

Olga Senkāne

Atgriešanās kustība kultūrā jeb kā norma kļūst par ideālu: Gētes “Fausta” piemērs

Homēra (*Ὅμηρος*, ap 8. gs. p. m. ē.) eposu tapšanas laikā norma ir cilvēka pamatdziņu, jūtu un prāta, līdzsvars, to – pēc vācu apgaismotāju domām – apliecina Odiseja atgriešanās Itakā pie Pēnelopes un Tēlemaha. Tēvs, dēls un māte, atkal savienojoties, veido “trijību” (pēc Raiņa) jeb triādi, kurā tēvs ir jutekliskuma, īstenības, satura nesējs, māte ir skaistā formas iemiesojums vai jēdziens, bet dēls ir mākslinieks-vidutājs, jutekļu un domu līdzsvarotājs.

Šī triāde kā tapušās cilvēka būtības apliecinājums, attīstoties Ničes raksturotajai “sokratiskajai” vai prāta dominances kultūrai, pārtop par nesasniedzamu ideālu jeb nebeidzami topošo. Evaņģēliji un Eiropas literatūras klasiķi (Dante, Šekspīrs, Gēte, Dostojevskis, Vailds, Hese, Manns u. c.) uzrāda šo cilvēka pilnības neatgriezenisku nozaudējumu un nemitīgās tās atjaunošanas ilgas – tēva, dēla un mātes jeb jutekliskā satura, mākslas jaunrades un skaistā formas attiecībā. Šīs triādes daiļliteratūrā vienmēr tiek atklātas ar kāda dalībnieka (vai vairāku) iztrūkumu, un pilnības vai normas atgriešana kļūst neiespējama, turpmāk uz to var tikai tiekties.

Pētījuma mērķis ir izsekot, kā šī triāde (tapušais) pakāpeniski pārtop par ideālu (nebeidzami topošo) – Eiropas literatūras un filosofijas klasiķu Frīdriha Šillera (*Schiller*, 1759–1805) un Johana Volfganga Gētes (*Goethe*, 1749–1832) kultūras teorijās. Reizē tiks precizēta “trīsvienības” statusa maiņas procesa saikne ar Frīdriha Ničes (*Nietzsche*, 1844–1900) izvirzītajiem kultūras attīstības principiem, kas veidojušies abu minēto vācu autoru atziņu spēcīgā ietekmē. Cilvēka duālā daba, jutekļu un domu vienotuma iespēja ir visu trīs minēto autoru teorētisko rakstu un literāro tekstu vadmotīvs.

Gēte un Šillers par triādi kā kultūras jaunrades nosacījumu

Gētes kultūras teorija atklāta esejā “Vienkāršs dabas atdarinājums, maniere un stils” (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, 1789). Šajā darbā viņš mākslas jaunrades attīstības posmus izkārtu pēctecīgā kāpienā (vācu: *Steigerung*) augšup:

- 1) *vienkāršs atdarinājums* – atveidojot saturu (īstenību), neapziņāti tiek attēlotas vispārīgas formas (kopīgoti prāta jēdzieni): mākslinieks tik precīzi atdarina dabu, ka atklāj atveidoto lietu būtību – bez šāda mērķa izvirzījuma (Platons dialogos “Valsts”, “Timejs”, “Kratils” un “Sofists” šo jaunrades tipu raksturo un nosauc par mimēzi);
- 2) *maniere* – atveidojot savu jeb savas iztēles vienreizīgo saturu, tiek apzināti attēlotas individuālas formas (paša ideāli vai jēdzieni) ar pretenziju uz to vispārinājumu: mākslinieks, meklējot lietu būtību, attēlo pats savu īstenību un idejas, kuru nolasījums nav vadāms, paredz plašas interpretācijas iespējas jeb uztveres brīvību; aiz mākslas tēliem tādā veidā mērķtiecīgi paslēpjas *neskaidri* jēdzieni (tā sacītu Kants savā estētikai un kultūras filosofijai veltītajā “Spriestspējas kritikā”), kuri jāatšifrē un ideālā gadījumā – jāpieņem;
- 3) *stils* – abu metožu savienojums; uz vispārinājumu vai kopīgojumu pretendējošas individuālas formas (jēdzieni) tiek attēlotas ar atpazīstamu un saprotamu īstenības saturu: mākslinieks savu, uz patiesību pretendējošu ideju atklājumam izmanto visiem zināmus dabas priekšstatus; šāda apzināta mimēze ierobežo tēla interpretācijas iespējas, jo tajā tiek īstenota neskaidrā jēdziena uztveres vadība ar visiem pieejamā īstenības materiāla izvēli; tādā veidā mākslinieks precīzi atveido saturu (īstenību), lai ideālā gadījumā mērķtiecīgi atsegto lietu būtības vai savu subjektīvo viedokli par tām.

Samierinot sajūtas un domāšanu, ieviešot individuālo un vienlaikus saglabājot vispārnozīmīgo, iespējams sasniegt *stila* pilnību (Goethe, 1789). Šī ideja Veimāras klasicisma¹ periodā nodarbina arī Šilleru. Veimāras klasicisti vērtē kultūru pēc satura un formas mijattiecībām, izvērtējot sajūtu un domāšanas iespējamo līdzsvarojumu jaunradē, tā lomā sabiedrības estētiskā un morālā pilnveidē.

Starp *vienkāršo atdarinājumu* un *stilu*, augstāko sasniedzamo kultūras attīstības pakāpi, Gētem atrodas *maniere*. Kultūras horizontālajā

¹ Veimāras klasicisms (vācu: *Weimarer Klassik*) ir apgaismības beigu virziens vācu literatūrā. To pārstāv Gēte, Šillers, Johans Gotfrīds Herders (*Johann Gottfried von Herder*, 1744–1803) un Johans Kristofs Martins Vīlands (*Johann Christoph Martin Wieland*, 1733–1813). Tas aizsākas ar Gētes ceļošanu uz Itāliju (1786), Šillera ierašanos Veimārā (1787) un beidzas ar Šillera nāvi (1805). Virzienu raksturo abu rakstnieku savstarpējās ierosmes un intensīvs jaunrades periods (1794–1805). Johana Joahima Vinkelmaņa (*Johann Joachim Winckelmann*, 1717–1768) “Antīkās mākslas vēstures” (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) ietekmē viņi idealizē sengrieķu kultūru un estētiku: cēlo vienkāršību un mierīgo diženumu (vācu: *edlen Einfalt und stillen Größe*).

virzībā, kuru atzīst un pamato Šillers, Gētes *stils* ir novietots vidū. Šillers atrod divus pretpolus (izteiksmē ierobežotais *vienkāršais atdarinājums* un izteiksmē brīvā *maniere*) un definē *stilu* kā optimāli iespējamā līdzsvarojuma panākšanu starp tiem. Šillers domā, ka no mākslinieka gribas atkarīgā *maniere* nav pakāpiens augstāk, bet ir kas pretējs precīzajai, iespēju ziņā iegrozītajai dabas mimēzei. Turklāt Gēte atzīst, ka *vienkāršais atdarinājums* ir tuvāks *stilam* nekā *maniere*, jo, lai arī neapzināti, bet garantēti paredz vispārīgo formu (vispāratzīta prāta jēdziena un brīvības likuma) jeb patiesības atklāsmi. Hakslija utopijā “Sala” (1962), kur īsteno Rietumu un Austrumu kultūras pretnostatījums, uzsvērts *vienkāršā dabas atdarinājuma* veltīgums, jo mākslinieks neapzinās, ko dara un ko pārdzīvo. *Vienkāršais dabas atdarinājums* jeb īstais materiālisms ir tikai jēla, tieši, bez vārdiska pastarpinājuma, ar maņām vien uztverama cilvēka dzīves izejviela, kamēr to pilnīgi un pastāvīgi neapzinās un nepārveido īstā garīgumā, kultūrā (Hakslijs, 1993, 154). Stils ir kultūras attīstības priekšnosacījums, un šeit mākslinieks apzinās, ko vēlas atklāt. Atrašanās vidū starp vienkāršo atdarinājumu kā īstenības ierobežotību un manieri kā domas brīvību nodrošina jaunradi, un jaunrades veicējam nepieciešama abu polu klātbūtne; citiem vārdiem, dēlam Tēlemaham ir vajadzīgs tēvs Odisejs un māte Pēnelope – ja kāds no tiem iztrūkst, līdzsvarošanās kustībai vai jaunradei nav nepieciešamo apstākļu. Triāde ir kultūras jaunrades pamats – kā jutekliskā (satūra) un domājošā (forma) samierinājums ar vai caur mākslu.

Šillers kultūras izcelšanos un attīstību redz kā mūžīgu līdzsvara meklējumu, nepārtrauktu ciklisku virzību *turp un atpakaļ*, paskriešanu garām un atgriešanos, bet tas, kas Gētem ir vēlamā sasniedzamā virsotne, Šilleram ir bezgalīgs kļūdu un zaudējumu ceļš uz nekad nepiepildāmo ideālu. Tāpēc šī kustība notiek pa horizontāli, nevis augšup. Virzība tikai augšup nepieļauj atgriešanos. Nomaldīšanās vienmēr paredz griešanos atpakaļ vai nu uz vietu, no kuras kustība sākas, vai uz garām palaisto kustības galapunktu. Apcerējumā “Vēstules par estētisko audzināšanu” (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) Šillers min atgriešanos kā cilvēka būtību raksturojošu iezīmi: cilvēks nesamierinās ar sevi tādu, kādu viņu nepieciešami izveidojusi daba, ja viņš spēj apzināti griezties atpakaļ (vācu: *durch Vernunft wieder rückwärts zu tun*) pēc tam, kad daba, vēl valdot pār viņu, ir aizsteigusies viņam pa priekšu, un sākt visu no gala saviem spēkiem (Schiller, 1795, 3. Brief). Frazeoloģisms *auf eigene Faust* nozīmē darīt kaut ko uz savu roku. Gētes traģēdijā tā ir Fausta pašiniciatīva beidzot aktivizēt savu gribu un sekot paša izvīrītiem orientieriem. Dabu, jutekliskumu, dēmoniskos spēkus, kuri aizsteidzas Faustam pa priekšu un ierobežo cilvēkam piešķirtās *debesu gaismas* (gribas, prāta) izraisīto tiecību, reprezentē Mefistofelis. Mefistofelis vairākkārt

aicina Fausta spoguļtēlu (tas virzās uz dziņu līdzsvaru no pretējā pola), mākslīgi radītu vizīni Homunkulu (latīņu: *homunculus* 'cilvēciņš'), iet uz savu roku (Goethe: Faust II, 7842–7848), ko viņš nekad nepieļautu atiecībā uz Faustu – ar Dievu noslēgtās derības dēļ: “To [meklēt savu ceļu, tapt – O. S.] dari pats uz savu roku! [...] Ja nemaldies, tu prāta nesastopi; / Ja gribi tapt, uz savu roku topi (Rainis, 1982, 297)!” Gēte atklāj *šurpu turpu* kustību ierobežojošo faktoru (gribas trūkumu), kas aizgūts no Šillera kultūras horizontālās virzības teorijas.

Gētes *stils* nozīmē augstāko līmeni (vācu: *der höchste Grad*) kultūras izaugsmē, orientējoties uz kādreiz nozaudēto normu (lai arī nejauša, bet lietu būtību atklāsme – ar precīzu dabas vērojumu) kā izzināšanas vērtu un vēra ņemamu paraugu. Ja minētais līmenis tiktu sasniegts, kustība augšup apstātos. Šillers nepieņem šādu kultūras attīstības gala ideju, bet raksturo kultūru kā nepārtrauktu jaunradi, mūžīgu virzību pa horizontāli, aizvien meklējot dziņu ideālo līdzsvaru vai vidu.

Gan literatūrzinātnieku, gan filosofu pētījumos ir palicis nepamanīts apstāklis, ka Gētes traģēdijā “Fausts” (1832) tiek interpretēta Šillera kultūras attīstības ideja.² Gēte paliek uzticīgs kultūras vertikālajai virzībai tikai tiktāl, ciktāl viņam jāparāda tēla rituālā noiešana lejā (Fausts nolaižas pie Mātēm; Helēna un Eiforions – pie Persefones). Neatgriezeniski nozaudētā līdzsvara atgūšanu, balansējot ap vidu, viņš raksturo šādi: “Bēdīga atbalss tik ir / Raženām senām dienām.” (Goethe: Faust II, 9637–9640)

Apcerējumā “Par naivo un sentimentālo dzeju” (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) Šillers izšķir divas, secīgi vienu otrai sekojošas kultūras, tāpat kā Gēte balstoties Johana Joahima Vinkelmaņa

² Saistībā ar kultūrfilosofijas pētījumiem Gētes “Fausts” nonāk vispirms Osvalda Špenglera (*Oswald Spengler*, 1880–1936) (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte Erstdruck in zwei Bänden*. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit, Wien, Leipzig: Braumüller, 1918), Ernsta Kasīrera (*Ernst Cassirer*, 1874–1945) (*Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist. Fünf Aufsätze*. Berlin: Bruno Cassirer, 1921), Alberta Šveicera (*Albert Schweitzer*, 1875–1965) (*Verfall und Wiederaufbau der Kultur*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1923; *Kultur und Ethik*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1923), Ludviga Jakobskütera (*Ludwig Jacobskötter*, 1883–1925) (*Goethes Faust im Lichte der Kulturphilosophie Spenglers*. Berlin: E. S. Mittler & Sohn, 1924), Eduarda Šprangera (*Eduard Spranger*, 1882–1963) (*Die Kulturzyklentheorie und das Problem des Kulturverfalls*. Berlin: Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1926) uzmanības lokā, taču Šillera ietekme uz Gētes kultūras filosofiju nevienā no šiem pētījumiem netiek izcelta. Mūsdienu publikācijās (Hinsch, M. *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001; Weber, A. *Goethes “Faust”: Noch und wieder?: Phänomene, Probleme, Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005; Konersmann, R. *Handbuch Kulturphilosophie*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2013) Gētes kultūrfilosofija tiek problemizēta, taču Šillera vārds līdzās Gētem šajā kontekstā netiek minēts.

(Winckelmann, 1717–1768), Gotholda Efraima Lesinga (*Gotthold Ephraim Lessing*, 1729–1781), Denī Didro (*Denis Diderot*, 1713–1784) u. c. apgaismotāju atziņās. Šillers izšķir *naivo* kultūru, ko reprezentē sengrieķu māksla (Homēra eposi), un Šillera laika *sentimentālo* kultūru.³ *Naivais* atbilst Gētes *vienkāršajam atdarinājumam*. *Naivā* mākslinieka darbos cilvēka pretējās dziņas (vācu: *der Trieb*) – jutekliskums un prāts, pieredzētais (atsevišķais) un tīrais (vispārīgais) – sadzīvo tik harmoniski, ka nekāds šķērsums nav iespējams.⁴ *Naivais* vai *vienkāršais dabas atdarinājums* ir neatgriezeniski nozaudēts. Kā jau minēts, Gētes vertikālē tas atrodas pašā apakšā – kā vairs nesasniedzams pamats un tāpēc vienīgi izzināms paraugs: *stila* sasniegšanas nosacījums ir pietiekamas zināšanas par zaudēto. *Naivais* apliecina cilvēka veselīgo viengabalaino, normālo dabu, kur viņš sajūt sevi pasaulē kā *diženā, daiļā* un *cienīgā* veselumā, un “tā ir tapšanas un pastāvēšanas virsotne, pilnība” (Goethe, 1805, 393). Šajā *pirmskultūras* [vēl viens *naivās* kultūras apzīmējums Šillera tekstos – O. S.] stāvoklī cilvēka jūtas un prāts, pasīvās uztveres un aktīvās pašdarbības (vācu: *Selbsttätigkeit*) spējas vēl nenonāk pretrunā.⁵

Normas (neapzinātā vai naivā līdzsvara) ceļš uz ideālu: Ničes versija

Gēte atzīst, ka senajiem grieķiem ir nozīmīgs tikai tas, kas patiesi notiek, bet mums, nākamajām paaudzēm, – tikai tas, ko mēs domājam vai jūtam. *Pirmskultūras* stāvoklī nevarētu būt mākslas, jo māksla, jaunrade,

³ Šillers nosauc antīko mākslu par *naivo* Imanuela Kanta (Kant, 1724–1804) ietekmē, kurš, definējot *cildeno*, ieminas par *naivo*: “Kaut ko tādu, kas ir abu [pašcieņas un gaumes – O. S.] sakopojums, redzam naivitātē, kur uz āru izlaužas vaļsirdība, kas sākotnēji ir cilvēka dabiska īpašība – pretēji **izlikšanās** mākslai, kas kļuvusi par otro dabu. [...] Ka skaistā, kaut arī neistā šķietamība, kurai mūsu spriedumā parasti ir liela nozīme, pēkšņi pārvēršas par neko, ka mūsos pašos it kā tiek atmaskots viltnieks, tas izraisa dvēseles kustību, kas secīgi vēršas **divos pretējos virzienos** [izcēlumi mani – O. S.], dziednieciski sapurinot ķermeni.” (Kants, 2003, 141)

⁴ *Naivā* kultūra aptver uzreiz abas pasaules, tādā veidā izgaist kā materiālā – dabas likumu, tā arī garīgā – morālā likuma piespiešana, un no abu vienības rodas patiesas brīvība.

⁵ Grieķu *naivais* nešķir kustību no statikas, secību no momenta u. tml. Lesings apcerējumā “Lāokoonts jeb par glezniecības un poēzijas robežām” (*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766) Vinkelmaņa tiešā iespaidā par antīkās mimēzes paraugcilvēku nosauc Homēru: lietas, kuras koeksistē laikā, sengrieķu ģēnijs sinhroni atklāj arī telpā, tā rodas dzīvs, momentāno un pēctecīgo organiski savienojošs darbības atveidojums. To, ko var aprakstīt tikai pēc kārtas un pa daļām, Homērs atklāj uztvērēja reakcijā, piemēram, kad Trojas vecajie uzlūko daiļo, graciozo Helēnu. Vienīgi grāciju (vācu: *die Anmut*), cilvēkam raksturīgās nepiespiestās kustības skaistuma atveidojumu, Homērs atzīst par vārda mākslas priekšrocību. Kentauris Hīrons, stāstot Faustam par Helēnu, uzsver viņas grāciju (Goethe: Faust II, 7399–7405). Tātad sengrieķu māksla uzrāda dziņu dabisku, neapzinātu vienību arī izteiksmes līdzekļu izvēlē.

tāpat kā atgriešanās kustība, ir līdzsvara zaudēšanas, trūkuma simptoms. Šillera apzīmējums “pirmskultūras” stāvoklis attiecībā uz sengrieķu dabas mimēzi ir pamatots, bet neatrisina loģisko pretrunu: ja *pirmskultūras* stāvoklī valda dziņu līdzsvars, kādēļ senie grieķi nodarbojās ar jaunradi? Nīče savā apcerējumā “Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara jeb grieķi un pesimisms” (*Die Geburt der Tragödie oder: Griechenthum und Pessimismus*, 1871) šo pretrunu veiksmīgi atrisina, izvirzot antīkā *pirmskultūras* stāvokļa raksturojumam divus pamatprincipus – dionīsisko un apollonisko. Dionīsiskais realitātes pieņemšanas, bet netēlošanas princips darbojas sengrieķu traģēdijā: īstenība neatstāj izvēli – tā pastāv nepieciešami, un cilvēkam neatliek nekas cits, kā to pieņemt – ar izmisumu vai sajūsmu. Tas ir ne ar ko nepastarpināts, tiešs un tāpēc reibinošs īstenības, lietu pašu par sevi uztveres un pieņemšanas rituāls. Dionīsiskais cilvēks ir līdzīgs Hamletam, kurš uz mirkli ieskatījies lietu būtībā, patiesībā, atskārtis to, un nu darbība tam ir pretīga, jo neko nespēj mainīt mūžīgajā kārtībā. Patiesā izziņa nonāvē rīcības motīvu – tā ir dionīsiskā cilvēka un Hamleta mācība (Nīče, 2005, 64). Gribas apdraudētību un vēlmi nedzīvot novērš, arī riebumu savalda un izlādē māksla – atbilstošu cildenu vai komisku priekšstatu un jēgu radītāja. Atiskajā traģēdijā savienojas dionīsiskais reibums kā dzīvošanas cienīgs nomods un metafiziskais mierinājums kā atpestīšanas sapnis (Nīče, 2005, 47). Cilvēks kā topošais iepretī tapušajam tiek sagatavots ciešanu pilnai bojāejai. Pārdzīvotais nepieciešami tiek saistīts ar mītu. Mākslinieks, ikreiz atsegdams patiesību, liek savam skatītiņam kavēties pie tā, kas pēc atsegšanas vēl joprojām paliek aplēpts. Ditirambiskais satīru koris ir mākslas glābjošais veikums dionīsiskajā traģēdijā. Nīče atzīst, ka Šilleram ir taisnība par traģiskās mākslas pirmsākumiem: koris tur ir dzīvs mūris, kas sargā patiesību, lietas pašas par sevi no parādību kultūras meliem, jo tas attēlo eksistenci īstāk, pilnīgāk, nekā to dara kultūras cilvēks, kurš par vienīgo realitāti parasti uzskata pats sevi (Nīče, 2005, 66).

Apolloniskais pareģošanas princips paredz ar vārdu pastarpinātu īstenības vērojumu un valda *naivajos* [ar *naivo* Nīče saprot apolloniskā principa augstāko izpausmi – O. S.] Homēra eposos. Šo kultūras brīvi tēloto, ar vārdu uzburto skaisto šķitumu var pieņemt vai nepieņemt, tam var noticēt vai nenicēt. Jo apolloniskais princips vērsts nevis uz lietu pašu par sevi tiešo uztveri, bet parādību atveidi. Tas ir starp uztvērēju un īstenību iesprausts, pareģojošs jaunrades akts, iztēles produktu apraksts: uz pagātnes pieredzes bāzes (apraksta, notēlojuma u. tml.) modelēta, jaunrades spēles dziņu apmierinoša, izbaudāma estētiski un morāli iekrāsota realitāte: kā kas varētu būt bijis, kā kas varētu būt un kā kam būtu jābūt, izstumjot no redzesloka to, kas un kā patiesībā ir (bailes un šausmas).

Gētes *vienkāršā dabas atdarinājuma* un Šillera *naivā, pirmskultūras* stāvokļa raksturojums šādu principu diferencējumu vēl neparedz, jo apolloniskais un dionīsiskais harmoniski sadzīvo gan īstenības un patiesības saskarsmes tiešumā (lietās pašās par sevi), gan šķietamības (parādību) pastarpinājumā. Taču, kā jau minēts, no Gētes un Šillera versijām netop skaidrs, kas īsti motivē naivo mākslinieku jaunradei, ja viņš dzīvo jūtu un domāšanas līdzsvarā.

Apolloniskā principa izvirzījums ļauj Nīčem pamatot mākslu un tās īpatnību *pirmskultūras* stāvoklī. Nīče paskaidro Gētes un Šillera apieto dziņu līdzsvara zaudējuma cēloni, citiem vārdiem – paskaidro, kāpēc norma, dionīsiskā un apolloniskā principa līdzāspastāvēšana, kļūst par ideālu. Šim nolūkam viņš izvirza trešo – sokratisko – atklāšanas un izskaidrošanas dziņā balstītu principu, kas ir civilizācijas iniciēts optimistiskā patosa uzturēšanas līdzeklis, cilvēka juteklisko, instinktīvo dabu, ierobežotību pilnībā ignorējošs un noliedzošs. Sokrats (*Σωκράτης*, 469–399 p. m. ē.) ticēja dabas likumu izdibināmībai un zināšanu vispārējai dziedinošai varai. Pēc Nīčes domām, optimistiska parādību izpēte apliecina ilūzijas, tagadnes, lietu ārējas izpētes uzvaru pār pasaules uzskatu, pār ciestspēju jeb ciešanu gudrību, pār vispārīgo, mūžīgo (Nīče, 2005, 44). Sokratiskā sajūsma (smieklū, jautrības) pamats – apziņa, ka cilvēks ir ne vien nepieciešami laikā ienākusi parādība (topošais, mainīgais, ciešanām pakļautais, nīcīgais), bet arī lieta pati par sevi (cilvēks kā tāds, nemirstīga būtība, jēdziens, ideja), kas ir mūžīga un nemainīga (Nīče, 2005, 33). Sokratiskais cilvēks meklē jaunus, reālus uzbudinājuma līdzekļus kā atklāšanas laimi, tāpēc reibinājuma dionīsisko sajūsmu nomaina afekti, sapņaino apollonisko uzlūkojumu – vēsā loģika, bet mākslas šķietamības daiļumu – sapratnīgs parādību skaistums un zinātkārē balstīts tikums. Nesaprotamais tiek vērtēts kā kas nesapratnīgs, un saprotamais kalpo nāves baiļu pārvarēšanai. “Aiz Sokrata simboliskā stāva ir skaidri samanāms tāda zinātnieka tēls, kas principiāli nespēj un nevēlas zaudēt savu pašapmierināto “es”, bet gribu un instinktus aizstāj ar abstraktu, pašapmierinātu racionalitāti.” (Nīče, 2005, 173) Arī Šillera *sentimentālās* kultūras cilvēks ir attālinājies no dabas prāta un brīvības dēļ, un, pēc viņa domām, tieši prāts un brīvība palīdzēs tam atgriezties atpakaļ.

Gan Šillers, gan Gēte pareģo sokratiskā kultūras sekas. Šillers to dara teorētiski, bet Gēte – ar Fausta tēlu. Prāta prasības patiesais mērķis ir izraut cilvēku no laika važām un pacelt to no jutekliskās pasaules pie domāšanas. Bet šo prasību var viegli pārprast: prāts grib absolūto un nevar to atrast nekādā atsevišķā fiziskās dzīves stāvoklī, tāpēc cilvēks pilnībā pamet fizisko un paceļas no ierobežotas īstenības pie idejām (Fausts iekāro antīko skaistā formu – Helēnu). Tieksme uz bezgalīgo pārņem

cilvēku nesagatavotu (bez spējas vispārināt un jaunradīt vispirms savas formas, individuālus jēdzienus), un visi viņa centieni joprojām tiek vērsti uz pasīvo patvaļas piepildījumu. Prāta prasība mudina viņu izplatīt savu šķietami pašprietekamo (pēc Nīčes – pašapmierināto) individualitāti neierobežotajā, bet viņš vēl nespēj abstrahēties no tās. Skaistā formas vietā viņš joprojām atrod neizsmelamo, nebeidzamo, mainīgo matēriju: “Tas pats pamudinājums, kas, ja būtu piemērots domāšanai un darbībai, vestu viņu pie patiesības un tikumības, tagad, attiecināts uz viņa pasivitāti un jušanu, rada tikai nebeidzamu vēlēšanos, absolūtu vajadzību.” (Schiller, 1795, 25. Brief) Cilvēks vēl nespēj nomierināt savu vaicājošo sapratni ar kādu sevī rodamo pamatojumu, viņš piespiež to norimt, paliekot pasīvs un akli atkarīgs no matērijas (īstenības). Dzīvnieciskums iegūst svētlaimi, bet cilvēciskums – neko.

Parādību izskaidrojumu cilvēks nemeklē dabas iekšējā likumsakarībā (Fausts izmisumā ķeras pie maģijas), tikumību – prātā. Viņš izvīrījis tikai savam jutekliskumam raksturīgo prasību, patvaļā tiecoties uz absolūto un savās sajūtās meklējot to, kas tur nav atrodams. Iekāre tver priekšmetu tieši, tikai aktīvais un radošais prāts to attālina un padara par savu īpašumu, norobežojot to no instinktiem. Fausta kustība pretī jūtu un prāta līdzsvara stāvoklim nenotiek, kamēr viņš neatrod sevī gribu to darīt (Goethe: Faust II, V. 9608–9609) un nelieto spriestspēju, lai aiz atsevišķā ieraudzītu vispārīgo. Jutekliskuma priekšā Fausts iegūst tikai vienu neapskauzamu cilvēka priekšrocību: tiecoties neskaidrā tālē, bezgalīgumā, viņš zaudē kontroli pār tagadni, un šajā tālē viņš nemeklē neko citu kā tagadnes momentu, laimes mirkli: “Tik tagadne” (Goethe: Faust II, V. 9381–9382). Jutekliskums *blēdīgi sajauc* Fausta perspektīvu, kaut arī prāts nebūt nav kļūdījies ne saistībā ar savu subjektu, ne jautājuma uzdošanu. Fausts vienkārši forsē vidu, patvaļīgi pārmetoties uz jēdzienu sfēru, otru galējību.

Šillers minēto situāciju pamato šādi: sajūtu kairinājums cilvēkā ir pirms morālā, tāpēc tieši tas arī dod nepieciešamības likumam sākumu laikā, un cilvēks uztver mūžīgo un nezūdošo sevī par mainīgā pazīmēm. Prāts tiecas uz tiešu savienojumu ar jēdzienu brīdī, kad cilvēks tikai sācis lietot savu sapratni un sasaistīt apkārtējās parādības cēloņsakarībās. Lai cilvēks būtu spējīgs vismaz izvīrīt sev šādu tiešsaistes prasību, viņam jāpārkāpj jutekliskuma robežas, jānonāk vidū jeb, Šillera terminoloģijā, *estētiskās spēles laukā*, bet jutekliskums izmanto šo nosacījumu, šo nepieciešamo intervālu, lai atgrieztu izbēdzēju atpakaļ un noslāpētu viņā dzimstošo gribu (Schiller, 1795, 25. Brief) aptvert skaistā jēdzienu. Šillers ir pārsteidzoši precīzi atklājis Fausta un Mefistofeļa attiecību modeli, turklāt vēl pirms Gētes, kā arī formulējis sokrātiskā principa pārņemtais civilizācijas problēmu.

Sasniedzamais Gētes *stils* varētu atbilst kultūrai, kuru Nīče saista ar muzicējošā Sokrata tēlu (Nīče, 2005, 115) kā teorētiskā vai “priecīgā” un “naivā”, vai traģiskā pasaules uzskata vienību. Jo Gētes *vienkāršais dabas atdarinājums* un Šillera cilvēka pamatdziņu *naivais* līdzsvars *pirmskultūras* stāvoklī ir dionīsiskā un/vai apolloniskā principa iemiesojums, savukārt Gētes *maniere* un Šillera *sentimentālā* māksla – sokratiskās civilizācijas domu brīvības adepts. *Stila* sasniegšanas indikācija, pēc Nīčes ieskata, varētu būt mīta un traģēdijas atdzimšana un reizē kultūras laikmetu gals, cilvēkam nonākot pie domas, ka izziņa nedziedē no “eksistences mūžīgās brūces” (Nīče, 2005, 119). Cilvēks pats par sevi netop ne saprotamāks, ne paredzamāks, ja to uzlūko, pētī un vētī tikai kā parādību. Gētes *stila* mākslinieks, Nīčes muzicējošā Sokrata līdzinieks, sasniedzot attiecīgo attīstības stadiju, tiks kairināts trīs veidos: 1) sajūtīs baudu no izziņas; 2) ļausies apolloniskā šķituma skaistuma pavedinājumam; 3) atgūs metafizisko mierinājumu jūsmā par traģisko – dionīsisko. Šie trīs kairinājumi nav nekas cits kā kultūras attīstību noieicošā, Šillera un Gētes rakstos attēlotā triāde: Pēnelope – skaistā forma vai domas brīvība parādību pasaulē; Tēlemahs – formu (skaistā jēdziena un brīvības likuma) meklētājs saturā vai mākslinieks-vidutājs; Odisejs – īstenība savā tiešumā, lietu pašu par sevi pasaule jeb tas, kam jāatgriežas vai, precīzāk, kur jāatgriežas māksliniekam, lai turpmāk virzītos uz svārstību zonu, kur iespējama kultūras jaunrade. Homēram izdodas organisks, Šillera vārdiem – *naivs* triādes atkal apvienošanās atveidojums, jo Odiseja atgriešanās ir nepieciešama. Nepārtraukti topošajam – ikvienam izjauktās triādes lāpījumam – atkal savienošanās akts jeb tapušais vienmēr būs ideāls.

Ideāla jēdziens jeb kādēļ tapušais vienmēr top

Pirmskultūras stāvoklī cilvēks tver pasauli dabiski, bet *kultūras* stāvoklī cilvēks izmisīgi meklē dabisko. “*Jaunais* cilvēks [Gētes laika kultūras nesējs – O. S.] gandrīz jebkurā vērojumā tiecas uz bezgalīgo, lai beidzot, ja laimēsies, **atkal atgrieztos izejas punktā** [izcēlums mans – O. S.], antīkie lielāko baudu saskatīja tikai šīs daiļās pasaules brīnišķajās robežās.” (Goethe, 1805, 394) Ja kāda no dziņām dominē, tad kultūra ir *slima*; ja jutekliskais un morālais tiecas uz vienību, iedvesmu gūstot dabā, tad kultūra ir *vesela*. Būt *veselam* nozīmē dzīvot saskaņā ar nepieciešamo un skaidri aptvert cilvēka brīvības robežas. Nīčes vārdiem, dionīsiskā un apolloniskā principa klātbūtne un samērs ar sokratisko dziņu liecina par to, ka ar kultūru veselības ziņā viss ir kārtībā.

Vesela un veselīgais sengrieķu poēts apzinās sevi reizē kā radītāju un radību, jau tapušo pilnību un vēl topošo atsevišķo tās īstenojumu, viņš

nekur neatgriežas, neko nemeklē, jo viņam nekā netrūkst. *Sentimentālais* dzejnieks, mēģinot atmodināt sevī pirmatnīgo, ne ar ko nepastarpināto dabu, vienmēr ir tikai ceļā uz to.⁶ Tāpēc turpmāk mākslinieks-vidutājs vienmēr būs *vazaņķītis, pasauls staiguls* (Rainis, 1981, 283) faustiskās telpas bezgalībā (pēc Špenglera). Tomēr Šillers ir pārliecināts, ka šis ceļinieks nekad nezaudēs saikni ar *naivo* un vienmēr paturēs iespēju griezties atpakaļ. *Morālais gars* jeb griba dzīs viņu atpakaļ.⁷

Arī Nīče atzīst, ka “modernais cilvēks paliek mūžīgi izsalcis, bezspēcīgs un baudīt nespējīgs kritiķis, *aleksandriskais* cilvēks, savā būtībā bibliotekārs un korektors, kuru grāmatu putekļi un drukas kļūdas padarījušas nožēlojamu un aklu” (Nīče, 2005, 123). Zinātkārais optimisms ir atrofējis instinktus un iniciējis mākslas pagrimumu. Mūsdienu Sokrats līdzinās vācu universitātes “kabineta profesoram” (Nīče, 2005, 172). Nīče, tāpat kā vēlāk Špenglers, šo kultūru noplicinošo un profanējošo civilizācijas laikmetu asociē ar Fausta tēlu. Šāds optimisms atrofē instinktus un degradē šķituma atveidi.

Sentimentālo mākslinieku kā sokratiskās kultūras “produktu” pārņem morālas ilgas atgūt *pirmskultūras* stāvokļa harmoniju, tamdēļ viņš iesaistās nemitīgā dziņu saskaņošanas “šurpu turpu” kustībā, spēlē, kas ir nosacījums kultūras jaunradei. Šāda jaunrade iepretī nomierinošajam apolloniskajam šķitumam apliecina ideāla meklējumu, centienus atgriezties pie antīkās mimēzes kā normas – lietu būtības tieša atveidojuma. *Sentimentālās* kultūras simptoms ir zaudētās pilnības, tapušā (skaistā formas un brīvības likuma) nebeidzama tapšana: dziņu svārstības zonā notiek individuālo formu invāzija, savu, uz kopīgumu pretendējošu jēdzienu atklāšana. Šillers atzīst, ka par cilvēka cienīgu jaunrades spēli liecina formas piešķiršana saturam. Vingrinoties savu jēdzienu atveidē, iespējams iemācīties tvert absolūto. Māksla neatklāj pilnību, bet gan atgādina par tās pastāvēšanu un parāda ceļus uz to.

Pāreja no pasīvās sajūtu dziņas pie darbīgās gribas un domāšanas dziņas notiek *estētiskās* spēles stāvoklī, kad, jutekliski tverot vai atveidojot konkrēto skaisto, tiek meklēta daiļuma būtība. Un tieši meklēta, nevis atrasta, kā tas bija pie antīkajiem. Juteklisku cilvēku skaistā ieraudzīšana aizved pie domāšanas, jēdziena, garīgajam cilvēkam skaistais liek

⁶ Šillers ievēro, ka antīkais cilvēks vienmēr orientējas uz kādu robežu, *pēcantīkais* (vācu: *nachantike*) cilvēks – vairs to nedara, tamdēļ formas prasības savam saturam, īstenības atveidojuma iespējām atceļ. Mākslinieks vairs nerēķinās ar attēlotās realitātes atpazīstamību.

⁷ Griba nav pakļauta ne dabas, ne prāta likumam, atrodas tiem pa vidu un pati izvēlas, kam sekot. Klausot prātam pirms instinkta, griba rīkojas tikumiski. Daba var ar afekta spēku prasīt tūlītēju gribas reakciju, bet gribai tā viltīgi jāpatur bezdarbībā, kamēr sāk runāt prāts (Schiller, 1969, 106). Faustam šīs gribas pietrūkst.

griezties atpakaļ pie dabas. Tikai *estētiskās* spēles laukā, skaistā uztveres un jaunrades zonā mēs ienākam prāta ideju pasaulē, nepametot īstenību. Skaistais top jutekliskajā pasaulē, bet prātam tas rada baudu. Starpniecību abu pasaulu attiecībās uzņemas gaume. Gaume liek prātam cienīt materiālo, bet sajūtām – racionālo. Šillers (pretēji Kantam) domā, ka ar tiešu skaistā vērojumu gaume ieved idejās (Schiller, 1969, 135). Jaunrade, kas meklē divu cilvēka dabu līdzsvaru un tādā veidā tiecas uz ideālo vidu, ir vienīgais veids, kā pārredzēt un mobilizēt abas dziņas, pakāpeniski mācoties aiz ideāla meklējumu daudzveidības ieraudzīt tīrās formas, neatsakoties no pieredzes.

Naivajam stāvoklim raksturīgais – dabiskais [*stils* tiek mākslīgi radīts – O. S.], neapzinātais – dziņu līdzsvars Gētes vertikālē atrodas apakšā un nav vairs atkārtojams, Šillera kultūrrades horizontālē tas visu laiku ir priekšā – virzoties uz to no jebkura dziņu pola, ja vien cilvēks rod sevī gribu pagriezties pret to ar seju, nevis uzgriezt tam muguru. Šādi varētu vizualizēt līdzsvara punkta kā ideāla jēdzienu. Uzgriežot vidum muguru, atgriešanās kustība nav iespējama, tā ka kustības veicējs redz, tver un apzinās tikai vienu dziņu polu, tamdēļ neko citu nemaz nevar gribēt vēlēties. Vidus paliek aiz muguras, jo to neredz vai negrib redzēt. *Sentimentālais* vai sokratiskā kultūras dzejnieks seko prātam brīvā jaunradē, noniecinot jutekliskā lomu, tamdēļ nenovēšami paskrien garām līdzsvara punktam, riskējot nonākt otrā galējībā. Šādā stāvoklī atrodam Faustu, kurš, pametis Margrietu (atsevišķo skaisto), grib sev Helēnu (vispārīgo skaisto), nemaz vēl neprotot aiz atsevišķā ieraudzīt būtības, jo viņš nespēj (viņam nav un nevar būt gribas) radīt, lai arī Mefistofelis, iespējams, ar ironiju nosauc viņu par dzejnieku (Goethe: Faust I, V. 2463–2464).

Kamēr cilvēks izslēdz vienu no dziņām vai apmierinās ar katru pēc kārtas, viņa pilnība sevi neapliedzinās. Tā ir Gētes Fausta un faustiskās kultūras ideālu nesasniedzamības problēma, mūžīgā trūkuma simptoms. Faustam nav pēcnācēju. Viņš ir tēvs bez dēla, bez mākslinieka-vidutāja, tāpēc arī spiests patvaļīgi forsēt *estētiskās* spēles zonu, lai nonāktu pie savas Pēnelopes–Helēnas. Turklāt Faustam Gētes tragēdijā bija trīs iespējas nonākt tēva statusā. Pirmkārt, viņš ir Margrietas bērna tēvs, bet šis bērns aiziet bojā stihiski: jutekliskums savā vienpusībā, vien Fausta fiziskās patvaļas, gribēt spējas īstenojumā nerada neko paliekošu, iekāres auglis burtiski izšķīst ūdenī. Otrkārt, Fausts ir tēvs Helēnas dzemdētajam Eiforionam, kurš ir nācis pasaulē, tēvam apejot *estētisko* spēles lauku. Dzejniekam Eiforionam tas nav pieņemami, viņš ilgojas pēc nesasniedzamā, netveramā, kustīgā, pēc spēlēt/radīt spējas, tāpēc dūsmīgi izvēlas nāvi. Ja triādē tēvam trūkst dēla – mākslinieka-vidutāja, dziņu līdzsvarotāja –, tad nav *estētiskās* svārstības, pārejas lauka, tāpat nav arī iespējas tvert vispārīgās formas, Helēnā Fausts redz tikai skaistu sievieti, tikai saturu.

Pasīvās matērijas vienpusībā (Fausts pašapmierināti dzīvo ar Helēnu īstenības ierobežotībā, *drūmā* viduslaiku pilī (Goethe: Faust II, 9020–9025)) radošais nav dzīvotspējīgs, dzejnieka spēles dziņa pieprasa pretpolu sadursmi, līdzsvara nepārtraukto meklējumu. Lecošais, dejojošais Eiforions īsteno *sentimentālajai* kultūrai aktuālo kustību “šurpu turpu”. Triādē viņš ir starp Helēnu (tīra forma) un Faustu (konkrēta pieredze), tādā pašā pozīcijā nonākot “Fausta” 2. daļas 1. cēlienā kā Zēns–Vadītājs, tur viņš atrodas starp Plutus ((pār)pilnība) un Skopumu vai Noliesējušo (trūkums), citiem vārdiem – starp veselo un atsevišķo (Goethe: Faust II, 5689–5696). Fausta dēla, dzejnieka lēcieni augšup/lejup saistāmi ar Gētes kultūras vertikālās virzības interpretāciju. Eiforions atstāj sastingušo un šauru īstenību, jo tā neiedvesmo jaunradei. “Tikko gūta, / jūk trijība.” (Goethe: Faust II, 9733–9734) Eiforions visu laiku cenšas palēkties, atgrūsties no zemes, bet kopā ar māti nonāk *zemzemē*, atgriežas *naivajā* stāvoklī, jo Fausts visu laiku ir ar muguru pret vienu no savām dziņām. Lai vērstu juteklisku cilvēku par sapratnīgu – sākumā tam jātop par *estētisku*, tad viņš vienlaicīgi var redzēt atsevišķo un vispārīgo. Un tikai no spēlētāja var attīstīties *morālais* cilvēks: pēc Šillera domām, iespēju jutekliskajam cilvēkam tikt pie sapratnei adresēta jēdziena vai gribai adresēta likuma nodrošina tikai šis *estētiskais* stāvoklis, apolloniskās šķietamības lauks jeb māksla. Bet Fausts nevar turp nonākt, viņam nav motivācijas pagriezties. Fausts triādē nespēj pildīt tēva funkciju, un viņa bērni aiziet bojā.

Treškārt, par Fausta dēlu nosacīti varētu uzskatīt viņa mācekļa, “kabineta profesora” Vāgnera (kuram “dots tik vienu dziņu samanīt” (Goethe: Faust II, 1110)) radīto Homunkulu, sokratiskā kultūras simbolu, mākslīgi radītu intelektu, kurš ir kolbā ieslēgts starojošais, skenējošais prāts, jēdzienu tīrais, sterilais koncentrāts, absolūti brīvs, jo nošķirts no dzīves īstenības, pieredzes, satura, matērijas, jutekliskuma, tātad arī galīguma. Ilgās pēc sajūtām, sašķaidot ap daiļās Galatejas (Helēnas mitoloģiskais ekvivalents) troni savu stikla aizsargapvalku, viņš izšķīst ūdenī, jo vēlas sākt savu virzību no pareizā gala un šoreiz – pēc paša gribas. Tā ir rituālā atgriešanās sākumpunktā, pie īstā tēva, dabas pirmatnībā, lai pakāpeniski virzītos atpakaļ, meklējot sajūtu un prāta līdzsvaru. Zīmīgi ir tas, ka katrs no trim dēliem pārstāv kādu kultūras jaunradei nepieciešamo triādes posmu: Fausta (sators) un Margrietas (sators) dēls – cilvēka juteklisko dabu; Fausta (sators) un Helēnas (forma, kuru Fausts uztver kā saturu) dēls Eiforions – potenciālo estētiskās spēles spēlētāju, mākslinieku-vidutāju; Fausta audzēkņa, zinātnieka-sausiņa Vāgnera (forma) radījums Homunkuls (forma) – brīvās domas produktus, no īstenības atrautus prāta jēdzienus. Tas, ka Homunkuls neiet bojā, bet ar pašiniciatīvu sāk savu kustību no pareizā, jutekliskā gala (kā viensūņa organisms), līdz

evolucionējot sasniegs cilvēcisko dziņu līdzsvaru *estētiskās* spēles laukā, liecina par Gētes visai optimistisko skatu uz sokratiskās vienpusības pārvarēšanu un *stila* līmeņa sasniegšanu kultūrā.

Faustam, kurš pats ir slavena dziednieka dēls, būtu (simetriski Homunkulam) atkal jādodas pretējā virzienā, savā juteklībā, turpmāk meklējot vidu, bet, viņam maldoties, pietrūkst dzīves laika. Tragēdijas finālā Fausts tikai paspēj šo mērķi iztēloties (Goethe: Faust II, 11561–11580), jo viņam ir spēcīgs pretspēlētājs – Mefistofelis. Noslēdzis derību ar To Kungu, velns seko, lai Fausts ļaunas tikai savai patvaļai jeb gribēt spējai. Kamēr Fausts apspiež kādu no dziņām, secīgi apmierinās sākumā ar vienu, tad ar otru, viņa griba nonākt spēles laukā, mainīt tēva (bez bērniem) statusu pret dēla – spēt aptvert cilvēka duālo dabu, iztēloties un atveidot pilnību – snauz.

Maldu dēļ novēlotā nokļūšana estētiskās “šurpu turpu” kustības zonā nozīmē fiziska, cilvēkam atvēlēta dzīves laika zaudējumu. Fausts un Vāgners ar nožēlu, Mefistofelis ar ļaunu prieku (Goethe: Faust II, 11595–11600) atgādina par cilvēka dzīves robežu. Šillers vairākkārt piemin *liekos gājienus*, izniekoto galīgas būtnes dzīves laiku. Ceļotājs atgrūžas no vienas dziņas pretējās virzienā, viņš sasniedz otrās dziņas griestus un tamdēļ spiests vērsties atpakaļ. Atgriešanās kustība kļūst neparedzama un nebeidzama. Kad cilvēks sāk dot priekšroku formai, nevis matērijai un sāk nesaudzēt īstenību šķietamības dēļ, paveras viņa dzīvnieciskās esamības robežas, viņš iziet uz ceļa, kuram nav gala. Fausts tikai sirmā vecumā, akls kļūdams, iztēlojas cilvēciskas būtnes cienīgu ideālu: “Mēs beigās sasniedzam visaugstāko [...]” (Goethe: Faust II, 11562), “brīvai dzīvei māju” (Goethe: Faust II, 1564). Brīdī, kad ne vairs Mefistofelis, bet pats Fausts iztēlē modelē savu nākotni (Goethe: Faust II, 11500), viņš atveras apolloniskajai šķietamībai – *kā būtu, ja būtu*, kas varbūt sakristu ar īstenību/patiesību, ja Faustam vēl būtu laiks dzīvot. Viņa kustība dēla statusā *estētiskā* spēles lauka virzienā tikai aizsākas, jo viņš ilgstoši neatrod sevī *gribu* (Goethe: Faust II, 9608–9609), pašdarbības vēlmi un varēšanu aiz atsevišķā nojaust vispārīgo, domāt acīm neredzamo.

Fausta virzība no instinkta pie gribas prasa milzīgu piepūli. Dzīvnieciskais spiež Faustu tvert dziņas secīgi: kavējoties sajūtās, viņš izslēdz domāšanu, kavējoties domāšanā, viņš izslēdz sajūtas. Bet jaunrades galvenais nosacījums ir iziet no nepieciešamības zonas un ienākt brīvas gribas valdījumā, nezaudējot saikni ar dabu, ar īstenību. Fausts vienmēr iekāro nevis skaistā formu, jo formu var vienīgi mīlēt, bet saturu, kurš var tikt pakļauts vienīgi iekārei, gribēt spējai. Fiziskas patvaļas pārņemts, viņš spēj upurēt tikai citus. Tiekme uz bezgalīgo pārņem viņu nesagatavotu: viņš neprot vispārināt, aiz atsevišķā viņš nespēj redzēt tā

veidu. Formas vietā viņš joprojām tver tikai neizsmeļami mainīgo matēriju. “Prāta pamudinājums, piemērots domāšanai un darbībai, vestu viņu pie patiesības un tikumības, bet, attiecināts uz pasivitāti un jušanu, rada tikai nebeidzamu vēlēšanos.” (Schiller, 1795, 25. Brief)

Fausts nes sevī *sentimentālās* kultūras sokrātiskā principa simptomu – nekad nebeidzamus, bezgalīgus cilvēka centienus novērst iztrūkumu, atgriezties normālā savas nozaudētās pilnības vai *pirmskultūras* klēpī, dionīsiski tiešā un apolloniski ar daiļo šķitumu pastarpinātā īstenības un reizē patiesības vērojumā.

Šillers atgādina, ka jutekliskums meklē īstenību, bet prāts – patiesību, katrs atsevišķi tie ir neuzņēmīgi pret šķitumu, jo tas atšķiras gan no īstenības, gan no patiesības. Tas ir pa vidu. “Cik lielā mērā prasība pēc patiesības un pieķeršanās īstenībai ir tikai trūkuma sekas, tik lielā mērā vienaldzība pret īstenību un uzmanība pret šķitumu ir cilvēka dabas patiesais paplašinājums un drošs solis pretī kultūrai.” (Schiller, 1795, 26. Brief) Lietu īstenība ir pašu lietu ziņā, lietu šķitums, iztēles radīti pastarpinājumi, jēgas vai jēgrade – kultūras ziņā. Nīče arī vairākkārt uzsver, ka “īstens kultūras princips ir apolloniskais” (Nīče, 2005, 171).

Lai kultūras jēdzienu varētu attiecināt uz antīko laikmetu, Nīčem bija svarīgi izcelt sengrieķu pasaules redzējumā principu, kurš paredz jaunrades dziņu. Tā tiek atrisināta Šillera estētikā vērojamā pretruna. Nīče atzīst, ka apolloniskā balss “izziņas fanātiķī” Sokratā aicina neaizmirst savu pretspēlētāju – dionīsisko, šādi drīzāk kavējot, nekā veicinot teorētiskā optimisma izplatību Grieķijā (Nīče, 2005, 173). Šķituma vai šķietamības ideja varētu būt aizgūta no Šillera kultūras filosofijas un attiecināta uz radošo, kultūras un mākslas pastāvēšanai nepieciešamo apollonisko principu. Sapratnīgums uzgriež muguru jutekliskumam (dionīsiskais sākums), arī estētiskās spēles zonai (apolloniskais sākums) – instinktiem un gribai radīt, tāpēc Gētes Faustam, šo svārstību zonu patvaļīgi forsējot, neizdodas apgūt skaistā formu, bet gan joprojām tvert/izmantot/upurēt vien atsevišķo skaisto, matēriju. Viņam ir nepieciešams atgriezties kustības sākumā, jutekliskumā (nonākt tēva statusā), virzīties uz priekšu, uz spēles lauku (atrast dēlu), no kura pavērsies skats arī uz brīvības, domāšanas, prāta jēdzienu polu (atgūt sievu).

Sentimentālās kultūras cilvēka nebeidzamā kustība nozaudētās pilnības jeb ideāla virzienā paredz vairākus posmus: 1) pasīvais jutekliskums jeb tēva klātbūtne, atbalsts (Odisejs atgriežas mājās); 2) jutekliskās dziņas pārvarēšana, atrodot sevī pašdarbības gribu jeb dēla patstāvības iegūšana (Tēlemahs dodas meklēt tēvu); 3) nonākšana sajūtu un prāta dziņu svārstības teritorijā, *estētiskās* spēles laukā jeb dziņa spēlēt, radīt (Tēlemahs izliekas, fantazē, melo); 4) savu potenciāli vispārināmo

jēdzienu jaunrades nosacījums – skaistā forma (mātes Pēnelopes klātbūtne un atbalsts) cilvēciskās pilnības likumu atrašanai.

Fausts traģēdijas izskaņā maina statusu (atrod dēlu sevī) un pagūst aizsniegt otro posmu. Kļūvis vecs un akls, kapa rakšanu viņš notur par dambja būvi – viņu pacilā nevis ar maņām tveramā īstenība (lemuri Mefistofeļa uzdevumā rok viņam kapu), bet tas, ko viņš iedomājas dzirdam. Paša iztēlotais ļauj viņam beidzot pagriezties šķituma virzienā, ieraudzīt priekšā savu darbīgo gribu un turpmāk – arī brīvības likumu. Viņš spētu sasniegt spēles lauku un radīt, ja viņam vēl būtu laiks.

Pasaules literatūras klasika – līdz Gētes “Faustam” un pēc tā – uzrāda patiesai, uz līdzsvara meklējumu orientētai jaunradei nepieciešamās triādes izjukšanu. Visdrūmākais skats uz sokratisko principu kultūrā ir Šekspīra traģēdijā “Hamlets”, Manna romānā “Doktors Faustus” (iet bojā visa triāde), Dostojevska romānos “Idiots”, “Brāļi Karamazovi”, Vailda romānā “Doriana Greja ģimietne”, Tolstoja novelē “Kreicera sonāte” (iet bojā visi trīs vai iztrūkst divi). Sokratisko optimismu mākslīgi tiecas uzturēt 20. gadsimta pirmās puses modernisti Džoiss, Prusts un Vulfa (arī Folkners ASV), savos galvenajos romānos kļūstot par Homēra “Odisejas” klasiskās triādes atkārtotas savienošanās adeptiem. Šāda aiz ausīm pievilktā triādes atgriešanās normālā stāvoklī pretendē uz apolloniski pareģojošo šķietamību un reizē dionīsiski tiešo īstenības tvērumu, uz jutekliskuma rehabilitāciju vērstu atgādinājumu vai pat zemteksta uzsaukumu nākamajām paaudzēm, kāds ceļš cilvēcei būtu ejams.

Bibliogrāfija

- Gēte, Johans Volfgangs. (1982) *Fausts*. Tulk. J. Rainis // *Kopotī raksti*. 16. sēj. Rīga: Zinātne, 516 lpp.
- Goethe, Johann Wolfgang. (1789) *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl. Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden*. Pieejams: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1789_goethe.html (skatīts 10.05.2021.)
- Goethe, Johann Wolfgang. (1832) *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Pieejams: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1789_goethe.html (skatīts 03.05.2021.)
- Goethe, Johann Wolfgang. (1832) *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*. Pieejams: https://de.wikisource.org/wiki/Faust_-_Der_Tragödie_zweiter_Teil (skatīts 03.05.2021.)
- Goethe, Johann Wolfgang. (1805) *Winkelman und sein Jahrhundert: In Briefen und Aufsätzen*. Tübingen: J. G. Cotta, S. 496.
- Hakslis, Oldess. (1993) *Sala*. Tulk. G. Groza. Rīga: Liesma, 300 lpp.
- Kants, Imanuels. (2003) *Spriestspējas kritika*. Tulk. R. Kūlis. Rīga: Zvaigzne ABC, 318 lpp.
- Nīče, Frīdrihs. (2005) *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara*. Tulk. I. Ījabs. Rīga: Tapals, 179 lpp.
- Rainis, Jānis. (1981) *Spēlēju, dancoju*. // *Kopotī raksti*. Lugas. 11. sēj. Rīga: Zinātne, 521 lpp.

- Schiller, Friedrich. (1795) *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*. Pieejams: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-asthetische-erziehung-des-menschen-in-einer-reihe-von-briefen-3355/1> (skatīts 02.05.2021.)
- Schiller, Friedrich. (1969) *Über Anmut und Würde // Neue Thalia herausgegeben von Schiller*. Dritter Band. Bern: neu-verlegt bei Herbert Lang, S. 1–117.