" (*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, 1873) un skatu luga "Laupītāji" (*Die Räuber*, 1781).

"Mājas Viesa Mēnešraksta" lappusēs Raiņa tulkojumā 1897. gadā lasāma Johana Volfganga Gētes traģēdija "Fausts" (*Faust*, 1808/1832; grām. latv. 1898), Aspazijas un Raiņa tulkojumā skatu luga piecos cēlienos "Ifigenija Tauridā" (*Iphigenie auf Tauris*, 1787), krietnu laiku pēc pirmpublicējuma Raiņa tulkojumā parādījās Georga Bīhnera drāma "Dantona nāve" (*Dantons Tod*, 1835), 1912. gadā Anša Gulbja apgāds Pēterburgā izdeva Frīdriha Hēbela traģēdiju "Judīte" (*Judith*, 1840). Uz latviešu teātra skatuves pirmo reizi parādījās Heinriha Kleista lugas "Heilbronnas Katiņa" (*Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, 1810) un "Sasistā krūze" (*Der zerbrochene Krug*, 1811).

Kad Ansis Gulbis Pēterburgā sāka izdot Gētes Kopotus rakstus, latviski parādījās arī vairākas viņa lugas: bēdu luga "Egmonts" (*Egmont*, 1788), bēdu luga "Stella" (*Stella*, 1776), skatu luga "Ifigenija" (*Iphigenie*), "Klavigo" (*Clavigo*, 1774) un "Torkvato Taso" (*Torquato Tasso*, 1790). Nenoliedzams ir Raiņa un Aspazijas devums vācu klasiskās literatūras popularizēšanā. Šajā sakarā Rainis atzinis: "Pusmūža ziedodams veselas klasiķu bibliotēkas tulkošanai, es gribēju arī latviešu tautai dot pirmo pamatu un iespēju radīt iz sevis ko jaunu un lielu. Un, man liekas, es to arī esmu panācis, jo mūsu tautas sāk sabiedriski atmosties un piedalīties pie civilizētās pasaules, pie Eiropas dzīves."[9]

Lielākoties šajās vērienīgajās vācu klasiķu drāmās atklājās vēsturiskās norises un tēlotā laikmeta plašie apvāršņi, ciešanas un sāpes, varonība un nodevība, mīlestība un neiespējamība to ilgstoši saglabāt, šķiršanās un ilgas vai visa mūža garumā. Tās bija likteņdrāmas un traģēdijas, kurās viena cilvēka liktenis vairs nebija tik nozīmīgs, jo te izšķīrās tautu likteņi. Taču uz latviešu teātru skatuves 19. gadsimta izskaņā līdzās klasisko drāmu un jaunlaiku varoņiem parādījās arī komēdiju un joku lugu varoņi.

Jaunākā vācu rakstniecība

"20. gadsimta sākumā latviešu un vācu literārajās attiecībās vērojams jau agrāk aizsākušos procesu dabisks turpinājums. Bet jaunajā tautas un kultūras dzīves posmā jaunas iezīmes raksturo arī kultūras sakarus. Viena no šīm jaunajām iezīmēm ir jau pieminētā padziļinātā interese par sava laika jaunāko literatūru, par moderniem literāriem virzieniem un to pārstāvjiem. Pievēršanās visjaunākajām parādībām cittautu literatūrās vērojama jau 90. gados [domāts 19. gadsimts – *I. D.-S.*]. Jaunstrāvnieki savā cīņā par reālismu balstījās ne vien uz stabilām pagātnes vērtībām Eiropas rakstniecībā, bet arī uz sava laika literatūras attīstību. Teiktais attiecināms uz visām pasaules literatūrām, ar kurām šajā laikā nāk saskarē latviešu rakstniecība. Gadsimtu mijā un 20. gadsimta pirmajos gadu desmitos literatūras sakaros ļoti spilgti izpaužas tieksme izsekot, izdzīvot līdzi visām jaunajām norisēm citu tautu kultūras un literatūras dzīvē. Literārās informācijas plašums un daudzveidība šai laikā ir patiesi pārsteidzoša,"[10] raksta literatūrzinātniece Vera Vāvere. Un šī interese bija saistīta arī ar vācu rakstniecību. 19. un 20. gadsimta mija latviešu rakstniecībā ir pirmais posms, kad tā straujāk tuvinās Eiropas literatūru radošo meklējumu procesiem un attīstības tendencēm. 19. gadsimta 80. un 90. gados Eiropas rakstniecībā bija sācies jauns mākslinieciskо meklējumu laiks, kas iezīmēja agrāko vērtību pārvērtīšanu, atklājās ne tikvien estētisko uzskatu maiņa, bet arī spēcīga morālā krīze. Cilvēku savstarpējās attiecībās spēji ienāca atsvešinātība, ko noteica jaunā industrializētā vide, iedragājot līdz tam šķietami līdzsvarotās attiecības. Šī jaunā sociālā vide (pil-

sētas vide) veicināja arī cilvēka atsvešināšanos no dabas. Jaunā laikmeta valdošā sabiedriskā morāle izpaudās kā galējs individuālisms, kas absolutizējās Frīdriha Nīčes vārdos, ka Dievs ir miris.

Jau kopš 19. gadsimta 90. gadu sākuma laikraksta "Dienas Lapa" lappusēs norisinājās pārrunas par vācu naturālismu: tie bija informatīvi pārskati vai teorētiski pārspriedumi par šo virzienu, kura ziedu laiki bija 80. gadu beigas un 90. gadu sākums. Janis Jansons-Brauns[11] uzskatīja, ka mākslā tagad ieviesies jauns princips – tēlot nevis ārējos notikumus, sadursmi starp vienas šķiras personām, atveidot indivīda rīcību atkarībā no ārējiem apstākļiem, bet gan rādīt tikai cilvēka iekšieni. 19. gadsimta 90. gadu sākumā vēl "rakstīja, pārlaboja, galīgi nogludināja skatus iz savas toreizējās apkaimes dzīves: tur bija vienkārša dzīve ar savām ciešanām un vaidiem, savām skrandām, dažreiz varbūt tik nejauka un nepievilcīga, bet vienumēr un tomēr dzīve, pa kādu jāstaigā vislielākai cilvēces daļai"[12], taču spilgta jaunā laika iezīme ap gadsimtu miju bija neatbilsme starp izvirzītajiem mērķiem un reālo dzīvi, un tas veicināja arī jaunu literārās izteiksmes līdzekļu un stilu meklējumus. Janis Jansons-Brauns[13] iekšējo mierinājumu, pārmetumu un šaubu remdināšanu, spēku tālākai dzīvei, kas kļuva aizvien seklāka, saskatīja Frīdriha Nīčes filozofiskajos uzskatos, viņa pārcilvēka idejā – dzīvot pāri pār visu, kas tiek atzīts par labu un ļaunu, dzīvot savu paša dzīvi pēc savas gribas, savām spējām, sava "es".

Latviešu rakstniecībā 19. gadsimta 90. gados vēl dominēja tradīcijas. Tik jauna literatūra, kāda salīdzinājumā ar citām Eiropas tautu literatūrām bija latviešu, šajā laikā nevarēja atļauties eksperimentēt un vērsties pret pašu koptajām literārajām normām un tradīcijām. Tomēr arī latviešu rakstnieki atzina, ka rakstniecībā jāatklāj dažādas cilvēka būtības un dzīves puses, ka dzejā drīkst rādīt gan skaisto, gan neglīto, jo tās uzdevums ir atklāt patieso, dzīvo dzīvi. Arī latviešu rakstniecībā iezīmējās literāro meklējumu ceļš vai – gluži pretēji – strupceļš kā šķirtne starp paaudzēm. "90. gadi latviešu rakstniecībā ir gan evolucionārs, kontinuitīvs periods, gan arī radikāla lūzuma un galēju pārmaiņu posms, kurā patriarhāli didaktisko, nacionāldeklaratīvo un sentimentālo literatūras izpratni augstākā līmenī paceļ jaunās paaudzes rakstnieki."[14] Literatūrzinātnieks Viesturs Vecgrāvis raksta, ka "19. gadsimta pēdējā gadu desmitā Eiropas literatūras un kultūras tendences Latviju skar (pirmo reizi latviešu kultūrā) bez pārāk lielas laika distances. Tikai ar nelielu nokavēšanos latviešu kultūrā ienāk reālisma sabiedriski orientēts pasaules skatījums, gandrīz vienlaicīgi rodas arī klasiskā romantisma un neoromantisma savdabīgs savijums, ienāk arī samērā eksperimentāli pielietots impresionisms, un līdz ar pilsētas nacionālā proletariāta dzimšanu rodas arī naturālistiski tendēta literatūra, kuras centrā saasināts t. s. vienkāršā cilvēka dzīves tēlojums, akcentējot viņa smagos dzīves apstākļus, pazemošanu, pārvēršanu par lietu un saimnieciskās grūtības."[15]

Gadsimtu mijas situācija vācu rakstniecībā (arī pasaules izjūtā) ienāca, kā atzīmēja Andrejs Upīts, ar zināmu moderni nervozu steigu, rakstnieku rindas papildinājās

ar jauniem autoriem, tomēr nebija literāru pārsteigumu, "sajukums un nenoteiktība vācu rakstniecībā izskaidrojas ar lielāku kultūras centienu un kultūras ideālu trūkumu tautas plašākajās aprindās. [..] Jau kādu gadu desmitu vācu rakstniecība mīņājas gandrīz uz vietas. Vienā pusē uzcītīgi pēta pagājušos romantisma un klasicisma laikmetus. [..] Otrā pusē naski strādā dekadenti, gan ne vairs slēgtās rindās, bet sašķēlušies, sazarojušies neskaitāmās grupas"[16], tomēr no pārsmalcinātu nervu un pārkarsētu jūtu pasaules rakstnieki arvien vairāk sāka pievērsties dekadences pretmetam – zemniecībai. 19. un 20. gadsimta mijā latviešu rakstniecībā top gan konkrēts, reālistisks dzīves un cilvēku tēlojums, gan atklājas romantiskais pārdzīvojums, tiekšanās uz ilgoto kā nesamierināšanās, protests pret raupjo dzīves tagadnību. 19. gadsimta 90. gadu latviešu rakstniecībā parādās "nemiernieki", par kuriem Arturs Goba teicis, ka tie "iziet pasaulē ar saucieniem pēc cilvēka tiesībām apspiestiem un nelaimīgiem, ar sociālās taisnības prasībām un vecās pasaules apsūdzību, kā tas ir Ed. Treimaņa, J. Raiņa, Aspazijas dzejā".

Problēmu raksti un pārdomas par literāro procesu

19. gadsimta beigās latviešu rakstnieku vidū līdzās reālistiskai literatūrai ar Hermaņa Zūdermaņa un agrīno Gerharta Hauptmaņa lugu ienākšanu latviešu kultūrapritē pieauga interese par naturālisma estētikas piedāvātajām iespējām. 1896. un 1897. gadā "Tautu Pagalmā" publicēti Jēkaba Janševska īsi pārskati par vācu daiļliteratūru, kur lasāms: "Jaunākā vācu literatūra pielīdzināma mežam, kurā aug un rodas koki un kociņi ar visām savām atvasām un piezarēm biezi jo biezi,"[17] – tikai maz rakstītājs tajā saskatījis sasniegumu – izcēlis vienīgi Hermani Bāru, Hermani Zūdermani un Gerhartu Hauptmani.

Gadsimtu mijā izraisījās pārdomas par sava laika literārajām iespējām. Parādoties jauniem vācu rakstniecības tulkojumiem, radās vēlme iepazīt arī jauno stilu, izteiksmi, tematiku. Arī latviešu rakstniecībā gadsimtu mija kļuva par iespēju "mainīties", par iespēju "modernizēties". Ja 19. gadsimta 90. gadi latviešu rakstniecībā bija pilni šaubu un individuālo meklējumu, vēl aizvien sakņoti lauku vidē un apstākļos, tad jaunais gadsimts kļuva par robežšķirtni, notika tuvināšanās pilsētai, kas kļuva par jaunu darbības vidi, te veidojās jaunas cilvēku sociālās un morālās attiecības.

Tomēr vēl bija vajadzīgi gadi, lai latviešu rakstniecībā ienāktu "īstā" rakstnieku – pilsētnieku paaudze. "Mūsu renesanses vecākā paaudze, kā Veidenbaums, Aspazija, Rainis, Poruks, Niedra, bija saauguši ar vācu dzejniekiem un filozofiem, Šilleru, Gēti, Heini vai Lesingu, Kantu un Humboltiem, bet jaunākā paaudze, kā Fallijs, Akuraters, Skalbe, arī šo rindu rakstītājs, ar krievu Gribojedovu, Puškinu, Ļermontovu,

Dostojevski un Tolstoju. Kā vieni, tā otri, pūlēdamies attēlot tautas renesanses inteliģenci – praviešus, māksliniekus, domātājus, neviļus sludināja vai nu vācu, vai krievu idejas, arī pašus tipus pieskaņodami te vācu vīrišķīgi robustajam varonim, te krievu refleksīvajam domātājam un cietējam,"[18] rakstīja Viktors Eglītis. Rakstnieks Kārlis Štrāls latviešu rakstniecības attīstībā 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs saskatījis divus uzplaukuma posmus: 1) pēc 1905. gada un 2) pēc Pirmā pasaules kara. Šajos posmos viņš saskatījis zināmu līdzību: "Abi šie raksturojas ar straujiem literatūras uzplūdiem, un abi tie stāv savos sākumos zem stipra ārzemju literatūras iespaida. Katrs no tiem izveda jaunu rakstnieku paaudzi, kas nāca ar savu jaunu garīgo struktūru."[19]

Atzīmējams fakts, ka latviešu rakstnieku vidū raisījās pārdomas par vācu rakstniecībā ap 19.–20. gadsimta miju radušos t. s. dzimtenes mākslas virzienu, kas pēc savas ievirzes bija tuvs latviešu pasaules uztverei un lauku videi, tomēr šo literāro virzienu latviešu rakstniecībā izprata citādi nekā vācu rakstniecībā. 1905. gadā žurnāla "Austrums" 3. numurā publicēts apjomīgs raksts "Dzimtenes māksla", kurā lasāms: "Kad Kaudzītes savos "Mērnieku laikos" mums tēlo visus tos Prātnieku Andžus, Švaukstus, Pietuka Krustiņus, veco Oļinieti, tad mēs skaidri jūtam, ka tādi cilvēki varēja mīt tikai mūsu d z i m t e n e s zemi. [..] Tātad mums jāpieņem, ka ir daži sacerējumi rakstniecībā, kas visā viņu dziļumā izsmeļami tikai tiem lasītājiem, kuru d z i m t e n e s ļaudis un dabu viņi attēlo un arī tikai zināmā laikmetā; un ir atkal citi rakstniecības darbi, kuru saturs no vietas un laikmeta gandrīz pilnīgi neatkarīgs jeb arī tiem pieslienas tikai gluži ārīgi: i e s p a i d s no viņiem n e m a i n ā s, ja maina notikuma vietu un laikmetu. Rakstniecības sacerējumus, kas cieši saauguši ar zināmu vietu un laikmetu, pieskaitīsim d z i m t e n e s m ā k s l a i; no vietas un laikmeta neatkarīgos varam ierindot k o s m o p o l ī t i s k o s vai v i s p a s a u l e s mākslas darbos."[20] Andrievs Niedra uzsvēris, ka šādi dzimtenes mākslas estētikā sakņoti darbi nav tulkojami un citām tautām saprotami, jo tajos spēcīgi saaudušās katras tautas nacionālās īpatnības un vides savdabība. Tomēr, rakstot par dzimtenes mākslu, Niedras pārdomās ienākuši arī impresionisma elementi, bilstot, ka rakstnieks tēlo tādas ainas, tādus raksturus, ko viņš "pats ir redzējis", taču rakstnieks visu netēlo kā fotogrāfijā. "Rakstnieks neattēlos visu to, ko viņš redzējis, nedz arī visu viņš ir redzējis, kā viņš attēlo."[21]

Faktiski šajā rakstā pateikts, ka tīrā reālisma laiks latviešu rakstniecībā ir pagājis, ir mainījies skatījums uz pasauli, bet dzimtenes mākslas estētikā Andrievs Niedra saskatīja reālisma un ideālisma sintēzi.

Līdzās lauku vides tēlojumam arī latviešu rakstniecībā aizvien vairāk ienāca pilsētas vide ar savu steigu un nemieru, kas bija tik atšķirīga no tradicionāli ierastās harmoniskās lauku vides un stabilajām ētiskajām vērtībām. Vilis Knoriņš rakstā "Jaunā pilsētas dzeja" atzīst, ka tā ir jauna parādība latviešu kultūras dzīvē: "Zemnieka dēls gāja uz pilsētu, bet tur tik savas romantikas taurenspārnus aplauzīja un

griezās atpakaļ kā sapņotājs – dzejnieks. Pilsēta bija spiedusi viņu tikai dziļāki ierakties sevī, atteikties no ārpasaules un dzīvot "saviem sapņiem un savai sirdij". Pārveidotā zemnieka dēla dvēsele vēl nav ne Akuratera, ne Skalbes, ne arī Niedras darbos. Viņu varoņi bēgtin bēg pilsētas trokšņa."[22] Pilsētas un lauku pretstata tēlojums bija aktuāls vācu rakstniecībā. Pilsētas dzejas pazīmes Knoriņš saskatīja Viļa Plūdoņa poēmās "Atraitnes dēls", "Divi pasaules" un "Fantāzijas par puķēm", bet 1909. gadā publicētajā dzejolī "Lielpilsētas rīts" "jau dzirdama ap dzejnieku neparasta lielpilsētas tehnikas radīta valoda, skarbas skaņas, vārdi un salīdzinājumi, kuri līdz tam latviešu lirikā bija aizliegti. [..] Pilsētas dzeja pēc savas būtības ir reāla, pat naturāla. Reālā dzeja vienmēr bijusi problēmu dzeja un tikai ļoti mazā mērā liriska, ļoti mazā mērā sirds dzeja. Pilsēta, spējusi gūstīt, spēj arī savu gūstekni savā varā paturēt."[23] Literatūrzinātnieks Vilnis Eihvalds rakstā "Pilsētas ienākšana latviešu modernajā dzejā" par spilgtu pilsētas dzejnieku atzinis Arvedu Švābi, īpaši viņa poēmu, "gūstekņa dziesmu" – "Pilsēta" (1913). ""Pilsēta" – moderna poēma ar skaidri izteiktu kompozīcijas stiegrāju, bet pati dziesma vietu vietumis salūst dīvainā kaleidoskopiskā raibumā. Trūkst zīmīgu situāciju, ekspresīvu pilsētas ainavu, individuālu raksturu tēlojuma. Nav arī sižetisku samezglojumu un kāpinājumu. Kaut arī poēma uzrakstīta pirmajā personā kā cīņā pret pilsētu sūtītā zemnieka dēla vēstījums, tās īstā varone ir pati pilsētas trauksmainība. Tai atbilst dzejas ritmika, garo un īso rindu maiņa, arī atskaņas, kas palīdz atveidot lielpilsētas steigu un trokšņus. [..] Mākslinieciski šī poēma ir drosmīgs mēģinājums pacelt latviešu dzeju īsti modernas daiļrades līmenī."[24]

Pie jaunās (laikmetīgās) latviešu lirikas Vilis Knoriņš pieskaitījis Jāni Vainovski, Arvedu Švābi, Pāvilu Rozīti un Edvartu Virzu; latviešu lirika 20. gadsimta pirmajā desmitgadē mainījās, kļuva episka, stāstoša, attīstījās poēmas un dziedājumi. "Jaunā pilsētas dzeja nav individuāla dzeja. Tā nerunā par paša dzejnieka pār- un piedzīvojumiem, par dzejnieka dvēseli pirmajā personā. [..] Un tomēr arī pilsētas dzejā ir cilvēka jūtu dzīve. Tik dzejas priekšmets te nav subjekts (dzejnieka "es"), bet objekts – ārpus dzejnieka stāvoklis "ne-es". [..] Modernā dzeja mēģina no tā (skaņas, muzikālisms) novērsties un stādīt augstāk par skaņu – krāsas un tēlus. Viņa mēģina kļūt objektīvāka, un [..] jaunās pilsētas dzejas spilgtākie priekšstāvji gājuši mācīties nevis pie mūziķiem, bet pie gleznotājiem – impresionistiem. Glezniecīskā impresionisma principi vislielākā mērā redzami Švābes dziedājumā ("Pilsēta"). Rupjiem pindzeles vilcieniem uzmestas, tik tikko saprotamas ainas, spilgti krāsu plankumi."[25] Latviešu rakstniecībā līdzās t. s. pilsētas dzejai ienāca arī t. s. pilsētas romāns, kurā tik liela nozīme vairs nav atsevišķam cilvēkam, cik sabiedrībai. Spilgts piemērs ir Augusta Deglava apjomīgais romāns "Rīga" (1911–1912). "A. Deglava darbā savienotas eiropeiska ģimenes romāna iezīmes ar vēsturisko hroniku, atainota Rīgas pilsētas pārtapšana no vācu citadeles par latvisku pilsētu apmēram pussimt gadu garumā. [..] Vērojot, kā izveidojas un iekārtojas šo cilvēku dzīve, rakstnieks

izvērš romāna darbību, kurā aptver visu sabiedrības slāņu spektru. Izsekojot šo ģimeņu gaitām, A. Deglavs parāda ne vien latviešu sabiedrības augšupeju 19. gadsimta otrajā pusē, bet arī tās sašķelšanos, kad patriotisma ideāli tiek mainīti pret labāko famīliju dzīves standartiem. [..] "Rīga" ir lielromāns, ko var pieskaitīt tolaik izplatītam kultūrvēsturiskās prozas žanram, t. i., romāns, kur galvenā vieta nav varoņu personiskās dzīves notikumiem, bet sabiedrības dzīvei visās tās izpausmēs."[26] Vera Vāvere šo romānu vērtē kā 20. gadsimta sākuma reālisma darbu ar raksturīgām naturālisma iezīmēm. Ģimenes romānu tradīcijā tapa Andreja Upīša romāns "Jauni avoti" (1909), kas pārauga triloģijā "Robežnieki". Upīša daiļradē iezīmējās arī 20. gadsimta attiecības ģimenē: atsvešinātība, tēva un dēla absolūta nesaprašanās. Uz reālisma un naturālisma robežas balansē Upīša romāni "Zelts" (per. 1914) un "Sieviete" (1910), taču rakstnieku nodarbināja domas par sociālu romānu ar spilgtām laikmeta norisēm.

Paša rakstnieka Andreja Upīša uzmanības lokā ne reizi vien nonākušas norises jaunākajā vācu rakstniecībā, viņš meklējis arī paralēles un salīdzinājumus ar pašmāju literatūru. Viņu interesējuši gan jaunie, radošie estētikas meklējumi, gan jaunie darbi, kas tika izdoti Vācijā. 1909. gadā laikrakstā "Dzimtenes Vēstnesis" publicētajā rakstā "Virzieni un viņu taisītāji" viņš teicis: ".. ne klasicismu, ne kādu citu mākslas virzienu nav iespējams mākslīgi radīt. [..] no lieliem māksliniekiem izaug liela māksla un mākslas virzieni. Un lieli mākslinieki izaug dzīvē – ne literāriskā romantikā un salonu siltumnīcās." 1910. gadā, vēršoties pret latviešu modernisma rakstniecību – pret dekadentiem rakstā "Dekadences dekadence", Upīts vēršas arī pret romantisku pasaules redzējumu, jo nesaskata tajā sabiedriskus (tātad laikmetīgus un aktuālus) motīvus, "individuālā māksla kā tāds brīnumstabs ar saknēm karājas zilā gaisā, padzeras mākoņu valgumā un sildās varavīksnes dvēslē"[27]. Andrejs Upīts[28] uzskatīja, ka tikai reālā dzīve ir un paliek reālās mākslas pamatu pamats, jo "pilsoniskā māksla ir tikai subjektīvas sajūtas momenta lirika". Tomēr arī viņam nākas atzīt, ka "nogurdinātie ļaudis literatūrā vis nemeklē atspirdzinājumu, uzmundrinājumu un stiprinājumu rītdienas tiešam sabiedriskam darbam un sadzīves cīņai, bet gan aizmiršanos un apreibināšanos"[29].

Upīti interesēja arī jaunākā lirika un tās attīstības tendences. Tā žurnālā "Taurētājs" (1916. g. iznāca Maskavā) divos numuros publicēts apjomīgs raksts "Pilsētas dzeja", kur viņš akcentējis, ka latviešu dzīve vēl viscaur ir zemnieciska, latviešu tirgotājs, rūpnieks un baņķieris savā dziļākajā būtībā vēl ir pa pusei zemnieks, bet "latviešu proletariāts vēl ilgi nepāraugs savu iedzimto puszemniecisko dabu". Tomēr viņš atzīst, ka pilsētas dzeja ir viens no latviešu dzejas visjaunākajiem mēģinājumiem. "Spilgti zaļa atzare, kas redzami atšķiras no tradicionālās lauciniecisķās poēzijas. Līdz ar nākamo straujo kultūras attīstības posmu paredzams viņai ātra auguma laiks. Zem viņas guļ dziļi dzīves slāņi, aiz viņas plašas, vēl neizmantotas psiholoģiskas bagātības. Viņas rīcībā vēl nelietoti izteiksmes līdzekļi un līdz

šim nepazīta jauna daiļuma formas. Pilsētas dzejai piesniedzamas vēl neskartas stīgas nākotnes cilvēka dvēselē."[30] Upīts šai jaunā laika parādībai – pilsētas dzejai saskata spēcīgu pretestību: vēl spēcīga ir opozīcija – lauki un pilsēta. "Lauku dabā viss galvenais ir Dieva likts un radīts, viss no sevis gatavs un negrozāms ("ziedoša taka", "zvaigžņota debess", "zaļš vēja locīts koks"). Pilsētas "daba" – pilnīgs un konsekvents cilvēka roku, prāta un fantāzijas darinājums (trotuāri, elektriskās lampas, fabrikas un viņu skursteņi). Lauku daba liek sajūsmināties par augstākām pārdabīgām varām un mistiski sapņot. Pilsēta ir cilvēka varas liecinieks. Katru sīkāko lietiņu viņš tur radījis pēc savas iedomas un vajadzībām. Šajā pašradītā pasaulē nekādiem sukuburiem nav vietas. Tāpēc tie, kuriem nav sakara ar dzīvām, dzīvi veidojošām sabiedriskām šķirām, ar darba un cīņas cilvēku kolektīvu, līp pie apaugušas, grūti iekustināmas lauku zemes. Romantiskā inteliģence grib sev un citiem iestāstīt, ka dzejniekam vajag tikai ēnā dusēt un zvaigznēs lūkoties, un cieši turēties pie tā, kas sastindzis, nekustīgs un "mūžīgs"."[31] Šajās atziņās spilgti iezīmējas Upīša spējas analizēt un vērtēt ne tikai latviešu, bet arī vācu jaunāko rakstniecību, diemžēl skaidri jaušama arī viņa uzskatu tendenciozitāte – strādniecības, proletariāta, šķiru attiecību virzienā, turklāt asā, sarkastiskā tonī un intonācijās, kas vēlāk atbalsosies viņa paša daiļradē. Upīts ir pilnīgi pārliecināts, ka 20. gadsimtā visi ceļi ved uz pilsētu, ka pilsēta top par centru, kurā tiek radīts viss jaunais, tur ir kustība, dinamika, attīstība un arī iespējas mainīties latviešu rakstniecībai. Tur viņš arī saskata augsni strādniecības dzejas attīstībai un sociālu problēmu risinājumam, kas viņam pašam ir tuva.

Rakstot par jaunākās lirikas attīstības virzieniem 20. gadsimta sākumā, Viktors Eglītis[32] dzejnieku Jāni Poruku izcēlis kā pirmo latviešu modernistu. Poruks pievērsies iekšējiem dvēseles pārdzīvojumiem un pazinis Vakareiropas literatūru, veidojis savu skaidro, skaisto pasaules uzskatu, pirmo noteikto individuālo pasaules uzskatu literatūrā. Viktors Eglītis citu individuālistu vidū līdzās Porukam licis savu stāstu subjektīvismu, Fallija lirismu, Jāņa Akuratera lirisko prozu un Haralda Eldgasta romānu "Zvaigžņotās naktis". Viktoru Eglīti interesē dekadentiskā literatūra, kas "meklēja cilvēka dvēselē pamatu subjektīvai kultūrai – dažādām reliģijām, mākslām, zinātnēm, politikai – vispār. Tajā pat laikā viņa pievērsa savu uzmanību jautājumiem, ar ko tad māksla atšķiras no visiem citiem kultūras arodiem, un atrada atbildi – ar formu, t. i., ar savu sevišķo izteiksmi līdzībās (simbols) un tēlos, kas novesta līdz vislielākai izteiksmes līdzekļu ekonomijai, lokanībai, skaidrībai un dailei."[33]

Interese par dažādiem virzieniem latviešu literatūrkritiskajā vidē nereti parādījās arī novēloti, kad kāds virziens pasaules rakstniecībā jau bija kļuvis par pagātni. Tas saistāms ar to, ka 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs latviešu rakstniecībā vērojams dažādu stilu sablīvējums, kas reti iekļāvās kādā skaidri atpazīstamā estētikā, bet runāt par spēcīgām vācu jaunākās rakstniecības ietekmēm būtu pārdroši.

Dzeja

Vācu lirika šajā laikā izraisīja interesi gan atdzejotājos, gan lasītājos. Galvenokārt tā publicēta visdažādāko latviešu periodisko izdevumu lappusēs. "Vācu romantiskā un simboliskā dzeja piesaistīja arī latviešu kritikas uzmanību. Tomēr tās izraisītās atbalsis nebija visai spēcīgas. Latviešu kritika ļoti rezervēti vērtēja vācu jaunākās lirikas sasniegumus, bieži bija dzirdamas domas par viduvējību, pelēcību. Sevišķi daudz pārmetumu izpelnījās vācu dzejas šaurais saturs, tās ētiski estētisko ideālu ierobežotība. [..] Šai dzejai bija nozīme galvenokārt kā izkoptas dzejas kultūras paraugam, turklāt tā paplašināja ieskatu citu tautu modernajā mākslā,"[34] uzskata literatūrzinātniece Vera Vāvere.

Ap 1890. gadu vācu rakstniecībā notika izmaiņas, sākās naturālisma estētikas laiks, un ar šīm novitātēm tika iepazīstināts arī latviešu lasītājs. 1896. gadā Janis Jansons-Brauns rakstīja: "Traci iesāka Arno Holcs ar lirisku krājumu, tie bija tik sparīgi, atjautīgi, asi dzejoļi, ka neparko neizdevās tos noklusēt. Tad nāca ar saviem sacerējumiem brāļi Harti – Jūlijs un Heinrihs, un ap tiem tagad lasījās kopā visi jaunie, neapmierinātie talanti. [..] Tur vakaros sanāca un trieca gan Henkels un Hartlēbens, gan Hauptmanis un Makss Halbe, gan Rihards Dēmels un tur nu zobojās un ķildējās, tur mērojās un salīdzinājās spriedumos un uzskatos, tur mēģināja un vingrinājās literāriskā darbībā, it sevišķi lirikā. [..] Tad viņi visi vēl rakstīja, pārlaboja, galīgi nogludināja skatus iz savas toreizējās apkaimes dzīves: tur bija vienkārša dzīve ar savām ciešanām un vaidiem, savām skrandām, dažreiz varbūt tik nejauka un nepievilcīga, bet vienumēr un tomēr dzīve, pa kādu jāstaigā vislielākai cilvēces daļai."[35] Tas bija laiks, kad jaunajiem autoriem Vācijā būtiska kļuva franču rakstnieku Emīla Zolā un Gustava Flobēra, norvēģu Henrika Ibsena un Bjernstjernes Bjernsona, krievu rakstnieku Fjodora Dostojevska un Ļeva Tolstoja, poļu rakstnieka Staņislava Pšibiševska daiļrade. Berlīnē t. s. Brīvā skatuve (*Die freie Bühne*) kļuva par radošu eksperimentu un mēģinājumu telpu jaunajai drāmai. Taču kur lai smeļ spēkus, lai noklusinātu iekšējos pārmetumus un šaubas, spēkus dzīvei, kas šķita sekla un nelāga? Par būtisku spēka avotu jaunajiem autoriem kļuva Frīdriha Nīčes filozofiskie uzskati, jaunās paaudzes autori kāroja parakstīt zem sava vārda – *pārcilvēks*, dzīvot pāri pār visu, kas tiek atzīts par labu un ļaunu, dzīvot dzīvi pēc savas gribas, savām spējām un sava "es". Tomēr neatbilsme starp izvirzītajiem mērķiem un reālo dzīvi jo dienas kļuva spilgtāka. Jau 90. gadu vidū austrietis Hermanis Bārs paziņoja, ka naturālisms ir "miris", tas bija sevi izsmēlis, bet rakstnieki meklēja aizvien jaunus izteiksmes līdzekļus. "Mākslā tagad ieviesās jauns princips: nevis kur tēlot ārēju notikumu gaitu un maiņu, saduršanos starp apstākļiem, bet gan zīmēt un rādīt tikai cilvēka iekšieni, viņa jūtu stāvokli visā nepārskatāmā dažādībā. Rakstniekam jātēlo tikai "kailā dvēsele"."[36] Nozīmīgu lomu sāka ieņemt simbolisms, taču Janim Jansonam-Braunam par simbolismu ir savs, negatīvs viedoklis – tas esot kā kapu zvans.

Jau ap 19. un 20. gadsimta miju latviešu lasītājs arvien vairāk varēja iepazīties ar dažādu tautu rakstnieku daiļradi un atsevišķiem darbiem. Līdzās krievu, franču, skandināvu rakstniekiem, sākot ar Raiņa, Edvarda Treimaņa-Zvārguļa, Rūdolfa Blaumaņa, Augusta Deglava, Ata Ķeniņa, Zeltmata, Asaru Jāņa u. c. atdzejojumiem, latviešu lasītājam, galvenokārt ar latviešu periodisko izdevumu starpniecību, bija iespējams iepazīt arī vācu rakstnieku un dzejnieku daiļradi, bet uz latviešu teātra skatuves ieraudzīt jaunāko vācu drāmu, kas izraisīja polemiku un diskusiju vilni. Tomēr arī pēc pirmajām jaunā laika dzejnieka Arno Holca atdzejas publikācijām "Mājās Viesī" latviešu prese bija apjukusi. Laikrakstā "Baltijas Vēstnesis" 1898. gada 98. numurā šī dzeja tika nodēvēta par traka cilvēka ražojumu.

Latviešu preses izdevumos ik pa laikam parādījās kāds nozīmīgāks raksts par vācu liriku. Tā 1905. gadā žurnāla "Vērotājs" 6. numurā bija iespiests apjomīgs Līgotņu Jēkaba raksts "Vācu jaunākā lirika", kura ievadā gan autoram nākas atzīt, ka tobrīd vācu dzeja atrodas vienmuļīgajā vidusmēra lirikas līdzenumā, autoriem pietrūkstot savdabības, individualitātes, dzejai – dzīvības. Līgotņu Jēkabs gan iepazinis jaunāko vācu lirikas devumu, tomēr šķiet, ka virsotnēm viņš nezināmu iemeslu dēļ pagājis garām. Viņš izcēlis Hugo Zalusu, kurš esot norūdīts formas meistars, mākslinieks savā dvēselē un skaistuma idealizētājs, pieminējis arī traģiskā nāvē mirušo dzejnieku Pēteru Hilli. "Un Hilles dzeja ir kā viņš pats: bērns un sirmgalvis reizē. Nevainība un gudrība. [..] Nekāda loģiski sakarīga māksla, nekādas kārtības un kompozīcijas, nekādu plānu un likumu, bet pilna dīvainas, neaptveramas suģestijas, tiešu sajūtu, skaidras redzes un samaņas."[37] Par vienu no jaunākās lirikas spilgtākajiem pārstāvjiem Līgotņu Jēkabs atzina estētiķi un liriķi Rihardu Šaukalu, kurš mēģinājis meklēt dzejā ko jaunu, tomēr vairāk esot auksts filozofs, un viņa lirikā rodama laba tiesa misticisma. 1905. gadā Vācijā iznāca Vilhelma Veiganda dzejoļu izlase, šis dzejnieks savos filozofiskajos uzskatos centās tuvināties Johanam Volfgangam Gētem. Kopumā Līgotņu Jēkabam nācās secināt: jaunākā vācu lirika tobrīd lielākoties "balstās uz veselīgiem īstenības pamatiem, palīdz noskaidrot un izdaiļot to iekšējo garīgo cilvēku, kurš Vācijā elementāros kultūras dzīves prasījumus jau izkaroja četrdesmitos gados pagājušā gadu simtenī. Man šķietas, ka sevišķi mūsu jaunajai paaudzei, kura bieži izaug un nogatavojas no maz oriģinālās un maz patstāvīgās krievu jaunākās rakstniecības iespaidiem, iepazīšanās ar tādas kultūras tautas kā vācu jaunāko rakstniecību, īpaši liriku, būtu par labu. Tikpat nepieciešami kā degt par visu krietnu un taisnīgu cilvēku dzīvē mums jāmācās reizē izkopt arī viss cēls un daiļš. Un šinī ziņā bites, kas ies ziedos pie vācu lirikas puķēm, atgriezīsies ar smagām ziedu nastām."[38]

Jāatzīmē, ka Līgotņu Jēkabs raksta ietvaros bija pievērsies to vācu dzejnieku lirikai, kuriem 1904. un 1905. gadā Vācijā bija iznākuši krājumi, tomēr vācu lirikas vēsturē tie nebija paši spilgtākie liriķi – un viņu atdzeja Latvijā bija pasveša. Līgotņu Jēkaba vācu lirikas vērtējums tolaik bija visai vienpusīgs, kas izskaidrojums ar

visai ierobežoto jaunāko atdzeju. Šo vienpusību un neziņu pēc gadiem desmit novērsa Viļa Plūdoņa jaunākās vācu lirikas antoloģija. Šķiet, ir pamats secināt, ka ap gadsimtu miju vācu dzejas procesu (naturālismu, simbolismu) Latvijā laikus neizvērtē, jo vēl dominēja klasiskās lirikas atdzejojumi.

Tomēr pakāpeniski 20. gadsimta pirmās desmitgades otrajā pusē aizvien vairāk sāka parādīties jaunākā vācu atdzeja. Līdzās atdzejas publikācijām latviešu periodikā bija pieejamas arī dažādas apceres, piemēram, 1907. gadā žurnālā "Stari" lasītājam tika piedāvāta Jūlija Harta apcere "Par dzīvi mākslā" (tulkojis F. Bārda), Hugo fon Hofmanstāla "Dzejnieks un šis laiks", Hermaņa Keizerlinga "Filozofija kā māksla" (tulk. F. Bārda un A. Ķeniņš – publicēts arī žurnālā "Zalktis"). Tika publicēti fragmenti no Frīdriha Nīčes grāmatu grāmatas "Tā runāja Zaratustra" (*Also sprach Zarathustra*, 1883–1885), kas atsevišķā grāmatā Viļa Plūdoņa tulkojumā iznāca 1908. gadā. Ap 1910. gadu latviešu laikrakstos un žurnālos jau parādījās būtiski un saistoši tulkojumi, to skaitā Viļa Plūdoņa atdzejotā vācu lirika un Edvarta Virzas franču lirika. 1913. gadā laikraksta "Dzimtenes Vēstnesis" lappusēs bija lasāmi vērtējumi par jaunāko vācu liriku. "Tagadējā vācu dzeja gandrīz tādā pat stāvoklī kā 90. gadu beigās, kad Hermans Konrādi, Rihards Dēmels, Detlevs fon Līlienkrons, Johanness Šlāfs un daži citi radīja veselīgu, dzīvības pilnu lirismu, kam bija visciešākās saites ar dzīves īstenību. Šīs skolas dibinātāji bij daudz apdāvinātāki nekā viņu pēcnieki, un "sārtvaigu lirisms" (J. Šlāfs u. c.) drīz sasirga. Tagadējās rakstniecības jaunākā paaudze daudz apdāvinātāka, daudz vairāk viņai dedzības, spara, aiz to tad arī tik gaiši tanī atskan Vitmena dzeja, tā dinamiskā dzeja, pēc kā meklēja pirmgājēji."[39] Tobrīd latviešu lasītājam bija visai labi pazīstama Dēmela, Līlienkrona un Šlāfa dzeja, kā arī pāris Hermaņa Konrādi dzejoļu. Ap 1910. gadu vācu rakstniecībā notika izmaiņas, aizsākās ekspresionisma laiks – un pazīstami kļuva jaunie liriķi: Francs Verfelis, Gotfrīds Benns, Johanness R. Behers, Valters Hāzenklēvers, Georgs Trākls u. c.; tomēr latviešu lasītājs vācu ekspresionisma rakstniecību iepazina pēc Pirmā pasaules kara, 20. gadsimta 20. gados, kad par to pastiprināti interesējās daudzi latviešu rakstnieki un dzejnieki.

Gadu gaitā ar preses starpniecību lasītājam kļuva pazīstami aizvien jauni un jauni vācu dzejnieki, turklāt reizēm vieni un tie paši dzejoļi pieredzēja pat divus atdzejojumus. Tomēr, apzinot kopumā vācu literatūras tulkojumus latviešu presē, nākas sastapties ar būtisku problēmu – ne vienmēr pie atdzejas publikācijām norādīts atdzejotāja vārds, ar prozas tulkojumiem situācija ir vēl sarežģītāka – ļoti reti norādīti īsprozas tulkotāji, bet romānu tulkotāji vēl retāk, tā ka visai bieži precizēt tulkotāja vārdu ir neiespējami.

Nozīmīgs vācu atdzejai izrādījās 1913. gads, kad grāmatizdevējs Ansis Gulbis Pēterburgā dzejnieka Viļa Plūdoņa tulkojumā un sakārtojumā izdeva **"Moderno vācu liriku"** (liela tiesa atdzejojumu pirms tam publicēta periodikā: "Dzimtenes Vēstnesis", "Domas", "Druva", Dienas Lapa"). Tajā pašā gadā Golta apgādā iznāca

Viļa Plūdoņa episki dzejojumi "Dzīves simfonijas", kur līdzās poēmām, balādēm, psihodrāmām atrodami tulkojumi, arī vairākas vācu rakstnieku balādes: Teodora Fontānes "Džons Meinards", Frīdriha Līnharda "Lupšteinas zemnieks", Bērisa Minhauzena "Pie Kingsburgas vārtiem", Eduarda Mērikes "Daiļ-Rūtiņa" un Agneses Mīgeles "Skaistā Agnete". Daļa minēto tulkojumu lasāma abās – gan Rīgā, gan Pēterburgā izdotajās grāmatās.

Plūdoņa "Modernā vācu lirika" būtībā ir pirmais šāda veida izdevums Latvijā, kurš aptver 55 vācu dzejnieku 179 dzejoļus. Līdz tam trūka krājuma, kurā vācu rakstniecība izgaismotos plašākos mērogos. Plūdoņa vairāku gadu veikums bija pirmā antoloģija, kas latviešu lasītāju iepazīstināja ar jaunāko vācu dzeju, turklāt "vācu rakstniecībā zem modernisma saprotams tas dzejas virziens, kas sākas ar otro "*Sturm und Drang*" pagājušā [19. gs. – *I. D.-S.*] gadusimteņa astoņdesmitos gados. [..] No Arno Holca, Konrādi, Henkela līdz Dēmelam un Hofmanstālam – tāda ir vācu modernisma gaita."[40] Līdzīgi kā mūsdienās, naturālisms tiek uztverts kā modernisma priekštecis vai jaunā literārā laikmeta ievadījums.

Pēc Viļa Plūdoņa sastādītās antoloģijas iznākšanas latviešu presē parādās dažas atsauksmes, lielākoties gan bez pilniem autoru vārdiem, kuros Plūdoņa veikums kopumā vērtēts atzinīgi, bet norādīts arī uz dažiem trūkumiem. "Pie Plūdoņa tulkotāja spējām būs lieki ko piezīmēt, jo ne par velti Plūdoni sauc par mūsu lirikas "lielmeistaru". Jāliecina, ka savos tulkojumos viņš spējis ielikt daudz dvēseles pārdzīvojumu un dzejiskas uguns. Vācu lirikā arī vairāk ņem pārsvaru jūtu elements, kurš citādi diezgan grūti pārnesams svešā formā un svešos dzejas apstākļos. Bet še nu jāatzīst, ka dzejoļi arī latviešu valodā izdevušies gleznaini un dzīvi."[41] Citā recenzijā lasāms: "Visā krājumā redzam gan sīkas liriskas glezniņas, gan arī garākus dzejojumus ar dziļu saturu. [..] Vispārīgi par pārrunājamo dzejoļu krājumu jāsaka, ka viņš savu biedru vidū var ieņemt cienīgu vietu. Bagātīgs saturs, Plūdoņa tulkojumā, glīts izdevums – tas viss var dzejas cienītājus tikai pievilkt. Ja atrodam vienu otru "smagāku" tulkojumu, piem., Hofmanstāla dzejoļos u. v. citur, tad tas tomēr uz krājuma lielo vērtību nevar darīt nekādu iespaidu."[42]

Arī laikraksta "Dzimtenes Vēstnesis" lappusēs, turklāt šajā laikrakstā jau vairāku gadu garumā bija publicēti Viļa Plūdoņa vācu lirikas atdzejojumi, parādījās ar iniciāļiem *A. D.* [domājams, Augusts Deglavs – *I. D.-S.*] parakstīts raksts, kurā, cita starpā, var lasīt: "Plūdoņa sakopotais un tulkotais dzejoļu krājums sniedz latviešu lasītājam daudz, ļoti daudz saturā, izteiksmē, formā un vispārējā virzienā. Tas ir smaržīgās vēsmas iepludinājums mūsu daiļliteratūrā un jaunu avotu atklāšana. Sevišķi plaša ir visjaunākā lirika, un lielā mērā ievērota modernā mīlestības un dabas dzeja. [..] Bez tās lielā mērā dzirdamas arī citas skaņas, kuras radījis dzīves skarbais troksnis, veidojusi reālā ikdienība."[43] Tiesa, rakstītājs atzīst, ka viņam šajā krājumā pietrūkst Franka Vēdekinda savdabības, Ludviga Šarfa dzejas, bet antoloģijas kopnoskaņā dominē skumjas, vientulība un ilgošanās. Recenzents atzīst, ka

šāds krājums ir atdzejotāja Viļa Plūdoņa vairāku gadu nerimtīga darba rezultāts un pienācis laiks izdot arī pirmo cittautu dzejas apkopojumu: "No vācu kupliem dzejas darbiem, plašajiem literatūras laukiem Plūdonis pārnesis tik daudz dzejas ziedu un lauku vēju melodiju, ka pirmā brīdī grūti pat aptvert visu šo bagātīgo smaržu, krāsu un skaņu raibumu. [..] dzejnieki no dažādiem virzieniem, "dzejas skolām" un laikmetiem [diemžēl to izvērtēt un apjaust spēj tikai zinātājs – *I. D.-S.*]."[44]

Būtiska nozīme vācu lirikas izvērtējumā ir Rūdolfa Egles plašajam rakstam "Modernā vācu lirika", kas turpinājumos publicēts literārā žurnāla "Druva" 1914. gada 5.–7. numurā. Autors te runā par vācu lirikas attīstību kopumā, par atsevišķu dzejnieku daiļrades iezīmēm un tendencēm. Šī ir plašākā apcere par vācu liriku gadsimta pirmajā pusē. "Protams, būtu mums no lielāka svara, ja mums pasniegtu modernās vācu lirikas antoloģiju, rādītu vācu dzejas attīstību, raksturotu dzejniekus, reprezentējot tos ar viņu labākajiem un ievērojamākiem darbiem, izvēlētos no visa plašā lirikas lauka visvērtīgāko. Bet vai tas tik viegli izdarāms? Grūti jau sastādīt un izdot daudzmaz piemērotu un pilnīgu paštautas liriķu antoloģiju, ne nu vēl sveštautas. Par daudz materiāla. Un pie kādas metodes lai pieturas darbu izvēlē? Kur mēraukla, ko ņemt, ko atstāt? Kas pašiem vāciem vērtīgs un nozīmīgs, tas ne ikreiz tāds arī cittautiešiem, kā tas, piem., aizvien ar lokālo, stingri tradicionēlo literatūru (lai minam tik mūsu pašu – Ausekli, Pumpuru, pa daļai arī Raini). – Pēc iespaidiem, ko dabūjam no Plūdoņa kopojuma, varētu izlikties, ka vācu lirikā līdz pat jaunākiem laikiem pārsvaru ņemtu idille, mūžam vecais mīlas motīvs, brīvi izplūdušās formas kultivēšana. Šī diezgan nevēlamā sagadīšanās nāk no tam, ka kopojumā diezgan liels kvantums mazāk ievērojamu talantu, epigoņu dzejas, kurās, kā jau diletantu mākslā, velti meklēt oriģinālāku, spēcīgāku motīvu, individuēlas izteiksmes, individuēlas fizionomijas. Bet, piegriežot lielāku vērību, piem., Līlienkronam, Nīčem, Dēmelam, Hofmanstālam, kā arī Hartiem, Holcam, Šlāfam, jau varam dabūt diezgan pareizu nojēgu, iekš kam īsti modernās vācu lirikas specifiskie paņēmieni, kāda īsti tās individuēlā fizionomija; uz ko tā tiekusies un tiecas, zem kādiem iespaidiem tā veidojusies un kādas izredzes attiecībā uz stila izkoptību. Kā jau meklēšanas laiku dzeja, tā pa lielākai daļai caurcaurim dzīvības spēka pilna."[45]

Literārais žurnāls "Domas" ar iniciāļiem *V. Kn.* [domājams, Vilis Knoriņš – *I. D.-S.*] publicējis visai kritisku apceri: "Viņa grāmatas centrā stāv gan modernisms, bet viņš pārsniedzas tam pāri tiklab uz vienu, tā uz otru pusi. Sastopam īstus junkuru dzejoļus, sastopam arī dažus no beidzamā laika dzejas priekšstāvjiem – Šaukalu, Agnesi Mīgeli, Vīneru. [..] Plūdonis nav mēģinājis dot to, kas varētu virzienu raksturot. Viņš vadījies, liekas, vienīgi no savām personīgām simpātijām. Ņēmis tikai sev radniecīgo, izvēlējies gandrīz vienīgi mīlestības, jūsmu dzeju. Arno Holca un Rich. Dēmela sociālās skaņas nav ievietotas. Sīkpilsonības utopists, kas sievietē visu pasauli grib aptvert, Rihards Dēmels un Alfrēds Momberts, kas sabiedrības sāpes savā dzejā prata padarīt par kosmosa sāpēm, te maz vien šķirami. Modernais saturs

grāmatā tomēr izpaužas – psihiku pārvērtībā. Jūtu dzīve te tiešām dziļāka kā latviešu statiskajā, laucinieciski mierīgajā dzejā. Meklēšana, tā te viscaur redzama. Vācu modernisms jau viņas vēsture. Viņa sabiedriskā seja: Arno Holcu un R. Dēmeli, no vienas, un Līlienkronu ar Hofmanstālu, no otras puses, radījuse tā pate sīkpilsonība, kas radīja vienā pusē Ed. Veidenbaumu un Aspaziju, otrā pusē Poruku un Skalbi."[46]

Vērtētāji pievērsušies arī tulkojumu kvalitātei, dzejas skanīgumam, norādot pa kādai neveiklībai vai "grabulim", tie salīdzināti pat ar oriģināliem. Taču, neraugoties uz visai tendenciozo izteiksmi, arī Vilis Knoriņš atzinīgi novērtējis Plūdoņa veikumu: "Plūdoņa paveiktais darbs tomēr ir lielas atzinības cienīgs. Vācu modernisms ir jauna satura un jaunas formas meklēšana. Arī Plūdoņa antoloģijā tā redzama. Mūsu dzeja vēl bieži vecā rituma un tradicionēlo atskaņu varā. Modernas cittautu dzejas iespaidam būs noslaucīt mūsu pašu mājās sakrājušos tradīciju atliekas. Vācu modernisma vēsture tik tuvu radniecīga mūsējai, ka no tās arī lirika un literatūras vēsture var gūt daudz ierosinājumu."[47]

Kopumā latviešu kritika atzinīgi novērtēja Plūdoņa paveikto darbu, kas sniedz plašu ieskatu vācu lirikā. Krājumā ir liela dažādība autoru izvēlē, tomēr viņu daiļrades savdabību nevar atklāt pāris dzejoļu. Faktiski krājums atklāj to, kas Plūdonim pašam bijis saistošs, tos liriķus, kas viņu interesējuši. Diemžēl vācu laikmetīgās, jaunākās lirikas daudzkrāsainība un daudzskanība palika neatklāta.

Viļa Plūdoņa sakārtotajā "Modernajā vācu lirikā" atradīsim vācu liriķus, kuri latviešu lasītājam bija pazīstami jau kopš 19. gadsimta 90. gadiem, to vidū – Vilhelms Ārents, Otto Jūlijs Bīrbaums, Anete Droste-Hilshofa, Otto Ērihs Hartlēbens, Arno Holcs, Detlevs fon Līlienkrons, Džons Henrijs Makejs, bet lielākā tiesa no krājumā pieteiktajiem liriķiem kļuva pazīstama 20. gadsimta pirmās desmitgades izskaņā – Hanss Bencmanis, Georgs Busse-Palma, Makss Dautendejs, Rihards Dēmels, Francs Everss, Cēzars Flaišlens, Hugo fon Hofmanstāls, Alfrēds Momberts, Kristians Morgenšterns, Johanness Šlāfs, pēc 1910. gada latviešu periodikā parādījās pirmie Stefana Georges, Karla Henkela, Pētera Hilles, Hermaņa Konrādi, Rainera Marijas Rilkes un Riharda Šaukala atdzejojumi.

Visvairāk krājumā atradīsim dzejnieku Līlienkrona (13), Dēmela (12), Bencmaņa, Dautendeja, Hofmanstāla (katram 8), Momberta (7) un Eversa, Holca, Morgenšterna, Nīčes (katram 6) dzejoļus. Viņi visi latviešu periodikas lasītājam bija zināmi ne tikai Viļa Plūdoņa, bet arī Roberta Bērziņa, Edvarda Vulfa, Ata Ķeniņa, Zvārguļu Edvarda, Jāņa Asara, Birznieku Sofijas, Teodora Zeiferta, Kārļa Skalbes, Pētera Blaua, Zeltmata, Luda Bērziņa, Jāņa Akuratera u. c. atdzejā. Interesanti, ka Holca, Bīrbauma, Līlienkrona, Dēmela, Hartlēbena, Dautendeja, Eversa, Momberta, Zalusa dzeju savulaik bija atdzejojis arī pazīstamais rakstnieks Rūdolfs Blaumanis.

Laikraksta "Dzimtenes Vēstnesis" lappusēs vācu liriķiem piešķirti pat epiteti – nepretenciozais Teodors Štorms, saturā apdomīgais un formā veiklais Konrāds

Ferdinands Meijers, reālistiskais, smalkais, bet bieži arī vulgārais Līlienkrons, kādreizējie vecās pasaules un uzskatu apkarotāji, bet tagadējie sapņotāji Holcs un Šlāfs, nopietnais un dziļais Dēmels, modernās kultūras dzejas pārstāvis George, smalkjūtīgais un rafinētais Hofmanstāls, grūtsirdīgais Hartlēbens, modernais klaidonis Hille.

Lirikas krājumā Plūdonis ietvēris dažādu laiku un ievirzes dzejniekus. Šķiet, ka Plūdonis kā atdzejotājs apzināti netiecās pēc modernisma, viņam būtiski bija piedāvāt pēc iespējas plašāku ieskatu vācu lirikā, nedaudz atskatoties pagātnē, kas bija reālisma estētikas laikmets. Reālisma liriku pārstāvēja Eduards Grīzebahs, kuru bija spēcīgi ietekmējusi Šopenhauera filozofija un Heinriha Heines dzeja; viņš savā dzejā bija savijis retorisku patosu ar 'pasaules sāpju' un slimīgas juteklības devu, Martins Greifs – ar izjustu dabas un dvēseles liriku, Karls Busse – ar lirisku noskaņu dzeju, Gustavs Falke – ar nesaskaņu starp dzejnieka ilgām un dzīves īstenību, meklējot samierinājumu atteikšanās klusumā, un Konrāds Ferdinands Meijers.

Pēc 1880. gada vācu rakstniecībā sevi pieteica jauna paaudze – *naturālisti*, kas no provinces ienāca lielajās pilsētās Minhenē un Berlīnē, lai uzsāktu studijas. Naturālisma māksla tiecās tēlot vairs ne tik daudz skaisto un labo, cik gan realitāti un īstenību, proti, "moderno dzīvi", izvirzīja prasību pēc tādas literatūras, kas atklātu sava laika un laikmeta lielumu. Naturālistu programmatiskajās atziņās parādījās ilgas pēc modernas, sava laika dzīvē sakņotas dzejas, un modernajam dzejniekam bija jākļūst par pravieti, kas visas sava laika noskaņas un skaņas spētu saaust kopā. Jaunā paaudze nāca ar citādu pasaules redzējumu, citādām atziņām, meklēja literārajam darbam citu vielu, jaunu stilu un citādas attiecības starp rakstnieku un vidi. Mainījās taču pati pasaule, tā kļuva dinamiskāka. Naturālistisko dzeju Plūdoņa krājumā pārstāv Šlāfs un Holcs, bet Flaišlens – impresionistiskus dvēseles skicējumus. Līlienkrons sākotnēji bija piedalījies naturālistu programmatiskajās antoloģijās un atzīts par vienu no spilgtākajiem jaunā strāvojuma reprezentantiem, viņa daiļradi raksturo ļoti spēcīga un asa jutekliska uztvere, tomēr Līlienkrons vairāk būtu raksturojams kā impresionists ar panteistisku dabas izjūtu un izteiksmes gleznainumu, kurš tēlojis visu, "kā es to redzu". Dēmels jau nāca ar atziņu "prom no naturālisma!", sākotnēji gan dzeju rakstīja vēl sociālo ideju ietekmē, meklējot jaunas formas. 19. gadsimta 90. gadu izskaņa kļuva par spilgtu individuālisma, individuālās gribas un patvaļas sludinātāju.

Kā naturālisma alternatīvie strāvojumi vācu rakstniecībā gadsimtu mijā attīstījās simbolisms, impresionisms, jaunromantisms, jūgendstils, zināmā mērā arī dzimtenes māksla. Latvijā 20. gadsimta pirmajā desmitgadē ar tulkojumiem bija pazīstami vairāki šo virzienu pārstāvji: Līlienkrons, Hofmanstāls, Šlāfs, George, Dautendejs. Šajā laikā notika radikāla vērtību un ideālu pārvērtēšana, dzejniekus vairāk interesēja psiholoģiskas problēmas, morāles konflikti, jūtīgas cilvēku dvēseles ar "atkailinātiem" nervu galiem. Arī daba jaunajā situācijā un pasaules izjūtā zaudēja savu

valdzinājumu, jaunās paaudzes literāti labāk izvēlējās bēgt tālu projām no tās – pasaku, teiku, mistikas, sapņu valstībā. Taču tiekšanās pēc brīnišķā, neizskaidrojamā, netveramā, nepiepildāmā un mistiskā meklētājus nereti veda atpakaļ pie romantisma, un veidojās jaunromantisms, tāpat kā ilgas pēc stabilām vērtībām un formām daļu liriķu veda atpakaļ pie jaunklasicisma. Gandrīz vienlaikus ar naturālista Gerharta Hauptmaņa lugām un Arno Holca un Johannesa Šlāfa prozas darbiem 19. gadsimta 90. gadu sākumā vācu rakstniecībā parādījās arī pirmie Stefana Georges, Hugo fon Hofmanstāla, Franka Vēdekinda, nedaudz vēlāk arī Rainera Marijas Rilkes darbi, kas latviešu lasītājam kļuva pazīstami ap 1910. gadu.

Plūdoņa krājumā jaunāko vācu liriku pārstāvēja spilgtais formas meklētājs George, kurš, spītējot naturālisma un impresionisma uzplūdiem Eiropas mākslā, savu literāro karjeru sāka kā dedzīgs "māksla mākslai" piekritējs, Dautendejs ar savu izsmalcināto krāsu liriku un impresionistiskajām dabas ainavām, simbolists Momberts ar kosmiski romantiskām vīzijām un izteiktiem simboliem – zvaigznēm, mēnesi, pilīm, jūru, sīku impresiju simbolists Šaukals, bohēmists Hille, jūgendstila pārstāve Rikarda Huha, protams, Rilke – vārda mākslinieks un dzejas virtuozs, īpatnis, neparastu dvēselisku pārdzīvojumu liriķis, mistisku atziņu skandētājs, pasaulīgo un dievišķīgo atklāsmju paudējs. Ja sākotnēji Rilke gan vairāk būtu uztverams kā impresionists, tad vēlākos daiļrades gados viņš mainījās un vairījās sniegt tikai acumirkļa atspīdumus un estētiski noskaņotas gleznas, bet atklāt būtisko, viņa dzeja laikmeta ietekmē un paša personības pilnveidošanās rezultātā kļuva noslēpumaina, pat apokaliptiska.

Berlīne kļuva par Vācijas kultūras centru, kurā saplūda pasaules rakstniecības, mākslas un noskaņas strāvojumi, un būtisku nozīmi dzejnieku jaunrades un radošu meklējumu ceļos ieguva pasaules kultūra, tostarp arī antīkā kultūra. Būtisku nozīmi ieguva mākslas un mūzikas pasaule, kurā iejutās gan George Minhenē, gan jaunais Hofmanstāls Vīnē. Pretēji iepriekšējo gadu jūsmai par pasaules un visas dzīves straujo attīstību radoša cilvēka pasaules izjūtā ienāca kultūras pesimisms, kas vācu lirikā iesakņojās kā visas pasaules beigu sajūtas smeldze (Hofmanstāls) vai patvēruma meklēšana savā iekšējā pasaulē (Rilke), bet dzejnieks George it kā pārceļoja citā laikmetā un formas meklējumos. 20. gadsimta sākumā radošo cilvēku pasaules izjūtā saaudās Artura Šopenhauera pesimisms, Frīdriha Nīčes iracionālisms un skepse, būtisku lomu ieguva simboli, atsvešinātība no sabiedrības un īstenības.

Plūdoņa veidotajā vācu lirikas krājumā līdzās lirikai iekļauta arī vācu balāde, kam atsevišķos vēstures posmos bijusi būtiska nozīme. Pēc Gētes, Šillera, Ūlanda vācu balādes attīstībā bija manāms zināms apsīkums. 19. gadsimtā sekmīgi darbojās Līlienkrons, Droste-Hilshofa un Fontāne, bet jauns balādes uzplaukums Vācijā bija vērojams 20. gadsimta sākumā. Liela loma modernās vācu balādes iedibināšanā ir baronam Bērisam fon Minhauzenam, kurš kā autors savu darbību sāka 19. gadsimta 90. gadu vidū, atjaunojot varoņbalādi. Tās centrā izvirzīti cilvēku

konflikti; varoņu balāde izauga no naturālismam pretējas pasaules uztveres, tā sakņojās ticībā nemainīgām un stabilām vērtībām. Ja Minhauzenu var uzlūkot par modernās vācu varoņbalādes dibinātāju, tad Agnese Mīgele ir maģiskās dabas un likteņa balādes jaunradītāja. Dabas balādes bija sastopamas Johana Volfganga Gētes daiļradē, romantisma laikmetā, bet 19. gadsimta sākuma dzejā šis epikas veids bija kļuvis par savdabīgu rotaļu ar meža gariem un nārām. Mīgele balādēs tēloja cilvēku attiecības ar dabu, dēmonisko spēku, kas cilvēka dvēseli saista pie dabas ar neizskaidrojamu suģestiju. Viņas balādēs dabas parādības kļuva par maģiskām būtnēm, kas ietvertas stingrās līnijās veidotos dzejas tēlos. Mīgeles likteņa balādēs izpaužas pat zināms fatālisms, bet tā nav gļēva padošanās liktenim. Varoņi cīnās ar draudošām varām tik ilgi, kamēr tie skaidri apjauš, ka cīņa ar pārdabiskiem spēkiem ir veltīga. Mīgele pārstāv liriski episko (izmantojot gan fantastisku, vēsturisku, gan tagadnes vielu) balādes formu, taču Minhauzens – episki dramatisko balādi. Līdzās Drostes-Hilshofas ("Ganu ugunis", "Sila bubulis"), Mīgeles ("Skaistā Agnete"), Bērisa fon Minhauzena ("Pie Kingsburgas vārtiem") balādēm Plūdoņa krājumā lasāma dzimtenes mākslas estētikā sakņotā Frīdriha Līnharda rēgaini baismā balāde "Lupšteinas zemnieks", Vilhelma Lobzīna sirsnīgā, bet moralizējošā balāde "Kārlis", taču diemžēl neizprotamu iemeslu dēļ Plūdonis "Modernajā vācu lirikā" nebija iekļāvis nevienu pazīstamā Fontānes balādi, kaut gan bija tās atdzejojis vairākkārt.

Plūdoņa antoloģijā iekļautie autori bija dažādi savu estētisko un literāro meklējumu, kā arī tematikas ziņā un pārstāvēja atšķirīgas literārās paaudzes. Vēlēdamies sniegt pēc iespējas plašāku ieskatu modernajā (paša Plūdoņa uztverē) lirikā, tās sastādītājs bija izvēlējies kvantitātes principu – pēc iespējas vairāk autoru, kaut nereti tikai ar vienu vai diviem dzejoļiem. Tā pilnībā neatklājās divi spilgti un reizē tik atšķirīgi sava laika liriķi kā Stefans George un Rainers Marija Rilke. Viņiem bija būtiska nozīme ne vien sava laika lirikā, bet arī turpmākajos gados. Kārlis Plukšs vēlākos gados rakstīja: "Stefans George ir ietekmējis jaunāko vācu dzejnieku paaudzi ar savu klasisko formas stingrību un monumentalitāti; Rilke – ar savu ļoti smalko muzikālo jutīgumu ritma un atskaņu ziņā. [..] Georges lirika ir izaugusi no spēcīgas mākslinieciskas gribas, kas tiecas pēc augstākiem mākslas formas sasniegumiem; bet Rilkes dzejā gandrīz vai harmoniski ir saliedējies muzikālais skaņu elements ar spēcīgu konkrētismu – plasticitāti, spilgtiem krāsu un gleznu dotumiem."[48] Plūdoņa vācu lirikas apkopojums būtu ieguvis, ja tajā būtu iekļauts mazāks autoru loks, ja tie būtu pārstāvēti ar plašākām dzejas kopām, atklājot katra liriķa savdabīgo – ne tikai stilistikā, kādā piederībā "literārajai skolai", bet arī tematikas dažādībā un meklējumos.

Krājuma izveidē Plūdonis izraudzījies vienu līniju – mīlestību, ilgošanos, piepildījuma meklēšanu un vilšanās sāpes, arī vientulību, tikai retumis starp šādiem dzejoļiem tverama cita noskaņa un cita pasaule. Dzejas rindās ieaudušās skumjas,

pat grūtsirdība par aizgājušo jaunību, zudušo mīlestību, bieži mīla ir tik kaismīga, ka aizmirstas visa pasaule, taču tā drīz zūd – un paliek vien atmiņas, bet cilvēka mūža mērs ir nāve, visā dzīvē samanāma kāda liktenība, drūma nenovēršamība.

Riharda Dēmela mīlestība ir klusināta, taču kaislīga, tā iekvēlojas bez ārišķības, skaļuma; dzejā ienāca Dieva tēls un bībeliskā Ēdenes dārza motīvs, grēka ābols:

Gaiss dzidri dus uz tāla tīruma;
Spīd augstais niedrājs; ezers miglo tālē;
Dziest pēdējs saulesstars iekš niedrāja;
Balts mākonītis karst un kvēl, un bālē.
No pļavas zvana skaņas tuvāk nāk;
Iz siltās zemes iztvīkst smaržu rasa;
Jau klusā mežā krēsla mesties sāk;
Gans pieēdušos lopus kopā lasa.
Ne stiebriņu tu kustam nemani;
Pat tvans cieš klusu, aizmirsdamies dusā;
Tik savus psalmus džīgā siseņi.
Tad esi jautra, sirds, ar tu šai klusā!

(Ziedoņa vakars)

Filozofa Frīdriha Nīčes mīlestībai bija savs, noslēpumaini naksnīgs skanējums un episks tvērums:

Nakts: nu tik atmostas visas mīlētāju dziesmas. Un arī mana dvēsele ir mīlētāju dziesma. Kaut kas neremdināts, nenoremdināms ir manī; tas prasās runāt. Karsta kāre pēc mīlas ir manī, tā pati runā mīlas valodu.

Gaisma es esmu: ak, kaut es būtu nakts! Bet tā ir mana vientulība, ka es esmu gaismas apjozts.

Ak, kaut es tumšs būtu un nakšņains! Kā gribētu es pie gaismas krūtīm zīst! [..]

(Nakts dziesma)

Vairāku dzejnieku rindās spilgti iekrāsojās dabas pilnbrieds, lauki, bagātība, ražība, kurā arī samanāma līdzība ar cilvēka brieduma gadiem; dabas gleznainība ienākusi Cēzara Flaišlena episkās dzejas poētikā ar pārdomām par dzīves jēgu, bet bez fatalitātes, pesimisma, bez klasiskām panta formām:

Šūpojiet man' tālāk, viļņi!... šūpojiet
man' tālāk, vēji... caur šīs gaišās
vientulības brīnišķīgi daiļo klusu...
mani tālē,
tur, kur debess malā gulstas klusi,
balti padebeši...

Nesiet prom man', kurp jums tīk!

Dziļāk noslīgst jūras mala līdz ar
piekrasti un kalniem... Sila migla visu
tin...
Laimīgs augšpēdu guļu, klausos
aukles šūpuļdziesmās, kuras vējš un viļņi
dzied man... lēnām rokas kopā lieku...
smaidot cieti veru acis, aizsapņoju debesis –
bērns, ko šūpo šūpulis...

Saule – mana māmuliņa –

saule – mana māmuliņa,
un es zinu: mīl man' viņa!

(Laivā)

Vairāku dzejnieku dzejas rindās kā sava laika zīme bija ienācis Golgatas motīvs (Bencmanis, Līlienkrons), jaunā laikmeta realitāte – lielpilsēta, kur cilvēki pazaudējuši cits citu un pat Dievs jūtas vientuļš un atstāts. Ne velti dzejnieki izmantojuši *pietà* motīvu, kur Marija ir palikusi viena ar savu krustā sisto, jau mirušo dēlu. Vientulības, pamestības motīvs liecināja par cilvēku attiecībām, steigu, nevaļu un paviršību. Dzejnieka Kristiana Morgenšterna dzejā jaušama grūtsirdīga noskaņa, to vēl paspilgtina migla un dažādi neskaidri tēli, zaudētas cīņas motīvs. Atpestīšanu no straujajām dzīves bangām dzejnieks saskatījis jūras tēlā. Bet arī Morgenšterna dzejā Dievs jūtas vientuļš, lieks, nesaprasts, kaut kur rotaļājas Pāns, piemēram, dzejolī "Mēness lēkts". Spilgta poētika izgaismojas Morgenšterna dzejolī "Vakara krēsla" – vecīte krunkainu seju uzlasa saules druskas priekšautā.

Visai bieži dzejnieku noskaņās ienācis rudens tēls, bet ne tikai kā gadalaiks ar tam raksturīgo miglu un pelēcību, pat rēgainību, bet kā dominējošā noskaņa – grūtsirdīga un skumja.

Jaunais pārmaiņu laiks dzejas rindās ierakstīja arī jaunu steigu, laikmetīgas noskaņas, pārmaiņu alkas. Naturālisma estētika ieskanējās dzejnieka Karla Henkela rindās. Laikmetīgs skanējums, vilšanās un vientulība kā dominante bija ienākusi arī Hermaņa Konrādi dzejas rindās.

Tas laiks ir beigts, kad cēlās varoņi,
kas, rokā apgarota zibiņlāpa,
pa dzīves tumsā tītām trepēm kāpa,
ar drošu domu sparu apdvesti,
un tālāk – tālāk, kamēr augšā kļuva,
kur tāles tālākās to acīm māja,
un, pēkšņi plīstot, priekškars pušu gāja –
kur viņu dvēseles tad mieru guva.

Beigts ir tas laiks – šo dižo garu laiks,
mēs esam punduri, kas plātīties tik zina
ar māņu gudrību un acis samirkšķina
ar dzīves viltu, to viltu, kas tik naigs
vīt slavas spožumu un uzvarzaru
ap pauriem tukšajiem un pieres šauriņās,
ar dievīb's diadēmu vaiņagot,
bezspēka elkiem smaržas kvēpinot!
Ko veicām mēs, kas veikts ar šablongaru;
tik zelts un bauda – mūsu dzīšanās;
neviena nav, kas naidu sirdī nestu,
ko meļiem šiem kā guni sejā mestu, –
mēs visi elku priekšā ceļus lokam
un savai brīvestībai kapu rokam.

(Punduri)

Gadsimtu mija, kas radīja strauju sabiedrības attīstību, tehnikas progresu utt., saasināja apjausmu, ka cilvēki uz šīs zemes ir bezgala vientuļi. Dzejniekam Arno Holcam vienīgi mīla bija kā piepildījums un apsolījums turpmākai jēgpilnai dzīvei. Savu poētiku viņš ievijis savdabīgā formā:

Manā mellajā taksus mežā
teiksmu putns dzied –
visu nakti.

Puķes margo.

Pāri mirdzošām zvaigznēm
slīd mana laiva.

Manas sapņojošās rokas
nonirst peldošajās ūdensrozēs.

Apakšā –
Bezskaņu dzīle.

Krasti tālu! Dziesma...
(Manā mellajā taksus mežā)

Ieskatam Arno Holcs Rūdolfa Blaumaņa atdzejojumā no cikla "Fantāzijs" (*Phantasus*) otrā dzejoļa: tieši to pašu ir tulkojis arī Plūdonis un iekļāvis antoloģijā "Modernā vācu lirika". Atdzejojumos atklājas, ka Plūdonis ir muzikālāks un spilgtāks, Blaumaņa veikums ir vēstījošs, vairāk tuvināts prozai.

Pa manu tumšo taksus mežu
Dzied viens brīnumputns,
Cauru nakt'
Puķes pamirdz.

Apakš zvaigznēm, kuras spoguļojas,
Mana laiva slīd.

Manas sapņojošās rokas
Grimst uz peldošām ūdens rozēm.

Neskaņš apakšā dziļums.
Tāļu dziesma! Tāļu krasts!

Atdzejojot vācu liriķus, Plūdonis daudz domājis par labskanību, meklējis oriģinālam tuvāko skanējumu. Viņa pārdomas šajā tulkošanas procesā atklājas daudzajās tālaika piezīmju kladēs. Plūdoni nodarbināja jautājums: kā saglabāt oriģināla valdzinājumu? Kā saglabāt formas dažādības – brīvo pantu, sonetu, prozu dzejā? 1913. gadā izdotā "Modernā vācu lirika" bija notikums sava laika kultūrvidē. Šodienas lasītājam būtu citas mērauklas, izvirzītos arī jautājums, kāpēc Plūdonis izvēlējies tieši šos autorus. Minētajā grāmatā nav nekādu literatūrvēsturisku apceru par norisēm tālaika vācu rakstniecībā, īpaši lirikā, nav ziņu par tik atšķirīgajiem dažādu paaudžu autoriem (to jau pamanījuši tālaika vērtētāji), tāpēc arī antoloģija paliek anonīma. Žēl, jo ilgus gadus Plūdoņa "Modernā vācu lirika" bija vienīgais šāda veida izdevums. "Literatūrā nedrīkst apvilkt sevim apkārt ķīniešu mūri. No ārzemēm ieplūst daudz krietnu, dižu ideju. Bet literatūra, kas cildina tikai tulkojumus, ir bleķīga. Mums vajag radīt pašiem ko jaunu, grandiozu,"[49] piezīmēs rakstīja Vilis Plūdonis. Antoloģija taču pavēra pasauli latviešu dzejniekiem, kuri tolaik arī bija meklētāji, un latviešu lasītājam, pieradināja pie vācu lirikas, rosināja arī turpmākajos gados sekot līdzi, ko jaunu piedāvā vācu dzeja. Tāpat nemainīga saglabājās interese par reiz jau iepazītiem dzejniekiem Rilki, Georgi, gluži nepierima interese par Dēmelu, Flaišlenu, Morgenšternu.

Ārpus šīs antoloģijas ar dažām publikācijām latviešu preses izdevumos palika Maksa Broda, austriešu dzejnieka Riharda Bēra-Hofmaņa, Elzes Laskeres-Šīleres un citu dzejas rindas.

Proza

Vācu prozas rakstnieku un arī publicēto īsprozas darbu skaits latviešu periodikā bija visai iespaidīgs, taču kvalitāte bija dažāda: līdzās pavājas literatūras ne pārāk veiksmīgiem tulkojumiem bija lasāmi arī nozīmīgu tālaika vācu autoru darbi. Latviešu preses izdevumu lappuses aizpildīja stāsti, noveles, skices, tēlojumi, pasakas un citi īsprozas žanri. Jau ap gadsimtu miju tulkotajos darbos iezīmējās vides un apstākļu maiņa – lauki vairs nebija galvenā darbu norises vieta, to vietā nākusi steidzīgā pilsēta ar saviem tikumiem un netikumiem, steigu, nevērību, smago darbu fabrikās un rūpnīcās un spilgtu sociālās vides tēlojumu, kas bija būtiska jaunā laikmeta iezīme. Ierastā reālistiskā tēlojuma vietā tulkotajā rakstniecībā tika

piedāvāti naturālistiskas ievirzes darbi, impresionistiski mirkļu tvērumi, iedziļināšanās cilvēka būtības dzīlēs, pilsētnieku kaites un netikumi, morāles un ētikas normu devalvēšanās, attiecību maiņa sabiedrībā, ģimenē, skolā utt. Prozas darbos ienāca arī sociālas tēmas un strādnieku vides tēlojums.

Jaunā laikmeta iezīmes ieskanējās arī literāro darbu nosaukumos, piemēram, cilvēku savstarpējās attiecības: "Nervozi cilvēki" (Hermanis Bārs), "Liktenis" (Oskars Baums), "Upuris" (Hanss Betge), "Viņš un viņa" (Šarlote Knēkele), "Cilvēks bez sirds" (Kurts Mincers); dažu īsprozas darbu nosaukumā bija 'sieviete', 'vīrietis', 'nelaimīgais bērns', 'nicinātais', kas atklāja cilvēku sociālo statusu sabiedrībā; "Inženieris Horstmanis" (Vilhelms Hegelers), "Rakstvedis" (Ernsts Prečangs), "Muzikants" (Ludvigs Ganghofers), "Ubags" (Karls Busse), "Vijolnieks" (Ernsts Cāns), "Muzikants" un "Genujas[50] vijolnieks" (Makss Geislers), "Čellists Bēnke" un "Plukata" (Vilhelms Holcamers), "Paunenieks" (Fēlikss Hollenders), "Blandonis" (Karls Hauptmanis), kur līdzās ļaudīm no mākslas pasaules parādījās dzīves pabērni. Prozas darbu nosaukumos tika minēta darbības vide – "Palaidne pilsētā" (Aleksandrs Engels), "Kalnu ļaudis" (Klāra Fībiga), "Kalnenieki" (Makss Geislers); dažos darbos atklājās 20. gadsimta pirmās desmitgades attiecības, piemēram, "Pasaules gājējs" (Pauls Baršs), "Patiesības meklētājs" (Karls Emīls Francozs), "Dzīves nomalē" (Viktors Kolenegs).

Nemierpilnais tehnokrātiskais laikmets bija atstājis ietekmi arī laukos, zuda gadsimtiem veidotā stabilitāte, zeme kļuva par preci, par mantu, kas pārdodama, gadsimtu gaitā koptajām tradīcijām zuda stabilā, nemainīgā vērtība.

19. gadsimta beigās latvieši iepazina virkni Hermaņa Zūdermaņa, Klāras Fībigas, Ernsta Harta, Hermaņa Bāra, Detleva Līlienkrona, Karla Busses, impresionistes Rikardas Huhas, naturālisma prozas pārstāvja Vilhelma Polenca darbus, gadsimtu mijā ar īsprozas darbiem kļuva pazīstami Johanness Šlāfs un austriešu rakstnieks Arturs Šniclers, kura īsprozas darbos pamatos atklājas autora psiholoģiski trāpīgais tēlojums, pilsonības morāles un vērtību izpratnes precīza analīze ar dekadences paaudzes (*fin-de-siécle-Generation*) determinēto dvēseli un apziņu. Viņu darbu tulkotāju vidū jāmin Rūdolfs Blaumanis, Jūlijs Roze, Teodors Lejas-Krūmiņš, Jēkabs Dravnieks, Luīze Skujeniece, Atis Ķeniņš, Fricis Jansons un citi.

19. gadsimta 80. un 90. gados vācu rakstniecībā ienāca jauna paaudze, kura aktualizēja līdz tam maz risinātus jautājumus: demokrātija, pacifisms, zemes īpašuma un skolu reforma, sieviešu emancipācija un moderno savstarpējo attiecību morāle utt. Literārā darba pamatā rakstnieki centās sniegt neizskaistinātu īstenības tēlojumu. Naturālismam tuvināta reālisma estētika atklājas Maksa Krecera "lielpilsētas" romānā "Meistars Timpa" (*Meister Timpe*, 1888; latv. per. 1906). Par jauno Zolā dēvētā Krecera populārākajā romānā "Meistars Timpa" atklājas būtiskas tehnizētā laikmeta iezīmes, kad roku darbu uzstājīgi sāk nomainīt mašīnas, kas iezīmēja ne vien būtiskas pārmaiņas sabiedrības attīstībā, bet arī nepārvaramas

domstarpības paaudžu vidū. Kreceru savā laikā dēvēja par izsmalcinātu reālistu, par sava laikmeta pilnību: *Der Realist par excellence; ein Vollmensch seiner Epoche.* Viņš gan nepiederēja naturālisma pamatpaaudzei, nenāca ar radikāliem uzskatiem un jaunām programmatiskām nostādnēm, bija cēlies no proletāriskas pilsoņu ģimenes, izglītību galvenokārt ieguvis kā autodidakts, un viņa spēks bija strādnieku pilsētā, proti, Berlīnes austrumdaļā iegūtā pieredze. Tā mudināja rakstīt, tapa romāns "Meistars Timpa". Viņš bija pirmais vācu rakstnieks, kurš mēģināja romānā iestrādāt industrializētās lielpilsētas vidi un būtībā ar šo industrializētās vides aprakstu arī guva uzvaru. Krecers pirmais vācu romānistikā ieveda t. s. Berlīnes romāna paveidu. Latviešu literatūrā par šādu jauna veida pilsētas romānu, šķiet, var runāt saistībā ar Augustu Deglavu un viņa apjomīgo romānu "Rīga" (1911–1912).

Arī rakstnieka Vilhelma Polenca romānā "Stūrgalvība un posts" (oriģ. *Der Büttnerbauer*, 1895; latv. per. 1897) tēlotā lauku vide 19. gadsimta otrajā pusē vairs nav saskanīga. Lauku cilvēka darbu jaunajā situācijā vairs nenosaka viņa uzcītība vai čaklums, zemnieks vairs nespēj stāvēt pretim saimniekošanas formu maiņai un tehnizācijai. Neveiksmīga darījuma rezultātā viss tiek zaudēts. Kad lauku sēta tiek izpārdota ūtrupē, saimnieks, nespēdams samierināties ar to, pakaras savā dārzā. Latviešu periodikā publicēti arī citi Polenca romāni: "Bīriņu saimnieks" (latv. per. 1903) un "Ciema mācītājs" (oriģ. *Der Pfarrer von Breitendorf*, 1893; latv. per. 1905). Rakstnieka daiļradē bija jaušamas spēcīgas dzimtenes mākslas (*Heimatkunst*) iezīmes. Tālaika vācu rakstniecībā jau sāka dominēt sabiedrības sociālā kritika, taču naturālistu darbos valdīja lielpilsēta, proti, Berlīne. Dzimtenes mākslas virziena pārstāvji pievērsās lauku videi vai mazpilsētas zemnieciskās vides tēlojumam. Spilgts šī virziena romāns ir Gustava Frensena "Censoņa mūžs" (*Jörn Uhl*, grām. 1901; citos tulk. arī "Jerns Ūls"), latviski 20. gadsimta sākumā pazīstami kļuva arī citi viņa darbi: "Sauja zelta" 1903. gadā un stāsts ""Annas Hollman" bojā iešana" (*Der Untergang der Anna Hollmann*, 1911; latv. 1912). Gustava Frensena un citu rakstnieku daiļrade bija kā pretstrāvojumi dekadencei un modernismam. Tiesa, proza balansēja starp dzimtenes mākslu un laika kavēkļa, izklaides mākslu (*Unterhaltungskunst*), tomēr Frensena romāns pieredzēja milzīgu popularitāti. Dzimtenes mākslai tuva bija Šveices rakstnieka Ernsta Cāna daiļrade un daži Klāras Fībigas prozas darbi.

19. gadsimta 90. gados vācu rakstnieku, faktiski rakstnieču uzmanību saistīja arī sieviešu emancipācijas jautājums. Šādi jautājumi nodarbināja arī latviešu rakstnieci Aspaziju.[51] Jaunās strāvas laikā viņa aizsāka runāt par sievietes tiesību – īpaši inteliģentas sievietes – aizstāvību. Nozīmīgs bija viņas raksts laikrakstā "Dienas Lapa" 1895. gada 2., 3. un 4. februārī – "F. K. kgs un emancipācija". Tā bija atbilde uz "Baltijas Vēstnesī" 1895. gada janvārī publicēto Friča Kārkluvalka apceri "Emancipācija un emancipētas sievietes", kurā autors uztraucās par emancipācijas problēmu aktualizēšanos Latvijā: tā esot novēršanās no sievietības, emancipācija mūsu

tautai nederot, mīlestība un ģimene esot sievietes vienīgais uzdevums. Savu attieksmi pret šiem jautājumiem Aspazija pauda arī dramaturģijā.

Spēcīgu rezonansi tolaik atstāja sociāli orientētie 'sieviešu romāni'. Daļa no tiem tika tulkota latviski, piemēram, Gabrielas Reiteres romāns "Labas ģimenes bērns" (*Aus guter Familie*, 1895; latv. per. 1904) un Helēnas Bēlavas romāns "Sieviete" (oriģ. *Halbtier*, 1899; per. 1901), Lilijas Braunas romāns "Kādas sociālistes memuāri" (*Memoiren einer Sozialistin*, 1909–1911; latv. grām. 1911) un citi,[52] kuros samanāmas zināmas naturālisma iezīmes. Sociālās problēmas, arī sieviešu jautājumi naturālisma estētikas ietekmē risināti Klāras Fībigas īsprozas darbos un romānā "Kalnu ļaudis" (oriģ. *Das Weiberdorf*, 1900), tomēr vēl spēcīgākas tajā ir dzimtenes mākslas iezīmes. Periodikas lappuses aizpildīja dažādi romāni,[53] kuriem vācu rakstniecības attīstībā nebija nozīmīga loma.

20. gadsimta pirmajos gados latviešu lasītājam kļuva pazīstama vācu rakstnieku Ernsta Otto, impresionista Cēzara Flaišlena, Maksa Halbes, Rainera Marijas Rilkes daiļrade. Ar latviešu periodikas starpniecību notika būtiska iepazīšanās ar nozīmīgākajiem tālaika vācu rakstniecības pārstāvjiem (pēc 1907. g.), to vidū – Hermanis Hese, vācu romānists Bernhards Kellermanis, smalkais impresionists ar orientālisku ievirzi Makss Dautendejs (tulkojis Jānis Jaunsudrabiņš), jaunu ceļu gājējs Heinrihs Manns (periodikā publicēti stāsti Jāņa Ezeriņa, Valta Dāvida, Augusta Melnalkšņa tulkojumā) un "dzīves mākslinieka" Franka Vēdekinda īsproza Jāņa Jaunsudrabiņa un Ziemciešu Marijas tulkojumā.

1910. gadā periodikā parādījās īss fragments no Rainera Marijas Rilkes savdabīgā "es" formā veidotā romāna "Maltes Laurida Briges piezīmes" (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), kurā autors mēģināja nojaukt robežas starp iekšējo un ārējo pasauli, veidot romānu kā savdabīgu dienasgrāmatu, sava veida ceļojumu piezīmes un atziņas par šo pasauli. 1912. gadā latviešu periodikā parādījās Gerharta Hauptmaņa 'novelistiskā studija' "Dzelzceļa sargs Tīls" (*Bahnwärter Thiel*, 1888).

Šajā laika posmā īsprozas darbi galvenokārt publicēti laikrakstos "Rīgas Avīze", "Jaunākās Ziņas", "Dienas Lapas" pielikumā, "Baltijas Vēstneša" pielikumā, "Rīta Blāzmas" pielikumā, "Latvijas" pielikumā, "Dzimtenes Vēstneša" pielikumā, "Latviešu Avīzes", "Pēterburgas Avīžu" pielikumā, "Jaunā Dienas Lapa" u. c., kā arī žurnālos "Austrums", "Mājas Viesa" pielikumā, "Druva", "Domas", "Mājas Viesa Mēnešraksts"; būtiskāko tulkotāju vidū jāmin Teodors Lejas-Krūmiņš, Rūdolfs Blaumanis, Jānis Jaunsudrabiņš un Zeltmatis.

Pa gadiem grāmatās un periodikā izdotie romāni

1891	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903
1	1	2	2	1	2		3	4		1	2
	4p	2p	3p	1p	3p	2p		2p	2p	3p	5p

1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915
2	4			2	3	1	5	2	3		
5p	3p	2p	3p	3p	7p	2p	2p	5p	5p	5p	2p

Laika posmā no 1891. līdz 1915. gadam periodikā tika publicēts 71 vācu romāns, bet grāmatās izdots stipri mazāk – 41 romāns, daļa no periodikā publicētajiem darbiem izdota arī grāmatā. 1898., 1901., 1906., 1907., 1914. un 1915. gadā romāni turpinājumos publicēti tikai latviešu preses izdevumos. Diemžēl tajos reti tika uzrādīti tulkotāju uzvārdi, reizēm pārdēvēti arī romānu virsraksti, apgrūtinot oriģinālizdevuma noskaidrošanu vai tekstu salīdzināšanu.

Šis laiks iezīmīgs ar to, ka daudzi būtiski jaunākie vācu prozas darbi paliek netulkoti, to vidū Tomasa Manna romāns "Budenbroki" (*Buddenbrooks*, 1901) un noveles, t. sk. "Tonio Krēgers" (*Tonio Kröger*, 1903) un "Nāve Venēcijā" (*Der Tod in Venedig*, 1912), Artura Šniclera stāsts "Leitnants Gustls" (*Leutnant Gustl*, 1900) un romāns "Ceļš brīvē" (*Der Weg ins Freie*, 1908), Hermaņa Heses romāns "Pēters Kamencinds" (*Peter Camenzind*, 1904), arī Stefana Cveiga noveles u. c.

19. gadsimta beigās latviešu lasītājam pazīstamas bija ne tikai **Hermaņa Zūdermaņa** lugas, bet latviski (galvenokārt periodikā) kļuva pieejami arī viņa reālistiskās ievirzes īsprozas un prozas darbi, to vidū "Jolantes kāzas" (*Jolanthes Hochzeit*, 1892; latv. per. 1894, grām. 1931), "Kaķu laipa" (*Der Katzensteg*, 1889; latv. per. 1905, grām. 1927, 1935, 1938) un "Augstā dziesma" (*Das hohe Lied*, 1908; latv. per. 1909, grām. 1929, 1937). Par romānu "Rūpju māte" Rūdolfs Egle rakstīja: "Ļoti dzīvi tanī notēlots trūkuma un rūpju nomāktais cilvēks, kas visās nedienās saglabā savu sirdsdziļumos slēpto krietnumu un drosmi. Rūpes te nav jāsaprot tikai kā trūkuma lāsts. [..] Vienkāršos īstenības apstākļos viņa varonis Pauls izbauda bargo likteņa skolu, pārspēj visas ļaunās kaislības, atrod sevi un savu īsto vietu pasaulē. [..] Romāna centrālā figūra ir cīnītājs un gribas raksturs. [..] Rūpju mātē personāžs ierobežots uz nedaudziem galvenā varoņa ģimenes locekļiem un draugiem. Dzīves plašums šai darbā rakstnieku nesaista, lai sižetiskais veidojums dabūtu lielāku vienību un psiholoģiskie motīvi skaidru kāpinājumu. [..] Apkārtne un krāšņā Austrumprūsijas daba ieturēta dekoratīvā zīmējumā."[54]

Savos romānos Zūdermanis nerisināja sabiedriski aktuālas problēmas, viņš bija veikls stāstītājs. Rakstnieks dzimis Austrumprūsijā, arī viņa romānu viela smelta no šī apvidus. Dzimtās puses ūdeņi, meži un dažādu tautību ļaudis devuši Zūdermanim krietni bagātīgu vielu episkajiem darbiem. Zemnieku un zvejnieku vidē topošais rakstnieks iepazina cīņu par eksistenci, paļaušanos liktenim, pienākuma apziņu un dziļo skepses vai humora apdvesto dzīves gudrību. Viņš tēloja robustos,

spēcīgos, pašapzinīgos un spītīgos prūšu muižniekus ar viņu savdabīgajām raksturu šķautnēm, mīlas piedzīvojumiem un saimnieciskajām likstām. Spēcīgu ietekmi uz Zūdermani atstāja Berlīnes sabiedrība. Iekļuvis tajā ar saviem paklusās provinces ētiskajiem principiem, viņš tomēr īsti tur nespēja atrast savu vietu. Sabiedriskais spožums viņu gan saistīja, gan atbaidīja.

Romānā **"Kaķu laipa"** rakstnieks izvēlējies vēsturisku tēmu. Šis prozas darbs spraigās darbības dēļ tiek dēvēts arī par vēsturisku noveli, kaut plašā apjoma ziņā šāds žanra apzīmējums nav iederīgs. Romānā vēstīts par kādu prūšu junkuru, kura dzīslās rit poļu asinis un kurš Napoleona karagājiena laikā uz Jēnu un Austrumprūsiju pievienojas franču sabiedrotajiem kā brīvības nesējiem Polijai. Savas pārliecības mudināts, viņš aizved franču karapulku prūšu armijas aizmugurē. Tā ir nodevība pret savu zemi, kaut arī to grūti pierādīt. Tomēr tā nevar palikt nesodīta. Par sava tēva nodarījumu tēvzemes atbrīvošanas kara laikā vēlāk nākas maksāt dēlam Boļeslavam. Rakstnieks Zūdermanis necenšas restaurēt patiesus vēsturiskus notikumus, viņu vairāk interesē varoņa liktenis un tā individuālie pārdzīvojumi būtisku notikumu laikā. Savukārt romāniem "Reiz bija" (*Es war*, 1894) un **"Augstā dziesma"** pamatā ir paša rakstnieka pārdzīvojumi, viņa jaunības atmiņas. Pirmajā darbā tas ir laiks, kad viņš studēja Berlīnē, bet "Augstās dziesmas" sižeta pamatā ir kāds atgadījums laukos – lauku jaunavas pašnāvība. Būtībā rakstnieka izvērstais vēstījums par jaunas meitenes maldu ceļiem iezīmēja 19. gadsimta beigu savstarpējo attiecību modeļa maiņu: mīlas vilinājums, tiekšanās pēc baudas, nedomājot par rītdienu, par sabiedrības attieksmi, kas visbiežāk bija nosodījums. Morāles un ētikas kategorijas gadsimtu mijā tika deformētas. "Varoņu individuālie tēli ar viņu kaislībām un likteņiem tanī nostādīti daudz pilnīgākā sadzīves apkārtnē nekā citos viņa darbos. Lai gan pašā sižetā un galvenās varones liktenī stipri daudz vilinošas romantikas, tomēr rakstnieks izvēlējies reālistisko tēlojumu, kādam pieskaņota raksturu psiholoģija, visa viņu rīcība un sarunu valoda. Vietām pat stipri manāma tieksme uz naturālismu, ielūkojoties pilsoniskās pasaules vidē ar skarbāku ironiju. Skaista vai neglīta, bet tāda nu vienreiz ir šī dzīves īstenība, kur laimes ilūzijas, ticība mākslai un paļaušanās uz cilvēku mainās ar vilšanos līdz traģiskām beigām. Mīla un meli ir saldi rūgtais malds, kā rotaļā. Zūdermaņa augstā dziesma veltīta sievietei, kāda paklīduša mākslinieka un mazpilsones meitai, kam dzīslās rit vecāku asinis. Pēc savas izcelšanās viņa varētu būt mīlēta sieva un māte zināmas sabiedrības līmenī, bet straujais temperaments viņu izmet lielā stila pasaulē, no kuras viņa drīz vien sāk slīdēt atpakaļ, vienmēr zemāk, zemāk. [..] Romāna prizmā savilkti, visi šie etapi rāda, ka dzīves saldais laiskums, ārējais spožums un idealizētā mīla, viss vecās pilsonības ideāls, ir māņu grimases, aiz kurām nav meklējama pilnība,"[55] raksta Rūdolfs Egle.

Savos īsprozas darbos Zūdermanis ir vērotājs. Viņš vērojis cilvēkus ar to labajām un ļaunajām īpašībām parastā lauku vai pilsētas vidē. Tie ir pilsonisko aprindu

pārstāvji un zemnieki, kuri mīl, nīst, uzdzīvo un izšķērdē savu mantu, kurus plosa kaislības un jaunā laika niķi. Tomēr rakstnieks necenšas savus varoņus dalīt labajos un sliktajos. "Arī romānos Zūdermanis nevairās efekta un sentimentalitātes, bet viņa romānos arī atrodam impresionistiski smalki novērotu īstenību, raksturīgus momentuzņēmumus un sirsnīgas noskaņu gleznas. [..] Vienu otru paņēmienu Zūdermanis piesavinājies no naturālisma ciltstēva Zolā: lietām viņš labprāt piešķir simbolisku nozīmi (sk. Zolā *"La bête humainè"* un melno Zūzi romānā "Rūpju māte"). Zūdermaņa labākais romāns ir, bez šaubām, "Rūpju māte" (1887). Tur autors vēl nav panākumiem izlutinātais, rafinētais tehniķis, tur vēl pūš Vakarprūsijas, rakstnieka dzimtenes, svaigie vēji, tur ar neliekuļotu prieku tēlotas šīs zemes mantas, cilvēki, lopi, mašīnas. Ibsens pirmais ieveda literatūrā "nesaprasto" sievieti, Zūdermanis – nesaprasto bērnu un jaunekli. [..] Bērna un jaunekļa psiholoģija tēlota ar lielu iejūtu, un tamdēļ laikam arī mūsu jaunatne vēl šodien aizrautīgi lasa Rūpju mātes vājo tulkojumu, jo Paula vilšanās un priekus, pieskaroties apkārtnei, pārdzīvo katrs fantāzijas bagātais bērns. Pārējie 90. gados sarakstītie romāni daudz paviršāki,"[56] raksta Zenta Mauriņa.

"Izjūtā un stilā Zūdermanis pilns jaunlaiku nemiera un trauksmes. Kāri viņa temperaments uztver iespaidus ne visai dziļam pārdzīvojumam. Viņu valdzina modernās lielpilsētas straujais ritms, trauksmainā darba steiga, kam naturālisti kā piemērotāko izteiksmes līdzekli izvēlējās impresiju. Tomēr šai nervozitātē viņš nenovēršas no mākslas tiešā uzdevuma, rādīt dzīvi psiholoģiski patiesos īstenības tēlos un savilktās vērojumu ainās. Šis skaidrais skats dzīves īstenībā viņu tuvina vecākai vācu reālistu plejādei – Špīlhāgenam, Freitāgam, Gotfrīdam Kelleram, Fontānem, kuriem noteikts pasaules uzskats, raugoties aizgrimstošās sadzīves raksturos. [..] Ar nākošās ģenerācijas saitēm saaudzis Zūdermaņa gars, bet laika pārvērtībās tas neaizmirst veco episkās prozas tradīciju. Viņš ir veikls stāstītājs, rāda raksturus vienkāršā īstenībā,"[57] raksta Rūdolfs Egle.

Tāpat latviešu lasītājam bija pazīstams reālistiskā rakstnieka **Pētera Rozegera** vārds, kura īsprozas darbi 19. un 20. gadsimta mijā un 20. gadsimta pirmajos gados pārplūdināja latviešu preses izdevumu un dažādu kalendāru lappuses, latviski tulkoti arī romāni "Zemes svētība" (*Erdsegen*, 1900; latv. per. 1916, grām. 1926, 1938) un "Pēdējais zemnieks" (*Jakob der Letzte*, 1888; latv. per. 1897, grām. 1938). Tulkotāju un lasītāju interesi par šo autoru var saprast – viņš nācis no spilgtas, Alpu kalnu ieskautas, vientulības apdvestas vides, uzaudzis dabas vidū, agri iepazinis lauku cilvēku skarbo un trūkuma pilno ikdienu, izglītību ieguvis kā autodidakts, tomēr, būdams pārliecināts par sava izvēlētā ceļa pareizību, kļuvis par tautā mīlētu rakstnieku. Alpu daba un dziļu pretrunu plosītie lauku ļaudis ir Rozegera prozas darbu centrā. Plašākā apcerē, kas ievietota Rozegera Rakstu pirmajā sējumā, Līgotņu Jēkabs raksta: "Pētera Rozegera spilgtais Dieva dotais talants parādās viņa zemnieku raksturu zīmējumos. Vai tas ir malkas cirtējs, ogļdedzinātājs, malumednieks, no baznīcas

atkritis Dieva meklētājs, nelaimīgs mīlētājs, pagasta nabags, mežazaglis – katram autors atrod īpatnēju pieeju, dod individuālu seju un tā paceļ aizkaru uz viņa dabas tumšiem noslēpumiem, apgaismo bieži pretešķīgās varas un kaislības, kas plosa tāda cilvēka dvēseli, un no tā ļauj mums spriest un vērtēt šās personas darbību un attiecības ar apkārtni. [..] kā epiķis, kā savas tautas nepārspēts pazinējs, kā viņas tikumu un paražu apgaismotājs, kā viņas garīgs audzinātājs Rozegers ir ievērojams austriešu rakstnieks un [..] arī savā tēvuzemē atzīts. [..] Viņš ir dabas un vienkāršības dzejnieks, mēs esam jau sasēdušies modernās tehnikas autokārā un pa darvotu šoseju joņojam pretim "kultūras sasniegumiem". Ceļa mērķi vēl neviens nezina. Autokārā sēdētāji domā, ka viņi joņo pretim laimei! Bet Rozegers ar saviem darbiem ved atpakaļ pie dabas, vienkāršības, tikuma un pienākuma."[58]

Romānā **"Zemes svētība"** rakstnieks Rozegers gluži simboliski "dzied himnu arklam un ecēšām". "Visa zeme, lauks un mežs, kalni un ezeri, gravas un liegumi – tas dzejniekam tuvs un svēts, un, kad Rozegers sāk runāt par arāju tīrumā, viņa valoda kļūst patētiska, iekšējas uguns un darba cieņas pilna. "Un, kamēr mēs ar arklu uznākam pakalnē, apakšā jau Ādams rīkojas ar sētuvi. Un kā šis vecīgais vīrs kailu galvu, pazemības un cieņas pilns soļo pa brūnajiem arumiem un ziedo savus graudus zemei – man viņš it kā atgādina priesteri. Pirmo piegrābto riekšavu, pirms Ādams izsēj, viņš pieliek svētbijīgi sev pie lūpām. Viņš noskūpsta graudus kā svētumu! Es neko tādu nebiju izjutis kā šodien! Tā kā pazudušais dēls pārnāk atpakaļ savās tēva mājās! [..] Neviens cilvēks ar visu savu darbu un labklājību nav tik tieši padots Dievam kā zemkopis [..] Ne viņš ko spēj izdiedzēt, ne aizkavēt, gluži nevarīgam tam jānoskatās, kas nu būs vai nebūs zem debess mainīgās saules un mākoņiem. – Es domāju, ja zemnieks būtu ateists, nekas viņa zemē nevarētu augt,""[59] raksta Līgotņu Jēkabs. Un šajā tekstā nevar nemanīt 'dvēselisko' līdzību ar daudzu 19. gadsimta izskaņas un 20. gadsimta sākuma latviešu rakstnieku darbos ierakstīto mīlestību pret zemnieku, lauku sētu un viņu dzīves ritējumu saskaņā ar dabu un Dievu, kur nav ne vēsts no steigas un nevērības.

Daudzi lasītāji Latvijā šī rakstnieka liktenī ieraudzīja savu atblāzmu, savas ilgas un cerības. Latviešu rakstniecības saknes rodamas zemnieciskajā pasaules uztverē un domāšanā, daudzu "atraitnes dēlu" ilgas bija grāmatas un skola, kas tikai reizēm piepildījās. Rozegera talants slēpās viņa vienkāršībā, spilgtajā dabas tēlojumā, viņa tēlotie varoņi vēl bija aizejošā laika cilvēki, viņi bija zemes cilvēki iepretim pilsētniekiem, kuri sāka rakstniecībā dominēt ap 19. un 20. gadsimta miju. Rozegera cilvēkus vēl nebija skārusi laikmeta steiga, nevaļa, viņi godāja tikumu, un viņiem bija izteikta pienākuma sajūta, kaut arī viņi nebija nekādi ideālcilvēki. Rakstnieks atveidoja šos cilvēkus viņu dienās un nedienās, stundās un nestundās, priekos un bēdās, tekstā meistarīgi ievīdams tautas valodas elementus. Neraugoties uz pieredzēto trūkumu, rakstnieks nezaudēja gaišu skatu uz dzīvi, uz neveiksmēm raudzījās ar humoru. Šķiet, ka tur meklējama latviešu lasītāja nezūdošā interese par šo

rakstnieku arī modernā laikmeta ietvaros. Un tulkotāji izvēlējās tos darbus, kas bija tuvi viņu pašu būtībai, nedomājot par modernām aktualitātēm, bet paliekot pēc iespējas tuvu tālaika latviešu rakstniecībai. Rozegera darbu tulkotāji Latvijā bija galvenokārt vecākās paaudzes autori: Āronu Matīss, Līgotņu Jēkabs un Apsīšu Jēkabs.

Latviešu lasītājam nebija sveša arī austriešu rakstnieka – spilgtā impresionista **Pētera Altenberga** daiļrade. Latviešu periodikas lappuses bija pārpilnas ar viņa pāris teikumos koncentrēto skiču un mirkļa tvēruma stāstiem. Viņa īsās formas darbi izrādījās noderīgi gan latviešu preses veidotājiem, gan dažādu kalendāru izdevējiem. Savos īsajos mirkļa tvērumos autors iemanījās izrisināt vai veselu romānu vērtus sižetus, tikai daudz koncentrētākā formā. Un tas jau līdzinājās jaunajai gleznie cībai, kas uzplauka 19. gadsimta izskaņā, "arī tā sargās no rūpīgas, smalkas izstrādāšanas, bet tik cenšas uzķert vispārējo, uzņemt krāsas un gaismu vai arī subjektīvās domas zināmā acumirklī"[60]. Tie ir vienkārši, ikdienišķi stāstiņi, "pats stāsts tikai čaumala, kurā slēpjas kaut kas svarīgs, patiess, kāda grūti atminama mīkla. [..] Autors lasītājam iedod rokā galvenāko domu pavedienu, un tam nu pašam stāsta kamols jāatrisina."[61] Altenberga stāstiņos un skicēs atklājas dzīves dziļais traģisms, cilvēka mīlestība, līdzcietība. 1913. gadā Rūdolfa Egles tulkojumā iznāca Altenberga "Skices un stāsti", kur bija iekļauti īsprozas darbi no viņa grāmatām "Kā es to redzu" (*Wie ich es sehe*, 1896), "Dzīves pasakas" (*Märchen des Lebens*, 1908; latv. – "Dzīves pasaciņas"). Altenbergs līdzās Šnicleram bija viens no visraksturīgākajiem aristokrātiski izsmalcinātās Vīnes tēlotājiem. "Viņa skices un stāsti tikai saldi tīksmaina dzeja par specifiski vīniskās "Süße Mädel" jaunāko paveidu. Kā mīlestības psihologs Altenbergs ārkārtīgi spējīgs. Divās trijās rindiņās viņš prot izburt veselu pasauli ar viņas priekiem un bēdām, bet tālāk šo pasauli veidot, viņas attīstībai sekot neprot. [..] Visur sastopama viena viņa dzejnieka figūra: praktiskai dzīvei tāla, pret visām dzīves likstām nodrošināta, kam mūžam mīlēt un sapņot vaļas ir, kam vaļas tīksmināties un lidot kā tauriņam no zieda uz ziedu,"[62] raksta Vilis Knoriņš, kurš gan tulkojumu novērtē kā neizdevušos, jo tajā maz kas samanāms no Altenberga smalkā niansējuma, "kā pa celmiem lasītājam jābrauc, un tad no Altenberga jūsmainā lirisma maz dabūjam tik baudīt".

20. gadsimta pirmajā desmitgadē latviski tika tulkoti un publicēti būtiski darbi: **Hermaņa Štēra** romāns **"Leonore"** (*Leonore Griebel*, 1900; latv. per. 1905) un **Artura Šniclera "Berta Garlane"** (*Frau Berta Garlan*, 1901; latv. per. 1902). Tematiski tie sasaucās ar tolaik latviski netulkoto reālista Teodora Fontānes romānu "Efija Brīsta". Nozīmīgs ir Hermaņa Štēra romāns, par kuru vēl mūsdienās vācu literatūrzinātnē tiek lauzti šķēpi, atrodot tajā gan misticisma, gan dekadences iezīmes.

Jēdziens 'dekadence' Vācijā un Austrijā kļuva pazīstams ar Frīdriha Nīčes un Hermaņa Bāra starpniecību, turklāt abi idejas bija smēluši franču avotos. Nīče to atklāja rakstā "Vāgnera gadījums" (*Der Fall Wagner*, 1888), kurā atzina, ka tagadējā dzīve vairs nav pilnīga, ka pilnība vispār vairs nav iespējama. Visbiežāk

'dekadence' tika saistīta ar jēdzienu 'nervu māksla', bet vecākajai paaudzei tā vairāk saistījās ar slimību, ar sava veida 'neprāta jauno modi', kas sevī apvienoja nervozitāti, uzbudinātību un juteklību. Atšķirībā no naturālisma, kur rakstniekus vairāk interesēja ārpasaule, jaunos autorus saistīja subjekts kā mākslas izejas punkts. Tieši nervozs jūtīgums raksturoja moderno cilvēku. Mākslā un literārajos darbos saaudās mākslas ideāls: trausla, salauzta, slimīga sieviete ar bālu sejas krāsu un skumjām acīm.[63]

Kad 1901. gadā literārajā pasaulē dienas gaismu ieraudzīja Šniclera romāns "Berta Garlane", to nodēvēja par "austriešu Bovarī kundzi", un tikai šķietami tas atgādina vienkāršu, ikdienišķu stāstu. Romāna sākumā Bertai Garlanei ir trīsdesmit gadu, viņa tikko atgriezusies no kapsētas, kur nolikusi ziedus uz mirušā vīra kapa. Divas trīs reizes nedēļā Berta mēro šo ceļu uz kapsētu. Zīmīga ir rakstnieka tvertā laika izjūta – rodas sajūta, ka laiks ir apstājies (gluži tāpat kā pašas Bertas dzīve). Nozīmīgu lomu Šniclera tēlojumā iegūst daba. Vēstījums sākas siltā, pat tveicīgā maija dienā. Un šis tveicīgums dabā faktiski atmodina Bertu it kā no miega. Sēdot uz soliņa, viņa atminas savu līdzšinējo dzīvi. Mazpilsētā pie Donavas viņa ieradusies no Vīnes, divdesmit sešu gadu vecumā apprecējusi attālu radinieku, divreiz vecāko apdrošināšanas aģentu Garlanu. Tolaik viņa jutusies vientuļa, pēc bankrota (faktiski tas nozīmē arī viņa pilsoniskās pasaules galu) miris tēvs un drīz arī māte. Līdz tam Bertai bijuši savi sapņi, dzīve, laime un mīlestība. Pati bijusi jauna un skaista, mācījusies klavierspēli konservatorijā. Bertas sapnis bijis kļūt par slavenu klavierspēlētāju vai arī kāda mākslinieka laulāto draudzeni un daudz ceļot. Tomēr Bertas tēvs bijis stingrs pilsonisko aprindu pārstāvis (kā Tomasa Manna romānos), liedzis meitai turpināt studijas konservatorijā, kaut visa viņas pasaule ir mūzika (jaunā gadsimta iezīme). Pēc vecāku nāves laulības šķitušas vienīgais risinājums.

Berta *atminas* tikai mirkļus no savas dzīves, nevis dzīvi kopumā. Trīs gadus bijusi precējusies, piedzimis dēls, bet drīz nomiris vīrs. Savus pieticīgos ienākumus Berta papildina ar klavierstundām mazpilsētas iedzīvotāju bērniem, un viņā ir gaisušas jelkādas cerības un ilgas, arī seksuālās vēlmes. Taču rakstnieka Šniclera piedāvātais romāna apakšvirsraksts – "Jaunības mīlestība" – kļūst par atslēgu visiem tālākā vēstījuma gaitā risinātajiem notikumiem. Bertai ir trīsdesmit gadu. Viņa līdz tam nav domājusi par *savu* dzīvi. Bet šajā tveicīgajā rītā viņa sajūt dīvainu *sagurumu*, sajūt savādas *ilgas*, it kā pēkšņi atmodusies no miega. Tas, ka Bertu iemidzinājusi šī mazpilsētas dzīve, kļūst skaidrs, kad uzzinām – laikrakstos viņa lasa ziņas par literāriem sarīkojumiem, koncertiem un teātri, par visu to, kas šeit ir neaizsniedzams, bet kas agrāk piepildījis viņas dzīvi. Vienīgi klavierspēlē atklājas īstā Berta.

Berta gan pazīst mazpilsētas iedzīvotājus, tomēr reti ar tiem sarunājas, tie viņai slīd garām kā ēnas. Viņa šeit ir tikai *vērojusi* dzīvi, nevis pilnasinīgi dzīvojusi. Katra diena mazpilsētā līdzinās cita citai. Lasot laikrakstu, Berta atminas jaunības

dienu mīlestību, tagad slavenu vijolnieku Emīlu Lindbahu. Un noputējušā ceļasomā Berta uzmeklē vēstules no Emīla; faktiski viņa atgriežas atmiņās par bijušo dzīvi. Tikai tagad viņa aptver, ka vēstules ir sava veida nepiepildījušies solījumi. Un Bertā mostas *īgnums* – bez prieka pavadīta jaunība, arī tagad nav nekādu cerību un vēlēšanos, mūžs izputējis, bet pati izslāpusi. Un Berta raksta vēstuli Emīlam un saņem arī atbildi. Viņu pārņem nemiers. Tagad viņa ir apņēmības pilna atrast savu jaunības dienu mīlestību, viņa grib būt laimīga, dvēsele ir pamodusies. Vīnē, kur viņa nav bijusi sešus gadus, cilvēki šķiet laimīgāki, tomēr Berta pati sevi apzinās kā provinciālu, apjauš, ka te vairs neiederas: ".. būtu vēlējusies izskatīties tik skaista, jauna, neatkarīga, ai, būtu vēlējusies būt par sievieti, kura var darīt, ko tikai grib, var pagriezties un skatīties uz vīriešiem, kas viņai patīk."[64] Viņi satiekas un apjauš, ka ir citi cilvēki. Katram šos desmit gadus ir bijusi sava dzīve. Kas tad īsti bija Emīls – Bertas nepiepildītā sievietes būtība? Ilūzija?

Šniclers tekstā ievij Bertas iekšējos monologus – pārdomas, kas saplūdina realitāti ar ilūziju. Būtībā Berta palikusi tā pati naivā meitene, kurai sveši meli, izlikšanās, vienas nakts prieki. Te jo krasi iezīmējas atšķirība starp dzīvi mazpilsētā un Vīnē. Turklāt Bertai patīk lasīt mīlestības romānus ar laimīgām beigām.

Cilvēki šajā Šniclera romānā alkst mīlestības, bet nevienam tā nav lemta. Visi izrādās pagrimuši un dzīvo dubultu dzīvi, tikai Berta to nav pamanījusi, jo nepazīst cilvēkus. Te katram ir savs noslēpums un savi prieki. Sievas krāpj vīrus, vīri krāpj sievas, ģimenes dzīve ir tikai fasāde. Pēc atgriešanās no Vīnes Berta vairs nespēj dzīvot kā agrāk: viņu kaitina mazpilsētas dzīve, netalantīgo bērnu klavieru plinkšķināšana. Viņu māc nemiers, un veldzi vairs nesniedz arī mūzika. Viņas šķietami rāmā pasaule ir sašķobījusies. Berta apjauš, ka pati nav labāka par citām sievietēm un tāda arī nemaz nevēlas būt. Berta uzraksta vēstuli Emīlam, atklāj mīlestību, izsaka vēlmi pārcelties uz dzīvi Vīnē un pelnīt ar klavierstundām. Atbildē Emīls viņu atrunā no pārcelšanās uz Vīni, tomēr piedāvā tikšanos reizi mēnesī. Piedāvā viņai mīļākās lomu. Tomēr pēc atgadījuma mazpilsētā, kad pēc neveiksmīga aborta mirst kāda sieviete, Berta apjauš savu neprātu. Apjauš, ka vīrietis un sieviete sabiedrībā nav vienādās pozīcijās. Par visu vienmēr būs atbildīga tikai sieviete. "Viņa kā ģist noģida to lielāko netaisnību pasaulē, ka, lai gan arī sievietei tāpat piešķirtas ilgas pēc mīlestības prieku laimības kā vīrietim, tomēr sievietei tas kļūst par grēku un brēc pēc atmaksas, tiklīdz šīs ilgas nava ilgas pēc bērna."[65] Vīrietis paliek nesodīts, viņš nav atbildīgs. Tveicīgās dienas nomoda sapnis Bertai ir beidzies. Ir nākusi apskaidrība. Viņa paliek mazpilsētā ar savu dēliņu, kas ir viņas dzīves piepildījums.

Hermaņa Štēra romānā **"Leonore"** (tulkotājs neapzināti, izvēloties šādu nosaukumu, atbrīvojis Leonori no vīra uzvārda un laulību sloga) vērtētāji saskatīja dekadences iezīmes: dvēselisku atsvešinātību un slimīgu nervozitāti.

Rakstnieks Hermanis Bārs 1891. gadā publicētajā rakstā "Dekadence" (*Die Decadence*) ir minējis vairākas dekadences pazīmes: 1) nervu romantiku (*Nervenromantik*);

2) mākslīgumu (*Künstlichkeit*); 3) tieksmi uz mistiku, interesi par okultām lietām un spiritismu; 4) polemisku attieksmi pret pilsonisko izturēšanos, pret pilsoniskām normām (*die Normalität*)[66]. Vairākas no šīm iezīmēm rodamas Štēra romānā un Leonores tēlā: dvēseliska atsvešinātība no apkārtējās vides un dzīvošana savā pasaulē – faktiski kā protests pret pilsonisko darījumu pasauli; arī slimīgā nervozitāte izteic dekadentu dzīves izjūtu, piemēram, dvēseles samulsuma brīžos Leonore staigā pa *dārzu*. Šādiem raksturiem tipiskas ir apslēptas ilgas un jaunas dzīves jēgas meklējumi.

Romānā "Leonore" Štērs pievērš uzmanību dvēseles "iekšpusei", sava noslēpumainā "es" atrašanai. Romānā noris cilvēka cīņa pašam ar sevi, Dievu un dabu. Leonore, introverta meitene, uzaugusi visai trūcīgā, bet brīvdomīgā namā. Kad viņa kļūst divdesmit gadu veca, viņai jāiziet par sievu pie divreiz vecākā turīgā, bet lempīgā tirgotāja Jozefa Grībela. Un viņa nonāk pilnīgi citā vidē un apstākļos, drūmā, vecā namā, kas glabā gadsimtiem senu vēsturi un noslēpumus. Turklāt pats tirgotājs ir pilnīgs Leonores pretstats: nejūtīgs, padumjš, kurš dzīvo pats savā filistriskajā darījumu pasaulē. Šī situācija nedaudz atgādina Tomasa Manna tēloto pasauli, piemēram, novelē "Tristans". Atmosfēru, kas valda namā un ko sniedz viņas vīrs, Leonore uztver mokoši. Un šī sajūta jo dienas pieaug, faktiski izraisa 'nervu kaiti'.

Leonore vairākkārt meklē iespēju atstāt savu tūļīgo vīru. Tas neizdodas. Viņa cēlusies no senas dzimtas, kas tagad izputējusi (tāds gals piemeklē T. Manna Budenbrokus), ir ļoti nervoza. Viņas vīram dzīvē galvenās ir materiālās intereses, kas jau pašos pamatos nosaka – izveidot saskanīgu ģimeni nav iespējams. Viņi ir pārāk dažādi. Leonores vīram trūkst "jebkāda tāluma", viņš ir cilvēks, kas dzīvi vada bez "dziļākiem elpas vilcieniem". Viņa dzimtai un namam ir dziļas saknes, slaveni senči, viņš nāk no darījumu pasaules, kurā Leonores slimīgais trauslums ir svešs. Grībels ir pats spēka iemiesojums iepretim Leonores vājumam. "Visu dvēselēs un visās telpās valdīja tikai nopietna pienākuma izpildīšana, stingra lietderība, nelokāms goda prāts un gluži tāds pats neviltots gars, kāds bij bijis sen aizmirstam sencim, kas šo namu cēlis,"[67] – tā rakstnieks raksturo namu, kurā ienāk Leonore.

Līdzīgi kā Tomasa Manna romānā "Budenbroki", Leonore ir kādas turīgas ģimenes pēdējā atvase, kurai tiek atņemta veselība un bagātība. Leonore nāk no sanīkušas dzimtas, kuras locekļiem raksturīga ievainota dvēsele un nosliece uz ārprātu. Leonorei nevarības dziņa ir iedzimta, "kā miglā viņa uzsāka savu dzīvi; viņai tikai tikās klusi nosēdēt uz vietas, ar saviem garajiem, tievajiem pirkstiem knibināties ap kaut ko, kamēr acis pastāvīgi bija kaut kur citur un bieži lūkojās tālumā"[68].

Jau kopš bērnības Leonores ķermeniskais trauslums kļūst par iemeslu, kāpēc viņa uzaug izolētā pasaulē, vienatnē, nevis kopā ar citiem. Viņas nespēcīgā daba jau kopš bērnības gadiem liek viņai pievērsties savai iekšējai pasaulei: tā ir bezgala plaša telpa, pilna noslēpumiem, skaņām un krāsām, kurā viņai gribas pēc iespējas ilgāk uzkavēties. No šī slimīguma Leonorē izaug bailes no dzīves un šķietama

nespējība. Ikdienas dzīves prasības viņa nespēj pildīt. Ar mokām viņa pilda ikdienas mājas darbus, arī sievas un mātes pienākumus. Leonore dzīvo sapņu pasaulē, ko radījusi viņa pati.[69]

Leonore savos divdesmit gados nav gatava laulībām. Mīlestība un seksualitāte ir atradusies ārpus viņas redzesloka. Pie mātes viņa jutās sveša, taču Grībela namā jūtas vēl sliktāk. Leonore dzīvo sapņu pasaulē, bet Jozefs Grībels nesapņo, viņš ir reālists. Leonore ienāk svešā pasaulē, kurā viņai nav nekā sava, ienāk pārpilnībā un bagātībā. Tomēr viņa nejūtas te piederīga, nav radusi tādai dzīvei: "Viss tik svešs, tik plats un liels. Kājas ir tik smagas, kā svina pielietas. Raudas vien nāk."[70] Viņai *nav pašai savas gribas*, un ar to viņa atšķiras no sava vīra. Neko viņas dzīvē nemaina arī dēla piedzimšana, pat vēl vairo nevarību. "Visa griba viņu locīja un vadīja bez pašas cenšanās, viņa rīkojās neapzinīgi, tā sakot, mašīnai līdzīgi. Viss viņas čaklums nebija nekas cits kā drudzim līdzīgs juceklis. Viņa gāja un rīkojās bez noteikta mērķa, it kā dzīta un spiesta, drebošām rokām, trīcošiem ceļiem, pietvīkušiem vaigiem, elsodama."[71] Ārsta diagnoze ir – *nervoza*, viņai ir *karsti nervi*, bet Grībels to nesaprot.

Romānā ir arī spēcīgs iracionālais slānis – namā spokojas, rādās gaismas un sejas. Izteikta ir arī Leonores dvēseliskā dispozīcija – vīra namā viņa jūtas kā svešumā, būtībā atsvešinās arī pati no sevis un nespēj atrast līdzsvaru. Histēriskā nervozitāte un pieaugošā seksualitāte apvienota Leonorē ar mistisku sapņu un tēlu pasauli.

Leonore piedzīvo dažādas miesiskas kaites – drudzi, krampjus (kā iekšēju protestu, kas ir jaunā laikmeta cilvēka iezīme), viņa seksuāli nobriest, bet šis briedums saistās ar seksuālajām fantāzijām un sapņiem. Tikai tajos patvērusies, viņa spēj būt pati, spēj izdzīvot savu jaunību. Leonore "izslimo" savu bērnību, kļūstot par sievu, "viņa sāka just un dzīvot citu dzīvi"[72]. Leonore tomēr cer, ka iekšēji "noskaidrosies". Viņa pat lūdz Dievu (būtiska jaunā laika cilvēka iezīme), un viņu nomāc jautājums, kāpēc dzīvo šajā pasaulē.

Leonore jūtas kā iesprostota (vīrs, laulība, sveša māja), viņas dvēsele ir "krampjos"; savu vīru viņa sauc uzvārdā. Viņas vīrs ir reāls, smagnējs zemes cilvēks, Leonore ir kā no citas pasaules: viņa skatās mākoņos, zilajās debesīs, staigā pa dārzu, kur viņu vilina sapņu tēli, skurbst no raudzīšanās debesīs aizvērtām acīm (vīram tas šķiet neprātīgi, jo viņš aizvērtām acīm neredz neko). Leonori ik pa laikam nomāc arī seksuāls uzbudinājums, fantāzijas un nepiepildītība, viņa teic vīram: "Tu sēdi tik tālu no manis, tik tālu!" – un šajos vārdos atklājas viņu abu esamība citā pasaulē. Leonores nemiers nereti pārņem arī Grībelu. Leonore alkst tikt projām, "vētra viņu it kā aicināt aicina, un viņai sāk prāts tīkot pēc brīvības, sāk ilgoties tikt projām no šīm telpām, no vīra, kas tur krākdams guļ, no visas šīs bezmērķa dzīves, no šīs bezprieka laulības, no visas saskābušās bagātības, no šīm vēsajām bezsaules dienām"[73]. Bet Grībels nesaprot, kas Leonorei kaiš. "Tu taču esi spirgta un vesela," viņš saka, uz ko Leonore atbild: "Tikai veseli cilvēki mirst; slimi tikai aizver acis un izdziest."[74]

Šiem diviem tulkojumiem līdzās virknei citu īsprozas darbu 20. gadsimta pirmajā desmitgadē bija būtiska nozīme, un tie vācu prozu atklāja ne tik ierastā un tradicionālā gaismā. Tas bija jaunā laikmeta un jaunā cilvēka iekšējās pasaules tēlojums. Šie rakstnieki veda lasītāju atpakaļ pie cilvēka būtības – reizēm tik neizskaidrojamas un nesaprotamas. Gadsimtu mija bija veicinājusi tieksmi uz mistisko un neizskaidrojamo. Tā bija kļuvusi par robežšķirtni. Arī domāšanas veidā, attieksmē pret dzīvi, pasauli un cilvēku attiecībām, vēl vairāk atklājot pretrunas starp agrāko (pagājušā un aizejošā gadsimta) pilsoniski stabilo vidi un sevi meklējošo indivīdu, kas tomēr nepārprotami attālinājās no šīs pilsoniskās vides un tās gadsimtiem koptajām vērtībām, kas arī zaudēja savu agrāko nozīmi.

Interese par jaunāko vācu rakstniecību latviešu preses izdevumos tomēr bija epizodiska. Noturīgāka tā izrādās Andrejam Upītim, kurš visai regulāri seko līdzi literārajam procesam vācu literatūrā. Kopš gadsimtu mijas tā mainījusies un, pēc Andreja Upīša domām, 20. gadsimta pirmajā desmitgadē vēl joprojām meklē savus attīstības ceļus. Upīts uzskata, ka vācu rakstniecība ap 1906. gadu esot nabaga ievērojamiem rakstniekiem un krietniem rakstniecības mākslas darbiem. Romānā, novelistikā, drāmā un lirikā – visur tiekot strādāts ar moderni nervozu steigu; autoru esot daudz, vērtīgā maz un maz lielu rakstnieku; sajukumu un nenoteiktību vācu rakstniecībā varot izskaidrot ar kultūras centienu un kultūras ideālu trūkumu plašākajās aprindās, "jau kādu [gadu] desmitu vācu rakstniecība mīņājas gandrīz uz vietas. Vienā pusē uzcītīgi pēta pagājušos romantisma un klasicisma laikmetus. [..] Otrā pusē naski strādā dekadenti, gan ne vairs slēgtās rindās, bet sašķēlušies, sazarojušies neskaitāmās grupās. [..] No pārsmalcinātu nervu un pārkarsētu jūtu pasaules rakstnieki arvien sāk piegriezties dekadences tuvajam pretmetam: zemniecībai tautas dzīvē."[75] Andrejs Upīts uzskata, ka 20. gadsimta pirmajā desmitgadē vācu rakstniecībā pastāv divi virzieni – dekadentiskais un jaunreālistiski zemnieciskais.

Īpaši atzinīgi Upīts uztvēra 1908. gadā latviski izdoto **Franka Vēdekinda** noveļu krājumu **"Uguņošana"** (*Feuerwerk*), kurā ietilpa septiņas noveles: "Uguņošana", "Egliviles degšana", "Upura jērs", "Sirmais precinieks", "Aizsardzības iepotēšana", "Rabīns Ezra", "Mīlestība no pirmā acu uzmetiena" un "Kņaziene Rusalka". Šī Vēdekinda īsproza tapusi 19. gadsimta 90. gadu otrajā pusē, pēc traģēdijas "Pavasara atmošanās". Andrejs Upīts rakstīja: "Ir ievērojams mākslas baudījums Vēdekinda stāstiņus lasīt oriģinālā. Vēdekinds pārvalda pār bagātīgiem mākslas izteiksmes līdzekļiem, viņa stils vienumēr kupls, viņa stāstījums dramatisks un valdzinošs. Taču vietu vietām tiekam traucēti no dekadentiskas ekscentrības un pārmērībām. Vēdekinds palaikam mīl tēlot cilvēkus ar kādām necilvēcīgām, mežonīgām, nevaldāmām dziņām vai arī kādām nenormālām īpašībām. [..] Viņš grib tēlot fizioloģisku mīlestību taisni kā dabisku neizvirtušu cilvēka īpatnējāko dziņu. [..] Visi te tēlotie cilvēki ir vai nu slimīgi tipi, vai izvirtušas fantāzijas augļi. [..] Vispār jāsaka,

ka no šī krājumiņa pieaudzis, izglītots lasītājs var smelt dažu labu spirdzinošas mākslas malku, padziļināt savus uzskatus par cilvēka būtnes intīmākajām dziņām, paplašināt savu vispārējo garīgās redzes apvārsni."[76] Kā augstākās literārās vērtības Andrejs Upīts šajā krājumā atzinis "Upura jērs" un "Rabīns Ezra". Jānis Bērziņš 1909. gadā laikraksta "Jaunā Dienas Lapa" feļetona pielikumā, rakstot par Vēdekinda daiļradi un personību kopumā, arī atzinīgi novērtējis viņa prozu, stāstu krājumu "Uguņošana", bet īpaši akcentējis stāstu "Rabīns Ezra". "Tā ir vesela dzīves filozofija, kuru te rakstnieks sludina ar sirmā Ezras muti. Tā ir paša Vēdekinda filozofija jeb īstenībā viņa dzīves filozofijas sākums. Te ir vēl runa par dvēseles un miesas saskaņu, bet vēlāk dvēselei arvienu vairāk jāpiekāpjas, un vienīgā noteicēja un vienīgā valdītāja tad paliek visvarenā miesa,"[77] raksta Jānis Bērziņš. Vēdekinda stāstu tematika faktiski, pēc Bērziņa domām, esot viena: pirmo miesisko dziņu pamošanās un konflikti, kuri rodas tā visa sakarā. Tā esot būtiska problēma, pat traģiska, un tai nav pagājis garām neviens liels mākslinieks: cīņa starp garu un miesu, nevainību un kaislību, zemapziņas dziņām un personības apziņu. Vēdekinds meklē izeju mīlestībā: tikai īsta mīlestība rod harmoniju starp dzimuma instinktiem un gara tieksmēm. Līdz ar to Vēdekinds centies sagraut dažus stipri iesakņojušos morālos aizspriedumus.

1908. gadā **Gerharts Hauptmanis** sāka rakstīt stāstu, kas izveidojās par viņa pirmo romānu **"Kristus nerrs Emanuels Kvints"** (*Der Narr in Christo Emanuel Quint*, 1910; per. 1912, latviski ar nosaukumu "Ģeķis iekš Kristus Emanuels Kvints"). "Kādu dienu, darbu starpbrīdī pastaigādamies pa ciema ceļu, viņš sastapa klaidoni, kas viņu uzrunāja, lūgdams "mazu dāvaniņu". Svešā sejā un tā visā figūrā, kā stājā bija kaut kas tāds, it kā tas būtu paša dzejnieka sapņos izlolots tēls, līdzīgs tiem, kuri viņu palaikam pavadīja vienatnē. Tīri kā nejauši Hauptmanis klaidonim pajautāja, kā tad šo saucot, un te, tāda dzidra, vaļsirdīga skatiena pavadīta, nāca atbilde: "Jā... mans vārds ir Kvints." Nu šis tips kļuva par Hauptmaņa jaunā romāna "Emanuels Kvints" varoni,"[78] raksta Teodors Lejas-Krūmiņš apcerē par Hauptmani.

Hauptmaņa Emanuels Kvints, Silēzijas galdnieka dēls, uzaudzis bez tēva un tik ļoti iejuties Nācaretes remeša Jāzepa beztēva dēlā, ka Bībelē notēlotā pasaule viņam šķiet daudz tuvāka par īsto tagadnes pasauli. Emanuels Kvints savu dzīves uzdevumu redz vēlmē vēlreiz, tikai modernā pasaulē, izdzīvot Kristus dzīvi; un šis aicinājums jaunajā situācijā to tuvina āksta statusam – būt nesaprastam un izzobotam. Viņš teic ne tikai Dieva vārdus, viņš pats grib būt Kristus līdzinieks, piemērot savu dzīvi Kristus dzīvei un gaitām; gan iekšēji, gan ārēji būt "kā Kristus". Ap viņu pulcējas dažādi padevīgi, paklausīgi nabaga ļautiņi, sava veida mācekļi, tomēr viņu vidū netrūkst arī noliedzēju un Jūdasu. Ilgs ir Emanuela Kvinta ceļš līdz atziņai – viņš ir lasījis tikai Bībeli, tomēr kļūst par tās noliedzēju, viņš neatzīst arī lūgšanas un Dieva atklāsmi gūst uzlecošā saulē. Emanuels Kvints meklē un atrod Dievu brīnišķā dabā un pārsteiguma pilnām acīm vēro Dieva brīnumus visās lietās ap

sevi. Tomēr šis romāns tulkotās literatūras procesā palika bez īpašas ievērības. Kritiķu uzmanību saistīja Hauptmaņa lugas un to iestudējumu kvalitāte Latvijā.

1910. gadā, vērtējot vācu jaunākās prozas attīstības tendences, Andrejs Upīts atzīst, ka Vācijā gan uzplaukst romānu rakstniecība, tomēr visai maz tajā talantu un tādu darbu, kam būtu nozīme ārpus sava laika un tautas. "Tagadējā vācu rakstniecībā daudz izmantotu tradicionēlu elementu. [..] Vācu rakstniecībā it īpaši raksturīga tieksme uztvert ikkatru jaunu, izcilu parādību estētiskas domas un izjūtas ielokā, ārkārtīgi drīz to novilkt lejā līdz nevēlētas vispārības līmenim, konvencionēt un konservēt to. [..] Jauno vērtību radītāju, t. i., ģeniālu mākslinieku starp vācu jaunākajiem romānistiem nav. [..] jaunākais vācu romāns nevar būt vairs tāds kā senākais naturālistiski eksperimentālais, ne arī kā garlaicīgais vienpusīgi psiholoģiskais. [..] Pēc izteiksmes vācu jaunākā romānu rakstniecība nesakrīt zināmās noteiktās strāvās un virzienos. Katrs kaut cik spējīgs rakstnieks ir zināmā mērā pastāvīgs un meklē pats savus ceļus."[79] Pēc sižeta risinājuma Andrejs Upīts vācu romānus iedala šādi: 1) biogrāfiskais romāns; 2) "ģimenes" (famīlijas – Upīša apzīmējums) romāns; 3) vispārīgais "nacionālais" kultūrromāns, atzīstot, ka sastopams ļoti daudz lubu romānu, kas apgrūtinot lasītāja izvēli. Kā lielāko un labāko darbu vācu literatūrā pēdējā gadu desmitā viņš minējis 1901. gadā izdoto Tomasa Manna romānu "Budenbroki" (*Buddenbrooks*), atzinīgi vērtē arī jaunāko, 1909. gadā Berlīnē izdoto rakstnieka romānu "Ķēnišķīgā augstība" (*Königliche Hoheit*), kura tēlojums atgādinot "Budenbrokus", esot reāls, līdz pēdējai niansei izplānots, īsts romāna kompozīcijas meistardarbs, kulturēla, smalka ironija par šo dzīvi un cilvēkiem (romāns "Budenbroki" latviski parādās tikai 1929. gada Ziemassvētkos, bet otrs romāns latviski nav tulkots). Kritiskāks savos vērtējumos Andrejs Upīts ir pret Tomasa Manna brāli Heinrihu Mannu, kuru "nevar skaitīt pie rakstniekiem, kuru darbiem ilgāka nekā tik vienas dienas vērtība"[80]. Nedaudz mākslas vērtību Upīts saskata Heinriha Manna agrāko gadu darbā "Dievietes" (*Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy*, 1903) un jaunākajā romānā "Mazpilsēta" (*Die kleine Stadt*, 1909), kur autors esot "arvien skaidrāk kā tipisks literārisks dendijs, kas smalki pazīst literāriskas modes pasaules pēdējos prasījumus, kas, izveicīgi piesavinājies dažādu virzienu stila paņēmienus un izteiksmes līdzekļus, rīkojas ar tiem kā ar saviem"[81]. 1908. gadā Kārļa Štrāla tulkojumā iznāca arī Otto Ludviga novele "Jautrīte". Šī notikuma sakarā 1909. gadā latviešu presē lasāms: "Pēdējā laikā vācu rakstniecībā nācis modē kultivēt atkal zemju dzīvi. Tas īsteni pēc Frensena pazīstamiem stāstiem. [..] Tur patiesīgs stāsts par zemju ļaužu dzīvi, to mīlestību, naidu, laimi un nelaimi."[82]

Latviešu sabiedrība, lasītāji un kritika satraucas, kad atkal tiek skartas viņu ētiskās un morāles jūtas. 1912. gadā latviski Anša Gulbja "Universālās bibliotēkas" sērijā izdots **Heinriha Manna** romāns **"Skolotājs Mēsls jeb Kāda varmākas gals"** (*Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, 1905). Ar šo tekstu latviešiem

notika "satikšanās" arī pēc pārdesmit gadiem: 1930. gadā Rīgā *Splendid Palace* demonstrēta vācu kinostudijas UFA filma "Zilais eņģelis" ar aktrisi Marlēnu Dītrihu galvenajā lomā, bet 1931. gadā apgāds "Latgrāmata" izdeva šo romānu, tuvinātu scenārija tekstam, ar nosaukumu "Zilais eņģelis".

Rakstnieks Heinrihs Manns tēlo kādu provinces skolu, kurā strādā skolotājs, saukts par Mēslu, ko nekautrējoties tā dēvē jau vairākas skolēnu paaudzes. Viņš skolā strādā jau divdesmit piecus gadus, pilsēta un tās apkārtne pilna viņa bijušo skolēnu. "Skola viņam nebeidzās ar skolas sētu, tā viņam izplatījās pār visām apkārtnes mājām un visiem iedzīvotājiem, lai tie būtu kāda vecuma būdami. Viņam visur bija stūrgalvīgi, samaitāti jaunekļi, kuri "nebij izmācījušies, kas uzdots", un kuri nīda savu skolotāju."[83] Skolotājs ir piecdesmit septiņus gadus vecs, autors viņu raksturo kā netīkama izskata un atriebīgu (apsaukātāji paliek uz otru gadu, jo viņš ir noteicējs), iešķību, neīstu skatienu, kā cilvēku ar sliktu sirdsapziņu. "Tā bija laba diena, kurā viņš kādu "notvēra", it īpaši, ja tas bij viens no tiem, kuri to sauca viņa palamas vārdā. Tas viņam atlīdzināja visa gada ciešanas. [..] Mēsls, kurš zināja, ka skolnieki viņu aiz muguras neieredz, pieviļ un ienīst, savukārt atkal viņus turēja par saviem mūžīgiem ienaidniekiem. [..] Mēsls visur redzēja dzīves nopietnību un īstenību. Slinkums līdzinājās nederīga pilsoņa netikumībai, neuzmanība un smiekli bij pretošanās valsts varai, sprādzināmā zirņa blīkšķis ievadīja revolūciju, "mēģinājums pievilt" laupīja godu uz visiem laikiem."[84] Skolēnu un skolotāja naids ir abpusējs, ne velti viņam ir tieši šāda palama Mēsls (oriģinālā *Unrat* nozīmē mēsli, atkritumi, netīrumi). Skolotāju Mēslu pilsētā nemīl, neciena un izsmej, neviens viņu nesveicina un aiz muguras apsaukā. Viņš ir vientuļnieks.

Skolēni skolotāja Mēsla vadībā jau mēnešiem ilgi lasa un analizē Šillera "Orleānas jaunavas" tekstu, kas visiem sen apnicis (rakstnieka Manna atsauce uz vācu klasiku). Interesanti, ka pirmais skolēns Mēsla klasē ir Angsts (vācu valodā *Angst* – bailes). Tomēr ne visi skolēni cieš Mēsla garīgo varmācību; viens no tiem – Lomanis izlemj atriebties skolotājam, kas bojā un netieši izlemj citu dzīvi, viņš saceļas un jau atklāti runā pretī (nevis aiz muguras kā citi). Ar to sākas neslēpta savstarpēja cīņa (arī vienas paaudzes cīņa pret citu, dažādu uzskatu un dzīves izpratņu sadure). Skolotājs Mēsls gan tikai meklē ieganstu, lai ieriebtu Lomanim. Viņš skolēna burtnīcā atrod dzejoli kādai Rozai un nodomā, ka tā ir aktrise pilsētas teātrī, bet izrādās – kurtizāne. Mēslam nav miera, kā apsēsts viņš klimst pa pilsētas ielām, līdz pusnaktī nonāk pie nama ar zila eņģeļa izkārtni, kur sastopama šī Roza.

Skolotājs Mēsls sāk iet uz "Zilo eņģeli" – vietu, kur pilsoņi "atpūšas", meklē izklaidēšanos, un sastop tur arī savus skolēnus. Tomēr, izrādās, Mēsls nepazīst cilvēkus. "Cilvēkus pazīt ir grūta – un rūgta lieta. [..] Bet pazīt viņus vajag, lai tos darītu par kalpiem un, viņus nicinot, par tiem valdītu."[85] Paradoksāli, bet "Zilajā eņģelī" viņu neizsmej. Viņš kļūst vaļsirdīgāks. Lomanis uz "Zilo eņģeli" turpina iet, spītējot skolotājam Mēslam.

Pēc Mēsla un viņa skolēnu sastapšanās "Zilajā eņģelī" valda abpusējas bailes. Pirmo reizi pēc kāda vētraina "Zilā eņģeļa" apmeklējuma Mēsls nokavē stundu skolā. Viņu māc ne vien slikta pašsajūta, bet arī bailes: viņš īsti neatminas, kas noticis un ko būtu varējuši redzēt skolēni. Mēsls sāk iet uz "Zilo eņģeli" katru vakaru, jo uzskata, ka tas taču ir skolotāja pienākums – atturēt skolēnus no šādiem apmeklējumiem. Un pašam Mēslam "Zilajā eņģelī" iepatīkas, viņš te iedzīvojas, iekļūst arī Rozas Frēlihas (vācu valodā *fröhlich* – priecīgs, jautrs, līksms) ģērbistabā: palīdz pārģērbties, grimēties, tomēr zālē viņš neiet – visu vēro pa durvju spraugu. "Viņš ar viņu lepojās, nicināja publiku, kad tā plaukšķināja, iedegās naidā, kad tā klusēja, – bet pavisam savādas bij viņa jūtas, kad tā aiz prieka klukstēja, tādēļ ka māksliniece Frēliha bij pret to zemu palocījusies un devīgi pagriezuse savu krūšu izgriezumu. Tādos brīžos viņš izcieta grauzošas bailes... Pēc tam viņa, aplausu vētras nesta, ielidoja pa durvīm, un Mēsls drīkstēja viņai aplikt vakara mēteli un drusku iepūderēt kaklu."[86]

Savdabīga ir "Zilā eņģeļa" atmosfēra: amizantais un reizē nožēlojamais tuklīšu pāris, Rozas dziedāšana un smiņķēšanās, izpriecu kārie ļautiņi, kuriem gan ir nauda, tomēr morāli tie ir pagrimuši. Roza dzied arī Lomaņa sarakstīto dziesmu, kas klausītājos izraisa svilpienus un smieklus, bet Mēslā – pamatīgas dusmas. Tā ir dziļi izjusta dziesma ar dziļu saturu, kuru neviens nespēj saklausīt.

Un vēl viens paradokss – ja skolā par kurmja alu tiek saukta garderobe, kurā Mēsls mēdz iespundēt "nemierniekus", tad "Zilajā eņģelī" par kurmja alu dēvē mākslinieku istabu – garderobi, kurā Mēsls pats labprātīgi ienācis un palīdz Rozai pārģērbties un grimēties. "Viņš bij pavirši ieskatījies darbnīcā, kurā taisa skaistumu, jautrību un dvēseli. Viņš jutās maldījies un noslēpumā ieskatījies."[87] Rakstnieks Heinrihs Manns skolotāju Mēslu tēlojis aprobežotu, viņam nav nekādas izprašanas par sievietēm un to vēlmēm, mīlas lietās viņš ir nejēga, ir lempīgs, neattapīgs, un Roza pamazām viņu ievelk savos tīklos. "Un par to, ka jūs te visus citus sviežat ārā, neņemat ļaunā, skolotāja kungs, par to jūs paši nekā nedodat. Par naudu es nemaz nerunāju; bet šāda jauna meiča grib arī mīlestības un drīkst tās prasīt. Bet jums nav nekā no tā, jums tas vienkārši nenāk prātā. Es nezinu, vai tas ir bēdīgi vai smieklīgi,"[88] teic apaļīgā viesu izklaidētāja, Rozas kompanjone.

Pamazām Mēsls apjauš, ka "mākslinieces Frēlihas lieta bij viņa paša lieta. Viņš viņu atzina, aiz kulisēm sekoja viņas darbībai, bij ar viņu saistīts un savā ziņā pats viņu stādīja publikai priekšā! Kas iedrošinājās neatzīt mākslinieci Frēlihu, tas noziedzās pret pašu Mēslu! Viņš turējās pie stabiem, jo baidījās izskriet ārā, lai ar draudiem, sitieniem un zobiem savaldītu izbēgušo skolnieku dumpīgo baru."[89] Pamazām Mēsls iepazīst Rozu; tad, kad Roza viņu nosauc par Mēslu, viņš jūtas laimīgs. Mēsls jūtas kā saimnieks un atbildīgs par Rozu. "Viņai līdzīga nav neviena cilvēka, un viņas vieta ir pie Mēsla sāniem, pāri par cilvēci, kura tāpat grēko, Rozu apvainodama, kā par Mēslu šaubīdamās."[90] Un Mēsls pamazām ieslīgst šajā vidē.

Viņa skolēni var teikt: "Mēsls jau ir par daudz iepēries, ko tad viņš mums vairs var darīt. Mēs par viņu tagad varam ņirgāties."[91] Skolotājs Mēsls patoloģiski ienīst savu skolēnu Lomani: ".. visnepanesamākais, kura elegance vien jau pazemināja vāji atalgojamo autoritāti; Lomanis, kurš bij tik bezkaunīgs, ka nesauca Mēsla viņa palamas vārdā; Lomanis, kurš nebij pelēks, nospiests skolnieks, ne arī muļķis, bet ar savu vienaldzīgo izturēšanos, savu ziņkārīgo līdzcietību pret skolotāja dusmām izrādīja š a u b a s par varmāku: pie visām blakuslietām, ar kurām Lomanis nodarbojās, viņš bij mēģinājis piepīt klāt arī mākslinieci Frēlihu. Bet pret Mēsla dzelžaino gribasspēku viņš bij atdūries. Viņam nebij sēdēt garderobē pie mākslinieces Frēlihas: Mēsls to bij apzvērējis. Viņam nebij iegūt mākslinieci Frēlihu: viņš tās arī nebij ieguvis. Un ne vien Lomanis pie mākslinieces Frēlihas garderobē nesēdēja, bet vēl vairāk: Mēsls pats tur sēdēja... Šai ziņā panākums bij lielāks, nekā viņš pašā sākumā bij gribējis. Viņš bij pārsteigts un piepeši jutās vēl vairāk apmierināts. Viņš bij atņēmis mākslinieci Frēlihu Lomanim un viņa biedriem, izbēgušajiem skolniekiem, kuri zālē sēdēja, viņš to bij atņēmis pilsētai, kura pastāvēja no piecdesmit tūkstošiem dumpīgu skolnieku, un nu viņš bij patvaldnieks ģērbistabā!"[92] Mēsls aizvien biežāk redzams "Zilajā eņģelī", viņš visādi cenšas pazemot savus skolniekus. Arī bijušos. Vienīgi Lomani neizdodas pazemot, viņš ar interesi vēro Mēslu, saskatot tajā anarhista iezīmes.

Tomēr viss notiekošais noved pie tiesas procesa, tikai būtisks ir jautājums – kurš te vainīgais un kurš apsūdzētais. Skolnieki, kas apmeklējuši "Zilo eņģeli", vai skolotājs, kurš darījis to pašu. Roza kļūst par skolotāja Mēsla atriebes ieroci (pret visu pilsētu, kas pilna bijušo skolnieku, kuri to nicina un apsaukā): ".. piepeši viņš ieraudzīja, ka visas viņa darba spējas pilnīgi viņas varā, ka viņa griba jau sen vairs tikai pēc viņas tiecas un ka viņā tam savienojas visi dzīves mērķi."[93] Mēsls īsti vairs nespēj atrast vietu, iet vēl uz skolu, vientuļš klīst pa ielām, kur neviens to neievēro. Viņš savu skolotāja vietu zaudē. Un apprecas ar Rozu. Viņi ir savāda ģimene, braukā uz atpūtas vietām, kur Roza piesaista turīgu vīriešu uzmanību, iegūdama naudu un vērtīgas dāvanas. Un vīrieši brīnās, kas Rozu saista ar šo necilo vīrieti, kurā viņi nesaskata pretinieku. Viņi dzīvo uz Rozas pielūdzēju rēķina. Un Mēsls pamazām apjauš, ka viņš var izrādīt savu varmākas dabu pret kādreizējiem skolēniem – pazudinot tos ar Rozas palīdzību, izputinot azartspēlēs un citādi sagandējot dzīvi. Visa pilsēta pamazām nokļūst Mēsla un Rozas varā, bet viņu nams izvēršas par labi apmeklētu saieta namu pilsētā, kur nāk pat policijas priekšnieks, konsuls, mācītājs un, protams, bijušie skolnieki. Mēslu ģimenes dzīve faktiski noris uz parāda. No nama uz namu iet ziņas, ka Mēsla namā notiek orģijas, par to runā visi, pat tie, kas ne reizi tur nav bijuši. Visa pilsētas dzīve mutuļo ap Mēslu namu (tādējādi viņa uzvārds iegūst vispārinātu formu, iezīmējot vispārēju morālu pagrimumu). ".. visjaukākie acumirkļi viņam bij, kad kāds viesis aptraipīja savu godu"[94]. "Starp ļaudīm, kuri dzinās pēc bankrota, pēc neslavas, pēc karātavām, Mēsls ar savām līkajām

kājām un vienaldzību izlikās kā vecs skolotājs, kura klase sākusi mežonīgi trakot un kurš caur savām brillēm ielāgo visu dumpinieku vārdus, lai vēlāk izmaitātu viņiem liecības. Viņi bij iedrošinājušies pretoties viņa varai; lai nu tagad tie, vaļā palaisti, ielauž viens otram ribas un apgriež kaklus. No varmākas galu galā bij izkūņojies anarhists."[95] Mēsls pat vairs nekaunas savas palamas, viņš ar to lepojas, pats sevi lepni dēvē par Mēslu.

Paiet divi gadi, un pilsētā atgriežas kādreizējais Mēsla skolēns Lomanis. Tieši viņš visspilgtāk saskata pilsētas ļaužu pagrimumu un Mēsla varu. Mēsla naids nav mazinājies. Lomanim tagad ir astoņpadsmit gadu, viņš ir zaudējis naivās ilūzijas un apjautis, ka mīlestība bijusi tikai jūsma. Par Mēslu viņš teic: "Viņš ir varmāka, kurš mīļāk iet bojā nekā cieš, ka to aprobežo. [..] Ienaids pret cilvēkiem viņam top par mokām, kas viņu saēd. [..] viņam vajag, lai kaut kas pārkairina viņa tieksmes un dziņas."[96] Un Lomanis, kas nāk no ārpasaules, nav bijis pakļauts Mēsla varai, panāk pilsētas atpestīšanu no varmākas. Mēslu pazudina viņa paša patoloģiskais ienaids pret Lomani. "Mēsls domāja: nu gals klāt. Viss viņa darbs, viņa soda un postīšanas darbs bijis veltīgs, jo galu galā tomēr Lomanis sēd pie mākslinieces Frēlihas. Viņš to bija nostādījis visas cilvēces priekšā, bij pūlējies, lai viņai top viss, kas citiem nolaupīts; un viņa tikām pārvērta par īstenību viņa moku pilnās parādības, parādības par Rozu un Lomani, kura ģīmja pantos bij sakopojies viss, kas visļaunāks, kas visvairāk nīstams. Kas tad viņam vēl atlika?"[97] Lomanis atņem Mēslam cerības par viņa mērķu un dzīves pareizību, izsit viņam pamatu zem kājām. Mēslu apcietina, un pilsētas ļaudis gavilē.

Laikraksta "Rīgas Avīzes" 1912. gada 173. numurā Heinriha Manna romāna sakarā lasāmas ļoti kritiskas atziņas: "Tomēr lieta īstenībā ir gluži "citādāka": Gulbis šajā "universālā bibliotēkā" līdzās labām un derīgām izdod arī pornogrāfiskas grāmatas un ar tik riebīgu saturu, kādu mums līdz šim vēl nebij, pret kurām visa mūsu apkliegtā lubu literatūra un Pinkertoni vēl ir īstais zelts." Romāns iznāca Aleksandra Būmaņa tulkojumā. Un rakstītājs atzina, ka šis "darbs" nedarot godu ne sacerētājam, ne tulkotājam, ne izdevējam. "Romāns" lasītāju vadājot pa vācu pilsētiņas netikumības pekli, "Zilo eņģeli", kuru apmeklē gan ģimnāzisti, gan arī viņu skolotājs Mēsls (tas nu esot viens trāpīgs vārds). Skolotājs arī apprec "mākslinieci" Frēlihu. Mēslu pāra ierīkotajā "salonā" pilsētiņas mietpilsoņi dzīvojot piedauzīgu dzīvi un dažs no tiem azartā pat paspēlējot visu mantu. "Tā šī izvirtuļu kompānija dzīvo pa "zilo eņģeli", un tādus skolotājus un tādus skolniekus ar viņu riebīgo uzdzīvi Gulbis mums sniedz savā universālā bibliotēkā. [..] No pievestiem piemēriem vien jau redzams, kas šis romāns ir par mēslu un ka viņam līdzīga mūsu literatūrā vēl nebij. Gulbis te sitis rekordu netiklības rakstu izplatīšanā."[98] Rakstītājs ir ļoti kategorisks – šis romāns jāizņem no apgrozības. Par šo romānu mēnešrakstā "Vārds" 1912. gadā raksta arī Vilis Knoriņš. Arī viņš ir kritisks, bet ne tikai. Viņš daudz labāk apzinās laikmetu un rakstniecības tendenci, ko pārstāv Heinrihs Manns,

un proti, ka šajā romānā vispilnīgāk izpaužas vācu pilsonības dekadence. Fonā paliek naidpilnās skolotāja un skolnieka attiecības, kas vēlāk izpaužas atriebībā un vēlmē iznīcināt savus izsmējējus. Tieši izvirtusī vai izvirstošā sabiedrība ir fons, uz kura risināt būtiskus jautājumus. "Izvirtība ir tā, ko Manns tēlojis savā romānā. Un viņš visā jaunlaiku vācu rakstniecībā ir labākais pilsonības izviršanas procesa attēlotājs. Pats stāvēdams šīs pilsonības vidū, Heinrihs Manns ir viņu dziļi izpratis, ar savu reti aso mākslinieka skatu viņš urbjas pašos sadzīves dziļumos, viņas vistumšākajos kaktos. Heinrihs Manns redz, ka viņam darīšana ar dekadenci, neglābjamu, progresējošu, – viņš arī pats sevi apzinās par dekadentu, par nespējīgu tiekties pretim citai dzīvei, kura tek kaut kur tālu aiz šī dūņu purva. [..] Mirstošās bezspēka dzīves attēlojums ir "Skolotājs Mēsls", un Heinrihs Manns – viņas labākais attēlotājs modernajā vācu literatūrā."[99] Tomēr pašā Heinrihā Mannā Vilis Knoriņš patiesu dekadentu nesaskata, drīzāk jau viņa literārais skolotājs bijis naturālisms, kas dziļi ietekmējis viņa dzīves izjūtu.

Heinrihs Manns pārstāv jauno sabiedrību. Viņa tēlojums ir nesaudzīgs, arī pārspīlēts, lieliem triepieniem viņš atveidojis mietpilsoniskās sabiedrības nepievilcīgo pusi. Tiesa, arī manierīgi, apzināti mēģinot šokēt sabiedrību. Vācu rakstniecība ir mainījusies. Nav vairs saskaņas, harmonijas, romantikas, ir nesaudzīga, pat atkailināta tieksme tēlot sabiedrības negācijas. Viņš nesaudzīgi tēloja sabiedrības morālo vērtību sabrukumu: Heinriha Manna agrīno romānu dominējošā tēma tomēr bija vācu ķeizara Vilhelma laika sabiedrība. Arī romāna dubultais nosaukums uzsver rakstnieka pārliecību, ka šādi "varoņi" iet bojā, jo tiem nav vietas sabiedrībā.

1914. gadā žurnālā "Domas" publicēts ieskats Heinriha Manna jaunākajā romānā "Uzticīgais pavalstnieks" (sniegtas ziņas par viņa personību un daiļradi), kuru tā apskatnieks, iespējams, bija lasījis krievu žurnālā "Mūsdienu Pasaule" (*Современный мир*). "Heinrihs Manns blakus savam brālim Tomasam Mannam ir viena no vispievilcīgākajām personībām vācu nepievilcīgajā rakstniecības pasaulē. [..] No sākta gala viņa darbos vietumis bij samanāmi spēcīgi sociāli impulsi, un tie viņu beigās izvirzīja uz plašāka un tālāka ceļa. [..] Ar "Uzticīgo pavalstnieku" viņš noteikti stājas sabiedrisko rakstnieku rindā. [..] šis romāns tikpat ar savu idejisko vērtību, kā satura plašumu un individuēli īpatnējo impresionistisko stilu skaitāms pie sociālās literatūras labākajiem darbiem. [..] Romānā viscauri spēcīgi modernas karikatūras vilcieni. Apslēpts ass sarkasms plūst no ikvienas rindas. Tikai tādiem līdzekļiem arī iespējams mākslinieciski tēlot "uzticīgos pavalstniekus" un vispār šī laika birģeļus."[100]

1913. gadā Pēterburgā rakstnieka Jāņa Jaunsudrabiņa tulkojumā iznāca Maksa Dautendeja japāņu mīlas stāsts "Astoņas sejas pie Biva ezera" (*Die acht Gesichter am Biwasee*, 1911). "Te mūsu priekšā dziļa un burvīga poēzija. Te mums zināmā mērā atveras noslēpumainā austrumnieku dvēsele, viņu daba un dzīves izpratne; viņu brīnišķīgā un naivā fantāzija. Mums, rietumniekiem, te atveras brīnumi uz

brīnumiem – tā liekas pilnīgs pretstats mūsu racionālistiski abstraktajam pasauluzskatam. No prāta valsts pārejam gleznu un fantāzijas valstī. [..] Tikai atgādinu visiem, kas mīl īstu un dziļu poēziju, tiem vajag lasīt šos "japāņu stāstus"."[101]

20. gadsimta pirmajā desmitgadē kļuva pazīstami arī vācu rakstnieka Bernharda Kellermaņa romāni, kuri savus pirmpublicējumus latviski piedzīvoja galvenokārt latviešu periodikā, bet 20. gadsimta 30. gados iznāca arī Kopoti raksti. Viņa darbus latviešu lasītājs tolaik iemīļoja, kaut arī paliekošas vietas vācu literatūras vēsturē šim autoram nav.

Cits pēc cita sekoja jauni darbu tulkojumi: romāni "Ingeborga" (*Ingeborga*, 1906; latv. per. 1908, grām. 1926, 1927), "Aplamis" (*Der Tor*, 1909; latv. per. 1910, grām. 1926, 1928), "Tunelis" (*Der Tunel*, 1913; latv. per. 1913, grām. 1928); žurnālā "Stari" publicēti fragmenti no pirmā romāna "Jesters un Lī" (*Yester und Li*, 1904) Jāņa Jaunsudrabiņa tulkojumā, romāns "Jūra" (*Das Meer*, 1910). Šajā laikā Kellermanis bija visvairāk tulkotais vācu romānists. Reti kurš rakstnieks tolaik varēja cerēt uz tik plašu tulkoto darbu klāstu. "Kellermaņa tēlos lasītāji saskatīja dzīvus, jūtām un pārdzīvojumiem bagātus cilvēkus, viņa pirmajos romānos valdzināja dziļais lirisms, smalki noslīpētais, noskaņotais stils,"[102] raksta Vera Vāvere.

Par Kellermani rakstniece Angelika Gailīte raksta: "Apbrīnot mēs varam un cienīt olimpisko mieru un pārcilvēcisko skaidrību. Dzīva cilvēka sāpes un prieku, šaubas un ilgas mēs mīlam. Tādu dzīvu cilvēku dod Kellermanis katrā savā darbā. [..] Kellermanis – subjektīvists. [..] Kluss – sāpēs, ironizējoši nebēdnīgs – priekā un svabadībā."[103] Tāda ir viņa "ilgu grāmata" par jauno, sapņaino jaunekli, kurš dodas plašajā pasaulē, – "Jesters un Lī". Dzīve nevar būt bez mīlestības. Tās apburtajā mežā nonāk arī romāna "Ingeborga" varonis. "Viņa slāpes nezin mēra. Līdz ar prieku, skurbinošo laimību viņam jāizbauda arī sāpes, arī rūgtums. Pasakaini skaisti skan lielā mīlestības simfonija Ingeborgas "apburtajā" mežā," raksta Angelika Gailīte. Ceļš no pasaku valsts tomēr ved uz vientulību. Uz vientulību, kas dziedē mīlestības šaustīto dvēseli, apslāpē kaislības un savtīgumu un māca mīlēt visus, netaujājot – kāpēc. Tāds dvēseliski bagātīgs vientulis ir arī Kellermaņa Grauss romānā "Aplamis". Viņā mīt pašuzupurēšanās spējas. Pašaizliedzība, mīlestība pret visiem. Ziemeļniecisks plašums, arī skarbums ienāk Kellermaņa romānā "Jūra". Jūra atmodina snaudošos dzīvības spēkus arī salinieku un zvejnieku vidū, viņu ikdienas gaitas un dabas bagātība ir saplūdusi vienā veselumā. Jūra saliniekiem ir gan kā barotāja un māte, gan barga, iznīcinoša, visvarena dabas stihija, kurai cilvēks nespēj pretoties. Viņš var tikai mēģināt ar to sadzīvot. Šim romānam sekoja Kellermaņa "elektrības un tērauda poēma" – romāns "Tunelis", kurā ienācis tehnikas laikmeta gars. "Līdz ar to, ka Vācija arvien vairāk un vairāk top par otru Ameriku, arī viņa mākslā un dzejā arvien lielāku lomu sāk spēlēt pilsētu kultūra un mašīnu tehnika. Vesela rinda mākslinieku attēlo uz savām gleznām pilsētas un ostas, fabrikas un ielas, šahtas un tvaikoņus – visu mūsu laika darba un mūsu laika izgudrojumu pasauli.

[..] Ir radies pat sevišķs lirikas un romāna veids – *Grosstadtlyrik, Grosstadtroman* – lielpilsētas lirika. Lielpilsētas romāns. [..] jaunais Kellermaņa romāns "Tunelis" jau cenšas dot lielu, sintētisku tagadējās mašīnu civilizācijas ainu. Kellermanis ir izgājis cauri interesantu attīstības ciklu. Viņš iesāka ar mīlestības poēmu un iemīlējušos siržu intīmām attiecībām (latviski tulkots romāns "Ingeborga"), pēc tam pārgāja uz plašām sadzīves ainām, un pēdīgi savā romānā "Jūra" viņš ķērās apstrādāt vienu no visdižākiem tematiem, kādi vien iedomājami mūslaiku mākslinieka: cilvēku cīņu ar dabu. Tam pašam tematam ziedots arī viņa jaunais romāns "Tunelis"."[104] 1913. gadā iznāca Kellermaņa utopiskais romāns "Tunelis" un pāris nedēļās pieredzēja neticamus panākumus. Īsā laikā tas tika tulkots divdesmit četrās valodās, 1914. gadā ekranizēts. Romāns "Tunelis" tiek uzskatīts par pirmo moderno bestselleru. Pats autors tajā parādījās citā gaismā, tas vairs nebija impresionistiskais noskaņu mākslinieks kā pirmajā darbā, "kādu ilgu stāstā" "Jesters un Lī". Romānā autors ir uztvēris savdabīgu sabiedrības gaidu stāvokli, uztvēris laika nervu, un šajā gaidu stāvoklī un atsevišķās zīmīgās detaļās vērtētāji vēlāk saskatīja, ka "Tunelis" bijusi pirmā kara grāmata vienu gadu pirms kara. Romāna darbība risinās Amerikā, Ņujorkā ar tās debesskrāpjiem, bagātniekiem, dimdošajām ielām, lielo uzņēmību un tīri kinematogrāfisko steigu. Šajā pilsētā savu karjeru pazemes šahtās iesāk proletārieša dēls Makss Alans. Viņš pabeidz inženieru skolu, un viņa galvā briest grandiozs plāns – ar tuneli zem jūras savienot kontinentus – Ameriku un Eiropu. Šī plāna īstenošanai viņš upurē visu. Alans nav tikai tuneļa celtnieks, viņš ir arī demagogs. Viņš ir dabas pretinieks, jo, lai uzceltu šo tuneli, ir jācīnās ar vareno dabu un galveno naidnieku – kalnu jūrā. Tieši katastrofas tēlojums ir romāna centrā, septiņus gadus pēc tuneļa pabeigšanas tas iebrūk, bojā iet cilvēki. Bernharda Kellermaņa daiļrade latviešu lasītājus saistīja vēl 20. gados. Vēlākajos gados ne viņa literārais devums, ne dzīves gājums plašāku uzmanību nav izpelnījies.

1913. gadā Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļas sērijā *Cittautu rakstnieki* Teodora Lejas-Krūmiņa tulkojumā un sakārtojumā iznāca **"Jaunās vācu noveles"**, kurās tulkotājs bija iekļāvis deviņu jaunāko vācu autoru īsprozas darbus. To vidū ir Hermaņa Heses stāsts "Marmora zāģētavā" par nepiepildītu mīlestību (šis ir pirmais Heses darba publicējums grāmatā), Artura Šniclera psiholoģiski smalki izzīmētā novele "Mirušie klusē" (bija jau publicēta periodikā – trīs reizes, arī ar nosaukumu "Mirušie nerunā"), Hermaņa Štēra novele "Soda diena", Jākoba Vasermaņa "Hokenjosu dzimta", kurās risinātas ģimenes problēmas. Interesanti, ka lielāka daļa šo jaunāko īsprozas darbu tiek publicēta periodikā – 1918. gadā laikrakstā "Dzimtenes Ziņas".

Tādējādi 1913. gads kļuva nozīmīgs tieši jaunākās vācu rakstniecības kontekstā; šajā gadā iznāca gan pirmā plašākā vācu dzejas antoloģija Viļa Plūdoņa sakārtojumā "Modernā vācu lirika", gan arī jaunākās vācu īsprozas krājums "Jaunās vācu noveles". Uz nākamiem tāda veida izdevumiem jāgaida gadu desmiti: 1942. gadā

Teodora Lejas-Krūmiņa tulkojumā un sakārtojumā iznāca "Cilvēki un likteņi. Moderna vācu daiļproza", bet 1944. gadā – "Vācu noveles meistari – romantiķi".

Krājumā "Jaunās vācu noveles" iekļauto īsprozas darbu dominējošā noskaņa ir drūma, "lielākā daļa iztirzā dzīves ēnas puses un rāda, kā aiziet cilvēki bojā. Citās rādīta ģimenes iziršana, mīlestības pārpratumi, kas noved pie bēdīgām sekām. Visiem šiem cilvēkiem trūkst laimes, pilnskaņas, skaidras, aptverošas dzīves atziņas. Viņi ir aizlauzti, nomākti, kas gribētu celties uz augšu, bet saknes ir pie zemes. [..] Cilvēku kaislības ir tas, kas visvairāk prasa upurus. Kaislības ir dominējošas šinī krājumā."[105] Šie īsprozas darbi atklāj vācu rakstniecībā (un sabiedrībā kopumā) zaudēto harmoniju, atklāj jaunā laikmeta radīto steigu un trauksmi, tāpat arī cilvēka nesaskaņu pašam ar sevi un apkārtni, nespēju rast piepildījumu ģimenē. Jaunajos apstākļos cilvēks vēl ir sevis, savas vietas, mīlestības un miera meklētājs. Šie cilvēki ir vientuļi un nesaprasti, bet prozas darbi reizumis kļuva par psiholoģiskām skicēm. Vientulība jau izpaužas kā spilgta laikmeta zīme, kas vēl vairāk saasināsies ekspresionisma rakstniecībā.

Drāma

Vācu modernisma laiks drāmā aizsākās ar naturālisma drāmu, kurai bija raksturīga noslēgta telpa – tāda ieslēgtība un šķietama šaurība, ka radās sajūta – viens spēlētājs te "atsitas" pret otru. Jaunie vācieši (*die Jüngstdeutschen*) 19. gadsimta pēdējās desmitgadēs ar savu daiļradi centās nostāties pret epigonāliem iepriekšējā laika diletantiem, pret formas un satura vienkāršotību. Jaunie bieži nāca ar provokāciju, 'īsts' vācu naturālisma agrīnajā fāzē bija sinonīms vārdam 'individuāls', 'neatkarīgs', 'patstāvīgs'; 'īstenība' naturālisma teorētiskajās atziņās bija visbiežāk lietotais jēdziens. Sākotnēji naturālisma estētika bija domāta kā apzināta provokācija pret publiku, pret skatītāju, to pat šokējot, bet visai drīz šī provocēšana pārauga patiesā interesē par jaunā laika piedāvātajām drāmas iespējām.

"Jaunā vācu māksla savā attīstībā tagad pārdzīvo kritisku laikmetu. Līdz ar naturālismu ir radusies pavisam jauna drāmas tehnika. Rakstnieki ved tagad priekšā uz skatuves dzīvus patiesas dzīves cilvēkus, pēc tam kad uz to ilgāku laiku bija redzēti nedzīvi, it kā iz papes griezti tēli. Jaunie vācu dramatiķi tagad jau ņēmuši veselu virkni skatu iz dzīves; ar sevišķu rūpību tie grib rādīt 'moderno cilvēku', pārejas cilvēku, kurš atrodas starp tagadējo laiku un pagātni ar visiem viņas aizspriedumiem un novecojušiem morāliskajiem uzskatiem,"[106] 1900. gadā rakstīja Aspazija.

Kopš 19. gadsimta izskaņas latviešu lasītājam, bet īpaši skatītājam kļuva pazīstams vācu rakstnieka un dramatiķa **Hermaņa Zūdermaņa** vārds. Viņš ir arī viens no nedaudzajiem vācu rakstniekiem, kas Latvijā 20. gadsimta 20. gadu otrajā pusē

pieredzēja Kopotu rakstu izdošanu, tiesa, tolaik rakstnieka popularitāte Latvijā bija krietni mazinājusies.

Hermanis Zūdermanis vācu rakstniecībā ienāca ar novelēm, kuras gan lasītāju īpaši nesaistīja, un ar drāmām, kuras teātri nesteidzās iekļaut repertuārā. Tomēr drāma **"Gods"** (*Die Ehre*, 1890) pēc pirmizrādes 1889. gada 27. novembrī Berlīnē Lesinga teātrī atnesa autoram negaidītu atzinību un panākumus, viņš tika sveikts kā pilntiesīgs klasiķa Frīdriha Šillera mantinieks. Ar šīs lugas pirmuzvedumu, kā rakstīja Rūdolfs Egle, "naturālisms uz lielās skatuves ieguvis drošu uzvaru. Reizē ar to tiek apzīmēts arī dramatiķa Zūdermaņa stāvoklis sava laika rakstniecībā: laikmetiskā doma viņu pietuvināja t. s. jaunajiem (*Die Moderne, Jungdeutsche*), tolaik daudz slavētiem un apkarotiem, dievinātiem un nīstiem,"[107] – tomēr šī slava sarežģīja dramatiķa turpmāko daiļrades ceļu. "Slava, ko sagādāja "Gods", viņam divējādā ziņā liktenīga: pirmkārt, tā aizplīvuroja rakstnieka patieso seju un, otrkārt, deva atklātībai rokā pārāk īsu vērtējamo mērauklu. Pieskaitīts naturālistiem, viņš netiek vairs vaļā no šās etiķetes, kaut gan "Godā" sabiedriskās morāles kritika neparādās pat tik spilgtā sociālā attēlā kā Ibsena reālās drāmās. Pēc būtības un tālaika literārā dzīvē viņš stāv atstatāk no virzieniem un cīņām, tāpat vēlākos skatuves darbos un sevišķi episkā prozā īpaši netiecās uz sociālo reālismu. [..] Kamēr Ibsena varonim skats pastāvīgi uz iekšu vērsts, Zūdermanis saviem liek darboties uz āru, kā to prasa reālā īstenība. Tāpat Hauptmaņa individuālistu drāmās visa apkārtne, tā teikt, laiks un telpa, viešas ap varoni pa viņa gribai un žestiem, turpretī Zūdermanis savu personāžu nostāda parastākā vidē, mainīgās situācijās, pastāvīgā kustībā. Atjaunodams šo skatuves mākslā cildināto tērpu jaunlaiku sadzīves attēlam, viņš reizē atjauno vācu pilsonisko drāmu un komēdiju. Varbūt šai apstāklī meklējami arī iemesli viņa pirmo darbu ārkārtīgiem panākumiem. Sižeta spraigums, sakāpināts ātrā darbības risinājumā, nedaudzos vilcienos zīmētās personas un atjautīgs dialogs ar modernu ētisko patosu ir šās atjaunotās pilsoniskās drāmas vai komēdijas galvenā pazīme."[108]

Hermanis Zūdermanis bija viens no tiem vācu jaunlaiku rakstniekiem, kurš atstāja būtisku iespaidu uz sava laika latviešu gara dzīvi. Turklāt šis iespaids nav attiecināms vien uz latviešu literatūru, bet galvenokārt saistāms ar latviešu teātri un sabiedrisko dzīvi. Ne velti uzskata, ka Zūdermaņa lugas "Gods"[109] pirmizrāde, kas Rīgas Latviešu teātrī notika 1894. gada 13. februārī, pieder robežakmeņiem, kuri latviešu inteliģenci sadalīja jaunā un vecā paaudzē, vēl vairāk aktualizēja pārmaiņu laiku, ko sekmēja gadsimtu mijas tuvums. Jāatzīmē, ka Hermaņa Zūdermaņa drāma "Gods" ir pirmais jaunākās vācu drāmas iestudējums Latvijā.

"Drāma rakstīta krasā naturālisma garā, tajā aizķerti vārīgi tikumības un goda jautājumi mietpilsoniski iesūnojušā sabiedrībā. Šai lugai arī latviešu literatūrā un kultūras dzīvē bijis tāds iespaids kā nevienam citam ārzemju rakstniecības darbam. Ar to lielā mērā saistās tas slavenais virziens, ko apzīmējam ar vārdu "Jaunā strāva". Aspazijas "Zaudētas tiesības" rakstītas zem viņas nepārprotama iespaida.

Jaņa Jansona-Brauna u. c. tālaika publicistu darbos Hermaņa Zūdermaņa vārds bieži tiek minēts. "Gods" no latviešu skatuves tikpat kā akmeni iemeta latviešu mietpilsoņu sabiedrībā, tie sāka vaimanāt par publikas samaitāšanu un citām briesmu lietām un tā viņa paustās idejas padarīja vēl populārākas. Taču "Gods" ir tikai nejauša epizodiska parādība Zūdermaņa literāriskajā darbībā. [..] Viņa vēlākajās lugās pamazām izdzisa visa dumpība."[110]

Ja Berlīnē šīs lugas vērtētāji un skatītāji vairāk uzmanības pievērsuši Zūdermaņa drāmas dzejiskajam stilam un uzbūvei, tad "Rīgā pilnīgi izlaida no acīm lugas dzejisko pusi un piegrieza visu vērību tanī ierosinātiem sociālas dabas jautājumiem, ap kuriem tad arī šķēlās pretējās puses"[111], atminas literatūras kritiķis Teodors Zeiferts. Tā sauktie jaunie izcēluši Zūdermaņa lugā divus elementus: 1) šķiru cīņu, kas attēlota lielās mājas iedzīvotāju – komercpadomnieka Mīlinka un viņa ģimenes attiecībās pret sētas mājas padomniekiem; 2) norādījuši uz lugā izcelto *goda* jēdziena relativitāti. Goda jēdziens neesot nekas negrozāms un nemainīgs visās tautās un visos laikos, bet mainās līdz ar tautu un laiku paražām. Pret šādiem uzskatiem asi sacēlās latviešu vecākās paaudzes pārstāvji, kas galvenokārt grupējās ap pilsonisko laikrakstu "Baltijas Vēstnesis", kamēr cita, pretēja viedokļa paudēji – ap tālaika progresīvo laikrakstu "Dienas Lapa". Laikrakstā "Baltijas Vēstnesis" Aleksandrs Vēbers[112] rakstīja, ka nevis "gods" esot izrādīts, bet "negods", asi protestējot pret tādu personu tēlošanu uz skatuves. Laikraksts "Baltijas Vēstnesis" centās iegalvot, ka tas, ko tēlojis autors, varot gan notikt kaut kur svešā zemē, bet latviešu vidū šādu notikumu neesot, tāpēc tos nevajag rādīt: šī luga neesot piemērota latviešu publikai. Un šis viedoklis kaut nedaudz ieskicēja to situāciju, kas laiku pa laikam tulkotās rakstniecības sakarā parādījās latviešu preses slejās. Tas nereti bija mēģinājums "aizsargāties" no citas literatūras klātesmes. No vienas puses, var saprast jaunas rakstniecības pašaizsardzības tendenci no 'svešā', no otras puses, tas liecināja arī par provinciālu domāšanu. Taču tā vietā, lai vērtētu tulkojumu, arī oriģināla un tulkotā teksta līdzvērtību, vieglāk bija aprobežoties ar frāzēm, ka tādi darbi nav vajadzīgi. Tālab 19. gadsimta beigās ir saprotamas atziņas, kuras pēc drāmas "Gods" pirmuzveduma Rīgā dominēja sabiedrībā, faktiski to šķeļot – jaunie un vecie, aizejošā gadsimta vērtību postulētāji un nākamā gadsimta vērtību maiņu uztvērēji. "Šādu personu tēlošanā publikas priekšā "vecie" redzēja netikumības izplatīšanu. Turpretī "jaunie" uzskatīja šādas izrādes par nepieciešamām, lai netikumus uzrādītu un apkarotu."[113] Pēc pretraksta publicēšanas "Mājas Viesa" lappusēs izraisījās polemika, laikraksta "Baltijas Vēstnesis" 74. numurā ar parakstu "latvju māte lauciniece" publicētajām domām sekoja atbilde "Dienas Lapas" slejās, kurā lasāmas šādas rindas: "Zūdermanis ir sieviešu aizstāvis, viņš savos rakstos pareizi aizrāda uz visām pārestībām, kuras sieviešiem visos laikmetos notikušas... Jūs paši sakāt, ka, Zūdermaņa "Godu" izlasījušai, jums uznācis īgnums par miesīgi un garīgi novārgušajiem cilvēku bērniem. Tātad Zūdermanis nepamudina uz ļaunu, bet iedod īgnumu pret to. Tādēļ mēs

Zūdermaņa lugas bez bēdām varam noskatīties. Mēs, kuras nestāvam "vīru, dēlu un brāļu paspārnē", varam drošāk izsargāties un atgaiņāties no visiem netiklības uzbrukumiem, ja mums tos rāda viņu īstā gaismā, kā to Zūdermanis darījis."[114] Sabiedrība – kritiķi un teātra skatītāji bija sakustējušies, un ar šo aso polemiku, ko izraisīja Zūdermaņa lugas "Gods" izrāde, saistījās "jautājums, pa kādu ceļu lai iet mūsu literatūra uz priekšu, kādam virzienam, kādai rakstniecības strāvai viņa lai seko"[115]. Un šādā kontekstā polemikas bija auglīgas jaunās latviešu rakstniecības attīstībā.

Nereti latviešu rakstniecības vēsturē norādīts uz Hermaņa Zūdermaņa drāmas "Gods" sasaisti ar Aspazijas lugu "Zaudētas tiesības" (šī luga izrādīta Rīgas Latviešu teātrī 1894. gada aprīlī) vai pat zināmu ietekmi, arī Aspazijas lugas "Zaudētas tiesības" iestudējums izraisīja polemiku vilni[116] un viedokļu dažādību sabiedrībā, tomēr kritiķis Teodors Zeiferts uzskata, ka radniecīgie motīvi abās lugās nepierāda, ka Aspazija savu darbu darinājusi pēc Zūdermaņa parauga, turklāt Aspazija lugu esot sacerējusi pirms iepazīšanās ar konkrēto Zūdermaņa lugu. Lai nu kādi būtu minējumi par līdzībām, šķiet, ka tās noteica pats jaunais laikmets, pārmaiņas sabiedrībā, attiecībās, ģimenē. Būtiskāki par tiešu ietekmju meklēšanu, šķiet, tomēr bija tie spēcīgie impulsi, kas sakustināja dažādus latviešu sabiedrības slāņus. Drāmas "Gods" iespaidā Zūdermanis vēl vairākus gadus palika viens no populārākajiem vācu jaunlaiku rakstniekiem Latvijā, kaut arī neviens cits viņa darbs tādu rezonansi vairs neatstāja. Interese par šo autoru bija radusies, un latviešu preses izdevumi steidza informēt lasītāju par dramatiķa jaunākajiem darbiem un viņu pašu, tiklīdz kas jauns bija parādījies vācu valodā. Pati Aspazija par Zūdermani un viņa lugu "Gods" rakstīja: "Ar savu pirmo lugu "Gods" Zūdermanis lielā mērā virzījis uz priekšu to literatūras kustību, kura teātrim piešķīra atkal sen nepiedzīvotu nozīmi vācu sabiedrības garīgajā dzīvē. Šī luga atkal atjaunoja sakaru starp teātri un literatūru un rādīja, ka arī uz skatuves var atkal nodarboties ar nopietniem jautājumiem. Caur to viņa [..] atkal iekustināja publikas simpātiju un interesi, jo pēdējā bija tikai paraduse uz skatuves redzēt vieglas joku lugas vai garlaicīgus gabalus iz labāko aprindu dzīves. Teātris atkal kļuva par dedzīgu strīdus priekšmetu. [..] Mūsu laikmets ir pretēju strāvu un pretrunu laikmets. Rakstnieks savu laika garu ir sapratis un lugā "Gods" nostāda vienu otram pretim proletariātu un buržuāziju un rāda, kādi šīm abām sabiedrības šķirām uzskati par godu. [..] Zūdermaņa dzejas virzienu raksturo tas, ka viņš, tā sakot, sēd starp diviem krēsliem, tāpat kā tā sabiedrības šķira, kurai viņš kā mākslinieks atrodas vistuvāk."[117]

Par Zūdermaņa lugām plašā apcerē Rūdolfs Egle raksta: "Drāmā "Gods" ņemta parastā poses shēma ar kungu nama un sētas nama pretmetiem. Šais abās tuvi tālās pasaulēs mīt ļaudis, kam jāpierāda satura tēze īstenības gaismā. Pateicoties izdevīgam nostādījumam un veiklām situācijām, darbība rit strauji, un vēl tagad tai var sekot ar interesi. [..] Drāmas "Gods" panākumi Zūdermani nostāda reālisma kustības

priekšgalā, līdzās Ibsenam, Hauptmanim, Holcam. Uzbūvē, tipos un efektos tā stipri kantaina, darbībā balstoties uz franču tehniku, bet satura nokrāsas ziņā Ibsena un Bjernsona iespaids tanī nenoliedzams. Tas saskan ar laikmeta garu. Jauns cilvēcīgs saturs toreiz likās tērpts jaunā, skaidrā dramatiskā formā."[118]

Pēc drāmas "Gods" panākumiem latviešu teātrī tika izrādītas arī citas Zūdermaņa lugas (kopumā astoņas lugas pieredzēja astoņpadsmit iestudējumu), to vidū 1896. gadā "Dzimtene" (*Heimat*, 1893) un "Laime kaktiņā" (*Das Glück im Winkel*, 1896), 1898. gadā "Tauriņu kauja" (*Die Schmetterlingsschlacht*, 1895), 1901. gadā "Jāņu ugunis" (*Johannisfeuer*, 1900), 1906. gadā "Akmens starp akmeņiem" (*Stein unter Steinen*, 1905) un citas. Tāpat 1910. un 1911. gadā periodikā latviski publicētas sešas viņa lugas, to vidū bēdu luga "Jānis" (*Johannes*, 1898). Tomēr ar laiku Zūdermaņa lugas zaudēja aktualitāti latviešu sabiedrībā un teātros tika izrādītas reti.

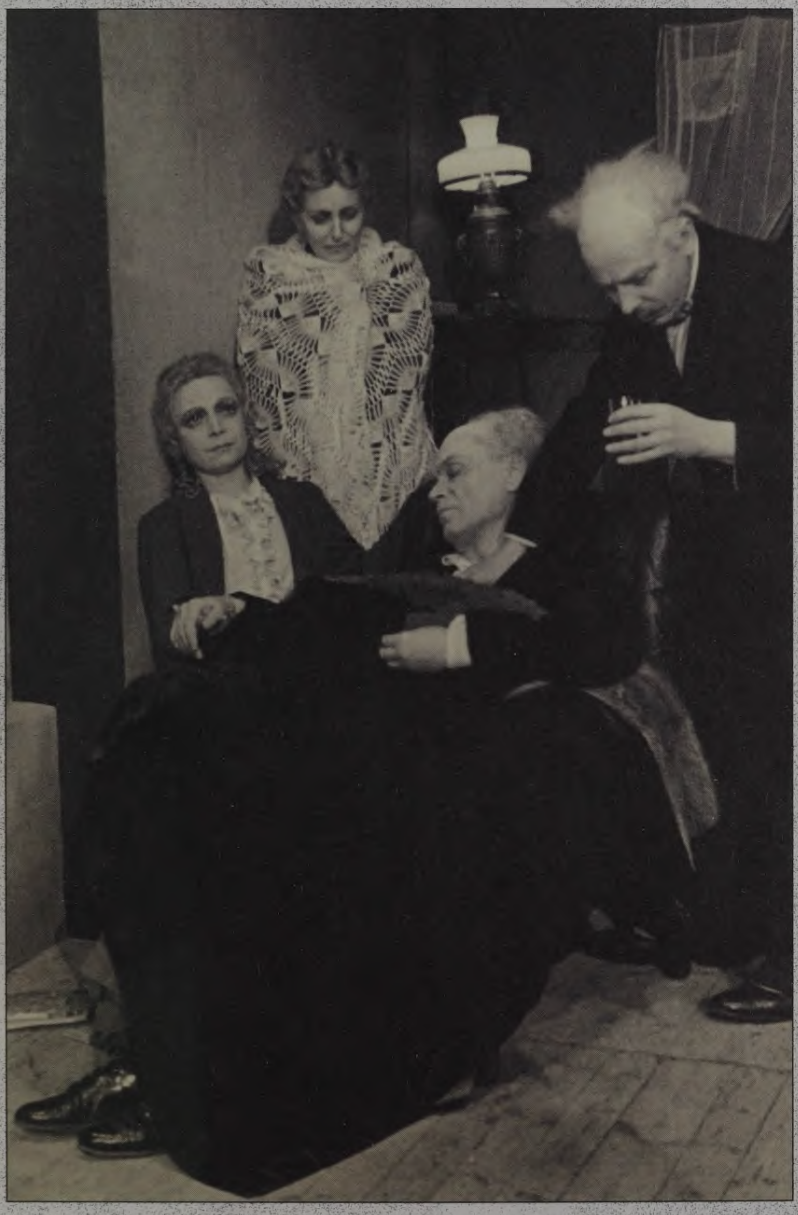
Naturālisma iezīmes Rūdolfs Egle saskatīja arī citās Zūdermaņa lugās – "Sodomas gals" (*Sodoms Ende*, 1891; latviski nav tulkota) un "Dzimtene". "Brīva cilvēka pacelšanās pāri pilsoniskai laba un ļaunuma morālei, kam spēcīgāko attēlu devis Ibsens, ir galvenais motīvs Zūdermaņa *Dzimtenei*. Darbību rakstnieks pārnes Rītprūsijas mazpilsoņu aprindās, it kā bēgdams no Berlīnes aktuālās apkārtnes. Tēvs un meita, apkārtne un ģēnijs, šie pretstati ņemti traģiskākā virzienā, darbību koncentrējot pārdzīvojumos, ne scēniskos efektos. Tas Zūdermanim sagādāja jaunus panākumus, jo te skaidri saskatāma tuvošanās ibseniskai problemātikai. Bet līdz ar to *Dzimtene* Zūdermanim ir pēdējais gabals viņa triumfa gājienā uz skatuves, kas interesants kultūrvēsturiskā atskata ziņā,"[119] pēc gadiem, rezumējot Hermaņa Zūdermaņa literāro devumu, Kopotu rakstu pirmajā sējumā raksta Rūdolfs Egle. Drāmas "Gods", "Sodomas gals" un "Dzimtene" noslēdza dramatiķa Zūdermaņa daiļrades pirmo posmu, kam bija raksturīga sabiedrības ētisko un morāles normu kritika, varoņu vēlme izrauties no šaurās mazpilsētas vides aizspriedumiem. Otru posmu ievadīja idilliski dramatiskas komēdijas no mazpilsoņu vides, sava veida salona komēdijas "Tauriņu kauja" un "Laime kaktiņā", latviski arī "Laime nomalē", kuras skatītāji uzņēma ar atzinību. 19. gadsimta vidū Zūdermanis pievērsās arī vēsturiskām tēmai un senatnei. 1897. gadā parādījās traģēdija "Jānis". Dramatiķis bija mēģinājis iestrādāt Bībeles sižetu par Jāni Kristītāju un izvērst to jaunlaiku varoņtraģēdijā, tomēr, kā raksta Rūdolfs Egle, "īsts cīnītājs no viņa neiznāk – viņš šaubās par savām patiesībām, kuru ētiskais saturs ne visai dziļš, viņš netic pats sev, līdz beidzot, lielākā cilvēku mīlestības pravieša apēnotam, viņam jāšķiras no pasaules ar rūgto atziņu par zemes dzīves niecību, kuras gan viņš īstenībā nekad nav pazinis. Jānim jāiet bojā tāpēc, ka viņš neprot lasīt sava laika zīmju; viņš nevar piepildīt ne sevis, ne laikmeta, un tā viņa traģēdija. [..] Jāņa domās un vārdos skan jaunlaiku sadzīves tendences, Erodus un Salomes rases īpašībām spīd cauri moderna cilvēka eksaltēta iegribu dziņa."[120] Un Jāņa traģēdija slēpjas apstāklī, ka tauta viņa misiju nesaprot. Tuvāks Zūdermanim tomēr bija cilvēks jaunlaiku apstākļos – sabiedrībā, ģimenē,



Gerharta Hauptmaņa "Sadomīras pils noslēpums" ("Elga") Tautas teātrī 1934. gadā.
Pēteris Rudzītis, Teodors Lācis un Emīlija Viesture

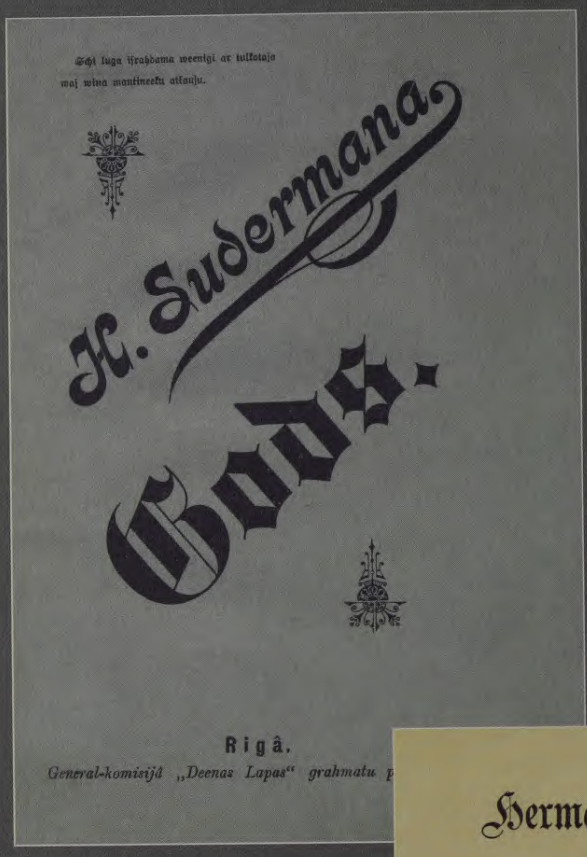


Gerharta Hauptmaņa "Pirms saules rieta" Liepājas teātrī 1938. gadā



Gerharta Hauptmaņa "Pirms saules rieta" Tautas teātrī 1943. gadā.
Mirjama Štāle, Lūcija Kalniņa, Visvaldis Silenieks un Rūdolfs Baltaisvilks

Hermaņa Zūdermaņa
"Gods" (1895)


Schi luga israhdama weentgi ar tulkotaja
maj wina mantineeku atļauju.

H. Sudermana

Gods.

Rigâ,
General-komisijâ „Deenas Lapas" grahmatu p

Hermaņa Sudermaņa

Gods.

Skatu luga tschetŗos zehlęęnos.

Latwiski no

M. Waltera.

BIBLIOTHEK
DER
LETT. LITER.
SOCIETÄT

Rigâ, 1895.
Drukats P. Bisneeka drukatawâ, Rigâ, Paulutschi eelâ Nr. 15.



Nogrimuſchais ſwans.

Wahzu teilu drama no Gerhardta Hauptmana. Tulkojuſchi Afpaſija un Rainis.

Tehli.

Indrikis, ſwanu lehjejs.
Magda, wina ſeewa.
Behrni abju.
Mahzitajs.
Skolotajs.
Bahrdsſinis.
Wezà Witikene.
Ruhtina, kahda elbiſka buhtne.
Nikelmanis, dabas elementu gars.
Meſchainis, faunam lihdſigs meſcha gars.
Elfi.
Kruhmu wihrini un kruhmu ſeewinas.

Teika noriſinajas kalnajà un kahdà fahdſchà pee kalna.

Pirmais zehleens.

Gaiſu apehnota kalnupkawa. Pa kreiſo roku, dibenà, maſa mahjina; pa puſei apſegta no kalnu nokahres.

Preekſchà pa lado, tuwu meſchmalai weza aka; uſ akas pa-augſtàs malas ſehſch Ruhtina.

Ruhtina.

Puſ behrns, puſ jaunawa, elbiſka buhtne. Wina ſukà ſawus beeſos, ſarkanſeltainos matus, biti gainidama, kura winai nedod meera.

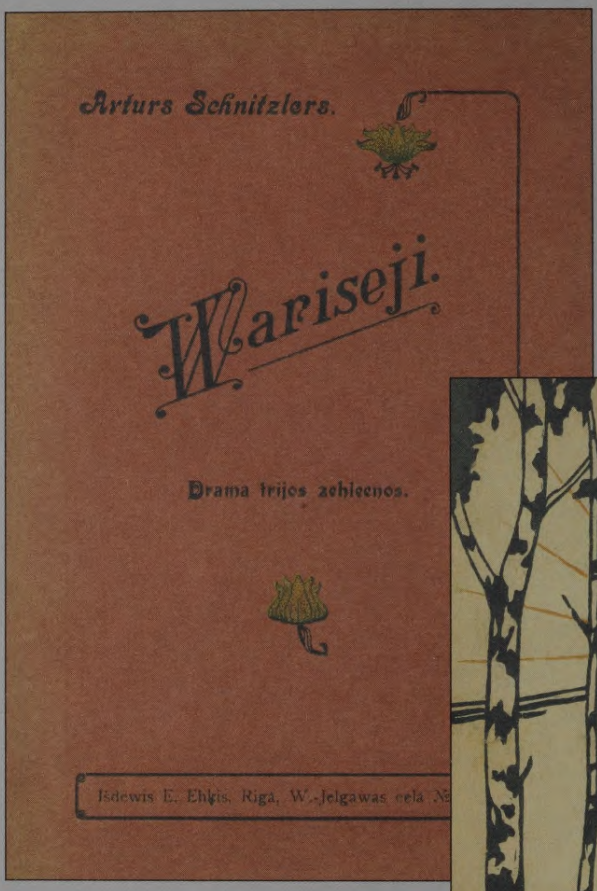
No kureenes tu, ſelta duhzejin'?
Tu medainite, waſku ſchuwejina! —
Tu ſaules putnin, ko tu mani mahz?
Ej', apſtahjees! Man mati jaſukà
ar wezàs mahtes ſelta ſuſekli;
Man jaſteidſ, wina pahrnahks, mani bahrs. —
Ej' prom, es ſaku, laid! ko meklè ſche?
Waj eſmu puke? Mana mute ſeeds?
Tez, bitit', pahri upei, meſchmalà,
tur zekulites, kreimes, gailites:
Leen winàs, dſer un dſer lihdſ lihgojees. —
Waj dſirdi, ej' pa zeku! taiſees mahjàs,
uſ ſawu pili! ſche tu nerahdees,
jo ſila wezmahtei uſ tewi naids:
tu gahdà waſku ſwezem baſnizàs.
Waj ſaproti? Waj tà tew jauſwedas!?
Klauſ', wezais duhmu laidejs, jumta galà!
Dſen tatſchu manim druſku duhmu ſchurp
un baidi nerahtni! — Nahz ane, ane,
nahz ſoſu tehwin, ane, ane, nahz!
Tiſch! (Bite aiſbehg.) Nu, kaut reiſi. —
(Ruhtina webl kahdus azumirkļus ſukajàs netrauzeta; tad pahrleekuſès pàr aku ſauz:)
Nikelman! Uhu!
Winſch nedſird. Pate ſewim dſeedaſchu.

No kureenes es nahkuſe?
Un kurp es eedama?
Waj eſmu meſcha ſihlite,
Waj nahrina?

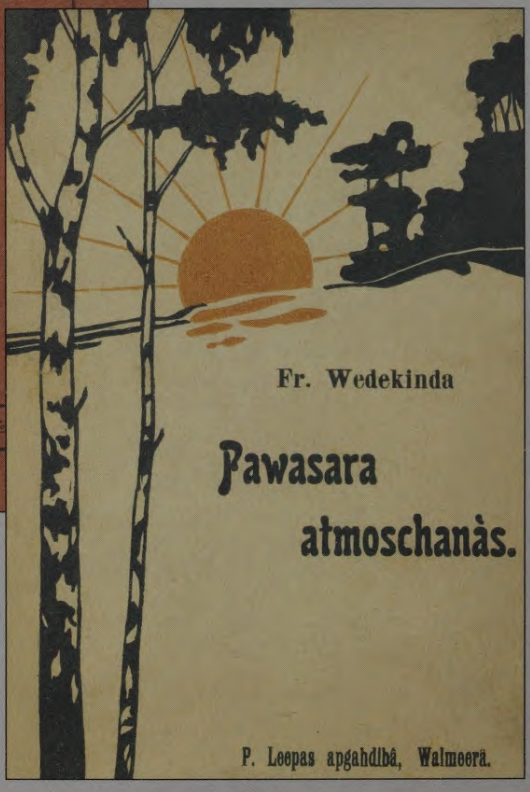
Tur pukes ſeedus raiſa,
pa ſilu ſmarſchu kaiſa,
waj kahds to ari mahza
no kureenes tàs nahza?

Bet daſchreiſ man uſnahk kà karſta dſina:
jautat, kas tehws man un mahmuliņa.
Ja liktens tà nelehma,
paleeku meeriga;
es tatſchu ſeltmate meſcha daiktawa.
(Atkal aiz ſaukdama.)
E, nahz jel augſchà, wezais Nikelman!
Man weenai garlaizigi, wezmahte
uſ meſchu aiſgahjuſe. Stahſti ko!
Jel eſi man tik labs! Es notſcheepſchu
par to tew ſchonakt melnu gailenu,
tà ſeſkis wiſtu kuhti lenkdama
pee Wiruktehwa. — Nikelman! Winſch nahk! —
Tur urdſ un ſprauſlo; ſudrabpehrles kahpj.
Ja nu winſch brahſch, winſch ſalauſch peepeſchi
man melno ſpoguli, kur es tik libgſmi
no lejas ſewim pretì klanijos.

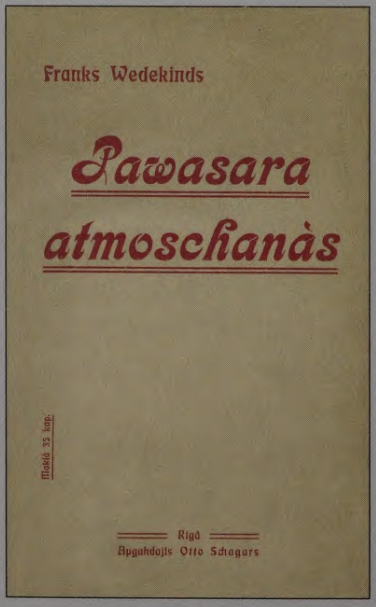
Gerharta Hauptmaņa "Nogrimušais zvans" – pirmpublicējums "Mājas Viesa Mēnešrakstā" 1897. gadā



Artura Šniclera "Varizeji"
("Novēlējums")

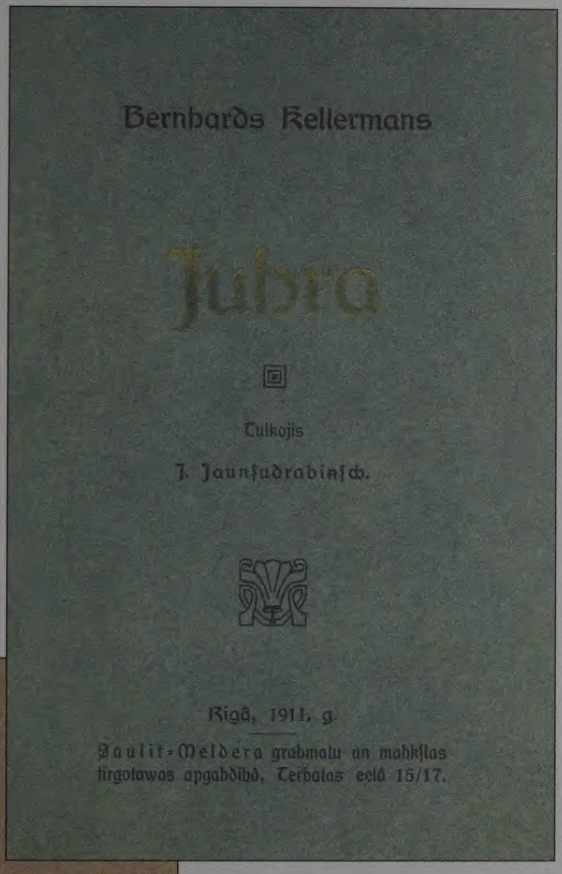


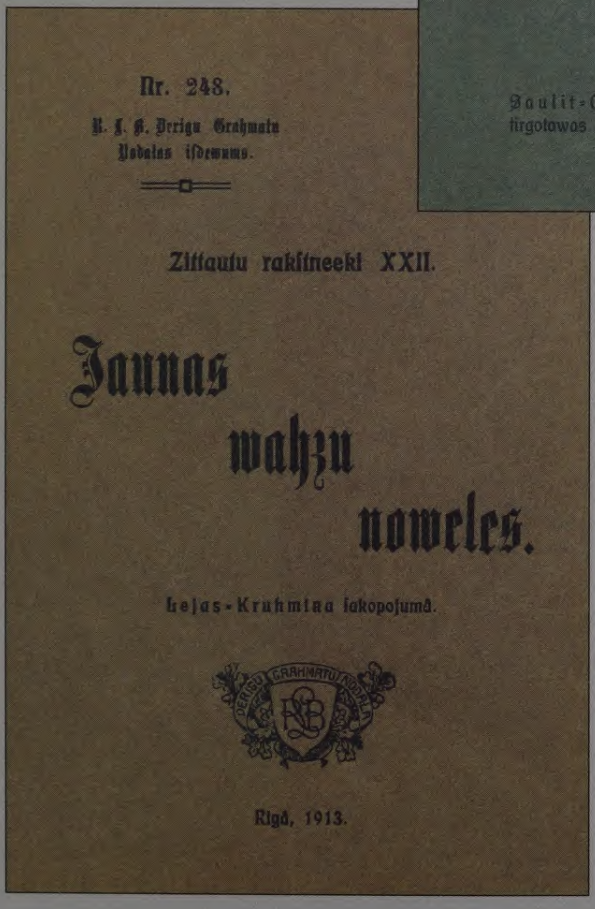
Franka Vēdekinda "Pavasara atmošanās"
(Valmiera, 1908)



Franka Vēdekinda "Pavasara atmošanās"
(Rīga, 1908)

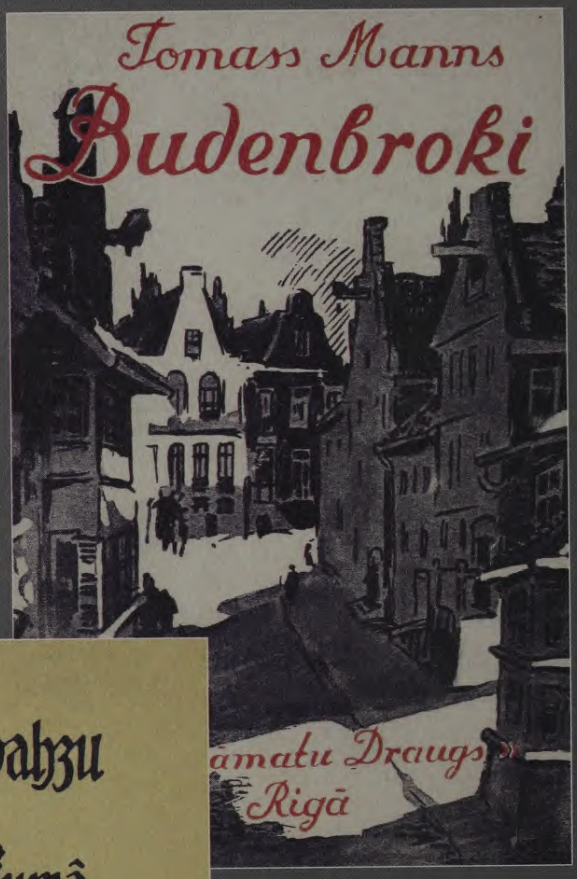
Bernharda Kellermaņa
"Jūra" (1911)





"Jaunās vācu noveles" (1913)

Tomasa Manna
"Budenbroki" (1929)





"Modernā vācu lirika" (1913)

Ēriha Marijas Remarka
"Atpakaļ uz māju" (1931)





Ēriha Marijas Remarka
"Atgriešanās" (1931)



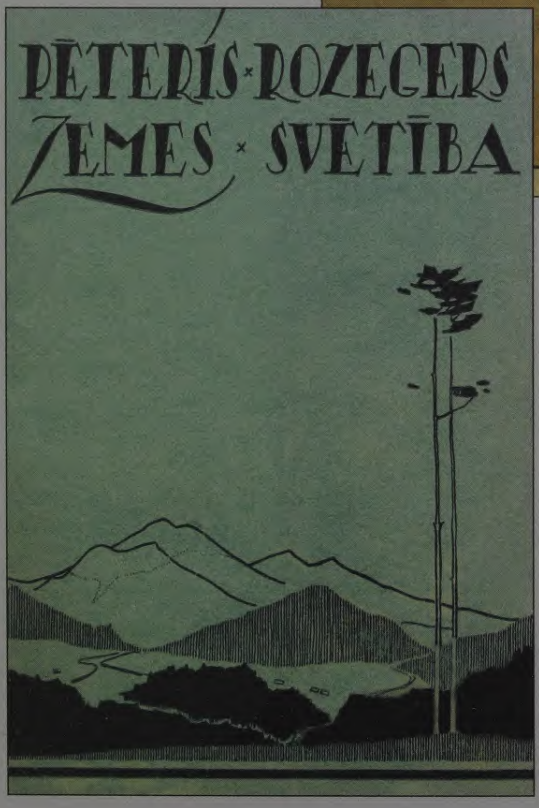
Stefana Cveiga
"Marija Antuanete" (1933)



Hansa Falladas
"Mazais cilvēk – ko nu?" (1936)

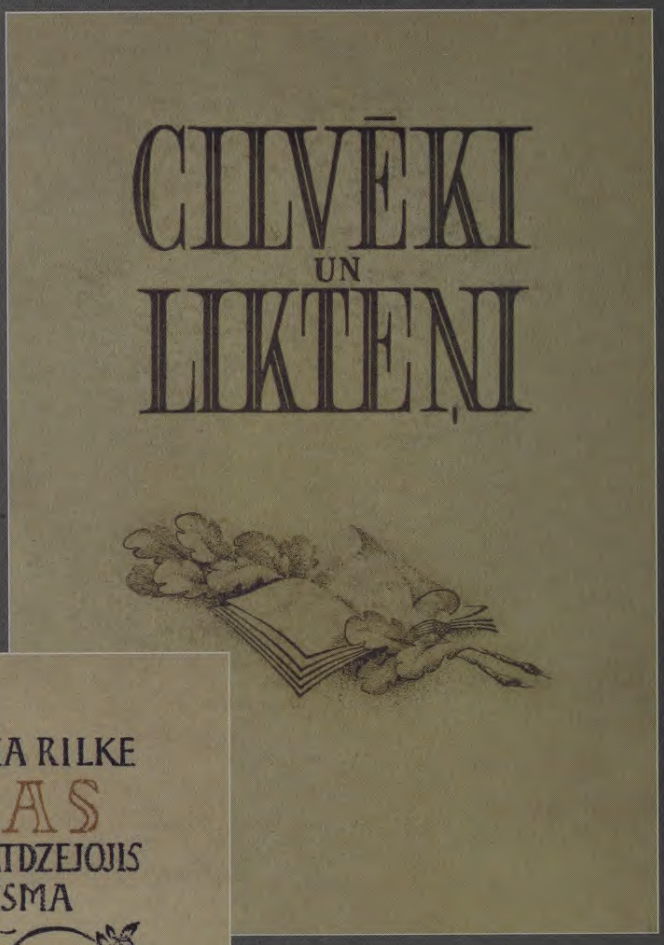
Ēriha Kestnera
"Punktiņa un Antons"
(1936)





Pētera Rozegera
"Raksti". 1. sējums (1938)

"Cilvēki un likteņi".
Modernā vācu daiļproza
(1942)



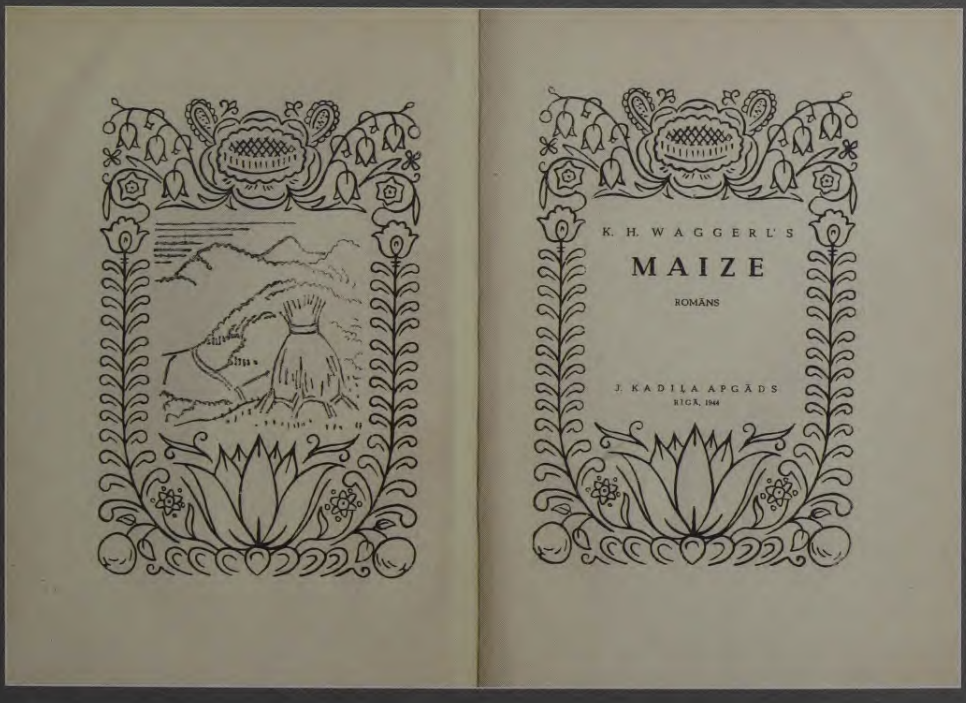


Rainera Marijas Rilkes
"Dzejas" (1941)

Karla Heinriha Vagerla
"Maize" (1944)



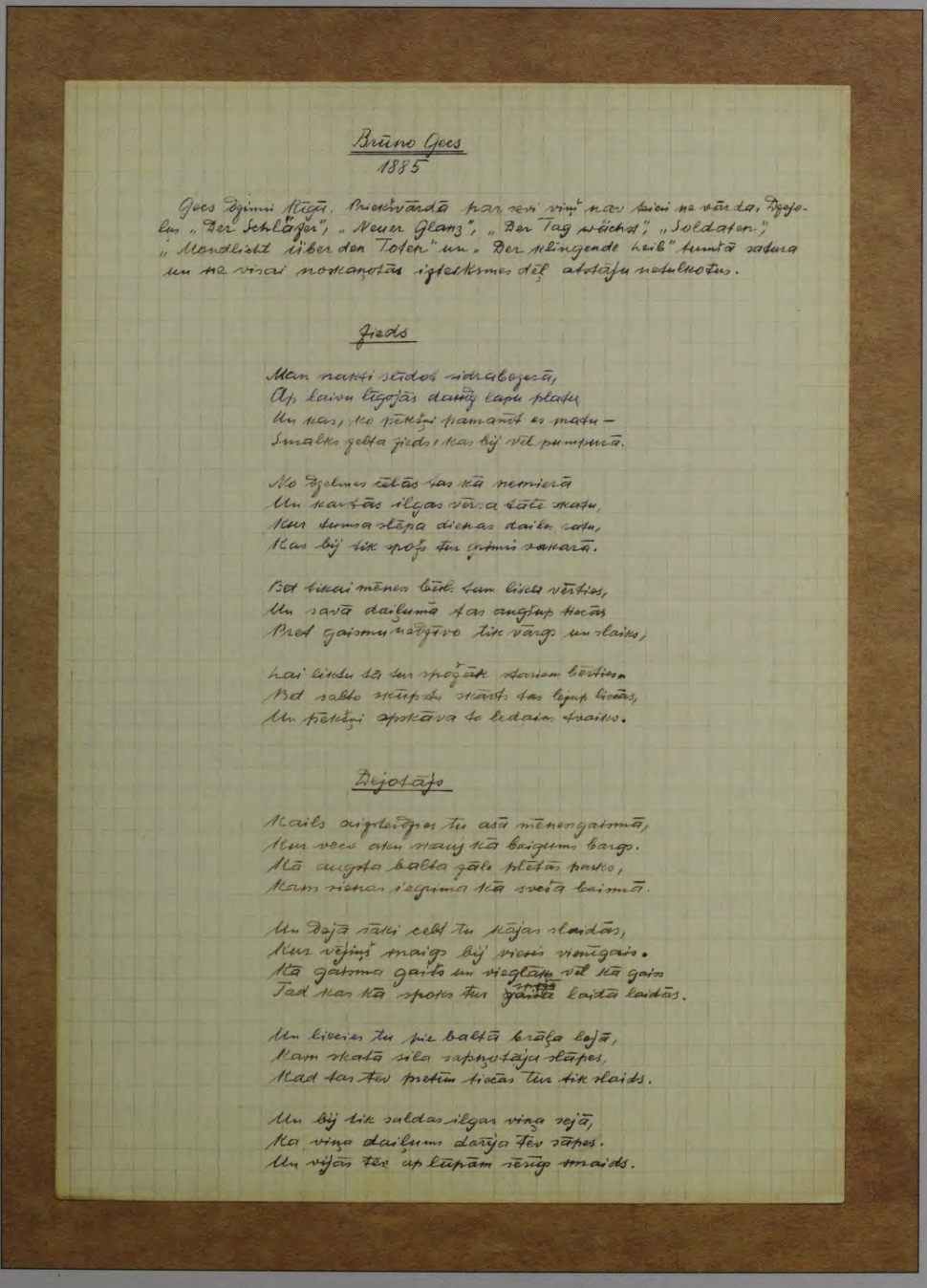
Karla Heinriha Vagerla
"Maize" – Niklāva Strunkes zīmējumi





"Baltijas dzeju krājums" (1894)

"Jaunie baltieši" (1916)



Brūno Gecs
1885

Gecs dzimis Rīgā. Priekšvārdā par sevi viņš nav teicis ne vārda. Dzejoļus „Der Schläfer", „Neuer Glanz", „Der Tag wächst", „Soldaten", „Mondlicht über den Toten" un „Der klingende Leib" tumšā satura un ne visai noskaņotās izteiksmes dēļ atstāju netulkotus.

Zieds

Man nakti slīdot sidrabezerā,
Ap laivu līgojās dauņg lapu platu
Un kas, ko pēkšņi pamanīt es matu –
Smalks zelta zieds, kas bij vēl pumpurā.

No dzelmes cēlās tas kā nemierā
Un kartās ilgas vērsa tālē skatu,
Kur tumsa slēpa dienas dailes ratu,
Kas bij tik spožs tur grimis vakarā.

Bet tikai mēness būls tam likā vērties,
Un savā daiļumā tas augšup tiecās
Pret gaismu nedzīvo tik vārgs un slaiks,

Lai liktu tā tur spožāk stariem bērties.
Bet salto skūpstu skārts tas lejup liecās,
Un pēkšņi apskāva to ledains tvaiks.

Dejotājs

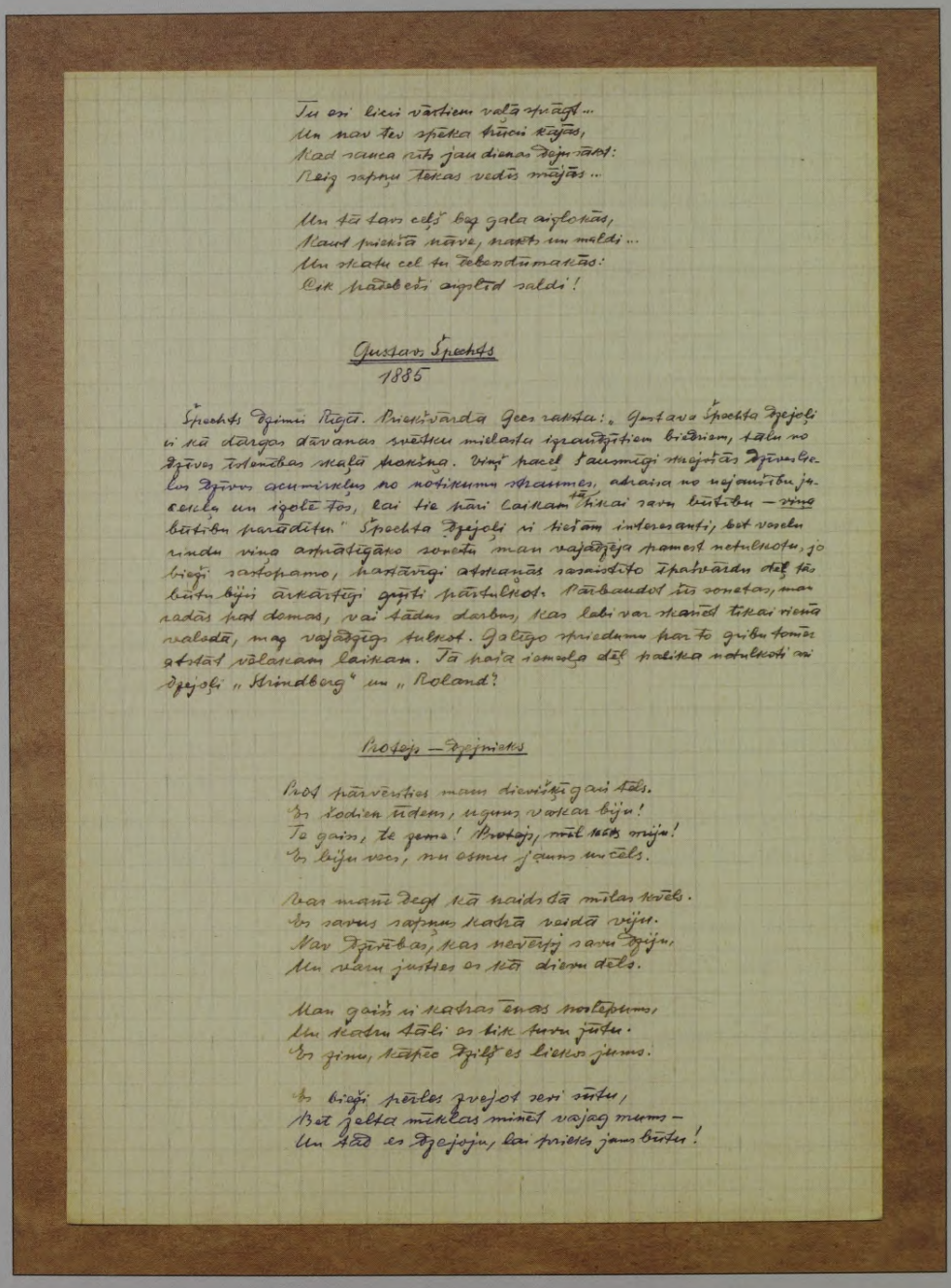
Kails aizsteidzies tu asā mēnessgaismā,
Kur veco aku skauj kā baigums bargs.
Kā augsta balta zāle plētās parks,
Kam sienas iegrima kā svešā baismā.

Un dejā sāki celt tu kājas slaidās,
Kur vējiņš maigs bij viesis vienīgais.
Kā gaisma gaišs un vieglāks vēl kā gaiss
Tad kas kā spoks tur ~~gaisā~~ spožā laidā laidās.

Un liecies tu pie baltā brāļa lejā,
Kam skatā sila sapņotāja slāpes,
Kad tas tev pretīm tiecās tur tik slaids.

Un bij tik saldas ilgas viņa sejā,
Ka viņa daiļums darīja tev sāpes.
Un vijās tev ap lūpām sērīgs smaids.

Kārļa Krūzas vācbaltu dzejas atdzejojumi (manuskripts)



Tu esi liecī vārtiem valā spraugā...
Un nav tev spēka trūcēt kājas,
Kad sauca nāk jau dienas dejot tālāk:
Reiz sapņu tekas vedīs mājās...

Un tā tavs ceļš bez gala aizlokās,
Kamēr pieciet nāve, nakts un maldi...
Un skatu cel tu debesrūmactās:
Cik patiesībā augstā saldi!

Gustavs Špechts
1885

Špechts dzimis Rīgā. Priedīšvārda Geers raksta: „Gustava Špechta dzejoļi ir kā dārgas dāvanas svētku mielastu izraudzītiem biedriem, tālu no dzīves tolaikības maļā stūrīņa. Viņš pats šaurmīgi mājotās dzīves cēlos dzīves acumirkļus no notikumu skaunes, atkaisa no nejaušību jaceļa un izolē tos, lai tie pāri laikam tīrai vara būtību — viņa būtību parādītu." Špechta dzejoļi ir tiešām interesanti; bet vienu rindu viņa atmātīgāko soneta man vajadzēja pamest netulkotu, jo tieši satopamo, nastārīgi atskaņās sasaistīto izpatvārdu dēļ tās būtu bijis ārkārtīgi grūti pārtulkot. Pārbaudot šīs sonetas, man radās pat domas, vai šādus darbus, kas labi var skanēt tikai vienā valodā, maģ vajadzīgo tulkot. Galīgo spriedumu par to gribu tomēr atstāt vēlākam laikam. Tā pats iemeslu dēļ palika netulkoti arī dzejoļi „Strindberg" un „Roland".

Prototyp — Ojejnieks

Prot pārvērties man dievišķi gari tāls.
Es šodien tuvam, ugunī vakar biju!
Tu gaiss, tu zeme! Prototyp, mūl tēls mūju!
Es biju viss, nu esmu ļaunums un tāls.

Nav manī degt kā naidīgā mīlas kvēls.
Es savus sapņus skaistā veidā viju.
Nav dzīvības, kas nevērtīj savu dzīju,
Un manu jūtīgu es tā dienu dēļ.

Man gaišs ir skatiens mūsdienas mokpilnus,
Un skaņu stāli es bik tuvu jūtu.
Es ziņu, kāpēc dzīlē es lietus jūmus.

Es biežu pērļu zvejot zeri sūtu,
Bet zelta mīklas minēt vajag mums —
Un tādēļ es dzejoju, lai prieks jums būtu!

Kārļa Krūzas vācbaltu dzejas atdzejojumi (manuskripts)

sadzīves situācijās. No 1896. gadā tapušā cikla "Morituri" latviski teātrī kļuva pazīstams viencēliens "Fricītis" (*Fritzchen*, 1896), kura varonis ir īstens sava tēva dēls un pilsonisko aprindu cilvēks, tomēr dzīvē no viņa agri tiek prasīta pienākuma apziņa un atbildība, ko pilsoniskā vide nav iemācījusi. Šajā viencēlienā dramatiķis jau nosliecas par labu individuālai psiholoģijai, nevis ikdienas, vides, sabiedrības kritikai. "Dziļāk nekā Ibsena varoņi Zūdermaņa "jaunstrāvnieki" ieauguši savā apkārtnē – tais pašās vidussšķirās, pret ko viņi vēršas. Viņu sludinātās patiesības un savas iekšējās skaidrības meklēšana nekad viņiem nepaliek par tīri individuālu jautājumu. [..] Raksturu un ieskatu pretmetus Zūdermanis jau vairāk padziļinājis drāmā "Jāņu ugunis". [..] Vecās pasaules ētikai (vecais Fogelreiters) te pretī nostādīti jaunlaiku centieni ar dažām pārejas variācijām (Georgs, palīgmācītājs Hafke). Vienā pusē stingrā sadzīves gaita, sabiedriskā morāle, ģimenes pamats, otrā – modernais brīva gara nomāds bez dzimtenes un ģimenes, tiekdamies dzīvi pārveidot pēc savas gribas un savām atziņām."[121] Bet problēmu drāmā "Akmens starp akmeņiem" sadzīves ainās risināta sociāla tēma un cilvēka iekšējās apziņas problēmas: sodu izcietušam noziedzniekam ir grūti atgūt savu vietu šajā dzīvē – darbā, ģimenē, attiecībās, sabiedrībā kopumā, tomēr vēl grūtāk tādam cilvēkam ir atgūt saskaņu pašam ar sevi.

Esejiste Zenta Mauriņa 20. gadsimta 20. gados, atskatoties uz aizgājušo gadu literārajiem pārsteigumiem, brīdī, kad Zūdermaņa laiks šķita pagājis, pārsteigti jautāja: kā gan šo feļetoncilts dzejnieku un kompromisu cilvēku varēja uzskatīt par jaunā virziena (naturālisma) karoga nesēju? Un atbildes Zūdermaņa spējajai popularitātei viņa meklēja 19. gadsimta 90. gadu situācijā. "90. gados plašā sabiedrība uzmanīgi sekoja jaunajam Zūdermanim un dzīvi disputēja par viņa grāmatās ietvertām problēmām, jo Zūdermanis apbrīnojami prata uztvert aktuālos jautājumus. Zinādams noteikt publikas pašreizējo gremošanas spēju, viņš jauno savos darbos uzņēma tikai tik daudz, cik publika varēja sagremot. Pārspīlētā sumināšana 90. gados atriebās: tik augsti Zūdermanis nekad vairs nevarēja kāpt, kā viņu literāriskās gaitas sākumā pacēla. Tamdēļ arī viņa mūža otra puse bija rūgtuma pilna. Ar īgnumu un sāpēm viņš, kuru masa bij padarījusi par to, kas viņš īstenībā nemaz nebija, vēroja, ka nopietnās mākslas draugi arvienu vairāk no viņa atkrīt un tikai lētais pūlis viņam uzticību nelauž. Bet jāsaka, ka tikpat netaisna kā Zūdermaņa slavināšana 90. gados ir tagadējā galīgā noliegšana."[122] Tomēr, neraugoties uz kritiskām piezīmēm, Mauriņa piemin ieguldījumu, kuru viņš devis dramatiskajā rakstniecībā ar savām skatuviski pievilcīgajām lugām. Viņa atzinusi, ka drāmā Zūdermanis ir labs amatnieks, no kura var mācīties arī jaunie; spraigums viņa drāmā nav pašā cilvēkā, bet tikai notikumā; ieguvums ir tas, ka dramatiķis neļauj atslābt skatītāja interesei, katrā cēlienā liekot tam gaidīt ko neparastu. Mauriņa atzinusi, ka vācu dramatiķa lugu panākumus noteikuši divi momenti: efekts un sažēlinājums. Hermaņa Zūdermaņa drāmām atšķirībā no dramatiķa Gerharta Hauptmaņa nebija lemta ilgstoša pastāvēšana

uz latviešu teātra skatuvēm, tomēr zināma loma 19. gadsimta 90. gados viņa drāmai "Gods" bija.

1896. gadā Rainis sāka tulkot vācu dramatiķa **Gerharta Hauptmaņa** simbolisko lugu "Hannele" (*Hannele*, 1894), tai sekoja "Nogrimušais zvans" (*Die versunkene Glocke*, 1896),[123] presē parādījās plašāki Raiņa raksti par Hauptmaņa daiļradi, kaut arī ne visus darbus viņš vērtēja vienlīdz atzinīgi. Bet 1900. gadā Jelgavā notika pirmais jaunā dramatiķa lugas iestudējums Latvijā – ar nosaukumu "Veļas mazgātāja" tika izrādīta viņa luga "Bebrādas kažoks" (*Der Biberpelz*, 1893). Hauptmanis kļūst par šajā grāmatā ietvertā laika posma (apmēram pusgadsimta garumā) visvairāk iestudēto jaunlaiku vācu dramatiķi Latvijā. Viņa *astoņpadsmit* tolaik Latvijā izrādītās lugas pieredzēja *astoņdesmit piecus* iestudējumus.

19. gadsimta izskaņā Hauptmaņa daiļrade nonākusi jaunstrāvnieku uzmanības lokā. Lielu interesi par to savulaik izrādīja Janis Jansons-Brauns,[124] viņš atzinīgi izteicies gan tikai par atsevišķām dramatiķa lugām, īpaši "Audējiem" (*Die Weber*, 1893), tomēr ar laiku viņš kļuva kritiskāks. 1896. gadā "Dienas Lapā" iespiestajā rakstā "Iz jaunākās vācu literatūras" viņš jau bargi izteicies par vācu naturālistiem, īpaši Hauptmani, kurš atkāpjoties no reālistiskiem tēlojumiem, no vienkāršo darba cilvēku dzīves jautājumu risināšanas. Pēc drāmas "Audēji" Jansons-Brauns Hauptmaņa daiļradē vairs nesaskatīja gandrīz nekādas pozitīvas vērtības. Drāmu "Nogrimušais zvans" viņš noniecināja pilnīgi, nodēvējot par "nevērtīgu, spīdīgu gabaliņu no kādas sasistas porcelāna vāzes"[125]. Arī Raini un Aspaziju bija spēcīgi ietekmējusi luga "Audēji", ko viņi skatīja Berlīnē. Kā atzinusi Aspazija, Jaunās strāvas garīgā barība bijušas trīs Hauptmaņa lugas: "Pirms saules lēkta" (arī "Priekš saullēkta" (*Vor Sonnenaufgang*, 1889)), "Vientuļi cilvēki" (*Einsame Menschen*, 1891) un "Audēji", tikai tolaik neviena no šīm lugām uz latviešu skatuves netika uzvesta. Rainim un Aspazijai bija iespēja Berlīnē skatīt Hauptmaņa lugas "Nogrimušais zvans" pirmizrādi, kas atstāja tik dziļu iespaidu, ka Rainis to tulkoja savos cietuma gados. Rainis secina: "Ne velti gandrīz visos Hauptmaņa darbos, cik dažādi tie arī izliekas pēc ārējās formas, ir viens dziļi skumjš motīvs, jā, pat viens līdzjūtību modinošs raksturs, labsirdīgs, bet ne diezgan stiprs, "aicināts, bet ne izredzēts", kurš jūt tagadnes šaurību un laužas pārvarēt viņas robežas, bet atkrīt atpakaļ un sagraužas veltās sirdsapziņas mokās. Šis raksturs ir pats Hauptmanis, simpātiskais, cēlais pilsonis dzejnieks."[126] Vairākkārt Hauptmaņa personība un daiļrade nonākusi Aspazijas uzmanības lokā, un kopumā viņa tā devumu vērtējusi atzinīgi. Viņš esot iesācis jaunu laiku, pārsteidzis ar jaunu saturu un jaunu valodu. Viņa arī salīdzinājusi abus tālaika nozīmīgākos dramatiķus – Gerhartu Hauptmani un Hermani Zūdermani, secinot: "Zūdermanis tēlo pārejas laikmeta sadrupšanu, un Hauptmanis vēsta par jaunas dzīves uzaušanu."[127] Hauptmaņa daiļrades vērtējums 19. gadsimta 90. gados parādījās ne vien laikrakstā "Dienas Lapa", bet arī citos latviešu izdevumos, piemēram, "Baltijas Vēstneša" pielikumā 1896. gadā rakstā "Naturālisms Vācijā".

Ja skatām publicētās Hauptmaņa lugas, tad veidojas šāda aina: 1900. gadā tika izdotas sadzīves ainas "Veļas mazgātāja" ("Bebrādas kažoks"), 1902. gadā Londonā iznāca skatu luga "Vēveri" ("Audēji"), 1904. gadā Anša Gulbja apgāds Pēterburgā izdeva teiku drāmu "Nogrimušais zvans", 1905. gadā – lugu "Roze Bernda" (*Rose Bernd*, 1903), bet žurnāla "Skatuve" 1906. gada 1.–3. numurā publicēta "Elga" (*Elga*, 1905), 1908. gadā – drāma "Vientuļi cilvēki", 1909. gadā – sociālā drāma "Pirms saules lēkta", 1911. gadā – ģimenes katastrofa "Miera svētki" (*Das Friedensfest*, 1890) un 1912. gadā – drāma "Gabriela Šillinga bēgšana" (*Gabriel Schillings Flucht*, 1906). Līdzās šīm grāmatās vai periodikā publicētajām Hauptmaņa lugām uz skatuves vēl izrādītas "Kolēģis Kramptons" (*Kollege Crampton*, 1892), "Fūrmanis Henšelis", vēlākos tulkojumos – "Ormanis Henšelis" (*Furhmann Henschel*, 1898) un "Žurkas" (*Die Ratten*, 1911).

19. gadsimta 90. gadu vidū Hauptmanis bija viens no tiem cittautu rakstniekiem, kuru darbus un idejas dedzīgi popularizēja. 1897. gadā tapa Hauptmaņa drāma "Nogrimušais zvans", un 1898. gadā Cēsīs izdotajā "Jaunās Ražas" 1. numurā bija rakstīts: "Visam gabalam cauri plūst saldas vēsmas iz tālajiem teiksmu laikiem un pārņem it visu, sākot no dīvainiem tēliem un neparastā pantmēra un beidzot ar veclaiku burtiem un pat papīru, uz kura drāma nodrukāta. Liekas, it kā daudz tramdītais modernais gars, kāds vispirmā vietā pats Hauptmanis, būtu meklējis atpūtu šinī teiksmu valstī. [..] Indriķī tēlojis arī mūžam jauno cilvēka centību un dzīšanos pēc svētīgiem darbiem un pilnības. Viss tas nu dara šo drāmu jo sevišķi pievilcīgu."[128] Jaušamu rezonansi ieguva Hauptmaņa sociālā drāma "Pirms saules lēkta", un kritiķis Hermanis Asars 1909. gadā latviešu presē rakstīja: "Gerharts Hauptmanis nav psihologs, kas ar īstu dramatisku spēku tēlotu cilvēka iekšējo dzīvi, uztverot dvēseles vibrācijas un formā iekaļot tikko manāmo viļņošanos. [..] Taisni cīņas un traģisku kontrastu trūkst Hauptmanim kā lugu rakstniekam. Viņa darbos ir gan katastrofa, bet nav traģēdijas. Hauptmanis ir liriķis, gleznotājs, kurš bagāts dzejiskām gleznām un tēliem, bet kuram nav skulptūras, noteiktu un asu līniju, nemiera un traģisku pārdzīvojumu izvedamā darbā. Bet Hauptmanis, kaut gan savā būtībā diezgan vienpusīgs rakstnieks, parādās jaunā gaismā un modina visdziļāko interesi. [..] Hauptmanis kādā bagātā zemnieku mājā liek norisināties sociālai drāmai. Drāmas pamatam vajadzētu būt zemnieku dzīvei, bet Hauptmanis, gribēdams jautājumu, kas izaug no šīs dzīves, atrisināt zinātniski, sasauc kopā dažus studiju biedrus, kas Jēnā sapņojuši par nākotnes valsti, lai viņi izrunājas par visu un atkal ar godu izšķiras. Kā uzvarētājs lugas beigās parādās lielas zemnieku mājas īpašnieks: netiklis, alkoholiķis utt., dzērumā lielīdamies, ka viņam viss pieder. Bet sociālo jautājumu drāma neatrisina."[129] Par šo Hauptmaņa drāmu Aspazija rakstīja: "Kāda rīta dvesma no nepazīstamas nākotnes dvesa pretim! Pirmo reizi uz skatuves lugas varonis bez kautrēšanās visai augstai sabiedrībai blieza tādu patiesību acīs, kādu viņa vēl nekad nebija dzirdējusi, dēvēja to pat par cilti, kurai nāves zīmogs uzspiests

uz pieres. Liela starpība te vērās starp Hauptmani un Ibsenu: pēdējais sabiedrību tikai pamācīja un gribēja morāliski labot, bet šis jaunais pārdrošnieks tai grāva visu pamatu zem kājām. Te meta savus zibeņus nākotnes pilsonis. Tas vairs šai sabiedrībai neticēja un neko no tās nesagaidīja, bet meklēja nākotnes nesējus tautas apslēptos spēkos."[130]

Tomēr pret pašu dramatiķi Vācijā dažādos laikos bijusi atšķirīga attieksme. Tā 1903. gadā nāca klajā kāda Landsberga brošūra "Nost ar Hauptmani!", tās konspektīvs atstāsts tajā pašā gadā parādījās laikraksta "Baltijas Vēstnesis"[131] lappusēs. Šajā brošūrā Hauptmanim pārmests individualitātes trūkums, viņš vairāk esot lirikas, nevis drāmas rakstnieks. "Hauptmanis nerada un neražo jaunus dārgumus un vērtības, bet iet pa tiem pašiem ceļiem, ko jau ierāvuši agrāk par viņu citi – dižie gari"; "Hauptmaņa māksla palikusi tikai par zemu zemes mākslu, un visi viņa ražojumi dibinājas tikai šai pasaulē. Tajos nav itin nekas, kas jel aizrādītu uz citu pasauli – augstāku par šo"; "[viņa darbi] vairs neapmierina no reālisma nogurušo jauno paaudzi". Šādas atziņas nepalika bez ievērības. Drīz sekoja Jāņa Poruka raksts "Gerhards Hauptmanis un viņa nozīme", tajā Poruks gan vairāk izcēlis cita klasiķa – Johana Volfganga Gētes talantu, tomēr viņš nenoniecina arī jaunās paaudzes vācu dramatiķi, kurš savas idejas smēlies "iz jaunās dzīves straumes", apjaušot arī jauna cilvēka veidošanos jaunos apstākļos un jaunā pasaulē, "un viņā atmodās visas viņa ļaunās un labās īpašības ar stiprinātu, potencētu sparu. Grēkam vajadzēja kļūt lielākam; vajadzēja kļūt lielākam arī tam labam garam, kurš cenšas mūs svētus darīt."[132]

1912. gadā Hauptmanim apritēja piecdesmit gadi. Šis fakts nepalika nepamanīts latviešu presē, turklāt 1912. gadā viņš saņēma arī prestižo Nobela prēmiju rakstniecībā. Viņš atkal nonāca uzmanības centrā, tāpat kā viņa daiļrade, notika sarīkojumi, izrādes (Rīgas Latviešu teātrī sarīkojums "Hauptmaņa goda diena", kurai izraudzīta "dziļi smeldzošā sapņu drāma" "Hannele" un atsevišķas daļas no "Nogrimušā zvana" un "Rozes Berndas"). Savukārt 1913. gadā apritēja divdesmit gadi, kopš dramatiķa Hauptmaņa vārds bija kļuvis pazīstams Latvijā. Pirmie viņa popularizētāji bija Rainis, Luīze Skujeniece, Āronu Matīss, Teodors Zeiferts, Valdis, Jēkabs Janševskis, Ādolfs Alunāns. 1913. gadā žurnāla "Spogulis" 13. numurā parādījās apjomīgais faktoloģiski reģistrējošais Roberta Tautmīļa-Bērziņa raksts ar nosaukumu "Gerhards Hauptmanis un latviešu skatuve", kurā autors secīgi izsekojis Hauptmaņa popularitātes attīstībai un atpazīstamībai Latvijā kopš pirmajiem tulkojumiem un izrādēm uz latviešu skatuvēm līdz pat 1913. gadam, tādējādi aptverot visu Hauptmaņa "laiku" divdesmit gadu garumā Latvijā.

1912. un 1913. gadā dažādas ziņas, īsziņas, apceres par dramatiķi un viņa lugu vērtējumus iespējams atrast visdažādāko latviešu preses izdevumu lappusēs. Hauptmaņa meklētāja gars bija rosinājis interesi. "Hauptmanis ir meklējis: viņš ir nolaidies dziļa naturālisma dzelmē, ir veldzējies pie romantikas reibinošiem avotiem, ir tinies simbolisma mirdzošā mētelī un tomēr arvienu palicis spēcīgs, dzidrs un

varens,"[133] visai atzinīgi raksta laikraksts "Latvija". 1913. gadā nedēļas žurnālā "Tagadne" lasāms: "No pasaules skumjām uz dzidrām, skaidrām debesīm, no sāpēm uz prieku, no šaubām pie skaidrības – tas viņa meklētāja ceļš. Bezgalīgas mīlestības pilns uz dabu un daili, dzīves prieka apreibinātais cilvēces augstāko formu meklētājs, grūtdieņu lielākais draugs, saules pielūdzējs un meža elfu atmodinātājs, dzīves īstenības skatītājs viņas šausmīgā kailumā un tomēr sapņotājs par augstāku cilvēci, mūžam jauns un meklētājs vērtību pārvērtētājs – tāds ir Hauptmanis. [..] Viņa skola ir bijuse pate dzīve. [..] Viņš ienācis ar naturālismu, piepildīja to līdz galam, nebaidīdamies no uzbrukumiem un ikdienas pelēkuma. Bet tad atkal meklēja veldzi garam sapņainā romantikā un līksmā lirikā, bet pēdīgi visu aptverošā simbolismā. [..] Viņš savos skatuves darbos ir ievedis tā saucamo mēmo spēli, pauzēm bagātu dialogu. [..] Hauptmaņa darbi paliek par visu kultūrtautu īpašumu. Bija labi, ka arī latvieši atzīmēja Hauptmaņa jubileju kā ievērības cienīgu kultūras notikumu."[134] Vienbalsīgi tika atzīts, ka Gerharts Hauptmanis ir liels talants. "Viņa roku radītie mākslas tēli sastāda veselu vācu tipu galeriju, viņa drāmās attēlotā dzīve ir vesels eposs vācu jaunākajā sabiedriskajā dzīvē,"[135] raksta laikraksts "Dzimtenes Vēstnesis". Hauptmanis kā dramatiķis ir interesants ar to, ka mainījās viņa lugu stilistika. "Pirms saules lēkta" sarakstīta naturālisma garā, kur dzīves ēnas puses apzināti akcentētas, lai spiestu skatītāju par tām domāt; "Miera svētkos" izcelta iedzimtības problēma; "Vientuļos cilvēkos" tēloti ikdienas cilvēki; naturālistiskajā vēsturiskajā drāmā "Audēji" atsevišķa cilvēka vietā stājas masas; "Hannelē" dramatiķis atsvabinās no naturālisma estētikas un centrējas uz mistiku, tomēr "Ormanī Henšelī" un "Rozē Berndā" Hauptmanis atkal atgriežas pie naturālisma. Roberts Tautmīlis-Bērziņš pat uzskata, ka tolaik (kad svinēta Hauptmaņa piecdesmitgade) viņš atkal esot "uz viļņa", un raksta: "Hauptmaņa spēks, patiesi, no dzīves ņemtie tipi līdz ar viņu ikdienišķīgo daždažādu dzīves izolējumu vēl tagad atrada piekrišanu vairāk kā agrāk, un piemirstā naturālisma mākslas strāva sāka atkal kvēlot."[136]

Ar Hauptmaņa lugām latviešu skatītāji varēja iepazīties arī teātrī. Laika posmā no 1900. līdz 1914. gadam pirmizrādes uz latviešu skatuvēm pieredzēja daudzas Hauptmaņa lugas,[137] un tāpēc nepārsteidz lielais recenziju skaits par šiem iestudējumiem. No 1900. līdz 1918. gadam divpadsmit Hauptmaņa lugas pieredzēja 43 iestudējumus, visvairāk 1908. gadā (10), 1910. un 1912. gadā (katrā pa 6). 1908. gads iezīmīgs ar to, ka līdzās Hauptmaņa lugu "Pirms saules lēkta" un "Vientuļi cilvēki" pirmuzvedumiem Latvijā pirmizrādi piedzīvoja Franka Vēdekinda traģēdija "Pavasara atmošanās" (*Frühlings Erwachen*, 1891).

Hauptmaņa lugās risinātās tēmas un problēmas bija saistošas latviešu skatītājam. Viņa lugās tēlotie cilvēki bija tik tieši savā cilvēciskumā, te atklājās plaša amplitūda: apspiesto kārtu rūgstošais naids ("Ormanis Henšelis", "Roze Bernda", "Audēji"), klaidoņi un pat noziedznieki. Par noteicošo cilvēka dvēseles dzīvē kļuva sapņi ("Hannele", "Nogrimušais zvans"), būtisku lomu viņa lugās ieguva sieviete,

jo mainījās attiecības ģimenē un sabiedrībā ("Gabriela Šillinga bēgšana"). "Bet viss, ko Hauptmanis tēlo, ir pārdzīvots, sniegts no tā, ko viņš zin un iekš sevis nes. Tāpēc viņa tēli, kam mākslinieka roka dod veidu, ir dzīvi un patstāvīgi."[138] Aspazija akcentējusi, ka Hauptmanis atklājis modernā cilvēka dvēseli, "tagadējie cilvēki vairs negāja bojā aiz pārāk lielas dzīves gribas, bet taisni aiz lauztas gribas vai pat aiz gribas trūkuma. Viņi sadeg paši sevī kā lampa, kas patērē savu eļļu. Viņu dvēsele apēd viņu gribu un netop paēdusi. Viņi ir noguruši un bikli. Skaistas domas un sapņi viņus iemidzina kā narkoze."[139]

19. gadsimta izskaņā uz latviešu teātru skatuvēm parādījās austriešu rakstnieka **Artura Šniclera** lugas. Pirmā bija luga "Mīlināšanās" (*Liebelei*, 1896), kas 1905. gadā iespiesta ar nosaukumu "Laika kavēklis". Piecas viņa lugas kopš 19. un 20. gadsimta mijas līdz 1912. gadam pieredzēja divpadsmit iestudējumu. Uz latviešu teātru skatuvēm Rīgā, Liepājā, Jelgavā un Ventspilī izrādītas viņa lugas ar dažādiem nosaukumiem – "Kāzu rīts" un "Anatols kāzu rītā", un sajūsmu glezna viencēliens "Anatols" (*Anatol*, 1893), "Varizeji" (latv. "Novēlējums", *Das Vermächtnis*) un "Dzīves sauciens" (*Der Ruf des Lebens*, 1906). Par Šnicleru režisors un dramatiķis Zeltmatis raksta: "Šniclers savām drāmām smeļ sižetus iz mīlestības baudu dzīves un prot tos interesanti apstrādāt; viņš piegriež sevišķu vērību sajūsmas izcelšanai. Priekš lielas publikas viņa drāmas nav, bet "izlasītai" publikai tās patiks; tās ir vairāk laika kavēklim nekā nopietnam literāriskam baudījumam."[140] 1912. gadā Šnicleram apritēja piecdesmitā gadskārta, un mēnešrakstā "Domas" tika norādīts uz viņa spilgto talantu: ".. viņš savā mākslā ne brīdi nenovēršas no tā temata, ar kuru vienīgi var valdzināt tagadnes pilsonisko mākslas baudītāju un cienītāju interesi, – proti, no mīlas temata."[141] Viņa galvenās tēmas gan drāmā, gan arī prozā ir mīlestība un nāve, "sievietes dvēseles mīkla"; autoram raksturīgs ass skats, smalka ironija, impresionistiska izteiksme, viegli bezbēdīga dzīves filozofija, kuru nespējot aptumšot pat nāve, tikai reizumis Šniclers kļūstot pārlieku pārsmalcināts un samākslots. Tomēr arī šī dramatiķa skatuves mūžs Latvijā nebija ilgs. Interese, kas raisījās par viņu ap gadsimtu miju, noplaka jau 20. gadsimta otrajā desmitgadē. Līdz 1945. gadam pirmizrādi pieredzēja tikai Strādnieku teātra viencēlienu vakarā 1927. gadā iestudētais "Zaļais papagailis" (*Der grüne Kakadu*, 1899). Latvijā šis autors vairāk kļuva pazīstams kā spēcīgas psiholoģiskas prozas meistars.

20. gadsimta pirmajā desmitgadē notika latviešu lasītāju un skatītāju iepazīšanās ar vācu dramatiķi **Franku Vēdekindu**. 1907. gadā V. Ļaudons (Roberts Bērziņš-Tautmīlis) rakstu krājumā "Skatuve", rakstot par jaunāko vācu drāmu, pievērsās Franka Vēdekinda daiļradei, atzīstot viņu par šā laika visinteresantāko rakstnieku un dramatiķi Vācijā. "Viņš nav vairs sentimentalitātes cildinātājs, grimstošu ģēniju vergs un pēctecis, bet dzīves visklusāko noslēpumu atrisinātājs. Viņš [..] nogrimst vistumšākās studijās. Atver redzei daudz līdz šim nepazītu cilvēces nomācēju, daudz nezināmu ciešanu, neredzētu sāpju bērnu. [..] Lietas, par kurām Vācijā un

citur labprāt nerunā, Vēdekinds tērpj visskaistākās dzejas gleznās. [..] Vēdekindam nav nekas svešs, viņš dzejo un raksta par visu." Protams, ka autors nevar apiet arī Vēdekinda traģēdiju "Pavasara atmošanās": "Pat bērnība nav vairs balta kā pavasara ievu krūms ziedu pilnībā. [..] Vēdekinds ir tālu no pikantērijas un nepieder pie kaislību kairinātājiem. [..] Vēdekinds – klaidonības dziesminieks, karikatūrists... ciniķis klauns, drīz ņirdzas, drīz raud un lūdzas, bet nekad tik skaidri un noteikti, lai izjustu, ko viņš īsti dara un grib."[142] Bet 1908. gadā uz latviešu skatuves nonāca viņa luga – bērnu traģēdija "Pavasara atmošanās", ko izrādīja Apollo teātrī un kas radīja plašu atbalsi un diskusijas līdz pat noliegumam un aizliegumam to izrādīt. Dažas Vēdekinda lugas bija arī Rīgas Krievu teātra repertuārā, arī "Pavasara atmošanās". 1908. gadā Vēdekinds latviešu lasītājam kļuva pazīstams ar stāstu krājumu "Uguņošana" un publicētajām lugām "Mūzika" (*Musik*, 1908; Latvijā teātrī izrādīta 1927. g.) un "Galma dziedātājs" (*Der Kammersänger*, 1899).

Rakstnieks un aktieris Franks Vēdekinds iesāka rakstīt vienā laikā ar Gerhartu Hauptmani, tomēr viņa slavas un atzīšanas laiks sākās 20. gadsimta pirmajā desmitgadē. Ap viņu vislaik virmoja pretēju uzskatu kaislības, izrādes un darbu publicēšanu pavadīja skandalozas noskaņas. Vēdekinda vārds Latvijā kļuva pazīstams 20. gadsimta sākumā un izraisīja satrauktas pārrunas, pilnīgu noraidījumu rakstnieks izpelnījās 1908. gadā pēc traģēdijas "Pavasara atmošanās" pirmuzveduma Latvijā. Laikraksta "Rīgas Avīze" 182. numurā Vēdekinda traģēdija "Pavasara atmošanās" tika nodēvēta par "literārisko bleķi", "pornogrāfijas ziedu", kas jauniešu vidū varot veicināt vien netiklību un izlaidību. 1908. gadā laikrakstā "Dzimtenes Vēstnesis" parādījās rakstnieka Andreja Upīša nopietnais analītiskais raksts par Vēdekinda traģēdiju "Pavasara atmošanās". Rakstītājs atzīst, ka tas ir dziļi nopietni apcerams darbs pieaugušiem cilvēkiem, it sevišķi vecākiem; "bērnu traģēdijas" nosaukumu darbam drīkstot gan piešķirt tikai no seksuālās psiholoģijas, nevis no mākslas kritikas redzespunkta, jo kā mākslas darbs "traģēdija" nepavisam neesot traģēdija, tai trūkstot visu traģēdijai nepieciešamo izteiksmes līdzekļu. Kaut arī Upītim bija iebildes, kopumā Vēdekinda darbs tika novērtēts atzinīgi, jo viņš savā lugā karojot pret audzināšanas aplamībām, vecāku un skolotāju didaktiku, neizpratni un – galvenais – savstarpēju neuzticēšanos. "Daudzi tādos apstākļos neatrod ceļa, nomaldās un beidzas agrā nāvē – miesīgā vai garīgā. [..] Franks Vēdekinds cenšas vairāk izcelt tos psiholoģiskos sarežģījumus, no kuriem izaug bērnu seksuāltieksmju traģēdija."[143] Vēdekindu Andrejs Upīts nodēvēja par tipisku dekadentu un talantīgu mākslinieku, kas izvirzījis nopietnus jautājumus, bet pats sapinies, meklēdams atbildi un risinājumu. Dramatiķis tomēr precīzi, pēc Upīša domām, pratis uztvert jautājumus, kas saasinās lielu pārvērtību laikā: ētika un dzimumjautājumi. Traģēdiju "Pavasara atmošanās" viņš vērtē kā neapzinātu dzimuma tieksmju pamošanās tēlojumu laikā, kad cilvēks ar vienu kāju vēl stāv bērnībā, bet otru jau iespēris pieaugošā jauneklībā, tomēr Vēdekinds nesniedzot atbildes uz būtiskiem

jautājumiem par miesas un gara savstarpējo saikni vai – gluži pretēji – nesaistību. Kritisks savos izteikumos par šo traģēdiju pēc pirmizrādes Krievu teātrī bija S. Kalns,[144] uzskatot, ka Vēdekinds pāršāvis pār strīpu un uz bērnu rēķina samelojies, lugai neesot nekādas vērtības, jo autors nespējot iedziļināties bērnu dvēselē: ".. visus pārņēma šausmas, redzot tādus bērnus, visiem likās, ka bērnu dvēseli rakstnieks neģēlīgi apmelo un apšķaida ar dubļiem. Ikviens zin, ka mūsu bērni nav nekādi eņģelīši, bet neviens nevar ticēt, ka viņu dvēseles var būt tik netīras." Vēdekinda traģēdija pēc formas sastāv no atsevišķām mazām glezniņām, no kurām dažas pat esot liekas, un šīs 'mazās glezniņas' nesaistot nekāda vienojoša ideja. "Bet ar savu drāmu Vēdekinds nekādu jaunu ceļu nav atradis un nekādu jaunu vārdu mākslā tas arī nav teicis. "Pavasara atmoda" ir vājš literārisks ražojums, lai gan tajā ir aizķerti ļoti nopietni un dziļi jautājumi."[145] Tā bija publikas un reizē arī vērtētāja nevēlēšanās saskatīt problēmas, kas bija aktuālas, tomēr allaž mietpilsoniski noklusētas, izlīdzoties ar didaktiskām pamācībām. Vieglāk bija liekulīgi norobežoties, savu nepatiku par aktualizētajām būtiskajām problēmām veltot autoram. Pasaule mainījās, arī attiecības ģimenē, skolā, sabiedrībā. Jaunajā laikmetā seksualitāte un tās problēmas vairs nebija tabu tēmas.

Zīmīgi, ka Franka Vēdekinda bērnu traģēdija "Pavasara atmošanās" viena gada laikā pieredzēja pat divus tulkojumus – Leona Paegles un A. Gruzīša. Šo tulkojumu sakarā latviešu presē parādījās rakstnieka Jāņa Ezeriņa atziņas. Šis fakts ir nozīmīgs, jo tulkojumu kvalitāte, to atbilsme oriģinālam ļoti reti nonāca latviešu preses uzmanības lokā. Rakstnieks Ezeriņš dramatiķī Vēdekindā saskatījis audzinātāju bez didaktikas, tieši valodas smalkjūtība esot viņa stils, diemžēl to atklāt latviskajos tulkojumos nav izdevies. Tekstuāli salīdzinot abus Vēdekinda traģēdijas "Pavasara atmošanās" tulkojumus ar oriģinālu, viņa vērtējums nav atzinīgs – pavājš, neprecīzs, ar teksta izlaidumiem, par kaut cik apmierinošu Ezeriņš atzinis Paegles veikto tulkojumu. 1908. gadā "Mēnešrakstā" tika publicēti arī Vēdekinda tikumu tēlojumi "Mūzika", un tulkojums Ezeriņam atkal bija sagādājis vilšanos. "Ņem, sāc lasīt un – ja gribi būt aukstasinīgs – aizver grāmatu.[..] Ja arī nebūtu stila, lai! Bet latviešu valodu tulkotājiem taču vajadzētu prast! Tā nav. Vai tiešām mēs, lasītāji, nevaram prasīt, lai mums dod kaut ko nopietnāki apstrādātu?"[146] jautā rakstnieks. Un šis atzinums būtībā ir tipiska visa aplūkojamā laika posma iezīme – no vienas puses, atzīstami, ka tika tulkoti nozīmīgi vācu jaunlaiku rakstniecības teksti, no otras puses, nereti to tulkojumi bija tikai vāja atblāzma no oriģināla un sniedza visai aptuvenu priekšstatu par autora daiļrades īpatnībām, stilu un valodu.

Plašs un apjomīgs ir Jāņa Bērziņa raksts "Franks Vēdekinds kā mākslinieks", kas vairākos turpinājumos parādījās 1909. gadā laikraksta "Jaunā Dienas Lapa" pielikumā. Rakstītājs detalizēti, kaut gan reizēm tendenciozi pievērsās vācu dramatiķa personībai un daiļrades savdabībai (lirikai, prozai un drāmai), saskatot viņā apzināti cinisku skatienu, uzdzīves slavinājumu un mefistofeliskus smieklus, tādu tēmu

izvēli, kas musinātu un "kņudinātu" tik daudzo lasītāju prātus un jūtas. Jānim Bērziņam ir arī savs viedoklis par traģēdiju "Pavasara atmošanās", kas 1908. gadā latviešu preses izdevumos, lasītājos, skatītājos un kritiķos bija sacēlusi lielu troksni: mākslas ziņā tas gan esot oriģināls un pat pārdrošs gabals, savērpts no atsevišķiem skatiem, kuros risinātas sarunas par dzimuma problēmām un pedagoģiskiem jautājumiem un dialogu veidā izstrādāts apcerējums par audzināšanas reformu; viņa tēlotie cilvēki tiecas tikai un vienīgi pēc baudas, un tiem sveši jebkādi garīgi ideāli. Neraugoties uz tām nopietnajām problēmām, kuras Vēdekinds risinājis savā lugā, vienam otram audzinātajam atvērdams acis, šajā darbā, pēc Jāņa Bērziņa domām, nav nekā, kas būtu nepieciešams drāmai: ne pēc formas, ne satura, "te trūkst arī šīs iekšējās bagātības. Par spīti tam, ka autors runā kā skeptiķis un satīriķis, drāma iznākusi visai didaktiska [..] Vēdekinds grib būt nevis mākslinieks vien, viņš grib būt arī audzinātājs."[147]

Tomēr pēc 1909. gada interese par dramatiķi Franku Vēdekindu noplaka. Viņu atminējās 1914. gadā, kad rakstniekam apritēja piecdesmit gadi un latviešu presē parādījās vairāki raksti par viņa daiļradi un personību. Viedokļi bija dažādi. 1914. gadā laikraksta "Latvija" 157. numurā dramatiķis Edvards Vulfs atzina, ka Vēdekinds ar savu daiļradi esot daudz nodarbinājis vācu kritiķus un sabiedrību, jo esot cīnītājs, kurš nepazīst kompromisus. Vulfs rakstīja, ka viņa lielo mākslinieka talantu varot apstrīdēt, bet dedzība, ar kādu viņš savas idejas aizstāvot, liecina par lielu personību. "Vēdekinds uzstājas kā sabiedrības stingrs tiesātājs, viņas visslepenāko trumu atklājējs. Viņš neko nesaudzē, neizslēdzot sevi pašu. Viņš nebīstas saukt lietas īstā vārdā, un tas nepatīk sabiedrībai ar smalkām ausīm." Edvards Vulfs laikraksta lasītājiem arī atgādināja, ka Vēdekinda bērnu traģēdija "Pavasara atmošanās" Latvijā pieredzējusi tikai dažas izrādes un tikusi aizliegta. 1908. gadā tā kādas piecas reizes izrādīta Apollo teātrī un pilsētas Krievu teātrī. "Sabiedrība nevar panest Vēdekinda aso skatu, aktieri neskatās uz viņu labi tādēļ, ka viņš noliedz tagadējo nervozitātē izplūdušo, sīkumos izgurušo aktieru spēli, kurai trūkst visgalvenā – dzīvības un spēka. [..] Tiem, kam mīļa garīgā jaunība, mūžīgais nemiers, meklēšana un tiekšanās uz priekšu, Vēdekinds paliks mīļš un tuvs, ja arī mākslas ziņā viens vai otrs no viņa darbiem neapmierinātu. Mūsu dienās, kad gara karotāju drosme izsīkst šauras pieticības atmosfērā, vēdekindi ir nepieciešami."[148] Tajā pašā numurā Vēdekinda lomai vācu rakstniecībā un viņa darbu atbalsīm Latvijā pievērsies arī režisors Zeltmatis. Viņš savu ieskatu sācis ar kritisku ziņu atstāstu no jaunākās vācu periodikas, proti, laikraksta "Skatuve un Pasaule" (*Bühne und Welt*). Tātad sakarā ar Franka Vēdekinda piecdesmito jubileju viņa draugi esot iecerējuši to sveikt ar kādu īpašu goda balvu, bet tas sacēlis pamatīgu vētru presē, pat sašutumu: kā gan tas iespējams, ka goda balvu pasniedz tādam autoram? Ko tad Vēdekinds esot vācu tautai sniedzis, ar ko tā varētu lepoties? Viņa kopotu darbu seši sējumi tikai liecinot par dzīves neķītrību un duļķu izmantošanu dzejnieciskiem nolūkiem. Kur tad

viņa darbos atrodama kāda stīga, kas izdod ētisku skaņu par īstu cilvēces traģiku? Viss esot tikai tīši meklētas plaisas par atsevišķu cilvēku likteni. "Ziedot savu mūžu dzīves neglītību izrakņāšanai, ko izvirzījuse purvājā nomaldījusies kultūra, liecina, ka dzejnieks pilnīgi pārpratis mākslas pamata likumus." Tā bija Vēdekinda nelabvēļu attieksme pret viņu, šāda nostāja bija atrodama arī latviešu preses slejās, jo pamatos nepieņemama bija dramatiķa estētika, aktualizēto problēmu loks un to šokējošā atveide. Raksta autors Zeltmatis daļai Vēdekindam izvirzīto iebildumu arī piekrita. "Vēdekinds nebūt nav tāds ģēnijs, par kādu to zināma dienas prese izkliegusi. Viņš ir ļoti oriģināls un interesanta sava laika parādība, bet jāšaubās, vai viņš ir vācu jaunlaiku klasiķis. [..] viņa rakstos atspoguļojas dziļi psiholoģisks moments no atsevišķu cilvēku dzīves, raksturīgi skati no dzīves īstenības, bet tur tomēr trūkst tā diženi cēlā, tā dziļi tīrā (ētiski daiļā) un jūsmīgi skaistā (estētiski daiļā), kas dveš mums pretim no visu laiku klasiķu darbiem."[149] 1914. gadā latviešu preses lappusēs parādījās arī kritiskāki, bet anonīmi atzinumi. Tā laikraksta "Latvija" 158. numurā lasām, ka Franka Vēdekinda kā dramatiska rakstnieka mākslas vērtība nav liela: tas ir rakstnieks, kurš vairāk grib, lai publika to ievēro un par to interesējas, nekā pats ko uzmanības cienīgu sniedz publikai; viņš esot dienas jautājuma dramatiķis, kurš izdomā citu par citu kutelīgāku sižetu. "Vieni tad autoru pataisīs par nemorālistu, otri – par pravieti, tā nodrošināti ārējie panākumi un publikai uz kādu laiku pateicīga polemikas viela. Vēdekinds grib būt reālists, bet viņa personas drīzāk atgādina ar nodomu pagatavotas shēmas nekā dzīvus cilvēkus."[150]

1914. gadā, kad tika publicēti raksti par dramatiķi Vēdekindu, viņa vārds Latvijā bija piemirsts (kopš 1908. gada viņa lugas netika vairs iestudētas Latvijas teātros), tomēr jubilejas reize sabangoja dažādu uzskatu piekritējus un atgādināja par 1908. gadu un Vēdekinda traģēdijas "Pavasara atmošanās" pirmuzvedumu Latvijā. Atgriešanās pie šīs lugas notika tikai vienu reizi – Pirmā pasaules kara laikā 1918. gadā Jaunajā latviešu teātrī Pēterpilī. Kara bezjēdzība un posts sasaucās ar jauna cilvēka izmisīgo mēģinājumu izprast sevi un briestošos procesus sevī.

Laiks ap gadsimtu miju iezīmīgs ar vācu lugu tulkojumiem, kurām gan nav būtiskas nozīmes vācu drāmas attīstības procesā, bet kuras parādījās uz latviešu teātru skatuvēm, arī nelielos lugu izdevumos. Tas skaidrojams ar teātru repertuāru "bagātināšanu", kaut arī tie bija galvenokārt joki, komiskas ainiņas, kurās dominēja mīlestība, pārpratumi, sastapšanās un dažādi misēkļi – par pāriem, kuri tomēr dabūjas. Piemēra pēc varētu minēt dažus autorus: Roderihs Benedikss, Ludvigs Fulda, Makss Dreiers.[151] Par Maksu Dreieru režisors un dramatiķis Zeltmatis žurnālā "Jaunā Raža" 1906. gadā raksta: "Dreiers ir veikls dramatiķis un izraugās savām lugām interesantu sižetu un vielu smeļ iz reālās dzīves, bet diez cik dziļš viņš nav; ne psiholoģiski konflikti viņu nodarbina, bet fabulas interesantais risinājums. Viņa personas labi raksturotas, un lugas nepaliek pie publikas bez iespaida. Visi trīs

tulkojumi vēl manuskriptos; abas pēdējās lugas diezgan pavāji pārtulkotas." Lugas nereti tulkojuši ar teātri saistīti cilvēki, to vidū Jēkabs Duburs un Kristaps Koškins.

Janis Jansons-Brauns, ap gadsimtu miju sekojot līdzi norisēm vācu dramatiskajā rakstniecībā, pievērsies arī Maksa Halbes lugām, kurās saskatījis norvēģu dramatiķa Henrika Ibsena ietekmi, Berlīnes naturālistu teorētiskos uzskatus un Franka Vēdekinda literārās nostādnes. Tas jaušams viņa agrīnajā drāmā "Jaunība" (*Jugend*, 1893), kur "tika tēlota jauniešu mīlestība savā pirmā pamošanās laikmetā, bet tik glīti, smalki un pievilcīgi, ka neviļot skatītājs nogrima sērās par paša zudušo subjektīvo laimi, par paša jaunības atmiņām un ilgošanos"[152]. 20. gadsimta pirmajā desmitgadē par vācu dramatisko rakstniecību interesējies režisors un literāts Zeltmatis. Viņa īsie informatīvie ieskati latviešu un cittautu dramatiskajā rakstniecībā lasāmi žurnālā "Jaunā Raža" (1903–1906). 1905. gadā uz latviešu skatuves notika Halbes mīlestības drāmas "Jaunība" pirmuzdevums. "Halbe ir ievērojams dramaturgs; viņa "Jaunība" savā laikā sacēla uzmanību un uztraukumu zināmās aprindās, bet tagad jau to var lasīt ar aukstām asinīm; pie mums tā dažādu iemeslu dēļ nāk ļoti vēlu."[153] 1903. gadā latviešu teātrī pirmo reizi izrādīta Maksa Halbes drāma "Straume", arī "Dižupe" (*Der Strom*, 1904), par kuru Zeltmatis raksta: ""Straume" ir ievērojams literārisks darbs ar dziļu konfliktu iz laulāto mīlestības psiholoģijas, kas saistošā kārtā atrisināts. Arī ārējā darbība ir interesanta; bet sevišķi svarīga nozīme ir iekšējai. Te Halbe atklāj jaunus tikumiskus prasījumus laulāto ļaužu kopdzīvē. Bet arī tiem, kas dziļāk šai lugas iekšējā problēmā neurbsies, tā sniegs baudījumu."[154]

1908. gadā atsevišķi izdota Hugo fon Hofmanstāla dramatiskā studija dzejā "Vakar" (*Gestern*, 1891), bet 1911. gadā periodikā Edvarda Vulfa tulkojumā luga "Ikviens" ar nosaukumu "Kāds" (*Jedermann*, 1911), diemžēl tās uz latviešu teātru skatuves neparādījās. Tomēr katru gadu atsevišķā grāmatā iznāca vācu tautas komēdijas un joku lugas, to vidū Oskara Blūmentāla joki "Nelaimes putns" un "Niobe" (abi 1908. g.), Ludviga Tomā "Dzelzceļš" (*Die Lokalbahn*, 1902) un "Medaļa" (*Die Medailler*, 1901), komēdija "Morāle" (*Moral*, 1909; latv. 1911) un citas. Latviešu periodiskajos izdevumos publicētas austriešu dramatiķa Karla Šēnhēra traģēdijas "Ticība un dzimtene" (*Glaube und Heimat*, 1910; latv. 1911) un "Tēlu griezēji" (*Die Bildschnitzer*, 1900; latv. 1913), teātrī parādījās Pētera Rozegera luga "Tiesā" (*Am Tage des Gerichts*, 1892). 20. gadsimta otrajā desmitgadē tika tulkoti arī sociālas ievirzes dramatiski darbi, kuros atklājas strādnieku vide, verdziski smagais darbs fabrikās un rūpnīcās, attiecības starp darba devēju un netiesisko strādnieku trūkums, arī neapmierinātība. Šādas tematikas darbu vidū jāmin vairāki mazāk pazīstami autori: Ernsta Prečanga viencēlieni un skatu lugas "Velns vēlēšanu urnā", "Strādnieces", "Jaunā vara" un "Sētmājeles ļaudis", Emīla Rozenova drāma "Mājās" un "Pakrēšļa ļaudis", arī "Ogļraktuvēs", austriešu autora Jozefa Trībsvasera "Meistara kungs", Georga Engela "Ostā", Ernsta Vīherta "Nīderbronnas fabrika" un citi.

Lai drāma nonāktu pie latviešu skatītāja, bija nepieciešams kāds, kas lugu iztulkotu. Taču ne jau viss, kas iztulkots un izrādīts teātrī, tika izdots arī atsevišķā grāmatā. Nereti kāda luga jau vairākkārt bija izrādīta un tikai pēc vairākiem gadiem izdota atsevišķā grāmatā.

Vācu drāmas – gan jaunākās, gan agrākos gados tapušās – galvenā "atklāšanās" vieta bija latviešu teātris, tomēr vai ik gadus izdoti arī atsevišķi lugu izdevumi: Jelgavā būtisku ieguldījumu dramatiskās literatūras izdošanā devis Heinrihs Alunāns un G. Landsbergs, Tukumā J. Birzgals, Liepājā M. Pētersons, bet Cēsīs Oskars Jēpe, Rīgā sava artava pienākas Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļas izdevējiem Jānim Brigaderam, P. Bērziņam un citiem, tomēr visvairāk dramatisko darbu izdeva Ansis Gulbis Pēterburgā, lielākā daļa no tiem gan bija Raiņa un Aspazijas vācu klasikas tulkojumu, kas šajā laika posmā veidoja būtisku tulkotās drāmas daļu.

Vācu dramatiskās literatūras izdevumi grāmatās

1891	1892	1893	1895	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904
1	3	1	1	2	4	3	5	5	2	2	6

1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1918
5	3	4	6	4	8	4	5	8	1	1

No apmēram *deviņdesmit* (skaitlis ir aptuvens, jo atsevišķiem tulkojumiem nav precīzi zināms izdošanas gads) izdotām grāmatām gandrīz viena trešdaļa ir vācu klasiskā drāma. Savukārt no grāmatās izdotajām lugām turpat vai puse tika iestudēta un izrādīta uz dažādām latviešu teātru skatuvēm.

Šī posma nozīmīgākie notikumi jaunās vācu drāmas kontekstā saistās ar 1894. gadu un Hermaņa Zūdermaņa "Gods" pirmuzvedumu Latvijā. 20. gadsimta sākums iezīmēja Gerharta Hauptmaņa lugu uznākšanu uz latviešu teātru skatuvēm, bet 1908. gads – Franka Vēdekinda traģēdijas "Pavasara atmošanās" pirmiestudējumu Latvijā. Tās bija virsotnes, kas izcēlās uz kopumā līdzenā, bieži vien vienveidīgā vācu dramatisko tekstu fona.

Šis laiks tulkotajā vācu rakstniecībā iezīmīgs ar lielu dažādību un ļoti atšķirīgām kvalitātēm. Vēl jo spēcīgi bija izjūtama klasiķu Johana Volfganga Gētes un Heinriha Heines lirikas klātbūtne līdzās jaunākajai vācu lirikai, kas tomēr tolaik nesniedz pilnīgu ieskatu vācu lirikas attīstībā kopumā. Jaunākās vācu lirikas atdzejā atzīstamu darbu veicis dzejnieks Vilis Plūdonis, īpaši ap 1906. gadu un līdz pat 1915. gadam, gan ar publikācijām latviešu periodikā, gan, protams, ar antoloģiju

"Modernā vācu lirika". Tomēr šajā periodā spēcīgie liriķi – Stefans George un Marija Rainers Rilke atdzejoti nedaudz, naturālistu Heinriha un Jūlija Hartu savdabīgā dzeja pazīstama fragmentāri, vairāk tolaik pārstāvēti liriķi Rihards Dēmels, Cēzars Flaišlens, Detlevs fon Līlienkrons, Karls Busse, Gustavs Falke, Hugo fon Hofmanstāls, Kristians Morgenšterns un Arno Holcs.

Lirikas atdzejā iezīmējas vairāki periodi, kad latviešu lasītājs iepazina jaunus vārdus: 1) 19. gadsimta 90. gadi (Ferdinands Freiligrāts, Otto fon Hartlēbens); 2) 19. un 20. gadsimta mija (Gustavs Falke, Džons Makejs); 3) ap 1906. gadu (Dēmels, Flaišlens, Hofmanstāls, Holcamers, Momberts, Šlāfs); 4) ap 1910. gadu (Dautendejs, George, Heinrihs Harts, Karls Henkels, Hese, Hille, Konrādi).

Šajā posmā periodikā lasāma dažādu laiku vācu lirika un daudzie īsprozas darbi, taču grāmatās dominēja visai otršķirīgi, didaktiski īsprozas darbi un romāni. Tulkotajā vācu prozā spilgtu rezonanšu nebija, pietrūka arī būtisku prozas darbu tulkojumu, kaut arī tulkoto autoru skaits bija iespaidīgs. Par jaunāko vācu prozu un tulkojumiem lasītājus vairāk informēja epizodiski apskati preses izdevumu lappusēs, sniedzot ieskatu vācu prozas attīstības procesos un norisēs, kas tolaik visai maz saistījās ar Latviju, jo liela tiesa darbu nebija tulkota un pietrūka būtisku laikmetīgu prozas darbu tulkojumu (piemēram, Tomasa Manna romāns "Budenbroki" un noveles, Hermaņa Heses romāni, Artura Šniclera "Leitnants Gustls" un citi). Ap 19. un 20. gadsimta miju, arī pirmajā desmitgadē vairāk periodikā tika publicēti austriešu rakstnieku darbi, galvenokārt īsproza. Latviešu kritika un sabiedrība satraucās vienīgi par Heinriha Manna romāna "Skolotājs Mēsls" pirmpublicējumu latviski.

Aplūkotajā laika posmā tomēr ir vairāki būtiski momenti vācu tulkojumu sakarā. Latviešu presē un sabiedrībā "viļņošanās" vairāk notika saistībā ar vācu drāmu: pirmais vilnis saistījās ar Hermaņa Zūdermaņa drāmas "Gods" pirmuzvedumu 1894. gadā un polemikām ap to, otrs – ar atzinīgi novērtēto dramatiķi Gerhartu Hauptmani un viņa lugām latviešu teātros kopš 1900. gada, trešais vilnis – ar 1908. gadu un Franka Vēdekinda vārdu, kad Latvijā tika iestudēta bērnu traģēdija "Pavasara atmošanās". Sabiedrību satrauca Heinriha Manna romāna "Skolotājs Mēsls" morālais vēstījums. Tomēr visvairāk atdzejotāju uzmanību saistīja vācu lirika. Presē, īpaši jau pēc Plūdoņa "Modernās vācu lirikas" iznākšanas, parādījās plašāki apskati par moderno vācu liriku. Daudzveidīgā vācu lirika latviešu lasītājam bija labāk pazīstama nekā laikmetīgā proza. Vācu drāmai ceļu pie latviešu lasītāja un skatītāja palīdzēja rast teātra skatuve, raisot daudz plašāku rezonansi sabiedrībā.

---

[1] Vārds. – I. – 1913. – 285. lpp.

[2] Citēts pēc: Literārais mantojums. I. – Rīga, 1957. – 42. lpp.

[3] To vidū E. Marlitas romāns "Otrā sieva" (*Die zweite Frau*, 1877; latv. 1900), V. Heimburgas

"Siržu pārbaudījumi" (1894), L. Bekas romāns "Varas upuri jeb Grizeldas ērkšķu ceļš" (1911) un virkne maz pazīstamu autoru īsprozas darbu.

[4] To vidū "Meisters Zvirbulis un viņa famīlija", "Mūsu jaunības dienas", "Ziemassvētku spīdums", "Lielais un mazais Daniels", "Nabaga Pēteris un bagātais Paulis".

[5] Vērotājs. – 1905. – Nr. 2. – 232. lpp.

[6] 40. gados Latvijā iznāca K. F. Meijera vēsturiskās noveles (1942), G. Kellera noveles (1942), T. Štorma noveles (1942) un romāns "Sirmja jājējs" (1944).

[7] Romāni "Problemātiskas dabas" (latv. 1904), "Faustuls" (latv. 1905), "Mīklaini cilvēki" (latv. 1909).

[8] *Hart H., Hart J.* Fr. Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart // Kritische Waffengänge. – H. 6. – 1884. Citēts pēc: *Brauneck M., Müller C.* (Hrsg.) Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1880–1890. – Stuttgart, 1987. – S. 204–225.

[9] Literārais mantojums. II. – Rīga, 1961. – 249. lpp.

[10] *Vāvere V.* Par latviešu un vācu literārajiem sakariem XX gadsimta sākumā // Latviešu un Rietumeiropas literatūra. – Rīga: Zinātne, 1971. – 15., 16. lpp.

[11] *Jansons-Brauns J.* Iz jaunākās vācu literatūras // Dienas Lapa. – 1896. – Nr. 287. – 1., 2. lpp.

[12] *Jansons-Brauns J.* Iz jaunākās vācu literatūras // Turpat. – Nr. 281. – 2. lpp.

[13] *Jansons-Brauns J.* Iz jaunākās vācu literatūras // Turpat. – Nr. 287. – 1., 2. lpp.

[14] *Vecgrāvis V.* Latviešu literatūra no 1890. līdz 1905. gadam // Latviešu literatūras vēsture. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. – 1. sēj. – 193., 194. lpp.

[15] Turpat. – 187. lpp.

[16] *Upīts A.* Jaunākā stāstu rakstniecība // Dzimtenes Vēstnesis. – 1908. – Nr. 242. – 1. lpp.

[17] *Janševskis J.* Īss pārskats par vācu daiļliteratūru 1894. g. // Tautu Pagalms 1896. g. – 64. lpp.

[18] *Eglītis V.* Kaislīgais virziens jaunākajā literatūrā un žurnālistikā // Pēdējā Brīdī. – 1930. – Nr. 87. – 8. lpp.

[19] *Štrāls K.* Daži silueti mūsu pirms un pēckara rakstniecībā // Brīvā Zeme. – 1931. – Nr. 47. – 5. lpp.

[20] *Niedra A.* Dzimtenes māksla // Austrums. – 1905. – Nr. 3. – 191. lpp.

[21] Turpat.

[22] Domas. – 1914. – Nr. 4. – 425. lpp.

[23] Turpat. – 426., 427. lpp.

[24] *Zemes dēls ar zvaigžņu dvēseli.* Krājums literatūrzinātnieka Viļņa Eihvalda piemiņai. – Rīga: Pētergailis, 1999. – 84. lpp.

[25] Domas. – 1914. – Nr. 4. – 431., 432. lpp.

[26] *Vāvere V.* Proza // Latviešu literatūras vēsture. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. – 1. sēj. – 289., 291. lpp.

[27] Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 188. – 2. lpp.

[28] *Upīts A.* Literāriskas ekskursijas // Turpat. – 1912. – Nr. 203. – 4. lpp.

[29] Jaunā Dienas Lapa. – 1913. – Nr. 272. – 3. lpp.

[30] *Upīts A.* Pilsētas dzeja // Taurētājs. – 1916. – Nr. 7. – 23. lpp.

[31] Turpat.

[32] *Eglītis V.* Mūsu jaunākās lirikas attīstības virzieni // Brīvā Tēvija. – 1927. – Nr. 157, 165, 180.

[33] Turpat. – Nr. 165. – 4. lpp.

[34] Turpat. – 18. lpp.

[35] *Jansons-Brauns J.* Jaunākais virziens vācu literatūrā // Dienas Lapa. – 1896. – Nr. 281. – 2. lpp.

[36] Turpat. – Nr. 288. – 1. lpp.

[37] *Līgotņu Jēkabs.* Vācu jaunākā lirika // Vērotājs. – 1905. – Nr. 6. – 732. lpp.

[38] Turpat. – 739., 740. lpp.

[39] Dzimtenes Vēstnesis. – 1913. – Nr. 253. – 14. lpp.
[40] Domas. – 1914. – Nr. 3. – 368., 369. lpp.
[41] Jaunās Latviešu Avīzes. Literārisks pielikums. – 1914. – Nr. 22. – 175. lpp.
[42] Jaunības Tekas. – 1914. – Nr. 4. – 321., 322. lpp.
[43] Dzimtenes Vēstnesis. – 1914. – Nr. 122. – 4. lpp.
[44] Turpat.
[45] Druva. – 1914. – Nr. 7. – 741., 742. lpp.
[46] Domas. – 1914. – Nr. 3. – 370. lpp.
[47] Turpat.
[48] *Plukšs K.* Galvenie motīvi tagadnes vācu lirikā // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1944. – Nr. 3. – 60. lpp.
[49] *Plūdonis V.* Kur dzīvība, tur dzeja / Sast. S. Viese. – Rīga: Liesma, 1984. – 53. lpp.
[50] Nosaukumā lietots tālaika latviskotais vietvārds, piemēram, Genuja utt.
[51] Piemēram, raksti "Ko mūsu jaunais gadu simtenis prasa no sievietes?" (1902), "Sieviešu izglītība un nervozitāte" (1902), "Par laulības celšanos un attīstību" (1906), "Kāds labums mums no studējošām sievietēm?" (1909) u. c.
[52] Romāni latviski periodikā: I. Boi-Edas "Krusta nesēja" (1899), M. Bēmes "Kādas kritušas dienas grāmata" (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1905, 1907) un "Didas Ibsen dzīves stāsts" (1907), N. Eštrutes "Zalome" (1902), E. Adlersfeldas-Balleštremas "Noslēpumainā pils" (1913), Š. Knēkeles "Viņš un viņa" (1912) un citi.
[53] Tikai periodikā latviski publicētie romāni: L. Ganghofera vēsturiskais romāns "Mārtiņa klosteris" (1895); M. Geislera "Kalninieki" (1906); V. Hegelera "Divi brāļi" (1904), te vērojamas naturālisma, bet pamatos gan reālisma iezīmes; vēl varētu minēt H. Hiana "Nevainīgi notiesāts" (1914); F. Holendera "Magdalēna" (1901) un "Stefana Hullera zvērests" (1913, 1914); F. Špīlhāgena "Faustuls" (1905); B. Zutneres "Ar un bez ieročiem" (1898), "Spēles ellē" (1898) un "Cilvēces sapņi" (1912); E. Vildenbruha "Māsas dvēsele" (1896) un "Maldu uguns" (1899) un K. Fībigas "Dienišķā maize" (1909).
[54] *Egle R.* Laika griežos // *Zūdermanis H.* Kopoti raksti. 1. sēj. – Rīga: Grāmatu Zieds, 1937. – 21. lpp.
[55] Turpat. – 25. lpp.
[56] Burtnieks. – 1929. – Nr. 2. – 173., 174. lpp.
[57] *Egle R.* Laika griežos. – 12. lpp.
[58] *Rozegers P.* Raksti. – Rīga: Kaija, 1938. – 1. sēj. – 12., 13. lpp.
[59] Turpat. – 13., 14. lpp.
[60] Austrums. – 1901. – Nr. 4. – 340. lpp.
[61] Turpat.
[62] Vārds. – 1913. – Nr. 2. – 316. lpp.
[63] Sk.: *Kafitz D.* (Hrsg.) Studien zur Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts. – B. 1. – Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. – Frankfurt/Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1987. – S. 12.
[64] *Šniclers A.* Berta Garlane // Tēvijas Feļetons. – 1902. – 507. lpp. (Tulk. J. Straume.)
[65] Turpat. – 587. lpp.
[66] Citēts pēc: *Kafitz D.* (Hrsg.) Studien zur Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts. – B. 1. – Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. – 12. lpp.
[67] *Štērs H.* Leonore // Tēvijas feļetons. – 1905. – 227. lpp. (Tulk. J. Straume.)
[68] Turpat. – 232. lpp.

[69] Sīkāk sk.: *Hillesheim J., Michael E., Spary C.* Hermann Stehrs "Leonore Griebel" (1900) Mystizismus und Dekadenz // *Kafitz D.* (Hrsg.) Studien zur Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts. – B. 1. – Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. – 203.–223. lpp.

[70] *Štērs H.* Leonore // Tēvijas Feļetons. – 1905. – 239. lpp. (Tulk. J. Straume.)

[71] Turpat. – 242. lpp.

[72] Turpat. – 250. lpp.

[73] Turpat. – 285. lpp.

[74] Turpat. – 298. lpp.

[75] *Upīts A.* Jaunākā stāstu rakstniecība // Dzimtenes Vēstnesis. – 1908. – Nr. 242. – 2. lpp.

[76] Turpat.

[77] Jaunās Dienas Lapas feļetona pielikums. – 1909. – Nr. 246. – 1. lpp.

[78] *Cilvēki un likteņi.* Modernā daiļproza. – Rīga: Helmara Rudzīša apgāds, 1942. – 19. lpp.

[79] *Upīts A.* No vācu jaunākās romānu rakstniecības // Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 137. – 6. lpp.

[80] Turpat. – Nr. 141. – 7. lpp.

[81] Turpat.

[82] Jaunā Raža. – 1909. – Nr. 11. – 182. lpp.

[83] *Manns H.* Skolotājs Mēsls jeb Kāda varmākas gals: romāns. – Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1911. – 11. lpp. (Tulk. A. Būmanis.)

[84] Turpat. – 9., 10. lpp.

[85] Turpat. – 56. lpp.

[86] Turpat. – 97. lpp.

[87] Turpat. – 85. lpp.

[88] Turpat. – 114. lpp.

[89] Turpat. – 87. lpp.

[90] Turpat. – 106. lpp.

[91] Turpat. – 118. lpp.

[92] Turpat. – 119., 120. lpp.

[93] Turpat. – 147. lpp.

[94] Turpat. – 186. lpp.

[95] Turpat. – 188. lpp.

[96] Turpat. – 202. lpp.

[97] Turpat. – 210. lpp.

[98] Rīgas Avīzes. – 1912. – Nr. 173. – 2. lpp.

[99] Vārds. – 1912. – Nr. 1. – 307. lpp.

[100] Domas. – 1914. – Nr. 11. – 1275., 1276. lpp.

[101] Vārds. – 1913. – Nr. 2. – 317. lpp.

[102] *Vāvere V.* Par latviešu un vācu literārajiem sakariem XX gadsimta sākumā. – Rīga: Zinātne, 1971. – 51. lpp.

[103] Latvija. – 1911. – Nr. 64. – 2. lpp.

[104] Tagadne. – 1913. – Nr. 18. – 456. lpp.

[105] Latvija. – 1913. – Nr. 290. – 6. lpp.

[106] Dienas Lapa. – 1900. – Nr. 245. – 4. lpp.

[107] *Egle R.* Laika griežos // *Zūdermanis H.* Kopoti raksti. 1. sēj. – Rīga: Grāmatu Zieds, 1937. – 11. lpp.

[108] Turpat. – 11.–13. lpp.

[109] H. Zūdermaņa lugas "Gods" vērtējumus sk.: Latviešu literatūras vēsture. 3. sēj. (Rīga: Latvijas

PSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība, 1956). – 116.–118. lpp.; *K. Kundziņš.* Latviešu teātra vēsture. 1. sēj. (Rīga: Liesma, 1968). – 266.–270. lpp.

[110] Domas. – 1927. – Nr. 8. – 239., 240. lpp.

[111] Latvju Grāmata. – 1927. – Nr. 6. – 375. lpp.

[112] Sk.: Baltijas Vēstnesis. – 1894. – Nr. 37.

[113] Turpat. – 376. lpp.

[114] Dienas Lapa. – 1894. – 78. – 1. lpp.

[115] Balss. – 1894. – Nr. 17. – 1. lpp.

[116] Sk.: Baltijas Vēstnesis. – 1894. – Nr. 75, 87, 91; Balss. – 1894. – Nr. 18.

[117] Dienas Lapa. – 1900. – Nr. 245. – 2. lpp.

[118] *Egle R.* Laika griežos. – 32., 33. lpp.

[119] Turpat. – 33., 34. lpp.

[120] Turpat. – 35., 36. lpp.

[121] Turpat. – 38., 39. lpp.

[122] Burtnieks. – 1929. – Nr. 2. – 173. lpp.

[123] Abas lugas 1898. gadā publicētas "Mājas Viesa Mēnešrakstā".

[124] Sk.: Dienas Lapa. – 1894. – Nr. 104.

[125] *Jansons-Brauns J.* Kopoti raksti. 2. sēj. – Rīga, 1921. – 143. lpp.

[126] *Rainis J.* Dzīve un darbi. Biogrāfija un kopoti raksti. – Rīga: A. Gulbja apgāds, 1925. – IX. – 168. lpp.

[127] *Aspazija.* Hermanis Zūdermanis un viņa jaunākā drāma // Dienas Lapa. – 1900. – Nr. 245. – 4. lpp.

[128] Jaunā Raža. – 1898. – Nr. 1. – 195., 196. lpp.

[129] Turpat. – 1909. – Nr. 11. – 182. lpp.

[130] Citēts pēc: *Aspazija.* Kopoti raksti. Lugas. – Rīga: Liesma, 1987. – 4. sēj. – 642. lpp.; raksta pirmpublicējums: Jaunākās Ziņas. – 1932. – 17. nov.

[131] Sk.: Baltijas Vēstnesis. – 1903. – Nr. 230. – 1. lpp.

[132] Turpat. – Nr. 273. – 1. lpp.

[133] Latvija. – 1912. – Nr. 293. – 6. lpp.

[134] Tagadne. – 1913. – Nr. 1. – 22. lpp.

[135] Dzimtenes Vēstnesis. – 1912. – Nr. 256. – 2. lpp.

[136] Latvija. – 1913. – Nr. 206. – 2. lpp.

[137] Pirmā G. Hauptmaņa luga latviešu teātrī: komēdija "Bebrādas kažoks" (1900. g. Jelgavā, ar nosaukumu "Veļas mazgātāja" to iestudēja Ā. Alunāns); tad – "Nogrimušais zvans" (1903), "Kolēģis Kramptons" (1904), "Roze Bernda" (1905), "Elga" un "Hannele" (1907, visas Rīgas Latviešu teātrī), "Važonis Henšelis" (1909, Jaunajā Rīgas teātrī), "Žurkas" (1911) un "Gabriela Šillinga bēgšana" (1912, abas Rīgas Latviešu teātrī).

[138] Druva. – 1912. – Nr. 12. – 1541.–1543. lpp.

[139] Citēts pēc: *Aspazija.* Kopoti raksti. Lugas. – 4. sēj. – 643. lpp.

[140] Turpat. – 148. lpp.

[141] Druva. – 1912. – Nr. 8. – 882. lpp.

[142] Skatuve: teātra rakstu krājums. – 1907. – Nr. 1. – 11., 12. lpp.

[143] Dzimtenes Vēstnesis. – 1908. – Nr. 85. – 10. lpp.

[144] Sk.: Teātrs. – 1908. – 26., 27. lpp.

[145] Turpat. – 27. lpp.

[146] Latvija. – 1914. – Nr. 130. – 2. lpp.

[147] Jaunās Dienas Lapas feļetona pielikums. – 1909. – Nr. 252. – 2. lpp.

[148] Latvija. – 1914. – Nr. 157. – 1. lpp.

[149] Turpat. – 2. lpp.

[150] Turpat. – Nr. 158. – 5. lpp.

[151] R. Benediksa joku luga "Onkuls" (teātrī 1892), joks "Prāva" (1901) un joku luga "Kalpotāji" (1905), M. Dreiera joks iz vecpuišu dzīves "Sieviešu ienaidnieks" (1899), drāma "Ziemas sapnis" (teātrī 1906, grām. 1907) un drāma "Jaunais kandidāts" (teātrī 1905, grām. 1913). Tulkojumus pieredzējušas vairākas L. Fuldas lugas: skatu luga "Verdzene" (grām. 1897), joku luga "Trakā medība" (1901); tulkota E. fon Keizerlinga skatu luga "Ziedoņa upuris" (1901), F. Kaizera joku luga "Vēršu kupcis" (latv. 1903) un citas.

[152] Dienas Lapa. – 1896. – Nr. 287. – 1., 2. lpp.

[153] Jaunā Raža. – 1906. – Nr. 8. – 147. lpp.

[154] Turpat. – 147., 148. lpp.

Inguna Daukste-Silasproģe

VĀCU LITERATŪRA LATVIJĀ – PERIODIKĀ UN GRĀMATĀS (1919–1944)

Viens laika posms (1890–1918) vācu rakstniecības attīstībā bija pagājis meklējumos un pārmaiņās. 19. gadsimta 90. gadi aizritēja naturālisma zīmē, 19. un 20. gadsimta mija atraisīja radošus meklējumus – radās impresionisms, jūgendstils, t.s. māksla mākslai un dzimtenes māksla. Ar preses un atsevišķu izdevumu starpniecību arī latviešu lasītājs to bija daļēji iepazinis, tomēr tas vēl bija laiks, kad tulkotāju uzmanību vairāk saistīja vācu klasiskā rakstniecība, mazāk – jaunākais devums. Tas nebija nekas pārsteidzošs, jo latviešu literatūras vēsture vēl tikai veidojās un tapa, tā bija vērojama un mērojama ar tagadnes acīm. Arī tulkojumu klātesme kultūras telpā bija salīdzinoši jauna parādība. Tikai 19. gadsimta pēdējās desmitgadēs latviešu lasītājs līdzās pašmāju darbiem sāka iepazīt cittautu literāro devumu. Bija nepieciešams laiks, lai ar vācu klasikas palīdzību nonāktu pie vācu jaunlaiku rakstniecības.

Kopš 1919. gada mainās vācu literatūras tulkošanas tradīcija Latvijā: aizvien vairāk tulkotāji pievēršas jaunākajām grāmatām, taču līdzās būtiskiem darbiem ieplūst arī daļa tādu, kuri neveicina lasītāju literāro gaumi, bet nodrošina tikai grāmatu apgādu peļņu. Tomēr jau 30. gados latviešu preses izdevumu lappusēs, arī grāmatniecībā vērojams, ka palielinās angļu, amerikāņu un franču literatūras tulkojumu īpatsvars. Taču vairākiem vācu rakstniekiem iznāca kopoti raksti – Bernhardam Kellermanim (1927–1928, 10 sējumos) un Hermanim Zūdermanim (1937–1938, 16 sējumos), arī raksti – Pēteram Rozegeram (1938–1940, 6 sējumos), tiesa, abi pēdējie rakstu izdošanas laikā jau bija miruši un 30. gadu izskaņā un 40. gadu sākuma politiskajā situācijā kļuvuši "nekaitīgi" (līdz tam raksti bija izdoti vienīgi Johanam Volfgangam Gētem). 30. gadu otrajā pusē un it īpaši 40. gadu sākumā vācu tulkojumu izdošanas tradīcijā ir noslēdzies loks no klasikas līdz būtiskiem jaunākās vācu rakstniecības tulkojumiem – un atpakaļ pie klasikas.

Vienmēr būtiski ir atrast vērtīgāko cittautu literārajā mantojumā, taču literārā procesa pilnīgākā apguvē tikpat svarīgi ir iepazīt laikmetīgo, to norišu daudzveidību, ko jaunais laikmets piedāvā un "iestrādā" gan katra rakstnieka individuālajā

rokrakstā, gan katras tautas literatūras attīstības tendencēs. Tās apjaušot, iespējams projicēt arī savas tautas literatūrā notiekošo – likumsakarīgo, līdzīgo un atšķirīgo, vēlamo un nevēlamo, tipisko un unikālo, jo nacionālā rakstniecība nevar attīstīties, izolējoties no strāvojumiem un noskaņām cittautu literatūrā un estētiskajā domā.

Līdzās tulkotiem darbiem literāro žurnālu veidotāji arī šajā laika posmā centās lasītājus iepazīstināt ar pašiem vācu autoriem un viņu daiļradi kopumā. Literāro žurnālu un laikrakstu uzmanības lokā gan saistībā ar kādu jubileju, gan jaunu grāmatu (turklāt tā varēja būt iznākusi nevis tulkojumā, bet vēl tikai oriģinālā Vācijā) ne reizi vien nonāca dažādu paaudžu un laikmetu vācu rakstnieki. Vislielāko uzmanību izpelnījās dramatiķis Gerharts Hauptmanis, kura devums vairākas desmitgades visā daudzveidībā atklājās uz dažādām latviešu skatuvēm, vairākkārt tas bija klasiķis Johans Volfgangs Gēte un tagadnes liriķi Rainers Marija Rilke un Stefans George, jaunais prozaiķis un liriķis Ervīns Gvido Kolbenheijers, tolaik Vācijā un Latvijā plaši pazīstamais Hermanis Zūdermanis. Būtiski, ka apceru autoru uzmanību Latvijā saistījuši arī tolaiku vācu autori – Francs Verfelis, Tomass Manns, Stefans Cveigs, Hanss Fallada, Francs Kafka, Ērihs Marija Remarks un Hanss Karosa.

Tā latviešu uzmanības lokā nonāca ekspresionistiskais liriķis Verfelis un viņa daiļrade, kurš savā dzejā bija spējis visspilgtāk izteikt savas paaudzes ilgas un sāpes; visu lietu mērs viņam bija mīlestība. Ja dzejniekiem Georgem un Rilkem skaistais bija arī labs, tad Verfelim tikai labais bija skaists. George bijis dzīves bēglis (Z. Mauriņa), savukārt Verfelim dziļākā tieksme bijusi "pasaules mājas vidū būt" (*Mitten im Haus der Welt sein*). Verfelis savā dzejā saucis: "Es piederu tev un visiem, visiem, un sevišķi tiem, kam dzīve pāri darījusi." Šo dzejnieku lirikas klātesmei Latvijas kultūrtelpā bija būtiska nozīme arī latviešu lirikas attīstībā.

Spēcīgu pārdzīvojumu latviešu lasītājam sniedza Hansa Falladas, Artura Šniclera (bija pazīstams jau agrāk, bet tieši šajā laikā iznāca vairākas viņa grāmatas), Stefana Cveiga (arī pazīstams kopš agrākiem gadiem) un Ēriha Marijas Remarka darbi. Jaunā rakstnieka Falladas darbi bija izauguši no viņa paša likteņa untumu pārpilnās, dvēseli smacējošās dzīves (slimīgs, kautrīgs, dzīvoja savu sapņu pasaulē, bez pašpaļāvības, ilgojās pēc dabas un klusas dzīves), ļaujot apjaust, cik bieži paša autora pieredzētais un pārdzīvotais rod atbalsi tā daiļradē. Artura Šniclera un Stefana Cveiga īsprozas darbi pārsteidza ar savu "dvēseli atkailinošo", neparedzamo dzīves likstu, reizēm pat bezjēdzības un nolemtības vēstījumu. Jaunā rakstnieka Ēriha Marijas Remarka darbi kļuva ne tikvien par veselas paaudzes traģikas laikzīmi, bet arī par vēl nepieredzētu diskusiju izraisītājiem līdz tam tik rāmajā literatūrkritiskajā domā.

Daudzos desmitos latviešu žurnālu rakstītāju uzmanības lokā nonācis dramatiķis Gerharts Hauptmanis, viņa dzīves gājums, devums rakstniecībā, īpaši skatuves mākslā. Pastiprinātu interesi par šo autoru rosināja viņa jubilejas – 1922. gadā, kad plaši tika atzīmēta viņa sešdesmitgade un Latvijas teātros atkārtoti izrādītas viņa

lugas ("Nogrimušais zvans", "Elga", "Hannele", "Vientuļi cilvēki", pirmo reizi "Šluks un Jauss"), kā arī 1942. gadā, kad dramatiķis jau bija sasniedzis astoņdesmit gadu vecumu ("Nogrimušais zvans", "Roze Bernda", "Elga", "Pirms saules rieta", "Zelta arpa"). Latviešu periodikā saglabājās tradīcija publicēt īsākas un plašākas apceres par dažādu paaudžu vācu rakstniekiem un viņu daiļradi. Tas bija būtisks un paliekošs ieguldījums. Apceru autoru vidū jāmin Zenta Mauriņa, Kārlis Plukšs, Jūlijs Vecozols, Kārlis Kārkliņš, Jānis Veselis, Jānis Sudrabkalns, Roberts Kroders, Marta Grimma, Veronika Strēlerte un Andrejs Johansons.

Tomēr ne jau tikai laikmetīgi rakstnieki rosināja potenciālos autorus – pirmo reizi plašas apceres lasāmas arī par romantiķiem Frīdrihu Helderlīnu, Novālisu, Ernstu Teodoru Amadeju Hofmani un Eduardu Mēriki, novelistiem Gotfrīdu Kelleru un Teodoru Štormu un pasaulīgi filozofisko Frīdrihu Nīči.

Šī divdesmitpiecgade vācu literatūrā bija arī ievērojams zaudējumu laiks – 1918. gadā nomira Pēters Rozegers, Franks Vēdekinds un Eduards Keizerlings; 1919. gadā – Pēters Altenbergs, Karls Busse, Rihards Dēmels un Makss Dautendejs; 1920. gadā – Cēzars Flaišlens; turpmākos gados – Francs Kafka, Hermanis Zūdermanis, Arturs Šniclers, Rainers Marija Rilke[1] un daudzi citi, bet latviešu lasītājs nereti tikai tagad sāka iepazīt vienu vai otru vācu autoru.

Liela daļa no šajā laikā mirušajiem vācu rakstniekiem un dzejniekiem piederēja paaudzei, "kura sāka rakstīt pagājušā [domāts 19. gadsimts – *I. D.-S.*] gadusimteņa 80. gados un uzstājās zem Zolā, Tolstoja un Ibsena iezvanītā naturālisma karoga. Šis virziens šķiet Vācijā galīgi izsmelts un pat viņa visjaunākā forma – impresionisms – noiet no skatuves. [..] Naturālisma rakstnieki noiet no skatuves, impresionisma un jaunromantisma sludinātāji klusē vai nedod nekā jauna, ekspresionisti gan pilni kūsoša spēka un jaunības aktivitātes, bet Vācijas pelēkā īstenība un vēl tumšākā nākotne neatver gaišus ceļus, un viņu aktīvisms sāk griezties misticisma ekstāzes un reliģiozi ētiskās fantāzijas tukšumā."[2]

Nāves gadījumu sakarā latviešu preses izdevumos parādījās literāri nekrologi un pārdomas par šo vācu rakstnieku un dzejnieku literārajām gaitām. 1929. gadā nomira Hugo fon Hofmanstāls – un presē tika rakstīts, ka "smalko poēmu un lugu, domām bagāto apceru rakstnieks atstājis zemes lietas", viņš bija palicis atmiņā kā izsmalcināts aristokrāts. "Viņš liekas aizgājis no jautrās Vīnes, no visām zemes lietām drusku tālāk, augstākās virsotnēs kā pārējie, kā Pēters Altenbergs, arī kā Hermanis Bārs. Jaunromantisms, filozofiskas sapņošanas zilā un sudraba krāsa izteic Hofmanstāla pasauli, kas asi pretstatojas pagājušā gadsimta beigu cēliena naturālismam. Dziļas dvēseles maldi un ilgas, tālas nojausmas, zilā romantikas puķe Hofmanstāla dzejā bieži ievērās klasicisma traukos, lāgiem gluži gētiskās vārsmās. [..] izslīpētiem dārgakmeņiem līdzinās Hofmanstāla mazās drāmas. [..] Lielajās lugās viņš atrodas vistuvākos rados ar grieķu klasiķiem, domu sarežģītie gājieni klasiskā formas skaidrībā viņam vispār pa gaumei,"[3] lasām dzejnieka Jāņa Sudrabkalna

atvadu vārdos. 1933. gadā nomira smalkais formas meistars Stefans George,[4] šajā sakarā Roberts Kroders rakstīja: "Viens no šīs dzejas formas radītājiem, kas uzcēla "pasaulei tālo un svešo daiļuma templi", bija nupat mirušais vācu dzejnieks Stefans George. [..] Tā ir tīrā dzeja, tā ir tā māksla, ko dēvēja par mākslu mākslas dēļ. Šīs dzejas radošā ietekme ir liela. Sevišķi mūsu literatūrā, jo tā deva apzinātu valodas izkoptību, dzejas formu tīrību un smalkumu. [..] Tā radīja formas kultūru."[5]

Taču 20. gadsimta 20. un 30. gados latviešu periodikā ne reizi vien parādījās arī bažīgi viedokļi, ka tulkotā literatūra pārplūdina grāmatplauktus, noplicina lasītāju gaumi, ka pārāk maz uzmanības pievērsts latviešu pašu literatūrai. Tās bija pamatotas jaunās nacionālās rakstniecības bažas. Ja lielām Eiropas tautām ar gadsimtiem senu literāro vēsturi tulkojumi diezin vai spēja kaitēt, tad Latvijā bija cita situācija. Problēma pastāvēja ne tikai bažās par latviešu literatūras kvalitāti. Tās bija arī bažas par šīs nacionālās literatūras izdošanu. Kā ieinteresēt apgādus izdot latviešu autoru darbus, kuriem turklāt vēl jāmaksā honorārs, ja varēja izdot virkni tulkojumu, par kuriem nebija jāmaksā nekas un tie nesa tīru peļņu (līdz 1938. gadam Bernes autortiesību konvencija Latvijā nebija saistoša), bija arī ienesīgs arods virknei pavāju "tulkotāju", faktiski satura pārstāstītāju. Savas domas šajā sakarā pauda Andrejs Upīts. "Ar tulkojumiem tautā ieplūst svaigas idejiskas strāvas un viņas literatūrā jauni dzīves izpratas un mākslinieciska veidojuma impulsi. Tulkojumi tautas garīgo dzīvi un literatūru var padarīt bagātāku, daudzpusīgāku un vispārkulturēlāku – it sevišķi mūsējam līdzīgos laikmetos, kad manāma pārmērīga tendence noslīkt pašpieticībā un nacionāli iekonservēties. Tomēr deviņas desmitdaļas tagadējo tulkojumu pavisam neatbilst šiem prasījumiem."[6] Andrejs Upīts nopietni pievēršas tulkojumu problēmai, atzīstot, ka jābūt teicamām valodas zināšanām, tēlotās vides izjūtai, turklāt katrs vārds taču esot kā simbols, kurš atveras tikai tam, kas uzminējis tā dziļāko saturu, "katra tauta skatās pasauli savām īpatnējām acīm, redzamās un domājamās parādības katru iespaido savādi, katrai par tām mazliet savāds jēdziens un viņa izpratne", "ikviena rakstnieka individuēlais stils stāv ciešā sakarā ar zināma virziena un viņa laikmeta stilu", "laikmeta un virziena stils nav nekāda vienlaida parādība, bet mozaīka no tūkstošējāda veida un krāsu salikteņa gabaliem, kuriem vērtība pašiem par sevi", "tulkošana ir māksla, un tulkotājam pašam jābūt māksliniekam".

Tulkotajai literatūrai vajadzētu bagātināt latviešu lasītāja pasaules un mākslas izpratni, nevis graut tā gaumi, zemināt estētiskās izjūtas. No cittautu rakstniecības dažādā literārā pūra jāsniedz auglīgi graudi, nevis tukšas pelavas.

Jaunais laiks Vācijā sākās ar Veimāras Republikas izveidi, tomēr ilgāku laiku bija jūtamas kara atstātās sekas. Arī rakstniecībā rosīgi sāka darboties karā iesauktā jaunā paaudze, un rakstīt turpināja daudzi agrākos gados pazīstami autori. "Šie jaunie ļaudis jau patiesībā nav ne tādi eleganti daiļuma virtuozi, ne arī kādu jaunu

gultņu ierāvēji; viņi ir izgājuši militārās Eiropas jūklī ar spoži aizdegtiem dvēseļu lukturiem un sauc un meklē pēc gara. [..] Dzejnieka kuģis neguļ vairs zilās sapņu ostās. Viņam jāiet pretī atkal dzīves vētrām, dzīves nelietībām, visriebīgākām šausmām, kuras uzbango augšup – lai visu ieņemtu sevī, pārdzīvotu, saprastu, attaisnotu,"[7] 1918. gadā raksta dzejnieks Jānis Sudrabkalns. Līdzīga situācija veidojās arī topošajā latviešu rakstniecībā. Ap 1920. gadu Latvijā – katrs ar savu pieredzi – atgriezās virkne latviešu rakstnieku un dzejnieku, kas kara gados bija izklīdināti pa visu Krieviju. Gan Veimāras Republikas izveidošana, gan Latvijas Republikas dibināšana intensīvāk nekā agrāk mudināja rakstniekus iesaistīties valsts dzīvē, tā, piemēram, Rainis, Aspazija, Linards Laicens, Kārlis Skalbe un Andrejs Kurcijs kļuva par Satversmes sapulces locekļiem un Saeimas deputātiem. Latviešu rakstniecības vēsturē Latvijas valsts nodibināšana kļuva par nopietnu atskaites punktu. Tas bija lielu iespēju laiks, kas kultūras dzīvē ienesa gan pozitīvo, gan negatīvo.

Strauji bija mainījies laiks un dzīves diktētās situācijas, tomēr vēl izmisīgāk radošu cilvēku vidū tika meklēts cilvēks brālis; dzejniekus vairs tik ļoti nenodarbināja domas par metaforām, labi skanošiem metriem vai emocionāli vizmojošām gleznām. Jaunā rakstnieku paaudze nāca no pilsētām, ar pilsētas dzīves pieredzi, steigu, arī ēnas pusēm, bet liela tiesa no viņiem domāja par savu laikmetu un darbos ierakstīja savas izjūtas un attieksmi pret tālaika norisēm. "Ir jānāk kādam vēl neredzētam sāpju un ekstāzes orkānam, lai izrautu dvēseli no viņas zirnekļu tīkliem, lai atdotu viņai viņas jūtelību, viņas dzidrumu. Tādēļ: diezgan slēpšanās, glaudīšanās, vecā lirikas medus! Lai dārd pērkoņi. Mēs izejam dzīvei pretī, kurp aizved mūs jaunais dzejnieks."[8]

Gluži jauna kultūrvide veidojās, kad nodibinājās neatkarīgā Latvijas Republika. Rīgā, tāpat kā lielākajās Latvijas pilsētās, no malu malām saplūda izglītību alkstoši jaunieši, un galvaspilsēta kļuva par latviešu kultūras garīgo centru. Jauni uzdevumi jaunajos apstākļos izvirzījās arī plaši sazarotajai presei: laikraksti un to literārie pielikumi, žurnāli un mēnešraksti pavēra publicēšanās iespējas gan pašu autoriem, gan cittautu rakstnieku darbu tulkojumiem un atdzejai (gan Vācijā, gan Latvijā rakstnieki un dzejnieki sāka strādāt laikrakstos un publicēt arī žurnālistiskus rakstus; šis darbs daudziem kļuva par arodu). Līdz ar savas valsts izveidošanos latviešu rakstniecība pati varēja kļūt par svarīgu un ietekmīgu kultūras dzīves nozari, tā kļuva sazarotāka arī žanriski, līdzās dzejai, romāniem, stāstiem līdz ar teātru izveidošanos attīstījās drāma, arī komēdijas žanrs, sociālās drāmas, tautas lugas; parādījās esejas, miniatūras, literāras teiksmas, publicistiskais apraksts, skice un tēlojums, daudzveidojās autobiogrāfiskais žanrs un ceļojumu apraksti. Latviešu rakstniecībā varēja ienākt jaunas, mākslinieciski nobriedušas personības, kurām bija pamatīgas zināšanas dažādu laikmetu literāro strāvojumu estētikā, nevis vairs mācekļi un atdarinātāji.

Vācu pēckara rakstniecībā faktiski ekspresionisma uzplaukuma laiks bija pagājis, "pamazām rodas jauna mākslinieku ģenerācija, par kuras titula "ismu" vēl nav

daudz ko prātot, bet kura grib būt sava laika cienīga"[9]. Savukārt par notiekošo jaunākā latviešu rakstniecībā Kārlis Freinbergs žurnālā "Taurētājs" 1918. gadā raksta, ka šis postošais laiks sauc pēc cilvēka un gara, visur valda nemiers un tas sasaucas ar garīgo un emocionālo noskaņu pēckara Vācijā. Latviešu dzejnieks Jānis Sudrabkalns sauc pēc brīvības, brālības un vienlīdzības, tieši tāpat kā vācu liriķis Francs Verfelis un citi viņa paaudzes autori; "dzejā nereti haotiskas skaņas, gara nemiers, saraustīti tēli – dzimst jauna pasaule. Apolloniskais elements spiests vairāk klusēt, notiek dionīsiskais tapšanas process. [..] jaunajā mākslā tātad valda gars, veidojas jauns etoss, valda augstāka gara savienība, kas cenšas dzīvi pārveidot."[10] Tiesa, latviešu rakstniecība iezīmīga ar to, ka runāt par kādiem "tīriem" literāriem virzieniem vai "ismiem" tikpat kā nav iespējams. Latviešu literatūras vēsture salīdzinājumā ar citu Eiropas tautu vēsturēm bija jauna, tajā varēja atrast dažādu klasisko, moderno vai individuāli atšķirīgo tendenču radošu sintēzi.

Karš bija pagājis, daudz kas pārdzīvots un pārciests, atstājot pēdas arī rakstnieku un dzejnieku izjūtās, zināmu sašķeltību un neziņu. Karš bija ietekmējis ne tikai Vācijas saimniecisko darbību, bet arī garīgo dzīvi un rakstniecību. Pārdzīvotās šausmas un posts palika kā liecība par karu, par aizgājušo laiku. "Gan Vakareiropas loģiskā kultūra, gan arī Tālo Austrumu subtili trauslie izjūtu kairinājumi ir tieši iespaidojuši latviešu jaunākos rakstniekus viņu odisejiskās karu un bēgļu gaitās, kas tagad attiecīgi atsaucas mūsu jaunākajā literatūrā,"[11] raksta Pēteris Ķikuts. Tomēr jaunais laiks sākas ar cerībām, ar vēlmi dzīvot tālāk, un rakstnieku iztēlē veidojas jaunas situācijas, jauni tipi, kas vecās formās vairs nebija tverami. Par jaunāko vācu literatūru rakstnieks Ernests Arnis 1923. gadā kritiski raksta: "Nomanāms zināms pelēkums vācu jaunākajā daiļrakstniecībā. Vecie vairs nespēj piemēroties tam jaunajam, ko nes dzīve, un sabrūk paši sevī, nekā jauna un vērtīga pēdējā laikā nesnieguši. Viņi pārdzied vecos motīvus, kuriem dzīve jau pagājusi garām; viņu darbos vairs nav pulsējošās dzīvās dzīves, un tālab viņi, uz ārējās formas gatavību neraugoties, nedzīvi, lieki. – Bet jaunie sper tikai pirmos soļus – nenoteiktus un nedrošus. Viņu tēmas vēl stipri nejaušas, tipi – neskaidri, forma – nenobriedusi. Ir tikai nejauši, īsi uzliesmojumi agrā rīta pelēkumā."[12] Ko tad šādā situācijā var sagaidīt latviešu lasītājs? Arī Latvijas vēsturē notikušas pārmaiņas – pārdzīvots karš, varu maiņa un iegūta neatkarīga valsts. Latviešu rakstnieki, tāpat kā vācu autori, vairāk iesaistījās politiskos procesos, polarizējās savos uzskatos, grupējoties ap noteiktiem preses izdevumiem. Šī nogrupēšanās samanāma arī literāro darbu publicējumos, to skaitā tulkojumos, un to izvēles principos. Tomēr 1924. gadā Andrejs Upīts rakstu sērijā "Skanošais klusums. Piezīmes par latviešu jaunāko literatūru"[13] spiests atzīt (tomēr jāņem vērā arī viņa subjektīvisms un atturīgā attieksme pret jauno valsti), ka valda diletantisms, zudusi sasaiste ar savu laiku, "kaut rakstnieki vairāk iesaistās sabiedriskā un politiskā dzīvē; rakstniecībā joprojām tiek risināts tikai vecu vecais individuālisma un subjektīvisma kults; visa pasaule rūgst jaunu ideju

briedumā, visa cilvēce deg jaunu vērtību meklējumos – mūsu literatūra sēd turpat pie vecā pavarda un drīzāk lūkojas atpakaļ; vienīgi formas kults ir tagadējās rakstniecības uzdevums: vārdam nav vietas; griežamies pa visiem vējiem, līdz pazaudējam katru ceļu un virzienu sajūtu"[14].

Savukārt laikrakstā "Latvis" 1923. gadā lasāma konstatējoša atziņa, ka vācu rakstniecības galējo strāvu – ekspresionisma, futūrisma, dadaisma utt. īsais mūžs esot beidzies un pozitīvākais šo meklējumu ieguvums – "rakstniecībā radusies jauna dzīvība, modernisms, atdzīvinājis literārisko valodu, atgādinājis veco patiesību, ka mākslā galvenais ir cilvēka dzīvā personība, izjūtas intensitāte"[15]. Atzīmēts, ka Vācijā pieaugusi interese par vēsturiskiem, fantastiskiem un utopiskiem romāniem.

1924. gadā laikrakstā "Latviešu Vēstnesis" publicēts rakstnieka Hermaņa Heses vēstules tulkojums jaunajiem itāļu dzejniekiem un māksliniekiem par garīgo situāciju Vācijā, kas ir visai drūms sava laikmeta dokuments: "Vācija patlaban ir sabrūkoša, dziļi sirgstoša zeme bez cerībām, par kuru neviens nezina, vai rītu tā vēl dzīvos. Vai šī uz nāvi slimā, saplosītā, badā mirstošā un domu nespējīgā zeme varētu radīt daiļu un gaišu rakstniecību, vai šis agonijas drudzī drebošais ķermenis spējīgs radīt dzīvas skaņas un ko par šīm skaņām lai domā no cilvēciskā, literāriskā un psiholoģiskā viedokļa, tas ir ērmīgs jautājums. Vācu rakstniecības tagadējais stāvoklis, viņas vērtība vai nevērtība, viņas tendences un strāvas man liekas pilnīgi nesvarīgas."[16]

Visjūtīgāk jaunais laiks atbalsojās latviešu dzejā. Tiesa, dzejnieks Edvarts Virza[17] bija kritisks attiecībā pret jaunāko latviešu liriku, atzīdams, ka jaunākā dzejas paaudze sekojot miglainam viscilvēces ideālam (te iezīmējas Virzas pozitīviskā tendence); ka dzeja sastāv no sintētiskiem kliedzieniem un patētiskiem aicinājumiem, bet tai pavisam secen paiet mūsu īstā, latviskā dzīve. Bet dzejnieks Aleksandrs Čaks 20. gadu izskaņā uzsvēris, ka jaunākā latviešu dzeja ir "kā steigā sabūvēta pilsēta, kur blakus modernam namam spēj vēl mitināties veclaicīga būve. Formas šķīdonis iestājies mūsu jaunākajā lirikā."[18] Tiesa, Aleksandrs Čaks un Edvarts Virza atradās atšķirīgās pozīcijās: Čaks kritizē modernā vārdā, Virza – tradīciju vārdā.

Latviešiem pašiem tapa sava valsts, un rakstniecībā beidzās agrākais liriskais laikmets, tagad "mēs esam ceļā uz episko", proza "vairs nav tik šaura kā pirms kara, kad to viegli varēja pārskatīt un šķirot; viņa kļuvusi modernāka, vispusīgāka, un kritiķis viņu var klasificēt visādos "ismos""[19], raksta Jānis Ziemeļnieks, konstatējot, ka tematu izvēle ir visdažādākā – no mūsdienām un pirmskara dzīves; nav aizmirstas arī tautas brīvības cīņas, kas kādreiz spilgti uzrunās nākamās paaudzes. "Latvju rakstniecība pamazām soli pa solim iet laukā no mūsu aizvalstiskā laikmeta provinciālā šauruma un naidīgās varas cenzūras uzspiestā servilisma. Pēc valsts nodibināšanas, kad aprima varoņlaikmeta vētras, mūsu sabiedriskā dzīve atnesa veselu ciklu jaunu, latvju rakstniekam psiholoģiski pilnīgi svešu parādību,"[20] raksta Ernests Arnis. Bet no kreisi orientētās latviešu rakstniecības atskan

aicinājumi – novērst nīkulību latviešu literatūrā, "iestājies literāriskā mietpilsoņa laikmets", jārada jauna, laikmetiska strādnieciska estētika. Latvijā, līdzīgi kā Vācijā, dzejā parādījās arī kreisais strāvojums, kur dominēja sociālās kritikas ideja.

Latviešu īsprozā veidojās modernais psiholoģiskais stāsts un novele, kuras centrā izvirzījās iekšēju pretrunu plosīts un šaubu mākts pārejas laikmeta cilvēks, zuda agrākos gados tik pierastās un raksturīgās tēlu attiecības, rīcības motivācija. Var teikt, ka latviešu īsproza jaunās Latvijas Republikas laikā visai uzskatāmi atspoguļoja visus tos jaunos estētiskos meklējumus, kādi bija sastopami 20. gadsimtā arī Eiropas rakstniecībā.

Aizvien vairāk jaunās valsts apstākļos presē un sabiedriskos disputos tika norādīts, ka šolaiku rakstnieks vairs nevar būt tikai dzīves vērotājs, bet viņam ir jāiesaistās valsts dzīvē un jābūt aktīvam arī savā daiļrades procesā. Pieredzējumu daudzums, kas tagad ik brīdi jāuztver modernajam cilvēkam, sevišķi māksliniekam, līdz ar pilsētas un vispār mašīnu kultūras straujo ritmu vairs nevar tikt attēlots mierīgā un lēnā gaitā, bet prasa dinamiski steidzīgu izteiksmi.

Rakstnieks Kārlis Jēkabsons žurnālā "Latvju Grāmata" 1927. gadā rakstīja, ka pēc impresionisma, futūrisma, kubisma un ekspresionisma "mēs dzīvojam konstruktīvā reālisma laikmetā un tālab mūsu jaunākā dzeja nevar vairs ziedēt un smaržot, jo viņai nav vairs emocija un melodija, bet ritms un grafika galvenie elementi. Dzinējspēks nav romantiskā pasaules izjūta, bet modernā tehnika."[21] Konstruktīvais reālisms bija visai radniecīgs tālaika vācu jaunajai lietišķībai. Taču aizvien vairāk tieši latviešu dzejā ienāca uzskatu galējības un asa sociālā kritika. Tā žurnālā "Trauksme" 1928. gada 1. numurā publicēts sava veida manifests pret "Kreiso fronti", kurā tika saskatīti dzejas iznīcinātāji, tas sasaucās ar proletārisko literatūru Vācijā. "Mēs esam pret sīkumainību dzejā, pret pagātnes pielūgšanu un utopiskām nākotnes halucinācijām. Mēs esam pret dzejas plakatizēšanu ar vārdradību un politisku manierību (futūrisms), pret veco formu un pantmēru restaurāciju jaunā saturā (jaunklasicisms), pret gleznu un glezniņu pašvērtību izzīmēšanu (imažinisms). Mēs esam pret simbolismu, misticismu, unamismu, luminismu, formlirismu utt. Mēs esam par visu laikmetīgo pretišķību izprasmi un sinkretizētu, idejiski konstruētu tēlošanu. Mēs esam par idejiski, apzināti un koncentrēti veidotu tagadnību dzejā."

Latviešu literatūrā, tāpat kā vācu rakstniecībā, jaunajos apstākļos ienāca jauni literāri tipi un jaunas attiecības. Latviešu rakstniecībā jaunais laiks aizvien vairāk nozīmēja attālināšanos no zemnieka un viņa veidotās kultūras un vides, kas tika uzlūkota par pamatu, no kura izaugusi latviešu rakstniecība. "Zemnieka gara nopietnība un tikumiskais kodols ir bijis ilgi arī mūsu rakstniecības stiprums un lepnums. Zeme bija avots, no kura sūca spēkus visa mūsu topošā kultūra un līdz ar to arī tie garīgie spēki, kas atrada izteiksmi rakstniecībā. Tikai pašā pēdējā laikā nomanāms kaut kas cits, redzama rakstnieku atsvešināšanās zemei. Bet tas varbūt arī ir tas nespēks un apjukums, kas nomanāms literātu aprindās. Rīga un lauki

sacenšas dēļ lielāka iespaida rakstniecībā."[22] Rīgas dzīve, jaunie apstākļi, jaunās idejas bija atsvešinājušas latviešu rakstnieku no zemnieciskā pamata. Ja arī rakstnieks vēl vārdos mīlēja laukus, tad saprast tos vairs nespēja. Viņš bija aizbēdzis uz Rīgu un laukos vairs bija tikai viesis, kurš līdzi paņēmis atmiņas par laukiem – pagātnes izpratnē, nevis attīstībā. Zemnieks literārajos darbos sāka zaudēt savas tipiskās iezīmes; tas bija jaunlaiku zemnieks, modernais zemnieks vai jaunsaimnieks vai arī pilsētnieks kā viesis lauku sētā, ko iespējams sastapt latviešu prozas rakstniecībā. Tomēr "arī uz priekšu – zemnieks būs mūsu tautas centrs, viņš stiprinās tos pamatus, uz kuriem būs stipra mūsu tauta un valsts. Arī rakstniecībai spēks radīsies no šī avota. Bet, ejot svešus ceļus, viņai, mūsu literatūrai, draud sašaurināšanās un vienpusība."[23] Pie šāda veida pārdomām latviešu rakstnieki un literatūras vērtētāji tuvākajā desmitgadē atgriezīsies vairākkārt, līdz šīs atziņas vainagosies pozitīvismā 30. gados. 20. gadu izskaņā entuziasmu un patosu sabiedrībā bija nomainījis zināms apsīkums un pagurums. Tāpat arī daudzo partiju savstarpējie ķīviņi un grupējumi radīja spriedzi ne tikai politiskajā, bet visas valsts kultūras dzīvē. Un, līdzīgi kā vācu rakstniecībā (tikai tā jaunajā politiskajā situācijā veidojās uz t. s. dzimtenes mākslas estētiskajiem pamatiem), arī latviešu literatūrā attīstījās pozitīvisma tendence (tā veidojās uz latviešu rakstniecības un paša latvieša būtības pamatiem, kas sakņojās latviskajā dzīvesziņā un dainās), piemēram, Edvarta Virzas "Straumēni", Jāņa Veseļa "Tīruma ļaudis", un tai līdzās rakstnieki iedvesmu saviem prozas darbiem smēla arī senatnē, ko abās zemēs sekmēja arī politiskā situācija 30. gadu otrajā pusē un ilgas pēc nesalauzta varoņa un varoņdarbiem.

Jauna tēma literatūrā aktualizējās ar jauno pilsētnieku paaudzi: inteliģentiem, mākslinieciem, rakstniekiem; tā bija jauna parādība latviešu rakstniecībā – un iespējas šī paaudze ieguva tieši ar Latvijas brīvvalsts nodibināšanos. Tālab latviešu rakstniecībā nereti saistībā ar politiskām norisēm un pārmaiņām tiek akcentēts 1918. un 1934. gads. Vēl viena iezīme bija jaunā un modernā pilsētnieka "smalko kaišu" tēlojums, kas zināmā mērā saistījās arī ar pasaules izjūtu, tā nebija kaprīze, drīzāk tipiski laikmetiska iezīme, kas vērojama arī vācu literatūrā.

Rakstniecība cieši saistījās ar dzīvi, tomēr "mūsdienu rakstnieks ir savā ziņā tāds garāmgājējs, tāds pastaigas cilvēks. Viņš pastaigājas pa dzīves ceļiem, viņš iet garām dažādiem ļaudīm, noskatās brītiņu, pabrīnās, pasmejas – tad iet tālāk. [..] Tagadnējais rakstnieks, dzīvodams pilsētā, satikdamies vienīgi ar saviem kolēģiem, citas ļaužu grupas maz vairs pazīst. Pilsēta jau tā ierobežo cilvēka pazīšanu, jau tā novirza uz ārējo, un dziļākie dvēseles pārdzīvojumi un šo pārdzīvojumu motīvi rakstniekam paiet garām. Nenoteikta un gaisīga pilsētas dzīve liekas jaunākās rakstniecības tēlojumā. Vēl rakstnieks bēg lauku klusumā no šīs burzmas atpūsties vai arī, ja nebēg, tad nogrimst pesimismā un apātijā,"[24] raksta Arturs Goba. Laikmeta steiga, nemiers, haotisms, nogurums bija arī jaunākās latviešu rakstniecības iezīme. Aizvien vairāk lirika zaudēja savu dominējošo lomu.

Latviešu rakstniecībā tāpat ienāca *pretkara tēma*, kas bija vadošā tēma daudzu tautu 20. gadu rakstniecībā, arī vācu. Te var minēt Vili Plūdoni, Jāni Sudrabkalnu, Andreju Kurciju u. c., kara pieredzējumu romānā "Karš" tēlojis rakstnieks Kārlis Štrāls (te saskatāmas paralēles ar Ēriha Marijas Remarka romānu "Rietumu frontē bez pārmaiņām"). Arī šis romāns ir autobiogrāfisks un dokumentāli sasaucas ar paša Kārļa Štrāla pieredzēto un izjusto. Viņš kā cara armijas virsnieks bija piedalījies kaujās Galīcijā, Karpatos, ticis ievainots un demobilizēts. "Man šķiet, tā bija vēlēšanās parādīt kara patieso seju. [..] Otrkārt, man bija jāpierāda, ka arī karalaukā katrs cilvēks paliek tikai cilvēks ar savu cilvēka īpatnību un nebūt nesaplūst tādā mērā ar citiem, ka pelnītu nicinošo masas nosaukumu, it īpaši manevru karā. Treškārt, esmu lūkojis parādīt aizmugures urā patriotismu viņa īstajā izskatā. [..] Patiesībā nekādu urā arī tur nebija, bet bija tikai vairāk vai mazāk apzināts egoisms, savienots ar iedzīvošanās kāri, blakus tautas neaprakstāmam postam, sāpēm un izmisumam. [..] Karš nav vienīgi karalaukā – viņa draudu pilnie spārni izplešas pār milzu plašumiem. Esmu varējis notēlot tikai vienu viņa stūrīti. Bet esmu darījis to pēc sirdsapziņas, patiesi,"[25] vēlāk atminas Kārlis Štrāls. Faktiski, rakstīdams par karu, rakstnieks Kārlis Štrāls bija uzrakstījis pretkara romānu, kurā nebija vēlāko gadu patosa, bet gan dziļas cilvēcības alkas. "K. Štrāla romāns ar savu cilvēcības apliecinājumu kara amoralitātes apstākļos ir vienīgais tāda rakstura darbs latviešu literatūrā, tuvāks ārzemju pretkara romāniem nekā tiem, kas sarakstīti par karu pašu mājās,"[26] raksta literatūrzinātniece Benita Smilktiņa.

Vēl nesenās pagātnes izšķirīgie un smagie notikumi bija krasi pārvērtuši katra tajā iesaistītā dzīvi. Karš ar savām ekstremālajām situācijām bija radījis varoņus, taču tāpat bija arī samalis un salauzis cilvēku likteņus un izārdījis vecos, šķietami stabilos ētikas un morāles pamatus. 20. gados vairāk raksturīgi bija romāni nevis par pašu karu, bet par cilvēku karalaika apstākļos, piefrontes zonā, aizmugurē un par šo cilvēku "neiespējamo atgriešanos dzīvē" (kā Ēriha Marijas Remarka romānos, īpaši "Atgriešanās"), kuri dzīvo steigdamies, mirkli tverdami, citu cilvēku sāpēs lāgā neieklausīdamies. Tīri emociāli vairāki latviešu prozas rakstnieku darbi sasaucās ar vācu rakstnieku darbiem, tieši tie, kuros karš ar visām no tā izrietošajām sekām tika tverts kā nejaušību virkne, neaprēķināma, akla rotaļa uz dzīvību un nāvi. Dzīvi palikušie jūtas atbildīgi par bojā gājušajiem, un šī vainas apziņa kā 20. gadsimta spilgta pazīme nenoliedzami atstāj dziļas un postošas pēdas cilvēka psihē un rīcībā, uzjundot slēptus instinktus. Par prozas darbu varoņiem kļuva cilvēki ar salauztiem likteņiem, kuri nezina, ko ar savu dzīvi iesākt, kā veidot attiecības (piemēram, Kārlis Zariņš, Jānis Ezeriņš). Šādai cilvēka nolemtībai un sava veida atsvešinātībai no sabiedrības, pat dzīves vispār bija tīri psiholoģisks iemesls. Jaunā latviešu proza un dzeja kļuva vairāk priekšmetiska, par dominējošo kļuva neparastais, nejaušais, ārkārtējais. 20. un 30. gadu latviešu rakstniecībā būtisku vietu ieņem romāns, šis žanrs dominē arī Veimāras Republikas laika rakstniecībā.

Latviešu rakstniecībā šis ir arī antoloģiju laiks. Iznāca "Latvju modernās dzejas antoloģija" (sakārtojis Aleksandrs Čaks un Pēteris Ķikuts, 1930), kurā izdalītas divas grupas: ekspresionisti un jaunklasicisti; latviešu jaunākās lirikas antoloģija "Dziesminieki" (sakārtojis Pēteris Ērmanis, 1923) un "Latvju lirika" vairākos sējumos Rūdolfa Egles sakārtojumā. Nozīmīgs ir Rūdolfa Egles un Andreja Upīša kopdarbs "Pasaules rakstniecības vēsture" (1930–1934) četros sējumos, kur rodams ieskats arī vācu literatūras vēstures agrākajos laikmetos. Iznāca pirmā plašā latviešu literatūras vēsture Teodora Zeiferta redakcijā (1922–1925), bet 30. gados – "Latviešu literatūras vēsture" Luda Bērziņa redakcijā.

Latviešu prozas darbos ienāca *jaunlaiku tips* – pilsonis, ierēdnis, tirgotājs, bet tas vairāk tēlots satīriski, pat ironiski, piemēram, Pāvila Rozīša "Ceplis" (1928), Lūcijas Zamaičas "Direktors Kazrags" (1928), Kārļa Zariņa "Spīganas purvā" (1929), Ernesta Arņa "Tauriņu kauja" (1933), taču tie atšķiras no jaunās lietišķības sociāli tendētā mazā cilvēka vai ierēdņa romāna, kas attīstījās Vācijā (Ērihs Kestners, Hanss Fallada), kaut arī tajos sociālai tēmai ir būtiska nozīme un tika tēlota jaunā pilsoniskā sabiedrība, veikalnieku un politikāņu aprindas, kas jauno republiku izmanto dažādām spekulācijām, naudas ieraušanai un uzdzīvei, nekautrējoties saminot neveiksminiekus un pārlieku godīgos. Tomēr atšķirīga pozīcija vērojama pilsonisko un sociālkritisko autoru vidū, piemēram, Andrejs Upīts romānos "Zelts" (1921) un "Renegāti" (1922) jau pavisam noteikti ierakstījis savu kritisko pozīciju un nepatiku pret jauno valsti. Latvijā attīstījās arī dēku un avantūristu romāna atzars, kuru spilgti pārstāv Andreja Upīša "Pa varavīksnes tiltu" (1926) un sieviešu romāni. Vācu rakstnieču Eiženijas Marlitas, Vilhelmīnes Heimburgas un Natālijas Eššrūtes darbu sakarā nereti minētas Aīda Niedra (romāns "Cilvēks ar zelta acīm", 1928), Ivande Kaija ("Jūgā", 1919; "Sfinksa", 1921), Austra Ozoliņa-Krauze (romāns "Virpuļu durvīs", 1928) un citi.

Tulkoto vācu romānu tematikā 30. gados iezīmīga bēgšana un tiekšanās prom no laukiem vai mazpilsētas uz lielpilsētu, karjeras vietā sievietes biežāk upurēja mīlestību, jo tā zaudējusi savu lomu, sastopami ārlaulības bērni un viena no ilgotām profesijām ir aktrises karjera. Līdzīgu tendenci var vērot arī latviešu rakstniecībā, piemēram, Ilzes Kalnāres romāns "Aktrise Ragārēs" (1938) iezīmē to pašu tematisko loku: cerību pilnais grūtais ceļš no laukiem uz pilsētu, sapņi par aktrises darbu, neveiksmes, atgriešanās laukos, mīlestība, vilšanās.

20. gadsimta 20. gadu izskaņā latviešu rakstnieki, tāpat kā daļa vācu autoru, pievēršas *vēsturiskām tēmām*, kaut arī vēsturiskie notikumi lielākoties ir tikai fons cilvēcisko attiecību – mīlestības, nodevības – risinājumam, tajos sastopama zināma dēkainības deva un nav aizmirsta arī tautas traģiskā likteņgaita cauri laikmetu griežiem. Te jāpiemin Aleksandra Grīna "Nameja gredzens" (1932), triloģija "Saderinātie" – "Pelēkais jātnieks", "Sarkanais jātnieks" (abi 1938. g.) un "Melnais jātnieks" (1940) un "Tobago" (1934) – zināma eksotiska pieskaņa un dēkainība no

hercoga Jēkaba laikiem Kurzemē un svešu zemju vilinājums; šis romāns nedaudz sasaucas ar vācu rakstniecībā sastopamajiem koloniālajiem romāniem. Jānosauc arī Kārļa Zariņa "Kaugurieši" (1938), Rutku Tēva vēsturiskie romāni "Dumpīgā Rīga" (1930), "Mūksalas brāļi" (1934), "Gambija" (1935) un citi, Andreja Upīša "Likteņa griežos" (1937–1940). Latviešu rakstniekus saista arī *zemes tēma*, to apliecina Kārlis Zariņš lugā "Zemes spēks" (1934) un Aleksandrs Grīns romānā "Zemes atjaunotāji" (1939). Rakstnieku vidū bija iecienīts vēsturiskais romāns un balādiskā poēma ar vēsturiska sižeta metu. 13. gadsimta cīņas, Ziemeļu karš, Kauguru nemieri, strēlnieku varonība un atbrīvošanās cīņu ideālisms, patriotiskā aizrautība un varoņgaitu heroizācija bija neizsmeļams avots.

20. gadu izskaņā aizvien vairāk latviešu preses izdevumu slejās atskan balsis, kas aicina meklēt pozitīvo visapkārt, nevis tēlot padibenes, bohēmisku vidi utt. "Mūsu rakstniecībai ir jāmostas no nepateicīgā noguruma, kas tai liek iet dzīvei vienu soli aiz muguras vai apsēsties zem vīģes koka Nirvānas tuvumā, – viņai ir jāieņem sava vieta, jāierosina domas un pārdomas, jārāda problēmu iespējamība, un ar gaišu skatu vērojot un kombinējot īsto ar galveno. [..] Mums pietiek rādīt tautai sakumpušus stāvus un sērgu saēstas sejas un sacīt, ka tā ir viņa: lai paliek padibenes tām pašām par prieku."[27] Kārlis Štrāls,[28] vērtējot latviešu literatūras attīstību pēdējos gados, akcentē, ka Eiropas grāmatu tirgū ejošais tips ir svaidīgais un naudīgais dēku meklētājs, kuram visa pasaule ietilpst tikai naudā un kaislībās, un šis tips tad arī visai bieži sastopams mūsu rakstniecībā. Reti tiekot atspoguļots cilvēks viņa attiecībās ar citiem cilvēkiem, reti kad – darbā. Kārlis Štrāls uzteic divus dzejniekus – Aleksandru Čaku, kas, izaudzis tieši no laikmeta kņadas, tomēr licis sevi atpazīt ar kaut ko daudz dziļāku; un Eriku Ādamsonu, kas "trausls un dzidrs kā vārīga kristāla vāze". Edgars Sūna laikraksta "Valmierietis" 1930. gada 49. un 50. numurā publicētajā rakstā "Zemnieku romāns" atzinis, ka tagadējā rakstniecība atrodas tādā savādā apmātībā, ka "liela daļa rakstnieku nemaz neapzinās, ko īsti grib izteikt, tikai padodas kādai diezgan bezformīgai un acumirklīgai jūsmai, savādai steigai, neizprotamai vienpusībai un raksta "par kaut ko", lielām, nozīmīgām dzīves parādībām bieži aizejot garām". Arī viņš savās atziņās nonāk pie tā paša, ko paudis vācu rakstnieks Alfrēds Dēblins: tagadējā dzīve lielās kontūrās prasa pēc eposa, pēc drāmas, jo pati iegājusi plašos notikumu un sabiedrisko attiecību lokos, jaunais laiks vairs nav lirikas laiks. "Dzīve vairs neapmierinās ar lirisko skatījumu, ar Skalbes un daudzu citu naivo pasaules skatījumu, kas izplūst impresionistiskās dzīves gleznās, bet prasa rakstniekos gribu radīt lielus, monumentāli uzbūvētus darbus, kas izceltos kā kalngali, pretēji mūsu jūsmīgajai liriskai dziesmai, lejai, kur gan visādos toņos skan daudz skaistu motīvu, bet neizceļas atspoguļojušā varenībā."[29]

30. gadu sākumā aizvien vairāk aktualizējās jautājums – vai rakstniecība saskan ar dzīvi? Šajā sakarā Jānis Akuraters laikrakstā "Jaunākās Ziņas" atzīst, ka biežāk dzirdami pārmetumi, ka rakstnieki aiziet no dzīves un viņu darbos daudz negatīvā –

karikatūras, negatīvu tipu, satīras un komēdijas. Bet kur ņemt pozitīvo, ja rakstītājs grib būt patiess? "Kad jau gadiem ilgi mūsu dzīves varonis ir spekulants, veikls bankas aģents, partiju vīrs. [..] Kā rakstnieks var tēlot ideālu darbinieku valsts apmērā, kad ik dienas viņam jāredz bankroti, jāredz to ģīmetnes, kuri apcietināti blēdību dēļ?"[30] Bet dzejnieks Jānis Trimda atzinis, ka "mēs dzīvojam ārišķību laikmetā, kas slimo ar neārstējamu formu drudzi. [..] Labi skanīgs, ārēji efektīgu formu klabeklis, kurā reizēm pat grūti nojaust viņa lirisko jēgu. Mūsu jaunākie dzejnieki, kuri dēvējas modernisti, par savu dzeju parasti runā tikai kā par formālu faktu. [..] Saturs tiem, šķiet, ir blakuslieta. [..] Mūsu modernajā dzejā ir gan jauni formējumi, jaunievestas atskaņas, asonanses un tamlīdzīgi formāli elementi, bet trūkst galvenās labas dzejas īpašības – trūkst siltas, ar spēcīgu izjūtu cauraustas pieejas tām lietām, kuras viņa sevī ietver,"[31] – un vēl krasāk iezīmējas uzskatu pretišķības. "Literatūras Avīzē" 1931. gada 1. numurā publicēts raksts "Modernā dzeja?", kurā lasāmi šādi vārdi: "Mums tik strauja un asa dzīve ar jaunām pārvērtībām, ar brēcošiem kontrastiem. Bet ko dara mūsu dzejnieki, sevišķi jaunie? Viena daļa šņauc kokaīnu, brauc ar ormani uz krogu, klīst pa šantāniem un bāriem, ķer "modernās meitenes", uzdzīvo un flirtē. Tas ir tas tagadnīgais, modernās dzejas sižets! [..] Vai ar cinismu notēlotā uzdzīve lai būtu modernās dzejas raksturīgā īpašība?" Savukārt tā paša gada 2. numurā publicēts dzelīgais Meinharda Rudzīša komentārs: "Jādzīvo un jādzejo tagadnīgi! [..] Mūsu laiks ir pārejas un nevienlīdzības laiks. Mūsu sabiedrība nav viengabalaina, tā saskaldīta šķirās, kurām daudz lielāki principi kā viena cilvēka un mūža meklējumi. [..] Dzejniekam nedrīkst būt sveša dzīve! [..] Dzejnieks nedrīkst atrauties un karāties gaisā. [..] Fabrikas strādniekam, amatniekam, kalpam un bezdarbniekam ne vien sveša, bet kaitīga ir mūsu tagadnīgā trimd-čak-ziemeļ-utt.-nieciskā dzeja, kura pauž ne vien tukšu un nepieņemamu atmosfēru, bet pat dezorganizē. Nav īsti apzinīgi dzejnieki, tāpēc nav arī īstas un atzīstamas dzejas. Ne pie rakstāmgalda sadurstot savu sirdi ar spalvu, ne kā tauriņam lidojot, ne priecājoties par to, ka manu vārdu izkliedz avīžu tirāži, ne sapņos un fantāzijā aizskrienot nez aiz kādiem nākamības kalniem, ne pesimismā un bērnišķīgā neapzinībā paklūpot pār dzertuves slieksni, – ne šādi var radīt laikmetīgu atbilstošu proletārisku dzeju. Ne kā lozungošanu un bungu dauzīšanu jāsaprot tagadnību."[32]

20. gadsimta 30. gadi radīja pārmaiņas ne tikai nacionālistiskajā Vācijā, bet arī Latvijā, kad rakstnieku vidū aktualizējās nacionālas dabas jautājumi, raisījās ilgas pēc pozitīvām domām un apliecinājuma. Vēl aktuālāks kļuva jautājums par nacionālo mākslu. 30. gadu sākums latviešu rakstniecībā dēvēts par krīzes laiku (šāda pati iezīme, vairāk gan saistībā ar sociālekonomiskiem jautājumiem, iezīmīga arī Vācijā): netika risinātas vai uzrādītas nekādas problēmas, grāmata kļuva par laika kavēkli, savu uzvaras gājienu uzsāka skaņu filmas, operetes un komēdijas, "visur rotaļība, vieglums, kaut viņas iespaidus cilvēks jau aizmirst pēc nedaudzām minūtēm", rakstīts žurnāla "Jaunā Raža" 1932. gada 3./4. numurā. Arturs Goba rakstā

"Rakstnieks – pravietis"[33] jautā, vai jaunākā latviešu rakstniecība nav pārāk nosvērusies uz reālisma un pesimisma pusi, vai nevalda tāds grūtsirdīgs un dubļu piešļakstināts feļetons, vai rakstnieks ar nodomu nemeklē kaut ko bēdīgāku, nejaukāku, nekrietnāku, lai tad to celtu augšā un teiktu: es apsūdzu mūsu laika sabiedrību! Līdz ar sabiedriskām un politiskām pārmaiņām mainās arī rakstniecība, tikai paliek jautājums: uz kuru pusi? Laikmetīgums bija jaunā laika prasība. "Sabiedriskā un ekonomiskā kustība rada mūsu literatūrā divus jaunus virzienus. Viens, kas grib attēlot strādniecības sociālos centienus, un otrs, kas tautas idejisko saturu, radošo virzību meklē laukos – latviešu zemniekā. Abi šie rakstniecības novirzieni pretendē uz tagadnības, laikmetiskuma un arī radošas virzības jēdzienu."[34] Pozitīvisma estētikas pamatā latviešu rakstniecībā bija latviskā gara un stabilitātes meklējumi, arī savas identitātes apzināšanās. Un šī identitāte tika meklēta nevis steidzīgajā pilsētas vidē ar tikpat trauksmaino, dažādu kaišu mākto pilsētnieku, bet gan laukos, kas rakstnieku darbos ieguva gluži poetizēta simbola nozīmi. Tās bija arī ilgas pēc dziļām ētiskām un morāles vērtībām.

"Zemnieki pamazām nostājas tautas interešu pirmā vietā. Līdz ar to arī mūsu rakstniecība, kas pirmos pēckara gados bija aizrāvusies no spēji uzliesmojušām vispārcilvēcības un internacionālās pilsētu kultūras idejām, atgriežas atpakaļ savā dzimtā sētā, gribēdama cienīgi nostāties blakus tam darbam, ko veicis mūsu zemnieks, bezgalīgi savu zemi, viņas likteņus mīlēdams. [..] rakstniecība iet laukos, laukiem jānāk arī pie rakstniekiem. Mūsu klasiķiem, mūsu spēcīgākajiem jaunajiem rakstniekiem jāieņem tulkoto kaislību un izvirtības romānu plūdi."[35]

30. gados asi iezīmējas tā tendence, kas rodama arī vācu rakstniecībā: vēlme baudīt dzīvi, dzīšanās pēc ērtībām, zināms sabiedrības pagurums un bezmērķība. "Laikmetīgais nav braukšana pa dzīves virspusi, bet viņas dziļākās jēgas meklēšana,"[36] 1933. gadā raksta Frīdrihs Gulbis. Dzejnieks Edvarts Virza jaunākajā latviešu lirikā akcentējis steigu kā būtisku laikmeta iezīmi un atteikšanos no subjektivitātes. ".. neņemdami ārpasaules lietas kā simbolu savu domu izteikšanai, bet vienīgi kā dekoratīvu elementu, dzejnieki ir padarījuši tagadējo mūsu dzeju krāšņu un dekoratīvu. [..] Viss, ko dod modernā dzīve, sociālās un valsts dzīves idejas, viss, kas atrodas pilsētās un laukos, ir kļuvis par dzejas tematiem"[37] – un kā visraksturīgāko iezīmi latviešu lirikā min bēgšanu no sevis paša, no savas dvēseles iekšējām sadursmēm, šī bēgšana atņem dzejai ritmu, šo galveno sastāvdaļu, "uz kura dzeja turas, un nodod to kailas versifikācijas kalpībā"[38]. 30. gadu otrajā pusē rakstniecībā valdīja liela tēmu dažādība, arī pozitīvisms, kamēr Vācijā – nacisms. Latvieši, risinot savas problēmas, skatījās arī uz vāciešiem, uz viņu tālaika rakstniecību un attīstības tendencēm, virzieniem.

Arī vācu rakstniecībā šis bija lielu pārmaiņu laiks: pēckara atjaunošanās gadi un saspringtā situācija 1933. gadā, kad liela tiesa vācu rakstnieku bija spiesta atstāt

Vāciju, pamest Eiropu un emigrēt uz ASV un citām zemēm. Tas viss ne tikai ietekmēja vācu rakstniecības likteņus, bet arī sarežģīja tulkošanas iespējas. Vācijā jau mazinājās ekspresionisma nozīme, taču tieši šajā laikā Latvijā aizvien vairāk iepazina ekspresionisma liriku un drāmu. Pēckara laiks bija padarījis cilvēku par instrumentu bez dvēseles. Kā raksta Hermanis Bārs: "Mums nav nekādas brīvības vairs, mēs nedrīkstam nekā vairs izšķirt, mēs esam pazuduši, cilvēks ir no dvēseles atgriezts, un daba atgriezta no cilvēka. [..] Nekad pasaule nav bijusi tik kapa klusa. Nekad cilvēks nav bijis tik mazs, un nekad viņš nav bijis tik baiļu pilns. [..] cilvēks sauc pēc savas dvēseles, un viss laiks top viens vienīgs palīgā sauciens. [..] Arī māksla sauc ar viņu iekš dziļā satumsuma, viņa sauc pēc glābiņa, viņa sauc pēc gara: tas ir ekspresionisms."[39] Un ekspresionists esot tas, kurš atdarot pasaulei muti, ļaujot tai runāt, kliegt, saukt... "Aizvien nepanesamāka kļuva tā atkarība, kādā cilvēce bija nokļuvusi attiecībā pret sevis pašas radīto zinātni, tehniku, statistiku, tirdzniecību un industriju, kā arī pret buržujiskiem un konvencionēliem paradumiem. Šī atkarības sajūtas apziņa norāda, ka ir sākusies cīņa pret šo laiku. Radās mēģinājumi ar ironijas palīdzību izvairīties no dzīves un viegli tikt cauri viņas labirintiem, kā to darīja Lihtenšteins un Blass, vai arī kļūt par ciniski vieglu varietē vizionieri, kā van Hodiss. Tomēr atsaucīgāko dzejnieku dvēseles jau sajuta – no vienas puses – mīlas un prieka aplaupītā proletariāta sakustēšanos, bet – no otras puses – cilvēces sabrukuma tuvošanos, jo tā bij kļuvusi ārēji līdzjūtīga un augstsirdīga, bet iekšēji dziļi vienaldzīga pret visu. Šo dzejnieku asais skats jau redzēja sagrūstam neīsto un tīri mehāniski konstruēto cilvēces kultūru un dzīves iekārtu,"[40] rakstīja Kurts Pintus.

Ekspresionisms Latvijā bija kas jauns un nebijis, tāpat kā sociālās lirikas klātbūtne latviešu preses izdevumos "Sociāldemokrāts", "Kreisā Fronte", "Tribīne". Tikpat būtiski bija vācu lirikas publicējumi mēnešrakstā "Daugava" (1928–1940), bet jo īpaši 40. gados žurnāla "Latvju Mēnešraksts" (1942–1944) lappusēs, kur lasāmas arī plašas apceres par atsevišķiem vācu dzejniekiem un rakstniekiem.

20. gadsimta 20. gados pēc ilgāka pārtraukuma kopš naturālisma estētikas aplūkojuma 19. gadsimta izskaņā latviešu periodikā atkal parādījās virkne literatūrteorētisku pārdomu un spriedumu. Būtiskākie problēmraksti parādījās tieši latviešiem jaunā estētiskā virziena – ekspresionisma sakarā. Esejiste Zenta Mauriņa, kura, rakstot par ekspresionismu, uzsvērusi, ka tas nebūtu uzlūkojams par modes lietu, saskatījusi tajā laikmetam tipiskas iezīmes. "Ekspresionismā izpaužas mūsu paaudzes prasījums pēc jaunā, apgarotā cilvēka. Viņā atspoguļojas mūsu laikmets, kura dziļākā būtība – mokas, protests un haoss."[41] Tas bija arī konflikts starp paaudzēm, bet ilgas pēc pārejošā šo jauno cilvēku tuvina 19. gadsimta romantiķiem, tomēr "romantiķiem visa dzīve, kas neveidojas mākslā, bija nieks, bet mums visa māksla, kas neveidojas dzīvē, ir nieks"[42]. Interesanti, ka atziņas par ekspresionisma estētiku vairāki rakstītāji tolaik saistīja pārī: impresionisms – ekspresionisms. Arī Zenta Mauriņa akcentē atšķirības starp šiem abiem virzieniem: ekspresionisms bez

impresionisma neesot saprotams, jo ekspresionisms ir tikai impresionisma tālākais solis; ekspresionisms – iekšējās pasaules izteiksme, impresionisms – iespaids no ārpasaules, ekspresionisti veido pārdzīvoto, impresionisti tēlo redzēto; impresionisms ir iedziļināšanās objektā, ekspresionisms ir iedziļināšanās sevī. Ekspresionista pārdzīvojums esot tik intensīvs, ka pretstats starp "es" un "ne-es" vairs neeksistē. Impresionists uztver būtībā vissmalkākās nianses un atēnas.

"Visraksturīgākā virziena galveno priekšstāvju īpašība ir tā, ka viņi skaidri redz vecās, pasaules kara vētrās satricinātās pasaules trūkumus un brūces, viņi šo trūkumu un brūču izpratnē pacēlušies no instinktīvā empīrisma līdz vispārējai idejiskai sakarībai; viņiem ir drosme un spēks pacelt protestu pret veco pasauli, bet noteiktus ceļus uz jauno pasauli viņi vēl nezin."[43] Interese par salīdzinoši jauno virzienu latviešu rakstnieku vidū ir saprotama – 20. gados vairāki latviešu dzejnieki, to skaitā Pēteris Ērmanis, Jānis Sudrabkalns u. c., atdzejo un interesējas par šādas ievirzes vācu dzejniekiem, turklāt laika posmā no 1914. līdz 1919. gadam iepazīšanās ar jaunāko devumu vācu rakstniecībā bija apgrūtināta. Arī daudzi latvieši bija iesaistīti Pirmā pasaules kara notikumos. Atbrīvošanās cīņas Latvijā un brīvvalsts nodibināšana, aizkavētā periodisko izdevumu darbība un bēgļu gaitas radīja pārrāvumu literārajā procesā.

Impresionisma, ekspresionisma un konstruktīvisma jautājumiem plašās publikācijās pievērsies Pēteris Ķikuts. Šis laiks deva iespēju arī kopsakarību aspektā paraudzīties pašu literatūras vēstures norisēs un vērtēt. "Impresionisms, ekspresionisms un pa daļai konstruktīvisms ir tie jaunie virzieni, kas pēdējā laikā kļūst saskatāmi vārda mākslā. Lirikā pa lielākai daļai izpaužas ekspresionisms, epikā – impresionisms un dramatikā – konstruktīvisms. [..] viņi aizvietojuši agrākos virzienus: impresionisms – reālismu un naturālismu; ekspresionisms – romantismu un sentimentālismu; konstruktīvisms – klasicismu."[44] Pēteris Ķikuts impresionisma un ekspresionisma iezīmes meklējis arī latviešu rakstniecībā, impresionisma sākumus latviešu literatūrā saistot ar 1905. gadu – Raiņa, Fallija un Viktora Eglīša darbos, arī "Dzelmes" grupā viņš atradis impresionistus Augustu Baltpurviņu, Antonu Austriņu, Jāni Jaunsudrabiņu, Zemgaliešu Birutu, Kārli Štrālu; arī romantiķu episkajos darbos (Jānis Akuraters, Kārlis Skalbe) Pēteris Ķikuts atradis impresionisma iezīmes. Ja pirmajos gados latviešu impresionistu darbos vairāk valdījusi maniere, tad vēlākos darbos – dziļāka izpratne. Pie latviešu autoriem, kuru daiļradē saskatāmas impresionisma iezīmes, Pēteris Ķikuts minējis arī Pāvilu Gruznu, Kārli Ieviņu, "impresionisms tagad aptver gandrīz visu mūsu epiku un viņas meklējumus. [..] vērojams, ka impresionisma nozīme mūsu literatūrā ir sevišķi liela, tāpēc nevaram atstāt to nekonstatētu. Visumā impresionisms latviešu literatūrai ir nozīmīgs virziens"[45] (Jānis Ezeriņš, Kārlis Zariņš, Edvarts Virza, Jānis Grīns, Ādolfs Erss, Lūcija Zamaiča). Tomēr noteiktu pārsvaru latviešu epikā impresionisms ieguvis tikai pēc Pirmā pasaules kara un vēl 20. gados dominējis latviešu epikā, par labākajiem impresionistiem

latviešu prozā Pēteris Ķikuts atzinis Jāni Ezeriņu un Kārli Zariņu, ekspresionistiskas iezīmes saskatītas Jāņa Veseļa prozā. Taču literatūrzinātnieks Harijs Hiršs grāmatā "Prozas poētika" (1989) atzinis, ka nav nācies viegli rast spilgtus piemērus latviešu impresionisma prozā. Kā konsekventāk izturēto darbu viņš min Antona Birkerta romānu "Pedagogi" (1908), ko pamatos veido īsas, aprautas nodaļas.

20. gadsimta 20. gadu izskaņā latviešu rakstniecība atskatījās uz sasniegto, un Pēteris Ķikuts[46] akcentēja, ka impresionisms vairāk rodams mierīgā epikā un to raksturo spēcīga valoda, krāsu žilbinošais mirdzums, kā arī tēlu un gleznu daudzums, bet ekspresionisms – trauksmainās lirikas izteiksmībā. Impresionisma rakstnieki vairāk pievērsušies krāsām, mazāk formai, dzejā vairāk juteklisku, mazāk intelektuālu elementu. Ekspresionisma attīstību latviešu rakstniecībā Pēteris Ķikuts plašāk saskata pēc Pirmā pasaules kara, "balstīdamies uz jauno pārvērtību radīto psiholoģisko lūzumu. Līdz ar ekspresionismu idejiski attīstījās jaunhumānistiskais pasaules uzskats. – Linards Laicens bija pirmais no latviešu rakstniekiem, kura daiļradē varēja saskatīt ekspresionisma pazīmes ("Attaisnotie", 1921; "Ho-Taï", 1922; "Semafors", 1924; "Berlīne", 1924). Pamatotāki idejiskā ziņā ekspresionisms vērojams Jāņa Sudrabkalna darbos ("Spārnotā Armāda", 1920; "Pārvērtības", 1924). Jau asāk ekspresionisms izpaužas Andreja Kurcija dzejā ("Dziesmas melnbaltai Madonnai", 1922; "Utopija", "Barbars Parīzē", abi 1925. g.). Noteikti ekspresionisti ir Pēteris Ērmanis, Rihards Rudzītis un Valdis Grēviņš ("Pirmā dzeju grāmata", 1923). Ekspresionisma pazīmes vērojamas arī jaunāko dzejnieku (piem., Jāņa Grota) darbos. Latviešu lirikā ekspresionismam jau ir noteikta un neatņemama vieta."[47] Norādīt uz kādām tiešām latviešu un vācu lirikas sasaucēm vai paralēlēm būtu sarežģīti, tomēr liela tiesa no Pētera Ķikuta minētajiem latviešu dzejniekiem labi pazina jaunāko vācu liriku un bija tās atdzejotāju vidū. "Mākslinieka paša pārdzīvojums, kas raksturojas tagadējā literatūrā ar lielo intensitāti, asumu un spēcīgo spraigumu, izteicas latviešu jaunākā literatūrā tā virziena garā, kuru sauc par ekspresionismu. Cenzdamies izteikt savus pārdzīvojumus tieši, ekspresionisti nemeklē ārējās dzīves konkrētības. [..] Ekspresionisms idejiski ierobežojas jaunhumānistu prasībās par cilvēka vērtības atzīšanu; ētiski par verfeliskā imperatīva "cilvēks ir labs!" pieņemšanu; bet estētiski – atļaujot izvēlēties vislielākās izteiksmības iespējamības, sākot ar klasiskā (saistītā) un beidzot ar nesaistītā (brīvā rituma) tēlojuma līdzekļiem. [..] Latviešu jaunākajā literatūrā ekspresionisms izteicas pa lielākai daļai visu labāko liriķu darbos (L. Laicens, J. Sudrabkalns, J. Grots un citi)."[48] Vēl būtiska iezīme tālaika latviešu dzejā un arī prozā bija izlaušanās ārpus nacionālās vides, proti, dzejniekus vilināja Austrumi, savukārt prozā kā citādais ienāca bēgļu gaitu pieredzējums, tajā skaitā Kaukāzs, cits pasaules uzskats, tradīcijas un dzīvesveids.

Līdzās rakstiem par ekspresionisma problēmām lasāmi arī plaši pārskati par jaunāko vācu rakstniecību, kas nebija raksturīgi iepriekšējam posmam. Rakstu vidū gribētos minēt laikraksta "Līdums" 1918. gada 100., 153. un 154. numurā publicēto

Jāņa Sudrabkalna rakstu "Iz piezīmēm par moderno vācu literatūru", "Izglītības Ministrijas Mēnešraksta" 1923. gada 10. un 12. numurā publicēto Ernesta Arņa plašo apceri "Vācu jaunākā rakstniecība". Vācu rakstniecības popularizēšanā nozīme bija Kārlim Plukšam: 1941. gadā laikraksta "Tēvija" 99., 100. un 101. numurā lasāms viņa raksts "Jaunās nacionālās vācu dzejas attīstība", 1942. gadā "Izglītības Ministrijas Mēnešraksta" 3. numurā – "Modernā vācu balāde", "Rakstniecības un mākslas gadagrāmatā 1942. gadam" – "Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija" (vācu lirikas, romāna, īsās prozas un konspektīvi arī drāmas attīstība no 1918. līdz 1939. gadam), 1944. gadā "Izglītības Ministrijas Mēnešraksta" 3. un 4. numurā publicēts plašs viņa raksts "Galvenie motīvi tagadnes vācu dzejā" (raksta autors aptver laiku no 1919. līdz 1939. gadam). Šādi tik plaši izvērsti pārskati par vācu literatūru latviešu preses izdevumos bija ļoti nepieciešami gan lasītājam, gan pašiem rakstītājiem. Interese par vācu rakstniecību radās ar ekspresionisma ienākšanu atdzejā, ar būtiskajiem tulkojumiem 20. gadu izskaņā, to vidū Nobela prēmijas laureāta Tomasa Manna romāna "Budenbroki", Ēriha Marijas Remarka "Rietumu frontē bez pārmaiņām", Artura Šniclera "Terēze", Ēriha Kestnera bērnu grāmatu tulkojumiem, tomēr politiskā situācija nebija īpaši labvēlīga: 1933. gads, nacionālsociālistu uzvara un Ādolfa Hitlera Trešās impērijas laiks, un Otrā pasaules kara sākums kļuva par bremzējošu spēku jaunāko vācu tekstu ienākšanai Latvijā. 30. gadu otrajā pusē kļuva skaidrs, ka pozitīvisms (Latvijā) un nacionālsociālisms ar tīras rases meklējumiem (Vācijā) no tīri estētiskas prasības kļūst par nacionālās ideoloģijas pamatu. Šajā situācijā par pamatpostulātiem, uz kuriem balstījās jaunā ideoloģija, kļuva dedzīgs nacionālisms, apliecinošs skatījums uz dzīvi un savas zemes, tautas, arī vadoņa mīlestība, bet par rakstniecības uzdevumu kļuva meklēt stipru, iekšējās pretrunās nesalauztu varoni.

Aizsācies cerīgi, ar jaunām vēsmām un atjauninātu interesi par jaunāko vācu rakstniecību, šis posms noslēdzas ar piesardzīgu atgriešanos pie vācu klasikas.

Dzeja

> *Māksla nerada dzīves notikumus, bet viņa pauž nākošos laikmetus, jo māksla ir tā paša koka garīgie ziedi, no kura vēlāk izaug reālie notikumi. Jaunā dzeja neradīja un nenoteica revolūciju un sabrukumu, bet gan viņa nojauta, zināja un pauda šo notikumu tuvošanos un nenovēršamību. Šī dzeja nav tikai pantos ietverti politiski ievadraksti, bet gan cenšanās cilvēcei palīdzēt viņas nākotnes sapņus tiešamībā piepildīt.*[49]

Šis laiks vācu lirikas atdzejojumos iezīmīgs ar to, ka latviešu periodikā dzeju reprezentēja vairāk nekā *simt* dažādu paaudžu vācu liriķu, tiesa, daļa no tiem

pārstāvēta tikai ar vienu vai pāris dzejoļiem. Kaut gan salīdzinājumā ar iepriekšējo periodu daudz vairāk atdzejotāju interesi saistīja jaunākā vācu lirika, tomēr šis bija arī dzejnieka Kristiana Morgenšterna laiks Latvijā. Viņš gan bija pazīstams kopš 20. gadsimta sākuma gadiem, tomēr tieši šajā laikā pieredzējis lielu tiesu atdzejas publikāciju. To pašu varētu teikt arī par Raineru Mariju Rilki, ar ko latviešu lasītājs iepazinās pēc dzejnieka nāves 1926. gadā. 20. un 30. gados daudzas publikācijas piedzīvo Cēzara Flaišlena dzeja prozā, vēl joprojām latviešu preses izdevēju un tulkotāju uzmanību saista Vilhelms Bušs ar savu satīrisko dzeju, kā arī klasiķi Johans Volfgangs Gēte (ap 30 publikāciju) un Heinrihs Heine (ap 60 publikāciju). Viņi gan piederēja citām literātu paaudzēm, tomēr viņu lirikas publicējumi arī 20., 30. gados un 40. gadu sākumā, kad politisku apsvērumu dēļ vairāk notika atgriešanās pie klasikas, Latvijā bija nozīmīgi. Ne vienmēr pietiekami tiek izvērtēta atdzejotāju loma cittautu lirikas apguvē. Šī laika nozīmīgāko atdzejotāju vidū jāmin Rainis, Pēteris Ķikuts, Pēteris Ērmanis, Kārlis Tīfentāls (Dziļleja), Jānis Sudrabkalns, Jānis Plaudis, Eriks Ādamsons, Marta Grimma, Jānis Trimda, Rihards Rudzītis, Arvīds Grigulis, Fricis Dziesma.

Pārmaiņas vācu lirikā jau iezīmēja tā literātu paaudze, kas dzimusi pēc 1900. gada, tā dzīvi uzņēma daudz svabadāk un steidza baudīt, tai visā pilnībā atklājās dēkainās pasaules krāsainība, pasaule pavērās kā brīnums. Dzejnieki pārmērīgi šķieda spēkus, līdz nācās atzīt, ka viņi dzīvo laikmetā, kad visi ieroči reiz nolietojas. Turklāt jaunais cilvēks aizvien vairāk apjauta savu atkarību no dažādiem civilizācijas sasniegumiem, tie pat sāka viņam traucēt. Dzejnieki sajuta, ka cilvēku attiecības kļuvušas duālas – ārēja līdzjūtība un augstsirdība, bet iekšēji dziļa vienaldzība pret visu. "Trākls lidoja, nejuzdams reālo pasauli, Helderlīns dzīvoja iznīcības bezgala zilā plūsmē, Štadlers, ilgu nomākts, kaislīgi cīnījās ar Dievu un šīs zemes parādībām, bet Lihtenšteins dzīvoja tanī laimīgā apziņā, ka "pāri visam klaiņo mana lielā īpatnība", ar sāpju pilnu mundrību kā rūgti jautrā dzērienā sajaukdams mainīgos pilsētas tēlus un viņu noskaņas. Arvienu skaļāka kļuva apsūdzība, un Ērenšteins un Behers savā izmisumā domāja saplosām pasauli. Štrams atraisījās no parādību un asociāciju maldu tēliem, skaļos vārdos sludinādams tīras jūtas. Visu viņu nolūks bija šo pasauli iznīcināt, lai viņas vietā atdzimušais cilvēks radītu jaunu un skaistāku. Cilvēks cilvēkā mēģināja ieraudzīt cilvēcību, tādēļ sāka slavēt sirds vienkāršību un jūtu patiesīgumu. Arī gars novērsās no sabrūkošās dzīves, lai aptvertu kosmiskos notikumus, nodziļinātos parādībās un meklētu dievišķo būtību."[50] Ne velti 1919. gadā Vācijā bija iznākusi dzejas antoloģija ar zīmīgu nosaukumu "Cilvēces krēsla" (*Menschheitsdämmerung*), kur domās un izteiksmē apvienojās paaudzes. Arvien skaidrāks kļuva, ka cilvēku var glābt vienīgi cilvēks pats, nevis kādi ārēji apstākļi. Dzejniekam Francam Verfelim piederēja vārdi, ka pasaule iesākas cilvēkā. Cilvēks cilvēkā mēģināja ieraudzīt cilvēcību, sāka novērtēt sirds vienkāršību un jūtu patiesīgumu. Arī gars novērsās no sabrūkošās dzīves, lai aptvertu

kosmiskos notikumus, nodziļinātos parādībās un meklētu dievišķo būtību. Tā apvienojās jaunie rakstnieki. Visbiežāk sastopamie vārdi, kas vienoja šīs paaudzes literāro izteiksmi, bija cilvēks, pasaule, brālis, Dievs. Daba šos jaunos meklētājus neinteresēja, personificēta tā izteica haosa šausmas, melanholiju un maldus, kā arī tapa par vizošu labirintu, no kura velti mēģināt izkļūt. Šis laikmets pārsteidza ar to, ka vienā un tajā pašā laikā varēja rasties tik daudz vienādi noskaņotu dzejnieku. Jaunās dzejas kvalitāte izskaidrojama ar intensitāti, tik skaļi un satricinoši dzejā vēl nekad nebija paustas laikmeta problēmas un ilgas. 20. gados latviski parādījās ekspresionista Verfeļa dzeja. "Verfeļa dzejā vairāk kā jeb pie kura jaunā virziena izpaudēja izmanāma Visuma kopsakarības sajūta – savdabīgs panteisms, kas šo vācu rakstnieku tuvina amerikāņu dzejniekam Vitmenam. Tik Verfelis vēl vairāk pastiprina šīs pasaules izjūtas mistiski ekstātiskos un fantastiskos elementus."[51]

"Aizvien skaidrāks kļuva, ka cilvēku var glābt vienīgi cilvēks pats, bet nevis ārējie apstākļi, iekārta, jaunradījumi vai likumi. Tādēļ arī estētiskie problēmi ieguva sevišķu interesi, jo vajadzēja stiprināt iekšējo cilvēku. Pareģotais sabrukums tiešām pienāca, bet pa tam dzeja atkal bija aizsteigusies laikam priekšā: cauri lāstiem un vaimanām jau bija sadzirdami saucieni pēc augšāmcelšanās, atdzimšanas, noteiktības un apdomas. To mēs atrodam Rubinera, Behera, Hāzenklēvera, Ceha, Leonharda, Heinikes, Ottena, Golla, Volfenšteina un Verfeļa dzejās. Šie dzejnieki uzstājās pret iznīcinošo un aicināja jaunatni apvienoties kopējā garīgā frontē, lai cīnītos ne par individuēlo, bet vispārcilvēcīgo, ne par visu cīņu pret visiem, bet par brālību. Tika sludināta jauna sabiedrība, jo visai pasaulei un pat dievam jāpieņem cilvēka izskats,"[52] rakstīja Kurts Pintus.

Kārlis Plukšs rakstīja: "Bet ekspresionisma nemiers un satrauktība norimstas ātri, jau ap 20. gadu tas vācu literatūrā neeksistē, lai gan tā gleznu, salīdzinājumu dinamika un patvaļība vārdu kompleksu veidošanā ietekmēja arī vēlāko laiku. Ekspresionisms ar saviem anarhistiskiem centieniem, savām pasaules brālības ilgām bija radījis abstrakta garīguma ideālu, bet tai pašā laikā cilvēku atraisījis no tā tuvākās sabiedriskās vides. Tāpēc vācu literatūrā, it sevišķi spilgti lirikā, izpaužas tieksme netveramās, universālās brāļu mīlestības vietā pievērsties tam, kas mums vistuvāk, tai sabiedriskai un lokālai videi, no kuras mēs esam izauguši un kurā sakņojamies ar visu būtību, proti, tautībai un dzimtenei."[53]

Ar vācu atdzeju varēja iepazīties latviešu preses lappusēs, un apsveicami, ka tieši jaunākajam vācu rakstniecībā visai lielu vērību veltīja latviešu literārie žurnāli, galvenokārt lirikai, kura kļuva par visspilgtāko, koncentrētāko un raksturīgāko izteiksmes veidu, atklājot arī jaunākos meklējumus. Šajā laikā latviešu periodikā parādījās jaunas tematikas dzeja. Vācijā pēc 1919. gada uzplauka arī *sabiedriskā dzeja*, kurā centrā izvirzījās nevis viens indivīds, bet gan tauta, valstiskas idejas tika pakārtotas individuālajām, turklāt tās nereti prasīja indivīda ziedošanos un personiskās dzīves pakārtošanu augstākiem ideāliem (Gerhards Šūmanis). Būtisku

nozīmi ieguva nacionāli politiski jautājumi, kā arī t. s. *strādnieku dzeja*. Šī dzeja bija ekspansīvāka, bieži pierastā lirisma un dailes vietā izskanēja kāds lozungs vai aicinājums, tā bija sociāli tendēta dzeja izteikti pilsētnieciskā vidē, rādot tās ēnas un nepievilcīgās puses – fabrikas, rūpnīcas, šauros un trūcīgos īres namus, smago darbu un trūkumu, un šī noskaņa rada atbalsi arī zināmā daļā latviešu autoru, jo situācija bija līdzīga. Jaunais pārmaiņu laiks līdzās pozitīvām tendencēm bija nesis līdzi arī bezdarbu, trūkumu, izmisumu, vēl lielāku sabiedrības polarizēšanos, arī politisko uzskatu ziņā, radījis daudz lielāku sociālekonomisko spriedzi. Tālab kā būtiska iezīme 20. gados un 30. gadu sākumā vācu atdzejā Latvijā jāmin tieši šis politiski aktīvais, sociālais strādnieciskās dzejas atzars. "Te nemaz nav jūtami naida ritmi un kaila dūres vara, bet šās dzejas pārdzīvojums ir darbs, un darba takts izveido arī šās dzejas ritmu. Bez himniskā darba slavinājuma strādnieku dzejai ir vēl kāds pilnīgi jauns aspekts – tai ir nacionāls un nevis internacionāls raksturs. Jaunajā vācu strādnieku dzejā jau pirms pasaules kara izkristalizējusies padziļināta nacionālās kopības ideja, kas tautas vienību stāda augstāk par šķiras apziņas izkopšanu. Pasaules karš vēl tikai pārbauda šo patriotisko jūtu stiprumu, īstumu un dziļumu, dod izdevību strādniekam gaiši parādīt savu nacionālo pārliecību, ziedojoties tautas un tēvijas labā,"[54] raksta Kārlis Plukšs. Kā zīmīgākos šīs dzejas pārstāvjus viņš min Karlu Brēgeru, Heinrihu Leršu, Gerhardu Šūmani, Hansu Baumanu, latviski gan atdzejots vienīgi Karls Brēgers (K. Plukša pārskatā minēts arī Lerša dzejolis Klāras Zāles atdzejojumā, vēl viens 1932. gadā publicēts "Daugavā" Riharda Rudzīša atdzejojumā). Pasaules karu Kārlis Plukšs uzlūkoja par jaunās nacionālās strādnieku dzejas rašanās brīdi un Heinrihu Leršu – par tās īsto dibinātāju. Viņš esot īsti himnisks darba dzejnieks, kas mīl savu fabriku, kaut gan tā deldē viņa spēkus un veselību, bet tā norūdījusi arī viņa garu kā tēraudu uz laktas. Gerhards Šūmanis ar dziļu entuziasmu izveidojis vācu tautas vadoņa garīgo tēlu, kas viņam parādās kā izredzēts un Dieva sūtīts tajā brīdī, kad tautai klājas visgrūtāk. Šajās strofās, pēc Kārļa Plukša domām, izjūtams īsts reliģisks entuziasms un ticība vācu valsts idejai. Jauno nacionālsociālistisko dzejnieku vidū sava vieta bija arī Hansam Baumanam, kura dzejoļi apveltīti ar aizrautīgu patētiku un vienkāršu melodiju, dzejnieks nāca no Hitlera jaunatnes aprindām un par to arī dzejoja. Viņa dzejā jaušams strādniecības un nacionālsociālisma satuvinājums.

Pirmo reizi aplūkotā laika ieskaņā latviešu lasītājam kļuva pazīstama vācu ekspresionistu dzeja. 1919. gadā Jāņa Sudrabkalna atdzejā laikrakstā "Sociāldemokrāts" notika iepazīšanās ar Ivanu Gollu. 1920. gadā parādījās Johanness R. Behers ar atdzejas publikācijām laikrakstā "Sociāldemokrāts", "Domas", "Kreisā Fronte", "Darba Jaunatne", "Jauno Trauksme" un "Tribīne" un Francs Verfelis[55] ar publikācijām "Sociāldemokrātā", "Daugavā" un "Domās", 1921. gadā Alberts Lihtenšteins, kopš 1923. gada Valters Hāzenklēvers un Bruno Šēnlanks ar publikācijām "Sociāldemokrātā", pēdējais arī "Trauksmē", "Jaunā Cīrulītī", "Jaunības Tekās", kopš

1924. gada austrietis Alberts Ērenšteins ar dzejas publikācijām "Domās", "Sociāldemokrātā" un "Trauksmē", Ernsts Tollers ar publikācijām "Sociāldemokrātā", "Signālā" un "Domās" un Renē Šikele ar vienu dzejoli; 1927. gadā laikraksta "Sociāldemokrāts" svētdienas pielikumā "Literatūra un Dzīve" pirmo reizi parādījās Georga Heima un Jākoba van Hodisa dzejas rindas Pētera Ķikuta atdzejojumā, arī Bertolts Brehts ar publikācijām "Kino", "Domās", "Darbā" un "Jauno Trauksmē", 1930. gadā Latvijā pazīstams kļuva Ērihs Kestners ar publikācijām "Jauno Trauksmē", "Daugavā", "Sociāldemokrātā", "Kurzemes Vārdā", "Rūjienas Balsī", pa dzejolim deva arī Otto Krille, Ernsts Štadlers, Lions Feihtvangers, Gerits Engelke, Augusts Bēbels un citi. Un visai uzskatāmi, pavērojot minētos izdevumus, kuros jaunā atdzeja tika publicēta, samanām – tā nav pilsoniskā vai labēji un nacionāli orientētā prese.

Vācu lirikā bija ienākusi jauna paaudze, mēģinot, sava laikmeta un izjūtu vadīta, iet pati savu ceļu, daudz aktīvāku un vārdos un izteiksmē skaļāku. "Vācu dzeja sāk manāmi atsvabināties no tradicionālā salkanā sentimentālisma un patriarhālā lirisma. Viņa kļūst plašāka, brīvāka un dziļāka. Tradicionālās normāllirikas vietu sāk ieņemt dramatisks sarkasms. Tiesa, viss te vēl nenoteikts, haotisks; jaunie dzejnieki bieži vien noslīd līdz mākslinieciski nebaudāmai prastībai, bet vācu tradicionālai sīrupsaldai normāllirikai viņi, liekas, garām. Un tas ir daudz, ļoti daudz. Arī stila un formas ziņā atzīmējams viens otrs ieguvums."[56] Latviski gan kļuva pazīstama atsevišķu ekspresionistiskās vācu lirikas pārstāvju dzeja, tomēr plašākai lasītāju daļai nepazīti palika Georgs Trākls, Gotfrīds Benns un citi, arī savdabīgie oriģinālie (ne-dzejas, drīzāk formas, izteiksmes) dadaistu meklējumi palika sveši. Laiks pēc 1914. gada līdz pat 1920. gadam objektīvu iemeslu dēļ vācu tulkotajā literatūrā ir ievērojamāki tukšāks, arī latvieši, līdzīgi kā vācu autori, bija iesaistīti karā, devušies bēgļu gaitās pa visu Krieviju, latviešu preses izdevumi iznāca nelielā apjomā un skaitā. Daudzi karu pārcietušie rakstnieki un dzejnieki vēl dzīvoja pa vidu tādai kā *kara* un *pēckara* izjūtai.

Būtiska nozīme vācu lirikas atdzejā bija Rainim. 20. gadu sākumā Rainis bija sagatavojis "dziesmas no visas pasaules" – krājumu "Nemierīga sirds"[57], kur līdzās dažādu tautu un dažādu laiku lirikai (arī Gētem un Heinem) bija atrodami daži jaunākās vācu lirikas atdzejojumi, to vidū Frīdrihs Šnaks, Vilhelms Klemms, Alfrēds Lihtenšteins, Frīdriha Ničes Zaratustras dziesmas un Hermanis Konrādi, kura dzejoļa "Zemes vientulība" fragmentā ieskanas paša Raiņa dzejai radniecīgi motīvi:

Mēs esam vientuļi –
Bezgala vientuļi!
Brāļi! Mani brāļi!
Vai jūs jau nojautāt reiz,
Cik ļoti mēs vientuļi esam?

Mēs ritam un ritam
Šauros aplokos,
Un, kaut mēs taustām –
Ar klaudzošiem garapirkstiem taustām
Pie Visuma vārtiem:
No mūsu citsauļu kaimiņiem
Mūs nejūt neviens, mūs nejūt neviens...

Pagājušā gadsimta 20. gados dažādos latviešu preses izdevumos – žurnālos "Domas", "Produkts", "Gada grāmata Latvijas darba tautai ar kalendāriju 1923. gadam", laikrakstos "Sociāldemokrāts", "Lauku Darbs" – parādījās Raiņa vācu liriķu atdzeja, to vidū: Kurts Heinike, Valters Hāzenklēvers, Ernsts Štadlers, Alberts Ērenšteins, Johanness R. Behers, Karls Ottens, Bruno Šēnlanks, Renē Šikele, Ivans Golls. Taču daļa Raiņa atdzejojumu viņa dzīves laikā palika nepublicēta,[58] piemēram, Teodors Deiblers, Elze Laskere-Šīlere, Jākobs van Hodiss, Georgs Heims, Alfrēds Lihtenšteins, Valters Hāzenklēvers, Augusts Štramms, Renē Šikele, Kurts Heinike, Georgs Trākls, Francs Verfelis, Bruno Šēnlanks, Rūdolfs Bindings. Pagājušā gadsimta 20. gados Rainis intensīvi strādāja arī pie tulkotās dzejas krājuma "Cilvēks – brālis", tomēr krājums netika izdots un palika manuskriptā. To Rainis bija iecerējis kā pretkara antoloģiju, kur lielāka uzmanība būtu pievērsta vācu ekskpresionistiem. Līdzīgu izdevumu antoloģiju – "Nāves laukos" 1924. gadā Kārļa Dziļlejas sakārtojumā izdeva apgāds "Kultūras Balss", kurā bija apvienota dažādu tautu pretkara dzeja, arī latviešu un vācu ekspresionisti – kopumā pussimts dzejoļu, kas sakārtoti nodaļās "Nāves laukos", "Laika šausmās", "Atdzimšana", aktualizējot tieši laikmetīgo, proti, kara pārdzīvojumu. Kārļa Dziļlejas izvēlēto dzejnieku vidū bija Šēnlanks, Tollers, Verfelis, Pecolds, Golls, Hāzenklēvers, Ērenšteins, Heinike, bet latviešu dzeju pārstāvēja Leons Paegle, Vilis Plūdonis, Jānis Sudrabkalns, Kārlis Štrāls, Andrejs Kurcijs, Linards Laicens, Rainis, Pāvils Rozītis. Jāatzīmē, ka Kārlis Dziļleja vācu dzeju bija izvēlējies no jaunākajām vācu antoloģijām "Cilvēciski dzejoļi kara laikā" (*Menschliche Gedichte im Krieg*, Cīrihe, 1918), "Cilvēcības draugi" (*Kameraden der Menschheit*, Potsdama, 1919), "Cilvēcības krēsla" (*Menschheitsdämmerung*, Berlīne, 1921), kuros laikmetiskā izjūta, pārdzīvojumu smeldze un ekspresija sasaucās ar latviešu dzejnieku pieredzējumu, kā tas vērojams gan Jāņa Sudrabkalna, gan Valtera Hāzenklēvera dzejā.

Tai rītā, kas kā karogs pacelts tiks
Pār pasauli, kas gadiem dūmos slija,
Kad tautas ieročus pie malas liks,
Būs parakstīta miera konvencija
Un cilvēks, tā kā iesākumā, pliks
Pie zemes atgriezīsies, kas tam bija, –
Tiks jaunās cīņās tērauds mests un varš,
Jo iesākts jauns būs vispasaules karš.

Šai karā, cilvēks ko ar dabu vedis,
Ar zvaigznēm, kas caur mežu zariem zilst
Kā sudrabzivis, ko tas mūžus medīj's, –
Ar domām, mūžībā kas bargas milst,
Ar rēgiem seniem, ko tas gaismā bedis, –
Zied rozes, kur tam asins sviedri pilst,
Un ceļas krustu vietā marmorpilis,
Kur jaunām uzvarām tam gars ir silis.
– –
Uz virsotnēm, ko skārt var tikai miņa,
Ved vispasaules kara gājiens spožs.
Rauj cilvēku nu jaunas dailes dziņa,
Un it kā strauts pār klintīm putojošs
Caur telpu bezgalīgo laižas ziņa:
Ar elementiem cīņu sācis drošs
Ir cilvēks! Sacēlies ir liktens vasals –
Par ko bij sapņojuši Moriss, Lasals.
Šī ir tā kauja, kura visas slēdz,
Kas atstar vijas beidzamajā krellē;
Aiz viņas dārdiem jauna saule lēc,
Kas Kampanellu apspīdēj'se cellē.
Draugs! Cīņām jaunām, briesmām nenobeidz,
Priekš paradīzes jānokāpj ir ellē.
Lūk, saules tveicēts, putekļains guļ lauks –
Caur ikdienu tev jāiziet, mans draugs.
(J. Sudrabkalns. Vispasaules karš)

[..] Tad jūs, kas tur augšā,
Dzirdat jel: palīdzat dzīvi glābt!
No kapa tad ceļas
Apustulis gaišais.
Tie pazīst to atkal –
Tas runā, kā runājis, ļaužu pulkā.
Nabaga zemnieki viņa priekšā ceļos krīt.
Eiropas zaldāti, pamestās baznīcas
Jūsu zemi neizglābs vairs.
Eiropas zaldāti, Eiropas pilsoņi!
Uzklausat balsi – to jūsu brālis ceļ.
Tā nāk no kalniem
Un dziedošām jūrām,
Pār grimušiem kuģiem
Un lielgabalstobriem,
Kas pēdējo reizi dārd un tad klust.

Citronu ziedi
Atraisās klusos ezera krastos!
Kareivji, metaties zemē, noliecat savas galvas!
Kalnrači, stājaties, kalpojat nāvei!
Valdnieki, zemē no troņiem,
Metaties ceļos!
Raudat pie kritušo kapu kopām;
Miers nu atkal nāk.
Bet tevīm, tauta, kas mosties cilvēcībā,
Pieder nu banku zelts
Un valdnieku bagātība.
Ārā no kazarmēm, galerām šaurām,
Krūtīs kur kopā žņaudz, sapņus kur nostu māc!
Zemes platība pieder jums!
Uz priekšu, cilvēki, draugi!
(V. Hāzenklēvers. Žoresa augšāmcelšanās;
atdzej. K. Dziļleja)

Salīdzinājumam šī paša dzejoļa fragments Raiņa atdzejā:

Uz jums, jūs augstuma tēli,
Skan sauciens: palīdzat dzīvei!
No aizbērtiem rakumiem laukā
Kāpj baltais apustuļtēls.
Viņi pazīst to atkal
No sapulcēm;
Nabaga zemnieki ceļos to pielūdz.
Eiropas zaldāti! sagrautas baznīcas
Neglābj vairs jūsu zemes.
Eiropas zaldāti, Eiropas pilsoņi!
Klausat balsi, kas sauc jūs brāļus!
Viņi šurp atpeld
No dziedošām jūrām,
No grimušiem kuģiem,
Žurkas un peles.
Pēdējo reizi dārd lielgabali.
Citroni zied
Ezera krastos.
Nokrītat, kareivji! Noliecat galvas!
Stājaties, raktuves, slepkavai – dienai!
Jūs, valdnieki troņos,
Nokāpjat zemē,
Raudat pie mirušo kapiem!
Miers, izlīgums sākas.

Bet tu, varenā tauta, skaidrotā cilvēce:
Zelta bankas, magnātu zemes
Piekrīt tev.
Laukā no kazarmām, galerām,
Šaurkrūtainie, bezsapņainie!
Zeme guļ jūsu priekšā.
Augšup! Draugi, cilvēki!

20. gadi iezīmīgi ar to, ka daudz izteiktāk arī latviešu preses izdevumu vidū nogrupējās politiski tendētā lirika. Savs tulkotās (un ne tikai) dzejas lauks bija izdevumiem "Kreisā Fronte" un "Signāls", savs laikrakstam "Sociāldemokrāts", savs, piemēram, laikrakstiem "Latvis" vai "Brīvā Zeme" un citiem preses izdevumiem, iezīmējot arī gluži cilvēciskas simpātijas un vēl vairāk atklājot uzskatu daudzveidību.

Ieskatam vācu liriķu dzejas tematikā daži publicētie Raiņa atdzejojumi.

Izvairās starošu akordu dzejnieks.
Viņš taurēs pūš, dunoši bungas kuļ.
Viņš tautu ceļ kājās kapātiem vārdiem.

Es mācos. Es gatavoju. Es vingrinos.
Kā strādāju es – hā, kaislīgi! –
Pret savu vēl neplastisko redzi –:
Krokas es staipu.
Jauno pasauli
(– tādu, kas veco, mistisko, moku pasauli deldē –)
tādu es zīmēju iekšā korekti, cik vien var.
Pārsauļota, galīgi dalīta, gludināta ainava garā tēlojas man,
laimīgas cilvēces sala.
Priekš vajgu daudz. (To labi zin viņš sen.)
Ak, darba trejādība: piedzīvojums, formulējums, izdarījums.

Es mācos. Es gatavoju. Es vingrinos.
... drīz manu teikumu viļņi saplūdīs kopā uz nedzirdētu figūru.
Runas. Manifesti. Parlaments. Sprēgoša politiska skatuve.
Eksperimenta romāns.

Dzejas no tribīnes nesamas priekšā!
Cilvēce! Brīvība! Mīla!

Jaunā, svētā valsts,
topi sludināta, tautas asinīm, asins no viņu asins, iepotēta.
Pilnām lai viņa veidota top.
Laimība sākas.
– Lai izplatām negaisa atmosfēru! –
Mācaties! Gatavojat! Vingrinaties!

(J. R. Behers. Sagatavojums)

Es esmu pār mežiem
zaļš un starojošs,
augsti pār visiem
es, cilvēks.
Es esmu loks Visumā,
radoša kustība,
nesta nešana.

Es esmu saule starp lokos ejošām pasaulēm.
Es, cilvēks,
es jūtos dziļš,
tuvs augstam Visumam – lokā ejošam,
es viņa doma.

Man galva ir zvaigznēm lapota,
sudrabots mans vaigs,
es staroju,
es
kā viņš,
Visums;
Visums
kā es!

(K. Heinike. Cilvēks)

Mūsu ilgu garā karavāna
Ēnu un nimfu oāzi nekad nerod!
Mīla mūs apdedzin', sāpju putni
Vienmēr izēd mums sirdi tukšu.
Ak, mēs zinām vēsās valgmes un vējus:
Visur elīzija varētu būt!
Bet mēs ejam, mēs ejam mūžīgi ilgās!
Kaut kur cilvēks izlec pa logu,
Lai zvaigzni tvertu, un mirst par to;
Kaut kur panoptikas izstādē meklē
Savu vaska sapni un viņu mīl –
Bet ugunszeme mums visiem slāpstošā sirdī deg.
Ak, un, ja plūstu Niagāra un Nīls
Pāri pār mums, mēs tikai vēl vairāk slāpoši brēktu!

(I. Golls. Ilgu karavāna)

Un daži Raiņa dzīves laikā nepublicēti atdzejojumi, turklāt šie vācu liriķi Latvijā tolaik bija tikpat kā nepazīstami, piemēram, Elze Laskere-Šīlere, Teodors Deiblers, Georgs Trākls.

Bet tu nenāci vakaram līdzi nekad –
– Es sēdēju zvaigžņu mētelī tīta.

... Kad klauvēja pie mana nama,
Tā bij mana sirds.

Tā karājas nu pie katrām durvīm,
Pie tavējām arī.

Starp papardēm dziestošas uguns rozes
Girlandu brīnumā deg.

Es debesis nokrāsoju tev sārti kā ogas
Ar savām sirdsasinīm.

Bet tu nenāci vakaram līdzi nekad –
...Es stāvēju zeltītās kurpēs.

(E. Laskere-Šīlere. Ardievas)

Kad vakars un tumšus ceļus mēs ejam,
Mūsu bālie stāvi parādās mūsu priekšā.

Kad mums slāpst,
Mēs dīķa baltos ūdeņus dzeram,
Tā mūsu bēdīgās bērnības salde.

Miruši guļam zem ceriņu krūmiem,
Lūkojam pelēkās kaivas.

Pavasra debeši kāpj pār pilsētu drūmo,
Kas klusē par mūsu cēlākiem laikiem.

Kad tavas slaikās rokas es ņēmu,
Klusi tu atvēri apaļās acis.
Sen jau tas bij.

Bet, kad tumša daiļskaņa piemeklē dvēsli,
Tu, baltā, parādies drauga rudeņu ainā.

(G. Trākls. Vakardziesma)

Par vācu liriku interesējās arī dzejnieks Jānis Sudrabkalns, viņš gan atdzejoja, gan sekoja līdzi norisēm vācu jaunākajā rakstniecībā. 1920. gadā viņš latviešu lasītājus iepazīstināja ar trim vācu ekspresionistiem. Sudrabkalna atdzejojumā laikrakstā "Sociāldemokrāts" parādās Franca Verfeļa *"Veni, creator spiritus!"*, Johannesa R. Behera "Gatavošanās" un Ivana Golla "Ilgu karavānes" (interesanti, ka abus pēdējos dzejoļus atdzejojis arī Rainis). Kā raksta Ingrīda Kiršentāle: "Tie tipiski jau formā – dažāda garuma neritmiskas, neatskaņotas rindas, daudz izsaucēju, doma

izplūdusi, neskaidra, variējas cilvēku brālības un jaunas pasaules tēma."[59] Jānis Sudrabkalns pirmais 1927. gadā iepazīstina arī ar Bertoltu Brehtu, žurnālā "Kino" publicējot viņa dzejoļa "Mans gramafons" atdzejojumu. Žurnālā "Jauno Trauksme" 1930. gadā Jānis Plaudis raksta: "Berts Brehts ir viens no interesantākiem vācu modernistiem. Naturāls – viņš ar lielu iejūsmu un intelekta vingrību jauc kopā visbrutālāko ar vismaigāko, estētisko ar neestētisko – vietām ļauj triumfēt šlāgeru motīviem, vietām iecērt asu satīru sabiedrības sejā."[60]

Sava nozīme jaunākās vācu lirikas atklāšanā bija laikraksta "Sociāldemokrāts" svētdienas pielikumam "Literatūra un Dzīve" (1925–1927), kurā līdzās Rūtas Skujiņas, Aleksandra Čaka, Jāņa Plauža, Jāņa Grota, Kārļa Dziļlejas, Pētera Ķikuta dzejas rindām parādījās Franca Verfeļa, Kurta Heinikes, Teodora Deiblera, Ernsta Tollera, Jākoba van Hodisa, Ernsta Štadlera, Georga Heima, Ernsta Blasa jaunākā lirika Pētera Ķikuta, Jāņa Grota un Arvīda Griguļa atdzejojumā. "Vācu lirika, kas jau no mūsu grāmatniecības sākuma daudz tulkota latviešu valodā, uzrāda arī pēdējā laikā dažus tulkojumus, kur saskatāmas jaunākās vācu rakstnieku literāriskās cīņas ar cilvēcības un garīgās neatkarības mirdzošajiem karogiem priekšgalā. Psihiskie saviļņojumi, kurus radīja pagājušie kari un revolūcijas, visasāk izpaudās jaunāko vācu rakstnieku – ekspresionistu darbos. Francs Verfelis, Ernsts Štadlers un Alberts Ērenšteins bija un ir tie, kas pārvērtēja tagadējās dzīves esamību, lai varētu jaunās alkās pēc ideālākas jābūtības censties un ilgoties,"[61] rakstīja Pēteris Ķikuts.

Pārdzīvotā kara izjūtas ienākušas Tollera dzejolī "Kareivji ceturtā pasaules kara gadā" (atdzejojis Jānis Grots):

> Neaizmirst man manu draugu seju ļaunās izteiksmes,
> Tos kā mašīnas un viņu daļas redzu, dzirdu es.
> Šausmu gads tiem visu cilvēcīgo nobendējis,
> Dvēsles izbradājis, acīs naida tumsu sējis.
> Ielas meitenes, kas ij pa grasi savu mīlu pārdod,
> Maskām cauri laužas, no sirds smiekli dārdot.
> Tikai draugiem maniem skats, kam sastingt sāk, –
> Kamdēļ? Ļaudis! Brāļi! Biedri! Atdzimšanas neatnākt!?

"Tagadējā visjaunākā dzejas paaudze kļuvusi savās izjūtās mierīgāka, nosvērtāka; tēlos – skaidrāka, konstruktīvāka. Viņai vairs nav ekspresīvās izjūtas asuma. Dzejas avotu ūdeņi vācu lirikā, kā vērojams, sāks atkal plūst pa mierīgām gultnēm,"[62] lasām 1927. gadā izdevumā "Literatūra un Dzīve". Ar vienu dzejoli šajā izdevumā pārstāvēts Georgs Heims; atdzejotājs Pēteris Ķikuts īsā raksturojumā izcēlis dzejnieka krāsu un tēlu bagāto dzejas plūdumu un spēcīgo muzikalitāti un uzsvēris, ka Berlīne kā pilsēta esot izveidojusi dzejnieka pasaules uzskatu. "Viņa pasaules skatījums ir pilns ar dziļu pesimismu. Tā dzejā galvenā kārtā tieši nostādīti personīgie pārdzīvojumi, kurus palīdz izteikt daba vai cilvēku dzīves gleznas."[63] Ieskatam dažu vācu liriķu dzejoļi.

Kāds spēcīgs vējš augšā skrien.
Atrauj šās dzelžainās debess asiņu vārtus.
Piesitas torņiem.
Skanēdams skaļi un gaiši lokās pār pilsētas klaju.
Aust kvēpaina saule. Uz ceļiem vilcieni elš.
Caur gaisiem laižas zelta enģeļspārni.
Pilsētā tveicīgs vējš.
Krāni un tvaikoņi mostas pie upēm, kas netīras plūst.
Un īgni iezvanās zvani no baznīcām vecām.
Sievas un meitenes daudzas tu redzi, uz darbu ejot, –
Bālganā gaismā,
Strauji no nakts,
Plandoties svārkiem, –
Mīlai tās radītas visas, –
Turp, kur mašīnas un sejas, kas ķildīgas kliedz,
Ieraugi maigāko gaismu.
Roku salums arī ir maigs.
Klau! kā zvirbuļi kliedz.
Un ārā uz plašajiem laukiem.
Cīruļi dzied.

(J. van Hodiss. No rīta; atdzej. P. Ķikuts)

"Viņa dzejā cauri laupītajām tagadnes ainām jaušams melodisks viļņojums. No dzīves sāpēm un izmisuma viņš meklē izeju priekā un jaunā harmoniskā pasaulē. [..] Domu konsekvencēs viņam liela tuvība ar vācu tagadējās lirikas raksturīgāko dzeju – Franci Verfeli," – tā par Kurta Heinikes dzeju 1927. gadā "Literatūrā un Dzīvē" rakstīja Pēteris Ķikuts.

Pār laikiem es esmu,
Zaļiem un gaišiem,
Augstāk pār visiem –
Es – cilvēks.
Visā es – riņķis,
Ziedošais nemiers.
Un nasta, ko nest.
Es esmu kā saule, kas riņķo,
Es – cilvēks.
Es piepildos dziļi
Ar visu, kas riņķo,
Es – manas domas.
Man zvaigžņota galva
Un sudrabots vaigs,
Es mirdzu.

Es
Kā viņš,
Kas viss.
Kas viss –
Kā es.

(K. Heinike. Dzejoļi;
atdzej. P. Ķikuts)

"Kaut arī viņa dzejā vēl vērojami daudzi iepriekšējā literāriskā posma raksturiskie elementi, tomēr smagais, tēlu un domu piedrūzmētais dzejas panta plūdums, kā arī pasaules uztvērums viņu pievieno tai vācu dzejnieku paaudzei, kuru dēvē par pasaules kara pārdzīvojumus izteicošo. Kaut arī Štadlers tipisks romantiķis, pretēji pārējiem – ekspresionistiem viņam daudz šās paaudzes raksturīgo pazīmju,"[64] – tā par viņu rakstīja Pēteris Ķikuts.

No manas laimes balss skrien visi ilgu putni projām bezgalībā.
Es raugos klusi mākoņos, kas pāri manam logam debess zilgmē traucās,
Tie aizraut nespēj vairs, lai dotos tālā tuksnesībā.
Kā kādreiz, kad man zvaigznes, vējš un saule visās ilgās jaucās;
Kā segā ietinies, es tagad esmu tavā mīlestībā.
Es jūtu tavu sirdi pukstošu, kas maigi mani skar.
Es mīlu savas laimes teltī un tik svētlaimīgi
Un mierīgi kā putas, kas izspūrušās spalvās vientulīgi
Ar ziedoņtumšu sapni galvu paslēpt var.

(E. Štadlers. Laime; atdzej. P. Ķikuts)

Jūtu jau rudens vējus,
Kas lido pār Švābijas laukiem,
Griežas haosā
Atrautās lapas.
No purvainām Donavas sūnām
Kāpj migla,
Ietērpjot
Pelēkā mētelī
Mūžīgas nāves vaidus.
Uz tāliem ceļiem
Pulcējas bezdelīgas.
Uz ziemas miegu
Gatavojas sirds.

(E. Tollers. Jūtu vējus;
atdzej. A. Grigulis)

Arī žurnālā "Domas" (1924–1934) vairāku gadu garumā tika publicēti sešpadsmit dzejnieku sociāli asredzīgi, skarbi ikdienišķu izjūtu panti ekspresioniskā un spriegā pasaules tvērumā. Dzejnieku vidū jāmin Ernsts Štadlers, Ernsts Tollers, Johanness R. Behers, Bertolts Brehts, Ērihs Kestners, Francs Verfelis un citi.

O, nebeidzamās vientulības dobjā skaņa!
O, mūžam bezkrāsaini aizritošo dienu vienādība!
Vienmēr
Būs diena,
Kā bijušā,
Tā nākošā.
Vienmēr...
Laiks ir pelēka migla, kas iezīžas tavu ilgu porās,
Tas vienīgais debesu stūrīts ir sadurstīts dzelzīm.

Tavas naktis, tavas sapņu naktis ir arlekinādes!
Tavi nagi plēš atstātības zārka vāku!
Nekur nezied brīnums...

(E. Tollers. Vientulība; atdzej. A. Grigulis)

Šo liriķu dzejas rindās vairāk jaušams pesimisms un tāda kā bēgšana no dzīves, ikdienības, ilgas pēc kaut kā jauna, pēc neaizsniedzamiem ideāliem, arī jaunas pasaules, taču tajā ieskanas ne tikai cīņas spars un apņēmība, bet arī vientulība, nespēja rast izeju. Un dzīvesprieks mijas ar dziļu pesimismu (tieši tādas pašas skaņas varam atrast 20. un 30. gados atsevišķu latviešu liriķu dzejā). Apceru autorus (Andreju Upīti un Jāni Sudrabkalnu) vairāk interesēja sabiedriski aktuālas tendences vācu literārajā dzīvē, taču tieši šajā žurnālā 1931. gadā publicēta apcere par Francu Kafku, kura daiļradē jaušama realitātes un simbolu saplūsme, tomēr motīvs, kas nemainīgi atrodams Kafkas darbos, ir atsevišķa cilvēka gandrīz nepanesamā, nenovēršamā vientulība.

Līdzās sociāli un politiski aktīvākām literārām tribīnēm jāmin divi literāri mēnešraksti – "Daugava" un "Latvju Mēnešraksts" (trīspadsmit plašas apceres par dažādu paaudžu vācu rakstniekiem), kuros atklājas lielāka vācu lirikas daudzveidība un krāsainība. Tā ir literatūra cauri dažādiem laikiem un desmitgadēm, sākot ar Johanu Volfgangu Gēti, Heinrihu Heini, Frīdrihu Helderlīnu līdz pat Francam Verfelim, Raineram Marijam Rilkem, kuru Zenta Mauriņa nodēvējusi par 20. gadsimta Parsifālu, Kristianam Morgenšternam un jaunākās paaudzes vācu liriķiem. Savukārt "Latvju Mēnešraksta" (1942–1944) dominante bija divi vācu dzejnieki – Johans Volfgangs Gēte un Rainers Marija Rilke. Turklāt jāatgādina, ka 40. gadu sākumā Rīgā sāka iznākt jauni Gētes Kopoti raksti un Viļa Cedriņa tulkojumā tika izdotas "Romas elēģijas". Literārais mēnešraksts "Daugava" (1928–1940) šajā laikā

bija visilglaicīgākais izdevums un visai regulāri iepazīstināja lasītājus ar vācu dzeju un īsprozas darbiem, turklāt abos izdevumos visvairāk atradīsim Gētes un Rilkes dzeju – "klusās vientulības dvēseliskie pārdzīvojumi ir šai dzejā īstākais un skaistākais. Un tāds dziļš liriķis kā Rilke varēja mirt tikai vientulībā, jo dzīvoja savā pasaulē, kas bija tik īpatnēja, ka pilnībā nevienam to neatvēra" (J. Vecozols). Te atradīsim vairāk nekā divdesmit arī visjaunāko liriķu dzeju: tālaika romantiķa un dabas dzejnieka Frīdriha Šnaka izjustos pantus; Hansa Karosas dzeju, kas veidojusies vācu klasicisma un impresionisma tradīcijās, Gētes daiļrades, kristīgās ticības un antīkās literatūras ietekmē – ar saules, dzīves un mīlas slavinājumu, meklējot ceļu uz cilvēka iekšējo pasauli, risinot dvēseles problēmas, turklāt šie darbi pārsteidz ar klusumu kā uz iekšieni vērstu skatienu. Latviešu lasītājs iepazina spilgtā vācu tautas vēstures un cilvēku likteņu tēlotāja Ervīna Gvido Kolbenheijera talantu un Stefana Georges harmonisko, poētiski bagāto dzeju:

Un māca vieni: laicīgs še – tur mūžīgs...
Un cits: es alkas un tu piepildījums.
Es sludinu: ir laicīgais še mūžīgs,
Un viena alkas cita piepildījums.
Pats nezinādams, zied un novīst Daiļais,
Gars pastāvīgais pievelk pārejošo.
(S. George; atdzej. V. Strēlerte)

Rihards Billingers un Jozefs Veinhēbers ar savām himniskajām dzejas rindām un smalko formas izjūtu it kā turpināja Helderlīna tradīciju.

Mūžam gribu būt, kas esmu:
Pusnakts kungs un laika spītnieks.
(J. Veinhēbers; atdzej. Vilis Cedriņš)

Līdzās sabiedriskai un strādniecības dzejai šo literāro mēnešrakstu lappusēs latviešu lasītājs varēja iepazīt *zemniecības dzejas* novirzienu (Rihards Billingers, Jozefs Veinhēbers u. c.), dzeja nereti ieguva pat himnisku skanējumu. Daudzu liriķu dzejā ainava kļūst par galveno pārdzīvojumu, un tālaika vācu lirikā ainava (Austrumbavārijas, Austrijas, Dienvidštīrijas utt.) nav tikai tēlojuma priekšmets, bet gan pārdzīvojums veselai paaudzei, kam tuva daba, un tieši viņi šajā trauksmes pilnajā un neharmoniskajā laikmetā rod mieru. Ar prieku par zemi, par tās dāsnumu, neraugoties uz grūto darbu. Un tieši no mīlestības pret savu tautu un dzimto zemi izaug jaunās dzejnieku paaudzes nostāja pret sabiedrību. Dzejniekiem būtiskas kļūst cilvēka un dabas attiecības. Spilgts tālaika vācu romantiķis un dabas dzejnieks bija Frīdrihs Šnaks.[65] "Dabas skaistumu un svētumu Šnaks attēlojis ar tādu sajūsmu, mākslinieciisku pārliecību, ka tagadnes vācu literatūrā ir pavisam maz dzejnieku, kas šai ziņā ar viņu varētu sacensties. Kaut arī Šnaks savos dabas tēlojumos parasti iziet no reālās īstenības, tad drīz vien reālam stāstījumam pievienojas tīri fantastiskais

elements, kas īstenību pārvērš pasakā, sapnī, vīzijā. [..] Šnaka mākslas būtību vislabāk raksturo viņa paša vārdi: "Vizionārā, reliģiskā, simboliskā uztverē vai nojautu ceļā es lieku dabai pretī to, kas paceļas pāri dabai, lai tā cilvēku novietotu starp šejieni un turieni." Šnaka darbos nav nekā tāda, kas apliecinātu nervozu, konvulsīvu cīņu par jaunu stilu. Un tomēr šis stils ir pavisam svaigs, jo tas satur tādus elementus, kas raksturīgi tikai šim dzejniekam un nevienam citam. Tāpat pilnīgi vienreizējs ir viņa cilvēku dabas pārdzīvojuma tēlojums. Šnaka grāmatās mēs neatradīsim nekādas psihoanalītiskas dīvainības, ne arī intelektuālismu, jo cilvēka dvēseles noslēpumus viņš cenšas atklāt pārdzīvojumu un jūtu ceļā,"[66] rakstījis Kārlis Plukšs, tomēr vērtējums šķiet pārspīlēts.

Līdzās zemniecības un sabiedriskajai dzejai, nacionālo problēmu lirikai Vācijā plaši attīstījās *reliģiskā dzeja*, kurā tāpat vērojama novēršanās no ekspresionistiskās trauksmes – Dieva pārdzīvojums cieši saaudzis ar ikdienas dzīves ritmu, zaudējis abstraktumu, lielāku nozīmi iegūst gaismas, saules, tumsas, zvaigžņu tēli, dievišķīgi pirmspēki, dvēsele, kas ir katras būtnes, arī cilvēka dziļākais pamats. Daži no tās spilgtākajiem pārstāvjiem – Hermanis Klaudijs, Hanss Karosa, Hermanis Štērs, Hanss Franks – tika arī atdzejoti.

Pirms dodos es uz dusu,
no dienas noguris,
mans skats vēl labprāt vēro
nakts gaismā debesis.

Iet zvaigznes klusā gaitā
pa ceļiem mūžīgiem.
Un tikai Dieva griba
zin jēgu spīdekļiem.

Visapkārt dziļais klusums
man sirdij mieru dod.
Kāpj mēness, viņam māju,
to laipni sveicinot.

Un eju es pie miera
tad, sveci izdzēsis.
Mēs Tēva namā mītam:
es, zvaigznes, mēnesis.

(H. Klaudijs. Vakara dziesma)

Kā gliemežvāks, kas jūras dzīlei atrauts,
Vēl sevī vieglu bangu troksni slēpj,
Un klausies tu, kā sapņos spēj tu apjaust
Tās viļņu čalas, kas to skāra sen.

Tā piedzimstot, kopš esam izniruši
No dievišķības jūras dziļumiem,
Skan cilvēkā bez pārtraukuma klusi
Kā skaņa liega, balss no mūžības.
(H. Štērs. Gliemežvāks)

Štērs savās reliģiskajās atziņās un izjūtās tuvinājās panteistiskai mistikai, jo viņam visa centrā atradās dievišķīgie pirmspēki, dvēsele, kas esot katras lietas, katras būtnes, arī cilvēka dziļākais pamats. Arī Franks visur saskatījis saistību, dzīvību, kustību, visa pasaule viņam ir mūžīgs dievišķīgās atklāsmes lauks, viss viņam šķiet mūžīgās esmes simbols, visur viņš redz darbojamies Dieva gribu. Šāda lietu un parādību uztvere Hansu Franku noveda pie pozitīvisma, dzīves jēgas atzīšanas, pie gaiša optimisma. Abi autori gan Latvijā bija pazīstami kā prozas rakstnieki, nevis dzejnieki. Dziļi reliģiska ir arī Hermaņa Klaudija dzeja, kurā jaušama tīri panteistiska Dieva uztvere: Dievs ir visur. Reliģiskas atziņas un pozitīvs dzīves apliecinājums izskan arī Hansa Karosas dzejā. Viņa lirikā visspilgtāk izpaužas dzejnieka reliģiskā pārliecība; pēc Kārļa Plukša domām, Karosa ir gaismas, saules un zvaigžņu dzejnieks, kuram tumsa ir tikai fons, uz kura labāk izcelties gaismai, taču arī Karosa Latvijā kļuva pazīstams kā romānu autors. Savukārt vīnieša Jozefa Veinhēbera lirikā saplūst zemniecības lirika ar nacionālo problēmu dzeju. Veinhēbera zemnieciskā lirika pēc sava rakstura ir idilliska un reāla, taču viņa nacionālo problēmu dzeja ir patosa un ideālu caurstrāvota. Veinhēbera pasaules uzskats liecina "par laikmeta garam atbilstošu heroisku stāju. Svarīgi, kāda loma šai pasaules uztverē piešķirta cilvēkam. Starp dieviem un dēmoniem, starp gaismu un tumsas varām atrodas cilvēks kā visu lietu mērs. Eksistences jēga nav pienākums, bet misija. Bet katra misija prasa ziedošanos."[67] Jozefs Veinhēbers[68] antīkos metros raksta odas, himnas, elēģijas, tercīnas un sonetu vainagus, bet viņa zemniecības lirika liecina par tautai tuvu dzīves uztveri un dziļu vienkāršību. Šis dzejnieks meklējis un atradis līdzsvaru starp lielpilsētu un lauku pasauli. Plašāk par diviem vācu liriķiem, kas latviešu lasītājam nebija pazīstami, proti, Ervīnu Gvido Kolbenheijeru un austrieti Rūdolfu Bindingu, mēnešraksta "Daugava" 1939. gada 10. numurā rakstījis Kārlis Plukšs.

Līdzās literāriem žurnāliem interesi par vācu liriku izrādīja arī daži latviešu laikraksti. Jāpiemin divi laikraksti – "Kurzemes Vārds" un "Tēvija" vācu okupācijas gados Latvijā. Laikrakstā "Kurzemes Vārds" 1942. un 1943. gadā publicētas nelielas apceres par klasiķiem Rihardu Vāgneru, Ernstu Teodoru Amadeju Hofmani, Nikolaju Lēnavu, Ludvigu Ūlandu, Helderlīnu – par visiem jubileju sakarā – un tālaika autoriem Ādolfu Bartelsu un Gerhartu Hauptmani, arī recenzijas par šajos gados izdotajiem tulkojumiem no vācu valodas. Savukārt laikraksta "Tēvija" lappusēs 1941. gadā Friča Dziesmas atdzejojumā parādījās Rainera Marijas Rilkes, Hermaņa Lēna, Hansa Karosas dzeja, arī Kārļa Plukša raksts "Jaunās nacionālās vācu dzejas attīstība" (99.–101. nr.); 1942. gadā Riharda Billingera dzeja Martas Grimmas

atdzejā un Oto fon Šillinga un Detleva fon Līlienkrona dzeja Kārļa Krūzas atdzejā, Stefana Georges dzejas Veronikas Strēlertes un Hermaņa Heses "Klejotāja mājvieta" un "Saruna gondolā" Friča Dziesmas atdzejā.

"Tā vācu jaunākajā lirikā izpaužas visi tagadnes vācu literatūrai raksturīgie motīvi, sevišķi dziļas saistības ar zemi, kas – no vienas puses – atspoguļojas jaunajā zemniecības dzejā, dzimtenes un dabas mīlestībā, bet – no otras puses – atver skatu kosma bezgalībai un kļūst beidzot it kā par simbolu dziļākam mātes misijas pārdzīvojumam. Ar savām aktuālām nacionāli politiskām problēmām arī tagadnes vācu lirika bijusi ne tikai svarīgu politisku notikumu pavadparādība, bet arī tās līdzveidotāja. Līdzās tīri laikmetīgām problēmām lirikā atbalsojas arī vācu cilvēka mūžības alkas un ilgas. Tā vācu tagadnes lirikā līdzās tīri individuālajam momentam izteicies sabiedriskais, līdzās vāciskajam – vispārcilvēciskais."[69]

Vācu tauta tāpat bija pārdzīvojusi karu, un spēcīgas tajā bija alkas pēc saskaņas, pēc cilvēcības un sapratnes. Rakstniecībā šajā pēckara laikā bija vērojama gan skarba realitātes apjausma, gan romantiska sapņa nepieciešamība, impresioniski mirklīgas izjūtas, trauksme un sociāli aktuāla tematika. Tas viss kaut nedaudz atklājās latviešu literārajos žurnālos, kuru lappusēs saplūda jau klasiskas vērtības ar jaunāko, ar meklējumiem, ar laikmetīgo. Un, lapojot šo laiku latviešu literāros žurnālus, iepriecina fakts, ka salīdzinoši daudz atradīsim Rilkes un Georges dzeju. Pētot vācu liriku divdesmit gadu laika posmā,[70] Kārlis Plukšs norādījis, ka 1918.–1939. gada vācu lirikas attīstībā saskatāma spēcīga Georges un Rilkes ietekme. "Stefans George ir ietekmējis jaunāko vācu dzejnieku paaudzi ar savu klasisko formas stingrību un monumentalitāti; Rilke – ar savu klasisko muzikālo jūtīgumu ritma un atskaņu ziņā. [..] Ja Rilke bez dzejas formālā rakstura jaunāko dzejnieku paaudzi vēl sevišķi ietekmējis ar savas dzejas etosu (it sevišķi ekspresionistus un dažādus Dieva meklētājus, cīņu par Dievu), tad Georges ietekme vairāk saskatāma dzejas formā, stingrajā panta veidojumā un gleznu koncentrācijas spēkā. Zīmīgi, ka šai ziņā Georges ietekme vērojama dzejā ar pilnīgi dažādu idejisku raksturu – gan jaunajā nacionālsociālistiskajā, gan arī modernajā vācu katoļu dzejā."[71] Vērtējot Stefana Georges iracionālo daiļuma pasauli ar izsmalcināto formu, Roberts Kroders rakstīja: "Un dzejā, gleznieciībā, mūzikā forma kļuva izjūta. Tā bija artistiska poēzija (mums Fallijs, Eglītis), kas vairījās no jūtu haosa, bet atzina tīras skaņas un ritma valdonību, tīru apcerību un pret materiālistiskā laika lietu pielūgšanu pacēla simbolu nozīmību. Tā bija bēgšana no lietu pasaules, novēršanās no ikdienišķās īstenības, un viss šai dzejā slīdēja un plaiksnījās kā sapnī, pārvērtās smaržās, skaņās un krāsās. Tā bija subtila, klusa dzeja, ieklausīšanās dvēseles šalkās."[72] Arī žurnālā "Students"[73] 1933. gadā lasām, ka Stefana Georges darbi, iezīmējuši jaunu laikmetu vācu dzejas vēsturē, radīja jaunu izteiksmes līdzekli, deva jaunus uzdevumus dzejai, atklājot jaunu cilvēcības ideju izpratni. Daudzi no viņa paaudzes gāja bojā karā, ar šo paaudzi zuda saprašanās iespēja starp priekškara un pēckara audzi. Formas

un izteiksmes skaidrībā, gara atturībā un tēlojuma reljefumā Georgem neesot sāncenšu vācu literatūrā. Mākslinieka, pēc Georges domām, pirmām kārtām jābūt savas un cilvēku personības veidotājam un audzinātājam. Pasaule ir māja, ko izredzētie cēluši izredzētajiem, sala, kas virs bezdibeņa turas, pateicoties vientulīgajam varoņdarbam. Mākslinieks nedrīkst ienīst cilvēkus, bet viņam ir noliegts izdabāt viduvējā cilvēka tukšumam un kūtrumam.

Nereti kāds vācu dzejnieks Latvijā tika atminēts jubilejas sakarā. Piemēram, 1923. gadā sešdesmito jubileju svinēja spilgtais naturālisma dzejas pārstāvis Arno Holcs, viņš bija jau piemirsts arī vācu rakstniecības vēsturē, kaut pārstāvēja laiku, "kad pār literāro pasauli gāja naturālisma vilnis, kad dzejā meklēja jaunu saturu un arī jaunu formu [..] kas liek skanēt skarbiem, drudžainiem lielpilsētas motīviem, ne tikai no bohēmas, bet arī no strādnieku dzīves, ietver sabiedriskās idejas, bet tomēr sargās būt tendenciozs. Patiesība, īstenība, neviltots, bet intensīvs pārdzīvojumu atspoguļojums, tas bija viņa mērķis."[74] Viņa dzeja gan šajā laikposmā nav Latvijā publicēta, bet viņš bija pazīstams jau kopš 20. gadsimta pirmajiem gadiem.

Tomēr vācu dzeja maz izdota atsevišķās grāmatās. 1923. gadā Andreja Kurcija tulkojumā iznāk Bruno Šēnlanka daudzbalsīgā runa "Lielpilsēta", 1926. gadā Maskavā apgāds "Prometejs" izdod Johannesa R. Behera dzeju "Pie Ļeņina kapa", pieminēšanas vērts ir 1933. gadā iznākušais Friča Dziesmas dzejoļu krājums "Pavasara vārtos", kurā iekļauta arī Rainera Marijas Rilkes atdzeja. Pārējais jau ir klasika vai agrāk tapušu darbu izdevumi: 1923. gadā Jāņa Riemeļa (Tomiņa) atdzejojumā iznāca Heinriha Heines "Dzejas", 1941. gadā – Johana Volfganga Gētes "Romas elēģijas", bet 1942. gadā – "Hermanis un Doroteja" (abi Viļa Cedriņa tulkojumā), 1943. gadā Konstantīna Raudives sakārtojumā paspēj iznāk Gētes Rakstu pirmais sējums, 1943. gadā Friča Dziesmas atdzejojumā Emanuela Geibela "Balādes par pāžu un ķēniņmeitu". Taču būtiskākais devums, šķiet, bija 1941. gadā iznākušais Rainera Marijas Rilkes krājums "Dzejas" Friča Dziesmas atdzejojumā.

20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē latviešu preses izdevumos mazinās vācu lirikas klātbūtne, un tam ir arī politisks zemteksts. Turklāt šis laiks vācu rakstniecībā nebija spilgtas dzejas laiks. Tomēr 30. gadu izskaņā un 40. gadu sākumā notiek atgriešanās pie vācu klasiskās rakstniecības.

Proza

Šajā laikā līdzās jaunākai vācu prozai ik pa laikam tika publicēti periodikā vai iznāca grāmatās arī vācu klasikas vai ne tik sena perioda prozas darbu tulkojumi, jo īpaši 30. gadu otrajā pusē un 40. gadu pirmajā pusē, kad pašā Vācijā notika lielas politiskas pārmaiņas. Vācu rakstnieku un dzejnieku trimdinieku sajūtas atklājās

viņu tālaika darbos, tikai latviešu lasītājam šie darbi tolaik palika tikpat kā nepazīstami, jo tulkoti bija atsevišķi darbi, to vidū Vikijas Baumas un Ēriha Marijas Remarka romāni.

Ne saimnieciskā, ne garīgā noskaņa pēckara Vācijā neveicināja prozas attīstību: grāmatu gan tika izdots daudz, tikai to literārā kvalitāte nebija iepriecinoša. Rakstnieki meklēja jaunu izteiksmes veidu: ekspresionisma meklējumi ap 20. gadu vidu bija izsmelti. Daudzi atgriezās pie reālistiska vēstījuma stila, prozā dominēja cilvēks lielpilsētā ar savām sociālajām un cilvēciskajām problēmām. 20. gadu beigās aktualizējās kara tēma, taču prozas darbiem nācās konkurēt ar jauno aktualitāti: kino un tā iespējām. Liela tiesa jau pasaulē atzītu vācu rakstnieku prozas darbu latviski neiznāca, to skaitā Tomasa Manna romāni no tetraloģijas "Jāzeps un viņa brāļi" (*Joseph und seine Brüder*, 1933, 1934, 1936, 1943), "Lote Veimārā" (*Lotte in Weimar*, 1939), Hermaņa Heses "Sidharta" (*Siddharta*, 1922), "Stepes vilks" (*Steppenwolf*, 1927), "Stikla pērlīšu spēle" (*Glasperlenspiel*, 1943), Franca Kafkas "Process" (*Der Prozeß*, 1925) un "Pils" (*Das Schloß*, 1926), Alfrēda Dēblina "Berlīne, Aleksandra laukums" (*Berlin, Alexanderplatz*, 1929), Roberta Mūzila "Cilvēks bez īpašībām" (*Der Mann ohen Eigenschaften*, 1930), Ēriha Kestnera kāda morālista stāsts "Fabians" (*Fabian*, 1931), Heinriha Manna "Ķēniņa Henrija IV jaunība" (*Die Jugend des Königs Henri Quatre*, 1935). Netika tulkots Lions Feihtvangers, Anna Zēgerse, Hermanis Brohs, Ernsts Vīherts, Jozefs Rots, Franks Tīss, Ina Zeidele, Hermanis Kestens, Renē Šikele, Eliass Kaneti.

Saglabājās tradīcija literāros žurnālos un laikrakstos publicēt dažādu gadu vācu autoru īsprozas darbus, romānus un to fragmentus, biežāk tika publicēti arī jaunākie darbi – "Brīvās Zemes" pielikumā, "Jaunākajās Ziņās", "Pēdējā Brīdī", arī izdevumos "Stāsti un Romāni", "Pasaules Pasts", "Latvijas Kareivis", "Latvijas Sargs", "Latvis", "Rīts", "Ilustrēts Žurnāls", "Mazās Jaunības Tekas", "Zeltene", "Daugava", "Kurzemes Vārds", "Tukuma Ziņas", "Madonas Ziņas", "Jaunais Zemgalietis". Pārsteidzošs ir gan prozas autoru, gan pašu darbu skaits: vācu prozu latviešu periodikā pārstāvēja ap 230 autoru un tuvu pie 700 darbu, no kuriem liela tiesa ir romāni (daļa no tiem izdota arī grāmatās). Vēl joprojām latviešu periodikā dominēja austriešu impresionista Pētera Altenberga un vācu reālista Pētera Rozegera īsprozas darbi, no iepriekšējā posma saglabājās interese par Maksa Dautendeja un Artura Šniclera īsprozas darbiem, taču pirmoreiz pazīstami ar preses starpniecību kļuva arī jauni vācu autori: 1918. gadā ar noveli "Pozinskis" parādījās ekspresionists Karls Šternheims, 1919. gadā ar pāris īsprozas darbiem Ivans Golls un Georgs Heims. 20. gadi kļuva par latviešu lasītāja pirmo iepazīšanos ar prozaiķiem Arnoldu Cveigu, Stefanu Cveigu, Leonhardu Franku, Ērihu Kestneru un Egonu Kišu, bet 30. gadi – ar Ēriku Mariju Remarku, Hansu Falladu, Karlu Fusu, Oskaru Mariju Grāfu, Francu Kafku, Irmgardi Keinu, Kurtu Tuholski, Francu Šauvekeru. Tiesa, liela daļa no viņiem pārstāvēta ar vienu vai dažiem īsprozas darbiem.

Dažos latviešu periodikā publicētajos rakstos parādījās nostalģiskas ilgas pēc aizgājušiem laikiem un literatūras, kas bija reālāka un tuvāka zemei, reizēm arī sirsnīgāka un cilvēku attiecībās vienkāršāka. Tomēr laiki mainījās, un katra jauna desmitgade 20. gadsimtā nāca ar savu pasaules redzējumu, citu dzīves tempu un cilvēka izjūtām jaunajā vidē, apstākļos un attiecībās. 1926. gadā latviski iznāca Pētera Rozegera romāns "Zemes svētība", kalpa zēna svētdienas vēstules. Šajā sakarā recenzents[75] atsaucas uz laiku, kad iznākuši literārie žurnāli "Austrums", "Mājas Viesa Mēnešraksts" un lasītājs pieprasījis reālismu un naturālismu konkrētās dzīves ainās, reālus, patiesi izjustus pārdzīvojumus, rakstniecībā netika meklētas sensācijas, pikantērija un banalitātes. Patiess literatūras draugs esot meklējis to, kas dvēseli apskaidro, izdaiļo, dzīvojis idejai, zināmam gara mērķim, mācījies mīlēt cēlo un skaisto. Amerikanizējoties visai mūsu dzīvei, nu esam ieguvuši amerikānisku garu (autors te min Džeku Londonu, Lūciju Zamaiču, Francu Verfeli, Pāvilu Rozīti u. c.). Sirds tagad klusējot, runājot vien acu kairinājums, kokaīnisku apreibināšanos alkstošas jūtas, modernā dzīve pārvēršot cilvēkus manekenos.

Pirmā vācu romāna publikācija periodikā bija Bernharda Kellermaņa romāns "Tunelis" laikrakstā "Jaunākās "Ziņas" 1919. un 1920. gadā, tiesa, tā bija atkārtota publikācija, jo 1913. gadā romāns publicēts laikrakstā "Liepājas Atbalss". 1922. gadā latviski bija lasāms Kellermaņa jaunākā romāna "Devītais novembris" pirmpublicējums; šis rakstnieks savulaik bija populārs gan Vācijā, gan Latvijā, taču vēlākos gados interese par viņu zuda.

Kopumā laikā līdz 1940. gadam (šī robeža izvēlēta tālab, ka jau 30. gados vācu rakstniecības vietu latviešu presē sāk ieņemt amerikāņu, franču un citu tautu literatūra) publicēti 62 jaunākie romāni vai to fragmenti.

1919/ 1920	1921/ 1922	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929
1	1	3	2	4	4	6	7	5	7

1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940
11	6	6	12	6	4	3	4	5	5	2

No šiem 104 presē publicētajiem romāniem grāmatās izdota mazākā daļa. To vidū Ēriha Marijas Remarka romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" (*Im Westen nichts Neues*, 1929), Teodora Plivjē "Ķeizars aizgāja – ģenerālis palika" (*Der Kaiser ging, die Generäle bleiben*, 1932), Ēriha Kestnera "Punktiņa un Antons" (*Pünktchen und Anton*, 1931). Līdzās jaunāko vācu romānu publicējumiem lasāmi arī agrākos gados tapuši romāni, piemēram, Otto Bīrbauma "Princis Kukuks" (*Prinz Kukuck*,

1906–1907), Heinriha Grimmelshauzena "Simplicius Simplicissimus", Maksa Kretcera "Tēvu dēli", Kristiana Reitera "Klendermaņa raibie piedzīvojumi uz sauszemes un ūdens", Novālisa "Heinrihs fon Ofterdingens" (*Heinrich von Ofterdingen*, 1799–1800). Turklāt jāņem vērā, ka nereti viena romāna publikācija aizsākās vienā gadā, bet turpinājās nākamajā.

Periodikā parādījās pieci Hansa Dominika romāni un četri šveiciešu autora Ernsta Cāna zemniecības romāni. Publicēto romānu tematika bija plaša – sākot ar zemnieku dzīves tēlojumu (Cāna romāni), mīlas un neticamu dēku romāniem (Karla Cukmeijera "Bēgšana no mīlas", Haralda Baumgartena "Mīla un kontrabanda"), t. s. dzimtenes mākslas romāniem (Gustava Šrēera "Ezernieku saimnieks", "Ozolkalni"), līdz pat jaunās realitātes tēlojumam Vikijas Baumas un Ēriha Marijas Remarka darbos. Periodikā parādījās daži vācu romāni, kuros tēlota jaunā sieviete jaunos apstākļos, piemēram, Irmgardes Keinas "Gilgi, viena no mums" un Rūdolfa Hercoga "Aktrise", vēsturisko romānu grupai pieskaitāms Stefana Cveiga romāns "Marija Stjuarte". Interesanti, ka 30. gadu otrajā pusē latviski parādījās tādi romāni, kuru autori dzīvoja trimdā, un tajos bija tēlota Amerikas vide un kāda jauna sieviete, pārdevēja lielveikalā, kā, piemēram, Vikijas Baumas romānā "Lielā izpārdošana" (*Der große Ausverkauf*, 1937, arī latviski 1937. g.), un eksotiskā vide romānā "Viesnīca Šanhajā" (*Hotel Shanghai*, 1939; latviski 1940. g.). Jaunās realitātes tēlojums un sievietes karjera jaunajā pasaulē atklājas arī Hansa Posendorfa romānā "Holivudas meitene".

No 1919. līdz 1944. gadam grāmatniecībā veidojas šāda statistika:

1922	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932
2	1	4	2	9	8	10	14	15	7

1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1942	1943	1944
36	**76**	**68**	**75**	31	15	4	7	17	17

1919., 1920. un 1921., kā arī 1940. un 1941. gadā latviski grāmatās netika izdots neviens jaunākais vācu romāns. Vislielākais skaits prozas darbu iznāca 1933.–1937. gadā, kopumā 286, no kuriem lielu tiesu veidoja Hedvigas Kurts-Māleres romāni – 89. Bet šie romāni nebija vienīgie, kuri veidoja t. s. sieviešu literatūru. Bija daudz mīlestības romānu, kur galvenās varones – parasti jaunas sievietes vai meitenes, visbiežāk ārlaulības bērni – nāk no trūcīgas vides, bet pēc dažādiem pārbaudījumiem nokļūst citā pasaulē, kur valda nauda, vara, spožums un reizēm arī posts. Šie romāni lielākoties pat īsti nav uzskatāmi par tulkojumiem: īsināti, pārstrādāti, atstāstīti sižeti, grūti pat atrast darbu oriģinālos nosaukumus, jo tulkojumos

dominē citi trafareti nosaukumi, piemēram, "Ko Dievs savienojis", "Nauda un ārprāts", "Kad mīla mostas", "Mīla bez laimes", "Alkstošās sirdis", "Laimes un mīlas meklētāji", "Mīla piedod visu", "Pienākums un mīlestība", "Ceļš uz laimi", "Bārenīte", "Laime bij tik tuvu", "Dieva dzirnas maļ lēni, bet labi", "Ērkšķiem vainagotā mīla", "Dzīves pieviltā", "Tev pieder mana sirds". Šīs grāmatas pārplūdināja Latvijas grāmattirgotavas, taču tās pirka un lasīja, un izdevējiem tas bija labs ienākumu avots. Sava veida dzīres mēra laikā, ja atminamies notikumus pašā Vācijā 30. gados. Lielāko tiesu viegla satura lasāmvielas Latvijā izdeva grāmatu apgādi "Orients", "Latgrāmata", "Dzintarzeme", "Sfinkss", saturā un kvalitātē visai atšķirīgus darbus izdeva arī apgāds "Grāmatu Draugs", "Valters un Rapa", "Laikmets", "Senatne", 40. gados – Šternbergs, Ūdris, Rudzītis.

30. gados iznāca arī trimdas autoru darbi, to vidū Remarka "Trīs draugi" (*Three Comrades*, 1936), Franca Verfeļa "Abiturientu diena" (*Der Abituriententag*, 1928) vai arī nacistiskajā Vācijā palikušo – Hansa Falladas, Ēriha Kestnera, 40. gados – Hansa Karosas darbi.

Būtiska 30. gadu iezīme bija literāro tekstu cieša sasaiste ar kino. Nereti viena gada robežās pie adresāta nonāca gan kāds viegla satura darbs, gan tā ekranizējums. Cits pēc cita uz dažādiem kinoekrāniem Rīgā parādījās vācu rakstnieku darbu ekranizējumi. Piemēram, Alfrēda Širokauera "Kleopatra" (1934), austriešu rakstnieka Paula Haina "Viesizrāde Vīnē", Ludviga Vola "Divas sievietes" (abi 1937. gadā), arī citi Ludviga Volfa darbi "Garagans" un "Nauda un neprāts", 1938. gadā bija skatāmi Teas Harbo romānu ekranizējumi "Indiešu kapenes" un "Ešnapuras tīģeris", parādījās Hedvigas Kurts-Māleres romānu ekranizējumi. Tomēr nereti kino kļuva par būtisku skatītāja iepazīšanās vietu ar populāru autoru tolaik Latvijā gan jau pazīstamiem, gan vēl nepazīstamiem darbiem, piemēram, 1918. gadā kino "Kolizejs" izrādīja "Klusās dzirnavas stāstu" pēc Hermaņa Zūdermaņa stāsta motīviem, 1930. gadā Heinriha Manna "Zilo eņģeli", 1931. gadā Ēriha Marijas Remarka "Rietumu frontē bez pārmaiņām", 1933. gadā Vikijas Baumas "Cilvēki viesnīcā" un Irmgardes Keinas "Gilgi, viena no mums", 1934. gadā "Tuneli" pēc Bernharda Kellermaņa romāna motīviem, 1937. gadā Ēriha Marijas Remarka "Atgriešanās", divas filmas pēc Stefana Cveiga darbu motīviem – "Amoks" un "Bailes" (latviski nav tulkots), filmu pēc Artura Šniclera skandalozās lugas "Mīlināšanās" motīviem. 1938. gadā Latvijā uz kinoekrāniem parādījās filmas pēc Gerharta Hauptmaņa lugas "Bebrādas kažoks", Hermaņa Zūdermaņa "Dzimtene", Maksa Halbes "Jaunība" un Ēriha Marijas Remarka "Trīs draugi" motīviem, bet 1939. gadā filmas pēc Stefana Cveiga romāna "Marija Stjuarte", Hermaņa Zūdermaņa "Kaķu laipa", Vikijas Baumas "Studente Helēna Vilfīra" un Teodora Fontānes "Efija Brīsta" (romāns latviski nebija tulkots) motīviem. Bet 1940. gadā uz ekrāniem parādījās Liona Feihtvangera vēsturiskais romāns "Jozefs Zīss" (*Jud Süß*, 1925), tiesa gan, filma bija uzņemta angļu valodā. Turklāt Feihtvangers, Remarks, Bauma un Keina dzīvoja trimdā.

Otra grupa, kas plaši tika pārstāvēta tulkotajā vācu grāmatniecībā, bija nozīmīgu personību literarizēts dzīves gājums, to vidū komponisti (Ludvigs van Bēthovens, Francis Šūberts, Džuzepe Verdi, Volfgangs Amadejs Mocarts, Georgs Frīdrihs Hendelis, Džakomo Pučīni), rakstnieki (Žorža Sanda, Frīdrihs Šillers), valstsvīri un karalienes (Marija Stjuarte, Napoleons, Kleopatra, Gustavs Vāsa). Tie saistīja daudzu vācu rakstnieku uzmanību dažādas kvalitātes romānos dažādām gaumēm. Varētu minēt Stefana Cveiga romānus "Marija Antuanete" (*Marie Antoinette*, 1932; latv. 1933. g.) un "Marija Stjuarte – skotu karaliene" (*Maria Stjuart*, 1935; per. latv. 1935. g.), Alfrēda Širokauera "Lukrēcija Bordžija" (1933) un "Kleopatra" (1934), Vilhelma Šēfera "Pestalocijs: kāda cilvēces drauga mūža diena" (1935; Latvijā demonstrēts arī šī romāna ekranizējums), Franca Verfeļa "Verdi" (*Verdi. Roman der Oper*, 1924; latv. 1936. g.).

Rakstniekus vairāk interesēja valstisku personu likteņu līkloči politiskā aspektā vai arī lielas personības nozīme savā laikā, reizēm arī neizpratne. Kālab tieši šis laiks veicināja šādu romānu rašanos? Aktualizējās jautājums par personības nozīmi, tās ietekmi, varu un spēku, spēju ietekmēt politiskos procesus vai – gluži otrādi – pasīvi noraudzīties apkārt notiekošajā (liela personība ārpus sava laika norisēm, kas dzīvo tikai savā garīgajā pasaulē). Rakstītāji, iespējams, meklēja atbildes uz šī laika uzdotajiem jautājumiem, un to pašu meklēja arī daudzie šādu romānu tulkotāji Latvijā.

Vācu rakstniecībā parādās arī fantastiski nākotnes romāni. Tomēr pat labākie un spēcīgākie jaunie rakstnieki "grimst eksotikā, fantastikā, misticismā un vēsturē. Vēl vairāk tas attiecināms uz otrās šķiras talentiem: te eksotika, fantastika un misticisms zied pilnos ziedos. Drusku labāki vēsturiskie stāsti, kaut gan arī viņos parasti piejaucas fantastika un misticisms. Te rakstnieki piemērojas plašāko lasītāju aprindu prasībām – lasītāju, kuriem grāmata ir laika kavēklis, līdzeklis aizmirst drausmo īstenību."[76] Tulkoto darbu vidū atradīsim arī šādas ievirzes darbus.[77] Tulkotāji un apgādi bija iecienījuši romānus, kuros darbojas pārdabiski spēki un parādības, arī spoki.

Tomēr nevarētu teikt, ka kopš 20. gadiem Latvijā tika izdota tikai viegla satura lasāmviela. To apliecināja 20. gadu izskaņa, kad parādījās vairāki būtiski vācu literatūras darbi.

Īpaši iezīmīgs ir 1929. gads. Šī gada laikā pie latviešu lasītāja nonāca daudz nozīmīgu grāmatu. 20. gadu izskaņā meklējumu un eksperimentu laiks vācu rakstniecībā bija pagājis un notika savdabīga atgriešanās pie tradīcijām un reālistiskām vēstījuma formām. 1929. gada nogalē Nobela prēmiju rakstniecībā ieguva rakstnieks Tomass Manns par 19.–20. gadsimta mijā tapušo romānu, ģimenes sāgu "Budenbroki". Kaut arī bija pagājušas vairākas desmitgades un šis romāns jau bija piederīgs citam laika posmam, tomēr romāna iznākšana latviešu valodā jāvērtē atzinīgi.

Kaut arī Vācijā un Eiropā Tomass Manns bija populārs autors, Latvijā viņa daiļradi īsti nepazina. Līdz tam bija tulkoti tikai atsevišķi viņa īsprozas darbi, kas neļāva gūt pilnīgu ieskatu rakstnieka literārajā devumā. Klāt bija īstais mirklis, lai 1929. gada Ziemassvētkos iepriecinātu latviešu lasītāju ar šī romāna pirmizdevumu latviski. Trīs autoru – Zelmas Kroderes, Kārļa Štrāla un Lizetes Skalbes – ārkārtīgi strauji veiktais 700 lappušu biezā Tomasa Manna romāna tulkojums iznāca "Grāmatu Drauga" apgādā un kļuva par liecinājumu tam, kā grāmatniecībā iespējams ātri reaģēt uz būtiskām novitātēm cittautu literatūrā.

1928. gadā literārajā mēnešrakstā "Daugava" Teodors Lejas-Krūmiņš lappusē "Cittautu rakstniecība" bija publicējis apceri "Tomass Manns", plaši izvērtējot rakstnieka daiļradi un personību. Jāpiebilst, ka tā ir vienīgā tāda rakstura apcere par Tomasu Mannu. Tur lasāms: "Manna lielais darbs "Budenbroki. Vienas dzimtas sairšana", divas biezas grāmatas, iznāca klajā 1901. gadā autora 26. mūža gadā un darīja viņa vārdu pazīstamu visā Eiropā. [..] romāns kļuva, tā sakot, par visas vācu tautas mājas grāmatu. [..] Manns, notēlodams šīs vienas lielās dzimtas likteņus, rāda kā milzu spogulī visu 19. gadusimteņa pēdējo 50–60 gadu sabiedrības kulturālo attīstīšanās gaitu, pāreju no sausi praktiskā veikalnieku laika posma uz kultūras un mākslas ideāliem bagātāku cilvēces laikmetu. Un, ka šī Manna lielā kultūras dzīves aina izdevusies tik pārsteidzoši patiesa, pilnīga un intīma, tur ne maza nozīme piekrīt tam apstāklim, ka "Budenbroki" ir – v i ņ a p a š a ģimenes stāsti. Viņš tos atdzīvinājis, ņemdams palīgā Mannu vecos radu rakstus, lielu ģimenes hroniku, savas bērnu dienu atmiņas un piederīgo nostāstus."[78]

Latviešu laikraksti un žurnāli gan uz šī nozīmīgā romāna latvisko pirmizdevumu reaģējuši samērā maz, kaut gan grāmatu apgāds bija veicis nopietnu reklāmas kampaņu. 1929. gada 16. decembrī laikrakstā "Jaunākās Ziņas" lasāms šāds reklāmas teksts:

"Mūsu Ziemassvētku dāvana.
Visjaukākā dāvana pieaugušajiem šogad, bez šaubām, būs
1929. gadā Nobela prēmiju ieguvušā
Tomasa Manna
mūžadarbs
"Budenbroki"
(kāds ģimenes sabrukums)

Tieši par šo vērtīgo romānu Tomass Manns saņēma Nobela prēmiju. Mūsu izdevumā šī grāmata ir divkāršs rekords grāmatniecībā.

1) "Budenbroki" ir visbiezākais viensējuma romāns, kāds jebkad latvju valodā parādījies. Grāmatai ir ap 700 lappuses, un tā ir 6 cm bieza, tādas grāmatas līdz šim vēl nebij.

2) Ar "Budenbroku" iznākšanu ir sasniegts rekords lētuma ziņā, jo šī plašā grāmata maksā tikai Ls 2. 50.

Tik lēta grāmata arī vēl nav parādījusies. Grāmata izdota sevišķi glīti, iespiesta uz speciāla pasūtījuma izgatavota papīra. Grāmatai pievienota arī autora ģīmetne.

Par tulkojuma rūpību un pareizību garantē veselu trīs mūsu iecienītāko tulkotāju – Kārļa Štrāla, Lizetes Skalbes un Zelmas Kroderes – vārdi.

Šo simpātisko un neizsmeļamas vērtības saturošo romānu ikvienam jāizlasa.

Dāviniet šo romānu saviem draugiem!

Apdāviniet paši sevi!"

Interesanti, ka tā paša gada 21. decembrī laikrakstā "Jaunākās Ziņas" ievietota vēl viena reklāma, kuras tekstā atrodama norāde, ka pagājušas jau dažas dienas, kopš latviski iznācis Tomasa Manna romāns "Budenbroki". "Paredzams, ka jau tuvākās dienās šī grāmata būs izpārdota," vēstī laikraksts. Lūk, cik veikls reklāmas triks! Līdzās citiem parametriem tagad lasītājs arī uzzināja, ka grāmatas svars ir 900 grami un tajā ir 683 lappuses.

Pēc romāna iznākšanas dažādos latviešu preses izdevumos parādās dažas atsauksmes, un tas arī ir gandrīz viss, kas pusgadsimta garumā latviski lasāms par rakstnieku Tomasu Mannu un viņa daiļradi. 1929. gadā žurnāla "Burtnieks" decembra numura hronikas daļā ar inicāļiem *Z.M.* publicētas Zentas Mauriņas domas. "T. Manns nekad nav bijis jaunu ceļu meklētājs, jaunu iespēju ticētājs. Neraugoties uz viņa skeptisko smīnu, kas varbūt ir tikai gara elegances paradums, viņu raksturo savāda pašpārliecinātība. Reizumis liekas, ka viņu iežņaudz Kanta kategoriskais imperatīvs, darot labu nevis tādēļ, ka tā ir iekšēja nepieciešamība, bet tādēļ, ka pienākums to liek."[79] Zenta Mauriņa arī izteikusi eksistenciālu jautājumu – parasti Nobela prēmija tās autoram, kas līdz tam piederējis tikai savai tautai, atvērusi pasaules durvis, bet vai tā būšot arī ar rakstnieku Tomasu Mannu? 1930. gadā arī žurnāla "Jaunais Vōrds" hronikas daļā lasāms: "Kā "Budenbrokos", tā viņa pārējiem darbiem pamatos ir likts diezgan reāls zīmējums, uz kura kā fona viņš veidojis tad savus varoņus. Šajos personu veidojumos tāda reālista skaidrība un tēlošanas takts, kāds parādās, piem., dažos R. Blaumaņa labākos darbos. [..] Tur ir kaut kas cits. T. Manns mīl, kur vajadzīgs, šaržēt, jo tik tas runā vāciešu īpatnējai jutoņai – pa daļai sentimentālai – par labu. T. Manns strādājis ļoti cītīgi. Viņa stila raksturīgākās iezīmes ir jūsmīgs (bieži dabas) gleznojums, krāsas un muzikalitāte. Kompozīcijas gājieni diezgan pārdomāti un nevainojami."[80] Tajā pašā gadā laikrakstā "Kurzemes Vārds" lasāms īss Jūlija Mednieka komentārs: "Šis, ar Nobela prēmiju 1929. gada decembrī apbalvotais pazīstamā vācu rakstnieka T. Manna populārākais romāns ir ieguvis paliekošu vietu pasaules literatūras monumentāldarbu virknē. [..] Nobela literatūras prēmija, dodot šim romānam pasaules literatūras okeāna "zilo lentu", izceļ viņu tādā mērogā, ka ar to, protams, jāiepazīstas katram izglītotam cilvēkam. [..] "Budenbrokus" latviešu valodā ir jāuzskata par rekorda sasniegumu ne vien garā "Grāmatu Draugu" izdoto grāmatu sarakstā, bet arī pat visā mūsu grāmatniecībā –

līdz pašam pēdējam laikam. Glīts ārējais ietērps, labais papīrs un pie visa tā – ārkārtīgi zemā cena, viss tas, protams, pievilks T. Manna godalgotam darbam daudz lasītāju latvju mēlē, ko šis darbs arī pilnīgi pelna."[81] Interesanti, ka daudz biežāk par jaunumiem cittautu grāmatniecībā, to skaitā vācu, līdzās daudzajiem Rīgas preses izdevumiem rakstījuši arī Kurzemes un Latgales izdevumi. 1930. gadā žurnāla "Latvju Grāmata" kritikas lappusēs īsi aplūkoti jaunizdotie tulkojumi, par tiem lasāms: "1929. gada Nobela prēmijas laureāta Tomasa Manna romāns "Budenbroki" iznāca uz pagājušajiem Ziemassvētkiem ar acīs krītošu reklāmu, ka tik un tik lapas puses liels, tik un tik centimetru biezs un tik un tik smags! Tak šis romāns nav tikai sverams ar gramiem un mērāms ar centimetriem, bet arī lasāms – ar interesi. Tomass Manns stāsta ļoti gausi un pamatīgi, bet līdz ar to raksturīgi. Ko viņš parāda, tas paliek prātā. [..] Visā romānā mēs it kā lēni krītam no augstā spožuma un bagātības kalna uz leju – pie visas miesas drebēdami – pret asām un nāvējošām šķautnēm. [..] "Budenbroki" var dot daudz vairāk laikmeta izpratnes kā simtiem brošūru. [..] "Budenbrokus" tulkojuši: Lizete Skalbe, Kārlis Štrāls, Zelma Krodere. Vietām sasteigti. Arī šeit jāaizrāda, ka, dodot vienu darbu vairākiem tulkotājiem, cieš viengabalainība. Tā rīkojoties, drīz vien katru lapas pusi varbūt tulkos savs "literārs peļņinieks". Tā ir liela nenopietnība, salīdzinot ar to, kā agrāk tulkoja cittautu labākos rakstniekus Rainis, Skalbe, Aspazija."[82]

Tiesa, gribētos akcentēt, ka par Tomasa Manna romānu "Budenbroki" nevajadzētu spriest tikai pēc to gadu atsauksmēm presē. Tas ne vienmēr ir objektīvs rādītājs. Romāna latviskais pirmizdevums pieredzēja ļoti lielas tirāžas, un reiz izteiktā kritiskā piezīme par to, ka romānu tulkojuši trīs autori, gadu gaitā piemirsās. Arī 1958. un 1982. gadā atkārtoti izdotais romāns "Budenbroki" tekstuāli bija nemainīgs. "Romantisks reālists. Šopenhauera, Nīčes, lielo krievu un skandināviešu rakstnieku māceklis. [..] Stipri dekadentisks, uz pasauli raugās pesimista acīm. Reizumis noskaņots skumji ironiski. Nav pieskaitāms pie t. s. daudzrakstītājiem. Raksta lēni un smagi, pārdzīvodams radīšanas sāpes, raksta, pārbauda un slīpē katru rindiņu, apzinīgs līdz pedantismam. Sava mūža brīnumdarbu pastrādājis jaunībā – 25 gadu vecs, raidīdams tautās "Budenbrokus", kuros parādās kā smalks dzīves novērotājs, cilvēka dvēseles dzīves pētnieks un kultūrvēsturnieks. Šim darbam, tāpat kā apmēram pusducim noveļu, pareģojams ilgs mūžs; ar tiem Manns ieies klasiķos. Liela ir Manna nozīme mūsu dienu modernā literatūrā: pie viņa kā stilista iet un ies "skolā" daudzi – un ne vācu vien – jaunie rakstnieki, tie, kuriem rūp izteiksmes smalkums un kuplums, fineses. – Nepiekusis Manns meklē savos darbos sintēzi – savieno pretstatus, kuri skalda viņa dvēseli: Nīčes dzīves apstiprinājumu un Šopenhauera simpātijas nāvei,"[83] 1928. gadā rakstīja Teodors Lejas-Krūmiņš.

Zīmīgi, ka līdzās šim jau par klasisku kļuvušajam Tomasa Manna romānam latviešu lasītājs tajā pašā gadā varēja lasīt vairākus jaundarbus: Stefana Cveiga īsprozu "Nepazīstamās vēstules" (*Briefe einer Unbekannten*), Emīla Ludviga romānu

"1914. gada jūlijs" (*Juli, 1914*, 1929). Arī apgāds "Grāmatu Draugs" togad izdeva vairākus jaunus vācu autoru romānus, to vidū Artura Šniclera darbu "Terēza" (*Theresa*, 1928), kas latviski iznāca drīz pēc tā pirmpublicējuma Vācijā. Sakarā ar pirmpublicējumu Zenta Mauriņa mēnešrakstā "Daugava" rakstīja, ka ironiska rotaļa esot Šniclera mīļākais izteiksmes veids. "Mēs viņā jūtam skeptiski materiālistiski noskaņotu ārstu, kas dvēseles slimīgos sarežģījumos precīzi un neuzbāzīgi uzstāda diagnozi. [..] Terēze ir mazliet kaislīga, mazliet grēcīga, mazliet šķīsta un mazliet lepna, mazliet skaista un mazliet inteliģenta, kā tie neskaitāmie cilvēki, kam mēs ik dienas paejam garām, nejautādami pēc viņu dzīves jēgas un nozīmes. Terēze, leitnanta meita, ir uzaugusi ikdienišķi nesirsnīgā, remdenā ģimenē."[84] Un šī nemīlētā Terēze nonāk Vīnē – mainās ģimenes, kurās viņa strādā par mājskolotāju, mainās vide un sastaptie cilvēki, arī vīrieši un viņas mirklīgās attiecības ar tiem. Ilgi viņa nespēj izturēt nekur un nevienā ģimenē. Nevienā ģimenē viņa nejūtas piederīga, vajadzīga, saprasta un mīlēta. Viņas pašas dēls uzaug pie svešiem cilvēkiem kā zaglis un palaidnis. Bet Terēze nespēj viņu nosodīt, jo viņa priekšā jūtas kā grēciniece. Arī tad, ka dēls viņu nāvīgi savaino, viņa pat jūtas kā atvieglota. Jo dēls taču nav vainīgs. Terēzes dzīve pagājusi meklējot. Ko īsti? To, ko nesajuta pati savā ģimenē, nevienā sastaptajā cilvēkā, nespējot veidot ilgstošas attiecības. Un dzīve Terēzei sabirusi mazos mirkļos, tā arī neveidojot piepildījumu. Vienīgā atpestīšana no šīs dzīves ir nāve.

Atsevišķu grupu veido 1929. gadā latviski izdotie kara romāni: Ludviga Renna "Karš" (*Krieg*, 1928), Edvīna Ēriha Dvingera "Armija aiz dzeloņdrātīm" (*Die Armee hinter Stacheldrahten*, 1929) un Ēriha Marijas Remarka "Rietumu frontē bez pārmaiņām".

20. gadi vācu rakstniecībā bija arī zaudējumu laiks, vērtību pārvērtēšanas un meklējumu laiks. Šādi meklējumi izpaudās arī tematikas izvēlē. Pārsteidzoši, bet 20. gadu izskaņā daļa vācu rakstnieku atgriezās pie *kara* tēmas, tēlojot kara briesmas, ciešanas, kara bezjēdzību un postu arī katra atsevišķa indivīda liktenī, vilšanos pēckara situācijā un nespēju iejusties reālajā dzīvē, meklējot arī kara iemeslus un to izraisītājus (vairāk gan kreisi orientētā rakstniecībā, kur galvenais varonis nācis no strādnieku vides). Daļa šādas tematikas romānu drīz pēc iznākšanas tika tulkota latviski un izdota grāmatās. 1929. gadā Roberta Krodera tulkojumā iznāca Dvingera romāns "Armija aiz dzeloņdrātīm". Pats autors brīvprātīgi sešpadsmit gadu vecumā bija devies karā, ticis ievainots un nonācis gūstā; šo laiku viņš attēlo romānā. Šajā pašā gadā Roberta Krodera tulkojumā iznāca Emīla Ludviga "1914. gada jūlijs," kurā autors arī vēstīja par saviem karavīra pārdzīvojumiem, un Ludviga Renna romāns "Karš" Aleksandra Grīna tulkojumā. "L. Renns rakstniecībā visai spilgts un raksturīgs pārstāvis tiem pilsoniskiem inteliģentiem, kas nav spējuši apmierināties ar savu parasto, pavisam tukšo un diezgan vieglo dzīvi un tamdēļ pārgājuši pie strādniecības, lai savai esībai piedotu zināmu noteiktu virzienu un mērķi. [..]

"Karš" galvenais varonis ir vienkāršs dižkareivis Degenholds. "Tas ir īsts pasaules kara pelēkās kareivju masas pārstāvis, tās masas, kura nezin, uz kurieni un kamdēļ tā iet krist. Grāmata uzrakstīta ārkārtīgi bezpersoniski, objektīvi, neitrāli."[85] Pēc šī romāna Ludvigs Renns sarakstīja arī romānu "Pēc kara" (*Nachkrieg*, 1930), kurā, līdzīgi kā Remarks romānā "Atgriešanās" (latviski arī ar nosaukumu "Mājupceļš"), vēstī par Vāciju un bijušo kareivi. Tikai katram ir savs ceļš – Renna varoņi (un arī pats autors) to atrod proletariāta vidū, Remarkam nav šādas pozīcijas cilvēku, viņa cilvēks nav aktīvs cīnītājs.

"Kad Remarka un Renna kara atmiņu slava aplidoja visu pasauli, arī mēs sākām meklē "latvju Remarku". [..] kas gan tas, ko apraksta Remarks un Renns, pret to, ko mūsu strēlnieki pārdzīvojuši Nāves salā, Tīreļu purvā, pilsoņu karā Krievijā un Latvijas atbrīvošanās cīņās. – Tanki, modernais pozīciju karš, jā gan, viss tas ir šausmīgi, bet – pamest dzimteni gadu simteņiem nīstam ienaidniekam, lai vēlāk brālis ietu pret brāli! Ja no Remarka un Renna grāmatām lasītājam sejā sitas kara šausmas un bezgalīgs riebums, tad no latvju strēlnieku "lielās sāpju grāmatas" vajadzētu dvest daudz kam vairāk."[86] Raksta autors min Kārļa Fimbera romānu "Kad nāve smejas" (1930), Jāņa Sprinģa "Nāves laukos" (1932), arī Aleksandra Grīna "Dvēseļu puteni" (1933–1934). Latviešu rakstniecībā aktualizējās varonības un pašaizliedzības tēma, un tajā bija mazāk absurda elementu nekā Remarka romānā, kurš netieši salīdzināts ar Kārļa Štrāla apjomīgo romānu "Karš", kaut gan pats rakstnieks teicis, lai nemeklējot viņa vēstījumā citu varoni kā tikai aprakstītā laikmeta elpu, "kā es to esmu sajutis, kad tā pūta man sejā". Viņa vēstījuma pamatā arī ir Pirmais pasaules karš, bet viņa varonis – latviešu virsnieks, kurš nāk no mākslinieku vides – no skaistuma pasaules iznīcībā, šausmās un izmisumā. Tieši šī no citas pasaules nākušā jaunā vīrieša izjūtas un vērojumi piešķīra Kārļa Štrāla romānam īpatnu nokrāsu, kaut gan romānā tēlotas reālas kauju ainas Galīcijā un Polijā, kareivju un virsnieku dzīve un attiecības frontē. Un, manuprāt, tieši personiskais pārdzīvojums tādos ārkārtas apstākļos satuvina abu autoru darbus.

Visus šos darbus vieno risinātā tēma un sakāpināta spriedze, sava veida ekspresīvs reālisms. Nozīmīgākais ieguvums ir Remarka romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" (publicēts arī laikrakstā "Latvis" 1929. g.), kura publicēšana Latvijā izraisa arī polemikas un diskusijas, līdzīgi kā tas jau bija noticis Vācijā.

Romānu "Rietumu frontē bez pārmaiņām" Latvijā gan slavēja, gan pēla, gan ieteica lasīšanai vai – gluži otrādi – norādīja uz tā kaitīgumu jaunās Latvijas valsts pilsoņiem. Tulkojums[87] iznāca vienā gadā ar oriģinālu, satricinot līdz tam miermīlīgo latviešu kritiku. Negadās bieži, ka tulkots darbs būtu radījis tādu rezonansi kritiķu, latviešu laikrakstu un žurnālu vidū, turklāt bieži vien noteicošais bija nevis Remarka romāna saturs, bet politisko uzskatu polarizācija. Romāns kritiku saņēma ne vien no labējās vai centriski tendētās latviešu preses, bet arī no kreisi orientētiem izdevumiem. Šī romāna kritizētājus[88] galvenokārt nodarbināja jautājums, ar

ko gan šis romāns par karu būtu nozīmīgāks par citiem šādas tematikas darbiem, un romāna popularitāti Latvijā vērtētāji saskatīja vienīgi veiklā komerciālā trikā, veiksmīgā apstākļu sakritībā, klāt piejaukdami vēl arī politiskas detaļas. Kritizētāji šo darbu nemaz nevērtēja pēc būtības, literārā darbā tika meklētas atbildes uz sociālas, politiskas, ideoloģiskas dabas jautājumiem. Literārs darbs tika jaukts ar politiku, tā autoram pārmesti pacifistiski uzskati, nepretošanās, kara cēloņu nemeklēšana. Nepatiku vērtētājos izraisīja autora attieksme pret hierarhisko sistēmu armijā, kuru viņš esot nojaucis, rādot neglītas, pazemojošas attiecības dažāda ranga armijnieku vidū, ar to arī degradējot armijas prestižu kopumā. Tādējādi romāns ar šādu attiecību tēlojumu esot pat kaitīgs jaunajai Latvijas valstij un tās jaunizveidotajai armijai. Tomēr neviens no kritizētājiem ne pušplēsta vārda nebilda par to, ka karš ir ekstremāla situācija. "Ne jau šausmīgā kara patiesība ir tā, kas dara Remarka, Renna un citu jauno kara romānistu darbus tik populārus," uzskata viens no kritizētājiem – Juris Vidiņš,[89] bet vienīgi veikli "izvēlētais moments", esot jau pagājis pietiekami ilgs laiks, un iepriekšējās paaudzes cilvēki gribot karu *aizmirst*. Tagad uzaugusi jauna paaudze, kas karā neesot bijusi, un tā arī visvairāk to lasot – ar interesi, ar šausmām, pat apbrīnu. Remarka veiksmes atslēga slēpjoties ne jau kara šausmu un nāves baiļu aprakstos, bet cilvēka spējā nesabrukt, klusajā varonībā un cildenajā pašaizliedzībā. Juris Vidiņš arī uzsvēris, ka karš tika gaidīts kā pārmaiņu laiks, bet pēckara gadi atnesa vilšanos. Tomēr tālaika presē atradīsim arī daudz atzinīgu vērtējumu.[90] Vērtētāji cauri kara šausmām, bezjēdzībai, sāpēm, mokām un zināmai nolemtībai pratuši saskatīt rakstnieka cilvēcību, jo rakstniekam Remarkam būtisks bijis pats cilvēks, kurš spiests ciest un iet bojā, nezinot, kā vārdā. Kreisi tendētais žurnāls "Kreisā Fronte" kritizēja šo romānu, taču līdzīgas ievirzes žurnālā "Signāls" tas vērtēts atzinīgi. Žurnālā "Domas" tika publicēta visumā atzinīga Andreja Upīša recenzija, kurā, protams, izpaužas arī autora attieksme pret jauno Latvijas valsti. "Taisnība, "Rietumu frontē" savā saturā ir visaugstākā mērā sensacionāla grāmata. Tomēr viņas sensacionalitāte nav pielīdzināma kaut kāda Dekobras vai cita bulvāru rakstnieka popularitātei. Viņas panākumi izskaidrojami arī ar to, ka pasaules tautas galīgi apnikušas visādus ismus ar viņu tukšajiem formas eksperimentiem un slāpst pēc jaunas reālas sociālidejiskas literatūras, kas tvertu dziļāki dzīvē un ievirzītu noteiktā gultnē haotiskā juceklī sajaukto ļaužu masu domu un psihi. Par karu "vairs neinteresējas" buržujiskie šeptmaņi, kuri jau paspējuši pielāgoties jaunajiem apstākļiem, iemanījušies taisīt labus veikalus arī izpostītās, parādu nospiestās un nodokļu izsūktās zemēs. Plašās ļaužu masas draudošie nākamā kara rēgi instinktīvi vērš atpakaļ pārskatīt nupat pagājušo, apsvērt viņa bilanci un vilkt konsekvences uz to, kas turpmāk nenovēršami sagaidāms. Tas tad galvenais iemesls Remarka grāmatas milzīgajiem panākumiem. [..] Remarks ir atmetis vai vienkārši nemaz nav ievērojis literāriskās skolas ar viņu tendencēm un mākslotību, bet vienkārši un vientiesīgi aprakstījis to, ko pats pieredzējis un piedzīvojis karā."[91]

Pozitīva atsauksme lasāma arī literārā žurnāla "Daugava" lappusēs: "Šī grāmata ir kaut kas neparasts. Tas nav romāns, nav stāsts, nav novele, tā ir pati dzīve, vairāk vēl kā dzīve – tā ir dzīves patiesība. [..] Remarka valoda ir vienkārša, nemeklēta, bet asa un koncentrēta. Viņš neprāto, nemēģina arī nevienu pārliecināt, nemēģina iespaidot. Viņš tikai stāsta, reti starp asinīm un ugunīm parādot kādu atmiņu no bērnības – papeļu aleju pēc saules rieta, bērnišķīgu smaidu, skolas grāmatu, klasi. [..] Remarka stāstā nav pat nojautas par sentimentalitāti, un arī šinī vietā viņš paliek kareiviski robusts, bet asaras spiežas lasītāja kaklā, jo lasītājs pārdzīvo pazudušās jaunības sāpes un saprot, ka svētajā mātes vārdā glabājas kaut kas augstāks un vēl nesaprotamāks nekā nāve. [..] Viņa [domāts šis romāns – *I. D.-S.*] ir pasaules kara b ī b e l e un nākotnes miera nodrošinājums."[92] Ādolfs Talcis žurnālā "Signāls" raksta: "Ar hamsunisku vienkāršību viņš rāda mums tās šausmas, ko nesa karš. Viņš sakās neapsūdzam karu, bet katrā lappusē taču kliedz tā paaudze, ko tas iznīcinājis. Ne skaļi, bet skumji un smeldzoši, kas aizķer sirds dziļumus."[93]

Šķiet, ka Remarka romāna "Rietumu frontē bez pārmaiņām" panākumi meklējami ne tikai tēmas "cilvēciskošanā", bet arī vēstījuma stilā – viņš runāja par kara aizkulisēm, par atsevišķu cilvēku karā un viņa sāpēm, nevis bezformīgu, bezdomu masu. Rakstnieks tēlojis ierakumus, kuros tieši no skolas sola nonākuši jauni puiši, un atklājis kara bezjēdzību, šausmas, postu, necilvēcību. Šajā karā nebija nozīmes kareivja tautībai. Viņš vispirms bija cilvēks, kurš gribēja dzīvot, nevis karot. Rakstnieks runāja par neaizsargātu cilvēku ierakumos apdilušā kareivja uniformā. Tieši tāpēc šo romānu lasīja miljoniem cilvēku visā pasaulē un visiem vienlīdz skaudri sāpēja rakstnieka Remarka vēstījums. Viņš karu rādīja bez fanfarām, bez urravām, uzvaras karogiem un varoņiem zirgos. Viņam tie bija noguruši, izmisuši, netīri, slimi, baiļu mākti cilvēki bez cilvēciskas nākotnes.

Šis bija romāns, kas atnesa līdz tam nepazīstamajam rakstniekam pasaules slavu un atzinību. Romāns, kura nosaukums kļuva arī par sava veida kara bezjēdzības šifru un kodu. Karš bija un ir bezjēdzīgs. Arī uzvara nepalīdzēja dzīvot pēc tam, kad nāvēts un nokauts, jo netika rasta atbilde uz mokošo jautājumu: kāpēc?

Romāns "Rietumu frontē bez pārmaiņām" nebija vienīgais jaunā Ēriha Marijas Remarka romāns, kuru tulkoja un izdeva Latvijā. Pēc šī romāna reibinošajiem panākumiem literārajā pasaulē grāmatu apgādi cerēja tādus gūt arī ar citiem jaunā rakstnieka darbiem. 1930. gadā Roberta Krodera tulkojumā iznāca jaunā rakstnieka pirmais, 1920. gadā tapušais romāns "Sapņu būda" (*Traumbude*, 1920). Pats autors to nekad neatzina par literāri augstvērtīgu. Tas bija romāns par to, kā jaunieši meklē savu vietu dzīvē, par ilgām pēc mīlestības, sapratnes un tuvības. Rakstnieks te bija ierakstījis daudz autobiogrāfisku rindu. Remarka jaunības gadi bija aizritējuši Osnabrikā; viņu saistīja mūzika – klavieres un ērģeles, arī glezniecība, tomēr pieticīgie ģimenes ienākumi nekad jaunajam cilvēkam nav no sirds ļāvuši pievērsties šai mākslas pasaulei. Un iztiku nācās pelnīt ar klavierstundām.

Pirmskara laikā literatūra, mūzika un māksla bija jaunā Remarka uzmanības un interešu lokā. Osnabrikā dzīvoja gleznotājs un dzejnieks Fricis Hērstemeijers, kurš tolaik kļuva par pilsētas jauniešu sirdi un dvēseli, harismātisku dvēseli un bohēmiskās vides veidotāju. Viņa mazajā jumtistabiņā, gluži kā romāna "Sapņu būda" lappusēs, satikās jaunieši, lai baudītu mākslu; viņi lasīja dzeju, dziedāja, filozofēja par dzīvi un mākslu; tobrīd viņi vēl atradās tālu no kara baismās ēnas. Remarks šajā pulciņā 1916. gada pavasarī atklāja savus ideālus – mākslu, bet tā paša gada novembrī jau kļuva par kareivi.

Remarka draugs Fricis Hērstemeijers nomira 1918. gadā, un viņa pāragrā nāve trīsdesmit piecu gadu vecumā saasināja paša jaunā Remarka dzīvi (karš, ievainojums, mātes un drauga nāve), tolaik viņš atradās lazaretē Dīsburgā, viskrasāk izjuta dzīvības un dzīves vērtību. No šīs nāves ēnas rakstnieks netika vaļā visas dzīves garumā. Atrazdamies lazaretē, Remarks rakstīja dzeju, pirmo romānu un dienasgrāmatu. Lazaratē bija pat sava veida glābiņš, ar zināmu fatālismu un rezignētā noskaņojumā Remarks gaidīja iespējamo atgriešanos frontē. Frontē viņš atgriezās, bet tikai uz pārdesmit dienām – karš beidzās.

'Sapņu būdu' Remarks nekad neaizmirsa. Tajā bija patvērušies viņa jaunības dienu ideāli un jauneklīgais naivums. Sapņu būda, cilvēki, kurus viņš tur satika, rada vietu pirmā romāna lappusēs; draudzība, mīlestība, māksla, zaudējumi vēlāk kļūs par viņa darbos visbiežāk variēto tēmu. Vēlākajos darbos gan Remarks it kā attālinājās no sapņu būdas vides, tomēr autora romantiskās iezīmes, viņa tēlu nedaudz rezignēti sentimentālie raksturi, ilgas pēc draudzības atkal un atkal vedināja atpakaļ Osnabrikas jaunības dienu vidē.

Pēc romāna "Sapņu būda" izdošanas Latvijā presē pat pavīdēja atziņa, ka Remarks esot vienas dienas slavenība. Tas tomēr bija agrīns iesācēja darbs, taču tā bija personības tapšanas dokumentācija; himnisks atmiņu dziedājums; mākslas, draudzības augstā dziesma. Tajā bija patvēries laiks, kad Remarks vēl tikai bija savas identitātes meklējumos, kur sadūrās mazpilsētas skolotāja ikdiena un apjauta, ka te izkopt savas mākslinieciskās spējas nav iespējams. Vēlākos gados Remarks bija skeptiski noskaņots pret šo romānu. Tomēr jāatminas, ka šis romāns, agrīnie dzejoļi un pirmie īsprozas teksti tapa laikā, kad Remarks garīgi bija izolēts no Vācijas bagātīgās kultūras dzīves un Vestfāles mazpilsēta un draugu loks spēja sniegt vien intelektuālas ierosmes, nevis tās pilnveidot un izkopt. Daļa šī romāna tapa lauku vientulībā, kur jaunais Remarks, atgriezies no kara, strādāja par palīgskolotāju. Te viņš arī daudz lasīja. Tomēr tolaik jaunais autors dzīvoja tālu no Berlīnes, Minhenes, Vīnes, Hamburgas, Ķelnes, Drēzdenes vai Leipcigas, kur jaunie mākslas strāvojumi un meklējumi 1919. un 1920. gadā izraisīja spraigas debates. Kamēr turienes teātros izrādīja jauno dramatiķu lugas, Osnabrikas teātrī spēlēja Šillera un Gētes lugas, cieņā bija operetes. Tā tolaik tomēr bija province, kur dzīvoja Remarks. Un tas viss jaunajā literātā raisīja bezperspektīvas sajūtu. Viņš īsti nezināja, kam pieder, it kā

atradās vidū starp sīkpilsonisko eksistenci un dekadences literatūras estētiku, kuru daudz lasīja un mēģināja iestrādāt savos darbos. Jauno Remarku māca arī eksistenciālas problēmas, viņš bija skolotājs, pārdevējs, kapakmeņu aģents, ērģelnieks, tiesa, pilsētas vājprātīgo namā (viņa alga tur bija bezmaksas pusdienas un ieskats 'apslēptajā pasaulē', kurā pacienti meklēja mājas). Romāns "Sapņu būda" tās autoram neienesa ne feniņa. Tomēr viņš nezaudēja sapni kļūt par rakstnieku. Sācis kā teātru un koncertu kritiķis vietējā Osnabrikas laikrakstā, viņš pamazām tuvojās šī sapņa īstenošanai.

Tas, ka Remarka romāns "Sapņu būda" Latvijā tika izdots pēc tam, kad sensacionālus panākumus bija pieredzējis cits viņa romāns – "Rietumu frontē bez pārmaiņām", protams, izraisīja jautājumus par rakstnieka talantu. "Sapņu būda" bija tapusi citos apstākļos, ar citu pieredzi, un tās centrā bija citas problēmas. Tomēr 1929. gada pārliekā uzmanība un popularitāte jauno Remarku nogurdināja. Viņš daudz ceļoja, atpūtās Davosā. 1929. gada novembrī viņš noguris, slims un nomākts (izdevēji paģērēja jaunu romānu) atgriezās dzimtajā pilsētā Osnabrikā. Te viņš atkal varēja rakstīt. Remarks bija nostalģiski atgriezies jaunības atmosfērā, un tas daļēji ietekmēja arī jauno romānu. Ne jau tikai Latvijā izplatījās viedoklis par vienas dienas rakstnieku, tādas pašas baumas klīda arī vācu izdevēju un kritiķu aprindās. Tomēr Remarks strādāja pie jaunā romāna, un 1931. gadā divos atšķirīgos tulkojumos (Roberts Kroders ar Aleksandru Grīnu un Ernests Feldmanis), divās izdevniecībās ("Mana Grāmata" un "Orbis"), ar dažādiem virsrakstiem – "Atpakaļ uz mājām" un "Atgriešanās" (*Der Weg zurück*, 1931) iznāca Remarka romāns, kur viņš risināja jau "Rietumu frontē bez pārmaiņām" aizsāktās problēmas un apliecināja, ka ir patiess un dziļš vēstītājs. Remarks stāstīja par laiku pēc kara. Karš bija saārdījis tūkstošiem ģimeņu, piepildījis nervu klīnikas, radījis cilvēkus, kuri vairs nespēja dzīvot šajā it kā mierīgajā pasaulē. "Cilvēki ar kara gadu psihisko mantojumu nevar vairs atrast līdzsvaru dzīvē. Saplosītai indivīda psihikai vajag trokšņu, strauju dzīves tempu, acumirklīgas baudas un aizmiršanos tā, kā tas bij kara laukā. Un te ceļas konflikts ar apkārtējo mierīgo dzīvi, dziļš cilvēku pazudinošs konflikts, un rodas drausmā atziņa, ka mirušie aizkrusto ceļu uz normālu dzīvi."[94] Rakstnieks nesaudzīgi atklāja sabiedrības vērtību sistēmu un liekulību: viss bija tikai veikals, pat baznīcām norauti jumti, lai izlietu jaunas granātas, sētu nāvi un iznīcību. Karā nonāca zēni no skolas sola, bez dzīves pieredzes nokļuva šausmu pilnā vidē, kur valdīja iznīcība un nāve. Neatbildēts palika jautājums, kāpēc nogalināšana ir divējāda: gan pienākums (kara laikā tiek nokauts ienaidnieks), gan noziegums (tiek atņemta dzīvība faktiski nevainīgam cilvēkam). Kādēļ karalaukā var nogalināt krietnu cilvēku un saņemt par to atzinību, bet par nelieša nogalināšanu pēckara laikā jāsaņem bargs sods?

Arī par šo romānu latviešu kritiķu vidū nevaldīja vienprātība. "Kardināla kļūda Remarka un viņam līdzīgo ideoloģijā, resp., darbos, ir tā, ka viņš raksta sūdzību, ne

apsūdzību. Bet vēsture mums māca, ka nekas nav panākams ar sentimentālu sūdzēšanos. [..] Ja aiz tās nestāv skaidra apziņa un reāls spēks izcīnāmiem nākotnes mērķiem. Un šinī grāmatā jo stipri izjūtams sociālistiskās pārliecības trūkums. Remarka pozitīvais pretmets ir miglains pilsonisks humānisms, nereāls, nepiepildāms tagadējos apstākļos. [..] Šī grāmata ir viena no imperiālistiskā kara seku kvintesencēm, drausmīga savā naturālismā un dziļi satriecoša."[95] Karš bija beidzies, tomēr gaidītais miers nenesa mieru. Mājās bijušie karavīri atrada izpostītas ģimenes, tēvus un mātes, kuri vairs nesaprata savus dēlus, mīļotās meitenes bija sadraudzējušās ar aizmugures "varoņiem". Viņi nevienam šajā pēclaikā vairs nebija vajadzīgi – viņus nesaprata, un viņi nesaprata citus. Liekie, dzīvei zudušie cilvēki. Un saprotams bija jautājums, kas nodarbināja daudzu prātus, – kam bija vajadzīgs šis karš, kāpēc nācās slepkavot un nonāvēt? Dzīve taču nebija kļuvusi labāka, katrā ziņā ne viņu pašu dzīve. Tikai tagad sākās īstais, jaunais "karš" – dvēseļu karš. Un šī nespēja atgriezties ikdienas dzīvē pēc pārdzīvotām šausmām karā un ierakumos spēcīgi atklājās arī vēlākos gados latviešu trimdas rakstniecībā, piemēram, Gunara Janovska un Gunta Zariņa darbos. Nespēju atgriezties dzīvē, šo karā traumētā liekā cilvēka apziņu vēl vairāk saasināja dzīve trimdā.

Pagāja daži gadi, izmaiņas Vācijā skāra arī rakstnieku Remarku. Viņa grāmatas Vācijā Trešās impērijas apstākļos aizliedza, sadedzināja, bet autors bija spiests doties trimdā, tomēr turpināja rakstīt. Angliski tika sarakstīts romāns "Trīs draugi" (*Drei Kameraden*, 1938; angliski – 1936. g.), tas Valdemāra Kārkliņa tulkojumā bija iznācis jau 1937. gadā. Situācija bija cita, bet Remarka varoņi arī nākamajos darbos bija vientuļi, meklējot cilvēcību un mīlestību. Meklējot otru cilvēku, kas nozīmētu visu. Viņa varoņi steidz dzīvot, jo netiek vaļā no savas zudušās paaudzes pieredzes. Viņi apzinās dzīves īslaicību, tāpēc steidz to baudīt – apšaubāmos krogos slīcinot bēdas kalvadosa glāzē vai savu dvēselisko tukšumu mēģinot piepildīt kādas prostitūtas apskāvienos. Kara traumas viņiem liedz veidot attiecības ar citiem cilvēkiem, liedz patiesi mīlēt, jo pieķeršanās otram jau pašā sākotnē ir nolemta neveiksmei. Viņi bauda katru mirkli, arī līdz mielēm. Un piepildīts mirklis viņus dara iluzori laimīgus. Remarka varoņi nekad nespēj tikt vaļā no smeldzes un sāpīgajām atmiņām, viņi nespēj dzīvot šajā pasaulē, kas viņiem kļuvusi sveša.

Pārdzīvotā kara pieredze un smeldze ierakstīta arī pāragri mirušā rakstnieka Valtera Fleksa romānā ar zīmīgu nosaukumu "Ceļinieks starp abām pasaulēm" (*Der Wanderer zwischen beiden Welten*, 1917), kas latviski iznāca 1943. gadā Rasmas Grīnas un Andreja Johansona tulkojumā. 1930. gadā latviski iznāca arī maz pazīstamā rakstnieka Manfrēda Rihthofena "Frontes ērglis": kara lidotāja dienasgrāmata. Zīmīgi, ka 1929. gadā iznāca arī parodija par Remarka romānu "Rietumu frontē bez pārmaiņām". Šādas parodijas Vācijā bija populāras, Latvijā ar pseidonīmu *E. Šulcs* izdeva nacionālsociālistiskā rakstnieka Hansa Grimma romānu "Rietumu frontē tomēr pārmaiņas. Nezināma kareivja dēkas un piedzīvojumi" (1929), un laikraksta

"Rīgas Jūrmala" 1933. gada 7. un 9. numurā ar pseidonīmu *Remark Emil Marius* publicēts fragments no prozas darba ar nosaukumu "Pie Trojas bez pārmaiņām".

20. gadsimta 30. gadu sākumā Latvijā kļuva pazīstams jaunais vācu rakstnieks Hanss Fallada. Viņa literārajā rokrakstā spilgti ierakstījās jaunās lietišķības estētika, romānos atklājās *mazā cilvēka* smagais liktens Veimāras Republikas laikā, kad pēc neilga uzplaukuma atklājās nopietnas sociālas un ekonomiskas problēmas, kas skāra daudzus strādājošos, arī ierēdņus. "Fallada naturālistiski tēlo mūslaiku cilvēkus dialoģizētā formā. Sarunās viņš raksturo savas personas, sarunās viņš auž notikumu gaitu. Ja viņam šai ziņā ir līdzība ar tērzētāju Teodoru Fontāni, tad ar daudzo blakuspersonu un viņu likteņu veiklo tēlojumu viņš līdzinās vācu rakstniecei Rikardai Huhai. Par saviem garīgiem tēviem viņš nosaucis Žanu Paulu un Vilhelmu Rābi. [..] Fallada smagākos dienas jautājumus tēlo plastiski."[96] Falladas romāni ir izauguši no viņa paša likteņa untumu pārpilnās, dvēseli smacējošās dzīves. Rakstnieks pats bija izbaudījis bezdarbnieka dzīvi, faktiski viņš pats ir savu darbu centrālā persona. Valdemāra Kārkliņa tulkojumā iznāca viņa romāni "Mums bij reiz bērns" (*Wir haben mal ein Kind*, 1934), "Mazais cilvēk – ko nu?" (*Kleiner Mann – was nun?*, 1936) un "Veca sirds ceļo" (*Altes Herz geht auf die Reise*, 1936), bet periodikā bija lasāmi fragmenti no "Murkeļa stāstiem" (*Geschichten aus der Murkelei*).

Fallada bija nozīmīgs jauno laiku rakstnieks, kas guva atzinību pamazām. "Viņš savu daiļdarbu veidojumus tver tieši no mūsu pretrunīgā, visu un katru apsūdzošā laikmeta dziļumiem; viņš dzīvo šo nabago "mazo ļautiņu" sabiedrībā, kur dzīves skarbās pretrunas cilvēkus šauda kā viļņi putas; viņš izjūt laikmeta ikdienas pretrunas smagāk nekā jebkurš cits, ko nes politisko kaislību virpuļi. Bet visam viņš tuvojas kā īsts mākslinieks. Viņa tēlojumi nav apsūdzības raksti, bet spogulis, kurā atveidojas laikmeta dziļumi. [..] Dzīve, kurā maz gaišu brīžu un nākotnes izredžu tikpat kā nekādu. Bet Falladas tēlojums ir nevis parastais "kaujas sauciens", bet cilvēka tieksmes dzīvot apliecinājums. Un tas ir tas, uz ko viņš šai traģiski pelēkā ikdienā dibina ticību un cerību labākai nākotnei. [..] Tas, ko viņš tēlo, tādā vai citādā formā zināms visiem, un viņa "varoņa" runas dzirdamas katrā Berlīnes priekšpilsētas ielā. Viss tur ir tuvs, pazīstams – kā pati mūsu izjūta."[97]

Skarbs reālisms bija jaunā rakstnieka Falladas stila iezīme. Par viņa romānu "Mums bij reiz bērns" laikrakstā "Pēdējā Brīdī" lasām: "Romāns lasās kā vesela epopeja, jo te bez galveno varoņu likteņa norises iepītas daudzas un garas epizodes no Burgemas salas zemnieku dzīves, kuras kolorīts jaunākam laikam šķiet tepat vai fantastisks. [..] Divu sējumu garo darbu ārkārtīgi izceļ viņa īpatnā uzbūve un savdabīgā valoda, kuru tulkotājam izdevies lielā mērā saglabāt. [..] Šķiet, ka Fallada šajā savā darbā ir gribējis idealizēt seno ģermāņu prototipu, iecerēdams tā paraugu jaunās Vācijas tagadnībai."[98] Kārlis Lapiņš vācu rakstnieku Falladu atzina par vienu no savdabīgākajiem vācu jaunajiem rakstniekiem.

Jāteic, ka Falladas romāns "Mazais cilvēk – ko nu?" faktiski ir vienīgais, kas latviski pārstāv Vācijā tolaik tik nozīmīgo *ierēdņu romānu* līniju. Līdzās tam vēl varētu minēt Vikijas Baumas romānu "Ķīmijas studente Helēna Vilfīra" (*Stud. Chem. Helene Willfüer*, 1929) un Kristas Anitas Brikas romānu "Likteņi pie rakstāmmašīnām" (*Schicksale hinter Schreibmaschinen*, 1930), abi latviski izdoti 1931. gadā, un Irmgardes Keinas romānu "Gilgi, viena no mums" (*Gilgi, eine von uns*, 1931; latv. 1935. g.), kuras reprezentē t. s. *jaunās sievietes tipu* jaunās lietišķības apstākļos. Tās dzīves mērķis ir karjera, kurā nav vietas ģimenei, mīlestībai, bērniem. Vienīgi Baumas Helēna atšķirībā no Keinas Gilgi karjeras vietā, uz kuru tik sūri un grūti iets, izvēlas ģimeni, taču tajā nespēj gūt piepildījumu. Viņa arī ir jaunā laikmeta sieviete, kurai grūti dzīvot līdzās citas paaudzes vīrietim. Jaunu sieviešu dzīvei pilsētā pievērsusies arī Klāra Fībiga romānā "Liepilsētas meitenes" (*Die Passion*, 1925; latviski 1934. g.).

30. gados Latvijā notika iepazīšanās ar Ērihu Kestneru ne tikai kā liriķi, bet arī kā bērnu un jauniešu romānu autoru. 1931. gadā Jūlija Lāča tulkojumā iznāca romāns "Emīls un Berlīnes zēni" (*Emil und die Detektive*, 1928). 30. gadu sākums Latvijā bija laiks, kad ieplūda daudz vieglas lasāmliteratūras, kas reizēm radīja nopietnas bažas un sašutumu. Tā laikrakstā "Latvis" lasām: "Drīz pienāks laiks (varbūt tas ir jau pienācis), kad mēs katru tulkojumu no ārzemju literatūras uzņemsim ar nievu. Tulkotie lata romāni, kuru plūdos mēs esam iegrimuši, līdz neiespējamībai ir samaitājuši mūsu lasītāju gaumi."[99] Tomēr Kestnera jauniešu grāmatas bija patīkami izņēmumi. Laikrakstā "Latvis" publicēts pat aicinājums: dāviniet bērniem un jauniešiem grāmatas! Arī par lauku zēnu Emīlu, kurš nonāk citā pasaulē – lielpilsētā Berlīnē, nonāk vietā un vidē, kuru viņš nepazīst. Autora vienkāršais, reizēm pat neticamais sižeta savērpums spēja saistīt vairākas lasītāju paaudzes. Šīs grāmatas bija rakstītas bērniem, nevis par bērniem. Cita pēc citas iznāca arī pārējās Kestnera grāmatas Zaigas Straumes tulkojumā – "Lidojošā klase" (*Das fliegende Klassenzimmer*, 1934), "Punktiņa un Antons" (*Pünktchen und Anton*) un "Emīls un trīs dvīņi" (*Emil und die drei Zwillige*, 1933; abas latviski 1936. g.). Kestnera jauniešu grāmatas izdeva izdevniecība "Valters un Rapa". Un, pavērojot, kādas grāmatas jauniešiem un bērniem tolaik vēl izdotas, jāsecina – to nav daudz: Karlo Kollodi "Pinokio brīnišķīgie piedzīvojumi", Čārlza Dikensa "Olivers Tvists", Džeka Londona romāni, Žoržas Sandas "Mazā Fadete", Žila Verna "Dienvidus zvaigzne".

Par romānu "Lidojošā klase" lasām: "Ar šo grāmatu paplašinās mūsu pusaudžu literatūra. Jaunības spraigums, taisnīguma tieksmes, ģimnāzistu un reālskolnieku pretišķības. Zēnu utopija par lidojošo klasi – kad vēstures un ģeogrāfijas stundās tikšot izmantota lidmašīna, lai aizlaistos un aplūkotu attiecīgās vietas."[100]

1938. gadā apgādā "Grāmatu Draugs" iznāca arī atjautīgais Kestnera vēstījums "Trīs vīri kūrortā" (*Drei Männer im Schnee*, 1934) Jausmas Ābramas tulkojumā.

20. gadsimts iezīmīgs ar izteiktu un saasinātu vainas apziņu. Līdzās dzejai

spilgtais ekspresionists Francs Verfelis rakstīja arī prozas darbus. Viens no tiem ir laikmetiskais romāns "Abiturientu diena" (1928), kas sasaucas ar dažiem viņa laika autoru darbiem un 1939. gadā iznāca latviski. Viņa tēlotais Sebastians arī ir zudušās paaudzes pārstāvis, un zināmā mērā viņa romāns izraisa asociācijas ar Hermaņa Heses un Roberta Mūzila t. s. skolas (audzināšanas) romāniem. Verfelis gan tālāk attīsta vainas izjūtas saasinājumu.

Sebastians ir četrdesmit trīs gadu vecs zemestiesas padomnieks, izmeklēšanas tiesnesis. Ir parasta darbadiena, un pie viņa nonāk kādas prostitūtas nāvē apsūdzētais Francis Adlers (tieši tikpat vecs kā pats Sebastians, kaut izskatās vecāks, viņa vārds sakrīt ar kāda viņa ģimnāzijas biedra vārdu, kurš viņa vainas dēļ nebeidza mācības ģimnāzijā). Tad seko citas ainas – Sebastianam pēc šīs sarunas jāapmeklē ģimnāzijas abiturientu saiets. Kas gan no viņiem ir iznācis? Mainījušies. Paradoksāli – kad Sebastians pēta skolas gadu fotogrāfiju, "bija ilgs laiciņš jāmeklē, līdz viņš atrada gluži svešo jaunekli, kas reiz bija bijis viņš pats"[101]. No divdesmit septiņiem ieradušies tikai piecpadsmit (trīs nebija gribējuši nākt, trīs nebija atrodami, seši kara upuri). Ir veiksminieki un pelēkie – "bālas, pelēkas sejas, kurās bija iemūrēts sasalis rūgtums. Ļaudis, kas, likās, ne gulēja, ne dzīvoja nomodā."[102] Turklāt katra tagadējais stāvoklis ne vienmēr saistīts ar sekmēm mācībās.

Sebastians domās atgriežas pagātnē pie saviem klases biedriem. Viņu nomāc domas par dzīves jēgu, sēdot kopā ar saviem bijušajiem skolas biedriem: "Tā viņš sēdēja skanoša tukšuma alā, apkārt nejēdzīgi vārdi, nejēdzīgas ēnas. Vienā un otrā no šīm vīriešu sejām bija vēl mazliet saglabājušās bērnišķības pēdas. Šīs pēdas šausmas vēl pavairoja. Miljoni elpas vilcienu, tūkstoš migšanas, tūkstoš mošanās, lai sasniegtu viduvēju karjeru un labākā gadījumā banketos iegūtu goda vietu. Vai nav vairs nekādas iespējas izrauties no iebrauktām sliedēm? Vai ar četrdesmit gadiem ir jau par vēlu izkļūt no šīs sakautās paaudzes trulās miglas valsts, no mūžīgi vakarējā, mūžīgi rītējā, nekad šīsdienas, neīstā, nepabeigtā, nevarīgā? Ak, visas šīs sejas! Šulhofa subalternā iedomība, Faltina pļāpība, Resla mīkstčaulība, Burdas uzpūtīgā vientiesība, viņa paša noslēgtība un bezvārdainā rūgšana, viss, kā bijis. Vai tad šeit nebija neviena īsta cilvēka?"[103]

Pēc satikšanās agrāko draugu pulciņš klīst pa naksnīgo pilsētu, kurā viss ir mainījies. Tiesa, mainījušies arī viņi paši. Viņi ir kara laika jaunatne (tā pati Remarka zudusī paaudze). Verfeļa tēloto Sebastianu nomoka arī kāda sirdskaite, ik pa laikam uzmācas sajūta, ka viņš ilgi nedzīvos. Arī Ēriha Kestnera Fabianu moka sirdskaite – zudušās paaudzes zīme, un tā nav tikai medicīniska kaite, viņi ir zaudējuši spēju mīlēt, ticēt un dzīvot. Faktiski viņu dzīve ir sadalīta – *pirms* (pirmskarš) un *pēc* (pēckarš); *jaunība* (pagātne) un *briedums* (tagadne). Sebastians šo tikšanos "ar pagātni – jaunības atmiņām" raksturo kā "skumjo lemuru sanāksmi". "Bet es nebūt neapgalvoju, ka neiederējos šajā sapulcē, ēnu starpā es biju viens no baismīgākajiem spokiem,"[104] teic Sebastians.

Pēc satikšanās ar klases biedriem, kuri vēl dodas uz naktslokālu, kur pirms kara gājuši kā jauni ģimnāzisti uzjautrināties un iepazīt mostošos seksualitāti, Sebastians pēdējā brīdī pārdomā. Viņš dodas mājās, un tikšanās viņā izraisa atmiņu plūdus, atsauc prātā kādus pagātnes notikumus, kas šķita jau aizmirsti. Sebastianam satikšanās ir kā pagrieziena punkts dzīvē. Naktī viņš sāk drudžaini rakstīt – par savu jaunību un ģimnāzijas gadiem, kad bijis gluži citāds, pat dzejoļus rakstījis. Sebastiana māte agri mirusi, audzis kopā ar tēvu (tipiska jaunā gadsimta iezīme rakstniecībā), kurš nebija pazinis atšķirību starp bērnu un pieaugušo. Kā zēnu viņu nomākusi sajūta, ka viņš krīt uz nerviem savam tēvam (tēva un dēla attiecības, kas arī aktualizējās jaunajā gadsimtā, īpaši ekspresionisma prozā un drāmā). Tomēr arī tēvā bijušas pretrunas: viņš jūsmojis par mūziku un vienlaikus bijis sauss pantu vergs un sastindzis jurists (sasauce ar Tomasa Manna darbu varoņiem). Sebastians skolas gadus pavadījis nevis Vīnē pie tēva, bet kādā mazpilsētā pie tēva māsām, kas viņu no sirds mīlējušas. Tomēr pašam Sebastianam mīlestības jūtas dzīvē bijušas svešas, viņš tās sevī slāpējis (nespēja mīlēt un mīlestības jūtu degradācija bija tipiska jaunās lietišķības laika literatūras iezīme). Sebastians atminas, kā ieradies šajā mazpilsētā un ģimnāzijā, kā ienācis jaunajā klasē un mēģinājis atrast tajā savu vietu. Satikšanās un gaidāmā tiesas procesa iespaidā viņš atminas Franci Adleru, klases līderi un skolotāju ieredzētu jaunu censoni, kurš arī rakstījis dzeju, lugas un filozofiskus apcerējumus. Tā bija līdz brīdim, kad ieradās Sebastians, kuram arī gribējās pašapliecināties. Pamazām Adlers savu vietu zaudēja, viņu sāka izsmiet un izzobot. Pasliktinājās sekmes, draudēja pat izslēgšana no skolas. Septiņpadsmit gadu vecumā klases biedri pēc viņa iniciatīvas kavēja stundas, viltoja parakstus (zīmīgi, ka Sebastians vēlāk kļūst par tiesnesi, arī tēvs, ar kuru viņam faktiski nav nekādu attiecību, bija jurists), nodarbojas ar mediju seansiem, uzdzīvo naktslokālā, uz kuru aizvedināts arī Francis Adlers, pakļaujoties vieglas uzvedības meičas uzmācībai. Interesanti, ka Marfa no naktslokāla vienīgā saskata Sebastiana patieso dabu: ".. to es paturēšu acīs, to liekuli, to kluso veļas ūdeni! Tu izskaties tāds, it kā varētu no priekšas skūpstīt, bet no muguras durt, tu, izaugušais svētulīgais baznīckalp, tu, ar savu aso degunu..."[105] Septiņpadsmit gadu vecumā viņi steidza dzīvot, kā nojauzdami, ka turpmāk dzīves vairs nebūs. "Mēs bijām lietu noveduši pārāk tālu. Ar biežo stundu kavēšanu, garu saukšanas naktīm, žūpošanu, krogu apmeklēšanu klasē bija ielauzusies anarhija, tāda, kādu es biju sapņojis, un tā skolotājiem atklājās simtos sīkumos. Šeit vēl pievienojās garīgās pretešķības. Vai modernā Parnasa cienītājus, kuriem viegli no lūpām plūda modes dzejnieku pārdrošie vārdi, varēja piespiest atstāstīt Šillera "Vilhelma Tella" darbības gaitu? Šādiem pārbaudījuma jautājumiem bija taču tikai viena atbilde: nicinoša klusēšana. Un eksakto zinātņu stundās, kuras dzīvei bija nederīgas, uzmanība būtībā bija tikai lišķība un izdabāšana skolotājiem. [..] Mēs lasījām laikrakstus, mēs rakstījām vēstules, sagrozījām sakāmvārdus nekaunīgos paradoksos, zīmējām karikatūras, sūtījām viens

otram epigrammas un ar mokām gaidījām beigu zvanu, lai mestos dzīvē."[106] Sebastians iesaka arī Francim Adleram izlabot atzīmes žurnālā, pats nozog krustmātēm gredzenu un iedod naudu, lai Francis Adlers bēgtu prom. Tādējādi pats Sebastians cer dabūt prom savu iedomāto konkurentu. Kaut arī Francis aizbrauc, faktiski aizbēg, izrādās, ka nekas nav atrisinājies. Dziļi dusējusī sirdsapziņa vai vainas apziņa ir atmodināta, arī kāds pārinodarījums.

Vienā naktī pēc abiturientu sanāksmes Sebastians intensīvi izdzīvo vairāku gadu jaunības notikumus. Tomēr no rīta viņa priekšā uz galda ir vien neskaidrā rokrakstā aprakstītu lapu kaudze. Viņš nezina, ko iesākt ar atmodināto vainas sajūtu. Dzīvē nav iespējams atgriezties pagātnē, klāt ir nākamā diena, kārtējā Sebastiana darbadiena un apsūdzētā nopratināšanas process. Nakts pārdomas viņā atraisījušas vaļsirdību, viņš sāk runāt ar apsūdzēto, faktiski no *apsūdzētāja* pats pārvēršoties *apsūdzētajā* (to izraisa uzjundītā vainas apziņa), nevis tas atzīstas, bet viņš pats. "..es taču esmu tavu dzīvi sadragājis! Es atzīstu, lai arī tu būtu darījis ko darīdams, es tikai esmu par to atbildīgs. [..] Man pašam nemaz sirdsapziņas nav. [..] Es atzīstu, ka esmu tavu dzīvi izpostījis. Bet es atzīstu arī to, ka pret tevi es pats esmu sadragājies. Kad tu biji pie manis, tavs cēlums padarīja mani par noziedznieku, bet, kad es tevi biju izstūmis, tad tas man nolaupīja dvēseli uz visiem laikiem. Tagad, kad nāve man tik smieklīgi tuvu, es atzīstos, ka mana dzīve, pret tevi atduroties, gājusi bojā. Jo tevi, tieši tevi man būtu bijis jāmīlē!"[107] jūtu uzplūdā teic Sebastians. Taču, izrādās, tas ir pavisam cits vīrs ar tādu pašu vārdu un uzvārdu – Francis Adlers. Tā ir bijusi sava veida grēksūdze. Paradoksāli – bet no naktī uzrakstītā Sebastiana dzīves posma nav salasāma neviena rinda. Un Sebastians par to priecājas. "Viņš aprāvās un, sarausdams lapas kopā, steidzīgi ieslēdza šo kādas jaunības vainas stāstu savā tiesneša rakstāmgalda sānu atvilktnē."[108] Sebastians atkal uzliek to masku, kuru izvēlējies šajā dzīves teātrī. Dzīvot bez sirds. Un bez vainas apziņas.

Šajā laikā vācu prozā risinātas svarīgas nacionālas problēmas, iezīmējas pāreja no individuālā uz sabiedrisko romānu. Kaut arī darbu centrā it kā rodams konkrēts cilvēks, tomēr individuālais iegūst simbola nozīmi, romānu varonis reprezentē plašāku sabiedrību, tautu, pārstāv nacionālās intereses; attīstās nacionālais, arī heroiskais romāns (Ervīns Gvido Kolbenheijers, Ina Zeidele), kurā saasināti atklājas ziedošanās problēma, bet galvenokārt – nacionāli politiski jautājumi (Hanss Grimms, Jozefs Pontens[109]). 20. gadu izskaņā un 30. gadu sākumā rakstniecībā parādās ļoti spēcīgs, jauns reālistisks prozas virziens – *zemniecības romāni* (pat triloģijas), kuros risināta indivīda ciešā saistība ar zemi. "Tā paaudze, kas pati bija piedalījusies pasaules karā un piedzīvojusi haotiskos pēckara laikus, materiālo un psihisko sabrukumu, meklē atkal jaunus ceļus dzīves celšanai. Šai laikā zeme kļūst par simbolu visam neviltotajam, patiesajam, pastāvīgajam. [..] Cilvēks nav šeit tikai iestatīts

ainavā, ne arī tā nolikta viņam blakus (kā tas bija naturālistiskā dzejā), bet cilvēks dzīvo apkārtējā dabā un tikai ar to, jo cilvēks un ainava izveido ciešu nedalāmu vienību."[110] Vācu romānistikā ienāca triloģijas par Vācijas, Austrijas, Šveices zemnieku sūro ikdienas dzīvi, dažādie savdabīgie likteņi, zemes spēka slavinājums (Karls Vagerls, Hermanis Busse, Frīdrihs Grīze), turklāt šajos romānos atradīsim līdzības ar latviešu rakstniecības pozitīvisma gadu darbiem.

Vācu zemniecības romāni Latvijā ienāca 30. gadu beigās un 40. gadu sākumā. 1942. gadā latviski iznāca Teodora Krēgera romāns "Dzimtene pie Donas" (*Heimat am Don*, 1938); Krēgers pārstāvēja dzimtenes mākslas vācu novirzienu un sniedza reālu dabas ainavu tēlojumu, bet romānā samanāmas arī t. s. koloniālā romāna iezīmes. Jau 1934. gadā latviski Valdemāra Kārkliņa tulkojumā bija iznācis cits viņa romāns – "Aizmirstais ciems" (*Das vergessene Dorf*, 1934).

1943. gadā Annas Dārziņas tulkojumā iznāca Hermaņa Eris Busses triloģija ar nosaukumu "Dižciltīgie zemnieki" (*Bauernadel*, 1933), kur autors sniedzis kādas Švarcvaldes zemnieku cilts tēlojumu. Romānā atklājas spēcīgi zemnieku raksturi, viņu savstarpējās attiecības, autors vēstī par trim zemnieku paaudzēm, kuras bijušas cieši saistītas ar dzimto zemi, tomēr pēdējais dēls ir inženieris (jaunā laikmeta pārstāvis, nevis savējais), un tas kā tehnikas laikmeta pārstāvis nonāk asā konfliktā ar veco paaudzi (zināmas paralēles ar Andrieva Niedras romāniem, īpaši "Līduma dūmos"). 1943. gadā Pāvila Vīlipa tulkojumā iznāca austrieša Karla Vagerla[111] romāns "Mātes" (*Mütter*, 1935), kura centrā ciems un ciema dzīve, bet 1944. gadā – rakstnieka pirmais romāns, ar kuru tas ieguva plašu literārās pasaules atzinību, – "Maize" (*Brot*, 1930); te tēlota Austrijas kalnu zemnieka – jaunsaimnieka un līdumnieka neatlaidīgā cīņa ar neauglīgo zemi, kas tomēr beidzas ar viņa uzvaru. Karla Vagerla daiļrade veidojusies norvēģu rakstnieka Knuta Hamsuna romāna "Zemes svētība" ietekmē. Kārlis Plukšs rakstījis: ".. gaišais optimisms tad nu arī valda Vagerla vienkāršo ļaužu dzīvē. Labākie Vagerla cilvēki nav nemierā ar saviem mazajiem apstākļiem, bet cenšas piepildīt savu dzīvi, ieliekot savā darbā visu savu spēku un personību, jo, pēc vecā klaidoņa Kristiana atziņas, visi "dzīves labumi savu vērtību iegūst no mums, un, kas žēlojas par savu nabadzību, tas ir dvēselē nabags". Šis Vagerla darbu gaišais ētoss un optimisms, sentimenta un lirisma bagātība, viņa romānu svaigā, vienkāršā, dzidrā, melodiskā valoda, skaidrais stāstījums, kurā visi priekšmeti izceļas reljefi, apbur un valdzina Vagerla prozas lasītāju."[112] 1944. gadā Kārļa Dziļlejas tulkojumā iznāca Gustava Šrēera romāns "Zeme aicina". Šādas tematikas darbus atradīsim arī latviešu 30. gadu prozā, šīs iezīmes vērojamas arī bēgļu gados izdotajā Alfreda Dziļuma romānā "Celmenieki" un Pētera Aigara romānā "Dienišķā maize" (abi romāni pamatos tapuši Latvijā 30. gadu beigās). 30. gadu izskaņā latviešu periodikā turpinājumos parādījās šveiciešu rakstnieka Ernsta Cāna romāni, kuros arī plaši tēloti lauki un lauku ļaudis. 1944. gadā iznāca Alfrēda Ernsta Johana romāns "Zeme bez sirds".

Vācu rakstniecībā šajos gados tiek runāts par t. s. *ainavu romānu*, kurā cilvēks un daba veido nedalāmu veselumu, kurā nereti nav nekādu ārkārtēju notikumu, bet patiess prieks par dzīvi kā brīnumu (Frīdrihs Šnaks, Ernsts Vīherts). Biežāk šajos gados vācu rakstnieki pievēršas reliģisko problēmu risinājumam, kultūrvēsturiskām tēmām, vēsturisku personību atveidei. Tomēr allaž vēsturiskās personības un vēsturiskais laiks izmantots kā iespēja parādīt kādas sakarības, paralēles ar tagadni (Hanss Frīdrihs Blunks, Hermanis Štērs, Ervīns Gvido Kolbenheijers, Vilhelms Šolcs[113]). Hermaņa Štēra literāros darbus raksturo dziļš reliģisks noskaņojums. "Tajā it kā izpaužas nemitīgs atgādinājums visos dzīves maldos un jukās neaizmirst, ka cilvēks ir ne tikai šīs pasaules pilsonis, bet arī vēl citas, mūžīgākas dzīves mantinieks. Gandrīz visu Štēra darbu centrālproblēma ir sakari starp šejieni un turieni, starp mūsu laicīgo īstenību un to, kas tikai rodas iz mūsu maņu orgāniem tveramās telpas. Štērs neapmierinās tikai ar dabas novērojumu un notikumu attēlošanu, bet centies iegrimt dabas norišu dziļumos,"[114] rakstījis Kārlis Plukšs. 1943. gadā latviski iznāk Hermaņa Štēra romāns ar nosaukumu "Svētzemnieki" (*Der Heiligenhof*, 1918), bet 1944. gadā – romāns "Pēteris Brindeizenietis" (*Peter Brindeisener*, 1924). Romāna "Svētzemnieki" (vai "Svēto mājas") darbība risinās kādā lauku mājā netālu no Reinas, Vestfālē, te mīt saimnieks un viņa meita Liene, kas kopš bērnības ir akla. Taču viņa ir daudz redzīgāka par apkārtējiem cilvēkiem, un acu gaismu viņa atgūst, iemīlot Pēteri Brindeizenieti. Teodors Lejas-Krūmiņš par šo romānu rakstījis: "Filozofisku atziņu sintēze un cilvēka zemes dzīves grāmata, rakstnieka ticības apliecība; te rodami slēdzieni par to, ko Štērs tirzājis, atzinis un ieguvis, viņa pasaules uzskats par Dievu un Visumu, par pasauli un savu paša "es". Andrejs Zintlingers, grūti valdāms puisis un meitu mednieks, apprecas; sieva viņam dzemdē aklu meiteni, un tas viņu aizrauj citā – augstākā, prātiem nepieejamā pasaulē. Viņa acīs meitene nemaz nav akla; tā skata pasauli dvēseles acīm un redz vairāk nekā redzīgie. Caur šo savu vienīgo bērnu Zintlingers pārvēršas līdz pašiem pamatiem, top ļaužu acīs "svēts". Patiesībā viņš top tikai savādnieks: gan labs, bet ne liels cilvēks, bez mīlas uz savu apkārtni, viņa elks ir aklā, gudrā Lienīte. Un, kad nu Lienīte pieaugusi, ar kādu mīlas brīnumu gūst redzes spēju un, gaisīgā jaunekļa Pētera Brindeizenera pamesta citas meitas dēļ, meklē mieru dīķī, tēva – "svētā zemnieka" pasaule sagrūst. Viņš nesaprot vairs savu agrāko dzīvi; samulsis un līdz nāvei nokusis, viņš stāv bezdibeņa priekšā."[115] Rakstnieka Štēra jaunā ticība ietveras vārdos: kalpo savai dvēselei; taču tas nozīmē: kalpo Dievam, uzturi sevī Dievu, dzīvu un spēcīgu. Tikai apjaušot, ka viņš bijis savtīgs, Zintlingers spēj rast mieru – patiesi ticot.

Štēra trešā romāna "Pēteris Brindeizenietis" centrā ir naidīgo kaimiņu zēns, kas jau kopš agras bērnības atrodas it kā cīņā ar ļauniem dēmoniem, seksuālām dziņām, bet, no otras puses, viņā ir stipras arī skaidrības alkas.

Kārlis Plukšs raksta: "Jaunākā vācu literatūrā rakstnieki, risinot dažādas problēmas,

daudzreiz izvēlas vēsturisku vielu. Pēdējā bieži saista nevis intriģētāja saturu dēļ, bet tā noder zināma pasaules uzskata, ideoloģijas paušanai. Tā *vēsturiskais romāns* iegūst aktuālu politisku nozīmi, jo tas tagadnes uzdevumus redz pa daļai realizētus un iesāktus jau pagātnē, tā pagātne it kā kļūst tagadnei par simbolu un paraugu."[116]

Vācu rakstniecības uzmanības centrā nonāca kara un pēckara laika izmocītais cilvēks ar savām sāpēm un cerībām. Literārie darbi kļuva intīmāki, cilvēciski apgaroti. Pamodās slāpes pēc jauna reāla ideālisma, pēc aptveroša pasaules un dzīves uzskata. Rakstnieks atkal kļuva cilvēku laimes meklētājs un sludinātājs romānā, dzejā un uz skatuves. "Ja impresionisms mācīja redzēt, ja simbolisms pastiprināja radīšanu dziņu, ja jaunromantisms mācīja to visu tērpt skaistās un piemērotās formās, tad ekspresionisms mācīja sajust un dzīvot. Vācu daiļrakstniecība atgriezās no Gētes pie Šillera. Mākslinieks vairs negrib būt attēlotājs un dzīves apzeltītājs, bet gan – pārveidotājs, jaunradītājs."[117]

Vēl viena iezīme vācu tulkotajā literatūrā: 30. gadu otrajā pusē un 40. gadu sākumā parādās virkne t. s. *sporta romānu* tulkojumu. Šādi romāni kļuva pazīstami Vācijā jaunās lietišķības laikā. 1933. gadā Augusts Smagars rakstīja: "Sporta varonis ar savām augsti vērtējamām garīgām īpašībām, cietu un nelokāmu gribu, pašuzupurēšanos un milzīgo tēraudcieto pacietību būtu īsti laikmetīgs romānu, stāstu un noveļu varonis. Bet ko redz mūsu literatūrā, resp., mūsu rakstnieku darbos? Tur figurē dažādi afēristi, politiski avantūristi, koruptanti, direktori, kautri romantiķi, sieviešu un bohēmas varoņi, bet nav neviena veselīga sporta tipa. Vai mūsu latvju rakstniekiem trūkst laikmetīgās erudīcijas, jeb vai viņu "jaunradīšanas darbs" ir visa vecā un sen apnikušā kopēšana? Sportista tipi – varonis būtu kas jauns un nebijis latviešu literatūrā. Tā būtu arī laba sporta popularizēšana tautas masās. [..] Sveštautu literatūrā sports iekarojis sev redzamu vietu. Mūsu rakstnieks šinī ziņā palicis laikmetu atpakaļ, kas lieku reizi pasvītro, ka mūsu rakstnieks vēl dzīvo pagātnē vai nodevis savu spalvu politikas kalpībā un nespēj sekot laikmeta garam."[118] Rakstu autors beidz ar aicinājumu: dēku romānu vietā gaidīsim sportiska cīņas spara un enerģijas pilnu sporta romānu. Bet, nesagaidījuši šādus romānus latviešu literatūrā, tulkotāji un izdevēji tos meklēja cittautu rakstniecībā: iznāca maz pazīstamu autoru romāni – Kurta Berknera "Vienpadsmit futbolisti" (1937), Ēriha Vildbergera "Lielā vienība" (1943), Sepa Bauera "Brašie slēpētāji", Hermaņa Cīglera "Dīters Staufs", Hannes Sobeka "Vārti!" (visi 1944. g.).

40. gados latviski iznāca Hansa Karosas agrākos gados tapušie darbi: vispirms romāns "Ārsts Gions" (*Der Arzt Gion*, 1931; 1942. g. Kārļa Dziļlejas tulkojumā ar ievadapceri), grāmatas "Bērnība" (*Eine Kindheit*, 1922) un "Jaunības pārvērtības" (*Verwandlungen einer Jugend*, 1928) ar kopīgu nosaukumu "Bērnība un jaunības pārvērtības" (1943. g. Jāņa Zandera tulkojums un ievadapcere). Karosa bija viens no ievērojamākajiem jaunlaiku vācu rakstniekiem, kura darbos apvienojās dziļš saturs ar formas meistarību: vācu klasicisma tradīciju savijums ar impresionismu.

Diemžēl latviski nebija pilnībā pazīstama viņa domu lirika, kurā izpaužas vērtīgas atziņas par dzīvi, dabu un mīlestību. Savu ārsta pieredzi viņš ievijis autobiogrāfiskajos darbos, tēlojot pats savus piedzīvojumus un pārdzīvojumus dažādos dzīves posmos, apliecinot smalkas novērotāja spējas, prasmi iedziļināties cilvēka būtībā. Tas atklājas grāmatā "Bērnība", kur autors atskatās uz saviem pirmajiem desmit dzīves gadiem, apliecinot ticību dzīvei. "Jaunības pārvērtībās" Karosa tēlo deviņus ģimnāzijas gadus, kas aizrit ārpus dzimtenes un ilgās pēc tās. Kā rakstījis Kārlis Kārkliņš: "Abās grāmatās izpaužas kluss miers, apgarota mēra sajūta un smalks mirdzums."[119] Karosa kā ārsts brīvprātīgi bija iestājies karadienestā, daudz ko pieredzējis un pārdzīvojis, taču darbi, kuros aprakstīta šī pieredze, latviski nav tulkoti. Daudz autobiogrāfisku akcentu un izjūtu rodams arī viņa romānā "Ārsts Gions", kurā tēlota pēckara dzīve Vācijā: ārsts atsakās no savām personiskajām interesēm un ziedo sevi sabiedrības labā, tic, ka dzīvi var atjaunot, un cenšas visiem spēkiem to veicināt. Minhene un Alpi ir romāna norises vieta, pilsētas un lauku vide romānā ir cieši saistīta. Karosas ārsta būtība atklājas viņa darbos. "Katru lietu viņš nosauc īstā vārdā, novēro un precīzi tver – reizumis it kā ar pinceti izceļ ārā – mazāko miesas un dvēseles pārmaiņu. Kā ārsts viņš katrai norisei uzmeklē cēloni, katram cēlonim – sekas. Stingra lietišķība valda viņa pasaulē, kā operācijas istabā, kur nevienu lietu nedrīkst pārbīdīt. [..] Dziļāk ieejot Karosas pasaulē, mūs pārsteidz tās klusums. Tur valda klusums nevis kā bezkustība vai sastingums, bet klusums kā uz iekšieni vērsts skats, klusums kā kontemplācija. [..] Karosas īpatnība: rupjā skaļumā viņš spēj gremdēties sevī. To pateicīgi izjūtam kā brīnumu mūsu tukšsteidzīgā laikmetā, kur cilvēku ar iekšķīgu dzīvi uzskata par muzejā ievietojamu senlietu, kur cilvēki dzen un dzenas, ne tikai materiālu rūpju spiesti, bet arī aiz bailēm palikt vienatnē ar sevi."[120] Visu Karosas darbu centrā ir cilvēks un viņa izjūtas – pasaules karā sašķeltais cilvēks, kurš nekad vairs nespēs būt kā vienots veselums. Tomēr tieši šo izpostīto cilvēku uzdevums šajā dzīvē, pēc Karosas domām, ir palīdzēt citiem jauniem cilvēkiem atrast pareizo ceļu. Mauriņa akcentējusi, ka Karosa pasauli pārdzīvojis trejādi: kā ārsts, kā estēts un kā cilvēku sapratējs, ka viņa visvairāk iemīļotais fons ir pēckara laikmets. "Ar Franci Verfeli viņu [Karosu] vieno kaislība uz cilvēku, tieksme veidot neparastas psiholoģiskas situācijas, bet bijušā ekspresionisma skurbinošā baisma un pārmērība viņam sveša. Atturīgais smalkums, subtilitāte, kā arī vārdu māksla viņu tuvina Rilkem. Bet Rilkem māksla bija dvēseles lūgšana vai arī dzīves izgreznojums, turpretim Karosa urbjas dziļumos, lai satvertu un pēc šķīstītu pašu dzīves avotu. Viņa īstā māksla vieno – šīs vecās patiesības piepildījums ir tas, kas mūs visvairāk saista Karosas darbos."[121]

Kopoti raksti

Aplūkotais laiks iezīmīgs ar to, ka vairākiem vācu rakstniekiem tika izdoti kopoti raksti, tādējādi viņu literārais devums kļuva plašāk pieejams un kopumā labāk izprotams.

1927. gadā apgāds "Grāmatu Draugs" sāka izdot Bernharda Kellermaņa Kopotus rakstus desmit sējumos, un te bija iekļauti agrākos gados tapušie romāni: "Jūra" (*Das Meer*, 1910), "Ingeborga" (*Ingeborga*, 1906), "Idiots" (*Der Tor*, 1909), "Jesters un Li" (*Yester und Li*, 1904), "Krizantēmu zeme" (*Spaziergang in Japan*, 1910), "Tunelis" (*Der Tunel*, 1913); arī jaunākie darbi: "Švedenklēja piedzīvojums" (*Schwedenklers Erlebnis*, 1923; divos tulkojumos: M. Āriņas un Almas Gobnieces), "Brāļi Šellenbergi" (*Brüder Schellenberg*, 1925), "Devītais novembris" (*Der neunte November*, 1920), "Anatolas pilsēta" (*Die Stadt Anatol*, 1932) un "Draudzības dziesma" (*Lieder der Freundschaft*, 1935). Romānu tulkotāju vidū bija Valdemārs Kārkliņš, Oļģerts Liepiņš, Alma Gobniece, Vitauts Žībelis. Darbu publicēšanas laikā Kellermanis bija populārs un daudz lasīts autors, taču vēlākajos gados viņa daiļradei vācu literatūras vēsturē veltīts maz uzmanības. Kellermanis latviešu lasītājam jau no iepriekšējā laika posma bija pazīstams ar romāniem "Jūra", "Tunelis" un "Idiots" (arī ar nosaukumu "Aplamis"). Savulaik viņš pat ticis salīdzināts ar norvēģu rakstnieku Knutu Hamsunu. "Jo viņā jaušama tā pati smeldze, tas pats dziļi cilvēcīgais dzīves traktējums, tikai viņš ir filozofiskāks un konstruktīvāks savā tēlojumā nekā K. Hamsuns. Kellermaņa darbi liekas kā būtu konstruēti no atsevišķu sīku, bet mākslinieciski zīmīgu mirkļu skaistuma. Šie darbi atklāj vienkāršās dzīves mirkļu savdabīgo vērtību. [..] Kellermanis nemeklē varoņus, jo katrs cilvēks viņam ir varonis; Kellermanis netēlo izcilus apstākļus un izcilus notikumus,"[122] rakstīja Pēteris Ķikuts. Fricis Rokpelnis žurnālā "Signāls" 1929. gada 6. numurā konstatēja, ka Kellermanis vācu literatūrā stāv īpatnējs un viens; mācījies no Zūdermaņa, viņš tomēr drīz atradis savādāku valodu. Par labāko darbu Fricis Rokpelnis atzinis romānu "Jūra", kuru bija tulkojis Jānis Jaunsudrabiņš. "Te viņš ir no dzīves atrāvies individuālists, kas cieš slimīgas dvēseles pārdzīvojumus vai arī gavilē, kad atrasta saskaņa divām sirdīm, kuras meklē viena otru. Pazūd romāna darbība – tā vajadzīga tikai momenta radīšanai, lai sāktu runāt pats Kellermanis, mazos, krāsainos stāstos, ar ko raksturīgi viņa darbi."[123]

Līdzīgas, tikai mazāk spilgtas izjūtas rodamas "Ingeborgas" meža stāstos, arī meklējumi pēc saskaņas slimai dvēselei ar pirmatnējo dabu. ""Jesterā" un "Ingeborgā" mēs sastapām cilvēkus dziļās, kaisles izraisītās noskaņās – "Nelgā" mums šādas noskaņas rada pati ikdienas dzīve. Abu pirmo grāmatu varoņu dzīves noskaņas sakāpināja jūtas un nervi, un šie divreiz divi cilvēki dzīvoja nepārtrauktā mīlas reibonī, turpretī "Nelgas" varonis dzīvo rāmo ikdienas dzīvi, un taisni šī viņu uztur pacilātā garastāvoklī. Viņš tvīkst mīlas un izšķiež pats savu mīlu. [..] Viņš ir

vienkāršais, labais cilvēks, kas nešaubīgi tic, ka visi cilvēki ir labi,"[124] raksta Teodors Lejas-Krūmiņš.

Sociāli elementi bija rodami Kellermaņa romānā "Brāļi Šellenbergi", savukārt par romānu "Tunelis" Fricis Rokpelnis rakstīja: "Varenā tēlojumā cilvēku iedomu piepildīšanās – uzbūvēts tunelis zem okeāna no Jaunās pasaules uz Veco. Darbs un modernā tehnika spēj visu. Bet nomalē paliek cilvēks, ko mašīna padara par vergu vai arī izmet uz ielas. To redz arī Kellermanis, skumst par to, bet izeju nevar parādīt."[125]

Kellermanim būtisks bija un palika cilvēka dvēseles stāsts, viņš izcēlās ar spējām rast ceļu uz visapslēptākajām cilvēka dvēseles dzīlēm. Viņa darbu varoņi bija cilvēki, kuri uz apkārtējo pasauli noraudzījās reizēm panaivām bērnu acīm, viņa tēli ir jūtu pārbagāti, bet šīs jūtas nav slogs, tā ir iespēja saglabāt dvēseles mieru. Rakstnieks vairāk ir vērotājs, viņa uzmanību saista mazi, it kā ikdienišķi atgadījumi, kuros tomēr izdodas atrast īpašu burvību. "Gandrīz visos viņa romānos, atskaitot "Tuneli", kurā tas mēģina tēlot mūsu moderno laikmetu ar viņa elka dieviem, naudu un tehniku, vibrē cauri šī ēteriskā, sapņu cauraustā noskaņa, kuru varētu saukt par sentimentālu, ja viņa nebūtu tik dziļa un viņā mēs nevarētu saskatīt daļu no sevis. Nav svešas Kellermanim arī nemiera un neapjaustu vēlēšanos pilnas dienas, bet labāk tam patīk tās, par kurām pats saka, ka tās ir klusas kā saulainas vasaras dienas, kad gaiss tvīkst no saules kvēlošiem skūpstiem un, nezināmu aromu apreibināts, cilvēks mulsumā raujas uz dzīvajām debesīm, bet tā dvēsele ir atpestīta,"[126] rakstīja recenzents Roberts Prūsis.

Veimāras Republikas izveidošana un pārdzīvotais laikmets tomēr mainīja Kellermaņa agrāko gadu literāro rokrakstu. Romānā "Devītais novembris" (1920) autors notēloja kara pēdējo posmu – 1918. gadu un beidza vēstījumu ar vācu revolūcijas lappusēm. Par šo romānu laikrakstā "Sociāldemokrāts" Jānis Sudrabkalns rakstīja: "Mazliet romantiskajam ģenerāļa dzīves traģismam skan cauri kara lielgabali, Berlīnes bada gārdzošā elpa, uzdzīvotāju šķindoņa. Ar meistarisku kontrastu izmantošanu Kellermanis panāk lielu iespaidu. "Jūras" un "Ingeborgas" emocionālo gleznu "Devītajā novembrī" nav. Viņā jūtams "Tuneļa" skaidrais gribasspēks. Bagātības pilnais salons, kur valda *"die schöne Dora"*, Berlīnes nabagu kvartāla zupas ķēķis, policijas notēlotās spēcīgās plastiskās ainas. [..] Ko grib pateikt Kellermanis? Tikai notēlot. Jā, viņš ir gribējis ieskatīties objektīvāk kara mudžeklī, bet viņš ir gribējis atrast izeju no tā."[127] Jānis Sudrabkalns pozitīvi novērtēja visai prasmīgo kara notēlojumu, kas esot koncentrētāks un iespaidīgāks par Anrī Barbisa romānu "Ugunī". Kara tematikai veltīto darbu skaits ar katru gadu rakstniecībā pieauga, tomēr pārāk tuvu vēl bija visi pārdzīvojumi, laiks un notikumi, arī zināms aizvainojums un rūgtums, lai spētu radīt mākslinieciski spēcīgu darbu, nevis tikai publicistiski literāru vēstījumu (tādi radās 20. gadu izskaņā). 1934. gadā Valdemāra Kārkliņa tulkojumā iznāca Kellermaņa romāns "Anatolas pilsēta". Romāns, kura pamatā ir naftas meklēšana (arī latviešu dramatiķa Mārtiņa Zīverta lugā "Nafta"). Kritiķi to nodēvēja par

naftas rūpniecības romānu, uzteica romāna kompozīciju, īpatnējo ungāru kolorītu, tomēr jāatzīst, ka Aleksandram Daugem bijusi taisnība, sakot, ka Kellermanis neraksta ar sirdi, viņam esot tikai apbrīnojama tehnika. Kopumā vērtētāji atzina, ka "romāns nav domāts nopietnam lasītājam. Tas var izklaidēt ar savu eksotisko fabulu un palīdzēt pakavēt laiku tam, kam viņa par daudz."[128]

Kopoti raksti Hermanim Zūdermanim un Pēteram Rozegeram bija arī viņu daiļrades rezumējums, jo rakstu izdošanas laikā viņi bija jau miruši un, iespējams, jaunā laika rakstniecības kontekstā pat kļuvuši vecmodīgi. Hermanis Zūdermanis un Pēters Rozegers bija latviešu valodā pazīstami jau kopš 19. gadsimta 90. gadiem. Rakstu izdošanas laikā Zūdermaņa slava jau bija izbālējusi. Jāatzīmē, ka viņa drāma "Gods" savulaik bija bijusi pirmā jauno laiku vācu luga, kas 1893. gadā parādījās uz latviešu skatuvēm, arī viņa romāni un īsprozas darbi bija intensīvāk tulkoti un publicēti latviešu presē 20. gadsimta pirmajās divās desmitgadēs. Var teikt, ka rakstu iznākšanas laikā Zūdermaņa daiļrade Latvijā vairs nebija aktuāla. Arī Latvijas teātros viņa lugas tikpat kā vairs netika spēlētas; 1919. gadā Liepājā tika izrādīta "Tauriņu kauja", vairākus iestudējumus pieredzēja luga "Jāņu ugunis" – Jelgavā, Daugavpilī, Tautas teātrī, Zemnieku Drāmas teātrī un Latvju Dramatiskajos kursos. Tomēr būtiska nozīme bija Zūdermaņa Rakstu pirmajā sējumā ievietotajai Rūdolfa Egles apcerei "Laika griežos", tur sniegts nopietns laikmeta izvērtējums, sākot ar vācu modernisma sākumu – naturālismu, un Zūdermaņa personības, daiļrades un rakstības tehnikas raksturojums. Lasītājs pirmo reizi iepazina arī daudzus viņa romānus, kaut gan tā jau bija pagātnes literatūra: "Reiz bija" (*Es war*, 1894), "Augstā dziesma" (*Das hohe Lied*, 1908), "Leišu stāsti" (*Litauische Geschichten*, 1917), "Jaunības sapņi" (*Das Bilderbuch meiner Jugend*, 1922). No šiem darbiem gribētos izcelt "Leišu stāstus", kurus Rūdolfs Egle atzinis par saturā svaigiem un kuri skaistā stila ziņā ieņem īpašu vietu vācu literatūrā. "Dzimtenes motīvu uztvere šai Zūdermaņa prozā ne mazāk "jauna" kā viņa daudzinātā sabiedriskā kritika skatuves darbos. Tāpat vienkāršo ļaužu psihe šeit pacelta nevis apbrīnojamas raritātes nozīmē, kā tas šādos gadījumos notiek, bet gan zīmēta dzīvos tēlos un patiesos apstākļos. Reizē ar to savā radošā procesā Zūdermanis no "Augstās dziesmas" patukšajiem plašumiem atgriežas konkrētāku un pievilcīgāku priekšstatu pasaulē, nekā lielpilsēta var dot ar savām mākslīgām formām, kam pakļauta cilvēka psihe. Dziļas parādības vienkāršos notikumos viņš Leišu stāstos ņem par sižetu un mierīgu lietišķas izteiksmes tēlojumu kā vēstījuma ietveri. Krājumā ietilpst "Miks Bumbulis", "Jons un Erdme", "Brauciens uz Tilzīti" un "Kalpone" – četri garāki stāsti (neviens no tiem nav novele) ar Kurzemes jomas apkaimes ļaudīm un kolorītu. Vietām pazīstami motīvi jau no Zūdermaņa agrākiem darbiem, kas te dabūjuši savu īpašu izveidojumu. Rakstnieka nolūks nav sniegt tautas dzīves tēlojumu, tāpat viņu nenodarbina nekādi rases, kārtu vai citi sociāli jautājumi. Leišmales zemnieks, strādnieks vai zvejnieks – cilvēks kas cilvēks ar savu izjūtu un likteni, ar savām

labām un ļaunām dziņām. [..] "Leišu stāsti" iznāk pasaules kara laikā, kad rakstniecībā jau pieņemas ekspresionisms, kad filozofiskais un psiholoģiskais romāns tiecas pārņemt un izmantot pēc iespējas spožu dekoratīvo tērpu. Tāda jaunlaiku tendence uz Zūdermani nav atstājusi nekādu iespaidu, kaut gan publikas gaume bij atsaucīga šai modes strāvai."[129]

Savukārt austrietis Pēters Rozegers ir viens no visvairāk tulkotajiem un latviešu presē publicētajiem prozas autoriem, daudzu laikrakstu, žurnālu, kalendāru lappuses gadu desmitiem aizpildīja viņa īsprozas darbi. Latviešu lasītājam bija tuvs viņa reālistiskais lauku vides un lauku laužu tēlojums, vienkāršība, sirsnība un iejūtība ļaužu likteņos. Šāda tematika 19. gadsimta izskaņā un 20. gadsimta ieskaņā bija arī latviešu rakstniecības pamatu pamats. Un Rozegera darbi bija emocionāli tuvi latviešu lasītājam, viņš bija visīstākais tautas, dzimtenes rakstnieks, kurš savos darbos ierakstījis pats savu pieredzi. Uzaudzis Alpu kalnu vientuļā, maz apdzīvotā vietā meža vidū un agri iepazinis zemes darbu. Jau no bērnības viņu valdzinājis dabas tuvums. Viņš pieredz trūkumu, arī veselība vāja, bet skrodera amats viņu nesaista, vienīgi grāmatu pasaule ļauj izrauties no vientulības. Viņam bija dzīva fantāzija, viņš sāka rakstīt, kaut arī bija autodidakts (kas arī rada sasauci ar 19. gadsimta otrās puses latviešu censoņiem). Tomēr viņam izdevās mainīt savu dzīvi – no laukiem viņš nonāca pilsētā. Laukos viņš bija sastapis zemniekus, pilsētā satikās ar inteliģenci un amatniekiem. Viņš iekļuva arī Austrijas literātu un mākslas aprindās. No 1938. līdz 1940. gadam Rīgā Valda Grēviņa tulkojumā tika izdoti Pētera Rozegera Raksti sešos sējumos, un faktiski tas bija rakstnieka literārā devuma rezumējums. Pirmoreiz latviski kļuva pieejami vairāki Rozegera darbi, t. sk. "Jēkabs Pēdējais" (*Jakob der Letzte*, 1888), "Pēteris Mairs" (*Peter Mayr*, 1893) un "Brīnišķīgie teiku ļaudis" (*Wunderliche Leute aus der Sagenwelt*). Vēl jāatzīmē, ka 1944. gadā Rīgā tika izdota arī Rozegera rakstu izlase divos sējumos.

Īsā proza

Pēc 1919. gada vācu rakstniecībā attīstās noveles un anekdotiskā stāsta (neliels dzejas paveids, ko vācu literatūrā apzīmē arī par īso stāstu – *Kurzgeschichte*) žanri. "*Anekdotā* parasti liktenīgais moments valda pār personīgo. Šis dzejas veids valdzina taisni ar to, ka te pēkšņi likteņa vara cilvēkam liek izšķirties. Ar likteni te jāsaprot arī cilvēka neaplēšamo psihisko pārdzīvojumu sasprindzinājums un tā izraisīšanās uz āru.[..] Anekdota jūtu tonis var būt dažāds: pārsteidzošs, heroisks, satīrisks, pikants utt. Noveles stāstījums ir vairāk izlīdzināts, te nedominē pārsteidzoši neparastais moments kā anekdotā, jo novelē ar lielāku rūpību cenšas izveidot atsevišķos notikumus un panākt skaidrāku sakarību starp tiem."[130] No spilgtākajiem anekdotiskā stāsta pārstāvjiem vācu rakstniecībā latviski nebija pazīstams Vilhelms Šēfers, taču ar pāris publikācijām latviešu periodikā un 1942. gadā Kārļa Plukša

tulkojumā izdoto anekdotisko stāstu krājumu "Dienvidjūras stāsti" (*Die Südseeinsel*, 1923) pazīstams kļuva otrs izcilākais anekdotiskā stāsta meistars vācu tagadnes literatūrā Hanss Franks.[131] Šis rakstnieks ir spilgts noveles meistars, kurš gan risināja mīlestības problēmas, bet mīlestība viņam bija garīga vērtība. "Tā kā Franka varoņu mīlestība tālu pārspēj caurmēra cilvēka jūtu pārdzīvojumus, tad arī to ziedošanās aizsniedz jau dievišķīgās mīlestības pakāpi. Tādu gadījumu mēs sastopam Franka meistarnovelē "Dienvidjūras sala", kas noved mūs īstā brīnumu pasaulē, nezaudējot drošu pamatu zem kājām. Patiesais brīnums, kas mums šķiet dievišķīgs, dziļi aizkustinot un satraucot mūsu sirdis, notiek tikai tad, ja kāda ideja, doma realizējas īstenībā. Šeit tā parādās drošsirdīgā sievā, ko vada tas mīlestības gars, kas piedod visu, panes visu. Šī sieviete seko savam vīram līdz arī cietumā, lai dalītos ar viņu priekos un bēdās, lai tā cietuma celli pārvērstu par mīlestības mājvietu un atvieglotu tā grūto dzīvi,"[132] rakstīja Kārlis Plukšs. Un piebilst – no Hansa Franka darbiem starojot dziļa sirsnība, jo autors cieš līdzi saviem tēlotajiem cilvēkiem.

Pie spilgtiem novelistiem Kārlis Plukšs vēl minējis austrieti Rūdolfu Bindingu, kurš latviešu lasītājam bija maz pazīstams, tikai ar noveli "Putnu biedēklis" un ar 1944. gadā Ritas Liepas tulkojumā izdoto noveli "Upurgājiens" (*Opfergang*, 1911). Viņa novelēm raksturīga reāla lietišķība, visai spraigs dramatisms: sastopamies ar aktuālu dzīves jautājumu risinājumu, ar jūtu un likteņa savērpumiem, ar dziļu, psiholoģiski pārliecinošu norišu tēlojumu, tāpat Bindinga novelēm raksturīga skaidra valoda un kompozīcija. Spilgti tālaika vācu novelisti bija arī Jozefs Pontens (turpināja 19. gadsimta vācu noveles tradīcijas, spilgts Gotfrīda Kellera un Teodora Štorma pēctecis) un Hanss Grimms (viņa darbiem īpatnēja forma, stils, teikumu uzbūve, hronikas valodas vienkāršība, lietišķība), diemžēl latviski šie darbi nav tulkoti.

Latviešu preses izdevumos dominēja tieši vācu īsprozas darbu publicējumi, taču grāmatās tie izdoti salīdzinoši daudz mazāk. Daudz vairāk ir klasikas vai agrāk tapušu darbu izdevumi, piemēram, Pētera Rozegera darbi, brāļu Grimmu, Vilhelma Haufa pasakas un Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa īsprozas darbi, arī Tomasa Manna noveles "Tristans" un Vilhema Buša "Makss un Morics" u. c. Īpaši daudz klasikas izdevumu vērojams 30. gadu otrajā pusē un 40. gadu sākumā, ko noteica situācija pašā Vācijā. Latviešu lasītājs varbūt neieguva jaunākos vācu īsprozas darbus (pēc 1935. gada gan vācu rakstniecībā dominēja romāns), tomēr varēja lasīt nozīmīgus vācu klasikas darbus, kas līdz tam nebija iespējams: Georga Kellera, Konrāda Ferdinanda Meijera, Teodora Štorma, Heinriha Kleista noveles.

1927. gadā latviski iznāca dažas jaunākās vācu īsprozas grāmatas. Pirmo reizi latviski iznāca Artura Šniclera "Elzes jaunkundze" (*Fräulein Else*, 1924), "Kazanovas atgriešanās" (*Casanovas Heimfahrt*, 1918) un "Slepkava" (abi latviski 1929. g.). Teodors Lejas-Krūmiņš uzskatījis, ka Šniclers ir "tipisks Vīnes dzīves un vīniešu vieglprātīgās melanholijas tēlotājs. Tā dēvēto deviņdesmito gadu naturālistu skolas audzēknis, smalks psihologs, stilists un sajūsmas radītājs. [..] Šniclers ar sidraba

zīmuli novelk līnijas savādai pustumšai pasaulei, pilnai klusas, smaidīgas sirsnības, ironiskas grūtsirdības, sāpīgi saldu gaidu, šaubu, māņu un maldu. [..] Tur ir humors un dziļas sāpes, salds posts un mēmi šņuksti, laimes gaviles un nāve. [..] Franču vieglums un vijība, dialogu brīvais plūdums un noskaņa vai visus Šniclera sacerējumus paceļ augstu pāri par parasto vācu rakstnieku – estētu darbiem."[133] Šniclers prozas darbos divu cilvēku starpā risina gan vieglas vārdu spēles, gan smagas dvēseļu cīņas, tajos ir gan uzvaras, gan katastrofas. Viņa darbus raksturo arī erotika, asi tverti novērojumi – gan savstarpējās attiecībās, gan cilvēka eksistencē šajā pasaulē, kurā daudz liekulības un tik lielas ilgas būt mīlētam, saprastam un laimīgam.

Nozīmīga bija austriešu rakstnieka Stefana Cveiga stāstu un noveļu krājumu iznākšana latviešu valodā. Viņa varoņi ārēji ir vienkārši cilvēki, tomēr ar saspringtu iekšējo dzīvi, raksturi ar apmātām dvēselēm un liktenīgiem dzīves samezglojumiem vai dziļām, biedējošām kaislībām. Taču rakstnieks viņus nenosoda, bet mēģina saprast un atklāt viņu sarežģīto dvēseļu būtību. Būdams dziļš psihologs, rakstnieks prot atklāt katras dvēseles komplicētos savijumus, tomēr nekad nezaudē mēra sajūtu, saglabādams stila un izteiksmes smalkumu. Latviešu lasītāja pirmā iepazīšanās ar rakstnieku Stefanu Cveigu notika 1926. gadā, kad tika publicēta viņa novele "Amoks" (*Amok*, 1922), turklāt tā parādījās divos tulkojumos un divos dažādos preses izdevumos: Dāvida Zeltiņa tulkojumā "Nedēļā" un laikrakstā "Kurzemes Vārds" Mirdzas Ķempes tulkojumā (interesanti, ka šī novele latviešu periodikā parādās atkārtoti arī 1928. un 1931. gadā), vairākas reizes ar mazliet atšķirīgiem nosaukumiem periodikā publicēta novele "Nepazīstamās vēstule" ("Kurzemes Vārds", 1926), "Nezināmās vēstule" ("Zeltene", 1929), "Kādas nepazīstamās vēstules" ("Mājas Draugs", 1936). Pavisam latviešu preses izdevumos parādījās piecpadsmit viņa noveles un romāns "Marija Stjuarte – skotu karaliene". Iznāca arī vairākas viņa grāmatas, kas jo nozīmīgi bija situācijā, kad tulkoto rakstniecību nomāca romānu plūdi, kas ne vienmēr bija literāri augstvērtīgi darbi ar tik smalku cilvēku attiecību un dvēseliskās būtības risinājumu kā Stefana Cveiga darbos. Tālaika tulkotajā prozā nereti dominēja virspusība, nevērība cilvēku savstarpējās attiecībās, pārlieka jūsma, tendenciozitāte, zināms shematisms un bezgaumība. Iepriecinoši, ka šis tomēr bija arī Stefana Cveiga laiks Latvijā, viņa īsprozas darbi publicēti ne tikai periodikā, bet 20. gadu izskaņā un 30. gados izdotas arī vairākas grāmatas: "Nepazīstamās vēstule" (1929), "Sirmās stundas noslēpums" (1931), "Degošais noslēpums" (*Brennendes Geheimnis*, 1935), "Jūtu mulsums" (1935) un vēsturiskais romāns "Marija Antuanete" (*Marie Antoinette*, 1932); bet periodikā – vēsturiskais romāns "Marija Stjuarte – skotu karaliene" un uz kinoekrāniem filma "Marija Stjuarte". Stefanu Cveigu allaž bija saistījušas vēsturiskas personības (personība un laikmets), cits laikmets un norises, tas atklājās ne tikvien viņa vēsturiskajos romānos, bet arī esejās (par Balzaku, Dikensu, Dostojevski, Helderlīnu, Kleistu, Nīči, Stendālu, Tolstoju).

Taču šis laiks pašam Stefanam Cveigam bija traģisks: pēc 1933. gada draudiem Austrijai rakstnieks bija devies uz Londonu, lai vāktu materiālus darbam par Mariju Stjuarti. Viņš tā arī vairs neatgriezās dzimtenē, palika Anglijā, bet, sākoties karam, kļuva par nevēlamu personu arī tur. Aizsākās trimdinieka sūrais un smagais liktenis, klejošana no vienas zemes uz citu: Anglija, Amerika, Argentīna un, beidzot, Brazīlija; ilgošanās pēc dzimtenes un mājām, kuras tā arī vairs neizdevās atrast.

Tomēr lasītājus visā pasaulē valdzināja smalkais, psiholoģiski nospriegotais rakstnieka vēstījuma stils. Jānis Ķelpe pēc noveļu krājuma "Degošais noslēpums" iznākšanas rakstīja: "Cveigs, viens no pazīstamākiem tagadnes rakstniekiem, savu skatījumu pamato uz psiholoģiskiem momentiem. Dažreiz gluži niecīgs gadījums ir par iesākumu lielākiem dvēseles pārdzīvojumiem. Viņa varoņi ir ikdienas ļaudis, kas šos pārdzīvojumus nes kā smagu nastu. Cveigs ir veikls stāstītājs, kas prot lasītāju ieinteresēt ne tik daudz ar notikumu bagātību kā varoņu iekšējo cīņu dinamiku. Viņš liek runāt paša satrauktām pārdomām, kādam nejauši uzpeldējušam jautājumam, kādai kļūdai. Aiz šķietami mierīgas ārienes liesmo nemiera ugunis, šaubas, bailes, izejas meklēšana."[134]

Stefans Cveigs nenoliedzami bija viens no modernākajiem tālaika vācu rakstniekiem. Marta Grimma rakstīja: "Viņš pazīstams kā smalks psihologs, internacionālu tipu nepārspējams tēlotājs un idejisks plaša stila romantiķis, kas, dvēseli un dabu cilvēkā meklēdams, pārkāpj visas vecās konvencijas un mietpilsoņu aizspriedumus. Savās novelēs Cveigs imponē ar ekspresionistisko un muzikālo stilu, bet viņš nav arī zemāk vērtējams kā esejists."[135] Rakstnieka personība un daiļrade 30. gados ne vienreiz vien nonāca arī latviešu kritiķu uzmanības lokā. Par viņa labākajiem darbiem Marta Grimma uzskatīja pēckara noveles, "kas aizrauj lasītāju ar spilgtiem un spontāniem notikumiem, ideju drosmi, dziļo vienkāršību un patiesību un kaislīgu oriģinālo problēmu atrisinājumu. Tāpat Cveiga darbi imponē ar dziļo kultūru, valodas harmonisko pilnību, blakus Emīlam Ludvigam un Tomasam Mannam Stefanu Cveigu pazīst visa modernā Eiropa un citi kontinenti."[136] Pasaule mainījās, mainījās arī viņa paša attieksme pret dažādām dzīves parādībām. Liels pārdomu laiks Stefanam Cveigam bija Pirmā pasaules kara gadi. Viņš vairs tā nejūsmoja par idejām, stilu un plašumu, viņa dzīve kļuva rimtāka un klusāka, un tādējādi viņa darbos parādījās lielāka stila un kompozīcijas vienība. Cveigs iemīlēja klusumu un vientulības dziļumu. "Pēc kara izdotos noveļu krājumos, "Amokā" ir atkal nomanāms progress. Šo noveļu ritms atbilst filmu, sensāciju, auto un aerolaikmeta ritmam. [..] Cveiga radītiem tēliem piemīt zināma noslēpumainība, kas valdzina lasītāju. Lai gan Cveigs tēlo intensīvi, bieži pat ekspresionistiski, tad tomēr iespaids paliek pilnīgi reāls, kaut gan ap Cveiga tēliem arvienu vijas kāds tumšs, noslēpumains šķidrauts. Ārēji Cveigs savus tipus raksturo ļoti skopi, tomēr iespaids paliek tāds, it kā panākts būtu daudz vairāk."[137] Interesanti, ka galvenās personas

Cveiga novelēs ir anonīmas – netiek sauktas kādā vārdā. Lielākoties tās pieder pie labākās sabiedrības. Tie ir slinki un izlutuši nekā nedarītāji, mākslinieki, rakstnieki un avantūristi, ierēdņi, valstsvīri, diplomāti, tirgotāji, ārsti, virsnieki, sastopamas arī guvernantes un skolotājas. Stefans Cveigs tēloja šo sabiedrību, kur slava, gods, nauda izšķir cilvēku likteņus un laimi. Tomēr rakstnieks allaž mēģināja savus noveļu varoņus izvest ārpus pierastības normām, nostādīt sarežģītās situācijās, iepretī tradīcijām un aizspiedumiem, rakstnieks it kā ar saviem varoņiem uzsāka bīstamu spēli, taču tikai tālab, lai atminētu viņu dvēseļu sarežģītākos līkločus un noslēpumus.

Pati Vīnes vide jau kopš agrām jaunības dienām veicināja Stefana Cveiga pieķeršanos mākslai un mūzikai, taču ar laiku tas viņu nomāca – un rakstnieks devās uz Berlīni studēt filozofiju, kas ietekmēja viņa pasaules redzējumu. Viņam patika ceļot un baudīt dzīvi: Parīze, Londona, Florence, Berlīne, Roma, tad Spānija, Skotija, Indija, Ķīna, Āfrika, Ziemeļamerika, Kuba. "Te Cveigs novēro savus internacionālos tipus, kas tik bagātā galerijā figurē viņa novelēs,"[138] raksta Marta Grimma. Lasītājus valdzināja rakstnieka izmantotais paņēmiens – rakstīt pirmajā personā, it kā grēksūdzes formā.

Stefana Cveiga novelēm līdzās Tomasam Mannam, Arturam Šnicleram, Jākobam Vasermanim[139] ir būtiska nozīme vācu noveles attīstībā. No pieminētajiem autoriem latviešu lasītājam labāk pazīstama bija Šniclera daiļrade. Periodikā publicētas deviņas viņa noveles, to vidū "Elzes jaunkundze", un arī latviešu kritiķi to vērtēja atsaucīgi, īpaši laikā, kad novērojams liels viegla satura lasāmvielas birums. Taču tā nebija latviešu lasītāja pirmā iepazīšanās ar šo autoru, viņa darbi latviski parādījās jau 1899. gadā. Šniclers mēdza savus varoņus un arī lasītāju nostādīt situācijā starp nāvi un dzīvību, starp sapni un realitāti.

Pārskatot vācu tulkojumu hronoloģiju, nākas secināt, ka turpat vai pusgadsimta garumā latviski izdoti tikai daži krājumi un antoloģijas. Kā nozīmīgākie jāmin 1913. gadā izdotā "Modernā vācu lirika" un "Jaunas vācu noveles", un gandrīz pēc trīsdesmit gadiem Latvijā tika izdotas vēl divas antoloģijas – 1942. gadā "Cilvēki un likteņi. Modernā vācu daiļproza", bet 1943. gadā "Vācu noveles meistari – romantiķi".

Teodora Lejas-Krūmiņa izlase **"Cilvēki un likteņi. Modernā vācu daiļproza"** kļūst par netiešu visa aplūkotā posma īsprozas rezumējumu, jo vienā apjomīgā sējumā lasītājs var gūt ieskatu divdesmit viena vācu prozas rakstnieka daiļradē, turklāt šie autori pārstāv dažādas literārās paaudzes un estētiskos uzskatus. Izlasi vēl bagātina literāri biogrāfiskas apceres un rakstnieku ģīmetnes, turklāt daļa izlasē iekļauto autoru latviešu lasītājam līdz tam nebija pazīstama. To vidū galvenokārt jaunākās vācu rakstniecības pārstāvji Vilhelms Šēfers, Jozefs Pontens, Hanss Frīdrihs Blunks, Frīdrihs Grīze, Emīls Štrauss, Bruno Brēms. Taču krājumā bija pārstāvēti arī latviešu lasītājam jau pazīstami autori, to vidū: Jākobs Šafners, Hermanis Štērs,

Hanss Franks, Karls Hauptmanis, Johanness Šlāfs, Eduards Keizerlings, Bernhards Kellermanis, Vilhelms fon Šolcs, Edvīns Gvido Kolbenheijers un citi.

Izlasi ievada Gerharta Hauptmaņa pazīstamā noveliskā studija "Dzelzceļa sargs Tīls" (tā jau divreiz bijusi publicēta latviešu periodikā – 1894. un 1912. gadā). Teodora Lejas-Krūmiņa sakārtoto izlasi caurvij nedaudz drūma noskaņa, dažādo rakstnieku tēlotie cilvēki galvenokārt ir trūcīgi lauku ļaudis, kas mīl savu zemi un apkārtējiem reizēm šķiet pat tādi savdabīgi vienpatņi, viņi bieži ir vīlušies apkārtējos cilvēkos, un visai vāja viņos ir ticība, ka viss vēl varētu mainīties. Šie cilvēki lielākoties ir vientuļi (ko nosaka arī viņu nomaļā dzīve lauku sētā, tomēr šī vienpatnā dzīve rod viņos arī piepildījumu). Taču arī vientulībā viņi ilgojas pēc kāda brīnuma: mīlestības, sapratnes, laba vārda.

Īsprozas darbos dominējošais reālistiskais vēstījums savijas ar naturālisma iezīmēm, nelielu misticismu, zināmu fatālismu un nolemtību, daļā īsprozas darbu jaušamas t. s. dzimtenes mākslas iezīmes, bet tēlotā vide šajos darbos galvenokārt ir lauki. Piemēram gribētu citēt fragmentu no Frīdriha Grīzes stāsta "Novads sniegā":

"Pavasarī pār tikko uzdīgušo zālīti uzreiz parādās sējas putni un ķikuti; ezeru krastos un dīķu aizdambējumos klidzina kaijas; tālē dažureiz gaisos met savus lokus gārnis; un brūnās un pelēkās pīles un zili vizoši pīļutēviņi paceļas augšup pret debesi ašiem spārnu vēcieniem, lai kaut kur tālāk kristu atkal uz zemi. Tomēr šīs zemes pašu sevī dusošu līdzenumu tie netraucē. Un no rīta un vakara – gluži kā pasaules radīšanas laikā – top jauna diena: pār tīrumiem virknēs vai atsevišķi pa vienam iet arāji. Liels un mierīgs pret debesi notēlojas tāds arājs, dziļi nogrimis savā darbā. Un arvienu vēl kā senās vectēvu dienās te redzams sējējs, kas lieliem soļiem un plašiem rokas vēcieniem pār melno un spīdīgo zemi kaisa sēklu. Katrs sēklas grauds ir aprēķināts, katrs krīt savā vietā, un neviens neiet zudumā. Smaga un klusu sevī ietvērusies guļ zeme vasaras saules staros. Pār smagu liellopu bariem, pār teļu un kumeļu aplokiem, pār tīrumos bez mitas kustošiem cilvēkiem – pār to visu cēli, mierīgi izplatās dienas ar savu augsto debess zilgmi; tā te pār zemi savelkas nakts, stāv, pirmajā svītrā gaišāka, uz augšu tumšāka un tumšāka, pār mežiem, aizmetas bērzu zaros ceļmalā un raisās vaļā, tikai lapām sākot šalkt gaišāk un gaišāk."[140] Alfreda Dziļuma romāna "Celminieki" varoņiem līdumniekiem rada ir Hansa Frīdriha Blunka novelē "Stiga purvā" tēlotie zemes kopēji. Mazliet rēgaina vide, tuvīnā purva drūmums, kas ietekmējis cilvēku likteņus. Bet cilvēki purva malā ceļ mājas un mēģina iekopt laukus. Tie ir cilvēki, kas kādu laiku dzīvojuši Brazīlijā, bet nu atgriezušies, lai iekoptu paši savu zemi.

Politiskā situācija Vācijā un trimdas apstākļi neveicināja jaunu nozīmīgu vācu rakstnieku prozas darbu parādīšanos Latvijā. Tulkotāji izlīdzējās ar to, kas bija pieejams. Iespējams, ka Latvijā valdīja zināms apjukums, ko izdot no vācu literatūras, īpaši jau pēc 1933. gada, daudzi vācu rakstnieki arī dzīvoja trimdā, par viņiem pat

Vācijā nerunāja, kaut arī grāmatas lasīja; drošāk bija izdot bērnu grāmatas, arī vācu klasiķus. Tomēr piedāvātās vācu literatūras klāstā Latvijā, īpaši 30. gados, bija liela triviālliteratūras daļa. Varbūt tas izskaidrojams ar to, ka izdevējiem bija problēmas tikt pie jaunākajiem vācu rakstniecības darbiem, ko noteica sarežģītā politiskā situācija Vācijā, bet iespējams arī, ka sarežģītajos un grūtajos pārmaiņu laikos cilvēki tieši alka lasīt šos idealizētos mīlas stāstus ar necerēti laimīgām beigām un izdevēji bija uztaustījuši peļņas āderi. Aizmiršanās citā dzīvē un sapņošana, līdzjušana mīlestības dēkām un samezglojumiem, sentimentāli dzīves stāsti ir tik līdzīgi cits citam. Maldīga realitāte un apzināta apkārtnes neredzēšana.

Tāpat bija vajadzīgi kvalitatīvi tulkotāji. Faktiski 30. gadi bija lubu literatūras plūdi Latvijā. Daudzi būtiski vācu jaunākās rakstniecības darbi latviski neiznāca, tomēr 1925. gadā īsā apskatā par Vācijā iznākušajām grāmatām laikrakstā "Balss" Alma Gobniece minējusi Tomasa Manna jauno romānu "Burvju kalns", 1934. gadā literārajā mēnešrakstā "Daugava" Jānis Veselis rakstīja par tikko Vācijā izdotajiem "Jēkaba stāstiem", pārskatos garāmejot tika pieminēts Alfrēds Dēblins, Hanss Grimms un citi. Būtisks bija literārā mēnešraksta "Daugava" 1938. gada 10. un 11. numurā publicētais apjomīgais M. Ratšprehera raksts "Jāzepa tēls J. Raiņa un Tomasa Manna darbos". Reti bija sastopami šādi raksti, kur izsekots divu autoru viena motīva risinājumam tekstuālā, stilistiskā, konceptuālā un kompozīcijas aspektā. "Tomasa Manna drošais skats, ar kādu tas raugās pagājušos laikos, iedziļinādamies visapslēptākajās dvēseles dzīlēs, un viņa plašās zināšanas dziļpsiholoģijas laukā paceļ viņu sava laika augstumos. Bet laikmeta dziļa izpratne, tā kaislību un tieksmju pareizs novērtējums ir labākā ķīla nākotnes kultūrai. [..] Kad viņš [domāts Jāzeps – *I. D.-S.*] ir sevī visu pārvarējis un atklājis savas dvēseles dziļākās vēlmes, viņš ir brīvs un var iet saules ceļu, lai nestu to visai cilvēcei. Atmetot sīkumus, kas katrā gadījumā dibināti, romāna un drāmas ideja saplūst vienā veselā. Un Rainis un Tomass Manns, kaut gan runādami katrs savā valodā, beigās pasaka vienu un to pašu. Pāri robežām un laikiem viņi sasniedz rokas augstākas cilvēcības gaismā. Kāds svētīgs, ievērības cienīgs skats: divas klintis – īpati nacionālas kultūras – pāri visam līksmi sveicina viena otru."[141]

Trimdas laiks aktualizē jautājumu par personības nozīmi tautas attīstībā, arī par gara un kultūras attīstību.

30. gadu izskaņā un 40. gadu sākumā vērojama rosīgāka klasiskās rakstniecības darbu izdošana, kas veicināja vācu klasikas pamatīgāku apguvi. Turklāt lielākā tiesa no šiem grāmatās izdotajiem klasikas darbiem parādījās pirmo reizi. Tā apgāds "Zelta Ābele" izdod vairākas būtiskas klasikas grāmatas, to vidū plašāko izdevumu pieredz Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa darbi, tiek izdotas "Muzikālās noveles" (*Phantasiestücke in Callots Manier*, 1814–1815; latviski 1938. g.; latviskajā tulkojumā nosaukums neatbilst oriģinālam) Valdemāra Kārkliņa tulkojumā, "Dodžs un Dogaresa" (*Doge und Dogaressa*, 1818) Friča Dziesmas tulkojumā, novele

"Kavalieris Gluks" (*Ritter Glück*, 1809; abi latviski 1939. g.), "Kapelmeistara brīnišķīgie piedzīvojumi" Roberta Krodera tulkojumā un "Runča Mura dzīves uzskati" (1943) Veronikas Strēlertes tulkojumā. Pie lasītāja nonāca arī Adalberta Šamiso "Pētera Šlemīla brīnumainais stāsts" (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814; latviski 1943. g.) un brāļu Grimmu pasaka "Brēmenes muzikanti" (1944) Valda Grēviņa tulkojumā. Zināma loma vācu klasiskās literatūras popularizēšanā bija arī Jāņa Kadiļa izdevniecībai, kas tolaik izdeva Heinriha Kleista vēsturisko noveli "Mihaels Kolhāzs" (*Michael Kolchaas*, 1808) Lizetes Skalbes tulkojumā, Vilhelma Haufa noveli "Žīds Zīss" (*Jud Süß*, 1827; latviski 1941. g.) un "Pasakas" (1942) Rūdolfa Egles tulkojumā. 1942. gadā tika izdotas vairākas nozīmīgas grāmatas: Gotfrīda Kellera "Noveles" Jūlija Pētersona tulkojumā un romāns četrās daļās "Zaļais Indriķis" (*Der grüne Heinrich*, 1854–1855) Paulīnes Bārdas tulkojumā, Ferdinanda Konrāda Meijera "Vēsturiskās noveles" Jāņa Jaunsudrabiņa tulkojumā, noveles "Likteņa lokā" un vēsturiskās noveles "Andžela Bordžija" (*Angela Borgia*, 1891; latviski 1943. g.) Ofēlijas Sproģeres tulkojumā, arī Teodora Štorma noveles "Zeltītās dienas " (1942) Kārļa Dziļlejas tulkojumā, "Sirmja jājējs" Ritas Liepas tulkojumā un brāļu Grimmu "Vācu tautas pasakas" Jāņa Kārkliņa tulkojumā (abas 1944. g.). Šo grāmatu izdošana tik īsā laika sprīdī komplicētā vēstures posmā (Otrais pasaules karš, vācu okupācija) apliecināja, ka notikusi atgriešanās pie vācu klasikas, jo šajā laikā latviski izdotā vācu jaunākā rakstniecība mākslinieciskā ziņā nespēja konkurēt ar piedāvātajiem klasikas izdevumiem.

Drāma

"Tagadnes vācu drāmā, tāpat kā lirikā, izpaužas zināma reakcija pret ekspresionisma abstrakto raksturu un izvairīšanos no reālās īstenības. Jaunākie vācu skatuves darbi lūko tvert organisko, veselo, totālo, cilvēku (ne cilvēci kā ekspresionisms), tiecas rādīt indivīda ciešās saistības ar zemi,"[142] 30. gadu izskaņā rezumējot rakstīja Kārlis Plukšs.

Aplūkotais laika posms iezīmīgs ar to, ka teātros tika izrādīti viegli izklaides darbi, tomēr Latvijā pirmizrādes pieredzēja arī dažas vācu ekspresionistu drāmas, kas bija jaunums latviešu teātra vēsturē, un daudz izteiktākas sociālās drāmas.

Arī pēc 1920. gada nebūt nebija vērojams, ka vairāk izdotu dramatisko literatūru. Aplūkotais posms ir pieticīgs un pārdomu vērts, grāmatās izdotu lugu maz. Liela daļa tulkoto lugu bija sava veida lokalizējumi. Atsevišķās grāmatās iznāca vairākas Franca Arnoldi,[143] Ernsta Baha,[144] Ludviga Fuldas,[145] Ludviga Hiršfelda[146] komēdijas un citi šādas ievirzes izklaidējoši darbi, Klabunda japāņu spēle "Ķiršu ziedu svētki" (*Kirschblütenfest*, 1927; latviski 1929., teātrī 1940. gadā.). 1928. gadā

nomira Hermanis Zūdermanis, kura lugām bija liela nozīme latviešu teātra attīstībā, jau sākot ar pirmajiem diskutablajiem lugas "Gods" iestudējumiem 1894. gadā. Vienu reizi tika iestudēta luga "Tauriņu kauja" (1919), bet "Jāņu ugunis" dažādos teātros pieredzēja piecus iestudējumus. 1927. gadā žurnāla "Latvju Grāmata" 6. numurā publicēts raksts "Zūdermanis latviešu literatūrā un kultūrā", kurā izsekots Zūdermaņa lugu gaitām Latvijā. "No viņas "Goda" izrādes laika Zūdermanis ilgākus gadus latviešu vidū vispopulārākais no vācu jaunlaiku rakstniekiem. Jaunu sociālu ideju propagandētāja stāvokli sociāldemokrātiski noskaņotās jaunatnes vidū viņš gan drīz zaudēja. Nebija vairs otras lugas, kura būtu šai ziņā latviešu vidū izmantota. Tomēr interese par Zūdermani bija reiz ierosināta; tad nu arī nemitējās avīžnieki un rakstnieki uz viņa darbiem aizrādīt, tos apspriest, tiklīdz tie bija vācu valodā parādījušies. Ķērās arī lielā mērā pie viņa darbu tulkošanas, pie viņa lugu izrādīšanas."[147] Sākot ar 20. gadiem, Zūdermaņa laiks Latvijā bija pagājis. Zūdermani atminējās vienīgi viņa nāves gadā.[148] Bija cits laiks un citas intereses, arī vērtības, Zūdermaņa literārais devums bija jau literāri novecojis. "Mūsu paaudzei šie kari [domātas asās diskusijas 1894. gadā, kad Rīgā uzveda lugu "Gods" – *I. D.-S.*] ap Zūdermaņa lugām jau liekas sveši un nesaprotami, un arī Zūdermaņa naturālisms tagad nevienu nepārsteigs. Toreiz bija citi laiki. – Norvēģietis Ibsens, francūzis Zolā un vācietis Zūdermanis – šie trīs rakstnieki satricināja tālaika Eiropas sabiedrības pasaules uzskatus,"[149] 1928. gadā rakstīja Aleksandrs Grīns. 1928. gadā vairāki raksti parādījās autora nāves sakarā. 1927. gadā Zūdermanim apritēja septiņdesmit gadi, un Pēteris Ķikuts rakstīja, ka viņa lugas "deviņdesmitajos gados izšāvās kā sarkans uguns pie sabiedrības apziņas tumšajiem apvāršņiem"[150]. Arveds Arenštams rakstā atzinis, ka "tie tēli, kurus viņš zīmējis, ir jau sevi pārdzīvojuši. Mēs skatāmies uz šīm lietām jau ar citām acīm. Tas, ko viņš mums rāda, ir pirmskara laikmets ar viņa ļaužu kļūdām un tieksmēm, tas ir laikmets, kas mums jau palicis svešs. Tādēļ karš bij Zūdermaņa literāriskais gals. [..] viņa sacerējumu tēli nebij nekādi varoņi, tie bij cilvēki ar visām viņu vājībām un kļūdām, viņš rādīja tos visā viņu dabiskumā. Varbūt tādēļ arī norietēja Zūdermaņa zvaigzne, jo ļaudis vairs negrib sevi redzēt uz skatuves."[151]

Būtiskākie šī laika lugu izdevumi grāmatās bija 1923. gadā Kārļa Freinberga tulkojumā izdotā Heinriha Manna drāma "Legro kundze", kas jau 1920. un 1922. gadā bija iestudēta Nacionālajā teātrī. Atsevišķā izdevumā 1929. gadā Cēsīs izdots viens no Artura Šniclera "Anatola" viencēlieniem – "Kāzu rīts".

20. gados tika izdoti arī vairāki agrākos gados un citos laikos tapuši dramatiski darbi, kuri ik pa laikam parādījās uz latviešu teātru skatuvēm, to skaitā Maksa Halbes drāma "Straume" (*Der Strom*, 1903; latv. 1923. g.), Heinriha fon Kleista komēdija "Sasistā krūze" (*Der zerbrochene Krug*, 1806–1808; latv. 1921. g.), Frīdriha Hēbela traģēdija "Genoveva" (*Genoveva*, 1843; latv. 1924. g.), Vilhelma Meijera-Fērstera skatu luga "Vecheidelberga" (*Alt-Heidelberg*, 1903; latv. 1930. g.).

Pa gadiem (turklāt atsevišķos gados netika izdota neviena lugu grāmata) iegūstam šādu statistiku:

1921	1922	1923	1924	1925	1926	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1935	1936	1937
1	2	3	6	1	4	3	2	5	3	1	1	1	1	1

Salīdzinājumā ar iepriekšējo posmu stāvoklis ar dramatiskās literatūras tulkošanu un izdošanu bija mazāk iepriecinošs – divarpus reižu mazāk publicētu lugu; dominēja izklaides žanrs – komēdijas, bet izdevēju vidū – apgāds "Teātrs un Dzīve".

Lai gūtu plašāku priekšstatu par vācu dramatiķu lugām un to gaitām uz latviešu teātru skatuvēm, jāpievēršas tālaika teātru recenzijām, paturot prātā arī kritiķu subjektivitāti, bet cita avota šodienas interesentam nav. Katram lielākam latviešu dienas laikrakstam bija savs teātra novitāšu apskatnieks, arī lielākajos žurnālos atradīsim lappuses: *jaunumi Rīgas teātros*. Laikrakstā "Jaunākās Ziņas" par teātra iestudējumiem rakstīja Arturs Bērziņš un Jānis Kārkliņš, "Sociāldemokrātā" – Kārlis Dziļleja un Jānis Grots, "Latvī" – Jānis Grīns un Oļģerts Liepiņš, "Latvijas Vēstnesī" – Roberts Kroders, "Brīvajā Zemē" – Līgotņu Jēkabs, Valdemārs Dambergs un Edvarts Virza, "Latvijas Kareivī" – Aleksandrs Plensners un Edvīns Mednis, "Pēdējā Brīdī" – Jānis Sudrabkalns un Ādolfs Erss, "Skatuves Vēstnesī" – Kārlis Freinbergs, "Izglītības Ministrijas Mēnešrakstā" – Paula Jēgere-Freimane un Teodors Zeiferts, žurnālos "Daugava" – Jānis Veselis un Jānis Grīns, "Domās" – Andrejs Upīts un Jānis Plaudis, ārpus Rīgas recenzijas par teātru izrādēm bija lasāmas laikrakstos "Kurzemes Vārds", "Zemgales Ziņas", "Jelgavas Vārds"; laikrakstā "Jaunais Zemgalietis" 30. gados parādījās topošā dramatiķa Mārtiņa Zīverta recenzijas par Jelgavas teātra iestudējumiem.

Drāmas rakstniecību ne mazāk kā citus literāros žanrus bija ietekmējis karš un Veimāras Republikas izveide. Kara gados latviešu teātra trupas pastāvēja arī Krievijā. Tad nodibinājās neatkarīga Latvijas valsts. Tās kultūras dzīve vēl tikai veidojās un tapa. Par būtiskiem kultūras centriem kļuva Nacionālais teātris un Dailes teātris, vēlākos gados būtisku nozīmi ieguva Strādnieku teātris (ar sociāli tendētiem iestudējumiem), Zemnieku Drāma (ar pozitīvisma estētikā sakņotiem darbiem) un Tautas teātris. 20. gados spēcīgi sevi apliecināja Liepājas, Daugavpils, Valmieras un Jelgavas teātris. Sava nozīme bija arī Latvju Drāmas ansamblim un vācu okupācijas laikā – no jauna izveidotajam Tautas teātrim. Šīm skatuvēm bija nepieciešamas lugas. Neraugoties uz to, ka latviešu lugu rakstnieki samērā intensīvi pievērsās šim žanram, uz teātru skatuvēm netrūka arī cittautu autoru lugu, to skaitā vācu. Tomēr zīmīgi, ka sākumā uz latviešu teātru skatuvēm parādījās vācu

klasika vai agrāk tapušu lugu iestudējumi. Piemēram, 1919. gadā Gerharta Hauptmaņa lugu "Nogrimušais zvans" izrādīja Valmieras Strādnieku teātris, Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunais teātris un Rīgas Pilsētas teātris, bet Frīdriha Šillera traģēdiju "Laupītāji" – Liepājas teātris un Valmieras Strādnieku teātris. 20. gados būtiska iezīme latviešu teātru repertuārā bija sociālās drāmas, strādnieku dzīves tēlojums, kas agrākos gados nebija tik spilgti izpaudies. Tā 1918. gadā Liepājas Pilsētas teātrī tika izrādīta Emīla Rozenova luga "Ogļraktuvēs" (*Die im Schatten leben*, 1912), šo lugu izrādīja arī Pēterpils Latviešu teātris. "Luga sarakstīta reāli naturālistiskās skolas garā un, tāpat kā tai līdzīgu ražojumu lielais vairums, atstāj no skatuves šausmīgu un nospiedošu iespaidu. Četros garos cēlienos – pie vienas un tās pašas uzmācīgās dekorācijas, pie stipri koncentrētas dramatiskās darbības un pārspīlēti kailas dzīves patiesības attēla viņā sabiezinātas tik daudz kliedzošu krāsu un skaņu, ka skatītāja nervi pagurst un zaudē savu uzņēmību. Liekas, Hauptmaņa "Vēveru" slava nav ļāvusi autoram mieru un viņš gribējis to pārkliegt ar desmit balsīm," lasāms "Kurzemes Vārda" 1918. gada 11. numurā. 1919. gadā Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunais teātris izrādīja Ernsta Prečanga lugu "Sētmājeles ļaudis" (*Im Hintergasse*, 1903), kurā tēlots bijušais strādnieks, novārdzis, pusslims pēc ilgos gados pavadīta darba mūža. Viņš kļuvis bezdarbnieks, jo nav spējis vairs pilnvērtīgi strādāt, turklāt bijis arī streiku kustības vadītājs. Tajā pašā gadā Liepājā izrādīta līdzīga satura austriešu autora Jozefa Trībsvasera luga "Meistara kungs", kurā arī rādīta šķiru cīņa. Vienā pusē atrodas Vīnes fabrikas strādnieki un progresīvie skolotāji, bet otrā – neģēlis, morāli izvirtis fabrikas "meistara kungs".

Taču kopš 1920. gada ik pa laikam uz latviešu teātru skatuvēm pirmizrādes pieredzēja jaunas, Latvijā līdz tam neiestudētas vācu dramatiķu lugas.

1920. gadā Nacionālais teātris izrādīja Riharda Dēmela drāmu "Cilvēku draugi" (*Menschenfreunde*, 1917). Līdz tam Dēmels galvenokārt bija pazīstams kā liriķis, Vācijā atzinību bija guvusi arī šī drāma. Tā bija askētiska luga, kurā visa darbība risinās ap miljonāru Kristianu Vahu un "cilvēku draugiem" – "tas konstatējums un noliegums reizē. Tanī izskan gan ironija, gan skaidri traģiska sajūta. [..] Varonis gan izbailēs izcīna lielas dvēseles cīņas, gan atkal ironizē par cilvēku un viņa darbu un sasniegumu niecību. Viņa dvēsele neatrod mieru, tā tāpat stostās kā viņš pats. [..] Dēmela varonis ir apmaldījies cilvēka dvēseles labirintā, ne vien savas, bet arī citu dvēseļu ejās. Viņš tur redzējis tik daudz tāda, kas padara viņu par skeptiķi, bet līdz ar to paceļ viņu pāri visiem cilvēciskumā. [..] Ar lielām dvēseles mokām viņš meklē, kur ir robeža starp varoni un noziedznieku. Neatrodot to, viņš nevar izbeigt savu iekšējo konfliktu,"[152] rakstīja lugas tulkotājs un Nacionālā teātra dramatiķis Kārlis Freinbergs. Dēmela drāmas tematika sasaucās ar laikmeta problēmām: varoņa un noziedznieka tēmu (līdzīgi kā krievu rakstniekam Fjodoram Dostojevskim), sabiedrībā valdošo melīgo morāli un liekulību, izlikšanos. Lugas darbība norisinās

1913. gada vasarā, rudenī un ziemā, visi trīs cēlieni noris priekšpusdienā, vienā un tajā pašā istabā, kur katrs cēliens sākas ar sarunu – galvenais varonis sarunājas (uzrunā) kādu nedzīvu priekšmetu.

1920. gada maijā Nacionālajā teātrī pirmizrādi Alfreda Amtmaņa-Briedīša režijā, ar aktrisi Mariju Leiko galvenajā lomā pieredzēja Heinriha Manna luga "Legro kundze" (*Madame Legros*, 1913). Kritiķu domas par šo lugu un iestudējumu bija atšķirīgas. Roberts Kroders laikrakstā "Latvijas Vēstnesis" raksta: "Ar "Legro kundzi" viņš [domāts Heinrihs Manns – *I. D.-S.*] velk jaunu līniju drāmā. [..] Darbībā nav atsevišķi tvertu momentu, viss, sasprindzināts enerģiskā tempā, tiecas uz galveno drāmas ideju. Izteiksmes groteskais smalkums vairās no visa, kam tikai blakusnozīme, grimstot dziļumā, meklējot tikai tipisko. Katrā cilvēkā ir visas pasaules varbūtības slēptas; gadījiens, nejaušība atraisa potences un dzen cilvēku uz darbību, aktivitāti, līdz uzupurēšanas priekam."[153] 1922. gadā laikrakstā "Brīvā Zeme" publicētajā rakstā dzejnieks Edvarts Virza bija jo kritisks, uzskatot, ka vācieši nespēj atveidot franču dabas apburošo vieglumu, trauslo valodu, kas pilna enerģijas, to nav iespējams kopēt. "Sevišķi to neiespēj vācieši ar savu smago nopietnību un iedzimto stīvumu un, ja kāds no viņiem to mēģina darīt, tad cieš neizbēgami neveiksmi. Varbūt tas viņiem bija iespējams 18. gadsimtā, kad vācu sabiedrība vistuvāk bija piegājusi franču garam. Bet, ja Heinrihs Manns, mūsu dienu vācietis, to ņemas darīt, tad uz viņu jānoskatās stipri aizdomīgi. Neveiklas, saskrūvētas un nedabīgas situācijas izkaisītas pa visu lugu, un pret viņām bieži vien jāklūp aktierim."[154] Tajā pašā gadā laikrakstā "Latvis" atrodam rezervētu vērtējumu: "Heinrihs Manns ir ievērojams talants, kurš parasti jauc reālo ar grotesku, sasniegdams brīžam spēcīgu oriģinalitāti, bet nepaceldamies līdz mākslas vislielākajiem augstumiem. [..] Viņa "Legro kundze", kurai par sižetu ņemta kāda vēsturiska epizode no lielās franču revolūcijas priekšvakara, arī atzīstama par viduvēju darbu. Šīs drāmas pamatdoma: visikdienišķākais cilvēks var kļūt par varoni, kad to pārņem liela ideja, kurai tas spēj ziedoties viss."[155]

20. gados Latvijā kļuva pazīstamas arī *ekspresionisma* estētikā balstītas vācu lugas, kas bija novitāte Latvijas teātru repertuārā. Kurts Pintus rakstījis, ka ekspresionisma drāmai raksturīga novēršanās no tiešamības, tēlu izcelšana, skatu ātra maiņa; ekspresionisma temps un intensitāte prasīja citu inscenēšanas un spēles stilu nekā iepriekšējo laiku klasiskā un naturālisma drāma. Kara beigās ekspresionistu lugas sāka izrādīt Berlīnes Vācu teātrī. Lai izvairītos no cenzūras, šīs lugas izrādīja priekšpusdienās – slēgtai sabiedrībai.[156]

Georgs Kaizers jau ar savām pirmajām lugām uzstājās kā modernās lielpilsētas sociālo problēmu risinātājs. "Kaizera drāmas pielietas aktīvisma, darbības līdz malām; šinī ziņā viņas bieži vien tuvojas kinematogrāfam. Otra Kaizera lugu īpašība – viņas abstraktas; viņās darbojas nevis dzīvas, bet īpatnējas personas, personificētas abstrakcijas, tipizēti jēdzieni. Sakarā ar to valoda iegūst blakuselementa

raksturu: viņa ir personificēto jēdzienu darbības turpinājums un papildinājums. Bet taisni te meklējams Kaizera drāmu iespaida noslēpums: viņās viss koncentrēts, sabiezināts līdz beidzamai iespējamībai. [..] Pēdējās Kaizera lugās sāk arvienu vairāk parādīties īpatnēji tipi, situācijas: viņas ir it kā pirmo abstrakti vispārējo lugu konkretizējums. Reizē ar to viņas zaudē pirmo lugu aktivitāti un plašumu. Tālab viņas šķiet pelēkākas un tukšākas,"[157] 1923. gadā rakstīja Ernests Arnis. Kaizera dramatiskie darbi daiļrades sākumā veidojušies Franka Vēdekinda un Augusta Strindberga iespaidā, par saviem garīgajiem tēviem viņš saucis Platonu, Frīdrihu Nīči un Helderlīnu.

Pirmais Kaizera lugas tulkojums latviski bija žurnālā "Pasaules Literatūra" publicētā drāma "Gāze" (*Gas. I*, 1918), to ar panākumiem 1926. gadā izrādīja Strādnieku teātris, tiesa, tas arī palika vienīgais šīs drāmas iestudējums Latvijā. Drāmā skarbi notēlotas cilvēka un modernās fabrikas attiecības, un šajos tehnokratizētajos apstākļos, skrienot pakaļ cilivizācijas attīstībai, cilvēks pats kļūst par mašīnu. Drāmā "Gāze" Kaizers ieved skatītāju lielā rūpniecības uzņēmumā – gāzes fabrikā. Uz šo produktu faktiski balstās visa rūpnieciskā pasaule, bet rakstnieks centies dramaturģiskajā materiālā tēlot strādnieku dzīvi. Kaizers bija novatorisks meklētājs ne vien drāmas uzbūvē, bet arī tematikas izvēlē. "Autors ir ķēries pie ļoti svarīgas un augstākā mērā interesantas mūsdienu sabiedriskās un kulturēlās dzīves problēmas – strādnieku atsvabināšanās no miesu un garu kropļojošās dzīves mehanizācijas, no visu varenās mašīnas, no rūpniecības tehnikas augstākiem sasniegumiem, no modernā milzeņa – fabrikas. [..] Forma – stils koncentrēts, valoda īsa, aprauta, pusteikumi. Tā tikpat nervoza, trauksmes pilna kā industrializētā dzīve."[158] Kārlis Freinbergs atzinis, ka drāmā "Gāze" visspilgtāk parādās Kaizera jaunais, īpatnējais stils: "Jaunās valodas formas, kas valodu tiktāl koncentrē, ka tā salūst un sabiezē jaunās formās, kas nesaskan ar gramatiku. Īsi, ekspresīvi, gara pārpilni atsevišķi vārdi un izteicieni."[159] Pēc atsauksmēm to gadu latviešu periodikā drāmas "Gāze" iestudējums Strādnieku teātrī režisora Jāņa Zariņa vadībā uztverts ar interesi un rosinājis uz pārdomām. Rakstnieks Andrejs Upīts raksta: "Šī drāma mēģina saraut sakarus tikpat ar vakardienas romantiski iluzionistiskās, īstajā būtībā pavisam nedramatiskās liriskās drāmas tradīcijām, kā arī ar šīsdienas reālistiskās drāmas dažādajiem novirzieniem. [..] Kaizers nedramatizē kaut kādu lokālā apvidū tvertu un īpatnēji kolorētu dzīves nostūri, bet modernās kapitālistiskās pasaules dzīvi viņas vispārējā satvarā. Viņa tēlojamie cilvēki nav vienkārši gāzes fabrikas inženieri un strādnieki, bet simboli, ar kuriem viņš mēģina demonstrēt savu pasaules atziņu tīri filozofiskā traktējumā. Protams, tas ir riskants paņēmiens, jo skatuve kategoriski prasa dzīvus un pārliecinošus tēlus un ilgāku laiku necieš filozofiskas shēmas un kailus abstrakciju skeletus. Kaizera sociālās filozofijas dramatizējumam nebūs daudz garāks mūžs kā Tollera sociālajām mistērijām vai Pirandello artistiskajām mahinācijām."[160]

1925. gadā Nacionālajā teātrī izrādīja citu Kaizera drāmu – "Grāfienes Lavaletas noziegums" jeb "Sievas upuris", kas gan vairāk bija romantiska satura darbs un tuvinājās salona lugai, bet 1929. gadā savdabīgas ironijas caurvīto traģikomēdiju "Prezidents", kuras iestudējums neesot izdevies, jo aktieri nepratuši spēlēt šāda stila lugās. "Tā ir dziļdomīga, smalka filozofiska satīra par atsevišķa cilvēka lielo nodomu niecību suverēnas dzīves stihiskā gaitā un viņas izaudzinātu instinktu negrozāmās tieksmes. Bez gariem prātojumiem un spredikojumiem, bez naida un sarkasma, ar rāmu ironisku morāles satvaru sairumu tā tomēr savdabīgi pievienojas šolaiku sociālās mākslas vispārējai tendencei,"[161] rakstīja Andrejs Upīts.

"Vispār Kaizera cilvēki arvien ir kā kādas augstākas idejas rīki. Paši cilvēki nav raksturi vai tipi, bet gan vairāk kā tēli, kas stāv viņu pašu simbolu vietā. [..] Viņi vai nu bēg no kā, vai arī vajā kādu un savā būtiskā, nežēlīgajā žestikulācijā top līdzīgi marionetēm. [..] darbības intensitātei un ātrumam atbilst arī viņa koncentrētā valoda, kuru mēdz dēvēt par telegrammu stila valodu. Katrā Kaizera darbā ir sastopami ētiski, sociāli, individuālpsiholoģiski un satīriski motīvi. [..] Reālistiski saistījumi bieži ir atmesti. Visa vērība piegriezta iekšējai trauksmei, kas virzīta uz atdošanos mūžīgam, cilvēciskam. Savā gara izjūtā Kaizers cīnās par jauno cilvēku, par jaunu zemi, par jauno garu. Viņa komēdijās vairāk sarkasms un ironija, "Prezidents" – pret liekulīgo un bezgalīgo. Pēc stila viņš ir "lirisks kubists": taisnas, asas līnijas, nekādi valodas un izteiksmes izgreznojumi,"[162] rakstīja Kārlis Freinbergs. Viņš uzskata, ka daudzi ekspresionisma rakstnieki palikuši tikai pie ārējās manierības, kamēr Kaizers gājis dziļāk.

Tuvs Georga Kaizera sociālajām drāmām bija Ernsts Tollers. "Ja abstrakciju personificēšanas ziņā viņš pilnīgi seko pirmējam, tad tā individuālās darbības vietā Tollers nostāda masas un viņu kustību. [..] Tollers, pats komunistiskās revolūcijas līdzdalībnieks bijis, māca, ka svarā krīt ne katra revolūcija, ne katra varas sagrābšana, bet tikai tāda, kas paceļ masu līdz cilvēka apziņai, cilvēku – līdz cilvēcības brīvības apziņai. Viņš rāda, ka arī revolūcija var morāliski sabrukt, ja viņa ignorē cilvēka personību."[163]

20. gados vairākas Tollera lugas pirmoreiz uzvestas latviešu teātros. 1922. gadā notika pirmais un vienīgais viņa lugas "Cilvēks–masa" (*Masse–Mensch*, 1922) iestudējums Nacionālajā teātrī, un 1922./1923. gada sezonā Dailes teātris izrādīja viņa lugu "Mašīnu postītāji" (*Die Maschinenstürmer*, 1922). 1927. gadā Strādnieku teātrī iestudēja traģēdiju "Hinkemanis" (*Hinkemann*, 1923), kuru rakstnieks Andrejs Upīts nodēvēja par "proletāriskā revolucionārisma un miglainās mistikas maisījumu", un 1931. gadā šajā pašā teātrī tika iestudēta luga divpadsmit ainās "Katlu ugunis" (*Feuer aus den Kesseln*, 1930). Šo lugu bija tulkojis Jānis Sudrabkalns, bet iestudējis Jurijs Jurovskis. Lugas pamatā dramatiķis ņēmis patiesu notikumu – vācu flotes matrožu dumpi, kas noticis 1917. gadā, bet tālākais dramatiskais risinājums bija dramatiķa variācija par šo tēmu. "Ja luga būtu rakstīta ar lielāku

cilvēcības patiesības mīlestību, tad viņas uzvedums Strādnieku teātrī patiesi būtu atzīstams par ievērojamu mākslas faktoru, jo pats inscenējums un tēlojumi ir visaugstāko uzslavu cienīgi,"[164] rakstīja kritiķe Paula Jēgere-Freimane, īpaši viņa bija uzteikusi aktieru Luija Šmita, Hermaņa Vazdika, Nikolaja Mūrnieka un Lūcijas Baumanes veikumu. Šī pati luga ar nosaukumu "Izdzēsiet katlu ugunis!" 1932. gadā uzvesta arī Liepājas Jaunajā teātrī. Periodikā, proti, žurnāla "Atpūta" 1927. gada 39. numurā, bija publicēts fragments no Tollera lugas "Hoplā, mēs dzīvojam!" (*Hopla, wir leben!*, 1927).

Strādnieku teātrī 1927. gadā iestudētā Tollera traģēdija "Hinkemanis" tikusi salīdzināta ar zviedru dramatiķa Augusta Strindberga lugas "Sapņu spēle" iestudējumu Dailes teātrī. Tomēr kopumā Tollera traģēdijas saturs skatītājiem šķitis par smagu, tā bijusi nepieņemama arī savos spriedumos un dzīves tvērumā. "Tollers rāda vācu sabiedrības kā materiālo, tā morālisko sabrukumu tūlīt pēc pasaules kara. Šinī vispārējā sabrukumā norisinās vēl viena individuāla traģēdija, strādnieka Hinkemaņa personīgā nelaime, kuru tas arī mantojis karā. Tollers nežēlo krāsas, viņa tēlojums iznāk smeldzošu sāpju pilns, tas ir vesels izmisuma kliedziens. [..] Tollera "Hinkemanis" ir protests pret kara briesmām, pret visu tagadējo dzīves iekārtu,"[165] rakstīja Roberts Dukurs. Latviešu kritika Tollera lugu bija uztvērusi visai atturīgi. Andrejs Upīts žurnālā "Domas" atzinis, ka luga labi atsedz "pēckara saimnieciskās krīzes un tikumības panīkuma smacējošo dvingu. [..] neizskatās [domāts – lugas centrālais tēls] kā aizdragāts strādnieks, aiz kura stāv tāpat apspiesta, tomēr nenospiežama, cīņas spējīga un drosmīga proletariāta šķira. Tas vārda pilnā nozīmē ir nelaimīgs nīkulis, pilnīgi sadragāts indivīds, kura dzīve aizrit vienās gaudās. Nekādi plašāki apvāršņi lugā neatveras, nekādu skaidrību idejiskos jautājumos skatītājs no viņas nemanto, nekāda proletāriskās atziņas impulsa strādnieks tur negūst. Vienu otru spilgtāku uzmirdzu aizmiglo un apmāc vispirms Tollera parastā tieksme uz simbolismu un misticismu, tad arī apraustītais, aforistiskais, ekspresionistiskais tēlojuma paņēmiens."[166] Lugas vērtējumā Andrejs Upīts bija kritisks, kaut gan Tollera lugas "Hinkemanis" iestudējumu un īpaši aktieru sniegumu vērtējis atzinīgi. Ar Strādnieku teātra izvēli neapmierināts bijis kritiķis Jānis Kārkliņš, kurš rakstījis, ka "sezona atklāta ar nomocoši drūmu un smagu, posta un nabadzības ainu piesātināto Tollera darbu, kurā vēl prāvi dramaturģiski defekti un daudz zīmīgi vāciskās didaktikas"[167]. Strādnieku teātrī režisora Jurija Jurovska vadībā iestudēja Tollera lugu "Katlu ugunis" Jāņa Sudrabkalna tulkojumā. Latviešu kritika to vērtēja atzinīgi, kā vienu no labākajiem šī teātra uzvedumiem.

Ernstam Tolleram un Georgam Kaizeram līdzīgu ceļu vācu drāmas attīstībā gāja dramatiķi Valters Hāzenklēvers un Karls Šternheims, kurš sociālo problēmu traģikai piejauca kodīgu sarkasmu.

Šternheima žanrs bija komēdija un satīriskā novele, pēc stila un virziena viņš bija aristofāniskā tipa komēdiju rakstnieks, bet Latvijā šis stils nebija pierasts, te

vairāk atzina joku lugas vai farsus un reālas vai naturālistiskas ievirzes komēdijas. Taču, kā rakstījis Kārlis Freinbergs: "Nopietna komēdija dažā ziņā līdzinās drāmai, tikai viņas varoņu likteņi nav tikai traģiski, bet gan arī vēl komiski – traģiski pēc būtības, bet komiski pēc parādības."[168] 20. gados divas Šternheima lugas uzvestas arī Latvijā. 1922. gadā uzvesta komēdija "Kandidāts", tas bija pirmais iestudējums Latvijā, taču šī stila komēdiju par vēlēšanu tēmu iestudēšanas laikā nolēma lokalizēt. Šternheims ar savām komēdijām kā greizu spoguli rādīja pašu sabiedrību. Viņa varoņi ir kaut kādas idejas pārņemti, brīžiem šķiet kā saprātu zaudējuši. Viņu pārņemtība parasti saistīta ar patmīlību, mantkārību un uzpūtību. Komēdija "Kandidāts" ir groteska satīra par modernās sabiedrības veidotājiem, politiķiem. Interesanti, ka lugas pirmizrāde Rīgā notika priekšvēlēšanu laikā, tādējādi iegūdama "akūtu nozīmi" (P. Jēgere-Freimane), bet galvenais varonis kļuva par politiskā avantūrisma personificējumu, komēdiju tuvinot šaržam. Diemžēl izrādē režisora Alekša Mierlauka vadībā tikai daļēji bijis īstenots šāds stils: ansamblī bijusi manāma nedrošība, kas lēninājusi tempu un dialogos radījusi liekas pauzes. Komēdijas "Kandidāts" varoņa vadošais nervs bija tieksme uz karjerismu, un šo vadošo motīvu autors savam varonim ar lielu intensitāti ļauj izdzīvot līdz galējībai, atklājot cilvēku apsēstību, kad tie sāk līdzināties marionetēm. Ekspresionisma stilistikas iezīmes atklājas Šternheima lugu valodā: izteiksme strupa, skopa, lietišķa – tas ir pa daļai t. s. telegrammu stils, kas no tēlotāja prasīja izteiksmes intensitāti un ekspresiju. "Šeit nav sevišķa dziļuma, nav ar sevišķu asprātīgu un pārsteidzošu situāciju, bet tai ir sava nenoliedzama sabiedriska nozīme, un tā arī var mantot publikas interesi,"[169] rakstīja Kārlis Dziļleja. 1925. gadā Dailes teātris izrādīja Šternheima komēdiju "Friča mīlestības dēkas". Iestudējums nebija izdevies, luga neatstāja labu iespaidu. Jānis Ziemeļnieks rakstīja: "Šternheima luga, lai gan brīva no parastā vāciskā smaguma, moralizējošās pļāpāšanas, tomēr nevar sacensties ar tamlīdzīgām franču komēdijām,"[170] – turklāt autors esot kariķējis sabiedrību, rādot tikai un vienīgi negatīvo.

"Šternheims – neiet sabiedrībā, tā sakot, no dziļumiem – viņš noliek pašus filistrus, pašu mietpilsoņu sabiedrību kā figūras uz šaha galdiņa un it kā no augšas ar sarkastisku smīnu noskatās uz viņu dīvainām kustībām un kombinācijām. [..] Šternheims, nostādīdams savus varoņus nežēlīgās situācijās, atsegdams viņu mokas un parādīdams visā kailumā viņu sačervelējušās dvēseles, graiza ar satīru nevis atsevišķas personas, bet gan visu sava laikmeta sabiedrību, jo viņš neapmierinās tikai ar atsevišķiem objektiem un viņu vājībām, bet gan tos tipizē. [..] Tā bija Vilhelma laika Vācija, kas sniedza viņam vielu viņa neatvairāmām komēdijām, kuras viņš savēris vienā kopējā ciklā, kam devis kopēju virsrakstu: "Komēdijas no pilsonisku varoņu dzīves". Vilhelma laika Vācija bija pilnīgi mehanizēta: materiēlas vērtības auga augumā, tehnika attīstījās lieliski, bet gars tika izskausts,"[171] rakstīja Kārlis Freinbergs.

M. Vētra,[172] rakstot par vācu drāmu 1929. gadā, atzinis, ka arī vācu drāmā grūti atrast paliekošas, laikmetīgas un pārlaicīgas vērtības. Viņš pēdējo gadu vācu dramatiskajā literatūrā izdalījis divas grupas: komēdijas un skatu lugas, kas speciāli rakstītas, domājot par publiku, un tendenciozas drāmas, kas rakstītas šķiru politikai. Savrup no šiem pamatvirzieniem atrodoties Leonharda Franka luga "Kārlis un Anna" (*Karl und Anna*, 1929), kuru tad apceres autors atzīst par vērtīgāko 1929. gada skatuves darbu. M. Vētra uzskata, ka Karls Cukmeijers spēlējot uz novecojušām stīgām un esot ieciklējies, rakstot sentimentāla satura darbus. Neko jaunu neatklājot arī 1929. gadā lielais sarakstīto skatu lugu un komēdiju skaits. Šos darbus apceres autors nodēvējis par viduvēju preci, lugu rakstītāji gan mēģinot sekot ungāru dramatiķa Ferenca Molnára paraugam, bet līdz viņa spožumam nenonāk. Par 1929. gada visraksturīgāko parādību Mariss Vētra uzlūko otras, galvenās grupas darbus – tendenciozās drāmas, autoru vidū minot Pēteru Martinu Lampelu, Ferdinandu Brukneru, Frīdrihu Volfu un citus.

"Nav vajadzīga pat tuvāka iepazīšanās ar vācu teātri, lai konstatētu, ka pēdējā laikā vācu drāma tiecas uz pārspīlētu reālismu. Režisori cenšas to mīkstināt, dod nereālu inscenējumu, un tomēr arī viņi ir spiesti atstāt reālo, sālīto tekstu (rupji cilvēki uz skatuves, "neliterāri" valodas ziedi, redzams, ka tā vairs nav nejaušība, bet laikmeta prasība ir izbīdījusi arī Brukneru un Volfu; arī Lampels pieder šim sabiezinātā reālisma virzienam, taču viņam ir arī citas, tīri mākslinieciskas vērtības). Brukners izcēlās ar savu tagadējās jaunatnes kritiku. Viņa "Jaunatnes slimība" (*Krankheit der Jugend*) ir tiešs apvainojums tagadnei, tagadnes jaunībai. Netikumi un izvirtība ir meklēt meklēti un tā sabiezināti, ka man grūti to pat atstāstīt. [..] Bet Brukners mums tikai parāda bildi, vāju, slikti apgaismotu fotogrāfiju ar šo ļaužu ēnas pusēm. Brukneram nav nopietnas mākslas vērtības, viņš raksturīgs tikai kā laikmeta alku apmierinātājs, un, ja Bruknera vārds ir pēdējā gadā aizskanējis jo tālu, tad ne savu darbu dēļ, bet ar savu pseidonīmu: sabiedrība ilgi nopūlējās atklāt aiz Bruknera vārda slēpto cilvēku. [..] Fr. Volfs ir uzrakstījis drāmu "Ciānkālijs", kura būtu daudz vērtīgāka, ja tajā tik uzbāzīgi nejustu aģitatoriskos pamatus. Šis darbs cīnās ar skatuves palīdzību pret likumu 218.§, t. i., par aborta brīvību. Fabula nebūtu slikta: viņš mīl viņu, gaida bērnu, izceļas streiks, aptrūkst maizes, viņš kā streika vadītājs tiek arestēts, viņa viena nav spējīga bērnu uzaudzēt, neviens viņai nepalīdz izdarīt abortu, viņa to mēģina pati, saindējas un mirst. Bieži piedzīvojama traģēdija. Māksliniekam ir tiesības viņu izlietāt. [..] Bet Volfs šai ziņā ir izdarījis kļūdu – viņš uzbāzīgi pārspīlē. [..] Bet Volfs savu mērķi sasniedz, publika šad tad pārtrauc ar aplausiem aģitācijas frāzes, un, galvenais, noskatoties šo izrādi, katram rodas sašutums pret 218.§. Bet vai tā ir māksla, vai tas ir dramatiskās literatūras uzdevums?"[173]

Dažas no M. Vētras rakstā minētajām sociāli tendenciozajām lugām Latvijā parādījās 30. gadu sākumā. Ļoti lielu interesi par tām izrādīja Strādnieku teātris. To vidū parādījās arī mazāk pazīstamu vācu autoru lugas: Hermaņa Kesera

"Bezdarbs", K. Krēdes "Paragrāfs 218" un "Vai tiesa taisna?" un R. Štemles "Cīņa ap sēnalām".

"Cilvēks, kas atver Strādnieku teātra durvis, zina, ka viņam nav ko gaidīt vieglu izpriecu, pikantu divdomību un zīda čaukstoņu greznos salonos, kur izlutinātā un patmīlīgā sabiedrība cenšas runāt dzirkstošas un tukšas asprātības. Viņš nevarēs paslēpties arī sfērās aiz mākoņiem, aiziet tā saucamo mūžīgo tēmu dziļumos,"[174] – tā Strādnieku teātra repertuāru raksturojis Jānis Sudrabkalns, uzsverot – tur būs skarbi, no dzīves īstenības ņemti darbi.

Strādnieku teātrī 1932. gadā Jurija Jurovska režijā tika iestudētas divas Frīdriha Volfa lugas – drāma "Ciānkālijs" (*Cyankali*, 1929) un "Kataras matroži" (*Matrossen von Cattaro*, 1930). Sižetiski tā līdzīga Ernsta Tollera lugai "Katlu ugunis", tikai dramatiski un mākslinieciski vājāka. Lugu "Ciānkālijs" dzejnieks Aleksandrs Čaks[175] atzinis par īsti laikmetīgu darbu, kurā parādīti tagadnes cilvēki ar visām viņu sāpēm un mokošajām problēmām. Kritiķis Jānis Kārkliņš raksta: "Volfa drāma nav tikai skarbs protests un pārliecinošs aicinājums – tā ir arī māksla, kura runā ar dziļi dvēselisku ietekmējumu."[176] Taču rakstniekam Emīlam Skujeniekam izrāde šķitusi par smagu, un viņš būtu vēlējies klusinātāku spēles stilu. Rakstnieks Pāvils Gruzna Volfa lugu "Kataras matroži" atzinis par spilgtu mākslas darbu, kas saista "ar dziļu pārliecību un satricinošu realitāti"[177]. 1932. gadā Strādnieku teātrī izrādīja Leonharda Franka drāmu "Vīra vietnieks", kas bija viņa prozas darba "Kārlis un Anna" dramatizējums. Šajā darbā Leonhards Franks vairs netēloja kara šausmas un nejēdzības frontē un ierakumos, bet šo kara šausmu sekas miera laikā, mierīgā dzīvē un ģimenē. Leonhards Franks īpatnēji un psiholoģiski pārliecinoši stāsta par diviem karagūstekņiem. Kavējot laiku, viens stāsta par savu sievu Annu otram gūsteknim. Un otrs iemīl iedomu tēlu, bēg un dodas pie viņas – pie otra karagūstekņa sievas. Traģēdija sākas tad, kad no gūsta atgriežas Annas vīrs.

1931. gadā Nacionālajā teātrī izrādīja Karla Cukmeijera lugu "Kēpenikas kapteinis" (*Hauptmann von Köpenick*, 1931). Interesants ir fakts, ka šo lugu gandrīz vienlaikus izrādīja arī Vācu teātrī un Strādnieku teātrī un abos teātros to izrādījuši ar īsinājumiem lugas tekstā, jo iestudētāji atraduši tajā daudz lieka. Laikrakstā "Literatūras Avīze" 1931. gadā lasām: "Komēdijas saturs feļetonisks, kas prasa veiklu dramaturģisku uzbūvi un interesantu scēnisku risinājumu. Cukmeijera apstrādājums daudzās vietās tuvāks psiholoģiskai drāmai kā feļetoniskai traģikomēdijai.[..] Rīgā vienā laikā vistuvāk saturam piegājis Strādnieku teātris, izceldams sociālo netaisnību. Nacionālais un Vācu teātris to laiduši uz savas skatuves vairāk tāpēc, lai iegūtu "kases gabalu"."[178] Interesanti, ka Strādnieku teātris savā iestudējumā režisora Jurija Jurovska vadībā bija izvēlējies Valda Grēviņa tulkojumu, kurš lugu bija padarījis laikmetīgāku, turklāt Strādnieku teātra stiprā puse bija tās režisors un aktieru ansamblis; pēc vairāku tālaika recenzentu rakstītā, izrādē atklātie raksturi bijuši dzīvi un zīmīgi. Savukārt Nacionālais teātris iestudējumā izmantojis Roberta Krodera

tulkojumu, tas bijis pārpilns vāciskā dialekta īpatnību, bet latviešu teātra mākslas cienītājiem neko būtiski jaunu neesot sniedzis. Paradoksāli, bet Vācu teātra iestudējums, kura priekšrocība bija iespēja to uzvest oriģinālvalodā, spriežot pēc atsauksmēm presē, bijis salīdzinoši vājāks un neizteiksmīgāks.

Īstenības pasakai pamatā autors izvēlējies vēsturisku notikumu. Izmantojot savam dramatiskajam darbam šo atgadījumu, Cukmeijers bija pasaulē guvis popularitāti, radot īpatnēji zīmētus tipus un spilgtas, krāsainas žanra gleznas (luga iestudēta gan Vīnē, gan Berlīnē). Teātra kritiķe Paula Jēgere-Freimane[179] tolaik pamatoti jautājusi: kāpēc tāda ievērība? Atbildi viņa radusi šī darba sensacionālajā saturā, kas attēloja kādu pasakainu neticamu notikumu no Vācijas dzīves īstenības ne visai ilgi pirms kara. Lugas galvenās tēmas ir vara un militārisms, un vispārējā atmosfēra, kas valda Kēpenikā (viens no Berlīnes rajoniem), kurā risinās kurpnieka Fogta dzīve. Kurpnieka dzīvi, pēc Paulas Jēgere-Freimanes ieskata, lugas autors pacēlis traģikomiska simbola nozīmībā, tomēr kopumā Nacionālā teātra izrāde, kuru iestudējis režisors Alfreds Amtmanis-Briedītis, atstājusi smagu iespaidu, kaut arī tā bijusi disciplinēta, vietām pat dzīvu karikatūrisku fantāziju piesātināta izrāde. Galveno lomu izrādē tēloja aktieris Jānis Osis. Par šo iestudējumu Jānis Veselis rakstīja: "Kā tipiski vāciska parādība šis tips ir un paliks mums diezgan svešs, jo pie mums nav ne tik pārspīlētas cieņas pret militāru uniformu, ne arī to vispārējo sadzīves apstākļu, kuros tāda parādība varēja rasties. [..] Formiski luga rakstīta vaļējā skatu norisē, kam diezgan vāja loģiskā un dramatiskā sakarība."[180] Strādnieku teātrī Cukmeijera lugu iestudēja režisors Jurijs Jurovskis, bet galveno lomu tēloja aktieris Edgars Zīle. Iespējams, ka taisnība bijusi Jānim Plaudim, kurš raksta: "Luga gan iespaidīga psiholoģiskā ziņā, taču nav mūsu apstākļos sevišķi nozīmīga; nav labi dramatiskā uzbūvē kāpināta un vēl jo mazāk piemērota Strādnieku teātra vajadzībām, ansamblim un skatuves iespējām."[181] Kā rakstīja Kārlis Freinbergs, Cukmeijera "Kēpenikas kapteinis" "deva smagu spērienu vācu birokrātismam un viņu ārišķīgajam mundiera kultam. [..] Viņš bija pamanījis, ka Prūsijā ir bezgalīgs respekts pret uniformu un ka mundieris tāpēc dod viņa valkātājam neaprobežotu varu."[182]

Interesanti, ka gandrīz vienlaikus vācu rakstniecībā bija parādījušies darbi ar vienādu nosaukumu: luga dramatiķim Karlam Cukmeijeram un stāsts prozas rakstniekam Vilhelmam Šēferam. Abi apstrādājuši vienu un to pašu vielu, notikumu, kas risinājies pirms divdesmit pieciem gadiem. 1906. gada vēlā rudenī kāds nelaimīgs, savāds subjekts, nelikumīgi tērpies vācu armijas kapteiņa uniformā, arestēja Kēpenikas pilsētas galvu, paņēma visu pilsētas kasi un, mierīgi iesēdies ormanī, aizbrauca nezināmā virzienā. Cukmeijers patieso notikumu izmantojis, brīvi fantazējot, taču Šēfers stāstā sekojis reālajai notikumu secībai, izmantojot paša Kēpenikas varoņa kurpnieka Vilhelma Fogta stāstījumu un atmiņas.

Par būtisku notikumu latviešu teātra vēsturē kļuva Bertolta Brehta "Trīsgrašu operas" (*Die Dreigroschenoper*, 1928) iestudējums 1932. gadā Dailes teātrī Eduarda

Smiļģa režijā. 1929. gadā to jau bija iestudējis Vācu teātris Rīgā. Aplūkotajā laika posmā šis ir vienīgais pazīstamā vācu dramatiķa lugas iestudējums Latvijā.

Dailes teātrī iestudēto "Trīsgrašu operu" latviešu kritika uzņēma ar dalītām izjūtām. Kritiķi gan atzina un novērtēja režisora Eduarda Smiļģa inscenējuma vērienīgumu un teātra aktieru meistarību, tomēr, iestudējot šo lugu, teātris bija daudz ko īsinājis un "pārlabojis" gan pašā lugas tekstā, gan mūzikas materiālā. Dažiem recenzentiem darbs pat šķitis nepazīstams. Komponists Jūlijs Sproģis izrādi kritizēja tieši patvaļīgo pārveidojumu dēļ. "Mūsu Dailes teātris, uzvedot šo "Trīsgrašu operu", ir, sastrīpojot un lokalizējot tekstu un mūziku, izcēlis vienīgi teatrālos elementus un krimināli noziedzīgās tieksmes, un tādēļ Berta Brehta un Kurta Veila darbu te neredzam un nedzirdam no autoriem domātā būtībā."[183] Jānis Grots laikrakstā "Sociāldemokrāts"[184] atzinis, ka izrāde nav stilā vienota – pirmie cēlieni lieki dramatizēti, deklasētos varoņus lūkots pārvērst par traģiskiem tēliem, luga prasītos pēc vieglāka stila – sociālas satīras, ironijas vai pat bufonādes, ko arī Dailes teātris realizē pēdējā cēlienā, bet tad jau esot mazliet par vēlu. Kritiski noskaņota bijusi Paula Jēgere-Freimane, bet Jānis Kārkliņš uzsvēris, ka lugā tēlotā dzīve latviešiem esot sveša, ka Rīga neesot Berlīne. "Rīgai šodien ir cita gaume un cits garastāvoklis. Pie mums ubagošana aizliegta, par policijas sakariem ar žuļiku bandām nav dzirdēts, inscenējums, lai cik labs, lugu nespēj glābt, radīt par to Rīgā interesi. [..] Dailes teātrim jāvirzās prom no svešā – tuvāk mūsu tautas garam un viņa vērtībām – tur neizsīkstošs spēka avots un uzvaras garantija katrai mākslai."[185] Un, manuprāt, šis vērtējums jau ir tipisks 30. gadu sākuma situācijā, kad tiek meklēts pozitīvais, dzīvi apliecinošais un "savējais".

Ne tik bieži uz latviešu teātru skatuvēm bija skatāmas lugas jaunākajiem skatītājiem. 1931. gadā Strādnieku teātris Jurija Jurovska režijā, ar Sigismunda Vidberga dekorācijām izrādīja Ēriha Kestnera romāna "Emīls un Berlīnes zēni" (*Emil und die Detektive*, 1928; tulkojis Arvīds Grigulis) dramatizējumu. Kritikas viedokļi par šo iestudējumu bija atšķirīgi. To gan uzteica, gan pēla. "Inscenējums izdomas savdabībā apsveicams. Dramatiskās ainas apvieno kinematogrāfiska teksta uzraksti, kas parādās uz baltās audekla sienas, izstāstīdami starpnotikumus,"[186] raksta Paula Jēgere-Freimane, īpaši uzteicot Lūciju Baumani Gustava, Edgaru Zīli Zagļa un Arnoldu Štamu Emīla lomā. Jānis Plaudis žurnālā "Domas" gan nebija tik atzinīgs. Viņš pārmet to, ka rakstnieks Kestners nav jauns dramatiķis, kurš nāktu no sociālistiskās saimes, pats autors un viņa romāni neesot ne sociālistiski, ne scēniski, bet Strādnieku teātrim tomēr pienāktos izrādīt tieši sociālistisku autoru darbu, nevis kaut kādus bērnu romānu inscenējumus. To, ka liriķis, kas ir tikai sava talanta veidošanās sākumā, pievērsies bērnu romāniem, Jānis Plaudis uzlūkojis par apdāvināta liriķa untumu. "Bet te viņa sulīgajai valodai un neparastiem raksturu un apstākļu tēlojumiem skaļi uzgavilēja daudzu zemju pilsoniskā jaunatne. Tikai dramatizējumā jau zūd kā stila atjautība, tā apstākļu tēlojumi – un tas nu iznācis

saraustīts, vienmuļš, mazu detektīvfilmu atgādinošs."[187] Atsaucīgi šo iestudējumu un pašu Kestnera romānu vērtējis Jūlijs Vaivars,[188] nosaucot to par romānu–poēmu un lielpilsētas jaunatnes dzīves īstenību.

Aplūkotais periods latviešu teātru vēsturē raksturojams arī kā dramatizējumu laiks. Uz latviešu teātru skatuvēm parādās atsevišķi vācu autoru pasaku dramatizējumi vai pasaku lugu iestudējumi, to vidū Ludviga Tīka "Runcis zābakos (1922), Vilhelma Buša "Makss un Morics" (1929), "Jautrie muzikanti" pēc brāļu Grimmu pasakas "Brēmenes muzikanti" motīviem (1934) un "Sarkangalvīte" (1931). Pie dramatizējumiem vēl var minēt romantiķa Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa "Kapelmeistara Kreislera piedzīvojumus" un "Kreislera logu" iestudējumu Dailes teātrī.

Šajā posmā latviešu teātros pirmuzvedumus pieredzēja arī vairākas agrākos gados tapušas vācu lugas. Tā pēc autora nāves pirmo reizi Dailes teātrī izrādīja Franka Vēdekinda "Zemes gars jeb Lulū" (*Erdgeist*, 1895; teātrī 1923. g.) un "Mūzika" (*Musik*, 1908; teātrī 1927. g.).

20. gadu izskaņā un 30. gadu sākumā gan Nacionālā, gan Dailes teātra skatuve pieredzēja arī vairākus gluži amatierisku autoru iestudējumus. Jānis Sudrabkalns situāciju raksturojis šādi: ".. ir krīzes laiks, bet šajā teātrī [domāts – Dailes teātris] var pasildīties labklājības, elegances, sentimentālas nokrāsas erotikas un bezrūpības saulē. [..] Kaut kur soļo bezdarbnieku demonstrācijas, kaut kur steidzamas sapulces, kaut kur dārd lielgabali, bet Berlīnē, Londonā, Ņujorkā cilvēki teātrī un kino skatās skaistas pasakas, sentimentālas drāmas, greznas rēvijas. Viņiem salst. Mākslai viņi jāsasilda."[189]

Dailes teātris iestudē Franca Arnoldi un Ernsta Baha komēdiju "Traks numurs", un Aleksandrs Grīns spiests vien izteikt nožēlu, ka kaut ko tādu iestudē mākslas teātris, tas "nav nekas vairāk kā literāriskas bezgaršības apliecinājums, no kura arī scēniskā ziņā nekas vērtīgāks nav izveidojams"[190]. 20. gadu izskaņā Dailes teātra repertuārā iekļautas Arnoldi un Baha komēdijas "Spāniešu muša", "Vecais Ādams", "Amanulla Eiropā", 1931. gadā Nacionālais teātris izrādīja šo autoru komēdiju "Taupības talons". Kritiķe Paula Jēgere-Freimane raksta, ka amatnieciskā vācu komēdiju pāra veikumā neesot ko meklēt literāras vērtības. "Tas ir tikai atjautīgi konstruēts neiedomājamu situāciju mudžeklis, kur komiskās personas spirinās kā mušas zirnekļa tīklā līdz laimīgam atrežģījumam. Seko viens stāvoklis muļķīgāks par otru, un teātris vai plīst vienos smieklos."[191] Uz latviešu teātru skatuvēm tika izrādītas vairākas Ludviga Fuldas komēdijas: "Vulkāns", "Ēzeļa ēna" un "Dvīņu māsas". Fuldas komēdiju "Ēzeļa ēna" Nacionālais teātris 1928. gadā izrādīja gandrīz vienlaikus ar Jūlija Pētersona komēdiju "Sieviete ar sešiem prātiem". Abas komēdijas bijušas labi apmeklētas, "varbūt tas tāpēc, ka abas jaunās komēdijas publika uzņem kā satīru par mūsu politisko dzīvi, mūsu parlamenta izkarotajām cīņām un šo cīņu aizkulisēm un daudzo partiju vadoņiem. [..] "Ēzeļa ēna" būtu atzīstama par lielisku Latvijas sabiedrības karikatūru, vēl vairāk tāpēc, ka visi īstie abderīti viņa komēdijās

ģērbti nevis senatnes tērpos, bet frakās – arī darba tautas vadoņi. Tas ilūziju vēl pavairo,"[192] rakstīja Aleksandrs Grīns. Kritiķe Paula Jēgere-Freimane[193] uzteikusi arī 1933. gadā Nacionālajā teātrī iestudēto Ludviga Fuldas komēdiju "Dvīņu māsas", akcentējot atjautīgā pantā rakstīto tīri vai moderno tematiku – laulības dzīves psiholoģiju, iestudējuma ieguvums bijusi aktrise Lilija Štengele galvenajā lomā.

Uz latviešu teātra skatuves parādījās divas Ludviga Hiršfelda komēdijas – "Sieviete, ko katrs meklē" un "Zviedru sērkociņš". Austrietis Hiršfelds bija pazīstams kā feļetona redaktors Vīnes laikrakstam "Jaunā Brīvā Prese" (*Neue Freie Presse*), vācu kritiķi bija atzīmējuši viņa trāpīgo raksturu veidošanu, Hiršfelda lugu saturs ir jautrs, viegls, ar gaišu humoru. Viņš mēģina izvairīties no politiskām banalitātēm. "Kā teātra pazinējs viņš prot rakstīt tā, ka katra viņa figūra ir loma, kas patīkama katram apdāvinātam komēdijas aktierim. [..] komēdijā "Zviedru sērkociņš" nav nolūks sniegt kādu satīru vai "pamācību", bet gan ironiski skeptiski pasmaidīt un ar humoru parādīt cilvēku raksturus," lasām 1932. gada "Teātra Vēstnesī". Tika izrādītas arī austrieša Paula Franka lugas "Pirmās šķiras viesnīca", "Miljonārs bez graša" un kopā ar Hiršfeldu tapusī komēdija "Veikals ar Ameriku", tomēr lieki tajās meklēt dziļāku saturu.

1932. gadā Dailes teātrī izrādīja Bruno Franka lugu "Nīna Gallas jeb Filmu zvaigzne" (*Nina, der Film Star*, 1931), kas tematiski sasaucās ar daudziem jaunās lietišķības apstākļos tapušiem darbiem, kuru centrā ir karjeras sieviete un vai katras jauno laiku sievietes ilgotā profesija – aktrise. Tikai dramatiķis šo tēmu risinājis citādi. Nogurusi no slavas, uzmanības un pielūdzējiem, Bruno Franka tēlotā aktrise alkst pēc patiesas mīlestības un ģimenes, tomēr savienot aktrises karjeru ar to nav iespējams. Nīna noiet no skatuves paslepus, viņa savā vietā atstāj sev līdzīga izskata karjeristi.

Pēc 1933. gada notikumiem Vācijā arī Latvijā sākas zināms vācu dramaturģijas vakuums teātros. 1934. gadā rakstnieka Alfrēda Karašas romānu "Karogs aicina" Elīnas Zālītes dramatizējumā izrādīja Dailes teātrī, bet tajā pašā sezonā Zemnieku Drāmā tika izrādīts cits dramatizējums, to bija veikuši režisori Vilis Lapenieks un Olga Bormane. Tas bija vēstījums par Kuršu kāpas zvejnieku dzīvi un sasaucās ar tolaik aktuālo pozitīvisma tematiku – un vispār ar tendenci teātros iestudēt apjomīgu romānu dramatizējumus. Zīmīgi, ka atgriešanās pie šī romāna dramatizējuma notika arī sarežģītajos kara gados, kad tik ļoti bija nepieciešams celt tautas pašapziņu.

Vācijā, īpaši 30. gados, attīstījās *zemniecības drāma*, dramatiķi pievērsās pagātnei, vēsturei, arī drāmā aizvien vairāk izvēloties *vēsturisku vielu*. Kārlis Plukšs šādu dramatiķu vidū minējis Ervīnu Gvido Kolbenheijeru, Kurtu Langenbeku, Hansu Jostu, Rolfu Laukneru, zināmu nozīmi ieguva arī *leģendu drāma*, kuras spilgts pārstāvis bija Makss Mells.

"Jaunā reālisma māksla nav saistīta tikai ar tiešo tagadni, bet pievēršas arī pagātnei, vēsturei, jo zina, ka senču mantojums dzīvo tālāk pēcnācējos.[..] Arī drāmā

pēdējā laikā ļoti bieži izvēlas vēsturisku vielu. – Ir divas iespējas, kā dramatizēt vēsturisku sižetu, vai nu tēlojot kādu vēsturisku notikumu izveidotu ainu virkni, kas kā filmā norisinās skatītāja acu priekšā, vai arī vēsturē meklēt mūžīgo simbolu, likt naidīgo pretspēku konfliktā uznirt idejai, parādot mūsu dziļāko būtību vēstures spogulī. Nopietnajā vācu vēsturiskajā tagadnes drāmā sastopamies ar pēdējā veida darbiem. Vēsturiskā drāma te kļūst par sacerējumu, kurā visskaidrāk dzejiskā ietērpā realizējas ideja." Taču šādas drāmas uz latviešu teātru skatuvēm faktiski nebija uzvestas. Tomēr gribētos atzīmēt 1938. gadā Dailes teātrī un 1939. gadā Liepājas teātrī iestudēto Rolfa Lauknera lugu "Vadonis Munte", kurā notēlota senprūšu sacelšanās un bojāeja ap 1260. gadu, bet bojāejas pamatā – ticības radītais ienaids. Par iestudējumu Liepājā rakstīts: "Kas mūs varētu saistīt pie svešas tautas rakstnieka darba? Tas, ka šinī darbā atklājas tik daudz kopīga ar mūsu tautas vēsturi, centieniem. Tā ir latviešiem radniecīgās senprūšu tautas lielā, traģiskā brīvības cīņa, cīņa par tautas godu, kas spilgti un spēcīgi risinās skatītāja acu priekšā."[194] Faktiski jau 30. gados latviešu rakstniecībā aktualizējās vēsturisku tēmu un pozitīvā varoņa meklējumi, un nereti stabils pamats tika meklēts tautas vēsturē. Uz latviešu teātru skatuvēm līdzās pašmāju Viesturam, hercogam Jēkabam, Nameitim, Kaupo utt. kāpa spāņu gleznotājs Goija, Anglijas karaliene Elizabete, Napoleons, karaliene Viktorija. 30. gadu otrajā pusē arī drāmas žanrā būtiska kļuva spilgta vēsturiska personība. Tā, piemēram, Viktora Vārzicas lugā par spāņu gleznotāju Goiju atklājās Spānijas vēsture sendienās pirms un pēc Napoleona iebrukuma Spānijā, un tās centrā autors bija nostatījis divu spilgtu personību – karavadoņa Napoleona un gleznotāja Goijas – sastapšanos Madridē 1814. gadā. Viens no viņiem bija politiķis ar mākslinieka temperamentu, bet otrs – mākslinieks ar politiķa misijas apziņu. Lugā viņi parādījās kā pretinieki, kuri tomēr viens otrā spēja saskatīt vērtību un diženumu. Autors Viktors Vārzica savas lugas pamatā bija licis 30. gados arī tik aktuālo tautības ideju. Ārpus tautības nevarot būt cilvēcības, un nekāds ģēnijs nevarot kļūt par vadoni cilvēcei, ja viņa centieni paejot garām vai pāri viņa asins saistībai ar savu tautu. Šo lugu debijai režijā bija izraudzījies aktieris Osvalds Ursteins un uz jautājumu – kāpēc – atbildējis: ".. uzrakstīts ļoti koncentrētās, ekspresionistiskās ainās, no kurām katra nes sev līdz savu dabīgu atmosfēru, savu daļēju noskaņu. [..] Šis ģeniālais mākslinieks te rādīts sava mūža pēdējā nozīmīgākajā daļā. Autors Goiju rāda viņa attiecībās pret spāniešu tautu. Lugas ideja – cilvēka, bet it sevišķi ģeniāla cilvēka un mākslinieka dzīvei jābūt veltītai savai tautai. Goija ir cīnījies par savas tautas apgaismošanu, par savas tautas nākotni. [..] Goija tika nostādīts tautas acīs par nodevēju, tauta viņam neticēja, kaut gan savā sirdī Goija tautu mīlēja un savu cīņu tautas labā nekad nebeidza. Tā Goijas dzīves traģēdija. Blakus Goijam nostādīts Napoleons, kura dzīve rāda tādu pašu traģēdiju."[195] Ģēnija un tautas attiecības laikmeta politiskajos notikumos nevar būt harmoniskas, jo ģēnija pārākums viņam vienmēr rada zināmu nesaskaņu ar apkārtni, nolemjot viņu vairāk vai mazāk gara vientulībai.

1930. gadā Nacionālajā teātrī izrādīja Hermaņa Bāra lugu "Žozefīne" (*Josephine*, 1899), 1931. gadā – Ferdinanda Bruknera "Anglijas Elizabete" (*Elisabeth von England*, 1930), 1938. gadā – Viktora Vārzicas "Francisko Goija – ģēnijs bez tautas" un Sil-Varas "Karalienes Viktorijas jaunība", bet 1933. gadā Jelgavas teātrī – Valtera Hāzenklēvera "Napoleons" (*Napoleon greift ein*, 1929). Par Bruknera lugas "Anglijas karaliene" iestudējumu Kārlis Freinbergs rakstīja: "Ferdinands Brukners savas lugas uzbūvē izlietojis tā saukto simultānskatuvi. Skatuve sadalīta divās daļās, un darbība notiek nereti abās pusēs reizē. Uz dalītas skatuves reizē notiek, piemēram, Elizabetes un Filipa kroņa padomes sēdes. Abās lemj par karu, un abās pusēs uzvar "taisna lieta". Ironija tā pastiprinās līdz groteskai."[196]

Jau 20. gados, bet vēl izteiktāk 30. gados latviešu režisori atgriezās arī pie klasikas mantojumā esošajām vēsturiskajām lugām, piemēram, 1925. gadā Eduarda Smiļģa režijā Dailes teātrī pirmo reizi latviešu teātra vēsturē tika izrādīta Georga Bīhnera nozīmīgā vēsturiskā drāma "Dantona nāve" (*Dantons Tod*, 1835), bet 1933. gadā latviski pirmo reizi izrādīja Johana Volfganga Gētes lugu "Stella" (*Stella*, 1776).

Visam aplūkotajam periodam raksturīgi, ka līdzās virknei klasikas darbu un atsevišķām jaunākās vācu drāmas lugām tika spēlētas arī dramatiķa Gerharta Hauptmaņa lugas. Kopumā šajā posmā spēlētas četrpadsmit dramatiķa lugas, to vidū "Bebrādas kažoks" (*Der Biberpelz*, 1893), "Nogrimušais zvans" (*Die versunkene Glocke*, 1896), "Roze Bernda" (*Rose Bernd*, 1903), "Elga" (*Elga*, 1905), "Hannele" (*Hannele*, 1894), "Vientuļi cilvēki" (*Einsame Menschen*, 1891), "Pirms saules lēkta" (*Vor Sonnenaufgang*, 1889), "Ormanis Henšelis" (*Fuhrmann Henschel*, 1898), pirmo reizi uzvestas "Mihaels Krāmers" (*Michael Kramer*, 1900) un "Šluks un Jauss" (*Sluk und Jaus*, 1899), pirmizrādes pieredzēja arī jaunākās lugas – "Doroteja Angermane" (*Dorothea Angermann*, 1926), "Pirms saules rieta" (*Vor Sonnenuntergang*, 1932) un "Zelta arpa" (*Die goldene Harfa*, 1933).

Kopumā šajos gados Hauptmaņa lugas iestudētas 42 reizes. 1919. gadā bija pieci iestudējumi, no 1921. līdz 1923. gadam – vienpadsmit (dramatiķa sešdesmitgade), no 1925. līdz 1927. gadam – astoņi, no 1932. līdz 1934. gadam (dramatiķa septiņdesmitgades reizē) – astoņi, tad divi iestudējumi 1938. gadā un no 1942. līdz 1944. gadam – desmit.

Tātad no jaunākajām Hauptmaņa lugām Nacionālajā teātrī 1927. gadā iestudēta "Doroteja Angermane" un 1932. gadā "Pirms saules rieta" (tajā pašā gadā, kad luga tapusi!).

Katrā ziņā Hauptmanis ir viens no tiem vācu dramatiķiem, kura lugas visai regulāri bija skatāmas uz latviešu teātru skatuvēm visā Latvijā. Gerharta Hauptmaņa lugas un viņš pats salīdzinājumā ar Hermani Zūdermani Latvijā nebija aizmirsts. Par viņu rakstīja gan 1922. gadā,[197] kad dramatiķim apritēja sešdesmit gadi, gan 1942. gadā,[198] kad autors svinēja savu astoņdesmitgadi. Plašu, analizējošu

apceri par "ilgu un līdzcietības dzejnieku" Hauptmani, kurš pieredzējis gan cildinošas uzslavas, gan naidīgas kritikas, 1942. gadā "Latvju Mēnešraksta" 10. numurā publicējis Jūlijs Vecozols, būtībā tas bija atskats uz visu Hauptmaņa veikumu.

1922. gadā laikrakstā "Jaunākās Ziņas" Hauptmaņa sešdesmitgades sakarā lasām: "Visu, ko uzrakstījis Hauptmanis, raksturo trīs pamatvilcieni – ciešanas un trūkums, līdzjūtība un – ilgas pēc saules lēkta, pēc cietēju atpestīšanas. [..] Viņa drāmu saturs nav mākslots, intelektuālisks izdomājums, viņi aug no visas viņa būtnes, no bērnības un jaunības pieredzējumiem. Un tāpēc Hauptmaņa darbiem savādi maigs, vilinošs tuvums."[199] Savukārt 1932. gadā laikrakstā "Jaunākās Ziņas" lasām Aspazijas vērtējumu par Hauptmaņa pirmajām drāmām un diskusijām: ".. šis reālisms bija kaut kas cits – tas bija sāpīga meklēšana, tas bija ideju nesējs reālisms, kuru tādā parastā apzīmējumā nemaz nevarēja dēvēt, bet drīzāk par romantismu, jo katra jaunu ceļu meklēšana ir romantiska. [..] Hauptmanis atvēra mums modernā cilvēka dvēseli. [..] Arī dabu visur Hauptmanis skatīja jaunā skaistumā un uzrādīja taisni viņas sīkumus."[200] 1932. gadā visā Vācijā ar vairākiem iestudējumiem un sumināj umiem tika atzīmēta Hauptmaņa septiņdesmitgade.[201] Vācu teātris Berlīnē uzveda "Rozi Berndu", bet Šillera teātris – "Nogrimušo zvanu", atklājot divas daiļrades puses: naturālistisko un simbolisko. "Šī Hauptmaņa mētāšanās starp romantisma un naturālisma krastiem bija raksturīga toreizējās paaudzes īpatnība. Šāda tieksme rāda mums Hauptmani – Dieva meklētāju. Bet tagad jau ilgus gadus dzejnieks atradis pats savu ceļu un soļo droši pa īpatnējām tekām. "Nogrimušais zvans" vārdu spēles efekti ir mūsdienās novecojuši. Bet Hauptmanis kā naturālists sniedza pasaulei tādas vērtības, kas stāv pāri telpai un laikam."[202]

Kurts Pintus par Hauptmaņa drāmām rakstījis: "Sākot jau ar Hauptmaņa pirmām drāmām, nākamās aizvien vēl pastiprinoties, vijas cauri viņa galvenā tēma: cilvēka ciešanas. Ne tās ciešanas, kas varonīgi traģiski attēlotas visu tautu klasiskajās drāmās, vai kādas viņas, pastiprinot ar prātnieciskām komplikācijām, ir veidojis Ibsens, bet gan ciešanas kā vienkāršs notikums, kas pavada ikkuru cilvēku un sevišķi tos, kas smacējošā pusapziņā stāv tiešamībai pretī un ir par vājiem, lai šo tiešamību saprastu un uzvarētu. [..] Es atzīstu, ka šī simtkārtējā dzejiskā cilvēku ciešanu atklāšana ir galvenais, kas paceļ Hauptmaņa nozīmi. Nu, ja arī viņa darbu tehnika un ārējais uztvērums kādreiz novecos, tad tomēr Hauptmanis turpinās dzīvot kā pasaules literatūras lielākais ciešanu dzejnieks, cilvēka ciešanas, neskatoties uz to, vai tas ir visnožēlojamākais ubags jeb visuvarenais ķeizars; vai vislielākai padevībai jeb visšausmīgākai pretestībai padots; vai tās ir bagatelles mokas jeb dievmeklētāja aizrautība; visu to ir Hauptmanis līdzjūtīgi vērojis, savā sirdī dziļi pārdzīvojis un ar drošu roku savos neskaitāmos darbos veidojis. [..] Hauptmaņa dzeja izaug no cilvēku dziļām, nepārejošām, nemirstīgām sāpēm. Šīs sāpes piemīt viņa varoņiem, liek tiem ciest un bojā iet. Šīs sāpes ir tik smeldzošas, ka

viņu izmisumā cilvēki kļūst par pārdabīgiem varoņiem vai – pareizāki – pārcilvēkiem. Viņas ir cilvēku laimes un nelaimes avots. Jo no sāpēm ir dzimušas visas mākslas, reliģijas un garīgie sasniegumi, kā arī viss labais un ļaunais. Šīs sāpes cilvēkus padara stiprus, bet reizē arī tik vājus, ka ikviena dzīves nejaušība tos spēj satriekt. Es esmu pārliecināts, ka visā pasaulē nav otra tāda dzejnieka, kurš sāpēm būtu licis tik dažādos veidos iespaidot cilvēkus, sākot no visnožēlojamākiem un beidzot ar visvarenajiem, kurš būtu viņas tik dzejiski un dažādi paudis kā Gerharts Hauptmanis."[203] 30. gados Latvijā atkal iestudēts gan "Nogrimušais zvans", gan "Elga", notika arī drāmas "Audēji" pirmuzvedums Latvijā. 1933. gadā pēc drāmas "Audēji" iestudējuma Dailes teātrī atkal latviešu presē uzplaiksnīja viedokļu sadursmes (1917. gadā to bija iestudējis Maskavas Latviešu teātris). Laikraksta "Sociāldemokrāts" 1933. gada 80. numurā parādījās atziņa, ka kritiķi Edvarts Virza un Paula Jēgere-Freimane apmaldījušies trīs priedēs, ka viņi abi saskata lugā tikai revolūciju, izsalkušo dumpi pret darba devējiem, bet negribot redzēt šī darba lielo mākslinieciskо nozīmi. Jo Edvarts Virza laikrakstā "Brīvā Zeme" bija atzinis, ka Hauptmaņa luga ļoti sekli domāta, viss tajā nepareizi no sākuma līdz galam, bet Paula Jēgere-Freimane laikrakstā "Latvis" rakstījusi, ka niecīga esot tās mākslas vērtība, laikmetiskie sociālie lozungi sen zaudējuši savu asumu un tagad izklausoties naivi pirmziemnieciski. Citā laikrakstā – "Sociāldemokrāts" lasāms: "No viņu recenzijām ļoti labi redzams cauri viņu īstais nolūks – pasargāt lielāko daļu publikas no patiesas, dziļas mākslas un revolucionāra noskaņojuma, kas īstai mākslai vienmēr nāks līdzi. Ne mākslas tos interesē, viņus interesē mīļais dieva miers, kura vārdā arī šodien vēl varētu izmantot strādniekus. "Audēju" vietā tādēļ viņi jums desmit un simtreiz labāk ieteiks seklās pašu māju komēdijas un franču komēdijas, jūtelīgās melodrāmas un skanīgas operetes."[204] Un šajā viedokļu sadurē tuvāks tomēr šķiet laikrakstā "Sociāldemokrāts" paustais. Iespējams, Hauptmaņa lugas tematika tajā laikā, kad teātros dominēja citi žanri un teātru skatītājus saistīja vieglāka satura darbi, vairs nebija tik aktuāla kā tās tapšanas laikā, tomēr šādi iestudējumi bagātināja latviešu teātri.

1927. gadā Nacionālajā teātrī pirmizrādi pieredzēja Hauptmaņa jaunā luga "Doroteja Angermane", to iestudēja Maksa Reinharta teātra režisors J. Šmits. Kritiķe Paula Jēgere-Freimane atzinusi, ka izrāde sniegusi dziļu mākslinieciskо iespaidu, režisors Hauptmaņa garos monologos izplūdušo darbu bija īsinājis, koncentrējis, "tad – pārāk skaļo, histērisko drāmas naturālismu režisors prata sniegt klusinātos toņos, dvēseliski padziļinātu"[205]. Kritiķe bijusi gandarīta un izteikusi pat vēlējumu – ja tā Nacionālais teātris sagatavotu katru psiholoģisku drāmu, tad arī kontakts skatītāju un mākslinieku starpā nodibinātos patiess un dziļš. Liels ieguvums šajā izrādē bijusi aktrise Ludmila Špīlberga dziļi un tehniski izstrādātajā mācītāja meitas Dorotejas Angermanes lomā. "Arī šai jaunajā Hauptmaņa drāmā sastopamies ar to pašu sievietes tipu kā agrīnajās. Tā ir sieviete, kas rokām un kājām

sasaistīta sava dzimuma važās. Viņas dzimums ir viņas ļaunais liktens,"[206] raksta Paula Jēgere-Freimane. Šī iestudējuma sakarā parādās arī raksti par Hauptmaņa ceļu dramaturģijā vispār. Tā žurnālā "Domas" savas atziņas izteic arī rakstnieks Pēteris Ķikuts: "Gerharta Hauptmaņa krūtīs mīt divas dvēseles – tā viena viņu velk uz romantiskā misticisma pusi un pat tīrās reliģijas apvāršņos, otrā tiecas bagātīgajā reālā dzīvē un pie ikdienas cilvēka. [..] Ar "Doroteja Angermane" Hauptmanis atgriežas reālismā, protams, lai ar nākošo darbu atkal meklētos viņpasaules miglājos. Bez šaubām, šo atgriešanos ierosinājusi eksperimentējošā teātra un dramatiskās rakstniecības beidzamā laika vispārējā tendence – atpakaļ reālismā, pie dzīves, pie tautas, pie dzīvā cilvēka. Hauptmanim šis iespaids nācis par labu, jo "Doroteja Angermane" ir visai vērtīgs skatuves darbs, lai gan ne tuvu neaizsniedz ne Audējus, ne Rozu Berndu, ne Hanneli. [..] "Doroteja Angermane" ir saliktenis no Rozes Berndas un Hanneles."[207] 1932. gadā pirmizrādi Nacionālajā teātrī Alekša Mierlauka režijā, pēc Maksa Reinharta ieteikumiem (pēc saskaņota eksemplāra) piedzīvo vēl viena tikko tapusi Hauptmaņa luga "Pirms saules rieta". Šajā lugā Hauptmanis risina aktuālu laikmetīgu problēmu – vecās, svešādām ilgām un meklējumiem apveltītās pilsonības bojāeju, simboliski to parādot kā vienas ģimenes sabrukumu. Vecs inteliģents vīrs iemīl daudz jaunāku meiteni, ar visu savu garaspēku viņš tiecas tikt atpakaļ tajā dzīvē, cilvēciskajās attiecībās, kādas valdījušas viņa jaunībā. Taču šis laiks ir pagājis. Tagad valda citas vērtības un attiecības. Bērni un radi to nespēj pieņemt, viņi nolemj, ka vecais vīrs ir sajucis, viņam nepieciešams aizbildnis – par viņa mantu. Galvenais ir radinieku bažas par mantu un naudu. Cilvēcībai te nav vietas. "Savās pēdējās drāmās Hauptmanis novirzās no parastās pasaules kārtības un parastajiem zināmā likumībā ieslēgtiem cilvēku likteņiem un gremdējas tumšo dziņu neizpētītajos dziļumos,"[208] raksta Paula Jēgere-Freimane.

30. gadu izskaņā arī latviešu teātru repertuārs liecina, ka notikusi atgriešanās pie vācu klasikas, īpaši 20. gadu pirmajā pusē. Vēlāk tā tika retāk iestudēta, tāpat kā 30. gadu pirmajā pusē, savukārt 40. gadu sākumā tomēr uzskatāmi redzams, ka vācu klasika dominē latviešu teātros. Latviešu teātros tiek izrādīta Frīdriha Šillera "Mīla un viltus" (*Kabale und Liebe*, 1784), šī luga latviski parādās ar nosaukumu "Luīze Millere", "Laupītāji" (*Die Räuber*, 1781) un "Dons Karloss" (*Don Karlos, Infant von Spanien*, 1787), un "Vilhelms Tells" (*Wilhelm Tell*, 1804), divas Šillera lugas – "Orleānas jaunava" (*Die Jungfrau von Orleans*, 1801; teātrī 1939. g.) un "Marija Stjuarte" (*Maria Stuart*, 1801; teātrī 1944. g.) tika iestudētas jaunā – Jāņa Sudrabkalna tulkojumā. 40. gados latviešu teātru repertuārā atkal parādījās Vīnes autora Hermaņa Bāra lugas "Koncerts" (*Das Konzert*, 1909) un "Meistars" (*Der Meister*, 1904; abas pirms tam iestudētas 20. gadsimta pirmajā desmitgadē) un Franca Grillparcera "Sapnis – dzīve" (*Der Traum ein Leben*, 1834). 30. gadu otrajā pusē atkal ar zīmīgu nosaukumu – "Karavīra laime" tika izrādīta Gotholda Efraima

Lesinga luga "Minna fon Barnhelma" (*Minna von Barnhelm*, 1767) – Jelgavas teātrī 1936. gadā un Liepājas Pilsētas teātrī 1941. gadā.

40. gadu sākumā Tautas teātrī un Rīgas Dramatiskajā teātrī notika arī dažas jaunāko vācu drāmas darbu pirmizrādes, to vidū Paula Apela drāma "Zelta duncis", Valtera Gilbrihta komēdija "Pats savs mantinieks", vācbaltu izcelsmes autora Kofica Holma joku luga "Suņu dienas".

Tomēr 30. gadu izskaņā vācu jaunākajai drāmai nav tik būtiskas nozīmes latviešu teātra attīstībā, ir mainījušās dominantes. Galvenokārt, ja arī režisori izvēlas vācu autoru lugas, tie ir klasiķi. Ne jaunākās Bertolta Brehta, ne kāda cita vācu dramatiķa trimdas lugas Latvijā neiestudē. Arī teātru repertuārs netieši norāda uz politisko kontekstu vai zemtekstu (šāda tendence iezīmējas arī latviešu preses izdevēju attieksmē pret jaunāko vācu rakstniecību – maz jaunā, vairāk atgriešanās pie klasiskās literatūras).

Latviešu periodiskajos izdevumos un literārajos žurnālos visai regulāri bija lasāmi apskati un pārdomas par jaunāko vācu rakstniecībā, par atsevišķiem vācu rakstniekiem, dzejniekiem, dramatiķiem un viņu daiļradi. Tādējādi, kaut arī reizēm pats darbs nemaz nebija tulkots latviski un nebija pieejams latviešu lasītājiem, tomēr interesentiem bija iespējams gūt priekšstatu par norisēm vācu literatūrā. Tas bija būtisks un nozīmīgs latviešu periodikas izdevēju devums cittautu, arī vācu rakstniecības popularizēšanā. Atšķirībā no grāmatniecības, kur bija atrodami arī otršķirīgi, visai diletantiski darbi, reizēm pat neveikli tulkojumi, pārstāstījumi, patvaļīgi īsinājumi, literārie žurnāli nopietnāk izvērtēja vācu literāro procesu, pievērsās nozīmīgāko rakstnieku daiļradei un atsevišķu darbu tulkojumiem.

Var teikt, ka latviešu literāro žurnālu dominante tulkotajā literatūrā bija dzeja. Šī tendence, manuprāt, tipiska arī latviešu oriģinālliteratūras publikācijās. Latviešu periodikā, arī literāros žurnālos vienmēr vietu atrada kāds dzejolis, miniatūrs īsprozas darbs un daudz retāk – romāni. Tieši tāpat bija ar tulkoto literatūru, un vācu literatūras tulkojumi nebija nekāds izņēmums. Latviešu literāros žurnālos šajā posmā lielākoties atrodama atdzeja un atsevišķu autoru īsprozas darbu publicējumi. Literāro žurnālu specifika patiesībā tomēr izdevējiem liedza publicēt romānu tulkojumus, tā palika laikrakstu prioritāte – vācu rakstnieku romānu fragmentus varēja lasīt laikrakstos "Jaunākās Ziņas", "Stāsti un Romāni", "Brīvā Zeme", "Latvis", "Kurzemes Vārds". Bērniem domātos tulkojumus galvenokārt atradīsim "Mazo Jaunības Teku" un "Bitītes" lappusēs.

Šajā laikā, īpaši 30. gados, latviešu periodiskie izdevumi aizvien vairāk sāka publicēt franču, angļu un amerikāņu, arī skandināvu rakstnieku darbus. 30. gados parādījās virkne vēsturisku romānu, ievērojumu cilvēku dzīvesstāstu versijas, dāmu romāni utt. Vācu rakstnieks Bernhards Kellermanis bija pirmais, kuram 20. gadu beigās tika izdoti Kopoti raksti, taču 30. gados kopoti raksti izdoti Knutam Hamsunam,

Gijam de Mopasānam, Ivanam Turgeņevam, Džekam Londonam, Fjodoram Dostojevskim, Sigrijai Unsetei, atsevišķas grāmatas Viktoram Igo, Aleksandram Dimā, Prospēram Merimē, Fransuā Moruā, Teodoram Dreizeram, Žilam Vernam, Somersetam Moemam un daudziem citiem.

Un tomēr – kas noteica viena vai otra vācu rakstnieka tulkojumu parādīšanos? Kāpēc vienus tulkoja, atdzejoja, bet citus – ne? Šķiet, ka to vairāk noteica tulkotāju interese par konkrēto autoru, viņa daiļradi kopumā, iespējams, arī popularitāte Vācijā un atzinība visas pasaules literatūras mērogā. Latviešu rakstnieki, dzejnieki, tulkotāji, kurus saistīja vācu rakstniecība, sekoja līdzi šīm norisēm, uz to norāda arī recenzijas par Vācijā izdotajām grāmatām. Un šī interese bagātināja latviešu rakstniecību, iepazīstināja lasītāju ar labāko (diemžēl arī triviālo) vācu literatūrā, bet izvēle jau allaž paliek paša lasītāja ziņā.

Jāsecina, ka latviešu lasītājs aplūkotajā laika posmā varēja gūt visai pilnīgu ieskatu vācu lirikas attīstībā, iepazīt nozīmīgāko dzejnieku devumu, tomēr daudz mazākā mērā tas attiecināms uz prozu; bet, ja tulkojumiem literāros žurnālos līdzās lika arī devumu grāmatniecībā, tad arī vācu prozas rakstnieki latviešu lasītājam nepalika gluži sveši. Tulkotajai literatūrai vienmēr jāsamierinās ar subjektivitāti izvēlēto autoru un darbu ziņā, ar konkrētām laikmeta pretrunām un politiskām norisēm ne vien citā zemē, bet arī pašu valstī. Nozīmīgiem vācu rakstnieku darbiem uz izdošanu Latvijā nācās gaidīt pat vairākus gadu desmitus, kā, piemēram, Hermaņa Heses vai arī Franca Kafkas darbiem.

---

[1] Plašāk par R. M. Rilki sk.: *Mauriņa Z.* 20. gadsimta Parsifāls // Daugava. – 1929. – 577.–580. lpp.; *Vecozols J.* Rainers Marija Rilke // Latvju Mēnešraksts. – 1942. – Nr. 1. – 83.–86. lpp.

[2] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1923. – Nr. 12. – 1384., 1389. lpp.

[3] *Sudrabkalns J.* Austriešu rakstnieka Hugo fon Hofmanstāla piemiņai // Pēdējā Brīdī. – 1929. – Nr. 158. – 6. lpp.

[4] Par Stefanu Georgi sk.: *Strēlerte V.* Stefans George // Latvju Mēnešraksts. – 1942. – Nr. 11. – 1038.–1042. lpp.

[5] *Kroders R.* Kāda dzejas laikmeta atēna // Jaunākās Ziņas. – 1933. – Nr. 273. – 5. lpp.

[6] Ilustrēts Žurnāls. – 1927 – Nr. 4. – 133.–135. lpp.

[7] Līdums. – 1918. – Nr. 100. – 5. lpp.

[8] Turpat. – 6. lpp.

[9] Turpat.

[10] *Freinbergs K.* Jauni ceļi mākslā // Taurētājs. – 1918. – Nr. 5/6. – 291. lpp.

[11] *Ķikuts P.* Latviešu jaunās literatūras virzieni // Pēdējā Brīdī. – 1927. – Nr. 38. – 7. lpp.

[12] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1923. – Nr. 12. – 1383. lpp.

[13] Sk.: Domas. – 1924. – 1–5. nr.

[14] Turpat. – Nr. 1. – 23. lpp.

[15] Vācu jaunākā rakstniecība [pēc A. Lutera raksta] // Latvis. – 1923. – Nr. 612. – 5. lpp.

[16] Latvijas Vēstnesis. – 1924. – Nr. 19. – 4. lpp.
[17] Brīvā Zeme. – 1925. – Nr. 240. – 6. lpp.
[18] *Čaks A.* Jauno rakstnieku stāvoklis un meklējumi // Latvju Grāmata. – 1929. – Nr. 3. – 131. lpp.
[19] *Ziemeļnieks J.* Latvju rakstniecība 10 gados // Jaunākās Ziņas. – 1928. – Nr. 262. – 7. lpp.
[20] *Arnis E.* Jauni tipi // Turpat. – 1934. – Nr. 55. – 5. lpp.
[21] *Jēkabsons K.* Principiēlas domas par jaunākās prozas mākslu // Latvju Grāmata. – 1927. – Nr. 4/5. – 260. lpp.
[22] *Goba A.* Zemnieks jaunākā rakstniecībā // Balss. – 1925. – Nr. 233. – 3. lpp.
[23] Turpat. – Nr. 234. – 3. lpp.
[24] *Goba A.* Desmit romāni un dzīve // Latvis. – Nr. 2053. [1928] – 6. lpp.
[25] *Būmanis A.* Kārlis Štrāls. – Rīga, 1981. –130., 131. lpp.
[26] Latviešu literatūras vēsture. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. – 2. sēj. – 67. lpp.
[27] *Straubergs K.* Rakstniecības problēmi // Brīvā Zeme. – 1931. – Nr. 19.
[28] Sk.: *Štrāls K.* Daži silueti mūsu pirms un pēckara rakstniecībā // Turpat. – Nr. 36, 47, 59.
[29] *Sūna E.* Zemnieku romāns // Valmierietis. – 1930. – Nr. 50. – 2. lpp.
[30] *Akuraters J.* Vai mūsu rakstniecība saskan ar dzīvi? // Jaunākās Ziņas. – 1930. – Nr. 56. – 5. lpp.
[31] *Trimda J.* Jaunās dzejas lielākais trūkums // Turpat. – 1930. – Nr. 231. – 6. lpp.
[32] Literatūras Avīze. – 1931. – Nr. 2.
[33] Jaunākās Ziņas. – 1931. – Nr. 203. – 5. lpp.
[34] *Cīrulis A.* Topošā rakstnieku paaudze // Jaunā Raža. – 1931. – Nr. 1/2. – 32. lpp.
[35] *Raisters Ē.* Lauki un rakstniecība // Turpat. – 1933. – Nr. 3. – 38., 39. lpp.
[36] Centra Balss. – 1933. – Nr. 47. – 4. lpp.
[37] *Virza E.* Domas par jaunāko liriku // Brīvā Zeme. – 1937. – Nr. 151. – 9. lpp.
[38] Turpat.
[39] *Bārs H.* Ekspresionisms // Skatuves Studija. – 1920. – Nr. 2/3. – 28. lpp.
[40] *Pintus K.* Jaunākā vācu glezniecība, dzeja un skatuves māksla // Ritums. – 1922. – Nr. 5. – 385., 386. lpp.
[41] *Mauriņa Z.* Ekspresionisms un F. Verfelis. Jaunās paaudzes māksla // Latvis. – Nr. 1066. [1925] – 5. lpp.
[42] Turpat.
[43] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība. – 1394. lpp.
[44] Domas. – 1927. – Nr. 8. – 195. lpp.
[45] Turpat. – 200. lpp.
[46] *Ķikuts P.* Impresionisms latviešu literatūrā // Pēdējā Brīdī. – 1927. – Nr. 221. – 11. lpp.
[47] Domas. – 1927. – Nr. 8. – 200. lpp.
[48] *Ķikuts P.* Latviešu jaunās literatūras virzieni // Pēdējā Brīdī. – 1927. – Nr. 38. – 7. lpp.
[49] *Pintus K.* Jaunākā vācu glezniecība, dzeja un skatuves māksla. – 386. lpp.
[50] Turpat.
[51] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība. – 1393. lpp.
[52] *Pintus K.* Jaunākā vācu glezniecība, dzeja un skatuves māksla. – 386. lpp.
[53] *Plukšs K.* Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija // Rakstniecības un mākslas gada grāmata 1942. gadam. – Rīga, 1942. – 85. lpp.
[54] *Plukšs K.* Galvenie motīvi tagadnes vācu lirikā // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1944. – Nr. 4. – 81. lpp.
[55] Par Franci Verfeli sk.: Daugava. – 1928. – 324.–334., 371. lpp.
[56] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība. – 1397. lpp.
[57] Sk.: *Rainis J.* Kopoti raksti. 8. sēj. [Tulkotā dzeja]. – Rīga: Zinātne, 1980. – 213.–319. lpp.

[58] Turpat. – 425.–472. lpp. [Raiņa dzīves laikā nepublicētie atdzejojumi.]
[59] *Kiršentāle I.* Latviešu un vācu revolucionārās literatūras sakari XX gadsimta 20. un 30. gados // Latviešu un Rietumeiropas literatūra. – Rīga: Zinātne, 1971. – 77. lpp.
[60] Jauno Trauksme. – 1930. – Nr. 3.
[61] Literatūra un Dzīve. – 1926. – Nr. 49. – 3., 4. lpp.
[62] Turpat. – 1927. – Nr. 42. – 4. lpp.
[63] Turpat. – Nr. 29. – 4. lpp.
[64] Turpat. – Nr. 33. – 4. lpp.
[65] Plašāk par F. Šnaku un viņa dzeju Viļa Cedriņa atdzejojumā sk.: *Plukšs K.* Frīdrihs Šnaks // Latvju Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 8. – 492.–498. lpp.
[66] Turpat. – 498. lpp.
[67] Turpat. – 83. lpp.
[68] Plašāk par Jozefu Veinhēberu un viņa lirikas paraugiem Viļa Cedriņa atdzejojumā sk.: Latvju Mēnešraksts. – 1944. – Nr. 4. – 297.–303. lpp.
[69] *Plukšs K.* Galvenie motīvi tagadnes vācu lirikā // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1944. – Nr. 4. – 83. lpp.
[70] Sk.: *Plukšs K.* Galvenie motīvi tagadnes vācu lirikā // Turpat. – Nr. 3–4. – 60.–62. lpp. un 81.–83. lpp.
[71] *Plukšs K.* Galvenie motīvi tagadnes vācu lirikā // Turpat. – Nr. 3. – 60. lpp.
[72] *Kroders R.* Kādas dzejas laikmeta atēna // Jaunākās Ziņas. – 1933. – Nr. 273. – 5. lpp.
[73] *R. Sp.* Stefanu Georgi pieminot // Students. – 1933. – Nr. 295. – 2. lpp.
[74] *A. G.* Arno Holcs // Ilustrēts Žurnāls. – 1923. – Nr. 18. – 8. lpp.
[75] Zemgales Balss. – 1926. – Nr. 245. – 3. lpp.
[76] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība. – 1390., 1396. lpp.
[77] To vidū H. Dominika "Nākamais karš" (1925), H. Hiana "Mēdijs" (1925), M. Branda "Fantoms" (1935) un citi.
[78] *Lejas-Krūmiņš T.* Tomass Manns // Daugava. – 1928. – Nr. 8. – 1029. lpp.
[79] Burtnieks. – 1929. – Nr. 12. – 1120. lpp.
[80] *V. K.* Nobeļa prēmijas laureāts Tomass Manns // Jaunais Vōrds. – 1930. – Nr. 1. – 44., 45. lpp.
[81] Kurzemes Vārds. – 1930. – Nr. 15. – 5. lpp.
[82] Latvju Grāmata. – 1930. – Nr. 3. – 166., 167. lpp.
[83] *Lejas-Krūmiņš T.* Tomass Manns // Daugava. – 1928. – Nr. 8. – 1033., 1034. lpp.
[84] Turpat. – 1929. – Nr. 1. – 101. lpp.
[85] Sociāldemokrāts. – 1931. – Nr. 241. – 4. lpp.
[86] *Arnis.* Strēlnieku traģēdija. Par strēlnieku atmiņu grāmatām // Jaunākās Ziņas. – 1933. – Nr. 10. – 5. lpp.
[87] Sk.: *Daukste-Silasproģe I.* Vācu romāns Latvijā 20. gs. 20. un 30. gados: dažas novitātes un problēmas tulkojumu izvēlē // Meklējumi un atradumi. 2004: rakstu krājums. – Rīga: Zinātne, 2004. – 129.–160. lpp.
[88] Latvijas Kareivis. – 1929. – Nr. 93; Latvis. – 1929. – Nr. 2441; Brīvā Zeme. – 1929. – Nr. 19; Kreisā Fronte. – 1929. – Nr. 2; Sociāldemokrāts. – 1931. – Nr. 151, 157.
[89] Sk.: Latvis. – Nr. 2441. [1929] – 1. lpp.
[90] Sociāldemokrāts. – 1929. – Nr. 125; Signāls. – 1929. – Nr. 7; Jaunākās Ziņas. – 1929. – Nr. 94.; Domas. – 1929. – Nr. 6.; Daugava. –1929. – Nr. 4.
[91] Domas. – 1929. – Nr. 7. – 6.–39. lpp.
[92] Daugava. – 1929. – Nr. 4. – 501., 502. lpp.
[93] Signāls. – 1929. – Nr. 7. – 219. lpp.

[94] Sociāldemokrāts. – 1931. – Nr. 66. – 4. lpp.
[95] Turpat.
[96] *Reinharde H.* Jauns vācu romānists – Hanss Fallada // Daugava. – 1935. – Nr. 5. – 461., 462. lpp.
[97] *Aihers R.* Saules stars pelēkā ikdienā // Jaunākās Ziņas. – 1934. – Nr. 183. – 4. lpp.
[98] *Lapiņš K.* H. Fallada. Mums bij reiz bērns // Pēdējā Brīdī. – 1935. – Nr. 38. – 6. lpp.
[99] *K. L.* E. Kestners. Emīls un Berlīnes zēni // Latvis. – 1931. – [Nr. 2847.] – 6. lpp.
[100] Brīvā Zeme. – 1935. – Nr. 55. – 7. lpp.
[101] *Verfelis F.* Abiturientu diena. Kādas jaunības vainas stāsts: romāns. – Rīga: Grāmatu Draugs, 1939. – 20. lpp. (Tulk. R. Freivalds.)
[102] *Verfelis F.* Abiturientu diena. – 22. lpp.
[103] Turpat. – 38. lpp.
[104] Turpat. – 59. lpp.
[105] Turpat. – 134. lpp.
[106] Turpat. – 141., 142. lpp.
[107] Turpat. – 196., 197. lpp.
[108] Turpat. – 203. lpp.
[109] Par Jozefu Pontenu sk.: *Plukšs K.* Jozefa Pontena novele // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 12. – 294., 295. lpp.
[110] *Plukšs K.* Karls Heinrihs Vagerls // Latvju Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 3. – 181. lpp.
[111] Plašāk par K. H. Vagerla daiļradi sk.: Latvju Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 3. – 181.–185. lpp.
[112] *Plukšs K.* Karls Heinrihs Vagerls // Turpat. – 185. lpp.
[113] Par Vilhelma fon Šolca daiļradi plašāk sk.: Daugava. – 1932. – Nr. 8. – 907. lpp.
[114] *Plukšs K.* Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija // Rakstniecības un mākslas gada grāmata 1942. gadam. – 70. lpp.
[115] Cilvēki un likteņi. Modernā vācu daiļproza. – Rīga: Helmara Rudzīša apgāds, 1942. – 73. lpp.
[116] *Plukšs K.* Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija. – 77. lpp.
[117] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība. – 1389. lpp.
[118] *Smagars A.* Sports latviešu literatūrā // Stadions. – 1933. – Nr. 26. – 1., 2. lpp.
[119] *Kārkliņš K.* Hanss Karosa // Latvju Mēnešraksts. – 1942. – Nr. 4. – 367. lpp.
[120] *Mauriņa Z.* Dzejnieks un ārsts Hanss Karosa // Daugava. – 1932. – Nr. 6. – 685., 686. lpp.
[121] Turpat. – 688., 689. lpp.
[122] Literatūra un Dzīve. – 1927. – Nr. 46. – 180. lpp.
[123] Signāls. – 1929. – Nr. 6. – 178. lpp.
[124] Cilvēki un likteņi. Modernā vācu daiļproza. – 323. lpp.
[125] Turpat. – 180. lpp.
[126] *Prūsis R.* Kellermans, Hamsuns, Vailds // Students. – 1929. – Nr. 148. – 2. lpp.
[127] *Sudrabkalns J.* Trīs kara grāmatas // Sociāldemokrāts. – 1921. – Nr. 52. – 5. lpp.
[128] Sievietes Pasaule. – 1935. – Nr. 8. – 18. lpp.
[129] *Egle R.* Laikmeta griežos // *Zūdermanis H.* Kopoti raksti. 1. sēj. – Rīga: Grāmatu Zieds, 1937. – 29.–31. lpp.
[130] *Plukšs K.* Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija. – 80. lpp.
[131] Plašāk par Hansu Franku sk.: Latvju Mēnešraksts. – 1942. – Nr. 9. – 847.– 856. lpp.
[132] *Plukšs K.* Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija. – 80., 81. lpp.
[133] Latvis. – 1922. – Nr. 209. – 4. lpp.
[134] Zemgales Balss. – 1935. – Nr. 142 – 5. lpp.
[135] Latvis. – 1929. – Nr. 2183. – 6. lpp.

[136] *Grimma M.* Stefans Cveigs // Daugava. – 1929. – Nr. 2. – 225. lpp.
[137] Turpat. – 229. lpp.
[138] Turpat. – 227., 228. lpp.
[139] Par J. Vasermani sk.: *Pintus K.* Divi vācu romānisti // Ritums. – 1923. – Nr. 5. – 363.–365. lpp.
[140] Cilvēki un likteņi. – 469. lpp.
[141] *Ratšprehers M.* Jāzepa tēls J. Raiņa un Tomasa Manna darbos // Daugava. – 1938. – Nr. 11. – 1069., 1070. lpp.
[142] *Plukšs K.* Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija. – 89. lpp.
[143] Komēdijas "Spāniešu muša" (1926), "Deja ap mīlu" (1929), "Urrā – zēns!" (1929), "Ceļš uz elli" (1929), "Taupības kurators" (1931).
[144] "Tikumīgais uzdzīvotājs" (1922), "Laika bērni jeb Jaunais īres likums" (1924).
[145] "Divatā" (1925, Liepāja) un "Rēķins" (1930, Cēsis).
[146] "Mīlestības sārts" (1923, Liepāja), "Sieviete, ko katrs meklē" (1930).
[147] *Zeiferts T.* Zūdermanis latviešu literatūrā un kultūrā // Latvju Grāmata. – 1927. – Nr. 6. – 376. lpp.
[148] Sk.: *Mauriņa Z.* Hermanis Zūdermanis // Burtnieks. – 1929. – Nr. 2. – 171.–174. lpp.
[149] Latvis. – 1928. – Nr. 2131. – 8. lpp.
[150] Literatūra un Dzīve. – 1927. – Nr. 40. – 4. lpp.
[151] Jaunākās Ziņas. – 1928. – Nr. 270. – 9. lpp.
[152] *Freinbergs K.* R. Dēmela drāma "Cilvēku draugi" // Skatuves Vēstnesis. – 1920. – Nr. 1. – 18., 19. lpp.
[153] Latvijas Vēstnesis. – 1920. – Nr. 56. – 3. lpp.
[154] Brīvā Zeme. – 1922. – Nr. 287. – 3. lpp.
[155] Latvis. – 1922. – Nr. 389. – 3. lpp.
[156] *Pintus K.* Jaunākā vācu glezniecība, dzeja un skatuves māksla. – 388. lpp.
[157] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība. – 1390., 1391. lpp.
[158] *Dukurs R.* Mašīna un cilvēks. G. Kaizera drāma "Gāze" // Sociāldemokrāts. – 1927. – Nr. 12. – 7. lpp.
[159] *Freinbergs K.* Georgs Kaizers // Teātra Vēstnesis. – 1928/1929. – Nr. 5. – 10. lpp.
[160] Domas. – 1927. – Nr. 1. – 73., 74. lpp.
[161] Turpat. – 1929. – Nr. 1. – 75. lpp.
[162] *Freinbergs K.* Georga Kaizera māksla // Teātra Vēstnesis. – 1928/1929. – Nr. 5. – 2. lpp.
[163] *Arnis.* Vācu jaunākā daiļrakstniecība. – 1391. lpp.
[164] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1931. – Nr. 6. – 603. lpp.
[165] *Dukurs R.* Tollers un Strindbergs // Sociāldemokrāts. – 1927. – Nr. 275. – 3. lpp.
[166] Domas. – 1927. – Nr. 9. – 311. lpp.
[167] Jaunākās Ziņas. – 1927. – Nr. 240.
[168] *Freinbergs K.* Šternheima komēdija // Teātra Vēstnesis. – 1923. – Nr. 2. – 22. lpp.
[169] Sociāldemokrāts. – 1922. – Nr. 216. – 4. lpp.
[170] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1925. – Nr. 6. – 623., 624. lpp.
[171] *Freinbergs K.* Šternheima komēdija // Teātra Vēstnesis. – 1923. – Nr. 2. – 21. lpp.
[172] *Vētra M.* Vācu drāma 1929. gadā. Cittautu rakstniecība // Daugava. – 1929. – Nr. 12. – 1516., 1517. lpp.
[173] Turpat. – 1517., 1518. lpp.
[174] *Sudrabkalns J.* Par teātri. – Rīga: Zinātne, 1973. – 243., 244. lpp.
[175] Domas. – 1932. – Nr. 9. – 634., 635. lpp.
[176] Jaunākās Ziņas. – 1932. – Nr. 247.

[177] Sociāldemokrāts. – 1932. – Nr. 54.
[178] Literatūras Avīze. – 1931. – Nr. 3. – 35. lpp.
[179] Sk.: Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1931. – Nr. 10. – 366., 367. lpp.
[180] Daugava. – 1931. – Nr. 11. – 1407. lpp.
[181] Domas. – 1927. – Nr. 10. – 808. lpp.
[182] *Freinbergs K.* Kēpenikas kapteinis // Teātra Vēstnesis. – 1931/1932. – Nr. 2. – 2. lpp.
[183] Brīvā Zeme. – 1932. – Nr. 206.
[184] Sk.: Sociāldemokrāts. – 1932. – Nr. 206.
[185] Jaunākās Ziņas. – 1932. – Nr. 206.
[186] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1932. – Nr. 1. – 81. lpp.
[187] Domas. – 1932. – Nr. 1. – 74., 75. lpp.
[188] Filma un Skatuve. – 1931. – Nr. 69. – 782., 783. lpp.
[189] *Sudrabkalns J.* Par teātri. – 219., 220. lpp.
[190] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1928. – Nr. 2. – 186. lpp.
[191] Turpat. – 1931. – Nr. 3. – 310. lpp.
[192] Burtnieks. – 1928. – Nr. 2. – 189., 190. lpp.
[193] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1933. – Nr. 9. – 219. lpp.
[194] *Vindavs A.* Vadonis Munte // Kurzemes Vārds. – 1939. – Nr. 193. – 6. lpp.
[195] *Uršteins O.* Mani pirmie soļi režijas mākslā // Teātra Vēstnesis. – 1937/1938. – Nr. 8 – 14., 15. lpp.
[196] Turpat. – 1930/1931. – Nr. 6. – 3., 4. lpp.
[197] Sk.: *Pintus K.* Gerharts Hauptmanis // Ritums. – 1922. – Nr. 9. – 689.–695. lpp.
[198] *Vecozols J.* Gerharts Hauptmanis // Latvju Mēnešraksts. – 1942. – Nr. 10. – 929.–944. lpp.
[199] Jaunākās Ziņas. – 1922. – Nr. 258. – 4. lpp.
[200] Turpat. – 1932. – Nr. 261. – 5. lpp.
[201] Sk.: turpat. – Nr. 221, 267.
[202] Turpat. – Nr. 221. – 5. lpp.
[203] *Pintus K.* Gerharts Hauptmanis // Ritums. – 1922. – Nr. 9. – 692., 695. lpp.
[204] Sociāldemokrāts. – 1932. – Nr. 92. – 4. lpp.
[205] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1927. – Nr. 4. – 348. lpp.
[206] Turpat. – 349. lpp.
[207] Domas. – 1927. – Nr. 6. – 308. lpp.
[208] Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1932. – Nr. 4. – 366. lpp.

Pielikumi

Pielikumu daļu ievada rādītājs, kurā minēti svarīgākie vācu literatūras dati (dzejas, prozas, drāmas darbu publikācijas un citi būtiski fakti literārā procesa kontekstā), kā arī nozīmīgāko vācu literatūras darbu tulkojumu hronoloģisks rādītājs Latvijā.

Vairāki pielikumi informatīvi papildina nodaļu *Vācu literatūra Latvijā – periodikā un grāmatās*. Rādītājos fiksētas ziņas par vācu rakstniecību, kas ir pieejama Latvijā no 1890. līdz 1945. gadam, tātad arī agrāku laikmetu autoru darbu tulkojumi un iestudējumi latviešu teātros.

Pielikums *Nozīmīgākie raksti par vācu literatūru un autoriem Latvijā* hronoloģiskā secībā sniedz ieskatu būtiskākajos problēmrakstos par dažādu paaudžu vācu rakstniekiem (ar * atsevišķi izdalītas recenzijas par literāriem darbiem), par dzejas, prozas un drāmas tulkojumu publikācijām latviešu preses izdevumu lappusēs.

Vācu autoru darbu publikācijās latviešu periodikā minēts toreizējais nosaukums; dzejas publikāciju daļā nav fiksēts dzejoļa nosaukums, prozas publikācijās žanriski izdalīts tikai romāns.

Pielikums *Vācu literatūras tulkojumi grāmatās* veidots alfabētiskā secībā pēc Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Misiņa nodaļas un Latvijas Nacionālās bibliotēkas tulkotās vācu, austriešu un šveiciešu literatūras katalogiem. Iespēju robežās norādīts grāmatas žanrs, tulkotājs un apgāds.

Pielikumā *Vācu drāma uz latviešu teātru skatuvēm* sistematizēta vācu dramatiķu lugu iestudējumu hronoloģija latviešu teātros no 1890. līdz 1945. gadam, saglabājot tālaika iestudējuma nosaukumu.

Personvārdu atveidē tekstā un pielikumos vietumis saglabāta tradicionālā rakstība.

Biogrāfiskas ziņas sniegtas tikai par mazāk pazīstamiem autoriem, par kuriem grāmatas pamattekstā plašāk netiek runāts un kuri tādējādi netiek atklāti personu rādītājā.

Inguna Daukste-Silasproģe

Nozīmīgākie vācu literatūras dati
Die wichtigsten Daten der deutschen Literatur

1890

Stefans **George**. Himnas (*Hymnen:* dzeja).
Arno **Holcs**, *Johanness* **Šlāfs**. Zēlikes ģimene (*Familie Selicke:* drāma).

1891

Rihards **Dēmels**. Atpestīšana (*Erlösungen*: dzeja).
Gerharts **Hauptmanis**. Vientuļi cilvēki (*Einsame Menschen*: drāma).
Franks **Vēdekinds**. Pavasara atmošanās (*Frühlings Erwachen:* drāma).
Hermanis **Bārs**. Naturālisma pārvarēšana (*Die Überwindung des Naturalismus*).

1892

Stefans **George**. Algabals (*Algabals:* dzeja).
Gerharts **Hauptmanis**. Audēji (*Die Weber:* drāma).
Nākotne (*Die Zukunft:* laikraksts).

1893

Makss **Dautendejs**. Ultraviolets (*Ultra Violett:* dzeja, proza).
Arturs **Šniclers**. Anatols (*Anatol:* drāma).

1894

Hugo fon **Hofmanstāls**. Muļķis un nāve (*Der Tor und der Tod:* drāma).

1895

Stefans **George**. Ganu grāmatas (*Die Bücher der Hirten:* dzeja).
Teodors **Fontāne**. Efija Brīsta (*Effi Briest:* proza).
Hugo fon **Hofmanstāls**. 672. nakts pasaka (*Das Märchen der 672. Nacht:* drāma).

1896

Helēna **Bēlava**. Šķirošanas stacija (*Der Rangierbahnhof:* proza).
Gerharts **Hautpmanis**. Nogrimušais zvans (*Die versunkene Glocke:* drāma).
Jaunatne (*Jugend:* laikraksts, Minhene).

1897

Stefans **George**. Dvēseles gads (*Das Jahr der Seele:* dzeja).
Teodors **Fontāne**. Štehlins (*Der Stechlin:* proza).
Baltijas dzejas krājums (*Sammlung der Baltischen Dichtungen*).

1899

Hugo fon **Hofmanstāls**. Kavalēristu dzeja (*Reitergedichte:* dzeja).
Lāpa (*Die Fackel:* laikraksts, Vīne).

1900

Stefans **George**. Dzīves paklājs un dziesmas par sapni un nāvi (*Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod:* dzeja).

Arturs **Šniclers**. Leitnants Gustls (*Leutnant Gustl:* proza); Riņķa deja (*Reigen:* drāma).
Hermanis **Zūdermanis**. Jāņu ugunis (*Johannisfeuer:* drāma).
Dzimtene (*Heimat:* dzimtenes mākslas virziena laikraksts).

1901

Tomass **Manns**. Budenbroki (*Buddenbrooks:* proza).
Gustavs **Frensens**. Jerns Ūls (*Jörn Ühl:* proza).
Gerharts **Hauptmanis**. Sarkanais gailis (*Der rote Hahn:* drāma).

1902

Rainers Marija **Rilke**. Tēlu grāmata (*Das Buch der Bilder:* dzeja).
Elze **Laskere-Šīlere**. Stiksa (*Styx:* dzeja).
Hugo fon **Hofmanstāls**. Kāda vēstule (*Ein Brief*).
Pēters **Rozegers**. Kad es vēl biju mežinieka dēls (*Als ich noch der Waldbauernbub war:* proza).

1903

Tomass **Manns**. Tristans (*Tristan*, t. sk. Tonio Krēgers: proza).
Makss **Halbe**. Straume (*Der Strom:* drāma).
Hugo fon **Hofmanstāls**. Elektra (*Elektra:* drāma).

1904

Hermanis **Hese**. Pēters Kamencinds (*Peter Camenzind:* proza).

1905

Kristians **Morgenšterns**. Karātavu dziesmas (*Galgenlieder:* dzeja).
Rainers Marija **Rilke**. Stundu grāmata (*Das Stundenbuch:* dzeja).
Heinrihs **Manns**. Profesors Mēsls jeb Kāda varmākas nāve (*Professor Unrat:* proza).

1906

Hermanis **Hese**. Zem rata (*Unterm Rad:* proza).
Roberts **Mūzils**. Audzēkņa Tērlesa apjukumi (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß:* proza).

1907

Agnese **Mīgele**. Balādes un dziesmas (*Balladen und Lieder:* dzeja).

1908

Rainers Marija **Rilke**. Jauni dzejoļi (*Neue Gedichte:* dzeja).
Heinrihs **Manns**. Mazpilsēta (*Die kleine Stadt:* proza).
Eduards fon **Keizerlings**. Dumala (*Dumala:* proza).

1910

Rainers Marija **Rilke**. Maltes Laurida Briges piezīmes (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge:* proza).
Karls **Šēnhers**. Ticība un dzimtene (*Glaube und Heimat:* drāma).
Vētra (*Der Sturm:* laikraksts).

1911

Georgs **Heims**. Mūžīgā diena (*Der ewige Tag:* dzeja).
Kristians **Morgenšterns**. Es un Tu (*Ich und Du:* dzeja).
Francs **Verfelis**. Pasaules draugs (*Der Weltfreund:* dzeja).
Stefans **Cveigs**. Pirmais pārdzīvojums (*Erstes Erlebnis:* proza).
Gerharts **Hauptmanis**. Žurkas (*Die Ratten:* drāma).
Hugo fon **Hofmanstāls**. Ikviens (*Jedermann:* drāma).

Karls **Šternheims**. Bikses (*Die Hose:* drāma).
Akcija (*Die Aktion:* laikraksts).

1912

Gotfrīds **Benns**. Morgs (*Morgue:* dzeja).
Georgs **Heims**. Umbra vitae (*Umbra vitae:* dzeja, pēc nāves).
Arnolds **Cveigs**. Noveles Klaudijai (*Novellen um Claudia:* proza).
Georgs **Kaizers**. Kalē pilsoņi (*Die Bürger von Calais:* drāma).
Baltās Lapas (*Die weißen Blätter:* laikraksts).

1913

Georgs **Trākls**. Dzeja (*Gedichte*).
Francs **Verfelis**. Mēs esam (*Wir sind:* dzeja).
Tomass **Manns**. Nāve Venēcijā (*Der Tod in Venedig:* proza).
Alfrēds **Dēblins**. Kādas pienenes nonāvēšana (*Die Ermordung einer Butterblume:* proza).
Georgs **Heims**. Zaglis (*Der Dieb:* proza, pēc nāves).
Francs **Kafka**. Spriedums (*Das Urteil:* proza).

1914

Johanness R. **Behers**. Sabrukums un triumfs (*Verfall und Triumph:* proza un dzeja).
Valters **Hāzenklēvers**. Dēls (*Der Sohn:* drāma).

1915

Francs **Verfelis**. Viens otram (*Einander:* dzeja).
Gotfrīds **Benns**. Smadzenes (*Gehirne:* proza).
Francs **Kafka**. Pārvērtības (*Die Verwandlung:* proza).
Gustavs **Meirinks**. Golems (*Der Golem:* proza).
Alfrēds **Dēblins**. Vang-Luna trīs lēcieni (*Die drei Sprünge des Wang-Lun:* proza).

1916

Johanness R. **Behers**. Eiropai (*An Europa:* dzeja); Brālība (*Verbrüderung:* dzeja).
Karls **Edšmits**. Trakojošā dzīve (*Das rasende Leben:* proza).
Georgs **Kaizers**. No rīta līdz pusnaktij (*Von morgens bis mitternachts:* drāma).
Jaunie baltieši (*Die jungen Balten:* dzejas krājums).

1917

Hermanis **Zūdermanis**. Lietuviešu stāsti (*Litauische Geschichten:* proza).
Ernsts **Tollers**. Pārvērtības (*Die Wandlung:* drāma).

1918

Jākobs van **Hodiss**. Pasaules gals (*Weltende:* dzeja).
Ivans **Golls**. Panamas kanāls (*Panamakanal* (1912/18): dzeja).
Leonhards **Franks**. Cilvēks ir labs (*Der Mensch ist gut:* proza).
Heinrihs **Manns**. Pavalstnieks (*Der Untertan:* proza).
Georgs **Kaizers**. Gāze. I (*Gas. I:* drāma).

1919

Kurts **Šviterss**. Anna Blūma (*Anna Blume:* dzeja).
Francs **Kafka**. Lauku ārsts (*Ein Landarzt:* proza).
Hermanis **Hese**. Demians (*Demian:* proza).

1920

Hanss **Arps**. Mākoņu sūknis (*die wolkenpumpe:* dzeja).
Georgs **Trākls**. Vientuļnieka rudens (*Der Herbst des Einsamen:* dzeja, pēc nāves).

Pauls **Cehs**. Zvaigžņu tercets (*Das Terzett der Sterne:* dzeja).
Cilvēces mijkrēslis (*Menschheitsdämmerung:* dzejas antoloģija).
Francs **Verfelis**. Nevis slepkava, bet nonāvētais ir vainīgs (*Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig:* proza).
Arnolts **Bronnens**. Tēva nogalēšana (*Vatermord:* drāma).
Ernsts **Tollers**. Cilvēks-masa (*Masse-Mensch:* drāma).

1921

Hugo fon **Hofmanstāls**. Smagais raksturs (*Der Schwierige:* drāma).

1922

Hermanis **Hese**. Sidharta (*Siddhartha:* proza).
Hanss **Karosa**. Bērnība (*Eine Kindheit:* proza).
Bertolts **Brehts**. Bāls (*Baal:* drāma); Bungas naktī (*Trommeln in der Nacht:* drāma).

1923

Rainers Marija **Rilke**. Soneti Orfejam (*Die Sonette an Orpheus:* dzeja); Duinas elēģijas (*Duineser Elegien:* dzeja).

1924

Gotfrīds **Benns**. Drupas (*Schutt:* dzeja).
Arturs **Šniclers**. Elzes jaunkundze (*Fräulein Else:* proza).
Tomass **Manns**. Burvju kalns (*Der Zauberberg:* proza).
Baltijas dzejas pārskats (*Baltischer Dichterbrevier*).

1925

Francs **Kafka**. Process (*Der Prozeß:* proza, pēc nāves).
Lions **Feihtvangers**. Jūds Zīss (*Jud Süß:* proza).

1926

Arturs **Šniclers**. Sapņa novele (*Traumnovelle:* proza).
Francs **Kafka**. Pils (*Das Schloß:* proza, pēc nāves).
Hanss **Grimms**. Tautas bez telpas (*Volk ohne Raum:* proza).
Bertolts **Brehts**. Vīrs ir vīrs (*Mann ist Mann:* drāma).

1927

Bertolts **Brehts**. Mājas spredikļi (*Die Hauspostille:* dzeja).
Stefans **Cveigs**. Cilvēcības zvaigžņu stundas (*Sternstunden der Menschheit:* proza).
Leonhards **Franks**. Karls un Anna (*Karl und Anna:* proza).
Arnolds **Cveigs**. Strīds ap seržantu Grišu (*Der Streit um den Sergeanten Grischa:* proza).
Hermanis **Hese**. Stepes vilks (*Der Steppenwolf:* proza).

1928

Stefans **George**. Jaunie dzejoļi (*Das neue Gedichte:* dzeja).
Ernsts **Glēzers**. 1902. gada iesaukums (*Jahrgang 1902:* proza).
Ludvigs **Renns**. Karš (*Krieg:* proza).
Bertolts **Brehts**. Trīsgrašu opera (*Die Dreigroschenoper:* drāma).

1929

Valters **Mērings**. Dzejas, dziesmas un šansoni (*Die Gedichte, Lieder und Chansons:* dzeja).
Alfrēds **Dēblins**. Berlīne, Aleksandra laukums (*Berlin Alexanderplatz:* proza).
Ērihs Marija **Remarks**. Rietumu frontē bez pārmaiņām (*Im Westen nichts Neues:* proza).

Ērihs ***Kestners***. Emīls un Berlīnes zēni (*Emil und die Detektive:* proza).
Frīdrihs ***Volfs***. Ciānkālijs (*Cyankali:* drāma).

1930

Hermanis ***Hese***. Narciss un Zeltamute (*Narziß und Goldmund:* proza).
Roberts ***Mūzils***. Cilvēks bez īpašībām (*Der Mann ohne Eigenschaften:* proza; 1. d.).

1931

Ērihs ***Kestners***. Fabians (*Fabian:* proza).
Irmgarde ***Keina***. Gilgi, viena no mums (*Gilgi, eine von uns:* proza).
Hanss ***Karosa***. Ārsts Gions (*Der Arzt Gion:* proza).
Ērihs Marija ***Remarks***. Atgriešanās (*Der Weg zurück:* proza).

1932

Hanss ***Fallada***. Mazais cilvēk – ko nu? (*Kleiner Mann – was nun?:* proza).
Irmgarde ***Keina***. Mākslīgā zīda meitene (*Das kunstseidene Mädchen:* proza).
Jozefs ***Rots***. Radecka maršs (*Radetzkymarsch:* proza).
Gerharts ***Hautpmanis***. Pirms saules rieta (*Vor Sonnenuntergang:* drāma).

1933

Bertolts ***Brehts***. Soneti (*Sonette:* dzeja).
Tomass ***Manns***. Jēkaba stāsti (*Die Geschichten Jaakobs:* proza).
Lions ***Feihtvangers***. Brāļi Openheimi (*Die Geschwister Opperheim:* proza).
Roberts ***Mūzils***. Cilvēks bez īpašībām (*Der Mann ohne Eigenschaften:* proza, 2. d.).
Lekss ***Šloss***. Tālie ceļi (*Weite Wege:* proza).

1934

Jozefs ***Veinhēbers***. Cēlums un pagrimums (*Adel und Untergang:* dzeja).
Bertolts ***Brehts***. Bērnu dziesmas (*Kinderlieder:* dzeja).
Hanss ***Fallada***. Kas reiz strēbis no skārda bļodas (*Wer einmal aus dem Blechnapf frißt:* proza).
Ervīns Gvido ***Kolbenheijers***. Gregors un Heinrihs (*Gregor und Heinrich:* drāma).

1935

Verners ***Bergengrīns***. Lieltirāns un tiesa (*Der Großtyrann und das Gericht:* proza).
Heinrihs ***Manns***. Karaļa Henrija IV jaunība (*Die Jugend des Königs Henri Quatre:* proza).
Klauss ***Manns***. Mefistofelis (*Mephisto:* proza).

1936

Oskars ***Lērke***. Pasaules mežs (*Der Wald der Welt:* dzeja).
Tomass ***Manns***. Jāzeps Ēģiptē (*Joseph in Ägypten:* proza).

1938

Jozefs ***Veinhēbers***. Starp dieviem un dēmoniem (*Zwischen Göttern und Dämonen:* dzeja).
Ēdens fon ***Horvāts***. Jaunatne bez Dieva (*Jugend ohne Gott:* dzeja).
Heinrihs ***Manns***. Karaļa Henrija IV vīra gadi (*Die Vollendung des Königs Henri Quatre:* proza).
Bertolts ***Brehts***. Trešās impērijas bailes un posts (*Furcht und Elend des III. Reiches:* drāma).
Ērihs Marija ***Remarks***. Trīs draugi (*Drei Kameraden:* proza).

1939

Jozefs ***Veinhēbers***. Kamermūzika (*Kammermusik:* dzeja).
Lions ***Feihtvangers***. Trimda (*Exil:* proza).

Tomass **Manns**. Lote Veimārā (*Lotte in Weimar:* proza).
Klauss **Manns**. Vulkāns (*Der Vulkan:* proza).
Stefans **Cveigs**. Sirds nepietiekamība (*Ungeduld des Herzens:* proza).

1940

Johanness R. **Behers**. Šķiršanās (*Abschied:* proza).
Verners **Bergengrīns**. Kā debesīs, tā arī virs zemes (*An Himmel wie auf Erde:* proza).
Bertolts **Brehts**. Kungs Puntila un viņa kalps Mati (*Herr Puntila und sein Knecht Matti:* drāma).

1941

Stefans **Cveigs**. Šaha novele (*Schachnovelle:* proza).
Bertolts **Brehts**. Kuražas māte un viņas bērni (*Mutter Courage und ihre Kinder:* drāma).
Gerharts **Hauptmanis**. Ifigenija Delfos (*Iphigenie in Delphi:* drāma).

1942

Bertolts **Brehts**. Holivudas elēģijas (*Hollywood-Elegien:* dzeja).
Anna **Zēgerse**. Septītais krusts (*Das siebte Kreuz:* proza).

1943

Elze **Laskere-Šīlere**. Manas zilās klavieres (*Mein blaues Klavier:* dzeja).
Hermanis **Hese**. Stikla pērlīšu spēle (*Das Glasperlenspiel:* proza).
Tomass **Manns**. Jāzeps apgādnieks (*Joseph der Ernährer:* proza).
Roberts **Mūzils**. Cilvēks bez īpašībām (*Der Mann ohne Eigenschaften:* proza; 3. d.).

1944

Anna **Zēgerse**. Tranzīts (*Transit:* proza).
Stefans **Cveigs**. Vakardienas pasaule (*Die Welt von gestern:* proza).
Bertolts **Brehts**. Krietnais cilvēks no Sečuānas (*Der gute Mensch von Sezuan:* drāma).

1945

Bertolts **Brehts**. Vācu satīras II (*Deutsche Satiren II:* dzeja).
Hermanis **Brohs**. Vergīlija nāve (*Der Tod des Vergil:* proza).
Teodors **Plivjē**. Staļingrada (*Stalingrad:* proza).

Nozīmīgākie vācu literatūras darbi Latvijā

1894

Zūdermanis *Hermanis.* Gods (*Die Ehre*, 1890; teātrī; grām. 1895).
Zūdermanis *Hermanis.* Reiz bija (*Es war*, 1894).

1897

Zūdermanis *Hermanis.* Rūpes (*Frau Sorge*, 1887).

1898

Hauptmanis *Gerharts.* Hannele (*Hannele*, 1894).
Gēte *Johans Volfgangs.* Fausts (*Faust*, 1808).

1899

Zūdermanis *Hermanis.* Kaķu laipa (*Der Katzensteg*, 1889).

1900

Hauptmanis *Gerharts.* Veļas mazgātāja (*Der Biberpelz*, 1893).
Heine *Heinrihs.* Dzeja.

1901

Ernsts *Otto.* Skolotājs Flašmanis (*Flaschmann als Erzieher*, 1901).
Keizerlings *Eduards fon.* Ziedoņa upuris (*Ein Frühlingsopfer*, 1899).
Bēlava *Helēna.* Sieviete (*Halbtier*, 1899).

1903

Frensens *Gustavs.* Censoņa mūžs (*Jörn Uhl*, 1901).
Rozegers *Pēters.* Zemes svētība (*Erdsegen*, 1900).

1904

Halbe *Makss.* Straume (Der Strom, 1903; teātrī; grām. 1907).
Gēte *Johans Volfgangs.* Jaunā Vertera ciešanas (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774).

1905

Rābe *Vilhelms.* Bada mācītājs (*Der Hungerpastor*, 1864).
Štērs *Hermanis.* Leonore (*Leonore Griebel*, 1900).

1906

Halbe *Makss.* Jaunība (*Jugend*, 1893).
Heize *Pauls.* Noveles.
Šillers *Frīdrihs.* Marija Stjuarte (*Maria Stuart*, 1801).

1907

Dreiers *Makss.* Ziemas sapnis (*Winterschlaf*, 1896).
Bārs *Hermanis.* Meistars (*Der Meister*, 1904; teātrī).
Hauptmanis *Gerharts.* Elga (*Elga*, 1905; teātrī).

1908

Hauptmanis *Gerharts.* Vientuļi cilvēki (*Einsame Menschen*, 1891).

Hofmanstāls *Hugo fon.* Vakar (*Gestern*, 1891).
Vēdekinds *Franks.* Uguņošana (*Feuerwerk*, 1905).
Vēdekinds *Franks.* Pavasara atmošanās (*Frühlings Erwachen*, 1891).
Vēdekinds *Franks.* Mūzika (*Musik*, 1907).
Grillparcers *Francs.* Sapnis-dzīve (*Der Traum ein Leben*, 1834).
Hauptmanis *Gerharts.* Pirms saules lēkta (*Vor Sonnenaufgang* – teātrī; grām. 1909).
Nīče *Frīdrihs.* Tā runāja Zaratustra (*Also sprach Zarathustra*, 1883).

1910

Bārs *Hermanis.* Koncerts (*Das Konzert*, 1909; teātrī).
Šillers *Frīdrihs.* Laupītāji (*Die Räuber*, 1781).

1911

Hauptmanis *Gerharts.* Miera svētki (*Das Friedensfest*, 1890).
Kellermanis *Bernhards.* Jūra (*Das Meer*, 1910).
Manns *Heinrihs.* Skolotājs Mēsls jeb Kāda varmākas gals (*Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, 1905).
Altenbergs *Pēters.* Dzīves pasaciņas (*Märchen des Lebens*, 1908).

1912

Hauptmanis *Gerharts.* Gabriela Šillinga bēgšana (*Gabriel Schillings Flucht*, 1912).
Grimmi *Jākobs* un *Vilhelms.* Pasakas.
Hēbels *Frīdrihs.* Judīte (*Judith*, 1843).
Lesings *Gotholds Efraims.* Nātans Gudrais (*Nathan der Weise*, 1779).
Šillers *Frīdrihs.* Vilhelms Tells (*Wilhelm Tell*, 1804).

1913

Modernā vācu lirika (tulk. un sak. V. Plūdonis).
Jaunas vācu noveles (tulk un sak. T. Lejas-Krūmiņš).
Dautendejs *Makss.* Astoņas sejas pie Biva ezera (*Die acht Gesichter am Biwasee*, 1911).
Dreiers *Makss.* Jaunais kandidāts (*Der Probekandidat*, 1899).
Rozenovs *Emīls.* Pakrēšļa ļaudis (*Die im Schatten leben*, 1912).
Šēnhērs *Karls.* Tēlu griezēji (*Bildschnitzer*, 1900).
Haufs *Vilhelms.* Pasakas.

1920

Manns *Heinrihs.* Legro kundze (*Madame Legros*, 1913; teātrī; grām. 1923).
Dēmels *Rihards.* Cilvēku draugi (*Die Menschenfreunde*, 1917; teātrī)

1922

Bušs *Vilhelms.* Makss un Morics (*Max und Moritz*, 1865).
Tollers *Ernsts.* Cilvēks-masa (*Masse Mensch*, 1921; teātrī).

1923

Vēdekinds *Franks.* Zemes gars jeb Lulū (*Erdgeist*, 1895; teātrī).
Manns *Tomass.* Tristans (*Tristan*, 1903).
Šamiso *Adalberts fon.* Pēteris Šlemīls (*Peter Schlemils wundersame Geschichte*, 1814).

1924

Rozegers *Pēters.* Kad es vēl biju mežinieka dēls (*Als ich noch der Waldbauernbub war*, 1902).

1925

Bīhners *Georgs.* Dantona nāve (*Dantons Tod*, 1835; teātrī).

1926

Kellermanis *Bernhards.* Ingeborga (*Ingeborg*, 1906).
Kellermanis *Bernhards.* Idiots (*Der Tor*, 1909).
Šniclers *Arturs.* Kazanovas atgriešanās (*Casanovas Heimfahrt*, 1918).

1928

Kellermanis *Bernhards.* Devītais novembris (*Der neunte November*, 1920).
Kellermanis *Bernhards.* Tunelis (*Der Tunnel*, 1913).
Kestners *Ērihs.* Emīls un Berlīnes zēni (*Emil und die Detektive*, 1928).

1929

Manns *Tomass.* Budenbroki (*Buddenbrooks*, 1901).
Remarks *Ērihs Marija.* Rietumu frontē bez pārmaiņām (*Im Westen nichts Neues*, 1929).
Renns *Ludvigs.* Karš (*Krieg*, 1928).
Šniclers *Arturs.* Terēza (*Theresa*, 1928).
Zūdermanis *Hermanis.* Augstā dziesma (*Das hohe Lied*, 1908).

1931

Bauma *Vikija.* Ķīmijas studente Helēna Vilfīra (*Stud. chem. Helene Willfuer*, 1929).
Remarks *Ērihs Marija.* Atgriešanās (*Der Weg zurück*, 1931).
Cukmeijers *Karls.* Kēpenikas kapteinis (*Hauptmann von Köpenick*, 1931; teātrī).

1932

Brehts *Bertolts.* Trīsgrašu opera (*Die Dreigroschenoper*, 1928; teātrī).
Hauptmanis *Gerharts.* Pirms saules rieta (*Vor Sonnenuntergang*, 1932; teātrī).
Volfs *Frīdrihs.* Kataras matroži (*Die Matrossen von Cattaro*, 1930; teātrī).

1934

Fallada *Hanss.* Mums bij reiz bērns (*Wir haben mal ein Kind*, 1934).
Kestners *Ērihs.* Lidojošā klase (*Das fliegende Klassenzimmer*, 1933).
Bauma *Vikija. Cilvēki viesnīcā (Menschen im Hotel, 1929).*

1935

Cveigs *Stefans.* Degošais noslēpums (*Brennendes Geheimnis*, 1913).
Keina *Irmgarde.* Gilgi, viena no mums (*Gilgi, eine von uns*, 1931).

1936

Cveigs *Stefans.* Jūtu mulsums (*Verwirrung der Gefühle*, 1927).
Fallada *Hanss.* Mazais cilvēk – ko nu? (*Kleiner Mann – was nun?*, 1932).
Kestners *Ērihs.* Punktiņa un Antons (*Pünktchen und Anton*, 1931).

1937

Remarks *Ērihs Marija.* Trīs draugi (*Drei Kameraden*, 1937).
Zūdermanis *Hermanis.* Leišu stāsti (*Litauische Geschichten*, 1917).

1939

Verfelis *Francs.* Abiturientu diena (*Der Abituriententag*, 1928).
Hofmanis *Ernsts Teodors Amadejs.* Muzikālas noveles (*Phantasienstücke in Callots Manier*, 1814/1815).

1941

Rilke *Rainers Marija.* Dzejas.

1942

Franks *Hanss.* Dienvidjūras sala (*Das Südseeinsel*, 1923).

***Karosa** Hanss.* Ārsts Gions (*Der Arzt Gion*, 1931).
***Kellers** Gotfrīds.* Noveles.
***Meijers** Konrāds Ferdinands.* Vēsturiskas noveles.
***Kellers** Gotfrīds.* Zaļais Indriķis (Der grüne Heinrich, 1854/1855).

1943

***Heinike** Kurts.* Koks, kas tiecas debesīs (*Der Baum, der in den Himmel wächst*, 1940).
***Karosa** Hanss.* Bērnība un jaunības pārvērtības (*Eine Kindheit*, 1922; *Verwandlungen einer Jugend*, 1928).
***Štērs** Hermanis.* Svētzemnieki (Der Heiligenhof, 1917).
***Vagerls** Karls Heinrihs.* Mātes (Mütter, 1935).
***Hofmanis** Ernsts Teodors Amadejs.* Runča Mura dzīves uzskati (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1819).

1944

***Lēns** Hermanis.* Vilkacis (*Der Werwolf*, 1910).
***Štērs** Hermanis.* Pēteris Brindeizenietis (*Peter Brindeisener*, 1924).
***Vagerls** Karls Heinrihs.* Maize (*Brot*, 1930).

Nozīmīgākie raksti par vācu literatūru un autoriem Latvijā

- *Jauns virziens vācu literatūrā.* Dienas Lapa 1894, 99–104 [J. Jansons-Brauns].
- *Iz jaunākās vācu literatūras.* Dienas Lapa 1896, 281, 285, 287–288 [J. Jansons-Brauns].
- *Naturālisms Vācijā.* Baltijas Vēstneša piel. 1896, 108, 119, 131, 148.
- *Īss pārskats par vācu daiļliteratūru.* Tautu pagalms 1896. gadam [J. Janševskis].
- *Iz jaunākās vācu literatūras.* Tautu pagalms 1897. gadam [J. Janševskis].
- *Vācu tagadējie skatuves dzejnieki.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1897, 7.
- *Druskas par vācu drāmu.* Austrums 1899, 1.
- *Jaunākā Šveicijas literatūra.* Dienas Lapa 1899, 187.
- *Iz ārzemju rakstniecības.* Austrums 1901, 1 [A. Paparde].
- *Jaunākās lugas cittautu rakstniecībā.* Dienas Lapa 1903, 8 [J. Asars].
- *Zūdermaņa un Hauptmaņa lugas.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1903 [J. Asars].
- *Vācu jaunākā lirika.* Vērotājs 1905, 6 [Līgotņu Jēkabs].
- *Par moderno vācu daiļliteratūru.* Mēnešraksts 1908, 4 [K. Arams].
- *Jaunākā stāstu rakstniecība.* Dzimtenes Vēstnesis 1908, 242 [A. Upīts].
- *Par vācu moderno rakstniecību.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 36.
- *Vācu jaunākie dzejoļi un kritika.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 156 [A. Birkerts].
- *Domas par moderno vācu literatūru.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 67 [K. Martenss; tulk. A. Birkerts].
- *No vācu jaunākās romānu rakstniecības.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 137, 141–143 [A. Upīts].
- *Iz vācu daiļliteratūras.* Strādnieks 1912, 4 [M. Kļaviņa].
- *Vācu jaunie dzejnieki.* Dzimtenes Vēstnesis 1913, 253.
- *Jaunās vācu noveles.* Latvija 1913, 290; Dzimtenes Vēstnesis 1913, 195 [par T. Lejas-Krūmiņa sakārtoto krājumu *Jaunas vācu noveles*, 1913].
- *Tagadējais drāmas līmenis Vācijā.* Liepājas Atbalss 1913, 20 [K. Volfs].
- *Modernā vācu lirika.* Jauno Latviešu Avīžu lit. piel. 1914, 22; Dzimtenes Vēstnesis 1914, 122; Domas 1914, 3; Jaunības Tekas 1914, 4; Jaunais ceļš 1914, 10 [J. Sudrabkalns] [par V. Plūdoņa sakārtoto antoloģiju *Modernā vācu lirika*, 1913].
- *Vācijas kareiviskā literatūra.* Strādnieks 1914, 84; Jaunais Ceļš 1914, 10 [J. Sudrabkalns].
- *No vācu skatuvēm.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1914, 33 [T. Lejas-Krūmiņš].
- *Jauns vācu romāna tips.* Dzimtenes Vēstnesis 1916, 210.
- *Iz piezīmēm par moderno vācu literatūru.* I. *Jaunās paaudzes.* Līdums 1918, 100 [J. Sudrabkalns].
- *Iz piezīmēm par moderno vācu literatūru.* II. *Vecās tradīcijas un jaunais gars.* Līdums 1918, 153 un 154 [J. Sudrabkalns].
- *Ekspresionisms.* Skatuves Studija 1920, 2/3 [H. Bārs; tulk. K. Hamsters].

- *Jaunākā vācu skatuves māksla un drāma.* Jaunākās Ziņas 1920, 178, 180, 224–225 [R. Aihers].
- *Jaunākais vācu rakstniecībā.* Latvijas Sargs 1920, 201 un 203 [H. Bārs: atst. J. Ozols].
- *Mākslas un gara dzīve Vācijā.* Ritums 1922, 4 [K. Pinthus].
- *Jaunākā vācu glezniecība, dzeja un skatuves māksla.* Ritums 1922, 5 [K. Pinthus].
- *Vācu jaunākā lirika.* Latvju Grāmata 1923, 5 [A. Upīts].
- *Par vācu jaunāko rakstniecību.* Latvis 1923, 612 un 617.
- *Jākobs Vasermanis un Ernests Veiss.* Ritums 1923, 5 [K. Pinthus].
- *Vācu jaunākā daiļrakstniecība.* Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1923, 10 un 12 [E. Arnis].
- *Jaunākā vācu rakstniecība.* Latvijas Vēstnesis 1924, 19.
- *Jaunie vācu dzejnieki.* Daugava 1928, 1 [J. Sudrabkalns].
- *Hopla un Luizits. Piezīmes par vācu kreiso literatūru.* Kreisā Fronte 1928, 1.
- *Karš vācu jaunākā rakstniecībā.* Sociāldemokrāts 1931, 151 un 157.
- *Austriešu jaunākā literatūra.* Daugava 1931, 4 [B. Binders].
- *Sabiedriskās tendences vācu jaunākā literatūrā.* Daugava 1931, 2 [Vitāle].
- *Austriešu jaunāko lugu literatūra.* Daugava 1931, 12 [B. Binders].
- *Jaunākais vācu kreisajā rakstniecībā.* Tribīne 1932, 1.
- *Jaunākā austriešu lirika.* Daugava 1932, 1 [B. Binders].
- *Vācu pilsonības romāns.* Domas 1932, 4.
- *Kara literatūra.* Daugava 1933, 3 [J. Vidiņš].
- *Vācu domas par kritiku.* Daugava 1935, 2 [J. Sudrabkalns].
- *Divi Vīnes dzejnieki* (J. Veinhēbers, A. Vildganss). Daugava 1938, 6 [K. Plukšs].
- *Jāzepa tēls J. Raiņa un T. Manna darbos.* Daugava 1938, 10–11 [M. Ratšprehers].
- *Divi vācu dzejnieki* (E. G. Kolbenheijers, R. Bindings). Daugava 1939, 8 [K. Plukšs].
- *Jaunās nacionālās vācu dzejas attīstība.* Tēvija 1941, 99–101 [K. Plukšs].
- *Anekdotiskais stāsts tagadnes vācu literatūrā.* Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1942, 1 [K. Plukšs].
- *Modernā vācu balāde.* Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1942, 3 [K. Plukšs].
- *Vācu jaunākās literatūras enciklopēdija.* Rakstniecības un mākslas gada grāmata 1942. gadam [K. Plukšs].
- *Galvenie motīvi tagadnes vācu dzejā.* Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1944, 3–4 [K. Plukšs].

***Altenbergs** Pēters.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 54 [St. Grosmanis]; Tp. 1910, 193 [A. Birkerts]; Baltijas Vēstnesis 1919, 42 [T. Lejas-Krūmiņš].

* *Skices un stāsti.* Vārds 1913, 2 [V. Knoriņš].

***Andrejanovs** Viktors fon.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1896, 1 [R. Blaumanis].

***Auerbahs** Bertolds.*

* *Bārenīte.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 77 [J. Kļaviņš]; * *Pils pie Reinas.* Dienas Lapa 1903, 34 [A. Deglavs].

***Bārs** Hermanis.* Domas 1913, 9; Dzimtenes Vēstnesis 1913, 152 [Līgotņu Jēkabs]; Dienas Lapa 1934, 27; Domas 1934, 1.

* *Koncerts.* Jaunā Dienas Lapa 1910, 244; * *Žozefīne.* Teātra Vēstnesis 1930, 3 [K. Freinbergs].

***Bēlava** Helēna.* Dienas Lapa 1901, 269.

***Benediks** Roderihs.*

* *Onkuls.* Jaunā Raža IV [Pīpiņš Vizulis]; Liepājas Atbalss piel. 1910, 290; * *Saticīgie radi.* Rīgas Latviešu Avīze 1917, 20.

Bergengrīns *Verners.* Tēvija 1942, 216.

Bīrbaums *Otto Jūlijs.* Jaunā Dienas Lapa 1910, 17; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 21 [A. Birkerts]; Latvija 1910, 18 [K. Krūza].

Blūmentāls *Oskars.* Dienas Lapas piel. 1905, 22 [Zeltmatis].

* *Nelaimes putns* [kopā ar G. Kadelburgu]. Baltijas Vēstnesis 1899, 22; * *Mirušais lauva.* Dienas Lapas piel. 1904, 22 [E. Kārkliņš]; * *Laulības vergi* [kopā ar G. Kadelburgu]. Liepājas Atbalss 1910, 295 un 300.

Brauna *Lilija.* Baltija 1916, 65; Dzimtenes Vēstnesis 1916, 173.

* *Kādas sociālistes memuāri.* Vārds 1912, 1 [J. Bērziņš-Ziemelis].

Cukmeijers *Karls.*

* *Kēpenikas kapteinis.* Sociāldemokrāts 1931, 136 [A. Čaks]; Jaunākās Ziņas 1931, 218 un Teātra Vēstnesis 1931, 2 [K. Freinbergs].

Cveigs *Arnolds.*

* *Audzināšana pie Verdenas.* Celtne 1935, 11.

Cveigs *Stefans.* Daugava 1929, 2 [M. Grimma]; Latvis 1929, 2183; Domas 1932, 4; Jelgavas un Rīgas skolotāju institūtu absolventu biedrību periodisks pedagoģisku rakstu krājums 1932. g. [A. Ozols].

Dautendejs *Makss.*

* *Kādas ķeizarienes rotaļas.* Dzimtenes Vēstnesis 1911, 142; * *Astoņas sejas pie Biva ezera.* Vārds 1913, 2 [J. Bērziņš-Ziemelis].

Dēmels *Rihards.* Dzelme 1907, 1; Spogulis 1913, 15; Strādnieks 1914, 3 un 50.

* *Cilvēku draugi.* Skatuves Vēstnesis 1920, 1 [K. Freinbergs].

Dreiers *Makss.*

* *Jaunais kandidāts.* Dienas Lapa 1905, 225 un 228; Baltijas Vēstnesis 1905, 227 [J. Duburs]; Mājas Viesis 1905, 42 [A. Deglavs]; * *Sieviešu ienaidnieks.* Jaunā Raža IV [Pīpiņš Vizulis].

Dvingers *Edvīns Ērihs.* Pēdējā Brīdī 1934, 223–224.

* *Armija aiz dzeloņdrātīm* Strādnieku Avīze 1930, 9.

Ekarts *Dītrihs* (Eckardt Dietrich; 1868–1923). Tēvija 1943, 70.

Ernsts *Otto.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 231 [A. Birkerts].

* *Skolotājs Flašmanis.* Jaunā Raža V [Valdis].

Ernsts *Pauls.* Latvju Mēnešraksts 1943, 4 [J. Veselis].

Fallada *Hanss.* Daugava 1935, 5 [H. Reinholde].

* *Mazais cilvēk – ko nu?.* Jaunākās Ziņas 1934, 183 [R. Aihers]; * *Mums bij reiz bērns.* Pēdējā Brīdī 1935, 38 [K. Lapiņš].

Feihtvangers *Lions.* Celtne 1937, 1 [A. Zaprovskaja].

Flaišlens *Cēzars.* Pret Sauli 1906, 3; Druva 1914, 6; Latvijas Vēstnesis 1920, 113 [visi – Zeltmatis].

Franks *Hanss.* Latvju Mēnešraksts 1942, 9 [K. Plukšs].

Freitāgs *Gustavs.* Dienas Lapa 1895, 90.

* *Žurnālisti.* Dienas Lapa 1905, 248 un 252 [Zeltmatis]; Baltijas Vēstnesis 1905, 249 [J. Duburs]; Mājas Viesis 1905, 39 [A. Deglavs].

Frensens *Gustavs.* Spogulis 1913, 14 [K. Kauliņš].

* *"Annas Hollman" bojā eja.* Domas 1912, 6 [A. Upīts].

Fulda *Ludvigs.*

* *Verdzene.* Latviešu Avīzes 1897, 20 [J. Veismanis]; * *Kungs un sulainis.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 250 [A. Birkerts]; * *Vientiesis.* Tp. 1908, 240 [Līgotņu Jēkabs] un 1909, 220 [H. Asars]; Dienas Lapa 1909, 220 [A. Bērziņš]; * *Talismans.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 95 [P. Ašmanis] un Latvija 1909, 94 [A. Bērziņš].

Geibels *Emanuels.*

* *Balādes.* Tēvija 1943, 49 [O. Saldavs].

George *Stefans.* Daugava 1930, 1 [Z. Mauriņa]; Jaunākās Ziņas 1933, 277; Students 1933, 205; Latvju Mēnešraksts 1942, 11 [V. Strēlerte].

Gēte *Johans Volfgangs.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1897, I [J. Poruks]; Vērotājs 1904, 10 un 11 [T. Zeiferts]; Dzīve 1930, 4; Latvijas Sargs 1932, 12; Domas 1932, 3; Jaunākās Ziņas 1932, 63 [Līgotņu Jēkabs], 66 [L. Aizupietis un Aspazija] un 77 [J. Aihers], 1933, 88 un 91; Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1932, 3–4 un 5/6 [N. Malta]; Brīvā Zeme 1932, 58, 64 un 68; Burtnieks 1932, 3; Pēdējā Brīdī 1932, 57 [K. Miķelsons], 64–65 [J. Mednieks], 66–67 un 73 [O. Liepiņš]; Latvis 1932, 3116 [K. Lapiņš]; Kurzemes Vārds 1932, 65; Jaunā Raža 1932, 3/4 [V. Rasa]; Debates 1934, 3 [V. Skuja].

* *Fausts.* Austrums 1899, 2 [A. Niedra]; Baltijas Vēstnesis 1898, 97 [Ozoliņu Pēteris]; Vārds 1912, I [J. Bērziņš-Ziemelis]; Jaunības Tekas 1912, 2 [Līgotņu Jēkabs]; * *Ifigenija Tauridā.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 1 [Rainis]; Tp. 1904, 5; Liepājas Atbalss 1909, 8; * *Raksti. I. Dzejas.* Apskats 1904, 7–8 [V. Plūdons]; Latviešu Avīžu piel. 1904, 69 [Līgotņu Jēkabs]; Dienas Lapa 1904, 4 [T. Zeiferts]; * *Dzeja.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 77 [J. Akuraters]; Vārds 1912, I [J. Bērziņš-Ziemelis]; * *Torkvato Taso.* Dzimtenes Vēstnesis 1913, 225; * *Klavigo.* Tp. 1913, 281; * *Romas elēģijas.* Tēvija 1942, 43 [V. Strēlerte]; * *Hermanis un Doroteja.* Tp. 1942, 265 [K. Kārkliņš].

Grillparcers *Francs.* Rīgas Avīze 1908, 40 [A. Dulbe]; Latvija 1908, 39 [A. Bērziņš]; Teātrs 1908, 3 [R. Bērziņš]; Dzimtenes Vēstnesis 1908, 39 un 40 un 1909, 13 [A. Bērziņš]; Latvija 1909, 153 [A. Bērziņš]; Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 13 [F. Hunhens]; Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1909, 8 [Puriņu Klāvs].

* *Dzīve–sapnis.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 13 [F. Hunhens] un Strādnieks 1909, 3 [N. Puriņš].

Grosbergs *Oskars.*

* *Zemgales stāsti.* Universitas 1939, 2; Daugava 1939, 9 [J. Rudzītis].

Halbe *Makss.* Skatuve 1906, 6 [R. Tautmīlis-Bērziņš].

* *Straume.* Apskats 1904, 3 un Rīgas Avīze 1904, 89 [Zeltmatis]; Baltijas Vēstnesis 1904, 86 [L. Skujeniece]; Jaunās Pēterpils Avīzes 1916, 14; * *Jaunība.* Dzimtene 1906, 1 [E. Kārkliņš]; Jaunais Vārds 1916, 40; * *Dītriha Štobensa darbs.* Dzimtenes Vēstnesis 1911, 196 [T. Lejas-Krūmiņš]; * *Jaunatnes savienība.* Teātra Vēstnesis 1934, 7–8 [K. Freinbergs].

Hartlēbens *Otto Ērihs.* Austrums 1900, 12 [A. Paparde]; Dienas Lapas piel. 1905, 38 un Dienas Lapa 1905, 3.

Harts *Ernsts.*

* *Nerrs Tantris.* Zalktis 1909, 7 [H. Eldgasts]; Latvija 1915, 69 [R. Egle]; Jaunais Vārds 1915, 69; Jaunā Dienas Lapa 1915, 69 [F. Mierkalns]; Skatuve un Dzīve 1915, 3 [K. Freinbergs]; Jaunākās Ziņas 1915, 85 [Zeltmatis]; Līdums 1915, 83 [E. Vulfs]; Dzimtenes Vēstnesis 1915, 83 [A. Bērziņš]; Domas 1915, 4 [A. Upīts].

Hauptmanis *Gerharts.* Baltijas Vēstneša piel. 1898, 148, 154, 160, 165 un 171 [Baumaņu

Edgars]; Mājas Viesa piel. 1899, 6; Baltijas Vēstnesis 1903, 273 [J. Poruks]; Dzimtenes Vēstnesis 1911, 5 un 1912, 256 [Līgotņu Jēkabs]; Dzīve 1912, 264; Strādnieks 1912, 91; Jaunā Dienas Lapa 1912, 256 [P. Nansens]; Mūsu Domas 1912, 129; Latvija 1912, 293 [E. Vulfs]; 1913, 206 [R. Tautmīlis-Bērziņš] un 1932, 73 [V. Rasa]; Druva 1912, 12 [T. Zeiferts]; Tagadne 1913, 1; Dienas Lapas piel. 1913, 63; Dzimtenes Vēstneša piel. 1913, 102; Spogulis 1913, 13 [R. Tautmīlis-Bērziņš]; Rīgas Avīze 1914, 215; Latvju Grāmata 1922, 3; Latvis 1922, 359–360; Latvijas Sargs 1922, 166; Ritums 1922, 9 [K. Pinthus]; Jaunākās Ziņas 1922, 258 [Arnis], 1932, 40, 221 un 267 [R. Aihers], 261 [Aspazija]; Teātra Vēstnesis 1923, 7; Domas 1927, 9; Literatūra un Dzīve 1927, 47 [P. Ķikuts]; Celtne 1932, 10; Pēdējā Brīdī 1932, 257; Komunāru Cīņa 1932, 20. XII [E. Fross]; Sociāldemokrāts 1932, 259 un 1933, 80; Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1932, 11/12 un 1933, 3 [M. Nusbergs]; Strādnieku Avīze 1933, 191; Burtnieks 1933, 2; Daugava 1933, 2 [P. Jēgere-Freimane]; Latvju Mēnešraksts 1942, 10 [J. Vecozols]; Laikmets 1942, 43 [I. Reneslāce]; Kurzemes Vārds 1942, 262; Tēvija 1942, 265 [J. Grīns].

* *Vientuļi cilvēki.* Dienas Lapa 1895, 167; Rīgas Avīze 1908, 14; Latvija 1908, 178 un 244 [A. Bērziņš]; Rīgas Apskats 1908, 237 un 240 [K. Ducmanis]; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 272 [Līgotņu Jēkabs]; * *Nogrimušais zvans.* Baltijas Vēstneša piel. 1897, 20; Mājas Viesa piel. 1897, 1 [Rainis]; Austrums 1899, 4 [V. Zālīts]; Jaunā Raža I; Dienas Lapa 1903, 54 un 55 [J. Asars] un 1909, 222 [F. Mierkalns]; Tp. 1905, 54 un 55 [J. Asars]; Rīgas Avīze 1905, 2 [P. Ozoliņš]; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 11 un 1914, 80 [Līgotņu Jēkabs]; Latvija 1909, 289 un 1914, 80 [abas – A. Bērziņš]; Liepājas Atbalss 1910, 85 [A. Smilga]; Jaunā Dienas Lapa 1915, 66; Jaunākās Ziņas 1915, 317 [Zeltmatis]; Jaunais Vārds 1915, 266; Jaunās Pēterpils Avīzes 1915, 21; Strādnieks 1916, 57; Rīgas Latviešu Avīzes 1917, 31; Līdums 1918, 124; Latvijas Sargs 1919, 39 [R. Kroders]; * *Hannele.* Latviešu Avīzes 1898, 33; Baltijas Vēstnesis 1905, 252 [Duburs]; Rīgas Avīze 1907, 214 [A. Dulbe]; Latvija 1907, 221 [T. Lejas-Krūmiņš]; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 78 un 1914, 128 [Zeltmatis]; * *Ormanis Henšels.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 1, 3 un 4 [Rainis]; Cittautu Raža I; Austrums 1899, 1 [V. Zālīts]; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 279 [Līgotņu Jēkabs]; Latvija 1909, 278 [J. Akuraters]; Strādnieku Avīze 1919, 190; Kurzemes Vārds 1919, 154; * *Bebrādas kažoks.* Vārds 1901, 168 [Ā. Alunāns]; Jaunā Raža V [Valdis]; Vārds 1902, 5 un 18; * *Mihaels Krāmers.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1901, 3 [J. Asars]; Austrums 1902, 3; * *Šluks un Jauss.* Cittautu Raža 1901, II [Pīpiņš Vizulis]; * *Malacis Sokrāts.* Rīgas Avīze 1903, 217; * *Sarkanais gailis.* Baltijas Vēstnesis 1901, 264; Dienas Lapa 1901, 265; * *Elga.* Mājas Viesis 1905, 35 [A. Deglavs]; Dienas Lapa 1905, 188 [Zeltmatis]; Baltijas Vēstnesis 1905, 187 [J. Duburs]; Pret Sauli 1906, 1 [H. Eldgasts]; Balss 1907, 28 [J. Duburs]; Rīgas Apskats 1908, 122 [A. Birkerts]; Dzimtenes Vēstnesis 1908, 120 [Līgotņu Jēkabs]; * *Roza Bernda.* Baltijas Vēstnesis 1905, 242 un 243 [J. Duburs]; Skatuve 1906, 1; * *Un Pipa dejo.* Kāvi 1906, 2; * *Grizelda.* Latvija 1909, 99 [A. Gailīte]; Dienas Lapa 1909, 198 [A. Bērziņš]; * *Pirms saules lēkta.* Rīgas Apskats 1908, 285; Latvija 1908, 286; Jaunā Raža 1909, 11 [abas – A. Bērziņš]; Dzīve 1909, 100 [K. Landers]; Latvijas Sargs 1919, 9 [R. Kroders]; * *Nelga iekš Kristus-Emanuels Kvints.* Mājas Viesis 1910, 51; * *Gabriela Šillinga bēgšana.* Dzimtenes Vēstnesis 1911, 298; Domas 1912, 6; Vārds 1912, 1 [A. Upīts]; Druva 1912, 9 [T. Zeiferts]; * *Žurkas.* Dzimtenes Vēstnesis 1911, 6 [M. Valters]; * *Audēji.* Sociāldemokrāts 1933, 86 un 92; Jaunākās Ziņas 1933, 80 [E. Zālīte]; * *Pirms saules rieta.* Teātra Vēstnesis 1932, 8 [K. Freinbergs]; * *Vanda.* Daugava 1929, 1 [Z. Mauriņa].

Hēbels *Frīdrihs.* Dienas Lapa 1900, 262, 263 un 267 [J. Asars]; Druva 1913, 12 [A. Smilga]; Skatuve un Dzīve 1913, 2 un Latvija 1913, 53.

* *Judīte.* Dzīve 1911, 34; Latvija 1911, 282; Jaunā Dienas Lapa 1911, 279 un 282 [H. Asars] un 1914, 54 [H. Asars]; Mūsu Domas 1912, 13 [P. Gruzna]; Vārds 1912, 1 [R. Pelše]; Liepājas Atbalss 1913, 25; Dzimtenes Vēstnesis 1914, 77 [Zeltmatis] un Teātra Vēstnesis 1926, 1 [K. Freinbergs]; * *Genoveva.* Ilustrēts Žurnāls 1924, 43.

Heine *Heinrihs.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1896, 3 [J. Poruks]; Balss 1906, 25; Svētdienas Rīts 1922, 5; Sociāldemokrāts 1929, 169; 1930, 176 un 1931, 43; Rosme 1930, 4; Jaunais Vōrds 1930, 1; Jaunākās Ziņas 1931, 75 [M. Valters].

* *Dzeja.* Jaunā Raža IV [H. Albats]; * *Sapņu tēli, dziesmas un romances.* Balss piel. 1904, 42 un 1905, 12; Baltijas Vēstnesis 1904, 259 [J. Jankavs] un 1905, 93 [A. Upīts].

Heize *Pauls.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1906, 70 [A. Saulietis]; Jaunā Raža IX [R. Klaustiņš]; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 51 un 256; Latvija 1910, 54 un 118 [K. Krūza]; Jaunais Ceļš 1914, 77; Jauno Latviešu Avīžu piel. 1914, 33; Druva 1914, 4 [T. Zeiferts]; Domas 1914, 5 [A. Upīts].

* *Noveles.* Stāstu nodaļa 1906, 70 [A. Plikauss].

Hiršfelds *Ludvigs.*

* *Zviedru sērkociņš.* Teātra Vēstnesis 1933, 5 [A. Grīnvalds] un 6 [K. Freinbergs].

Hofmanis *Ernsts Teodors Amadejs.* Ilustrēts Žurnāls 1922, 7 [R. Kroders]; Latvijas Vēstnesis 1922, 141; Ritums 1922, 6 [J. Sudrabkalns]; Kurzemes Vārds 1924, 255 [H. Eldgasts].

* *Runča Mura dzīves uzskati.* Kurzemes Vārds 1944, 25 [A. Valters] un Latvju Mēnešraksts 1944, 3 [A. Dārziņa].

Hofmanstāls *Hugo.* Burtnieks 1929, 9 [Z. Mauriņa].

* *Vakar.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 13 [A. Upīts]; Izglītība 1909, 3 [A. Upīts].

Josts *Hanss.*

* *Aušīgā mīlestība.* Kurzemes Vārds 1943, 192 [A. Plaudis].

Kaizers *Georgs.* Teātra Vēstnesis 1926, 7 [K. Freinbergs].

* *Gāze.* Sociāldemokrāts 1927, 12 un 13 [R. Dukurs].

Karosa *Hanss.* Daugava 1932, 6 [Z. Mauriņa]; Latvju Mēnešraksts 1942, 4 [K. Kārkliņš].

Kellermanis *Hermanis.* Students 1929, 148 un 150 [R. Prūsis]; Signāls 1929, 6 [F. Rokpelnis]; Jaunatne 1930, 3/4.

* *Muļķis.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 29 [A. Gailīte]; * *Jūra.* Latvija 1911, 64 [A. Gailīte]; Dzimtenes Vēstnesis 1911, 238 [Līgotņu Jēkabs]; Vārds 1912, I [M. Liepa]; * *Devītais novembris.* Sociāldemokrāts 1921, 52 [J. Sudrabkalns]; * *Tunelis.* Tagadne 1913, 18 un 19; Liepājas Atbalss 1913, 121 un 253 [J. Kleinberģis]; Strādnieks 1914, 36 un Latvju Grāmata 1925, 1 [Z. Mauriņa].

Kellers *Gotfrīds.* Tēvijas Sargs 1940, 29; Latvju Mēnešraksts 1942, 7 [J. Vecozols].

Kestners *Ērihs.*

* *Emīls un Berlīnes zēni.* Latvis 1931, 2847; Domas 1931, 3; Daile 1931, 3; Mūsu Nākotne 1931, 1; * *Lidojošā klase.* Brīvā Zeme 1934, 291 [J. Veselis] un 1935, 55; Māja un Skola 1934, 9/12; Audzinātājs 1935, 2; Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1935, 9; Mūsu Skola 1935, 5/9; * *Punktiņa un Antons.* Aizsargs 1936, 1; * *Emīls un trīs dvīņi.* Valdības Vēstnesis 1936, 291.

Kleists *Heinrihs fon.* Dienas Lapas piel. 1911, 285 un 291 [R. Tautmīlis-Bērziņš]; Mūsu Domas 1911, 4 un 5; Domas 1912, 2; Līdums 1916, 33.

* *Mihaels Kolhāzs.* Kurzemes Vārds 1943, 111 [A. Valters].

Kocebū *Augusts.* Latvija 1911, 101 [R. Tautmīlis-Bērziņš].

* *Juku jukām.* Latviešu Avīzes 1900, 43; Jaunā Raža IV [Pīpiņš Vizulis].

Kolbenheijers *Edvīns Gvido.* Latvju Mēnešraksts 1942, 3 [J. Vecozols] un Laikmets 1944, 3 [A. Johansons].

Lesings *Gotholds Efraims.* Domas 1931, 1 [J. Grīziņš].

* *Emīlija Galoti.* Baltijas Vēstnesis 1896, 260 [Ozoliņu Pēteris]; * *Nātans Gudrais.* Jaunības Tekas 1912, 1 [Līgotņu Jēkabs] un Vārds 1912, I [A. Upīts].

Līlienkrons *Detlevs fon.* Vārds 1905 [A. Ķeniņš]; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 165 [A. Birkerts]; Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1939, 6 [R. Brežģis].

Ludvigs *Otto.*

* *Dzimtsmežkungs.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 73 [P. Ašmanis]; Dienas Lapa 1909, 188 [H. Asars]; Latvija 1909, 73 un 74 [A. Bērziņš]; * *Jautrīte.* Dzimtenes Vēstnesis 1908, 242 [A. Upīts]; Jaunā Raža 1909, 11 [R. Klaustiņš].

Manns *Heinrihs.* Daugava 1929, 1 [Z. Mauriņa]; Jaunākās Ziņas 1933, 166 [A. Arenštams].

* *Skolotājs Mēsls jeb Kāda varmākas nāve.* Rīgas Avīze 1912, 173; Vārds 1912, 1 [V. Knoriņš]; * *Uzticīgais pavalstnieks.* Domas 1914, 9/11 [A. Upīts]; * *Nabagie.* Produkts, 1921, 9; Nākošie 1921, 2; Laukstrādnieks 1921, 15 [E. Šillers].

Manns *Tomass.* Daugava 1928, 8 [T. Lejas-Krūmiņš; R. Rītiņš]; Domas 1932, 9; Jaunākās Ziņas 1933, 166 [A. Arenštams].

* *Budenbroki.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1913, 280; Latvis 1925, 1129 [T. Lejas-Krūmiņš]; Burtnieks 1929, 12 [Z. Mauriņa]; Jaunais Vōrds 1930, 1; Kurzemes Vārds 1930, 15; Latvju Grāmata 1930; * *Jēkaba stāsti.* Daugava 1934, 1 [J. Veselis]; * *Tristans.* Latvju Grāmata 1924, 1 [Z. Mauriņa]; * *Burvju kalns.* Balss 1925, 66 [A. Gobniece].

Meijers-Fērsters *Vilhelms.*

* *Vecheidelberga.* Dzimtenes Vēstnesis 1909, 101; Dienas Lapa 1909, 199 [H. Asars]; Latvija 1909, 101 [A. Bērziņš].

Mērike *Eduards.* Latvju Mēnešraksts 1944, 3 [M. Vitrupe].

Merķelis *Garlībs.* Austrums 1890, 2; Jaunības Draugs 1903, 6.

Nīče *Frīdrihs.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1907, 99.

* *Tā runāja Zaratustra.* Izglītība 1911, 7 [A. Upīts]; Dzimtenes Vēstnesis 1913, 225.

Novāliss. Latvijas Vēstnesis 1922, 96 [K. Egle]; Latvju Mēnešraksts 1943, 6 [M. Vitrupe].

Panteniuss *Teodors Hermanis.* Austrums 1899, 1; Dzimtenes Vēstnesis 1913, 234 [Āronu Matīss]; Latvija 1913, 236; Dzimtenes Vēstnesis 1913, 234 [J. Lautenbahs]; Rīgas Avīze 1913, 234 ; Druva 1913, 11 [T. Zeiferts].

Polencs *Vilhelms fon.* Apskata piel. 1904, 1–3 [A. Ķeniņš].

Pontens *Jozefs.* Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1943, 12 [K. Plukšs].

Rābe *Vilhelms.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 256; Tēvija 1942, 232.

Reiters *Fricis.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 245.

* *Iz spranču laikiem.* Baltijas Vēstnesis 1893, 233; Balss 1894, 5 [V. Siliņš].

Remarks *Ērihs Marija.* Celtne 1934, 10.

* *Rietumu frontē bez pārmaiņām.* Daugava 1929, 4 [M. Vētra]; Kreisā Fronte 1929, 2; Celtne 1929, 3 [A. Ceplis]; Jaunākās Ziņas 1929, 94; Sociāldemokrāts 1929, 125 [P. Ķikuts]; Atpūta 1929, 15; Latvijas Kareivis 1929, 93 [P. Radziņš]; Signāls 1929, 7 [Ā. Talcis]; Domas 1929, 6 [A. Upīts]; Latvis 1929, 2441 [J. Vidiņš]; Jaunais Vōrds 1930, 1; Sociāldemokrāts 1931, 10; Filma un Skatuve 1931, 19; Brīvā Zeme 1931, 19; **Atpakaļ uz mājām.* Latvju Grāmata 1931, 2; Rūjienas Balss 1931, 96; Sociāldemokrāts 1931, 66.

Renns *Ludvigs.* Apskats 1934, 2 [P. Merins].

* *Pēc kara.* Sociāldemokrāts 1931, 241.

Rilke *Rainers Marija.* Latviešu Almanahs 1919. g. [V. Dāvids]; Daugava 1929, 5 [Z. Mauriņa]; Latvju Mēnešraksts 1942, 1 [J. Vecozols].

Rozegers *Pēters.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 233; Druva 1913, 7; Liepājas Atbalss piel. 1913, 161 [Bīberu Juris]; Evaņģēliuma Gaisma 1913, 51 un 52 [Apsīšu Jēkabs]; Zemgales Balss 1926, 245 [V. Žībelis]; Laikmets 1943, 35; Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1943, 8 [E. Andersons]; Tēvija 1943, 177 [K. Plukšs].

* *Stāsti.* Balss 1898, 43 [K. Jēkabsons]; Austrums 1899, 3; Dzimtenes Vēstnesis 1914, 38 [K. Jēkabsons]; * *Mežskolotāja raksti.* Mūsu Skola 1935, 3/4.

Rozenovs *Emīls.* Strādnieks 1914, 62.

* *Pakrēšļa ļaudis* (Ogļraktuvēs). Dzimtenes Vēstnesis 1912, 271 [K. Freinbergs]; Druva 1913, 11 [Zeltmatis]; Vārds 1913, II [A. Birkerts]; Dzimtenes Atbalss 1916, 77; * *Nabaga runcis.* Dzimtenes Vēstnesis 1915, 100 un 104 [A. Bērziņš]; Jaunais Vārds 1915, 87; Jaunākās Ziņas 1915, 87 [R. Egle]; Līdums 1915, 105 [E. Vulfs]; Skatuves Dzīve 1915, 5 [K. Freinbergs].

Šamiso *Adalberts fon.*

* *Pētera Šlemīla brīnumainais stāsts.* Tēvija 1944, 18 [A. Johansons].

Šēnhers *Karls.*

* *Ticība un dzimtene.* Dzimtenes Vēstnesis 1911, 60 un 61; Baltijas Vēstnesis 1919, 93 [J. Akmens].

Šillers *Frīdrihs.* Vārds 1908, 60.

* *Zvana dziesmas.* Austrums 1899, 1; * *Vilhelms Tells.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1902, 6 [P. Zālīts]; Dienas Lapa 1909, 258 un 263 [F. Mierkalns]; Latvija 1909, 260 [A. Bērziņš]; Jaunības Tekas 1912, 2 [Līgotņu Jēkabs]; Vārds 1912, I [A. Upīts]; * *Laupītāji.* Rīgas Apskats 1908, 280; Dienas Lapa 1909, 250 [F. Mierkalns].

Šnaks *Frīdrihs.* Latvju Mēnešraksts 1943, 8 [K. Plukšs].

Šniclers *Arturs.* Jaunā Dienas Lapa 1909, 219 [F. Mierkalns]; Domas 1912,8 [J. Bērziņš-Ziemelis]; Dienas Lapas piel. 1913, 74; Latvijas Sargs 1922, 107; Latvis 1922, 209; Jaunākās Ziņas 1931, 238.

* *Dzīves kliedziens.* Mūsu Laiki 1906, 167 un 168 [A. Birkerts]; Progress 1907, 4; * *Varizeji.* Plēsums 1907, 4 [Zeltmatis]; * *Nepārredzamais lauks.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 250; * *Jaunais Medards.* Tp. 1910, 269 [A. Birkerts]; Jaunā Dienas Lapa 1910, 270; * *Mirušie klusē.* Strādnieks 1912, 1; * *Profesors Bernhardi.* Jaunā Dienas Lapa 1913, 126 un 129 [J. Bērziņš-Ziemelis]; * *Spēle rīta ausmā.* Pēdējā Brīdī 1931, 240; Latvju Grāmata 1927, 3 [A. Goba par novelēm *Elzes jaunkundze* un *Kazanovas atgriešanās*]; * *Terēze.* Daugava 1929, 1 [Z. Mauriņa].

Šolcs *Vilhelms fon.* Daugava 1932, 8 [J. Veselis].

Špīlhāgens *Frīdrihs.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 3; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 35 un 1911, 36; Latvija 1911, 36; Dzīve 1911, 21; Jaunā Dienas Lapa 1911, 36; Sadzīve 1911, 19; Burtnieks 1929, 3 [Z. Mauriņa].

Štērs *Hermanis.* Daugava 1935, 5 [T. Lejas-Krūmiņš]; Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1939, 4–5/6 [K. Plukšs].

Štorms *Teodors.* Latvju Mēnešraksts 1943, 12 [H. Veidemane].

Tollers *Ernsts.* Sociāldemokrāts 1927, 275 [R. Dukurs].

Tomā *Ludvigs.* Latvis 1921, 2.

* *Dzelzceļš.* Latvija 1908, 223 [A. Bērziņš]; Rīgas Apskats 1908, 224; Dzimtenes Vēstnesis

1908, 223 [Līgotņu Jēkabs]* *Morāle.* Tp. 1909, 214 [P. Ašmanis]; Dienas Lapa 1909, 212 un 213 [F. Mierkalns]; Vārds 1909, 44; Latviešu Avīzes 1911, 61 [A. Dulbe]; Latvija 1909, 215 [A. Bērziņš];* *Latiņas dzimšanas diena.* Tp. 1911, 276 [A. Bērziņš]; * *Magdalēna.* Skatuve un Dzīve 1913, 1 [K. Freinbergs].

Vagerls *Karls Heinrihs.* Latvju Mēnešraksts 1943, 3 [K. Plukšs].

Vēdekinds *Franks.* Skatuve 1907. g. [E. Vulfs]; Mēnešraksts 1908. g. [Līgotņu Jēkabs]; Dzimtenes Vēstnesis 1914, 158 [Zeltmatis]; Latvija 1914, 80 un 175 [E. Vulfs]; Jaunās Dienas Lapas piel. 1909, 228, 234, 246, 252, 258 [J. Bērziņš]; Teātrs 1908, 3 [S. Kalns]; Kurzemes Vārda piel. 1909, 32.

* *Pavasara atmošanās.* Mēnešraksts 1908. g. [A. Birkerts]; Rīgas Avīze 1908, 159 [E. Rudzītis]; Dzimtenes Vēstnesis 1908, 85 [A. Upīts]; * *Uguņošana.* Tp. 1908, 242 [A. Upīts]; * *Jaunatne.* Rīgas Apskata piel. 1908, 57 [A. Melnalksnis]; * *Mūzika.* Rīgas Avīze 1908, 11; Latvija 1909, 153 [A. Bērziņš]; * *Simsons.* Strādnieks 1914, 24.

Verfelis *Francs.* Daugava 1928, 3 [Z. Mauriņa] un 1931, 12 [B. Binders]; Tribīne 1931, 3 [E. Fross]; Latvis 1925, 1066–1069; Domas 1928, 6 [P. Ķikuts].

Vildenbruhs *Ernsts* (Wildenbruch Ernst von; 1845–1909). Austrums 1896, 12; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 2 [Līgotņu Jēkabs]; Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1909, 3 [N. Puriņš].

* *Erasma meita.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1900, 11 [J. Asars]; * *Veselas acis.* Jaunā Raža V; * *Raganas dziesma.* Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1922, 6 [J. Ziemeļnieks].

Zūdermanis *Hermanis.* Mājas Viesa piel. 1894, 1 [P. Meņģelis]; Tautu pagalms 1897. g.; Baltijas Vēstnesis 1896, 90; Baltijas Vēstneša piel. 1898, 177, 183, 189 un 195; Rīta Blāzma 1907, 15 un 16 [R. Tautmīlis-Bērziņš]; Atpūta 1911, 5; Latvju Grāmata 1927, 6 [T. Zeiferts]; Domas 1927, 8; 1928, 10; Jaunākās Ziņas 1928, 270; Ilustrēts Žurnāls 1928, 12 [A. Goba]; Latvis 1928, 2131 [A. Grīns]; Kurzemes Vārds 1928, 268; Izglītības Minstrijas Mēnešraksts 1928, 12 [T. Zeiferts]; Atpūta 1929, 7; Burtnieks 1929, 2 [Z. Mauriņa]; Darba Dzīve 1939, 5.

* *Laime nomaļā stūrītī,* arī *Laime kaktā.* Baltijas Vēstnesis 1896, 23 un 24 [J. Jansons-Brauns] un 1898, 93; Latviešu Avīzes 1898, 18; * *Gods.* Mājas Viesa piel. 1894, 10, 16 un 18 [A. Deglavs]; Baltijas Vēstnesis 1894, 34 [L. Grīns] un 90; Balss 1894, 17 un 18; Dienas Lapa 1894, 78, 85, 86 un 90; * *Reiz bija.* Tp. 1895, 151; Baltijas Vēstneša piel. 1895, 291; Mājas Viesa piel. 1895, 43 [T. Zeiferts]; Baltijas Vēstnesis 1897, 205 un 1905, 194 [J. Duburs]; Rīgas Avīze 1905, 194; * *Jānis.* Austrums 1898, 2 [V. Zālīts] un Dienas Lapa 1900, 245 [Aspazija]; * *Rūpju māte,* arī *Rūpes.* Austrums 1898, 5 [T. Zeiferts]; Domas 1927, 9 [A. Upīts]; * *Jāņu ugunis.* Austrums 1901, 1 [Valdis], Baltijas Vēstnesis 1901, 18 [L. Skujeniece]; Liepājas Apskats 1908, 122; Baltija 1916, 73 [Dobelis Ādolfs]; * *Lai dzīvo brīvība!* Dienas Lapa 1902, 32 un 33; * *Akmeņi starp akmeņiem.* Mājas Viesis 1905, 43; Skatuve 1906, 1; Balss 1906 204, Rīgas Avīze 1906 213 [A. Dulbe]; Latvija 1906, 186 un 187 [Zeltmatis]; Pret Sauli 1906, I [H. Eldgasts]; * *Augstā dziesma.* Dzimtenes Vēstnesis 1908, 297 [A. Birkerts]; Rīgas Apskata piel. 1908, 296 [E. Engels]; Latvija 1909, 16 [A. Flēsers]; * *Indiešu lilija.* Dzimtenes Vēstnesis 1911, 135 [T. Lejas-Krūmiņš]; * *Labā slava.* Domas 1913, 6; * *Tauriņu kauja.* Rīgas Avīze 1908, 263 un 1917, 8; Dzimtenes Vēstnesis 1908, 303 [A. Upīts] un 1909, 239 [P. Ašmanis]; Latvija 1909, 238 [A. Bērziņš]; Kurzemes Vārds 1919, 79; * *Jolantas kāzas.* Latvju Grāmata 1931, 2; Rūjienas Balss 1931, 92.

Latviešu periodikā publicēto vācu autoru darbu rādītājs

Dzeja

Akermans *Ahims fon* (Ackermann Achim von; 1909–1944). Latvju Mēnešraksts 1942, 4 [K. Krūza].

Andrejanovs *Viktors fon.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1895, 1 un 3; 1898, 5, 7–9 un 1899, 5; Latviešu Avīzes 1899, 117; Austrums 1900, 9; Pēterburgas Avīžu piel. 1903, 26 [visi – R. Blaumanis]; Jaunības Draugs 1904, 6 [F. Ansabergs]; Latvijas piel. 1906, 9; Dzimtenes Vēstnesis 1908, 213; Dzīve 1908, 41 [visi – R. Blaumanis].

Ārents *Vilhelms.* Mājas Viesa piel. 1897, 39 [Zvārguļu Edvards]; Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 8 [A. Ķeniņš]; Rīgas Apskata piel. 1908, 225 [V. Plūdons]; Druva 1913, 10 [V. Plūdons].

Avenariuss *Ferdinands* (Avenarius Ferdinand; 1856–1923). Rīgas Avīzes piel. 1907, 40; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 251 [V. Plūdons].

Barčs *Rūdolfs Hanss* (Bartsch Rudolf Hans; austr. 1873–1952). Zobgaļa kalendārs 1912.

Baumbahs *Rūdolfs* (Baumbach Rudolf; 1840–1905). Dienas Lapas piel. 1893, 259 un 1894, 5; Mājas Viesa piel. 1895, 30 un 1897, 31 [visi – Zvārguļu Edvards]; Pēterburgas Avīžu piel. 1901, 2; Mazais Zobgaļa kalendārs 1913.; Sikspārnis 1924, 24 un 52 [Kuri-Beri].

Bēbelis *Augusts.* Darba Sieviete 1923, 3 [A. Kurcijs].

Beheims-Švarcbahs *Martins* (Beheim-Schwarzbach Martin; 1900–?). Daugava 1932, 11 [F. Adamovičs].

Behers *Johanness R.* Sociāldemokrāts 1920, 295 [J. Sudrabkalns]; 1924, 98 [K. Dziļleja] un 1928, 134; Domas 1924, 5 [Rainis]; Trauksme 1928, 2; Kreisā Fronte 1930, 1 [A. Smārds]; Darba Jaunatne 1930, 4; Pamatšķira 1931, 2 [P. Ķikuts]; Jauno Trauksme 1931, 6 [J. Plaudis]; Tribīne 1931, 3 [E. Fross]; Domas 1933, 3 [J. Plaudis].

Beitere *Margarēta* (Beuter Margaretha). Mājas Viesa Mēnešraksts 1901, 1 [R. Blaumanis]; Jaunā Dienas Lapa 1915, 106 [J. Puriņš].

Bekere *Marija Luīze* (Becker Maria Luise). Jaunā Dienas Lapa 1916, 117 un 134 [J. Puriņš].

Beks *Karls* (Beck Karl; 1817–1889). Cittautu Raža I.

Bencmanis *Hanss.* Balss piel. 1906, 151 un 152; 1909, 282; 1910, 86; 1912, 131 un 1913, 45; Sadzīve 1910, 106; Jauno Latviešu Avīžu lit. piel. 1914, 27 [visi – V. Plūdons].

Bernšteins *Makss* (Bernstein Max; 1854–1925). Latvija 1911, 297.

Bērs-Hofmanis *Rihards.* Latvijas piel. 1910, 1 [A. Bērziņš].

Billingers *Rihards.* Daugava 1933, 6 [F. Adamovičs]; Tēvija 1942, 7 [M. Grimma].

Bīrbaums *Otto Jūlijs.* Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 1 un 65 [visi – R. Blaumanis]; Tagadne 1913, 6 un 12 [K. Skalbe].

Birgers *Gotfrīds Augusts.* Baltijas Vēstneša piel. 1892, 225 [Baginsku Fricis] un 1896, 148; Vaļas Brīžos 1898, 17 [J. Janovskis]; Rīgas Avīzes piel. 1910, 24.

***Blass** Ernsts.* Literatūra un Dzīve 1926, 24 [J. Grots].

***Blunks** Hanss Frīdrihs.* Daugava 1937, 11 [F. Dziesma].

***Bodenštets** Frīdrihs.* Ausekļa kalendārs 1893. [L. Bērziņš] un 1898. [Zvārguļu Edvards]; Mājas kalendārs 1899. [R. Bērziņš]; Cittautu Raža I [Zvārguļu Edvards]; Balss piel. 1901, 45; Baltijas Vēstneša piel. 1905, 239.

***Brants** Heinrihs* (Brandt Heinrich; 1891–?). Tautas Balss 1922, 18 [F. Baginskis].

***Brēgers** Karls.* Daugava 1932, 2 [R. Rudzītis].

***Brehts** Bertolts.* Kino 1927, 3 [J. Sudrabkalns]; Darbs 1927, 29 [Rainis]; Jauno Trauksme 1930, 3 [J. Plaudis]; Kultūras Balss: satīrisks kalendārs 1932. [J. Sudrabkalns]; Domas 1933, 3 [E. Ādamsons].

***Brinkena** Ģertrūde fon.* Zeltene 1929, 2 un 16 [M. Grimma].

***Brods** Makss.* Latvijas piel. 1907, 51 [R. Blaumanis].

***Brūna** Margarēta* (Bruns Margarethe; 1874–1944). Rīgas Apskata piel. 1908, 34; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 65 [visi – V. Plūdons].

***Brūns** Makss.* Sadzīve 1910, 129 [V. Plūdons].

***Busse-Palma** Georgs.* Dzimtenes Vēstnesis 1908, 40 [V. Plūdons].

***Busse** Karls.* Balss piel. 1898, 19 [R. Bērziņš]; Austrums 1899, 6 un 7 [A. Ķeniņš] un 1903, 1; Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 37 [A. Ķeniņš]; Latviešu Avīžu piel. 1902, 16; Austrums 1903, 2; Jaunības Literatūra IV; Rīgas Avīzes piel. 1907, 40; Rīgas Apskata piel. 1908, 114 [V. Plūdons]; Jaunās Dienas Lapas piel. 1909, 204 un 234 [V. Plūdons]; Jaunais Ventspils Apskats 1929, 10.

***Bušs** Vilhelms.* Latviešu kalendārs 1890. [F. Bergmans]; Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 44 un 78 [R. Blaumanis]; Rīgas Avīzes piel. 1910, 9; 1912, 28; Strādnieks 1910, 2; Laika zoba kalendārs 1924. [Rutku Tēvs]; Sikspārnis 1924, 2–4, 6, 8, 9, 11, 12, 29, 30, 33, 39–41, 43–45, 47, 80 [Rutku Tēvs]; Svari 1925, 22.

***Cehs** Pauls.* Jaunais Ceļš 1914, 18; Vispārīgs Latvijas kalendārs 1915. [J. Kleinberģis].

***Cukmeijers** Karls.* Daugava 1937, 8 [J. Sudrabkalns].

***Cveigs** Stefans.* Virzieni 1934, 3 [D. Vecaukums].

***Dautendejs** Makss.* Latvijas piel. 1906, 39 [R. Blaumanis]; Balss piel. 1906, 153; Rīgas Apskata piel. 1908, 69, 136; Jaunās Dienas Lapas piel. 1909, 104; Sadzīve 1910, 114; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 65 un 1912, 46 [visi – V. Plūdons].

***Deiblers** Teodors.* Literatūra un Dzīve 1926, 24 [J. Grots].

***Dēmels** Rihards.* Dienas Lapas piel. 1904, 85; Latvijas piel. 1906, 35 [abi – R. Blaumanis]; Rīta Blāzma 1907, 12; Dzelme 1907, 1 un 5 [visi – E. Vulfs]; Rīgas Apskata piel. 1908, 108, 136 [V. Plūdons]; Latvija 1908, 303 [A. Bērziņš] un 249 [D. Vecaukums]; Jaunās Dienas Lapas piel. 1909, 93, 162; Sadzīve 1910, 9 un 1911, 62; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 65 un 197; Liepājas Apskata piel. 1910, 27 un 75; Domas 1912, 5 un 6 [visi – V. Plūdons], 10 [A. Baltpurviņš]; Latvija 1912. g. [E. Vulfs]; Mūsu Domu piel. 1912, 2 [V. Plūdons]; Tagadne 1913, 2 un 3 [visi – K. Skalbe] un 1914, 4 [J. Kārkliņš]; Jaunības Tekas 1913, 12 [J. Jaunsudrabiņš]; Jaunā Ceļa piel. 1914, 2 [V. Plūdons]; Jaunā Dienas Lapa 1914, 14 [J. Kārkliņš] un 1918, 90; Līdums 1918, 54; Latvijas Jaunatne 1930, 2 un 1931, 6 [visi – V. Plūdons]; Kultūras Balss satīriskais kalendārs 1930. [J. Sudrabkalns].

***Droste-Hilshofa** Anete.* Austrums 1899, 12 [A. Ķeniņš]; Jaunības Tekas 1913, 5 un 8 [V. Plūdons] un 1930, 8 [Līgotņu Jēkabs].

***Eihendorfs** Jozefs fon.* Austrums 1892, 2 [R. Bērziņš]; Mājas Viesa Mēnešraksts 1896, 1

un 4; 1897, 9 [visi – R. Blaumanis]; Mājas Viesa piel. 1901, 23 [Birznieku Sofija]; Ausekļa kalendārs 1904. [K. Jēkabsons]; Dienas Lapas piel. 1910, 161.

Einšteins *Karls.* Domas 1924, 8 [Rainis].

Engelke *Gerits.* Vienība 1924, 3 [L. Laicens] un 8 [J. Kaužens].

Ērenšteins *Alberts.* Domas 1924, 5, 7 un 8 [visi – Rainis]; Sociāldemokrāts 1924, 215 [K. Tīfentāls]; Trauksme 1929, 3 [P. Ķikuts].

Ernsts *Otto.* Druva 1912, I [F. Adamovičs]; Bauskas Vēstnesis 1923, 17; Jaunības Tekas 1923, 7; Latvijas Jaunatne 1932, 9 [visi – V. Plūdons].

Etcels *Teodors* (Etzel Theodor; 1873–1930). Latvijas piel. 1906, 32.

Everss *Francs.* Latvijas piel. 1906, 39 [R. Blaumanis]; Jaunās Dienas Lapas piel. 1909, 156; Rīgas Apskata piel. 1908, 102; Sadzīve 1910, 124; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 149 un 1913, 200; Latvijas Jaunatne 1930, 1 [visi – V. Plūdons].

Falke *Gustavs.* Ausekļa kalendārs 1900. [A. Ķeniņš]; Austrums 1903, 9–12 [J. Kleinberģis] un 1904, 5 [A. Upīts]; Balss piel. 1906, 12 [E. Vulfs]; Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1908, 9, 15, 17, 39 [visi – J. Kleinberģis]; Sadzīve 1910, 110; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 149 [V. Plūdons]; 1912, 100 [V. Plūdons] un 1915, 274 [R. Bērziņš]; Latvijas Jaunatne 1930, 5 un 1931, 1 [abi – V. Plūdons] un 1936, 6.

Feihtvangers *Lions.* Sociāldemokrāts 1929, 292 un Domas 1933, 3 [A. Grigulis].

Fišers *Frīdrihs Teodors* (Fischer Friedrich Theodor; 1807–1887). Latvijas piel. 1906, 39 [R. Blaumanis].

Fišers-Kolbrijs *Arturs* (Fischer-Colbrie Arthur; austr. 1895–1968). Daugava 1933, 6 [F. Adamovičs].

Flaišlens *Cēzars.* Austrums 1903, 9 [P. Blau]; Pēterburgas Avīžu piel. 1904, 64 [J. Asars]; Mājas Viesa Mēnešraksts 1905, 2, 6, un 11 [Birznieku Sofija]; Mūsu Laiku piel. 1907, 75 [A. Birkerts]; Rīta Blāzma 1907, 11 [E. Vulfs]; Laika piel. 1907, 28; Rīgas Apskata piel. 1908, 272; Rīgas Avīzes piel. 1908, 74; Jaunās Dienas Lapas piel. 1909, 294, 298 un 1914, 16 [visi – V. Plūdons]; Strādnieks 1910, 65; Rīgas Avīzes piel. 1910, 53; Rīgas Avīze 1910, 268; Jaunā Dienas Lapa 1912, 91 [V. Plūdons]; Kāvi 1912, 52 [R. Egle]; Druva 1912, 5; Latviešu Kalendārs 1913.; Dzimtenes Vēstnesis 1914, 1; Jūrnieks 1914, 15 un 20; Jaunākās Ziņas 1914, 119; Jaunais Ceļš 1914, 97 [visi – Zeltmatis]; Druva 1914, 6; Bitīte 1915, 9/10; Kopdarbs 1923, 43, 44 un 1924, 18; Ilustrēts Žurnāls 1920, 1; Nedēļa 1924: 3, 4, 6, 8, 13, 14, 17; Malienas Ziņas 1927, 1 [A. Baltpurviņš] un 1930, 246 un 247; Jaunais Ventspils Apskats 1929, 5 un 6; Rūjienas Ziņas 1930, 78 un 79; Gulbenes Ziņas 1930, 91 un 92; Jaunais Zemgalietis 1931, 86; Latvijas Jaunatne 1931, 1; Latviešu Balss 1931, 38; Pasaules Pasts 1931, 11; Zeltene 1932, 7.

Flekss *Valters.* Vispārīgais kalendārs 1942. [V. Cedriņš].

Fogelveide *Valters fon der* (Walther von der Vogelweide; ap 1170–ap 1230). Latvijas piel. 1909, 13 [A. Bērziņš]; Latvijas Vēstnesis 1921, 235 [K. Krūza].

Fontāne *Teodors.* Latviešu Avīžu piel. 1902, 89; Balss piel. 1905, 57; Jaunās Avīzes piel. 1912, 32; Jaunības Tekas 1912, 1; 1913, 2 un 1923, 8; Druva 1913, 2; Latvijas Jaunatne 1931, 3 [visi – V. Plūdons].

Freiligrāts *Ferdinands.* Tēvijas piel. 1897, 4; Cīņa 1908, 93 [E. Kurševice]; Strādnieks 1915, 326 [K. Siliņš]; Sociāldemokrāts 1933, 173 un 1934, 36 un Strādnieku Avīze 1933, 179 [K. Tīfentāls] un 1934, 68; Virzieni 1934, 3 [M. Avots (=Tanks)]; Auto un viņa vadītājs 1934, 19; Lauku Darbs 1934, 8; Zemgales Darbs 1934, 26; Māja un Dzīve 1934, 26 [K. Tīfentāls].

Fulda *Ludvigs.* Mājas Viesa piel. 1890, 44; Austrums 1899, 12.

***Geibels** Emanuels.* Dienas Lapas piel. 1893, 57; Jaunības Draugs 1904, 12 [V. Fetlers]; Baltijas Vēstneša piel. 1905, 94 [Baginsku Fricis]; Gads. Kalendārs 1909. [L. Bērziņš]; Jaunais Ventspils Apskats 1929, 28; Jaunais Vārds 1930, 1; Taisnība 1930, 16.

***Gecs** Bruno.* Īstais Tēvijas kalendārs 1912.; Jaunais Vispārīgais Tēvijas kalendārs 1912.; Jaunā vispārīgā Laika grāmata 1912. [visi – T. Lejas-Krūmiņš].

***Geigers** Alberts* (*Geiger Albert*; 1866–1915). Dzimtenes Vēstnesis 1913, 265 [V. Plūdons].

***George** Stefans.* Latvijas piel. 1911, 19 [J. Akuraters]; Druva 1912, 5 un Domas 1912, 5 [V. Plūdons]; Daugava 1930, 1 [P. Vīlips; F. Dziesma]; Jaunākās Ziņas 1933, 277 [V. Plūdons]; Latvju Mēnešraksts 1942, 9; Tēvija 1942, 24 un 60 un 1943, 49 [visi – V. Strēlerte].

***Gerke** Elizabete.* Kurzemes Vārds 1926, 4 un 56.

***Gersdorfs** Volfgangs fon* (*Gersdorff Wolfgang von*; 1876–1936). Latvis 1926, 1334.

***Gēte** Johans Volfgangs.* Austrums 1893, 7 [B. Dižs] un 1898, 7; Latviešu Avīzes 1898, 22, 24 [J. Janovskis]; Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 7 [Rainis]; 1900, 5–77 [Aspazija] un 11 [Rainis; R. Blaumanis]; 1901, 3 un 4 [R. Blaumanis] un 1904, 1–9 [R. Blaumanis; Rainis]; Jaunā Raža 4; Balss piel. 1900, 40; Tēvijas piel. 1900, 13; Jaunības Literatūra II [A. Ķeniņš]; Balss 1901, 26 un 1907, 28.; Cittautu Raža II [V. Plūdons]; Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 52; 1903, 26 [R. Blaumanis] un 1904, 1; Latviešu Avīzes 1902, 45; Jaunības Draugs 1903, 5 [R. Blaumanis; J. Alunāns] un 11 [J. Alunāns]; 1904, 6 [Aspazija]; Latvijas piel. 1906, 10 un 1908, 43; Latvija 1907, 4 [visi – R. Blaumanis] un 1910, 30; Mājas Viesis 1909, 25; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 282; Rīgas Avīzes piel. 1910, 45; Ventspils Apskata piel. 1911, 42; 1913, 37; 1914, 13 [A. Ķeniņš]; Rīgas Avīze 1914, 117; Dryva 1914, 10 [Viktors Nagļa]; Jaunākās Ziņas 1919, 167 [V. Plūdons]; Amora Pasts 1921, 2; Latvijas Vēstnesis 1921, 111, 266 [K. Krūza]; Latvijas Vēstneša piel. 1923, 55 un 1923, 2 [K. Krūza]; Līvu Jurkas rīkstes 1924. [J. Puriņš]; Teātra Vēstnesis 1924, 6 [Rainis]; Lauku Domas 1930, 7, 10; Latvijas saimniecības, mājturības un ārstniecības kalendārs 1930.; Burtnieks 1932, 6 un 8 [F. Adamovičs]; Latvijas Jaunatne 1932, 1 un 7 [V. Plūdons; Rainis] un 1933, 7 [F. Adamovičs]; Jaunākās Ziņas 1932, 58 [K. Jēkabsons], 66 [Aspazija; Indra], 67 [Rainis] un 1935, 14 [K. Krūza]; Jaunais Zemgalietis 1932, 97 [F. Dziesma]; Brīvā Zeme 1932, 58 [K. Jēkobsons]; Varavīksne 1932, 4 [J. Sudrabkalns]; Saldus Avīze 1934, 121 un Zemgales Latvietis 1934, 43 [K. Jēkabsons]; Daugava 1935, 1 un 1940, 3 [V. Cedriņš]; Tēvija 1942, 251 [F. Dziesma]; Latvju Mēnešraksts 1942, 9 [D. Sodums]; 1942, 4 [V. Strēlerte] un 1943, 9 [E. Zicāns; L. Kronberga].

***Golls** Ivans.* Jaunākās Ziņas 1919, 109 [J. Sudrabkalns]; Sociāldemokrāts 1924, 9 [Rainis] un 100 [K. Dziļleja] un 1928, 162; Literatūras Avīze 1931, 6 [M. Bergs].

***Greifs** Martins.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1898, 5 [A. Pētersons]; Austrums 1899, 6 un 7 [A. Ķeniņš]; 1900, 9 un 1902, 11 [P. Blau]; Rīgas Avīzes piel. 1910, 16; Sadzīve 1910, 6 [V. Plūdons]; Latvija 1911, 297.

***Grillparcers** Francs.* Latvijas piel. 1912, 17 un 27; Līdums 1915, 326 [visi – E. Vulfs].

***Grīzebahs** Eduards.* Druva 1913, 10 [V. Plūdons].

***Grotuss** Žanno Emīls fon.* Dzimtenes Vēstnesis 1910, 286 [Baginsku Fricis].

***Hamms** Vilhelms* (Hamm Wilhelm; 1820–1880). Baltijas Vēstneša piel. 1899, 238 [T. Lejas-Krūmiņš].

***Hartlēbens** Otto Ērihs.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 4 [Rainis]; Pēterburgas Avīžu piel. 1903, 25 [R. Blaumanis]; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 65; 1912, 107 un 118; Liepājas Apskata piel. 1910, 75; Domas 1912, 5 [visi – V. Plūdons].

***Hartmanis** Valters Georgs* (Hartmann Walther Georg; 1892–1970). Sociāldemokrāts 1931, 1 [K. Dziļleja].

***Harts** Heinrihs.* Dzimtenes Vēstnesis 1913, 152 [V. Plūdons].

***Harts** Jūlijs.* Modes Vēstnesis 1901 [K. Jēkabsons]; Cīņa 1907, 68 [E. Kurševica].

***Hauptmanis** Gerharts.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 256 [Rainis; Līgotņu Jēkabs]; Latvis 3309 [1932].

***Hāzenklēvers** Valters.* Gada grāmata darba tautai 1923.; Sociāldemokrāts 1924, 215.

***Hēbels** Frīdrihs.* Pēterburgas Avīžu piel. 1903, 26 [R. Blaumanis]; Druva 1913, 2 [F. Adamovičs]; Līdums 1918, 53; Zeltene 1927, 10 [M. Grimma].

***Heimels** Alfrēds Valters* (Heymel Alfred Walther; 1878–1914). Latvijas Sargs 1920, 150 [J. Jaunsudrabiņš].

***Heims** Georgs.* Literatūra un Dzīve 1927, 29 [P. Ķikuts].

***Heine** Heinrihs.* Baltijas Vēstneša piel. 1890, 240; 1894, 198 [Lapskalnu Andrejs], 277 un 1895, 251 [J. Pakalns]; Austrums 1890, 2 [J. Janševskis]; 1891, 6 [J. Purkalīts]; 1893, 2 [Janševskis] un 10 [Diženajo Bernhards]; 1894, 5; 1895, 1 un 8 [P. Ērika; J. Janševskis]; 1898, 12 un 1900, 2 [Janševskis]; Balss 1892, 19, 46, 49 [visi – Pavasaru Jānis], 237 un 1893, 3 [J. Veismanis; B. Dižs]; Dienas Lapas piel. 1892, 38 [L. Bērziņš]; 1893, 223 [E. Veidenbaums]; 1894, 262; 1902, 122 [J. Akuraters], 150 un 1905, 170 [J. Roze]; Mājas Viesa Mēnešraksts 1896, 3 [J. Poruks] un 12 [Zvārguļu Edvards]; 1900, 3 un 6 [Rainis]; 1901, 8 un 11 [Aspazija; Rainis]; 1903, 1 un 3 [Birznieku Sofija] un 1905, 1 [A. Bračs]; Latviešu Avīzes 1897, 32 un 1898, 16; Cittautu Raža I [Zvārguļu Edvards] un II [V.Plūdons]; Mājas Viesa piel. 1901, 28 [Birznieku Sofija]; Jaunības Draugs 1903, 11 [E. Veidenbaums]; Pēterburgas Avīžu piel. 1904, 33 un 35 un 1905, 17; Spēks 1905, 8 [A. Birkerts]; Mūsu Laiku piel. 1906, 95 un 165 [A. Birkerts]; Latvijas piel. 1906, 30; 1913, 40; 1914, 37 [Rutku Tēvs]; Rīgas Avīzes piel. 1906, 108, 229; Mūsu Dzīves piel. 1907, 10; Proletāriets 1910, 22; Mēnešraksts 1908, 4 [E. Treimanis]; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 132, 197 [A. Birkerts]; 1914, 258; Valmieras Ziņotājs 1910, 30; Strādnieks 1912, 16; Mūsu Domu piel. 1912, 23 [J. Akuraters]; Jaunās Avīzes piel. 1912, 10; 1914, 32, 116; Vispārīgais kalendārs 1913.; Lietuvēns 1913, 1 [Plūdons]; Kāvi 1915, 14/16 [P. Siliņš]; Līdums 1916, 207–210; 213–220 [Diženajo Bernhards]; Baltijas Vēstnesis 1919, 47 un 56 [Riemelis]; Latvijas Vēstnesis 1920, 114; 1921, 9, 32, 57, 133, 144, 163, 195, 217, 258, 269 un 290 [Riemelis] un 1922, 5, 51, 105, 179 un 207 [Riemelis]; Latvijas Kareivis 1921, 286 [Lautenbahs]; Svari 1922, 33 un 1924, 32 [Rutku Tēvs]; Reits 1923, 2; Lapsene 1923, 2; Latvijas Vēstneša piel. 1923, 6, 33 un 55 [visi – Riemelis]; Sikspārnis 1924, 10 un 62 [Kuri-Beri], 16, 62 un 65 [Rutku Tēvs]; Jaunatnes Dzīve 1924, 18 [J. Tomiņš]; Latvis 1924, 953 [A. Saulietis]; 1926, 1393 [A. Baumanis]; 1928, 2150; 1929, 2208 [A. Eglīts]; Jaunais Zemgalietis 1924, 205 [Ž. Unams]; 1931, 43; Cēsu Avīze 1927, 8 [Zvārguļu Edvards]; Jaunākās Ziņas 1927, 252 [M. Kaudzīte] un 1929, 232 [Rieteklis]; Daugava 1931, 11; Brīvā Zeme 1928, 280 [A. Eglīts]; Līvu Jurkas rīkstes 1928.; Jaunais Vōrds 1929, 3 [V. Kancāns]; 1929, 5/6 [A. Eglojs] un 1930, 1; Lauku Dzīve 1930, 18; Taisnība 1930, 2; Pēdējā Brīdī 1931, 71 [F. Adamovičs] un 1934, 72 [O. Liepiņš]; Burtnieks 1932, 4 [Līgotņu Jēkabs]; Studentu Dzīve 1933, 20; Brenča un Žvinguļa Zobgaļa Kalendārs 1934. [Līvu Jurka]; Universitas 1935, 9 un 1936, 7.

***Heinike** Kurts.* Gada grāmata darba tautai 1923.; Tautas Augstskolas piektie kultūras svētki 1924. [abi – Rainis]; Literatūra un Dzīve 1926, 24 [J. Grots], 27 un 1927, 37 [visi – P. Ķikuts].

***Heize** Pauls.* Latviešu Avīzes 1890, 10; Mājas Viesa Mēnešraksts 1897, 6 [Zvārguļu Edvards].

***Helderlīns** Frīdrihs.* Balss piel. 1895, 35, 41 un 42; 1896, 15 un 1898, 12, 20 [visi – P. Saulīts]; Balss 1895, 23 un 41 un 1896, 16; Latvju Mēnešraksts 1942, 4 un 1943, 1 [abi – E. Ādamsons].

***Heltijs** Ludvigs Heinrihs* (Hölty Ludwig Heinrich Christoph; 1748–1776). Dienas Lapas piel. 1891, 271 [Pērsietis]; Mājas Viesa piel. 1892, 31 [J. Asars].

***Henkels** Karls.* Cittautu Raža II [E. Treimanis]; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 108; Jaunā Dienas Lapa 1912, 108; Liepājas Dienas Avīze 1914, 14 [visi – V. Plūdons]; Sociāldemokrāts 1924, 97 [K. Tīfentāls].

***Hervēgs** Georgs* (Herwegh Georg; 1817–1875). Karogs 1906.; Brīvā Tribūna 1908, 7; Progresa kalendārs 1910. [Rainis].

***Hese** Hermanis.* Latvijas piel. 1910, 51 [E. Vulfs], Tēvija 1942, 212 un 231 [abi – F. Dziesma].

***Hille** Pēters.* Druva 1912, 5 un 1913, 10; Jaunā Dienas Lapa 1912, 85 [visi – V. Plūdons].

***Himmelbauers** Francs* (Himmelbauer Franz; austr. 1871–1918). Latvija 1910, 271 [K. Krūza].

***Hodiss** Jākobs van.* Literatūra un Dzīve 1927, 39 [P. Ķikuts].

***Hofmanis-Fallerslēbens** Augusts Heinrihs.* Austrums 1890, 12 [Mačevsku Jānis] un 1891, 1 un 5 [J. Purkalīts; Mezevsku Jānis]; Baltijas Vēstneša piel. 1892, 120 [Daudes Kristofs] un 1894, 187; Mājas Viesa piel. 1892, 48; 1893, 30 [abi – Asaru Jānis]; Tēvijas piel. 1897, 20; Latvija 1913, 297; Latvijas Vēstnesis 1922, 31 [Kuri-Beri].

***Hofmanstāls** Hugo fon.* Balss piel. 1906, 155; Latvija 1910, 87, 89 un 98; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 46; Druva 1912, 5; Latvijas Jaunatne 1930, 7 [visi – V. Plūdons].

***Holcamers** Vilhelms.* Balss 1906, 148 [V. Plūdons]; Jaunības Draugs 1909, 30.

***Holcs** Arno.* Austrums 1899, 7 [A. Ķeniņš]; Mājas Viesa piel. 1898, 17 [R. Blaumanis]; Balss 1901, 30; Apskats 1903, 12 [K. Jākobsons]; Rīgas Avīzes piel. 1907, 40; Rīta Blāzma 1907, 13 [E. Vulfs]; Domas 1912, 6; Druva 1912, 5; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 97; Jauno Latviešu Avīžu piel. 1914, 18 [visi – V. Plūdons].

***Holcšūers** Hanss* (Holzschuher Hans; 1874–1912). Īstais Tēvijas kalendārs 1912.; Jaunais Vispārīgais Tēvijas kalendārs 1912. [T. Lejas-Krūmiņš].

***Holma** Mia.* Baltijas Vēstneša piel. 1891, 288; 1896, 16 [abi – Baginsku Fricis] un 1897, 89 [T. Ragovskis].

***Holsts** Ādolfs* (Holst Adolf; 1867–1945). Druva 1912, 5; Jaunības Tekas 1912, 1 [visi – V. Plūdons].

***Huha** Rikarda.* Sadzīve 1910, 15 [V. Plūdons]; Latviešu Avīzes 1911, 9; Latvija 1914, 153 [A. Krauze]; Līdums 1915, 289 [A. Baltpurviņš].

***Josts** Hanss.* Daugava 1932, 2 [R. Rudzītis].

***Karosa** Hanss.* Tēvija 1941, 76 un 110 [abi – F. Dziesma].

***Kellers** Gotfrīds.* Jaunākās Ziņas 1926, 185 [Rainis].

***Kērners** Teodors* (Körner Theodor; 1791–1813). Mājas Viesa piel. 1892, 52; Dienas Lapas piel. 1893, 277 [F. Mierkalns]; Mājas Viesa Mēnešraksts 1901, 5 [F. Mierkalns]; Jaunākās Ziņas 1922, 206 [V. Plūdons].

***Kestners** Ērihs.* Pūcesspieģelis 1923, 12/39 [Diženajo Bernhards]; Jauno Trauksme 1930, 4 [J. Plaudis]; Kurzemes Vārds 1931, 269; Rūjienas Balss 1931, 118 un 122; Zeltene 1931, 23; Sociāldemokrāts 1931, 25 [J. Trimda]; Domas 1933, 3.

***Kībers** Manfrēds.* Latvija 1912, 300 [K. Krūza]; Gaisma 1912, 1; Jaunais Zemgalietis 1924, 191 un 1925, 30 [abi – V. Frīdrihsons].

Klabunds. Burtnieks 1934, 4 [J. Roze].

***Klēbers** Kurts* (Kläber Kurt; 1897–1959). Sociāldemokrāts 1924, 125 [K. Tīfentāls].

***Klemms** Vilhelms.* Sociāldemokrāts 1921, 40 un Produkts 1921, 7 [Rainis].

Kolbenheijers *Ervīns Gvido.* Tēvija 1941, 91 [A. Johansons].

Konrādi *Hermanis.* Dienas Lapa 1899, 18 [Rainis]; Dienas Lapas piel. 1909, 133; Dienas Lapa 1912, 73; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 17 [visi – V. Plūdons].

Krāmers *Teodors* (Kramer Theodor; austr. 1897–1958). Virzieni 1934, 3 [M. Tanks].

Krille *Otto.* Darba Sieviete 1924, 6; Sociāldemokrāts 1929, 76; Domas 1932, 1 [visi – K. Dziļleja].

Kurca *Izolde* (Kurz Isolde; 1853–1944). Māju kalendārs 1902. [R. Blaumanis]; Latvija 1911, 267.

Laskere-Šīlere *Elze.* Rīta Blāzma 1907, 4 [E. Vulfs].

Lēnavs *Nikolajs.* Mājas Viesa piel. 1890, 41 [Stīpnieku Pāvils]; 1893, 5 un 32; 1894, 17 un 21 [visi – Asaru Jānis]; Austrums 1890, 7 [T. Pauliņš]; 1891, 5 [J. Purkalīts]; 1892, 2 [L. Zemgalietis] un 1894, 8 un 12; Balss 1891, 8 [Pavasaru Jānis]; Dienas Lapas piel. 1892, 249 [Doku Atis]; Latviešu Avīzes 1894, 35; Baltijas Vēstneša piel. 1894, 29 [Zvārguļu Edvards]; Cittautu Raža I un II [V. Plūdons]; Latviešu Avīžu piel. 1903, 49 un 50; Jaunības Draugs 1904, 1; Latvijas piel. 1906, 7; Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1907, 49; Jaunās Dienas Lapas piel. 1910, 12, 18 un 24 [F. Mierkalns] un 1914, 125 [E. Vulfs]; Daugava 1935, 8 [K. Krūza].

Lencs *Jākobs Mihaels Reinholds.* Tēvija 1942, 137 [K. Krūza].

Lēns *Hermanis.* Daugava 1928, 3 [F. Adamovičs]; Tēvija 1941, 53 un 1942, 229 [F. Dziesma].

Lesings *Gotholds Efraims.* Sikspārnis I [Līvu Jurka]; Latvijas piel. 1910, 7 [K. Krūza].

Lihtenšteins *Alfrēds.* Sociāldemokrāts 1921, 46; Domas 1924, 5; Skaidrība 1924, 8 [visi – Rainis]; Bauskas Vēstnesis 1924, 4; Literatūras Avīze 1931, 7 [F. Birze].

Līlienkrons *Detlevs fon.* Mājas Viesa piel. 1897, 44 [Asaru Jānis] un 1901, 31, 39 un 51 [Birznieku Sofija]; Cittautu Raža II [Zvārguļu Edvards]; Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 2 [R. Blaumanis]; Dienas Lapas piel. 1901, 69 [Birznieku Sofija]; Vērotājs 1905, 1 [T. Zeiferts]; Balss piel. 1905, 44 [V. Plūdons]; Apskats 1904, 35; Latvijas piel. 1907, 6 [R. Blaumanis]; Dzimtenes Vēstnesis 1909, 162; 1910, 86 [V. Plūdons]; 1912, 17, 114, 161, 215, 274; 1913, 113; Vienības Vēstnesis 1910, 36; Druva 1912, 5; Domas 1912, 5; Jaunības Tekas 1914, 4 un 11 [visi – V. Plūdons]; Baltijas Vēstnesis 1919, 35 [F. Baginskis]; Jaunais Zemgalietis 1932, 138; Tēvija 1942, 18 un 1944, 130 [K. Krūza].

Līnhards *Frīdrihs.* Mūsu Lāčplēsis 1932, 14 [V. Plūdons].

Linge *Hermanis* (Lingg Hermann; 1820–1905). Universitas 1935, 12.

Lobzīns *Vilhelms.* Jaunības Tekas 1912, I [V. Plūdons].

Lufts *Hanss.* Lauku Darbs 1924, 1 [Rainis].

Makejs *Džons Henrijs.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1897, 11 [E. Treimanis]; Dienas Lapas piel. 1898, 77 un 1899, 77; Cittautu Raža II [visi – E. Treimanis]; Pēterburgas Avīžu piel. 1904, 57; Sikspārnis II [E. Treimanis]; Dienas Lapa 1912, 85 [V. Plūdons]; Strādnieks 1912, 1; Vispārīgs Latvijas kalendārs 1915. [J. Kleinberģis]; Dzimtenes Vēstnesis 1916, 148; Darba Balss 1916, 1; Tautas Balss 1922, 25 [R. Valgumnieks].

Maria *Karls.* Austrums, 1903, 4 [Līgotņu Jēkabs]; Stari 1907, 11; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 65 [visi – V. Plūdons].

Meijers *Konrāds Ferdinands.* Mājas Viesa piel. 1895, 45 un 1897, 30 [Zvārguļu Edvards]; Strādnieks 1912, 96; Druva 1913, 10 [V. Plūdons]; Dzimtenes Vēstnesis 1913, 152 [V. Plūdons]; 1916, 97 un 1917, 30 [abi – R. Bērziņš]; Tautas Balss 1922, 25 [R. Valgumnieks]; Daugavas Gada Grāmata 1924. [A. Brigadere]; Latvijas Jaunatne 1930, 7 [V. Moora]; Tēvija 1942, 203 [F. Ansabergs]; Kurzemes Vārds 1942, 250 [A. Lapiņa].

Meisners *Alfrēds* (Meissner Alfred; austr. 1822–1885). Zelteņu un saimnieču kalendārs 1898.; Pēterburgas Avīžu piel. 1901, 4; Sadzīves piel. 1914, 45 [P. Upelnieks].

Mērike *Eduards*. Pēterburgas Avīžu piel. 1903, 20, 22; Mājas Viesa piel. 1903, 14 [Birznieku Sofija]; Balss piel. 1905, 60 [V. Plūdons]; Latvijas piel. 1908, 47 un 1913, 18; Druva 1913, 8 [V. Plūdons]; Jaunākās Ziņas 1919, 147 [V. Plūdons]; Rīgas Ziņas 1925, 58; Tēvija 1942, 60 [K. Krūza]; Latvju Mēnešraksts 1944, 3 [K. Krūza].

Mīgele *Agnese*. Jaunības Tekas 1913, 8 [V. Plūdons]; Jaunā Dienas Lapa 1916, 151 [J. Puriņš]; Tēvijas Sargs 1938, 45 un 1940, 17 [abi – F. Dziesma]; Latvju Mēnešraksts 1942, 12 [E. Ādamsons] un 1943, 11 [V. Cedriņš].

Mihels *Fricis*. Tēvija 1942, 187 [A. Skujeniece] un 1944, 91 [K. Krūza].

Millers *Vilhelms* (Müller Wilhelm Johann Ludwig; 1794–1827). Austrums 1890, 4 [J. Purkalīts].

Minhauzens *Bēriss fon*. Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 105 [Birznieku Sofija]; Druva 1913, 8 [V. Plūdons]; Jaunais Zemgalietis 1924, 101 [R. Bērziņš]; Atpūta 1931, 355 [Līgotņu Jēkabs].

Momberts *Alfrēds*. Latvijas piel. 1906, 39 [R. Blaumanis] un 63 [V. Plūdons]; Mūsu Laiku piel. 1907, 63; Druva 1912, 5; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 244; Domas 1912, 5 [visi – V. Plūdons].

Morgenšterns *Kristians*. Mājas Viesa piel. 1907, 63; Dzimtenes Vēstnesis 1910, 86 un 1912, 244; Domas 1912, 5; Druva 1913, 10; Jaunības Tekas 1913, 8 [visi – V. Plūdons]; Jaunā Dienas Lapa 1916, 83 [F. Mierkalns]; Latvijas Vēstnesis 1924, 80 un 90 [Rutku Tēvs]; Sikspārnis 1924: 24, 26, 36 un 53; Latvis 1925, 1084; Jaunības Tekas 1925, 7; Nedēļa 1925, 19; 31 un 1926, 30, 34; Balss piel. 1925, 10; Svari 1925, 2 un 1929, 22 [visi – Rutku Tēvs]; Vispārīgais Zobgala kalendārs 1926.; Latvijas Jaunatne 1930, 6 [V. Plūdons]; Latvju Mēnešraksts 1943, 10 [L. Kronberga].

Nīče *Frīdrihs*. Mājas Viesa Mēnešraksts 1903, 4 [V. Eglītis]; Balss piel. 1905, 45 [V. Plūdons]; Apskats 1905. [J. Vecozols]; Zalktis 1908, 3; Dzimtenes Vēstnesis 1911, 220 [visi – V. Plūdons] un 1912, 182, 185 un 262; Latvijas piel. 1912, 32, 37 un 49 [A. Ķeniņš]; 1913, 16 un 21 [visi – A. Ķeniņš]; Druva 1912, 11; Latvija 1914, 77 [J. Akuraters] un 128 [A. Ķeniņš].

Novāliss. Svētdienas Rīts 1921, 2.

Ottens *Karls*. Domas 1924, 5 [Rainis].

Pecolds *Alfonss*. Dzimtenes Vēstnesis 1912, 173; Sociāldemokrāts 1924, 157, 173, 212, 214; Domas 1924, 7; Jaunības Tekas 1926, 9; Jaunais Cīrulītis 1929, 7/8; Darba Sieviete 1930, 12; Brīvdomātājs 1933, 4 [visi – K. Tīfentāls]; Virzieni 1934, 3 [D. Vecaukums]; Dienas Lapa 1934, 48 [K. Dziļleja].

Reišle *Makss* (Reuschle Max; 1890–1947). Daugava 1933, 6 [F. Adamovičs].

Reiters *Fricis*. Latviešu Kalendārs 1891. [A. Bergmanis].

Rēmers *Pauls* (Remer Paul; 1867–1943). Dzimtenes Vēstnesis 1912, 97 [V. Plūdons]; Vecais Īstais Pigornieka Zobgaļa kalendārs 1914.; Vecais Īstais Tēvijas kalendārs 1914. [R. Baļģis].

Rikerts *Frīdrihs*. Balss 1890, 32 un 33 [L. Bērziņš]; Latviešu Avīzes 1890, 28; Mājas kalendārs 1899. [R. Bērziņš]; Dienas Lapas piel. 1900, 85 [Rainis]; Rīgas Avīzes piel. 1908, 218 un 1909, 144 [K. Jākobsons] un 222; Gads: kalendārs 1909. [L. Bērziņš].

Rilke *Rainers Marija*. Domas 1912, 6; Dzimtenes Vēstnesis 1912, 9 un 101; Jaunā Dienas Lapa 1912, 91; Druva 1912, 5 [visi – V. Plūdons]; Baltijas Vēstnesis 1920, 116 [J. Sudrabkalns]; Nedēļa 1927, 4 un 12 [D. Dāvids]; Daugava 1929, 5 [F. Dziesma; M. Grimma]; 1937, 7

[F. Dziesma]; Jaunais Vōrds 1929, 2 [V. Kancāns]; Tēvijas Sargs 1939, 52 un Tēvija 1941, 44 un 153 [F. Dziesma]; Latvju Mēnešraksts 1942, 1 [V. Plūdons; F. Dziesma] un 1944, 3 [A. Skujeniece].

***Rots** Eižens* (Roth Eugen; 1895–1976). Jaunais Cīrulītis 1931, 5; Sociāldemokrāts 1931, 8 un 20; Domas 1932, 2 [visi – K. Dziļleja].

***Rozenovs** Emīls.* Strādnieks 1914, 62.

Skalberga Elfrīde. Dzimtenes Vēstnesis 1909, 37 [E. Vulfs] un 246 [J. Kleinberģis; L. Stumberga]; Jaunā Diena 1914, 9 un 16 [visi – F. Mierkalns].

***Šamiso** Adalberts fon.* Austrums 1890, 2 un 8 [R. Bērziņš]; 1891, 2; 1892, 1 un 2 [J. Purkalīts]; Latviešu kalendārs 1893. [R. Bērziņš]; Mājas Viesa piel. 1893, 51 un Zelteņu un saimnieču kalendārs 1895. [Zvārguļu Edvards]; Dzimtenes Vēstnesis 1915, 191 [R. Bērziņš]; Jaunākās Ziņas 1919, 131 un 162 [V. Plūdons]; Amora Pasts 1921, 1.

***Šancers** Rūdolfs* (Schanzer Rudolph; austr. 1875–1944). Gailis 1912, 18.

***Šaukals** Rihards.* Domas 1912, 5 un Druva 1912, 5 [V. Plūdons].

***Šēners** Johans Gotfrīds* (Schöner Johann Gottfried; 1749–1818). Svētdienas Rīts 1921, 3 [R. Bērziņš].

***Šēnlanks** Bruno.* Sociāldemokrāts 1923, 31, 32, 33 un 34 [A. Kurcijs] un 1924, 93 [K. Tīfentāls], 161, 179, 206 un 211; Domas 1924, 6; Skaidrība 1924, 7 un Lauku Darbs 1924, 4 [visi – Rainis]; Mazās Jaunības Tekas 1924, 5 un Jaunais Cīrulītis 1929, 7/8 [K. Tīfentāls]; Trauksme 1929, 4 [P. Ķikuts].

***Šikele** Renē.* Tautas Augstskolas piektie kultūras svētki 1924. [Rainis].

***Šillers** Frīdrihs.* Austrums 1890, 2 un 4 [visi – E. Veidenbaums]; Mājas Viesa piel. 1892, 37; Mājas Viesa Mēnešraksts 1903, 5 [Birznieku Sofija] un 1905, 5 [J. Asars]; Jaunības Draugs 1904, 8 [E. Veidenbaums]; 1906, 20; 1910, 41, 43, 45 un 1912, 49; Latvija 1910, 30; Latvijas Kareivja piel. 1922, 7 [R. Rudzītis]; Latvijas Sargs 1926, 42 [J. Puriņš]; Latvijas Jaunatne 1928, 1 [V. Plūdons] un 1935, 1; Bauskas Vēstnesis 1931, 14 [M. Riekstiņš]; Rīgas Radiofona programma 1931, 20 [M. Kemps]; Burtnieks 1933, 2 [F. Adamovičs].

***Šillings** Oto fon.* Tēvija 1942, 18 [K. Krūza].

***Šlāfs** Johanness.* Mājas Viesa piel. 1901, 13 [R. Blaumanis]; Pēterburgas Avīžu piel. 1903, 25 [K. Štrāls]; Rīgas Apskata piel. 1908, 218; Druva 1912, 5 un Domas 1912, 6 [V. Plūdons].

***Šnaks** Antons* (Schnack Anton; 1892–1973). Sociāldemokrāts 1921, 46 [Rainis].

***Šnaks** Frīdrihs.* Latvju Mēnešraksts 1943, 8 [V. Cedriņš].

***Špitelers** Karls* (Spitteler Carl; 1845–1924). Dienas Lapas piel. 1904, 63 un Latvijas piel. 1906, 33 [R. Blaumanis]; Jaunākās Ziņas 1920, 129 [V. Plūdons].

***Šolcs** Vilhelms fon.* Balss 1906, 148 un Mūsu Laiku piel. 1907, 81 [V. Plūdons]; Daugava 1932, 8 [J. Veselis].

***Štadlers** Ernsts.* Domas 1924, 1 [Rainis]; Literatūra un Dzīve 1927, 33 [P. Ķikuts].

***Štaudingers** Francs* (Staudinger Franz; 1849–1921). Līdumnieks 1911, 2; Jūrnieks 1911, 9; Latvija 1911, 267 [E. Vulfs].

***Štolcenbergs** Georgs* (Stolzenberg Georg; 1857–1941). Druva 1912, 5 un Domas 1912, 6 [V. Plūdons].

***Štorms** Teodors.* Cittautu Raža II [A. Plikauss; V. Plūdons]; Vērotājs 1904, 2 [R. Blaumanis]; Liepājas Dienas Avīze 1912, 14 un 1914, 14 [V. Plūdons]; Līdums 1918, 53; Latvis 1924, 979.

***Štrauss un Torneja** Lulu fon.* Mājas Viesa piel. 1905, 25 [Birznieku Sofija].

Šturms *Jūlijs.* Austrums 1890, 2 [J. Lautenbahs] un 1893, 1 un 2 [R. Bērziņš]; Zelteņu un saimnieču kalendārs 1893. [V. Teikmanis]; Mājas Viesa piel. 1896, 48 [Asaru Jānis]; Māju kalendārs 1898. [R. Bērziņš]; Cittautu Raža II; Latviešu Avīžu piel. 1901, 93 un 98 [F. Hunhens]; Māju kalendārs 1902. [R. Blaumanis]; Balss piel. 1905, 25 [K. Jēkabsons]; Evaņģēliuma Gaisma 1908, 8 [J. Ērmanis]; Avots 1910, 38 [M. Latons]; Vecais Īstais Pigornieka Zobgaļa kalendārs 1914.; Vecais Īstais Tēvijas kalendārs 1914.; Sarga Balss 1914, 8; Sikspārnis 1925, 4 [Rutku Tēvs].

Šūmanis *Gerhards.* Vispārīgais kalendārs 1942. [V. Cedriņš].

Tollers *Ernsts.* Sociāldemokrāts 1924, 215 un 1929, 76 [K. Dziļleja] un 1931, 103 [J. Sudrabkalns]; Literatūra un Dzīve 1926, 24 [J. Grots] un 1927, 19 un 44 [A. Grigulis]; Signāls 1929, 7; Domas 1933, 3 [A. Grigulis].

Tomā *Ludvigs.* Svari 1924, 38 [Rutku Tēvs].

Trēgers *Alberts* (Träger Albert; 1830–1912). Brīvā Zeme 1928, 69 [M. Kaudzīte].

Ūlands *Ludvigs.* Zīslaka Latviska grāmata 1894. [L. Bērziņš]; Baltijas Vēstneša piel. 1902, 133 [Kundrātu Andrejs]; Baltijas Almanahs 1902. [J. Kalniņš]; Dzimtenes Vēstnesis 1908, 278 [Baginsku Fricis]; Latvijas piel. 1909, 38; Gads: kalendārs 1909. [L. Bērziņš]; Rīgas Avīze 1914, 106 [A. Stukmanis]; Jaunākās Ziņas 1919, 156 [V. Plūdons]; Jaunības Tekas 1929, 5 [Līgotņu Jēkabs].

Ulics *Arnolds* (Ulitz Arnold; 1888–1971). Daugava 1932, 2 [R. Rudzītis].

Vāgners *Frīdrihs* (Wagner Friedrich; 1892–1931). Skaidrība 1924, 8 [Rainis].

Valdeke *Heinrihs fon* (Waldeck Heinrich von; 1873–1943). Latvijas Vēstnesis 1921, 212 un 254; Brīvā Zeme 1921, 212 [visi – K. Krūza].

Veigants *Vilhelms.* Latvijas piel. 1906, 12 [R. Blaumanis]; Druva 1913, 10 un Dzimtenes Vēstnesis 1913, 152 [V. Plūdons].

Veinerts *Ērihs.* Tribīne 1932, 3.

Veinhēbers *Jozefs.* Tēvijas Sargs 1940, 20 [A. Johansons]; Latvju Mēnešraksts 1944, 3 [V. Cedriņš; L. Kronberga].

Veismane *Marija Luīze.* Daugava 1932, 10 [F. Adamovičs].

Verfelis *Francs.* Sociāldemokrāts 1920, 294 un 1924, 555 [Rainis] un 1928, 180 [R. Rudzītis]; Brīvā Zeme 1921, 193 un 200; Latvijas Kareivis 1921, 197 un 204 [visi – P. Ērmanis]; Literatūra un Dzīve 1926, 27 [P. Ķikuts]; Daugava 1928, 3 un Domas 1928, 1, 2 un 4 [K. Dziļleja].

Vildenbruhs *Ernsts fon.* Latviešu Avīzes 1901, 51; Dzimtenes Atbalss 1916, 72 [J. Purkalīts]; Latvis 1922, 109 un 110 [Ā. Erss].

Ville *Bruno.* Baltijas Vēstneša piel. 1901, 126 [T. Lejas-Krūmiņš]; Strādnieks 1914, 89 [K. Siliņš].

Zaluss *Hugo.* Pēterburgas Avīžu piel. 1903, 73 un Latvijas piel. 1909, 21 [R. Blaumanis]; Latvija 1914, 117 [E. Vulfs].

Zanders *Ernsts* (Sanders Ernst; 1898–1976). Daugava 1933, 6 [F. Adamovičs].

Zeiberlihs *Rūdolfs.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 1 [R. Blaumanis].

Zeidels *Heinrihs* (Seidel Heinrich; 1876–1945). Dienas Lapa 1902, 144; Sikspārnis 1924, 2 un 101 [Rutku Tēvs] un 81; Ziņotājs 1931, 7 [F. Mierkalns]; Latvija 1932, 59 [J. Silmals].

Zūdermanis *Hermanis.* Baltijas Vēstneša piel. 1898, 231 [Baginsku Fricis].

Proza

Adlersfelda-Ballenštrēma *Eifēmija* (Adlersfeld-Ballenstrem Eufemia; 1854–1941). *Spadas pils:* romāns. Rīgas Avīze 1909, 37–62; *Sapnis vai patiesība.* Jaunākās Ziņas 1913, 68–82; *"Mersedesa" vraks.* Stāsti un Romāni 1934, 41.

Ahleitners *Arturs* (Achleitner Arthur; 1858–1927). *Uguns putniņš.* Jaunais Kurzemes un Vidzemes kalendārs 1929.

Altenbergs *Pēters. Lakstošanās.* Vārda piel. 1901, 23; *Idilles.* Tp. 1901, 107 un Dienas Lapas piel. 1904, 45; *Miegs.* Vārda piel. 1901, 23; *Mazi sīki stāstiņi.* Tp. 1902, 28; *Dzejnieka līgava.* Tp. 1901, 23 [visi – T. Lejas-Krūmiņš] un Dienas Lapas piel. 1902, 221; arī *Dzejnieka biedrene.* Latvijas piel. 1912. [R. Egle]; *Lakats.* Dienas Lapas piel. 1902, 287; *Mīlestība.* Rīgas Avīzes piel. 1902, 47 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Tie, kas nevienu neapgrūtina.* Tp.; *Viņš iet pastaigāties.* Tp. 1902, 77; *Nakts kafejnīca.* Vārda piel. 1902, 18 [visi – T. Lejas-Krūmiņš]; *Jūrnieks–klaidonis.* Tp. 1903, 55; *Aukle.* Austrums 1903, 5; *Pele.* Baltijas Vēstnesis 1903, 248; *Dzīve priekšā!* Baltijas Vēstneša piel. 1905, 128; *Pēdējā vēstule.* Vērotājs 1905.; *Pilsētas dārzā.* Tp. un Rīgas Avīzes piel. 1911, 32; *Tristans un Izolde.* Dienas Lapas piel. 1905, 233 un 239; *Dārzā.* Rīta Blāzmas piel. 1907, 2; *Dzīves pasaciņas.* Stari 1907, 11; *Sabiedrība.* Rīta Blāzmas piel. 1907, 2; *Slimnieka istaba. Kā tas notiek. Pastaigāšanās.* Latvijas piel. 1909, 22 [V. Dāvids]; *A rebours.* Tp. 1910, 23 [Zeltmatis]; *Brauciens automobilī.* Tp. 1910, 6; *Līdzcilvēks.* Tp. 1910, 23 [Zeltmatis]; *Pēc balles.* Tp. 1910, 4 [A. Bērziņš]; *Skices.* Tp. 1910, 19 [D. Vecaukums]; *Slimība.* Tp. 1910, 23 un 36 [Zeltmatis] un Spogulis 1913, 2 [R. Egle]; *Pēdējā atzīšanās.* Latvijas piel. 1910, 23 [Zeltmatis] un Kāvi 1912, 33 [K. Egle]; *Dzīves traģēdija.* Saimnieču un Zelteņu kalendārs 1911. [Zeltmatis]; *Māte.* Liepājas Apskata piel. 1911, 18; *Aforismi.* Tp. 1912, 29 [A.Valciņš] un Dienas Lapas piel. 1913, 96 [V. Jakobsons]; *Kā jāraksta.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1912, 227; *Māte un meita.* Tp. 1912, 282 [K. Egle]; *No viņa rakstiem.* Tp. 1912, 166; *Bailes.* Latvijas piel. 1912, 27; *Kādai vienpadsmitgadējai.* Tp. 1912, 9; *Kas ir dzejnieks.* Tp. 1913, 46 [R. Egle]; *Apdomība.* Tp. [K. Egle]; *Dialogs.* Dienas Lapas piel. 1913, 114 [K. Putniņš]; *Skices.* Tp. 1913, 278 [V. Dāvids]; *Greizsirdība.* Kāvi 1913, 14 [K. Egle]; *Teātra vakars.* Spogulis 1913, 4 [R. Egle]; *Dzīvības avots.* Tp. 1913, 7; *Vienu riņķi klusām.* Latvijas piel. 1913, 46; *Jaunā pasta ierēdne.* Tp. 1914, 28 [visi – R. Egle]; *Koncerts.* Tp. 1914, 23; *Dievišķīgā.* Jaunā Ceļa piel. 1914, 13; *Mazgāšanās.* Līduma piel. 1914, 6; *Respekts.* Tp.; *Miosa.* Latvijas piel. 1914, 23 un 36 [visi – R. Egle]; *Patiesība.* Tp. 1914, 36; *Slepkava.* Tp. 1914, 27; *Ugunsgrēks.* Tp. 1914, 27 [visi – R. Egle]; *Vēstuli lasot.* Tp. 1914, 36; *Slimnieka istaba.* Sadzīves piel. 1914, 40 [J. Mazuls]; *Blakus.* Valmieras Ziņotājs 1915, 23; *Kā pasakā.* Vienots Spēks 1922, 15 [K. Egle]; *At Home.* Ilustrēts Žurnāls 1923, 43; *Divdesmit pieci.* Tp. 1923, 42; *Divpadsmit.* Tp. 1923, 38; *Trīsdesmit pieci.* Tp. 1923, 47; *Vēlas vasaras pēcpusdiena.* Tp. 1923, 39; *Laucinieku romāns.* Tp. 1924, 22 [visi – K. Egle]; *Tauriņi.* Nedēļa 1924, 22; *Pirmatnējā.* Tp. 1924, 33; *Septiņpadsmit līdz trīsdesmit.* Ilustrēts Žurnāls 1924, 22 [K. Egle]; *Cilvēka dzīve.* Tukuma Ziņas 1925, 45; *Dzīves pasaciņas.* Balss 1925, 108 un Nedēļa 1925, 36; *Kalnā kāpēja godalga.* Balss piel. 1925, 3; *Vēlas vasaras pēcpusdiena.* Jaunais Ventspils Apskats 1928, 1; *Jaunas "vecas lietas".* Latvis 1932, 3277 [T. Lejas-Krūmiņš].

Auerbahs *Bertolds. Pils pie Reinas:* romāns. Mājas Viesa piel. 1902, 20–52 [A. Deglavs]; *Jāzeps un Benjamiņš.* Landsberģa Latviešu kalendārs 1910.; *Skaistā Anna.* Landsberģa Kurzemes un Vidzemes Laika grāmata 1910.; *Sādžā un galmā:* romāns. Rīgas Avīze 1913, 54–155.

Baltinestere *Vilhelmīne. Mīlestības apkārtceļojums.* Brīvās Zemes piel. 1928, 19; arī *Mīlas klaiņojums.* Stāsti un Romāni 1932, 128; *Sava zeme.* Brīvās Zemes piel. 1928 un 36, arī Madonas Ziņas 1929, 6 un 7; *Kad sieviete kļūst skaista.* Pēdējā Brīdī 1929, 161; *Liesmas.* Brīvās Zemes piel. 1930, 33 un Magazīna 1936, 191; *Mirušās līgavas attēls.* Dzīve 1930, 33; *Straujš pagrieziens.* Stāsti un Romāni 1930, 37; *Sīki stāstiņi.* Brīvās Zemes piel. 1931, 1 un Saldus Ziņas 1931, 23.

Barčs *Rūdolfs. Šteirijas vīna vedējs.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1911, 10 un 11; *Doretta un daba.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1912, 250, 256 un 262; *Mīlestības dzēriens.* Dienas Lapas piel. 1913, 22, 28 un 34.

Bārs *Hermanis. Skaista sieva.* Baltijas Vēstneša piel. 1899, 88 un 92; arī Baltijas Almanahs 1903.; *Dārzs.* Vārda piel. 1902, 8 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Vīrieši.* Rīgas Avīzes piel. 1902, 41 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Nervozi cilvēki.* Liepājas Atbalss 1912, 180–182.

Baršs *Pauls. Pasaules gājējs:* romāns. Latvija 1909, 147–222 [J. Jaunsudrabiņš].

Bauers *Franks* (Bauer Frank; 1895–?). *Nakts piedzīvojums.* Saldus Ziņas 1932, 2–4; *Uzbrukums Londonai.* Brīvā Zeme 1932, 88–128; *Vēstule un atbilde.* Pasaules Pasts 1932, 45; *Mazs strīds.* Sievietes Balss 1935, 26.

Bauma *Vikija. Klavieru spēlētājs.* Atpūta 1922, 16; *Jūgs.* Kurzemes Vārds 1924, 144–167; *Ķīmijas studente Helēna Vilfīra:* romāns. Mūsu Magazīna 1929, 1–3 [R. Kroders]; *Rožainās jaunības dienas:* romāns. Atpūta 1929, 249–259; *Dāmas vakariņas tuksnesī.* Daile 1931, 4; *Dziedātāja ar izteiksmīgām rokām.* Stāsti un Romāni 1931, 82; *Liturģija.* Tp. 1932, 117; *Divi dienas un divi naktis.* Tp. 1936, 327; *Šarlotes mīlestība.* Tp. 1936, 336 [R. Āboliņš]; *Lielā izpārdošana:* romāns. Rīts 1937, 222–274; *Šanhajas viesnīca:* romāns. Brīvā Zeme 1940, 124–160.

Baumbahs *Rūdolfs. Divas māsas.* Baltijas Vēstneša piel. 1895, 199; *Jaunības ūdenis.* Baltijas Vēstnesis 1895, 102; arī *Jaunības ūdens.* Jaunais Kurzemes un Vidzemes kalendārs 1928.; *Noķertā nāra.* Baltijas Vēstneša piel. 1895, 193; *Četri evaņģēlisti.* Tp. 1895, 187; *Velnēni debesu pļavā.* Baltijas Vēstnesis 1899, 71 un Mazās Jaunības Tekas 1929, 7; *Dzīvības ūdens.* Rīgas Avīze 1906, 102; *Ranunkulus.* Latvija 1911, 291 [K. Zariņš]; *Vecais Klāvs un uzticīgie dzīvnieki.* Liepājas Apskata piel. 1911, 20; arī *Vecais Klauss un viņa uzticamie dzīvnieki.* Alūksnes Kalendārs 1912. un Kalendārs 1914.; arī *Brālis Klauss un viņa uzticīgie dzīvnieki.* Mazās Jaunības Tekas 1931, 36; *Baznīcas torņa galā.* Svētdienas Skolnieks 1914, 15 [V. Bukstiņš]; *Kamdēļ vecmāmiņa neprot rakstīt?* Cīrulītis 1924, 13; *Odžu karaliene.* Mazās Jaunības Tekas 1928, 12; *Ciemošanās debesīs.* Tp. 1929, 11; *Septiņu kilometru zābaki.* Tp. 1929, 10; *Zelta čiekuri.* Tp. 1929, 2; *Margrietiņa un gotiņa Raibaļiņa.* Tp. 1930, 20; *Ziemassvētku burvība.* Kalendārs "Pūce" 1930.

Baumgartens *Harijs. Mīla un kontrabanda:* romāns. Rīts 1936 un 1937, 1–49.

Baums Oskars. *Liktenis.* Latvijas piel. 1909, 7 [J. Jaunsudrabiņš].

Behers *Johanness R. Bezdarba dienās.* Gada grāmata: Neatkarīgais vārds 1928.; *Jūs, vīri!* Sociāldemokrāts 1930, 196 [J. Plaudis].

Beierleins *Francs Ādams* (Beyerlein Franz Adam; 1871–1949). *Ulans.* Latvijas Kareivis. 1931, 35 un 37.

Beka *Leontīne. Gizelas ērkšķu ceļš:* romāns. Tēvijas kara kalendārs 1915. [Diženajo Bernhards].

Bekere *Marija Luīze. Meklē vien.* Jaunā Dienas Lapa 1916, 73 [J. Puriņš].

Bekers *Mihaēls* (Becker Michael; 1895–1948). *Krupju ielas ļaudis.* Kopdarbība 1931, 8–20.

Bēlava *Helēna. Sieviete:* romāns. Dienas Lapa 1901, 266–286 [J. Asars]; *Zortēšanas stacija:* romāns. Tēvija 1907, 67–76; 80–140; *Mātes ilgas.* Nedēļa 1927, 36–40 [Diženajo Bernhards].

Belše *Vilhelms. Pretim ideālam.* Zinātne un Dzīve 1906, 7.

Bergengrīns *Verners. Čipiņš un Lieldienu zaķis.* Mazās Jaunības Tekas 1934, 63; *Trīs liecinieki.* Stāsti un Romāni 1934, 1.

Bernšteins *Makss. Viens vārds.* Dienas Lapas piel. 1901, 295 [A. Melnalksnis]; *Mazā bālā meitene. Poēzija.* Tp. 1902, 185; *Vārds.* Vārda piel. 1901, 29 [Ziemciešu Marija] un Dzimtenes Vēstneša piel. 1909, 24 [O. Pulsts].

Betge *Hanss. Mariņa.* Baltijas Vēstneša piel. 1900, 129; *Ziedoņa naktī.* Tp. 1900, 140; *Zem jumta.* Latviešu Avīžu piel. 1900, 14 [visi – T. Lejas-Krūmiņš]; *Pana nāve.* Jaunais Tautas kalendārs 1901.; *Uz ielas.* Baznīcas Vēstnesis 1901.; *Upuris.* Rīgas Avīzes piel. 1903, 291; *Karmene.* Latvija 1911, 287; *Zārks.* Liepājas Apskata piel. 1911, 37 un Rīta Vēstnesis 1911, 249 un 250; *Neuzticīgā.* Zemgalietis 1920, 235–237; *Čūskas gredzens.* Madlienas Ziņas 1930, 18 un Brīvās Zemes piel. 1930, 8; *Līdz Grenoblei.* Tp. 1934, 51.

Bīlens *Otto* (*Bielen Otto*; austr. 1900–?). *Plānprātiņš.* Atpūta 1926, 19; *Atraitne.* Tp. 1927, 52; *Bērns.* Tp. 1928, 49.

Bindings *Rūdolfs Georgs. Putnu biedēklis.* Daugava 1939, 8 [K. Plukšs].

Bīrbaums *Otto Jūlijs. Vijolītes laulība.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1902. g. [R. Balodis]; *Lavandulas laulība.* Sieviete 1925, 17 [J. Celms]; *Vizītkarte.* Latvis 1925, 1015; *Princis Kukuks:* romāns. Latvijas Sargs 1925, 15–139, 157–219, 223–269.

Bleibtrejs *Karls. Pie Jēnas.* Talsu Vēstnesis 1926, 34–39; *Mācītājs cīņā par kultūru.* Jaunatnes Draugs 1928, 3–6.

Blics *Pauls* (Blitz Paul). *Klusā laime.* Dzimtenes Ziņas 1916, 104.

Blūmentāls *Oskars. Par sieviešu vecumu.* Dienas Lapas piel. 1899, 48; *Kapa uzraksts.* Vārds 1901, 132 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Stiprākā atmiņa.* Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 74; *Ceļš uz slavu pēc nāves.* Tp. 1902, 35 [abi – R. Blaumanis].

Blums *Hanss* (Blum Hans; 1841–1910). *Ilgas 1246.* Pēdējā Brīdī 1930, 293.

Blunks *Hanss Frīdrihs. Vētra.* Atpūta 1922, 37; *Nelaimīgais bruņinieks.* Strādnieku Avīze 1932, 59; *Vāveres.* Vispārīgais kalendārs 1942. [M. Zunda].

Boi-Eda *Ida* (Boy-Ed Ida Cornelia Ernestine; 1852–1928). *Es!:* romāns. Mājas Viesa piel. 1897, 4–13 [E. Treimanis]; *Krusta nesēja.* Dienas Lapas piel. 1899, 157; *Rupjība.* Baltijas Vēstneša piel. 1905, 139; *Noslēpumaina bagātība.* G. Landsberģa Latviešu kalendārs 1912.; *Es pārāks par visiem:* romāns. Jaunākās Ziņas 1922, 148–275.

Bonzels *Valdemars* (Bonsels Waldemar; 1881–1952). *Mēra un tīģeru zemē.* Darba Balss 1923, 154–178; *Nakts kopā ar pērtiķi Huku.* Latvis 1925, 1079–1083.

Brahfogels *Alberts Emīls* (Brachvogel Albert Emil; 1824–1878). *Divas teikas.* Valmieras Ziņotājs 1911, 48–50; *Frīdemans Bahs:* vēsturisks romāns. Dzimtenes Vēstneša piel. 1914, 25–40 un 41–68.

Brands *Makss* (Brandt Max; 1835–1920). *Noslēpumainā farma:* romāns. Brīvā Zeme 1930, 240–286; *Viņas tīģeris:* romāns. Tp. 1938, 114–161.

Brauna *Lilija. Kādas sociālistes memuāri:* romāns. Dienas Lapa 1911, 26–74 un 76–145 [Ezerietis], arī *Zociālistenes piedzīvojumi:* romāns. Ausma 1911, 1–2.

Brinkena *Ģertrūde fon. Bordžija saldā indeve.* Zeltene 1930, 12 [M. Grimma].

Brods *Makss. Varmāka un vientulis.* Baltijas Vēstnesis 1919, 35.

Brusts *Alfreds* (Brust Alfred; 1891–1934). *Pirmpasaules teika.* Nedēļa 1925, 44 [T. Lejas-Krūmiņš].

Busse *Georgs. Tā ir tā pateicība.* Tēvijas feļetons 1902, 51–52.

Busse *Karls. Mana dzimtene.* Baltijas Vēstneša piel. 1898, 189; *Ar līdzekļiem.* Latviešu Avīžu piel. 1901, 80; *Krustmāte Fine.* Latviešu Avīžu piel. 1901, 62–64; *Zaglis.* Austrums 1901, 7; *Viņa zelta nākamība.* Tp. 1901, 8; *Jans Sotka, tas atstavnieks.* Pēterburgas Avīžu piel. 1903, 18; arī *Jans Sotka.* Apskats 1904, 34 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Pēdējā mācības stunda.* Tp. 1904, 49; arī *Pēdīga stunda.* Rīgas Avīzes piel. 1907, 260; arī *Pēdējā stunda.* Balss 1925, 104–106; *Smurko.* Apskats 1904, 48; *Tea Šūlere.* Rīgas Avīze 1907, 132–140; *Ubags.* Evaņģēliuma Gaisma 1907, 20 un 21; *Zem aizbildniecības.* Rīta Vēstnesis 1911, 251–257; *Atkalredzēšanās.* Gaismas piel. 1912, 25 [G. Baltozols]; *Pateicīgais svētais.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1913, 43–46; *Fazāns.* Burtnieks 1929, 3.

Cāns *Ernsts. Māte.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 76–80; *Vijolnieks.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1908, 42–46; *Vincents Valdons.* Tp. 1908, 64–71; *Lienīte.* Tp. 1908, 82 un 83 un Jaunības Tekas 1924, 8; *Marianne.* Latvija 1909, 111–126 [A. Baltpurviņš]; *Kā Bērtuļa Andžus tika godā.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 29–31; *Kā Zepis un Pepis atrada debesis.* Tp. 1911, 76; *Rekviēms.* Latvijas piel. 1913, 9 [K. Zariņš]; *Pēcis un Brencis. Gana nelaime.* Jaunības Tekas 1914, 7; *Noziedznieku sols.* Līduma piel. 1914, 24–25; Jaunības Tekas 1920, 11/12; *Mazais kazu gans.* Tp. 1924, 3; *Cilvēks un suns.* Kurzemes Vārds 1931, 173–175; *Gaišās sirdis.* Zemes Spēks 1931, 46/47; *Severina mīlestība:* romāns. Brīvā Zeme 1931, 199–251; *Kalnu mājas saimniece:* romāns. Tp. 1933, 235–293 un 1934, 2–8; *Florentins un viņas.* Namsaimnieka, tirgotāja un rūpnieka gada grāmata 1933.; *Kalnu klusajā ielejā:* romāns. Brīvā Zeme 1937, 74–76, 78–104; *Bez ceļa:* romāns. Kurzemes Vārds 1939.

Cukmeijers *Karls. Bēgšana no mīlestības:* romāns. Rīts 1938, 181–231.

Cveigs *Arnolds. Kārdinājums.* Brīvās Zemes piel. 1929, 13; Madonas Ziņas 1929, 4–5.

Cveigs *Stefans. Amoks.* Nedēļa 1926, 39–45 [V. Zeltiņš] un Kurzemes Vārds 1926, 80–118 [M. Ķempe]; *Mūžīgā brāļa acis.* Ausma 1926, 1 un 2 [H. Vēvere] un Auces Ziņas 1928, 33–45 [V. Dzeltiņš] un Dzīve 1931, 4–9; *Nepazīstamās vēstule.* Kurzemes Vārds 1926, 127–171; arī *Nezināmās vēstule.* Zeltene 1929, 21–23; arī *Kādas nepazīstamās vēstules.* Mājas Draugs 1936, 13–18; *Bēglis.* Jaunības Tekas 1928, 11; *Uz dzīvību un nāvi.* Latvis 1928, 2031–2033; Mūsu Īpašums 1933, 49; Jaunais Ceļš 1934, 62 un Latvijas Sargs 1934, 35; *Neredzamā kolekcija.* Daugava 1929, 2 [A. Bite] un Stāsti un Romāni 1935, 293–294; *Notikums uz Ženēvas ezera.* Atpūta 1930, 48; *Sirds, kas bojā gāja.* Dzimtenes un tēvijas kalendārs 1931. [Diženajo Bernhards]; *Uts.* Latviešu Balss 1931, 22–24; *Napoleons un Emma.* Pēdējā Brīdī 1932, 245a; *Zelta zeme – Eldorado un viņas atklājējs.* Brīvā Doma 1932, 2; *Pārcilvēcīgā mīla.* Dailes Magazīna 1933, 43–45; *Marija Stjuarte – skotu karaliene:* romāns. Jaunākās Ziņas 1935, 122–209; *Bailes.* Stāsti un Romāni 1936, 338–339 [A. Kazāks].

Dautendeja *Elizabete* (Dauthendey Elisabeth; 1854–1943). *Septiņi lukturi.* Latvijas piel. 1910, 7 [J. Jaunsudrabiņš]; *Jaunā sieviete un viņas mīla.* Zeltene 1928, 6–10 [Lesiņu Ina]; *Nerātnie eņģelīši.* Mazās Jaunības Tekas 1933, 49.

Dautendejs *Makss. Dolārs atriebjas.* Latvijas piel. 1910, 3 [A. Baltpurviņš], arī *Dalars atriebjas.* Druva 1913, 5 [J. Jaunsudrabiņš] un Latvju Mēnešraksts 1943, 2 [H. Veidemane]; arī *Dalara atriebība.* Magazīna 316 [1938], *Mūsu acis.* Rīgas Avīzes piel. 1910, 47; *Burvis Valajs.* Latvijas piel. 1912, 49 [J. Jaunsudrabiņš] un Stāsti un Romāni 1935, 260; *Miesas augšāmcelšanās.* Latvija 1912, 289; *Mandarīnu klubā.* Druva 1913, 1; *Dārzs bez gadalaikiem.* Latvijas piel. 1913, 8; *Kulijs Kimguns.* Tp. 1913, 1; *Likse un Panulla.* Tp. 1913, 19–20; *Neapglabātais tēvs.* Druva 1913, 5 [visi – J. Jaunsudrabiņš], arī *Neapbedītais tēvs.* Stāsti un Romāni 1940, 525; *Skatīties uz meža zosu lidošanu Katatā.* Dzimtenes Vēstnesis 1916, 61–64; *Kad*

zēģeļlaivas atgriežas. Latvija 1922, 84–90; *Meitenes vēlēšanās un vīru darbi.* Magazīna 239 [1938. g.]; *Dalara sieva.* Stāsti un Romāni 1940, 524; *Pēdējā dziesma.* Tp. 1940, 4; *Himalaja tumsība.* Tēvija 1943, 26–29 [H. Veidemane].

Dēmels *Rihards. Mantinieks.* Latvijas piel. 1913, 36 [V. Dāvids].

Dēmels *Valters* (Dehmel Walther; 1903–1960). *Bezdarbnieka kartiņa Nr. 20211.* Sociāldemokrāts 1930, 225 [E. Skujenieks].

Dominiks *Hanss. Berlīne-Taškenta.* Vispasaules ainava 1924, 6; *Nākamais karš:* romāns. Latvis 1924, 858–968; *Atlantis:* romāns. Kurzemes Vārds 1925, 215–294 un 1926, 1–83; *Nāves stari:* romāns. Darbs 1927, 188, 193, 194, 199 un 1928, 1–133 [R. Vilnis] un Ventas Balss 1939, 1–60; *Titānu cīņa:* romāns. Brīvā Zeme 1927, 262–292 un 1928, 1–62; *Cilvēki kolonizēs Ausekli?* Dzimtene un Pasaule 1934, 21; *Montgomerija pils noslēpums:* romāns. Ventas Balss 1940, 35–75.

Dreiers *Makss. Bads.* Rīta Blāzmas piel. 1907, 110.

Dunkere *Dora. Viņa ģērbjas.* Baltijas kalendārs 1892.; *Meli:* romāns. Tēvijas piel. 1904, 46–52 [J. Straume].

Eberhards *Augusts* (Eberhard August; 1769–1845). *Uz nāvi notiesāts.* Stāsti un Romāni 1930, 35.

Ebnere-Ešenbaha *Marija. Līgaviņas izvēle.* Mājas Viesa piel. 1891, 8, arī *Ļaudavas izvēle.* Baltijas Vēstneša piel. 1896, 45; *Eksāmeni.* Baltijas Vēstnesis 1899, 117–122; *Algādzis.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1901, 1[R. Blaumanis]; *Līdzība.* Dienas Lapas piel. 1901, 212; *Akvareļi.* Rīgas Avīzes piel. 1907, 205; *Dīvainas kāzas.* Latvija 1906, 247–251; *Krambambulis.* Tp. 1906, 191–192; Vidzemes Kalendārs 1912. un Jaunības Tekas 1926, 11; *Priekšzīmīgais skolēns.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1906, 63–67; *Draudzenes audzēknis:* romāns. Latvija 1909, 271–301 [J. Jaunsudrabiņš]; *Aizliegums.* Tp. 1910, 20–22; *Divi kalpi.* Liepājas Apskata piel. 1910, 4 [Bērzkalnu Jānis]; *Pie mērķa.* Tp. 1910, 4 [Bērzkalnu Jānis] un Bitīte 1913, 34; *Viņš liek roku skūpstīt.* Strādnieks 1911, 28–30.

Eilenbergs *Herberts* (Eulenberg Herbert; 1876–1949). *Noslēpums.* Liepājas Atbalss piel. 1909, 22–24; *Kolumbus.* Dzīves piel. 1912, 15 un 16 [A. Šterns].

Eisners *Kurts. Lielgabala piedzimšana.* Dienas Lapa 1911, 299.

Engelharte *Gerda. Vijolītes.* Dzīve 1930, 36.

Engelharts *Aleksandrs fon. Jānis Kārtiņš.* Liepājas Atbalss 1907, 19–22.

Engels *Aleksanders. Griba dzīvot.* Latviešu Avīžu piel. 1902, 58; *Mīlestība nāks!* Baltijas Vēstnesis 1902, 116; *Prātīgi ļaudis.* Rīgas Avīzes piel. 1902, 41 [visi – M. Kārklis]; *Mīlestības vēstule.* Liepājas Atbalss piel. 1911, 35; *Palaidne lielpilsētā.* Tp. 1911, 34; *Šķiršanās ceļojums.* Elegance 1926, 4–6; *Grietiņa un atlaižamo saraksts.* Stāsti un Romāni 1932, 49; *Īsi stāstiņi.* Latvis 1933, 3449; Pasaules Pasts 1933, 3; Pēdējā Brīdī 1933, 166; *Godalgotā sieva.* Stāsti un Romāni 1936, 34 [R. Āboliņš].

Ernsts *Otto. Gudrais valdnieks.* Vārda piel. 1902, 12 un *Nepiesējama lieta.* Vārda piel. 1902, 12 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Klusētājs.* Rīgas Apskata piel. 1909, 281; *Apbedīšana.* Strādnieks 1911, 12; *Kaza.* Latvijas piel. 1913, 34–35 [V. Dāvids]; Nākotnes Spēks 1928, 3 un Magazīna 398 [1939]; *Domātājs.* Strādnieks 1914, 20; *Es tevi neatstāšu!* Jaunākās Ziņas 1914, 186–305; *Apelšnute.* Nākotnes Spēks 1926, 2–12.

Ernsts *Pauls. Vientuļi.* Liepājas Apskata piel. 1911, 44; *Bende.* Latvis 1929, 2457–2458 un Mājas Draugs 1935, 16; *Koka biķerītis.* Bitīte 1934, 32–33.

Eštrute *Natālija. Jāņu ugunis.* Balss piel. 1896, 25–26 [J. Peņģerots]; *Grāmatu vara.* Mājas Viesa piel. 1899, 61 [A. Melnalksnis].

Etcels *Teodors. Svētā liesma.* Mūsu Laiku piel. 1906, 118 [J. Roze] un Latvijas piel. 1906, 24; *Pasaka par tiltu.* Tp. 1907, 25; *Tautas balss.* Latvija 1911, 254 [M. Zīraks] un Liepājas Atbalss piel. 1912, 36.

Etlingers *Karls* (Ettlinger Carl; 1882–1939). *Pēc 300 gadiem.* Latvija 1906, 11; *Bikšu poga.* Latvijas piel. 1909, 38; *Pāris.* Rīgas Avīzes piel. 1911, 18; arī *Pārītis.* Cēsu Apskats 1915, 37–38; *Kapa uzraksts.* Latvijas piel. 1913, 27; *Pirmais cigārs.* Atpūta 1923, 17 un Magazīna 1935, 164; *Starp ģenerālmēģinājumu un pirmizrādi.* Atpūta 1926, 3; *Mans skaistuma konkurss.* Tp. 1927, 48; *Neiecietīgais papīrs.* Rīts 1938, 201.

Everss *Hanss Heincs. Ļaunuma sakne.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1912, 167; *Zirneklis.* Latvijas Kareivja piel. 1924, 5–9; Sensācija 1924, 1–4; *Lietus zeme.* Latvijas Kareivis 1928, 256, 257 un 259; *Gredzens.* Stāsti un Romāni 1931, 72; *Nemirstīgais skaistums.* Tp. 1935, 306.

Fallada *Hanss. Tomēr – mēģināsim; Cik ilgi vēl?; Laulības dzīve liekas tik vienkārša; Murķeļa kungs ierodas.* Pasaules Pasts 1933, 43–44, 46–47; *Vajātais.* Stāsti un Romāni 1934, 17; *Salmu vezums.* Kurzemes Vārds 1942, 197 un 198.

Federavs *Volfgangs* (Federau Wolfgang; 1894–1950). *Sirds taktika.* Latvijas Kareivis 1930, 248–249; *Skaistas sievietes maska.* Brīvās Zemes piel. 1930, 26 un Magazīna 1935, 179; *Sīki stāstiņi.* Tp. 1931, 19 un Latviešu Balss 1931, 10; *Sarežģījumi.* Pasaules Pasts 1932, 38; *Upuris.* Kurzemes Ziņas 1934, 15; *Sports.* Rīts 1939, 134; *Bumba.* Tp. 1939, 136.

Federers *Heinrihs* (Federer Heinrich; 1866–1928). *Prometejs.* Lauku Darbs 1927, 157–170 [M. Petrevic]; *Demokrāts mūka tērpā.* Rīgas Vēstnesis 1933, 8–10; *Svētais ubags.* Rīgas Vēstnesis 1939 21/22–24.

Fēgezaks *Zigfrīds fon. Robežakmenis.* Atpūta 1926, 5; *Dzejnieks un prostituētā.* Tp. 1926, 20.

Feldmane *Elza* (Feldmann Elsa; austr. 1884 – koncentr. nom.). *Anna.* Atpūta 1930, 18; *Es sāku strādāt fabrikā.* Tp. 1930, 4.

Fībiga *Klāra. Jendreks un Mikalina.* Mājas Viesa piel. 1897, 259; *Nāves ezers.* Baltijas Almanahs 1901.; arī *Pie nāves ezera.* Latviešu Avīžu piel. 1904, 97–98; *Atveseļošanās.* Latvija 1907, 285; *Degošā mīlestība.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 48–59; *Dienišķā maize:* romāns. Strādnieks 1909, 47–39 un Jaunākās Ziņas 1912, 8–40; *Vientiesīgā sirds.* Latvija 1909, 52–57 [A. Baltpurviņš] un Dzimtenes Vēstneša piel. 1911, 286–289 [J. Tomiņš], arī *Vienkārša dvēsele.* Dzīve 1912, 133–140; *Kalnu ļaudis:* romāns. Dzimtenes Vēstneša piel. 1910, 230–274; *Svētulis.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1911, 77–78; *Cigāru strādniece.* Strādnieks 1912, 12 un 16; *Kaste.* Tp. 1912, 4 un 8; *Jaunais priesteris.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1912, 118–121; *Barikāžu naktī* [no romāna *Dzelzs ugunī*]. Jaunā Balss 1914, 46–47; *Izsūtāmā.* Vispārīgais Baltijas kalendārs 1914.

Flaišlens *Cēzars. Arī mēs kļūsim veci.* Rīgas Avīzes piel. 1902, 103 [T. Lejas-Krūmiņš] un Vērotājs 1905, 1 [Līgotņu Jēkabs]; *Poēzija ikdienišķībā.* Vārda piel. 1902, 15; *Ko cenšos gūt. Man jādomā par jūru. Vasaras pusdiena.* Tp. 1902, 21 [visi – T. Lejas-Krūmiņš]; *Veca dziesma.* Austrums 1903, 9 [P. Blaus]; *Pagalms.* Apskats 1903, 10; *Kā tīkas man.* Dienas Lapas piel. 1903, 55 [J. Akuraters]; *Rīt.* Apskats 1903, 11; *Rīta gājiens.* Tp. 1904, 17 [A. Brigadere]; *Ēnas.* Dienas Lapas piel. 1905, 154 [A. Birkerts]; *Laivā.* Vērotājs 1905, 1 [J. Roze] un Mūsu Laiku piel. 1907, 4 [A. Birkerts]; *Lietus dienas. Pilsēta. Saules diena. Uz rītu! Visskaistākā rožu laikā...* Vērotājs 1905, 1 [visi – Līgotņu Jēkabs]; *Dzejoļi prozā.* Mūsu Laiku piel. 1906, 123 [A. Birkerts]; *Tikai nepagurt.* Tp. 1906, 195 [Līgotņu Jēkabs]; *Saules lēkšanas dziesma.* Jaunatnes piel. 1906, 10, arī *Saule lec!* Latvijas piel. 1907, 4; *Māksla un dzīve:* romāns

vēstulēs. Pret Sauli 1906, 3 [Zeltmatis]; *Gurdeni spārni.* Latvija 1912, 129–140; *Kāda draugam.* Talsu Vēstnesis 1925, 9.

Flake *Otto. Vasaras nakts.* Baltijas Vēstnesis 1919, 50.

Foigta-Dīderiha *Helēna* (Voigt-Diederichs Helene). *Florentīne.* Liepājas Atbalss piel. 1911, 52.

Folkmans-Leanders *Rihards fon* (Volkmann-Leander Richard von). *Debesis un elle.* Dzimtenes Ziņas 1916, 38 un 39; *Mazā kurpīte.* Tp. 1916, 37; *Neredzamā ķēniņvalsts.* Tp. 1916, 28–31; *Mākslīgās ērģeles.* Zemgalieša piel. 1924, 1 [J. Veczemnieks].

Folmara *Agnese* (Vollmar Agnes; 1836–1915). *Mazais tēvs.* Vidzemes kalendārs 1896.; *Svētdienas bērni.* Vidzemes kalendārs 1900.; *Kur deg ziemas svētku vakarā?* Tp. [visi – R. Blaumanis].

Foss *Rihards* (Voss Richard; 1851–1918). *Atriebēja.* Dienas Lapas piel. 1914, 44, 49 un 55; *Divi cilvēki:* romāns. Zeltene 1930, 1–18 [E. Prūsa].

Francozs *Karls Emīls. Patiesības meklētājs:* romāns. Dzimtenes Vēstnesis 1915, 107–157 [Riemelis].

Franks *Bruno. Ēna.* Daugava 1934, 7 [Z. Straume]; *Viņa grēks.* Stāsti un Romāni 1938, 434–435.

Franks *Hanss. Dzīvo tāpat kā tu un es.* Laiks: kalendārs 1931.; *Atkalredzēšanās.* Rīgas Vēstnesis 1934, 28–34.

Franks *Leonhards. Tēvs.* Arodnieks 1924, 10–14 un Lauku Darbs 1925, 50–53.

Freitāgs *Gustavs. Mans un tavs:* romāns. Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 228–291.

Frensens *Gustavs. Dzīves cīņā [Jörn Uhl]:* romāns. Baltijas Vēstneša piel. 1903, 7–62 [J. Dravnieks]; *Lielais zelta gabals.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1907, 12–13; arī *Viena sauja zelta.* Kristīgā Balss 1927, 25; *Trīs uzticamie:* romāns. Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1909, 4–54 [J. Laimiņš]; *Kā mazais Andris meklēja debesis.* Jaunības Tekas 1930, 1; *Degošais koks:* romāns. Latvis 1934, 3755–3786.

Frīdmanis *Alfrēds* (Friedmann Alfred; 1845–1923). *Dzīves ainas.* Mājas Viesa piel. 1891, 30; *Baznīcas zādzība.* Balss piel. 1895, 23–25, arī *Baznīcas aplaupītājs.* Vidzemes un Kurzemes Atbalss kalendārs 1912.

Frīdmanis *Verners* (Friedmann Werner; 1909–1969). *Gaisa pilis.* Dzīve 1930, 5.

Frīss *Nikolajs. Kas man ir, to tevim dodu!* Latviešu Avīzes 1890, 50; *Maldu gaismas.* Māju kalendārs 1890. [Doku Atis]; *Ziemassvētku upurs.* Vidzemes kalendārs 1892.; *Bārenītes liktenis.* Vidzemes vecā un jaunā Laika grāmata 1894.; *Dievbijāšanas spēks.* Latviešu Avīžu piel. 1897, 27–31; *Zosu Grietiņa.* Vaļas Brīžos 1897, 12.

Fulda *Ludvigs. Dažas vēstules.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1909, 40 un Liepājas Atbalss piel. 1909, 51; *"Ēzeļa ēnas" vieta.* Teātra Vēstnesis 1928, 5.

Fuss *Karls. Jaunais ārsts.* Brīvās Zemes piel. 1930, 24; Gulbenes Vēstis 1930, 33; Madlienas Ziņas 1930, 37; Saldus Ziņas 1930, 35 un Magazīna 1935, 179; *Kamiltoņi.* Pasaules Pasts 1934, 4; *Satikšanās ar studiju biedreni.* Tp. 1934, 12; *Zelta jaunība.* Magazīna 1935, 160.

Ganghofers *Ludvigs. Mārtiņa klosteris:* romāns. Baltijas Vēstnesis 1895, 77–145; *Jauni laiki:* romāns. Tp. 1903, 154–198; *Noslēpums.* Latvija 1907, 298 un Tautas Balss 1921, 10 [R. Valgumnieks]; *Šaha partija.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 1; *Maisījuma noslēpums.* Liepājas Atbalss 1913, 11; *Bebru Francis.* Mežotnes Dzīve 1939, 3.

Gecs Bruno. *Noslēpumainais sargs.* Stāsti un Romāni 1931, 65.

Geislers *Makss. Kalninieki:* romāns. Balss piel. 1906, 130–163; *Muzikants:* romāns. Latvija 1908, 27–56; *Genujas vijolnieks:* romāns. Tp. 1912, 168–179 [abi – J. Jaunsudrabiņš]; *Sarkanais ienaidnieks mežiniekos:* romāns. Brīvā Zeme 1929, 17–56.

George *Stefans. Čigānu lāsts.* Stāsti un Romāni 1930, 39; *Uzzīmējumi un skices.* Daugava 1930, 1 [P. Vīlips]; *Sīki stāstiņi.* Tp. 1931, 67 un Brīvās Zemes piel. 1931, 32 un 34; *Čigānietes mīla un naids.* Dailes Magazīna 1933, 61.

Gerke *Elizabete. Migla.* Kurzemes Vārds 1923, 147–149; *Prelūde Nr.2.* Rīts 1938, 163.

Gerstekers *Frīdrihs. Ārprātīgais.* Latviešu Avīzes 1886, 29–40; *Pie Sarkanupes.* Jaunības Tekas 1928, 6; *Starp haizivīm.* Tp. 1930, 9–10.

Gēte *Johans Volfgangs. Daba.* Latvijas piel. 1907, 51 [R. Blaumanis].

Gīzelberga *Helena* (Gieselberg Helene; 1882–?). *Kurmis un rūķīša bērns.* Mazās Jaunības Tekas 1927, 4; *Pie varžu karaļa.* Tp.; *Plikkaklīte iet ciemā pie Pērļuvistas.* Tp. 1927, 5; *Zeltīte un Plikkaklīte.* Tp.; *Tirgus pie kāpostu dārza.* Tp. 1927, 7; *Zvirbuļi un ķirsis.* Tp. 1927, 8.

Golla *Klāra* (Goll Claire; dzim. Clarisse Liliane Aischmann; Klarisa Liliāna Aišmane; 1891–1977). *Nēģers Jupiters un Eiropa.* Latvis 1927, 1571–1609; *Pirmā strazda dziesma.* Pēdējā Brīdī 1930, 73.

Golls *Ivans. Gājiens.* Taurētājs 1919, 1/2; *Panamas kanāls.* Tp. 1920, 1; *Zelta aunāda.* Tp. 1920, 2.

Grāfs *Oskars Marija. Aiz nezināmiem iemesliem.* Mūsu Dzīve 1934, 7; Strādnieku Avīze 1934, 68 un Zemgales Darbs 1934, 26.

Grillparcers *Francs. Klosteris pie Sendomiras.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 217–220; *Nabagais muzikants.* Tp. 1908, 211–216, arī *Vecais muzikants.* Latvijas Sargs 1927, 35, 41, 44, 46, 55, 58, 67 un 70.

Grimmelshauzens *Hanss Jākobs. Simplicius Simplicissimus:* romāns. Latvijas Kareivis 1923, 205–294; 1924, 2–290 un 1925, 1, 4, 8, 10–12, 14, 20.

Grimmi *Jākobs un Vilhelms. Bagātais un nabagais.* Jaunības Draugs 1904, 12 [F. Krastiņš]; *Vistu saime.* Jaunības Tekas 1912, 1; *Vilks un septiņi kazlēni.* Tp.; *Mirstamās drēbītes.* Bitīte 1913, 46/48; *Rācenis.* Jaunības Tekas 1913, 10; *Zeltmatīte.* Tp. 1913, 8; *Ezītis.* Tp. 1914, 5; *Gudrinieki.* Tp. 1914, 12; *Jānis Godīgais un Jānis Negodīgais.* Tp. 1914, 6; *Vistiņas bēres.* Tp. 1914, 3; *Grēka sods.* Bitīte 1915, 5/6; *Pasakas.* Mazās Jaunības Tekas 1927, 3 un 11; *Trīs laimīgie.* Mājas Draugs 1935, 23; *Viszinis.* Tp. 1935, 20; *Brašais drēbnieks.* Mazie Draugi 1936, 20–22.

Grimms *Hanss. Astainās, spalvainās tautas virsaitis Kenbeke.* Pasaules Pasts 1933, 5.

Grosbergs *Oskars. Grāfs un zaķis.* Pēdējā Brīdī 1927, 27; *Pasaciņa par puķēm.* Zeltene 1928, 10; *Rotkaļi.* Brīvā Zeme 1938, 194–205, 208.

Hains *Pauls. Juta cīnās par laimi.* Auces Vēstis 1934, 17 un 18; Bauskas Apskats 1934, 17; Dobeles Vēstnesis 1934, 17 un 19; Zemgales Nedēļa 1934, 1–3.

Halbe *Makss. Sistēma.* Baltijas Vēstnesis 1902, 16 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Veseļu māte.* Balss piel. 1901, 30–32 [L. Skujeniece]; *Atkalredzēšanās.* Liepājas Apskata piel. 1911, 48–49, arī *Sastapšanās.* Rīgas Latviešu Kalendārs 1913.

Hāns *Pauls Edmunds* (Hahn Paul Edmund; 1897–?). *Braunings Nr. 26063.* Pasaules Pasts 1932, 26; *Es labprāt nākšu!:* romāns. Tp. 1932, 29–46; *Helēna un viņas trīs draugi:* romāns. Rīts 1938, 216–261.

Harbo *Tea. Indiešu kapenes:* romāns. Latvijas Vēstnesis 1924, 74–128; *Jaunā Bībele:* romāns. Atpūta 1926, 111–113 un 1927, 114–125; *Spiegi:* romāns. Brīvā Zeme 1928, 108–181; arī Jaunais Zemgalietis 1931, 33–93; *Mēneša vilinājums.* Brīvā Zeme 1929, 1–45.

Hartlēbens *Otto Ērihs. Raibais putnis.* Rīta Blāzmas piel. 1907, 10; *Viesmīlīgais mācītājs.* Stāsti un Romāni 1934, 28.

Hartmanis *Valters Georgs* (Hartmann Walther Georg; 1892–1970). *Bildinājums.* Latvis 1931, 3029; *Vecpuišu vasara.* Latviešu Balss 1931, 26.

Harts *Ernsts. Māsa un brālis.* Dienas Lapa 1899, 223; *Spoki.* Tp. 1899, 220; *Aizkaru zaglis.* Apskats 1904, 27 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Nabaga Pepe.* Rīgas Avīzes piel. 1904, 277; *Karātavu kalniņš.* Latvijas piel. 1906, 20 [abi – T. Lejas-Krūmiņš]; *Lielais ceļojums.* Dzimtene 1907, 272–277, 304–307, 355–356; arī Dzelme 1907, 6–8 [visi – E. Vulfs]; *Sašautā cepure.* Magazīna 1940, 419.

Harts *Heinrihs. Kontrabandnieks.* Dienas Lapas piel. 1899, 238.

Haufs *Vilhelms. Stāsts par nocirstu roku.* Latviešu Tautas kalendārs 1907.

Hauptmanis *Gerharts. Dzelzceļa sargs Tīls.* Dienas Lapa 1894, 20–24, arī *Sliežu bīdītājs Tils.* Liepājas Atbalss 1912, 100–110; *Apustulis.* Tp. 1912, 11–14; arī Druva 1913, 6; *Ģeķis iekš Kristus Emanuels Kvints:* romāns. Latvija 1912, 1–19, 21–25, 27–31, 38–78, 80–98 [L. Skalbe]; *Dāmu salas brīnums.* Kurzemes Vārds 1925, 22–212; *Greizsirdība aiz skatuves.* Teātra Nedēļa 1929, 16; *Merlīna piedzimšana.* Daugava 1933, 2.

Hauptmanis *Hanss* (Hauptmann Hans; 1865–1946). *Kapuce.* Rīgas Avīzes piel. 1913, 14.

Hauptmanis *Karls. Blandonis.* Latvijas piel. 1906, 1; *Naids.* Rīgas Apskata piel. 1908, 114; *Robežu mežā.* Tp. 1908, 201 [J. Pētersons].

Hāzenklēvers *Valters. Sala skaistule.* Atpūta 1926, 38.

Hegelers *Vilhelms. Jaunavas dvēsele.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1896, 5; *Inženieris Horstmanis:* romāns. Austrums 1902, 1–12; *Divi brāļi:* romāns. Dienas Lapa 1904, 2–66 [J. Roze]; *Bagātnieku ziemas svētki.* Tp. 1910, 297.

Heimburga *Vilhelmīne. Kaimiņu Pāvils.* Latviešu kalendārs 1890.; *Ielāpu Dorīte.* Tp. 1891.; *Sudmaļu Līziņa:* romāns. Austrums 1892, 7–12 [K. Šūberts]; *Siržu pārbaudījumi:* romāns. Tp. 1894, 1–6 [J. Straume]; *Rozes un ērkšķi:* romāns. Baltijas Vēstnesis 1894, 146–171.

Heims *Georgs. Piektais oktobris.* Baltijas Vēstnesis 1919, 23 un 24.

Heine *Heinrihs. Domu graudi.* Baltijas kalendārs 1908.; *Himna.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1910, 6; *Aforismi.* Latvija 1911, 58; *Tēja.* Nedēļa 1924, 35.

Heins *Alfrēds* (Hein Alfred; 1894–1945). *40 gadu glabātais līgavas tērps.* Pasaules Pasts 1933, 18.

Heize *Pauls. Spinetas valdniece.* Baltijas Vēstnesis 1890, 226–229 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Luidžija.* Dienas Lapa 1891, 112–120 [Lapskalnu Andrejs]; *Skaistā Katiņa.* Austrums 1893, 11–12 [J. Straume]; *Nāra.* Baltijas Vēstnesis 1899, 222–224; *Silkana Dore.* Ausekļa kalendārs 1898. [J. Dravnieks]; *Ideālists.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1904, 3–5 [A. Deglavs]; *Ragana Lilita.* Latvija 1907, 42; *Arrabbiata.* Tautas Balss 1922, 21–30 [P. Valgumnieks]; arī *L'Arrabbiata.* Zeltenes kalendārs 1936. [J. Simsons]; *Vendeta.* Latvis 1922, 206–209, 211–213, 215–217; *Mīla Kaprī salā.* Stāsti 1926, 2–4, arī *Mīla Kapri.* Jēkabpils Vēstnesis 1932, 29–36.

Hercogs *Rūdolfs. Dzīves komēdijas.* Austrums 1900, 10 [E. Kalniņa]; *Sievietes mīlestība.* Austruma kalendārs 1901.; *Dzīves sveiciens.* Dienas Lapas piel. 1909, 13; *Serbiete.* Mājas Viesis 1909, 12 un Jaunais Latvijas kalendārs 1914.; *Tuberozes.* Mājas Viesis 1909, 22; *Lauru vainags.* Strādnieks 1910, 82 un Jaunās Avīzes piel. 1912, 9–10; *Mākslas kritiķis.* Strādnieks 1911, 43; *Tēvi.* Latvija 1911, 215–217; *Viņa tēvs.* Tp. 1912, 35 [J. Jaunsudrabiņš]; *Pārnākšana.* Dienas Lapa 1913, 205–213 [R. Kroders]; *Aktrise:* romāns. Jaunais Zemgalietis 1933, 175–235.

Hese *Hermanis. Leģenda.* Latvijas piel. 1907, 25 [E. Virza]; *Erkolli Aglietti.* Tp. 1909, 6; *Rudens sākums.* Liepājas Apskata piel. 1910, 45; *Rudens naktis.* Latvija 1910, 227; *Bērnu*

svētkos. Tp. 1911, 297; *Darbnīcā.* Latvijas piel. 1911, 20 [J. Jaunsudrabiņš]; *Burvīgs sapnis.* Liepājas Atbalss piel. 1912, 322 [A. Valciņš]; *Dzejnieka alga.* Latvijas piel. 1912, 38; *Mīlestība.* Tp. 1912, 29; *Nakts uz ezera.* Latvijas piel. 1913, 48–49 [V. Dāvids]; *Mūks.* Vispārīgais Baltijas kalendārs 1914.; *Marmora zāģētava.* Dzimtenes Ziņas 1917, 21–36; *Pilsēta.* Brīvās Zemes piel. 1919, 6; *Iz Mārtiņa dienas grāmatas.* Kurzemes Vārda piel. 1923, 10 [L. Pērle]; *Sīki stāstiņi.* Nedēļa 1930, 2; *Vilks.* Brīvās Zemes piel. 1931, 2; *Noktirna.* Dailes Magazīna 1933, 50.

Hess *Heinrihs* (Hess Heinrich; 1837–?). *Klaidonis.* Dzīve 1909, 29.

Hians *Hanss. Fricis.* Mūsu Laiku piel. 1906, 224 un Dienas Lapas piel. 1910, 98; *Viesnīcā.* Kurzemnieka piel. 1912, 7; *Makšķerēšana.* Latvijas piel. 1914, 31 [R. Stučka]; *Viņa attaisnojums.* Tp. 1914, 29; *Spogulis.* Latvija 1914, 268 [abi – R. Stučka]; *Nevainīgs notiesāts:* romāns. Liepājas Dienas Avīze 1914, 1–61 [E. Ritenis].

Hilgendorfs *Hermanis* (Hilgendorff Hermann; 1895–?). *Cilvēks bez atmiņas:* romāns. Brīvā Zeme 1935, 2–102; *Lielā mīla.* Rīts 1935, 246–286.

Hille *Pēters. Aforismi.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1910, 20.

Hīlzenbeks *Rihards. Reta sastapšanās.* Sociāldemokrāts 1931, 178; *Satikšanās.* Pēdējā Brīdī 1931, 195.

Himmelbauers *Francs* (Himmelbauer Franz; austr. 1871–1918). *Laimes gadā.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1910, 154 [T. Lejas-Krūmiņš].

Hiršfelds *Georgs* (Hirschfeld Georg; 1873–1942). *Draudzība.* Mājas Viesa piel. 1903, 13–19; *Simts un viena* seja*:* romāns. Brīvā Zeme 1932, 39–93; *Nakts brauciens.* Magazīna 1935, 168.

Hiršfelds *Ludvigs. Ardievas telefona jaunkundzei.* Mūsu Magazīna 1929, 1.

Hofmane *Marija* (Hoffmann Maria; 1843–?). *Rēzija.* Mazās Jaunības Tekas, 1926, 18; *Sarkanais runcis.* Tp. 1929, 12.

Hofmanis *Ernsts Teodors Amadejs. Jezuītu baznīcā.* Latvijas Kareivja piel. 1923, 14–18, 20; *Zeltkaļa Kardiljaka noslēpums.* Ilustrēts Žurnāls 47–51/52.

Hofmanis *Hanss* (Hoffmann Hans; 1848–1909). *Laivinieks.* Austrums 1900, 3 [J. Dravnieks]; *Tante Fricīte.* Baltijas Vēstnesis 1899, 214–221; *Vētras debeši.* Latvija 1906, 145–148; *Tēvu derība.* Rīta Vēstnesis 1911, 114–115.

Hofmanis *Makss. Elles mašīna.* Strādnieks 1909, 102 [J. Kleins].

Holanda *Katrīna* (Holland; 1914). *Pat mīla nespēj viņu glābt.* Pasaules Pasts 1933, 6; *Sudraba mākonis:* romāns. Jaunākās Ziņas 1933, 117–195 [J. Jaunsudrabiņš]; *Viktorijas portrets:* romāns. Brīvā Zeme 1936, 156–200; *Henriete.* Stāsti un Romāni 1939, 512–521; *Edītes lielā izdevība:* romāns. Rīts 1939, 222–258; *Vientuļās debesis:* romāns. Brīvā Zeme 1939, 37–113.

Holcamers *Vilhelms. Plukata.* Apskats 1904, 28 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Laime vasaras vidū.* Latvijas piel. 1907, 10 [E. Virza]; *Princese.* Latvija 1907, 171–175 [Ziemciešu Marija]; *Čellists Bēnke.* Tp. 1912, 303.

Holcere *Marija. Mirušu piemiņa.* Latvija 1909, 270 [J. Jaunsudrabiņš].

Holcšuers *Hanss. Negudrais jauneklis. Nauda. Naudas vērtība. Dziesma. Mani spoki.* Mājas Viesis 1910, 15 [visi – T. Lejas-Krūmiņš].

Hollanders *Valters fon* (Hollander Walther von; 1892–1973). *Kādas zagles neticams dzīves gājums.* Pasaules Pasts 1933, 14; *Kādēļ tev nav bērnu?* Tp. 1933, 15.

Hollenders *Fēlikss. Magdalēna:* romāns. Dienas Lapa 1901, 164–224; *Mantojums.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 298; *Nicinātais.* Rīgas Apskata piel. 1908, 301–302; *Intermeco.*

Dienas Lapas piel. 1909, 27; *Paunenieks.* Rīgas Avīze 1911, 89–92; *Stefana Hullera zvērests:* romāns. Jaunākās Ziņas 1913, 158–206 un Liepājas Atbalss 1914, 110–113, 115–117, 119–120, 122–126, 128–130, 133–135, 137–139, 141–148, 150–157, 159–161, 163, 165–167, 172–180, 182–185, 189, 191, 195–197, 200, 201, 203, 205–211, 215, 221, 226–227, 231–233, 235–239, 241–242, 246–248; *Pazemīgais un dziedātāja:* romāns. Pirmdiena 1925, 1–34; *Tonija un Eika.* Latvis 1926, 1314.

Holms *Emīls Arnolds. Meiferta noslēpums.* Kurzemes Vārds 1933, 1–27.

Hūgenbergers *Alfrēds* (Huggenberger Alfred; šveic. 1867–1960). *Daniels Pfunds.* Līduma piel. 1914, 11–14; *Koku kurpnieks.* Tp. 1914, 14–16; *Zemes stūrītis.* Tp. 1914, 18–20.

Huha *Rikarda. Melu pasaka.* Baltijas Vēstnesis 1899, 54; *Mīlestība.* Dienas Lapas piel. 1902, 49–50; *Stāsts par Monnebaldu.* Latvija 1906, 149–154, 157–164.

Jingers *Ernsts. Granātu putenī:* romāns. Latvijas Kareivja piel. 1924, 10–28 un Latvijas Kareivis 1925, 1–212; arī *Tērauda viesulī.* Latvijas Kareivis 1937, 13–76; *Pozīcijas ziemā.* Tp. 1925, 109; *Viesuļuguns pār šoseju.* Latvijas Kareivis 1925, 32.

Kafka *Francs. Apdrošināšanās pret skaistu sievieti.* Pasaules Pasts 1932, 6; *Lauku ārsts.* Jūrmalas Vārds 1934, 21, 24–25.

Kaizere *Izabella* (Kaiser Isabella; 1866–1923). *Vēstule.* Stāstu nodaļa 1900, 24 un 25 un Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 147 [J. Kleinberģis]; *Glābējs.* Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 65 [A. Melnalksnis] un Jaunības Draugs 1934, 12; *Marķīza kungs.* Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 51 [J. Kleinberģis]; *Viņa pēdējais nolēmums.* Tp. 1902, 49 [J. Kleinberģis], arī *Pēdējā vēstule.* Baltijas Vēstneša piel. 1904, 198; *Vai atļauts melot?* Baltijas Vēstnesis 1902, 281; *Vērsis.* Dienas Lapa 1903, 290; *Noziedznieks.* Limbažu Ziņas 1908, 15–19 [A. Melnalksnis]; *Dižciltīgie nejēgas.* Stāsti un Romāni 1930, 21.

Kaizerlings *Boto. Vadonis Munte:* romāns. Rīts 1936 un 1937, 1–42.

Karaša *Alfrēds* (Karrasch Alfred; 1893–?). *Karogs aicina:* romāns. Brīvā Zeme 1923, 1–55.

Kausa *Gina. Izstumtā.* Pasaules Pasts 1931, 17; *Ievas meita.* Atpūta 1931, 368–373 un 1932, 374–389; *Mēģinājuma laulības.* Pasaules Pasts 1931, 22; *Prokurora līgava.* Zeltene 1932, 17; *Greizsirdīgos lai parauj velns.* Pasaules Pasts 1933, 8.

Keina *Irmgarde. Gilgi, viena no mums:* romāns. Strādnieku Avīze 1933, 142–188; *Viņa gribēja būt skaista.* Pasaules Pasts 1933, 26; arī Skaistuma un elegances kalendārs 1934.

Keizerlings *Eduards fon. Zaldātu-Kersta.* Mājas Viesa piel. 1907, 54–55; *Saskaņa.* Tp. 1907, 59–63; *Dumala:* romāns. Rīgas Apskata piel. 1908, 4–25 [J. Kleinberģis]; *Pavasara naktī.* Liepājas Atbalss 1908, 60 [J. Jākobsons] un Dzimtenes Vēstneša piel. 1910, 114–115 [O. Krolls]; *Tveicējošas dienas.* Rīgas Avīze 1908, 170–182; *Grūtā brīdī.* Sadzīve 1911, 72–79 un Tagadne 1911, 1–7 [A. Melnalksnis]; *Raibās sirdis.* Kurzemnieka piel. 1911, 31–33; *Ciems.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1912, 274, 280 un 286; *Viļņi:* romāns. Latvija 1913, 120–123, 125–134, 136–137, 140–141, 144–150, 152–155 [A. Dāle].

Kellermanis *Bernhards. Karins.* Jaunatne 1906, 31–32 un Stari 1907, 7; *Ingeborga:* romāns. Mājas Viesa piel. 1908, 47–65; *Sirds* (no Jesters un Lī). Stari 1908, 1 [visi – J. Jaunsudrabiņš]; *Aplamis:* romāns. Dzimtenes Vēstneša piel. 1910, 25–68; arī *Idiots.* Pasaules literatūra 1925, 11–15 un 1926, 15; *Jūra:* romāns. Latvija 1911, 179–213 [J. Jaunsudrabiņš]; *Tunelis:* romāns. Liepājas Atbalss 1913, 125–131, 138–142, 145, 201 un Jaunākās Ziņas 1919, 79–180 un 1920, 1– 25 [J. Jaunsudrabiņš]; *Svētie.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1914, 77, 82, 88 [L. Jansons]; *Devītais novembris:* romāns. Darba Balss 1922, 21–106; *Brāļi Šellenbergi:* romāns. Latvis 1925, 1262–1275 un 1926, 1276–1376.

Kellers *Gotfrīds. Pārvērties!* Dienas Lapas piel. 1890, 205; *Trīs taisnie radzenieki.* Latviešu Avīžu piel. 1899.; *Leģenda par dančim.* Dryva 1911, 10 [O. Laizāns]; *Dievmāte un velns.* Sievietes Balss 1934, 11.

Kesters *Reinhards. Lielās rokas.* Jaunais Vārds. 1916, 127 [J. Jansons].

Kestners *Ērihs. Pārtraukta laulības pārkāpšana.* Pūces Spieģelis 1923, 12/39 [Diženajo Bernhards]; *Punktiņa un Antons:* romāns. Ugunskurs 1932, 9–13; *Tikšanās ar sevi.* Sociāldemokrāts 1932, 165; arī Stāsti un Romāni 1934, 213.

Kībers *Manfrēds. Darbs pirms saules lēkta.* Daugavas kalendārs 1921.; *Mušmire.* Latvijas Sargs 1923, 4 un Dzimtene un Pasaule 1934, 20; *Lazpeļu kāzas.* Sieviete 1925, 6 [M. Skuja]; *Lielais acumirklis.* Tp. 1925, 1; *Debessatslēdziņa.* Dzimtene un Pasaule 1934, 12; *Praulu profesors.* Tp. 1934, 5; *Māte.* Jaunā Balss 1934, 8/9 [E. Klauberga], arī Rīts 1934, 98; *Pēteris Samtiņš.* Tp. 1934, 124; *Balduīns Dundurs.* Tp. 1935, 203; *Čiepsts.* Tp. 1935, 338; *Sliņķis.* Darbs 1935, 7.

Kīfers *Vilhelms* (Kiefer Wilhelm; 1890–1979). *Simts marku gabals.* Atpūta 1927, 24.

Kišs *Egons Ervīns. Zēns ar smaidošām acīm.* Centra Balss 1928, 15; *Feļetoni.* Atpūta 1928, 34–35; *Lielgabalu karaļu ligzda: Hesene.* Strādnieku Avīze 1930, 278; *Induss satiksmes tornī.* Informators 1932, 7; *Berlīnes policijas kazematos.* Tribīne 1933, 1.

Klabunds. *Anna.* Ilustrēts Žurnāls 1924, 51/52; *Bezdibeņi.* Ilustrēts Žurnāls 1924, 51/52; *Balaševs.* Balss 1925, 108; *Svētais Pēteris.* Nedēļa 1925, 138; *Mazais Lauris.* Kurzemes Vārds 1930, 120, 122 un 123 [J. Ceplenieks]; *Klasē bija troksnis.* Jaunais Cīrulītis 1931, 1–2 [K. Velmeris].

Klauzens *Ernsts. Videnieku māte.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 74–78.

Klēbers *Kurts. Bezdarbnieki.* Literatūra un Dzīve 1927, 48–49 [R. Osis]; *Žurkas.* Sociāldemokrāts 1927, 125–126; *Kriminālkomisārs.* Kreisā Fronte 1929, 2.

Kleins *Ernsts* (Klein Ernst; austr. 1876–1951). *Greznības valgos:* romāns. Pēdējā Brīdī 1930, 178–206; *Trakulīgā hercogiene:* romāns. Jaunākās Ziņas 1930, 271–295 un 1931, 1–58; *Es – viena pasaulē.* Jaunā Modernā Sieviete 1931, 6.

Kleists *Heinrihs fon. Atradenis.* Brīvā Zeme 1922, 138–141.

Klinge *Ernsts. Anlīze.* Balss 1892, 1–5; *Jaunais Straigans.* Balss 1892, 42–48 [abi – A. Benjamiņš].

Knēkele *Šarlote. Māsa Ģertrūde.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1907, 25–30; *Viņš un viņi:* romāns. Dienas Lapa 1912, 197–225 [Ezerietis].

Kolenegs *Viktors. Neganti liela muļķība.* Tēvija 1907, 1–2; *Dzīves nomalē:* romāns. Liepājas Atbalss piel. 1913, 22–45 [J. Ceplenieks]; *Skaistā Meluzīne.* Kurzemes Vārds 1922, 1–12 un 14–15.

Krancs *Heinrihs* (Kranz Heinrich; austr. 1895–1964). *Divkauja Saigonā.* Pēdējā Brīdī 1928, 194; *Bailes.* Dzīve 1930, 3; *Senēģiptiešu monēta.* Magazīna 1935, 146; Mūsu Īpašums 1935, 29.

Krecers *Makss. Pasaule par mazu.* Dienas Lapas piel. 1894, 251, arī *Pasaule ir par mazu.* Liepājas Latviešu kalendārs 1897.; *Apburtā grāmata.* Baltijas Vēstnesis 1895, 25–27 [R. Bērziņš]; *Akmeņu sala.* Mājas Viesa piel. 1896, 29 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Asiņaina lode.* Liepājas Latviešu kalendārs 1897.; *Kranclera māte.* Cittautu Raža I; *Melnie svārki.* Baltijas Vēstnesis 1900, 277 un Pēterburgas Avīžu piel. 1904, 44 [A. Melnalksnis]; arī *Melnās frakas vēsture.* Liepājas Atbalss 1908, 61 [J. Jākobsons]; arī *Stāsts par melniem svārkiem.* Tēvija 1912, 51; *Pie Zelta zivtiņu dīķa.* Dienas Lapas piel. 1901, 146; *Sociālisma vērtā.* Dzīve 1905, 1–11;

Meistars Timpa: sadzīves romāns. Mūsu Laiki 1906, 40–87; *Mazā mamma.* Liepājas Apskata piel. 1910, 67 un 68; *Tēvu dēli:* romāns. Jaunākās Ziņas 1921, 223 un 1922, 1–88 [J. Jaunsudrabiņš]; *Nakts cilvēks.* Stāsti un Romāni 1931, 99.

Krēgers *Timms* (Kröger Tim; 1884–1918). *Nelaimīgais soģis.* Rīgas Apskata piel. 1908, 165 un 171 [M. Kārklis]; *Zokrata nāve.* Latvija 1908, 68 un Dienas Lapas piel. 1909, 104.

Krēgers *Vilhelms* (Kröger Wilhelm). *Cilvēkveidīgo pērtiķu medības.* Vispasaules ainava 1924, 3; *Venēcijā.* Stāsti un Romāni 1931, 64; *Princese.* Tp. 1936, 23.

Krells *Makss* (Krell Max; 1887–1962). *Acis.* Dzimtenes Vēstnesis 1914, 177 [J. Jansons]; *Dārgakmeņi.* Daugava 1933, 6 [Z. Straume].

Krēners *Frīdrihs* (Kröner Friedrich). *Ideālais robots.* Stāsti un Romāni 1933, 173; *Mēs pērkam robotu.* Pasaules Pasts 1932, 46; *Krusttēva Bertrama testaments.* Kurzemes Vārds 1932, 178–185 [J. Ceplenieks].

Kurts-Mālere *Hedviga. Ērika:* romāns. Auces Vārds 1933, 37–46 un 1934, 118; Dobeles Vēstnesis 1933, 41–51 un 1934, 1–18; Bauskas Vēstnesis 1934, 1–18; *Kur ir Ieva?* Stāsti un Romāni 1933, 180–194; *Pagātnes ēna:* romāns. Tp. 1934, 25–46.

Lands *Hanss* (Land Hans; īst. v. Hugo Landsbergers; 1861–1935). *Taupības augļi.* Dienas Lapa 1895, 267–268, 272; *Grietiņa.* Dienas Lapas piel. 1899, 151, 157; *Nāvīgi tvaiki:* romāns. Tēvijas feļetons 1902, 1–5; *Šoferis.* Liepājas Apskata piel. 1910, 26–27, 30–31 un Latvijas Kalendārs 1930.; *Drāma jūrmalā.* Latvija 1913, 156–158; arī *Jūrmalas drāma.* Veselības kopšanas kalendārs 1915.; *Dzīvība izsīka.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1913, 301.

Lēne *Fr.* (Lehn; īst. v. Helēne Buteršēne (Buterschön); 1874–1957). *Kad dvēseles lūst:* romāns. Jūrmalas Vēstis 1928, 19–49 un 1929, 1–17 [O. Krolls].

Lēns *Hermanis. Sarkanā Bēka.* Strādnieks 1909, 14; *Dzirnavas.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1910, 15; *Murkstiņa mīlas ceļojums.* Latvijas Vēstnesis 1924, 128; *Garausis.* Tp. 1924, 293; *Bobītis.* Tp. 1925, 48; *Viņa pēdējā dziesma.* Tp. 1925, 119; *Lutiņš un Putiņa.* Mazās Jaunības Tekas 1930, 13.

Leršs *Heinrihs. Stāsti.* Nedēļa 1927, 45 [L. Jaunsudrabiņa]; *Privāts.* Jaunais Cīrulītis 1929, 7/8 [L. Jaunsudrabiņa]; *Kurinātājs.* Kopdarbs 1930, 3 un Jēkabpils Vēstnesis 1932, 18; *Ragana.* Jaunais Cīrulītis 1931, 9/10; *Dziedošas zvaigznes.* Tp. 1932, 7/8 [L. Jaunsudrabiņa]; *Nelaime.* Dailes Magazīna 1933, 65.

Lesings *Gotholds Efraims. Ērglis un lapsa.* Apskats 1903, 3; *Lakstīgala un cīrulis.* Tp.; *Strauss.* Tp. [visi – F. Plostenieks]; *Lielīgā bite.* Jaunības Draugs 1903. [J. Kalniņš]; *Fūrijas.* Sociāldemokrāts 1924, 123.

Lesings *Teodors* (Lessing Theodor; 1872–1933). *Siržu lauzējs.* Pasaules Literatūra 1925, 2.

Lībeskinds *Augusts Jākobs* (Liebeskind August Jacob; 1758–1793). *Tupeles.* Mazās Jaunības Tekas 1930, 14; *Zilā palma.* Tp. 1931, 27.

Lībhērs *Hanss. Staigu ugunis.* Latvijas piel. 1910, 38 [J. Jaunsudrabiņš].

Lihtenbergs *Vilhelms* (Lichtenberg Wilhelm; austr. 1892–1960). *Lidonis aizveda meitu.* Stāsti un Romāni 1930, 43; *Lidotājs varonis.* Tp. 1930, 23; *Kautrīgais pielūdzējs.* Pēdējā Brīdī 1930, 86; *Sīki stāstiņi.* Tp. 1931, 100 un 230; Atpūta 1931, 5; Latvijas Kareivis 1931, 175; Pasaules Pasts 1931, 20; *Cik maksā jūsu sieva?* Tp. 1932, 35; *Čeks draudzenei.* Tp. 1932, 10; Brīvās Zemes piel. 1932, 15 un Magazīna 1934, 8; *Treniņš mīlestībā.* Stāsti un Romāni 1932, 150; *Viņas alibi.* Latvis 1933, 3452; *Īstais un neīstais marķīzs.* Pasaules Pasts 1933, 31; *Pirmais klients.* Tp. 1933, 4; *Visskaistākā mīlas vēstule.* Tp. 1934, 9; *Annijas lomiņa.* Stāsti un Romāni 1939, 4; *Saruna ar advokātu.* Tp. 1939, 35.

Līlienkrons *Detlevs fon. Alvas krūze.* Balss 1892, 53 [R. Blaumanis]; *Uzbrukums naktī.* Apskats 1904, 35 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Pēdējās ardievas.* Mūsu Laiku piel. 1906, 63 un 68 [J. Roze]; *Parādība:* Latvijas piel. 1907, 7; *Cūkas nāve.* Tp. 1907, 6; *Aizmirstā hortenzija.* Tp. 1907, 6 [visi – R. Blaumanis] un Rīgas Avīzes piel. 1912, 13; *Operācija.* Dzīves piel. 1912, 13; *Karā.* Dzimtenes kalendārs 1914.

Ludvigs *Emīls. Lielā kara priekšspēle.* Pasaules Pasts 1933, 28.

Ludvigs *Otto. Jautrīte.* Latvija 1908, 149–197.

Lukss *Jozefs Augusts* (Lux Joseph August). *Dzimtene.* Rīgas Avīzes piel. 1910, 30.

Manns *Heinrihs. Pastaigāšanās aiz vārtiem.* Latvija 1910, 200 [J. Ezeriņš]; *Mazā grāfiene.* Latvijas piel. 1911, 2; *Pārbaudījums.* Liepājas Apskata piel. 1911, 27–28; arī *Pārbaudīšana.* Latvijas piel. 1911, 47 [V. Dāvids]; *Sirds.* Tp. 1911, 45 un Dzimtenes Vēstneša piel. 1912, 213–214 [I. Vasils]; *Augšāmcelšanās.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1912, 29, 35, 40 [A. Melnalksnis]; *Nabaga Tonieta.* Tp. 1912, 64 [V. Dāvids] un Liepājas Dienas Avīze 1912, 6–8; arī *Tonieta:* Druva 1913, 9 [V. Dāvids]; *Pirmais semestris.* Liepājas Atbalss piel. 1912, 30; *Saderināšanās.* Tp. 1913, 17–18; *Vai viņa ir vainīga?:* Vispārīgais Baltijas kalendārs 1913.; *Vecums.* Dienas Lapas piel. 1913, 114 [K. Putniņš]; *Mīlas spēle.* Pasaules literatūra 1925, 6–7; arī *Mīlas rotaļa.* Auces un apkārtnes kalendārs 1930. un Magazīna 1936, 200; *Plūdi.* Brīvā Zeme 1931, 136–177; *Vētraini rīti.* Kurzemes Vārds 1931, 128–147 [J. Ceplenieks]; *Mēness dziesma.* Mazās Jaunības Tekas 1932, 43; *Suns.* Magazīna 1936, 195.

Manns *Tomass. Katastrofa.* Dzīves piel. 1912, 42 [O. Pulsts]; *Stingra griba.* Latvis 1922, 126–128; *Ceļš uz kapsētu.* Daugava 1928, 8 [T. Lejas-Krūmiņš].

Marlita *Eiženija. Vecās jaunkundzes noslēpums:* romāns. Tēvijas feļetons 1893, 44–51 [K. Seržans].

Mautners *Frīdrihs. Spēks:* romāns. Mājas Viesa piel. 1896, 11–29 [A. Deglavs]; *Iz patiesības pasaku grāmatas.* Liepājas Atbalss piel. 1910, 2; *Sveiks, jaunais gads!* Dienas Lapa 1913, 301.

Meijere-Fērstere *Elizabete* (Meyer-Förster Elisabeth). *Miera traucētājs.* Dienas Lapa 1897, 74; *Dzīves šķirti.* Austrums 1901, 5–6; *Vārdi.* Dienas Lapas piel. 1902, 10; *Bērns.* Rīgas Avīzes piel. 1906, 226; *Reiz!* Latvijas piel. 1907, 40; *Klīnikā.* Tp. 1908, 4.

Meijers-Fērsters *Vilhelms. Paraksts.* Latvijas piel. 1907, 34.

Meirinks *Gustavs. Krupja lāsts.* Svari 1906, 2; *Virs zemes viss tik – ciešana.* Mūsu Laiku piel. 1906, 17 un 23 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Daktera Cinderella stādi.* Dienas Lapa 1913, 282 un 283; *Viltīgie šampinjoni.* Kurzemes Vārds 1926, 21–77; *Vīrs pudelē.* Stāsti un Romāni 1930, 40.

Mells *Makss. Gana stāsts.* Dzimtenes Ziņas 1917, 58 un 59.

Mīlens-Šulte *Georgs* (Mühlen-Schulte Georg; 1882–?). *Laimīgas čūskas kodiens.* Pieci santīmi 1927, 2; *Trīs dzeguzes pulksteņi:* romāns. Brīvā Zeme 1927, 167–183, 185–244 [A. Štenberg]; *Tintes zivs.* Sociāldemokrāts 1931, 179 [E. Skujenieks]; *Leslijs precas.* Tp. 1932, 150; *Kņaza Podesku pulksteņi.* Pasaules Pasts 1933, 32; *Veronika atrod pērli.* Tp. 1933, 29; *Pubedancs liekas aizdomīgs.* Tp. 1934, 3; *Floriāns – triku meistars.* Stāsti un Romāni 1938, 450; *Priekšzīmīga auto pārdevējs.* Tp. 1939, 514.

Millers *Frics* (Müller-Partenkirchen Fritz; 1875–1942). *Patiesība.* Strautzeļa Veselības kopšanas kalendārs 1911.; *Baltais diega gals.* Latvija 1912, 234; *Mana roka, mana sieva un kalpones.* Tp. 1912, 231; *Degošs kuģis.* Liepājas Atbalss 1912, 190–192; *Elles alas tases.* Latvijas piel. 1912, 46; *Krustiņš. Nu, gan jau atkal būs labi.* Tp. 1912, 43; *Katiņa.* Liepājas Atbalss piel. 1913, 12 un Latvijas piel. 1913, 13 [M. Zīraks]; *Dzimtene.* Rīgas Ziņas 1914, 2

[O. Krolls]; *Kabelis.* Atpūta 1922, 13; *Vecais komiķis.* Tp. 1922, 17; *Nav laika.* Mūsu tautas kalendārs 1930.; *Zārks.* Sociāldemokrāts 1931, 15 [E. Skujenieks]; *Amerika.* Kurzemes Vārds 1932, 224; *Ķermeņa augšdaļas izsliešana pa logu.* Tp. 1932, 221; *Netieši pierādījumi.* Pasaules Pasts 1932, 50; *Mazs joks.* Tp. 1932, 15; *Pirmās nakts eņģelis.* Tp. 1932, 1; *Cilvēks, vārdā Gončarovs.* Tp. 1933, 2; *Kafeja.* Kopdarbs 1933, 8; *Mācekļa pirmā diena.* Tp. 1933, 11; *Morgans.* Tp. 1933, 1; *Kur ir aprēķins?* Stāsti un Romāni 1933, 168.

***Millers** Hanss* (Müller Hans; austr. 1882–1950). *Aizvērto acu izstādē.* Rīgas Apskata piel. 1908, 197–198, 201 un *Kasjana piedzīvojums.* Tp. 1908, 242 [K. Augenbergs-Ezerietis]; *Krēslā.* Tp. 1908, 16; *Smalkas dāmas rokraksts.* Vispārīgais Baltijas kalendārs 1914.; *Kāpu zonā:* romāns. Dienas Lapa 1934, 73–91 [K. Tīfentāls].

***Millers** Valters* (Müller Walther; 1873–1951). *Interesantais svešinieks.* Dzīve 1930, 12.

***Mincers** Kurts. Cilvēks bez sirds.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1912, 149 [J. Vainovskis]; *Kā mirst.* Tp. 1912, 173; *Mēnešsērdzīgais.* Rūjenes Vēstnesis 1913, 8–10; *Akmeņu skaldītājs.* Dzimtenes Ziņas 1916, 100–101; *Dēļ slavas.* Arājs 1920, 41–42 [O. Krolls]; *Nāve Portsaidā.* Brīvās Zemes piel. 1929, 18; *Angelika un pērtiķis.* Dzīve 1930, 26; *Mazi stāstiņi.* Brīvās Zemes piel. 1931, 23 un 1932, 20; Latvijas Kareivis 1931, 80, 82, 113, 151; Dailes Magazīna 1932, 8 un Pasaules Pasts 1932, 1, 15, 20; *Kājiņas... kājiņas.* Stāsti un Romāni 1934, 48; *Tēvs.* Tp. 1936, 314.

***Mīzners** Vilhelms* (Miessner Wilhelm; 1876–1915). *Lietus laiks.* Latvijas piel. 1910, 9 [J. Jaunsudrabiņš].

***Molo** Valters fon* (Molo Walther von; 1880–1958). *Fridriķis:* romāns. Jaunais Zemgalietis 1929, 155–201; *Spēļu lietiņa.* Stāsti un Romāni 1933, 157; *Tilts.* Magazīna 301 [1938].

***Mostars** Gerharts Hermanis* (Mostar; īst. v. Gerharts Hermanis (Herrmann), 1901–1973). *Kā lai atdabū dzīvību?* Pasaules Pasts 1932, 31; *Ziemassvētku zaķis.* Strādnieku Avīze 1931, 291; *Andrejs un debeszilā fraka.* Tp. 1934, 44.

***Muņjē-Vrobļevska** Mia. Kaija.* Priekules Ziņas 1931, 3–5, 7, 11, 14, 17, 19, 21, 24, 25, 31, 34 un 35 un Jaunākās Ziņas 1932, 174–261 [L. Skalbe].

***Nīče** Frīdrihs. Tā runāja Zaratustra.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1905, 2; Stari 1906, 1 un 1907, 10; Pret Sauli 1906, 1 [J. Akuraters]; Dzelme 1907, 1 [V. Eglītis]; Zalktis 1908, 2–6; 1909, 7 un 1910, 10 [V. Plūdons].

***Nordavs** Maksis* (Nordau Max; 1849–1923). *Pas de chance.* Saimnieču un zelteņu kalendārs 1905. [J. Krūmiņš] un Latvijas piel. 1912, 18; *Pērnā muša.* Strādnieks 1911, 11; *Mīlestība un tēvija.* Dzimtenes Vēstnesis 1915, 8.

***Novāliss.** Pasaka.* Spogulis 1913, 19 [R. Egle]; *Heinrihs fon Ofterdingens:* romāns (fragm.). Latvijas Vēstnesis 1922, 96.

***Ompteds** Georgs fon* (Ompteda Georg von; 1863–1931). *Spogulis.* Baltijas Vēstnesis 1899, 227 un 228 [J. Peņģerots]; *Mūža galā.* Vārda piel. 1901, 17 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Asara.* Dienas Lapas piel. 1902, 57; *Māte.* Latvija 1906, 194–198; *Savāda mīlestība.* Jaunais Latviešu kalendārs 1909.; *Ar labu nakti, māmiņ.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1910, 98 [E. Rudzītis] un Liepājas Atbalss piel. 1912, 278; *Nāve.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1910, 99 [E. Rudzītis] un Liepājas Atbalss piel. 1912, 34 [J. A. Kalniets], arī *Par nāvi.* Dienas Lapas piel. 1910, 65 [R. Kroders]; *Patiesība.* Rīta Vēstnesis 1911, 173–178; *Atmaksa.* Rīgas Avīze 1913, 42–46; *Vientuļā nāve.* Latvijas piel. 1914, 10 [H. Alste]; *Mazā dejotāja.* Magazīna 295 [1938]; *Palicējs.* Stāsti un Romāni 1939, 24.

***Openheims** Filips. Atriebība.* Rīta Vēstnesis 1911, 149–151; *Slepenie dokumenti:* romāns. Latviešu Avīzes 1913, 200–236; *Dr. Olridža recepte.* Pēdējā Brīdī 1928, 84–137; *Cilvēks, kurš*

varēja pārtraukt lielo pasaules karu. Aizsargs 1929, 7; *Nākošais naids.* Latvis 1930, 2933–2735; *Smaga cīņa.* Stāsti un Romāni 1930, 8; *Sīki stāstiņi.* Tp. 1931, 63, 76, 84; *Seši mēneši atlikušies dzīvot.* Dzīve 1931, 12–13; *Sieviete, kas pazaudēja pagātni:* romāns. Latvis 1931, 3031–3050 un 1932, 3051–3085; *Dejojošais džentlmenis.* Pasaules Pasts 1932, 8; *Dubultnieks spiego:* romāns. Pēdējā Brīdī 1933, 168–220; *Noslēpums:* romāns. Latvijas Kareivis 1933, 215–266; *Dēku meklētāji.* Ventspils Avīze 1934, 121–150; *Kā tikt vaļā no miljoniem?:* romāns. Dienas Lapa 1934, 93–117 [J. Sudrabkalns]; *Marķīza ģimenes dārglietas.* Stāsti un Romāni 1936, 333; *Laimīgais garāmgājējs:* romāns. Atpūta 1938, 706–723; *Vilks un jērs:* romāns. Tp. 1939, 764–780; *Kājāmgājēji.* Kopsolis 1940, 1–4.

Panhuisa *Annija* (Panhuys Anny; 1869–1941). *Meitene no priekšpilsētas.* Stāsti un Romāni 1937, 365–378.

Panteniuss *Teodors Hermanis. Hortenziju Katiņa.* Dienas Lapas piel. 1890, 158, 164, 170 un 176 [Āronu Matīss]; *Korsārs.* Balss 1891, 52; *Vientulis:* romāns. Tp. 1893, 3–45 [A. Benjamiņš]; *Klesenu Ārenta jaungada dāvana.* Dienas Lapa 1894, 1–3; *Princese.* Dienas Lapas piel. 1894, 68, 74, 80 un 85 [V. Bērzs]; *Mūsu grāfs.* Baltijas Vēstnesis 1896, 5–23 [R. Šuberts]; *Vecais jaunskungs un viņa mīlestība.* Latviešu Avīžu piel. 1901, 57–60; *Uzticībā.* Balss piel. 1902, 16 un 17 [Bebru Juris]; *Brēmera brauciens.* Rīgas Avīze 1903, 236–241.

Panters *Pēters* (īst. v. Kurts Tuholskis; 1890–1935). *Par mīlu, motociklu un šosejas grāvi.* Tukuma Ziņas 1931, 26 [P. Stolbovs]; *Pārbaudījums.* Kurzemes Vārds 1931, 57–59 [J. Ceplenieks].

Pecolds *Alfonss. Maja jūtas.* Darbs 1914, 3; *Bērni.* Rūjienas Balss 1929, 10 un 12.

Pfeifers *Hanss. Doktora Džakoma Rapacini meita.* Brīvā Zeme 1927, 259–267.

Plivjē *Teodors. Ķeizars aizgāja – ģenerālis palika:* romāns. Informators 1932, 1–12; *Kokaīna varā.* Pasaules Pasts 1933, 3.

Polencs *Vilhelms fon. Stūrgalvība un posts:* romāns. Austrums 1897. g. [J. Dravnieks]; *Līkupes zvani.* Tp. 1901, 12; *Paukšēnu mātes mīļākais.* Tp. 1902, 3; *Zaļciema Rigeļa laime.* Tp. 1902, 6; *Trīsuļu Anna.* Tp. 1902, 5; *Grūtas dienas.* Tp. 1902, 7 [Roze]; *Citeļu Gusta Anna.* Vārds 1902, 58–60 [Ziemciešu Marija]; *Bīriņu saimnieks:* romāns. Balss piel. 1903, 5–34 [L. Skujeniek]; *Ciema mācītājs:* romāns. Tp. 1905, 8–39 [A. Bērziņš]; *Streiku laikā.* Mūsu Laiku piel. 1906, 6, 11 un 17 [Ziemciešu Marija]; *Saules bērni.* Rīgas Avīzes piel. 1907, 164 [Stengeļu Jānis]; *Nabaga Gralis.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 83–84; *Rīgeļu dzimtas laime.* Tp. 1909, 87–89 [I. Vasilis]; *Peļņās.* Līdums 1915, 42–45 [A. Brūklenājs]; *Piedauzība.* Atpūta 1922, 22.

Polgars *Alfrēds. Leonardam ir piedzīvojums.* Latvijas piel. 1909, 50 [J. Jaunsudrabiņš]; *Trīs mazi stāstiņi* (Simptomi. Spoks. Uzvarētājs). Latvija 1914, 161 [E. Vulfs].

Pongs *Pēters. Ieķīlātā sieva.* Pasaules Pasts 1932, 4; *Veikals paliek veikals.* Mūsu Īpašums 1932, 52.

Posendorfs *Hanss. Trīs nāvei nolemtie:* romāns. Pēdējā Brīdī 1927, 156–180; *Zibeņu Maksis.* Krustpilietis 1927, 4–10; *Cirkus meitenes mīlestība:* romāns. Jaunības Tekas 1930, 123–202; *Skaistule-atriebēja:* romāns. Pēdējā Brīdī 1930, 111–162; *Dambala brauc!* Pēdējā Brīdī 1933, 76–118; *Holivudas meitene:* romāns. Atpūta 781–800 [1939, 1940. g.].

Prečangs *Ernsts. Fraka.* Strādnieks 1910, 25 [J. Akmens]; *Rakstvedis.* Proletāriets 1911, 20; *Zāģsudmalas.* Laika Balss piel. 1911, 44; *Kamzolis.* Kurzemnieka piel. 1912, 7; *Sapņotājs.* Strādnieks 1914, 50, 62, 71, 76 un 81; *Ziemassvētki.* Lauku Darbs 1927, 170 un 171; *Putenis.* Tp. 1928, 176, 178 un 179 [M. Petrevica]; *Ziemassvētku laikā.* Atpūta 1928, 52.

Prezbers *Rūdolfs* (Presber Rudolf; 1868–1935). *Fejas dāvana.* Rīgas Avīzes piel. 1910, 9 [J. Bankavs]; *Romānu romāns.* Strādnieks 1911, 51; *Nikodema deguns.* Sikspārnis 1924, 73; *No viņpasaules.* Tp. 1924, 85 [A. Mihelsons]; *Ogļu puteklītis.* Tp. 1924, 49; *Sugas suns.* Dzimtenes un tēvijas kalendārs 1927.; *Kungs ar krizantēmām.* Kurzemes Vārds 1930, 218–220; *Mana ģīmetne.* Stāsti un Romāni 1939, 11.

Rābe *Vilhelms. Bada mācītājs:* romāns. Austrums 1904, 1–12.

Rābe *Zigfrīds* (Raabe Siegfried; 1857–1927). *Kaut kas slepen noklausīts.* Dzimtenes un tēvijas kalendārs 1927.

Reitere *Gabriela. Novakara krēslā.* Dienas Lapa 1897, 3–4; *Operu glāze.* Baltijas Vēstnesis 1902, 203; *Labas ģimenes bērns:* romāns. Tēvijas feļetons 1904, 30–40 [J. Kleinberģis]; *Mazais koristš.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 2 [A. Mētra]; *Mirušā atmiņa.* Tp. 1908, 2 [A. Mētra]; *Ievas noslēpums.* Latvijas piel. 1909, 30; *Māsa Elizabete.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1910, 101 [F. Jansons] un Zeltene 1932, 22; *Traips.* Liepājas Apskata piel. 1910, 45–46 [O. Krolls]; *Pelēkās stundas.* Rīgas Avīzes piel. 1914, 27; *Kāda mirušā atgriešanās.* Zemgalieša kalendārs 1922.; *Sieviešu dvēseles.* Sieviete 1926, 1–3; *Sieviete ar āža kājiņām.* Ziemeļlatvija 1926, 60–61 un 63, arī *Sieviete ar kazas kājām.* Labs Padoms 1926, 2 un Latvis 1931, 2991–2992; *Binoklis.* Tautas žurnāls visiem 1928, 8 un Zeltene 1931, 2 [Lesiņu Ina], arī *Tālskatis.* Nedēļa 1927, 45, arī *Tālskats nenodeva.* Dailes Magazīna 1932, 19.

Reiters *Fricis. Iz maniem zemkopja laikiem:* romāns. Baltijas Vēstnesis 1900, 162–256 [J. Rucels, J. Dravnieks].

Reiters *Kristians. Klendermaņa raibie piedzīvojumi uz sauszemes un ūdens:* romāns. Mūsu Draugs 1926 26/27–42 un Atpūtas Brīžiem 1927.

Reka *Berta. Skaistule.* Varavīksne 1916, 2 [Līgotņu Jēkabs]; *Baleta zvaigzne:* romāns. Latvis 1927, 1628–1736; *Modernā Venēra.* Ventspils Balss 1931, 43; *Skūpstu tilts:* romāns. Kurzemes Vārds 1933, 28–143.

Remarks *Ērihs Marija. Rietumos bez pārmaiņām:* romāns. Latvis 1929, 2235–2291; *Jāzepa Tīdemaņa dīvainais liktenis.* Stāsti un Romāni 1932, 109.

Remers *Karls. Filozofijas vēsture.* Rīgas Avīze 1909, 2–3 [E. Rudzītis].

Rēmers *Pauls. Vecā krūzīte.* Dienas Lapas piel. 1909, 144.

Rībavs *Hanss* (Riebau Hans; 1899–1968). *Kundzes nolaupīšana.* Brīvās Zemes piel. 1929, 25; Zemnieka Balss 1931, 5 un Dailes Magazīna 1933, 65; *Ielaušanās.* Stāsti un Romāni 1931, 58; *Slapjie piedzīvojumi.* Tp. 1933, 193; *Rudenīgi stāsti.* Tp. 1935, 41; *Lieciniek, pie lietas!* Tp. 1940, 22.

Rilke *Rainers Marija. Urrā-dzīvē!* Baltijas Vēstnesis 1903, 264 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Dzīve.* Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 77; *Stāsts, ko stāstījis tumsai.* Latvijas piel. 1908, 21; *Iz Valtera Laurida Brigges uzzīmējumiem.* Tp. 1910, 22; *Sirmgalvji.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1910, 152 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Vēstules kādam dzejniekam.* Rūjienas Balss 1930, 52 un 54.

Rimkasters *Fēlikss* (Rimkaster Felix; 1894–1968). *Sarkanais barons:* romāns. Burtnieks 1931, 1–12.

Roda Roda *Aleksandrs. Čigāni godīgi ļaudis.* Laika grāmata 1903.; arī *Čigāni ir godīgi ļaudis.* Rīgas Avīzes piel. 1904, 213 un Latvija 1907, 302; *Uzvarētāji.* Rīgas Avīzes piel. 1905, 109; *Grāfa dēls.* Mūsu Laiki 1906, 189; *Gabriele.* Dzīve 1908, 50; *Suns.* Latvijas piel. 1908, 11; *Gudrais spriedums.* Tp. 1909, 31; *Zilonis.* Sadzīves piel. 1909, 1; *Lopu valoda.* Tp. 1909, 6; *Mana brāļa meita Poldija.* Tp. 1909, 9; *Kapa runa.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1909, 280; *Pafnucijs.* Sadzīve 1909, 100–102; *Anniņa.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1909, 232 un Liepājas

Atbalss piel. 1909, 11; *Austrumnieku joki:* I. *Jātnieki.* II. *Neizdevās.* Latvijas piel. 1909, 45; *Pasaka par nabaga Bogataču.* Tp. 1909, 7; *Mazas skices.* Tp. 1910, 7; *Trīs jautājumi.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1910, 3 [V. Ambainis]; *Karaļa krustdēls.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1910, 16; *Kvadratusa brilles.* Tp. 1911, 75 [V. Ambainis]; *Ļebovičs Joškele.* Rīta Vēstnesis 1911, 191 un Gailis 1912, 15 [A. Mihelsons]; arī *Gudrais Joikšelis.* Jūrmala 1929, 28 un Stāsti un Romāni 1932, 139; *Psihiatrija.* Ventas Straumes piel. 1911, 6; *Ziedoņa svētki.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1911, 109; *Tas bojā raksturu.* Rīta Vēstnesis 1911, 239 un 240 un Liepājas Atbalss piel. 1912, 34; *Jāzeps.* Tp. 1912, 40 [A. Kalniets]; arī *Jozefs.* Jaunais Kurzemes Kalendārs 1929.; *Laupītājs.* Latvijas piel. 1912, 21 [K. Zariņš]; *Mīkla.* Tp. 1912, 20; *Taupāmais laiks.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 268 [O. Krolls]; arī *Saudzējamais laiks.* Liepājas Pilsoņu kalendārs 1933.; *Varonis.* Dzīves piel. 1912, 41 un Latvijas Kalendārs 1931. [L. Tirzmalietis]; *Ārste.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1913, 285; *Nezāle.* Tp. 1913, 145 [O. Krolls]; *Godīgs cilvēks.* Dienas Lapas piel. 1913, 254 un 260 [L. Jansons]; *Benno Henna.* Latvijas piel. 1914, 4 [O. Krolls]; *Greizsirdība.* Jaunā Ceļa piel. 1914, 13; *Sapnis.* Uguntiņa. Kalendārs 1925.; *Vai vērts precēties.* Bauskas Vēstnesis 1927, 24; *Ķiršu kompots.* Centra Balss 1928, 1; *Tēva Ivana grēks.* Atpūta 1927, 5; *Trīspadsmit tēvu dēls.* Tp. 1928, 200–209; *Cūka.* Vidzemes Kalendārs 1929.; *Asmejs.* Pasaules Pasts 1932, 42; *Cilvēks deg.* Stāsti un Romāni 1932, 112; *Draudzība.* Kurzemes Vārds 1936, 147–148; *Nelaimīgā apkakle.* Tp. 1936, 100; *Princese uz zirņa.* Stāsti un Romāni 1938, 424; *Mantojums.* Tp. 1939, 505; *Miljonu mednieks.* Stāsti un Romāni 1940, 8.

Rosners *Karls. Uz salas.* Latvija 1910, 287–290 [J. Jaunsudrabiņš].

Rozegers *Pēters. Zinātniska saruna.* Austrums 1890, 2; *Bēdziens no sievas.* Dienas Lapas piel. 1893, 277 [Āronu Matīss]; *Ēzelis.* Tp. 1893, 73; *Smiekli un raudas.* Tp. 1893, 188; *Stāstiņš par maizes gabalu.* Austrums 1894, 7; *Mednieka jaukā dzīve.* Tp. 1896, 12; *Kad man sirdi izņēma.* Latviešu Avīžu piel. 1896, 27; *Kā grāfs Adlerstams medni šāva.* Lauksaimniecības kalendārs 1896.; arī *Grāfs Adlerstams medņu medībās.* Gada laiki 1904.; *Tabakas smēķētāji.* Austrums 1897.; *Mans draugs Francis.* Tp.; *Pēdējais zemnieks.* Baltijas Vēstnesis 1897, 4–32; *Izjokots.* Tp. 1898, 247; *Ziemas svētku sveiciens.* Austrums 1898, 1; *Grūts darbs.* Tp. 1898, 8; *Saulgozis un Ziemelis.* Baltijas Vēstneša piel. 1898, 43; *Loga restes.* Tp. 1898, 31; *Vīrs un sieva nākotnē.* Tp. 1899, 77 un 83; *Saticīgie kaimiņi.* Tēvijas piel. 1899, 48; Atpūta 1923, 51 un Magazīna 1935, 184; *Mērenīte.* Berga bazāra kalendārs 1899.; *Ikvienam cilvēkam sava tiesa.* Austrums 1900, 1 [J. Dravnieks]; *Ķesteris uz krusta.* Tp. 11; *Bēglis.* Dienas Lapas piel. 1900, 283 un Jaunības Tekas 1912, I; *Būri un angļi.* Latviešu Avīzes 1900, 24; *Mazais Makšelis un viņa lielā nelaime.* Jaunības Draugs 1901., arī *Kā mazajam Makšelim māja nodega.* Jaunības Tekas 1910, 2; *Jautrais Kārlis.* Ausekļa kalendārs 1901.; *Kā Jukums pārdzīvoja savu nāvi.* Rīgas Avīzes piel. 1902, 53; *Nelūgtais viesis.* Vārds 1902, 125; *Pamiruši.* Baltijas Vēstnesis 1902, 281; *Uz Strasburgas vaļņiem.* Jaunības Draugs 1902.; *Kad es vēl biju mežzemnieku puika.* Tp. 1902, 2–6; *Ko notiesātais stāstīja.* Baltijas Vēstnesis 1902, 264; *Klints apsardzība.* Dienas Lapas piel. 1903, 32 un 38; *Kā mājā reiz.* Tp. 1902, 185; *Kā Zīļu Jēpis mira.* Austrums 1903, 9, arī *Kā Zīļu Jēpis nomiris.* Zīslaka Kurzemes un Vidzemes laika grāmata 1904.; *Kā meža Zeps nomira.* Jaunības Tekas 1913, 4; *Mežskolotāja stāsti.* Vērotājs 1903–1904, 1–8 [Līgotņu Jēkabs]; *Dzelzceļa sargs.* Rīgas Avīzes piel. 1903, 275; Jaunības Tekas 1921, 3 un Evaņģēliuma Gaisma 1910, 34–35 [Apsīšu Jēkabs]; arī *Sliežu bīdītājs.* Kurzemes un Vidzemes laika grāmata 1913.; *Zemes svētība:* romāns. Latviešu Avīžu piel. 1903, 9–30 un Dzimtenes Ziņas 1916, 40–47, 49–53, 56, 62, 65, 76, 80, 89 un 1917, 1, 4, 17, 25, 32, 35–37, 39–42, 60, 61, 64, 66, 67, 71, 73, 77, 79, 80, 82, 84–87, 92–97; *Dzimtenes dēļ.* Jaunības

Literatūra III; *Dzeltenais pulveris.* Ārstniecības kalendārs 1905., arī *Dzeltenais pulverītis.* Atpūta 1925, 35; *Fricis Andersons.* Rīgas Avīzes piel. 1904, 76; *Nabaga dvēseles.* Tp. 1904, 7, arī *Nabaga grēcinieki.* Tēvijas feļetons 1905, 33; *Namdara ziemsvētku lūgšana.* Rīgas Avīzes piel. 1904, 293, arī *Namdara lūgšana.* Liepājas Apskata piel. 1910, 103; Jaunības Tekas 1914, 1 un Līdums 1918, 2; *Es vairs tā neesmu.* Latviešu Avīžu piel. 1905, 98; *Kurvju pinējs no Ābeļkalna.* Tp. 1905, 100; *Vaļsirdīgie draugi.* Tp. 1905, 92–93; *Bada dziedniecība.* Līdums 1906, 74–75; *Elmšteinietis un viņa sieva.* Tp. 1906, 75; *Kā zemnieku bērni rotaļājas.* Latviešu Avīžu Baznīcas un skolas piel. 1906, 20; *Sniegbaltas puķītes.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1906, 41–42, arī *Sniegbaltītes puķītes.* Rīgas Vēstnesis 1934, 48–50; *Tiesas diena Platēnās.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1906, 37–38; *Vientuļi.* Tp. 1906, 101–102; *Kā viņi mīlē un ienīst.* Tp. 1907, 84–92; *Liecinieks.* Evaņģēliuma Gaisma 1907, 41; *Gods.* Tp. 1907, 48–50; *Kad mani sūtīja pēc zaķu eļļas.* Kurzemes un Vidzemes laika grāmata 1907., arī *Kā mani sūtīja pēc zaķu taukiem.* Limbažu Ziņas 1909, 28–31 [J. Kapagailis], arī *Kā mani sūtīja pēc zaķeļļas.* Evaņģēliuma Gaisma 1912, 19 un 20 [Apsīšu Jēkabs]; *Kādēļ cilvēki pasaulē cieš?* Latviešu Avīžu Baznīcas un skolas piel. 1907, 17; *Radinieks.* Ventspils Apskats 1907, 1; *Zaldāts Kroņa-Kungos.* Latvijas piel. 1907, 2; *Alpu zemniece.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1907, 27; *Brāļi Gubenieši.* Tp. 1908, 3 un 4; *Ubags.* Evaņģēliuma Gaisma 1908, 38–40; *Manas mātes piemiņai.* Tp. 1909, 1–8 [Apsīšu Jēkabs], arī *Mātes piemiņai.* Saimnieču un zelteņu kalendārs 1913.; *Divi, kas viens otram nepatika.* Gads: kalendārs 1909.; *Ēzeļa dzīšana.* Tp.; *Malkas cirtēja būdiņa.* Rīgas Avīze 1909, 221–225 [E. Rudzītis]; *Kā es mīļajam Dieviņam iedāvināju savus svētdienas svārkus.* Jaunības Tekas 1910, 2; *Kā viņš atrada zeltu.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1910, 41–42; *Neglītais Krizels.* Liepājas Apskata piel. 1910, 21; arī *Kroplais Krizels.* Līdums 1918, 5–6; *Pēc priekšnesumiem deja.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1910, 30 un 36; *Piecgadīgs vīriets.* Liepājas Apskata piel. 1910, 3; *Pūķa barotājs.* Tp. 1910, 20; *Pirmo dienu amatā.* Evaņģēliuma Gaisma 1910, 1–2 [Apsīšu Jēkabs]; Līdums 1918, 10–11 un Atpūta 1925, 33; *Svētā Toma baznīcas ērģelnieks.* Jaunības Tekas 1910, 1; *Trīs simti sešdesmit četras un viena nakts.* Tp. 1910, 2; *Zilzama nāve.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1910, 37; *Aiziešu uz Ameriku.* Evaņģēliuma Gaisma 1911, 17–18 [Apsīšu Jēkabs]; *Kā es esmu nākuse pasaulē?* Latvijas piel. 1911, 6 [J. Jaunsudrabiņš]; *Kā mans tēva tēvs eglē sēdēja.* Jaunības Tekas 1911, 2; *Kara varonis.* Latvija 1911, 253; *Inspektors nāks.* Jaunības Draugs 1912, 26; *Kā es pirmo reizi ar bāni braucu.* Tp. 1912, 1; *Pie mirēja gultas.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 274; Sekmes: Auseklis 1912, 43–45 [J. Urdziņš]; *Svētbilžu griezējs.* Mūsu Domu piel. 1912, 38 un 39 [J. Kleinberģis]; *Ziemas svētku eglīte bez bērniem.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 299; *Zvejnieks Olimpā.* Liepājas Atbalss piel. 1912, 20; *Sieva, kura savam vīram grib neuzticīga palikt.* H. Alunāna Kalendārs 1912.; *Āboļu nesēji.* Tp. 1913.; *Grēku izsūdzēšana.* Latviešu kalendārs 1913. [J. Straume]; *Ļaunā Līžele.* Veselības kopšanas kalendārs 1913. [J. Kleinberģis]; *Pagaidu kristība.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1913, 103–104; *Burtsdēmons.* Sadzīve 1914, 108–114 [V. Ambainis], arī *Burtu valgos.* Stāsti 1926, 7–9/10; *Ceturtajā dienā.* Sadzīves piel. 1914, 44; *Neizdevušās precības.* Rīgas Avīzes piel. 1914, 19 [A. Jansons], arī *Kļūmīgas precības.* Brīvā Zeme 1928, 253; *Sējējs.* Latviešu Avīžu piel. 1914, 9; *Ciemos pie krustmātes.* Vecais Vidzemes kalendārs 1916.; *Atlaulāties.* Jaunais Kurzemes un Vidzemes kalendārs 1921.; *Liktenīgs gadījums.* Tp.; *Malkas tirgotāja joks.* Tp.; *Kā es sagaidīju ziemassvētkus.* Jaunības Tekas 1921, 1; *Bagāts.* Tp. 1922, 8; *Kāds Adelsbergas precību stāsts.* Sociāldemokrāts 1924, 139; *Tas būs vīrs.* Atpūta 1925, 21; *Bīstama sieviete.* Latvija 1926, 14 un 15; *Zaķu tauki.* Jaunības Tekas 1926, 6; *Mīļais Dievs staigā pa mežu.* Tp. 1927, 1; *Kā izgāju ar*

Terēzi, bet pārnācu ar Maiši. Tp. 1927, 10; *Eksekūcijas kareivis.* Tēvijas kalendārs 1927.; *Nomazgātais vecpuisis.* Tp.; *Ko es par zvaigznēm zināju.* Latvijas Jaunatne 1927, 7; *Stāsts par spītīgo Anneli.* Jaunais Kurzemes un Vidzemes kalendārs 1927.; *Kā vectēvs stāsta par Danielu.* Tp.; *Valdoņu Zeps.* Tp.; *Kā Ansis Grietai grāmatu laida.* Brīvā Zeme 1928, 236; *Līgava ar naudu.* Tp. 1928, 182; *Abelsbergas Tilta krodzinieks.* Tp. 1929, 7; *Kā es nācu pasaulē.* Mans Žurnāls 1929, 2; *Kā Pēteris Oberhauss apprecējās.* Stāsti un Romāni 1930, 4; *Cilvēks.* Māras Vēstnesis 1932, 33; *Gājiens uz Emauvu.* Mazās Jaunības Tekas 1932, 39; *Meža mājiņa.* Stāsti un Romāni 1934, 51; *Neīstā.* Rīgas Vēstnesis 1934, 40–47; *Pārdotā dvēsele.* Tp. 1935, 1–13; *Andreja Hofera nāve.* Lētais Tautas kalendārs 1935.; *Stāsti.* Kurzemes Vārds 1936, 50–51; Magazīna 1936, 228; Mājas Draugs 1936, 11; *Mācītājs un viņa brāļi.* Stāsti un Romāni 1939, 522; *Līgavas pārbaudījums.* Tp. 1939, 524.

***Rozenhains** Pauls* (Rosenhayn Paul; 1877–1929). *Vizītkarte.* Tēvijas Kalendārs 1924.; *Fotogrāfija.* Elegance 1925, 11; *Trīs miljonāri aiz pārpratuma:* romāns. Jaunākās Ziņas 1926, 227–295 un 1927, 2–4; *No tevis tālumā.* Brīvā Tēvija 1927, 249–284; *Nakts ātrvilcienā.* 1929, 151; *Noslēpumainā sieviete:* romāns. Jaunākās Ziņas 1929, 214–276.

***Semenovs** Bernhards. Rīgas gals?* Cēsu Ziņas 1912, 44–47.

***Siodmaks** Kurts. Neredzamā pilsēta.* Pasaules Pasts 1932, 1–4.

***Šafners** Jākobs. Traģēdija.* Dzimtenes Ziņas 1917, 47–53.

***Šamiso** Adalberts fon. Pārdotā ēna.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1909, 25–30.

***Šarelmanis** Heinrihs* (Scharrelmann Heinrich; 1871–1940). *Mašīna.* Latvieša piel. 1905, 12; *Pēters Peine.* Jaunības Tekas 1910, 1; *Cīņa darba dēļ.* Strādnieks 1912, 10 un 12; *Nostāsts par kādu suni.* Tp. 1913, 75–77 [M. Kļaviņa]; *Patversmes bērns.* Tp. 1914, 2; *Mīlestība.* Jaunatnes Draugs 1927, 9; *Neredzīgie.* Tp. 1927, 10; *Dzeltenā lapa.* Mazās Jaunības Tekas 1932, 46; *Cūkpienene.* Tp. 1933, 54.

***Šarfs** Ludvigs. Tu, kas atnāksi.* Balss piel. 1906, 45 un Valmieras Ziņotājs 1915, 2 [M. Rācens].

***Šaukals** Rihards. Biogrāfija.* Rīgas Avīzes piel. 1902, 92; *Navratilu dzimte.* Tp. 1902, 41; *Vajag labi smaržot un būt skaistam.* Tp. 1902, 92; *Viņas istaba.* Tp. 1902, 92 [visi – J. Grīnhofs].

***Šauvekers** Francs. Uzticības traģēdija.* Stāsti un Romāni 1939, 13.

***Šēfers** Rūdolfs. Pārnākšana.* Latviešu Avīžu piel. 1897, 18–21.

***Šefs** Verners* (Scheff Werner; 1888–1947). *Čandu:* romāns. Jaunākās Ziņas 1926, 12–73 [J. Sudrabkalns]; *Kalngalu svētītie mīlētāji:* romāns. Tp. 1927, 81–158; *Urzula meklē Eiropu:* romāns. Ventspils Balss 1933, 1–55; *Maratona skrējējs:* romāns. Sporta Pasaule 1935, 176–207.

***Šencigers** Karls Aloizs* (Schenziger Karl Alois; 1886–1962). *Visu par mīlestību:* romāns. Jaunākās Ziņas 1928, 106–163; *Svētā kalna ugunis:* romāns. Tp. 1930, 61–120.

***Šēnhers** Karls. Asaka.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1911, 267; *Eksāmens.* Tp. 1911, 273 un Atpūta 1924, 40; *Kaušļi.* Dzīves piel. 1912, 14 [J. Kleinberģis]; *Pirmā grēku sūdzēšana.* Tp. 1912, 16 [J. Kleinberģis]; *Kad tēvs mira.* Jaunības Tekas 1913, 3 [J. Jaunsudrabiņš]; *Mātes cerība.* Latvijas piel. 1913, 2 [J. Jaunsudrabiņš]; *Laimīgā.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1914, 140 [Skuju Frīdis]; *Mātes.* Vispārīgs Latvijas kalendārs 1914.; *Dzīvība un nāve.* Jaunā Vārda piel. 1915, 23 un 24; *Ormaņa eņģelītis.* Strādnieku Avīze 1924, 47; *Stāstiņi.* Brīvā Zeme 1928, 176, 200, 218, 242 un 247; *Trauku lāpītāju Nacis.* Tp. 1929, 59; *Krauju Seskis.* Vispārēja laika grāmata 1930.; *Tēva prieki un bēdas.* Zemgales Svētdiena 1931, 1–2.

***Šēnlanks** Bruno. Ģerānija.* Vienība 1924, 16; *Vispasaules svētku diena.* Vienība, 1924, 17.

Šīlers *Karls. Dēku meklētāji.* Nedēļa 39 [1925] –2 [1926].

Šillers *Karls* (Schiller Carl; 1893–1978). *Dēku meklētāju karalis.* Nedēļa 1925, 39–51/52.

Šillings *Oto fon. Vai tu vēl zini?* Dienas Lapas piel. 1899, 117.

Šindlers *Vilhelms* (Schindler Wilhelm; 1866–1910). *Neparasta divkauja.* Tukuma Ziņas 1926, 37–40.

Širokauers *Alfrēds. Lassals:* vēsturisks romāns. Jaunā Dienas Lapa 1914, 74–142; *Vai jūs tāpat darītu?* Pēdējā Brīdī 1928, 222–249; *Gāju putni:* romāns. Brīvā Zeme 1931, 254–287; *Donžuāns bēg:* romāns. Tp. 1932, 143–203; *Vecā un jaunā mīlestība:* romāns. Jaunākās Ziņas 1933, 34–118 [A. Bārda].

Šlāfs *Johanness. Rožu svētki.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 9 [A. Ķeniņš]; *Morfija pudele.* Baltijas Vēstnesis 1899, 284 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Mušas.* Ausekļa kalendārs 1900. [A. Ķeniņš] un Vārda piel. 1902, 19 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Lielmātes rotaļa.* Tp. 1901, 26; *Draugi.* Baltijas Almanahs 1901. [T. Lejas-Krūmiņš]; *Pēc bērēm.* Rīgas Avīze 1902, 107; *Mūsu māja.* Pēterburgas Avīžu piel. 1902, 13 [A. Ķeniņš]; *Hiacinte.* Tp. 1902, 221; *Kandidāta kungs.* Vārds 1902, 138 [visi – M. Kārklis]; *Ziedonis.* Vārda piel. 1902, 18 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Lādīte.* Austrums 1903, 5; *Lieldienas uz laukiem.* Rīgas Avīze 1904, 71; *Blandonis.* Mājas Viesa piel. 1904, 33; *Vecā dziesma.* Apskats 1904, 8 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Ģetzemane.* Evaņģēlists 1905, 7 [A. Ziemcietis]; *Rīta agrumā.* Jaunatnes piel. 1906, 19 [A. Čikste].

Šmīdenbergs *Vilhelms* (Schmiedenberg Wilhelm). *Trakais laucinieks:* romāns. Kurzemes Vārds 1927, 240, 242–249, 251–259, 261–262, 264, 266, 268, 270, 272; *Grēks:* romāns. Tp. 1933, 182–233.

Šmits *Fr. Kā Minniņa un Jurītis tomēr dabūja Lieldienu olas.* Mazās Jaunības Tekas 1929, 4; *Lieldienu zaķis aeroplānā.* Tp. 1929, 4; *Lieldienu pārbaudījums.* Tp. 1929, 4; *Uzpūtīgā Lieldienu ola.* Tp. 1929, 4.

Šnaks *Antons. Palmiras karaliene.* Latvis 1930, 2697.

Šnaks *Frīdrihs. Arābu smaržas.* Stāsti un Romāni 1930, 21; *Skices.* Atbalss 1940, 6.

Šniclers *Arturs. Atvadīšanās.* Dienas Lapas piel. 1899, 30 un 36; *Stundas dēļ.* Baltijas Vēstneša piel. 1900, 64 [B. Skujeniece]; *Aklais Hirnimus un viņa brālis.* Baltijas Vēstnesis 1901, 224 [L. Skujeniece]; *Miruši nerunā.* Dienas Lapas piel. 1901, 74 un 79, arī *Miroņi klusē.* Mājas Viesa piel. 1907, 85–86; Rīgas Avīzes piel. 1909, 93, 99 [A. Dikmanis] un Strādnieks 1912, 1; arī *Mirušie klusē.* Dzimtenes Ziņas 1917, 37–41; *Gudra vīra sieva.* Vārds 1902, 139 un 140 [E. Pīpiņš]; *Benefice.* Baltijas Vēstnesis 1902, 237; Rīgas Avīzes piel. 1909, 103 un 110; Stāsti un Romāni 1940, 532 [V. Blaus]; *Berta Garlane:* romāns. Tēvijas feļetons 1902, 31–37; *Puķes.* Cittautu Raža II [E. Pīpiņš] un Latvijas piel. 1908, 47; *Gudrā vīra sieva.* Vārds 1902, 139–140 un Latvija 1906, 252–254; arī *Prātnieka sieva.* Valmieras kalendārs 1910.; *Kā mirst.* Dienas Lapa 1902, 12–32; *Nāve.* Vērotājs 1905, 2–4 [F. Jansons]; *Goda diena.* Mūsu Laiku piel. 1906, 230, 236, 242; *Vēl tik vienu stundu!* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1906, 30; *Kāda ģēnija dzīves stāsts.* Jaunības Draugs 1907, 19; *Zvejniece.* Rīta Blāzmas piel. 1907, 8; *Viena ģēnija vēstule.* Latvijas piel. 1907, 45; *Jaunā dziesma.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1909, 244–245 [K. Putniņš]; *Andreja Tameijera atvadīšanās vēstule.* Latvijas piel. 1910, 32 [K. Zariņš]; arī *Andreja Tameiera pēdējā vēstule.* Sociāldemokrāts 1921, 187–190; *Gana stabule.* Sadzīve 1911, 109–114 [T. Viesuls]; *Trīskārtīgs brīdinājums.* Liepājas Apskata piel. 1911, 22 un Latvijas piel. 1912, 31; arī *Trīs biedinājumi.* Latvijas Sargs 1922, 107–108; *Redegonda.* Liepājas Atbalss piel. 1912, 25 [A. Sniedze]; arī *Redegondas dienas grāmata.* Latvijas piel. 1913, 45 [K. Zariņš]; *Svešiniece.* Liepājas Atbalss piel. 1912, 23; *Vecpuiša nāve.* Sociāldemokrāts

1921, 211–215; *Kazanovas atgriešanās.* Latvijas Kareivja piel. 1923, 6–31 un Brīvā Tēvija 1926, 62–76; *Elzes jaunkundze.* Pasaules literatūra 1924, 1–8; *Slepkava.* Latvis 1927, 1737–1745; *Liktenīgā spēle.* Tp. 1928, 1926–1966; *Apmātība.* Tp. 1929, 2171–2173; *Mikelandželo un vergs.* Daugava 1932, 8 [J. Veselis]; *Neredzīgais un viņa brāļi.* Stāsti un Romāni 1937, 278–379 [V. Blaus].

Špeiers *Vilhelms* (Speyer Wilhelm). *Meitene ar lauvas galvu.* Zemgales Balss 1929, 120–173.

Špīlhāgens *Frīdrihs. Dzīves bangās:* romāns. Baltijas Vēstnesis 1897, 75–141 [J. Dravnieks]; *Problemātiskas dabas:* romāns. Latvietis 1904, 34–104; *Faustuls:* romāns. Baltijas Vēstneša piel. 1905, 51–69; *Mīklaini cilvēki:* romāns. Dzimtenes Vēstneša piel. 1909, 84–210; *Skandāls ģimenē.* Auces Ziņas 1927, 12–13 un 1928, 14.

Špindlers *Karls* (Spindler Karl; 1796–1855). *Noslēpumainais kuģis:* romāns. Latvijas Kareivis 1928, 35, 41, 47, 52, 58, 64, 70, 76, 80, 84, 90, 96, 101, 110, 118, 122, 128, 134, 138, 144, 150, 156, 162, 168, 174, 180, 186, 192, 198, 204, 210 [P. Bērziņš].

Šrēers *Gustavs. Ezernieku saimnieces:* romāns. Brīvā Zeme 1928, 181, 189–294; *Pēterīša gaisa ceļojums.* Mazās Jaunības Tekas 1928, 7; *Kāpēc Ziemassvētku vecītis gribēja atteikties no sava amata.* Tp. 1929, 1; *Kā Hantofels svešās mēlēs runāja.* Brīvā Zeme 1929, 110; *Ozolkalni:* romāns. Tp. 1930, 56–139.

Štekle *Helēna* (Stoekel Helene). *Ceļojošā puķe.* Mazās Jaunības Tekas 1932, 44; *Tintes traipi.* Tp. 48.

Šternheims *Karls. Pozinskis.* Līdums 1918, 201–207 [O. Grosvalds].

Štērs *Hermanis. Leonore:* romāns. Tēvijas feļetons 1905, 15–20; *Notiesāts.* Sēkla 1906, 4–5; *Pazudināts!* Latvijas piel. 1906, 12 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Soda diena.* Dzimtenes Ziņas 1917, 43–45; *Beidzamais bērns.* Daugava 1935, 5 [T. Lejas-Krūmiņš].

Štilgebauers *Edvards* (Stilgebauer Edward; 1868–1936). *Mālu bumbiņa.* Atpūta 1927, 3; *Boba Kleitona sauciens.* Brīvās Zemes piel. 1927, 37; *Sīki stāstiņi.* Atpūta 1930, 9, 30 un 46; Darbs 1930, 21 un 46; Tukuma Balss 1930, 18; Brīvais Vārds 1930, 22; *Bēglis.* Brīvās Zemes piel. 1931, 18 un Dailes Magazīna 1933, 61.

Štorms *Teodors. Cietumnieku Jānis.* Austrums 1890, 7 un 8 [Bīderu Natālija]; *Ābeļu dārzā.* Dienas Lapas piel. 1892, 100 [J. Eiķens]; *Mīlestība pēc nāves.* Tp. 1892, 60 [J. Eiķens]; *Koklinieces dziesma.* Māju kalendārs 1903. [Līgotņu Jēkabs]; *Tēva vaina.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1910, 66–75, arī *Caur tēva vainu.* Jaunākās Ziņas 1913, 207–215; *Augstskolā.* Aizsargs 1927, 4–11/12.

Štracs *Rūdolfs* (Stratz Rudolph; 1864–1936). *Baltā nāve:* romāns. Modes Vēstnesis 1900.; *Mazais Adamelis.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1903, 8 [A. Deglavs]; *Reiz bija ķēniņš vecs un sirms.* Baltijas Almanahs 1903.; *Laimes gaidītāji.* Berga Bazāra kalendārs 1906.; *Mīce.* Laika grāmata 1906.; *Mana mājiņa.* Tp. 1907.; *Ļauns darbs.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 104; *Filmu aizkulises:* romāns. Atpūtas Brīžiem 1926, 15 un 17 un 1927, 1/2–7/8 [Ž. Rudzīte] un Ilustrēts Dzimtenes Vēstnesis 1927, 1–7; *Filmu negaiss.* Mājas Draugs 1926, 23/25–42 [Ž. Rudzīte]; *Enkurķēde.* Jelgavas Vēstnesis 1930, 2 un 3 [P. Stolbovs]; *Svētavota ciema noslēpums:* romāns. Brīvā Zeme 1930, 40–161; *Idille.* Dzīve 1931, 11; *Turku harēma drausmīgs noslēpums.* Tukuma Ziņas 1932, 4–6 [P. Stolbovs].

Štrobls *Karls Hanss* (Strobl Karl Hans; 1877–1946). *Vientulībā.* Dienas Lapa 1913, 284–290; *Vampīrs.* Latvijas Kareivja piel. 1924, 22–27; *Priekšniecība.* Stāsti un Romāni 1933, 175.

Šveicers *Alberts* (Schweitzer Albert; 1875–1965). *Grāfa Zēderstrēma pēdējā dēka.* Pasaules Magazīna 1927, 3.

Švīferts *Fricis* (Schwiefert Fritz; 1890–1961). *Degošais kalns.* Kurzemes Vārds 1930, 135–136, 138–139.

Tīss *Franks. Attēls.* Brīvā Tēvija 1927, 270, 273, 276; *Bostu laulāts pāris.* Mūsu Īpašums 1928, 18–25 un 1929, 1–10.

Tollers *Ernsts. Uzbrukums ligzdām.* Sociāldemokrāts 1925, 1; *Es ierados Amerikā.* Tp. 1930, 228 [E. Skujenieks]; *Oktobrošana.* Atpūta 1930, 44; *Saruna ar laukstrādnieku Spānijā.* Strādnieku Avīze 1932, 193; *Saruna ar zvejnieka sievu.* Tp. 1932, 112; *Kārdinājums.* Magazīna 1936, 193.

Tomā *Ludvigs. Ogļu rati.* Rīgas Avīzes piel. 1904, 54; *Cūka.* Mājas Viesa piel. 1905, 50; *Labi nodomi.* Svari 1906, 3; *Precinieks.* Atbalss kalendārs 1908.; *Slepkavas.* Īstais Tēvijas kalendārs 1908. [visi – T. Lejas-Krūmiņš]; *Juridiska palīdzība.* Jaunās Dienas Lapas piel. 1910, 227 [J. Vainovskis]; *Karš.* Latvijas piel. 1911, 38 [V. Dāvids]; *Liela brēka.* Vispārīgais Baltijas Kalendārs 1912.; *Mana pirmā mīlestība.* Jaunā Ceļa piel. 1914, 12 [V. Dāvids]; *Krustmāte Frīda.* Jaunā Vārda piel. 1915, 15–20 [V. Dāvids]; *Atdzimšana.* Nedēļa 1924, 16; *Krusttēvs Francis.* Tp. 1924, 45; *Nepatiesais zvērētājs.* Ilustrētais Žurnāls 1924, 25/26; *Indiete.* Magazīna 1935, 174 [O. Krolls].

Trāvens *Bruno* (Traven Bruno; ps.; 1882–1969). *Kā es indiānim atradu aizbēgušo sievu.* Zeltene 1927, 18–19; *Miroņkuģis.* Tp. 1928, 1–24 [M. Grimma]; *Kokvilnas plūcēji:* romāns. Sociāldemokrāts 1933, 124–213 [E. Skujenieks].

Trota *Magda* (Trott Magda; 1880–1945). *Nāvei pieteiktais karš:* romāns. Jaunākās Ziņas 1929, 96–154; *Zaglis.* Brīvās Zemes piel. 1930, 31; Gulbenes Vēstis 1930, 38–39; Madlienas Ziņas 1930, 43; *Kārdinājums.* Jaunais Kurzemes kalendārs 1931.; Liepājas kalendārs 1931.; *Pagātnes lāsts.* Stāsti un Romāni 1933, 168–180.

Ungers *Emīls. Kā Žoržs savu sievu izārstēja.* Strādnieks 1911, 57; *Tam jāpaliek ģimenē.* Tp. 1914, 31.

Ungers *Hermanis* (Unger Hermann; 1891–1953). *Mazie meli. Dialogs laulāto starpā;* abi: Tukuma Balss 1930, 15.

Vāgners *Hermanis* (Wagner Hermann; 1840–1929). *Laba sirds.* Dzimtenes Vēstnesis 1912, 262 [R. Stučka]; *Direktora kungs.* Spogulis 1913, 3; *Izpalīdzīgs draugs.* Latvijas piel. 1914, 34 [J. Jansons]; *Kā var tikt bagāts?* Proletāriets 1914, 7.

Vahenhauzens *Hanss* (Wachenhausen Hans). *Salons un darbnīca:* romāns. Tēvijas feļetons 1894, 45–52; *Noziedznieka meita.* Tp. 1896, 13–26 [abi – J. Straume].

Valnere-Turma *Terēze* (Wallner-Thurm Theresa). *Letīcija, Venēcijas dodža vismīļākā:* romāns. Jūrmalas Vārds 1930, 21–50 [O. Krolls].

Vasermanis *Jākobs. Tēvs.* Latvijas piel. 1906, 19 [T. Lejas-Krūmiņš]; *Kastīlijas donna Johanna.* Latvija 1909, 140–146 [K. Štrāls]; *Hokenjosu dzimta.* Dzimtenes Ziņas 1917, 55–57; *Kakzamalkas zelts.* Rūjienas Balss 1930, 57–80.

Vēdekinds *Franks. Mīlestība uz pirmā acu uzmetiena.* Latvijas piel. 1910, 5 [J. Jaunsudrabiņš]; *Ugunsgrēks Eglisvilā.* Tp. 1914, 28–29 [Ziemciešu Marija]; *Patiess notikums.* Mīla un Flirts 1924, 4; *Aizsargpote.* Elegance 1925, 24.

Veinhēbers *Jozefs. Sieviete no labākām aprindām.* Strādnieku Avīze 1932, 252; *Viņš un viņa.* Stāsti un Romāni 1934, 33.

Vendens *Hermanis* (Wenden Hermann; 1884–1936). *Daitona brauciens uz ešafotu.* Sociāldemokrāts 1931, 32 [E. Skujenieks].

Verfelis *Francs. Viesnīcas trepes.* Daugava 1928, 3 [P. Vīlips].

Vestenbergere *Heda. Iemesls nav zināms.* Pasaules Pasts 1933, 7; *Ceļi krustojas:* romāns. Brīvā Zeme 1939, 209–253.

Vestkirha *Luīze. Zagļi.* Austrums 1901, 11–12; Sadzīve 1909, 89–114; *Klusais līdzinieks.* Balss piel. 1894, 49–51; *Viņas būs pār tevi valdīt.* Latviešu Avīžu Stāstu nodaļa 1894, 1–17; *Klusais biedris.* Tp. 1900, 3–8; *Melnā purvā.* Balss piel. 1906, 164–176; *Vislielākā bezkaunība.* Vēstneša piel. 1907, 23; *Mīlestības tiesības.* Latviešu Avīžu piel. 1908, 49–53; *Piramīdes pamats.* Tp. 1908, 74–81; *Uršeles atradums.* Tp. 1908, 1–13; *Starp vakaru un rītu.* Rīgas Avīzes piel. 1908, 212 un 218; *Kristus bērniņa gājiens pa zemes virsu.* Baznīca un Skola 1909, 25 un 26; *Kvēpi.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1909, 92–98; *Zuze.* Tp. 1909, 45–48; *Pasaules divējādās sejas.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1911, 79–89; *Dravienas sādžas vecākais.* Tp. 1912, 8–14; *Laimes cūka.* Tp. 1912, 15 un 16; *Tima Bredenkampa laime:* romāns. Tp. 1912, 21–39.

Vīherts *Ernsts. Miris.* Balss piel. 1894, 27–32; *Kraupatišķu dzirnavas.* Tp. 1895, 45–48; *Smalkā māsa:* romāns. Tēvijas feļetons 1895, 1–7 [visi – D. Šveņķis]; *Par mirušu noturēts.* Tp. 1900, 1–6; *Kalnu ieleja.* Balss piel. 1904, 9–11; *Endriks Kraupalis.* Dzimtenes Vēstneša piel. 1908, 156 [J. Kleinberģis]; *Māte un meita.* Latvija 1910, 4–12 [A. Baltpurviņš]; *Šakstarps.* Zeltene 1933 19–24 [E. Prūsa].

Vildenbruhs *Ernests fon. Māsas dvēsele:* romāns. Austrums 1896, 1–12 [Ramanu Aleksandrs]; *Atmināja.* Baltijas Vēstneša piel. 1897, 38 un 44; *Mežā.* Tp. 1897, 172 un 178; *Zīlēšana.* Balss piel. 1897, 13; *Klaudijas dārzā:* leģenda. Latviešu Avīžu piel. 1898, 46–49; Rīgas Avīze 1908, 183–190 un Latvija 1909, 72–77 [A. Baltpurviņš]; *Maldu uguns.* Dienas Lapa 1899, 276–294; *Zem pātagas.* Mājas Viesa Mēnešraksts 1902.; *Skaudība.* Baltijas Vēstneša piel. 1901, 1–15; *Bērnu asaras.* Latviešu Avīžu piel. 1905, 85–88; *Meža feja.* Latvijas piel. 1909, 48 [J. Jaunsudrabiņš]; arī *Meža rēgi.* Māju kalendārs 1910.; *Mopsis.* Jaunības Tekas 1910, I; *Vecie un jaunie.* Jauno Latviešu Avīžu piel. 1910, 4–14; *Skaudība.* Rīgas Avīzes piel. 1912, 15–18; *Aršambo.* Tautas Balss 1921, 13–14 [Valgumnieks R.]; *Orakuls.* Tp. 1921, 2–7.

Ville *Bruno. Patiesība.* Latvija 1910, 79.

Volcogens *Ernsts fon. Nerātņi.* Rīgas Avīze 1914, 179–181 un 184.

Volfs *Jūlijs* (Wolff Julius; 1834–1910). *Vecpuiša tiesības:* romāns. Baltijas Vēstnesis 1895, 234–262 [J. Vankins]; Grāfs *laupītājs:* romāns. Baltijas Vēstneša piel. 1905, 71–118.

Volfs *Ludvigs* (Wolff Ludwig). *Rītu!* Vārds 1902, 101; *Skaidra dvēsele.* Tp. 1902, 58; *Ziemā.* Tp. 1902, 49; *Garagans:* romāns. Nedēļa 1924, 40–51/52 un 1925, 1–12; *Sirds, kuru nesalauza mīla:* romāns. Atpūta 1926, 68–89; *Smarra. Kad vīrieši cīnās par* sievieti: romāns. Tp. 1930, 283–297; *Skatuves zvaigznes mīla:* romāns. Jaunākās Ziņas 1931, 129–209.

Vols *Ludvigs. Punka dēkainie piedzīvojumi.* Kino 1929, 1–22; *Olivera Vestkrota brauciens.* Brīvās Zemes piel. 1930, 43; *Sīki stāstiņi.* Dzīve 1931, 5 un 13; Pasaules Pasts 1931, 24; *Anaconda Copper.* Madlienas Ziņas 1932, 5–7; *Kuģa kabīne Nr. 134.* Brīvās Zemes piel. 1932, 2; *Bīstams pasažieris.* Dailes Magazīna 1933, 80; *Olivera brauciens.* Tp. 1933, 53; *Meklējiet noslēpumaino ziņotāju!:* romāns. Pēdējā Brīdī 1934, 292–319 un 1935, 1–21; *Bagātā krusttēva trakais lidojums.* Magazīna 1935, 142; *Zvaigznes un likteņi:* romāns. Rīts 1937, 187–222; *Denisa Pita nedienas:* romāns. Tp. 1937, 341–359 un 1938, 1–20; *Panika paradīzē:* romāns. Tp. 1938, 141–178.

Vrings *Georgs fon. Elles mašīna.* Atpūta 1930, 32.

Zaluss *Hugo. No kurienes rodas bērni.* Vārds 1904, 8 [J. Kleinberģis]; *Cimds.* Latvija

1910, 268 [J. Jaunsudrabiņš]; *Meža dieviete.* Dzīve 1911, 85–89 [J. Kleinberģis]; *Visu pasaciņu pasaciņa.* Latvija 1911, 293.

Zass *Valters fon. Savāda draudzība mūža mežā.* Rīts 1935, 191, 192, 195, 198–199, 205, 209, 212, 219, 226–227, 233.

Zeidels *Heinrihs. Par vārdošanu.* Vidzemes kalendārs 1890.; *Ziemas svētkos.* Baltijas Vēstneša piel. 1900, 289; *Mēneši.* Baltijas Vēstnesis 1901, 1–5; *Dārza zaglis.* Laika grāmata 1903.; *Bagātnieks.* Veca un jauna laika grāmata 1906.

Zonrejs *Heinrihs. Būdiņa un pils.* Pēterburgas Avīžu piel. 1905, 144–168; *Brāļu sēta.* Latvija 1906, 208–233; *Vardīte kapā.* Jaunības Tekas 1926, 7.

Zūdermanis *Hermanis. Prezidentes mīlulis.* Baltijas Vēstnesis 1890, 273 [J. Mežmalietis]; *Rūpes:* romāns. Dienas Lapa 1893, 197–232 [Goldmanis]; *Skaistā dzirnavniece.* Mājas Viesa piel. 1894, 1–12 [A. Deglavs]; *Viņa smaida.* Dienas Lapas piel. 1894, 251 [J. Stiprais]; Baltijas Vēstneša piel. 1900, 58 un Cēsu Ziņas 1912, 25; *Jolantes kāzas:* romāns. Tēvijas piel. 1894, 28–30 [J. Smilgainis] un Zemgales Balss 1924, 1–53; *Priekšzīmīgs dēls.* Mājas Viesa piel. 1895, 44 un Sievietes Pasaule 1936, 22; *Zosu gans.* Mājas Viesa piel. 1896, 32 [Asaru Jānis] un Līvu Jurkas rīkstes 1927.; *Draugu starpā.* Austrums 1897. g. [R. Bērziņš]; *Draudzene.* Baltijas Vēstneša piel. 1899, 1 un Līvu Jurkas kalendārs 1932.; *Iepazīšanās.* Modes Vēstnesis 1900.; *Atzīšanās.* Baltijas Vēstnesis 1901, 295; *Kaķu laipa:* romāns. Dienas Lapa 1905, 1–49; *Augstā dziesma:* romāns. Tp. 1909, 1–70; *Rudenis.* Atpūta 1911, 5; *Viņa smaida.* Cēsu Ziņas 1912, 25; *Apklusušās dzirnavas.* Liepājas Dienas Avīze 1913, 279–299 [E. Rītenis]; *Miks Bumbulis.* Kurzemes Vārds 1919, 1–12; *Kalpone.* Tp. 1919 13–15; *Jaungada atzīšanās.* Stāsti 1926, 9/10; *Mājas drauga veca gada vakara grēku sūdzēšana.* Līvu Jurkas rīkstes 1926.; *17 gadu veca meitene.* Stāsti un Romāni 1930, 32; *Abos galos.* Līvu Jurkas kalendārs 1932.

Zutnere *Berta* (Suthner Bertha; austr. 1843–1914). *Ar un bez ieročiem:* romāns. Dienas Lapa 1898, 125–201; arī *Ieročus nost.* Jaunā Sieviete 1927, 1 un Sieviete 1927, 1 un 2; *Spēles ellē:* romāns. Tēvijas feļetons 1898, 36–39; *Šuvēja.* Tp. 1905, 47–50; *Mīlestība.* Liepājas Atbalss piel. 1911, 50; *Cilvēces sapņi:* romāns. Mūsu Domas 1912, 110–133.

Drāma

Andrejanovs *Viktors fon. Pērkons:* dziedājums. Austrums 1894, 9 [Auziņu Kārlis].

Bīhners *Georgs. Dantona nāve:* drāma. Vārpas 1908. [Rainis].

Dīcenšmits *Antons Francs* (Dietzenschmidt Anton Franz; 1893–1955). *Ceļojums pie svētā Jēkaba:* leģendu spēle. Latvijas Sargs 1922, 195–232 [M. Eglīte].

Gēte *Johans Volfgangs. Fausts:* traģēdija. Mājas Viesa Mēnešraksts 1897, 1–12 [Aspazija, Rainis]; *Ifigenija Tauridā:* skatu luga. Tp. 1899, 1–4 [Rainis, Aspazija]; *Fausts:* fragm. Saimnieču un Zelteņu kalendārs 1911. [Rainis].

Halbe *Makss. Straume:* drāma. Apskats 1904, 9–14 [T. Lejas-Krūmiņš].

Hartlēbens *Otto Ērihs. Audzināšana laulībai:* satīra. Dadzis 1912, 8–12 [J. Pētersons].

Harts *Ernsts. Izoldes dziesma* (no drāmas "Nerrs Tantris"). Skatuves Dzīve 1915, 3 [Antons].

Hauptmanis *Gerharts. Hannele:* sapņu dzeja. Mājas Viesa piel. 1898, 20–23 [Aspazija]; *Nogrimušais zvans:* vācu teiku drāma. Mājas Viesa Mēnešraksts 1898, 7–8 [Aspazija, Rainis]; *Audēji:* drāma. Pēterburgas Avīžu piel. 1904, 7, 34–35; *Elga:* Skatuve 1906, 1–3 [R. Tautmīlis-Bērziņš].

Heine *Heinrihs. Viljams Ratklifs:* traģēdija. Mājas Viesa Mēnešraksts 1902, 12 [Rainis].

Hofmanstāls *Hugo fon. Kāds.* Latvija 1911, 302 [E. Vulfs].

Kaizers *Rūdolfs* (Kayser Rudolf; 1889–1964). *Pārattaisnotie.* Vienība 1924, 17–18 [J. Asmens].

Keizerlings *Eduards fon. Ziedoņa upuris:* skatu luga. Austrums 1901, 10–12 [Dubur s].

Kībers *Manfrēds. Devītā stunda:* mistērija. Latvijas piel. 1913, 15 [E. Vulfs].

Kleists *Heinrihs fon. Sasistā krūze:* komēdija. Brīvās Zemes piel. 1921, 44–53 [O. Krolls].

Lesings *Gotholds Efraims. Nātans Gudrais:* dramatiska dzeja. Mājas Viesa Mēnešraksts 1899, 5–9 [Rainis].

Prečangs *Ernsts. Velns vēlēšanu urnā:* viencēliens. Strādnieks 1911, 33; *Strādnieces.* Tp. 1912, 1–6 [M. Kļaviņa]; *Jaunā vara:* skatu luga. Tp. 1913, 23–31 [K. Siliņš]; *Viņa jubileja:* glezna iz rokpeļņu dzīves vienā cēl. Proletāriets 1914, 27–30.

Rozenovs *Emīls. Mājās:* drāma. Strādnieks 1914, 24, 28 un 33 [K. Siliņš].

Šēnhers *Karls. Ticība un dzimtene:* traģēdija. Dzimtenes Vēstneša piel. 1911, 65–71 [J. Laimnieks]; *Tēlu griezēji:* traģēdija. Dzimtenes Vēstneša piel. 1912, 82–84 [J. Dubur s].

Šillers *Frīdrihs. Vilhelms Tells:* traģēdija (fragm.). Jaunības Draugs 1904, 6 [Rainis].

Šniclers *Arturs. Laika kavēklis:* drāma. Vērotājs 1905. [F. Jansons].

Tollers *Ernsts. Hopla, mēs dzīvojam!* Atpūta 1927, 39; *Ķeizara jaunais uzvalks.* Strādnieku Avīze 1933, 113.

Tomā *Ludvigs. Medaļa:* joku luga. Jaunās Dienas Lapas piel. 1910, 191, 197, 203, 209, 215, 221, 227 un 233 [F. Mierkalns]; *Latiņas piedzimšana:* komēdija. Latvija 1911, 259–264.

Treifreinds *Frīdrihs* (Treufreund Friedrich). *Mātes noziegums:* drāma. Visiem 1913, 20–24.

Ūlands *Ludvigs. Kapsētā.* Katoļu Moju kalendārs 1904.

Vēdekinds *Franks. Galma dziedātājs.* Latvijas piel. 1908, 32–34 [L. Stumberg]; *Mūzika.* Mēnešraksts 1908.

Vildganss *Antons. Nabadzība:* drāma (fragm.). Skatuves Vēstnesis 1921, 5.

Zūdermanis *Hermanis. Beidzamais apciemojums:* skatu luga. Rīgas Avīzes piel. 1910, 19–20; *Gaismas lentas:* drāma. Tp. 1910, 17–18; *Tāļā princese.* Tp. 1910, 21–22 [visas – E. Elks]; *Margo:* skatu luga. Tp. 1910, 14–15; *Jānis:* bēdu luga. Mājas Viesis 1910, 28–33 [J. Dravnieks]; *Dzimtene:* skatu luga. Cēsu Ziņas 1911, 26–37.

Vācu literatūras tulkojumi grāmatās

Modernā vācu lirika (sak., tulk. V. Plūdonis). Rīga, 1913.
Jaunas vācu noveles (sak., tulk. T. Lejas-Krūmiņš). Rīga, 1913.
Cilvēki un likteņi. Modernā vācu daiļproza (sak., tulk. T. Lejas-Krūmiņš). Rīga: Rudzītis, 1942.
Vācu noveles meistari – romantiķi. Rīga: Kadilis, 1944.

Aberts *Pauls.*
* *Pēdējā vaga:* novele. Limbaži, 1934.

Adlersfelda-Balleštrema *Eifēmija.*
* *Noslēpumainā pils:* romāns; tulk. S. Vasariņš. Jelgava, 1913.
* *Rāvensburgas baltās rozes* [Die weißen Rosen von Rawensburg]: romāns; tulk. K. Kļaviņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

Ahleitners *Arturs.*
* *Dzelzceļnieku streiks:* romāns; tulk. J. Straume. Jelgava: G. Landsbergs, 1911.

Altenbergs *Pēters.*
* *Dzīves pasaciņas* [Märchen des Lebens, 1908]; tulk. V. Dāvids. Rīga: Braslis, 1911.
* *Skices un stāsti;* tulk. R. Egle. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1913.
* *Ezermale:* studiju virkne; tulk. K. Egle. Rīga, 1926.

Andrē *Hedviga.*
* *Ķēnišķais bērns:* stāsts. Rīga: J. A. Freijs, 1907.
* *Ceturtās klases trepju lenteris:* stāsts; tulk. Bajāru Lūcija. Liepāja: Ozoliņš, 1911.

Angerne *Marianna.*
* *Viesizrāde Vīnē* [Die ganz großen Torheiten]: romāns; tulk. R. Eglājs. Rīga: Grāmatu Draugs, 1937.

Arams *Kurts.*
* *Violeta:* romāns; atst. V. Ozole. Rīga: Orients, b. g.

Arnoldi *Francs,* ***Bahs*** *Ernsts.*
* *Tikumīgais uzdzīvotājs:* komēdija; tulk. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1922.
* *Laika bērni jeb Jaunais īres likums:* komēdija; pārstr. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1924.
* *Spāniešu muša:* komēdija; pārstr. Dr. Orientācijs. Rīga: Kultūras Balss, 1926.
* *Deja ap mīlu* [Der kühne Schwimmer]: komēdija; latv. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1928.
* *Urrā – zēns!* [Hurra, ein Junge!]: luga; latv. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1928.
* *Ceļš uz elli* [Der wahre Jakob]: komēdija; brīvi pārstr. V. Vitte. Rīga: Teātrs un dzīve, 1928.
* *Taupības kurators* [Unter Geschäftsaufsicht]: luga; tulk. J. Vainovskis. Rīga: Valters un Rapa, 1931.

***Arrenbergs** H.*

* *Sirds lūza:* romāns; tulk. A. Daugavietis, Rīga: Orients, b. g.

***Atmannsbahers** Franks.*

* *Grāfiene Vaļevska, Napoleona lielā mīla:* romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

***Auerbahs** Bertolds.*

* *Pils pie Reinas* [Das Landhaus am Rhein, 1859]: romāns; atst. A. Deglavs. Rīga: E. Plātess, 1903.

* *Bārenīte:* stāsts. Rīga: D. Zeltiņš, 1912.

* *Sādžā un pilsgalmā:* romāns; tulk. Saulgriezīte. Rīga, 1913.

* *Amrija un Damis* [Barfüßele, 1856]: romāns; tulk. K. Pētersons (=M. Olis). Rīga: Orients, 1935.

***Auersvalde** Annemarija* (Auerswald Annmarie).

* *Rātskunga meita* [Die Tochter des Ratsherrn]; tulk. G. Šaurums. Rīga, 1936.

***Barčs** Rūdolfs Hanss.*

* *Trejmeitiņas* [Schwammerl, 1912]: romāns. Rīga, 1930.

***Bauers** Seps.*

* *Brašie slēpētāji:* romāns; tulk. R. Siliņš. Rīga: Ūdris, 1944.

***Bauma** Vikija.*

* *Ķīmijas studente Helēna Vilfīra* [Stud. chem. Helene Willfüer, 1929]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1931.

* *Es zinu, visi mani nievā* [Ulle der Zwerg, 1924]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1933.

* *Alkstošās sirdis* [Die Tänze der Ina Raffay, 1921]: romāns; tulk. L. Kalniņa. Rīga: Latgrāmata, 1933.

* *Laimes un mīlas meklētāji* [Das Leben ohne Liebe]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Cilvēki viesnīcā* [Menschen im Hotel, 1929]: romāns; tulk. Z. Krodere. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

* *Uz skatuvi* [Der Eingang zur Bühne, 1920]: romāns; tulk. A. Priede. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

* *Lielais vienreizviens:* romāns [Das große Einmaleins, 1935]; tulk. A. Plūcis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

* *Starpgadījums* [Zwischenfallin Lohwinckel, 1930]: romāns; tulk. E. Stravinska. Rīga: Grāmatu Draugs, 1937.

***Baumbahs** Rūdolfs.*

* *Zelta taisītāji* [Turg-Gold, 1878]: stāsts; tulk. A. Melnalksnis. Valmiera: J. Dūnis, 1936.

***Baumgartens** Haralds.*

* *Andžela* [Abenteuer der Liebe]: romāns; tulk. T. Strauts (=O. Brikšķis). Rīga: Orients, 1936.

***Behers** Johanness R.*

* *Pie Ļeņina kapa* [Am Grabe Lenins, 1924]: dzeja. Maskava: Prometejs, 1926.

***Beierleins** Francs Ādams.*

* *Sievietes* [Frauen, 1913]: skatu luga. Rīga, 1913.

***Beiers** A.*

* *Bērna tēvreize:* stāsts; tulk. V. Andrejevs. Valka: J. Skrastiņš, 1899.

Beka *Leontīne.*

* *Varas upuri jeb Gizelas ērkšķu ceļš:* romāns; tulk. Diženajo Bernhards. Cēsis: J. Bērziņš, 1911.

Bēlava *Hēlena.*

* *Sieviete* [Halbtier, 1899]: romāns; tulk. J. Asars. Rīga, 1901 un Rīga: A. Raņķis, 1924.

Bekers *Mihaēls.*

* *Krupju ielas ļaudis* [Die Leute aus der Krötengasse]: novele; tulk. J. Roze. Rīga: Konzums, 1931.

Bēme *Margarēte.*

* *Kādas kritušas dienas grāmata* [Tagebuch einer Verlorenen, 1905]: romāns; tulk. J. Puriņš. Bauska: L. Upenieks, 1907.

* *Didas Ibsen dzīves stāsts:* romāns; tulk. J. Puriņš. Bauska: L. Upenieks, 1910.

Benediks *Roderihs Jūlijs.*

* *Onkuls* [Der Vetter]: joku luga; tulk. Lāšu Zanders. Jelgava: G. Landsbergs, 1898.

* *Prāva:* joks. Cēsis: P. Liepiņš, 1901.

* *Kalpotāji* [Die Dienstboten, 1865]: joku luga; tulk. A. Vārna-Vārtiņš, Rīga: P. Bērziņš, 1905.

Bērente *Lenija* (Behrendt Leni).

* *Rozīt novēršas un dzeļ* [Röslein wehrte sich und stach]: romāns; tulk. E. Vīgante. Rīga: Orients, 1936.

Berga *Aija* (=Ebensteins Ērihs)

* *Gadījuma laulība:* romāns; tulk. J. Pūpols. Rīga: Orients, b. g.

* *Mīla beidzot uzvarēja:* romāns, saīs. tulk. M. Feldmane. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Mīlas prieki un sāpes:* romāns; saīs. tulk. T. Strauts. Rīga: Orients, 1937.

Bergengrīns *Zigfrīds* (Bergengrün Siegfried).

* *Vampīrs* [Wampir]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1936.

Bergess *Filips.*

* *Miljoni, mežoņi, mīla un viltus* [Das Wagnis der Hana Leutgeb]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1931.

Berkners *Kurts.*

* *Vienpadsmit futbolisti* [Elf Fußballjungen]: romāns; tulk. M. Paulockis. Rīga: Senatne, 1937.

Berkovs *Karls.*

* *Sieviešu mīlestība:* romāns. Jelgava: F. Brille, 1897.

* *Ielas puika.* Rīga: Kalniņš&Deičmanis, 1898.

* *Gustava Vāza dēli:* romāns; tulk. A. Misiņš. Rīga: A. Gulbis, 1933–1934.

Berners *Fr.*

* *Vētras uz jūras un vētras sirdīs:* novele. Rīga: J. Apsītis, 1900.

Bernšteins *Makss.*

* *Sils:* joku luga; tulk. Z. Vītola. Jelgava: H. Alunāns, 1901; atk. 1911.

Bertolda *Helēna.*

* *Atkal mājās.* Rīga: Andermanis, 1902.

Bertrams *Pauls.*

* *Mīla nāves ēnā:* romāns; tulk. E. Paegle. Jelgava: Jelgavas Ziņas, 1930.

Bethers *G. M.* (Betcher).

* *Skudra Bucis.* Valmiera–Cēsis: K. Dūnis, 1924.

Bilze *Fricis Osvalds* (Bilse Fritz Oswald; 1878–?).

* *No maza garnizona dzīves* [Aus einer kleinen Garnison. Ein nihilistisches Zeitbild, 1903]; tulk. Ziemciešu Marija. Rīga: D. Zeltiņš, 1904.

Bindings *Rūdolfs.*

* *Upurgājiens* [Opfergang, 1911]: novele; tulk. R. Liepa. Rīga: Šteinbergs, 1944.

Birgers *Gotfrīds Augusts.*

* *Brīnumainie ceļojumi pa jūrām un sauszemi* [Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abendteuer des Freiherrn von Münchausen, 1785]; tulk. I. Kuršenieks. Rīga: Priedītis, 1943.

Birkenfelds *Ginters* (Birkelnfeld Günther; 1901–1966).

* *Melnā māksla* [Die schwarze Kunst, 1936]: Gūtenberga dzīves stāsts; tulk. L. Skalbe. Rīga: Grāmatu Draugs, 1944.

Blanka-Eismane *Marija* (Blank-Eismannn Maria).

* *Mīla maijā* [Liebe im Mai]: romāns. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Dzīvas apraktas:* romāns; tulk. V. Dārziņš. Rīga: Orients, 1935.

* *Ženijas Ulmer noziegums:* romāns [Schuld der Jenny Ullmer]; tulk. P. Mežgalietis (=Pauls Melnais). Rīga: Orients, 1936.

* *Viņa sirds karaliene* [Seines Herzens Königin]: romāns; tulk. saīs. E. Feldmanis. Rīga: Orients, 1936.

Blanks *Matiass* (Blank Mathias).

* *Neglītais* [Der Hässliche]: romāns. Rīga: Mubis, 1930.

Bleibtrejs *Karls.*

* *Kā dziesmā dzied* [Wie's im Liede heißt]: novele; tulk. A. Misiņš. Jelgava: H. Alunāns, 1928.

Blēms *Valters* (Blöm Walther).

* *Zelta jaunība* [Der krasse Fuchs]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1932.

Blūmentāls *Oskars,* ***Kadelburgs*** *Gustavs* (Kadelburg Gustav; 1851–1925).

* *Nelaimes putns:* joks; tulk. J. Duburs. Tukums: J. Birzgals, 1898; atk. 1908.

Blūmentāls *Oskars.*

* *Niobe:* komēdija; tulk. K. Koškins. Rīga: A. Spodrkalns, 1908.

Boi-Eda *Ida.*

* *Hardijas Arnbergas ērkšķu ceļš:* romāns; tulk. saīs. E. Zars. Rīga: Orients, 1937.

Bons *Ferdinands* (Bonn Ferdinand; 1861–1933).

* *Šerloks Holms* [Scherlock Holmes, 1906]: komēdija; latv. R. Holcmanis. Jelgava: A. Gemuts, 1907.

Bonzels *Valdemars* (Bonsel Waldemar; 1880–1952).

* *Bitīte Maja un viņas piedzīvojumi* [Die Biene Maja und ihre Abendteuer, 1912]. Rīga: Rīts, 1926.

Bormanis-Rīgens *Hermanis.*

* *Zaudēts gods:* drāma; tulk. J. Duburs. Tukums: J. Birzgals, 1897.

Borns *Georgs* (Born Georg).

* *Grāfienes pameitas ērkšķainais ceļš:* romāns; tulk. J. Sīlis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Nakts karaliene* [Königin der Nacht]: romāns: saīs. tulk. E. Feldmanis. R.: Dzintarzeme, 1936.

Brahfogels *Alberts Emīls* (Brachvogel Albert Emil; 1824–1878).

* *Frīdemans Bahs* [Friedemann Bach, 1858]: romāns; tulk. J. Riemelis. Rīga: A. Gulbis, 1928.

***Brands** Makss.*

* *Tīģeris* [Tiger]: romāns; tulk. V. Lejiņš. Rīga, 1931.

* *Fantoms:* romāns; tulk. K. Kļaviņš. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

***Brauna** Lilija.*

* *Kādas sociālistes memuāri* [Memoiren einer Sozialistin, 1909–1911]: romāns; tulk. Ezerietis. Rīga: J. Pīpe, 1911.

***Brauns** Kurts J.*

* *Miljonu cīņa* [Kampf der Millionen]: kriminālromāns. Rīga, 1930.

***Braunšteins** M.*

* *Izmisuma kliedziens:* kriminālromāns. Liepāja, b. g.

***Brauzeveters** Arturs* (Brausewetter Arthur; 1864–1946).

* *Pārvērtība* [Peter Habichs Wandlung]: romāns; tulk. E. Dzene. Rīga: Grāmatu Zieds, 1937.

***Brēdels** Vilijs.*

* *Reinas komisārs* [Der Kommisar am Rhein und andere historische Erzählungen, 1940]: vēsturiski stāsti; tulk. E. Kliene. Rīga: VAPP daiļliteratūras apgāds, 1941.

***Brēms** Bruno.*

* *Tā tas iesākās*: romāns; tulk. A. un V. Gaitnieki. Rīga: Grāmatu Draugs, 1942.

* *Uz redzēšanos, Zuzanna!* [Auf Wiedersehn, Susanne!, 1939]: romāns; tulk. L. Skalbe. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

***Brīls** Gustavs fon* (Brühl Gustav von; 1826–1903).

* *Jūras laupītāju virsnieks Marino Marinelli jeb Venēcijas asinsnakts:* romāns. Rīga: Spars, 1927.

***Brika** Krista Anita.*

* *Likteņi pie rakstāmmašīnām* [Schicksale hinter Schreibmaschinen, 1930]: romāns; tulk. Z. Krodere. Rīga: Grāmatu Draugs, 1931.

***Brunnengrabers** Rūdolfs.*

* *Kubas cukurs:* romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

***Burgs** Eižens* (Burg Eugen), ***Taufšteins** Luijs* (Taufstein Louis).

* *Jaunības grēki* [Der Fehltritt]: komēdija; latv. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1928.

***Busse** Georgs.*

* *Tā ir patiesība:* novele; tulk. J. Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1902.

***Busse** Hermanis Eris.*

* *Dižciltīgie zemnieki* (Švarcvaldes romāna triloģijas I. d. "Dusošā uguns"): romāns; tulk. A. Dārziņa. Rīga: Gulbis, 1943.

***Bušs** Vilhelms.*

* *Drošsirdīgā meldermeitiņa* [Der kühne Müllerstochter, 1872]: Brēķis. Tabakas šņaucіens. Rīga, 1910.

* *Mālderis Kēpsis* [Malder Klecksel, 1884]: stāsti; tulk. Rutku Tēvs. Rīga, 1925.

* *Makss un Morics* [Max und Moritz, 1865]; tulk. Aspazija. Rīga, [1922] 1923.

***Buteršēne** Helēne* (Buterschön Helene=Fr. Lehne).

* *Likteņa ironija* [Im alten Heidkrug]: romāns; tulk. saīs. E. Feldmanis. Rīga, 1936.

* *Kad dvēseles lūst* [Das alte Lied]: romāns; tulk. saīs. O. Krolls. Rīga, 1928.

***Cābels** Eižens.*

* *Katrīna Lielā*; tulk. A. Gaitniece. Rīga: Grāmatu Draugs, 1935.

Cāns *Ernsts.*

* *Kalnos* [Bergnovellen, 1898]: stāsti. Rīga: A. Jessens, 1924.

Capere *Agnese* (Zapere Agnes).

* *Cīrulīši:* ziemīgs stāsts; tulk. I. Celmiņa. Rīga: Erva, 1936.

Caps *Arturs* (Zapp Arthur).

* *Mātes mīlestība:* romāns. Rīga: Kalniņš&Deičmanis, 1899.

* *Uz laulības paradīzi:* romāns; tulk. E. Rītenis. Liepāja: A. Dravnieks, 1914.

Cerkaulens *Heinrihs* (Zerkaulen Heinrich; 1892–1954).

* *Bēthovens Amsterdamā*: stāsts. Rīga: O. Krolls, 1943.

Cīglers *Hermanis.*

* *Dīters Staufs:* sporta romāns; tulk. A. un O. Vinčeļi. Rīga: Ūdris, 1944.

Coders *Pauls.*

* *Skrandu mācītājs:* skatu luga; tulk. J. Vainovskis. Rīga: A. Gulbis, b. g.

Cveigs *Stefans.*

* *Viņas vēstule* [Briefe einer Unbekannten]: īsproza. Rīga: Mali, 1929.

* *Sirmās stundas noslēpums:* stāsti.; tulk. R. Kroders. Rīga: Grāmatu Draugs, 1931. (Sirmās stundas [Sternstunden der Menschheit, 1927]. Amoks [Amok, 1922]. Kādas nezināmās vēstule. Mēnesnīcas iela)

* *Marija Antuanete* [Marie Antoinette, 1932]: karalienes dzīves romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Degošais noslēpums* [Brennendes Geheimnis, 1913]: stāsti; tulk. V. Brutāne. Rīga: Grāmatu Draugs, 1935. (Degošais noslēpums. Bailes. Mājskolotājs. Fantastiskā pavēle).

* *Jūtu mulsums* [Verwirrung der Gefühle, 1927]: noveles. (Jūtu mulsums. Sieviete un daba. Divdesmit četras stundas sievietes dzīvē); tulk. V. Brutāne. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

Dautendejs *Makss.*

* *Astoņas sejas pie Biva ezera* [Die acht Gesichter am Biwasee, 1911]: japāņu mīlestības stāsts; tulk. J. Jaunsudrabiņš. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1913.

Dērflers *Gusta* (Dörfler Gusta).

* *Alksnienes mantojums:* romāns [Der Erbe von Erlenhof]; tulk. M. Pumpurs (=O. Brišķis). Rīga: Orients, 1936.

Dēnerts *Makss* (Dehnert Max).

* *Antons Mellentīns:* romāns; tulk. A. Plūcis. Rīga: Rudzītis, 1944.

Dikera *Izabella.*

* *Tēvs un dēls jeb Ilgi maldībā.* Rīga: J. A. Freijs, 1897.

Domels *Harijs.*

* *Viltus princis:* romāns. Rīga: Pērle, 1927.

Dominiks *Hanss.*

* *Nākamais karš:* 21. gs. romāns; tulk. Z. Ozole. Rīga: Izdevējs, 1925.

* *No avīžpuikas līdz miljonāram* [John Workmann der Zeitungsboy, 1921]: romāns; pārstr. J. Grīns. Rīga: Valters un Rapa, 1934.

* *Tērauda noslēpums* [Das stählerde Geheimnis, 1934]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Zvaigzne krita no debesīm* [Ein Stern fiel vom Himmel, 1934]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Jaunais kontinents* [Atlantis, 1925]: romāns; tulk. R. Dukurs. Rīga: Grāmatu Draugs, 1939.

Dorne *K.*

* *Maldu ceļš:* stāsts. Rīga, 1925.

Doze *Johanness* (Dose Johannes; 1860–1933).

* *Zelta zvejnieks*: stāsts; tulk. F. Krūmiņš, Rīga, 1907.

Dreiers *Makss.*

* *Sieviešu ienaidnieks* [Grossmamma]: joku luga; tulk. J. Duburs. Tukums: J. Birzgals, 1899.

* *Ziemas sapnis* [Winterschlaf, 1896]: drāma; tulk. Melnais Alksnis. Jelgava: H. Alunāns, 1907.

* *Jaunais kandidāts* [Der Probekandidat, 1899]: drāma. Rīga: Ed. Zirģelis, 1913.

Dunkere *Dora.*

* *Žorža Sanda:* vēst. romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1937.

Dvingers *Edvīns Ērihs.*

* *Armija aiz dzeloņdrātīm* [Die Armee hinter Stacheldrahten, 1929]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga: Grāmatu Draugs, 1929.

Ebensteina *Anna* (=Annie Hruschka).

* *Kas es tev esmu?* [Was bin ich dir?]: romāns; tulk. A. Sēja (=Sakss). Rīga: Orients, 1936.

* *Brandenfelsas pils noslēpums*: romāns; tulk. K. Kļaviņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Divas laulības:* romāns; tulk. saīs. E. Stravinska. Rīga: Dzintarzeme, 1934.

* *Es biju saistīta – kad tevi satiku:* romāns; tulk. saīs. J. Malenietis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Atstumtās bērns:* romāns; tulk. saīs. V. Spāre. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Eberss *Georgs Morics* (Ebers Georg Moritz; 1837–1898).

* *Viens vārds:* romāns; tulk. R. Bērziņš. Jelgava: H. Alunāns, 1897.

* *Uz apsolīto zemi!:* stāsts. Rīga: B. Dīriķis, 1902.

Eilenbergs *Herberts.*

* *Kur trejmeitiņas dzied:* Šūberts un sievietes [Schubert und die Frauen, 1928]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga: Argonauti, 1930.

Eipers *Pauls* (Eipper Paul; 1891–1964).

* *Cilvēku bērni* [Menschenkinder, 1929]; tulk. K. Smilga. Rīga: Ūdris, 1943.

* *Dzīvnieku draugs* [Kamerad Tier]: ceļojumi un dēkas; tulk. A. Daugavietis. Rīga: Ūdris, 1943.

Elcere *Margarēte* (Elzer Anna Elisabeth Margarethe; 1889–1966).

* *Rūpju bērns* [Sorgenkind]: romāns; saīs. tulk. V. Spāre. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Elarts *Frīdrihs.*

* *Bads pārpilnībā.* Mantnieks, 1944.

Ellena *Ellena.*

* *Kad pamati irst* [Wankende Erde]: romāns; tulk. M. Pumpurs. Rīga: Orients,1936.

Emmerihs-Hēgens *Ferdinands* (Emmerich-Högen Ferdinand; 1858–1930).

* *Valzivju mednieks* [Der Walfischjäger]: romāns. Rīga: J. A. Neiders, 1937.

Engelhorna *Karla Aleksandra* (Engelhorn Carla Alexandra).

* *Pusnakts traģēdija* [Mutter]: romāns; tulk. O. Ezerlauks. Rīga: Orients, 1933.

Engels *Georgs.*

* *Pār ūdeņiem:* drāma; tulk. F. Mierkalns. Rīga: Golts, 1911.

* *Ostā*: drāma; tulk. L. Lejas-Krūmiņš. Rīga: E. Plātess, b. g.

Engels *Leopolds.*

* *Mallona:* romāns. Rīga, 1927.

Erbards *E.*

* *Betlēmes zvaigznīte:* bērnu luga. Liepāja: Opelts, 1924.

Ernsts *Otto.*

* *Skolotājs Flašmanis* [Flaschmann als Erzieher, 1901]: komēdija; tulk. J. Duburs. Rīga: J. Brigaders, 1901.

Ešstrute *Natālija fon.*

* *Zalome* [Salome]: romāns. Jelgava: H. Alunāns, 1902.

* *Solana* [Nachtschatten]: romāns; tulk. J. Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1901.

* *Krēslas stundās* [In der Dämmerstunde]: stāsts; tulk. J. Avotiņš. Rīga: Meridians, 1930.

Evera *Monika* (Ewer Monika).

* *Laimes filma:* romāns; tulk. R. Freivalds. Rīga: Zalktis, 1927.

Everss *Hanss Heincs.*

* *Džona Hamiltona Levelīna gals* [John Hamilton Levelin Ende]; tulk. V. Babins. Rīga: Mali, 1929.

* *Alraune* [Alraune, 1911]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1930.

Fallada *Hanss.*

* *Mums bij reiz bērns* [Wir haben mal ein Kind, 1934]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

* *Mazais cilvēk – ko nu?:* romāns [Kleiner Mann – was nun?, 1932]; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

* *Veca sirds ceļo* [Altes Herz geht auf die Reise, 1936]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

Farovs *E.*

* *Dzīve nepiedod:* romāns; tulk. saīs. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1938.

Faulhābers *Hermanis.*

* *Zelta laiki nākamībā.* Rīga: J. A. Freijs, 1896.

Felss *Gvido.*

* *Reiz dzīvoja laupītājs Lips Tulians*: romāns; tulk. pārstr. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1934.

* *Mazā Elza:* romāns; tulk. A. Sēja. Rīga: Orients, 1935.

Fels *M.*

* *Maria virgo:* skatu luga. Rēzekne: Dorbs un Zineiba, 1932.

Fībiga *Klāra.*

* *Lielpilsētas meitenes* [Die Passion, 1925]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Latgrāmata, 1934.

Filipijs *Fēlikss.*

* *Ērkšķu ceļš:* drāma. Tukums: P. Bērziņš, 1903.

Finks *Georgs.*

* *Esmu izsalcis!* [Mich hungert]: romāns; tulk. V. Žībelis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1931.

Fišers *Emīls.*

* *Peke Votavs*: romāns; tulk. V. Žībelis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

Fišers *Z.*

* *Cilvēks domā, Dievs dara:* stāsts; tulk. P. Apkalns. Rīga, 1911.

***Flekss** Valters.*

* *Ceļinieks starp abām pasaulēm* [Der Wanderer zwischen beiden Welten, 1917]; tulk.: dzeju – A. Johansons, prozu – R. Grīna. Rīga: Kadilis, 1943.

***Floto** Vilhelms.*

* *Svētdienas skurba:* joku luga; latv. P. Pļavenieks. Jelgava: H. Alunāns, 1892; atk. 1913.

***Fokss** Gorhs.*

* *Hans Hinniks un citi tēlojumi*; tulk. F. Dziesma. Rīga: Latvju Grāmata, 1942.

***Folkmans** Rihards fon* (Volkmann Richarh von; 1832–1889).

* *Brīnišķīgās ērģeles un citas pasakas* [Träumereien an französischen Kaminen, 1870]; tulk. M. Sturāne un J. Jaunsudrabiņš. Rīga: Valters un Rapa, 1928.

***Folmara** Agnese.*

* *Caur uzcītību pie laimes jeb Brāļi Amerikā:* romāns. Saldus: Krūmiņš, 1894.

* *Baltais nams.* Rīga, 1900.

* *Beidzot mājās:* stāsts. Mazi stāstiņi. I. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Miķelītis:* stāsts. Mazi stāstiņi. II. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Niklass:* stāsts. Mazi stāstiņi. III. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Mazais pasaules aplaimotājs:* stāsts. Mazi stāstiņi. IV. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Vislabākā dāvana:* stāsts. Mazi stāstiņi. V. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Uz debesīm:* stāsts. Mazi stāstiņi. VI. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Klauvē:* stāsts. Mazi stāstiņi. VII. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Laimīgi vecāki:* stāsts. Mazi stāstiņi. VIII. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Darbs aplaimo:* stāsts. Mazi stāstiņi. IX. Jelgava; Šablovskis, 1904.

* *Tēva mīlestība:* stāsts. Mazi stāstiņi. X. Jelgava: Šablovskis, 1904.

* *Ķeizara ceļa grāmata jeb Ceļojums uz Ameriku:* stāsts. Rīga, 1904.

* *Nāc atpakaļ:* stāsts. Rīga, 1931.

* *Ķeizara pase* [Die Reise nach Amerika oder der Kaiserpass]: romāns; tulk. G. Šaurums. Rīga, 1936.

***Forstere** Hanna.*

* *Grāfiene dejotāja:* romāns; tulk. saīs. E. Stravinska. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

***Fose** Lēna* (Voss Lena).

* *Nauda:* romāns; tulk. A. Silbriede. Rīga: A. Raņķis, 1928.

***Foss** Rihards.*

* *Līgava no viņpasaules:* stāsts; tulk. Paegļu Mārtiņš. Rīga: L. Blūmentāls, 1908.

* *Vainīgs!* [Schuldig!, 1892]: drāma; tulk. J. Kleinberģis. Jelgava: H. Alunāns, 1905.

* *Divi cilvēki* [Zwei Menschen, 1911]: romāns; tulk. E. Prūsa. Rīga: J. Altbergs, 1930.

* *Vainīgā* [Die Schuldige, 1906]: romāns; tulk. A. Pētersons. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

***Francozs** Kārlis Emīls.*

* *Tiesas priekšnieks:* stāsts; tulk. J. Dravenieks. Rīga: Kalniņš&Deičmanis, 1898.

* *Cīņa taisnības dēļ* [Ein Kampf ums Recht, 1881]: romāns; tulk. Vaidelaitis-Straume. Jelgava: G. Landsbergs, 1908, 1909.

***Franke** Pēteris.*

* *Sieviete tūkstoš maskās:* romāns; tulk. K. Krūmiņš. Rīga: Laikmets, 1935.

***Franks** Hanss.*

* *Indiānietes mīla* [Das Schwerste]: romāns; tulk. J. Malenietis (=J. Dokte). Rīga: Dzintarzeme, 1936.

* *Dienvidjūras sala* [Die Südseeinsel, 1923]: anekdotiski stāsti; tulk. K. Plukšs. Rīga: Latvju Grāmata, 1942.

Franks *Leonhards.*

* *Brālis un māsa* [Bruder und Schwester, 1929]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

Freitāgs *Gustavs.*

* *Mans un tavs* [Soll und Haben, 1855]: romāns; tulk. J. Kalniņš (=Prātkopis). Rīga: J. Kalniņš, 1908.

Frensens *Gustavs.*

* *Censoņa mūžs* [Jörn Uhl, 1901]: romāns; tulk. J. Dravnieks. Rīga: J. A. Freijs, 1903; arī *Jerns Ūls:* romāns; tulk. R. Kegi. Rīga: Valters un Rapa, 1936.
* *Sauja zelta*; tulk. J. Kleinberģis. Rīga: Jonks&Polievskis, 1903.
* *"Annas Hollman" bojā iešana* [Der Untergang der Anna Hollmann, 1911]: stāsts. Liepāja: Liepājas Atbalss, 1912.

Frīss *Nikolajs.*

* *Ziemas svētku upuris:* stāsts. Rīga, 1893.
* *Cilvēkiem labs prāts*: stāsts. Rīga, 1893.
* *Meisters Zvirbulis un viņa famīlija.* Rīga, 1894.
* *Mūsu jaunības dienas.* Rīga, 1895.
* *Pakrēslā.* Jelgava, 1896.
* *Elziņa:* stāsts. Rīga, 1896.
* *Ziemassvētku spīdums:* stāsts. Rīga, 1896.
* *Dieva brīnums:* stāsts. Rīga, 1897.
* *Klusumā:* stāsts. Rīga, 1897.
* *Pazudis un atkal atrasts:* stāsts. Jelgava, 1898.
* *Ulana sieva:* stāsts. Jelgava, 1898.
* *Cielavīte:* stāsts. Jelgava, 1898.
* *Debess atslēga:* stāsts. Rīga, 1900.
* *Ziemassvētku zvaigzne:* stāsts. Rīga, 1900.
* *Lielais un mazais Daniels:* stāsts. Rīga, 1900.
* *Nabaga Pēteris un bagātais Paulis:* stāsts. Rīga, 1910.
* *Vecais sienas pulkstenis:* stāsts. Rīga, 1910.
* *Ceļodami ķēniņi:* stāsts. Rīga, 1912.

Fromels *Emīls Vilhelms* (Frommel Emil Vilhelm; 1828–1896).

* *Iz dziļuma:* stāsts. Rīga: J. A. Freijs, 1912.

Fulda *Ludvigs.*

* *Verdzene* [Die Sklavin, 1892]: skatu luga. Jelgava: H. Alunāns, 1897.
* *Trakā medība* [Die wilde Jagd, 1888]: joku luga; tulk. L. Krauklītis. Jelgava: A. Gemuts, 1901.
* *Divatā:* komēdija. Liepāja: A. Zemīts, 1925.
* *Rēķins* [Die Rechnung]: komēdija; tulk. V. Feldmanis. Cēsis–Valmiera: K. Dūnis, 1930.

Gails *Otto* (Gail Otto; 1896–1956).

* *Hansa Harta ceļojums uz mēnesi.* Rīga: A. Freināts, 1935.

Ganghofers *Ludvigs.*

* *Jauni laiki* [Das neue Wesen. Roman aus dem 16. Jh., 1902]: stāsts; tulk. J. Dravnieks. Rīga: Freijs, 1903.

* *Klostera mednieks* [Der Klosterjäger, 1892]; romāns; tulk. T. Pormalietis. Rīga: Grāmatu Zieds, 1937.

* *Svētā Mārtiņa mītne* [Die Martinsklause, 1894]: romāns; tulk. V. Mētra. Rīga: Šteinbergs, 1943.

Gebauers *Valters.*

* *Doktors Torroks un viņa vajātāji* [Dr. Torrock und seine Verfolger]: kriminālromāns; tulk. P. Jansons. Rīga, 1928.

Geibels *Emanuēls.*

* *Balādes pa pāžu un ķēniņmeitu*; atdz. F. Dziesma. Rīga: E. Kreišmanis, 1943.

Germans *Ginters.*

* *Sīpoliņa šoferu skola*; tulk. P. Daugavietis. Rīga: Ūdris, 1943.

Gerštekers *Frīdrihs* (Gerstäcker Friedrich; 1818–1872).

* *Bēglis:* īsproza. Rīga: A. Jessens, 1928.

Gertners *Georgs.*

* *Tikai mežonis.* Rīga: Pūcīšu Ģederts, 1896.

* *Zelta zeme.* Rīga, 1896.

Gēte *Johans Volfgangs.*

* *Fausts* [Faust, 1808]; tulk. Rainis, Aspazija. Rīga, 1898; Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1911, 1912; Rīga, 1923 [I. d.]; Rīga: VAPP 1941 [abas daļas].

* *Kopoti raksti*; tulk. Rainis, Aspazija. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1903–1904, 1–7 burtnīcās.

* *Dzejas*; atdz. Aspazija. Pēterburga: A. Gulbis, 1903. KR I

* *Jaunā Vertera ciešanas* [Die Leiden des jungen Werthers, 1774]. Pēterburga: A. Gulbis, 1904. KR II; tulk. Aspazija. Rīga, 1923.

* *Egmonts* [Egmont, 1788]: bēdu luga; tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1904. KR III, arī 1912.

* *Stella* [Stella, 1776]: bēdu luga; tulk. Aspazija. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1904. KR V

* *Prometejs:* dramatisks fragments; tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1904. KR V

* *Ifigenija* [Iphigenie auf Tauris, 1887]: skatu luga; tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1904. KR IV

* *Klavigo* [Clavigo, 1774]. Brālis un māsa [Erwin und Elmire, 1775]. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1904. KR VI

* *Torkvato Taso* [Torquato Tasso, 1790]. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1904. KR VII

* *Dzeja*; tulk. Aspazija. Pēterburga: A. Gulbis, 1911.

* *Romas elēģijas* [Römische Elegien, 1795]; tulk. V. Cedriņš. Rīga: Latvju Grāmata, 1941.

* *Hermanis un Doroteja* [Hermann und Dorothea, 1798]; tulk. V. Cedriņš. Rīga: J. Kadilis, 1942.

* *Raksti.* I.; sast. K. Raudive. Rīga: Rasiņš, 1943.

* *Gara valdnieki* [Wahlverwanfschaften, 1809]; tulk. A. Dāle. Rīga: Zelta Ābele, 1944.

Gintere *Agnese* (Günther Agnes; 1863–1911).

* *Svētā un viņas nerrs* [Heilige und ihr Narr, 1913]: romāns; tulk. E. Dzenis, M. Līcis. Rīga: Grāmatu Zieds, 1936.

Goldbaums *Vencelis.*

* *Māte*: drāma. Rīga: Latvija, 1913.

Grabe *Frīdrihs.*

* *Pēdējie divi rubļi:* joks. Pēterburga, 1909.

Grečs *Roberts.*

* *Dikerpota mantinieki:* komēdija; tulk. K. Freinbergs. Rīga: Alainis, 1924.

Grillparcers *Francs.*

* *Sapnis-dzīve* [Der Traum ein Leben, 1834]; tulk. Valdis. Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa, 1908.

* *Cilts māte* [Ahnfrau, 1817]: traģēdija; atdz. J. Indra. Rīga: Tupicins, 1936.

Grimms *Jākobs,* ***Grimms*** *Vilhelms.*

* *Bērnu un mājas pasakas.* Rīga: Pūcītis, 1898.

* *Par zilgano uguntiņu.* Valmiera, 1905.

* *Pasakas*; tulk. Aizpurvnieks. Rīga: Pūcītis, 1912; Rīga, 1923; tulk. E. Birznieks-Upītis. 1–5. Rīga: Jessens. 1– 1922, 2 – 1923, 3 un 4 – 1924, 5 – 1927.

* *Vilks un septiņi kazlēni:* pasakas; latviskojis V. Gaitnieks (=Valdis Grēviņš). Rīga, 1936.

* *Sarkangalvīte:* pasakas; tulk. V. Gaitnieks. Rīga, 1936.

* *Brēmenes muzikanti:* pasaka; tulk. V. Gaitnieks. Rīga: Zelta Ābele, 1944.

* *Vācu tautas pasakas*; tulk. J. Kārkliņš. Rīga: P. Mantnieks, 1944.

Grīzingers *T.* (Griesinger).

* *Piecas sestdienas:* stāsts; tulk. M. Āriņa. Rīga: A. Raņķis, 1923.

Grosbergs *Oskars.*

* *Mežvalde*; tulk. O. Liepiņš. Rīga: Valters un Rapa, 1928.

* *Zemgales stāsti*; tulk. O. Liepiņš. Rīga: Valters un Rapa, 1938.

Grosere-Rilke *Anna.*

* *Neaizmirstamas dienas*; tulk. J. Kārkliņš. Rīga: Krolls, 1942.

Grotuss *Žanno Emīls fon.*

* *Grēka svētība*; tulk. A. Niedra. Rīga, 1898.

Grupe-Lerhere *Ērika.*

* *Pelnrušķīte:* romāns, saīs. tulk. V. Dārziņš. Rīga: Orients, 1935.

Guckovs *Karls* (Gutzkow Karl; 1811–1878).

* *Aizgājēji* [Liesli]: bēdu luga; latv. J. Duburs. Jelgava: A. Reinbergs. 1892.

Hagenbeks *Karls.*

* *Par zvēriem un cilvēkiem;* tulk. L. Skalbe. Rīga: Mantnieks, 1943.

Hains *Pauls.*

* *Div' sārtas rozes* [Zwei rote Rosen]: romāns; tulk. J. Sīlis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Raudi, mana vijole:* romāns; tulk. V. Paegle. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Vīnes valsis* [Ein Walzer aus Wien]: romāns; tulk. L. Kalniņa. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

* *Dzīves komēdija* [Des Lebens Possenspiel]: romāns; tulk. T. Šmite. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

* *Vartburgas roze:* vēsturisks romāns; atst. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1934.

* *Skūpsti mani vēl reiz* [Küss mich noch einmal]: romāns, saīs. tulk. E. Stravinska. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Kad rozes zied* [Wenn Rosen blühen]: romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Haklenders *Frīdrihs Vilhelms fon* (Hackländer Friedrich Wilhelm von).

* *Vergu dzīve Eiropā:* romāns. Rīga: K. Dannebergs, 1922.

Halbe *Makss.*

* *Jaunība* [Jugend, 1893]: drāma; tulk. J. Kleinberģis. Jelgava: H. Alunāns, 1906.

* *Straume* [Der Strom, 1904]: drāma; tulk. T. Lejas-Krūmiņš. Rīga: D. Zeltiņš, 1907 un J. Roze, 1924.

***Haldens** Ronalds.*

* *Pie altāra nolādētā* [Am Traualtar verflucht oder Millionerbin und Chauffeur]: romāns; tulk. K. Kļaviņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

***Harbo** Tea.*

* *Indiešu kapenes* [Das indische Grablam, 1917]: romāns. Rīga: Leta, 1924.
* *Spiegs Nr. 326:* romāns; tulk. E. Bērziņš. Rīga: Universal, 1934.
* *Spiegi:* romāns; tulk. O. Felzers. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

***Hardenbergs** Ulrihs* (Hardenberg Ullrich).

* *Karaliene Luīze* [Königin Luise]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

***Hartlēbens** Otto Ērihs.*

* *Audzinoša laulība* [Die Erziehung zur Ehe, 1893]: satīra; tulk. J. Pētersons. Rīga: Laboremus, b. g.

***Hartunga** Nina.*

* *Bēgšana* [Die Flucht des großen Goetz]: romāns; tulk. N. Mihelsons. Rīga: Laikmets, 1936.

***Haufs** Vilhelms.*

* *Dziedātāja* [Die Sängerin, 1826]: novele; tulk. J. Deglavs; Jelgava: H. Alunāns, 1894.
* *Jaunais anglis*; tulk. Apsīšu Jēkabs. Rīga: Kalniņš&Deičmanis, 1897.
* *Aleksandrijas šeiks un viņa vergi*: pasakas. I; tulk. J. Kleinberģis. Jelgava: H. Alunāns, 1903.
* *Viesnīca Spesartā:* pasakas. II; tulk. J. Kleinberģis. Jelgava: H. Alunāns, 1904.
* *Karavane:* pasaciņas; tulk. J. Kleinberģis. Jelgava: H. Alunāns, 1904.
* *Pasakas*; tulk. R. Egle. Pēterburga: A. Gulbis, 1913 un Rīga: A. Gulbis, 1923 un 1925 un Rīga: Latvju Grāmata, 1942.
* *Žīds Zīss* [Jud Süß, 1827]: novele; tulk. A. Pone. Rīga: Latvju Grāmata, 1941.

***Hauptmanis** Gerharts.*

* *Hannele* [Hannele, 1893]: sapņu dzeja; tulk. Aspazija. Rīga: E. Platess, 1898 un tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbis, 1911.
* *Veļas mazgātāja* [Der Biberpelz, 1893]: sadzīves aina; tulk. Ā. Alunāns. Liepāja: M. Pētersons, 1900.
* *Vēveri* [Weber, 1892]: skatu luga; tulk. P. Stučka. Londona, 1902; arī *Audēji*: drāma; tulk. L. Paegle. Rīga: A. Gulbis, 1918.
* *Nogrimušais zvans* [Die versunkene Glocke, 1896]: teiku drāma; tulk. Aspazija. Pēterburga: A. Gulbis, 1904.
* *Vientuļi cilvēki* [Einsame Menschen, 1891]: drāma; tulk. E. Treimanis. Cēsis: O. Jēpe, 1908.
* *Pirms saules lēkta* [Vor Sonnenaufgang. 1889]: sociāla drāma; tulk. H. Asars. Rīga, 1909.
* *Miera svētki* [Das Friedenfest, 1890]: ģimenes katastrofa; tulk. J. Pētersons. Rīga: A. Golts, 1911.
* *Gabriela Šillinga bēgšana* [Gabriel Schillings Flucht, 1906]: drāma; tulk. A. Būmanis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1912.
* *Atlantis* [Atlantis, 1912]: romāns; tulk. R. Eglājs (=R. Dukurs). Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

***Hausleiters** H., **Reimanis** M.*

* *Telefona noslēpumi:* joku luga. Rīga: B. Baumanis, 1907.

***Hāzenklēvers** Valters.*

* *Kungs no labākām aprindām:* komēdija; tulk. L. Banga, b. g.

***Hēbels** Frīdrihs.*

* *Judīte* [Judith, 1840]: traģēdija; tulk. Līgotņu Jēkabs. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1912.

* *Genoveva* [Genoveva, 1843]: traģēdija; tulk. J. Akuraters. Rīga: Leta, 1924.

***Heikinga** Elizabete.*

* *Nesaņemtās vēstules*; tulk. A. Gobniece. Rīga: Gulbis, 1927.

***Heima** Iva.*

* *Advokāte Edīte un noziedznieks* [Fräulein Rechtsanwalt hat das Wort]: romāns; tulk. Elita (=E. Miķelsone). Rīga, 1932.

***Heimburga** Vilhelmīne.*

* *Siržu pārbaudījumi:* romāns; tulk. Vaidelotis. Jelgava, 1894.

* *Liekēdīte* [Mamsell Unnütz]: romāns. Jelgava: H. Alunāns, 1901 un saīs. atst. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1926 un 1935.

* *Tu mana laime!:* romāns; saīs. atst. V. Ozole. Rīga: Orients, 1934.

* *Sudmalnieku Līziņa* [Lumpenmüllers Lieschen, 1879]: romāns; tulk. K. Šūberts. Jelgava un saīs. atst. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.

* *Nabaga meitene* [Armes Mädchen, 1886]: romāns; saīs. tulk. G. Jātnieks. Rīga: Daina, 1936.

***Heine** Heinrihs.*

* *Dzeja.* Liepāja, 1900; Cēsis, 1905 un tulk. J. Riemelis (=Tomiņš). Rīga: A. Gulbis, 1923.

* *Sapņu tēli, dziesmas un romances*; tulk. Diženajo Bernhards. Limbaži, 1904.

* *Bimini*; tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbis, b. g.

* *Harca ceļojums*; tulk. L. Erdmane un K. Skalbe. Rīga: K. Bērziņš, 1907.

* *Ziemeļjūra*; tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1912.

* *Viljams Ratklifs. Bimini*; tulk. Rainis. Pēterburga: Gulbis, b. g.

* *Von Šnabelevska kunga memuāri* [Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski, 1835]; tulk. Riemelis. Rīga: Gulbis, 1924.

***Heinike** Kurts.*

* *Koks, kas tiecas debesīs*: romāns [Der Baum, der in den Himmel wächst, 1940]; tulk. K. Freinbergs. Rīga: Šteinbergs, 1943.

***Heize** Pauls.*

* *Noveles* (Laurela. Melnā dārzniece. Draugi). Rīga: G. Landsbergs, 1906.

***Hellers** Franks.*

* *Kurpnieks un viņa ēna*: noveles; tulk. V. Dāvids. Rīga, 1923.

* *Kollina dēkas Londonā*; tulk. Dr. Orientācijs. Rīga: Roze, 1930.

***Henne** Hanss.*

* *Ceļš uz Kandalakšu*; tulk. K. Lesiņš. Rīga: Alksnis, 1944.

***Hercogs** Rūdolfs.*

* *Jaunības tiesības* [Das Recht der Jugend, 1897]: skatu luga; pārstr. E. Alunāne. Jelgava: H. Alunāns, 1904 un 1911.

* *Hanseati* [Hanseaten, 1909]: romāns saīs. P. Mežgaliets. Rīga: Orients, 1935.

* *Viskotenu dzimta* [Die Wiskottens, 1905]: romāns; tulk. A. Jūgs. Rīga: Priedītis, 1943.

Herners *Herberts.*

* *Pelēkais jātnieks*: romāns; tulk. E. Kauliņa. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

Heile *E.* (Heule E.).

* *Priežukalna Roze*: skatu luga bērniem. Jelgava: G. Landsbergs, 1900.

Hezegels *L.*

* *Vācu junkurs jeb Mīlestība visu uzvar*: stāsts. Rīga: A. Lācis, 1902.

Hians *Hanss.*

* *Medijs* [Zwischen Tag und Traum]: romāns; saīs. atst. E. Zars. Rīga: Orients, 1925.

Hilgendorfs *Hermanis.*

* *Noslēpumainais kuģis* [Schiff ohne Menschen]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Hinrihs *Augusts* (Hinrich August; 1879–1956).

* *Kad gailis dzied* [Wenn der Hahn kreicht, 1933]: komēdija; tulk. J. Zaķis. Jelgava, 1936.

Hiršfelds *Ludvigs.*

* *Mīlestības sārts*: komēdija. Liepāja: I. Dūcmans, 1923.

* *Sieviete, ko katrs meklē* [Die Frau, die jeder sucht]: komēdija; tulk. R. Kroders. Rīga: Argonauti, 1930.

Hirts *E.*

* *Mājas atslēga*: joku luga; tulk. Lāšu Zanders. Jelgava: A. Reinbergs, 1892.

Hofmane *Agnese.*

* *Kad atkal svētku rozes zied*: stāsts; tulk. J. Simsons. Rīga, 1933.

Hofmanis *Ernsts Teodors Amadejs.*

* *Zeltkaļa Kardiljaka noslēpums*: novele. Rīga: Leta, 1925.

* *Muzikālas noveles* [Phantasienstück in Callots Manier, 1814/1815]; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Zelta Ābele, 1939. (Kavalieris Gluks. Kreisleriana. Don Žuans [Don Juan, 1813]. Piezīmes).

* *Dodžs un Dogaresa* [Doge und Dogaressa, 1818]; tulk. F. Dziesma. Rīga: Zelta Ābele, 1939.

* *Kavalieris Gluks* [Ritter Glück, 1809]: novele. Rīga: Zelta Ābele, 1939.

* *Kapelmeistara brīnišķīgie piedzīvojumi*; tulk. R. Kroders. Rīga, 1942.

* *Runča Mura dzīves uzskati* [Lebensansichten des Kater Murr..., 1819]; tulk. V. Strēlerte. Rīga: Zelta Ābele, 1943.

Hofmanis *Francs.*

* *Briesmīgais tēvs un viņa labsirdīgais dēls jeb Zelta sirds*: stāsts. Rīga, 1895.

* *Pazudušais grāfa dēls*: stāsts. Rīga, 1895.

* *Mātes sirds jeb Sadzīves cīņi* [Arm und Reich]. Rīga, 1896.

* *Reiz viss nāk gaismā*: stāsts. Jelgava, 1896.

* *Mazais varonis jeb Glāznieku Kārlis*: stāsts; tulk. P. Ozoliņš. Rīga, 1896.

* *Nepateicība pasaules alga*: stāsts. Rīga, 1896.

* *Vinteršteinas pils jeb Testamenta zaglis*: stāsts; tulk. P. Ozoliņš. Rīga, 1896.

* *Divi varoņi jeb Briesmīga inkvizīcijas tiesa* [Die Brüder]. Rīga, 1896 un Jelgava: A. Gemuts, 1903.

* *Dzīvs aprakts*: stāsts. Rīga, 1897.

* *Nabaga grēcinieks*: stāsts. Liepāja, 1897.

* *Tuksneša roze jeb Briesmīgs gals, nāve tuksnesī*: stāsts. Rīga, 1897.

* *Uz kuģa "Viktorija" jeb Nolaupītais barons*: stāsts; tulk. A. Šturms. Rīga, 1897.

* *Vergu ķēdes jeb varmācība un mīlestība:* stāsts. Rīga, 1898.
* *Bārenīši* [Die Waisen]: stāsts; tulk. Tiltiņu Nikolajs. Liepāja: K. Ukstiņš, 1898.
* *Briesmu pilnais ceļojums uz Amerikas sudraba raktuvēm*: stāsts; tulk. Paegļu Mārtiņš. Jelgava: A. Gemuts,1898.
* *Kas ar asarām sēj, pļauj ar prieku*: stāsts. Jelgava, 1898.
* *No kurpnieka par ģenerāli*: stāsts. Rīga, 1898.
* *Tobis un Malis:* stāsts; tulk. Berģu Jānis. Rīga, 1898.
* *Bezbailīgs un uzticīgs:* stāsts; tulk.V. Andrejevs. Valmiera, Valka, 1899.
* *Skaistā Merikas meža roze jeb Mīlestība un greizsirdība*: stāsts. Rīga, 1899.
* *Nelietība atriebjas:* stāsts. Jelgava, 1899.
* *Kā bērni dzīvo:* stāsti. Ventspils, 1901.
* *Mīlestības upuris:* stāsts. Rīga, 1901.
* *Inkas noslēpums:* stāsts. Liepāja, 1902.
* *Caur cietumu pie miljoniem:* stāsts. Rīga, 1903.
* *Godiņš*: stāsts; tulk. P. Pāvils. Rīga: R. Bērziņš, 1904.
* *Alga pēc nopelniem:* stāsts. Rīga: A. Braslis, 1911.
* *Uz Karro augstumiem:* stāsts; tulk. Ozolzars. Rīga, 1927.

Hofmanis *Hanss.*

* *Jūrmalas pasakas* [Landsturm, eine Erzählung von der kurischen Mehrung, 1812]. Rīga: Kalniņš&Deičmanis, 1898.

Hofmanstāls *Hugo fon.*

* *Vakar* [Gestern, 1891]: dramatiska studija; tulk. R. Skarga (=K. Jēkabsons). Rīga, 1908 (9)

Holanda *Katrīna.*

* *Sudrabotie mākoņi* [Die silberne Wolke]: romāns; tulk. N. Mihelsons. Rīga: Laikmets, 1936.

Holeša *Dita* (Holesch).

* *Melnis Bento*: romāns; tulk. P. Bārda. Rīga: E. Saulīte, 1944.

Hollace *Doroteja.*

* *Meitene vasaras vējos:* romāns; tulk. P. Daugavietis. Rīga: Ūdris, 1943.

Hollenders *Fēlikss.*

* *Dejotājs:* romāns. Rīga: Dzimtene, 1922.
* *Pazemīgais un dziedātāja* [Der Demütige und die Sängerin]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga: A. Raņķis, 1926.

Holtejs *Karls fon* (Holtei Karl von; 1798–1880).

* *Lenore* [Lenore, 1829]: luga; tulk. Duburs. Rīga: J. Brigaders, 1903.

Huhs *Fēlikss* (Huch Felix; 1880–1952).

* *Varenais Bēthovens*: romāns; tulk. K. Staburags. Rīga: Šteinbergs, 1943.

Hursts *Fannija* (Hurst Fannie).

* *Manekens* [Mannequin]: romāns; tulk. Z. Krodere. Rīga, 1939.

Italianders *Rolfs* (Italiaander Rolf; 1913–1991).

* *Banzai! Japāņu varoņstāsti* [Banzai! Japanische Heldengeschichten aus alter und neuer Zeit, 1939]; tulk. V. Lejasozols. Rīga: Alksnis, 1943.
* *Rūpnīcas pilots Stefens*: romāns; tulk. P. Daugavietis. Rīga: Ūdris, 1943.

Jēgers *Teo* (Jäger Theo).

* *Noziedznieku pilsēta* [Quartier der geschminkten Lippen]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1936.

***Jingers** Ernsts.*

* *Tērauda viesulī* [In Stahlgewittern, 1920]: romāns; tulk. E. Grapmanis. Rīga: Zelta Grauds, 1937.

***Jilings** J.*

* *Stiprāka par nāvi*: romāns; tulk. A. Daugavmalietis. Rīga: Orients, 1936.

***Johanns** Alfrēds Ernsts.*

* *Zeme bez sirds*: romāns. Rīga: Mantnieks, 1944.

***Josts** Hanss.*

* *Aušīgā mīlestība:* romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

***Kadelburgs** Gustavs* (Kadelburg Gustav; 1851–1925).

* *Melnais traips:* komēdija; pārstr. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1926.

***Kaire** Mihaela.*

* *Dzimtene:* dzeja; tulk. A. Francis. Rīga, 1936.

***Kaizers** Fricis.*

* *Vēršu kupcis:* joku luga; tulk. M. Skruzītis. Rīga: J. Brigaders, 1903.

***Kaizere** Izabella.*

* *Noziedznieks:* romāns; tulk. Melnais Alksnis. Limbaži: K. Paucītis, 1908.

* *Glābējs:* stāsts. Rīga: Brēķis, 1933.

***Kaizers** Georgs.*

* *Sievietes ziedojums* [Das Frauenopfer, 1918]: luga; tulk. R. Kroders. Rīga: Latvju Kultūra, 1926.

***Kampfs** Leopolds.*

* *Priekšvakarā:* drāma; tulk. J. Jankavs. Rīga: Kalniņš, b. g.

***Kaphers** Egons.*

* *Rada džungļu dēls*; tulk. M. Kalniņa. Rīga: Ūdris, 1944.

***Karaša** Alfrēds.*

* *Vēlaviņa:* stāsts; tulk. A. Kalniņa. Rīga: Tautas bibliotēka, 1924.

* *Karogs aicina:* stāsts; tulk. A. Kalniņa. Rīga: Zemnieku Domas, 1933.

***Karosa** Hanss.*

* *Ārsts Gions* [Der Arzt Gion, 1931]: romāns; tulk. K. Dziļleja. Rīga: Grāmatu Draugs, 1942.

* *Bērnība un jaunības pārvērtības* [Eine Kindheit, 1922; Verwandlungen einer Jugend, 1928]; tulk. J. Zanders. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

***Kēbners** Jūlijs* (Köbner Juliuss).

* *Vijolniece:* stāsts; tulk. Ūlandu Emīlija. Rīga: Kalniņš&Deičmanis, 1896.

***Keina** Irmgarde.*

* *Gilgi, viena no mums* [Gilgi – eine von uns, 1931]: romāns. Rīga: Grāmatu Draugs, 1935.

***Keizerlings** Eduards fon.*

* *Ziedoņa upuris* [Ein Frühlingsopfer, 1899]: skatu luga; tulk. J. Duburs. Rīga: Kalniņš&Deičmanis, 1901.

***Keizerlings** Boto.*

* *Vadonis Munte:* romāns; tulk. Gaviļu Visvaldis. Rīga: Zemnieku Domas, 1937.

***Kēlers** Heinrihs* (Köhler Heinrich).

* *Jāzeps Lāčķepa.* Rīga: Pūcīšu Ģederts, 1896.

* *Alga pēc nopelna:* romāns; tulk. J. Straume. Rīga, 1903.

* *Mantiniece:* romāns. Liepāja, 1922.

***Kellermanis** Bernhards.*

* *Jūra* [Das Meer, 1910]: romāns; tulk. J. Jaunsudrabiņš. Rīga, 1911 un Rīga: Grāmatu Draugs, 1927. KR III
* *Tunelis* [Der Tunel, 1913]: romāns; tulk. J. Kleinberģis. Liepāja: M. Ukstiņš un tulk. V. Žībelis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1928. KR V
* *Švēdenkleja piedzīvojums* [Schwedenklers Erlebnis, 1923]: romāns; tulk. M. Āriņa. Rīga: A. Raņķis, 1925; tulk. A. Gobniece. Rīga: Grāmatu Draugs, 1928. KR IX
* *Brāļi Šellenbergi* [Brüder Schellenberg, 1925]: romāns; tulk. M. Āriņa. Rīga: A. Raņķis, 1926; tulk. O. Liepiņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1928. KR X
* *Ingeborga* [Ingeborga, 1906]: romāns; tulk. E. Vītoliņa. Rīga: Leta, 1926; tulk. Z. Krodere. Rīga: Grāmatu Draugs, 1927 KR II
* *Idiots* [Der Tor, 1909]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1926; arī *Aplamis*; tulk. M. Zīraks un T. Freinberga. Rīga: Jaunais Vārds, 1927; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1928. KR IV
* *Jesters un Liza* [Yester und Li, 1904]: romāns; tulk. J. Akuraters. Rīga: Grāmatu Draugs, 1927. KR I
* *Devītais novembris* [Der neunte November, 1920]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1928. KR VI–VII
* *Sasa jeb Sara*: romāns; tulk. J. Dombrovskis. Rīga: Grāmatu Draugs, KR VII
* *Krizantēmu zeme* [Spaziergang in Japan, 1910]: romāns; tulk. Z. Krodere. Rīga: Grāmatu Draugs, 1929. KR VIII
* *Anatolas pilsēta* [Die Stadt Anatol, 1932]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga, 1934.
* *Draudzības dziesma* [Lieder der Freundschaft, 1935]: romāns; tulk. T. Pormalis (Pauls Melnais). Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

***Kellers** Gotfrīds.*

* *Noveles* [Novellen]; tulk. J. Pētersons. Rīga: Latvju Grāmata, 1942.
* *Zaļais Indriķis* [Der grüne Heinrich, 1854–1855]: romāns; tulk. P. Bārda. Rīga, 1942.

***Kellers** J.*

* *Runcītis*: joks; pārst. J. Pētersons. Rīga: P. Bērziņš, 1907.

***Kellers** Pauls* (Keller Paul).

* *Meža vientulībā*: romāns; tulk. Vaidelotis-Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1904.

***Kestners** Ērihs.*

* *Emīls un Berlīnes zēni* [Emil und die Detektive, 1928]: romāns; tulk. J. Lācis. Rīga: Valters un Rapa, 1931. (1937. g. 2. izd.)
* *Lidojošā klase* [Das fliegende Klassenzimmer, 1933]: romāns; tulk. Z. Straume. Rīga, 1934.
* *Punktiņa un Antons* [Pünktchen und Anton, 1931]: romāns; tulk. Z. Straume. Rīga: Valters un Rapa, 1936.
* *Emīls un trīs dvīņi* [Emil und die drei Zwillinge, 1933]: otrs stāsts par Emīlu un Berlīnes zēniem; tulk. Z. Straume. Rīga: Valters un Rapa, 1936.
* *Trīs vīri kūrortā* [Drei Männer im Schnee, 1934]: romāns; tulk. J. Ābrama. Rīga: Grāmatu Draugs, 1938.

***Kībers** Manfrēds.*

* *Jaunais dzīvoklis*. Rīga: Valters un Rapa, 1937.
* *Dzīvnieku pulkā*; tulk. L. Kārkliņa. Rīga: Šteinbergs, 1943.

***Kirns** Rihards.*

* *Lielā spēle*: romāns. Rīga: Ūdris, 1943.

***Kiss** Edmunds.*

* *Ceļš iz nakts*: romāns; tulk. M. Āriņa. Rīga: Raņķis, 1927.

Klabunds.

* *Ķiršu ziedu svētki* [Kirschblüttenfest, 1927]: japāņu spēle; tulk. R. Kroders. Rīga: Laiks, 1929.

***Kleins** Ernsts.*

* *Princese atvaļinājumā* [Prinzessin auf Urlaub]: romāns; tulk. J. Malenietis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

***Kleists** Heinrihs von.*

* *Homburgas princis* [Prinz von Homburg, 1809/1810]: skatu luga; tulk. O. Skabarga. 1913.

* *Sasistā krūze* [Der zerbrochne Krug, 1808]: komēdija; tulk. O. Krolls. Rīga, 1921; atk. 1923.

* *Miķelis Kolhāze* [Michael Kolchas, 1808]: novele; tulk. L. Erdmane. Pēterburga: A. Gulbis, b. g., arī *Mihaels Kolhāzs* tulk. L. Skalbe. Rīga: Kadilis, 1943.

***Klinge** Ernsts.*

* *Vītolu traģēdija* [Im Wihtol-Gesinde]: stāsts; tulk. O. Krolls. Rīga: Draugs, 1930.

***Klopenburgs** Heincs* (Kloppenburg Heinz).

* *Jaunekļa Indijas ceļojums* [Indienfahrt eines Wandervogels]; tulk. E. Apkalne. Rīga, 1931.

***Kluge** Kurts* (Kluge Kurt; 1886–1940).

* *Burvju vijole* [Die Zaubergeige, 1940]: romāns; tulk. M. Ieva. Rīga: Rudzītis, 1944.

***Kneizels** Rūdolfs.*

* *Muzikanta dziesmas*: skatu luga; brīvi tulk. K. Burtnieks. Rīga: J. Krūmiņš, 1909.

* *Beliala meita*: joku luga. Rīga: J. Krūmiņš, 1910.

***Knēkele** Šarlote* (Knoeckel Scharlotte).

* *Viņš un viņi* (=Mīlestība un streiki): romāns; tulk. Ezerietis. Rīga: Spēks, 1912.

***Kocebū** Augusts.*

* *Juku jukām*: joku luga; tulk. F. Stefanijs. Jelgava: J. F. Stefenhāgens, 1900.

* *Nemierīgā māja*: luga; atst. E. Treimanis. 1900.

* *Jaunais gadsimts*: komēdija; tulk. Dzirkstele. Cēsis: J. Ozols, 1913.

* *Taisnais ceļš – labākais*: joku luga; tulk. K. Brīvnieks. Rīga, 1913.

***Kolbenheijers** Ervīns Gvido.*

* *Penati smaida* [Das Lächeln der Penaten, 1927]: romāns; tulk. A. Kalniņa. Rīga: Zelta Ābele, 1944.

***Komorzinskis** Egons fon.*

* *Pamīna. Mocarta pēdējā mīla*: romāns; tulk. J. Kārkliņš. Rīga: Krolls, 1943.

***Korajs** M.*

* *Deviņi ir vēju tiesa*: romāns; tulk. K. Krūmiņš. Rīga: Daina, 1936.

* *Neaizmirstamās laimes dienas*: romāns; tulk. N. Mihelsons. Rīga: Laikmets, 1937.

* *Pretrunīgā sirds*: romāns; tulk. K. Krūmiņš. Rīga: Laikmets, b. g.

***Krabs** Georgs.*

* *Divējādi cilvēki*: stāsti. Rīga: D. Zeltiņš, 1909.

***Krafts** Roberts.*

* *Cīņa par Indijas karaļkroni.* Rīga: Kaija, 1927.

***Kranaha** Berta.*

* *Pagātnes ēnas*: romāns; tulk. saīs. T. Viļumsons. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

***Kraselts** Morics* (Krasselt Moritz).

* *Napoleons un Jozefīne*: Romāns. Rīga, 1933.

* *Tā paiet pasaules godība* [Napaleons Ruhm und Untergang]: romāns; saīs. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1934.

***Krauze** K.*

* *Melnais krusts:* kriminālromāns. Jelgava: Alunāns, 1900.

***Krēbs** Karls* (Kreeb).

* *Valdieši* [Aus verborgenen Tälern]; tulk. P. Asmens. Rīga, 1929.

***Krēgers** Teodors.*

* *Aizmirstais ciems* [Das vergessene Dorf, 1934]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Latvju Grāmata, 1934.

* *Dzimtene pie Donas* [Heimat am Don, 1938]: romāns; tulk. A. Plūcis. Rīga: Rudzītis, 1942.

***Kronbergs** Makss.*

* *Lords Rudijs un viņa piecas mīlas* [Lord Rudy und seine fünf Lieben]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1931.

* *Pučīni un Karuzo dzīves romāni*; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1935.

***Kummers** Fr. A.*

* *Zaļais elks:* romāns; tulk. Diženajo Bernhards. Rīga: Lībeks, 1926.

***Kūnerts** Arturs.*

* *Paganīni:* romāns; tulk. L. Kalniņa. Rīga: Grāmatu Draugs, b. g.

***Kuro** R.*

* *Rokfellers, petrolejas karalis:* romāns; tulk. R. Eglājs. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

***Kurts-Mālere** Hedviga.*

* *Ko dievs savienojis* [Was Gott zusammenfügt, 1913]: romāns; tulk. T. Strauts. Rīga: Orients, 1930.

* *Ēnas un saules cilvēku traģēdija* [Der Mut zum Glück]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1931.

* *Maldīties ir cilvēcīgi* [Es irrt der Mensch, 1909]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1931, 1935.

* *Mīla bez laimes:* romāns. R.: Orients, 1932. tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1933.

* *Kad sieviete mīl* [Eine fromme Liege]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1933.

* *Līgava* [Sein Kind]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1933.

* *Nesaprasta:* romāns. Rīga: Orients, 1933.

* *Maldugunis:* romāns; tulk. V. Spandegs, 1933.

* *Kad divi mīl:* romāns; tulk. P. Jansons. Rīga: Saule, 1934.

* *Māmuliņa tālu tālu* [Aus erster Ehe, 1913]: romāns; tulk. V. Ozole. Rīga: Orients, 1934.

* *Ceļš uz laimi* [Wie ist mein armes Herz so schwer]: romāns; tulk. E. Bērziņš. Rīga: Universal,1934.

* *Nojauta* [Fräulein Domina]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1934.

* *Visu saprast, visu – piedot* [Zur linken Hand getraut]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga, 1934.

* *Ne es vairs no dzīves kaut ko prasu* [Gib mich frei, 1912]: romāns; saīs. atst. V. Ozole. Rīga: Orients, 1934.
* *Ērkšķu vainags* [Das Heiligturm des Herzens]: romāns; saīs. tulk. V. Ozole. Rīga: Orients, 1934.
* *Laimes bērns* [Die Herrin von Retzbach]: romāns, atst. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1934.
* *Pazudušais dēls* [Die Pelzkönigin, 1922]; romāns; saīs. K. Grobiņš. Rīga: Orients, 1934.
* *Laime un asaras* [Prinzess Lolo, 1916]: romāns; tulk. L. Kalniņa. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.
* *Bārenīte* [Die schöne Melusine]: romāns; atst. V. Ozole. Rīga: Orients, 1934.
* *Manu sapņu sieviete* [Die schöne Unbekannte]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Latgrāmata, 1934.
* *Divu siržu melodija* [Das stolze Schweigen]; romāns; saīs. tulk. E. Bērziņš. Rīga, 1934.
* *Ar smaidu uz lūpām* [Vergib Lori]; romāns; saīs. atst. O. Ence. Rīga: Orients, 1934.
* *Mīlā atstumtās uzvara* [Verschmähnt]: romāns; tulk. E. Bērziņš. Rīga: Saule, 1934.
* *Potivāra nams* [Von welcher Art bist du?]: romāns; saīs. atst. V. Ozole. Rīga: Orients, 1934.
* *Noziegums un sods* [Hexengold]: romāns; saīs. atst. O. Ezerlauks. Rīga: Orients, 1934.
* *Vai mīla dara sirdi laimīgu?* [O Menschenherz, was ist den Glück?]: romāns; tulk. P. Jansons. Rīga: Latgrāmata, 1934.
* *Pamāte* [Trozt allen lieb ich dich]: romāns; saīs. atst. Ā. Andersons. Rīga: Orients, 1934.
* *Laime bij tik tuvu* [Die wilde Ursula, 1912]: romāns; tulk. T. Viļumsons. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.
* *Es nekad vairs nevaru tā mīlēt* [Welcher unter euch]: romāns; atst. O. Grobiņš. Rīga: Orients, 1934.
* *Dieva dzirnavas maļ lēni, bet labi* [Arme kleine Anni, 1916]: romāns; atst. V. Ozole. Rīga: Orients, 1934.
* *Šodien dzīve pieder mums* [Frau Majas Glück]: romāns; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1934.
* *Mana sirds tevi sauc* [Ich will, 1915]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Latgrāmata, 1934.
* *Mīlā vienotas sirdis*: saīs. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.
* *Šķirtā laulība* [Amtmanns Käthe]: romāns; saīs. J. Mednieks. Rīga: Dzintarzeme, 1934.
* *Ceļu jaunībai!* [Das Erbe der Rodenberg]: romāns; saīs. tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1934.
* *Laimīgas sekretāres mīla*: romāns; saīs. K. Krūmiņš. Rīga: Mir, 1934.
* *Pagātnes ēnā* [O, du Jungfer Königin]: romāns; saīs. atst. O. Ezerlauks. Rīga: Orients, 1934.
* *Tevi mīlu, tevi gaidu* [Sanna Ruttlands Ehe]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1934.
* *Trakulīgais Hasbergs* [Der tolle Hassberg]: romāns; saīs. atst. V. Drīvens. Rīga: Orients, 1934.
* *Starp divām pasaulēm* [Unser Weg ging hinauf, 1914]: romāns; saīs. atst. Ā. Andersons. Rīga: Orients, 1934.
* *Mīlai radītā dzīve* [Die Assmann]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1934.
* *Laulība uz īsu brīdi* [Der Scheingemahl]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.

* *Uzdāvini man savu sirdi* [Willst Du dein Herz mir schenken]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1935.
* *Mīlas ilgas* [Seine Müdel]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1935.
* *Bez dzimtenes* [Fräulein Chef]: romāns; atst.saīs. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Māmiņa mīļā* [Lehen Warnstetten]: romāns; saīs. atst. V. Andrus. Rīga: Orients, 1935.
* *Slāpes pēc laimes* [Glückshunger, 1921]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Grizelda* [Griseldis, 1916]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Apburošā mīla* [Seine Frau]: romāns; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1935.
* *Klusais ezers* [Der stille See]: romāns; saīs. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Ārienes spēks* [Dora Linds Geheimnis]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Tev pukst mana sirds* [Eine ungeliebte Frau]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1935.
* *Izglītības augļi* [Das ist der Liebe Zaubermacht]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Mīlas liesma* [Die Feenhände]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1935; arī * *Laimīgās rokas*: romāns; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Atauga, 1937.
* *Noslēpumainā svešiniece* [Das Geheimnis einer Namenloswer]: romāns; saīs. atst. J. Ozoliņš. Rīga: Orients, 1935.
* *Es tevi neatstāšu!* [Ich lasse dich nicht!, 1912]: romāns; tulk. Ā. Andersons. Rīga, 1935.
* *Lizelotes precības* [Liselottes Heirat]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Sarkanās rozes* [Rote Rosen]: romāns; saīs. atst. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Aizbildnis* [Sie hatten einander so lieb]: romāns; saīs. atst. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.
* *Izstumtie* [Die Verbannten]: romāns; saīs. atst. V. Spandegs. Rīga, 1935.
* *Pagātnes grēki* [Das andern Ehe]: romāns. Rīga: Mir, 1935.
* *Skaistā kaliforniete* [Die schöne Kalifornieren]: romāns; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Latgrāmata, 1935.
* *Tie, kas cita godu nežēlo* [Vergangenheit]: romāns; saīs. K. Krūmiņš. Rīga: Mir, 1935, arī * *Pagātne*: romāns; tulk. V. Ozole. Rīga: Orients, 1936.
* *Paradīzes atradenis* [Das Findelkind von Paradiso]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1935.
* *Cīņa par laimi* [Heide Rodenaus Kampf ums Glück]: saīs. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1935.
* *Māsas Marlēnas noslēpums*: romāns [Schwester Marlens Geheimnis]; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1936.
* *Pērļu vija*: romāns; tulk.saīs. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1936.
* *Slepeni salaulātie* [Die heimlich Vermählten]: romāns; tulk. T. Atauga. Rīga: Orients, 1936.
* *Pārdotās dvēseles* [Verkaufte Seelen]: romāns; saīs. J. Vilnis (=O. Brikšķis). Rīga: Orients, 1936.
* *Kas mīlot sāpes vēl nav cietis* [Wenn nie durch Lieb ein Leid geschah]: romāns; tulk. T. Atauga. Rīga, 1936.
* *Pelnrušķīte un dolārprincis* [Aschenbrödel und Dollarprinz, 1928]: romāns; tulk. M. Mētra (=Oto Brikšķis). Rīga: Orients, 1936.

* *Austrālietis* [Der Australier]: romāns; tulk. T. Strauts (=Pauls Melnais). Rīga: Orients, 1936.
* *Drāma Glozovā* [Das Drama von Glossow]: romāns; atstāstījis A. Daugmalietis (=Pauls Melnais). Rīga: Orients, 1936.
* *Tik daudz as'ras izraudātas* [Ich hab' so viel um dich geweint]: romāns; atstāstījis T. Atauga. Rīga: Orients, 1936.
* *Magdalas upuris* [Magdalas Opfer]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga, 1936.
* *Vainīga-nevainīga?* [Unschuldig-schuldig, 1931]: romāns; tulk. J. Vilnis. Rīga: Orients, 1936.
* *Atstumtais bērns* [Die verstoßene Tochter]: romāns; tulk. T. Strauts. Rīga: Orients, 1936.
* *Darbs ceļ vīru* [Arbeit adelt]: romāns; tulk. A. Dzintars (=O. Brikšķis). Rīga: Orients, 1936.
* *Svešumā* [Im fremden Lande]: romāns; tulk. J. Urga (=O. Brikšķis). Rīga, 1936.
* *Armadas saimniece* [Herrin von Armada]: romāns; tulk. T. Strauts. Rīga: Orients, 1936.
* *Es mīlu citu* [Ich liebe einen andern]; romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Laikmets, 1936.
* *Ar tevi kaut nāvē* [Mit dir bis in den Tod]: romāns; tulk. K. Dzilna (=Pauls Melnais). Rīga: Orients, 1936.
* *Viņa laulība Indijā* [Seine indische Ehe]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1936.
* *Kas metīs pirmo akmeni?* [Wer wirft den ersten Stein?]: romāns; saīs. B. Skuja (=O. Brikšķis). Rīga: Orients, 1936.
* *Tava brāļa sieva* [Deines Bruders Weib]: romāns; tulk. V. Ozole. Rīga: Orients, 1936.
* *Likteņa viļņos* [Des Schicksals Wellen]: romāns; saīs. E. Feldmanis. Rīga: Orients, 1936.
* *Nekad tev nevarēšu teikt* [Ich kann's dir nie mehr sagen]: romāns; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1936.
* *Trīs māsas Randolfas* [Die drei Schwestern Randolf]: romāns. tulk. V. Ozole. Rīga: Orients, 1936.
* *Erika* [Erika]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Laikmets, 1936.
* *Es zinu, kas tu man esi* [Ich weiß, was du mir bist]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1936.
* *Saki, kas ir mīla?* [Was ist denn Liebe, sag?]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Laikmets, 1936.
* *Kas ir ar Rozmariju?* [Was ist mit Rosmarie?]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Sfinkss, 1936.
* *Jaunavu pils* [Auf der Jungfernburg]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Krastiņš, 1937.
* *Sirds smeldze* [Des Herzens süße Not]: romāns; saīs. R. Selga=O.Brikšķis. Rīga: Orients, 1937.
* *Vācu meitene*: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Atauga, 1937.
* *Laime pēc tumšām ēnām* [Nach dunklen Schatten das Glück]: romāns; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Krastiņš, 1937.
* *Bailes no laulības* [Flucht von der Ehe]: romāns; saīs. V. Ozole. Rīga: Orients, 1937.
* *Varonīgā meitene* [Ein deutsches Mädchen und anderes]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Atauga, 1937.
* *Ir viena laime* [Es gibt nur ein Glück]: romāns; saīs. Ģ. Salnais. Rīga: Orients, 1937.
* *Sidijas kāzu ceļojums* [Siddys Hochzeitsreise]: romāns; saīs. K. Miltiņš. Rīga: Senatne, 1937.
* *Nemīlētā sieva* [Eine ungeliebte Frau]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Atauga, 1937.

* *Kas mīlot sāpes vēl nav cietis*: romāns; atst. T. Atauga. Rīga: Orients, 1938.

* *Svešumā*: romāns; saīs. J. Urga. Rīga: Orients, 1938.

Landa *Annemarija.*

* *Mīla piedod visu* [Liebe vergibt]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Dziesma izskanēja* [Ein Lied verklang]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Tu beidzot atgriezies* [Nun hast du gesühnt]: romāns; tulk. A. G. Hercogs. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Nevienādās māsas*: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.

* *Tikai tu* [Nur Du!]: romāns; saīs. M. Feldmane. Rīga: Dzintarzeme, 1934.

Lands *Hanss.*

* *Nāvīgi tvaiki*; tulk. Vaidelotis. Jelgava: H. Alunāns, 1902.

Landsbergers *Arturs* (Landsberger Arthur; 1876–1933).

* *Iedzimtais grēks* [Das Blut]: dēku romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1931.

Lange *Frīdrihs.*

* *Johans Štrauss:* romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

Lange *Heinrihs.*

* *Adatu kažociņa prieks un bēdas* [Meister Igel]. Rīga, 1928.

Lencs *Leo* (d. i. Josef Rudolf Leo Lenz-Schwanzarn; 1878–1962).

* *Salna pavasarī:* drāma; tulk. Plūdons. Rīga: V. Skribe, 1910.

Lēns *Hermanis.*

* *Vilkacis* [Der Werwolf, 1910]; tulk. E. Skujenieks. Rīga: Saulīte, 1944.

Leons *V.*

* *Izglītotie* [Gebildete Menschen]: sadzīves aina; latv. M. Alunāne. Liepāja: M. Pētersons, 1900.

Lesings *Gotholds Efraims.*

* *Nātans Gudrais* [Nathan der Weise, 1779]: dramatiska dzeja; tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1912.

* *Minna fon Barnhelm* [Minna von Barnhelm, 1767]: komēdija; tulk. R. Egle. Pēterburga: A. Gulbis, b. g.

Linklēters *Ēriks.*

* *Žuans Amerikā:* romāns; tulk. V. Kārkliņš un A. Plūcis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1944.

Ludvigs *Emīls.*

* *1914. gada jūlijs* [Juli 1914, 1929]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga: Argonauti, 1929.

Ludvigs *Otto.*

* *Jautrīte:* novele; tulk. K. Štrāls. Rīga: J. Brigaders, 1908.

Luks *Jozefs Augusts* (Lux Joseph August).

* *Franča Šūberta dzīves dziesma* [Frau Schubert Liebenslied]: romāns; tulk. K. Tīfentāls. Rīga, 1934.

Maijs *Karls.*

* *Sudrabezera dzelmes noslēpums* [Der Schatz im Silbersee, 1894]: stāsts; tulk. J. Mednieks. Rīga: Dzintarzeme, 1934.

* *Mežrozīte jeb Vajāšana uz visas zemes lodes* [Das Waldröschen oder Die Verfolgung rund um die Erde, 1882]: romāns; tulk. R. Baļģis. Jelgava, 1913 un Rīga, 1914.

***Māja** Eva.*

* *Advokāte Edīte un noziedznieks:* romāns; tulk. Elita. Rīga: Latgrāmata, 1932.

***Maltena** Tea* (Malten Thea).

* *Ragana Lill:* romāns; tulk. O. Ezerlauks. Rīga: Orients, 1934.

***Māns** Annija* (Mahn Anny).

* *Noziedzīgās mātes* [Sündige Mütter]: romāns; tulk. J. Riekstiņš. Rīga, 1934.

* *Asaru zeme* [Das Land der Tränen]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga, 1934.

***Manns** Heinrihs.*

* *Skolotājs Mēsls jeb Kāda varmāka gals* [Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, 1905]: romāns; tulk. A. Būmanis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1911; arī *Zilais eņģelis*; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Latgrāmata, 1931.

* *Nabagie* [Die Armen, 1917]: romāns; tulk. A. Upīts. Rīga: Daile un darbs, 1921.

* *Legro kundze* [Madame Legros, 1913]: drāma; tulk. K. Freinbergs. Rīga: A. Gulbis, 1924.

***Manss** Tomass.*

* *Tristans* [Tristan, 1903]: noveles; tulk. A. Smilga. Rīga: A. Gulbis, 1923.

* *Budenbroki* [Buddenbrooks, 1901]: romāns; tulk. L. Skalbe, K. Štrāls, Z. Krodere. Rīga: Grāmatu Draugs, 1929.

***Marlita** Eiženija.*

* *Vecā pilskunga kalpone* [Amtmanns Magd]: stāsts; tulk. A. Pētersons. Jelgava: H. J. Draviņa-Dravnieka apgāds, 1892.

* *Vecās jaunkundzes noslēpums*: romāns; tulk. Seržantu Krišus; Jelgava: H. Alunāns, 1893 un 1924.

* *Otrā sieva* [Die zweite Frau, 1877]: romāns. Jelgava: H. Alunāns, 1900.

* *Zelta Elza* [Goldelse, 1866]: romāns. Jelgava: H. Alunāns, 1928.

* *Kad mīla mostas*: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1932.

* *Netiesājiet!* [Das Geheimnis der alten Mamsell]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga Orients, 1933.

* *Grāfienes Gizelas ērkšķu ceļš* [Reichsgräfin Gisela, 1870]: romāns; atst. K. Grobiņš. Rīga: Orients, 1935.

* *Zilbārdis*: romāns; tulk. G. Jātnieks. Rīga: Pašpalīdzība, 1935.

***Matīsens** Vilhelms* (Matthiessen Wilhelm; 1891–1966).

* *Vecā māja pasaku pilsētā* [Das alte Haus, 1923]; tulk. Medards Olis (=K. Pētersons). Rīga, 1936.

***Mautners** Frīdrihs.*

* *Spēks*: romāns; tulk. A. Deglavs. Rīga: E. Plātess, 1896.

***Meisners** Fricis.*

* *Būru asinis jeb Netaisnais karš Transvalā*: romāns; tulk. A. Daugavmalietis. Rīga: Orients, 1936.

***Mecgers** Makss* (Metzger Max).

* *Monikas ceļojums uz Madagaskaru* [Monika fährt nach Madagaskar]: romāns. Rīga: Orients, 1936.

***Mecners** Kete* (Metzner Kaethe).

* *Tur dzirnu akmens griežas* [Hör ich ein Mühlrad gehen]: romāns; tulk. T. Strauts. Rīga, 1937.

***Meijere-Ferstere** Elizabete.*

* *Katiņa jeb Varmācība un mīlestība*: skatu luga; latv. R. Jansons. Rīga: K. Orlovskis, 1902.

Meijers-Fērsters *Vilhelms.*

* *Vec-Heidelberga* [Alt-Heidelberg, 1903]: skatu luga; tulk. K. Koškins. Rīga: A. Gulbis, 1930.

Meijers Konrāds *Ferdinands.*

* *Vēsturiskas noveles* [Novellen]; tulk. J. Jaunsudrabiņš. Rīga: Latvju Grāmata, 1942. Amulets [Das Amulett, 1873]. Plauts sieviešu klosterī [Plautus im Nonnenkloster, 1882]. Gustava Ādolfa pāžs [Gustav Adolfs Page, 1882]. Soģe [Die Richterin, 1885]. Kāda zēna ciešanas [Die Leiden eines Knaben, 1883]).

* *Likteņu lokā*: noveles. Rīga, 1943.

* *Andžela Bordža* [Angela Borgia, 1891]: noveles; tulk. O. Sproģere. Rīga, 1943.

Meinshauzens *Hermanis* (Meinshausen Hermann).

* *Anna Boleina* [Das Liebesleben der Anna Boleyn]: romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Menne *Klāra.*

* *Brašā Ieviņa*: romāns; tulk. A. Daugmalietis. Rīga: Orients, 1936.

Mērike *Eduards.*

* *Mocarta ceļojums uz Prāgu* [Mozart auf der Reise nach Prag, 1856]: novele; tulk. K. Freinbergs. Rīga: O. Krolls, 1944.

Merks *E.*

* *Viņas vaina.* Rīga: Rīgas Avīzes, 1913.

Merķelis *Garlībs.*

* *Vanems Imanta*: latviešu teika. Cēsis: Ozols, 1905 un 1909; tulk. A. Būmanis. Pēterburga: Gulbis, 1905; tulk. L. Skalbe. Rīga: Roze, 1924.

* *Atgriešanās dzimtenē*: romāns; tulk. K. Lejnieks. Rīga: Orients, 1936.

Merners *B.*

* *Ceilonas brīnumbūtne Tiritiri*: novele; tulk. K. Šops. Rīga: Senatne, 1935.

Mīlens-Šulte *Georgs.*

* *Trīs dzeguzes pulksteņi* [Die drei Kuckucks-Uhren]; tulk. S. Šternbergs. Jelgava: H. Alunāns, 1929.

Millers-Šlosers *A.*

* *Miris, bet tomēr dzīvs*: tautas komēdija; pārstr. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1926.

Mills *Stans.*

* *Noslēpums* [Rätsel um Mary]: romāns; tulk. O. Krolls. Rīga: Atauga, 1937.

Molo *Valters fon.*

* *Šillera dzīves romāns* [Schiller-Roman, 1912/1916]; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1937.

Moreks *A.*

* *Laimes atslēga*: komēdija; tulk. E. Alainis. Rīga: K. Dūnis, 1918.

Mozers *Gustavs fon* (Moser Gystav von; 1825–1903).

* *Pilsētas tēvi*: joku luga; latv. J. Duburs. Jelgava: Zīslaks, 1891.

* *Rīdzenieks uz laukiem*: joks; latv. A. Vārna-Vārtiņš. Tukums: J. Birzgals, 1900.

Mušlers *Reinholds Konrāds* (Muschler Reinhold Conrad; 1882–1957).

* *Ceļš bez mērķa* [Der Weg ohne Ziel, 1925]: romāns, saīs. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Nezināmā* [Die Unbekannte, 1933]: novele; tulk. A. Grēviņa. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938.

***Nēls** Makss, **Ferners** M.*

* *Ģimenes tēva likstas*: komēdija; tulk. K. Freinbergs. Rīga: Zvaiznājs, 1931.

***Nestrojs** Johans Nepomuks* (Nestroy Johann Nepomuk; 1801–1862).

* *Laime un mīlestība*: pasaka; latv. J Duburs. Jelgava: A. Reinbergs, 1893.

***Nīče** Frīdrihs.*

* *Tā runāja Zaratustra* [Also sprach Zarathustra, 1883]; tulk. Plūdons. Rīga, 1908.

***Nohara** V. K.*

* *Trīs māsas iet uz Tokio*; tulk. M. Kalniņa. Rīga: Ūdris, 1943.

***Nordens** Hermanis.*

* *Brīnumzemē Abesīnijā*; tulk. E. Skujenieks. Rīga: Universal, 1935.

***Obstfelders** S.*

* *Krusts*: stāsts; tulk. E. Rudzītis. Rīga: Ziedonis, 1909.

***Orcena** Margarete* (Ortzen).

* *Viņai nav mātes.* Liepāja: Opelts, 1913.

***Ostenso** Marta* (Ostenso Martha).

* *Meža zosu sauciens* [Der Ruf der Wildgänse]: romāns; tulk. K. Lejnieks. Rīga, 1938.

***Ostheima** Gabriela.*

* *Vera Jurovska*: romāns; tulk. O. Krolls. Rīga: Atauga, 1937.

***Pahe** Aleksis.*

* *Rūsa*: drāma; tulk. L. Lejas-Krūmiņa. Rīga: A. Gērts, 1906.

***Panhuisa** Annija.*

* *Dziesma par laimi*: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1931.

* *Ērkšķiem vaiņagotā mīla*; saīs. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1934.

* *Valša karaliene*: romāns; tulk. L. Kalniņa. Rīga: Dzintarzeme, 1934.

* *Sudraba josta*: romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Sieviete bez vārda jeb Samainīta bērna liktenis*: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1936.

***Panics** M.*

* *Dzīves viļņos*: stāsts. Rīga, 1911.

* *Ērgļa gaita*: stāsts. Rīga, 1908.

***Panteniuss** Teodors Hermanis.*

* *Pagātnes valgos:* romāns; tulk. Āronu Matīss. Rīga, 1891.

* *Hortenziju Katiņa;* tulk. Āronu Matīss. Rīga: Altbergs, 1891.

* *Olas dēļ!:* stāsts. Jelgava: H. Alunāns, 1922.

* *Ķelieši* [Die von "Kelles"]: romāns; tulk. Ramaņu Aleksandrs. Jelgava: H. Alunāns, 1932.

***Pasauers** Fr.*

* *Aklā vijolniece:* stāsts; tulk. E. Irbe. Rīga, 1896.

***Paulija** Margarēta* (Pauly Margarete).

* *Mīlas prieki un bēdas* [Der Liebe Lust und Leiden]: romāns, saīs. T. Strauts. Rīga, 1937.

* *Gadījuma laulības* [Zufallsheirat]: romāns, saīs. J. Pūpols. Rīga, 1937.

***Perezins** Gerhards.*

* *Noziedzīga mīla:* romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Orients, 1933.

***Petcels** M.*

* *Svētīgi Ziemassvētki*; tulk. P. Gailītis. Rīga, 1898.

***Pfeils** Elmārs* (Pfeil Ellmar).

* *Dzīves pieviltā* [Dolores die blonde Gräfin von St. Pauli]: romāns; saīs. J. Sīlis. Rīga: Dzintarzeme, 1934.

***Pinkerts** Ernsts Frīdrihs* (Pinkert Ernst Friedrich).

* *Mātes sirds* [Ihr Junge]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934; arī *Mans saulainais zēns*: romāns; tulk. saīs. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, b. g.

***Pistorijs** Fricis* (Pistorius Fritz).

* *Uz Askalosas klintīm jeb Laupītāju virsnieks un viņa audzēkne*: stāsts; tulk. A. Šturms. Rīga, 1900.

* *Melnais kapteinis*. Rīga: G. Eulenbergs, 1912.

***Pogners** Agate* (Pogner Agathe).

* *Desmit šausmu stundas* [Zehn Stunden des Schreckens]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1936.

* *Baltā verdzene* [Weiße Sklavin]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1936.

***Pols** Emīls.*

* *Vazantazena*: drāma; tulk. Plūdonis. Rīga: R. Millers, 1910.

***Pope** Adelaide* (Popp Adelaide; 1869–1939).

* *Kādas strādnieces dzīves gājums* [Die Jugendgeschichte einer Arbeiterin, 1900]. Pleskava: Spartaks, 1923.

***Prečangs** Ernsts.*

* *Sētmājeles ļaudis* [Im Hinterhause, 1903]: drāma; tulk. L. Lija. Rīga: Ed. Neibuts, 1911.

Prīns Ginters (Prien Günther).

* *Mans ceļš uz Scapa Flovi* [Mein Weg nach Scapa Flovi]; tulk. K. Lesiņš. Rīga: Gulbis, 1942.

***Rābe** Vilhelms.*

* *Bada mācītājs* [Der Hungerpastor, 1864]: romāns. Cēsis: Austrums, 1905.

***Rangarts** Roberts.*

* *Jūras dibina noslēpums jeb Daktera Trinitusa brīnišķīgie piedzīvojumi*; tulk. A. Šturms. Rīga, 1904.

***Raupahs** Ernsts* (Raupach Ernst; 1784–1852).

* *Meldera meitiņa jeb Ziemas svētku naktī* [Der Müller und sein Kind]: drāma; tulk. Ziemciešu Marija. Jelgava, 1892.

* *Viltus varonis* [Der Nasestüber]: komēdija; lok. K. Brīvnieks. Rīga: A. Gulbis, 1931.

***Reimanis** Makss.*

* *Krustmāte Jūla no Tūles*: komēdija; pārstr. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1922.

* *Mīlas diplomāti*: komēdija; pārstr. V. Vitte. Rīga: Teātrs un Dzīve, 1924.

***Reinike** Roberts* (Reinick Robert; 1805–1852).

* *Princis Zelta zivtiņa un zvejnieka meitiņa*. Rīga, 1912.

***Reitere** Gabriele.*

* *Labas ģimenes bērns* [Aus guter Familie, 1895]: romāns; tulk. J. Kleinberģis. Jelgava: H. Alunāns, 1904.

* *Ziedoņa maldos* [Frühlingstaumel, 1911]: saīs. E. Stravinska. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Meitene, kura nevarēja mīlēt* [Vom Mädchen, das nicht lieben konnte]: romāns; tulk. E. Sproģis. Rīga: Laikmets, 1936.

***Reiters** Fricis.*

* *Iz maniem zemkopja laikiem*; tulk. J. Rucels un J. Dravnieks. Rīga, 1900.

***Reka** Berta* (Reck Bertha).

* *Baleta zvaigzne*: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga, 1927.

* *Divas meitenes un viens*: romāns; tulk. G. Jātnieks. Rīga, 1935.

***Remarks** Ērihs Marija.*

* *Rietumu frontē bez pāmaiņām* [Im Westen nichts Neues, 1929]: romāns; tulk. A. Grīns. Rīga: Grāmatu Draugs, 1929.

* *Sapņu būda* [Die Traumbude, 1920]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga: Grāmatu Draugs, 1930.

* *Atpakaļ uz māju* [Der Weg zurück, 1931]: romāns; tulk. R. Kroders, A. Grīns. Rīga: Mana Grāmata, 1931; arī *Atgriešanās*; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Orbis, 1931.

* *Trīs draugi* [Drei Kameraden, 1938]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga, 1937.

***Renns** Ludvigs.*

* *Karš* [Krieg, 1928]: romāns; tulk. A. Grīns. Rīga: Grāmatu Draugs, 1929.

***Revelis** H.*

* *Sarežģīts noziegums*: kriminālromāns; tulk. J. Upīts. Rīga, 1905.

***Rīdls** Karls* (Riedl).

* *Marga jeb Paļaušanās uz Dievu atnes laimi*: stāsts; tulk. Bergu Jānis. Jelgava, 1898.

***Rihters** A.*

* *Pēdējais pagrieziens*: romāns; tulk. M. Bērziņš. Rīga: Ūdris, 1944.

***Rihters-Halle** Hermanis* (Richter-Halle Hermann).

* *Trīs sievietes Šopēna dzīvē* [Drei Frauen um Chopin]: romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

***Rihthofens** Manfrēds.*

* *Frontes ērglis*: kara lidotāja dienasgrāmata [Der rote Kampfflieger]; tulk. E. Feldmanis. Rīga, 1930.

***Rilke** Rainers Marija.*

* *Vēstījums par katordznieka Kristapa Rilkes mīlu un nāvi* [Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, 1906]; tulk. F. Dziesma. Rīga: Zelta Ābele, 1939.

* *Vēstule jaunam dzejniekam* [Briefe an einem jungen Dichter]; tulk. F. Dziesma. Rīga: Zelta Ābele, 1942.

* *Dzejas* [Gedichte]; tulk. F. Dziesma. Rīga: Latvju Grāmata, 1941.

***Rimkastens** Fēlikss* (Riemkasten Felix; 1894–1968).

* *Sarkanā ekselence* [Der Bonze, 1930]: romāns; tulk. Z. Krodere. Rīga: Rīts, 1933.

***Roda-Roda** Aleksanders.*

* *Pašā smejas* [Der Pascha lacht, 1909]: īsproza. Rūjiena, 1924.

***Rommels** Teodors* (Rommel Theodor).

* *Kad pamostas kaisle* [Die Seel der Firma]: romāns; tulk. K. Krūmiņš. Rīga: Latgrāmata, 1933.

***Romers** Saksa.*

* *Zelta skorpions*: kriminālromāns. Rīga: Vanags, 1925.

***Rotbergs** Gerts* (Rothberg).

* *Cilvēks, kurš aizmirsa smaidīt* [Der Mann der das Lächeln verlernt hat]: romāns; tulk. L. Lipsta. Rīga: Eross, 1932.

* *Rozes un ērkšķi* [Rosen und Dornen]: saīs. V. Brutāne. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Silves liktenis*: romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Rozegers *Pēters.*

* *Stāsti* [Divi, kuri labi nesatiek. Divi, kuri labi satiek]. Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa, 1898.
* *Zemes svētība* [Erdsegen, 1900]: romāns. Jelgava: J. V. Stefenhāgens, 1903; Jelgava: H. Alunāns, 1926; tulk. Valdis Grēviņš. Rīga: Kaija, 1938. Raksti I
* *Manas mātes piemiņai*; tulk. Apsīšu Jēkabs. Jelgava: Landsberģis, 1909.
* *Ļaunā Līžele. Ābolu nesēji*; tulk. J. Kleinberģis. Jelgava: H. Alunāns, 1912.
* *Stāsti* [Ziemassvētku nakts. Paērkšķu spieķis]; tulk. J. Indāns. Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa, 1913.
* *Kā viņš atrada zeltu un citi stāsti*; tulk. F. Vītoliņš. Valka, 1918.
* *Stāsti.* (Liktenīgs gadījums. Atlaulāties. Malkas tirgotājs. Joks); tulk. Amaranta. Jelgava: Alunāns, 1920 [1921]
* *Varonīgais Ansis.* Rīga: Jessens, 1928.
* *Kā es mīļajam Dieviņam iedāvināju savus svārkus.* Rīga: Jessens, b. g.
* *Stāsti* [Tēva vārda dēļ. Kā man tēva tēva tēvs eglē sēdēja. Trīs simti sešdesmit četras un viena nakts]. Rīga: Jessens, b. g.
* *Kristus dzīve un ciešanas*; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, b. g.
* *Kad es vēl biju mežnieka zēns* [Als ich noch der Waldbauernbub war, 1902]: stāsti. Rīga: Jessens, 1924; arī *Mežzemnieku puikas stāsti*; tulk. A. Melnalksnis. Limbaži: Paucītis, 1935.
* *Mežskolmeistara raksti* [Die Schriften des Waldschulmeisters, 1875]: romāns; tulk. Līgotņu Jēkabs. Rīga: Freināts, 1935; arī *Mežskolotāja raksti*: romāns; tulk. V. Grēviņš. Rīga: Kaija, 1938. Raksti IV
* *Jēkabs Pēdējais* [Jakob der Letzte, 1888]: romāns; tulk. S. Melnalksnis. Rīga: Kaija, 1938. Raksti II
* *Pēteris Mairs* [Peter Mayr, 1893]: romāns; tulk. V. Grēviņš. Rīga: Kaija, 1938. Raksti III
* *Brīnišķīgie teiku ļaudis* [Wunderliche Leute aus der Sagenwelt]; tulk. V. Grēviņš. Rīga, 1938.
* *Meža dzimtene*: Mežzemnieka zēns [Waldheimat: Das Waldbauernbübe, 1877]: tulk. V. Grēviņš. Rīga: Kaija, 1939. Raksti V
* *Meža dzimtene*: Acis vaļā [Waldheimat: Der Guck ins Leben, 1877]. Rīga: Kaija, 1940. Raksti VI
* Rakstu izlase. 2 sēj. Rīga: Šternbergs, 1944.

Rozenbergs *Maksimiliāns.*

* *Mīlas spēks*: romāns; tulk. P. Krolls. Rīga: Brīvais Laiks, 1936.

Rozenovs *Emīls.*

* *Pakrēšļa ļaudis* [Die im Schatten leben, 1912]: drāma; tulk. Ezerietis. Rīga, 1913.

Rozens *Jūlijs.*

* *Bez vīra ziņas*: joku luga; tulk. J. Kļaviņš. Jelgava: A. Gemuts, 1902.

Rozens *Manfrēds* (Roosen Manfred).

* *Melnais trijnieks* [Die schwarze Drei]: romāns; saīs. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Samarovs *Gregors* (= Oskar Meding; Samarow Gregor; 1829–1903).

* *Pazudis*: romāns; tulk. P. Jurgens. Rīga: Orients, 1936.

Scipio *Rūdolfs* (Szipio Rudolph).

* *Bēgļi*: stāsts; atst. J. Kalniņš. Jelgava: A. Gemuts, 1898.

Semenovs *Bernhards.*

* *Žanis no Daugavmalas.* Rīga: Akmens, 1910.

* *Upuris uz tēvijas altāra.* Rīga, 1914.

Siodmaks *Kurts.*

* *F. P. 1. neatbild* [F. P. 1. antwortet nicht]: romāns; tulk. K. Krūmiņš. Rīga: Latgrāmata, 1933.

Slēzaks *Leons.*

* *Mani kopotie raksti*; tulk. J. Pētersons. Rīga: A. Gulbis, 1936.

Smoliks *Hanss Vilhelms.*

* *Vupdijs*; tulk. L. Kārkliņa. Rīga: Ūdris, 1943.

Sobeks *Hanne.*

* *Vārti...!*: sporta romāns; tulk. E. Mindenbergs. Rīga: Alfrēds Ūdris, 1944.

Spiri *Johana* (Spyri Johanna).

* *Starp kalnu ļaudīm* [In Hinterwald]: romāns; tulk. Z. Petkevičs. Rīga, 1938.

Šamiso *Adalberts fon.*

* *Brīnišķīgs stāsts*; tulk. J. Priede. Rīga, 1923.

* *Pēters Šlemils*; tulk. J. Priede. Rīga: 1923; arī *Pētera Šlemīla brīnumainais stāsts* [Peter Schlemihl wundersame Geschichte, 1814]; tulk. A. Kalniņa. Rīga: Zelta Ābele, 1943.

Šarelmanis *Wilhelms* (Scharrelmann Wilhelm).

* *Pičs Simtenieks*: bērnības stāsts. Rīga: RLB Derīgo grāmatu nodaļa, 1927.

Šeclers-Perasini *G.*

* *Marija Večera – kroņprinča Rūdolfa pēdējā mīla*: romāns; tulk. E. Bergs. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Šēfers *Vilhelms.*

* *Pestalocijs: kāda cilvēces drauga mūža diena*: romāns [Lebenstag eines Menschenfreundes, 1916]; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1935.

Šefs *Verners.*

* *Urzula meklē Eiropu* [Ursel sucht Europa]: saīs. E. Bērziņš. Rīga: Praktiskā bibliotēka, 1934.

Šencingers *Karls Aloizs.*

* *Anilīns* [Anilin, 1936]: romāns; tulk. K. Dziļleja. Rīga: Rudzītis, 1942.

* *Metāls* [Metall, 1939]: romāns; tulk. K. Dziļleja. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

Šēnfelds *A.*

* *Rotaļu pūrs.* Rīga, 1922.

Šēnhērs *Karls.*

* *Ticība un dzimtene* [Glaube und Heimat, 1910]: tautas traģēdija; tulk. J. Laimnieks. Pēterburga: A. Gulbis, b. g.

* *Tēlu griezēji* [Bildschnitzer, 1900]: traģēdija; tulk. J. Duburs. Rīga: D. Zeltiņš, 1913.

Šēnlanks *Bruno.*

* *Lielpilsēta* [Großstadt-Märchen]: daudzbalsīga runa; tulk. A. Kurcijs. Rīga: Kultūras Balss, 1923.

Šillers *Frīdrihs.*

* *Garureģis*; tulk. J. Fricsons. Liepāja: M. Pētersons, 1891.

* *Pulksteņa dziesma.* Jelgava, 1897.

* *Zvana dziesma*: dzejoļu krājums; tulk. J. Purkalītis. Cēsis, 1905.

* *Marija Stjuarte* [Maria Stuart, 1801]: traģēdija; tulk. Rainis. Rīga: RLB Derīgo grāmatu nodaļa, 1906.
* *Laupītāji* [Die Räuber, 1781]: skatu luga; tulk. Aspazija, Rainis. Rīga, 1910.
* *Fiesko* [Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, 1783]: traģēdija; tulk. K. Ķebis-Viesturs. Rīga: R. Millers, 1910.
* *Vilhelms Tells* [Wilhelm Tell, 1804]: drāma; tulk. Rainis. Pēterburga: A. Gulbja apgāds, 1912.
* *Luīze Millere* [Kabale und Liebe, 1783]: pilsoniska traģēdija. Rīga, 1913.
* *Rakstu izlase*; sast. A. Birkerts. Rīga: Valters un Rapa, 1935.

Širmers *Ādolfs* (Schirmer Adolf).

* *Sieviete – Hamlets* [Ein Weiblicher Hamlet]: romāns; tulk. M. Paulockis. Rīga: Atauga, 1938.

Širokauers *Alfrēds.*

* *Pirmais vīrietis* [Der erste Mann]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga: P. Priedītis, 1933.
* *Pienākums un mīla* [Die unmögliche Liebe]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1933.
* *Vieni smej, otri as'ras lej* [Die einen weinen, die andern wandern]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1933.
* *Lukrēcija Bordžija*: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.
* *Sātans* [Satan]: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1934.
* *Mūsu māte* [Die unmögliche Liebe]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.
* *Kleopatra* [Kleopatra]: romāns; tulk. R. Kļaviņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.
* *Vajātie cilvēki* [Alarm]: romāns; tulk. E. Bērziņš. Rīga: Universal, 1934.
* *Bez izejas* [Diplomatie und Liebe]: saīs. V. Ozole. Rīga: Orients, 1935.

Šlatere *D.*

* *Mēs gribam viņa silīt pušķot*: stāsts; tulk. Ozoliņu Pēteris. R., 1897.

Šmits *Hermanis.*

* *Ganu meitas* (=Kalnu rozes): romāns; P. Bērziņš. Rīga: P. Bērziņš, 1899.

Šmits *Kristofs* (Schmidt; 1768–1854).

* *Genoveva* [Genovefa, 1810]: stāsts. Rīga: Orlovskis, 1903.

Šmitheners *Ādolfs.*

* *Resgalvis un Pēterītis.* Rīga, 1912.
* *Rīta zvanis*; tulk. J. Straume. Jelgava, 1910.
* *Septiņas nedēļas dienas*: pasaka. Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa, 1912.

Šneidere *Hanna* (Schneider Hanna).

* *Tev pieder mana sirds* [Dein ist die Seele mein]: romāns; tulk. J. Riekstiņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.
* *Spītīgā mīla* [Trotzige Liebe]: saīs. romāns E. Stravinska. Rīga: Dzintarzeme, 1935.
* *Lihtenšteinas spoks*: romāns; tulk. A. Daugmalietis. Rīga: Orients, 1938.

Šniclers *Arturs.*

* *Berta Garlane* [Frau Bertha Garlan, 1901]: stāsts; tulk. J. Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1902.
* *Gana stabule*: novele; tulk. V. Dāvids. Pēterburga: Gulbis, b. g.
* *Varizeji*: drāma; tulk. D. Roga; Rīga: E. Ēķis, b. g.

* *Elzes jaunkundze* [Fräulein Else, 1924]: novele; tulk. R. Kroders. Rīga: Gulbis, 1927.
* *Kazanovas atgriešanās* [Casanovas Heimfahrt, 1918]: novele; tulk. A. Plensners. Rīga, 1927.
* *Slepkava* [Der Mörder, 1912]: īsproza; tulk. V. Babins. Rīga: Mali, 1929.
* *Terēza* [Therese, 1928]: romāns; tulk. R. Kroders. Rīga, 1929.
* *Kāzu rīts* [Anatols Hochzeitsmorgen, 1901]: komēdija; tulk. V. Feldmanis. Cēsis–Valmiera, 1929.
* *Noveles*: Tiesneša sieva. Sapņu novele [Traumnovelle, 1924]. Rotaļa rīta agrumā [Spiel im Morgengrauen, 1926–1927]; tulk. A. Plensners. Rīga, 1930.

Šoberta *Hedviga* (=Hedwig von Bode).
* *Atrasts bērns*: romāns; tulk. J. Straume. Jelgava: G. Landsbergs, 1909.
* *Līdz nāvei* [Der Platz an der Sonne]: stāsts; tulk. Āboliņu Kārlis. Rīga: P. Bērziņš, 1892 un tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1933.
* *Ģēnijs, kas cieš badu* [Art zu Art]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1933.

Šolcs *Vilhelms fon.*
* *Minhauzens*: slavenā brīvkunga brīnišķīgie ceļojumi un dēkainie piedzīvojumi; tulk. R. Pazars. Rīga: E. Saulīte, 1944.

Šonena *Elizabete* (Schonen Elisabeth).
* *Baltā verdzene*: romāns. Limbaži: P. Stumps, 1912.
* *Pieviltā Anniņa jeb: Kādas nelaimīgas meitenes dzīves stāsts un 20. gadu simteņa kauns*: romāns. Rīga, 1914.

Špeiers *Vilhelms* (Speyer Wilhelm).
* *Meitene ar lauvas galvu* [Das Mädchen mit dem Löwenhaupt]: romāns; tulk. E. Rudzītis. Rīga: A. Lācis, 1929.

Špeks *Vilhelms* (Speck Wilhelm; 1861–1925).
* *Jogelis*: stāsts. Rīga, 1911.

Špīlhāgens *Frīdrihs.*
* *Ciema skaistulīte.* Kuldīga, 1893.
* *Dzīves bangās* [Sturmflut, 1873]; atst. J. Pērkondēls. Rīga: B. Dīriķis, 1897.
* *Mīklaini cilvēki* [Problematische Naturen, 1861]: romāns; tulk. M. Baumans-Birzgaliets. Rīga, 1909.

Špilkere *Helēne.*
* *Miega karaliene.* Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa, 1911.

Šrāders *Augusts.*
* *Dzīves laime*: romāns; tulk. Lieparnieku Ženija. Jelgava: H. Alunāns, 1893.

Šrēders *E.*
* *Pameita*: stāsts. Rīga: A. Stieds, 1897.

Šrēers *Gustavs.*
* *Zeme aicina*: romāns; tulk. K. Dziļleja. Rīga: Šteinbergs, 1943.

Šreka-Beka *Tea.*
* *Nāves sods*: romāns; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1934.

Šrills *Ernsts.*
* *Kā Miķelis atgriezās.* Rīga, 1900.
* *Vecā Allikas piedzīvojums.* Saldus: Krūmiņš, 1903.
* *Krietnais nebēdnis*: stāsts. Rīga, 1914.

* *Zēnu cīņas un to sekas:* stāsts. Rīga, 1914.

* *Bērnu bēgšana:* stāsts. Rīga, 1924.

* *Ziemassvētku eņģelis*: stāsts. Liepāja, 1937.

Štakelbergs *Karls Georgs fon.*

* *Ienaidnieki*; tulk. R. Liepa. Rīga: Kontinents, 1944.

Šteina *Lola.*

* *Asarām pirkta laime* [Rottrauts Gelöbnis]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintars, 1935.

* *Grēks: romāns*; tulk. saīs. J. Malenietis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

* *Vecvecais stāsts:* romāns; tulk. J. Malenietis. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

Šteins *Armīns.*

* *Skolmeistara meita;* tulk. A. Laimiņš. Rīga, 1899.

Šteins *Rūdolfs.*

* *Pauls un Virginija:* stāsts. Rīga, 1904.

Štekle *Helēna.*

* *Jūras bezdelīga:* stāsti. Ventspils, 1896.

Štērs *Hermanis.*

* *Leonore* [Leonore Griebel, 1900]: romāns; tulk. J. Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1905.

* *Svētzemnieki* [Der Heiligenhof, 1917]: romāns; tulk. A. Jūgs. Rīga: Kreišmanis, 1943.

* *Pēteris Brindeizenietis* [Peter Brindeisener, 1924]: romāns; tulk. K. Freinbergs. Rīga: Šteinbergs, 1944.

Štilgebauers *Edvards.*

* *Pēdējā mīla* [Letzte Liebe]: romāns; tulk. O. Krolls. Rīga: Atauga, 1937.

Štobicers *Heinrihs* (Stobitzer Heinrich), ***Ferners*** *M.*

* *Tikumības varonis:* joku luga; latv. A. Vārna-Vārtiņš. Rīga: P. Bērziņš, 1903.

* *Pasaules sensācija* [An der Quelle sass der Knabe]: komēdija; latv. V. Vitte. Rīga: Teātris un dzīve, 1928.

Štorms *Teodors.*

* *Dūkanā jājējs* [Der Schimmelreiter, 1888]: romāns. Rīga: Lētā universālā grāmata, 1931; arī *Sirmja jājējs*; tulk. R. Liepa. Rīga: Šteinbergs, 1944.

* *Zeltītās dienas:* noveles (Psihe. Viola tricolor [Viola tricolor, 1873]. Leļļu Pole [Pole Puppenspäler, 1874]); tulk. K. Dziļleja. Rīga: Šteinbergs, 1942.

Štrauss-Torneja *Lulu.*

* *Pastardiena:* romāns; tulk. K. Freinbergs. Rīga: Šteinbergs, 1944.

Šturms *Jūlijs.*

* *Klusa dzīve:* stāsts. Rīga, 1894.

Šubins *Osips* (Schubin Ossip, d. i. Lola Kirschner, īst. v. Lola Kiršnere; 1852–?).

* *Pavasara sapnis*: stāsts; tulk. O. Krolls. Rīga: Burtnieks, 1926.

Šuharts *J.*

* *Gaigala*: romāns; tulk. E. Vīgante. Rīga: Orients, 1935.

Šulcs *E.* (=Grimm Hans)

* *Rietumu frontē tomēr pārmaiņas*: nezināma kareivja dēkas un piedzīvojumi; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Zalktis, 1929.

Šumahers *Heinrihs* (Schumacher Heinrich Vollrat).

* *Lorda Nelsona pēdējā mīla* [Lord Nelson letzte Liebe]: romāns; tulk. Rūdolfs Kļaviņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.

Švēders *E.*

* *Vecā ūpja Ziemassvētku eglīte un citi stāstiņi*; tulk. Indriķis Cīrulis. Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa, 1912.

Šveriners *O.*

* *Aiz aizzīmogotiem orderiem*: romāns; tulk. A. Sēja. Rīga: Orients, 1935.

Telmans *Konrāds* (Telmann Konrad).

* *Neizdziedināma*: novele; tulk. J. Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1901.

Tīgels *Ludvigs* (Tügel Ludwig; 1889–1972).

* *Cīrulis* [Lerche, 1936]; tulk. I. Kursenieks. Rīga: Grāmatu Draugs, 1942.

* *Lielā pārvērtība* [Die große Veraenderunge, 1934]: romāns; tulk. E. Egle. Rīga: Rudzītis, 1944

Tīle *L.* (Tiel).

* *Pārrautas ķēdes*: stāsts. Rīga, 1896.

Tīls *Rūdolfs* (Thiel Rudolf).

* *Vīri cīņā pret nāvi un velnu*; tulk. E. Kliene. Rīga: Rudzītis, 1944.

Tīss *Franks.*

* *Vētrainais pavasaris* [Stürmicher Frühling, 1937]: romāns; tulk. Oļģerts Kurmis [= A. Upīts]. Rīga: A. Gulbis, 1938.

Tomā *Andrienne* (Thomas Andrienne; 1897–1980, austr.).

* *Katrīn! Pasaule deg* [Katrin! Die Welt brennt, 1936]: romāns; tulk. Anna Grēviņa. Rīga: Grāmatu Draugs, 1938.

* *Andra un viņas draugi* [Andera, 1937]; tulk. A. Grēviņa. Rīga: Roze, 1939.

Tomā *Ludvigs.*

* *Dzelzceļš* [Lokalbahn, 1902]: joku luga; tulk. Fr. Mierkalns. Rīga, 1910.

* *Medaļa* [Die Medaille, 1901]: joku luga; tulk. Fr. Mierkalns. Rīga, 1910.

* *Morāle* [Moral, 1909]: komēdija; tulk. E. Treimanis-Zvārgulis. Cēsis: O. Jēpe, 1911.

* *Latiņas dzimšanas diena*: komēdija. Rīga: J. Brigaders, 1912.

Tranzējs *Harijs.*

* *Deviņi mēneši Spānijas pilsoņu karā*. Rīga: Gaisma, 1938.

Trāvens *Bruno.*

* *Kokvilnas plūcēji* [Die Baumwollpflücker, 1925]: romāns; tulk. E. Skujenieks. Rīga: A. Freināts, 1933.

Treinfreinds *Frīdrihs.*

* *Mātes noziegums*: drāma. Rīga, 1914.

Trellere *Kete.*

* *Tiesības uz mīlu*: romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1935.

Trenkers *Luijs* (Trenker Luis; 1892–1990).

* *Pazudušais dēls* [Der verlorene Sohn, 1934]: romāns; tulk. V. Spāre. Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.

Trībsvasers *Jozefs* (Triebswasser Josef, austr.).

* *Meistara kungs*: drāma; tulk. V. Dermanis. Pēterburga: A. Gulbis, 1913.

Trota *Magda.*

* *Miroņa balss*: romāns. Liepāja, 1924.

* *Spogulis*: kriminālromāns. Liepāja: Marss, 1925.

* *Triju gredzenu noslēpums* [Das Geheimnis der drei Ringe]: romāns; tulk. J. Vilnis. Rīga: Orients, 1936.

* *Baltais marmora jātnieks*: romāns; tulk. A. Brasla. Rīga: Orients, 1936.

* *Nedar' manai sirdij grūt'* [Warum tust du mir so weh?]: romāns; tulk. A. Brauers. Rīga: Orients, 1937.

Ungerns-Šternbergs *Aleksandrs* (Ungern-Sternberg Alexander; 1806–1868).

* *Desmit gadus apakš zemes:* romāns. Jelgava: H. Alunāns, 1895–1897.

Ungers *Helmuts* (Unger Hellmuth; 1891–1953).

* *Mīlas sapņi* [Liebe im Traum]: joku luga; tulk. V. Feldmanis. Cēsis–Valmiera: K. Dūnis, 1930.

* *Roberts Kohs* [Robert Koch, 1929]: romāns; tulk. E. Bērziņa. Rīga: Grāmatu Draugs, 1944.

Vagerls *Karls Heinrihs.*

* *Mātes* [Mütter, 1935]: romāns; tulk. K. Sarma [=P. Vīlips]. Rīga: Kadilis, 1943.

* *Maize* [Brot, 1930]: romāns. Rīga: Kadilis, 1944.

Vahs *Roberts.*

* *Pēdējā cerība:* skatu luga; tulk. A. Vārna-Vārtiņš. Rīga: P. Bērziņš, 1905.

Valdbruks *M.*

* *Patiesības stāsts:* komēdija. Rīga: Daugava, 1933.

Valnere-Turma *Terēze.*

* *Letīcija, Venēcijas dodžas līgava* [Laetitia, die Geliebte des Doges von Venedig]: romāns; tulk. O. Krolls. Rīga: Draugs, 1930.

* *Bārenītes sirds jeb Meitene bez dzimtenes* [Das Mädchen ohne Heimat]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintarzeme, 1936.

Valters *Gerhards.*

* *Kapa akmins:* novele; tulk. Krāces Andrejs. Lejasciems: J. Misiņš, 1896.

Valters *Oskars,* ***Šteins*** *Leons.*

* *Nelaimīgais profesors jeb upura jērs:* joku luga; tulk. A. Vārna-Vārtiņš. Tukums: J. Birzgalis, 1910.

Valters *Roberts.*

* *Tornī:* drāma; tulk. K. Freinbergs. Rīga: K. Priedītis, 1924.

Vēbers *Oskars* (Weber).

* *Cukura ķēniņš* [Der Zuckerbaron]: stāsts; tulk. E. B.-Upītis. Rīga, 1929.

Vēdekinds *Franks.*

* *Uguņošana* (Feuerwerk, 1905; ietilpst Egliviles degšana [Der Brand von Egliswyl, 1897]. Upura jērs. Sirmais precinieks. Aizsardzības iepotēšana. Rabins Ezra [Rabbi Esrach, 1897]. Mīlestība no pirmā acu uzmetiena. Kņaziene Rusalka [Fürstin Rusalka, 1895]). Rīga: E. Ēķis, 1908.

* *Pavasara atmošanās* [Frühlings Erwachsen, 1891]: bērnu traģēdija; tulk. L. Paegle. Valmiera, 1908; un tulk. A. Gruzītis. Rīga: O. Žagars, 1908.

* *Mūzika* [Musik, 1907]: tikumu tēlojumi; tulk. J. Treimanis. Rīga: P. Krūmiņš, 1908 un tulk. J. Kovaļevskis. Liepāja: K. Ukstiņš, 1908.

Veirauha *Anna Elizabete* (Weirauch Anna Elisabeth; 1887–1970).

* *Meitene bez bailēm*; tulk. N. Mihelsons. Rīga: Laikmets, 1936.

* *Kungs labākos gados* [Ein Herr in den besten Jahren]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Senatne, 1937.

Velks *Ēms* (īst. v. Velks Emīls (Welk Emil); 1884–1966).

* *Kumerovas pagāns* [Die Heiden von Kummenow, 1937]: romāns; tulk. N. Kreišmanis. Rīga: Saulīte, 1944.

***Velšs** J. M.*

* *Zaļās acis:* romāns; tulk. V. Spāre, saīs. Rīga: Dzintarzeme, b. g.

***Verfelis** Francs.*

* *Verdi* [Verdi, Roman der Oper, 1924]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga, 1936.

* *Abiturientu diena* [Abituriententag, 1928]: romāns; tulk. R. Freivalds. Rīga, 1939.

***Vernere** E.* (Werner E., īst. v. Bīrstenbindere Elizabete (Elisabeth Bürstenbinder); 1838–?).

* *Pie altāra:* romāns. Jelgava, 1895.

* *Burvīga pils:* romāns. Jelgava: G. Landsbergs, 1900.

* *Klostera noslēpums:* romāns; tulk. V. Spandegs. Rīga: Orients, 1934.

***Vērts** Rūdolfs.*

* *Dienvidu salas karalis:* romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Filma, 1938.

***Vestenbergere** Heda* (Westenberger Hedda).

* *Kungs no Kapštates* [Ein Herr aus Kapstadt]: romāns; tulk. K. Miltiņš. Rīga: Atauga, 1937.

***Vesterlinda** Marianne* (Westerlind Marianne).

* *Nemirstīgais Mocarts* [Unstreblicher Mozart]: romāns; tulk. O. Šteinbergs. Rīga: T. Šteinbergs, 1942.

***Videmane** Nora.*

* *Stikla zemūdenē no Ķīnas līdz Ķīlei*; tulk. L. Kārkliņa. Rīga: Ūdris, 1943.

***Vīherts** Ernsts.*

* *Smalkā māsa:* romāns; tulk. D. Šveņķis. Jelgava: H. Alunāns, 1895.

* *Par mirušu noturēts:* stāsts; tulk. Vaidelaitis-Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1900.

* *Ieva:* stāsts; tulk. J. Straume. Jelgava: G. Landsbergs, 1910.

* *Meža zaglis:* stāsts; tulk. J. Straume. Jelgava: G. Landsbergs, 1910.

* *Māsas:* stāsts; tulk. J. Straume. Jelgava, 1913.

***Vildbergers** Ērihs.*

* *Lielā vienība:* sporta romāns; tulk. A. Vinčelis. Rīga: Ūdris, 1943.

***Vildenbruhs** Ernsts fon.*

* *Veselas acis:* skatu luga; tulk. F. Mierkalns. Jelgava: H. Alunāns, 1899.

* *Raganas dziesma:* balāde; tulk. Ā. Erss. Rīga: Leta, 1922.

* *Aršambo*; tulk. A. Dauge. Rīga, 1927.

***Vildganss** Antons.*

* *Pie izmeklēšanas tiesneša:* tiesas skats. Rīga: Latviešu Skatuves biedrība, 1914.

***Vīss** Johans Dāvids* (Wyss Johann David).

* *Šveices Robinsons* [Der schweizerische Robinson]: romāns; saīs. A. Jureviča. Rīga: Valters un Rapa, 1938.

***Vīze** Urzula* (Wiese Ursula).

* *Trīs bēgles*: pasaka. Rīga: Ūdris, 1943.

***Volbrika** Olga* (Wohlbrück Olga).

* *Ievainotās sirdis* [Brautwerber]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Dzintars, 1936.

***Volfs** Jūlijs.*

* *Grāfs laupītājs* [Raubgraf, 1884]: romāns. Rīga, 1905.

***Volfs** Ludvigs.*

* *Garagans:* romāns; tulk. L. Skalbe. Rīga: A. Raņķis, 1927.

* *Nezināmā kareivja mīlestība* [Doktor Bersels Verwandlung]: romāns; tulk. O. Saldavs. Rīga: Grāmatu Draugs, 1930.

* *Nauda un ārprāts* [Die Kwannon von Okadera]: romāns; tulk. A. Mihelsons. Rīga: Grāmatu Draugs, 1931.
* *Princese Juna Suvarina* [Die Prinzessin Suwarin]; romāns; tulk. E. Kauliņa. Rīga: Grāmatu Draugs, 1938.

***Vorishofere** Sofija.*

* *Noslēpumainā Indija* (=Melnās panteras nagos). Rīga: Lukstiņš, 1930.
* *Indijas noslēpumu varā:* romāns. Rīga, 1934.
* *Indijas bēglis:* romāns; tulk. saīs. J. Mednieks. Rīga: Dzintarzeme, 1935.

***Vote** Annija.*

* *Noziedzīgās mātes:* romāns; tulk. J. Riekstiņš. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934.
* *Asaru zeme:* romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1943.

***Vurms** Ernsts* (Wurm Ernst; 1906–1971).

* *Viņa spēks bija varens* [Seine Kraft war in ihm mächtig, 1935]: Hendeļa dzīvesstāsts; tulk. A. Dāle. Rīga: Grāmatu Draugs, 1942.

***Vustmanis** Ērihs.*

* *Mednieki ledus jūrā*; tulk. R. Pazars. Rīga: Saulīte, 1944.

***Zēlingers** Ēvalds Gerhards* (Seelinger Ewald Gerhard).

* *Peteris Foss, miljonu zaglis* [Peter Voss, der Millionendieb]: romāns; tulk. E. Zars. Rīga: Orients, 1936.

***Zonrejs** Heinrihs.*

* *Lienītes dzīves gājums:* stāsts. Jelgava, 1903.
* *Būdiņa un pils:* stāsts. Rīga, 1905.
* *Mājās pie tēva.* Rīga, 1910.

***Zūdermane** Klāra* (Sudermann Clara).

* *Laime bija tik tuvu* [Am Glück vorbei]: romāns; tulk. T. Atauga. Rīga: Orients, 1936.

***Zūdermanis** Hermanis.*

* *Jolantas kāzas* [Jolanthes Hochzeit, 1892]: romāns. Jelgava: H. Alunāns, 1894 un tulk. N. Kleģers. Rīga: Mana Grāmata, 1931.
* *Reiz bija* [Es war, 1894]: romāns; tulk. Berģu Jānis. Jelgava: Neimanis, 1894; Rīga, 1928 un tulk. T. Pormalietis, Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR X-XI
* *Gods* [Die Ehre, 1890]: skatu luga; tulk. M. Valters. Rīga: P. Bisnieks, 1895.
* *Kaķu laipa* [Der Katzensteg, 1889]: romāns; tulk. Vizulis. Cēsis, 1899; tulk. P. Rozītis. R., 1927; tulk. L. Puriņa. Rīga, 1935 un tulk. E. Dzenis. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR IX
* *Rūpes* [Frau Sorge, 1887]: romāns; tulk. P. Bernāts. Rīga, 1897; arī *Rūpju māte*: romāns; tulk. R. Bērziņš. Rīga, 1927 un tulk. A. un V. Grēviņi. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR V
* *Laime kaktā* [Das Glück im Winkel, 1896]: skatu luga; tulk. D. Zeltiņš. Rīga: D. Zeltiņš, 1898.
* *Tauriņu kauja* [Die Schmetterlingsschlacht, 1895]: komēdija; tulk. F. Mierkalns. Jelgava: H. Alunāns, 1899.
* *Jāņu ugunis* [Johannisfeuer, 1900]: skatu luga; tulk. A. Freimanis. Cēsis: J. Ozols, 1905.
* *Fricītis*: drāma; tulk. J. Stiprais. Cēsis: J. Ozols, 1905.
* *Dzimtene* [Heimat, 1893]: skatu luga. Cēsis: Bērziņš & Zariņš, 1911.
* *Klusās dzirnavas* [Die stille Mühle]: noveles; tulk. V. Žībelis. Rīga, 1928; arī tulk. L. Puriņa. Rīga, 1934.
* *Augstā dziesma* [Das hohe Lied, 1908]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga, 1929; arī abas daļas tulk. T. Pormalietis. Rīga: Grāmatu Zieds, 1937. KR II

* *Purvā iestigušie* [Erdme und Jonis]: proza; tulk. O. Ence. Rīga, 1929.
* *Stefana Tromholta sieva* [Die Frau des Steffens Tromholt, 1928]: romāns; tulk. O. Ence. Rīga, 1930; arī tulk. V. Kārkliņš. Rīga, 1936 un tulk. T. Pormalietis. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR XIV–XV
* *Draiskule* [Purzelchen, 1928]: romāns; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1930; arī *Kūlenītis*: romāns; tulk. E. Egle. Rīga: Grāmatu Zieds, 1937. KR I
* *Baigie ceļi*: noveles; tulk. O. Ence. Rīga: Orients, 1930.
* *Trakais profesors* [Der tolle Professor, 1926]: romāns; tulk. V. Kārkliņš. Rīga, 1931 un Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR VI–VII
* *Indijas lilija* [Die indische Lilie, 1911]; tulk. E. Feldmanis. Rīga, 1932.
* *Jaunības sapņi* [Das Bilderbuch meiner Jugend, 1922]; tulk. E. Feldmanis. Rīga: Grāmatu Draugs, 1933.
* *Leišu stāsti* [Litauische Geschichten, 1917]; tulk. E. Egle. Rīga: Grāmatu Zieds, 1937. [Ceļojums uz Tilzīti (Die Reise nach Tilsit). Miks Bumbulis. Jonis un Erdme, Kalpone [Die Magd]). KR IV
* *Kluso dzirnavu stāsts. Vēlēšanās.* Divas noveles; tulk. J. Bērziņš. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR VIII
* *Stāsti*; tulk. E. Kauliņa. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR XII
* *Indijas lilija*: romāns un *Noveles*. tulk. A. Čaks. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR XIII
* *Mana jaunība*; tulk. K. Lejnieks. Rīga: Grāmatu Zieds, 1938. KR XVI

Zutnere *Berta fon* (*Suthner Bertha*; 1843–1914).

* *Viņa lietuvēns*: romāns; tulk. Vaidelaitis-Straume. Jelgava: H. Alunāns, 1898.
* *Spēles ellē*: romāns; atst. J. Dravnieks. Jelgava: H. Alunāns, 1898.
* *Ieročus nost!* : stāsts. Rīga, 1899.
* *Šuvēja*: novele; tulk. Vikacis Potaps. Jelgava: H. Alunāns, 1905.

Vācu drāma uz latviešu teātru skatuvēm

***Ancengrūbers** Ludvigs.*

* *Ceturtais bauslis* [Das vierte Gebot, 1878]: Rīgas Latviešu teātrī 1897. 26. XI

***Arnoldi** Francs.*

* *Melnā primadonna;* tulk. A. Grēviņa: Nacionālajā teātrī 1931. 31. XII

* *Princis vai šoferis:* Nacionālajā teātrī 1934. 18. V

***Arnoldi** Francs, **Bahs** Ernsts.*

* *Spāniešu muša;* tulk. un lok. R. Veics: Rīgas Latviešu teātrī 1914. 12. XI; Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1917. 9. IV; tulk. Dr. Orientācijs: Dailes teātrī 1926. 16. XII

* *Traks numurs:* Dailes teātrī 1928. 25. I; Valmieras Latviešu biedrības teātrī 1929. 26. XII

* *Atpūta "Paradīzē":* Jelgavas teātrī 1929. 29. IX; arī * *Pie Sloku ezera;* tulk. A. Krūka: Nacionālajā teātrī 1930. 24. VII

* *Vecais Ādams:* Dailes teātrī 1929. 31. XII

* *Amanulla Eiropā jeb Karaļa viesošanās;* tulk. E. Zālīte: Dailes teātrī 1930. 20. X

* *Taupības kurators* [Unter Geschäftsaufsucht]; tulk. J. Vainovskis: Nacionālajā teātrī 1931. 6. III

***Bahs** Ernsts.*

* *Tikumīgais uzdzīvotājs:* Tautas teātrī 1922. 25. XII

***Bārs** Hermanis.*

* *Meistars* [Der Meister, 1904]; tulk. A. Bērziņš: Apollo teātrī 1907. 18. VIII; Liepājas Latviešu teātrī 1907. 25. XII; Pēterburgas Latviešu izglītības biedrībā "Dzīve" 1910. 28. III; tulk. R. Kroders: Nacionālajā teātrī 1940. 19. IV

* *Koncerts* [Das Konzert, 1909]: Jaunajā Rīgas teātrī 1910. 16. X; Liepājas Latviešu teātrī 1911. 6. I; Cēsu Viesīgā biedrībā 1911. 3. VII; tulk. R. Kroders: Nacionālajā teātrī 1938. 14. I; Liepājas Drāmas teātrī 1942. 27. XI

* *Skatuves zvaigzne* [Der Star, 1898]; tulk. V. Grēviņš: Nacionālajā teātrī 1930. 25. I

* *Žozefīne* [Josephine, 1899]; tulk. V. Grēviņš: Nacionālajā teātrī 1930. 21. XI

***Benedikss** Roderihs.*

* *Miera traucētāja*: Rīgas Latviešu teātrī 1890. 9. IX

* *Onkulis* [Der Vetter]: tulk. Lāšu Zanders: Rīgas Latviešu teātrī 1892. 7. X; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1909. 30. III; Liepājas Latviešu teātrī 1910. 24. XI; "Liepas" teātrī Liepājā 1912. 29. XII

* *Saticīgie radi* [Die zärtlichen Verwandten, 1866]; tulk. K. Koškins: Rīgas Latviešu teātrī 1892. 16. XII; Liepājas Tautas teātrī 1908. 26. XII; tulk. arī Trīne Rugāja: Rīgas Latviešu teātrī 1910. 20. X; Rīgas Latviešu teātrī 1917. 24. X

* *Kalpotāji*: Apollo teātrī 1910. 12. IX; Valmieras teātrī 1911. 26. XII

* *Izbijušie studenti* [Die relegierten Studenten, 1875]: Liepājas Latviešu teātrī 1911. 26. XII

Beierleins *Francs Ādams.*

* *Sievietes* [Frauen, 1913]: Liepājas latviešu teātrī 1913. 8. XII

Bernšteins *Makss.*

* *Zils*; tulk. Z. Vītola: Jaunajā latviešu teātrī 1903. 16. III

* *Viņa grib šķirties.* Liepājas Latviešu biedrības "Komēdijas" teātrī 1919. 23. III

Bīhners *Georgs.*

* *Dantona nāve* [Dantons Tod, 1835]: Dailes teātrī 1925. 19. II

Bīlens *Otto* (Bielen Oto; austr. 1900–?).

* *Mazā tiesa;* tulk. R. Kroders: Nacionālajā teātrī 1937. 24. II

Birkners *Roberts.*

* *Sarkangalvīte:* Nacionālajā teātrī 1931. 20. XII; Rīgas Dramatiskajā teātrī 1942. 25. XII

* *Ērkšķrozīte.* Jelgavas teātrī 1935. 21. IV

Blumentāls *Oskars,* ***Kadelburgs*** *Gustavs.*

* *Nelaimes putns*; tulk. J. Duburs: Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1898. 29. XI; Rīgas Latviešu teātrī 1899. 17. II; "Komēdijas" teātrī 1917. 12. VIII; Rīgas Latviešu teātrī 1918. 6. III; Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1918. 22. IX

* *Laulības vergi*: Jaunajā Rīgas teātrī 1910. 21. XI; Liepājas Latviešu teātrī 1910. 26. XII; Liepājas Latviešu teātrī 1911. 30. X

* *Lielpilsētas gaiss*; tulk. K. Velzturis: Liepājas Tautas teātrī 1910. 26. XII

Blumentāls *Oskars.*

* *Niobe*: Apollo teātrī 1907. 1. IX; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1911. 2. X; Rīgas Mazajā teātrī 1911. 26. XII

Bormanis-Rīgens *Heinrihs.*

* *Zaudēts gods*: Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1909. 30. III

Brahfogels *Alberts Emīls.*

* *Narciss* [Narziß, 1857]; tulk. P. Ozoliņš: Rīgas Latviešu teātrī 1894. 1. V; Rīgas Latviešu teātrī 1910. 25. IV un 1911. 31. VIII

Brehts *Bertolts.*

* *Trīsgrašu opera* [Die Dreigroschenoper, 1928]; tulk. A. Čaks, E. Ādamsons: Dailes teātrī 1932. 10. IX

Brukners *Ferdinands.*

* *Anglijas Elizabete* [Elisabeth von England, 1930]; tulk. R. Kroders: Nacionālajā teātrī 1931. 26. II

Bušs *Vilhelms.*

* *Makss un Morics* [Max und Moritz, 1865]: Jelgavas Latviešu teātrī 1929. 25. XII

Coders *Pauls.*

* *Skrandu mācītājs;* tulk. J. Vainovskis: Jaunajā Rīgas teātrī 1913. 20. I

* *Slogs.* Jaunajā Rīgas teātrī 1914. 11. V

Cukmeijers *Karls.*

* *Kēpenikas kapteinis* [Hauptmann von Köpenick, 1931]; tulk. R. Kroders: Nacionālajā teātrī 1931. 30. IX; Tautas teātrī 1932. g.; tulk. V. Grēviņš: Strādnieku teātrī 1931. 10. X

Dēmels *Rihards.*

* *Cilvēku draugi* [Die Menschenfreunde, 1917]; tulk. K. Freinbergs: Nacionālajā teātrī 1920. 29. IX

Dīcenšmits *Antons Francs.*

* *Sv. Jēkaba ceļojums;* tulk. M. Eglīte: Dailes teātrī 1923. 23. III

Dreiers *Makss.*

* *Sieviešu ienaidnieks*; tulk. J. Duburs: Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1899. 24. X; Rīgas Latviešu teātrī 1904. 29. IX

* *Jaunais kandidāts* [Der Probekandidat, 1899]: Jaunajā latviešu teātrī 1905. 13. X; Apollo teātrī 1908. 4. V; Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1910. 14. III

* *Ar septiņpadsmit gadiem* [Die Siebzehnjährigen, 1904]: Rīgas Latviešu teātrī 1906. 1. XI

* Ziemas sapnis [Winterschlaf, 1896]; tulk. Melnais Alksnis: Apollo teātrī 1906. 1. X; Apollo teātrī 1910. 19. VI; Apvienotā latviešu strēlnieku pulka aktieru trupa 1917. 6. VIII; Jelgavas Latviešu teātrī 1920. g.

* *Streladorfas mācītāja meita* [Des Pfarrers Tochter von Streladorf, 1909]; tulk. J. Akuraters: Rīgas Latviešu teātrī 1910. 3. XI

Engels *Georgs.*

* *Ostā*; tulk. L. Lija: Liepājas Latviešu teātrī 1909. 11. III; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1911. 28. XI; Kuldīgas Izglītības biedrībā 1912. 21. IV

* *Pār ūdeņiem*; tulk. F. Mierkalns: Jaunajā Rīgas teātrī 1911. 2. X; Ventspils latviešu skatuves biedrības teātrī 1912. 13. X; Kuldīgas Izglītības biedrībā 1912. 25. VIII

* *Trakulīgais barons*; tulk. J. Akuraters: Rīgas Latviešu teātrī 1911. 23. III; Liepājas Latviešu teātrī 1912. 15. I

Ernsts *Otto.*

* *Skolotājs Flašmanis* [Flaschmann als Erzieher]; tulk. J. Duburs: Rīgas Latviešu teātrī 1901. 24. X; Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1901. 28. X; Valkas Latviešu savstarpējās palīdzības biedrībā 1910. 26. IX; Kurzemes Muzikāli dramatiskā biedrībā 1911. g.

* *Taisnība* [Gerechtigkeit, 1902]; tulk. J. Duburs: Rīgas Latviešu teātrī 1903. 22. X

Foss *Rihards.*

* *Ieva* [Eva, 1889]; tulk. A. Freimanis: Rīgas Latviešu teātrī 1896. 18. IX

* *Vainīgs* [Schuldig! 1892]; tulk. J. Kleinberģis: Rīgas Latviešu teātrī 1905. 16. XI; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1909. 8. III un 1914. 2. III; Apollo teātrī 1910. 9. V

Franks *Bruno.*

* *Nīna Gallas jeb Filmu zvaigzne* [Nina, der Film Star, 1931]: Dailes teātrī 1932. 17. III

Franks *Leonards.*

* *Vīra vietnieks;* (pēc noveles "Kārlis un Anna" dram. un tulk. K. Dziļleja): Strādnieku teātrī 1932. 9. X; Liepājas Tautas teātrī 1933. g.

Franks *Pauls* (Frank Paul; 1886–?; austr.).

* *Pirmās šķiras viesnīca* [Grand-Hotel]: Nacionālajā teātrī 1930. 29. X

* *Miljonārs bez graša:* Jelgavas Latviešu teātrī 1930. 26. XII

Freitāgs *Gustavs.*

* *Žurnālisti* [Die Journalisten, 1854]; tulk. P. Enbergs un F. Fridolīns: Rīgas Latviešu teātrī 1896. 16. X; Jaunajā latviešu teātrī 1900. 16. X; Jaunajā latviešu teātrī 1905. 10. XI

Fulda *Ludvigs.*

* *Trakā medība* [Die wilde Jagd, 1888]: Zaļeniekos 1896. 25. VIII

* *Verdzene* [Die Sklavin, 1892]: Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1896. 20. X

* *Jaunības draugi* [Jugendfreunde, 1897]; tulk. L. Skujeniece: Rīgas Latviešu teātrī 1902. 23. X; Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 1. VI

* *Talismans* [Der Talisman, 1893]; tulk. E. Vulfs: Rīgas Latviešu teātrī 1909. 26. IV
* *Vientiesis* [Der Dummkopf]: Rīgas Latviešu teātrī 1909. 23. IX
* *Pazudušā meita*: 1. Pilsētas teātrī 1918. 13. X
* *Vulkāns:* Liepājas Jaunajā teātrī 1925. 11. I
* *Pretkandidāts* (arī *Vēlēšanu drudzis*): Liepājas Jaunajā teātrī 1925. 30. VIII
* *Diplomātiskais solis:* Liepājas Jaunajā teātrī 1925. 31. XII
* *Ēzeļa ēna* [Des Esels Schatten, 1920]; tulk. V. Dambergs: Nacionālajā teātrī 1928. 11. I
* *Dvīņu māsas* [Die Zwillingsschwester, 1901]; tulk. V. Zonbergs: Nacionālajā teātrī 1933. 17. IX; Liepājas Drāmā 1934. g.

***Ganghofers** Ludvigs.*

* *Jūras liesmošana*; tulk. F. Lakševics: Rīgas Latviešu teātrī 1904. 16. II

***Gerstekers** Frīdrihs.*

* *Meža zaglis*; tulk. E. Kaupiņš: Liepājas Latviešu teātrī 1907. 30. IX

***Gēte** Johans Volfgangs.*

* *Fausts* [Faust, 1. Teil, 1808; 2. Teil, 1832]; tulk. Rainis: R. Jansona teātrī Rīgā 1897. 2. XI; Rīgas Latviešu teātrī 1898. 3. V; Liepājas Latviešu teātrī 1908. 14. XII; Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 3. V; Rīgas Latviešu teātrī 1915. 23. III un 1917. 9. XII; Jelgavas teātrī 1923. 1. IV; Nacionālajā teātrī 1924. 30. I; Liepājas teātrī 1930. 29. VIII; Dailes teātrī 1940. 21. III
* *Klavigo* [Clavigo, 1774]; tulk. Ziemciešu Marija: Rīgas Latviešu teātrī 1901. 11. IV
* *Ifigenija Tauridā* [Iphigenie auf Tauris, 1779]; tulk. Aspazija un Rainis: Rīgas Latviešu teātrī 1904. 21. IV; Apollo teātrī 1907. 25. III; Liepājas Latviešu teātrī 1909. 14. I; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1913. 5. V
* *Egmonts* [Egmont, 1787]; tulk Aspazija, Rainis: Rīgas Latviešu teātrī 1906. 19. IV; Rīgas Latviešu teātrī 1908. 20. II
* *Brālis un māsa* [Die Geschwister, 1787]; tulk. Rainis: Jaunajā Rīgas teātrī 1912. 14. IV
* *Stella* [Stella, 1776]; tulk. Aspazija: Nacionālajā teātrī 1933. 25. IV

***Getke** E., **Engels** Georgs.*

* *Šķīstīšanas ugunis*; tulk. J. Laimnieks: Rīgas Latviešu teātrī 1911. 26. I

***Gilbrihts** Valters.*

* *Pats savs mantinieks;* tulk. P. Pakalns: Tautas teātrī 1942. 30. X

***Grillparcers** Francs.*

* *Sapnis – dzīve* [Der Traum ein Leben, 1834]; tulk. Valdis: Rīgas Latviešu teātrī 1908. 13. II; Dailes teātrī 1924. 24. I; Jelgavas teātrī 1942. 18. IV

***Grimms** Jākobs, **Grimms** Vilhelms.*

* *Jautrie muzikanti* [Die Bremer Stadtmusikanten]; pārstrād. V. Feldmanis: Mazajā teātrī 1934. 25. XII
* *Sarkangalvīte.* Nacionālajā teātrī 1931. 20. XII

***Guckovs** Karls.*

* *Uriels Akosta* [Uriel Acosta, 1846]; tulk. A. Brigadere: Rīgas Latviešu teātrī 1905. 31. VIII; tulk. arī Aspazija: Rīgas Latviešu biedrības teātrī 1908, 12. XII; Interimteātrī 1909. 23. I; Liepājas Latviešu teātrī 1909. 2. V; Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 12. XII un 1912. 12.XII; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1913. 27. I

***Halbe** Makss.*

* *Zemes mātes klēpī* [Mutter Erde, 1897]; tulk. A. Freimanis: Rīgas Latviešu teātrī 1901. 22. II

* *Dižupe* [Der Strom, 1903]; tulk. M. Drapāns: Rīgas Latviešu teātrī 1904. 14. IV; arī *Straume:* Apollo teātrī 1906. 4. VI; Jelgavas Lauksaimniecības biedrībā 1910. 6. I; Kuldīgas Izglītības biedrībā 1910. 4. IV; Cēsu Viesīgā biedrībā 1910. 14. XI; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1913. 13. I; Pēterpils Latviešu teātrī 1918. 17. II; Kārļa Brīvnieka teātrī 1919. 8. VII; Valmieras Drāmas teātrī 1923./24. g. sezonā

* *Jaunība* [Jugend, 1893]; tulk. M. Cigoriņa: "Uļejas" teātrī 1906. 1. I; Rīgas Latviešu teātrī 1906. 6. XII; Apollo teātrī 1906. 15. I; Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 7. VI; Liepājas Latviešu teātrī 1908. 1. X; Rīgas Latviešu biedrības teātrī 1909. 25. X

Hartlēbens *Otto Ērihs.*

* *Audzināšana laulībai* [Die Erziehung zur Ehe, 1893]: Pavasara biedrībā Rīgā 1912. 17. XI

Harts *Ernsts.*

* *Nerrs Tantris:* Jaunajā Rīgas teātrī 1915. 26. III; tulk. A. Birkerts: Dailes teātrī 1921. 21. X

Hauptmanis *Gerharts.*

* *Veļas mazgātāja* [Der Biberpelz, 1893]; tulk. Ā. Alunāns: Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1900. 27. VIII; Jaunajā latviešu teātrī 1903. 12. I; Apollo teātrī 1906. 3. XI; Liepājas Latviešu teātrī 1913. 18. IX; Liepājas Latviešu teātrī 1918. 8. XII

* *Nogrimušais zvans* [Die versunkene Glocke, 1896]; tulk. Aspazija un Rainis: Jaunajā latviešu teātrī 1903. 7. III; Apollo teātrī 1907. 7. IV; Liepājas Latviešu teātrī 1908. 27. I; Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 26. VII; Liepājas Tautas teātrī 1908. 20. XII; Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 14. I; Jelgavas Latviešu teātrī 1910. 30. VIII; Jaunajā Rīgas teātrī 1913. 20. X; Rīgas Latviešu teātrī 1914. 9. IV; Vērmanes dārza teātrī 1915. 14. XI; Maskavas Latviešu teātrī 1917. 4. II; Rīgas Latviešu teātrī 1917. 7. XI; Valmieras Strādnieku teātrī 1919. 16. II; Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunajā teātrī 1919. 2. III; Rīgas Latviešu pilsētas teātrī 1919. 21. VI; Jelgavas Latviešu biedrības teātrī 1921. 24. VIII; Jelgavas Latviešu teātrī 1923. 27. XII; Valmieras Dramatiskajā teātrī 1925. 1. III; Torņakalna teātrī 1926. 24. X; Tautas teātrī 1933. 6. IV; Dailes teātrī 1938. 3. VI; Cēsu Drāmas teātrī 1942. g.; Valmieras teātrī 1943. 7. II

* *Kolēģis Kramptons* [Kollege Crampton, 1892]; tulk. E. Treimanis-Zvārgulis: Rīgas Latviešu teātrī 1904. 15. IX

* *Roze Bernda* [Rose Bernd, 1903]; tulk. A. Freimanis: Rīgas Latviešu teātrī 1905. 2. XI; Liepājas Latviešu teātrī 1912. 15. I; Nacionālajā teātrī 1923. 12. I; Liepājas Pilsētas operas un drāmas teātrī 1942. 15. XI

* *Elga* [Elga, 1905]; tulk. L. Erdmane un K. Skalbe: Rīgas Latviešu teātrī 1907. 28. I; tulk. arī E. Vulfs: Liepājas Latviešu teātrī 1908. 9. III; Apollo teātrī 1908. 24. V; Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 2. VIII; Liepājas Tautas teātrī 1909. 18. X; Jaunajā Rīgas teātrī 1910. 17. I; Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1912. 18. XI; Jaunajā Latviešu teātrī Pēterpilī 1918. IV; Jelgavas teātrī 1921. 9. X; Ceļojošā teātrī 1922. 21. IX; Latviešu Teātra biedrības ceļojošā teātrī 1923. 21. IX; Jelgavas Latviešu teātrī 1925. 23. V; Daugavpils Latviešu dramatiskajā teātrī 1926. 17. I; Liepājas Jaunajā teātrī 1933. 13. I; Dailes teātrī 1942. 24. IV; Daugavpils teātrī 1942. 21. X; arī *Sandomiras pils noslēpums:* Tautas teātrī 1934. IV

* *Hannele* [Hannele, 1894]; tulk. Aspazija un Rainis: Rīgas Latviešu teātrī 1907. 26. IX; Jaunajā Rīgas teātrī 1910. 16. X; Jelgavas Latviešu teātrī 1922. 3. V

* *Vientuļi cilvēki* [Einsame Menschen, 1891]; tulk. E. Treimanis-Zvārgulis: Liepājas Tautas teātrī 1908. 20. IX; Jaunajā Rīgas teātrī 1908. 19. X; Liepājas Latviešu teātrī 1910.

27. I; Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 3.VIII; Nacionālajā teātrī 1922. 22. V; Daugavpils Latviešu dramatiskajā teātrī 1923. 9. XII

* *Pirms saules lēkta* [Vor Sonnenaufgang, 1889]; tulk. H. Asars: Jaunajā Rīgas teātrī 1908. 7. XII; Liepājas Tautas teātrī 1909. 30. VIII; Kuldīgas Latviešu amatnieku palīdzības biedrībā 1910. 19. IV; Cēsu Viesīgā biedrībā 1910. 22. VIII; Jelgavas Latviešu teātrī 1910. 26. IX; "Liepas" teātrī Liepājā 1912. 9. IX; Kuldīgas Izglītības biedrībā 1912. 18. XI; Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunajā teātrī 1919. 26. I; Ziemeļblāzmas teātrī 1934. 15. IV; Ventspils Drāmas ansamblī 1943. g.

* *Fūrmanis Henšelis* [Fuhrmann Henschel, 1898]: Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 29. XI; Liepājas Tautas teātrī 1910. 6. I; Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunajā teātrī 1919. 10. XII

* *Žurkas* [Die Ratten, 1911]; tulk. J. Laimnieks: Rīgas Latviešu teātrī 1911. 8. I

* *Miera svētki* [Das Friedenfest, 1890]:"Liepas" teātrī Liepājā 1912. 4. III

* *Gabriela Šillinga bēgšana* [Gabriel Schillings Flucht, 1912]; tulk. J. Pētersons: Rīgas Latviešu teātrī 1912. 5. IX

* *Mihaels Krāmers* [Michael Kramer, 1900]: Liepājas Jaunajā teātrī 1921. g.

* *Šluks un Jauss* [Sluk und Jaus, 1899]: Liepājas Jaunajā teātrī 1922. 2. XI; Daugavpils Latviešu dramatiskajā teātrī 1926. 13. II; Jelgavas teātrī 1927. 17. IV

* *Doroteja Angermane* [Dorothea Angermann, 1926]; tulk. O. Liepiņš: Nacionālajā teātrī 1927. 26. III

* *Audēji* [Die Weber, 1893]; tulk. K. Dēķens: Maskavas Latviešu strādnieku teātrī 1917. 29. IV; tulk. L. Paegle: Dailes teātrī 1933. 8. IV

* *Pirms saules rieta* [Vor Sonnenuntergang, 1932]; tulk. K. Dziļleja: Nacionālajā teātrī 1932. 6. IV; Liepājas Jaunajā teātrī 1938. 21. XII; Jelgavas teātrī 1942. 10. X; Tautas teātrī 1943. 21. I; Rīgas Dramatiskajā teātrī 1944. 18. VI

* *Zelta arpa* [Die goldene Harfa, 1933]; tulk. P. Aigars: Rīgas Dramatiskajā teātrī 1942. 26. I

***Hausleiters** H., **Reimanis** M.*

* *Telefona noslēpumi:* Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1917. 19. III

***Hāzenklēvers** Valters.*

* *Viņpasaulē:* Liepājas Jaunajā teātrī 1922. 1. VI

* *Slepkavība?* [Mord, 1926]: Liepājas Jaunajā teātrī 1927. 2. XII; Tautas teātrī 1932. 12. X

* *Labāks kungs* [Ein besserer Herr, 1929]: Liepājas Jaunajā teātrī 1928. 2. XI; arī *Smalks veikalnieks:* Jelgavas Latviešu teātrī 1929. 29. III

* *Laulības slēdz debesīs* [Ehen werden im Himmel geschlossen, 1929]; tulk. Dr. Orientācijs: Strādnieku teātrī 1929. 3. III

* *Napoleons* [Napoleon greift ein, 1929]: Jelgavas Latviešu teātrī 1933. 25. XII

***Hēbels** Frīdrihs.*

* *Marija Madaļa* [Maria Magdalene, 1844]; tulk. A. Birkerts: Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 30. V; "Liepas" teātrī Liepājā 1912. 22. I; Latviešu strēlnieku trupā 1917. 30. VII; tulk. L. Skalbe: Nacionālajā teātrī 1930. 26. IV; arī *Galdnieks un viņa meita*; tulk. Ziemciešu Marija: Rīgas Latviešu teātrī 1911. 1. III

* *Judīte* [Judith, 1840]; tulk. O. Krolls: Jaunajā Rīgas teātrī 1911. 7. XII; Liepājas Latviešu teātrī 1913. 30. I; Rīgas Latviešu teātrī 1916. 7. II; tulk. Līgotņu Jēkabs: Nacionālajā teātrī 1925. 2. IX

***Hercogs** Leo.*

* *Zaļā jaunība:* Dailes teātrī 1930. 5. II

***Hercogs** Rūdolfs.*

* *Jaunības tiesības* [Das Recht der Jugend, 1897]; tulk. E. Alunāne: Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1901. 22. IV; Jelgavas Latviešu biedrībā 1911. 30. I

* *Tradīcijas:* Liepājas Latviešu teātrī 1911. 9. X

***Hinrihs** Augusts.*

* *Pats saviem spēkiem;* tulk. R. Kroders: Dailes teātrī 1932. 21. V

* *Kad gailis dzied* [Wenn der Hahn kreicht, 1933]; tulk. J. Zaķis: Jelgavas teātrī 1936. 14. III; Valmieras teātrī 1942. 24. I; Ventspils Drāmas ansamblī 1943. g.

* *Jolanta* [Krach um Jolanthe, 1931]: Daugavpils teātrī 1943. 12. XI

***Hiršfelds** Georgs.*

* *Sudrabkāzu rītā*; tulk. A. Vārna: Rīgas Latviešu teātrī 1904. 8. XII

***Hiršfelds** Ludvigs.*

* *Zviedru sērkociņš:* Nacionālajā teātrī 1933. 28. I; Jelgavas teātrī 1933. g.; Kuldīgas latviešu teātrī 1933. g.; Liepājas Jaunajā teātrī 1933. g.; Ventspils Latviešu teātrī 1933.g.

* *Sieviete, ko katrs meklē* [Die Frau, die jeder sucht]; tulk. R. Kroders: Nacionālajā teātrī 1929. 6. XII; Ziemeļblāzmas teātrī 1930. 9. III; Daugavpils teātrī 1938. 13. I

* *Vīrietis, kurš apprec:* Ziemeļlatvijas teātrī 1932. g.

***Hiršfelds** Ludvigs, **Esterreihers** Rūdolfs.*

* *Ārzemju ceļojums;* tulk. K. Freinbergs: Nacionālajā teātrī 1932. 7. XII

***Hiršfelds** Ludvigs, **Franks** Pauls.*

* *Veikals ar Ameriku:* Nacionālajā teātrī 1931. 27. I

***Hofmanis** Ernsts Teodors Amadejs.*

* *Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi;* tulk. R. Kroders: Dailes teātrī 1922. 2. XI

* *Kreislera stūra logi* (pēc Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi 2. d. K. Meinhards, R. Bernauers): Dailes teātrī 1923. 6. XII

***Hofmanstāls** Hugo fon.*

* *Klaudio:* Liepājas Jaunajā teātrī 1921. 31. XII

***Holcs** Arno, **Šlāfs** Johanness.*

* *Miera svētkos* [Die Familie Selicke, 1890]: Liepājas Latviešu labdarības biedrības teātrī 1901. 21. I; Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1901. 25. II

***Holms** Korfics.*

* *Suņu dienas;* tulk. L. Pērļupe: Rīgas Dramatiskajā teātrī 1942. 17. IX

***Holtejs** Karls.*

* *Zaudēts mūžs*: Rīgas Latviešu teātrī 1900. 15. XI

* *Lenore* [Lenore, 1829]; tulk. J. Duburs: Rīgas Latviešu teātrī 1904. 8. XI un 1909. 11. X; Apollo teātrī 1907. 1. IV; arī pārstr. R. Bodnieks-Jaunzems: Liepājas Latviešu teātrī 1910. 21. XI; Rīgas Latviešu teātrī 1914. 3. IX

***Kadelburgs** Gustavs, **Prezbers** Rūdolfs.*

* *Tumšais traips*; tulk. J. Duburs: Rīgas Latviešu teātrī 1912. 18. XI

***Kaizers** Georgs.*

* *Grāfienes Lasaletas ziedojums*: Nacionālajā teātrī 1926. 25. II

* *Gāze.* I [Gas, 1918]; tulk. K. Freinbergs: Strādnieku teātrī 1926. 19. XII

* *Prezidents* [Der Präsident, 1927]; tulk. R. Kroders: Nacionālajā teātrī 1929. 9. I

* *Papīra dzirnavas* [Die Papiermühle; 1927]: Jelgavas Latviešu teātrī 1931. 6. IV

***Kaizers** Frīdrihs.*

* *Vēršu kupcis*: Apollo teātrī 1908. g. 14. IV; Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1918. 6. I

***Karaša** Alfrēds.*

* *Karogs aicina;* tulk. un dram. E. Zālīte: Dailes teātrī 1934. 12. IX; tulk. un dram. V. Lapenieks un O. Bormane: Zemniekā drāmā 1934./1935. g. sezonā; Tautas teātrī 1941. 23. XII; Valmieras teātrī 1942. 28. II; Liepājas pašdarbības teātrī 1943. g.

* *Atgriezies!:* Jelgavas teātrī 1937. 30. V

***Keizerlings** Eduards fon.*

* *Ziedoņa upuris* [Ein Frühlingsopfer, 1899]; tulk. J. Dubura: Rīgas Latviešu teātrī 1906. 12. III; Liepājas Latviešu teātrī 1909. 21. I

***Kellers** J.*

* *Runcītis*; tulk. J. Pētersons: Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1917. 15. I

***Kellers** J., **Hermanis** Luijs.*

* *Tēva luteklītes*: Rīgas Latviešu teātrī 1898. 30. IX

***Kesers** Hermanis.*

* *Bezdarbs*; tulk. A. Grigulis: Strādnieku teātrī 1932. 4. IX

***Kestners** Ērihs.*

* *Emīls un Berlīnes puikas*; tulk. un dram. A. Grigulis: Strādnieku teātrī 1931. 20. XII

Klabunds.

* *X.Y.Z.* [XYZ, 1928]: Liepājas Jaunajā teātrī 1928. 23. III; Jelgavas Latviešu teātrī 1928. 1. XII

* *Ķiršu ziedu svētki* [Kirschblüttenfest, 1927]: Latvju Drāmas ansamblī 1940. 27. V

***Kleists** Heinrihs.*

* *Heilbronnas Katiņa* [Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe, 1808]: Rīgas Latviešu teātrī 1900. 26. I

* *Sasistā krūze* [Der zerbrochene Krug, 1806/1808]: Rīgas Latviešu teātrī 1898. 1. II un 1906. 15. III; Jaunajā Rīgas teātrī 1910. 31. XII; Liepājas Latviešu teātrī 1912. 8. IX

* *Homburgas princis* [Prinz Friedrich von Homburg, 1810]; tulk. O. Skalbergs: Rīgas Latviešu teātrī 1913. 30. I

***Klumbergs** Hanss.*

* *Verdēnas brīnums*; tulk. J. Veselis: Dailes teātrī 1931. 25. XII

***Knoblauhs** E.*

* *Fauns*: Nacionālajā teātrī 1933. XII

* *Princis Silvano.* Ventspils Latviešu teātrī 1935. g.

***Kocebū** Augusts.*

* *Nemierīgā māja:* "Uļejā" Rīgā 1898. 25. XII

* *Jaunmalienieši:* Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1901. 21. V

* *Juku jukām:* Cēsu Viesīgā biedrībā 1910. 26. XII; tulk. F. Stefanijs: Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1917. 22. II; "Cerības" biedrības teātrī 1918. 9. VI

***Krecers** Makss.*

* *Arī pīlārs*; lok. Ā. Alunāns: Liepājas Latviešu teātrī 1910. 17. I

* *Leo Laso;* tulk. R. Stučka: Rīgas Latviešu teātrī 1912. 18. XI

***Krede** K.*

* *Paragrāfs 218:* Strādnieku teātrī 1930. 7. XII

* *Vai tiesa taisna?:* Strādnieku teātrī 1931. 14. XI

***Laufs** Karls.*

* *Traks joks:* Rīgas Latviešu teātrī 1897. 10. XII; Cēsu Viesīgā biedrībā 1910. 12. XII; arī *Traka ideja*; tulk. K. Koškins: "Komēdijas" teātrī 1916. 1. X

* *Šellera pansija:* Jaunajā latviešu teātrī 1904. 26. IX

***Laufs** Karls, **Jakobi** Vilhelms.*

* *Neticīgais Toms*: Rīgas Latviešu teātrī 1898. 28. X

***Laukners** Rolfs.*

* *Vadonis Munte*; tulk. L. un V. Štepleri: Dailes teātrī 1938. 28. X; Liepājas teātrī 1939. 24. VIII

***Lencs** Leo.*

* *Salna pavasarī;* tulk. V. Plūdons: Rīgas Latviešu biedrības teātrī 1909. 28. I; Rīgas Latviešu teātrī 1909. 22. II; Liepājas Latviešu teātrī 1911. 30. III

***Lesings** Gotholds Efraims.*

* *Emilija Galoti* [Emilia Galotti, 1772]; tulk. E. Meiers: Rīgas Latviešu teātrī 1896. 20. XI

* *Nātans Gudrais* [Nathan der Weise, 1779]; tulk. Rainis: Rīgas Latviešu teātrī 1902. 18. IX; Rīgas Latviešu teātrī 1912. 21. X

* *Karavīru laime* [Minna von Barnhelm, 1767]: Liepājas Latviešu teātrī 1909. g.; Jelgavas teātrī 1936. 25. XII; Liepājas Pilsētas teātrī 1941. 5. IX

***Ludvigs** Otto.*

* *Dzimtsmežkungs* [Der Erbförster, 1853]; tulk. O. Krolls: Rīgas Latviešu teātrī 1909. 31. III; Liepājas Tautas teātrī 1910. 5. XII; LKV biedrības Drāmas teātrī 1930. g.; tulk. M. Bramberga: Liepājas Latviešu teātrī 1913. 20. X

***Manns** Heinrihs.*

* *Legro kundze* [Madame Legros, 1913]; tulk. K. Freinbergs: Liepājas Jaunajā teātrī 192?; Nacionālajā teātrī 1920. 15. V

***Meiers-Fērsters** Vilhelms.*

* *Vecheidelberga* [Alt-Heidelberg, 1903]; tulk. K. Koškins: Apollo teātrī 1908. 31. VIII; Liepājas Latviešu teātrī 1908. 29. X; Rīgas Latviešu teātrī 1909. 3. V; Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 19. VII; Cēsu Viesīgā biedrībā 1910. 1.V; Rīgas Latviešu teātrī 1918. 28. IV; Dailes teātrī 1929. g.

***Millers** Hugo.*

* *No kāpiena pa kāpienam*: Rīgas Latviešu teātrī 1900. 20. IX

* *Kaislība*: Nacionālajā teātrī 1924. 3. IV

***Millers** Makss.*

* *Mežsarga meitiņa*: Dailes teātrī 1932. 3. III

***Mozers** Gustavs.*

* *Mūža rente*; tulk. Ziemciešu Marija: Jaunajā Latviešu teātrī 1903. 21. IX un 1909. 20. VI; Liepājas Latviešu teātrī 1910. 5. XII

* *Karš miera laikos.* Tulk. A. Freimanis: Rīgas Latviešu teātrī 1909. 1. I

* *Pilsētas tēvi*; tulk. J. Duburs: Rīgas Latviešu teātrī 1891. 10. III; Liepājas Latviešu teātrī 1910. 8. V

***Neierts** Hanss.*

* *Ganu meita:* Rīgas Latviešu teātrī 1891. 29. IX

***Nercs** Ludvigs.*

* *Māte vai meita*; tulk. E. Zālīte: Dailes teātrī 1933. 23. V

***Nestrojs** Johans.*

* *Laime un mīlestība jeb Trīs klenderi*; tulk. J. Duburs: Apollo teātrī 1908. 16. II; Liepājas Latviešu teātrī 1909. 22. II; Valmieras Latviešu biedrības teātrī 1911. 26. XII; Rīgas Latviešu teātrī 1915. 25. III un 1917. 12. II; arī *Trīs klenderi*: Rīgas Latviešu biedrības teātrī 1909.

***Ortners** Hermanis Heincs.*

* *Antons Hits*; tulk. E. Zālīte: Dailes teātrī 1933. 18. I

***Pols** Emīls.*

* *Zelta meklētājs*: Jaunajā Latviešu teātrī 1902. 1. XII

* *Miljona dēļ*: Rīgas Latviešu teātrī 1909. 9. V; Liepājas Latviešu teātrī 1909. 10. IV; "Uļejas" teātrī 1915. 22. XI

* *Mākslas jātniece*: Rīgas Latviešu teātrī 1910. 11. XII

* *Caur paša gribas spēku*: Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1911. 2. XII

* *Vazantazena*: Rīgas Latviešu pilsētas teātrī 1918. 18. XII

***Prečangs** Ernsts.*

* *Sētmājeles ļaudis* [Im Hinterhause, 1903]; tulk. L. Lija: Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunajā teātrī 1919. 15. X

***Prezbers** Rūdolfs.*

* *Mīlestības dieviete*: Liepājas Latviešu teātrī 1913. 10. XI

***Raupahs** Ernsts.*

* *Melderis un viņa meita*: Rīgas Latviešu teātrī 1890. 1. IV

* *Naidīgie brāļi*: Rīgas Latviešu teātrī 1890. 15. IV

* *Dzīves skola*: Rīgas Latviešu teātrī 1892. 14. X

***Rīsmane** Šarlote.*

* *Nesoli man neko*; tulk. E. Kliene: Tautas teātrī 1941. 25. XII

***Rozegers** Pēters.*

* *Tiesā* [Am Tage des Gerichts, 1892]; tulk. O. Ezerlauks: Rīgas Latviešu teātrī 1906. 15. XI; Apollo teātrī 1907. 18. XI; Jelgavas Latviešu biedrībā 1911. 13. XI; Liepājas Latviešu teātrī 1912. 1. IV; Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunajā teātrī 1919. 8. X

***Rozenovs** Emīls.*

* *Pakrēšļa ļaudis* [Die im Schatten leben, 1912]: Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1913. 19. V; Liepājas Latviešu teātrī 1914. 26. III; Maskavas Latviešu teātrī 1917. 28. I; Torņakalna teātrī 1917. 29. VI; Jelgavas Latviešu teātrī 1925. 29. III; Pārdaugavas Latviešu teātrī 1928. 2. XII; arī *Ogļraktuvēs*; tulk. Ezerietis: Jaunajā Rīgas teātrī 1912. 21. X; Pēterpils Jaunajā latviešu teātrī 1916. g.; Pēterpils Latviešu teātrī 1918. 20. I; Liepājas Pilsētas latviešu teātrī 1918. 7. XII; Valmieras Strādnieku teātrī 1919. 8. II

* *Nelaimīgais runcis* [Kater Lampe, 1906]; tulk. Ziemciešu Biruta: Jaunajā Rīgas teātrī 1915. 16. IV; Pēterpils Jaunajā latviešu teātrī 1916. 11. IV

Sil-Vara.

* *Karalienes Viktorijas jaunība*; tulk. R. Kroders. Nacionālajā teātrī 1938. 30. XI

***Štobicers** Heinrihs.*

* *Tikumības varonis*: Rīgas Latviešu teātrī 1902. 6. XI; Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1918. 1. IX

***Šēfers** Valters Ērihs* (Schäfer Walter Erich; 1901–?).

* *Leitnants Vari*; tulk. J. Roze: Rīgas Dramatiskajā teātrī 1944. 3. VI

***Šēnhērs** Karls.*

* *Zemes spēks* [Glaube und Heimat, 1910]: Jaunajā Rīgas teātrī 1912. 6. I; Kurzemes muzikāli dramatiskās biedrības latviešu teātrī 1912. 18. II; arī *Ticība un dzimtene*; tulk. J. Laimnieks: Rīgas Latviešu teātrī 1917. 30. IV; Rīgas Latviešu pilsētas teātrī 1918. 8. X

* *Kārie mantinieki*, arī *Zeme* [Erde, 1907]; tulk. P. Aumanis: Rīgas Latviešu teātrī 1912. 18. I

* *Tēlu griezēji*; tulk. J. Duburs: Rīgas Latviešu teātrī 1912. 26. X

* *Velns sievietē* [Der Weibsteufel]; tulk. A. Freimanis: Rīgas Latviešu pilsētas teātrī 1918. 21. IX

* *Bērnu traģēdija* [Kindertragödie, 1919]: Liepājas Jaunajā teātrī 1922. 30. VIII

***Šillers** Frīdrihs.*

* *Laupītāji* [Die Räuber, 1781]; tulk. Ziemciešu Marija: Rīgas Latviešu teātrī 1894. 23. II; Rīgas Latviešu teātrī 1906. 27. VIII; Apollo teātrī 1907. 14. X; Liepājas Tautas teātrī 1908. 23. II; Liepājas Latviešu teātrī 1908. 20. IV; Jaunajā Rīgas teātrī 1908. 30. XI; Rīgas Latviešu teātrī 1910. 9. III; "Liepas" teātrī Liepājā 1912. 5. II; Liepājas Latviešu teātrī 1914. 19. III; Rīgas Latviešu teātrī 1914. 5. XI; Rīgas Latviešu pilsētas teātrī 1918. 9. X; Liepājas teātrī 1919. 11. II; Tautas teātrī 1919. 12. II; Valmieras Strādnieku teātrī 1919. 17. III; Liepājas Jaunajā teātrī 1920. 11. II; Jelgavas Latviešu biedrības teātrī 1922. 18. III; Dailes teātrī 1925. 3. IX; Dailes teātrī 1944. 14. IV

* *Orleānas jaunava* [Die Jungfrau von Orleans, 1801]: Rīgas Latviešu teātrī 1895. 25. I; Apollo teātrī 1910. 7. II; Rīgas Latviešu teātrī 1910. 27. XII; Rīgas Latviešu teātrī 1914. 10. IX; Rīgas Latviešu teātrī 1917. 28. XI; tulk. J. Sudrabkalns: Dailes teātrī 1939. 22. XI

* *Marija Sjuarte* [Maria Stuart, 1801]; tulk. Rainis: Rīgas Latviešu teātrī 1897. 4. V un 1910. 28. II; Liepājas Latviešu teātrī 1910. 28. II; Rīgas Latviešu teātrī 1914. 13. XI un 1918. 27. II; tulk. J. Sudrabkalns: Dailes teātrī 1943. 19. II

* *Dons Karloss, Spānijas infants* [Don Karlos, Infant von Spanien, 1787]; tulk. A. Brigadere: Rīgas Latviešu teātrī 1900. 22. III; Rīgas Latviešu teātrī 1910. 15. VIII; Dailes teātrī 1928. 6. IX; tulk. J. Roze: Nacionālajā teātrī 1940. 15. III; Rīgas Dramatiskajā teātrī 1941. 21. I

* *Vilhelms Tells* [Wilhelm Tell, 1804]; tulk. Rainis: Rīgas Latviešu teātrī 1905. 7. XII; Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 8. XI; Liepājas Tautas teātrī 1910. 4. IV; Liepājas Latviešu teātrī 1910. 20. X; Ventspils Jaunajā teātrī 1912. 30. VIII; Jaunajā Rīgas teātrī 1913. 6. XI; "Komēdijas" teātrī 1917. 12. III; Pētērpils Jaunajā latviešu teātrī 1918. 28. IV; Liepājas Jaunajā teātrī 1921. 5. III; Jelgavas Latviešu teātrī 1926. 18. XI; Dailes teātrī 1928. 12. I

* *Fiesko* [Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, 1783]; tulk. K. Ķebis-Viesturs: Jaunajā Rīgas teātrī 1910. 22. VIII; tulk. arī Ziemciešu Marija: Rīgas Latviešu teātrī 1910. 4. IX; arī *Fiesko sazvērestība Dženovā*; tulk. V. Grēviņš: Dailes teātrī 1923. 27. IX; Jelgavas teātrī 1943. 16. IV; Daugavpils teātrī 1943. 3. XII; Dailes teātrī 1944. 27. IV

* *Luīze Millere* [Kabale und Liebe, 1784]; tulk. R. Tautmīlis-Bērziņš: Liepājas Latviešu teātrī 1909. 31. III; Rīgas Latviešu teātrī 1909. 22. VIII; Nacionālajā teātrī 1938. 26. IV; arī *Mīla un viltus*: Nacionālajā teātrī 1923. 15. X; Valmieras Drāmas teātrī 1923./24. g. sezonā; Kuldīgas Latviešu teātrī 1925. g.; Liepājas teātrī 1931. 28. VIII; Ziemeļlatvijas teātrī 1938. 25. III; Jelgavas teātrī 1938. 8. IV; Liepājas teātrī 1939. 7. XII; Daugavpils teātrī 1940. 19.X; Rīgas Dramatiskajā teātrī 1944. 27. I

***Šniclers** Arturs.*

* *Mīlināšanās* [Liebelei, 1896]: Amatnieku biedrībā Rīgā 1899. 18. IV; Apollo teātrī 1906. 7. X; Liepājas Latviešu teātrī 1909. 18. X

* *Kāzu rīts* [Anatol, 1893]: Aleksandra ielas teātrī Rīgā 1900. 11. III, arī *Anatols jeb Kāzu rīts*: Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 21. VI arī *Anatols kāzu rītā:* Ventspils Latviešu skatuves biedrības teātrī 1912. 4. XI
* *Varizeji* [Das Vermächtnis]; tulk. D. Roga: Apollo teātrī 1907. 15. IX; Liepājas Latviešu teātrī 1907. 14. X; Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 15. VI; Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 23. IX; Jelgavas Latviešu amatnieku palīdzības biedrībā 1912. 28. X
* *Dzīves sauciens* [Der Ruf des Lebens, 1906]; tulk. A. Čakstiņš: Liepājas Tautas teātrī 1910. 3. X
* *Zaļais papagailis* [Der grüne Kakadu, 1899]: Tautas augstskolas Dramatiskajā studijā 1927. 6. II; Strādnieku teātrī 1927. 11. XII

Štemle *R.*

* *Cīņa ap sēnalām*; tulk. A. Šillere: Strādnieku teātrī 1932. 27. III

Šternheims *Karls.*

* *Kandidāts* [Der Kandidat, 1915]: Nacionālajā teātrī 1922. 20. IX
* *Friča mīlas dēkas* [Der Nebbich, 1922]; tulk. K. Zariņš: Dailes teātrī 1925. 8. V

Tannenhofers *Karls* (Tannenhofer Carl; 1839–1893)

* *Amergavas Līze*: Rīgas Latviešu teātrī 1892. 26. I
* *Saules stars*: Jaunajā latviešu teātrī 1902. 15. XII

Tīks *Ludvigs.*

* *Runcis zābakos* [Der gestiefelte Kater, 1797]; tulk. R. Kroders: Dailes teātrī 1922. 25. XII; Ziemeļlatvijas teātrī 1933. 8. I

Tollers *Ernsts.*

* *Cilvēks-masa* [Masse Mensch, 1921]: Nacionālajā teātrī 1922. g.
* *Mašīnu postītāji* [Die Maschinenstürmer, 1922]: Dailes teātrī 1922./1923. g. sezonā
* *Hinkemanis* [Hinkemann, 1923]; tulk. Ģ. Bumbieris: Strādnieku teātrī 1927. 22.X
* *Katlu ugunis* [Feuer aus den Kesseln, 1930]; tulk. J. Sudrabkalns: Strādnieku teātrī 1931. 1. V; arī *Izdzēsiet katlos ugunis!:* Liepājas Jaunajā teātrī 1932. g.

Tomā *Ludvigs.*

* *Dzelzceļš* [Die Lokalbahn, 1902]; tulk. F. Mierkalns: Jaunajā Rīgas teātrī 1908. 24. IX; Liepājas Latviešu teātrī 1911. 31.VIII
* *Morāle* [Moral, 1909]; tulk. E. Treimanis: Jaunajā Rīgas teātrī 1909. 16. IX; Liepājas Latviešu teātrī 1910. 10. III un 1913. 23. I
* *Latiņas dzimšanas diena* [Lottchens Geburtstag, 1911]: Rīgas Latviešu teātrī 1912. 19. II; Rīgas Latviešu teātrī 1918. 17. VII
* *Magdalēna* [Magdalena, 1912]; tulk. Riemelis: Jaunajā Rīgas teātrī 1913. 27. I; tulk. Bīderu Juris: Liepājas Latviešu teātrī 1913. 15. IX

Tovote *Heincs.*

* *Velti glābta*: Rīgas Latviešu teātrī 1909. 19. VIII

Trībsvasers *Jozefs.*

* *Meistara kungs*; tulk. V. Dermanis: Biedrības "Druva" teātrī 1913. 6. VI; Latviešu teātrī Rēvelē 1916. g.; Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunajā teātrī 1919. 12. I

Vārzica *Viktors* (1906–?).

* *Francisko Goija – ģēnijs bez tautas*; tulk. Anšl. Eglītis: Nacionālajā teātrī 1938. 21.V

Vēdekinds *Franks.*

* *Pavasara atmošanās* [Frühlings Erwachen, 1891]: Apollo teātrī 1908. 10.VIII; Pēterpils Jaunajā latviešu teātrī 1918. 2. VI

* *Zemes gars jeb Lulū* [Erdgeist, 1895]; tulk. R. Kroders: Dailes teātrī 1923. 1. XI

* *Mūzika* [Musik, 1908]; tulk. K. Dziļleja: Dailes teātrī 1927. 15. XII

Verfelis *Francs.*

* *Āža dziesma* [Bockgesang, 1921]: Nacionālajā teātrī 1922./1923. g. sezonā

Vīherts *Ernsts.*

* *Nīderbronas fabrika*: Rīgas Latviešu teātrī 1910. 28. III

Vildenbruhs *Eduards.*

* *Veselas acis*: Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1901. 10. VI; arī *Smaidule*; tulk. F. Mierkalns: Jonatana biedrības teātrī 1896. 17. XI; Rīgas Latviešu teātrī 1902. 24. IV; Apollo teātrī 1906. 15. X; Liepājas Latviešu teātrī 1908. 19. VII; Rīgas Latviešu teātrī 1910. 7. IV; Jelgavas Latviešu teātrī 1910. 17. X; Mūzikas un dziedāšanas biedrības "Rota" teātrī 1910. 27. XII; Kārļa Brīvnieka teātrī 1919. 5. X

* *Meistars Balcers*; tulk. J. Straume: Rīgas Latviešu teātrī 1903. 10. XII

Vildganss *Antons.*

* *Pie izmeklēšanas tiesneša jeb Mūžīgi mūžam āmen*; tulk. Riemelis: Jaunajā Rīgas teātrī 1913. 28. XI

* *Nabadzība*: Nacionālajā teātrī 1921. 12. I

* *Mīlestība*: Liepājas Jaunajā teātrī 1921. 5. X

Volfs *Frīdrihs.*

* *Kataras matroži* [Die Matrossen von Cattaro, 1930]; tulk. K. Dziļleja: Strādnieku teātrī 1932. 6.III

* *Ciankālijs. § 218* [Cyankali, 1929]; tulk. K. Freinbergs: Strādnieku teātrī 1932. 29. X

Zūdermanis *Hermanis.*

* *Gods* [Die Ehre, 1890]; tulk. M. Valters: Liepājas Latviešu labdarības biedrības teātrī 1893. 17. X; Rīgas Latviešu teātrī 1894. 13. II; Jaunajā latviešu teātrī 1903. 9. X; Rīgas Latviešu biedrības teātrī 1908. 19. XI un 1918. 24. IV

* *Dzimtene* [Heimat, 1893]: Rīgas Latviešu teātrī 1896. 21. IV; tulk. O. Ezerlauks: Ā. Alunāna teātrī Jelgavā 1902. 4.VIII; Liepājas Latviešu teātrī 1911. 16. I

* *Laime kaktiņā* [Das Glück im Winkel, 1896]; tulk. D. Zeltiņš: Arkādijā Rīgā 1896. 8. XI; Rīgas Latviešu teātrī 1898. 25. XI; Jaunajā latviešu teātrī 1904. 11. XI

* *Tauriņu kauja* [Die Schmetterlingsschlacht, 1895]: Rīgas Latviešu teātrī 1898. 25. III; Apollo teātrī 1906. 8. I; Rīgas Latviešu teātrī 1909. 14. X un 1917. 10. X; Liepājas Latviešu skatuves biedrības Jaunajā teātrī 1919. 14. IX

* *Jāņu ugunis* [Johannisfeuer, 1900]: Rīgas Latviešu teātrī 1901. 24. I; Latviešu Vasaras teātrī Altonovā 1908. 6. VII; Kuldīgas Izglītības biedrībā 1910. 17. I; Jelgavas Latviešu teātrī 1921. 23. I; Daugavpils Latviešu dramatiskajā teātrī 1925. 27. IX; Latvju Dramatiskajos kursos 1927. g.; Zemnieku drāmas teātrī 1934. 26. VIII; Tautas teātrī 1942. 24. IV

* *Akmens starp akmeņiem* [Stein unter Steinen, 1905]; tulk. A.Vārna-Vārtiņš: Rīgas Latviešu teātrī 1906. 24. IX

* *Fricītis* [Fritzchen, 1896]: Apollo teātrī 1906. 29. I; Rīgas Latviešu teātrī 1909. 4. IV

* *Tālā princese*: Jaunajā Rīgas teātrī 1910. 7. XI

* *Rozes*: *Tālā princese. Margo. Beidzamais apmeklējums. Gaismas lentes* (viencēlieni); tulk. E. Elka: Rīgas Latviešu teātrī 1910. 29. XII

Literatūra

Anz T. Literatur des Expressionismus. – Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2002.

Arnold A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. – Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1966.

Bauer R. (Hrsg.) Fin de siécle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. – Vittorio Klostermann: Frankfurt/Main, 1977.

Behrsing A. (Hrsg.) unter Mitarbeit von André Favre, Otto Greffenhagen und Arthur Knüpffer. Grundriß einer Geschichte der baltischen Dichtung. – Institut für Auslandkunde, Grenz und Auslanddeutschtum: Leipzig, 1928. Nachdruck: Hannover; Döhren: Verlag Harro v. Hirschheydt, 1973.

Bertl K. D., Müller U. (Hrsg.) Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs. – Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2000.

Best F. O., Schmitt H.-J. (Hrsg.) Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Neue Sachlichkeit, Literatur im "Dritten Reich" und im Exil. – B. 15. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1999.

Brenner P. J. Neue deutsche Literaturgeschichte. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.

Buck T., Franke H.-P., Staehle U., Steinbach D., Wenzelburg D. (Hrsg.) Von der Weimarer Republik bis 1945. – Stuttgart; Düsseldorf; Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2001.

Buck T., Steinbach D. (Hrsg.) Tendenzen der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1945. Weimarer Republik. Drittes Reich. Exil. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1985.

Drews R., Kantorowitz A. (Hrsg.) verboten und verbrannt. – München: Kindler, 1983.

Emrich W. (Hrsg.) Prostest und Verheissung. Studien zur klassischen und moderne Dichtung. – Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1960.

Frenzel H. A., Frenzel E. Daten deutschen Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. – B. 2. – Vom Realismus bis zur Gegenwart. – Kiepenheuer; Witsch; Köln: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. (32. Aufl.)

Grimminger R., Murašov J., Stückrath J. (Hrsg.) Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. – Hamburg: Rowolts Enzyklopädie, 1995.

Kastiņš J. Pie dzīves slēgtajiem, klusajiem avotiem. – Rīga, 1998.

Klein K. K. Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland. – Leipzig: Bibliographisches Institut AG, 1939.

Koopmann H. Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Leiß I., Stadler H. Deutsche Literaturgeschichte. – B. 9. – Weimarer Republik. 1918–1933. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

Mahal G. Naturalismus. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1990.

Mayer H. Die umerzogene Literatur: deutsche Schriftsteller und Bücher. – B. 1. – Berlin: Siedler, 1988.

Mix G.-Y. (Hrsg.) Naturalismus. Fin de siécle. Expressionismus. 1890–1918. – München; Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

Raabe P. (Hrsg.) Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. – Zürich: Arche Verlag, 1987.

Redlich M. Lexikon deutschbaltischer Literatur. – Köln: Verlag Wissenschaft und Politik Berend von Nottbeck, 1989.

Riegel P., Rinsum W. van. Deutsche Literaturgeschichte. – B. 10. – Drittes Reich und Exil. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

Rinsum A. van, Rinsum W. van. Deutsche Literaturgeschichte. – B. 7. – Realismus und Naturalismus. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. (3. Aufl.)

Ruprecht E., Bänsch D. (Hrsg.) Literarische Manifeste der Jahrhundertwende. 1890–1910. – Tübingen: J. B. Metzler Verlag, 1970.

Schorske C. Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siécle. – München: Piper, 1997.

Schwarz E., Wegner M. (Hrsg.) Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil. – Hamburg: Christin Wegner Verlag, 1964.

Sokel W. The Writer in Extremis. – Stanford: Stanford University Press, 1959.

Strelka J. P. Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik. – Bern; Frankfurt/Main; New York: Peter Lang, 1983.

Sørensen B. A. Geschichte der deutschen Literatur. – B. II. – Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – München: C. H. Beck Verlag, 1997.

Tabūns B. Modernisma virzieni latviešu literatūrā. – Rīga: Zinātne, 2003.

Trapp F. Deutsche Literatur zwischen den Weltkriegen. Literatur im Exil. – B. II. – Bern; Frankfurt/Main; New York: Peter Lang, 1983.

Vāvere V. Par latviešu un vācu literārajiem sakariem XX gadsimta sākumā // Latviešu un Rietumeiropas literatūra. – Rīga: Zinātne, 1971.

Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1997. (6.Aufl.)

Wegner M. Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933–1945. – Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1967.

Weisskopf F. C. Unter fremden Himmeln. Ein Abriss der deutschen Literatur im Exil 1933–1947. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1981.

Žmegač V. (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. B.II/2. – Weinheim: Atheneum Verlag, 1995. (4. Aufl.)

Dzeja

Fieckmann J. Hugo von Hofmannstahl und Stefan George. – Tübingen: Francke Verlag, 1997.

Jaeger I. Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Bretano, Eichendorff, Trakl und Rilke. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Klein J. Geschichte der deutschen Lyrik. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1960.

Klieneberger H. R. George, Rilke, Hoffmanstahl and the Romantic Tradition. – Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 259. – Stuttgart: Dieter Heinz akademischer Verlag, 1991.

Ortlieb C. Poetische Prosa. Beiträge zur moderner Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001.

Wulf J. (Hrsg.) Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. – Frankfurt; Berlin; Wien: Sigbert Mohn Verlag, 1963.

Proza

Albérès R. M. Geschichte des modernen Romans. – Düsseldorf; Köln: Eugen Diederich Verlag, 1964.

Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege der Textanalyse. Einführung, Epik und Lyrik. – Bern; Stuttgart; Wien: Fischer Verlag, 2000. (3. Aufl.)

Becker S., Weiss C. (Hrsg.) Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Romanen Weimarer Republik. – Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1995.

Jens I. Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. – Tübingen: Attemto Verlag, 1997.

Kafitz D. (Hrsg.) Studien zur Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts un 20. Jahrhunderts. – B. 1. – Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende. – Frankfurt/Main; Bern; New York: Peter Lang, 1987.

Lützeler P. M. (Hrsg.) Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. – Köningstein/Ts.: Athenäum, 1983.

Petersen J. H. Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. – Stuttgart: Metzler, 1991.

Schärf C. Der Roman im 20. Jahrhundert. – Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2001.

Schütz E. Romane der Weimarer Republik. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1986.

Strelka J. Auf der Suche nach dem verlorenen Selbst. Zu deutscher Erzählprosa des 20. Jahrhunderts. – Bern; München: Francke Verlag, 1977.

Wagener H. (Hrsg.) Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1975.

Drāma

Denkler H. Das Drama des Expressionismus. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

Fischer-Lichte E. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – Tübingen; Basel: A. Francke Verlag, 1999. (2. Aufl.)

Grimm R. (Hrsg.) Deutsche Dramentheorien. – B. II. – Akademische Verlagsgesellschaft Wiesbaden: Athenaion, 1981. (3. Aufl.)

Kalnačs B. Modernisma drāma Vācijā. – Liepāja: LiePA, 2002.

Kuhns D. F. German Expressionist Theatre. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Mennemeier F. N. Modernes Deutsches Drama. – B. 1. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1979. (2. Aufl.)

Radzobe S. (Sast., zin. red.) 20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002.

Literatūra par atsevišķiem autoriem

Stefans Cveigs.

Müller H. Stefan Zweig. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002. (10. Aufl.)

Bertolts Brehts.

Berg G., Jeske W. Bertolt Brecht. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998.

Fuegi J. Brecht @ Co. – Berlin: Ullstein, 1999.

Jameson F. Brecht and Method. – London; New York: Verso, 1998.

Schuhmann K. Untersuchungen zur Lyrik Brechts. – Berlin; Weimar, 1973.

Tomson P. J. The Poetry of Brecht. Seven Studies. – Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 1989.

Hanss Fallada.

Williams Jenny. Mehr Leben als eins. Hans Fallada Biographie. – Berlin: Aufbau-Verlag, 2002.

Zigfrīds Fēgezaks.

Baumer F. Siegfried von Vegesack. Heimat im Grenzenlosen. Eine Lebensbeschreibung. – Heilbronn: Eugen Salzer-Verlag, 1974.

Zu Gast im Turm. Siegfried von Vegesack zum 100. Geburtstag. – Grafenau: Morsak Verlag, 1988.

Gerharts Hauptmanis.

Requardt W., Machatzke M. Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1980.

Sprengel P. Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung. – München: Verlag C. H. Beck, 1984.

Hermanis Hese.

Baumann G. Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie der C. G. Jungs. – Rheinfelden; Freiburg; Berlin: Schäuble Verlag, 1989.

Unseld S. Hermann Hesse. Werk und Wirkungsgeschichte. – Frankfurt/Main: Insel, 1985.

Volker M. (Hrsg.) Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf". – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Walther K. Hermann Hesse. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

Zeller G. Hermann Hesse. Selbstzeugnissen und Bilddokument. – Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag, 1993.

Hugo fon Hofmanstāls.

Koch H.-A. Hugo von Hofmannsthal. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

Mayer M. Hugo von Hofmannsthal. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993.

Sodrup P. S. Hofmannsthal and the French tradition. – Bern; Frankfurt/Main: Herbert Lang, 1976.

Volke W. Hofmannsthal. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. (17. Aufl.)

Francs Kafka.

Abraham U. Franz Kafka. Die Verwandlung. – Frankfurt/Main: Moritz Diesterweg Verlag, 1993.

Anz T. Franz Kafka. – München: Beck, 1989.

Brod M. Franz Kafka als wegweisende Gestalt. – St. Gallen: Tschudy, 1951.
Dietz L. Franz Kafka. – Stuttgart: Metzler, 1990. (2. Aufl.)
Scholz I. Franz Kafka. Der Prozeß. Das Schloß: Kommentare, Diskussionaspekte und Anregungen für produktionsorientiertes Lesen. – Hollfeld: Joachim Byer Verlag, 1996.
Schärf C. Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

Eduards Keizerlings.
Alm-Lequeux A. Eduard von Keyserling. Sein Werk und Krieg. – Paderborn: Igel Verlag, 1996.
Gutmann H. Die erzählte Welt Eduard von Keyserlings. Untersuchung zum ironischen Erzählverfahren. – Frankfurt/Main: Peter Lang, 1995.
Koc R. A. The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century. A Comparison of the Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling. – Berne; Frankfurt/Main: Peter Lang, 1982.
Schulz A. Ästhetische Existenz im Erzählwerk Eduards von Keyserling. – Frankfurt/Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1991.

Ērihs Kestners.
Doderer K. Erich Kästner. Lebensphasen–politisches Engagement–literarisches Wirken. – Weinheim; München: Juventa Verlag, 2002.
Görtz F. J., Sarkowicz H. Erich Kästner. Eine Biographie. – München; Zürich: Piper, 2003.
Hanuschek S. "Keiner blickt dir hinter das Gesicht". Das Leben Erich Kästners. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

Tomass Manns.
Apts S. Tomass Manns. – Rīga: Liesma, 1978.
Harpprecht K. Thomas Mann. Eine Biographie. – Reinbek: Rowolt, 1995.
Kurzke H. Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001.
Schröter K. Thomas Mann. – Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag, 1992.

Teodors Hermanis Panteniuss.
Arnold K. Theodor Hermann Pantenius // Sonder=Abdruck aus Heimatstimmen. Ein baltisches Jahrbuch. Jg.1905. – Reval: Kluges Verlag, 1905
Kraus E. Theodor Hermann Pantenius // Nordische Rundschau, 1884. – S. 261–284; 366–389.
Denffer A.von. Th. H. Pantenius. Kurlands Heimatdichter, 1918.

Ērihs Marija Remarks.
Sternburg W. von. "Als wäre alles das letzte Mal". Erich Maria Remarque. Eine Biographie. – Köln: Kieperheuer & Witsch, 2000.
Rütter H. Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues. Ein Bestseller der Kriegsliteratur im Kontext. Entstehung-Struktur-Rezeption-Didaktik. – Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1980.

Schrader B. (Hrsg.) Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues. Eine Dokumentation. – Leipzig: Reclam Verlag, 1992.

Rainers Marija Rilke.

Ryan J. Rilke, modernism and poetic tradition. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Arturs Šniclers.

Perlmann M. L. Arthur Schnitzler. – Stuttgart: J. B. Metzler, 1987.

Franks Vēdekinds.

Seehaus G. Frank Wedekind. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. (6. Aufl.)

Personu rādītājs
(saīsināts)

Ābrama Jausma (1912–1994), tulkotāja – 680

Ādamsons Eriks (1907–1946), latviešu rakstnieks – 450, 451, 453, 638, 645

Adolfi Renāte (*Adolphi Renate*; 1923), Baltijas vācu pedagoģijas vēsturniece un arhivāre – 7, 489

Adorno Teodors (*Adorno Theodor;* 1903–1969), vācu filozofs un sociologs – 235, 385

Aigars Pēteris (īst. v. Herberts Tērmanis; 1904–1971), latviešu rakstnieks, literatūrkritiķis – 684

Aisners Kurts (*Eisner Kurt*; 1867–1919), vācu žurnālists un politiķis – 23

Akmentiņa Dace (1858–1936), latviešu aktrise – 470

Akuraters Jānis (1876–1937), latviešu rakstnieks un tulkotājs – 564, 566, 568, 574, 638, 642

Alberti Konrāds (*Alberti Conrad*; 1862–1918), vācu rakstnieks – 18, 19, 323, 324

Altenbergs Pēters (*Altenberg Peter*, īst. v. Rihards Englenders (*Richard Engländer*); 1859–1919), austriešu rakstnieks – 22, 47, 589, 629, 664

Altmaijers Klauss (*Altmayer Claus*), vācu literatūrzinātnieks – 504

Alunāns Ādolfs (1848–1912), latviešu dramatiķis, aktieris un režisors – 612

Alunāns Heinrihs (1835–1904), latviešu žurnālists, tulkotājs un grāmatizdevējs – 620

Amenda Karls (*Amenda Karl*; 1771–1836), Baltijas vācu mūziķis – 469, 528

Amerī Žans (*Amery Jean*, īst. v. Hanss Maijers (*Hans Mayer*); 1912–1978), austriešu rakstnieks – 101

Amtmanis-Briedītis Alfreds (1885–1966), latviešu režisors un aktieris – 702, 709

Ancengrūbers Ludvigs (*Anzengruber Ludwig*; 1839–1889), austriešu rakstnieks – 283, 316, 329

Ancs Tomass (*Anz Thomas*; 1948), vācu literatūrzinātnieks un vēsturnieks – 79, 364

Andrea Frīdrihs Karls (*Andreas Friedrich Carl*; 1846–1930), persiešu valodas profesors – 301

Andrea-Salome Lū (*Andreas-Salomé Lou*; 1861–1937), vācu rakstniece – 301

Andrejanovs Viktors fon (*Andrejanoff Victor von*; 1857–1895), Baltijas vācu dzejnieks – 437, 438

Andress Stefans (*Andres Stefan*; 1906–1970), šveiciešu rakstnieks – 133

Ansabergs Gotfrīds (1871–1955), latviešu dzejnieks – 452

Apels Pauls (*Apel Paul*; 1872–1946), vācu dramatiķis – 718

Apia Ādolfs fon (*Appia Adolphe von*; 1862–1928), šveiciešu scenogrāfs un teātra teorētiķis – 351

Apolinērs Gijoms (*Apollinaire Guillaume*, īst. v. Vilhelms Apolināris de Kostrovickis (*Wilhelm Apollonaris de Kostrowitski*); 1880–1918), franču dzejnieks – 278

Apšīšu Jēkabs (īst. v. Jānis Jaunzemis; 1858–1929), latviešu rakstnieks – 460, 529–532, 589

Arbuzovs Leonīds (*Арбузов Леонид;* 1882–1951), Baltijas vācu vēsturnieks – 486

Ārents Ērihs (*Arendt Erich*; 1903–1984), vācu dzejnieks – 293

Ārents Vilhelms (*Arent Wilhelm*; 1864–?), vācu dzejnieks – 275, 574
Arnims Ludvigs fon (*Arnim Ludwig von*; 1781–1831), vācu rakstnieks – 422, 441
Arnis Ernests (1888–1943), latviešu rakstnieks – 632, 633, 637, 644, 703
Arnoldi Francs (*Arnoldi Franz*; 1879–1960), vācu komēdiju autors – 698, 711
Āronu Matīss (1858–1939), latviešu žurnālists un bibliogrāfs – 458, 589, 612
Arps Hanss (*Arp Hans*; 1887–1966), vācu gleznotājs un dzejnieks – 87, 284, 290
Arto Antonens (*Artaud Antonin*; 1896–1948), franču rakstnieks – 363
Artums Ansis (1908–1997), latviešu gleznotājs – 499
Asars Hermanis (1882–1942), latviešu žurnālists – 611
Asars Jānis (1877–1908), latviešu literatūras un mākslas kritiķis – 570, 574
Aspazija (īst. v. Elza Rozenberga; 1865–1943), latviešu dzejniece un dramatiķe – 333, 334, 452, 453, 457, 459, 465, 470, 514, 562, 564, 574, 583, 584, 604, 605, 607, 610, 614, 620, 631, 671, 715
Auerbahs Bertolds (*Auerbach Berthold*, īst. v. Moze Baruhs Auerbahs (*Moses Baruch Auerbach*); 1812–1882), vācu rakstnieks – 558, 560
Aufrihts Jozefs (*Aufricht Ernst Josef*; 1898–1971), vācu aktieris – 394
Auseklis (īst. v. Miķelis Krogzemis; 1850–1879), latviešu dzejnieks – 436, 573
Austriņš Antons (1884–1934), latviešu rakstnieks – 642

Bahs Ernsts (*Bach Ernst*; 1876–1929), vācu komēdiju autors un aktieris – 698, 711
Bahs Johans Sebastians (*Bach Johann Sebastian*; 1685–1750), vācu komponists – 264, 450, 468
Balls Hugo (*Ball Hugo*; 1886–1927), vācu rakstnieks – 123, 283–285, 290
Baltpurviņš Augusts (1871–1930), latviešu rakstnieks – 642
Balzaks Onorē (*Balzac Honoré de*; 1779–1850), franču rakstnieks – 468, 559, 693
Bangs Hermanis (*Bang Hermann*; 1857–1912), dāņu rakstnieks – 469
Barbiss Anrī (*Barbusse Henri*; 1873–1935), franču rakstnieks – 689
Bārda Fricis (1880–1919), latviešu dzejnieks – 420, 514, 571
Bārda Paulīna (1890–1983), latviešu dzejniece – 698
Barklajs de Tolli (*Barclays de Tolli Michail*; 1761–1818), Baltijas vācu izcelsmes krievu ģenerālis – 528
Bārs Hermanis (*Bahr Hermann*; 1863–1934), austriešu rakstnieks un kritiķis – 22, 30, 31, 46, 277, 280, 316, 355, 481, 511, 564, 569, 582, 589, 591, 629, 641, 714, 717
Baršs Pauls (*Barsch Paul*; 1860–1931), vācu rakstnieks – 582
Bartels Valdemars (*Barthel Waldemar*; 1885–?), Baltijas vācu dzejnieks un dejotājs – 427
Bartelss Ādolfs (*Bartels Adolf*; 1862–1945), vācu literatūrvēsturnieks un rakstnieks – 74, 78, 283, 661
Bauere Felīcija (*Bauer Felice*; 1887–1960), Franca Kafkas saderinātā – 164, 181
Bauma Vikija (*Baum Vicki*; 1888–1960), vācu rakstniece – 95, 128, 130, 664, 666, 667, 680
Baumane Lūcija (īst. v. Lūcija Šmite; 1905–1988), latviešu aktrise un režisore – 705, 710
Baumanis Ginters (*Baumann Günter*; 1953), vācu literatūrzinātnieks – 209, 210
Baumans Hanss (*Baumann Hans*; 1914), vācu dzejnieks – 647
Baums Oskars (*Baum Oskar*; 1883–1941), vācu rakstnieks – 582
Bēbels Augusts (*Bebel August*; 1840–1913), vācu politiķis – 331, 648
Behers Johanness R. (*Becher Johannes R.*; 1891–1958), vācu rakstnieks – 89, 128, 131, 132, 293, 571, 645–647, 649, 652, 654, 658, 663

Beimelburgs Verners (*Beumelburg Werner*; 1899–1963), vācu rakstnieks – 112
Bekere Sabīne (*Becker Sabine*), vācu literatūrzinātniece – 90
Bēklins Arnolds (*Böcklin Arnold*; 1827–1901), šveiciešu gleznotājs – 332, 347
Bēlava Helēne (*Böhlau Helene*; 1859–1940), vācu rakstniece – 584
Bēlendorfs Kazimirs Ulrihs (*Boehlendorff Casimir Ulrich*; 1775–1825), Baltijas vācu dzejnieks – 414, 441, 494
Belijs Andrejs (*Белый Андрей;* 1880–1934), krievu rakstnieks – 423
Belše Vilhelms (*Bölsche Wilhelm*; 1861–1939), vācu rakstnieks un redaktors – 29, 320
Bēme Jākobs (*Böhme Jacob*; 1575–1624), vācu filozofs – 285, 495
Bencigers Hanss (*Bänziger Hans*; 1917), vācu literatūrpētnieks un kritiķis – 496
Bencmanis Hanss (*Benzmann Hans*; 1869–1926), vācu dzejnieks – 574, 579
Benedikss Roderihs (*Benedik Roderich*; 1811–1873), vācu rakstnieks – 618
Benjamins Valters (*Benjamin Walter*; 1892–1940), vācu literatūras kritiķis un zinātnieks, esejists – 126
Benns Gotfrīds (*Benn Gottfried*; 1886–1956), vācu rakstnieks – 84, 86, 87, 89, 127, 285, 287, 291, 293, 571, 648
Berdjajevs Nikolajs (*Бердяев Николай;* 1874–1948), krievu filozofs – 423
Berelis Guntis (1961), latviešu rakstnieks un literatūrzinātnieks – 264
Bērendzons Valters (*Berendsohn Walter;* 1884–1984), vācu literatūrzinātnieks – 146
Bērenss Francs Rihards (*Behrens Franz Richard*; 1895–1977), vācu rakstnieks un žurnālists – 286
Bērenss Pēters (*Behrens Peter*; 1868–1940), vācu arhitekts – 351
Bērens-Totenola Jozefa (*Berens-Totenohl Josefa*; 1891–1969), vācu rakstniece – 127
Bergengrīns Verners (*Bergengruen Werner*; 1892–1964), Baltijas vācu rakstnieks – 133, 292, 412, 414, 427, 439, 441, 447, 449, 453, 454, 456, 466, 491, 492, 494–496, 498, 520, 524
Bergs Albāns (*Berg Alban*; 1885–1935), austriešu komponists – 21, 235
Bergsons Anrī (*Bergson Henri*; 1859–1941), franču filozofs – 87, 187, 285
Berkholcs Kristians Augusts (*Berkholz Christian August*; 1805–1889), Baltijas vācu mācītājs – 415
Berliozs Hektors (*Berlioz Hector*; 1803–1969), franču komponists – 235
Bernevica Elza (*Bernewitz Elsa*; 1880–1962), Baltijas vācu rakstniece – 427, 485
Bernuss Aleksandrs (*Bernus Alexander von*; 1880–1946), vācu dzejnieks un tulkotājs – 426
Bērs-Hofmanis Rihards (*Beer-Hofmann Richard*; 1866–1945), austriešu dzejnieks – 581
Berterlss Kurts – 442, 445, 452, 494
Bertrams Ernests (*Bertrame Ernst*; 1884–1957), vācu dzejnieks un literatūrvēsturnieks – 299
Bērziņš Artūrs (1882–1962), latviešu publicists un teātra kritiķis – 700
Bērziņš Ludis (Ludvigs Ernests Bērziņš; 1870–1965), latviešu pedagogs, folklorists, literatūrvēsturnieks un dzejnieks – 574, 637
Bērziņš Pēteris (arī Rudzīšu Pēteris; 1848–1926), latviešu skolotājs un grāmatizdevējs – 620
Betge Hanss (*Bethge Hans*; 1876–1946), vācu rakstnieks – 582
Bēthovens Ludvigs van (*Beethoven Ludwig van*; 1770–1827), vācu komponists – 217, 235, 242, 366, 437, 469, 529, 668
Bičolis Jānis (1904–1982), latviešu literatūrvēsturnieks un kritiķis – 143
Bīhners Georgs (*Büchner Georg*; 1813–1837), vācu rakstnieks – 316, 375, 561, 714
Bīlenšteine Inga (*Bielenstein Inga*, prec. *Knorre Inga von*; 1889–1980), Baltijas vāciete, bibliotekāre, Augusta Bīlenšteina mazmeita – 422

Bīlenšteins Augusts (*Bielenstein August*; 1826–1907), Baltijas vācu mācītājs, etnogrāfs un valodnieks – 415, 422
Billingers Rihards (*Billinger Richard*; 1890–1965), austriešu dzejnieks – 659, 661
Bindings Rūdolfs (*Binding Rudolf Georg*; 1867–1938), šveiciešu rakstnieks – 70, 649, 661, 692
Bīrbaums Otto Jūlijs (*Bierbaum Otto Julius*; 1865–1910), vācu dzejnieks – 280, 574, 665
Birkerts Antons (1876–1971), latviešu rakstnieks un literatūrkritiķis – 643
Birznieku Sofija (1876–1956), latviešu dzejniece un dramaturģe – 574
Bisenieks Valdis (1928), latviešu tulkotājs un dzejnieks – 7, 447, 499, 508
Bismarks Oto fon (*Bismark Otto von*; 1815–1898), Vācijas kanclers – 17, 18, 39, 133
Bjernsons Bjernstjerne (*Bjørnson*; 1832–1910), norvēģu rakstnieks – 569, 608
Blanšo Moriss (*Blansho Moris*; 1907–?), franču rakstnieks un kritiķis – 278
Blass Ernsts (*Blass Ernst*; 1890–1939), vācu dzejnieks – 641, 655
Blaumanis Rūdolfs (1863–1908), latviešu rakstnieks – 334, 335, 417, 418, 438, 459, 465, 466, 474, 561, 570, 574, 580, 582, 584, 670
Blaus Pēteris (1856–1930), latviešu dzejnieks un žurnālists – 574
Bleibtrejs Karls (*Bleibtreu Karl*; 1859–1928), vācu rakstnieks – 19, 30, 44
Bleiks Viljams (*Blake Williams*; 1757–1827), angļu dzejnieks, gleznotājs un grafiķis – 298
Blēkers Ginters (*Blöcker Günter*), vācu literatūrzinātnieks – 108
Blohs Ernsts (*Bloch Ernst*; 1885–1977), vācu filozofs – 81, 128, 143
Bloks Aleksandrs (*Блок Александр;* 1880–1921), krievu rakstnieks – 422, 423, 503, 513
Blūmentāls Oskars (*Blumenthals Oskar*; 1852–1917), vācu dramatiķis – 619
Blunks Hanss Frīdrihs (*Blunck Hans Friedrich*; 1888–1961), vācu rakstnieks – 126, 685, 695, 696
Bodenštets Frīdrihs (*Bodenstedt Friedrich*; 1819–1892), vācu dzejnieks – 557
Bodisko Teofīle (*Bodisco Theophile von*; 1873–1944), Baltijas vācu rakstniece – 414
Bodlērs Šarls (*Baudelaire Charles*; 1821–1867), franču dzejnieks – 31, 278, 280, 281, 288, 289, 294, 295, 303, 304
Bodrijārs Žans (*Baudrillard Jean*; 1929), franču filozofs – 246
Bols Pīrs (*Bohl Piers*; 1865–1921), Baltijas vācu matemātiķis – 486
Bongs Otto (*Bong Otto*; 1911), Baltijas vācu bibliogrāfs – 413
Borhess Horhe Luiss (*Borges Jorge Luiss*; 1899–1986), argentīniešu rakstnieks – 245, 263, 264, 471
Bormane Olga (īst. v. Olga Groskaufmane; 1893–1968), režisore un skatuves mākslas pedagoģe – 712
Bose Heinrihs (*Bosse Heinrich*; 1907–1995), Baltijas vācu kultūrvēsturnieks – 411, 414, 421, 493, 521
Brāms Otto (*Brahm Otto*, īst. v. Otto Abrahams (*Otto Abraham*); 1856–1912), vācu režisors un teātra teorētiķis – 318–320, 324, 333, 337
Brandess Georgs (*Brandes Georg*; 1842–1927), dāņu literatūrzinātnieks – 358, 362
Brauna Lilija (*Braun Lily*; 1865–1916), vācu rakstniece – 584
Brēdels Vilijs (*Bredel Willi*; 1901–1964), vācu rakstnieks – 129, 138
Brēdriha Leokādija (*Broedrich Leocardie*; 1877–1961), Baltijas vāciete un mājskolotāja – 488
Brēgers Karls (*Bröger Karl*; 1866–1944), vācu publicists – 647
Brehts Bertolts (*Brecht Bertolt*; 1898–1956), vācu dramatiķis – 24, 27, 80, 89, 91, 125, 128, 144, 149, 179, 291–293, 306–311, 377, 379–385, 390–397, 400–404, 648, 655, 658, 709, 710, 718
Brēms Bruno (*Brehm Bruno*; 1892–1974), austriešu rakstnieks – 695

Brenners Pēters (*Brenner Peter*), vācu literatūrvēsturnieks – 44, 52, 63, 73
Brentāno Klemenss (*Brentano Clemens*; 1778–1842), vācu dzejnieks – 303, 422, 441
Briāns Aristīds (*Brian Aristide*; 1862–1932), franču politiķis, Francijas ārlietu ministrs – 24
Brigadere Anna (1861–1933), latviešu rakstniece – 453, 531, 532
Brigaders Jānis (1856–1936), latviešu aktieris un izdevējs – 620
Brīgels Fricis (*Brügel Fritz*; 1897–1955), austriešu rakstnieks un diplomāts – 293
Brika Krista Anita (*Brück Krista Anitta*; 1899–?), vācu rakstniece – 680
Brinkena Ģertrūde fon (*Brincken Gertrud von den*; 1892–1982), Baltijas vācu rakstniece – 412, 414, 419, 485, 489, 491, 492, 494, 495, 499–502, 519
Brjusovs Valērijs (*Брюсов Валерий*; 1873–1924), krievu rakstnieks – 422, 423, 503
Brods Makss (*Brod Max*; 1884–1968), austriešu rakstnieks – 72, 73, 160, 161, 164, 194, 216, 518
Brohs Hermanis (*Broch Hermann*; 1886–1951), austriešu rakstnieks – 39, 89, 121, 122, 125, 129, 130, 664
Broiers Jozefs (*Breuer Josef*; 1892–1925), austriešu psihologs – 349
Brokess Bartolds Hinrihs (*Brockes Barthold Hinrich*; 1680–1747), vācu dzejnieks – 444
Bronnens Arnolts (*Bronnen Arnolt*; 1895–1959), austriešu rakstnieks – 377, 378, 395
Brukners Ferdinands (*Bruckner Ferdinand*, īst. v. Teodors Tagers (*Theodor Tagger*); 1891–1958), austriešu dramatiķis – 707, 714
Brūveris Pēters (1957), latviešu dzejnieks un atdzejotājs – 456
Bulgakovs Mihails (*Булгаков Михаил*; 1891–1940), krievu rakstnieks – 423
Būmanis Aleksandrs (1881–1937), latviešu jurists, žurnālists un tulkotājs – 600
Burharde-Nauka Lotija (*Burchard-Nauck Lotty*; 1883–?), Baltijas vācu rakstniece – 493, 503, 519, 520, 522, 523
Burkhards Makss (*Burckhard Max*; 1854–1912), vācu režisors – 337
Bursijs Karls (*Bursy Karl*; 1791–1870), Baltijas vācu ārsts, komponists un rakstnieks – 528
Buržē Pols (*Bourget Paul*; 1852–1895), franču rakstnieks – 86
Busse Hermanis Eris (*Busse Hermann Eris*; 1891–1947), vācu rakstnieks – 684
Busse Karls (*Busse Karl*; 1872–1918), vācu rakstnieks – 575, 582, 621
Busse-Palma Georgs (*Busse-Palma Georg*; 1876–1915), vācu rakstnieks – 574, 629
Bušs Vilhelms (*Busch Wilhelm*; 1832–1908), vācu rakstnieks – 557, 561, 692, 711
Buzoni Ferručo Benvenuto (*Busoni Ferruccio Benvenuto*; 1866–1924), itāļu komponists – 447

Cāns Ernsts (*Zahn Ernst*; 1867–1952), šveiciešu rakstnieks – 582, 583, 666, 684
Carā Tristans (*Tzara Tristan*; 1896–1963), franču rakstnieks – 290
Cēberleins Hanss (*Zöberlein Hans*, īst. v. Johans Cēberleins (*Johann Zöberlein*); 1895–1964), rakstnieks – 112
Cedriņš Vilis (1914–1946), latviešu dzejnieks – 658, 659, 663
Cehs Pauls (*Zech Paul*; 1881–1946), vācu dramatiķis, tulkotājs un rakstnieks – 293, 646
Cellers Bernhards (*Zeller Bernhard*), vācu literatūrzinātnieks, Hermaņa Heses biogrāfs – 205
Cīglers Leopolds (*Ziegler Leopold Carl Claudius*; 1881–1958), vācu filozofs – 447
Cincendorfs Nikolajs Ludvigs fon (*Zinzendorf Nikolaus Ludwig Graf von*; 1700–1760), hernhūtiešu draudzes dibinātājs – 526
Ciolkovskis Teodors (*Ziolkowski Theodore*; 1932), vācu literatūrzinātnieks – 209, 210
Cukmeijers Karls (*Zuckmayer Carl*; 1896–1977), vācu rakstnieks – 107, 141, 666, 707–709
Cveigs Arnolds (*Zweig Arnold*; 1887–1968), vācu rakstnieks – 60, 61, 70, 108, 128, 628, 664

Cveigs Stefans (*Zweig Stefan*; 1881–1942), austriešu rakstnieks – 22, 60–62, 67–69, 109, 128, 130, 131, 137, 138, 141, 143, 145, 148, 279, 292, 585, 664, 666—668, 671, 693–695

Čaks Aleksandrs (īst. v. Aleksandrs Čadarainis; 1901–1950), latviešu dzejnieks – 518, 633, 637, 638, 655, 708
Čečihins Vsevolods (*Чечихин Всеволод;* 1865–1934), krievu rakstnieks un mūzikas kritiķis – 437
Čehovs Antons (*Чехов Антон;* 1860–1904), krievu rakstnieks – 422

Dāle Austra (1892–1972), latviešu rakstniece – 469
Dambergs Valdemārs (1886–1960), latviešu rakstnieks – 422, 700
Darvina Rasma (1928), literatūrzinātniece – 67
Darvins Čarls (*Darwin Charles Robert*; 1809–1882), angļu dabas pētnieks – 19
Dārziņa Anna (1901–1979), romāņu filoloģe, kritiķe – 684
Dauge Aleksandrs (1868–1937), latviešu kultūras darbinieks – 690
Dautendejs Makss (*Dauthenday Max*; 1867–1918), vācu rakstnieks – 48, 49, 279, 295, 574–576, 584, 601, 621, 664
Dāvids Valts (īst. v. Dāvids Vecaukums; 1890–1969), latviešu rakstnieks, tulkotājs – 584
Dēblins Alfrēds (*Döblin Alfred*; 1878–1957), vācu rakstnieks – 15, 16, 38, 80, 81, 84, 85, 87, 89, 92, 96, 97, 125, 126, 128, 130, 149, 161, 231, 285, 292, 638, 664, 697
Deglavs Augusts (1862–1922), latviešu rakstnieks – 436, 459, 558, 566, 567, 570, 572, 583
Deiblers Teodors (*Däubler Theodor*; 1876–1934), austriešu dzejnieks – 49, 285, 649, 653, 655
Dekarts Renē (*Decart Rene*; 1596–1650), franču filozofs, matemātiķis un fiziķis – 186
Dēmels Rihards (*Dehmel Richard*; 1863–1920), vācu dzejnieks – 49, 279, 569, 571–575, 577, 581, 621, 701
Dēna-Grūbe Marta fon (*Dehn-Grube Martha von*; 1898–1967), Baltijas vācu dzejniece – 514, 521
Dībolts Bernards (*Diebold Bernhard Ludwig*, īst. v. Dreifuss (*Dreifus*); 1886–1945), šveiciešu rakstnieks un publicists – 364
Dīcens Rūdolfs, sk. Fallada Hanss
Dīderihs Heinrihs (*Diederichs Heinrich*; 1840–1914), Baltijas vācu vēsturnieks – 430
Dikenss Čārlzs (*Dickens Charles*; 1812–1870), angļu rakstnieks – 76, 468, 559, 680, 693
Diltejs Vilhelms (*Dilthey Wilhelm*; 1833–1911), vācu filozofs un kultūrvēsturnieks – 32
Dišlere Inta, muzeja darbiniece – 499
Dītriha Marlēna (*Dietrich*, īst. v. Marija Magdelēne fon Loša (*Maria Magdalene von Losch*); 1901–1992), vācu izcelsmes amerikāņu aktrise – 597
Dīverge Heincs (*Diewerge Heinz*), Baltijas vācu literatūrkritiķis – 505, 522
Doderers Heimito fon (*Doderer Heimito von*; 1896–1966), austriešu rakstnieks – 138
Dominiks Hanss (*Dominik Hans*; 1872–1945), vācu rakstnieks – 666
Donelaitis Kristijons (*Donelaitis Kristjonas*; 1714–1780), lietuviešu rakstnieks – 444
Dostojevskis Fjodors (*Достоевский Федор;* 1821–1881), krievu rakstnieks – 46, 180, 217, 218, 303, 329, 422, 492, 565, 569, 693, 701, 719
Dravnieks Jēkabs (1858–1927), latviešu žurnālists, tulkotājs, grāmatizdevējs – 75, 458, 582
Dreiers Makss (*Dreyer Max*; 1862–1946), vācu dramatiķis – 618
Dreizers Teodors (*Dreiser Theodor*; 1871–1945), amerikāņu rakstnieks – 719

Droste-Hilshofa Anete (*Droste-Hülshoff Annette Freifrau von*; 1797–1848), vācu dzejniece – 434, 557, 574, 576
Duburs Jēkabs (īst. v. Jēkabs Āriņš; 1866–1916), latviešu aktieris, režisors un skatuves mākslas pedagogs – 619
Dukurs Roberts (1886–1946?), latviešu publicists – 705
Dvingers Edvīns Ērihs (*Dwinger Erwin Erich*; 1898–1981), vācu rakstnieks – 108, 672
Dziesma Fricis (īst. v. Fricis Forstmanis; 1906–2004), latviešu dzejnieks – 645, 661–663, 697
Dziļleja Kārlis (1891–1963), latviešu rakstnieks – 645, 649, 651, 655, 684, 686, 698, 700, 706
Dziļums Alfreds (1907–1976), latviešu rakstnieks – 684, 696
Džoiss Džeimss (*Joyce James*; 1882–1941), īru rakstnieks – 119, 158, 159, 165, 168, 179, 180, 188, 207, 233–235, 251, 259

Eberts Frīdrihs (*Ebert Friedrich*; 1871–1925), vācu politiķis – 23
Ebnere-Ešenbaha Marija (*Ebner-Eschenbach Marie Freifrau von*; 1830–1916), austriešu rakstniece – 558
Edšmits Kazimirs (*Edschmid Kasimir*, īst. v. Eduards Šmits (*Eduard Schmid*); 1890–1966), vācu rakstnieks – 86, 287
Egle Rūdolfs (1889–1947), latviešu literatūrzinātnieks un tulkotājs – 453, 558, 573, 585–587, 589, 605, 607, 608, 636, 690, 698
Eglītis Andrejs (1912), latviešu dzejnieks – 451
Eglītis Anšlavs (1906–1993), latviešu rakstnieks – 147, 362
Eglītis Viktors (1877–1945), latviešu rakstnieks un mākslas teorētiķis – 565, 568, 642
Eihendorfs Jozefs fon (*Eichendorff Joseph Freiherr von*; 1788–1857), vācu dzejnieks – 557
Eihvalds Vilnis (1928–1998), latviešu literatūrzinātnieks – 566
Eilers Leonhards (*Euler Leonhard*; 1707–1783), šveiciešu matemātiķis – 469
Einšteins Alberts (*Einstein Albert*; 1879–1955), fiziķis – 87
Einšteins Karls (*Einstein Carl*; 1885–1940), vācu dzejnieks – 80, 83, 85–87
Eizenšteins Sergejs (1898–1948), krievu kino režisors – 24
Eizolta Ģertrūde (*Eysoldt Gertrud*; 1870–1955), aktrise – 350
Ekarte-Skalberga Elfrīda (*Eckardt-Skalberg Elfriede*; 1884–1964), Baltijas vācu dzejniece un tulkotāja – 420, 424, 441, 442, 446, 451–455, 491–494, 501, 521
Ekarts Gvido Heinrihs (*Eckardt Guido Heinrich*; 1843–1906), Baltijas vācu dzejnieks un jurists – 439, 494
Ekarts Gvido Hermanis (*Eckardt Guido Hermann*; 1873–1951), Baltijas vācu rakstnieks un mūzikas un teātra kritiķis – 439–442, 446, 447, 491, 493, 494
Eldgasts Haralds (īst. v. Jānis Miķelsons; 1882–1926), latviešu rakstnieks – 568
Eliots Tomass Stērns (*Eliot Thomas Stearns*; 1888–1965), angļu dzejnieks – 119
Engelharde Helēna fon (*Engelhardt Helene von*; 1850–1919), Baltijas vācu dzejniece – 432–435, 440, 500
Engelke Gerits (*Engelke Gerrit*; 1882–1918), vācu dzejnieks – 648
Engels Aleksandrs (*Engel Alexander*; 1868–1940), vācu rakstnieks – 582
Engels Ēriks (*Engel Erich Otto Gustav*; 1891–1966), vācu režisors – 394
Engels Georgs (*Engel Georg*; 1846–1907), vācu rakstnieks – 619
Ērenšteins Alberts (*Ehrenstein Albert*; 1886–1950), austriešu rakstnieks – 86, 89, 645, 648, 649, 655

Ērmanis Pēteris (1893–1969), latviešu dzejnieks – 143, 518, 636, 642, 643, 645
Ernsts Otto (*Ernst Otto*; 1862–1926), vācu rakstnieks – 584
Ernsts Pauls (*Ernst Paul*; 1866–1933), vācu rakstnieks – 20, 350, 351
Erss Ādolfs (1885–1945), latviešu rakstnieks – 453, 642, 700
Ervē Žiljens Augusts (*Herve Julien-Auguste*), franču mākslinieks – 35
Esenberģis Jānis (1862–1890), latviešu dzejnieks – 430, 435
Ešstrute Natālija fon (*Eschstrute Natalia von*; 1860–1939), vācu rakstniece – 637
Everss Francs (*Evers Franz*; 1871–1947), vācu dzejnieks – 87
Everss Hanss Heincs (*Ewers Hanns Heinz*; 1871–1943), vācu rakstnieks – 574
Ezeriņš Jānis (1891–1924), latviešu rakstnieks – 584, 616, 636, 642, 643

Fābers Ērihs (*Faber Erich von*; 1906–?), Baltijas vācu žurnālists – 489
Falke Gustavs (*Falke Gustav*; 1853–1916), vācu dzejnieks – 575, 621
Fallada Hanss (*Fallada Hans*, īst. v. Rūdolfs Dīcens (*Rudolf Ditzen*); 1893–1947), vācu rakstnieks – 70, 89, 91, 101–104, 106, 107, 127, 137, 628, 637, 664, 667, 679, 680
Fallijs (īst. v. Konrāds Bullāns; 1877–1915), latviešu rakstnieks – 453, 502, 564, 568, 642
Fēgezaks Manfrēds fon (*Vegesack Manfred von*; 1879–1966), Baltijas vācietis, Zigfrīda Fēgezaka brālis – 531
Fēgezaks Zigfrīds fon (*Vegesack Siegfried von*; 1888–1974), Baltijas vācu rakstnieks – 414, 417, 424, 428, 441, 442, 447, 448, 451, 455–457, 492, 494, 495, 498, 500, 519, 524, 525, 527–535
Feihtvangers Lions (*Feuchtwanger Lion*; 1884–1958), vācu rakstnieks – 96, 107, 128, 130, 134, 136, 137, 146, 147, 149 390, 391, 648, 664, 667
Feldbergs Ojārs (1947), latviešu tēlnieks – 499
Fespers Vils (*Vesper Will*; 1882–1962), vācu dzejnieks – 426
Fībiga Klāra (*Viebig Clara*; 1860–1952), austriešu rakstniece – 89, 582–584, 680
Fimbers Kārlis (1898–1970), latviešu rakstnieks – 673
Fīrtels Bertolds (*Viertel Berthold*; 1885–1963), austriešu režisors un rakstnieks – 378
Fišere Irēne (*Fischer Irene*), Baltijas vāciete – 503, 523
Fišere-Lihte Ērika (*Fischer-Lichte Erika*), vācu teātra zinātniece – 376, 393
Fišers Jens Malte (*Fischer Jens Malte*; 1943), vācu literatūras pētnieks – 481
Fišers Zāmuels (*Fischer Samuel*; 1859–1934), vācu grāmatizdevējs – 50, 51, 120, 128, 135, 318, 481, 482
Flaišlens Cēzars (*Flaischlen Cäsar Otto Hugo*; 1864–1920), vācu rakstnieks – 574, 575, 578, 581, 621, 629, 645
Flake Otto (*Flake Otto*; 1880–1963), vācu rakstnieks – 126
Fleisere Marīluīze (*Fleisser Marieluise*; 1901–1974), vācu rakstniece – 89, 395–397
Flekss Valters (*Flex Walter*; 1887–1917), vācu rakstnieks – 89, 678
Flobērs Gistavs (*Flaubert Gustave*; 1821–1880), franču rakstnieks – 50, 52, 167, 559, 569
Foks Goršs (*Fock Gorch*, īst. v. Hanss Kinavs (*Hans Kinau*); 1880–1916), vācu rakstnieks – 89
Fontāne Teodors (*Fontane Theodor*; 1819–1898), vācu rakstnieks – 9, 10, 43, 46, 50, 320, 321, 469, 470, 557, 561, 572, 576, 577, 667
Foss Johans Heinrihs (*Voß Johann Heinrich*; 1751–1826), vācu rakstnieks – 433
Francis Jozefs I (*Franz Joseph I*; 1830–1916), Austrijas ķeizars (no 1848), Ungārijas karalis (no 1867) – 21, 38

Francozs Karls Emīls (*Franzos Karl Emil*; 1848–1904), austriešu rakstnieks – 582
Franks Bruno (*Frank Bruno*; 1887–1945), vācu dramatiķis – 712
Franks Hanss (*Franck Hans*; 1879–1964), vācu rakstnieks – 660, 661, 692, 696, 707
Franks Leonhards (*Frank Leonhard*; 1882–1961), vācu rakstnieks un dramatiķis – 81, 86, 128, 139, 664, 708
Franks Pauls (*Frank Paul*; 1885–1976), austriešu dramatiķis – 712
Freids Zigmunds (*Freud Sigmund*; 1856–1939), austriešu neirologs un psihoanalītiķis – 21, 65, 87, 125, 202, 301, 349, 354
Freiligrāts Ferdinands (*Freiligrath Ferdinand*; 1810–1876), austriešu dzejnieks – 324, 432, 557, 621
Freimanis Kārlis fon (*Freymann Karl von*; 1878–1907), Baltijas vācu rakstnieks – 427, 428
Freinbergs Kārlis (1884–1967), latviešu literatūrkritiķis – 632, 699, 701, 703, 704, 706, 709, 714
Freitāgs Gustavs (*Freytag Gustav*; 1816–1895), vācu rakstnieks – 559, 587
Frencele Elizabete (*Frenzel Elisabeth*), literatūrzinātniece – 44, 46
Frencels Herberts (*Frenzel Herbert*), literatūrzinātnieks – 44, 46
Frensens Gustavs (*Frenssen Gustav*; 1863–1945), vācu rakstnieks – 74–76, 583, 596
Frīdrihs II (*Friedrich II*; 1712–1786), Prūsijas karalis (no 1740) – 122, 133, 134
Frīdrihs Vilhelms (1851–1925), vācu izdevējs – 19
Fromms Ērihs (*Fromm Erich*; 1900–1980), vācu psihoanalītiķis – 189
Frosarts Žans (*Froissart Jean*; 1337–1410), franču rakstnieks – 369
Fukss Georgs (*Fuchs Georg*; 1868–1949), Minhenes Mākslas teātra vadītājs un vācu rakstnieks – 351
Fulda Ludvigs (*Fulda Ludwig*; 1862–1939), vācu dramatiķis – 318, 618, 698, 711, 712

Gādamers Hanss Georgs (*Gadamer Hans Georg*; 1900–2002), vācu filozofs – 245
Gailīte Angelika (1884–1975), latviešu rakstniece – 602
Ganghofers Ludvigs (*Ganghofer Ludwig*; 1855–1920), vācu rakstnieks – 582
Gārlefs Mihaels (*Garleff Michael*; 1940), Baltijas vācu kultūrvēsturnieks – 524, 527
Gēbelss Jozefs (*Goebbels Joseph Paul*; 1897–1945), vācu politiķis – 26, 109, 112, 292, 299
Gecs Bruno (*Goetz Bruno*; 1885–1954), Baltijas vācu žurnālists un rakstnieks – 421, 422, 441–444, 447–450, 454, 455, 484, 491, 493–495
Geibels Emanuels (*Geibel Emanuel*; 1815–1884), vācu dzejnieks – 28, 560, 663
Geislers Makss (*Geissler Max*; 1868–1945), vācu rakstnieks – 582
Gejs Džons (*Gay John*; 1685–1732), angļu dramatiķis – 391, 394
George Stefans (*George Stefan*; 1868–1933), vācu dzejnieks – 31–33, 36, 47, 127, 274, 275, 277–282, 285, 287, 288, 294–299, 305, 343, 347, 423, 425, 426, 441, 442, 447, 466, 284, 493, 496, 498, 505–507, 510, 511, 520, 574–577, 581, 621, 628, 630, 658, 659, 662, 663
Gērings Reinhards (*Goering Reinhard*; 1887–1936), vācu rakstnieks – 383
Gerke Elizabete (*Goercke Elisabeth*; 1888–1966), Baltijas vācu rakstniece un mūzikas skolotāja – 419, 488, 494, 499, 500
Gēte Johans Volfgangs fon (*Goethe Johann Wolfgang von*; 1749–1832), vācu rakstnieks un dramatiķis – 23, 29, 119, 135, 167, 208, 217, 219–222, 225, 227, 235, 236, 245, 274, 276, 277, 305, 306, 316, 429, 437, 447, 482, 556–558, 561, 562, 564, 570, 576, 577, 612, 627, 628, 645, 648, 658, 659, 663, 676, 686, 714

Ginters Johans fon (*Günther Johannes von*; 1886–1973), Baltijas vācu dzejnieks un tulkotājs – 422, 423, 443, 491, 492, 507, 524
Ginters Viktors (*Guenther Victor*; 1873–?), Baltijas vācu dzejnieks – 521
Glazenaps Georgs (*Glasenapp Carl Friedrich Georg*; 1799–1858), Baltijas vācu muzikologs un pedagogs – 438
Glēzers Ernsts (*Glaeser Ernst*; 1902–1963), vācu rakstnieks – 108
Goba Alfrēds (1889–1972), latviešu literatūrvēsturnieks un kritiķis – 564, 635, 639
Gobniece Alma (1893–1982), tulkotāja – 688, 697
Goci Karlo (*Gozzi Carlo*; 1720–1806), itāliešu dramatiķis – 391
Gogēns Pols (*Gauguin Paul;* 1848–1903), franču gleznotājs – 35
Gogolis Nikolajs (*Гоголь Николай;* 1809–1852), krievu rakstnieks – 180, 422, 498, 526
Gogs Vinsents van (*Gogh Vincent van*; 1853–1890), holandiešu gleznotājs – 35
Goija Fransisko Hosē (*Goya Fransisco Hose*; 1746–1828), spāņu gleznotājs un grafiķis – 713
Goldbergs Johans Gotlībs (*Goldbergs Johann Gottlieb*; 1727–1756), vācu komponists un klavesīnists – 468
Golls Ivans (*Goll Yvan,* īst. v. Īzaks Langs (*Isaac Lang*); 1891–1950), vācu dzejnieks – 284, 293, 646, 647, 649, 653, 654, 664
Golts Augusts (1882–1968), latviešu grāmatizdevējs – 571
Gorkijs Maksims (*Горький Максим;* īst. v. Aleksejs Peškovs (*Алексей Пешков*); 1868–1936), krievu rakstnieks – 391
Grabe Kristiāns Dītrihs (*Grabbe Christian Dietrich*; 1801–1836), vācu dramatiķis – 378
Grāfs Oskars Marija (*Graf Oskar Maria*; 1894–1967), vācu rakstnieks – 128, 130, 132
Grass Ginters (*Grass Günter*; 1927), vācu rakstnieks, dramatiķis un grafiķis – 232, 526
Grebzde Irma (1912–2000), latviešu rakstniece – 514
Grēgers Volfgangs (*Groeger Wolfgang Eduard*; 1882–1950), Baltijas vācu rakstnieks un tulkotājs – 423, 424
Greifs Martins (*Greif Martin*, īst. v. Hermanis Freijs (*Hermann Frey*); 1839–1911), vācu dzejnieks – 575
Grēviņš Valdis (1895–1968), latviešu dzejnieks un tulkotājs – 643, 691, 698, 708
Gribojedovs Aleksandrs (*Грыбоедов Александр;* 1795–1829), krievu rakstnieks – 564
Grigulis Arvīds (1906–1989), latviešu rakstnieks, literatūrzinātnieks – 645, 655, 657, 658, 710
Grillparcers Francs (*Grillparzer Franz*; 1791–1872), austriešu dramatiķis – 167, 561, 717
Grimma Marta (1901–1983), latviešu dzejniece un tulkotāja – 629, 645, 661, 694, 695
Grimmelshauzens Hanss Jākobs Kristofels (*Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel*; 1621 vai 1622–1676), vācu rakstnieks – 92, 666
Grimms Hanss (*Grimm Hans*; 1875–1959), vācu rakstnieks – 89, 127, 128, 678, 683, 692, 697, 711
Grimms Jākobs (*Grimm Jacob*; 1785–1863), vācu rakstnieks – 558, 698, 711
Grimms Vilhelms (*Grimm Wilhelm*; 1786–1859), vācu rakstnieks – 558, 698
Grīns Aleksandrs (īst. v. Jēkabs Grīns; 1895–1942), latviešu rakstnieks – 113, 637, 638, 672, 673, 677, 699, 711, 712
Grīns Jānis (1890–1966), latviešu rakstnieks un kritiķis – 642, 700
Grīze Frīdrihs (*Griese Friedrich*; 1890–1975), vācu rakstnieks – 684, 695, 696
Grīzebahs Eduards (*Griesebach Eduard*; 1845–1906), vācu dzejnieks – 575

Grosbergs Oskars Johans Martins (*Grossberg*; 1862–1941), Baltijas vācu žurnālists, rakstnieks un tulkotājs – 493
Grothuss Žanno Emīls fon (*Grotthuß Jeannot Emil von*; 1865–1920), Baltijas vācu izdevējs un rakstnieks – 429–432, 435–437, 453, 465, 494
Grots Jānis (1901–1968), latviešu rakstnieks – 643, 655, 700, 710
Gruzīts Alfrēds (1871–1919), latviešu žurnālists – 616
Gruzna Pāvils (1878–1950), latviešu rakstnieks – 642, 708
Gulbis Ansis (1873–1936), latviešu grāmatizdevējs – 558, 561, 562, 571, 596, 600, 611, 620
Gulbis Frīdrihs (1894–1951), latviešu dzejnieks – 640
Gulbrasons Olafs (*Gulbrasson Olaf*; 1873–1958), norvēģu rakstnieks un gleznotājs – 425
Gūtmane Hannelore (*Gutmann Hannelore*), vācu literatūrzinātniece – 477

Hakslijs Oldess Leonards (*Huxley Aldous Leonard*; 1894–1963), angļu rakstnieks – 132, 208, 247
Halbe Makss (*Halbe Max*; 1865–1944), vācu dramatiķis – 44, 319, 324, 427, 470, 569, 584, 619, 667, 699
Hallers Johanness (*Haller Johannes*; 1865–1947), Baltijas vācu vēsturnieks un publicists – 417
Hāmanis Georgs (*Hamann Johann Georg*; 1730–1788), vācu filozofs – 414, 469
Hamsuns Knuts (*Hamsun Knut*, īst. v. Knuts Pedersens; 1859–1952), norvēģu rakstnieks – 127, 283, 684, 688, 719
Harbo Tea (*Harbou Thea*; 1888–1954), vācu rakstniece – 667
Hardens Maksimiliāns (*Harden*, īst. v. Fēlikss Ernsts Vitkovskis (Felix *Ernst Witkowski*); 1861–1927), vācu kritiķis, žurnālists un aktieris – 318
Harmsena Luīze (*Harmsen Elisabeth Julia Johanna*, dzim. *Büttner*; 1835–1914), Baltijas vāciete, mācītāja Johanna Bitnera (*Büttner Johann Georg*; 1779–1862), meita – 415
Hartlaubs Fēlikss (*Hartlaub Felix*; 1913–1945), vācu rakstnieks un vēsturnieks – 131
Hartlaubs Gustavs Frīdrihs (*Hartlaub Gustav Friedrich*; 1885–1963), vācu modernists, mākslas vēsturnieks – 37, 89, 90
Hartlēbens Otto Ērihs (*Hartleben Otto Erich*; 1864–1905), vācu rakstnieks – 569, 574, 575, 621
Hartmane Herta (*Hartmann Herta*), Baltijas vācu literāte – 493, 503, 514–516
Harts Ernsts (*Hardt Ernst*; 1876–1947), vācu rakstnieks un dramatiķis – 582
Harts Heinrihs (*Hart Heinrich*; 1855–1906), vācu dzejnieks – 18, 28, 29, 43, 318, 359, 560, 569, 573, 621
Harts Jūlijs (*Hart Julius*; 1859–1930), vācu dzejnieks – 18, 28, 29, 43, 275, 276, 318, 560, 569, 571, 573, 621
Hašeks Jaroslavs (*Hašek Jaroslav*; 1883–1923), čehu rakstnieks – 391
Haufs Vilhelms (*Hauff Wilhelm*; 1802–1827), vācu rakstnieks – 558, 692, 698
Hauptmanis Gerharts (*Hauptmann Gerhart*; 1862–1946), vācu dramatiķis – 22, 29, 44, 120, 127, 316–328, 330–334, 341–343, 353, 357, 361, 363, 470, 556, 564, 569, 576, 584, 595, 596, 605, 607, 609–615, 620, 621, 628, 661, 667, 696, 701, 714–717
Hauptmanis Karls (*Hauptmann Carl*; 1858–1921), vācu rakstnieks – 60, 582, 696
Hausmans Rauls (*Hausmann Roul*; 1886–1971), vācu modernists – 290
Hauzenšteins Vilhelms (*Hausenstein Wilhelm*; 1882–1957), rakstnieks, mākslas vēsturnieks – 305
Hāzenklēvers Valters (*Hasenclever Walter*; 1890–1940), vācu rakstnieks – 351, 355, 364, 366, 367, 376, 377, 571, 646, 647, 649, 651, 705, 714

Hēbels Frīdrihs (*Hebbel Friedrich*; 1813–1863), vācu dramatiķis – 316, 324, 560, 699
Hegelers Vilhelms (*Hegeler Wilhelm*; 1870–1943), vācu rakstnieks – 582
Heimburga Vilhelmīne (*Heimburg*, īst. v. Berta Bērensa (*Bertha Behrens*); 1850–1912), vācu rakstniece – 637
Heims Georgs (*Heym Georg*; 1887–1912), vācu rakstnieks – 82, 84, 87, 286–288, 648, 649, 655, 664
Heine Heinrihs (*Heine Heinrich*; 1797–1856), vācu dzejnieks – 324, 430, 497, 558, 564, 575, 620, 645, 648, 658, 663
Heinike Kurts (*Heynicke Kurt*; 1891–1985), vācu dzejnieks – 286, 646, 649, 653, 655–657
Heinrihs IV (*Heinrich IV*; 1553–1610), Francijas karalis (1574–1610) – 133, 134, 148
Heize Pauls (*Heyse Paul*; 1830–1914), vācu rakstnieks – 28, 46, 558, 560
Helbigs Luiss (*Helbig Loius*; 1935), Francijas universitātes profesors – 500, 527
Helda Margarēte (*Held Margarethe*), Baltijas vācu literāte – 503, 523
Helderlīns Johans Kristians Frīdrihs (*Hölderlin Friedrich*; 1770–1843), vācu dzejnieks – 298, 304, 305, 441, 447, 557, 629, 645, 658, 659, 661, 693, 703
Hellpahs Villijs (*Hellpach Willy*; 1877–1955), vācu psihologs un politiķis – 480
Helmans Manfrēds (*Hellmann Manfred*), Baltijas vācu literāts – 497
Hemingvejs Ernests (*Hemingway Ernest*; 1899–1961), amerikāņu rakstnieks – 111
Hendelis Georgs Frīdrihs (*Händel Georg Friedrich*; 1685–1759), vācu komponists – 668
Henkels Karls (*Henckell Karl*; 1864–1929), vācu dzejnieks – 275, 276, 569, 572, 579, 621
Hercfelde Vīlands (*Herzfelde Wieland*; 1896–1988), dzejnieks – 128, 132
Hercls Teodors (*Herzl Theodor*; 1860–1904), austriešu rakstnieks un publicists – 22
Hercogs Rūdolfs (*Herzog Rudolph*; 1869–1943), vācu rakstnieks – 666
Herders Johans Gotfrīds (*Herder Johann Gottfried*; 1744–1803), vācu rakstnieks un filozofs – 29, 274
Hermands Josts (*Hermand Jost*), vācu literatūrzinātnieks – 350
Herners Herberts fon (*Hoerner Herbert von*; 1884–1950), Baltijas vācu gleznotājs un rakstnieks – 421, 424, 427, 441–443, 491, 492, 494, 519, 525
Heršelmane Helēna fon (*Hoerschelmann Helene von*; 1869? –1934), Baltijas vācu rakstniece – 427
Heršelmans Rolfs fon (*Hoerschelmann Rolf von*; 1885–1947), Baltijas vācu mākslinieks karikatūrists, grafiķis un ilustrators – 426, 427
Hese Hermanis (*Hesse Hermann*; 1877–1962), šveiciešu rakstnieks – 38, 49, 60–67, 101, 107, 124, 124, 135, 137, 167, 167, 168, 202–235, 237, 244–250, 258, 261–266, 501, 525, 584, 585, 608, 621, 633, 662, 664, 681, 719
Heslers Aleksandrs (*Heßler Friedrich Alexander*; 1833–1900), vācu aktieris un režisors – 319
Hībners Karls Vilhelms, vācu gleznotājs – 324
Hille Pēters (*Hille Peter*; 1854–1904), vācu dzejnieks – 570, 574, 575, 621
Hillers Kurts (*Hiller Kurt*; 1885–1972), vācu publicists un esejists – 78, 87
Hīlzenbeks Rihards (*Huelsenbeck Richard*; 1892–1974), vācu dzejnieks – 289, 290
Hiršfelds Ludvigs (*Hirschfeld Ludwig*; 1882–1945), austriešu dramatiķis – 698, 712
Hiršheits Harro (*Hirschheydt Harro von*; 1925), Baltijas vācu grāmatizdevējs – 414, 498
Hiršs Harijs (1937), literatūrzinātnieks – 643
Hirts Georgs (*Hirth Georg*; 1841–1916), vācu publicists un grāmatizdevējs – 33
Hitlers Ādolfs (*Hitler Adolph*; 1889–1945), vācu politiķis – 23, 24, 26, 292, 427, 490, 502, 644, 647

Hodasevičs Vladislavs (*Ходасевич Владислав;* 1886–1939), krievu dzejnieks – 423
Hodiss Jākobs van (*Hoddis Jakob van*, īst. v. Hanss Dāvidzons (*Hans Davidsohn*); 1887–1942), dzejnieks – 87, 290, 641, 648, 649, 655, 656
Hofmanis Ernsts Teodors Amadejs (*Hoffmann Ernst Theodor Amadeus*; 1776–1822), vācu rakstnieks – 629, 661, 692, 697, 711
Hofmanis Francs (*Hoffmann Franz*; 1814–1882), vācu rakstnieks – 558
Hofmanis-Fallerslebens Augusts Heinrihs (*Hoffmann Heinrich von Fallersleben*; 1798–1874), vācu dzejnieks – 557
Hofmanstāls Hugo fon (*Hofmannsthal Hugo von*; 1874–1929), austriešu dzejnieks – 31, 32, 38, 39, 47, 49, 141, 277–283, 285, 288, 298, 336, 337, 339, 343–350, 385–390, 426, 571–576, 619, 621, 629
Holcamers Vilhelms (*Holzamer Wilhelm*; 1870–1943), vācu rakstnieks – 582, 621
Holcs Arno (*Holz Arno*; 1863–1929), vācu rakstnieks – 28–30, 44–46, 275–277, 279, 317–320, 324, 329, 335, 569, 570, 572–576, 580, 607, 621, 663
Holenders Fēlikss (*Holländer Felix*; 1867–1931), vācu rakstnieks – 582
Holma Mia (*Holm Mia*; 1845–1912), Baltijas vācu dzejniece – 425, 435, 436
Holms Korfics (*Holm Korfitz*; 1872–1942), Baltijas vācu tulkotājs un rakstnieks – 425, 426, 435, 718
Horvāts Ēdens fon (*Horváth Ödön von*; 1901–1938), vācu rakstnieks – 91, 397–400
Huha Rikarda (*Huch Ricarda*; 1864–1947), vācu rakstniece – 60, 576, 582, 679
Hūka-Dehio Elze (*Hueck-Dehio Else*; 1897–1976), Baltijas vācu rakstniece – 414
Humbolts Aleksandrs fon (*Humboldt Alexander von*; 1769–1859), vācu filozofs – 564
Humbolts Vilhelms fon (*Humboldt Wilhelm von*; 1767–1835), vācu filozofs un filologs – 564
Hunniusa Monika (*Hunnius Monika*; 1858–1934), Baltijas vācu rakstniece – 525

Ibsens Henriks (*Ibsen Henrik*; 1828–1906), norvēģu rakstnieks – 318, 320, 322, 324, 334, 349, 356, 359, 425, 484, 569, 605, 607, 608, 612, 619, 629, 699, 715
Īerings Herberts (*Ihering Herbert*; 1888–1977), vācu teātra kritiķis un dramatiķis – 292, 381, 392
Ieviņš Kārlis (īst. v. Kārlis Viktors Paķulis; 1888–1977), latviešu rakstnieks – 642
Igo Viktors (*Hugo Victor Marie*; 1802–1885), franču rakstnieks – 719
Immermanis Karls (*Immermann Karl Leberecht*; 1796–1840), vācu rakstnieks – 422
Ivanovs Vjačeslavs (*Иванов Вячеслав;* 1866–1949), krievu rakstnieks – 423
Ivasks Ivars (*Ivask Ivar*; 1927–1992), igauņu dzejnieks, literatūrzinātnieks un kritiķis – 453

Jakovļevs Aleksandrs (*Яковлев Александр;* 1886–1953), krievu rakstnieks – 447
Jakubovskis Ludvigs (*Jakubowski Ludwig*; 1868–1900), vācu publicists – 283
Jannavs Heinrihs Johans (*Jannau Heinrich Johann*; 1753–1821), Baltijas vācu vēsturnieks un mācītājs – 500
Janouhs Gustavs (*Janouch Gustav*; 1903–1968), čehu mūziķis un literāts – 160
Janovskis Gunars (1916–2000), latviešu rakstnieks – 678
Jansons Fricis (1875–1957), latviešu rakstnieks un pedagogs – 582
Jansons Janis (ps. Brauns; 1872–1917), latviešu literatūrkritiķis un publicists – 563, 569, 606, 610, 619
Janševskis Jēkabs (īst. v. Jēkabs Janovskis; 1865–1931), latviešu rakstnieks – 564, 612

Jaunsudrabiņš Jānis (1877–1962), latviešu rakstnieks – 143, 144, 420, 493, 532, 584, 601, 642, 698
Jēgere-Freimane Paula (1886–1975), latviešu teātra un literatūras kritiķe – 700, 705, 706, 709–712, 716, 717
Jēkabsons Kārlis (1879–1946), latviešu rakstnieks un tulkotājs – 42, 453, 634
Jensens Hanss (*Jensen Hans*), Baltijas vācu literāts – 520, 523
Jenšs Arnolds (*Jensch Arnold*; 1866–1964), Baltijas vācu zinātnieks – 486
Jēpe Oskars (1875–1951), latviešu grāmatizdevējs – 620
Jesners Leopolds (*Jeßner Leopold*; 1878–1945), vācu režisors – 376
Jingers Ernsts (*Jünger Ernst*; 1895–1998), vācu rakstnieks – 108, 127, 131, 133
Jingers Frīdrihs Georgs (*Jünger Friedrich Georg*; 1898–1977), vācu rakstnieks – 292
Johans Alfrēds Ernsts (īst. v. Alfrēds Ernsts Volšlēgers (*Wollschläger Alfred Ernst Johann*; 1901–?), vācu rakstnieks – 684
Johansons Andrejs (1922–1983), latviešu rakstnieks un kultūrvēsturnieks – 629, 678
Josts Hanss (*Johst Hans*; 1890–1978), vācu rakstnieks – 378, 379, 391, 712
Jungs Karls Gustavs (*Jung Carl Gustav*; 1875–1961), šveiciešu psihiatrs – 202, 205, 209, 222, 223, 233, 524
Jurovskis Jurijs (*Юровский Юрий;* īst. v. Georgijs Saruhanovs; 1894–1959), krievu aktieris, režisors un skatuves mākslas pedagogs – 704, 705, 708–710

Kadilis Jānis (1903–1994), latviešu literatūrkritiķis, grāmatizdevējs – 698
Kafka Francs (*Kafka Franz*; 1883–1924), austriešu rakstnieks – 38, 50, 71–73, 80, 86, 87, 92, 119, 125, 158–204, 213, 216, 256, 265, 628, 629, 658, 664, 719
Kaija Ivande (īst. v. Antonija Lūkina; 1876–1942), latviešu rakstniece – 637
Kaizers Georgs (*Kaiser Georg*; 1878–1945), vācu dramatiķis – 80, 89, 351, 367–371, 382, 702–705
Kalbeks Makss (*Kalbek Max*; 1850–1921), vācu muzikologs un publicists – 521
Kālmans Imre (*Kálmán Imre*; 1882–1953), ungāru komponists – 21
Kalnāre Ilze (dz. Ņina Ivanova; 1918–1968), latviešu rakstniece – 637
Kalniņa Dzidra (1927–1984), latviešu literatūrzinātniece un tulkotāja – 253
Kaltiņa Velta (1931), latviešu dzejniece – 457
Kalve Vitauts (īst. v. Vitolds Ēriks Kalniņš; 1913–1989), latviešu literatūrkritiķis, dzejnieks – 144
Kamī Albērs (*Camus Albert*; 1913–1960), franču rakstnieks un dramatiķis – 165, 185
Kampena Elze (*Kampen*, īst. v. Elze Morštata (*Morstatt Else von*); 1880–?), Baltijas vācu dzejniece – 427
Kampenhauzens Baltazars fon (*Campenhausen Balthasar von*; 1689–1758), Baltijas vācu muižnieks – 526
Kandinskis Vasilijs (*Кандинский Василий;* 1866–1944), krievu gleznotājs un grafiķis – 284, 285, 290, 363, 425
Kaneti Eliass (*Canetti Elias*; 1905–1994), šveiciešu rakstnieks un teorētiķis – 664
Kants Imanuels (*Kant Imanuel*; 1724–1804), vācu filozofs – 245, 469, 473, 564, 670
Karaša Alfrēds (*Karrasch Alfred*; 1893–1973), vācu rakstnieks – 712
Kārkliņš Jānis (1891–1975), latviešu rakstnieks un žurnālists – 698, 700, 705, 708, 710
Kārkliņš Kārlis (1888–1961), latviešu literatūrzinātnieks – 148, 629, 687
Kārkliņš Valdemārs (1906–1964), latviešu rakstnieks un tulkotājs – 147, 678, 684, 688, 689, 697

Kārkluvalks Fricis (1867–1903), latviešu žurnālists – 583
Karosa Hanss (*Carossa Hans*; 1878–1956), vācu rakstnieks – 89, 117, 126, 141, 292, 628, 659–661, 667, 686, 687
Karpenters Aleho (*Carpentier Alejo*; 1904–1980), kubiešu rakstnieks – 161
Kasners Rūdolfs (*Kassner Rudolf*; 1873–1959), austriešu rakstnieks un kultūrfilozofs – 305
Kastiņš Juris, latviešu literatūrzinātnieks, ģermānists – 14
Kašnica Marija Luīze (*Kaschnitz Marie Luise*; 1901–1974), vācu rakstniece – 89
Kaudzīte Matīss (1848–1926), latviešu rakstnieks – 436, 565
Kaudzīte Reinis (1839–1920), latviešu rakstnieks – 436, 565
Kazaks Hermanis (*Kasack Hermann*; 1896–?), vācu rakstnieks – 308
Keina Irmgarde (*Keun Irmgard*; 1910–1982), vācu rakstniece – 89, 91, 92, 95, 664, 666, 667
Keizerlinga Elīze (*Keyserling Elise Gräfin*; 1842–1915), Baltijas vācu rakstniece – 416
Keizerlings Eduards fon (*Keyserling Eduard Graf von*; 1855–1918), Baltijas vācu rakstnieks – 414, 416, 424–428, 457, 458, 467–473, 475–484, 532, 629, 696
Keizerlings Hermanis (*Keyserling Hermann*; 1880–1946), Baltijas vācu filozofs – 469, 571
Kellermanis Bernhards (*Kellermann Bernhard*; 1879–1951), vācu rakstnieks – 584, 602, 603, 627, 665, 667, 688–690, 696, 718
Kellers Gotfrīds (*Keller Gottfried*; 1819–1890), šveiciešu rakstnieks – 9, 43, 46, 63, 221, 558–560, 587, 629, 698
Kempbels Džefs (*Campbell Joseph*; 1904–1987), amerikāņu rakstnieks, salīdzināmās reliģijas pētnieks – 232, 252
Kerrs Alfrēds (*Kerr Alfred*; 1867–1948), vācu teātra kritiķis – 362, 394
Kesers Hermanis (*Kaeser Hermann*; 1880–1952), vācu dramatiķis – 707
Kestens Hermanis (*Kesten Hermann*; 1900–1996), vācu rakstnieks – 101, 134, 664
Kestners Ērihs (*Kästner Erich*; 1899–1974), vācu rakstnieks – 15, 38, 89, 91, 92, 94–102, 106, 109, 116, 126–128, 137, 293, 637, 644, 648, 658, 664, 665, 667, 680, 681, 710, 711
Kībers Manfrēds (*Kyber Manfred*; 1880–1933), Baltijas vācu rakstnieks – 414, 427, 428, 491, 497, 498, 524, 525
Kilpe Fransesa (*Külpe Frances*; 1862–1936), Baltijas vācu rakstniece – 414, 427
Kindermanis Heincs (*Kindermann Heinz*; 1894–1985), austriešu teātra un literatūrzinātnieks – 431
Kīpenhauers Gustavs (*Kiepienheuer Gustav*; 1880–1949), vācu grāmatizdevējs – 308, 379
Kiplings Radjards (*Kipling Rudyard*; 1865–1936), angļu rakstnieks – 383, 391
Kirkegors Sērens (*Kierkegaard Sören*; 1813–1855), dāņu filozofs – 83, 167
Kiršentāle Ingrīda (1925–1991), latviešu literatūrzinātniece – 654
Kišs Egons Ervins (*Kisch Egon Erwin*; 1885–1948), čehu izcelsmes vācu rakstnieks un reportieris – 91, 664
Kitners Kārlis Augusts (*Kütner Karl August*; 1749–1800), Baltijas vācu tulkotājs un rakstnieks – 437
Kītss Džons (*Keats John*; 1795–1821), angļu dzejnieks – 346
Klabunds (*Klabund*; īst. v. Alfrēds Henške (*Alfred Henschke*); 1890–1928), vācu rakstnieks 291, 698
Klāgess Ludvigs (*Klages Ludwig*; 1870–1956), vācu filozofs – 295, 447
Klāns Pāvils (īst. v. Pauls Kovaļevskis; 1912–1979), latviešu rakstnieks – 420, 451, 453
Klaudijs Hermanis (*Claudius Hermann*; 1878–?), vācu dzejnieks – 660, 661

Klē Pauls (*Klee Paul*; 1879–1940), šveiciešu gleznotājs un grafiķis – 81, 284, 305
Kleinberģis Jānis (arī Kleinbergs Jānis; 1874–1919), latviešu rakstnieks un žurnālists – 470, 558
Kleins Karls Kurts (*Klein Karl Kurt*; 1897–1971), vācu literatūrzinātnieks – 412, 428, 495, 524
Kleists Heinrihs fon (*Kleist Heinrich von*; 1777–1811), vācu rakstnieks – 167, 316, 381, 391, 561, 692, 694, 698, 699
Klemms Vilhelms (*Klemm Wilhelm*; 1881–1968), vācu dzejnieks – 648
Klemperers Viktors (*Klemperer Victor Israel*; 1881–1960), vācu filologs – 131, 504
Kleopatra VII (*Kleopatra VII*; 69–30 p. Kr.), Senās Ēģiptes pēdējā valdniece – 668
Klepers Johens (*Klepper Jochen*; 1903–1942), vācu rakstnieks un mācītājs – 131, 134
Klimts Gustavs (*Klimt Gustav*; 1862–1918), austriešu gleznotājs – 21
Klopštoks Frīdrihs Gotlībs (*Klopstock Friedrich Gottlieb*; 1724–1803), vācu dzejnieks – 305
Knoriņš Vilis (1890–1938), latviešu literatūrkritiķis un publicists – 565, 566, 573, 574, 589, 600, 601
Kocebū Augusts (*Kotzebue August*; 1761–1819), vācu rakstnieks – 428
Kokoška Oskars (*Kokoschka Oskar*; 1886–1980), austriešu gleznotājs, grafiķis un rakstnieks – 21, 81, 86, 351, 363, 364
Koks Rihards (*Koc Richard A.*), literatūrzinātnieks – 469, 474
Kolbenheijers Ervīns Gvido (*Kolbenheyer Erwin Guido*; 1878–1962), vācu rakstnieks – 121, 137, 628, 659, 661, 683, 685, 596, 712
Kolenegs Viktors (*Kohlenegg Wiktor*; 1872–1940), vācu rakstnieks – 582
Kollodi Karlo (*Collodi*, īst. v. Karlo Lorencīni; 1826–1890), itāļu rakstnieks – 680
Konrādi Hermanis (*Conradi Hermann*; 1862–1890), vācu dzejnieks – 19, 28–30, 44, 275, 571, 572, 574, 579, 621, 648
Konrādija Johanna (*Conradi Johanna*; 1814–1892), Baltijas vācu skolotāja un rakstniece – 416
Konrāds Mihaēls Georgs (*Conrad Michael Georg*; 1846–1927), vācu rakstnieks – 19, 28
Konts Ogists (*Comte Auguste*; 1798–1857), franču filozofs – 19
Koopmans Helmuts (*Koopmann Helmuth*), vācu literatūrzinātnieks – 36, 52, 130
Kopens Ervīns (*Koppen Erwin*; 1929–1990), vācu literatūrzinātnieks – 502
Korints Loviss (*Corinth Loviss*; 1858–1925), vācu gleznotājs un grafiķis – 427
Kortasārs Hulio (*Cortázar Julio*; 1914–1984), argentīniešu rakstnieks – 161
Koškins Kristaps (1875–1931), latviešu aktieris un lugu tulkotājs – 619
Krakauers Zigfrīds (*Kracauer Siegfried*; 1889–1966), vācu sociologs un kultūrkritiķis – 24
Krauss Eberhards (*Kraus Eberhard*; 1857–1918), Baltijas vācu žurnālists un rakstnieks – 468, 544, 545
Krauss Karls (*Kraus Karl*; 1874–1936), austriešu esejists un rakstnieks – 22, 358
Krauss Verners (*Krauß Werner*; 1884–1959), vācu aktieris – 468
Krecers Makss (*Kretzer Max*; 1854–1941), vācu rakstnieks – 30, 44, 582, 583, 666
Krēgers Arveds (ps. Kröger; *Günther Franz*; 1910–?), Baltijas vācu rakstnieks – 504, 505, 514
Krēgers Jirgens Ernsts (*Kroeger Jürgen Ernst*; 1905–?), Baltijas vācu rakstnieks – 492
Krēgers Teodors (*Krögger Theodor*; īst. v. Bernhards Altšvangers (*Bernhard Altschwanger*); 1897–1958), vācu rakstnieks – 684
Kreigs Edvards Gordons (*Craig Edward Gordon*; 1872–1966), angļu režisors – 351, 361
Krille Otto (*Krille Otto*; 1878–1954), vācu rakstnieks – 648
Krodere Zelma (1897–1981), latviešu tulkotāja – 669–671

Kroders Roberts (1892–1956), latviešu teātra kritiķis, tulkotājs – 629, 630, 662, 672, 675, 677, 698, 700, 702, 708
Kronbergers Maksimiliāns (*Kronberger Maximilian*; 1888–1904), Stefana Georges draugs – 510
Krūza Kārlis (1884–1960), latviešu dzejnieks – 413, 432, 435, 438, 447, 450, 453, 497, 499, 662
Kubins Alfrēds (*Kubin Alfred*; 1877–1959), vācu gleznotājs – 527
Kučers Arturs (*Kutscher Arthur*; 1878–1960), vācu teātra kritiķis – 395, 397
Kurcijs Andrejs (īst. v. Andrejs Kuršinskis; 1884–1959), latviešu rakstnieks – 631, 636, 643, 649, 663
Kurts-Mālere Hedviga (*Courths-Mahler Hedwig*; 1867–1950), vācu rakstniece – 89, 66, 667
Kuzmins Mihails (*Кузмин Михаил;* 1875–1936), krievu rakstnieks – 422

Ķelpe Jānis (1908–1981), latviešu literāts – 694
Ķempe Mirdza (1907–1974), latviešu dzejniece – 693
Ķeniņš Atis (arī Ķēniņš; 1874–1961), latviešu dzejnieks – 489, 570, 571, 574, 582
Ķezbere Elza (1911), latviešu dzejniece – 143
Ķikuts Pēteris (1907–1943), latviešu dzejnieks, literatūrkritiķis – 632, 637, 642, 643, 645, 648, 655–657, 688, 699, 717

Lācis Anna (1891–1979), latviešu režisore – 392
Lācis Jūlijs (1904–1966), latviešu rakstnieks – 680
Lagarde Pauls de (*Lagarde Paul de*; 1827–1891), vācu rakstnieks, kultūrkritiķis un mācītājs – 74
Lāgerlēva Selma (*Lagerlöf Selma*; 1858–1940), zviedru rakstniece – 293
Laicens Linards (1883–1937), latviešu rakstnieks – 453, 631, 643, 649
Lampels Pēters Martins (*Lampel Peter Martin*; 1894–1965), vācu dramatiķis – 707
Lancmanis Imants (1941), latviešu mākslas vēsturnieks un gleznotājs – 490
Landsbergs Georgs, grāmatizdevējs Jelgavā – 620
Langbēns Jūlijs (*Langbehn Julius*; 1851–1907), vācu rakstnieks, žurnālists un kultūrfilozofs – 74
Langenbeks Kurts (*Langenbeck Curt*; 1908–1953), vācu dramatiķis – 712
Langens Alberts (*Langen Albert*; 1869–1909), vācu grāmatizdevējs – 435
Lapenieks Vilis (1908–1983), latviešu režisors un literāts – 712
Lapiņš Kārlis (1895–1942), latviešu rakstnieks un žurnālists – 678
Laskere-Šīlere Elze (*Lasker-Schüler Else*; 1869–1945), vācu dzejniece – 279, 286, 288, 293, 581, 649, 653, 654
Laukners Rolfs (*Lauckner Rolf*; 1887–1954), vācu dramatiķis – 712, 713
Lazda Zinaīda (īst. v. Zinaīda Šreibere; 1902–1957), latviešu dzejniece – 140–142, 144
Lāže Dace (1969), tulkotāja – 498
Le Forte Ģertrūde fon (*Le Fort Gertrud von*; 1876–1971), vācu rakstniece – 134
Lēbers Augusts (*Loeber August*; 1865–1948), Baltijas vācu jurists – 486
Lehārs Francs (*Lehár*; 1870–1948), ungāru komponists – 21
Leiko Marija (1887–1937), latviešu aktrise – 702
Lejas-Krūmiņš Teodors (1871–1947), latviešu rakstnieks un tulkotājs – 582, 584, 595, 603, 604, 669, 671, 685,689, 692, 695
Lēmanis Vilhelms (*Lehmann Wilhelm*; 1882–1968), vācu rakstnieks – 292

Lemms Alfrēds (*Lemm Alfred*, īst. v. Alfrēds Lēmans (*Alfred Lehmann*); 1889–1918), vācu rakstnieks – 81
Lēnavs Nikolajs (*Lenau Nikolaus*; 1802–1850), austriešu rakstnieks – 557, 661
Lencs Jākobs Mihaels Reinholds (*Lenz Jakob Michael Reinhold*; 1751–1792), Baltijas vācu rakstnieks – 414, 429, 441, 494
Lēnerts Herberts (*Lehnert Herbert*), vācu literatūrzinātnieks – 52
Lēns Hermanis (*Löns Hermann*; 1866–1914), vācu rakstnieks – 76, 89, 661
Leonards Rūdolfs (*Leonhard Rudolf*; 1889–1953), vācu rakstnieks – 293, 646
Lērke Oskars (*Loerke Oskar*; 1884–1941), vācu dzejnieks – 292, 308
Leršs Heinrihs (*Lersch Heinrich*; 1889–1936), vācu rakstnieks – 647
Lesings Gotholds Efraims (*Lessing Gotthold Ephraim*; 1729–1781), vācu rakstnieks un mākslas teorētiķis – 29, 557, 558, 561, 564, 718
Lībknehts Vilhelms (*Liebknecht Wilhelm*; 1826–1900), vācu sociāldemokrāts – 20
Liepa Rita (1914–2004), latviešu rakstniece un tulkotāja – 692, 698
Liepiņš Jānis (1930), latviešu ārsts un rakstnieks – 414
Liepiņš Oļģerts (1906–1983), latviešu rakstnieks, žurnālists un tulkotājs – 453, 688
Līgotņu Jēkabs (īst. v. Jēkabs Roze; 1874–1942), latviešu žurnālists, kritiķis, literatūrvēsturnieks un rakstnieks – 570, 587–589, 700
Lihtenšteins Alfrēds (*Lichtenstein Alfred*; 1889–1914), vācu dzejnieks, jurists – 81, 641, 647–649
Līlienkrons Detlefs fon (*Liliencron Detlev von*; 1844–1909), vācu dzejnieks – 279, 441, 498, 505, 571, 573–576, 579, 582, 662
Lillo Džordžs (*Lillo George*; 1693–1739), angļu dramatiķis – 323
Linberga Irmela (*Linberg Irmela*; 1888–1966), Baltijas vācu rakstniece – 427, 519, 523
Lindners Johans Gothelfs (*Lindner Johann Gotthelf*; 1729–1776), Baltijas vācu pedagogs un dramaturgs – 428
Līnhards Frīdrihs (*Lienhard Friedrich*; 1865–1929), vācu rakstnieks – 74, 78, 282, 351, 572, 577
Lists Ferencs (*Liszt Franz*; 1811–1886), ungāru komponists un pianists – 447, 450
Lobzīns Vilhelms (*Lobsien Wilhelm*; 1872–1947), vācu rakstnieks – 577
Londons Džeks (*London Jack*; 1876–1916), angļu rakstnieks – 665,680, 719
Lorence Elinora (*Lorenz Ellinor*; 1888–?), Baltijas vācu dramatiķe – 428
Loss Ādolfs (*Loos Adolf*; 1870–1933), austriešu arhitekts un rakstnieks – 21
Lubinskis Zāmuels (*Lubinski Samuel*; 1868–1910), vācu dramatiķis, literatūrvēsturnieks, reliģiju filozofs – 351
Ludvigs Emīls (*Ludwig Emil*; 1871–1950), vācu rakstnieks – 130, 671, 672, 694
Ludvigs Oto (*Ludwig Otto*), austriešu arhitekts – 21
Ludvigs Otto (*Ludwig Otto*; 1813–1865), vācu drāmas teorētiķis un rakstnieks – 596
Lukačs Georgs (*Lukács Georg*; 1885–1971), ungāru literatūrzinātnieks, filozofs un rakstnieks – 82
Luters Mārtiņš (*Luther Martin*; 1483–1546), vācu kristīgās baznīcas reformators – 235, 308

Ļaudons V., sk. Tautmīlis-Bērziņš Roberts
Ļermontovs Mihails (*Лермонтов Михаил;* 1814–1841), krievu dzejnieks – 564
Ļeskovs Nikolajs (*Лесков Николай;* 1831–1895), krievu publicists un rakstnieks – 512, 526

Mahs Ernsts (*Mach Ernst*; 1838–1916), austriešu filozofs un fiziķis – 21
Maidels Valters fon (*Maydell Walter von*; 1884–1954), dzejnieks – 445
Maijs Karls (*May Karl*; 1842–1912), vācu rakstnieks – 89
Makejs Džons Henrijs (*Mackay John Henry*; 1864–1933), vācu dzejnieks – 44, 574, 621
Malarmē Stefans (*Mallarmé Stéphane*; 1842–1898), franču dzejnieks – 278, 280–282, 294–296
Malcs Artūrs Ferdinands (*Maltz Artur Ferdinand*; 1894–1966), Baltijas vācu izdevējs un rakstnieks – 484, 493, 506, 510, 511, 516–519
Mamardašvili Merabs (*Мамардашвили Мераб;* 1930–1990), gruzīnu filozofs – 185–187
Manna Ērika (*Mann Erika*; 1905–1969), vācu rakstniece, Tomasa Manna meita – 132
Manna Jūlija (*Mann Julia*; dzim. Silva-Brūnsa da (*Silva-Bruhns da*); 1851–1923), Tomasa, Heinriha un Ērika Mannas māte – 58
Manns Heinrihs (*Mann Heinrich*; 1871–1950), vācu rakstnieks – 27, 40, 50, 60, 61, 67, 84, 88, 89, 128, 130–132, 134, 135, 142, 148, 425, 584, 596–598, 600, 601, 621, 664, 667, 699, 702
Manns Klauss (*Mann Klaus*; 1906–1949), vācu rakstnieks, Tomasa Manna dēls – 27, 131, 132, 145, 147, 148, 292
Manns Tomass (*Mann Thomas*; 1875–1955), vācu rakstnieks – 11, 12, 20, 23, 27, 38, 40, 50–63, 74, 84, 88, 91, 92, 109, 118,–120, 123, 125, 128, 130, 132, 135, 136, 143, 148, 149, 207, 208, 216, 231–246, 250–263, 265, 266, 362, 424, 425, 470, 472, 585, 590, 592, 596, 601, 621, 628, 644, 664, 668–671, 682, 694, 695, 697
Manns Tomass Johanns Heinrihs (*Mann Thomas Johann Heinrich*; 1840–1891), rakstnieku Tomasa un Heinriha Mannu tēvs – 58
Mantelss Fricis (*Mantel Fritz*; ? –1904), Baltijas vācu rakstnieks, gleznotājs un aktieris – 426
Marineti Filipo Tomazo (*Marinetti Filippo Tommaso*; 1876–1944), itāļu rakstnieks un teorētiķis – 278, 285, 286
Markess Gabriels Garsija (*Márquez Gabriel Garcia*; 1928), kolumbiešu rakstnieks – 161
Marks Francs (*Marc Franz*; 1880–1916), vācu gleznotājs – 81
Markss Kārlis (*Marx Karl*; 1818–1883), vācu filozofs – 307, 385, 401
Markūze Ludvigs (*Markuse Ludwig*; 1894–1971), vācu literatūrkritiķis, filozofs un žurnālists – 139
Marlita Eiženija (*Marlitt*, īst. v. Eiženija Džons (*Eugenie Johns*); 1825–1887), vācu rakstniece – 637
Mārlovs Kristofers (*Marlowe Christopher*; 1564–1593), angļu dramatiķis – 390–392
Martins Karls Heincs (*Martin Karl Heinz*; 1886–1948), vācu režisors – 368, 376
Māterlinks Moriss (*Maeterlinck Maurice*; 1862–1949), beļģu dramatiķis – 343, 344
Māters Juris (1845–1885), latviešu rakstnieks – 436
Matīsens Heincs (*Mattiesen Heinz*; 1908–1976), Baltijas vācu kultūrvēsturnieks – 425
Matiss Anrī (*Matisse Henri*; 1869–1954), franču gleznotājs un grafiķis – 35
Mauriņa Zenta (1897–1978), latviešu rakstniece un esejiste – 518, 587, 609, 628, 629, 641, 658, 670, 672, 687
Mautners Frīdrihs (*Mauthner Friedrich*; 1849–1923), vācu rakstnieks – 318, 558
Mēders Alfrēds (*Meder Alfred*; 1873–1944), Baltijas vācu matemātiķis – 486
Mednieks J. (īst. v. Georgs Haralds Jēgers; 1880–1946), žurnālists – 670
Mednis Edvīns (1897–1967), latviešu rakstnieks – 700
Meijerholds Vsevolods (*Мейерхолд Всеволод;* 1874–1940), krievu teātra režisors – 337
Meijers Georgs Heinrihs (*Meyer Georg Heinrich*), vācu grāmatizdevējs – 74

Meijers Konrads Ferdinands (*Meyer Conrad Ferdinand*; 1825–1898), šveiciešu rakstnieks – 9, 557, 560, 575, 692, 698
Meijers Teo (*Meyer Theo*), vācu literatūrzinātnieks – 324
Meijers-Fērsters Vilhelms (*Meyer-Foerster Wilhelm*; 1862–1934), vācu dramatiķis – 699
Meirinks Gustavs (*Meyrink Gustav*, īst. v. Gustavs Meijers (*Gustav Meyer*); 1868–1932), austriešu rakstnieks – 87, 524
Mellere Kamilla (*Möller Camilla*; 1890–1976), Baltijas vācu dramatiķe – 428
Mellins Bruno (*Mellin Bruno*; 1881–1957), Baltijas vācu dzejnieks – 522
Mells Makss (*Mell Max*; 1882–1971), austriešu dramatiķis – 712
Melnais Alksnis, sk. Melnalksnis Augusts
Melnalksnis Augusts (1876–1944), latviešu literatūrvēsturnieks un rakstnieks – 584
Mencels Volfgangs (*Menzel Wolfgang*; 1798–1873), vācu rakstnieks – 431
Mengdens Aleksandrs fon (*Mengden Alexander von*; 1852–1914), Baltijas vācu jurists un rakstnieks – 435, 436, 465
Mennemeiers Francs Norberts (*Mennemeier Franz Norbert*), vācu literatūrzinātnieks – 354, 366, 375, 377, 391
Mercs Konrāds (*Merz Konrad*; 1908–1999), vācu publicists un rakstnieks – 146
Merežkovskis Dmitrijs (*Мережковский Дмитрий;* 1866–1941), krievu rakstnieks – 422
Mērike Eduards (*Mörike Eduard*; 1804–1875), vācu rakstnieks – 557, 572, 629
Merimē Prospērs (*Mérimée Prosper*; 1803–1870), franču rakstnieks – 719
Mērings Francs (*Mehring Franz*; 1846–1919), vācu filozofs, vēsturnieks un literatūras kritiķis – 20
Mērings Valters (*Mehring Walther*; 1896–1981), vācu rakstnieks un esejists – 291
Merķelis Ernsts (*Merkel Ernst*; 1810–1863), Baltijas vācu teātra kritiķis, publicists un ārsts, Garlība Merķeļa dēls – 440
Merķelis Garlībs (*Merkel Garlieb Helwig*; 1769–1850), Baltijas vācu publicists un rakstnieks – 414, 428, 429, 436, 440, 500
Mestālers Emīls (*Messthaler Emil*; 1869–1927), Vācu teātra dibinātājs un aktieris – 360
Mierkalns Andrejs Pablo (1928), latviešu dzejnieks – 453
Mierlauks Aleksis (īst. v. Aleksis Frīdfelds; 1866–1943), latviešu aktieris un režisors – 706, 717
Mīgele Agnese (*Miegel Agnes*; 1879–1964), vācu dzejniece – 501, 502, 572, 573, 577
Miķelsone Konstance (1905–1955), latviešu rakstniece – 144
Mīlens Patriks fon (*Mühlen Patrik von*; 1942), vācu rakstnieks – 412
Millere Marija (*Müller Marie-Loiuse*; 1873–1946), Baltijas vācu gleznotāja – 426
Mills Džons (*Mill John Stuart*; 1806–1873), angļu filozofs – 19
Miltons Džons (*Milton John*; 1608–1674), angļu rakstnieks – 471
Mincers Kurts (*Münzer Kurt*; 1879–1944), vācu rakstnieks – 582
Minhauzens Bēriss fon (*Münchhausen Boerries von*; 1874–1945), vācu dzejnieks – 572, 576, 577
Mocarts Volfgangs Amadejs (*Mozart Wolfgang Amadeus*; 1756–1791), austriešu komponists – 208, 217, 227, 229, 230, 235, 264, 447
Moems Viljams Somersets (*Maugham William*; 1874–1965), angļu rakstnieks – 719
Moljērs (*Jean Baptista Poquelin*; 1622–1673), franču dramatiķis – 386
Molnārs Ferencs (*Molnár Franz*; 1878–1952), ungāru rakstnieks – 707

Momberts Alfrēds (*Mombert Alfred*; 1872–1942), vācu dzejnieks – 441, 573, 574, 576, 621
Mopasāns Gijs de (*Maupassant Guy de*; 1850–1893), franču rakstnieks – 719
Morgenšterns Kristians (*Morgenstern Christian*; 1871–1914), vācu dzejnieks – 283, 574, 579, 581, 658
Moruā Andrē (*Maurois André;* 1885–1967), franču rakstnieks – 719
Muņjē-Vrobļevska Mia (*Munier-Wroblewski Mia*; 1882–1965), Baltijas vācu rakstniece – 414, 427, 525
Mūzils Roberts (*Musil Robert*; 1880–1942), austriešu rakstnieks – 60–62, 66, 67, 89, 92, 125, 126, 135, 664, 681

Nabokovs Vladimirs (*Набоков Владимир;* 1899–1977), krievu rakstnieks un literatūrzinātnieks – 176, 492, 526
Namnieks Hanss (*Namneek Hans*; 1901–1982), Baltijas vācu skolotājs un rakstnieks – 493, 505, 506, 516, 520
Napoleons I Bonaparts (1769–1821), franču karavadonis, valstsvīrs un imperators (1804–1815) – 586, 667, 713
Natoneks Hanss (*Natonek Hans*; 1892–1963), vācu rakstnieks un žurnālists – 140
Nēbels Otto (*Nebel Otto Wilhelm Ernst*; 1892–1973), vācu gleznotājs, rakstnieks un aktieris – 286
Neērs Kaspars (*Neher Caspar*; 1897–1962), vācu scenogrāfs – 393
Neimanis Alfrēds (*Neumann Alfred*; 1895–1952), vācu rakstnieks – 130
Neimanis Valters (*Neumann Walter*; 1926), Baltijas vācu rakstnieks, kritiķis un publicists – 411
Nīče Frīdrihs (*Nietzsche Friedrich*; 1844–1900), vācu filozofs – 20, 32, 33, 49, 50, 52, 80, 85, 87, 217, 220, 233, 235, 238, 245, 255, 285, 291, 298, 301, 332, 349, 356, 437, 438, 447, 556, 563, 569, 571, 573, 574, 576, 578, 589, 629, 648, 671, 694, 703
Niedra Aīda (īst. v. Ida Niedra; 1899–1972), latviešu rakstniece – 637
Niedra Andrievs (1871–1942), latviešu rakstnieks – 564–566, 684
Nollendorfs Valters (1931), latviešu literatūrzinātnieks – 148
Nordstrēma Klāra (*Nordström Clara*; 1886–1962), zviedru rakstniece, Zigfrīda Fēgezaka sieva – 526
Novāliss (*Novalis*, īst. v. Frīdrihs fon Hardenbergs (*Friedrich von Hardenberg*; 1772–1801), vācu dzejnieks un filozofs – 274, 298, 303, 441, 629, 666

Ņekrasovs Nikolajs (*Некрасов Николай;* 1821–1878), krievu rakstnieks – 436

Odojevskis Vladimirs (*Одоевский Владимир;* 1803–1869), krievu rakstnieks – 422
Orvels Džordžs (*Orwell George*; 1903–1950), angļu rakstnieks – 247
Osis Jānis (1895–1973), latviešu aktieris – 709
Ostena Marisa fon (*Osten Marissa von der*; 1887–1971), Baltijas vācu rakstniece, Pētera Osten-Zakena sieva – 426
Osten-Zakens Pēters fon (*Osten-Sacken Peter von der*; 1886–1937), Baltijas vācu kabarē dejotājs – 426
Ostrovskis Aleksandrs (*Островский Александр;* 1823–1886), krievu rakstnieks – 422
Ottens Karls (*Otten Karl*; 1889–1963), vācu dzejnieks – 646, 649

Ozoliņa-Krauze Austra (īst. v. Austra Krauze; 1890–1941), latviešu rakstniece, publiciste – 637
Ozoliņš Pēteris (1864–1938), latviešu aktieris un režisors – 470

Paegle Leons (1890–1926), latviešu rakstnieks – 616, 649
Panica Oskars (*Panizza Oskar*; īst. v. Leopolds Hermanis (*Leopold Hermann*); 1853–1921), vācu rakstnieks un ārsts – 352
Panteniusa Luīze (*Pantenius Louise*; 1850–1921), Baltijas vāciete, Teodora Hermaņa Panteniusa sieva – 415
Panteniuss Teodors Hermanis (*Pantenius Theodor Hermann*; 1843–1915), Baltijas vācu rakstnieks – 413–415, 421, 457–468, 479, 480, 532
Panteniuss Vilhelms (*Pantenius Wilhelm Christian*, 1806–1849), Baltijas vācu mācītājs un rakstnieks – 457
Pecolds Alfonss (*Petzold Alfons*; 1882–1923), austriešu dzejnieks – 649
Petersens Herberts (*Petersen Herbert Julius Nikola*; 1902–1981), Baltijas vācu publicists, žurnālists un teātra kritiķis – 525
Petersens Otto fon (*Petersen Otto von*; 1898–1945), Baltijas vācu literatūrzinātnieks – 470, 505, 517
Pētersons Jūlijs (1880–1945), latviešu dramaturgs – 390, 698, 711
Pfemferts Francs (*Pfemfert Franz*; 1879–1954), vācu rakstnieks un publicists – 36
Pficners Hanss (*Pfitzner Hans*; 1869–1949), vācu komponists, muzikologs un diriģents – 426
Pilars Andreass fon (*Pilar Andreas von*), Baltijas vācu literāts – 523
Pintus Kurts (*Pinthus Kurt*; 1886–1975), vācu kritiķis – 82, 90, 123, 288, 641, 646, 702, 715
Pirandello Luidži (*Pirandello Luigi*; 1867–1936), itāliešu rakstnieks – 703
Piskators Ervīns (*Piscator Erwin*; 1893–1966), vācu režisors – 391
Plātens Augusts fon (*Platen August von*; 1796–1835), rakstnieks – 441, 447, 461
Platons (*Platon*; 427–347 p. Kr.), grieķu filozofs – 245, 285, 297, 502, 703
Plaudis Jānis (1903–1952), latviešu rakstnieks – 645, 655, 700, 709, 710
Plensners Aleksandrs (1892–1984), latviešu rakstnieks – 700
Plivjē Teodors (*Plievier Theodor*; 1892–1955), vācu rakstnieks – 138
Plūdonis Vilis (arī Plūdons; 1874–1940), latviešu dzejnieks – 556, 566, 571–577, 580, 581, 603, 620, 621, 636, 649
Plukšs Kārlis (1906–1945), latviešu literatūrzinātnieks un ģermānists – 577, 629, 644, 646, 647, 660–662, 684, 691, 692, 698, 712
Poge Valters (*Pogge van Ranken Walter M.*; 1913–1982), Baltijas vācu dzejnieks – 493, 504–506, 517, 521
Polencs Vilhelms fon (*Polenz Wilhelm von*; 1861–1903), vācu rakstnieks – 582, 583
Polgars Alfreds (*Polgar Alfred*; 1873–1955), austriešu rakstnieks – 22, 139
Pols Žans (ps. Paul; *Richter Johann Paul Friedrich*; 1763–1825), rakstnieks – 217, 441, 528, 529, 679
Pontens Jozefs (*Ponten Joseph*; 1883–1940), vācu rakstnieks – 683, 692, 695
Poruks Jānis (1871–1911), latviešu rakstnieks – 452, 453, 459, 502, 564, 568, 574, 612
Posendorfs Hanss (*Possendorf Hans*; 1883–1956), vācu rakstnieks – 666
Prečangs Ernsts (*Preczang Ernst*; 1870–1949), vācu dramatiķis – 582, 619, 701

Prusts Marsels (*Proust Marcel*; 1871–1922), franču rakstnieks – 158, 159, 179, 188, 235
Pšibiševskis Staņislavs (*Przybyszewski Stanisław*; 1868–1927), poļu rakstnieks – 569
Pučīni Džakomo (*Puccini Giacomo*; 1858–1924), itāliešu komponists – 667
Pumpurs Andrejs (1841–1902), latviešu dzejnieks – 436, 573
Puškins Aleksandrs (*Пушкин Александр;* 1799–1837), krievu rakstnieks – 422, 424, 443, 453, 492, 498, 512, 564

Rābe Vilhelms (*Raabe Wilhelm*; 1831–1910), vācu rakstnieks – 46, 76, 559, 560, 679
Radecka Eva (*Radecki Eva*; 1884–1920), Baltijas vācu dzejniece – 498
Radeckis Zigismunds fon (*Radecki Sigismund Arnold Otokar von*; 1891–1970), Baltijas vācu žurnālists un rakstnieks – 498
Rainis (īst. v. Jānis Pliekšāns; 1865–1929), latviešu dzejnieks un dramatiķis – 264, 343, 452, 453, 504, 521, 556, 557, 561, 564, 570, 573, 610, 612, 620, 631, 645, 648, 649, 657, 671, 697
Ramanis Aleksandrs (1861–1933), latviešu skolotājs, rakstnieks un tulkotājs – 460, 464
Rēgers Ēriks (*Reger Erik*; īst. v. Hermanis Dannenbergers (*Hermann Dannenberger*); 1893–1954), vācu rakstnieks – 91
Rēgers Makss (*Reger Max*; 1873–1916), vācu komponists – 426
Reglers Gustavs (*Regler Gustav*; 1898–1963), vācu rakstnieks un tulkotājs – 145
Reihs-Ranickis Marsels (*Reich-Ranicki Marcel*; 1920), vācu literatūrzinātnieks – 88, 92
Reinharts Makss (*Reinhardt Max*; 1873–1943), austriešu režisors un aktieris – 31, 33, 34, 350, 352, 353, 355, 376, 716, 717
Reitere Gabriela (*Reuter Gabriele*; 1859–1941), vācu rakstniece – 584
Reiters Fricis (*Reuter Fritz*; 1810–1874), vācu rakstnieks – 559
Reiters Kristians (*Reuter Christian*; 1665–1712), vācu rakstnieks – 666
Reke Elīza fon (*Recke Elisa von*; 1754–1833), Baltijas vācu dzejniece – 433, 435
Remarks Ērihs Marija (*Remarque Erich Maria*, īst. v. Ērihs Pauls Remarks (*E. Paul Remark*); 1898–1970), vācu rakstnieks – 24, 54, 89, 97, 99, 108–117, 128–130, 142, 628, 664–667, 672–678, 681
Rembo Arturs (*Rimbaud Arthur*; 1854–1891), franču rakstnieks – 280, 288, 289, 378
Remingtons Filo (*Remington Philo*; 1816–1889), amerikāņu izgudrotājs un uzņēmējs – 528
Reša Ģertrude Marija, literatūrzinātniece – 34
Renns Ludvigs (*Renn Ludwig*; 1889–1979), vācu rakstnieks – 108, 112, 132, 672–674
Riemelis (īst. v. Jānis Tomiņš; 1856–1924), latviešu dzejnieks, žurnālists un tulkotājs – 663
Rihthofers Manfrēds fon (*Richthofen Manfred Freiherrn von*; 1892–1918), vācu literāts – 678
Rilke Rainers Marija (*Rilke Rainer Maria*; 1875–1926), austriešu dzejnieks – 14, 49, 50, 70–72, 159, 168, 179, 213, 235, 277, 279, 281, 282, 284, 285, 287, 299–306, 425, 426, 483, 484, 493, 498, 505–507, 511–513, 574, 576, 577, 581, 584, 621, 628, 629, 636, 644, 645, 658, 659, 661–663, 687
Rilla Valters (*Rilla Walter*; 1899–1980), literatūrzinātnieks – 79
Rimša Hanss fon (*Rimscha Hans von*; 1899–1987), Baltijas vācu vēsturnieks – 505, 512
Ringelnacs Joahims (*Ringelnatz Joachim*; īst v. Hanss Bētihers (*Hans Bötticher*); 1883–1934), vācu rakstnieks un gleznotājs – 292
Rinsuma Annemarija van (*Rinsum Annemarie van*; 1924–1994), vācu literatūrzinātniece un vēsturniece – 46

Rinsums Volfgangs van (*Rinsum Wolfgang van*; 1925), vācu literatūrzinātnieks un vēsturnieks – 46
Rodēns Ogists (*Rodin Auguste*; 1840–1917), franču tēlnieks – 299, 300, 304, 483
Rokpelnis Fricis (1909–1969), latviešu rakstnieks – 688, 689
Roseti Dante Gabriels (*Rossetti Dante Gabriel*; 1828–1882), angļu gleznotājs un dzejnieks – 31
Rots Jozefs (*Roth Joseph*; 1894–1939), austriešu rakstnieks – 107, 122, 125, 128, 664
Rovolts Ernsts (*Rowohlt Ernst*; 1887–1960), vācu grāmatizdevējs – 70, 103, 104
Roze Jūlijs (1892–1972), latviešu rakstnieks un publicists – 582
Rozegers Pēters (*Rosegger Peter*; 1843–1918), austriešu rakstnieks – 560, 587–589, 619, 627, 629, 664, 665, 690, 691
Rozenovs Emīls (*Rosenow Emil*; 1871–1904), vācu dramaturgs – 619, 701
Rozītis Pāvils (1889–1937), latviešu rakstnieks – 566, 637, 649, 665
Rubiners Ludvigs (*Rubiner Ludwig*; 1881–1920), vācu dzejnieks – 646
Ruckis Pēteris (?–1926), skolotājs – 417
Rudzītis Meinhards (1910–1966), latviešu dzejnieks – 639
Rudzītis Rihards (1898–1960), latviešu dzejnieks un esejists – 470, 643, 645, 647
Ruņģe Valija (1920–1999), literatūrzinātniece un publiciste – 491
Ruso Žans Žaks (*Raisseau Jean-Jaeques*; 1712–1778), franču filozofs – 123, 274, 303, 370, 462
Rusovs Baltazars (*Rusow Balthasar*; 1540–1601), Baltijas vācu skolotājs un vēsturnieks – 411
Rutku Tēvs (īst. v. Arveds Mihelsons; 1886–1961), latviešu rakstnieks, aktieris – 638

Sadonskis Andreass (*Sadonsky Andreas*), Baltijas vācu literāts – 519, 523
Saliņš Gunars (1924), latviešu dzejnieks – 148, 453
Sanda Žorža (*Sand George*, īst. v. Aurora Didevāna; *Dudevant*; 1804–1876), franču rakstniece – 667, 680
Sērensens Bengts Algots (*Sørensen Bengt Algot*), dāņu literatūrzinātnieks – 86, 91, 149
Servē Francs (*Servaes Franz*; 1862–1947), vācu mākslas zinātnieks, publicists un rakstnieks – 317
Sezāns Pols (*Cézanne Paul*; 1839–1906), franču gleznotājs – 35
Sinklērs Emīls, sk. Hese Hermanis
Skalbe Kārlis (1879–1945), latviešu rakstnieks – 436, 493, 564, 566, 574, 631, 642, 671
Skalbe Lizete (1886–1972), tulkotāja – 669–671, 698
Skarga Roberts, sk. Jēkabsons Kārlis
Skujeniece Luīze (1857–1934), latviešu teātra kritiķe un tulkotāja – 582, 612
Skujenieks Emīls (1903–1965), latviešu rakstnieks un tulkotājs – 76, 708
Skujiņa Austra (1909–1932), latviešu dzejniece – 142, 518
Skujiņa Rūta (īst. v. Emma Skujiņa; 1907–1964), latviešu rakstniece – 655
Smagars Augusts (1910–1985), latviešu dzejnieks – 686
Smilktiņa Benita (1932), latviešu literatūrvēsturniece – 636
Smiļģis Eduards (1886–1966), latviešu aktieris un režisors – 391, 710
Snells Kārlis Filips Mihaēls (*Snell Karl Philip*; 1753–1806), vācu pedagogs – 500
Sofokls (*Sophokles*; ap 497– ap 406 p. Kr.), grieķu traģēdijas autors – 349
Sokels Valters (*Sokel Walther*; 1917), vācu literatūrzinātnieks – 373
Sologubs Fjodors (*Сологуб Фёдор;* 1863–1927), krievu rakstnieks – 422
Spensers Herberts (*Spencer Herbert*; 1820–1903), angļu filozofs un sociologs – 19

Spriņģis Jānis (1892–1959), latviešu rakstnieks un mākslinieks – 673
Sproģere Ofēlija (1915–2002), latviešu literatūrkritiķe, tulkotāja – 698
Sproģis Jūlijs (1887–1972), latviešu komponists – 96, 710
Staļins Josifs (īst. v. Josifs Džugašvilli; 1879–1953), padomju politiķis – 310, 490
Stendāls Frederiks (*Stendhal*, īst. v. Anrī Marī Bels (*Beyle*); 1783–1842), franču rakstnieks – 340, 694
Stenders Gothards Frīdrihs (*Stender Gotthard Friedrich*; 1714–1796), Baltijas vācu mācītājs un rakstnieks – 437, 444
Stenders Johans Kristiāns (*Stender Johann Christian*; 1787–1862), Baltijas vācu mācītājs un novadpētnieks – 437
Stjuarte Marija (1542–1587), Skotijas karaliene – 145, 667, 694
Stradiņš Jānis (1933), latviešu ķīmiķis un kultūrvēsturnieks – 490
Stravinskis Igors (*Стравинский Игорь;* 1882–1971), krievu komponists – 235
Strēlerte Veronika (1912–1995), latviešu dzejniece – 139, 453, 629, 659, 662, 698
Strindbergs Augusts (*Strindberg August*; 1849–1912), zviedru rakstnieks – 283, 319, 324, 339, 349, 351, 359, 450, 483, 703, 705
Stučka Pēteris (1865–1932), latviešu publicists, politisks darbinieks – 485
Sudrabkalns Jānis (īst. v. Arvīds Peine; 1894–1975), latviešu dzejnieks – 629, 631, 632, 636, 642–645, 647, 649, 650, 654, 658, 689, 700, 704, 705, 711, 717
Sūna Edgars (1900–1981), latviešu literatūras teorētiķis un kritiķis – 638
Svelpis Alnis (1928–1990), latviešu filozofijas vēsturnieks – 414

Šafners Jākobs (*Schaffner Jakob*; 1875–1944), šveiciešu rakstnieks – 695
Šamiso Adelberts fon (*Chamisso*, īst. v. Luijs Čarlzs Adelaide Šamiso de Bonkurts (*Louis Charles Adélaïde Chamisso de Boncourt*); 1781–1838), vācu rakstnieks – 557, 698
Šarfs Ludvigs (*Scharf Ludwig*; 1864–1938), vācu dzejnieks – 572
Šaukals Rihards (*Schaukal Richard*; 1874–1942), austriešu rakstnieks – 570, 573, 574, 576
Šauvekers Francs (*Schauwecker Franz*; 1890–1964), vācu rakstnieks – 664
Šēfere Alise (*Schaefer Alice*), Baltijas vācu literāte – 503
Šēfers Vilhelms (*Schäfer Wilhelm*; 1868–1952), vācu rakstnieks – 668, 691, 695, 709
Šeibners-Rihters Maksis Ervīns fon (*Scheubner-Richter Max Erwin von*; 1884–1923), Baltijas vācu politiķis – 427
Šekspīrs Viljams (*Schakespeare William*; 1564–1616), angļu dramatiķis – 45, 349, 391
Šēnbergs Arnolds (*Schönberg Arnold*; 1874–1951), austriešu komponists – 21, 235
Šēnhērs Karls (*Schönherr Karl*; 1869–1943), austriešu dramatiķis – 619
Šēnlanks Bruno (*Schönlank Bruno*; 1891–1965), vācu rakstnieks – 647, 649, 663
Šepards Ričards (*Scheppard Richard*), literatūrpētnieks – 511
Šerfs Kristians (*Schärf Christian*; 1960), vācu literatūras teorētiķis un pētnieks – 50, 51
Šikele Renē (*Schickele René*; 1883–1940), vācu dzejnieks – 648, 649, 664
Šilde Ādolfs (1907–1990), latviešu jurists un žurnālists – 451
Šīle Egons (*Schiele Egon*; 1890–1918), austriešu gleznotājs un grafiķis – 21
Šillers Frīdrihs (*Schiller Friedrich*; 1759–1805), vācu rakstnieks – 23, 316, 350, 430, 432, 437, 557, 558, 561, 564, 576, 605, 668, 676, 682, 686, 701, 717
Šillings Oto fon (*Schilling Otto von*; 1874–1929), Baltijas vācu dzejnieks – 419, 440, 441, 443–445, 491, 492, 494, 662

Šīmanis Pauls (*Schiemann Paul*; 1876–1944), Baltijas vācu politisks darbinieks un žurnālists – 424, 428, 429, 453, 454, 486
Širmanis Jānis (1904–1992), latviešu rakstnieks – 144
Širokauers Alfrēds (*Schirokauer Alfred*; 1880–1934), vācu rakstnieks – 667, 668
Šklovskis Viktors (*Шкловский Виктор;* 1893–1984), krievu rakstnieks un literatūrzinātnieks – 401
Šlāfs Johanness (*Schlaf Johannes*; 1862–1941), vācu rakstnieks – 29, 30, 44–46, 317–320, 329, 334, 571, 573–576, 582, 621, 695
Šlaus Vilfrīds (*Schlau Wilfried*; 1917), Baltijas vācu sociologs – 487
Šlēgels Augusts (*Schlegel August Wilhelm*; 1767–1845), vācu literatūrvēsturnieks un rakstnieks – 30
Šlēgels Frīdrihs (*Schlegel Friedrich*; 1772–1829), vācu kritiķis un filozofs – 298
Šlenters Pauls (*Schlenther Paul*; 1854–1916), vācu režisors un teātra kritiķis – 318, 324, 356
Šloss Lekss (*Schloß Alexander*; 1905–1946), Baltijas vācu publicists un dzejnieks – 493, 503–509, 511, 513, 521
Šmīds-Kovarciks Valters (*Schmied-Kowarzik Walther*; 1885–1958), vācu filozofs un publicists, Ģertrūdes Brinkenas vīrs – 499
Šmits Aksels (*Schmidt Axel*; 1870–1940), Baltijas vācu žurnālists – 420, 456
Šmits Luijs (īst. v. Teodors Šmits; 1907–1985), latviešu aktieris – 705
Šnaks Frīdrihs (*Schnack Friedrich*; 1888–1977), vācu dzejnieks – 648, 659, 660, 685
Šneiders Reinholds (*Schneider Reinhold*; 1903–1958), vācu rakstnieks – 292
Šniclers Arturs (*Schnitzler Arthur*; 1862–1931), austriešu rakstnieks – 11, 13, 22, 47, 50, 60, 61, 70, 84, 335–339, 341, 386, 396, 582, 584, 591, 603, 614, 621, 628, 629, 644, 664, 667, 672, 692, 693, 695, 699
Šolca Ada (*Scholtz Adda*), Baltijas vācu dzejniece – 506, 513, 514
Šolca Ingeborga (*Scholz Ingeborga*), vācu literatūrpētniece – 495, 503
Šolcs Frīdrihs (*Scholz Friedrich*; 1928), vācu literatūrzinātnieks – 412, 431
Šolcs Vilhelms fon (*Scholz Wilhelm von*; 1874–1968), vācu rakstnieks – 685, 696
Šopenhauers Arturs (*Schopenhauer Arthur*; 1788–1860), vācu filozofs – 32, 49, 50, 52, 233, 437, 575, 576, 671
Šopens Frideriks (*Chopin Frédéric*; 1810–1849), poļu komponists – 235, 437
Šorske Karls (*Schorske Carl*), kultūrvēsturnieks – 345
Šovs Džordžs Bernards (*Shaw George Bernhard*; 1856–1950), īru izcelsmes angļu rakstnieks – 334
Špehts Gustavs (*Specht Gustav*; 1885–1956), Baltijas vācu dzejnieks – 421, 442, 450, 451, 454, 484, 491, 494
Špenglers Osvalds (*Spengler Oswald*; 1880–1936), vācu filozofs – 25, 32, 130, 233, 234, 424
Špīlberga Ludmila (1836–1947), latviešu aktrise – 716
Špīlhāgens Frīdrihs (*Spielhagen Friedrich*; 1829–1911), vācu rakstnieks – 46, 559, 560, 587
Šprengels Pēters (*Sprengel Peter*; 1949), vācu literatūrzinātnieks – 326
Šrēders Leopolds (*Schoeder Leopold*; 1851–1920), Baltijas vācu literatūrzinātnieks – 430, 434, 447
Šrēders Rūdolfs Aleksandrs (*Schröder Rudolf Alexander*; 1878–1962), vācu rakstnieks un arhitekts – 292
Šrēers Gustavs (*Schöer Gustav*; 1876–1949), vācu rakstnieks – 666, 684

Šreiers Lotārs (*Schreyer Lothar*; 1886–1966), vācu rakstnieks, pedagogs un scenogrāfs – 286
Štadlers Ernsts (*Stadler Ernst*; 1883–1914), vācu dzejnieks – 49, 279, 645, 648, 649, 655, 657, 658
Štams Arnolds (1908–2002), latviešu aktieris – 710
Štefina Margarēte (*Steffin Grete*, īst. v. Margarete Šarlote Štefina (*Margarete Charlotte Steffin*); 1908–1941), vācu dzejniece – 401
Šteinhilbers Rūdolfs (*Steinhilber Rudolph*), vācu literatūrzinātnieks – 482
Štēla-Holšteina Lusija fon (*Staël-Holstein Lucie von*), vācu rakstniece – 430–432, 435
Štemle R. (*Stemmle Robert Adolf Ferdinand*; 1903–1974), vācu dramatiķis, režisors un filmu producents – 708
Štenboks-Femors Aleksandrs (*Stenbock-Femor Alexander Graf*; 1902–1972), Baltijas vācu rakstnieks – 472
Štengele Lilija (1891–1958), latviešu aktrise – 712
Šternburgs Vilhelms fon (*Sternburg Wilhelm von*; 1939), vācu žurnālists, Ē. M. Remarka biogrāfs – 112, 116
Šternheims Karls (*Sternheim Carl*; 1878–1942, vācu rakstnieks – 351, 367, 370, 383, 664, 705, 706
Štērs Hermanis (*Stehr Hermann*; 1864–1940), vācu rakstnieks – 92, 589, 591, 592, 603, 660, 661, 685, 695
Štetenheims Jūlijs (*Stettenheim Julius*; 1831–1916), vācu žurnālists un rakstnieks – 318
Štorms Teodors (*Storm Theodor*; 1817–1888), vācu rakstnieks – 9, 43, 498, 557, 558, 560, 561, 574, 629, 692, 698
Štrāls Kārlis (1880–1970), latviešu rakstnieks – 565, 596, 636, 638, 642, 649, 669, 670, 671, 673
Štramms Augusts (*Stramm August*; 1874–1915), vācu dzejnieks – 284, 285, 286, 288, 645, 648
Štrausa fon un Torneja Lulu (*Strauss und Torney Lulu von*; 1873–1956), vācu rakstniece – 78
Štrauss Emīls (*Strauß Emil*; 1866–1960), vācu rakstnieks – 60, 62, 695
Štrauss Johans (*Strauss Johann*, Vater; 1804–1849), austriešu komponists un diriģents – 21, 123
Štrauss Rihards (*Strauss Richard*; 1864–1949), vācu komponists un diriģents – 31, 349
Štrēzemans Gustavs (*Stresemann Gustav*; 1878–1929), vācu politiķis, Vācijas ārlietu ministrs – 24
Šturms Jūlijs (*Sturm Julius*; 1816–1896), vācu dzejnieks – 557
Šūberts Francis (*Schubert Franz*; 1797–1828), austriešu komponists – 668
Šulca Angela (*Schulz Angela*), literatūrzinātniece – 475, 478
Šulcs Erhards (*Schulz Erhardt*), vācu literatūrzinātnieks – 100
Šulcs Gerharts (*Schulz Gerhart*), vācu literatūrzinātnieks – 323
Šūmanis Andreass (*Schumann Andreas*), vācu literatūrzinātnieks – 430
Šūmanis Gerhards (*Schumann Gerhard*; 1911–1995), vācu dzejnieks – 646, 647
Šuvajevs Igors (1963), latviešu filozofs – 202, 233
Švābe Arveds (1888–1959), latviešu rakstnieks – 453, 566
Švarca Elze (*Schwarz Else*; 1887–?), Baltijas vācu dzejniece – 493, 494, 522
Švarcs Egons (*Schwarz Egon*), vācu literatūrzinātnieks – 101
Šviterss Kurts (*Schwitters Kurt*; 1887–1948), gleznotājs un rakstnieks – 87, 286, 290

Tairovs Aleksandrs (*Тайров Александр;* 1885–1950), krievu režisors, viens no Maskavas Kamerteātra dibinātājiem un mākslinieciskajiem vadītājiem – 337
Talcis Ādolfs (1904–1983), latviešu rakstnieks – 675

Taube Oto fon (*Taube Otto von*; 1879–1973), Baltijas vācu rakstnieks – 427, 469, 471
Tauns Linards (īst. v. Arnolds Mikus Bērzs-Bērziņš; 1922–1963), latviešu dzejnieks – 148
Tautmīlis-Bērziņš Roberts (īst. v. Roberts Bērziņš; 1873–1915), latviešu teātra darbinieks, dramaturgs un kritiķis – 574, 612–615
Tēns Ipolits (*Taine Hippolyte*; 1828–1893), franču filozofs un literatūrzinātnieks – 19
Tīks Ludvigs (*Tieck Ludwig*; 1773–1853), vācu rakstnieks – 274, 303, 316, 711
Tīss Franks (*Thiess Frank*; 1890–1977), vācu rakstnieks – 134, 138, 427, 526, 664
Tollers Ernsts (*Toller Ernst*; 1893–1939), vācu rakstnieks – 80, 128, 351, 371–376, 648, 649, 655, 657, 658, 703–705, 708
Tolstojs Aleksejs (*Толстой Алексей;* 1817–1875), krievu rakstnieks – 423, 436, 443
Tolstojs Ļevs (*Толстой Лев;* 1828–1910), krievu rakstnieks un dramatiķis – 46, 301, 318, 320, 447, 565, 569, 629, 694
Tomā Ludvigs (*Thoma Ludwig*; 1867–1921), vācu rakstnieks – 68, 425, 619
Toma Velta (1912–1999), latviešu dzejniece – 143, 451, 453
Tomsons Džeimss (*Thomson James*; 1700–1748), angļu rakstnieks – 444
Tomsons Ēriks (*Thomson Erik*; 1915–1990), Baltijas vācu rakstnieks un literatūrzinātnieks – 447
Torps Haralds (*Torp Harald*; 1898–1955), Baltijas vācu dzejnieks – 492, 506, 512, 513, 515
Trākls Georgs (*Trakl Georg*; 1887–1914), vācu dzejnieks – 278, 281, 284, 287–290, 306, 571, 648, 649, 653, 654
Tranzē-Rozeneka Aliksa (*Transehe-Roseneck Alicks*; 1917–1982), Baltijas vāciete, Ģertrūdes Brinkenas māsasmeita – 489, 499
Tranzē-Rozeneka Margarēte (*Transehe-Roseneck Margarethe*; 1890–1970), Baltijas vāciete, Ģertrūdes Brinkenas māsa – 499
Treimanis Edvards (arī Edvards Treimanis-Zvārgulis; 1866–1950), latviešu dzejnieks – 564, 574
Tretjakovs Sergejs (*Третьяков Сергей;* 1892–1939), Bertolta Brehta draugs, krievu rakstnieks – 310
Trimda Jānis, sk. Veldre Vilis
Trīrs Valters (*Trier Walther*; 1890–1951), Ēriha Kestnera bērnu grāmatu ilustrētājs – 102
Tuholskis Kurts (*Tucholsky Kurt*; 1890–1935), vācu rakstnieks – 89, 292, 664
Turgeņevs Ivans (*Тургенев Иван;* 1818–1883), krievu rakstnieks – 329, 422, 443, 468, 469, 512. 526, 719

Ūlands Ludvigs (*Uhland Ludwig*; 1787–1862), vācu dzejnieks – 576, 661
Ulmanis Kārlis (1877–1942), politisks darbinieks, Latvijas Valsts prezidents (1934–1940) – 489, 501
Ungerns-Šternbergs Armīns (*Ungern-Sternberg Armin*), vācu literatūrzinātnieks – 412
Unrū Fricis fon (*Unruh Fritz von*; 1885–1970), vācu rakstnieks – 87
Unsete Sigrija (*Undset Sigrid*; 1882–1949), norvēģu rakstniece – 719
Upīts Andrejs (1877–1970), latviešu rakstnieks, literatūrzinātnieks un kritiķis – 381, 493, 563, 567, 568, 594–596, 615, 630, 632, 637, 638, 658, 674, 700, 703–705
Uršteins Osvalds (1910–1980), latviešu aktieris un režisors – 713

Vagerls Karls Heinrihs (*Waggerl Karl Heinrich*; 1897–1973), austriešu rakstnieks – 127, 684
Vāgners Oto (*Wagner Otto*; 1841–1918), austriešu arhitekts – 21

Vāgners Rihards (*Wagner Richard*; 1813–1883), vācu komponists – 32, 49, 50, 52, 275, 278, 280, 284, 450, 502, 532, 661
Vahlers Ernsts (*Wachler Ernst*; 1871–1945), vācu rakstnieks – 282, 351
Vailds Oskars (*Wilde Oscar*; 1854–1900), angļu rakstnieks – 349, 350, 358, 362
Vainovskis Jānis (1887–1969), latviešu rakstnieks un tulkotājs – 566
Valdens Hervarts (*Walden Herwarth*, īst. v. Georgs Levins (*Georg Levin*); 1878–1941), izdevējs – 36, 285, 286
Valdis (īst. v. Voldemārs Zālītis; 1865–1934), latviešu rakstnieks un pedagogs – 532, 612
Valdiss Burkards (*Waldis Burkard*; 1490–1556), vācu garīdznieks un rakstnieks – 428, 494
Vallots Vilhelms fon (*Walloth Wilhelm von*; 1856–1932), vācu rakstnieks – 19
Valters Klauss (*Walther Klaus*; 1937), vācu literatūrzinātnieks un kritiķis – 62, 65, 125
Valzers Roberts (*Walser Robert*; 1878–1956), šveiciešu rakstnieks – 67
Vārta-Detlofa Elsbete (*Wahrth-Detloff Elsbeth*), Baltijas vācu literāte – 503, 519
Vasariņš Pāvils (1928), latviešu ārsts un literatūrkritiķis – 452, 492
Vasermanis Jākobs (*Wassermann Jakob*; 1873–1934), vācu rakstnieks – 60, 128, 603, 695
Vāvere Vera (1929), latviešu literatūrzinātniece – 562, 567, 569, 602
Vēberns Antons fon (*Webern Anton von*; 1883–1945), austriešu komponists un diriģents – 21
Vēbers Aleksandrs (1848–1910), latviešu žurnālists un sabiedrisks darbinieks – 606
Vēbers Makss (*Weber Max*; 1864–1920), vācu filozofs, sociologs un vēsturnieks – 371
Vecgrāvis Viesturs (1948), latviešu literatūrvēsturnieks – 563
Vecozols Jūlijs (1884–1945), latviešu rakstnieks – 629, 659, 715
Vēdekinds Franks (*Wedekind Frank*; 1864–1918), vācu dramaturgs – 34, 66, 328, 335, 351–363, 378, 425–427, 466, 483, 572, 576, 584, 594, 595, 613–618, 620, 621, 629, 703, 711
Veidenbaums Eduards (1867–1892), latviešu dzejnieks – 574
Veigands Vilhelms (*Weigand Wilhelm*; 1862–1949), vācu dzejnieks – 570
Veiherts Rihards (*Weichert Richard Gustav Wilhelm*; 1880–1961), vācu režisors – 376
Veils Kurts (*Weill Kurt*; 1900–1950), vācu komponists – 394, 395, 710
Veinerts Ērihs (*Weinert Erich*; 1890–1953), vācu rakstnieks – 292
Veinhēbers Jozefs (*Weinheber Josef*; 1892–1945), austriešu dzejnieks – 127, 659, 661
Veiskopfs Francs Karls (*Weiskopf Franz Carl*; 1900–1955), vācu rakstnieks – 128
Veiss Ernsts (*Weiß Ernst*; 1882–1940), austriešu rakstnieks – 91, 141, 147
Veiss Pēters (*Weiss Peter*; 1916–1982), vācu rakstnieks, režisors un gleznotājs – 123
Velcere Marga (*Welzer Marga*), Baltijas vācu dzejniece – 503, 517
Veldre Vilis (īst. v. Fricis Jānis Gulbis; 1908–1940), latviešu rakstnieks – 639, 645
Vēners Jozefs Magnuss (*Wehner Joseph Magnus*; 1891–1973), vācu rakstnieks – 112
Verdi Džuzepe (*Verdi Giuseppi*; 1813–1901), itāļu komponists – 667
Vērdiņš Kārlis (1979), latviešu dzejnieks un tulkotājs – 7
Verfelis Francs (*Werfel Franz*; 1890–1945), austriešu rakstnieks – 72, 80, 87, 128, 130, 137, 149, 286, 287, 571, 628, 632, 645–647, 649, 654–656, 658, 664, 667, 668, 681, 687
Vergīlijs Marons Pūblijs (*Publius Vergilius Maro*; 70–19 p. Kr.), romiešu dzejnieks – 129
Verharns Emīls (*Verhaeren Émile*; 1855–1916), beļģu dzejnieks, dramaturgs – 503
Verlēns Pols (*Verlaine Paul*; 1844–1896), franču dzejnieks – 31, 280, 288, 289, 294, 295
Verns Žils (*Verne Jules*; 1828–1905), franču rakstnieks – 680, 719
Veselis Jānis (1896–1962), latviešu rakstnieks – 144, 629, 635, 643, 697, 700, 709
Vētra Mariss (1901–1965), latviešu dziedātājs un rakstnieks – 707

Vidbergs Sigismunds (1890–1970), latviešu grafiķis – 710
Vīherts Ernsts (*Wiechert Ernst*; 1887–1950), vācu rakstnieks – 127, 619, 664, 685
Vijons Fransuā (*Villon François*; 1431–1463?), franču dzejnieks – 292, 306
Vīlands Kristofs Martīns (*Wieland Christoph Martin*; 1733–1813), vācu rakstnieks – 430
Vildganss Antons (1881–1932), austriešu dramatiķis un teātra darbinieks – 386
Vilhelms I (*Wilhelm I*), Prūsijas karalis kopš 1861. g.; Vācijas ķeizars (1871–1888) – 17, 18, 122
Vilhelms II (*Wilhelm II*), Vācijas ķeizars (1888–1918) – 17–19, 22, 122, 419
Vīlips Pāvils (1901–1979), latviešu dzejnieks – 684
Viljamsa Dženija (*Williams Jenny*), literatūrzinātniece, Dublinas pilsētas universitātes profesore – 70
Ville Bruno (*Wille Bruno*; 1860–1928), vācu rakstnieks – 320, 324
Villona Estelle (*Willon Estelle von*), Baltijas vācu dzejniece – 503, 523
Vīness Roberts (*Wienes Robert*; 1873–1938), vācu filmu režisors – 81
Vinklers Mihaels (*Winkler Michael*), vācu literatūrpētnieks – 509
Virza Edvarts (īst. v. Jēkabs Eduards Liekna; 1883–1940), latviešu dzejnieks – 466, 493, 502, 566, 571, 633, 635, 640, 642, 700, 702, 716
Višmanis Johans (*Wischmann Johann*; ? –1705), Baltijas vācu mācītājs un dzejnieks – 507
Vitmens Volts (*Whitman Walt*; 1819–1892), amerikāņu dzejnieks – 276, 287, 447, 571, 646
Volcogens Ernsts fon (*Wolzogen Ernst von*; 1855–?), vācu rakstnieks – 34, 337, 351
Volfenšteins Alfrēds (*Wolfenstein Alfred*; 1883–1945), vācu dzejnieks un izdevējs – 646
Volfs Frīdrihs (*Wolf Friedrich*; 1888–1953), vācu dramaturgs – 707, 708
Volfs Hugo (*Wolf Hugo*; 1860–1903), austriešu komponists – 235
Volfs Ludvigs (*Wolff Ludwig*), vācu rakstnieks – 667
Volfs Teodors (*Wolff Theodor*; 1868–1943), vācu publicists – 318
Volfskēls Karls (*Wolfskehl Karl*; 1869–1948), vācu rakstnieks – 293, 295
Volkova Līvija (1931), latviešu literatūrvēsturniece – 438
Vols Ludvigs (*Wohl Ludwig*; 1903–1961), vācu rakstnieks – 667
Vormss Kārlis (*Worms Carl*; 1857–1939), Baltijas vācu rakstnieks – 427
Vrings fon der Georgs (*Vring von der Georg*; 1889–1968), vācu rakstnieks – 108
Vulfa Virdžīnija (*Woolf Virginia*; 1882–1841), angļu rakstniece – 176, 179, 188
Vulfs Edvards (1886–1919), latviešu rakstnieks – 389, 422, 498, 574, 617, 619
Vuolijoki Hella (*Wuolijoki Hella*; 1886–1954), igauņu izcelsmes somu rakstniece – 391

Zaksa Nellija (*Sachs Nelly*; 1891–1970), vācu dzejniece – 293
Zāle Klāra (1911–2003), latviešu dzejniece – 647
Zālīte Elīna (1898–1955), latviešu rakstniece un tulkotāja – 712
Zāls Hanss (*Sahl Hans*; 1902–1993), vācu rakstnieks – 293
Zaluss Hugo (*Salus Hugo*; 1866–1946), vācu dzejnieks – 570, 574
Zamaiča Lūcija (1893–1965), latviešu rakstniece – 637, 342, 664
Zanders Jānis (1911–1983), literatūrzinātnieks un tulkotājs – 686
Zanders Viesturs (1964), grāmatniecības vēsturnieks – 7
Zandroka Adele (*Sandrock Adele*; 1864–1937), vācu aktrise – 337
Zariņš Guntis (1926–1965), latviešu rakstnieks – 119, 123, 136, 678
Zariņš Jānis (1893–1979), latviešu aktieris un režisors – 703

Zariņš Kārlis (1894–1978), latviešu rakstnieks – 635, 636, 638, 642, 643
Zēgerse Anna (*Sehgers Anna* (*Netty Radványi*); 1900–1983), vācu rakstniece – 89, 128, 129, 132, 149, 664
Zēhauss Ginters (*Seehaus Günther*), vācu literatūrzinātnieks – 355
Zeiberlihs Rūdolfs (*Seuberlich Rudolf*; 1841–1913), Baltijas vācu rakstnieks – 436, 440
Zeidele Ina (*Seidel Ina*; 1885–1974), vācu rakstniece – 92, 127, 292, 664, 683
Zeidlica Anna fon (*Seidlitz Anna von*), Baltijas vāciete – 426
Zeidlica Marija fon (*Seidlitz Marie von*), Baltijas vācu dziedātāja – 426
Zeidlica Nellija fon (*Seidlitz Nellie von*), Baltijas vācu gleznotāja – 426
Zeiferts Teodors (1865–1929), latviešu literatūrvēsturnieks un kritiķis – 452, 574, 606, 607, 612, 637, 700
Zeltiņš Dāvids (īst. v. Dāvids Golts; 1867–1943), grāmatizdevējs un sabiedrisks darbinieks – 693
Zeltmatis (īst. v. Ernests Kārkliņš; 1868–1961), latviešu skatuves mākslas pedagogs un rakstnieks – 570, 574, 584, 614, 617–619
Zemgaliešu Biruta (īst. v. Konstance Augustīne Grencione; 1878–1906), latviešu rakstniece – 642
Zemgals Gustavs (1871–1939), latviešu politisks darbinieks – 486
Zengers Eduards (*Saenger Eduard*; 1880–1948), vācu valodnieks, tulkotājs un liriķis – 144
Ziemciešu Marija, sk. Zīraks Mārcis
Ziemeļnieks Jānis (īst. v. Jānis Krauklis; 1897–1930), latviešu dzejnieks – 633, 706
Zīle Edgars (1908–1986), latviešu aktieris – 709, 710
Zimmels Georgs (*Simmel Georg*; 1858–1918), vācu filozofs un sociologs 78
Zīraks Mārcis (1852–1915), latviešu aktieris un tulkotājs – 584
Zīverss Jegors fon (*Sivers Jegor von*; 1823–1879), Baltijas vācu dzejnieks un kultūrvēsturnieks – 415
Zīverts Mārtiņš (1903–1990), latviešu dramatiķis – 335, 381, 390, 402, 689, 700
Zolā Emīls (*Zola Émile*; 1840–1902), franču rakstnieks – 29, 50, 318, 322, 324, 569, 582, 629, 699
Zonrejs Heinrihs (*Sohnrey Heinrich*; 1859–1948), vācu rakstnieks – 74
Zorge Reinhards (*Sorge Reinhard Johannes*; 1892–1916), vācu rakstnieks – 351, 364–367, 376, 377
Zūdermanis Hermanis (*Sudermann Hermann*; 1857–1928), vācu rakstnieks – 30, 44, 333–335, 55,6, 564, 582, 585–587, 604–610, 620, 621, 627–629, 667, 688, 690, 699, 714

Žībelis Vitauts Rūdolfs (1903–1973), rakstnieks, žurnālists un tulkotājs – 687
Žids Andrē (*Gide André*; 1869–1951), franču rakstnieks – 132, 208
Žmegačs Viktors (*Žmegač Viktor*), literatūrzinātnieks – 72

Deutsche Literatur und Lettland

Zusammenfassung

Die Forschungsarbeit "Deutsche Literatur und Lettland. 1890–1945" bietet ein Gesamtbild der deutschen Literatur und der Entwicklung ihrer einzelnen Gattungen sowie der modernen künstlerischen Versuche. Das Buch beinhaltet ein ausführliches Studium der deutschbaltischen Literatur mit detaillierter Analyse des Schaffens der bedeutendsten Autoren. Die umfangreichsten Kapiteln sind der Widerspiegelung und Interpretation der deutschen Literatur in Lettland in der gegebenen Zeitspanne, einer Übersicht über die Übersetzungen in Periodika und Büchern sowie über etwaige Einflüsse der deutschen Literatur in den Werken lettischer Schriftsteller und typologischen Parallelen gewidmet.

Die Register bieten vollständige bibliographische Information über die Übersetzungen der deutschen Literatur in Lettland, Rezensionen und Übersichten, Theateraufführungen.

Entwicklung der deutschen Prosa 1890–1945

Der Anbeginn der modernen deutschen Literatur ist durch die Aktualisierung des Naturalismus im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Doch um die Jahrhundertwende hatte dieser seine Potenzen in starkem Maße schon erschöpft, und es entstand eine Reihe neuer Strömungen: Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil, Heimatkunst. Eine wesentliche Rolle spielte Thomas Manns Roman "Buddenbrooks" (1901), in den die Aktualitäten des neuen Jahrhunderts einverwebt waren (Zerfall der Familienbeziehungen, Reiz der Musik und des Todes), sowie Arthur Schnitzlers "Leutnant Gustl" (1901), bahnbrechend in der Verwendung des inneren Monologs, wie Thomas Mann ein Neuschöpfer der erlebten Rede war.

In der expressionistischen Prosa verschärften sich die Beziehungen vom Vater und Sohn, deutete sich der Verfall der moralischen und ethischen Kategorien an. In den Prosawerken tauchte der Sonderling auf, der Verstoßene, der Künstler, zerspaltene Persönlichkeit, die sich schwer in die disharmonische Welt findet.

Die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts in der deutschen Literatur begannen mit einer gewissen Verstörtheit, verursacht durch das im Krieg Erlebte. Die Versuche des Expressionismus hatten sich schon um die Mitte der 20er Jahre erschöpft, und ein großer Teil der Schriftsteller kehrte zum Stil des realistischen Berichts zurück, nicht selten zur Reportage. Als Opposition zum Expressionismus entwickelte sich die sog. neue Sachlichkeit. Ende der 20er Jahre aktualisierte sich das Kriegsthema, die Prosawerke mussten mit der neuen Aktualität wetteifern: dem Kino und dessen Möglichkeiten. In den Vordergrund der deutschen Literatur trat der gequälte Mensch der Nachkriegszeit mit seinem Schmerz und seiner Hoffnung. Die Literaturwerke wurden intimer, menschlich durchgeistigter.

In den 20er Jahren war der Roman in Deutschland die führende Prosagattung, als eine Neuerscheinung in der Prosa trat der Typ der "neuen Frau" auf, zum Ort der Romanhandlung wurde die Hauptstadt Berlin. Es deutete sich ein Übergang vom individuellen zum sozialen Roman an, wobei der Held eine breitere Gesellschaft, das Volk repräsentierte; es entwickelte sich der nationale, auch der heroische Roman, es wurde das Problem der Aufopferung aktualisiert. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre deutete sich in der deutschen Literatur eine neue realistische Richtung an, der sog. Bauernroman, der die enge Verbundenheit des Individuums mit Erde als Verjüngerin der menschlichen Kräfte zeigte, die Erde wird in diesen Werken zum Symbol.

Die politischen Veränderungen von 1933 vertrieben einen Teil der Schriftsteller und Dichter aus dem gewohnten Kulturmilieu, zwangen sie, in anderen Ländern ein Asyl zu suchen und Ende der 30er Jahre Europa zu verlassen, in die USA und andere Länder auszuwandern. Im weiteren entwickelte sich die deutsche Literatur in zwei Richtungen: in der Exilliteratur und in der sog. inneren Emigration. Im Exil wählten die Schriftsteller für ihre Prosawerke hauptsächlich historische Thematik und deckten auf dem Hintergrund historischer Ereignisse eine Verbundenheit von Gegenwart und Vergangenheit auf. Die Prosawerke der Schriftseller jüngerer Generation wurden in der Fremde schon englisch geschrieben und nachträglich ins Deutsche übersetzt. Doch ein großer Teil der im Dritten Reich gebliebenen Schriftsteller waren der Zensur und den Repressalien unterworfen. Die Tätigkeit der Verlage wurde gehemmt, die Veröffentlichungsmöglichkeiten wurden erschwert, das Band zwischen Autor und Leser löste sich auf.

Die modernen ästhetischen Versuche in der deutschen Prosa

Die für die Literatur der Moderne charakteristischen Tendenzen und eine für den Beginn des 20. Jahrhunderts typische Situation der Bewusstseinskrise in der deutschen Literatur offenbart sich am stärksten im Schaffen des aus Prag stammenden deutschschreibenden Prosaikers jüdischer Herkunft Franz Kafka von 1908 bis 1924. Die Bedeutung seiner Prosa für die Weltliteratur besteht darin, dass sie einerseits durchaus einzigartig und apart ist, andererseits aber einen typischen Wesenszug des Paradigmas der Moderne darstellt. Eine besondere Eigenheit der Kafkaschen Prosa ist der einfache und monotone, sinnlose Begebenheiten teilnahmslos registrierende Stil des Berichts. Dadurch wird die Tätigkeit eines gespaltenen Bewusstseins demonstriert, in die sich das für den Beginn des 20.Jhs. charakteristische Weltgefühl, die Desorientiertheit, Entfremdung und absolute Isoliertheit projizieren. Die in den unvollendeten Romanen von Kafka "Der Prozeß" (1925) und "Das Schloß" (1926) offenbarte Welt ist ein verzweigter, unübersehbarer Labyrinth ohne Mittelpunkt und Ausgang. Kafkas Helden suchen unentwegt und chaotisch nach Ausgang oder Freiheit, doch es fruchtet nichts. Sie sind ununterbrochen einer allgegenwärtigen, feindlichen und unverständlichen Macht unterworfen, der man nicht widerstehen kann. In seinem Streben nach einer umfassenden Verallgemeinerung hat Kafka auf Schaffung psychologisch begründeter Charaktere verzichtet. In seiner Prosa wirken Typen der Moderne, Gebährdenfiguren, worin sich die dem 20. Jahrhundert eigene Tendenz der Depersonalisierung äußert.

Neben dieser Tendenz gibt es in der Prosa der deutschen Moderne auch Versuche, die Bewusstseinskrise zu überwinden. Das durch Zerrüttungen verdunkelte Bewusstsein sucht nach Ausweg und Befreiung im Bestreben, des mit Vernunft nicht fassbaren Reichs der

Seele teilhaft zu werden. Diese Tendenz der Literatur berührt sich mit den Forschungen der Psychoanalyse und der analytischen Psychologie. Das Archetypische und Mythische wird zu einem neuen Mittel der Offenbarung der Wirklichkeit und der seelischen Vorgänge in Hermann Hesses Schaffen. Im Roman "Der Steppenwolf" (1927) werden bewusst und zielstrebig für die Entwicklung eines jeden Menschen wesentliche Urbilder aktualisiert, das Begreifen ihres Wesens gilt als wichtiger Garant geistiger Gesundheit und vollwertiger Existenz. Im Roman "Der Steppenwolf" wird die für die Weltsicht der Moderne charakteristische, zum Geltenlassen der Unterschiede führende Überwindung der Realität der Abtrennung und des zentrifugalen Prozesses zur Erkenntnis, dass alles einheitlich und gleichwertig ist. Dieser Roman zeigt sowohl die für den Anfang des 20. Jhs. typische Situation der Bewusstseinskrise und die Bemühungen, diese zu überwinden, das Lebenstempo der modernen Zeit mit ihren Auswirkungen beim Individuum als auch die Notwendigkeit, die Art des literarischen Berichts zu ändern, nach neuen Ausdrucksmitteln zu suchen. In der Gestaltung der Komposition des Romans lassen sich Parallelen ziehen zu den Kompositionsprinzipien eines Tonwerks, der Bericht erfolgt aus drei verschiedenen Perspektiven, man sieht eine radikale Veränderung der Konzeption des Helden. Diese neuen Elemente machen den "Steppenwolf" zu einem der eindrucksvollsten Mustern der Moderne in der deutschen Literatur. Hermann Hesses Roman "Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften" und Thomas Manns Roman "Doktor Faustus. Das Leben des Deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde" gelten als Zeichen einer Änderung des Paradigmas, in denen die Themen und Ausdrucksmittel der Moderne konzentriert und auch die Möglichkeiten der Postmoderne eingezeichnet sind. Beide Werke zeigen die auf die Bewusstseinskrise von Anfang des 20. Jhs. folgende Katastrophe im Zweiten Weltkrieg in den Beziehungen sowohl zwischen Individuum und Gesellschaft als auch zwischen Individuum und Kunst. Die Kriegs- und Nachkriegszeit wäre als Situation der "ausgebliebenen Apokalypse" zu bezeichnen, wo nach einem gewissen Zeitraum von Verjährung, Abwarten und Konfusion in den Entwicklungsprozessen der Kultur eine krasse Wendung geschieht. Hesses "Glasperlenspiel" kann als bedingtes Muster des Escapismus angesehen werden. Der Roman prognostiziert die Situation des sogenannten "Nullpunkts" in der deutschen Nachkriegsliteratur, gekennzeichnet durch Missachten der schmerzlichen Erfahrungen der vergangenen Jahre und Hinwendung zu der illusorischen und subjektiven Sphäre sowie verschiedenartige Formexperimente. Th. Manns Roman "Doktor Faustus" hingegen widerlegt zum Teil den Mythos "Nullpunkt" und zeigt die Notwendigkeit einer Analyse und Umwertung der traumatischen Vergangenheit. Hier äußert sich der Glaube des Autors an die Möglichkeit einer kollektiven Buße des deutschen Volkes und der Austreibung des nazistischen Geistes.

Drama

Das deutsche moderne Drama beginnt mit der Dramatik des Naturalismus. Als ihr bedeutendster Vertreter gilt Gerhart Hauptmann, der 1889 mit seinem Erstlingswerk "Vor Sonnenaufgang" debütiert. In diesem Schauspiel sowie in einer Reihe folgender Stücke, worunter das Drama "Die Weber" (1892) besonders bezeichnend ist, deckt Hauptmann die Szenen der Realität in maximal objektivierter Manier auf, indem sich die Situationen so abspielen, als wären sie direkt aus dem Leben ausgeschnitten. Die Stücke von Hauptmann

sowie von Hermann Sudermann mit ihrer zeitgemäßen ethischen Problematik und ihren sozialen Konflikten waren um die Jahrhundertwende auch in Lettland sehr beliebt.

In einer Reihe von Hauptmanns Werken treten Merkmale unterschiedlicher Richtungen auf, als Beispiel sei sein Symboldrama "Die versunkene Glocke" (1896) genannt, das von einem der größten lettischen Dichter, Rainis, ins Lettische übersetzt wurde. Elemente von Symbolismus und Impressionismus charakterisieren auch das Schaffen der Österreicher Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler.

Ansätze des Expressionismus offenbaren sich in Frank Wedekinds Dramatik, vor allem im Drama "Frühlings Erwachen" (1891), das der Autor als Kindertragödie bezeichnet hat und in dem eins der Themen Konflikt der Generationen ist. Ähnliche Konflikte fesseln die Aufmerksamkeit der Dramatiker in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts, die man auch im Drama das Jahrzehnt des Expressionismus nennen kann. Der Wunsch des messianischen Expressionismus im Drama, die Welt von Grund aus zu verändern (Reinhard Sorge), besteht neben einer grotesken Darstellung der Deformation der Existenz (Carl Sternheim). Eine Reihe von Autoren schreiben Stücke bald des einen, bald des anderen Typs, zum Beispiel, grundsätzlich unterschiedlich sind die Stücke von Georg Kaiser "Die Bürger von Calais" (1914) und "Von morgens bis mitternachts" (1916). In den Stücken von Ernst Toller "Die Wandlung" (1919), "Masse Mensch" (1920) und "Hinkemann" (1923) zeigt sich anschaulich, wie die Ideale eins nach dem andern scheitern.

Zur zentralen Figur der deutschen Dramatik der 20er – 30er Jahre wird Bertolt Brecht. In Brechts ersten Stücken "Baal" (1922), "Trommeln in der Nacht" (1922), "Im Dickicht der Städte" (1923) findet sich eine Auseinandersetzung mit den Prinzipien des expressionistischen Dramas. In den folgenden Jahren entwickelt Brecht die Theorie des epischen Theaters, die sich auch mit der aktuellen literarischen Richtung der 20er Jahre, der neuen Sachlichkeit, verknüpfen läßt.

Deutschbaltische Literatur

Die lettische Gegenwartsliteratur, Bestandteil der mannigfaltigen europäischen Literatur, stammt im 16. Jahrhundert aus den von Deutschbalten übersetzten Texten. Die Deutschbalten als Schöpfer der lettischen Literatur behielten ihre Hauptrolle ungefähr 300 Jahre lang, bis Mitte des 19. Jahrhunderts, als mit zahlenmäßiger Zunahme gebildeter Letten, Hebung des Gesamtniveaus der Volksbildung und Erstarkung der Bewegung der nationalen Widergeburt die von den Letten selbst geschaffene Kunst, Musik und auch Literatur einen Aufschwung erlebten.

Seit dem 13. Jahrhundert, Zeit der Eroberung des Territoriums des jetzigen Lettland, bis zur zweiten Hälfte des Jahres 1939, als infolge der Vereinbarung zwischen Russland und Deutschland über ¾ der Mitglieder der deutschbaltischen Gemeinschaft Lettland verließen, hat diese eine wichtige Rolle in der lettischen Kulturgeschichte gespielt, sie hat das wirtschaftliche, politische und kulturelle Leben gelenkt und später daran mitgewirkt und ihre eigene Kultur gepflegt.

Mit dem Ausdruck deutschbaltische Literatur wird in der vorliegenden Arbeit die Literatur bezeichnet, deren Autoren aus Lettland (nach heutigem Begriff), hauptsächlich aus Kurland und Livland, gebürtige Deutsche sind, die ihre literarischen Werke in deutscher Sprache verfasst haben. Als deutsche Literatur im Baltikum ist sie ein Widerhall der Tendenzen der

deutschen Literatur und zugleich als Literatur einer kleinen Gemeinschaft selbstbestätigend und mit Widrspiegelung der örtlichen Verhältnisse verbunden. Die deutschbaltische Literatur als die eines Eroberervolkes knüpft, abgesehen von einzelnen Fällen, beispielsweise Veröffentlichungen von Victor von Andrejanoff, Übersetzungen lettischer Volkslieder von Inga Bielenstein, lettischer Gedichte von Elfriede Eckardt-Skalberg und lettischer Prosa von Oskar Grossberg, keine engere Bindung zur lettischen Literatur an.

Die ersten Anfänge der deutschbaltischen Literatur rühren aus dem 13. Jahrhundert her. Sie erlebt ihre *goldene Ära* zweimal: zur Zeit der Reformation und Renaissance, als das deutschbaltische Kulturleben z.B. durch Burkard Waldis' Stück "Die Parabel vom verlorenen Sohn" (1527) und geistliche Gedichte, durch Georg Cieglers philosophische Abhandlungen, durch Christian Bornmanns Lobpreisung der Stadt Mitau bereichert wird, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Aufklärung und zur Zeit der Romantik, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, als für das Schultheater Johann Gotthelf Lindner wirkt, die ersten Keime der modernen Dramatik Jakob Michael Lenz aufkommen lässt, seine bedeutende Rolle in der Publizistik Garlieb Merkel spielt, romantische Seeleneröffnungen in der Poesie Sophie Schwarz, Elisa von der Recke und Casimir Ulrich Boehlendorff darbieten, das Gemeinschaftsleben und die Natur des Baltikums die Lyriker Karl August Kütner und Ulrich von Schlippenbach verherrlichen. Diese Etappen der deutschbaltischen Literatur sind auch sowohl von deutschen als auch von lettischen Schriftstellern allseitig erforscht worden. Leider ist die spätere Etappe der deutschbaltischen Literatur, von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an bis zum zweiten Weltkrieg, viel weniger untersucht. Es gibt Monographien, ausführlichere Artikel und Dissertationen über einzelne Literaten, z.B. Eduard von Keyserling, Gertrud von den Brincken, Werner Bergengruen, Siegfried von Vegesack. Der Entwicklungsprozess der deutschbaltischen Literatur im ganzen ist nur in ein paar dünnen Literaturgeschichten überblickt worden. Heutzutage geht die Forschungsarbeit in den deutschbaltischen Kulturzentren Deutschlands weiter, allmählich wächst das Interesse für deutschbaltische Literatur auch in Lettland.

Es gibt Standpunkte, die deutschbaltische Literatur hätte ihre Existenz schon in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufgegeben, als zuerst wegen der von Russland betriebenen Russifikationspolitik, dann durch Gründung des unabhängigen Lettland und schließlich infolge der Agrarreform ein großer Teil der deutschen Intelligenz auswanderte. Jedoch blüht in der Zeitperiode zwischen beiden Weltkriegen in Lettland die deutschbaltische Poesie der jüngeren Generation auf, und auch die Prosaiker wirken regsam in der Emigration weiter, dabei unterstreichen sie immer ihre baltische Herkunft mit Stolz und Würde. Im Moment ist der deutschbaltische Literaturprozess versiegt, und dennoch erlebt ab und zu ein Buch, in dem geschrieben steht, dass der Autor Deutschbalte ist, seine Erstausgabe.

Bezeichnend für die deutschbaltische Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist eine Zunahme der Memoirenliteratur. In Prosa und Poesie dominieren Sentimentalismus und Romantik. Mit der Thronbesteigung des Zaren Alexander III am Jahrhundertende beginnt eine konsequente Russifizierung der baltischen Provinzen, was bei einem Teil der Mitglieder der deutschbaltischen Gemeinschaft ein gründliches Studium der russischen Sprache und Literatur erfordert. Es erweitert ihren Gesichtskreis und macht einige Schriftsteller, z.B. Johannes von Guenther, Wolfgang Groeger, Siegfried von Vegesack, zu trefflichen Übersetzern. Sprachkenntnisse, Studium in ausländischen Hochschulen und Reisen geben die Möglichkeit, die modernen Strömungen des Kulturlebens kennenzulernen,

Nachklänge von Symbolismus, Jugendstil, Dekadenz, Neuklassizismus und Neuromantik treten in der Literatur auf, vielfältiger wird die Form der Poesie, bei den jungen Lyrikern wächst das Interesse für freie Dichtung und den freien Vers. Die Vorgänge in der Poesie stehen, da viele Deutschbalten als Studien- und Reiseziel München wählen, unter fühlbarem Einfluss von Stefan George und Rainer Maria Rilke. Einen Wendepunkt in der deutschbaltischen Lyrik stellt die Auswahl "Die jungen Balten" (1916) dar, in der Prosa sind es die mit Elementen des Impressionismus und Jugendstils übefüllten Romane, Erzählungen und Novellen von Eduard von Keyserling. Die Jahrhundertwende ist aber auch reich an Ereignissen von geschichtlicher Bedeutung: der Aufschwung des Deutschen Reichs löst eine Hebung des nationalen Selbstbewusstseins auch unter den Deutschen des Baltikums, und in der Literatur erklingt mehr denn je das Motiv der Einheit des deutschen Volkes. Andererseits ändern sich unter dem Einfluss der Revolution 1905, der darauffolgenden Geschehnisse des Ersten Weltkriegs und der Entstehung des lettischen Staats wesentlich die Beziehungen zwischen den Deutschen und den Letten. Für immer versinkt in Vergangenheit das alte patriarchale Wirtschaftssystem, versinken die seit Jahrhunderten verwurzelten ständischen und somit auch die ungleichen nationalen Beziehungen. Für die Deutschen des Baltikums bedeutet das alles, ebenso wie für die Letten, nicht nur enorme materielle und geistige Verluste, sondern auch tiefgreifende psychische Veränderungen. Das baltische Leben an der Schwelle des 20. Jahrhunderts schildert in der Prosa z.B. Theodor Hermann Pantenius, die Letten und die Revolution 1905 bilden den historischen Hintergrund in einem Stück von Karl von Freymann, das Thema der Revolution tritt auch in die Kurzprosa und die Poesie ein. Gerade diese Zeit, die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, bildet die Trennlinie zwischen damals und jetzt und verschärft den Sinn für das Eigene und das Fremde. Das erklärt wohl auch das Vorhandensein der Elemente der Mystik und Phantastik in der deutschbaltischen Prosa der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und, als kehrte man von der Realität des Lebens ab, eine Vorherrschaft von Sujets, deren Handlung sich in ferner Vergangenheit abspielt, z. B. bei Manfred Kyber, Werner Bergengruen und Bruno Goetz.

Die im Laufe der Jahrhunderte festgesetzte gesellschaftliche Ordnung und die Familientraditionen stürzen und zerfallen zusehends. Schwere materielle Verluste erleben die Deutschen des Baltikums auch infolge der Agrarreform von 1920. Die meisten Intellektuellen wandern aus auf Niewiedersehen. Somit vergrößert sich die Zahl der in Emigration entstandenen Werke der Deutschbalten. Das vergangene Bild des Baltikums vor der stürmischen Zeit der großen Veränderungen bleibt in der deutschbaltischen Literatur als verlorenes Paradies, als sonnige Kindheitserinnerungen, als helles, glückliches und wohlhabendes Eckchen der Welt. Der Blick auf die Taten der Letten des 20. Jahrhunderts ist dabei voll Unverständnis und Verwunderung, mitunter auch feindlich. Ein solcher Standpunkt zu den Geschehnissen und Schicksalen besteht in den Kindheitserinnerungen und in der historischen Prosa, auch in der Poesie fast jedes deutschbaltischen Schriftstellers des 20. Jahrhunderts, wie z.B. in Siegfried von Vegesacks dokumentarischen und autobiographischen Romanen, in Monika Hunnius' Werken und in Gertruds von den Brincken Lyrik.

In Lettland hingegen ist nach 1920 eine neue Generation talentierter deutschbaltischer Schriftsteller erwachsen, die die Zeit des Patriarchalismus nicht erlebt haben. Sie legt den Grund der deutschbaltischen Literatur als einer der Literaturen der vielen nationalen Minderheiten in Lettland. Von den Dichtern dieser Generation weilt kaum jemand in den nun schon staubbedeckten, wenn auch sonnigen Gefilden der Vergangenheit. In ihrer Poesie

erscheinen Bilder aus dem Leben in Lettland und erstarkt die deutsche literarische Tradition. In den 30er Jahren erlebt die deutschbaltische Poesie, vertreten in zwei Auslesen "Geht ein Ruf übers Land" (1934) und "Neue Baltische Dichtung" (1935), einen neuen Aufschwung. Es sind ihr natürlich auch Einflüsse der politischen Ereignisse der Zeit nicht abzusprechen, unter denen die Motive der deutschen Einheit, des deutschen Selbstgefühls, der Kraft des deutschen Volkes und der Solidarität der Arbeiterschaft einen neuen Klang gewinnen. In einem Teil der deutschbaltischen Dichtung, z.B. bei Lex Schloß und Walter Pogge, setzen sich Elemente des Expressionismus fest, einen neuen, noch nie dagewesenen Klang sowohl in der Poesie, z.B. bei Marga Welzer und Lotty Burchard-Nauck, als auch in der Kurzprosa, z.B. in den Miniaturen von Andreas Sadonsky, gewinnt die Gestalt der Stadt und des Städters. Womöglich aus den literarischen Stimmungen Europas, womöglich aus dem depressiven Unsicherheitsgefühl der deutschbaltischen Gemeinschaft ergeben sich auch pessimistische, resignative, schmerzdurchdrungene Motive in der Natur- und Reflexionslyrik, z.B. bei Harald Torp und Herta Hartmann. Eine große Rolle spielt noch immer ein aufrichtiger Glaube an Gott als Beschützer und Retter, z. B. bei Else Schwartz. Leider geht mit der Auswanderung von 1939 der Entwicklungsprozess der deutschbaltischen Literatur in Lettland ein.

Deutsche Literatur in Lettland: in Periodika und Büchern

Ende des 19. – Anfang des 20. Jahrhunderts lernte der lettische Leser durch Presse und einzelne Ausgaben sowohl das klassische Erbe als auch die neueren Werke der deutschen Literatur kennen. In den lettischen Zeitungen und Zeitschriften wurden ziemlich regelmäßig Abhandlungen über Schriftsteller verschiedener Generationen und Rezensionen einzelner Bücher und Inszenierungen auf lettischen Bühnen veröffentlicht. Vor dem Ersten Weltkrieg dominierten in der lettischen Presse Nachdichtungen, später änderte sich die Situation zugunsten der Prosaübersetzungen, das neuere deutsche Drama aber fand Platz auf lettischen Bühnen, da Theaterstücke verhältnismäßig wenig in Büchern erschienen.

Die 90er Jahre wurden zum Wendepunkt, da neben Possen, Komödien, Genrestücken und Lustspielen einen immer stabileren Platz das neue deutsche Drama einnahm. Schon 1894 wurde in Riga Hermann Sudermanns Schauspiel "Die Ehre" einstudiert, das eine breite Welle von Diskussionen in der bürgerlichen Gesellschaft auslöste. Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahm einen immer stabileren Platz in den lettischen Theatern eine Reihe von Gerhart Hauptmanns Stücken ein. Hauptmann wurde zu dem meisteinstudierten neuzeitlichen deutschen Dramatiker in Lettland (von ihm wurden 18 Stücke einstudiert). Es wurden auch Arthur Schnitzlers Einakter einstudiert, darunter "Liebelei" (1896), "Der grüne Kakadu" (1899), und im Jahre 1908 Frank Wedekinds "Frühlings Erwachen" (1891).

Wesentlich war das Jahr 1913, als in der Übersetzung und Anordnung des lettischen Dichters Vilis Plūdons "Die moderne deutsche Lyrik" erschien, die einen Einblick in die Welt der Poesie von 55 Lyrikern verschiedener Generationen gewährte, und in der von Teodors Lejas-Krūmiņš – "Die neuen deutschen Novellen", wo Arthur Schnitzler, Hermann Hesse, Jakob Wassermann und andere Schriftsteller der jungen Generation vertreten waren.

Die Zahl der gedruckten Autoren und ihrer Kurzprosaarbeiten in den lettischen Periodika war eindrucksvoll, aber die Qualität war unterschiedlich. Die lettischen Presseausgaben

füllten sich mit Erzählungen, Novellen, Skizzen, Schilderungen, Märchen und anderen Arten der Kurzprosa. Schon um die Jahrhundertwende zeigte sich bei der Wahl der zu übersetzenden Arbeiten ein Ortswechsel: die Handlung spielte nicht mehr vorzugsweise auf dem Lande, den Schauplatz behauptete nun die hektische Stadt mit ihren Sitten und Unsitten, Fabriken und Werken, dabei mit eindrucksvoller Darstellung des sozialen Milieus. Anstelle der gewohnten realistischen Darstellung wurden Arbeiten mit naturalistischem Einschlag angeboten, impressionistisches Ergreifen der Augenblicke, Vertiefung ins Wesen des Menschen, Devalvierung der moralischen und ethischen Normen, Wechsel der Beziehungen in der Gesellschaft, Familie und Schule.

Unter den Autoren sind auch Ricarda Huch, Max Dauthendey, Peter Altenberg, Hermann Sudermann, Heinrich Mann zu nennen. In der bürgerlichen Gesellschaft löste die Erstausgabe der Übersetzung seines Romans "Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen" (1905) in Lettland im Jahre 1912 Diskussionen aus.

In den 20er Jahren, nach der Gründung der Republik Lettland und Bildung der Weimarer Republik, änderte sich auch die Tradition der Übersetzung der deutschen Literatur in Lettland. Die Übersetzer und die Autoren der Abhandlungen wandten sich immer mehr den neuesten Tendenzen in der deutschen Literatur und Werken zu, die nicht selten polemischen Meinungsaustausch auslösten. Das Bedeutendste auf dem Gebiet der Übersetzung waren die Sämtlichen Werke von Bernhard Kellermann, Hermann Sudermann, Peter Rosegger.

Für den Entwicklungsprozess der Dichtung war wichtig das erhöhte Interesse für die Lyrik des deutschen Expressionismus, der dem Weltgefühl der lettischen Dichter in der Nachkriegssituation entsprach. In der lettischen Presse tauchten neue Namen und eine neue Poesie auf, darunter auch soziale Lyrik, die der Arbeiterschaft. Der lettische Leser lernte Bertolt Brecht, Georg Heym, Johannes R. Becher, Ernst Stadler, Ernst Toller, Else Lasker-Schüler, Erich Kästner und viele andere kennen. In dieser Zeitperiode vertraten die deutsche Lyrik in Lettland über hundert deutsche Dichter verschiedener Generationen. Umfangreiche Publikationen nachgedichteter Lyrik erlebten Christian Morgenstern, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Franz Werfel.

In den lettischen Presseausgaben konnte man auch einen Einblick in das umfangreiche Angebot der deutschen Prosa der Weimarer Republik gewinnen: rauhe Darstellung der Nachkriegsrealität, Zugespitztheit der sozialen Probleme im Schicksal jedes einzelnen Bürgers der Weimarer Republik, Arbeitslosigkeit, politische Unruhen, Versachlichung der Beziehungen, wo wahre Liebe, Familie keinen Platz haben, eine Frau neuen Typs, die nach der Karriere und dem Glanz einer Schauspielerin strebt, zunehmendes Verlangen nach Rückkehr zur Erde und Suche nach seinen Wurzeln, nicht selten zur Postulierung nationalsozialistischer Ideen führend, u. ä. – das alles fand Platz in lettischen Presseausgaben und Büchern. Die deutsche Prosa dieser Jahre vertraten: Kriegsromane (Ludwig Renns "Krieg" 1928, Erich Maria Remarques "Im Westen nichts Neues" 1929, "Der Weg zurück" 1931, Ernst Jüngers "In Stahlgewittern" 1920 u. a.), Beamtenromane mit ihren ausgeprägten sozialen Problemen (Irmgard Keuns "Gilgi, eine von uns" 1931, Hans Falladas "Kleiner Mann – was nun?" 1932), Kinderromane (Erich Kästners "Emil und die Detektive" 1928, "Das fliegende Klassenzimmer" 1933, "Pünktchen und Anton" 1932 u. a.), historische Romane (Franz Werfels "Verdi. Roman der Oper" 1924, Stefan Zweigs "Marie-Antoinette" 1932 u.a.), Heimatkunst-, Bauernschafts- und sog. Landschaftsromane (Karl Heinrich Waggerls "Mütter" 1935 und "Brot" 1930, Hermann Stehrs Trilogie "Der Heiligenhof".

Wenn auch die deutsche Prosa in lettischer Sprache reichlich vertreten war, einen Teil davon bildete leichterer Lesestoff, Damenromane über uglückliche Liebe, und bedeutende deutsche Prosawerke blieben unübersetzt, darunter Thomas Manns Romane aus der Trilogie "Joseph und seine Brüder" (1933–1943) und "Der Zauberberg" (1924), Hermann Hesses "Siddharta" (1922), "Steppenwolf" (1927) und "Glasperlenspiel" (1943), Franz Kafkas "Der Prozess" (1925) und "Das Schloss" (1926), Erich Kästners "Fabian" (1931), Heinrich Manns "Die Jugend des Königs Henri Quatre" (1935), Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz" (1929), Robert Musils "Der Mann ohne Eigenschaften" u.a.

Die Kurzprosa vertraten Stefan Zweig mit seinen psychologisch zugespitzten Novellen und Arthur Schnitzler mit seiner eigenartigen Schilderung der Stadt Wien und ihrer Menschen sowie eine Reihe anderer Autoren. Ein reicher Gewinn war die 1942 herausgegebene "Menschen und Schicksale. Moderne deutsche Prosa", die tatsächlich eine weitgehende Einsicht in die Mannigfaltigkeit der deutschen Prosa bot.

Durch Prosaübersetzungen wurden Erich Kästner, Erich Maria Remarque, Stefan Zweig u.a. in Lettland vertraut. Der deutsche Roman war absolute Dominante sowohl in der Presse als auch in den herausgegebenen Büchern.

Die neuesten deutschen Dramen waren auch zur Zeit der Republik Lettland hauptsächlich auf lettischen Bühnen zu sehen, nur wenige wurden publiziert. Neben einer Reihe von Komödien und Salonkomödien, Märchendramatisierungen und klassischen Werken zeigte man Richard Dehmels "Die Menschenfreunde" (1917) und Heinrich Manns "Madame Legros" (1913), bekannt wurde das Schaffen des Expressionisten Carl Sternheim. Mehr wurden historische Tragödien und sozial zugespitzte Dramen aufgeführt, darunter Ernst Tollers "Masse Mensch" (1921) und "Hinkemann" (1923), Georg Kaisers "Gas. I" (1918), auch Stücke von Friedrich Wolff, Carl Zuckmayer u.a. 1932 kam auch Bertolt Brechts "Dreigroschenoper" (1928) auf die Bühne.

In der zweiten Hälfte der 30er und zu Beginn der 40er Jahre, als man unter indirektem Einfluss der politischen Vorgänge zur deutschen Klassik zurückkehrte, wurden auch in den lettischen Theatern Stücke von Goethe, Schiller, Lessing und anderen Klassikern gezeigt. Aktuell waren Werke, die historische Probleme behandelten und im Mittelpunkt starke Persönlichkeiten hatten. Es wurden aber auch Volksspiele und Romandramatisierungen einstudiert.

Ziņas par autoriem

Benedikts Kalnačs, habilitēts filoloģijas doktors (1999), LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta direktors, Liepājas Pedagoģijas akadēmijas profesors. Monogrāfijas "Jūlijs Pētersons – vērotājs laikmetu maiņās" (1996), "Tradīcijas un novatorisms Mārtiņa Zīverta dramaturģijā" (1998, LZA V. Plūdoņa balva), "Ibsena zīmē" (2000), "Modernās drāmas aizsākumi" (2001), "Modernisma drāma Vācijā" (2002), "Latviešu drāma. 20.gadsimta pirmā puse" (kopā ar V. Hausmani, 2004). Pētnieciskās intereses: salīdzināmā literatūrzinātne, latviešu drāma, cittautu modernā drāma, latviešu literatūras vēsture.

Inguna Daukste-Silasproģe, filoloģijas doktore (1997), LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta vadošā pētniece. Monogrāfija "Latviešu literārā dzīve un literatūra bēgļu gados Vācijā 1944–1950" (2002, LZA V. Plūdoņa balva). Sastādījusi krājumu "Ziemeļu zvaigznājs" (kopā ar A. Jundzi, 2002), "Materiāli par latviešu un cittautu kultūru Latvijā" (2003), "Meklējumi un atradumi 2004" (2004). Pētnieciskās intereses: latviešu literatūras vēsture, trimdas literatūra, salīdzināmā literatūrzinātne.

Māra Grudule, filoloģijas doktore (1995), LU Filoloģijas fakultātes asociētā profesore, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta pētniece. Publikācijas par latviešu literatūras vēstures senāko posmu. Pētnieciskās intereses: latviešu literatūras vēsture, vācbaltu literatūra, salīdzināmā literatūrzinātne.

Zanda Gūtmane, filoloģijas doktore (2003), Liepājas Pedagoģijas akadēmijas docente. Monogrāfija "Tautas vadoņa tēls Raiņa nepabeigtajā traģēdijā "Kajs Grakhs". Intertekstualitātes meklējumi" (2004). Pētnieciskās intereses: cittautu literatūra, salīdzināmā literatūrzinātne, latviešu literatūras vēsture.

Jana Vērdiņa, LU doktorante. Sastādījusi un atdzejojusi vācu dadaistu dzejas izlasi "Annai Blūmai" (1997, K. Elsberga prēmija). Krājumu "Pedvāles burtnīcas, 1–3" (1999–2001) sastādītāja. Sastādītāja un komentāru autore J. Steika "Izlasei" (kopā ar J. Kursīti un G. Rudzīti, 2003). Pētnieciskās intereses: cittautu literatūra, salīdzināmā literatūrzinātne.

DEUTSCHE LITERATUR UND LETTLAND
1890–1945

Verlag "Zinātne"
Riga 2005
Lettisch

VĀCU LITERATŪRA UN LATVIJA
1890–1945

Korektore *Brigita Vārpa*
Maketētāja *Gundega Kārkliņa*

Formāts 70×100/16. Apgāds "Zinātne",
Akadēmijas laukums 1, Rīga, LV-1050.
Reģ. apl. nr. 40003576967.
Iespiesta un iesieta a/s "Preses nams",
Balasta dambis 3, Rīga, LV-1081.

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA
0305028859

ISBN 9984-767-34-5
9 789984 767345

OBLIGĀTAIS
EKSEMPLIĀRS

20

2005-5
L 95



Nogrimuſchais ſwans.

Wahzu teiku drama no Gerhardta Hauptmana. Tulkojuſchi Afpaſija un Rainis.

Tehli.

Indrikis, ſwanu lehjejs.
Magda, wina ſeewa.
Behrni abju.
Mahzitajs.
Skolotajs.
Bahrddſinis.
Weza Witikene.
Ruhtina, lahda elbiſka buhtne.
Nikelmanis, dabas elementu gars.
Meſchainis, faunam lihdſigs meſcha gars.
Elfi.
Kruhmu wihrini un kruhmu ſeewinas.

Teika norisinajas kalnajâ un lahdâ fahdſchâ pee kalna.

Pirmais zehleens.

Gaiſu apehnota kalnuplawa. Pa kreiſo rohku, dibenâ, maſa mahjina; pa labo — apſegta no kalnu nokahres.

Preekſchâ pa labo, tuwu meſchmalai weza aka; uſ akas pa-augſtâs malas ſehſch Ruhtina.

Ruhtina.

Puſ behrns, puſ jaunawa, elbiſka buhtne. Wina ſukâ ſawus beeſos, ſarkanſeltainos matus, biti gaiſidama, kura winai neſod meera.

No kureenes tu, ſelta dubzejin'?
Tu medainite, waſku ſchuwejina! —
Tu ſaules putniņ, ko tu mani mahz?
Ei', apſtahjees! Man mati jaſuka
ar wezas mahtes ſelta ſukſti;
Man jaſteidſ, wina — pabrnahks, mani bahrdſ. —
Ei prom, es ſatu, laid! ko meklê ſche?
Wai eſmu puke? Mana mute ſeeds?
Tu, ſkuķe, pahri uzel, meſchmalâ,
uz zehluſtos, tukſnes galuſtos!
Tew rohzes, ſiles un dſeſ ſkuķi ſkuķeņi; —
Bet ſkuķis, eſmu pate ſkuķe ſchodeen,
jo ſila wezmahtei uſ tewi naids:
tu gahdâ waſku ſwezem baſnizâs.
Waj ſaproti? Waj tâ tew jauſwedas!?
Klauſ', wezais duhmu laidejs, jumta galâ!
Dſen tatſchu manim druſku duhmu ſchurp
un baidi nerahtni! — Nahz ane, ane,
nahz ſoſu tehwin, ane, ane, nahz!
Tiſch! (Bite aiſbehg.) Nu, kaut reiſi. —
(Ruhtina wehl kahdus azumirkļus ſukâjâs netrauzeta; tad pahrleekuſes pâr aku ſkatâs:)

Nikelman! Uhu!
Winſch nedſird. Pate ſewim dſeedaſchu.

No kureenes es nahkuſe?
Un kurp es eedama?
Waj eſmu meſcha ſihlite,
Waj nahrina?

Tur puķes ſeedus raiſa,
pa ſilu ſmarſchu kaiſa,
waj kahds to ari mahza
no kureenes tâs nahza?

Bet daſchreiſ man uſnahk tâ karſta dſiņa:
jautat, kas tehws man un mahmulina.
Ja liktens tâ nelehma,
paleeku meeriga;
es tatſchu ſeltmate meſcha daiſawa.
(Aiztek aiz ſaukdama.)

E, nahz jel augſchâ, wezais Nikelman!
Man weenai garlaizigi, wezmahte
uſ meſchu aiſgahjuſe. Skahſti ko!
Jel eſi man tik labs! Es notſcheepſchu
par to tew ſchnagti melnu gaiſenu,
tâ ſeſtis wiſu kuhti lentdama
pee Wirutkehwa. — Nikelman! Winſch
nahk! —
Tur uhdſ un ſpraudſ ſudrabaineles labrs.
Ja nu winſch wiſaļu wiņņâs ſalaudis
[illegible]