

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
MODERNO VALODU FAKULTĀTE

NATAĻJA POĻAKOVA

VĪNES MODERNISMA POZĪCIJAS: IDENTITĀTES
UN STILA PROBLĒMAS PĒTERA ALTENBERGA
DAIĻRADĒ

PROMOCIJAS DARBS
FILOLOĢIJAS DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI
LITERATŪRZINĀTNES NOZARĒ
CITTAUTU LITERATŪRAS VĒSTURES APAKŠNOZARĒ
(tulkojums no vācu valodas)

RĪGA

2005

SATURS

Ievads	5
Jaunākās tendences Pētera Altenberga daiļrades izpētē	9
1. „Apdraudētās identitātes“ tēma Austrijā 19./20. gadsimtu mijā ..	13
1.1 Priekšnosacījumi:	
Liberālisma krīze Austrijā	14
Ideālistiskā racionālisma krīze	15
Subjekta definīcija Vīnes gadsimtu mijas literatūrā	16
1.2 Ernsts Mahs un dabaszinātņu krīze	17
Ernsta Maha atomisms	17
„Es’ nav glābjams“ – atteikšanās no pašidentitātes	17
1.3 Hermana Bāra “jaunās mākslas” programma	19
1.3.1 Hermans Bārs un Ernsts Mahs	19
1.3.2 Hermans Bārs un impresionisma glezniecība	22
Impresionisma glezniecība kā pozitīvistiskā fragmentārisma izpausme	22
1.3.3 Hermana Bāra “naturālisma pārvarēšana”	24
Fikcionalitāte un tās atspoguļojuma iespējas literatūrā.....	25
Autora vēstījuma kritika	26
Jauninājumi vēstījuma stratēģijā.....	28
2. Pēters Altenbergs. Identitātes problemātika un literārās formas īpatnības	29
Īstenības montāža – īstenība kā fragments	32
“Es ” kā “sajūtu komplekss”	34
Literārā tēla vēstījums (“personale Erzählperspektive”) kā izjustās atsvešinātības izpausme	39

3. Fragmentārisms kā stāstījuma modalitāte Pētera Altenberga daiļradē	43
Dzejolis prozā un šī žanra īpatnības	44
Pētera Altenberga „īsuma filozofija“	46
3.1 Aforisma forma jeb Pētera Altenberga “drumslas” (“Splitter”)	51
Altenberga „drumslas“ „drumslu literatūras” kontekstā	51
Periodisko izdevumu un "kafejnīcu" (“das Kaffeehaus”) loma	
Vīnes literārajā dzīvē	54
Altenberga aforismi kā „sadrumstalošanās apziņas” izpausmes	
formas	61
3.2 Pievēršanās dienasgrāmatas poētikai – individualitātes krīzes	
simptoms	63
„Autobiogrāfiskā problēma” Vīnes modernismā	64
Pašattēlojums kā tēlošanas princips	68
Vientulība un melanholijs – Pētera Altenberga dienasgrāmatas	
galvenās tēmas	71
Altenberga fiktīvās dienasgrāmatas	77
Pētera Altenberga dienasgrāmata kā komunikācijas	
veids ar lasītāju	79
3.3 Pētera Altenberga feļetonisms	86
Avīžu loma gadsimtu mijas Vīnē	86
„Dvēseles reportieris” Pēters Altenbergs	89
Jēdziens „flanerija”	93
„Pētera Altenberga literārās tehnikas īpatnība “paātrinājums”	97
4. Pētera Altenberga īsprozas stila vēsturiskais pozicionējums ..	105
4.1 Impresionisma jēdziens.....	105
Altenberga impresionistiskais redzējums	108
4.2 Jūgendstils Pētera Altenberga daiļradē	113
Jūgendstila stilizācijas tendences	114
“Daiļamatniecības” elements Altenberga tekstos.....	121

5. „Ornamenta bezmorāle“ („Die Unmoral des Ornaments” R. Mūzils): Pretmeti “estētisms” un “askēze” Pētera Altenberga daiļradē	125
5.1 Vīnes “bezmorālā” jūtu kultūra gadsimtu mijā un tās noliegums ar “askēzes” palīdzību	126
Seksuālā askēze kā metafora Vīnes modernisma kultūras krīzei	130
5.2 Pētera Altenberga sievietes tēls	133
6. Pētera Altenberga „fizioloģiskais romantisms“	140
6.1 „Mens sana in corpore sano” – fizioloģiskās utopijas Altenberga vēlīnajā daiļradē	143
6.2. Dekadences jēdziena īpatnības Pētera Altenberga darbos	145
7. Nobeigums	149
8. Bibliogrāfija	159

Ievads

Promocijas darba objekts

Gadsimtu mija Vīnē ir laiks, kam raksturīga ļoti daudzveidīga kultūras dzīve. Ernsta Fišera skatījumā pilsēta ir kļuvusi par “spēcīgu kultūras un garīgās dinamikas centru, kas bija vienlīdz produktīvs gan zinātnē, gan literatūrā, gan arī mākslā” (Fischer 1997). Pēc J. Hermanda (Hermand) domām, gadsimtu mija ir uzskatāma par vienu no vissarežģītākajiem garīgās dzīves periodiem pēdējo simt gadu laikā. Jaunākajos pētījumos tas tiek aplūkots arī kā sprieguma lauks starp nākotni un pagātņi, kā pārejas laikmets *par excellence**, kā savdabīgs tilts uz 20. gadsimta modernisma estētiku.

Šim laikam ir raksturīga pilnīga “lielo” stilu izzušana. Universālas vērtības tiek aizstātas ar konkurējošu priekšstatu plurālismu, kas, savukārt, izpaužas formu, stilu, estētisko sistēmu un subkultūru daudzveidībā un relativitātē. Zinātnē to mēdz dēvēt par „kultūras substanču dažādību” (Schorske 1982). Tradicionālo formu sairšanu atspoguļo jauni „ismi”, piemēram, impresionisms, simbolisms, jūgendstils, neoromantisms u.c. Stilu plurālisms ir izskaidrojams ar moderno autoru meklējumiem pēc jaunām, laikmeta garam atbilstošām literatūras formām.

Jēdziens „*modernisms*”, runājot par Vīni gadsimtu mijā, tiek lietots kā apzīmējums estētiskām un kultūrkritiskām norisēm, uzsverot laikmeta jauno garu. Hermans Bārs savās dienasgrāmatās norāda uz Vīnes literatūras inovatīvo, nākotnē virzīto raksturu.

* *par excellence* – vārda vistiešākajā nozīmē, izcils

Promocijas darbā ir aplūkoti būtiski jautājumi, kas skar identitātes un formas mijiedarbību Vīnes modernisma rakstnieka Pētera Altenberga daiļradē. Galvenā uzmanība ir pievērsta tādām problēmām kā estētisma poētikas un personības struktūras saistība, fragmentārisms kā stāstījuma modalitāte, aforisma formas iespējas, "autobiogrāfisma problēma" Vīnes modernismā, feļetonisms, kā arī vizuālās dimensijas Altenberga tekstos.

Šo problēmu iztirzājums paver iespēju iezīmēt svarīgas tendences literārā procesa dinamikā un aplūkot Pētera Altenberga daiļradi kā literāras komunikācijas sistēmas integrālu sastāvdaļu.

Promocijas darba hipotēze

Pētījuma uzdevums ir iztirzāt Pētera Altenberga daiļradi Vīnes modernisma literatūras kontekstā, pievēršoties identitātes un formas problēmām un atklājot Altenberga darbiem raksturīgās estētiskās struktūras un kvalitātes. Turpretī ar biogrāfiski psiholoģiskām likumsakarībām skaidrotas autora pozīcijas tuvāk aplūkotas netiek. Altenberga dzīves gaitām ir veltīta virkne pētījumu par gadsimtu mijas literatūru (Barker 1998, Barker und Lensing 1995, Kosler 1997, Schäfer 1992 u.c.).

Promocijas darbā atspoguļojas sekojoši diskutējami **problemjautājumi**:

- *literāra processa specifika Vīnē 19. / 20. gadsimtu mijā,*
- *jauna subjekta definīcija Vīnes gadsimtu mijas literatūrā,*
- *individa identitātes un stāstījuma modalitātes saistība,*
- *Pētera Altenberga subjektivitātes savdabība un izpausmes formas,*
- *Pētera Altenberga daiļrades inovatīvais raksturs.*

Šo problēmjaudājumu izstrāde ir **promocijas darba mērķis**.

Promocijas darba metodoloģiskais pamats

Metodoloģiski promocijas darbs ir balstīts uz sekojoša principa: Pētera Altenberga prozas uztvere un analīze attiecīgā laikmeta estētikas un filozofijas kontekstā, uzsverot mākslas darba saistību ar kultūrvēstures procesiem (E. Maha pozitīvisma filozofija, H. Bāra literatūrteorētiskie raksti). Estētiski filozofiskais konteksts ļauj izprast cilvēka identitātes problēmas mijiedarbībā ar mākslas formu valodu Vīnes modernismā.

Promocijas darbs balstas uz vācu, austriešu, franču, angļu pētniecību: uz tādiem ievērojamiem literatūrzinātniekiem, kā G.Vundbergs (G. Wundberg), V. Žmegačs (V. Žmegač), S. Vjetta (S. Vietta), Ž. Leridē (J. le Rider), A. Barkers (A. Barker) u.c.

Vācu literatūrzinātnē līdz šim nav veikti pētījumi, kuros būtu atrodams autora mūsdienīguma apliecinājums, pamatojoties uz literāro analīzi tekstu struktūras līmenī, tāpēc šajā darbā Altenberga teksti tiek aplūkoti kā literatūrvēsturiska realitāte literatūras komunikācijas sistēmā. Šāds metodoloģiskais uzdevums ir pamatojis arī analīzei paredzēto Pētera Altenberga tekstu izvēli, proti, tādu tekstu analīzi, kuru estētiskā kvalitāte ļauj precīzāk uztvert paradigmatiskās likumsakarības.

Promocijas darbā ir izmantotas galvenokārt divas metodes: *vēsturiski ģenētiskā* un *formāli estētiskā* metode. Šo metožu izmantojums pavēra iespējas vispusīgi īstenot promocijas darbā izvirzītos mērķus.

Promocijas darba zinātniskā novitāte un praktiskā nozīme

Jākonstatē, ka Austrijas literatūra 19./20. gadsimtu mijā joprojām ir salīdzinoši maz pētīta Latvijā. Ir sarakstīti darbi par Berlīnes un Minhenes modernisma literatūru (J. Kastiņš, I. Kangro). Vīnes modernisms, kā arī Pētera Altenberga teksti, kuru paradigmātiskā vērtība Vīnes modernisma diskursā ir neapšaubāma, tuvāk aplūkoti ir tikai dažos pētījumos. Te jāmin J. Kastiņa pētījums „Impresionisms vācu literatūrā” (J. Kastiņš:

„Sāpju un skumju zenītā. 19. un 20. gadsimta Rietumeiropas literatūra”, 2000. gads), kā arī zinātniskais raksts „Zu Ästhetik und Poetik der Wiener Moderne” (J. Kastiņš, Triangulum, 2000, lpp. 167-177).

Latvijā Altenbergs joprojām ir maz pazīstams Austrijas rakstnieks. Latviešu valodā viņa teksti ir tulkoti ļoti nelielā skaitā, galvenokārt autora dzīves laikā (skat.: literatūras saraksts). Šis darbs ir pirmā vāciski rakstītā un latviski tulkotā monogrāfija par Pētera Altenberga daiļradi, kurā būtiska uzmanība ir pievērsta Vīnes gadsimtu mijas modernisma problēmu teorētiskajam izgaismojumam, skatot šīs problēmas plašā mūsdienu literatūrteorētiskā kontekstā. Pētījuma vairākas nodaļas veltītas detalizētai autora prozas analīzei, tās formu īpatnību raksturošanai.

Šajā promocijas darbā ir citēti Pētera Altenberga teksti gan oriģinālvalodā, gan tulkojumā. Oriģinālā vislabāk atklājas autora individuālais stils – ne tikai valodas, bet arī vizuālā līmenī. Turpretī latviskajā tulkojumā Altenberga daiļrade līdz šim ir bijusi mazāk pazīstama. Tāpēc paralēla tekstu prezentācija ir nozīmīga ne tikai kontrastīvā salīdzinājuma aspektā, bet arī informatīvi izglītojošā ziņā.

Promocijas darbs sniedz ieguldījumu latviešu literatūrteorētiskā un metodoloģiskā lauka paplašināšanā:

- tiek parādīts, ka Vīnes modernisma kultūras krīze izpaužas galvenokārt estētisma un individuālisma kategorijās;
- tiek aplūkots, kā modernā teksta struktūra Altenberga daiļradē pielāgojas izmaiņam modernā “es” problemātikā;
- tiek analizētas tādas modernās apziņas struktūras Pētera Altenberga darbos, kā fragmentārisms, feļetonisms, dienasgrāmatu formas īpatnības, autora daiļrades vizuālas dimensijas;

- tiek sniegta modernās autonarativitātes analīze – situācijā, kad rakstīšana kļūst par eksistenciālu nepieciešamību, autora identitātes pastāvēšanas garantu.

Promocijas darba atziņas un materialus var izmantot talākos pētījumos par austriešu literatūras vēsturi un kā mācību līdzekli attiecīgā profila studentiem. Pētījums domāts visiem speciālistiem ārzemju literatūrā.

Promocijas darba aprobācija

Galvenie pētījuma rezultāti un atziņas aprobēti šādās **zinātniskajās publikācijās**:

1. "Ornament und Askese. Zu Peter Altenbergs "Platonisierung der Liebe". / "Ornaments un askēze. Pētera Altenberga "mīlestības platonizēšana". Zinātniski metodisko rakstu krājums. Latvijas Universitātes Pedagoģijas un psiholoģijas fakultāte, Svešvalodu mācību metodikas katedra, "Mācību grāmata", 1998. g. , Rīga. — 172.-183. lpp.
2. "Literatur der Wiener Moderne. Ernst Mach, Hermann Bahr und die literarischen Konsequenzen."/ "Vīnes modernisma literatūra. Ernsts Mahs, Hermanis Bārs un `literatūras attīstība". Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis, 2000. g., numurs 1./2., Rīga. — 90.-95. lpp.
3. "Bilder des 'schönen Lebens'. Peter Altenberg als Jugendstilautor". / "'Skaistas dzīves' ainas. Jūgendstila rakstnieks. Pēters Altenbergs". LU Pedagoģijas un psiholoģijas fakultātes Svešvalodu mācību metodikas katedras zinātniski metodisko rakstu krājums, 2000.g., Rīga. — 166.-172. lpp.

4. "Identität und Stil. Einige Bemerkungen zu Peter Altenbergs Prosa." / "Identitāte un stils. Dažas piezīmes par Pētera Altenberga prozu". Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen TRIANGULUM, Riga 2000. — 137.-146. lpp.

5. "Dilettantismus mit dem Hintergrund von Dichterseele. Zu Peter Altenbergs Aphoristik". / "Pētera Altenberga aforistika". TRIANGULUM, Riga, Bonn 2002. – 193.-202. lpp.

6. "Am Anfang des Informationszeitalters. Die Eigenart des Feuilletonistischen bei Peter Altenberg". / "Informācijas laikmeta sākums. Feļetonisma īpatnības Petera Altenberga daiļradē". Viļņas Universitātes Humanitāras fakultātes Kauņā rakstu krājums. – 348-356 lpp.

7. Iesniegts publicēšanai: „Strategien des Diaristischen bei Peter Altenberg. / „Dienasgrāmatas poētika Pētera Altenberga daiļradē,“ Tallinas Pedagoģijas Universitātes un Kristiāna Albrehta Universitātes Kīlē, Vācijā rakstu krājumam. – 10 lpp.

Promocijas darbā ietvertais materiāls aprobēts šādās **zinātniskajās konferencēs:**

1. "Wiener Moderne. Einige Aspekte der Theorie". / "Vīnes modernisma teorijas aspekti". Starptautiskā konference: "Germanistentage 98 in Riga" 1998. g. , 24.-27. septembrī, Latvijas Universitāte.

2. „Pētera Altenberga impresionistiskās skices”. Latvijas Universitāte, 58. zinātniskā konference, 2000. g. februārī.

3. "Ein wunderbar begabtes Auge. Malerische Optik bei Peter Altenberg und Eduard von Keyserling". / "Gleznieciskis redzējums Pētera Altenberga un Eduarda fon Kaizerlinga daiļradē". Starptautiskā konference "Deutsche Sprache und Literatur im Ostseeraum II". / "Vācu

valoda un literatūra Baltijas jūras valstīs II", 2004. g., 22.-24. aprīlī, Rīgā. Latvijas Universitāte/Moderno valodu fakultāte, Rostokas Universitāte/Ģermāistikas institūts, Maskavas Valsts Universitāte/Ģermāistikas valodniecības nodaļa.

4. „Am Anfang des Informationszeitalters. Die Eigenart des Feuilletonistischen bei Peter Altenberg”. / “Informācijas laikmeta sākums. Fejletonisma īpatnības Pētera Altenberga daiļradē”. Starptautiskā konference “Texte und Kontexte: Die Bewegung in der Sprache”. / “Teksti un konteksti. Valoda attīstībā”, 2004. g., 6.-7. maijā, Kauņā.

Viļņas Universitāte/Humanitāra fakultāte Kauņā, Eiropas Humanitāra Universitāte, Amerikas studiju centrs Minskā, Baltkrievijā.

5. „‘Literārais paātrinājums’ Pētera Altenberga tekstos”. Latvijas Universitātes 63. zinātniskā konference 2005.g. janvārī-aprīlī.

6. „Strategien des Diaristischen bei Peter Altenberg. / „Dienasgrāmatas poētika Pētera Altenberga daiļradē.” Starptautiskā konference „Tradition und Zukunft der Germanistik”. / „Ģermāistikas tradīcijas un nākotne”, 2005. g., 6.-7. maijā Tallinā. Pedagoģijas Universitātes Vācu valodas katedra Tallinā, Kristiāna Albrehta Universitāte Kīlē, Vācijā.

PROMOCIJAS DARBA STRUKTŪRA UN SATURS

Promocijas darba struktūra

Promocijas darba struktūru veido ievads, sešas nodaļas, nobeigums, avotu un izmantotās literatūras saraksts.

Pētījuma **pirmajā nodaļā** „**Apdraudētās identitātes’ tēma Austrijā 19. / 20. gadsimtu mijā**” tiek analizētas filozofiskās un estētiskās

likumsakarības, kas gadsimtu mijā visvairāk ietekmējušas literāros procesus Vīnē. Šā perioda indivīda krīzes politiskie un sociālie priekšnosacījumi tiek tikai ieskicēti, jo vācu literatūrzinātnē tie ir jau vairākkārt aplūkoti dažādu autoru darbos (C. Schorske 1982, E. Middel 1993, A. Janik, S. Toulmin 1984).

Pētījuma **otrajā nodaļā** “**Pēters Altenbergs. Identitātes problemātika un literārās formas īpatnības**” tiek aplūkota stila un identitātes problēmu saistība Pētera Altenberga tekstos. Šeit tiek iztirzāts jautājums par to, kā autora subjektivitāte iespaido, proti, atceļ tradicionālo stāstījuma formas. Atainots, kā Altenberga teksti ir reprezentatīvi, varētu pat teikt – tiem ir paradigmatiska nozīme Vīnes gadsimtu mijas literatūrā. Pētījuma **trešā nodaļā** “**Fragmentārisms kā stāstījuma modalitāte Pētera Altenberga daiļradē**” tiek iztirzātas paralēles ar tādām modernās apziņas struktūrām, kā fragmentārisms, “feļetonisms”, dienasgrāmatu formas īpatnības. Šajā ziņā Altenberga daiļrade paver plašas iespējas pētniecībai, jo viņa darbos ir skaidri saredzamas Vīnes modernisma literatūras pamattendences.

Pētījuma **ceturtnā nodaļā** “**Pētera Altenberga īsprozas stila vēsturiskais pozicionējums**” ilustrē gadsimtu mijai tipiskās stila izpausmes – impresionistisko redzējumu, jūgendstila stilizācijas tendences un “daiļamatniecības” elementu autora daiļradē.

Pētījuma **piektajā nodaļā** „**Ornamenta bezmorāle**“ (“**Die Unmoral des Ornaments**” R. Mūzils): Pretmeti “**estētisms**” un “**askēze**” Pētera Altenberga daiļradē” aplūkoti jēdzieni “estētisms” un “askēze” Vīnes modernisma kontekstā. Tiek parādīts, kā identitātes krīze izpaužas jautājumā par dzimumu attiecībām un atspoguļojas Altenberga daiļradē mīlas “*platonizēšanā*”.

Pētījuma **sestajā nodaļā** “**Pētera Altenberga „fizioloģiskais romantisms**” īpaša uzmanība tiek pievērsta fizioloģiskajam utopijam Altenberga vēlinajā daiļradē. Šeit tiek pārspīlēta fiziskās veselības nozīme. No dekadentās apziņas, kas cenšas kompensēt paša identitātes

krīzi, izaug reformu centieni. Identitātes problematika nosaka formālās izmaiņas Altenberga vēlinajā daiļradē. Patoss, didaktiskais elements, emocionalitāte un reklāmas tonis ir svarīgākie stila komponenti.

Pēters Altenbergs (1859.-1919.) uzaudzis Vīnē, partikušā ebreju tirgotāju ģimenē. Īslaicīgi un bez īpašiem panākumiem viņš studējis gan jurisprudenci, gan medicīnu. Pēc tam, kad Altenbergs bija pametis arī grāmatu tirgotāja profesijas apguvi, ārsts viņu atzina par darba nespējīgu – “dēļ nervu sistēmas pārliekās jutības”.

Dzejnieka slavu Altenbergs iemantoja Vīnes kafeinīcas. Autors pats šo faktu apcerējis skicē “So wurde ich” (“Tā es kļuvi”). Publicēšanai Altenberga proza darbus – “Lokale Chronik” (“Vietējā hronika”) bija pirma no tām – ieteica Karl Krauss. Viņš arī nosūtīja manuskriptus Berlīnes izdevējam Sāmuēlam Fišeram.

Altenberga pirmais prozas krājums “Wie ich es sehe” (“Kā es to redzu”) iznāca 1896. gadā. Vēlāk tas tika papildināts ar vairākām citām skicēm un līdz 1919. gadam krājums tika atkārtoti izdots vienpadsmit reizes. Altenberga pārējie prozas krājumi saucas “Ashantee” (“Ašantē” 1897. g.), “Was der Tag mir zuträgt” (“Ko man atnes diena” 1901. g.), “Pròdrömös” 1906. g., “Die Auswahl aus meinen Büchern” (“Izvēlētie darbi” 1908. g.), “Märchen des Lebens” (“Dzīves pasakas” 1908. g.), “Bilderbögen des kleinen Lebens” (“Mazās dzīves ainas” 1909. g.), “Neues Altes” (“Jauns vecais” 1911), “Semmering 1912” (“Zemeringa 1912”, 1913. g.), “Fechsung” (“Raža” 1915. g.), “Nachfechung” (“Otrā raža” 1916. g.), “Vita ipsa” 1918. g., “Mein Lebensabend” (“Manas dzīves novakare” 1919. g.).

Autora literāros darbus ir augsti novērtējuši Hugo von Hofmannstāls un Tomass Manns. Mannam šie darbi esot nozīmējuši “milestību no pirmās skaņas”. Pēters Altenbergs atstājis nenoliedzāmu iespaidu uz gandrīz visiem sava laika vāciski runājošiem autoriem, sākot no Egona

Frīdela līdz pat Francam Kafkam, taču viņu attieksmē pret Altenbergu ir vērojama gan apbrīna, gan noliegums.

Pētera Altenberga literārais mantojums apver vairākus simtus īsu prozas darbu, kuri apjoma ziņā nepārsniedz dažas lappuses un kurus par "skicēm" dēvējis pats autors. Tās ir ļoti atšķirīgas: apraksti, īsi stāstiņi ar tikpat īsiem dialogiem, anekdotes, kas pārsteidzoši un asprātīgi raksturo Vīnes ikdienu, eseiskas pārdomas, aforismi, feļetoniski teksti, arī didaktiski prātojumi (īpaši daiļrades beigu posmā). Tām ir raksturīgs nesamākslots tiešums un subjektīvs izteiksmes vieglums. Daudzām skicēm ir autobiogrāfiskas iezīmes. Altenberga prozas darbi ir uzskatāmas par virtuosi veidotu psiholoģisku raksturojumu Vīnes sabiedrībai gadsimtu mijā.

Altenbergam kā literātam bija skeptiski distancēta nostāja pret pilsoniskā dzīvesveida normām. Dažās skicēs viņš sevi raksturo kā "revolucionāru".

Jaunākās tendences Pētera Altenberga daiļrades izpētē

Interese par Pēteri Altenbergu un viņa literāro darbību ir vērojama jau pagājušā gadsimta deviņdesmitajos gados, un tā neatslābst arī šodien. Autoram ir pievērsta zinātnieku uzmanība starptautiskā mērogā. Par to liecina virkne jaunu pētījumu, kas veltīti Altenberga dzīves un daiļrades izpētei, kā arī līdz šim mazāk pazīstami dokumenti, vēstules un laikabiedru atmiņas, manuskripti – galvenokārt valstīs, kurās pamatvaloda ir vācu valoda, un ASV. Šie materiāli ļauj būtiski paplašināt zināšanas par autora daiļradi, izgaismo jaunus aspektus pētniecībā, kā arī veicina tās aktuālo literatūrzinātnisko interpretāciju (Barker 1998, Lensing und Barker 1995, Kosler 1981, Le Rider 2002, Lorenz 1995).

Rakstnieka radošās darbības novērtējumā ir vērojamas jaunas tendences. Ja vecākās paaudzes pētnieki Altenbergu uztvēra kā "dekadentisku" literātu un viņa grāmatas kā "banālas /.../ asprātības"

(Fließbach, skat.: Hauptwerke der österreichischen Literatur, 1997, 180), tad mūsdienās tiek runāts par rakstnieka renesansi. Altenbergs tiek dēvēts par Vīnes literatūras “spožāko rakstnieku” gadsimtu mijā (Kosler, 1997, 180).

A. Barkers savā jaunākajā Altenberga biogrāfijā “Telegrammstil der Seele” 1998 (“Dvēseles telegrammu stils”) norāda uz rakstnieka daiļrades pretrunīgo raksturu. Altenbergs tiek interpretēts kā “antimoderns modernists un mizogīns* feminists, antisemītiski noskaņots ebrejs un veselīgas dzīves fanātiķis ar tieksmi uz narkotikām, Vīnes ambivalentās kultūras iemiesojums” (Barker, 1998,11).

Salīdzinot ar piesardzīgajiem 70./80. gadu Pētera Altenberga vērtējumiem, šķiet, ka šobrīd autora vieta Vīnes modernisma hierarhijas augšgalā ir nodrošināta. Piemēram, Barkers uzskata, ka “Pēters Altenbergs – fenomens, rakstnieks un “nerrs” – ir tipisks radošas spriedzes piemērs dinamiskā mijiedarbībā starp dzīvi, mākslu un mākslinieku”, tādējādi uzskatot autoru par “Vīnes atvasaras siltumnīcas atmosfēras reprezentatīvu figūru” (Barker, 1998, 12). Dažām Altenberga prozas miniatūrām, pēc Barkera domām, piemīt kaut kas ģeniāls.

Daži literatūrzinātnieki tomēr vēl arvien balsta Altenberga daiļrades analīzi uz biogrāfijas faktu materiāla izpēti, nepievēršot uzmanību viņa tekstu estētiskās struktūras savdabībai.

Atšķirībā no 20. gadsimta septiņdesmito gadu pētījumiem, kad Altenberga īsproza tika analizēta ciešā saistībā ar dekadences jēdzienu un tādiem franču rakstniekiem kā Bodlērs, Meterlinks, Uismans (Huysmans), deviņdesmitajos gados ir vērojama tendence aplūkot Altenbergu, pirmkārt, kā “Vīnes modernisma literatūras *par excellence* pārstāvi” (Kosler, 1887, 11) un, otrkārt, kā rakstnieku, kurš savā daiļradē atspoguļo “moderna cilvēka komplekso sarežģītību īpaši izteikti” (turpat).

* **mizogīns feminists** – vārdu spēle: antifeministiskais feminists

Tādējādi Pētera Altenberga nozīme vairs neiekļaujas tikai Vīnes gadsimtu mijas literatūras kontekstā vien – viņš tiek uztverts plašākā 20. gadsimta kultūras dzīves kontekstā. Pēc D. Lorenčas domām, Pēters Altenbergs ir ietekmējis arī turpmāko literatūras attīstību, proti, Georgu Trāklu un ekspresionistus (Lorenz, 1995, 180). Šajā kontekstā var minēt arī Robertu Mūzilu un viņa romānu “Der Mann ohne Eigenschaften” (“Cilvēks bez īpašībām”). Koslers uzskata, ka Altenbergu varētu salīdzināt arī ar Robertu Valzeru (Kosler, 1997, 15). V. Šmits-Denglers atklāj Altenbergā saskarsmes punktus ar Kafku un Rilki un norāda uz to, ka “mūsdienu Austrijas neoavangarda ceļi ved cauri Cīrihes dadaismam līdz Altenbergam” (citēts pēc: Barker, Lensing, 1995, 7).

Pēdējo gadu pētījumos literatūrzinātnē parādās jauni akcenti Pētera Altenberga daiļrades izpētē: Altenbergs un jaunas literārās tehnikas, kas ir saistītas ar tā laika mediju attīstību, Altenbergs un pastkaršu vizualitātes un tekstu mijiedarbība, Altenbergs un fotogrāfijas estētika. Rakstnieka fotoalbumi tiek dēvēti par “kreatīvām vārdu-attēlu sintēzēm” (Barker, Lensing 1995, 132). Pēc Lenzinga domām, rakstnieka laikabiedru vidū nav autoru, kuri būtu tik radoši pievērsušies fotogrāfijas fenomenam. Inovatīvajā foto estētikā Altenbergs apsteidz vēlākos pazīstamos fotomāksliniekus. Altenberga daiļrades vizuālās dimensijas vēl nav izpētītas, taču tieši tām ir izšķiroša nozīme viņa daiļrades oriģinalitātē Vīnes modernisma literatūras kontekstā.

Pēc Lenzinga domām, Altenberga vizuālie objekti ir kā viņa daiļrades otrā dimensija, kas “iespējams, ir tikpat nozīmīga /.../ kā viņa skices un dzejoļi prozā” (Barker, Lensing, 1995, 133). “Tikai pēc Altenberga fotogrāfiju tuvākas izpētes un interpretācijas būs iespējams precīzāk definēt gan viņa individualitātes savdabību literatūrā, gan arī noteikt viņa daiļrades inovatīvo raksturu” (turpat).

Svarīgs temats ir arī “Pēters Altenbergs un mūzika”. Zinātnieki norāda uz Altenberga kontaktiem ar Vīnes komponistiem Šēnbergu, Vebernu kā

arī ar Bergu, kas ir atskaņojis rakstnieka tekstus. Barkers pat uzskata, ka "Altenberga prozai ar tai raksturīgo īsumu bijusi izšķiroša nozīme visas mūzikas attīstībā pēc 1900. gada" (citēts pēc Barker, Lensing, 1995, 201).

Pētnieki min arī Altenberga daudzveidīgās saiknes ar moderno glezniecību, kurai bija noteicošā loma daudzu rakstnieka estētisko ideju tapšanā. Šajā sakarībā vairāki pētnieki ir uztvēruši Altenberga interesi par Egonu Šīli, Oskaru Kokošku un dadaismu.

1. "Apdraudētās identitātes" tēma Austrijā

19./20. gadsimtu mijā

1.1 Priekšnosacījumi

Indivīda stabilitātes zudums mākslā ir Eiropas mēroga parādība (salīdz.: Le Rider, 2002, 17). Apdraudētās identitātes tēma tiek risināta literatūrā, zinātnē, žurnālistikā, un šī parādība tiek skaidrota ar masu sabiedrības attīstību, visu dzīves nozaru tehnoloģizāciju un komercializāciju, kā arī ar to saistīto buržuāziskā indivīda izolāciju. Apdraudētā identitāte, "neglābjamais es" (Bārs) kā dominējošā tēma parādās arī Vīnes modernisma literatūrā gadsimtu mijā.

Žaks Leridē Vīnes modernismā saskata modernās identitātes krīzes centru (Le Rider, 2002, 19). Pēc viņa domām, Vīnes modernismam ir sevišķi raksturīga nepārtraukta mijiedarbība starp kultūras krīzi un „es” identitātes izzušanu. Šo situāciju var izskaidrot tikai šā laika sociālajā un kultūras kontekstā.

Atšķirībā no Vācijas vai Anglijas, dekadences tendences Austrijā bija saistītas ar politisko situāciju. Literatūrzinātnieki norāda, ka Austrijā tēvija netika uztverta kā kaut kas stabils, bet gan kā „nejaušības produkts” (Paetzke, 1992, 8). Kultūras krīze daudznāciju valstī Austrijā un tās galvaspilsētā Vīnē veicināja dažādu tendenču mijiedarbību gadsimtu mijā. Valsts nacionālās problēmas šķita neatrisināmas. Citās valstīs krīzes izpausmes un kontrasti tika kompensēti ar ekonomiskām aktivitātēm un ticību pozitīvas attīstības iespējām sabiedrībā. Turpretī Austrijā, kas, salīdzinot ar Eiropas standartiem, bija mazāk attīstīta un smagu iekšējo pretrunu plosīta, visas negatīvās blakus parādības izpaudās jo skaidrāk.

Liberālisma krīze Austrijā

Bez politiskās nestabilitātes bija vēl virkne specifisku sociālo un kultūras faktoru, kas izraisīja tādu identitātes problēmas radikalizāciju, kādu neatrast citu valstu literatūrā. Vīnes modernisma rašanos literatūrzinātnieki skaidro ar liberālisma krīzi un ar Vīnes buržuāzijas specifisko stāvokli. Kurts Rūdolfs Fišers saista Vīnes modernismu ar „aristokrātiskās buržuāzijas augsto kultūru” (“Hochkultur des gehobenen Bürgertums”) (Fischer, in: Ornament und Askese, 1985, 264).

Jau 19. gadsimta deviņdesmitajos gados jaunās paaudzes lielburžuāzijas intelektuāļu vidū radās apdraudētas identitātes sajūta. Šo situāciju varētu skaidrot ar aristokrātiskās buržuāzijas aprindu aiziešanu no politikas, daļēji arī ar atteikšanos no ekonomiska rakstura aktivitātēm, tā vietā arvien biežāk pievēršoties vienīgi kultūrai. Tādējādi liberālās buržuāzijas stāvoklis kļuva paradokšāls. „Pat augot labklājībai, tā zaudēja savu politisko varu. Tās vadošā loma impērijas zinātnes un kultūras dzīvē netika aizskarta, taču tā bija zaudējusi jebkādu politisku ietekmi” (citēts pēc: Paetzke, 1992, 23).

Šo situāciju ilustrē daudzi dokumenti. Hofmanstāls raksturo savu laiku sekojoši: „Mūsu laikmeta būtība ir daudznozīmīga un nenoteikta” vai arī šādi: “Mūsu laikā reprezentatīvām lietām trūkst gara, garīgajām trūkst formas” (Hofmannsthal, 1987, 79).

Hermans Bārs modernā māksliniekā situāciju raksturo šādi: „Kas šodien var pateikt, kas ir labi un kas – slikti? Kas ir patiesība? Kas ir skaistums? Viņi (mākslinieki) ir zaudējuši uzticību. Viņi vienmēr atrod argumentus „par” un „pret”, un tas, kas tiek pierādīts, var tikt pierādīts arī kā pretējais... Viņi cieš lielo šaubu dēļ. Kur rast normas, pienākumus un likumus? Trūkst ticības” (Bahr, 1894, 180).

Hermana Bāra laikabiedri runā par dubultu vilšanos – politisku un morālu, par klusa un nospiedoša pesimisma tveices laiku, par ticības

zudumu prāta spēkam. Individīda dziļas nedrošības sajūta kļūst par dominējošo zīmi.

Ideālistiskā racionālisma krīze

Minētā situācija aristokrātiskās buržuāzijas aprindās bija saistīta ar buržuāzijas tradicionālo vērtību izzušanu (*“Wertvakuum”* – “vērtību vakuums” pēc H. Broha) un pirmām kārtām ar ideālistiskā racionālisma krīzi. Prāts bija zaudējis savu universalitāti. Liberālisma pasaules uzskats balstījās uz racionāla cilvēka ideju; gadsimtu mijā uz skatuves parādījās jauns cilvēks – „ne tikai saprātīga būtne, bet arī tāda, kas apveltīta ar jūtām un instinktiem” (Schorske, 1982, 4). Hermans Bārs raksta: “Mūsu laiks pirmo reizi ir atbrīvojis no domājošās un tāpēc cietušās pagātnes, un pār dažiem izredzētajiem ir nākusi svētība, kas ies plašumā, iznīcinās prātu un radīs laimi, kas pastāv tikai rūpīgi izvēlētās, sakāpinātās un, pateicoties daudzveidīgām pārmaiņām, atsvaidzinātās nervu vibrācijās” (Das Hermann Bahr Buch, 1913, 54).

Šeit Bārs runā par lielo 19. gadsimta imorālistu Frīdrihu Nīči, kura paradoksālajā domāšanā savu programmatisko iemiesojumu bija guvusi racionalitātes krīze. Frīdriha Nīčes filozofijā ir saskatāma vēlme noskaidrot modernās krīzes izcelšanos un pārvērtēt tā laika atsvešināto jēdzienu pasauli. Krīzes cēloņus Nīče saredz iepriekšējā laikmeta racionālisma vēsturē. Eiropas racionālisma pamatīpašība, pēc Nīčes uzskatiem, ir ideja par to, ka pasaules uzbūve balstās uz racionāliem likumiem. Prātam, Hēgeļa domai – kas ir prātīgs, tas ir īsts, un kas ir reāls, tas ir prātīgs – Nīče pretstata individuālo, sākotnējo cilvēkā: viņa instinktus, jūtas, kaislības jeb „ķermeņa lielo prātu”. Cilvēku veido dziņas, jūtas, vajadzības. Nīčes filozofijā modernās problēmas no publiskās un sabiedriskās sfēras tiek pārnestas uz privāto dzīvi un individuālo psiholoģiju.

Visu vērtību iznīcināšana jeb „dzīves atbrīvošana no jēgas” ir iespējama tikai kā artistiska, radoša, teatrāla dzīves nostāja. Tādējādi Nīče pārvērš mākslu par laikmeta galveno estētisko kategoriju. Dzīve kā estētisks fenomens, laimes mirklī radošā darbā, radošā iztēle, kas ir spožāka par sistemātisko domāšanu un racionālisma sasniegumiem – bez šiem Nīčes filozofijas postulātiem Vīnes modernisma literatūras izpratne nav iedomājama.

Subjekta definīcija Vīnes gadsimtu mijas literatūrā

Vīnes modernisma teksti tematizē subjekta apdraudēto pašapziņu. Tie stāsta par neapzināto sajūtu spēku un par izjauktām “es” attiecībām ar “pasauli”. Rīcības nespējā H.fon Hofmanstāls saredz mūsdienu literatūrā atainotās dzīves pamatīpašību. Viņš raksta: „Visi cilvēki dzīvo miglainu dzīvi, viņi nav spējīgi uz aktīvu rīcību un ne uz ko citu, kā vien uz domām, garastāvokļiem un saīgumu. Viņi grib maz, viņi nedara gandrīz neko. Viņi domā par domāšanu, viņi jūt sevi jūtam un nodarbojas ar pašpsiholoģiju. Viņi uzskata sevi par skaistu tēmu deklamēšanai, jo runāšana un reflektēšana ir viņu īstais aicinājums” (Hofmannsthal, 1987,47).

Subjekts, kas patstāvīgi nodarbojas ar pašrefleksiju un kura personiskā identitāte ir radikāli apdraudēta, atrodams arī Ernsta Maha pozitīvisma filozofijā. Maha mācība ir būtiski ietekmējusi Austrijas gadsimtu mijas kultūru un tā dēvētā jaunās mākslas teorētiķa Hermana Bāra estētiskos uzskatus.

1. 2 Ernsts Mahs un dabaszinātņu krīze

Ernsta Maha atomisms

Ernsta Maha sensuālisma filozofija noliedz visu, kas eksistē ārpus dabas izzināšanas ar sajūtu palīdzību. Sajūtas Mahs saprot kā pasaules izzināšanas līdzekli. Objektīvā realitāte, pēc Maha domām, neeksistē neatkarīgi no izzinošā subjekta. Tādējādi izziņas subjektīvisms tiek absolutizēts tiktāl, ka zūd robeža starp objektīvām un subjektīvām parādībām. Mahs visus objektus sadala mazākās daļās: skaņās, spiedienos, siltumā, krāsās, telpā, laikā u.c. Šie elementi atrodas sarežģītā mijiedarbībā. Realitāte un maldi, esamība un šķietamība, izzināšana un maldīšanās Maham ir līdzvērtīgi, jo tie ir līdzvērtīgi sajūtu kompleksi un nāk no vienādiem psihes avotiem. Mahs šo domu ilustrē ar bieži citētu piemēru: „Turot sev priekšā paceltu zīmuli, redzam to taisnu. Ja mēs iemērcam to ūdenī, redzam to salauztu. Šādā gadījumā mēdz teikt: zīmulis tikai šķiet salauzts, bet patiesībā tas ir taisns. Kas mums dos tiesības vienu faktu pasludināt par īstenību un citu par šķitumu?” (Mach, 1905, 6)

Ar šo vienkāršo piemēru Mahs rāda, ka sajūtas nav nedz īstas, nedz nepareizas un ka „par sajūtu orgāniem var teikt vienīgi to, ka dažādos apstākļos tie izraisa dažādas sajūtas un uztveres” (turpat, 8). Elementi, kas ierindojami ļoti atšķirīgās sfērās, Maham ir līdzvērtīgi. Tas attiecas uz dažādiem laika aspektiem: tagadni, pagātņi un nākotni. Tie tiek relativizēti un atrodas subjektā viens otram līdzās kā līdzvērtīgi elementi.

„Es nav glābjams.” Atteikšanās no pašidentitātes

Ernsta Maha atomisma kulminācija ir ietērpta zīmīgos vārdos „‘Es’ nav glābjams”, kas atrodami viņa slavenajā darbā “Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen” (1885) („Sajūtu analīze un fiziskā un psihiskā attiecības”). Lepnajam „es”,

tā Mahs, nav nekādas stabilitātes. No vienas puses, „es” ir tikai elementu kopums, no otras puses, izziņas procesā „absolūtas patiesības kritērijs ir tikai viņa paša subjektivāte”.

Savā filozofijā Mahs atsakās no indivīda personiskās identitātes. Viņš uzsver cilvēka nespēju apzināti kontrolēt savu rīcību un savas domas. 1905. gadā publicētajā grāmatā „Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung” („Atziņa un maldīšanās. Pētniecības psiholoģijas skices”) lasāmas Maha psiholoģiskās pārdomas. Viņš absolutizē psihisko procesu spontāno raksturu. „Mēs esam dažādu asociāciju gūstā. Mēs vairs nevaldām pār to, kādi elementi parādās iekšpus „es” un kādi uzvar to” (Mach, 1885, 61).

Svarīgākie jēdzieni, ar kādiem Mahs apraksta cilvēka psihi visdažādākos procesus, ir: automātisms, asociācijas, dziņas. Tie ir pārņemti no modernās psiholoģijas un Maha filozofijā tie attaisno definētā subjekta gribas un rīcības nespēju. Šis tēmu loks, terminoloģija un problēmas ir atrodami arī Zigmunda Freida darbos. Freida tēze – “es” vairs nav kungs savās mājās – atbilst Maha atziņai: cilvēks slikti pazīst pats sevi. Abi teikumi liecina par dziļo skepsi attiecībā uz indivīda racionālās pašizziņas un savaldīšanas iespējām. Maha interese par mijiedarbību starp apzināto un neapzināto, par sapņu, kā arī par psihi procesu ietekmēšanu ar dziņu palīdzību sakrīt ar Freida interešu sfēru un liecina par laikmetam raksturīgo interesi par iracionālo cilvēkā.

Maha agnosticisms pētnieki saista ar dabaszinātņu krīzi (īpaši ar modernās fizikas krīzi) gadsimtu mijā. Līdz ar pāreju no klasiskās fizikas uz atom- un kodolfiziku vairs nebija iespējama līdz šim nezināmo procesu interpretācija mehānistiskā pasaules uzskata ietvaros. Dabaszinātņu likumu izskaidrošanai bija nepieciešams augstāks zinātniskās abstrakcijas līmenis. Šo filozofijas ideju kontekstā jaunās dabaszinātņu atziņas liecina par mehānistiski materiālistiskas domāšanas robežām, kuras pārvarot, daži zinātnieki kļuva par skeptiķiem izziņas teorijas jomā – viņuprāt, zinātne vairs nespēja objektīvi atspoguļot realitāti.

Šī skeptiskā doma ir empīrkrīticisma filozofijas pamatā. Nosaukuma "empīrkrīticisms" autors ir Rihards Avenāriuss, kas neatkarīgi no Ernsta Maha pauda līdzīgas domas. Viņa darba "Zur Kritik der reinen Erfahrung" ("Tīrās pieredzes kritika") nosaukumā ir saskatāma alūzija ar Imanuēla Kanta darbu "Zur Kritik der reinen Vernunft" ("Tīrā prāta kritika"). Tas liecina par pievēršanos empīriskām izziņas formām.

1.3 Hermana Bāra "jaunās mākslas" programma

1.3.1 Hermans Bārs un Ernsts Mahs

Hermana Bāra izziņas teorija balstās uz Ernsta Maha filozofiju. Rakstā „Das unrettbare Ich” („Neglābjamais es”) Bārs runā par Maha "varenajiem uzskatiem" (Bahr, 1913, 98). Maha grāmatu „Die Analyse der Empfindungen” („Sajūtu analīze”) viņš vērtē kā "grāmatu, kura vislabāk izsaka mūsu pasaules izjūtu, jaunās paaudzes dzīves noskaņojumu" (turpat, 103). Maha mācība tiek uzskatīta par modernās paaudzes neapzināto noskaņojumu un jūtu atklāsmi. Hermana Bāra darbos ir atrodamā gandrīz burtiska atbilstība Maha atziņām:

“Alle Trennungen sind hier aufgehoben, das Physikalische und das Psychologische rinnt zusammen, Element und Empfindung sind eins, das Ich löst sich auf und alles ist nur eine ewige Flut [...], alles ist nur Bewegung von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen und Zeiten, die auf der anderen Seite bei uns herüber als Stimmungen, Gefühle und Willen erscheinen” (ebd., 104).

“Atcelts ir viss, kas mūs šķir, fizikālais un psiholoģiskais saplūst kopā, elements un sajūta apvienojas, "es" sairst, un viss ir tikai mūžīga plūsma, viss ir tikai krāsu, toņu, siltuma, spiediena,

telpas un laika kustība, kas pie mums nonāk kā noskaņojumi, jūtas un griba” (turpat, 104).

Jākonstatē, ka arī Bāra subjekts ir nepastāvīgs, tātad **“neglābjams”**: “/.../ No pieredzes es zinu, ka viss, kas ir ārpus manis, ir meli un vispār neeksistē, tiklīdz es kādu brīdi mēģinu to nevēlēties. Es zinu, ka mans “es” eksistē tikai sajūtu virknēs, jo bagātāk un spēcīgāk šīs sajūtas tiek izteiktas” (Bahr, skat.: Farkas, 1987, 53). Tāpat kā Mahs, arī Bārs runā par “es” nepastāvīgumu, par “es”, ko nevar nedz glābt, nedz pierādīt:

“Das Ich ist unrettbar. Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen” (Das Hermann Bahr Buch, 1913,95).

“Es” ir neglābjams. Tas ir tikai vārds. Tas ir tikai ilūzija. Tas ir tikai iegansts, kas mums ir vajadzīgs, lai sakārtotu mūsu priekšstatus” (Das Hermann Bahr Buch, 1913, 95).

Arī Bāra mācībā cilvēks sadalās elementos un „es” ir tikai vārds elementiem, kuri viņā savienojas” (Bahr, 1913, 100).

“Man kann die ganze Persönlichkeit schon deswegen nicht ausdrücken, weil es eine ganze Persönlichkeit nicht gibt, die nur in der Zeit sich entfaltet, in Reihen, aber keinen Augenblick jemals ganz beisammen ist. So sei die Kunst in Brüchen, wie der Mensch in Brüchen ist, dann erst wird sie wahr sein” (Bahr, hg. v. Farkas, 1987, 57).

“Visu personību nevar izteikt tāpēc vien, ka tā neeksistē kā vesela personība, kas attīstās laikā, noteiktā secībā, tomēr tā nevienu brīdi neeksistē kā kaut kas pabeigts. Tādējādi arī māksla ir

sadrumstalota, tāpat kā cilvēks. Tikai tad tā būs patiesa” (Bahr, skat.: Farkas, 1987, 57).

Bārs sludina pievēršanos jutekliskām sajūtām, satricinājumiem, nerviem ka vienīgajam patiesajam izziņas avotam: “Aber wenn der Klassizismus der Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne, und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven!” (Bahr, 1921, 155) “Taču, ja klasicisms runā par cilvēku, tad domāts ir prāts un jūtas, ja romantisms runā par cilvēku, tad domātas ir kaislības un jutekļi, bet, ja modernisms runā par cilvēku, tad domāti ir nervi” (Bahr, 1921, 155).

Turpinājumā Bārs raksta: “Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven, das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nun mehr mit den Nerven, sie reagieren nun mehr von den Nerven aus”. “Jaunais ideālisms” runā par jauniem cilvēkiem. Tas sastāv no nerviem, viss pārējais ir atmiris, novītis un izkaltis. Viņi jūt un pārdzīvo tikai ar nerviem, viņi reaģē tikai ar nerviem” (turpat, 156). Pēc Bāra uzskatiem, mākslas darbs ir “visu sajūtu protokols – no kurienes tās nāk, kā tās iekārtojas manās jūtās, kā tās iespaido manus nervus” (“ein Protokoll aller Empfindungen, woher sie kommen, wie sie sich in meinen Sinnen einrichteten, was sie auf meinen Nerven machen”) (Bahr, skat.: Farkas, 1987, 53). Arī H. fon Hofmanstāls apraksta nervu sistēmu atbilstoši laikmeta idejām un uztverei kā “vissmalkāko un komplicētāko mūzikas instrumentu subjektivitātes rīcībā, ko vien var iedomāties un kam ir vislielākā vara pār jūtu uzplūdiem, kurus mēs dēvējam par neapzinātiem” (“das feinste und komplizierteste Musikinstrument im Dienste der Subjektivität, das sich denken läßt”) (Hofmannsthal, 1987, 33).

Mākslinieciskās izziņas procesā Hermans Bārs uzsver subjektīvo momentu. Līdzīgi kā Maha darbos, cilvēku pieredze tiek uztverta tikai kā sajūtas. Bārs runā par “prāta ierobežoto varu”. Tādēļ ļoti subjektīvi skan

Bāra modernās mākslas formulējums, kas atrodams darbā “Die Überwindung des Naturalismus” (“Naturālisma pārvarēšana”):

“/.../ Es wird etwas Lachendes, Eilendes, Leichtsinniges sein. Die logische Last und der schwere Gram der Sinne sind weg; die schauerliche Schadenfreude der Wirklichkeit versinkt. Es ist ein Rosiges, ein Rascheln, wie von grünen Trieben, ein Tanzen wie von Frühlingssonne im ersten Mondwinde, es ist ein geflügeltes, erdbefreites Steigen und Schweben in azurne Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen” (Bahr, 1921,157) .

“/.../ Tas būs kaut kas smejošs, steidzīgs, vieglprātīgs. Sajūtu loģiskā nasta un smagā grūtsirdība būs zudusi, īstenības šaušalīgais jaunuma pilnais prieks būs grimis. Tas ir kaut kas rožains, kā zaļu asnu čaboņa, deja kā pavasara saulei pirmajā mēness vējā, tā ir spārnota, no zemes smaguma atbrīvota uzkāpšana un lidināšanās debeszilā jūsmā, kad atbrīvotie nervi sapņo” (Bahr, 1921, 157).

Īstenības subjektīvo uztveri Bārs skaidro kā cilvēku abstraktās domāšanas attīstības rezultātu, tādējādi apstiprinot moderno dabaszinātņu attīstības tendences. Bāra doma par izziņas procesa relativitāti atbilst Ernsta Maha filozofiskajiem uzskatiem. Viņš uzskata, ka “/.../ mums nav nekādu tiesību iedalīt savus jutekļus pareizos un neīstos, ka visur ir tikai kustība, mūžīgas pārvērtības, nekur nav robežu” (“/.../ wir kein Recht haben, die Meldungen unserer Sinne in richtige und falsche abzuteilen, dass alles unaufhaltsam fließt, überall nur Bewegung, nur ewige Verwandlung, nirgend eine Grenze gibt”) (Das Hermann Bahr Buch, 1913,103).

Runājot par patiesības jēdzienu, kas Bāram ir sinonīms pasaules izzināšanai, viņš piebilst: “Indem sie (die modernen Künstler) die

Wahrheit suchten, fanden sie , dass es keine gibt. Sie wurden gewahr, dass es dem Menschen versagt ist, die Dinge so zu fassen, wie sie sind, und dass er sich bescheiden muss, sie zu nehmen, wie sie ihm scheinen" (ebd., 143). "Meklējot patiesību, viņi (mūsdienu mākslinieki) nonāca pie atziņas, ka tā neeksistē. Viņi ieraudzīja, ka cilvēkam nav lemts uztvert lietas tādas, kādas tās ir, un ka viņam jāsamierinās ar to, ka tās jāuztver to šķietamībā" (turpat, 143).

Rakstā ar īpašu nosaukumu „Als ob” („It kā”) ir atrodamās līdzīgas domas: „Mēs arvien no jauna pārliecināties, ka mēs neko nevaram zināt. Mums paliek vienīgi pēdējā patiesība, ka patiesība kā tāda vispār neeksistē” (turpat, 113).

1.3.2 Bārs un impresionisma glezniecība

Impresionisma glezniecība kā pozitīvistiska fragmentāriska izpausme

Savos rakstos Bārs norāda uz impresionisma glezniecības garīgo radniecību ar Ernsta Maha filozofiju. Bārs uzskata, ka visa glezniecības vēsture ir filozofijas vēsture. Viņš runā par glezniecību, "kas ir saistīta ar tiešo iespaidu, ar acumirkli, ar ilūziju" (Das Hermann Bahr Buch, 1913, 102). Impresionisma glezniecībā Bārs atrod pozitīvisma ideālistiskajai filozofijai radniecīgu jutekliskās uztveres izolāciju domāšanā un vērtējumā: „Impresionisti glezno pasauli ne tādu, kāda tā ir, bet tādu, kāda tā parādās pirmajā saskarsmē ar jutekļiem, pirms visu deformējošais prāts atkal „saliek to kopā” no dažādām atmiņām, un nerūpējas par to, kāda tā varētu likties citiem vai man pašam nākošajā minūtē” (turpat, 13). Tāpēc mākslas darba uztverei ir nepieciešama jutekļu kāpināta aktivitāte. Mākslas darbs nav jāsaprot, bet gan jutekliski jāuztver tā noskaņa.

Šajā sakarībā Manfrēds Dīršs runā par trejādu subjektivizāciju, kas raksturīga impresionisma mākslai: „Priekšmetiskā realitāte eksistē kā mainīgs un plūstošs krāsu iespaids. Uzmanības koncentrēšana uz niansēm, ar ko saturiski saistās objekta attālinājums, rada krāsu tonu izsmalcinātību un vienlaicīgi arī relativitātes kāpinājumu. Tieši krāsu nianšu akcentēšana, krāsu „daudzslāņainības” gleznošana atceļ detaļas patstāvīgo nozīmi un rodas mākslinieka subjektivitāte. Atkarībā no noskaņojuma un subjektīviem apstākļiem mākslinieks atšķirīgi ietekmēsies no objekta. Visbeidzot, šī specifiskā subjektivācija atkārtoti nonāk pie vērotāja” (Diersch, 1973, 64).

Mahs reducē dabaszinātnieka lomu uz aprakstīšanu, reģistrēšanu un analīzi. Izziņas pakāpe ir atkarīga tikai no novērošanas pakāpes. Impresionisma glezniecība atspoguļo šo pozitīvisma problēmu loku, sadalot pasauli krāsās un reducējot īstenību līdz jūtu iespaidu secībai. Franču impresionista Sezāna jauno mākslas principu formulējums ir ļoti līdzīgs Maha mākslas principiem – viņš raksta, ka mākslinieks ir tikai uztveres orgāns, izjūtu reģistrācijas aparāts. „Nekādu teoriju! Darbus... Teorijas sabojā cilvēku... Mēs esam vizuālo haoss. Es nonāku pie sava motīva, es tajā pazūdu ... Nekad neviens nav gleznojis ainavu ainavā. Nav jābūt pilnīgi iegājušam ainavā. Glezna neko neattēlo, tai nav jāattēlo nekas cits, kā tikai krāsas” (citēts pēc: Fischer, 1973, 73).

Bāram bija svarīgi pārnest glezniecības estētikas likumsakarības uz literatūru, kurai “bija jāsasniedz impresionistiskās glezniecības atteikšanās no domāšanas ar stingri loģisku jēdzienu palīdzību” (Diersch, 1973, 73).

1.3.3 Hermana Bāra ”naturālisma pārvarēšana”

Hermana Bāra jaunā estētika attīstījās kā „naturālisma pārvarēšana”. Tā kā īstenība, pēc Bāra domām, ir izzināma tikai subjektīvi, un tāpēc to var izteikt tikai subjektīvi, viņš pārmet naturālismam, ka tas neievēro

pieredzes subjektīvo momentu. Bārs uzskata subjektīvismu par poēzijas svarīgāko aspektu. Grāmatā „Studien zur Kritik der Moderne” 1894. g. („Modernisma kritikas studijas”) Bārs runā par ”es kultu” un norāda ceļu, kas ved no ”rupjām, skarbām, riebīgām naturālisma ārišķībām uz vientuļas dvēseles mīklām un brīnumiem” (Bahr, 1894, 170).

Ir skaidri redzams, ka naturālisma literatūras īstenības izpratnes kritikā Hermans Bārs paliek sava laika franču literatūras pēctecis. Franču rakstnieks J.K. Uismans (Huysmans) sava romāna priekšvārdā pārmet naturālismam, ka tas aprobežojas ar ”ikdienas dzīves ārējo veidolu”, kā arī ievieto konkrētus tēlus precīzi aprakstītā vidē (Huysmans, 1926, 3): “/.../ Neviens nespēja mazāk saprast dvēseli kā naturālisti, gribēdami to novērot. /.../ Redzot tikai kādas atsevišķas lietas eksistenci, viņi to uztvēra tikai kā iespējamu elementu nosacītu, un kopš tā laika pieredze man mācīja, ka neiespējama pasaulē ne vienmēr ir tikai izņēmums /.../ (turpat, 16).

Jaunās mākslas ideālu Uismans saskata ”pilnīgi neapzinātos, uz nākotni vērstos daiļdarbos, kas sacerēti bez garām pārdomām.” Viņš raksta par literatūru, kurā nav svarīgas objektīvas sakarības, jo tā nodarbojas ar ”es” garīgo dzīvi un neinteresējas par analītisku un kauzālu tēlojuma attīstību, pamatojoties uz likumsakarībām. Franču rakstnieks Barē (Barre`s) līdzīgi uzsver pieredzes subjektīvo aspektu. Viņa romānu triloģijas nosaukums ir ”Culte de moi” (”Sevis kults”).

Situācijā, kad literatūra tematiski koncentrējas uz izolētā ”es” garīgo dzīvi, Bārs meklē mākslas valodu, kas būtu spējīga atspoguļot varoņa individuālo sensibilitāti. Pēc Hermana Bāra domām, dzejniekam nav jāmeklē vārdi, ”kas būtu piemēroti šo lietu jēgai”, bet gan vārdi, „kuriem būtu īpaša iedarbība uz sajūtām un nerviem” (Das Hermann Bahr Buch, 1913, 138). Nozīme nav svarīga. Daudz svarīgāka ir formālā stilizācija, izsmalcinātība un mākslinieciskums.

Jaunās literatūras piemērus Bārs saredz brāļu Gonkūru (Gonkourts) metodē ”Ecriture artiste”, kad “valoda kļūst suverēna, tā dzīvo no pašas

bagātībām, kad "vārds ir atbrīvojies no savas nozīmes un no visām attiecībām ar lietām. Pats par sevi tas ir liels vai intīms, dusmīgs vai maigs, valdonīgs vai satīcīgs, tieši tāpat kā līnija, apzīmējot kaut ko ģeometrisku vai kādu dabas priekšmetu, pati par sevi var būt cēla vai parasta" (turpat). Pēc Bāra domām, dzejnieka uzdevums ir nodalīt valodu no "prāta praktiskajām vajadzībām" (turpat, 139). Tādējādi formālos eksperimentos ar valodu Bārs mēģina meklēt individuālas pieredzes patiesību.

Fikcionalitāte un tās atspoguļojuma iespējas literatūrā

Pozitīvisma filozofijas un impresionisma glezniecības ietekmē Bārs uzskata, ka literatūrā ir jāatspoguļo plūstošas noskaņas un neapzināti iespaidi. Pēc viņa domām, ir jārada jauna psiholoģija, kurai nevajadzētu pētīt psihiķu fenomenus pēc to ienākšanas apziņā, bet gan jāfiksē jūtu kustības, pirms tās parādījušās un nostiprinājušās apziņā.

Noskaņojumus un jūtas, kuras nav pārstrādātas apziņā, Bārs novērtē kā cilvēka psihiķu augstāko patiesību. Atbilstoši šim jaunajam literatūras saturam Bārs vēlas radīt jaunu literāro paņēmienu kopumu. Viņš to nosauc par "**psiholoģisko monoloģiju**" („die psychologische Monologie") jeb absolūto "es" formu. Bārs lieto arī jēdzienu "**psiholoģiskā mikroskopija**" („die psychologische Mikroskopie"), ar to saprotot literāras metodes, kas ir piemērotas izolētu sajūtu attēlošanai. Savā jaunajā estētikā Bārs atsakās arī no tradicionālās kompozīcijas. Jaunajai literatūrai jābūt "**dekompozitīvai**".

No pasaules fikcionāli filozofiskās uztveres savos teorētiskajos darbos Bārs nonāk pie jēdziena "stāstītāja fikcija". Tādējādi subjektīvās identitātes problēmai tiek atrasta specifiska literārā tehnika. Ja indivīda pašapziņa ir problemātiska, problemātisks kļūst arī stāstījums, kurā tiek atspoguļotas cilvēka identitātes pamatvērtības.

“Autora vēstījuma” kritika

Darbā „Die Überwindung des Naturalismus” (1891) (“Naturālisma pārvarēšana”) Bārs raksta, ka naturālisma autoru darbos „nekas netiek parādīts, bet tiek tikai stāstīts, un starp mums un patiesību vienmēr tiek nolikts papildinošs un komentējošs autors – starpnieks” (Bahr, 1921, 68). Bārs uzskata, ka tradicionālajam stāstītājam jāatkāpjas aiz tēlojuma objekta. Manfrēds Dīršs raksta, ka stāstītājs Bāra darbos vēl nav kļuvis par problēmu. “Viņš attiecina personības sairšanu un personības relativizāciju tikai uz tēlojuma priekšmetu, un neattiecina [to] uz stāstītāju un mākslas darba radīšanas procesu” (Diersch, 1973, 80).

Jauninājumi stāstījuma stratēģijā

Literatūrzinātnieki šajā kontekstā runā par to, ka Vīnes literatūrā izzūd tradicionālie vēstījuma pamatprincipi: indivīda attīstības jēdziens, autora vēstījums, kā arī pats stāstījuma objekts. Šāda subjekta nedrošība attiecībā pašam pret sevi izraisīja “buržuāziskā subjekta nāvi” (Visocka), “stingrā es” rakstura sairšanu. Rakstura vietā literatūrā parādas “figūra”.

***Autora vēstījums, literārā tēla vēstījums:** Vācu pētnieciskajā literatūrā vispazīstamākā ir F.K. Štancela koncepcija par tipiskajām vēstījuma situācijām / perspektīvām. Šajā koncepcijā ir definēts autora vēstījuma jēdziens, kuru raksturo koncentrēta vēstījuma forma, vēstītāja komentāri un viņa suverēnā izturēšanās pret laiku, telpu un notikumu (autora “viszinība”). Literārā tēla vēstījumā, savukārt, ir atspoguļots tas, ko uztvēris literārais tēls (ne vienmēr tas ir galvenais tēls) no sava “point of view”. “Autora vēstījumā” autors parādās kā galvenais uztverošais, organizējošais un informējošais vēstītājs. Autors nav neitrāls starpnieks, bet gan vēstījuma gaitā viņš papildina stāstu ar saviem vērojumiem un spriedumiem .

"Es"- sašķelšanās rada "es" - montāžu. Līdz ar rakstura sairšanu sairst arī darbība. Tradicionāls stāstījums vairs nav iespējams. Vīnes modernisma tekstiem lielākoties trūkst skaidras stāstījuma stratēģijas. Ir daudz jauktu formu, kad literārā tēla vēstījums savijas ar autora vēstījumu. Literārā tēla vēstījuma klasisks piemērs ir A. Šniclera novele „Leutnant Gustl” (“Leitnants Gustls”).

Pēc V. Žmegača domām, Vīnes modernisma literatūrai ir izdevies, "ar valodas līdzekļiem attēlot situācijas, kas risinās apziņas nomales zonā un līdz šim nebija atradušas piemērotu izteiksmi literatūrā" (Žmegač, 1980, 272). Iekšējais monologs un iekšējā runa, jaunas literārās tehnikas, ar kuru palīdzību darbība tiek attēlota caur literārā tēla psihi, ir atrodamas arī Šniclera novelēs, kā arī Pētera Altenberga īsprozā. Valodas un racionālisma kritikas ziņā, kas sakņojas dziļā pašapziņas krīzē, Vīnes modernisma autori ir uzskatāmi par 20. gadsimta literatūras novatoriem.

2. Pēters Altenbergs. Identitātes problemātika un literārās formas īpatnības

Jautājumam par personas "robežām", t.i., jautājumam par tās identitāti ir vissvarīgākā loma dažādos diskursos 19./20. gadsimtu mijā. Identitātes problēmu loks Altenbergam ir saistīts jau sākot ar viņa fikcionālo uzvārdu. A. Barkers Altenberga biogrāfijā "Telegrammstil der Seele" ("Dvēseles telegrammu stils") norāda, ka "jauna uzvārda pieņemšana ir izplatīta šā laika parādība (Barker, 1997, 23). Pēc viņa domām, jauns vārds (Riharda Englendera vietā) varētu nozīmēt "mēģinājumu distancēties no ebreju izcelsmes un savu personību saistīt ar vācu kultūru" (turpat).

Identitātes nedrošība Pētera Altenberga tekstos izpaužas ļoti neskaidrās fiktīvo figūru tekstuālās identitātēs. Autora radītās figūras darbojas kā istabene, gleznotāja, jauna dāma utt. Figūras personiskā identitāte tiek konsekventi aizstāta ar sociālo statusu. Literārie varoņi tiek pretstatīti viens otram: bagāts – nabags, vīrietis – sieviete u.c. Par zināmu identitātes nestabilitāti liecina arī vienas figūras dominance Altenberga tekstos.

Jākonstatē, ka Altenberga darbos nav attēlotas pozitīvas vai izdevušās cilvēku savstarpējās attiecības. Autora tēma ir fiktīvu figūru izolācija un kontaktu trūkums. Tās koncentrējas uz sevi un pazūd pašrefleksiju strāvojumā. Cilvēka tēla bezpersoniskajam statusam atbilst „es” izjukšana amorfu apziņas formu daudzveidībā. Pasaules izzināšana, kas reducējas uz atomizēta bezidentitātes „es” interpretāciju, vajadzības spiesta, aprobežojas ar pašinterpretāciju. Teksta struktūras līmenī, piemēram, stāstījuma līmenī, šī bezidentitāte ir saistīta ar stāstījuma perspektīvas jautājumiem. Altenbergam raksturīgās nemitīgās svārstības starp dažādām stāstījuma perspektīvām viena teksta ietvaros, kā arī biežā personas perspektīvas izmantošana liecina par to, ka realitātes uztvere ir ļoti mainīga.

Līdzīgi kā Ernsta Maha subjekts, kas padara sevi par paša vērojumu objektu, Pētera Altenberga „es” ir „dārgs objekts, kuru var bezgala ilgi studēt, pašrocīgi pamācīt un pētīt, kā to darītu botāniķis, ārsts vai ķīmiķis” (Altenberg, 1925, 226). Šiem „vivisekcijas” centieniem R. Mūzila garā atbilst laikmeta vēlme iedziļināties cilvēka dabas būtībā, jo īpaši cilvēka psihē. Laika garam atbilstoši Hermans Bārs 1903. gada 27. augustā dienasgrāmatā raksta par „dzīves svarīgākajiem uzskatiem”, proti, „...ka mūsu iekšēja pasaule ir patiesā, tomēr ir nepieciešama ārējā pasaule kā materiāls, ar kuru tā sevi var attēlot, un tādējādi, ieraugot sevi spogulī, pati sevi var apzināties” (Bahr, hrsg. v. Farkas, 1987, 147).

Pētera Altenberga daiļradi var interpretēt Ernsta Maha garā kā „es” paplašinājumu. „Es” tiek apdraudēts gan no „ārpuses”, gan no „iekšpuses”, un asociāciju straumē pazūd. Līdztekus šķietamajai tematiskajai daudzveidībai Altenberga darbu tēma ir viņa paša „es”: kā tas redz apkārtējo pasauli, kā tas jūt, cieš un atceras. Rakstnieka prozas darba centru veido šāds subjektīvs saturs. Estētiskās pozīcijas savdabība izpaužas kā mēģinājums šajā radikālajā subjektīvismā, dažreiz arī narcisismā izskatīties pēc iespējas individuālāk un oriģinālāk, t.i., moderni. Arī Hermans Bārs pauž savu subjektīvisko pozīciju, dienasgrāmatā rakstot: „Es esmu moderns. Tas ir tāpēc, ka es neesmu tāds kā visi pārējie. Varbūt tas nav liels nopelns, bet katrā ziņā attiecībā uz panākumiem tā ir liela nelaime. Moderns – tas nozīmē: es ienīstu visu, kas ir jau bijis, katru paraugu, katru atdarinājumu, un es neatzīstu nekādus likumus mākslā, kā vien savu acumirkļa māksliniecisko izjūtu prasību” (Bahr, hrsg. v. Farkas, 1987, 43).

Skice “Ein Regentag” (“Lietus diena”) nesniedz lasītājam reālistiski organizētu īstenības ainu. Atrodami tikai norādījumi par laiku. Lasītājs var noprast, ka autors sēž pie loga un reģistrē savas domas. Lasītājam ļoti aktīvi jāstrādā līdzī, lai ar savas individuālās uztveres palīdzību izprastu skices implicīto saturu, kā arī trūkstošās vai nepabeigtās domu zīmes, tā

saucamās “infantilās interpunkcijas” (“die infantile Interpunktion” T. Manns). Tas ir mēģinājums izveidot garīgo kontaktu ar lasītāju.

Ein Regentag

Es regnet. 9. Juli 1912, nachmittags 5 Uhr. Ganze dichte graue Schleier ziehen über den Bergwald vor meinen Fenstern. Alles trieft, ist untergetaucht in Nebel. Die Blumen haben ihre Farbe verloren, die Blechdächer glänzen, sind von Staub gereinigt, naßpoliert. Die Schaukel, die Schaukel. Vormittag schaukelte noch die sonnigste Frau, die blondgelichtete, die m u s i k s p r e c h e n d e in der Sonne! Ich sah sie schweben und weinte. Mir ist nichts anderes geboten als zu weinen. Ich kann keine Lieder komponieren zum Preise, wie Brahms, Hugo Wolf, Grieg. Ich kann nur eine Melodie _ _ _ weinen. Klara. Klara. Es regnet. Graue Schleier ziehen über den Bergwald vor meinem Fenster. Es duftet nach nassem Wald natürlich. Alles ist wie ertränkt. Klara, Klara, du sitztest in deinem Zimmer, lernst wichtige Dinge, fürs nächste Jahr, für die Prüfung, für das Leben. Deine blonden Lockenwolken streifen das weiße Papier, auf dem du schreibst _ _ _ . Du sagst: “An einem solchen faden Nachmittag ist’s noch am besten zu lernen _ _ _ !” (Altenberg, 1988,94)

„Lietus diena”

Līst. 1912. gada 9. jūlijs, pieci pēcpusdienā. Pāri kalnu mežam aiz maniem logiem klīst viengabalaini biezi, pelēki plīvuri. Viss pil, viss iegrimis miglā. Puķes ir zaudējušas savu krāsu, skārda jumti spīd, tie ir attīrīti no putekļiem, mitri nopolēti. Šūpoles, šūpoles. Vēl priekšpusdienā saulē šūpojās vissaulainākā sieviete, blondi izgaismota, mūziku runājoša! Es redzēju viņu lidināties un raudāju. Man nav lemts nekas cits kā raudāt. Es nevaru komponēt dziesmas slavinājumam, kā Brāmss, Hugo Volfs, Grīgs. Es protu

tikai vienu melodiju - - - raudāt. Klāra. Klāra. Līst. Pelēki plīvuri klīst pāri kalnu mežam aiz maniem logiem. Smaržo pēc mitra meža, protams. Viss ir kā noslīcināts. Klāra. Klāra, tu sēdi tavā istabā, mācies svarīgas lietas nākamajam gadam, eksāmenam, dzīvei. Tavu gaišo cirtu mākoņi skar balto papīru, uz kura tu raksti - - -. Tu saki: "Tādā garlaicīgā pēcpusdienā ir vēl labāk mācīties - - -!" (Altenberg, 1988, 94)

Autors asociatīvi montē dažādus motīvus, domas par pazīstamo un mīļoto meiteni; šie motīvi ir līdzvērtīgi: lietus, kas veido skices ietvaru, dabas ainas, atmiņas par kādu sievieti, kas ir attēlota ļoti subjektīvi ("musiksprechende" – "mūziku runājoša", "blondgelichtete" – "blondi izgaismota"). Autors brīvi pārvietojas starp tagadnes un pagātnes ainām vai atmiņām. Laiks tiek sabiezināts vissvarīgākajā mirklī. Šeit trūkst pārejas, jo psihe ir patvaļīga un tai nav pārejas.

Īstenības montāža – īstenība kā fragments

Pēterim Altenbergam ir svarīgi fiksēt paviršus spontānās uztveres momentus adekvātā valodas formā, radīt sajūtu, tiešu iespaidu. Tādi subjektīvi faktori kā autora emocionalitāte un noskaņa nosaka literārā materiāla organizāciju. Tādēļ nav sižeta, pazūd raksturi. Tāpēc Altenberga prozu lasītājs uztver kā valodas un domu konstrukcijas. Būtiskais tiek ieskicēts ar tekstuālas ekonomijas, izlaidumu un sablīvējumu palīdzību.

Autora subjektīvistiskās vēlmes tiek estētiski realizētas īsos, montētos tekstos. Altenberga prozas tehnika literatūrzinātnieku skatījumā ir salīdzināma ar kino valodu, ar tai raksturīgiem kaleidoskopiskiem elementiem (I.Köver, G.v.Wisocky). Īstenība tiek atainota montētos

fragmentos. "Sintēzes negācija" (T. Adorno) nosaka Pētera Altenberga tekstu formālās likumsakarības.

Skicē "L'amour" ("Mīlestība") autors samontē jeb konstruē dialogu. Ar lakoniskiem līdzekļiem tiek atdarināta atsvešināšanās situācija un cilvēku attiecību izzušanas sajūta.

L' Amour

"Mir geht es sehr, sehr schlecht."

"Gestern mittags war eine wunderbare russische Pastete"

"Das Adagio der C-moll-Sonate ist herrlich."

"Meine grüne Seidenbluse ist zerrissen."

Ich habe heute ein Gedicht gemacht: 'Früh-Spätherbst!'"

"Was wirst du mir zum Geburtstag schenken?"

"Der Arzt sagt, ich brauche grosse Schonung."

"Ich weiss nicht, ob man heuer Sealskin noch wird tragen können?"

"Der Graf hat uns eingeladen!" "Der Graf? O, da werden wir also g e m e i n s a m hingehen!" (Altenberg, 1988, 93)

"Mīlestība"

"Man iet ļoti, ļoti slikti."

"Vakar pusdienās bija brīnišķīga krievu pastēte."

"C-moll-sonātes adadžo ir brīnišķīgs."

"Mana zaļā zīda blūze ir saplīsusi."

"Es šodien uzrakstīju dzejoli: agrīns vēlais rudens."

"Ko tu man uzdāvināsi dzimšanas dienā?"

"Ārsts saka, ka mani ļoti jāsaudzē" /.../

"Mūs ielūdza grāfs." "Grāfs? O, tad mums būs jāiet k o p ā!" (Altenberg, 1988,93)

Skices jēga kļūst skaidra, izlasot pēdējo teikumu. Sevišķi nozīmīgs šeit ir vārds "zusammen" ("kopā"). Dialoga drumslas rāda, ka starp diviem cilvēkiem nav komunikācijas, ka viņi viens otru nedzird. Dialogs sadalās replikās, kas loģiski nav saistītas. Teksts apzināti tiek vērsts uz lasītāja brīvu reakciju, uz viņu individuālo uztveri. Šeit varētu runāt par dialoga monologizāciju, kad monologa dominance ir tik spēcīga, ka dialogs pārtop monologā ar dalītām lomām. Repliku robežas ir neskaidras un to attiecināšana uz tēliem ir atkarīga no lasītāja individuālās uztveres. Šāda komunikācijas akta monologizācija ir izskaidrojama ar traucētu komunikāciju. Tēlu "references konteksti" ir tik krasi atšķirīgi, ka trūkst "minimālas vienprātības, kas ir priekšnoteikums jebkurai funkcionējošai komunikācijai" (Salīdz.: Pfister, 2000, 184).

"Es" kā sajūtu komplekss

Altenberga „es”, līdzīgi kā Ernsta Maha „es”, sastāv tikai no līdzvērtīgu sajūtu virknes. Rezultātā „es” pārvēršas kāda sajūtu kompleksā. Literārā darba saturu veido dabas uztvere, noskaņojums, atmiņas, domas un sajūtas, autora subjektīvā pasaule. Tā kā parādības, kas veido šo saturu, ir tikai autora psihe atspoguļojums, tad šeit varētu runāt par "psihe pašcītātu" ("psychisches Selbstzitat") vai „autentisku psihostenogrammu" ("authentisches Psychostenogramm) (Diersch, 1973, 113).

Pozitīvistiskā rakstura jutekliskās uztveres izolācija no domāšanas un vērtēšanas, jutekliskā pārsvars pār garīgi intelektuālo, kā arī indivīda atkarība no acumirkļa iespaidiem un noskaņojumiem ir raksturīgas iezīmes Altenberga daiļradē. Viņa liriskais varonis pārvēršas subjektā, kas nevalda pār sevi „apziņas līmenī” (Paetzke, 1992, 19). Tāpēc īstenība tiek atspoguļota tikai kā subjekta psihe fenomens.

Goisern

Abends promenierte ich auf der Landstrasse. Rechts und links weite umzäunte Wiesen und Villen mit Holzveranden. Auf den Veranden waren Menschen mit der Sommer-Patina auf dem Antlitz, in lichten Gewändern, um Tische herum, auf welchen weisse Petroleumlampen brannten. Ein junges Mädchen saß abseits, dehnte sich und streckte sich vor Langweile.

Riesige Holzbirnbäume standen schwarz und feucht da. Einmal hörte ich sagen: "Hat jeder drei Karten?! Bitte, Hilda, einzahlen. Spiele mit oder spiele nicht mit. Ja?" Die Mutter sagte: "Lasset die Träumerin!" Aus den Küchen der Landhäuser kam Souper-Duft in die blattmoderige feuchte Abendluft hinein. Heute sind Schnitzel!" Adieu; ich empfehle mich; gebet acht auf der steilen Treppe; no, Carl, aber, was ist denn das?! _ _ _".

Ich promenierte auf der Landstrasse. Es wurde dunkel. Feuchte kalte Düfte kamen. Irgendwo musste sogar Schnee gefallen sein. Die Veranden wurden finstèr, die Zimmer hell. Ich promenierte auf der Landstrasse, zwischen weiten ungezäunten Wiesen _ _ _.
(Altenberg, 1988,35)

"Goizerne"

Vakarā es pastaigājos pa lielceļu. Pa labi un pa kreisi plašas iežogotas pļavas un savrupmājas ar koka verandām. Verandās bija ļaudis ar iesauļotām sejām, gaišos tērpos, ap galdiem, uz kuriem dega baltas petrolejas lampas. Kāda jauna meitene sēdēja nomaļus, grozījās un stāpījās aiz garlaicības.

Apkārt bija milzīgi melni, mitri bumbierkoki. Reiz es dzirdēju sakām: "Vai visiem ir trīs kārtis?! Lūdzu, Hilda, iemaksā. Vai nu spēlē, vai nespēlē, ja?" Māte teica: "Lieciet mierā sapņotāju!" No lauku māju virtuvēm mitrajā, trūdošu lapu smaržas pārņemtajā

vakara gaisā ieplūda vakariņu aromāts. Šodien būs šnicele!
"Ardievu, es atvados, uzmanieties uz stāvajām kāpnēm: nu, Kārli,
bet kas tad tas?!" ___/

Es pastaigājos pa lielceļu. Kļuva tumšs. Uzplūda mitras, aukstas
dvakas. Kaut kur laikam bija pat snidzis. Verandas kļuva tumšas,
istabas gaišas. Es pastaigājos pa lielceļu starp plašām
niežogotām pļavām___ (Altenberg, 1988, 35).

Literāram tekstam šeit ir formāls ietvars, kas norāda uz prozas inscenēto
vai stilizēto raksturu. Tēla pasivitāte izpaužas dažādās jomās. Teikums
"reiz es dzirdēju sakām" norāda uz "es" – stāstītāja suverenitāti. Citas
figūras ir stilizētas, tās parādās kā "māte" vai "jauna meitene". Dažreiz
lasītājam ir grūti atšifrēt dialoga partnerus, jo autora apziņas drumslas ir
patvaļīgi izrautas no realitātes. Skice līdzinās iekšējai runai – formai, kas
ir piemērota netiešam satura atstāstījumam.

Altenberga īsprozā mēs atklājam impresionistiski veidota literārā tēla
juteklisko sajūtu daudzveidību, viņa estētiski refleksīvo attieksmi pret
īstenību. Altenbergs mēģina mazināt „stāstītāja-starpnieka lomu”. Viņa
skices fiksē apziņas norises, kas nav racionāli virzītas, proti, „personas
apziņas iekšējā telpā netranscendētas domu un jūtu norises” (Müller,
skat.: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 1994, 208). Apziņas
strāvojumam raksturīgā konsekventā komunikācijas situācijas
pārvietošana uz figūras iekšējo telpu noved pie dialoga ar sevi pašu. Arī
skicē „Novembertag” („Novembra diena”) autora iekšējais monologs
pārvēršas dialogā ar sevi.

Novembertag

Du erwachst um 5 morgens, entzündest deine drei elektrischen
goldenen Glühbirnen. Dir gegenüber brennt schon eine hinter dem
Tüll-Vorgang. Weshalb sie so früh aufsteht?! Und geheizt ist es

doch wahrscheinlich auch noch nicht bei ihr. Vielleicht holt sie Jemanden von der Bahn ab, oder begleitet ihn? In schwierigen Zeiten gibt es wenig Ordnung und wenig Schlaf. Wie es geht, so geht es, und solange es geht. Nach der Uhr kannst Du Dich nicht mehr richten. Es ist ein anderes Tempo in der Welt. Hat sie wenigstens heißen Kaffee in dieser frostigen Morgenstunde?! Du tust wirklich, wie wenn sie dich etwas angehe? Ja, sie geht mich allerdings etwas an, wir sind nämlich Leidensgefährten, wir erwachen an einem November-Morgen gleichzeitig um 5 Uhr! Sie gewiss aus irgendeiner Sorge. Ich aus reinem Übermute. Nur, um eine November-Stimmung zu schreiben. Nun, werden mir 8 Kronen schaden?! Ich hoffe nicht.

Ich komme auf die dunkle Strasse [...]. Noch kehrt Niemand die Straßen, owoee, noch wird kein Hündchen "äusserln" geführt, noch liegt das Pflaster `cum grano salis` spiegelblank da. Wenn ich denke, wie oft und wie gut Morgendämmerungen in der Großstadt schon geschildert worden sind, könnte ich mir direkt ins Gesicht spucken! (Altenberg, 1988,169)

"Novembra diena"

Tu pamosties piecos no rīta, aizdedz savas trīs zeltainās elektriskās kvēlspuldzes. Tev iepretī aiz tilla aizkara viena tāda jau deg. Kālab viņa tik agri ceļas? Un pie viņas droši vien arī vēl nav kurināts. Varbūt viņa kādu sagaidīs stacijā, vai arī kādu pavadīs? Grūtos laikos ir maz kārtības un maz miega. Kā ies, tā ies, un cik ilgi tā ies. Pēc pulksteņa vadīties tu vairs nevari. Pasaulē valda cits temps. Vai viņai šajā saltajā rīta stundā vismaz ir karsta kafija?! Tu patiesi izliecies, it kā viņa tev kaut ko nozīmētu? Jā, viņa nudian man kaut ko nozīmē, jo mēs taču esam ciešanu biedri, mēs mostamies novembra rītā vienlaicīgi pulksten piecos! Viņa,

protams, kādu rūpju dēļ. Es aiz tīrā neprāta. Tikai, lai rakstītu par novembra izjūtam. Nu, vai 8 kronas nāktu man par sliktu? Es ceru, ka ne.

Es iznāku uz tumšas ielas. /.../ Vēl neviens ielas neslauka, ē, vēl nevienu sunīti staidzināt neved, vēl bruģis "cum grano salis" ir spoguļgluds. Kad iedomājos, cik bieži un cik labi jau agrāk ir atainota rītausma lielpilsētā, es varētu iespjaut pats sev sejā!
(Altenberg, 1988, 169)

Autora pašironija tekstā ir saistīta ar gadsimtu mijai raksturīgo identitātes problemātiku – atsvešināšanos no pasaules. Eksistence tiek uztverta kā bezjēdzīgs process. Tekstā radītajam noskaņojumam ir elēģiska tonalitāte. Modernā cilvēka pieaugošā vientulība atspoguļojas gan teksta saturā, gan formā. Uzrunā ar nenoteikto bezsubstances „tu” var saskatīt pāreju uz paškomunikāciju. Autors sarunājas ar paša „es”, uzrunādams to otrajā personā. Citas figūras ir reducētas līdz nekonkrētiem „kāds” un „neviens”. Figūras nedrošības sajūta realitātes priekšā, kā arī pret sevi pašu tiek izteikta tādiem vārdiem kā „varbūt”, „iespējams” un jautājuma teikumos. Pašironiska piezīme skices beigās ir vienīgais drošais pamats, uz kuru var balstīties autora subjektivitāte.

Cilvēka personības šķelšanos Pēters Altenbergs parāda no iekšējās perspektīvas. Individīda šķietamā galējā individualizācija, pēc M. Dīrša uzskatiem, šeit atceļ individualitāti (Diersch, 1973, 108). Tikai uz sevi pašu nemitīgi attiecinātais „es” sašķeļas objektā un subjektā. Hofmanstāls šo tēmu apcer esejā „Zur Psychologie der modernen Liebe” (1891) („Par modernās mīlestības psiholoģiju”): “Dvēsele ir neizsmeļama, jo tā vienlaikus ir vērotājs un objekts, tā ir tēma, ko nevar nedz izsmelt, nedz izteikt, jo to nevar izdomāt līdz galam” (Hofmannsthal, 1987, 9). Tāda šķelšanās palielina atsvešinātību no dzīves. Vērojoši estētiska kļūst ne vien cilvēka attieksme pret īstenību, bet arī pret savu „es”. Altenberga varonis „domā par domāšanu, jūt sevi jūtam un nodarbojas ar autopsiholoģiju” (turpat, 22) .

Skaidri izpaužas laikmetam raksturīgās identitātes problemātiskās iezīmes. Apzināta vai neapzināta, "es" estetizācija norāda uz indivīda nestabilitāti un nedrošību attiecībā pret sevi pašu. Šajā ziņā Pēters Altenbergs ļoti precīzi seko Hermana Bāra formulētajai prasībai attēlot psiholoģisku monoloģismu un psiholoģisku mikroskopiju, kā arī Bāra prasībai, ka literatūrai jāklūst "dekompozitīvai".

Literārā tēla vēstījums ("die personale Erzählperspektive") kā izjustās atsvešinātības izpausme

Literārā tēla vēstījums* (skat. arī atsaucē lpp. 32), absolūtā "es"-forma Altenberga tekstos ir tāda vēstījuma forma, kas pauž izjusto atsvešinātību. Atsvešinātība no realitātes un stāstījuma psiholoģizācija kā tās rezultāts autora darbos ir plaši izvērstā un nereti robežojas ar psihopatoloģiju. "Neglābjamais es" viņa darbos izpaužas kā slimības vai pašsagraušanas, vai arī kā dziļas melnholijas tēma. Skicē "Gespräch" ("Saruna") lasītājs tiek konfrontēts ar autora problemātisko situāciju. Pašironija kļūst par vienīgo līdzekļi sevis glābšanai.

Ich lag bereits im Bett, von schauerlichen Lebens-Melancholien zerstört, nein, direkt angefressen. Das Gehirn wird durch trübe Gedanken (bei mir a u s s c h l i e s s l i c h finanzieller Natur) angefressen. Man kann nicht mehr dagegen ankämpfen, denn die Waffe, das richtige hoffnungsvolle oder stillerge-

***Literārā tēla vēstījums** (skat. arī atsaucē lpp. 32): šajā vēstījumā literārie tēli prezentē paši sevi un savu stāstu caur domāšanas, rīcības un sajūtu prizmu. Autors šo vēstījumu nekomentē un savus argumentus nepiedāvā.

b e n e Denken un Empfinden, ist uns eben a b h a n d e n gekommen, mit der wir uns sonst z u w e h r e n haben! Wir sind v e r f a l l e n unserem eigenen Elend in u n s s e l b s t! Fast rettungslos. Nein, rettungslos...(Altenberg, 1988, 207).

„Es jau biju gultā, teju vai dzīves drausmīgas melanholijas sagrauts, varētu pat teikt, ka saēsts. Tās ir drūmās domas (manā gadījumā – v i e n ī g i finansiālas dabas), kas saēd smadzenes. Pret tām vairs nevar cīnīties, jo mēs esam pazaudējuši ieročus – pareizu c e r ī b u p i l n u vai klusu domāšanu un sajūtas – tas nozīmē ieročus, ar kuriem mēs reiz pratām a i z s t ā v ē t i e s. Mēs esam n o l e m t i m ū s u p a š u i e k š ē j a m postam! Gandrīz neglābjami, nē, pilnīgi, neglābjami ... „ (Altenberg, 1988, 207).

Literārā tēla identitāte šeit tiek pielīdzināta visas paaudzes identitātei. Skice ar nosaukumu “Impression” (“*Impresija*”) uzskatāmi pierāda, cik dziļa ir autora personīgā krīze:

25./6. 1918, 11 Uhr abends. Über dem “Graben” in Wien steht der goldne Vollmond. Meine nackten Füße frieren ein wenig in Holz-Sandalen. Ich bin ganz nahe an sechzig. Tiefster Lebens-Überdruss erfüllt mein jedenfalls krankes (nicht s o, wie Ihr es meint, Hunde!) Gehirn. Wozu das Alles, das Alles, diese Bürde des ewig gleichen und eigentlich unentrinnbaren Seins. Dieser “Käfig Deiner freien Persönlichkeit”!? Es wird so gehen, bis die Todeskrankheit irgendwie sich einmal schüchtern-grausam meldet. Über dem “Graben” steht der goldene Vollmond. Ich friere ein wenig mit meinen nackten Füßen in Holz-Sandalen (ebd.,211).

25.6.1918., pulksten 11 vakarā. Virs Grābena ielas Vīnē ir nolaidies zeltains pilnmēness. Manas basās kājas koka zandalēs ir mazliet nosalušas. Man ir gandrīz 60 gadu. Dziļš dzīves

apnikums pilda manas tikpat slimās (ne jau tā, kā Jūs, suņi, to domājat) smadzenes. Kam tas viss ir vajadzīgs – šī mūžīgi vienādā un patiesībā neizbēgamā esamības nasta. Šis “tavas brīvās personības krātiņš”!? Tā tas turpināsies, kamēr bikla un nežēlīga pēkšņi nepieteiksies nāvējoša slimība. Virs Grābena ielas ir nolaidies pilnmēness. Manas basās kājas koka zandalēs ir mazliet nosalušas (turpat, 211).

Literārā tēla galējā subjektivitāte izriet no autora subjektīvistiskās nostājas. Šeit, tāpat kā visā Vīnes modernisma literatūrā, mēs varam runāt par varoni, kas spēj tikai pārdzīvot, bet nespēj rīkoties. Modernās dzīves pamatīpašība, pēc H. fon Hofmanstāla domām, ir pārdzīvojums, kas nerodas darbības rezultātā, bet ir iekšējā stāvokļa rezultāts. “Vienā zilbē mēs sev sakām, ka mums priekšā ir mikrokosmos, kas rīkojas, cieš, attīstās, kurn vai satrūd, un uz pāris stundām pārvēršas par makrokosmosa centru, pēc kura vēlēšanās citi cilvēki-statisti nāk pēc vajadzības pasaulē, plāpā, lādējas, mirst vai paliek nekrietni, kamēr dekorācijām – saulei, zvaigznēm, videi, reliģijai, mīlestībai, sociālajiem jautājumiem – ir tas gods būt par tēmu sarunām, jūtām vai nervu iespaidiem” (Hofmannsthal, 1987, 9).

Secinājumi

Vīnes modernisma literatūra orientējas uz izolēto subjektu un tematizē šāda subjekta fragmentāro attieksmi pret ārpasauli. Modernismam raksturīgā bezidentitāte un subjekta trūkums 20. gadsimta sākumā caurstrāvo visu Altenberga daiļradi.

Pētera Altenberga mūsdienīgums izpaužas viņa tekstu struktūras refleksivitātē, to retoriskajā raksturā. Autora subjektīvās pieredzes formas ir noteicošās, aizstājot literārā subjekta tradicionālās pastāvēšanas likumsakarības ar jaunām likumsakarībām. Autora īstenības uztveres radikāla subjektivizācija ir iemesls literāro varoņu desubjektīvizācijai un deindividualizācijai. "Es" sairst daudzos atšķirīgos elementos – apzinātos un neapzinātos. Autoram atliek tikai balstīties uz personiska stāstījuma paraugiem, literāro tēlu iekšējai valodai piešķirot dominējošo lomu.

Radikālas subjektivizācijas sekas ir valodas materiāla tikpat radikāla saīsināšana. Priekšroka tiek dota antiepiska rakstura netiešumam. Autors bieži attēlo pats sevi kā objektu un ieslīgst pašrefleksijā.

Raksturīga iezīme Pētera Altenberga īsprozas modernitātei ir arī ironija. izmantojumā. Autora ironiskā pozīcija parāda tekstā modernismam raksturīgu problēmu kopu: „es” aprises pazūd, paliek tikai lomas un citāti, trūkst autentiskas „es” pozīcijas. Realitātes neatrisinātie antagonismi parādās darbā kā imanentas formu problēmas (T. Adorno).

Spēcīgais kontemplatīvais elements Altenberga darbos norāda uz loģiski saistītas domāšanas neiespējamību, kā arī uz buržuāziskā indivīda atteikšanos no eksplīcītas un kritiskas refleksijas par sabiedrību. Vēstītājs transcendentālu spriedumu līmenī vairs nav iespējams. Tas apstiprina, cik visaptverošas ir sabiedrībā pastāvošās bezpersoniskās struktūras.

3. Fragmentārisms kā stāstījuma modalitāte

Pētera Altenberga daiļradē

Jāsecina, ka Pētera Altenberga laikabiedriem un arī mūsdienu literatūras pētniekiem ir radušās problēmas, mēģinot rakstnieka prozu vērtēt no tradicionālām literatūrteorijas pozīcijām. Pēc Roberta Mūzila domām, "ļoti plaša pārdzīvojumu daudzveidība, kādu mēs konstatējam, tuvāk un dziļāk iepazīstot dzejnieka būtību, neļauj sarindot šos tekstus estētiskā hierarhijā" (Citēts pēc: Barker, Lensing, 1995, 13) .

"Ļoti jāuzmanās ar terminoloģiskiem apzīmējumiem, runājot par viņu: katrā daiļdarbā tie iegūst citu nozīmi," uzsver Hanss Leibolds (turpat, 292).

Arī Hermans Bārs iztīrā šo problēmu. Rakstā "Ein neuer Dichter" ("Jauns dzejnieks") viņš uzdod jautājumu: "Vai Altenbergs raksturo savus tēlus? Vai viņš kaut ko stāsta par tiem?" Bārs dēvē Altenberga tekstus par dzejoļiem prozā. "Jā, mazi, maigi, mīļi, nebeidzami aizkustinoši dzejoļi" (turpat, 271).

Darbā "Peter Altenberg. Märchen des Lebens" ("Pēters Altenbergs. Dzīves pasakas") Makss Brods raksta, ka Altenberga teksti "nepakļaujas teorētiskai analīzei" (turpat, 284).

Tomass Manns darbā "Brief über Peter Altenberg" ("Vēstule par Pēteri Altenbergu") raksta, ka "stilistiskā personība, tieši tāpat kā pati dzīve, nav analizējama" (turpat, 298). Tomass Manns nosauc Pēteri Altenbergu par "prozas dzejnieku" un definē viņa tekstus kā aforistiskas noveletes (īsas noveles), kas ir vienīgā piemērotā forma dzejai prozā (turpat, 299).

Egons Frīdels ir līdzīgās domās par Altenbergu: viņš nav rakstnieks, viņš nav lirīķis, "jo viņam nav formas", viņš nav episkās formas pārstāvis, "jo viņam nav darbības", viņš nav filozofs, "jo viņam nav sistēmas" (citēts

pēc: Kosler, 1997, 73). Pētera Altenberga īso tekstu formu Frīdels nosauc par piecu minūšu scēnām un dramatiskām skicēm.

Savukārt Žaks Leridē raksta šādi: "Starp miljoniem skiču uzreiz var pazīt Pētera Altenberga skices, taču tās nav iespējams definēt." Pēc viņa domām, Altenberga literāro formu labāk izprast palīdzēs tikai Aloiza Bertrāna "petits tableaux" un Malarmē "anekdotes". Leridē piedāvā šādus Altenberga tekstu definējumus: "miniatūras", "haiku" vai "fotouzņēmumi", jo termins "skice" ir vairāk saistīts ar grafiku, bet runājot par literatūru, tas ir problemātisks (salīdz.: Leridē, 2002, 133). Saistībā ar Altenbergu Leridē min arī tādas literārās formas kā "aperçus" * un "bonmots" ** (turpat, 134).

Dzejolis prozā un šī žanra īpatnības

Diezgan bieži pētnieciskajā literatūrā ir vērojama tendence aplūkot Pētera Altenberga īsprozu franču literatūras tradīciju, sevišķi Bodlēra izmantotās formas "dzejolis prozā" ("poeme en prose"), kontekstā (Nienhaus 1986, Barker 1998, Lorenz 1995). Literatūras pētniece Kēvere (Köver) raksta par "franču literatūras liriskās prozas formas" ietekmi uz Pēteri Altenbergu. Līdzīgās domās ir arī Nīnhauzs: viņš šo žanru saista ar "pasīvu darbību, kas koncentrējas uz flanierējoša lielpilsētas iedzīvotāja novērošanu". Barkers par Altenberga būtiskāko ieguldījumu vāciski rakstītajā literatūrā uzskata modernās formas "dzejolis prozā" iedibināšanu (Barker, 1998, 12).

Pēc pētnieku domām, tieši dzejolī prozā ir vērojama vēstījuma

* **aperçu** – īsa asprātīga replika, piezīme

** **bonmot** – asprātīgs, trāpīgs vārds

subjektivizācijas visspilgtākā izpausme. Šī forma ļauj atklāt realitātes un ideāla sarežģīto pretrunīgumu un ambivalences. Darba "ideālais" saturs izpaužas tikai implicīti. Literāro tēlu sapņi par harmoniskām cilvēku attiecībām tiek konfrontēti ar dzīves realitāti. Pēc Nīnhauza domām, dzejoļa prozā "patiesums un savdabīgums ir meklējami neizsakāmā, utopiskā momentā, tikai fikcionāli organizētos tēlos, nevis reāli eksistējošā dzīvē" (Nienhaus, 1986, 138).

Franču termins "dzejolis prozā", runājot par vāciski rakstīto literatūru, šķiet ir diezgan strīdīgs, jo tajā nav šīs franciskās tradīcijas, un literatūras radīšanas nosacījumi ir atšķirīgi dažādos laika periodos. Turklāt pētnieciskajā literatūrā bieži lieto terminus 'dzejolis prozā', 'fejetons' vai 'skice', tuvāk tos nediferencējot. Varētu piekrist Burkhardam Špinnenam (Spinnen), ka dzejolis prozā ir tikai nosaukums īsiem tekstiem prozā, kuru sintaktiskā, ritmiskā un fonētiskā forma, līdzīgi kā semantika, ir patstāvīga un nozīmīga. Tas nav literatūras veids, bet drīzāk kvantitatīvo īpašību izpausme, kas ir raksturīga literāram tekstam vispār (salīdz.: Spinnen, 1991, 113). "Jāņem vērā, ka dzejolim prozā nav tādu viennozīmīgu liriskās valodas pazīmju kā pantmērs, pants u.c. Tādēļ vēlme formulēt žanra definīciju, secinot, kā prozas tekstā trūkst lirikas elementu, izpaužas tādējādi, ka stila fenomens tiek identificēts ar žanra definīcijas likumsakarībām" (turpat).

Pēters Altenbergs visai maz interesējas par žanru principiem. Arī šajā ziņā izpaužas viņa modernitāte. Pateicoties tradicionāla teksta struktūras viengabalainībai, kā arī uz sevi centrētā subjekta sairšanas rezultātā parādās tendence rakstīt īsus, fragmentārus darbus brīvā formā, kuros valoda atbrīvojas no iesīkstējušām normām un kuru uztvere prasa no lasītāja kritiski distancētu nostāju. Modernā teksta struktūra pielāgojas izmaiņām modernā "es" problemātikā. Tādēļ tajos arvien izteiktāk ir vērojama literāro formu un žanru saplūšana un sajaukšanās. Pēc Silvio Vjetas domām, literārā modernisma problēmu vēsture nav žanru teorijas vēsture. "Šeit ir svarīgi akcentēt literārajam modernismam

piemītošās kritiskās dimensijas, kas attīsta kritiski reflektīvo un alternatīvo domāšanu par visiem modernās problemātikas jautājumiem, kā arī to apzināšanos" (Vietta, 1992, 14).

Visos pētījumos par Vīnes modernismu tiek uzsvērts, ka interese par īso formu, fragmentu, jo īpaši par aforismu, ir raksturīga šim laikmetam. Programmatiski šajā ziņā ir Fridriha Nīčes darbi. Aforisma formai ir pievērsušies Ernsts Mahs, Arturs Šniclers, Hugo fon Hofmanstāls, Oto Veiningers, Karls Krauss un citi autori.

Aforistisko domāšanu dēvē par izņēmuma domāšanu, kurai ir sveša jebkāda sistēma. To varētu apzīmēt arī kā fragmentāro domāšanu. Kašinskis saista to ar "sašķelto realitātes uztveri, ar identitātes izzušanu kā arī ar vispārējo skepsi par valodas komunikatīvo funkciju" (Kaszynski, 1991, 15). M. Dīršs Vīnes gadsimtu mijas literatūras aforistisko raksturu skaidro ar filozofijas krīzi. Pēc viņa domām, tas liecina par vēlinās buržuāziskās filozofijas vispārējām likumsakarībām. Pētnieki norāda arī uz to, ka lielas formas māksla atspoguļo universālas, sistemātiska rakstura spēcīgas dzīves izjūtas; īsām formām, turpretī, piemīt partikulāras, empīriskas, skeptiskas vai idilliskas dzīves izjūtas. Vīnes modernisma literatūrai nav raksturīgas idilliskas ainavas. Taču visas pārējās minētās tendences šajā laikā ir vērojamas. Partikulārisms un empīrisms ir raksturīgi Ernsta Maha filozofijai. Gadsimtu mijas Austrijas sabiedrību caurstrāvo skepse un pesimisms, skaidru politisko un pasaules uzskatu trūkums. Īsā forma ar savu blīvumu ir ļoti labi piemērota, lai atspoguļotu laikmeta sarežģīto garīgo saturu un modernā cilvēka morālo situāciju.

Pētera Altenberga "Īsuma filozofija"

Pētera Altenberga īsprozas forma, viņa "estētiskais minimālisms" (Barker 1998) ir tieši saistīts ar viņa "īsuma filozofiju": "Herr Peter, Ihre kleinen Sachen_ _ _." "Sie meinen wohl meine k u r z e n Sachen _ _ _!" (Altenberg, 1988, 110) "Pētera kungs, jūsu m a z i e darbi_ _ _." "Jūs domājat – manas ī s i e darbi _ _ _". (Altenberg, 1988, 10) Tātad, rakstnieks uzsver formālo aspektu. Skicē „Der Besuch” ("Viesošanās") Altenbergs raksta:

„Der junge Mann sagte: Mein A.Tschechow! Mit wenigem viel sagen, das ist alles! Die weiseste Ökonomie bei tiefster Fülle, das ist auch beim Künstler. Alles _ _ wie beim Menschen. Auch der Mensch ist ein Künstler, sollte ein Künstler sein -- "Lebens-Künstler"! Die Japaner malen einen Blütenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei uns malen sie den ganzen Frühling und es ist kaum ein Blütenzweig. Weise Ökonomie ist Alles!" (ebd., 11)

„Jaunais cilvēks teica: mans Čehovs! Pasakot maz, pateikt daudz – tas ir viss! Gudra taupība vislielākajā pārpilnībā – arī māksliniekam tas ir viss, kā cilvēkam. Arī cilvēks ir mākslinieks, viņam ir jābūt māksliniekam. "Dzīves māksliniekam". Japāņi glezno ziedošu zaru un mēs redzam visu pavasari. Pie mums glezno visu pavasari un tur nav pat ziedoša zara. Gudra taupība ir viss !" (turpat, 11)

Pievēršanās japāņu mākslai norāda uz literārās formas saīsināšanu līdz fragmentam, parādību, kurai ir programmatisks raksturs. Autors vēlas sasniegt pilnību īsumā. Japāņu mākslas tēma izskan arī dažos citos Altenberga tekstos.

“Wissen Sie, mein lieber Peter, mit wem ich Sie am liebsten (bitte sehr!) vergleichen möchte?! Mit dem japanischen Maler Hokusai (sprich Hoksai) vor 2000 Jahren! Er malte zum Beispiel z w e i Enten, und man sah trotzdem einen g a n z e n Sumpf mit wildem schatternden Geflügel! Wie er D a s zusammenbrachte?! Nun, wie bringen Sie es zusammen, dieses “p a r s p r o t o t o”?! Der Teil für das ‘Ganze’?! Nun, mit etwas Gemüt und Intelligenz und Geschmack, nichts weiter!” (Altenberg, 1988, 190)

“Vai zināt, mans mīļais Pēteri, ar ko es Jūs visvairāk gribētu salīdzināt? Ar japāņu gleznotāju Hokusai, kas dzīvoja pirms 2000 gadiem. Viņš, piemēram, gleznoja d i v a s pīles un, neraugoties uz to, bija ieraugāms v i s s purvs ar pēkšķošiem meža putniem. Kā viņš to panāca? Nu, un kā Jūs to panācāt, šo p a r s p r o t o t o? Šo daļu, kas apzīmē veselumu? Nu, mazliet prāta, inteligences un gaumes, un nekā vairāk!” (Altenberg, 1988, 190)

Arī Hermans Bārs salīdzina modernās mākslas paņēmienus ar japāņu mākslu. Viņš piesauc jau minēto meistarū Katušika Hokusai, kura darbiem bija liela ietekme uz impresionisma un jūgendstila māksliniekiem. 1849. gadā viņš dienasgrāmatā raksta: “Mākslinieks ņem no pasaules to, kas viņam var noderēt kā viņa dvēseles dzīves zīme, ko viņš izjūt kā sevi pašu. Visu pārējo viņš saīsina. To, kas nav viņa zīme, viņš izlaiž. Viņa metode ir reducēt jūtu pasauli līdz savas dvēseles dzīvei (Goja, Tērners, Hokusai). Japāņi” (Bahr, hrsg.v. Farkas, 1987, 70).

Altenberga laikabiedrs Egons Frīdels grāmatā “Kulturgeschichte” (1932) („Kultūras vēsture”) norāda, ka šī tendence bija raksturīga visam aplūkotajam laika posmam. Viņš raksta, ka mode uz japāņu mākslu gadsimtu mijā tika traktēta kā noklusēšanas māksla, kā māksla attēlot fragmentu tā, ka pilnība nojaušama suģestīvi (salīdz.: Friedell, 1923, 390). Šāda suģestija būtiski paplašina lasītāja uztveres iespējas. Pretēji

naturālisma konkrētībai jaunā literatūra attālinās no jebkādas atspoguļojuma funkcijas.

“Was man ‘weise verschweigt’ ist künstlerischer, als was man ‘geschwätzig ausspricht’. Nicht?!” (Altenberg, 1997, 10)

„Vai mākslinieciskāk nav gudri noklusēt, nevis izplāpāt?”
(Altenberg, 1997, 10)

Par moto savai pirmajai prozas grāmatai „Wie ich es sehe” (1896) („Kā es to redzu”) Altenbergs izvēlējās citātu no Uismana romāna „A Rebours” („Pret strāvojumu”). Uismans runā par „kondensēto literatūru, būtības esenci, sublimēto mākslu” (Huysmans, 1926, 191). Uismana varonis vēlas uzrakstīt „koncentrētu romānu uz dažām lapām, kas būtu kā koncentrēta sula no simt lapām, kuras ir nepieciešamas, lai iezīmētu vidi, lai ieskicētu varoņu raksturus, lai paturētu prātā vērojumus un sīkumus” (turpat, 193). “Viņš pamanīja smalkākās analogijas un bieži apzīmēja tās ar vienu vienīgu iespaidu, kas, pateicoties līdzības efektam, deva formu, krāsu, savdabību un spožumu kādam priekšmetam vai būtnei, kuriem varētu piešķirt daudzus un dažādus īpašības vārdus, lai atklātu visas īpašības un nianse, vienkārši izvēloties tehnisku nosaukumu. Tad viņš sāka ārdīt līdzībā izteikto, un tas palika lasītāja atmiņā, tikai pateicoties analogijai un simbola uztveres spējām; viņam vairs nevajadzēja ņemt vērā katru sīkumu, kuram vairāku īpašības vārdu virkne tikvien kā pievērstu uzmanību, viņš to koncentrēja uz vienu vienīgu vārdu, uz veselumu un kā gleznā rādīja vienotu un pilnīgu skatu, kopumu (turpat, 193).

Valodas loģikas un vispārinājuma funkciju vietā priekšplānā izvirzās īpašais un vienreizējais. Tādēļ detaļa šādā tekstā ir kā simbols. Uismans ar simbola, parabolas un analogijas palīdzību mēģina apklusināt valodas daudznozīmību, kad „zem uzrakstītas rindas atrodama vēl viena, tikai ar

gara palīdzību nojaušama, un ļauj mums apjaust dvēseles bezgalību, ko nav iespējams izteikt valodā". Šī skepse pret valodas spēku, kā zināms, ir ļoti raksturīga parādība Vīnes modernisma literatūrā. Tās ir skaidri saskatāma daudz citētajā Hofmanstāla Šando vēstulē. Hofmanstāla esejās ir atrodama šāda atziņa: „Nav iespējama cilvēku savstarpējā sapratne, sarunas, saistība starp šodienu un vakardienu. Vārdi melo, jūtas melo, arī apziņa melo” (Hofmannsthal, 1987, 10). Hermans Bārs savā dienasgrāmatā atzīmē: „Pie manis ir Hugo. Saruna par vārdu nevarību un par to, ka cilvēks nav spējīgs izteikt sevi vārdos citam cilvēkam” (Bahr, hrsg. von Farkas, 1987, 11). Grāmatā „Nachfechtung” (1916) („Otrā raža,”) Altenbergs raksta programmatiski: „Ich werde immer kürzer in meinen Gedankengängen, [...] zum Schluss werde ich gar nichts mehr sagen. Das wird das beste sein....” (Altenberg, 1911, 129). „Es palieku arvien īsāks savos domu gājienos, beigās neko vairs neteikšu. Tā būs vislabāk” (Altenberg, 1911, 129). Vīnes modernisma valodas problēma pauž modernās apziņas krīzes mērogu. Ar sev raksturīgiem līdzekļiem literatūra atspoguļo to, kas modernajā filozofijā tiek dēvēts par loģiskās domāšanas izzušanu.

Uismana „sublimētās mākslas” koncepcija Altenbergam šķiet ļoti svarīga. Savu literāro programmu viņš formulē vēl konsekventāk, reducējot tekstus līdz „dvēseles ekstraktiem” (“Seelenextrakte”), līdz „dvēseles telegrammas stilam” (“der Telegrammstil der Seele”): Ich möchte Menschen in einem Satze schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Worte! (ebd., 10) „Es vēlos attēlot cilvēkus vienā teikumā, dvēseles pārdzīvojumu vienā lapaspusē, ainavu vienā vārdā” (Das grosse Peter Altenberg Buch, 1977, 10).

3.1 Aforisma forma jeb Pētera Altenberga

“drumslas” (“Splitter”)

Altenberga „drumslas” „drumslu literatūras” kontekstā

Aforistiskas struktūras, kuras pats autors dēvē par „*drumslām*” (“Splitter”), „*drumslīņām*” (“Splitterchen”) vai „*domu drumslām*” (“Gedankensplitter”), un kuras kā autonoma sastāvdaļa ir integrētas viņa daiļradē, sakņojas Vīnes aforisma tradīcijās. Literatūrzinātnieki uzskata, ka gadsimtu mijā aforistiskais žanrs bija vadošais žanrs Vīnes literārajā dzīvē. Par sevišķi ražīgu pienesumu tā attīstībā rūpējās J. Gaunersdorfers ar saviem „domu izlūkiem” (“Gedankenspähnen”), “drumslu” sacerētājs R. Dombrovskis, E. Frīdels (Friedell), O. Štesls (Stösl) un citi. Pēters Altenbergs raksta programmatiskas rindas savā grāmatā „Was der Tag mir zuträgt” (1906) („*Ko man diena atnes*”):

Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2-3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebig-Tigel. Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in geniessbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit eigenem Worte, sie dünnflüssig und verdaulich zu machen (Das große Peter Altenberg Buch, 1977,10).

„Dvēseles un dienu nejaušību dzīve, 2-3 lappušu sutināta, no liekā atbrīvota. Lasītājam ar saviem spēkiem šos ekstraktus izšķīdināt, pārvērst tos baudāmā buljonā, uzvārīt savā prātā, ar saviem vārdiem, padarīt tos šķidrākus un sagremojamus” (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 10).

Šis Altenberga citāts ir cieši saistīts ar “domu drumslu” radīšanu gadsimtu mijā, ar šī laika populārajām aforistiskās koncentrācijas metaforām.

Piemēram, vecākās paaudzes autori izmanto aforismiem tādus apzīmējumus kā "sēklu graudi" (Herders), bet Bērna (Börne) tekstos ir atrodamī "buljona kubiņi", kas paši par sevi nav baudāmi (salīdz.: Spicker, 1997, 368). "Bānsens lieto tradicionālas metaforas par svaigiem destilātiem no dabiskiem dzīves vermuta krājumiem, "/.../ Rē runā par "domu ekstraktiem", kurus ikviens var atšķaidīt pēc savas gaumes", Ertzens (Ertzen) izsmalcināti izsakās par "sveķu pilieniem no dzīves koka". Turpretī Nīčes vai Bēkona tekstos sastopami aforisma salīdzinājumi ar sāli, kas visam dod garšu. Nīče raksta: „Lai būtu baudāma, sentence vispirms jāuzvāra, tad jāsaļauc ar citu vielu (piemērs, pieredze, stāsti)” (turpat).

Arī Pēters Altenbergs izmanto gastronomiskas metaforas. Tātad, runa ir par formas koncentrāciju un par lasītāju koncentrēšanos aforisma būtības uztverei. Kādā tekstā no krājuma „Was der Tag mir zuträgt” („Ko man diena atnes”) Altenbergs iedveš lasītājam domu: viņš ir darba līdzautors.

Extrakte von Ereignissen! Der Zuschauer wirkt mit, indem er ergänzt. In ihm erst wird es zu einem Ganzen. Er wird geehrt, indem man ihn selbst zum Dramatiker erhöht (Zitiert nach: Barker, 1998,70).

„Notikumu ekstrakti! Vērotājs darbojas līdzī un papildina. Par veselumu tas pārvēršas viņā pašā. Viņš tiek pagodināts, ja viņu ieceļ līdzautora godā” (citēts pēc: Barker, 1998, 118).

Altenberga "drumslas" ir sava veida provokācija lasītājam: aktīvi darbojies līdzī un reagē! Šajā ziņā "drumslām" ir komunikatīvs raksturs. Savu „īso lietu" mērķī vienā no "drumslām" Altenbergs skaidro šādi: Aphorismen sind doch keine Aphorismen, um Gotteswillen! Es ist doch nur, um Euch im Leben rasch kurz zu h e l f e n! Sie können doch daher weder

geistreich noch blöd sein, sondern helfen oder nicht helfen!
(Altenberg, in: Die Lebensmaschinerie, 1988, 118)

„Aforisms taču nav aforisms, pasarg` dievs! Tas ir tikai tādēļ, lai jums ātri
p a l ī d z ē t u šai dzīvē! Tāpēc tas nevar būt nedz asprātīgs, nedz
mulķīgs, bet var p a l ī d z ē t vai nepalīdzēt!” (Altenberg, 1988, 118)

Nichts ist leichter, als erkannte Wahrheiten predigen. Aber
s i e n i c h t z u p r e d i g e n ist eine feige Gemeinheit!
(Altenberg, in: Auswahl aus seinen Büchern von K.Kraus, 1997,
310)

„Nekas nav vieglāk, kā sludināt visiem zināmas patiesības. Bet
n e s l u d i n ā t t ā s ir gļēvs zemiskums” (Altenberg, skat.:
Auswahl aus seinen Werken von Karl Kraus, 1997, 310).

Altenberga aforismi ir īstenības fragmenti, to impresionistiskās
smalkjūtības raksturs parādās tad, kad tie tiek attiecināti uz kādu
konkrētu brīdi un kad tie ir refleksiņas dabas. To radnieciskums ar
fragmentu norāda uz sarežģīto un problemātisko atsevišķā un vispārējā
mijiedarbību, kam ir transcendentāla nozīme. Māksla šeit vairs nav „es”
aplūcinājums, bet cilvēka eksistences patiesības meklējumi. Pēters
Altenbergs mēģina noteikt, kas ir „īsts” aforisms: „R i c h t i g e A p h o -
r i s m e n k o m m e n n i c h t a u s d e m G e h i r n e , s o n d e r n a u s d e m L e b e n”
(Altenberg, 1916, 72). „Īstie aforismi nāk nevis no smadzenēm,
bet no dzīves” (Altenberg, 1916, 72).

Aphorismen sollen nicht ausgedachte Wahrheiten sein, sondern
momentane Erleuchtungen aus dem Unterbewusstsein
(Altenberg, 1925, 63).

“Aforismi nedrīkst būt izgudrotas patiesības, tiem jābūt
momentānām zemapziņas atklāsmēm” (Altenberg, 1925, 63).

Šeit Altenbergs tuvojas Hermana Bāra impresionistiskās mākslas uztverei un formulējumam "*Beschauen ohne Denken*" ("vērošana bez domāšanas"). Altenberga aforismi nav analītiski, bet gan konstatējoši. Vienlaikus autors modernisma kontekstā runā par aforistiskās formas šoku, kas izraisāms lasītāja uztverē. Hermans Bārs raksta, ka mākslas darbam jāiztur tirgus konkurenci un tāpēc tam jāmeklē forma, kas būtu piemērota attiecīgajām prasībām. Tas nozīmē, ka tam jāklūst par precī. Bārs runā par mākslas stratēģiju, kas orientēta uz tirgus apstākļiem, un par nepieciešamību pārsteigt lasītāju kā ar "bungu sitieniem vai raķešu uzliesmojumiem" (Bahr, 1894, 38). "Modernās" literatūras jauno kvalitāti, kurai jāpielāgojas jauniem sabiedriskiem apstākļiem, Bārs definē kā "modernās mākslas plakātisko raksturu, kas pārsteidz publiku" (turpat). Uz jauno mediju attīstību, kas būtiski mainīja gadsimtu mijas kultūras situāciju, literatūra reaģēja ar "apelatīvi šokējošas iedarbības faktoru kāpinājumu" (salīdz.: Vietta, 1992, 213).

Periodisko izdevumu un "kafejnīcu" ("das Kaffeehaus") loma Vīnes literārajā dzīvē

Iepriekš minētie Altenberga aforismi papildina un daudzveido viņam raksturīgās tēmas visīsākajā formā. No ikdienišķiem vērojumiem autors mēģina filtrēt subjektīvās "dzīves patiesības". Altenberga „drumslas” atspoguļo Vīnes ikdienas realitāti autora iekšējos pārdzīvojumos. "Drumslu" stilistiskā savdabība ļauj ieraudzīt autorā feļetonistu vai "kafejnīcu" literātu, kam nav svešas tā saucamās tērzēšanas formas. Ar humoru un feļetonisku vieglumu tiek aplūkotas nenozīmīgas un mazsvarīgas tēmas.

Man ist häufig genötigt, in der guten Gesellschaft das Wort
"entzückend" auszusprechen. Ich habe daher im Tonfall dabei

bereits so viele Nuancen mir zugerechnet, daß eine Dame mir einmal, als ich etwas "entzückend" fand, sagte: "Sie grober unverschämter Kerl! So ekelhaft ist es ja doch nicht, wie Sie es finden!" (Altenberg, in: Auswahl aus seinen Büchern von K.Kraus, 1997,300)

"Labā sabiedrībā ir bieži jālieto vārds "burvīgs". Es pratu to izrunāt ar tādu intonāciju daudzveidību, ka kāda dāma pēc tam, kad es biju kaut ko nosaucis par „burvīgu”, teica: "Jūs, rupjais bezkaunīgais cilvēks! Tas taču nav tik pretīgs, kā jūs domājat" (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 300).

"Dieser Peter schreibt alles, was ihm so durch den Kopf schießt!"

Ja, aber durch den Kopf! (ebd.,370)

„Šis Pēters raksta visu, kas viņam iešaujas galvā. Ja, nūdien, tieši galvā" (turpat, 370).

Literatūrai, kas saistīta ar kafejnīcām jeb "kafijas namiem" un ar literārā radīšanas procesa nosacījumiem tajos, ir raksturīga kodolīga, trāpīga valoda, īsums un aktualitāte. "Kafijas nams" kā domu apmaiņas vieta, pēc Resnera domām, ir gandrīz ideāla vieta, kur apvienojas privātais un publiskais, kur pastāvīgi jāpierāda asprātība un atļaušanās (salīdz.: Roessner, 1999, 22). Tekstiem, kurus raksta "kafijas namos", jāpielāgojas kopīgo sarunu fragmentārajam raksturam, tiem jāietver sevī kaut kas anekdotisks un tie nav paredzēti ilgām laikiem. "Kafijas namu" gaisotnē, kas Vīnē gadsimtu mijā kļuva par "savdabīgu kultūras institūciju", tika panākta šim laikam tipiska "skeptiska viegluma un frivolitātes sarunu intonācija" (Brenner, 1996, 201). Kā zināms, tēma „kafejnīca” ir bieži sastopama Altenberga tekstos.

Kaffeehaus

„Du hast Sorgen, sei es diese, sei es jene - - - ins Kaffeehaus!
Sie kann, aus irgendeinem, wenn auch noch so plausiblen
Grunde, nicht zu Dir kommen - - - ins Kaffeehaus!

Du hast zerrissene Stiefel - - - Kaffeehaus!

Du hast 400 Kronen Gehalt und gibst 500 aus - - - Kaffeehaus!
/.../ Du stehst innerlich vor dem Selbstmord - - - Kaffeehaus!

Du haßt und verachtest die Menschen und kannst sie dennoch
nicht missen - - - Kaffeehaus!

Man kreditiert dir nichts mehr - - - Kaffeehaus! (Das große Peter
Altenberg Buch, 1977,92)

Kafejnīca

Tev ir rūpes , šādas, vai tādas - - - uz kafejnīcu!

Viņa, aiz kāda, kaut arī aiz ticama iemesla, nevar pie tevis atnākt -
- - uz kafejnīcu!

Tev ir saplēsti zābaki - - - kafejnīca!

Tev ir 400 kronu alga, un tu izdod 500 kronas- - - kafejnīca! ?/.../

Tu iekšēji atrodies pašnāvības priekšā - - - kafejnīca!

Tu ienīsti un nicini cilvēkus un tomēr nespēj bez viņiem iztikt - - -
kafejnīca!

Tev nekur vairs nedod uz parāda - - - kafejnīca! (Das große Peter
Altenberg Buch, 1977, 92)

Dažiem Altenberga aforismiem piemīt dialoga raksturs, tajos tiek nojaukta robeža starp runāto un rakstīto mēdiju. Tie ir kā mākslīgi dialogi, kas nav tieši attiecināmi uz īstenību. Altenbergs raksta sava veida sarunas –

dialogu tekstus, kas pielāgojas kultivētas sabiedrības konvencijām un noteikumiem un ir domāti drīzāk izklaidei nekā domu apmaiņai, tātad, vērtējamas, pirmkārt, kā kultūras parādība. "Izsmalcināta saruna ("konversācija" – "die Konversation") ir smalkās sabiedrības sairšanas rezultāts uz afektu modelēšanas pamata, /.../ pagarinot, racionalizējot reakciju ķēdes, tā iedarbojas uz cilvēku jūtu dzīvi, piešķirot tai noteiktu formu un vienlaicīgi atsvešinot. Tādējādi dialoga partneri atsvešinās viens no otra, pat ja viņi iesaistījušies savstarpējā dialogā (Best, skat.: Prosakunst ohne Erzählen, 1985, 101). Arī Altenberga "drumslās" ir atrodama šī paviršība un tēmu daudzveidība, asprātīgas piezīmes, kas strukturē dialogu un ir noteicošie distancei, pat sarunas vēsumam.

Tēmu paviršs aplūkojums un daudzveidība, asprātīgas piezīmes, sarunas distance, pat vēsums – šīs pazīmes ir raksturīgas arī "drumslām". Altenberga aforismu saturs ir žurnālistiski trivializēts. Visdrīzāk jārūnā par "kafijas namu asprātībām" (K. Krauss), kas bieži balansē uz anekdotes, joku un feļetona robežas, ja tās vispār ir tuvas izklaides žanriem, un kurās, pēc Spikera uzskata, "refleksija ir aizstāta ar patosu" (Spicker, 1997, 300). Altenberga darbu patētiskums ir acīmredzami veidojies tā laika preses izdevumu ietekmē. Tā laika literatūras stilistiskās īpatnības kļūst saprotamas, ņemot vērā „pārsteidzoši samāksloto, patētisko šā laika avīžu stilu” (citēts pēc: Zeitungen im Wiener Fin de siècle, 1977, 14).

Līdzīgi kā anekdotē, "drumslās" autora individuālais spriedums koncentrējas uz dzīves nejaušībām un vienreizējiem notikumiem, tajās atklājas arī „īstenības tipiskās iezīmes un tās izklaidē, informējot par jaunumiem. Ar joku tās apvieno apzināti sakāpinātu spriedzi, kas, pateicoties formas eksplozivitātei, rod pārsteidzošu risinājumu.

"Ich glaube nicht an die D a u e r, ich glaube nur an A u g e n-
b l i c k e! Und auch an die glaub ich eigentlich nicht! Ich glaube an

den R a u s c h, das heißt, ich weiß, daß er ein infamer Betrug ist!" (Altenberg, in: Die Lebensmaschinerie, 1988, 107) „Es neticu ilgstošām lietām, es ticu tikai a c u m i r k ļ i e m! Un arī tiem es neticu. Es ticu s a j ū s m a i, tas nozīmē, es zinu, ka tā ir nekrietna blēdība” (Altenberg, 1988, 107).

Eine Dame sagte zu mir: “Pathologisch?! A l l e s ist doch pathologisch, was wirklich tief sitzt!” turpat, 103)

“Kāda dāma man teica: “Patoloģiski?! Patoloģisks taču ir v i s s, kas atrodas p a t i e š ā m d z i ļ i !” (turpat, 103)

Wir sollten nicht so sehr l a n g l e b e n a l s k u r z s t e r b e n wollen! (Altenberg, in: Auswahl aus seinen Werken von Karl Kraus, 1997,310)

“Mums vajadzētu nevis vēlēties ilgi dzīvot, bet gan ātri n o m i r t !” (Altenberg, skat.: Auswahl von K, Kraus, 1997, 310)

Jāpiemin arī Altenberga valodas miniatūru satura retoriskā nozīme, viņa vēlēšanās salikt runā didaktiskus akcentus. Lielais „retor in nuce” mēģina fascinēt lasītāju ar retorisku figūru palīdzību, nemitīgi pārsteidzot. Viņa valoda ir asprātīga un emocionāla, taču bez jebkāda domu „smaguma”.

Altenberga “drumslas” bieži ir sarakstītas “es” formā. Arī šajā žanrā autors paliek suverēni subjektīvs, dažreiz pat egocentrisks. Savu “es” viņš ironiski pretstata visai Vīnes sabiedrībai. Nereti tas tiek izcelts grafiski:

Die Leute finden immer i r g e n d e t w a s an meinen “kleinen Sachen”.

I c h finde an ihren großen Sachen gar nichts! (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 365)

“Cilvēki vienmēr kaut ko atrod manās mazajās lietās. Es neko neatrodu viņu lielajās lietās” (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 365).

Geliebte Wiener Bevölkerung auf allen Straßen, auf allen Plätzen, wie benede ich dich, wenn ich so vorüberwandle! Ihr habt nur über einen zu lachen, ich aber über alle! (ebd.)

“Mīļie Vīnes iedzīvotāji visās ielās, visos laukumos, kā es jūs apskaužu, ejot jums garām. Jums ir ko smieties tikai par vienu, man – par visiem” (turpat).

“P.A., Sie sagen alles so einfach-brutal, so verständlich, da gibt es keinen Ausweg, es mißverstehen zu dürfen! Mein Freund sagt dieselben Dinge, aber für die oberen Fünfhundert!”

“Er ist Aristokrat, ich Edel-Anarchist!”

“Alexander der Große kam mit Aristoteles auseinander, weil dieser seine Lehren verständlich für alle vollbrachte. Es war nicht 'kaiserlich' genug!”

“Nun ja, ich riskiere es eben, daß 1000 Esel mich mißverstehen, um 10 anständige Menschen vielleicht aufzuklären! Ausserdem ist es kein geringes Vergnügen, zu sehen, wie dabei 990 sich giften! Ich lasse niemandem die Ausrede: “Das ist mir zu hoch! Krümme dich, Wurm, unter meinem verständlichen Tritt!” (ebd.)

“P. A., Jūs visu pasakāt tik vienkārši brutāli, tik skaidri, tur nav iespējama uzdrīkstēšanās kaut ko pārprast! Mans draugs saka tās pašas lietas, bet tikai tiem pieciem simtiem pašā augšgalā!

“Viņš ir aristokrāts, es esmu cēls anarhists!”

“Aleksandrs Lielais nebija vienisprātis ar Aristoteli, jo viņš savu mācību sludināja visiem saprotamā valodā. Tas nebija pietiekoši “ķeizariski”!

“Lai apgaismotu varbūt 10 pieklājīgus cilvēkus, es riskēju, ka 1000 ēzeļu mani nesaprātīs! Turklāt ir diezgan liels gandarījums redzēt 990 cilvēkus indējamies! Es nevienam neļaušu atrunāties: “Tas man par cēlu! Lokies taču, tārps, zem maniem s p ē r i e n i e m !”
(turpat)

Autoram ir svarīgs paradoksāls formulējums un improvizācija, nevis domu asums. Dažas no viņa “drumslām” var lasīt ātrrunā. Saturs pazūd aiz valodas ekvilibristikas.

Kārlis Krauss savos aforismos pretstata divus jēdzienus – domu un spriedumu, paskaidrojot, ka doma ir mīlestības bērns, bet spriedums ir atzīts buržuāziskā sabiedrībā. Rakstītais vārds ir dabisks domas iemiesojums, nevis sabiedriskā sprieduma iesaiņojums. Pēters Altenbergs, turpretī, paliek pie savās „drumslās” sludinātās domas, bieži pat banalitātes gūstā: I m R a u s c h verspricht man manches, was man dann “nüchtern” nicht halten kann!

“N ü c h t e r n verspricht man manches, was man dann i m R a u s c h nicht halten kann! (Altenberg, 1988, 121)

„S k a i d r ā p r ā t ā” tiek solītas dažas lietas, kuras nevar izpildīt “r e i b u m ā”.

“R e i b u m ā tiek solītas dažas lietas, kuras nevar izpildīt “s k a i d r ā p r ā t ā” (Altenberg, 1988, 121).

Altenberga aforistiskie paradoksi, vārdu spēles, kas bieži nav nekas vairāk, kā tikai žurnālistiski veikli joki, ir līdzekļi, lai rīkotos ar īstenību kā ar pašmērķi situācijā, kad valodas spēks tiek lietots, lai radītu divdomības un asprātīgus efektus. Tās ir spēles formas, kurās pašpietiekamie un

estetizētie domu pavedieni bloķē lasītāja domāšanu, kas ir virzīta uz realitāti. Autors būvē ironisku valodas distanci ar humoristiski reflektējoši egocentrisku momentu palīdzību.

Der Herzog von Larochefoucauld hat so viele Aphorismen geschrieben, dass ich es tief bedauere, dass sie nicht mir eingefallen sind. Aber da seit drei Jahrhunderten dieselben Niemandem g e n ü t z t haben, bin ich doch wieder froh, daß er sich dieser undankbaren Mühe unterzogen hat! (ebd.,167)

„Hercogs fon Larošfuko ir sarakstījis tik daudz aforismu, ka es dziļi nožēloju to, ka tie nav ienākuši prātā man. Bet, tā kā jau trīs simt gadus neviens no tiem nav guvis nekādu l a b u m u, man jāprieceļas, ka viņš ir uzņēmis šīs nepateicīgās pūles” (turpat, 167).

Sie sind bedeutend in Antithesen sagte jemand zu mir. Ja, weil ich gar nicht weiss, was Antithesen sind! (Altenberg, in: Das große Peter Altenberg Buch, 1997,142)

„Jūs esat nozīmīgs antitēzēs, kāds man teica. Jā, jo es vispār nezinu, kas ir antitēzes!” (Das große Peter Altenberg Buch, 1997, 142)

Altenberga aforismi kā „sadrūmstalotas apziņas” izpaušmes formas

Altenberga aforismi, kuros nepretencioza tērzēšana apvienojas ar narcistisku pozu, didaktiski retorisks patoss, buržuāziska paviršība, tukšas frāzes un žurnālistiska trivialitāte, liecina par autora neticību visam, kam piemīt sistemātiskas domāšanas raksturs, kā arī par autora skepsi attiecībā pret sistēmu. Pēc Altenberga domām, sakārtot atziņas

sistēmā nozīmē „vēlēties noslīcināt dažas dzīvotnespējīgas patiesības melu nedzīvajā jūrā” (Das große Peter Altenberg Buch, 1997, 142).

Ernsts Bēlers (Behler), atsaucoties uz Adorno, uzsver, ka fragmentārā domāšana ir jāvusi „izvairīties no dzīves degradācijas līdz patēriņa mērķu absolutizācijai, līdz materiāliem ražošanas principiem un tādējādi izvairīties no pakļaušanās varas sistēmai” (Behler, skat.: Prosakunst ohne Erzählen, 1985, 143).

Altenberga „drumslas” ar radikālo dzīves vielas partikularizāciju ir sadrumstalotas un sekundāras apziņas izpausmes formas, kas diagnosticē „sadrumsalotās pasaules stāvokli” (Hofmanstāls). Valodas krīze Altenbergam nav progresējusi tiktāl, lai „vārdi to atstātu likteņa varā” (Hofmannsthal, 1987, 83). Viņa aforismi apstiprina modernās apziņas domāšanas formu problemātiskumu, kas spēj uztvert pasauli tikai sadalītos fragmentos. Tā ir “it kā” domāšana, fiktīva domāšana, kurai nav svarīga pasaules izzināšana, bet gan spēle un valodas eksperimenti. Teksta galēja koncentrācija, tā saucamais “ekstrakts”, nozīmē īsās formas absolutizāciju. Tādējādi īsā forma “mazina šīs estētiskās koncepcijas trivialitāti. /.../” (Schmidt-Dengler, skat.: Banal und Erhaben, 1997, 155).

Galējas koncentrācijas rezultātā tiek absolutizēta forma. Pēc S. Vietas domām, tieši 20. gadsimta literatūra, kas eksperimentē ar valodu, atkal pievērsusies fragmentārām izteiksmes formām. Altenberga aforistiskās struktūras ar savu provokatīvo potenciālu ir šīs literatūras autonoma daļa.

3.4 Pievēršanās dienasgrāmatas žanram - identitātes krīzes simptoms

Pievēršanās monoloģiskajai subjektivitātei norāda uz Altenberga radniecību ar diaristisko "es" pašattēlu. Altenberga gadījumā tuvplānā izvirzās "es"-raksti, ego-dokumenti, kuros autors ir nodarbināts pats ar sevi, pakļāvies, kā norāda Leridē (Le Rider, 2002, 109), sava "es" kultam, kura autobiogrāfiskais raksturs ir acīmredzams. Tātad, Altenberga daiļrade ir interesanta kā literatūrvēsturisks ego-dokuments, kurš izgaismo indivīda identitātes krīzi.

Šeit var runāt par "ego-dokumentu" Vinfrīda Šulces izpratnē, kas piedāvā kopkritēriju visiem tekstiem, kurus var dēvēt par "ego-dokumentiem": tiem jāsaturs „izteikumi vai izteikumu daļas, kuras – arī rudimentārā vai aizklātā veidā – sniedz ziņas par kāda cilvēka brīvprātīgu vai piespiedu pašuztveri savā ģimenē, savā kopienā, savā zemē vai sociālajā slānī, vai arī atspoguļo viņa attieksmi pret šīm sistēmām vai izmaiņām tajās. Tiem jāattaisno individuāli cilvēciska nostāja, jāatsedz bailes, jāatklāj zināšanu apjoms, jāparāda priekšstati par vērtībām, jāatspoguļo dzīves pieredze un gaidas” (Schulze 1996, 28). Pēc Šulces uzskatiem, ego-dokuments ir plašs jēdziens, kas būtu piemērojams ne tikai attiecībā uz autobiogrāfisku materiālu šaurā nozīmē. Viņaprāt, tas daudz lielākā mērā ir emfātiskas indivīda vēstures piemērs (skat.: turpat, 20).

Pievēršanās monoloģiskai runai izgaismo mūsdienu problemātisko apziņu, kas situācijā, kad atziņas sadalās difūzos elementos, mēģina atrast jaunu kopsakaru. Diaristiskais elements Pētera Altenberga daiļradē ir viena no modernajām formām, kas ar atklātību, atbilstību laikam, subjektivitāti un dzīves fragmentēšanos visadekvātāk atbilst modernajai pieredzei.

Pētera Altenberga darbos neatrodam pabeigtu dienasgrāmatu šā vārda klasiskajā nozīmē. Var runāt par „fragmentāru veselumu”, sava veida „diskontinuētu dienasgrāmatu”, kas, no vienas puses, ataino vienu daiļrades aspektu un, no otras puses, visai daiļradei kopumā piešķir izteiktu dienasgrāmatas raksturu.

„Autobiogrāfiskā problēma” Vīnes modernismā

Pievēršanās diaristiskajai formai liecina par to, ka tradicionālu autobiogrāfiju “es”-identitātes sairšanas situācijā principiāli vairs nav iespējams rakstīt. Turklāt, te skaidri izpaužas partikularizācijas tendence autobiogrāfisko lielformu ietvaros.

Uz biogrāfiskā materiāla sašķelšanos neskaitāmās impresijās norāda pats Pēters Altenbergs, rakstot: “Ich soll für ein großes Blatt meine ‘Memoiren’ schreiben. Ja, sind denn nicht alle diese tausend Impressionen in meinen neun Büchern bereits meine ‘Memoiren’?” (Altenberg, in: Auswahl aus seinen Büchern von K.Kraus, 1997,445) „Man jāuzraksta savi „memuāri” kādam lielam laikrakstam. Jā, vai tad visas šīs tūkstoš impresijas manās deviņās grāmatās jau nav mani memuāri?” (Altenberg, skat.: Auswahl aus seinen Büchern von K. Kraus, 1997, 445). Vēstulēs Altenbergs savu biogrāfiju bieži „reducē” līdz atsevišķiem vizuāliem komponentiem:

/.../ möchtest Du nicht, irgendwo in einem Deiner Zimmer und Vorzimmer, Vorräume etc. etc. Meine eingerahmten, mit Text versehenen Photographien an allen 4 Wänden, gleich einer Tapete, Alles ausfüllend, unregelmäßigst, nur Bild an Bild, aufhängen /.../. Ich möchte die Bilder gern bei Dir und deiner Frau haben; sie stellen eine Art “biografical essay” meines Lebens und Fühlens dar (ebd.).

Diese Albums sind sämtlich eigentlich für den seelischen und geistigen Kenner und Verstehrer absolut keine Ansichtskarten-Sammlungen, sondern mein fast mysteriöser Zusammenhang seit meiner Kindheit mit der melancholischen Pracht der Natur selbst! Sondern also eine ganze und eigentlich vollständige Biographie meines sonst, nur in Worten, ziemlich unverständlichen und komplizierten Denkens und Fühlens! In allen diesen Ansichtskarten-Sammlungen aber bin ich, lebe ich, fühle ich, ja, denke ich sogar! Peter Altenberg 14./6.1918. Mea vita ipsa! (ebd.,171)

“/.../ vai Tu nevēlētos kaut kur, kādā no savām istabām un priekšistabām, priekštelpām utt., utt., pie visām 4 sienām izkārt manas ierāmētās fotogrāfijas ar tekstiem, līdzīgi kā tapetes, visu piepildot, neregulāri, tikai attēlu pie attēla (...) Es vēlētos, lai attēli būtu pie Tevis un pie Tavas sievas; tie veido savdabīgo manas dzīves un izjūtu „biogrāfisko eseju” (turpat).

Patiesībā visi šie albumi dvēseles un gara zinātājam un sapratējam nemaz nenozīmē atklātnišu krājumus, taču kopš manas bērnības tie ir mans gandrīz mistiskais kopsakars ar pašas dabas melanholisko krāšņumu! Tātad, vesela un patiesībā pilnīga manas parasti tikai vārdos izteiktās, diezgan neizprotamās un komplicētās domāšanas un izjūtu biogrāfija! Bet visos šajos atklātnišu krājumos esmu es, es dzīvoju tajos, jūtu, pat domāju! Pēters Altenbergs 14.6.1918. Mea vita ipsa! (turpat, 171)

Altenberga attēlu kompozīcijas – aprakstītas fotogrāfijas un atklātnes – atspoguļo modernu autobiogrāfiska stāstījuma formas modifikāciju. Lenzings šīs kompozīcijas sauc par vizuāli verbālu stāstījuma veidu (Barker, Lensing, 1995, 167). Tekstā „Kleine Biographie der P. Sch.” (“P.Š. īsā biogrāfija”) Pēters Altenbergs kādu Paulas Šveiceres atklātņu

albumu nosauc par „sava veida fotografētu dienasgrāmatu” (citēts pēc: Barker, Lensing, 1995, 174). Te nevar nepamanīt Altenberga daiļrades vizuālo elementu. Lenzings pamatoti uzsver, ka šī domāšana un izjūtas attēlos Pēteri Altenbergu drīzāk saista ar gleznotājiem un citiem māksliniekiem, kuri vizuālas idejas fiksē, saglabā un kombinē skiču un uzmetumu formā.

Altenberga darbus, atbilstoši traktējumam angloamerikāņu sociālajās zinātnēs, var interpretēt kā ‘personal document’, ‘human document’, ‘document of life’, kas aptver arī literārus darbus, fotogrāfijas un ikdienas priekšmetus. Autora vēlinās daiļrades autobiogrāfiskās piezīmes ir nozīmīgi modernā cilvēka antropoloģijas dokumenti, kurš savā individuālismā ir pakļauts personiskās identitātes vientulībai un jūtu krīzei. Tie uzskatāmi pierāda modernā “es” autobiogrāfijas neiespējamību, jo dokumentē nevis laiku vai cilvēka attīstību šajā laikā, bet gan viņa domu refleksijas. Tāpēc klasisko autobiogrāfijas formu arvien vairāk lauž piezīmes, dienasgrāmatas, kā arī netiešas biogrāfijas, kas atklāj kāda cietēja “es” fragmentus. Pat savu memuāru rakstīšana Altenbergam šķiet problemātiska. Skicē “Erinnerungen” (“*Atmiņas*”) viņš raksta:

Ich soll für ein großes Blatt meine “ M e m o i r e n ” schreiben. Ja, sind denn nicht alle diese tausend Impressionen in meinen neuen Büchern bereits meine “Memoiren”? Ach, Sie meinen zum Beispiel so: Es waren einmal zwei gutsituierte hübsche Brüder, die einen Engroshandel mit kroatischer Bauernware hatten/.../ (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997,445).

„Man jāuzraksta savi „m e m u ā r i ” kādam lielam laikrakstam. Jā, vai tad visas šīs tūkstoš impresijas manās jaunajās grāmatās jau nav mani memuāri? Ak, Jūs, piemēram, domājat šādi:

Reiz bija divi labi situēti brāji, kuriem piederēja horvātu zemnieku ražojumu lieltirgotāva /.../” (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 445).

Altenberga pieraksti dienasgrāmatas formā ir kā pasīvas, kontemplatīvas struktūras – atmiņas, novērojumi un impresijas – un piedāvā savstarpēji nesaistītu refleksijas materiālu. Autors pilnībā atsakās no apkopojošas perspektīvas, no analītiska tēlojuma, kā arī no cēloņsakarībām. Arī dienasgrāmatai piemītošais atklātums, pat diskontinuitāte, parādās kā nesaistītu ārējās pasaules fragmentu subjektīvas reģistrēšanas un protokolēšanas rezultāts. Taču autora dzīves laikā ir vērojama zināma pašnovērojumu nepārtrauktība. Tāpēc dienasgrāmatas pazīmes un zināma līdzība ar hronikālo diaristiku ir raksturīgas visai Altenberga daiļradei.

Šis fakts norāda uz draudīgu distanci pret dzīvi, uz „estētiskās eksistences attālumu” („der Abstand der ästhetischen Existenz” Kjerkegors), kad subjekts parādās tikai kā uztveroša un vērojoša instance. Pētera Altenberga darbos var runāt par esamības literarizēšanu: viņš piedzīvo un meklē jaunus piedzīvojumus, lai tos pierakstītu gaidošajā dienasgrāmatā.

Sevišķi liels piezīmju skaits, kas datētas tipiski diaristiski, sastopams vēlīnajos prozas darbos „Der Nachlaß” (1925) (*“Mantojums”*) un „Mein Lebensabend” (1919) (*“Manas dzīves novakare”*). Autors, kā raksta Vutenovs, dzīvo vienlaikus ar to, ko viņš domā, uzzina, raksta (Wutenow, 1990, 13). Bieži tiek norādīts pat pulksteņa laiks.

Diaristiskais rakstības veids Altenbergam ir vienīgā relevantā izteiksme, kas vēl šķiet adekvāta modernajai dzīvei. Prozas darbā „Die Buchung” (*“Vita ipsa”* 1918) (*“Grāmatvedība”*) viņš raksta:

Das Leben ist zu kurz, voller Tücke, beschwerlich, enttäuschungsvoll, jedenfalls zu Ende, eh' man sich's versieht! Da gibt es nur das eine: eine reele Buchung zu führen in einem nett ausgestatteten (sogar in Leder, wenn es dich mehr freut) Tagebuche, Stundenbuche, über alles jedes was dir dafür steht.../.../”(Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 438)

„Dzīve ir pārāk īsa, mānīga, apgrūtināša, vilšanās pilna, katrā ziņā b e i g u s i e s, pirms to apzināties! Tad ir tikai viena izeja: nodarboties ar īstu grāmatvedību jauki iekārtotā (pat ādas vākos iesietā, ja tas tevi v a i r ā k priecē) dienasgrāmatā, stundu grāmatā, par visu un jebko. /.../” (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 438).

Aiz daudzām Altenberga skicēm saskatāma „diaristiska pamatnostādne” – „rakstīt par lietu no sava apziņas subjektivitātes viedokļa” (Vogelgesang). “Wie ich es sehe” (“Kā es to redzu”) ir arī Altenberga pirmā prozas sējuma nosaukums. Šajā ziņā interesanta šķiet D.G. Davio (Daviau) piezīme, ka Bāra dienasgrāmatas, ņemot vērā to eklektisko un subjektīvo dabu à la Pēters Altenbergs, varētu nosaukt “Wie ich es sehe” (“Kā es to redzu”) vai “Was der Tag mir zubringt” (“Ko man diena atnes”) (skat.: Daviau, Österreichische Tagebuchschriftsteller, 1994, 28), kas norāda uz šīs parādības laikmetīgumu, respektīvi, uz simptomātisku saistību ar laikmetu.

Pašattēlojums kā tēlošanas princips

Raksturīga modernās dienasgrāmatas iezīme izpaužas pārejā no novērojuma uz refleksiju. Tiekšanās pēc personiska dzīves stila dienasgrāmatas rakstītājam tādējādi palīdz apgūt izteiksmes stilu. Refleksija Altenbergam ļauj distancēties no ārpasaules, kā arī dod iespēju objektīvi izturēties pret paša subjektivitāti. “Lai vispār sasniegtu sava veida īstenības apziņas nodrošinājumu, autors ir spiests orientēties pats uz sevi. Šāds paņēmiens skaidri parāda virzību uz rakstītāja “es”, turpretī autobiogrāfiskā metode tādos dienasgrāmatas blakusžanos kā memuāri un dzīves atmiņas, pirmām kārtām, ir vērsta uz apkārtējo

pasauli un uz "es" un apkārtnes savstarpēju mijiedarbību" (Vogelgesang, 1986, 191).

Indivīds identificējas ar to, ko viņš par sevi pastāsta savos ierakstos. "Es" turklāt ir bez identitātes. Dienasgrāmata, kā raksta Leridē, ir vispiemērotākā forma „šādai identitātes konstruēšanai ar apraksta palīdzību, turklāt pēdējais ir „autofikcija”, kas izpaužas arī darba psihoanalītiskajā skatījumā” (Le Rider, 1992, 55). Altenberga darbu tiešo saistību ar dienasgrāmatas žanru veido šādi apzināti sevis vērojumi. Dienasgrāmata ir piemērota literāra forma autoram, kurš nespēj ieņemt stingru pozīciju, indivīdam, kurš dzīvo diskontinuitātē, turklāt tēlojumā būtiska nozīme ir tikai acumirklim, nevis ilgstamībai.

Altenberga piezīmju impresionistiskais raksturs izpaužas tā, ka autors nebalstās uz atmiņas darbu. Viņa daiļrades sprieguma centrs rodas improvizācijā, rotaļīgumā. Katrs jauns ieraksts, ikreiz turpinātais rakstīšanas process ļauj autoram „mainīt perspektīvas, atspoguļojot sava noskaņojuma mainību, nereti nenoturīgumu, tieši fiksēt notikumus, saglabāt daļēji pretrunīgas izvērtējuma, vilcināšanās un izvēles situācijas un līdz ar to attēlot lietas to tiešajā attīstībā” (salīdz.: Börner, Literarische Manifeste der Jahrhundertwende, 1970, 60).

Dienasgrāmatas piezīmju autora "es"-pozīcija ir noteicošā autora uztveres suverenitātei. Darbība šeit konsekventi tiek pārnesta figūras iekšienē. Stāstījuma veids dažkārt tuvinās iekšējam monologam.

Nachwinter

9. März. Mein Geburtstag. Es ist schon wieder Schnee gefallen die ganze Nacht, Hochwinter im März.

Man kann noch nicht "rodeln", denn der Schnee ist noch flaumig wie flaumige Eiderdaunen. Aber das Auge weiß davon nichts. Nur die Fußspuren sind braungrau. Es ist ein Winterbild, an das man nicht glaubt./.../ Meine Schneeschuhe, ein Geschenk des berühmten Architekten Adolf Loos, von fünf Jahren, sind mir

gestern abhanden gekommen. Der anständige Dieb hat wahrscheinlich nicht mit diesem Winter – R ü c k f a l l gerechnet, der mich nun in Verlegenheiten bringt! Sie waren mir teuer, obwohl sie mir nichts gekostet haben. /.../ Also, in dieser Winterpracht feiere ich meinen 53. Geburtstag! /.../ (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997,272)

„Pēcziema”

9. marts. Mana dzimšanas diena. Jau atkal visu nakti ir snidzis, dziļa ziema martā.

Vēl nevar braukt ar kamaniņām, jo sniegs vēl ir pūkains kā pūkainas dūnas. Bet acs to visu nezina. Tikai gājēju pēdas ir brūnpeļēkas. Tā ir ziemas ainava, kurai netic . /.../ Manas slēpes, slavenā arhitekta Ādolfa Loosa pirms pieciem gadiem dāvinātas, man vakar gāja zudībā. Pieklājīgais zaglis droši vien nebija rēķinājies ar ziemas atgriešanos, kas tagad man sagādā grūtības! Tās man bija dārgas, kaut arī man tās nemaksāja neko. /.../ Tātad, šajā ziemas krāšņumā es svinu savu 53. dzimšanas dienu (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 272).

Pētera Altenberga „žurnāls” atspoguļo dziļu autora personisko krīzi: pamestības izjūtu neizprotamā pasaulē un šo izjūtu ietekmē centienus pašapliecināties, respektīvi, izglābt sevi. Tas ir izmisīgs mēģinājums uzturēt iekšēju komunikāciju ar pasauli.

Literatūras pētījumos tiek konstatēta dažu Altenberga darbu līdzība ar franču „journal intime”, kuros diarists vai pilnībā koncentrējas uz saviem psihiskajiem procesiem. Ārējā realitāte izbāl un šķiet esam tikai viela impresijām un refleksijām. Var runāt arī par tādu kā Narcisa monologu, kurš ir „nenogurstoši noliecies pār savu apziņu, lai tajā atrastu savu pastāvīgi mainīgo attēlu” (Le Rider, 2002, 95).

Jāatzīmē, ka rakstnieka Altenberga situācija sasaucas ar Žana Žaka Ruso dienasgrāmatas personisko raksturu uztveri. Ruso raksta: „Šīs lapas patiesajā nozīmē būs tikai manu sapņojumu dienasgrāmata bez formas. Tajā tiks daudz runāts par mani, jo vientuļnieks, kas pārdomā, spiestā kārtā nodarbojas pats ar sevi. Taču tajā atradīs vietu arī visas domas, kas mani nodarbina tieši, kas mani nodarbina pastaigās. /.../ Savā ziņā var teikt, ka es ar sevi veicu tos pašus eksperimentus, kādus fiziķi – ar gaisu, novērodami tā stāvokli dienu no dienas. Es nolasišu savas dvēseles barometru /.../” (citēts pēc Le Rider, 2002, 48).

Skicē „Das Hotelzimmer” („Viesnīcas istaba”) Altenbergs kļūst par „savas dvēseles barometru” – viņš izvēlas par objektu pats sevi un iegrimst pašatspoguļojuma valodā. Individuālu krīzi autors tikai protokolē, taču neizvērtē. Tekstā tiek seismogrāfiski reģistrēti visi svarīgākie satricinājumi diarista dzīvē. Atsevišķas pasāžas ir tik spontāni tiešas un emocionālas, ka lasot rodas klātesamības sajūta rakstīšanas brīdī. Pašattēlojums iegūst literāri fikcionalizēta tēla iezīmes, kas iedomājas publiku.

Vientulība un melanholija — Pētera Altenberga dienasgrāmatas galvenās tēmas

Pētnieki norāda uz saistību starp vientulību un dienasgrāmatas rakstīšanu (skat.: Vogelgesang, 1986, 189). Uzmanības centrā izvirzās emancipētā “es” problemātika, “es” savu atsvešinātību izjūt kā eksistenciālus draudus, vientulība atspoguļojas pat valodas detaļās (salīdz.: Martini, 1986, 470). Dienasgrāmata kļūst par pēdējo iespējamo sarunu biedru, kura partneris bieži ir autors pats.

Der 13.Dezember 1918, 5 Uhr morgens

Du stehst Peter, also e n d l i c h, nach langen irrsinnigen Kämpfen, mit dir selbst und mit dem ganzen Leben überhaupt,

soweit es sich auf deine armselige und dennoch ach so komplizierte Persönlichkeit bezieht, vor deinen eigenen unüberrückbaren Abgründen! (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 486)

1918. g. 13. decembris, piecos no rīta

Tu, Pēter, beidzot, pēc garām neprātīgām cīņām ar sevi un ar dzīvi vispār, ciktāl tās attiecas uz tavu nožēlojamo un tomēr, ak, tik komplicēto personību, stāvi pats savu nepārvaramo bezdibeņu priekšā! (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 486)

3.8.1918

Ich fühle mich vollkommen verlassen, vereinsamt, in die Ecke gestellt. Nicht als ob ich irgendwelche übertriebene, in bezug auf eine ziemlich mäßige Organisation übertriebene Ambitionen irgendwelcher Art jemals gehegt hätte, keineswegs. Aber das ganz gewöhnliche Leben des Tages und der Stunde hat mir Überempfindlichem nichts, nichts gehalten (ebd., 509-510).

3.8.1918.

Es jūtos pilnīgi pamests, vientulīgs, nolikts kaktā. Nav tā, ka man jēlkad būtu bijušas kaut kādas pārspīlētas ambīcijas attiecībā pret kādu diezgan mērenu organizāciju, nebūt ne. Bet gluži parastā dzīve, dienām un stundām, man, pārjūtīgajam, neko nav devusi (turpat, 509-510).

8.8.1918

7 morgens. Gott sei Dank, es ist wenigstens feuchtkühl, eine Art unverdienter Gnade des Schicksals. /.../ Das Thermometer vor dem Fenster zeigt 12 ½ Grad an, meine Idealtemperatur. Es ist ein trüber, grauer Selbstmordtag, ohne die notwendigen Konsequenzen. Die stupideste Hoffnung, es könnte jemals lichter, freundlicher, annehmbarer, erträglicher werden, ist noch nicht

erdrosselt. Etwas Leben zeigt sich noch in dem Kadaver (ebd., 511).

8.8.1918.

Septiņi no rīta. Paldies Dievam, ir vismaz mitrs un vēss, sava veida nepelnīta likteņa žēlastība. /.../ Termometrs pie loga rāda 12 ½ grādus, manu ideālo temperatūru. Tā ir drūma, pelēka pašnāvības diena, bez nepieciešamajām konsekvencēm. Visstulbākā cerība, ka reiz varētu kļūt gaišāk, laipnāk, pieņemamāk, panesamāk, vēl nav nožņaugta. Drusku dzīvības šajā maitā vēl izpaužas (turpat, 511).

Vientulības un aukstuma tematiku darbā ievada pat norāde uz temperatūru, kādu rāda termometrs pie loga.

Pētnieks Fogelgezangs uzskata, ka grūtsirdība un melnholija raksturo gandrīz visas dienasgrāmatas līdz pat mūsdienām. Kā piemērus viņš citē Noimani (Neumann): "Ja es kaut ko pierakstu, cauri laužas melnholija", kā arī Doderera vārdus, ka dienasgrāmatu mēdz rakstīt, "vienmēr stāvot nomaļus, un bieži pašā ārmalā, pie kuras esi piespiests" (Vogelgesang, 1986, 190). Altenberga darbi šajā sakarībā ir mēģinājums pārvarēt grūtsirdību un "es" plosošo skepsi šīs „pliekanās, neko neizsakošās dzīves” pieredzes iespēju robežās (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 498). Melnholija kļūst par līdzekli, kas palīdz saglabāt individualitāti pretstatā lielpilsētas totalitātei un racionalitātei.

Altenberga darbos izpaužas bezpajumtes, izstumtības sajūta lielpilsētā. Viesnīcas istaba, kafejnīca, parks kļūst patvēruma vietas, vienīgā realitāte „Zimmereinrichtung” (*“Istabas iekārtojums”*), “Das Personal” (*“Viesnīcas personāls”*), “Die Maus” (*“Peļe”*), “Novembertag” (*“Novembra diena”*), “Kaffeehaus” (*“Kafejnīca”*), “Vorfrühling” (*“Pirmspavasaris”*), “Kultur” (*“Kultūra”*). Šī tematika, pēc Dīrša domām,

indivīda subjektīvo vientuļības un pašatsvešinātības pieredzi transponē mākslas darbā. Georgs Zimmels šajā sakarībā ir ieviesis jēdzienu "transzendente Obdachlosigkeit des Subjekts" („subjekta transcendentālā bezpajumte"). Altenberga piezīme ir raksturīgs piemērs tam, ko Ž. Leridē ir nosaucis par „patvēruma es" („moi refuge") identitātes konstrukciju, kas ļauj indivīdam aizsargāt sevi no sabiedrības un no vēstures, norobežojoties no ār pasaules. Leridē te saskata „mijiedarbību starp indivīdu un kultūras un politisko sistēmu, kuru bloķē un apdraud haoss /.../, tā ka indivīds jūtas kā vienīgais, kam lemts uzņemties pasaules nesakārtotību un *ex nihilo* no jauna atrast sava personiskā likteņa jēgu" (Le Rider, 2002, 18). Autors cenšas pārvarēt savu grūtsirdību un skepsi pret pasauli un pret savu "es".

Leridē grāmatā "Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität" (1990) („*Ilūzijas beigas. Vīnes modernisms un identitātes krīzes*") secina, ka gandrīz visi nozīmīgie modernisma mākslinieki un intelektuāļi ap 1900. gadu ir pievērsušies šai tēmai. Piemēri atrodami gan Nīčes fragmentos (1887.-1888.), gan Rilkes Florences dienasgrāmatā. Virknē skiču "Das Hotelzimmer" („*Viesnīcas istaba*"), "Das Fenster" („*Logs*"), "Ein Regentag" („*Lietus diena*"), "September" („*Septembris*") literārais tēls, savas subjektivitātes važās ieslēgts, vēro realitāti no īpašas perspektīvas: caur logu. Logs kā perspektīva veido visu teksta ietvaru. Pilsētas vientuļniekam par dzīves aizstājēju kļūst notikumi, kurus tas vēro no sava loga. Tekstā "Das Fenster" („*Logs*") perspektīvu ierobežo jumta līnija, kā arī pretējam logam pievērsta literārā tēla skatiens.

Das Fenster

13. Januar 1918. Es ist ein weissgraues schmutziges viereckiges Fenster über alten braunen Blechplatten. Gelb-rote Äpfel von nicht besonderer Qualität, sondern im Gegenteile, sind darin in drei Etagen aufgeschichtet. Scheinbar ist das Zimmer leer. Und

dennoch welche Schicksale unter dieser düsteren Wüste von Unzulänglichkeiten! Aus den Äpfeln wird Kompott gemacht, fade, ewig gleich schmeckend, meistens zu wenig pikant-säuerlich, oder der belastende Apfelstrudel, oder, dem Ideale schon näher gerückt, Apfelmus. Die Fensterrahmen könnten gewaschen und angestrichen werden, aber wozu?!? Die "Schicksale" hinter dem Allem, dieses ganze Lebens - Nirvana, darum handelt es sich! (Altenberg, 1988, 191)

"Logs"

1918. g. 13. janvāris. Tas ir bālpelēks, netīrs, četrstūrainis logs virs vecām, brūnām skārda plāksnēm. Trijās kārtās tur sakrauti dzeltensārti āboli, ne īpaši labas kvalitātes, drīzāk gluži pretēji. Liekas, ka istaba ir tukša. Un tomēr, kādi likteņi šajā drūmajā nepietiekamībā sēdēt! No āboliem tiks gatavots kompots, pliekans, mūždien vienāds pēc garšas, parasti bez vajadzīgā pikantuma un skābenuma, vai arī apnicīgā ābolu strūdele, vai arī, jau tuvāk idējam, ābolu biezenis. Loga rāmjus varētu nomazgāt un nokrāsot, bet kam gan?!? Runa jau ir par "likteņiem" aiz tā visa, par visu šo dzīviesnirvānu, par to, lūk! (Altenberg, 1988, 191)

Leridē raksta, ka Vīnes modernisma literatūrā kopumā atrodami daudzi piemēri ar vientuļi pie loga sēdošām vai stāvošām personām (skat.: Le Rider, 1990, 46). Viņš apgalvo, ka šāda aina ir ieraugāma gandrīz katrā Vīnes tekstā, kas tapis ap gadsimtu miju: Hofmanstāla liriskajā drāmā „Der Tor und der Tod” (*„Muļķis un nāve” 1892*), Šniclera novelē „Sterben” (*„Miršana” 1892*), Riharda Bēra-Hofmana „Der Tod Georgs” (*„Georga nāve” 1900*), Roberta Mūzila romānā „Der Mann ohne Eigenschaften” (*„Cilvēks bez īpašībām”*) (skat. turpat). Kulmināciju, kā atzīmē Leridē, šī tematika sasniedz Hofmanstāla esejā par Svinbēru, „kur mākslinieka

izolāciju attēlo akli logi” (skat. turpat). Galēja izolētība, vientulība un nepatika ir Pētera Altenberga pastāvīgais tēmu loks. Personiskajā krīzē autors iemieso sava laika krīzes apziņu.

Im Jänner, auf dem Semmering

25. Jänner./.../ Ich beherberge ein Marienkäferlein seit vier Tagen. Es lebt an der Wasserheizung unter einem Glase. Es spannt sogar die Flügel aus. Ich werde ihm einen Mimosenstrauch kaufen, gelbe, duftende Blüten mit graugrünen Blättchen. Wie hat es bis jetzt überwintern können, alle Schrecknisse durchleben können?! Ich weiss es nicht. Es gab doch schon 18 Grad Kälte, ohne Beschützer P.A.?! Wie habe ich selbst alles durchleben können?! Ich weiss es nicht. /.../ Das Marienkäferlein unter dem Glase denkt: „ Ha, ha, ha, hier ist es warm, aber wenig zu essen; nun, warten wir noch bis zum Februar; da dürfte sich schon irgendetwas finden _ _ _“. Für Tierchen findet sich immer etwas. (Altenberg, in: Sonnenuntergang im Prater, 1998,64-65)

“Janvārī, Zemmeringā”

25. janvāris. /.../ Četras dienas es glabāju mārīti. Tā dzīvo zem glāzes pie ūdens sildītāja. Tā pat izpleš spārnus. Es tai nopirkšu mimozu pušķīti, dzeltenus, smaržīgus ziedus ar pelēkzaļām lapiņām. Kā tā līdz šim ir spējusi pārziemot, izdzīvot visas šausmas?! Es to nezinu. Bet bija taču jau 18 grādu sals, bez sargātāja P.A.?! Kā es pats esmu spējis visu pārciest?! Es to nezinu. /.../ Mārīte zem glāzes domā: “Ha, ha, ha, šeit ir silti, bet maz ēdamā; nu, pagaidīsim vēl līdz februārim, tad jau varētu kas atrasties_ _ _”. Dzīvniečiem vienmēr kaut kas atradīsies” (Altenberg, skat.: Sonnenuntergang im Prater, 1998, 64-65).

Nestilizētās piezīmes, kādas Altenberg rakstīja savā vēlīnajā periodā, parāda autora eksistenciālās pašrefleksijas un daudz patiesāk atklāj autora situāciju:

Krisen

22./6. 1918

Wieder eine Krise von sechs Monaten besiegt, das schauerliche "Schlafmittel Paraldehyd" (es ist nicht schauerlich, ich bin schauerlich), ich nahm schließlich statt eines Likörglases vor dem Einschlafen zwanzig, eine Dosis, die sogar nach Professor Baron Wagner von Jauregg unbedingt zum "Delirium" führen muss und und die sich N i e m a n d, ohne E n t z i e h u n g s k u r in einem Sanatorium, s e l b s t abgewöhnen kann! (Altenberg, 1988, 203)

"Krīzes"

1918.6.22

"Atkal pārvarēta sešu mēnešu krīze, drausmīgais "miega līdzeklis paraldehīds" (tas nav drausmīgs, es esmu drausmīgs), beidzot es vienas liķiera glāzes vietā pirms aizmigšanas iedzēru divdesmit, tādu devu, kas pat pēc profesora Vāģnera fon Jaurega uzskatiem noteikti novestu līdz delīrijam un bez a t r a d i n ā š a n a s k ū r e s sanatorijā no šī līdzekļa n e v i e n s s a v i e m s p ē k i e m atteikties nespētu!" (Altenberg, 1988, 203)

Altenberga „fiktīvās” dienasgrāmatas

Vairākas fiktīvas Altenberga dienasgrāmatas ir sarakstītas trešajā personā, un tās pievēršas vēl vienai literatūras tradīcijai gadsimtu mijā – jaunu Vīnes meiteņu dienasgrāmatām. Runa ir par fiktīvām dienasgrāmatām, kuru autores bieži paliek nezināmas, piemēram, „Eine für viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens” (1902) (“Viena visām. No kādas Vīnes meitenes dienasgrāmatas”), kuras galvenais tēls iepazīstina

ar sevi kā ar sabiedriskās iekārtas upuri, „Das Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens” (1919) („*Kādas pusaudzes dienasgrāmata*”). Uzskats, ka Altenbergs interesējies par šo tēmu, literatūrzinātnē jau ir kļuvis par klišeju. Darbu virsraksti “Aus dem Tagebuche der edlen Miss Madrilene” („*No Madrilenes jaunkundzes dienasgrāmatas*”) krājumā „Was der Tag mir zuträgt” (“*Ko man diena atnes*”), Tagebuch des Hotelstubenmädchens („*Kādas viesnīcas istabenes dienasgrāmata*”) un “Aus dem Tagebuch eines süßen Mädels in Wien” („*No kādas Vīnes meičas dienasgrāmatas*”) krājumā „Nachfechtung” (1916) (“*Otrā raža*”) liecina par autora vēlmi parādīt tēlus no viņu psihes, t.i., no iekšējās perspektīvas. Altenbergs atsakās no tradicionālās iepazīstināšanas ar personām, kas darbojas, viņš nav vizuāls stāstītājs, kurš tiecas pēc stāsta autentiskuma. Viņš prezentē cilvēcisku dokumentu, kura monolōgiskais raksturs palīdz attēlot krīzes situācijas attiecīgo personu dzīvē.

Der Doktor sagte mir heute, ich sei krank. Also, gut, nun weiß ich es; was ich eigentlich übrigens schon lang gespürt habe -- -- --. Schon lange. /.../

Die Angst vor dem Tode macht mich lieblos, gereizt, hartherzig und ungerecht, alles vernichtend.

Mein Gatte spürt mich seitdem als eine Belastung, ohne es zu sagen./.../ Er hat eben nur ein “schlechtes Geschäft” mit mir gemacht.

/.../ Er hat zu wenig Sentimentalität, um mein Hinsterben als „tragisches Schicksal” mitgenießen zu können, wie ich selbst, das Opfer!” (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 233-234)

“Ārsts man šodien teica, ka es esot slimā. Tātad labi, tagad es to zinu; to, ko īstenībā jau sen biju sajutusi ____. Jau sen. /.../

Bailes no nāves mani dara nemīlošu, sakaitināmu, cietsirdīgu un netaisnu, kas visu iznīcina.

Mans vīrs mani kopš tā laika izjūt kā apgrūtinājumu, to neteikdams.

/.../ Viņš ar mani tikai ir noslēdzis "sliktu darījumu".

/.../ Viņam ir pārāk maz sentimentalitātes, lai manu miršanu spētu izbaudīt tāpat, kā es pati, šis upuris!

Tā vietā, lai šausmās sērotu par manu nāvi kā par mūžīgu zaudējumu, viņš izmisis stāv likteņa priekšā, kas patlaban piepildās viņa dzīvē_ _ _ /.../ (Altenberg, 1997, 223-224).

Autoram nav svarīga dienasgrāmatas žanra formālā atdarināšana – viņa skices pēc savas formas drīzāk ir monologi. Turklāt konfrontācija ar kādas iedomātas personas subjektivitāti autoram ļauj paust visdziļākos intīmos notikumus un pārdomas, un tas ir iespējams tikai personiskā un intīmā medijā. Iedomātā tēla identitāte izpaužas valodas līmenī. „Tēlu runas veids konstituē teksta nozīmes līmeni” (Špinnen, 1991, 153).

Fiktīvā tēla monologs lasītājam palīdz lakoniskā formā atklāt tēla apziņu un ļauj piedalīties neizteiktās intīmās domās. Šī konsekventi tēlojuma veidā ieturētā teksta dramatiskā īpatnība, kur nav autora klātesamības, izpaužas ļoti skaidri. Līdzīgi kā drāmā, arī Altenberga tēli ir runājoši cilvēki. Autora pieteiktā dienasgrāmatas forma atklājas kā dramatisks monologs.

Pētera Altenberga dienasgrāmata – komunikācijas veids ar lasītāju

Altenberga pieraksti dienasgrāmatas formā parāda Vīnes modernisma problemātiskās attiecības starp privāto un publisko. Dažādi autori tās ir risinājuši atšķirīgi. Hermans Bārs, kā zināms, rakstīja divas dienasgrāmatas: vienu tradicionālu, intīmu, kura viņa dzīves laikā palika npublicēta, un otru (kopš 1905. gada) publisku, kas parādījās Vīnes presē iknedēļas turpinājumos. Šis fakts ļauj runāt par intimitātes

feletonizāciju ap gadsimtu miju. Pēc Valtera Benjamina teiktā, „privāti publiskā plāpīgumā laikraksts neļauj atšķirt privāto no publiskā” (citēts pēc: Le Rider, 2002, 131). Sākot ar 1910. gadu var runāt par diaristiskā žanra ziedu laikiem, un autori publicē intīmas piezīmes savas dzīves laikā. Ar nosaukumu „Fragments d’ un journal intime” 1880.-1890. gados publicētās Amjēla dienasgrāmatas iezīmē „noteiktas attīstības augstāko pakāpi, kuras gaitā kopš 19. gadsimta sākuma notika mēģinājumi saīsināt laiku starp autora nāvi un viņa pēcnāves publikācijām” (turpat, 90).

Pēteram Altenbergam privātais iegūst jaunu nozīmi, turklāt privātā un publiskā robežas tiek apzināti tuvinātas – dienasgrāmata ir ne tikai dvēseles higiēnas instruments, bet tai jākalpo arī cilvēces pilnveidošanai, un tā kļūst par apzinātas izglītošanas līdzekli: “Wenn man alle meine [...] Bücher liebevoll eindringlich gelesen hat, so weiß man halt etwas über mein, nein, über sein Leben!” (Altenberg, 1988,78) „Ja kāds ir ar mīlestību sīki izlasījis visas manas/.../ grāmatas, tad viņš šo to zina par manu, nē, par savu dzīvi!” (Altenberg, 1988, 78)

/.../ Viele nehmen den Browning zur Hand, aber viele auch nicht! In einer solchen Krise meines unglückseligen Daseins schreibe ich noch rasch diese Zeilen nieder, für die anderen, die ähnlich empfinden und rettungsbedürftig sind gleich mir, ohne es leider aussprechen zu können gleich mir! Ich kann es wenigstens noch aussprechen vorderhand, wer weiß, wie lange noch?!? So lange hält man mich noch für einen Dichter! Einer, der das aussprechen kann, was alle, alle anderen empfinden und wissen, aber stumm, stumm, in tragischer Stummheit! Der Dichter aber kann schreien, flehen, fluchen, laut weinen, schamlos, rücksichtslos, unangenehm verzweifelt über die unabänderlichen gewöhnlichen und dennoch schrecklichen Dinge

dieses allerhärtesten Daseins! D a s ist ein Dichter, sonst g i b t es keinen, einer, der die stumme L e b e n s - L a s t aller anderen laut tönend a u f s i c h n i m m t, um zu r e t t e n! Z u h e l f e n! D a s a l l e i n ist der Dichter! Alle anderen sind unnütz und vergeblich/.../ (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 487).

“D a u d z i ņem rokā brauningu, bet daudzi arī ne! Šādā manas nelaimīgās eksistences krīzē es vēl aši uzrakstu šīs rindas, pārējiem, kuri jūtas līdzīgi kā es, un līdzīgi kā man, viņiem ir nepieciešama glābšana, diemžēl, līdzīgi kā es, viņi to nespēj izrunāt! Es vismaz to vēl spēju izrunāt, kas zina, cik ilgi vēl!?!? Cik ilgi mani vēl uzskatīs par dzejnieku! Kāds, kas spēj izrunāt to, ko izjūt un ko zina visi, visi pārējie, bet mēmi, mēmi, vistragiskākajā mēmumā! Bet d z e j n i e k s spēj kliegt, lūgties, lādēties, skaji raudāt, bezkaunīgi, bez respekta, nepatīkami izmisis par šīs visgrūtākās eksistences nepārveidojamajām parastajām un t o m ē r drausmīgajām lietām! T a s ir dzejnieks, citādi nav neviena, kas, skaji skanot, uzņemas visu pārējo mēmo dzīves nastu, lai glābtu! Lai palīdzētu! T i k a i tas ir dzejnieks! Visi pārējie ir nederīgi un lieki” (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 487).

Didaktiskais aspekts ir skaidri saskatāms arī skicē ar nosaukumu „Ich” (“Es”), to gan vājina gurda ironija.

K o n v e r s a t i o n s - G e h i r n e sind ganz einfache G e h i r n e, die u n b e w u ß t - b e w u ß t vom Morgen bis zum Abend ihre 'heiligen Erkenntnisse' in bezug auf 'das Leben selbst' (vita ipsa!) den 'Anderen, Fremdesten' kostenlos zur Verfügung stellen [...]. K o n v e r s a t i o n s - G e h i r n e sind also die s e l t e n e n Gehirne, die einfach das ununterbrochene 'Bedürfnis' haben, irgend einem fremden eigentlich vollkommen gleichgültigem Menschenkinde (sei

es Mann oder Frau) irgendwie im eigenen unentwirrbaren Labyrinth ihres tragisch-lächerlichen Lebens (ich nenne aus polizeilichen Gründen keinen einzigen Namen!) zu helfen (Altenberg, 1988,147).

“Tērgājošā smadzenes ir gluži vienkāršas smadzenes, kas neapzināti apzināti savus “svētos atzinumus” par “dzīvi pašu” (vita ipsa!) no rīta līdz vakaram bez maksas piedāvā “pārējiem, vissvešākajiem”. /.../“Tērgājošā smadzenes, tātad, ir tās retās smadzenes, kas vienkārši izjūt nepārtrauktu “nepieciešamību” kaut kādam, patiesībā pilnīgi vienaldzīgam cilvēkbernam (vai tu esi vīrietis, vai sieviete) kaut kā palīdzēt izkļūt no traģiskā smieklīgā dzīves neatrisināmā labirinta” (Altenberg, 1988, 147).

Pēters Altenbergs, pārveidojot dienasgrāmatas intīmo literāro žanru par specifisku komunikācijas veidu ar lasītāju, aizsāk tradīciju, kas raksturo daudzu 20. gadsimta rakstnieku modernitāti. Šajā sakarībā varētu pieminēt tādus autorus kā Ernsts Jingers (Jünger), kurš, kā raksta Klauss Veisenbergers, sabiedrībai nodotās dienasgrāmatas uzdevumu dēvēja par pedagoģisku, augstākā izpratnē autodidaktisku – „autors lasītājam ļauj piedalīties savā attīstībā”, un Ginters Andersss, kura dienasgrāmatas „palīdz nākamību padarīt par nenotikušu, izglābt nākamību, proti, veicināt to, ka tas, ko es attēloju, neatkārtosies”, un kurš savas piezīmes nosauc par „brīdinājuma ainām” (cit. pēc: Österreichische Tagebuchschriftsteller, 1994, 397).

Altenbergs savas piezīmes attaisno vispārcilvēciskās didaktikas garā un tādējādi veic „lēcienu no subjektīvā “es” akcentēšanas uz objektivizāciju” (turpat, 398). Lai glābtu sagrauto identitāti, viņš izgudro jaunu identitāti un identificē sevi ar glābēju, didaktiķi, bieži pat ar pravieti.

/.../ War ich wertloser als die vielen anderen? Nein, ich war wertvoller! Ich dachte Richtiges, empfand zu tief und wünschte zu helfen, selbstlos. Ich besaß Erfahrungen, leidvolle Erfahrungen, und wünschte es sehnlichst, fast pathologisch, dass die anderen davon profitieren! (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 510)

“Vai es biju nevērtīgāks par daudziem citiem? Nē, es biju vērtīgāks! Es domāju pareizi, izjutu pārāk dziļi un vēlējos palīdzēt, pašai dziedāt. Man bija pieredze, un es vēlējos un ilgojos, gandrīz patoloģiski, lai arī citi no tās iegūtu!” (Altenberg, skat.: Auswahl von Karl Kraus, 1997, 510)

Dienasgrāmata modernajam mākslas cilvēkam kļūst par eksistenciālu nepieciešamību, par esības panesamības līdzekli. Diaristiskie elementi ieņem konsekventu vietu Altenberga darbos un liecina par jaunas literatūras un dzīves stila sintēzes meklējumiem. Pievēršanās dienasgrāmatas žanram iezīmē pāreju uz jaunu individuālismu, uz 20. gadsimta moderno personību, kura izceļas ar „fundamentālu nedrošību par paša kontinuitāti un konsistenci” (Le Rider, 2002, 21).

Pēters Altenbergs ar savu piemēru demonstrē eksistenciālo baiļu paraugu, tēmu, kas vēlāk izpaudīsies Kafkas darbos, atzīstot savas „iekšējās eksistences drausmīgo nedrošību”. Autora modernitāte pirmām kārtām ir noteicošā reflektējošai nostājai, kas aizvieto tradicionālo episko substanci un ir mākslas eksistenciālā rakstura izpausme. Te ir runa par kādu “es” „mākslas varā, kurš ir kategoriski novērsies no jebkādas empīriskas ārējās īstenības” (Vogelgesang, 1986, 201).

Pētnieki konstatē, ka 20. gadsimta literatūra iegūst izteiktu dienasgrāmatas raksturu. Roberts Mūzils 1902. gadā savās dienasgrāmatās rakstīja, ka kādu dienu varbūt visi rakstīs tikai dienasgrāmatas, jo viss pārējais tiks uzskatīts par neciešamu. Arī Andrē

Žids (Gide) kā diarists atradās „permanentā dialoga stāvoklī”, viņš savus lasītājus aicināja „dalīties viņa problēmās ar simpātijām, vai ar pretrunām” (salīdz.: Börner, 1969, 62). Te varētu minēt arī Maksu Frišu (Frisch), kas publicēja savas pēckara laika dienasgrāmatas, lai lasītāju „ievilktu savā domu meklēšanas procesā”, kā arī Romēnu Rolānu (Rolland), Fransuā Moriaku (Mauriac), Leonu Bleju (Bley), kuri lasītāju aicina domāt tālāk „ar pašā pieredzi kalpos citiem, piedāvājot garīgā izvērtējuma iespēju” (turpat). Altenberga darbos šo tendenci var konstatēt jau 20. gadsimta sākumā, un to var vērtēt kā vēl vienu viņa modernitātes pazīmi.

Pētniecībā tiek norādīts uz autora pieķeršanos dienasgrāmatas žanram arī citā sakarībā. Ž. Leridē Altenberga fotoalbumos saskata atklātņu tekstu un skiču apkopojumu, un tieši šāds kopums veido Pētera Altenberga dienasgrāmatu (Le Rider, 2002, 132). Pēc Leridē domām, Altenberga „intīmais albums”, kas apkopo attēlus un daudzveidīgus dokumentus, kā atklātnes un fotogrāfijas, teātra biļetes un programmas, ēdienkartes, vizītkartes, kādu recepti u.c. vienā veselumā, maina tradicionālās rakstnieka vai intelektuāļa dienasgrāmatas robežas. Jaunais vizuālais dzīves materiāla apguves veids Altenberga darbos ir saistīts ar valodas “nepietiekamību”, ar tā laika „bezvalodību”, un kļūst par svarīgu modernās mākslas un realitātes mijiedarbības formu.

Secinājumi

Modernā autonarativitāte kļūst par vispiemērotāko formu bezpajumtes un robežsituāciju, modernās apziņas krīžu fiksēšanai. Tajā izpaužas atsevišķa vienpatņa situācija. Rakstīšana kļūst par eksistenciālu nepieciešamību, identitātes pastāvēšanas garantu. Tas ir mākslinieka mēģinājums daiļradē saglabāt personību, „mākslinieka apziņai kontrolējot sevi un savu pasauli” (Riedel, 1994, 377).

Altenberga tekstus var interpretēt kā literāri vēsturiskus ego-dokumentus, kas atspoguļo savdabīgu identitātes krīzi, kā arī identitātes meklējumus, problēmas, kurām gadsimtu mijas literatūras diskursā ir būtiska loma. Šīs problēmas ir sava veida dokumentālas liecības tādai apziņai, kurā realitātē ir sairusi difūzās daļās un kura šajā situācijā meklē jaunas likumsakarības.

Pētera Altenberga pievēršanās dienasgrāmatas formai norāda uz sociāli pretrunīga un problemātiska “es” eksistenci. Fikcionālais “es” viņa darbos paradigmātiski atspoguļo indivīda sociālo pašatsvešinātību un marginalizāciju.

Dienasgrāmatas rakstīšanas procesā autora identitāte tiek konstruēta sinhroni acumirklim, tādējādi rakstīšanas process kļūst par nemitīgu identifikācijas procesu, kā arī par autora identitātes pietuvināšanos sociālajai dimensijai.

3.4 Pētera Altenberga feļetonisms

“Man wird eines Tages in diesen tausendfächerigen Magazinen voll kleiner und kleinsten Beobachtungen das wertvollste Aktenmaterial für eine Geschichte unserer Zeit entdecken“ (Egon Friedell, 1912, 171).

“Kādu dienu šajos neskaitāmajos žurnālos, kas pilni ar sīkiem un vissīkākajiem novērojumiem, atklāsies mūsu laikmeta visvērtīgākie dokumenti,” tā par Altenbergu rakstīja viņa laikabiedrs Egons Frīdels grāmatā “Kulturgeschichte” (“*Kultūras vēsture*”) (Friedell, 1912, 171).

Altenberga īsprozu var salīdzināt ar citu Vīnes feļetonistu darbiem. Šeit jāmin tādi autori kā Morics Gotlībs Safīrs (Saphir), Ferdinands Kērnbergs (Kürnberg), Fridrihs Šlēgls (Schlögl), Daniels Špicers (Spitzer), Eduards Pēcls (Pözl), Ludvigs Špaidels (Speidel). Pētnieciskajā literatūrā bieži tiek minēts Daniels Špicers un viņa “Wiener Spaziergänge” (“*Pastaigas pa Vīni*”) kā iespējamais Altenberga iedvesmotājs un paraugs. Kā zināms, gandrīz visi Pētera Altenberga teksti vispirms tika publicēti avīzēs un žurnālos. Rakstnieks arī pats mēģināja izdot avīzi. 1903./1904. gadā viņš nodibināja avīzi “Kunst” (“Halbmonatsschrift für Kunst und alles Andere”) (“*Māksla*” – “*Laikraksts par mākslu un visu pārējo*”). Vairāku mēnešu laikā Altenbergs avīzei sarakstīja vairāk nekā 60 skiču, taču avīze pastāvēja tikai vienu gadu.

Vīnes modernisma diskursā feļetona formai ir paradigmatisks nozīme – tā ļauj transformēt modernās dzīves uztveri mākslas valodā. Par to liecina šīs literārās formas atteikšanās no jēdzieniem, kas tendēti uz totalitāti, un pievēršanās atklātai formai un fragmentārismam. Šīs idejas realizāciju mēs varam saskatīt Pētera Altenberga feļetonos.

Avīžu loma gadsimtu mijas Vīnē

20. gadsimta sākumā Vīnē ir vērojama ļoti liela preses ietekme uz literāro darbību. Burkhard Špinens presi nosaucis par “jaunā laikmeta valodas kosmosu”. Viņš rakstīja, ka “laikrakstu vēsturiskā ietekme uz apziņu lielā mērā ietekmēja īsprozas estetisko sūtību” (Spinnen, 1991, 2). Avīzes kļuva par gadsimtu mijas dominējošo kultūras instanci. Tās veidoja laikmeta garu un sabiedrisko domu un tajās izpaudās sabiedrības neviendabība. Tikai Vīnē vien tika izdotas neskaitāmas avīzes dažādās valodās. Nekur citviet laikraksti neatspoguļoja tik plašu pasaules uzskatu spektru (salīdz.: Brix, Kreatives Milieu. Wien um 1900, 1993, 9).

Hermans Bārs apcerējis šo situāciju grāmatā “Studien zur Kritik der Moderne” (1984) (*“Modernisma kritikas studijas”*). Bārs paredzēja, ka vēstošā literatūra nākotnē pārtaps žurnālistikā, kas informē par ikdienas notikumiem. Šo tendenci Bārs attiecināja arī uz dramaturģiju. Viņš bažījās, ka “uz skatuves nonāks aktuālu sensacionālu notikumu dramatisējums” un ka “literatūras vairs nebūs un paliks tikai dienas laikraksti, kuros par korespondentu varēs kļūt ikviens” (Bahr, 1894, 17). Esejā “Die Zukunft der Literatur” (*“Literatūras nākotne”*) Bārs polemizē par jēdzieniem “rakstnieks” – “žurnālists”, “žurnālists” – “reportieris”.

Arī Hugo fon Hofmanstāls darbā “Der Dichter und diese Zeit” (1906.g.) (*“Rakstnieks un šis laiks”*) pievēršas gan lasīšanas kultūrai un attīstībai, gan tās panīkumā problemātikai sabiedrībā, kurā notiek industriāla attīstība. Savu laiku viņš dēvēja par zinātnisko rokasgrāmatu, enciklopēdiju un neskaitāmu žurnālu laiku, kurā poēzijai nav vietas. Pēc Hofmanstāla domām, žurnālists ir tas, kurš prot apmierināt „lasītāja ilgas“, un avīzēs atrodama tikai “esības jēlā matērija” – “sekli, attiecīgajā brīdī mierinoši skaidrojumi, reālo faktu kopsavilkums, saprotamas un šķietami jaunas patiesības” (Hofmannsthal, 1987, 150). Uz tirgus prasībām orientēta rakstīšana, ko Hofmanstāls vērtēja negatīvi, bija fejetona žanra attīstības cēlonis.

Hofmanstāls galvenokārt uzsvēra valodas improvizācijas rotaļīgumu. Pēc Rosbahera uzskatiem, fejetona žanrs atspoguļo buržuāziskās sabiedrības krīzi. Žanra priekšplānā izvirzās asprātīgas anekdotes vai vārdu spēles „komerciālā vērtība“, bet svarīgām, izglītojoša rakstura pārdomām tiek iedalīta otršķirīga loma (Rossbacher, 1992, 83). Līdzīgu viedokli pauž Valters Benjamins, kurš aktuālo notikumu patērēšanā saskata tradicionālā stāstījuma norieta priekšnosacījumu.

Atšķirībā no minētajiem autoriem Jozefs Rots (Roth) mazāk kritizē fejetona žanru. Viņš uzsver fejetonista nozīmi. Pēc Rota domām, fejetons ir vērtējams augstāk par laikraksta politisko sleju. “Es esmu uzkoda; nevis piedeļa, bet gan galvenais ēdiens. /.../ Mani lasa ar interesi. Nevis ziņas par parlamentu, nevis telegrammas /.../ Es nerakstu smieklīgas piezīmes. Es zīmēju laikmeta seju” (citēts pēc: Zeitungen im Wiener Fin de siècle, 1997, 219).

Antons Kū (Kuh) salīdzina visu Vīni ar laikrakstu. „/.../ Jo avīzes ir Vīne, Vīne ir avīzes. Visam piedzīvotajam jātop uzrakstītam. Pilsēta ir dzīva tikai tad, kad tā par sevi lasa. Visa īstenība eksistē lasīšanas priekam. /.../ Vīne, kurā netiek izdotas avīzes, atrodas ārpus laika. Pulkstenis nosita astoņi, divpadsmit, trīs un seši. Kā zināms, Vīnē pulksteņus regulēja pēc rīta, dienas, vakara un vēlās vakara avīzes iznākšanas laika. Kad klajā nāk dienas avīze, zvaniķis parauj Svētā Štefana katedrāles zvana auklu” (citēts pēc: Literarische Kaffeehäuser und Kaffeehausliteraten, 1999, 53).

Fejetons apraksta dienas laikā novērotos notikumus un pēc rakstīšanas tehnikas tas līdzinās dienasgrāmatai. Tas atspoguļo gan personiskus pārdzīvojumus, gan arī sabiedriskus notikumus. Fejetons atrodas produktīvā mijiedarbībā ar tādiem īsprozas žanriem kā anekdote, aforisms, vēstule, eseja, humoreska un ceļojuma apraksts.

Altenberga īsprozai ir raksturīgs žurnālistisks lakonisms. Autors cenšas savienot izklaidi ar informāciju, šādi organizētam tekstam piešķirot literāra mākslas darba formu. Svarīgs Altenberga īspruzu veidojošs elements ir feļetonista pašrefleksijas. Viņa tekstos ir atrodami subjektīvi izjusti dzīves fragmenti, kas izcelti un atstāstīti feļetona manierē. Pēc Altenberga domām, žurnālista uzdevums ir būt asam novērotājam. Skicē "Die Zeitung" ("Avīze") viņš raksta: „Er drehte es, zog es auseinander, walkte es, log es, erläuterte und schilderte wie, wo, weshalb, zerstörte die Natur und brachte seinen eigenen feinen Geist, seine Beobachtungsgabe, seine minutiösen Feinfühigkeiten“ (Altenberg, 1911,47). „Viņš grozīja, dalīja, mala, meloja, komentēja un aprakstīja, kā, kur, kāpēc, iznīcināja patiesību un tās vietā lika lietā savu smalko garu, novērotāja talantu un ik minūti mainīgo smalkjūtību“ (Altenberg, 1911, 47).

“Dvēseles reportieris” Pēters Altenbergs

Pētera Altenberga daiļrade ir īpaši spilgts piemērs literatūras un publicistiskā žanra mijiedarbībai. Viņš balansē uz robežām starp preses patērēšanas tendencēm un literārā „produkta“ patstāvību un intimitāti. Skicē "Ideale" ("Ideāli") autors konfrontē gandrīz burtiski pārstāstītu žurnāla rakstu ar nosaukumā pasludināto, uzsvērti individuālo un empātisko šā raksta interpretāciju. Apsūdošā toni autors relativizē vietējās hronikas vēsumu un lietišķumu.

Skicē "Gerichtsverhandlung in Wien" ("Tiesas prāva Vīnē") autors pretstata savu žēlsirdību tiesas procesa lietišķumam: sākumā tiek dots saraustīts, protokolveidīgs notikuma apraksts. Lai šo notikumu parādītu no figūras iekšējās pasaules perspektīvas, autors izmanto dialoga formu. Ar tiešās runas un atkātojumu palīdzību tiek panākts literārās figūras iekšējās pasaules autentiskums un zināms plastiskums. Teksts-dialogs

ļauj nodibināt ciešāku kontaktu ar lasītāju. Abiem minētajiem tekstiem raksturīgs īsums un koncentrētība.

Gerichtsverhandlung in Wien

Der Richter sagte: "Ihr Vorgehen, Fräulein, ist strafbar, aber es macht Ihrem Herzen alle Ehre --."

Das Fräulein erwiderte: "Für irgend etwas muß man sich doch abplagen. Nur seinen armseligen Hunger stillen?!? Wenn er nicht wär', no, so wär's halt was anderes, die Kirche oder eine Leidenschaft -- -- --. Für irgend etwas muß man sich doch abplagen."

Man verurteilte sie wegen Vorschubleistung.

Als die Blicke der beiden verurteilten Geschwister sich begegneten, begannen einige Menschen im Auditorium zu weinen -- -- -- (ebd., 261).

"Tiesas prāva Vīnē"

Štr. Jaunkundze, nabaga klavierskolotāja, zināja par visiem sava brāļa kunga kauna darbiem. Bet viņa tikai sūtīja naudu un naudu, ja viņš par to rakstīja. Naudu, un atkal naudu. Viņai vienmēr bija svarīgi vēl glābt kādu vērtīgu dzīvi, kas tomēr bija nevērtīga. Un vispār, kas to spētu izlemēt?

Tiesnesis sacīja: "Jūsu rīcība, jaunkundz, ir sodāma, taču tā dara godu jūsu sirdij _ _ _.

Jaunkundze atbildēja: "Dēļ kaut kā taču vajag pūlēties. Vai remdināt vienīgi savu nožēlojamo badu?!? Ja tas nebūtu viņš, tad tas jau būtu kaut kas cits, baznīca vai kāda kaislība _ _ _.

Dēļ kaut kā taču vajag pūlēties."

Viņu notiesāja par netiešu atbalstu.

Kad sastapās abu notiesāto, brāļa un māšas, skatieni, daži cilvēki zālē sāka raudāt _ _ _ (turpat, 261).

Šeit Altenbergs demonstrē feļetonistiem tik raksturīgo nostāju: kamēr žurnālisti ik dienu un ik stundu dzenas pēc aktualitātēm, feļetonisti seko gluži citām vērtībām. Viņi pēta un tematizē fenomenus, kuriem piemīt slēpta aktualitāte. Autors relativizē presē izplatīto tendenci realitāti aizstāt ar skandāliem un sensācijām. Sausās laikrakstu ziņas viņš traktē cilvēciski personiskā skatījumā, atklājot vispārpieņemtas, cilvēciskas vērtības un tādējādi kļūstot par "dvēseles reportieri". Par savu uzdevumu Altenbergs uzskata "piešķirt mēmajam drukātajam burtam akcentēta vārda dzīvīgumu" (Friedell, 1912, 165).

Feļetonam "Gerichtsverhandlung in Wien" ("*Tiesas prāva Vīnē*") ir raksturīgs dramatisms. Iespējams, ka dramatisma savdabības skaidrojums ir meklējams apstākļi, ka tā laika Vīnes teātru repertuāros dominēja „sentimentālas un jūtelīgas lugas“ (salīdz.: Zeitungen im Wiener Fin de siècle, 1987, 219). Altenberga feļetoniskajiem tekstiem raksturīgo dramatiskā elementa dominanci var pamatot arī ar faktu, ka Vīnes laikrakstos trūka ilustrāciju un avīzes, „salīdzinot ar mūsdienām, [...] bija tikai vārdisks mēdijs“ (turpat, 12).

Būtu lietderīgi aplūkot Altenberga feļetonus Vīnes „*iknedēļas plāpu*“ ("*Wochenplaudereien*") kontekstā. K.Kaufmans klasificē „iknedēļas plāpas“ kā atsevišķu teksta tipu, kurš vislabāk piemērots, lai „analizētu literārās formas, publicistiskā medija un sabiedriskās domas mijiedarbību, /.../ tādēļ ka šī tērzēšana ļoti subjektīvā skatījumā izvērtē laikrakstos apspriestās ziņas un viedokļus. Šā teksta tipa uzdevums ir ironiskā vai satīriskā veidā atspoguļot lielpilsētas sabiedrisko dzīvi un kritiski to apcerēt“ (Kaufmann, skat.: Zeitungen im Wiener Fin de siècle, 1987, 343). Žanra pirmsākumi ir meklējami bīdermeiera laikmeta stila izklaides avīzēs, kad pašmāju notikumu sleja, ietekmējoties no franču hronikas, attīstīja asprātīgu plāpāšanas stilu. Altenberga prozā mēs atrodam to pašu, par ko vēstī rubrikas "Briefe über Wien" ("*Vēstules par Vīni*"), kas publicētas 1820. gada "*Teātra avīzē*", "Öffentliches Leben in Wien", "Der Beobachter in den Strassen und Umgebungen Wiens" ("*Sabiedriskā*

dzīve Vīnē”, “Novērotājs Vīnes ielās un tās apkārtnē”), kas publicētas 1836. gadā avīzē “Austrijas vērotājs”, proti, „interesantākās un zināt vērtās tēmas mākslā, literatūrā un sabiedriskajā dzīvē”, „anekdotes par ikdienas notikumiem un atgadījumiem, jautri un traģiski notikumi” (salīdz.: turpat). Pēc Kaufmana domām, „iknedēļas pļāpu” autors ir kā galma āksts. Šī nostāja Altenbergam nav sveša, “jo abi autori komentē notikumus nepārprotami izklaidējošā, taču apslēpti kritiskā veidā” (turpat, 348). Kā pazīstamākos Vīnes “iknedēļas pļāpu” autorus Kaufmans min Hironimu Lormu (Lorm), Frīdrihu Ūlu (Uhl), Eduardu Mautneru (Mauthner), Mihaelu Klapu (Klapp), Zigmundu Šlēzingeru (Schlesinger) un Danielu Špiceru (Spitzer).

Pētera Altenberga tekstos nav atrodama atklāta reakcija uz Austrijas impērijā valdošajām politiskajām problēmām. Tajos valda tērzēšanas “vieglums”. Autors izmanto nepiespiestas sarunas toni un mēģina iedvest lasītājā uzticību, atklādams gan personisko attieksmi pret sevi, gan arī pret aplūkoto tēmu. Šeit vēlreiz jāatgādina par kafejnīcu ietekmi uz Vīnes literāro dzīvi (skat. p. 3.1). Vīnē “teksta radīšana un literārā darbība centrējās vienā un tajā pašā vietā un laikā” (Rössner, skat.: Literarische Kaffeehäuser, 1997, 59). Ņemot vērā radīto tekstu specifiku, kurai raksturīgs īsums un aktualitāte, attēlojuma kodolīgums un lasītāju interese, šie teksti bija piemēroti priekšlasījumiem kafejnīcās, kad, “lasot avīzes, tos klausījās un apsprieda, un vienlaicīgi no kafijas namā dzirdētājām sarunām un izlasītajiem avīžu rakstiem smēlās iedvesmu” (turpat).

Tekstu formālo veidolu ievērojami ietekmēja kafejnīcu ekonomiskie apstākļi un mediju specifika. Kafejnīcu literatūrai īpaši raksturīgs tekstu īsums un aktualitāte. Pēters Altenbergs pats pierāda šo tēzi: „Man kann einen Roman schreiben von 200 Seiten, und er ist vortrefflich. Das Ganze ist eine Zeitersparnis. Es gibt heutzutage viele tüchtige Menschen, die keine Zeit haben, 200 Seiten zu lesen. Diesen gibt man drei Seiten im

Extrakte" (Altenberg, 1988, 45). „Var sarakstīt 200 lappušu biezu romānu, un tas būs izcils. Galvenais ir laika taupīšana. Mūsdienās ir daudz krietnu cilvēku, kuriem nav laika lasīt 200 lappuses. Iedodiet tiem 3 lappušu garu izvilkumu" (Altenberg, 1988, 45).

Jēdziens "flanerija" * ("die Flanerie")

Feletoniskais domāšanas un rakstīšanas veids, tā formāli estētiskās īpatnības atspoguļo modernās uztveres modeļu veidošanos, kas sevišķi raksturīgi lielpilsētai 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā. Tehniskās civilizācijas parādības pārveidoja arī cilvēka apziņas struktūru. Jaunākajos pētījumos tiek minētas tādas lielpilsētas īpatnības kā mobilitāte un akcelerācija, universalitāte un kompleksitāte, kā arī virtualitāte (salīdz.: Scherpe, in: Unwirklichkeit der Städte, 1988, 9).

Par jaunu iespēju, kā pārvarēt lielpilsētas haotiskumu kustībā, " kļūst "flanerija". Kairinājumu ātrā mainība un notikumu vienlaicība metropolē noved pie tā, ka flanierētājs ārējo pasauli vairs neuztver kā vienotu veselumu, bet gan pa daļām, acumirkļos, detaļās, pilnīgi nejauši un lielā mērā skiču veidā. Iekšējais pārdzīvojuma laiks kļūst svarīgāks pār ārējo notikumu laiku. Laiks tiek uztverts pēc telpiska parauga. Līdz ar to flanerija kļūst par "paradigmatisku eksistences formu kompleksa

* "Flanerija", „flanierētājs” – dīkdienis, kas savā nodabā klaiņo pa lielpilsētu un bez iekšējas līdzdalības vēro rosību trokšņainajās ielās. Flanierētāja figūra ir pazīstama galvenokārt pateicoties franču dzejniekam Š. Bodlēram, taču tā parādās arī vēlāko autoru darbos, pirmām kārtām, V. Benjamina daiļradē, kurš šo figūru saista ar kaut ko sākotnēju modernismā – gan modernajā dzīvē, gan modernā mākslinieka esībā. Figura iemieso sevī vientuļas vienaldzības sajūtu pilsētas burzmā.

Flanerijas jēdziens, savukārt, ir saistīts ar lielpilsētas „stāstāmības” problēmu. Lielpilsētas tematikai ir būtiska loma modernisma literatūrā.

“lielpilsēta” ietvaros” (Kernmayer, skat.: Literarisches Leben in Österreich, 2000, 410). Telpas-laika-struktūras difūzijai flanerijas līmenī atbilst flanierētāja identitātes difūzija. Flanierētājs kļūst par “neapzinātas īpašības – vispārēja jūtīguma un nervozitātes” nesēju (Voss, skat.: Die Unwirklichkeit der Städte, 1988, 40).

Flanerijas estētika apzīmē jaunu uztveres paradigmu, kas veidojas no modernā, decentrētā indivīda konfrontācijas ar kompleksu “lielpilsēta” un ietver sevī visus modernizācijas procesa fenomenus kā objektus. No otras puses, kā lielpilsētas eksistences inscenēšanas forma “flanerija” nozīmē ikdienas estetizāciju. Kā racionāli organizēta modernisma daļa tā pasvītrot preču dabu, kas tiek izmantota gan modernajā mākslā, gan arī atsvešinātajos sociālajos apstākļos.

Literārā forma atklāj intensitāti, ar kādu tiek izzināta pasaule. Laika un vietas kategorijas Pētera Altenberga prozā tiek aizstātas ar tādiem jēdzieniem kā ‘acumirklīgais’ un ‘iedomātais’. Skicē “Goisern” (“Goizerne”) (skat. 2. nodaļu) atsevišķas detaļas tiek parādītas nevis lineārā secībā, bet gan ir savstarpēji aizstājamas un brīvi kombinējamas. Tās tiek tikai “protokolētas”. Runājot par vēstījuma tehniku, tas nozīmē, ka stāstītājs vairs nav darbības un stāstīšanas procesa integrācijas punkts. “Lielpilsētas pieredze” kā kopsakarību veidojošs jēdziens arvien vairāk sadalās individuālā pieredzē un jebkādā iespējamā pieredzē, kuru mimētiski attēlot var tikai ar ļoti subjektīvas privātas perspektīvas palīdzību” (Severin, 1988, 129). Flanierētāja novērojumi arvien vairāk atklāj flanierētāja refleksivitāti, kā arī novērojuma attēlojuma refleksivitāti.

Lielpilsētas uztverē redze dominē pār dzirdi. Acs fiksē tikai virspusējas parādības. Valtera Benjamina pazīstamais izteikums, ka mūžība drīzāk ir volāns kleitā, nevis ideja, sasaucas ar Zigfrīda Krakauera (Kraukauer) vārdiem: “Vieta, ko vēstures procesā ieņem laikmets, ir precīzāk nosakāma neuzkrītošu ārējo parādību analizē, nekā pēc laikmeta

sprieduma pašam par sevi” (citēts pēc: Severin, 1988, 164). Šeit jārunā par moderno uztveri, „kuras izpratne par visu līdzīgo pasaulē ir tik ļoti pieaugusi, ka tā ar reprodukcijas palīdzību ir ieņēmusi vienreizīguma vietu“ (skat.: Scherpe, 1988, 140). Līdzīgi kā fotogrāfija sadala realitāti atsevišķos momentos un izrauj tos no kopējā konteksta, padarot attēlojumu vieglāk analizējamu, arī Pēters Altenbergs cenšas fiksēt gandrīz nemanāmas dzīves izpausmes. Šo domu Altenbergs apstiprina vēstulē doktoram Robertam Hiršfeldam: “/.../Aber mein sogenanntes Talent reicht nur für ‘Schmucknotizen’ aus, hat keine Tragkraft für Feuilletons etc. etc. Ich habe nur ‘Blitzwirkung’, während eine Zeitung ‘Raum-füllend’ wirken muß. Meine ‘Impressionen’ haben keine Dauer, es ist eine Art von ‘organischer Impotenz’. Die Welt ist zu reich, um bei irgend Etwas zu verweilen! (Zitiert nach: Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern, hrsg. von Kosler, 1997,144) “/.../ bet mans tā saucamais talants aprobežojas tikai ar „dekoratīvām piezīmēm“, tam nav feļetonam nepieciešamā svarīguma utt. utt. Maniem tekstiem ir „zibenīga iedarbība“, turpretim avīzes uzdevums ir „piepildīt telpu“. Manām „impresijām“ nav noilguma, tās savā ziņā ir kā „organiska impotence“. Pasaule ir pārāk daudzveidīga, lai uzkavētos pie kaut kā noteikta!” (Citēts pēc: Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern, hrsg. von Kosler 1997, 144) Sakārtotības vietā nostājas patvaļība, bet objektivitātes vietā – ideju un tēlu suverēna subjektivitāte.

Die gewichtigen Dinge im Leben haben keinerlei Bedeutung! Sie sagen, sie verkünden uns nichts mehr vom Dasein, als wir selbst davon schon wissen!... Aber in den Details sind allein die wichtigen Differenzierungen! (Altenberg, zitiert nach: Kosler, 1997,51)

“Svarīgākajām lietām dzīvē nav nekādas nozīmes! Jūs teiksiet, ka tās par esību mums nepasaka neko tādu, ko mēs jau nezinātu! ... Taču tikai detaļās ir svarīgākās atšķirības!

/.../ Tāpēc es pievērsu uzmanību dzīves s t i k u m i e m, kaklasaitēm, lietussargu un spieķu rokturiem, atsevišķiem izteikumiem, nemanāmām vērtībām, dvēseles pērlēm, kas ripo zem galda un kuras neviens neatrod!” (turpat, 51)

Uzmanības piesaiste detaļām ir viena no literārajām konsekvencēm, kas izriet no uztveres izmaiņām modernās industrializācijas un urbanizācijas procesā. Pēterim Altenbergam ļoti raksturīga ir flanierētāja nostāja, t.i., neitrāla skatītāja pozīcija. Šī nostāja raksturo subjekta un viņa identitātes krīzi, kā arī jaunas pielāgošanās stratēģijas modernizācijas varai.

Vienu no modernā subjekta pielāgošanās formām draudošajā pilsētas kairinājumu daudzveidībā Rūdigers Severīns saskata melanholijā. “Arī šī reakcija pret ārējiem kairinājumiem uztverama absorbējoši un tā izpaužas kā “autonoma” grūtsirdība. No sevis izraidītais un par sevi domājošais cilvēks ārēji parādās kā neaizskarams vai kā atsvešinājies no pasaules” (Severin, 1988, 165). Arī Altenberga tekstos melanholija kļūst par līdzekli individualitātes saglabāšanai modernās dzīves totalitātes un racionalitātes apstākļos.

Altenberga feļetonos pilsētas attēlojums neparādās. Pilsēta netiek stilizēta kā fasāde, tā netiek padarīta par mītu, kā tas, piemēram, ir Hugo fon Hofmanstāla tekstos. Vīne, tiesa, ir darbības vieta un atspoguļojas tēlu valodas savdabībā. Runājot par Pēteri Altenbergu, jāpiemin arī estetizējošā flanerija un autora novērojumu literarizācija. Lielpilsētas sensācijas un nabadzība viņa feļetonos arvien vairāk parādās kā impresionistisks aranžējums. Feļetonā “Newsky Roussotine-Truppe” autors raksta:

/.../ Wir aber gehen durch die Praterstraße in der Hauptstadt. 8 Uhr abends. /.../ Pfirsiche neben Matjesheringen. Korbwaren. Seebadhüte. Schwarze Rettiche. Bicycles blinken überall. Als ob

die Luft, wie in Parfümfabriken das Fett mit Veilchenduft, sich vollgesogen hätte mit Gerüchen von Erdäpfelsalat, Teer zwischen Granitpflaster, und mille-fleur de l'homme epuise! Bogenlichter mit Ambitionen von Glühwürmern in Sommernächten machen die Sache nicht besser. An's Licht gebrachtes Sommerelend! /.../ (Altenberg, 1988,36-37)

“/.../ Bet mēs ejam pa galvaspilsētas Prātera ielu. Pulksten 8 vakarā. /.../ Persiki blakus siļķēm. Pinumi. Peldvietu būdas. Melnie rutki. Visapkārt zib velosipēdi. It kā gaiss, līdzīgi kā parfīmu fabrikās ar vijolišu smaržas eļļu, būtu piesūcies ar zirgābolu salātu smakām, darvu starp granīta bruģakmeņiem, un mille-fleur de l'homme epuise! Jāņtārpiņu spīdēšana vasaras naktīs šo ainu nepadara labāku. Gaismā celts vasaras posts! /.../” (Altenberg, 1988, 36-37)

Skicē flanerijs parādās kā galvenā tēma. Teksts sākas ar pasāžu: “Vasaras vakaros galvaspilsētā cilvēks jūtas diezgan nelaimīgs. Kā atstumts. Kā nepamanīts. Piemēram, vakarā es eju pa Prātera ielu! /.../” un tas izskan ar vārdiem: “Es klaiņoju pa Prātera ielu, pulksten 11 vakarā” (turpat, 39).

Pētera Altenberga daiļradē ir vērojama tendence pretstatīt Vīnes lielpilsētas centra haotiskumu tādām vietām kā Tautas parks, Pilsētas parks vai Donavas sala. Daba programmatiski parādīta kā pilsētas pretmets, kā iespēja kompensēt lielpilsētas trūkumus. Altenberga tekstos jēdzienam „daba“ ir kultūrzīmes raksturs.

Pētera Altenberga literārās tehnikas īpatnība “paātrinājums”

“*Paātrinājums*” ir svarīga raksturojoša iezīme gadsimtu mijā. Kā zināms, dzīves dinamizācija ir saistīta ar tādiem moderniem izgudrojumiem kā dzelzceļš un automobilis, kuri radīja priekšnosacījumus arī nenovēršamam literāro darbu radīšanas paātrinājumam. Tādējādi vairs netiek attēlota realitāte, bet gan pati uztvere. Tekstā “Auf der Strasse” (“*Uz ielas*”) „launprātīgajam” ātrumam tiek pretnostatīta nostalgiska aina.

/.../Das Leben in sich langsam einströmen lassen, heißt überhaupt nur: leben! Alles andere ist der armselige Versuch, in rasendem Tempo der Anklage Gottes zu entfliehen, daß man für die Schönheiten seiner Welt kein Auge, kein Ohr, keine Zeit übrig habe! Der Edelfiakker im Prater, der doch gewiss den Ehrgeiz besitzt, raschenstens zu fahren, läßt uns dennoch den Genuß von taudampfenden Auen, von vereinsamten Wäldern, von alten Donaugewässern, von Kieselufeln in modernsten abgetönten Farben, grau-braun-blau, von alten Weiden und kreischenden Krähennesterkolonien. Aber das rasende Automobil will dir deine ohnedies vom schweren Dasein tief bedrängte Seele einfach wegrasieren! Es will dich deinem eigenen Frieden durch bösertige Geschwindigkeit entführen! /.../ (Altenberg, in: Auswahl von Karl Kraus, 1997,196)

“/.../ Ļaut dzīvei lēnām sevī ieplūst nozīmē tikai – dzīvot! Viss pārējais ir nožēlojams mēģinājums trakā tempā izbēgt no Dieva apsūdzības par to, ka mēs neredzam, nedzirdam un ka mums neatliek laika viņa pasaules skaistumam. Cēlais fiakrs Prāterī, kam noteikti goda lieta būtu traukties lielā ātrumā, tomēr ļauj mums vēl izbaudīt miglas apņemtās salas, vientuļīgos mežus, vecos Donavas ūdeņus, akmeņainos krastus, kas ietonēti vismodernākajās krāsās, pelēkbrūni zilās, vecās ganības un

riņķojošās vārnu kolonijas. Bet joņojošais automobilis grib tavu jau tā smagās esības dziļi nomākto dvēseli vienkārši izdzēst. Tas grib ar savu ļaunprātīgo ātrumu nolaupīt tev mieru /.../ !” (Altenberg, skat.: Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus, 1997, 196)

Feļetonā “Sonnenuntergang im Prater” (“*Saulriets Prāterī*”) Altenbergs attēlo savus Vīnes vērojumus no dažādām perspektīvām: izsakās uz soliņa sēdošs cilvēks, ar automobili braucošs cilvēks. Pilsētas uztveri nosaka kustības veids un ātrums.

(1) Wir waren stundenlang im Grabenkiosk gesessen, letzter Augusttag, hatten Fiaker betrachtet mit Fremden, Automobile, wie Zugvögel von fernen Reisen, Damen auf dem Trottoire, die wunderbar sicher dahinglitten, und andere, die trippelten und tänzelten, um etwas Besonderes aus sich zu machen /.../ (Altenberg, in: Sonnenuntergang im Prater, 1998, 4).

Um sechs Uhr kam das rote Automobil, Mercedes 18-24, entführte sie in die Krieau. Dort war ganz staubfreie Landluft und Stille. Ein Herr in schwarzem Anzug und schneeweißen Handschuhen bestieg ein Pferd. Ein Fiaker brachte eine Tänzerin (die Hofoper war bereits geöffnet), ein graues Automobil kam an, dumpf, Bariton singend, also über 30 HP. Das Gärtchen war voll gelber Blumen, die wie kleine Sonnenblumen aussahen, und die Kaninchen im Käfig stellten die Ohren unregelmäßig schief. Die beiden Freunde rauchten Prinzesas und glotzten auf die zumeist leeren weißen Tische und Bänke /.../(ebd.,5).

(2) Kleines Bahngeleise, große Lederfabrik, holperiges Granitpflaster, gut genug für Schneckengang gehende breiträderige Lastwagen! Das Automobil aber sprang, galoppierte, hüpfte, war wie deklassiert auf dieser gepflasterten Lastenstraße. Links war der Winterhafen, rechts ein erhöhtes Plateau aus

Donausand und Donaukieselsteinen errichtet, bespickt mit jungen Birken. Da hatte man einen Rundblick auf bleigraue Hügel, schwarze Fabrikschornsteine und die Glut des Sonnenuntergangs. Man sah das düstere Pulvermagazin, den Laaerberg, den Zentralfriedhof, den Kahlenberg – – – (ebd.).

(1) "Mēs stundām ilgi sēdējām Grābenas ielā, pēdējā augusta dienā, vērojām fiakrus ar svešiem ļaudīm, automobiļus, /.../ dāmas, kuras brīnišķīgi droši slīdēja pa trotuāru, un pārējos, kuri gāja, tipinādami un dejodami, rādīdami sevi kā kaut ko īpašu. /.../ Abi draugi, neraugoties uz to visu, veica dažus svarīgus novērojumus, savai iekšējai vaboļu kolekcijai tie meklēja dažus retus cilvēciņu eksemplārus, atmaskoja tos un iedalīja vispārīgās kategorijās. /.../ Pulksten sešos piebrauca sarkanais automobilis, Mercedes 18-24, aizveda tos uz Krijavu. Tur bija svaigs lauku gaiss un klusums. Kāds kungs melnā uzvalkā un sniegbaltiem cimdiem uzlēca zirgā. Fiakrs atveda kādu dejotāju (galma opera jau bija sākusi sezonu), piebrauca pelēks automobilis, dziedot dobajā baritonā, tātad vairāk par 30 zirgspēkiem. Dārziņš bija pilns ar dzeltenām puķēm, kas izskatījās pēc mazām saulespuķēm, un truši krātiņos, kā nu kurais, bija šķībi nokāruši ausis. Abi draugi smēķēja Prinzesas un blenza uz arvien tukšākiem baltajiem galdiem un soliem.

(2) "Šaurs sliežu ceļš, liela ādas pārstrādes rūpnīca, nelīdzens granīta bruģis, gana labs kravas mašīnām ar platiem riteņiem, kas pārvietojas kā gliemeži. Bet automobilis lēca, auļoja, lēkāja, bija kā deklasēts uz šī kravas ceļa. Pa kreisi bija ziemas osta, pa labi – ierīkots paaugstināts Donavas smilšu un oļu plato, apstādīts ar jauniem bērziem. Visapkārt varēja redzēt svina pelēkus pakalnus, melnus rūpnīcu skursteņus un saulrieta kvēli. Skatam pavērās

drūmais pulvera veikals, Lāerkalns, centrālā kapsēta, Kālbergs _ _
_ “ (turpat, 5).

Abos fragmentos novērotais kļūst par tēmu. Flaneriija atrodama gan sižetā, gan vēstījuma formā. Pamanāms, cik lielā mērā literārās uztveres „paātrinājums” seko kustībai urbānajai intensitātei. Iespaidi paliek fragmentāri un nomaina viens otru. Uztveres trauslums izpaužas straujā attēlu maiņā. Īsi nomināli teikumi un uzskaitījumi ir līdzekļi, kā attēlot „paātrināto” ainavu. Šeit var novērot tehnikas veidotā, modernā lielpilsētas iedzīvotāja saskarsmes un uztveres pasaules, viņa jauniegūto spēju – vienlaikus uztvert, abstrahēties un veikli kombinēt – analogiju ar kino estētiku. Pateicoties stāstījuma „optiskajai manierei”, citētie teksta fragmenti pierāda, ka literatūra konkurē ar moderno „mediju” kinomākslu, kas tehnoloģiski attīsta jaunu attēla kvalitāti. Līdzīgi kā kino, arī literārā tekstā attēli tiek tikai viegli ieskicēti, atvieglojot teksta lasāmību. Pēc Zēgeberga domām, straujais darbības risinājums kinematogrāfā pilnībā apmierina lielpilsētas iedzīvotāja prasības, jo viņš ir pieradis uztvert ainavu steidzīgos, ātri mainīgos attēlos un pasauli kopumā kā momentuzņēmumu virkni un vārdiski sīku acumirkļu vēstījumu „ekstraktu” (Segeberg, 1997, 269). Pētera Altenberga literārā ekstrakta estētikas paralēles ar kino estētiku ir acīmredzamas.

Viena no lielpilsētas eksistences formām, pēc Vjetas domām, ir realitātes aprišu vājināšanās. Subjekts tiek konfrontēts ar mediālu notikumu uzkrājumu, ar zīmju, simbolu un dažāda veida signālu koncentrāciju. “Apzīmētais objekts bieži pazūd zīmju gūzmā: realitāte sairst pārejošos procesos, neviens mērķis netiek sasniegts, iegūtā pieredze nav paliekoša. Pieredzes vērtību aizvieto lielpilsētas kategorija “sensācija” (Vieta, 1992, 244). Feļetonā „Verzerrungssteueram” (“Nodokļu valde”) flanierētājs pazaudē sevi pilsētas krāsu niansēs (pelēkā, putekļu pelēkā, brūnā, violetā) un ir atkarīgs tikai no “ārkārtējām dēkām”. Viņa mērķis ir

aizvietot "kārtības garlaicību" ar kaut ko "emocijas raisošāku". Flanerija kļūst par uzjautrināšanās un izklaides meklējumiem, bohēmieša marginālu reakcijas formu uz zibenīgi ātru attēlu virkni un lielpilsētas kairinājumu dažādību. Subjekta izolētība un novērojumu distancētība ir līdzekļi, lai lielpilsētas iedzīvotājs atgūtu savu nonivelēto identitāti.

Norādīdams uz iespējam, ko pavēra fotomākslas attīstība, un uz fotogrāfiju kā mēdiju, Klauss Šerpe skaidro, ka pilsētas attēli un to reprezentējošās stāstošās fikcijas tika pakļautas reprodukcijas diktātam. Uz lielpilsētas problemātikas attēlojamību un izstāstāmību tas atstājis divējādu ietekmi. "Vai nu priekšmeta uztvere tiek kāpināta, samazinot to līdz lielpilsētas miniatūrai, vai arī modernā reproducēšana kļūst par iemeslu interesei par citāda veida estētisku kompozīciju, kurā strukturveidojošu lomu iegūst atbrīvots funkcionālisms. (Tas vērojams, sākot ar filmu līdz pat datora simultācijai.)" (Salīdz.: Scherpe, Die Unwirklichkeit der Städte, 1988, 140).

Flanerijas fenomens ir spilgts piemērs radikāli izmainītai realitātes uztverei, kuras attēlošanai ir nepieciešamas jaunas literārās formas. Atteikšanās no stāstījuma darbības hronoloģiskās linearitātes, kā arī mainīto uztveres paraugu literāri estētiskās transformācijas specifika padara feļetonu par īpaši nozīmīgu modernās estētikas modifikāciju. Pēc Silvio Vjetas domām, tieši lielpilsētas pieredzes negatīvā puse, kas izpaužas tādos jēdzienos kā sakņu zaudēšana, sajūtu spējas izzušana, amorfi draudi un bailes, ir priekšnosacījums modernisma radošajai produktivitātei un tekstu radīšanai. "Tipiski moderna ir ne vien šī dekonstrukcija, bet arī radošās pašapliecināšanās pozitīvāte, "es" identitātes meklēšana un teksta konstruktīvisms" (Vieta, 1992, 306).

Līdzīgi kā diaristiskā forma, arī feļetona žanrs liecina par modernismam raksturīgās decentrēšanas literāri estētisko transformāciju. "Feļetoniskā marginālība, kas vairs nekalpo komentāram un modernās

dzīves atspoguļošanai, jo ir kļuvusi par pašmērķi, savā nepiesaistītībā precīzi atspoguļo modernās dzīves nosacījumus” (Kernmayer, skat.: Literarisches Leben in Österreich, 2000, 408).

Secinājumi

Pētera Altenberga daiļradi nevar analizēt, abstrahējoties no sabiedrības un sociālekonomiskajām pārmaiņām 19. gadsimta otrajā pusē. Šajā laikā notika radikālas izmaiņas attiecībās starp mākslu un reprodukcijas mēdijiem. Avīzes, fotogrāfija un kino būtiski mainīja mākslas lomu sabiedrībā. Meklējot jaunas uztveres tehnikas, mainās arī mākslas darba struktūra.

Attīstoties industrializācijai un lielpilsētai, mainās arī indivīda un visas sabiedrības savstarpējās attiecības. Masu sabiedrībā, kurā tradicionālo vērtību objektivitāte ir zaudējusi savu nozīmi, izolētais subjekts kļūst par atomizētu sabiedrības daļu. Rodas atsvešinātība no realitātes, kuru necaurredzamības dēļ ir iespējams tikai protokolēt. Māksla reaģē uz zudušajām saiknēm starp subjektu un objektu un pievēršas noskaņu smalkumam. Subjekta identitātes krīze rodas tad, ja subjekts tikai receptīvi, bet ne reaģējot uztver sakāpināto kairinājumu daudzveidību.

Atsvešinājums pārtop par estētisku izteiksmes līdzekli. Pēc Adorno domām, estētiskā transcendence atspoguļo pasaules „maģijas izzušanu” („Entzauberung”).

Mēģinot literāri estētiski attēlot jaunā industriālā laikmeta īstenību Altenbergs atklāj modernisma būtību. Feļetons kalpo kā estētiskās opozīcijas līdzeklis pret buržuāziskās un industriālās sabiedrības attīstības tendencēm.

4. Pētera Altenberga īsprozas stila vēsturiskais pozicionējums

4.1. Impresionisma jēdziens

Impresionistiskas iezīmes Pētera Altenberga darbos ir nepārprotamas. Šis fakts ir viena no pamatnostādņēm Altenberga literatūrzinātniskajā izpētē. Jau Rihards Hāmans grāmatā "Der Impressionismus im Leben und Kunst" (1907) („*Impresionisms dzīvē un mākslā*”) ir norādījis uz Altenberga skiču impresionistisko raksturu. Pēc Hāmāna domām, Altenberga darbiem piemīt subjektīvisms vai galējs individuālisms, kad "viss subjektīvais un nejaušais iegūst nozīmi, un dvēseles stāvokļi kļūst par dzejas īsteno objektu" (Hamann 1907, 121). Par Altenberga pirmo prozas sējumu "Wie ich es sehe" ("Kā es to redzu") viņš raksta: "Ārējo notikumu tēlojums tiek pasniegts pilnībā tādā veidā, ka kāda no darbībā iesaistītajām personām vai dzejnieks pats tos saglabā kā redzējuma fragmentus vai momentuzņēmumus, taču tie netiek objektivizēti kā stāstījums" (turpat, 123). Hāmāns, pirmām kārtām, uzsver Altenberga daiļrades nesistemātisko raksturu Maha izpratnē: rakstot par moderno manieri, notikumus nesaistīt kā objektīvu norisi, pēc likumiem un kopsakarībām, vienotā stāstījumā, bet gan, caur paša impresionistiski organizētā varoņa prātu, priekšstatu jūklī. Izpratnei šeit vairs nav nepieciešama pasaules atziņa un pieredze, bet gan spēja iemiesoties citā cilvēkā, jo viņa dvēsele ir viss visā: notikumu darbības vieta un darbojošās persona.

Uz Altenberga impresionistisko "apliecinājumu acumirkļa noskaņai" norāda Viktors Žmegačs (skat.: Žmegačs, 1993). Irēne Kēvere runā par "puantilistiski izzīmētām, subjektīvās uztverēs sadalītām dabas un mirkļu ainām, /.../ kas norāda uz impresionistisko, acumirkli atainojošo uztveres veidu" (Köver, 1987, 37). Viņa iedala Altenberga agrīnās skices

impresionistiskos momentuzņēmumos un impresionistiskās noskaņu gleznās.

Pēters Altenbergs pats sevi nosaucis par impresionistu. 1916. gadā viņš grāmatā "Mein Lebensabend" raksta: "Ich bin momentaner kürzerster Impressionist, das ist mein anständiger wohlverdienter Ehrentitel. Auf den habe ich seit zwanzig Jahren ein Recht" (Altenberg, 1925,127). "Esmu visīsākā momenta impresionists, tas ir mans godīgi nopelnītais goda nosaukums. Uz to man ir tiesības jau divdesmit gadu" (Altenberg 1925, 127). Uz Altenberga impresionistisko pasaules uztveri norāda viņa pirmo prozas grāmatu nosaukumi "Wie ich es sehe" (1896) ("Kā es to redzu") un "Was der Tag mir zuträgt" (1901) ("Ko man diena atnes"). Impresionistiska daudzveidība izpaužas autora tematiskajā bagātībā. Par to liecina daži prozas darbu virsraksti "Philosophie" ("Filozofija"), "Mitgift" ("Pūrs"), "Spätherbst-Abend" ("Vēla rudens vakars"), "Lokale Chronik" ("Vietējo notikumu hronika"), "Die Liebe" ("Mīlestība"), "Auf der Straße" ("Uz ielas"), "Kleinigkeiten" ("Sīkumi"), kas dažkārt līdzinās attēlu parakstiem: "Impression" ("Impresija"), "Ein Regentag" ("Lietus diena"). Altenberga metode ir impresionistiska, un tā pilnībā atbilst Hermana Bāra formulai „*Beschauen ohne Denken*” ("vērot bez domāšanas"). Kādā vēstulē Šnicleram Altenbergs raksta:

„ /.../Wie schreibe ich denn?! Ganz frei ohne Bedenken. Nie weiß ich mein Thema vorher, nie denke ich nach. Ich nehme Papier und schreibe. Sogar den Teil schreibe ich so hin und hoffe, es wird sich schon etwas machen, was mit dem Titel in Zusammenhang steht. Man muß sich auf sich verlassen, sich nicht Gewalt antun, sich entsetzlich frei ausleben lassen, hinfliegen_ _ _.” (Zitiert nach: Barker, Lensing, 1995,48).

„ /.../ Kā tad es rakstu?! Gluži brīvi bez apdomas. Nekad es savu tēmu nezinu iepriekš, nekad nedomāju, kā būs pēc tam. Es ņemu

papīru un rakstu. Šādi es uzrakstu pat kādu daļu un ceru, ka gan jau iznāks kaut kas, kas atbildīs virsrakstam.

Jāpaļaujas uz sevi, nav jānodara sev pāri, jāļauj pašam sevi šausmīgi brīvi izdzīvot, aizliidot ...” (citēts pēc: Barker, Lensing, 1995, 48).

Kādā citā Pētera Altenberga vēstulē šī doma tiek pateikta savādāk, un nespēja sistemātiski domāt izpaužas vēl radikālāk. Semantiski nozīmīgs te ir vārds “neapzināti”:

“Wenige wollen es mir glauben, dennoch ist es so; mein Gehirn ist nicht fähig, sich dem Nachdenken über irgend eine Sache hinzugeben, irgend etwas im Inneren voraus zu erfassen. Ich spüre es direkt wie eine Lähmung, Schwächung, wenn ich es je versuche, mich innerlich mit irgend einer Sache zu beschäftigen, sie aufzulösen, mit ihr ins Reine zu gelangen! Ich denke nie nach – nie vor. Ich habe nie auch die geringste Ahnung von dem, was ich schreibe. Die Ereignisse des Tages scheinen sich, mir unbewußt, in mir selbst abzuphotographieren” (ebd., 50).

“Nav daudz tādu, kas vēlas man noticēt, bet tas tomēr tā ir: manas smadzenes nav spējīgas nodoties pārdomām par kādu lietu, iekšēji kaut ko iepriekš aptvert. Es to izjūtu gluži kā paralīzi, vājumu, ja kādreiz mēģinu iekšēji nodarboties ar kādu lietu, to atrisināt, tikt ar to skaidrībā! Es nekad nedomāju pēc tam, nekad iepriekš. Man nav arī pat visniecīgākās nojausmas par to, ko es rakstu. Dienas notikumi, šķiet, man neapzinoties, paši iefotografējas manī” (turpat, 50).

A. Barkers savā Altenberga biogrāfijā “Der Telegrammstil der Seele” (1998) (“*Dvēseles telegrammu stils*”) apstrīd Pētera Altenberga īsprozas impresionistisko raksturu. Viņš impresionismu šaurākajā izpratnē interpretē kā “tīru un neviltotu jutekliskās uztveres iespaidu izpausmi” un

balstās uz Egona Frīdela impresionisma izpratni, kuru atvasina no impresionisma glezniecības. Taču svarīgi ir konstatēt, ka impresionisma jēdzienu var skaidrot plašāk, kā “saasinātu jutīgumu pret jutekliskiem kairinājumiem /.../, saistībā ar principiālo tendenci nevēlēties izpaust neko citu, kā vien tikai šos fizioloģiskos iespaidus” (Barker, 1998, 82).

Ekhardšs Kēns trāpīgi formulē Altenberga impresionisma būtību, kas, viņaprāt, izpaužas subjektīvā uztveres ainas veidošanā, apzināti atsakoties no uztveres precizitātes par labu uztveres fantāzijai, kura īstenojas kā īpaša redzējuma tehnika (salīdz.: Köhn, 1986, 25). Īstenība tiek uztverta atbilstoši autora “iekšējai dispozīcijai”, kad viņš attēlo “ar uztveres izdomas tehniku radītu realitāti” (salīdz.: turpat, 27).

Pētera Altenberga impresionistiskais redzējums

Svarīgi ir izcelt faktu, ka impresionisma māksla ir “modernās”, t.i., mainītās īstenības uztveres fenomēns, kas attīstījās modernizācijas procesā. Runa ir par pilnīgi jaunām telpas un laika, svešā un sevis uztveres formām, kā arī par šo uztveres veidu estētiskajām transformācijām.

Šī māksla izveidojās kā atbilde uz 19. gadsimta lielpilsētas dinamiku un haotiskumu. Tā mēģināja paplašināt mākslinieciskā tēlojuma un līdz ar to arī cilvēka uztveres un izjūtu robežas. Rezultātā radās diferencēšana, sensibilitātes izsmalcinātība, jutekliskās uztveres kāpinājums un paplašināšanās. Tomēr redzamāka kļuva arī impresionisma nenoteiktā attieksme pret realitāti, “kurai beigu beigās piemīt vēl tikai ārkārtīgi sensiblā, bet īstenībā bez pājumtes palikušā melanholiķa žests” (Fritz, skat.: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 1994, 206).

Niansēšanas impresionistiskās faktūras sekas bija tradicionālās teksta struktūras sabrukums. Teksti Pēteram Altenbergam konstituē vienīgi iekšējos procesus: atmiņas, sapņus, pārjūtīga cilvēka iespaidus. Centrālā kategorija šeit ir noskaņa. Altenberga impresionistiskajām skicēm piemīt subjektīvas nepiespiestības raksturs, ciktāl tās iemūžina acumirkli, gluži patvaļīgu dzīves fragmentu. Literārais teksts tiek veidots lēcienveidīgi kā nesaistītu realitātes uztvērumu vai refleksiju virkne. Pētera Altenberga daiļradē impresionistiskā nianšes māksla ir radusi savu visspilgtāko izpausmi.

Altenberga kaislīgā interese par moderno mākslu un modernajiem reprodukcijas līdzekļiem, proti, par fotogrāfiju, ir paliekoši iespaidojusi viņa darbus. Viņa tekstos izzūd robežas starp literatūru un glezniecību, rodas jauna vizuāla dimensija. Kā impresionisma glezniecība, tā arī fotogrāfija nozīmē izaicinājumu redzei. Pēters Altenbergs cenšas atbildēt uz šo izaicinājumu ar īpašām valodas formu izmaiņām. Viņš izveido retorisku stratēģiju, kas salīdzina iespaidus par rakstnieka un gleznotāja veikumu un apvieno tos (skat.: Lensing 1995, 114). Te jāuzsver, ka dažādi mākslas veidi ap 1900. gadu savstarpēji mijiedarbojās, jo tie bija līdzīgu filozofisku ideju iedvesmoti.

No pozitīvistu viedokļa pasauli var uzlūkot tikai subjektīvi: "mans piedzīvojums, mana sensācija". Tā tiek uztverta kā kaut kas nejaušs, bez kopsakarībām. Objektīvas izziņas un subjekta identitātes iespēja tiek radikāli apšaubīta. Tādēļ īstenība tiek uztverta tikai estētiskās un vizuālās kategorijās. Uz sevi centrēts indivīds uztver pasauli kā nervu kairinājumu, iespaidu un noskaņu kopumu. Autora individuālā optika kļūst par galveno. 1903. gada dienasgrāmatā Hermans Bārs raksta: ".../ Impresionismu es saprotu kā tīrās vērošanas glezniecību, ko vēl nav "izlabojis" saprāts vai pieredze un nav pārveidojusi refleksija. /.../ Gleznot tīro vērojumu, pirms ir apjēgts, ko nozīmē tā šķietamība /.../" (Bahr, skat.: Prophet der Moderne,

1987, 129). No šī viedokļa raugoties, mākslas zinātņu jēdzienu pārnesums uz tā laika literatūru šķiet pamatots. Stilistiskās paralēles, kā raksta D.Josts, pastāv laikmetā izjūtu izpausmes formās (Jost, 1996, 17).

Pētera Altenberga darbos nereti ir novērojams absolūts vizuālā pārsvars pār valodu. Acis, kā raksta Altenbergs, ir "mākslinieka dvēseles mīlestības orgāni" (Altenberg, 1904, 218). Tāpat kā gleznotājam, arī dzejniekam acs kļūst par svarīgāko orgānu, kas ļauj precīzi izsekot impresionistisko ainu straumei, tās nofiksēt. Valodas materiāls kalpo vienīgi kā instruments ainas radīšanai. Gleznieciska ir arī Altenberga maniere pasauli vispirms uztvert krāsās. Šādu uztveri ilustrē citāts no skices "Fünfundzwanzig" ("*Divdesmit pieci*"). Te tiek attēlota aina kafejnīcā:

An den meisten Tischen auf dem in den See rund vorspringenden Plateau schimmerte es weiss und lila oder lila und grün. Das waren die Modefarben. Aber es gab auf dieser weiten Fläche von feinen Stoffen, gelbem Stroh, französischen Blumen, Eulen- und Straußfedern, auch rostrothe und stahlblaue seidene Flecken und ganz hellbraune aus Rohseide wie Milchkafe, mit matten schottischen Bändern _ _ _ . (Altenberg, 1904, 24).

„Pie galdiņiem, kas atradās uz apaļā izvīrijuma ezerā, pa lielākai daļai vizēja balts un violets, vai violets un zaļš. Tās bija modes krāsas. Bet šajā plašajā smalku drānu, dzeltenu salmu, franču puķu, pūču un strausu spalvu laukumā bija arī rūsas sarkani un tēraudzili zīda un gandrīz gaišbrūni jēlzīda lāsumi kā kafija ar pienu, ar blāvām skotu lentēm _ _ _ .” (Altenberg, 1904, 24).

Cilvēki tiek uztverti kā krāsaina masa. Krāsu lāsumi veido ainu. Drānas, pūču un strausu spalvas skaidri norāda uz cilvēku grupas sociālo statusu. Trijās lappusēs atrodami dažādi brūnās krāsas toņi, kuru minimālās krāsu

atšķirības kairina rakstnieka aci: dzeltenbrūnā salmu platmale, kleita ar gaišbrūnu samta jostu, lietussarga brūnais cukurniedres kāts, sievietes brūnsarkanie mati. Šajā prozas skicē autors tiecas pēc iespējami labākas krāsu uzskatāmības. Apraksts viennozīmīgi atgādina impresionistisko glezniecību.

Līdzīgi kā tēlotājmākslā Altenberga skices izraisa izsmalcinātu juteklisku kairinājumu, gaismas un krāsu iespaidus. Skice "Winter auf dem Semmering" ("*Ziema Zemerīngā*") ir spilgts piemērs tam, ka vērošana autoram kļūst par pašmērķi. Pasaule tiek uztverta vairs tikai vizuālās, respektīvi, estētiskās vērtībās. Darbs tiek konstruēts par labu vienīgi tēlainības uzskatāmībai. Šāda tendence raksturīga arī daudziem citiem Altenberga laikabiedriem. Hermans Bārs savās dienasgrāmatās detalizēti apraksta modes krāsas. Viņš, starp citu, min "pelēkzaļo kaktusu, miršu zaļumu, amarantu un dāliju sarkanumu, rožainu heliotropu a la vecrozā, jūras zilumu" (Bahr, 1912, 132). Te saskatāma laikmeta tendence pasauli uztvert pirmām kārtām vizuālos komponentos, krāsu smalki diferencējot. Estētiskā sensibilizācija Bāram kalpo pat, lai "dažādi iekrāsotu emocijas" (turpat). Dažādi cilvēki viņā izraisa atšķirīgas krāsu asociācijas, piemēram, "drausmīgais dzeltenais cilvēks" (turpat). Ar krāsu uztveri ir saistītas arī Bāra atmiņas: "/.../ ja nosauc vietas, ļaudis vai grāmatas, vispirms atmiņā atstāj krāsa" (turpat).

Altenberga tēli darbā "Wie ich es sehe" ("*Kā es to redzu*") izskatās impresionistiski. Savu neskaitāmo varoņu sejas viņš neapraksta, nekad neatradīsīm epitetus, kas, piemēram, apzīmētu acu vai sejas izteiksmi. Tēli ir tikai puantilistiski ieskicēti. Turpretī ļoti detalizēti tiek tēlots viņu apģērbs. Persona lielākoties atstāj dekoratīvu lelles iespaidu. Īpaša nozīme ir absolūti estētiska rakstura vērtībām, bet pati persona pazūd detaļās. Lasītāja uzmanību visdrīzāk piesaista tikai krāsu laukumi:

„Sie hatte wunderschönes Kleid an aus rostrother Seide mit einem breiten gewirkten dunkel-goldenen Gürtel und einem Florentiner

Strohhut mit weißen Veilchen und einem langen seidenen Bande, das unter dem Kinn in eine Masche gebunden war.“ (Altenberg, 1904, 8)

„Viņai bija brīnumskaista kleita no rūsassārta zīda ar platu, izšūtu, tumši zeltainu jostu un florenciešu salmu platmale ar baltām vijolītēm un garu zīda lenti, kas zem zoda bija sasieta rozetē” (Altenberg, 1904, 8).

Kāds cits meitenes tēls ilustrē impresionisma glezniecībai raksturīgo tieksmi uz momentāno, uz bēgošo acumirkli, kā arī dzejnieka vēlmi uzlūkot dabu ar bezkaislīgu skatienu.

Ein weißes Batistkleid fliegt heran _ _.

Aschblonde, lange, offene, seidene Haare. Schlanke zarte Beine in schwarzen Strümpfen. Sie ist dreizehn Jahre alt. Man sieht oberhalb des Knies die weissen Unterhöschen. Sie fliegt über den Weg mit ihrem Reifen / .../ (ebd., 118).

„Šurp lido balta batista kleita. /.../

Pelnpelēki, gari, vaļā atlaižti zīdaini mati, slaidas maigas kājas melnās zeķēs. Viņai ir trīspadsmit gadu. Virs ceļgala var redzēt baltās apakšbiksītes. Viņa lido pa ceļu ar savu stīpu /.../ (turpat, 118).

Arī šajā teksta fragmentā tiek attēloti nenoturīgi, tieši iespaidi. Cilvēks gluži impresionistiskā garā pazūd krāsu laukumos: kāda persona, tās sejai ir tikai paletes loma. “Viņas seja ir plenēra (“pleinair”) krāsās,” lasām Altenberga darbos (turpat, 49). Tēlotājmākslas un literatūras procesi notiek analogi. Dzejnieks strādā ar krāsām kā gleznotājs. Viņa literārajā darbā tāpat kā glezniecībā dominē krāsa. Lasītājs tiek aicināts rakstīto nemitīgi vizualizēt. Kā impresionistiska glezna ir kādas kleitas apraksts, kas veidots, pamatojoties uz gaismu un ēnu sadalījumu:

/.../ ein gestreiftes Samtkleid mit seinen Lichtern und seinen matten Ruheflächen. Tausend starke Kräfte strömen uns da ins Auge und baden das Gehirn rein von allem Schweren, Störenden (ebd., 43).

“/.../ svītrotā samta kleita ar savām gaismām un mierīgajiem blāvajiem laukumiem. Tur mums acīs ieplūst tūkstoškārtīgi spēki un skalo smadzenes, atbrīvo tās no visa smagā un traucējošā” (turpat, 43).

Vizuālā uztvere šeit gluži pozitīvistiskā izpratnē ir atdalīta no domāšanas un vērtēšanas. Novērojums kļūst par smadzeņu galveno aktivitāti. Arī Pēterim Altenbergam impresionisms kalpo kā atziņu relativisms, kurā īstenība sadalās momentānos kairinājumos un iespaidos. Hermans Bārs savā dienasgrāmatā raksta, ka ir atradis atbildi uz Gētes uzdoto jautājumu, kas ir “*vērošana bez domāšanas*” (“Beschauen ohne Denken”). “Kopš tā laika mēs to esam piedzīvojuši. Tagad mēs varētu atbildēt uz viņa jautājumu. Pateikt viņam, kas tas ir – impresionisms” (Bahr, 1916, 61).

4.2 Jūgendstils Pētera Altenberga daiļradē

Būtu nepareizi Pētera Altenberga darbus vērtēt vienīgi kā impresionistiskus. Vēl ciešāk nekā impresionisms un citi mākslas virzieni ap 1900. gadu ar tā laika pasaules uzskatiem, filozofiju un dzīves izjūtu ir saistīts jūgendstils. Hugo fon Hofmanstāls esejā “Der Dichter und seine Zeit” (“*Dzejnieks un viņa laiks*”) par laikmetīgo realitāti raksta: “Viņi (dzejnieki) vēlējās izkļūt no tā laika sašķeltības stāvokļa un atkal atrada sašķeltību. Viņi atrada atkailinātus visus eksistences elementus: gara mehānismu, fiziskos stāvokļus, divdomīgos eksistences apstākļus – visu

kā jucekļīgā jaunbūves materiālu kaudzē. Viņi atrada /.../ atomizāciju, cilvēciskuma sadalīšanu elementos, visa tā dezintegrāciju, kas kopumā veido augstāko cilvēku /.../ (Hofmannsthal, 1987, 162).

Jugendstils kļuva par sava veida estētisku bēgšanu, par "burvju spoguļi", kas atainotu pastāvošo realitāti tādās kategorijās kā sapnis, noslēpums, mīts vai simbols, un no kura, kā saka Hofmanstāls, "pretī raudzītos sagrautais kā uzceltais, mirušais kā dzīvais, satrūdējušais kā mūžam ziedošais" (turpat).

Jugendstila stilizācijas tendences Pētera Altenberga darbos

Tēlojošā Jugendstila konsekventā stilizācijas tendence rod izpausmi arī attiecīgā laika literatūrā, kur to mēdz īstenot ar specifiskiem literāriem līdzekļiem. Arī literatūra attālinās no priekšmetiskuma tik ļoti, ka realitāte eksistē tikai kā jutekliski iespaidi. Norobežošanās no īstenības visu dabisko pārvērš mākslīgā, respektīvi, ornamentālā formā. Īstenība tiek estētiski transformēta, "pārdzejota", sabiedrības problēmas šai mākslai ir pilnīgi svešas. Ja impresionismā runa ir par augstākā mēra subjektīvi atspoguļotu īstenību, tad Jugendstilu raksturo tendence uz "imagināru patversmi" (Huysmans, 1926, 184). Jugendstila pasaule, kā raksta Dominiks Josts, ir "iekārtojusi viņpus laba un ļauna, tā pastāv vērtību brīvībā" (Jost, 1969, 20). Šīs mākslas nesējs ir estēts, kuram nav nekā augstāka par māksliniecisku izsmalcinātību.

Pretstatā impresionisma mākslai, kas visas formas un priekšmetus aizplīvuro un iezīmē tikai pavirši, Jugendstils strādā ar "tīrām" formām un līnijām, taču ornamentikā tas nav daudz informatīvāks un, pēc Hermanda domām, norāda "uz to pašu garīgo un formālo fonu" (Hermand, skat.: Jugendstil, hrsg. von Hermand, 1992, 403). Hermands Jugendstilā pat saskata jaunu impresionisma attīstības etapu, "kurš estētiskās

izsmalcinātības gaitā mēģina atkāpties arvien ekskluzīvākās nozarēs” (turpat).

Viena no grūtībām, lai pierādītu literārā jūgendstila pastāvēšanu, pēc K. Lenniga domām, ir tā, ka valodas ziņā tas nav attīstījis normatīvu stilu, kāds pastāvēja tēlotājā mākslā (skat.: Jugendstil, 1992, 377). Taču pastāv virkne radniecīgu tēmu, motīvu, tēlu, simbolu, kuri ir raksturīgi jūgendstila literārajiem darbiem.

Uz šā stila elementiem Pētera Altenberga daiļradē norāda daudzi pētnieki (Hamann 1960, Wagner 1965, Hermand 1969, Wisocky 1979). Skopā tehnika, daudzie aplinkus mājiņi viņa prozas darbos liek atklāties patiesās domas jēgai. Uztvertā realitāte tiek radikāli vienkāršota, shematizēta, konstruēta. Sekas ir individualitātes zudums un tipizācija. Gizela fon Visockija jūgendstilu dēvē par “visas pieredzes estētisko transformāciju, neizsakāmā un neaptveramā metafiziku, kam trūkst konteksta, kurā tā varētu atsegties” (Wisocky, 1979, 21). Šī māksla nav vienīgi ikdienišķās realitātes pretstats. Trūkst impresionistiskās ticības acumirklim. Rodas otra īstenība.

Pēters Altenbergs savos prozas darbos ir pārņēmis galvenokārt jūgendstila tēlaino, dekoratīvo pusi. Viņa darbos ir ieraugāmas šīs mākslas iemīļotākās krāsas – citrondzeltens, violets un balts. Autors pielieto bālos, maigos pasteltoņus un delikātas nianšes, kā arī jūgendstila mirdzošās un opalizējošās krāsas. Skicē “Die Natur” („Daba”) parādās stilizēta daba:

/.../ Sie fuhr langsam die Ufer entlang _ _ _.

Da kam die dunkelgrüne dicke Linie der Kastanienbäume an den grauen cycloptischen Quasi-Mauern, dann eine kleine hölzerne Villa, in der ein sterbender Dichter lag, dann eine grosse aus Stein mit schmiedeeisernen Kandelabern, in der eine sterbende Ehe lag

und zwei blühende Kinder, dann kam der Garten der Herzogin, die einen Sohn verloren hatte, den sie nie besessen hatte. Da hingen schwarze Haselstauden in's Wasser. Dann kamen Wiesen mit feinen Sumpfräsern und goldenem Löwenzahn, dann kam Schilf mit hellbraunen Federbüschen, das raschelte /.../ (ebd., 47).

“/.../ Viņa lēnām brauca gar krastu_ _ _.

Tad parādījās tumšzaļā platā kastaņkoku līnija pie pelēkajiem, ciklopiskajiem, šķietamajiem mūriem, tad maza koka villa, kurā gulēja mirstošs dzejnieks, tad liela, no akmens, ar dzelzī kaltiem lukturim, kurā gulēja mirstoša laulība un divi ziedoši bērni, tad sekoja hercogienes dārzs, viņa bija zaudējusi dēlu, kura tai nekad nebija bijis. Tur pār ūdeni nokārās melni lazdu zari. Tad parādījās pļavas ar sīkām purva zālēm un dzeltenām lauvmutītēm, tad niedres ar gaišbrūniem spilvu pušķiem, kuri čabēja” (turpat, 47).

Visa dabas aina ir lineāri stilizēta un iezīmēta stingrām kontūrām. Kaut arī tajā saskatāma kustība, līnija šķiet esam statiska. J. Hermands tādā gadījumā runā par “jaunu jūgendstila optisko shēmu: tas ir lineārais skatījums, pretēji impresionistiski gleznieciskajam, kad līnija kļūst par “antirealitātes izteiksmi un simbolu” (Hermand, 1992, 19). J. Hermands norāda uz vienu no svarīgākajiem jūgendstila raksturojumiem, proti, ka “dvēseles noskaņa” izpaužas “kā līnija, kā dzīvības līnija, kā arabesku sistēma, kā augu vai dzīvniekveidīgs sinonīms iekšējam stāvoklim, kā mītiska atbilstība” (turpat, 368). Lineārais princips rod atbilstību sava laikmeta ornamentos un dekorācijās.

Pēteram Altenbergam šī īstenība zaudē savu simbolisko nozīmi un kļūst tīri dekoratīva. Skicē “Der See” (“Ezers”) gandrīz vai neatrast impresionistisko, dabiski vizmojošo, izgaismoto ainavu. Tā vairāk ir samākslota ainava, mēģinājums radīt ekskluzīvu skaistumu.

Der See

5 Uhr: blickend wie scharfgeschliffene Toledaner-Klingen im Gefecht. Das Höllengebirge ist wie leuchtende Durchsichtigkeit.

6 Uhr: hellblaue Teiche und Streifen in bronzefarbigem Wasser. Das Höllengebirge wird wie rosa Glas.

1/2 7: Citronen-gelber See vom Sennen-Scheiden, ein Hauch von Lila, wie Heliotrope-Dunst. Das Höllengebirge wird wie Amethyst.

7: Kupferrothe und flaschengrüne Streifen und Teiche in grauem Wasser. Das Höllengebirge erleicht _ _ _ /.../

[...]1/2 8: Der See ist wie Blei, wie eingedickt. Das Höllengebirge ist weissgrau, wie eine ohnmächtige Jungfrau.

8: ein kleiner runder Teich fern am See flimmert wie Silber: "Bonsoir" des Mondes _ _ _ /.../ (Altenberg, 1904, 96).

„Ezers“

„Pulksten 5: ūdens laistās Toledas noasināto dunču krāsā. Caurspīdīgi un mirdzoši ir elles kalni.

Pulksten 6: gaišzili laukumi un svītras bronzas krāsas ūdenī. Elles kalni kā gaišrozā stikls.

Pulksten 7: vara sarkanas un stikla zaļas svītras un plankumi pelēkā ūdenī.

Elles kalni izbālē _ _ _ /.../ “ (Altenberg, 1904, 96. Tulkojis J. Kastiņš).

Autors izmanto izmeklētas krāšas un metaforas, kuras savā manierīgumā ļauj saskatīt no patiesības attāliņos mākslinieka gribu. Salīdzinājumā “kā jaunava nesamaņā” (“die ohnmächtige Jungfrau”) eksotiskais raksturs šķiet uztverams tikai estētiskā kontekstā.

Manieristiski rotaļājoties ar krāsu, Altenbergs nonāk līdz jaunu krāsu atklājumiem, piemēram, “matēti zaļā dimantvaboju krāsa”, vai arī

“kastaņu biezeņa krāsa”. Daba Altenbergam tiek pārvērsta dekoratīvās ainās un ornamentalizēta:

/.../ Lärchen mit hellgrünem Flor standen da auf hellbraunem Boden. An sonnigen Stellen auf kurzgrasigen Wiesen standen Blumen im Herbstkleid wie grauseidene Watta und dunkelgelbe Compositen auf graugrünen Stengeln.

Im marmorweissen Bachgerölle standen dunkle Weidengruppen, und längst des Weges hellrote Berberitzen - - - (Altenberg, 1904, 46).

“/.../ Baltegles gaišzaļos plīvuros tur slējās uz gaišbrūna pamata. Saulainajos laukumīņos īsu zāli klātajās pļavās stiepās puķes rudens tērpos kā pelēkā zīda vatē, un tumšdzeltenas kurvjziedes uz pelēkzaļiem kātiem.

Marmorbaltajos straucha oļos rindojās tumšās vītulu grupas, un gar visu ceļu gaišsārtas bārbeles ___” (Altenberg, 1904, 46).

Visa aina, samāksloti, atsvešināti salīdzinājumi, kā arī verbs “standen” (burtiski: stāvēja, tulkojumā: slējās, stiepās, rindojās) atspoguļo jūgendstila statiku.

„Die Wellen des See's pritscheln leise an den Ufersteinen ___. Und die 38 Schwäne ruhen im Kreise nebeneinander auf der glattgeschliffenen schwarzen Onyxfläche“ (Altenberg, 1904,43)

„/.../ Ezera viļņi, pret krastu atsizdamies, klusi plunkšķ ___ . 38 gulbji cits pēc cita bogā sarindojušies guļ virs oniksspīdīga tumšā līmeņa ___” (Altenberg, 1904, 43. Tulkojis K. Egle).

Altenbergs izmanto daudzas jūgendstila emblēmas, piemēram, dārzus, parkus, ezerus, krastus, kokus, dīķus, alejas, kā arī floras un ornitoloģijas motīvus – vītenaugus, jūras lilijas, gulbjus, kas tiek uzskatīti par

“jūgendstila heraldiskajiem dzīvniekiem” (Jost, 1969, 20). Ar šīm emblēmām, kuras nevar uztvert skaidri, bet tikai intuitīvi, emocionāli un asociatīvi apjaust, Altenbergs rada savu dekoratīvi stilizēto pasauli.

Lai gan Altenberga prozā rodama jūgendstila ainu pasaule, tās emblēmas un motīvi, tomēr tādus šā stila kritērijus kā “tieksme uz ireālām sapņu kombinācijām, fantastisku realitāti, nostiprinājušos vērtību priekšstatu brīva pārkāpšana, nevaldāmais prieks pārsteigt un izbiedēt” (salīdz.: Jugendstil, hrsg. v. Hermand, 1992, 46) attiecināt uz Pētera Altenberga daiļradi gandrīz nav iespējams. Altenberga teksti nav iedomājami bez jūgendstila glezniecības ainu pasaules. Daži tekstu fragmenti ir uzlūkojami kā Gustava Klimta gleznas iemiesojums valodā:

Vielleicht gäbe es Frauen, welche ihre Mission erfüllten, wenn sie splitternackt auf hohen Sesseln säßen und von Lebens-Pilgern sich die rosigen Füße berühren liessen mit den müden Lippen und andre, welche weise und stumm blickten und alle würden sanft und weise um sie herum und kämen zu sich selbst und ihrem Frieden (Altenberg, 1988, 23).

“Varbūt, ka atrastos sievietes, kuras izpildītu savu misiju, ja absolūti kailas sēdētu augstos krēslos un dzīves svētceļniekiem jautu ar nogurušām lūpām skart savas rožainās kāju pēdas, un citas, kuras raudzītos viedi un mēmi, un visi kļūtu maigi un viedi visapkārt, un sasniegtu paši sevi un savu mieru” (Altenberg, 1988, 23).

Dominiks Josts jūgendstila mākslu saista ar manierisma tradīciju, kurā “mākslinieciskā attīstība pēc skaidru, piepildītu formu laikmeta arvien no jauna nonāk eksperimentālā fāzē” (Jost, 1969, 338). Šī māksla, kā raksta Josts, izceļas ar sensibilitāti, ar noslieci uz antiklasisko, mākslīgo un samāksloto, ar artistisku izsmalcinātību, kā arī ar “pārsātinātību ar

kultūras pārdzīvojumiem” (turpat, 22). Berts Hercogs savukārt runā par jūgendstila melanholiju: “/.../ mākslota un pacelta tajā stāvoklī, kurā jūtas labāk, smalkāk un cēlāk. Tā paceļas pāri robustajai jautrībai, tā mīl maigus žestus, tā mīl Botičelli, Fra Andželiko, tā ir arī sentimentāla un iemīlas mazajās sāpēs, kuras to caurvij, nekļūdamas lielas. Balsis ir slāpētas, tiek runāts klusi, rokas tiek sniegtas bez spiediena, ieklausāmie savās izjūtās, dzīvojam metaforiski un visu izjūtam kā skaistas ainas, kuru priekšā trīsēdami metamies ceļos” (Hermand, 1992, 243). Jānorāda, ka šis jēdziens saturiski ir ļoti tuvs manieriskajai melanholijas izpratnei, kas arī Pētera Altenberga darbos kļūst par pamatnoskaņu un par estētiskās izsmalcinātības līdzekli. Prozas skice “Sommerabend in Gmunden” („Vasaras vakars Gmundenā”) savā plastiskumā un “sapņpilnajā patosā” (Jost, 1969, 24) izskan kā jūgendstila manifesti.

/.../ Wir, die nicht genug haben an den Taten des Alltages, wir Ungenügsamen der Seele, wir wollen unseren rastlosen, enttäuschten und irrenden Blick richten auf die Wellensymphonien des Sees, auf den Frieden überhängender Weidenbäume und die aus düsterem Grunde steil stehenden Wasserpflanzen!

Auf die Menschen wollen wir unsern impassiblen Blick richten, mit ihren winzigen Tragödien und ihren riesigen Lächerlichkeiten; mit düsterer Verachtung wollen wir nichts zu tun haben, und mildes Lächeln soll der Panzer sein gegen ihre Armseligkeiten! [...] Jeder Tag bringt einen Abend, und in der Bucht bei Toscana-Garten steht Schilf, und Weiden, und Haselstauden hängen über, ein Vogel flüchtet, und alte Steinstufen führen zu weiten Wiesen. Nebel zieht herüber, du lässest deine Ruder sinken, und niemand, niemand stört dich! (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 386)

“Mēs, kam nepietiek ikdienas darbu, mēs, dvēselē nepiesātināmie, mēs vēlamies savu nerimtīgo, pievilto un klīstošo skatienu pievērst

ežera viļņu simfonijām, nokareno vītoli mieram un tumšajā dzelmē vīdošiem ūdensaugiem! Cilvēkiem mēs vēlamies pievērst savu vienaldzīgo skatienu, ar viņu niecīgajām tragēdijām un milzīgo smieklīgumu; mēs nevēlamies nekā kopīga ar drūmu nicinājumu, un maigs smaids lai ir bruņas pret viņu nožēlojamību!?!.../

Katra diena atnes vakaru, un līcī pie Toskānas dārza ir niedres, un pāri nokarājas vītoli un lazdas, kāds putns aizbēg, un veci akmens pakāpieni ved uz plašām pļavām. Sabiezē migla, tu ļauj saviem airiem pierimt, un neviens, neviens tevi netraucē!” (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 386)

Pēteram Altenbergam jūgendstila mīklainība paliek virspusības fenomens. Teksti nepretendē uz “dziļāku jēgu, bet tikai uz šķietami noslēpumainu jēgas ietēru, mīklainu ornamentiku, nevis uz pašu mīklu” (skat.: Historismus und literarische Moderne, 1994, 159).

„Daiļamatniecības” elements Pētera Altenberga tekstos

Rihards Hāmans grāmatā „Stilkunst um 1900” („*Stils māksla 19./20. gadsimtu mijā*”) raksta par fanātiskām dabas studijām, kas bija raksturīgas šim laikam. Par „neskartās dabas motīviem” runā arī Pēters Altenbergs 1899. gada žurnālā „Jugend”: (“/.../ Käfer, Muscheln) „/.../ Vaboles, gliemežvākus, tauriņus, akmeņus, ziedu un lapu patiesās formas jaunajā lietišķajā mākslā jums var parādīt „jaunie mākslinieki”, viņi novieto tos vitrīnās, dāvina jums brīnišķīgo dabu” (citēts pēc: Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 112). Dabā tiek meklēts dekoratīvais, eksotiskais, ekskluzīvais, tai tiek piedēvētas kāpinātas sensuāla kairinājuma spējas. Savdabīgajā literatūras, glezniecības un daiļamatu sintēzē Pētera Altenberga darbos atspoguļojas tā laika māksla kopumā.

Skicē „Handarbeit” („*Rokdarbs*”) dzejnieks kļūst par amatnieku, kas rūpīgi izstrādā valodiskos rotājumus:

/.../ Ich mache die Blätter aus ganz schmalen hellgrünen, seidenen, wirklichen Bändchen und hänge daran wirkliche echte rothe Beeren aus Lack. Dann mache ich Doldenblüthen aus erhabenen Knöpfchen in weisser Seide, wie Schierlingsgewächse, und über das ganze lasse ich viele echte prachtvolle exotische Käfer kriechen, welche ich an verschiedenen Stellen unmerkbar befestige, natürlich todte; ausgestopfte hätte ich fast gesagt. Zum Beispiel den brasilianischen Diamantenkäfer und einen, der wie eine blaue Stahlklinge glänzt (Altenberg, 1904, 177-179).

“/.../ Es veidoju lapas no pavisam šaurām, gaišzaļa zīda lentītēm un piekaru tām nudien īstas, sarkanas laka ogas. Tad es veidoju ķekarziedus no jaukām balta zīda podziņām, kā vīteņaugus, un visam pāri es lieku rāpot daudzām, īstām, krāšņām eksotiskām vabolēm, kuras es neredzami piestiprinu dažādās vietās. Tās, protams, ir beigtas; es gandrīz būtu teicis – izbāztas. Piemēram, brazīliešu dimantvabole un kāda, kas spīd kā zils tērauda asmens” (Altenberg, 1904, 177-179).

Rotājums kļūst par pašmērķi, par tukšu ornamentu. Teksts ir veidots plaknē, tāpat kā tēlošajā jūgendstilā. Pētnieki tādā gadījumā runā par jūgendstila divdimensionalitāti, kas nepieļauj nekādas perspektīvas. Pēters Altenbergs literāro tekstu bieži stilizē, līdz pārvērs to klusajā dabā. Viņa proza ir māksloti konstruēta un sastāv, kā saka Josts Hermands, no „izmeklētām reālās pasaules daļām, no žestiem un abstraktām kustībām”, tā ir „artistisks organisms ar saviem likumiem” (Hermand, 1992, 367).

Auf dem weiß gedeckten Tische lag in einer flachen Schüssel ein hellgrauer Branzin. In einem Glasschüsselchen flimmerte Aspik, wie Weintopas __.

Auf dem silbernen Tellerchen lag ein weissgrünes Stück Roquefort (ebd., 126).

„Uz balti klātā galda lēzenā bļodā atradās gaišpelēks branzīns. Stikla bļodiņā mirdzēja aspiks kā vīna topāzs.

Uz sudraba šķīvīša gulēja balti zaļš rokfora gabals” (turpat, 126).

Līdzīgi „interjera” teksti, kuru objekti tiek attēloti ļoti estetizēti, bet kuriem nav nekādas implicītas semantiskas nozīmes, ir atrodami daudzu Vīnes modernisma pārstāvju darbos. Šāds piemērs ir Hermana Bāra citāts:

„Auf einem maurischen Gestell ein Durcheinander von schwerem Silber, Cigarren, grünern Römern, ungebundenen und abgegriffenen Büchern und Zeitungen, die eine ungeduldige Hand aufgerissen hat“ (Zitiert nach: Historismus und literarische Moderne, 1994, 161)

„Kādā mauru stila plauktā juku jukām smags sudrabs, cigāri, zaļi vīna kausi, neiesietas un nodriskātas grāmatas un avīzes, kuras uzplēsusi kāda nepacietīga roka” (citēts pēc: Historismus und literarische Moderne, 1994, 161).

Pētera Altenberga manieristiskais vārdu krājums, vārdu izvēles pretenciozitāte, pat neparastais lietojums, kā arī „ekscēsīvas deskripcijas”, kuras „paplašina teksta valodas materiālu, mazāk semantisko”, parāda, ka „/.../dekoratīva valoda /.../ vairs nav saistīta ar tradicionālā priekšmetiskā tēlojuma loģiku” (skat.: Historismus und literarische Moderne, 1994, 179). „Tāda teksta metode izveido īpašus rotājuma principus, savu īpašo dekoratīvo kodu”, uztvere kļūst par „estētiskās baudas aktu” (turpat, 155). Literatūrzinātnē “dekoratīvi teksti”

tiek aplūkoti attiecīgā laika lietišķās mākslas uzplaukuma kontekstā kā tās literārais pretpols. Grāmatā „Historismus und literarische Moderne” (1994) (“Historisms und literārais modernisms”) gadsimtu mijas dekoratīvie diskursi tiek aplūkoti ciešā saistībā ar relativistisko historismu. Daudzie gadsimtu mijas teksti, kas pakļaujas šai „dekoratīvajai dikcijai”, seko avangardistu kredo: „ar jauniem, pirmām kārtām dekoratīvi pamatotiem valodas līdzekļiem jāizmēģina ģenerēt jaunu tekstūru” (Historismus und literarische Moderne, 1994, 178). Pētera Altenberga tekstu „daiļamatnieciskais” raksturs nav izprotams bez šī vēsturiskā konteksta.

Literatūra, kā raksta Vunbergs, nekad nevar būt brīva no ornamentalitātes. „Ornamenti iegūst īpašu valenci tieši tad, kad attiecīgo tekstu tradicionālie raksturojumi, īpaši semantiskās struktūras, zaudē savu vērtību” (turpat, 155). Atšķirīgie stila virzieni Pētera Altenberga daiļradē ar estētisko dekompozīcijas metodi atbilst laikmeta fragmentārisma un heterogenitātei.

5. „Ornamenta bezmorāle” (R. Mūzils).

Pretmeti “estētisms” un “askēze”

Pētera Altenberga daiļradē

Gadsimtu mijā Vīnes kultūras dzīve piedāvā visdažādākās mākslas tendences un tēmas. Šajā nodaļā ir aplūkots tikai viens šīs dažādības aspekts Pētera Altenberga daiļradē – seksuālā askēze kā metafora Vīnes modernisma kultūras krīzei.

Romānā “Der Mann ohne Eigenschaften” (“Cilvēks bez īpašībām”) Roberts Mūzils par gadsimtu mijas laiku rakstījis šādi: “Tika mīlēts pārcilvēks un tika mīlēts zemcilvēks; tika pielūgta veselība un saule. /.../ bijām ticīgi un skeptiski, naturālistiski un māksloti, robusti un slimīgi; sapņojām par vecām pils alejām, par rudenīgiem dārziem, stiklainiem dīķiem, hašišu, slimībām, dārgakmeņiem, dēmoniem, taču arī par kaltuvēm un velmētavām, kailiem cīkstoņiem, darba vergu dumpjiem, pirmatnējiem cilvēku pāriem un par sabiedrības sagraušanu” (Musil, 1975, 68). Mūzils, tāpat, raksta par jūgendstila mākslas un Vīnes modernisma literatūras būtiskākajām tēmām. Viņš uzskatāmi parāda šīs mākslas ambivalento nostāju, kā arī estētiskās iezīmes, ja literatūru saprot kā cilvēciskā fantāzijas un radošā spēka liecību.

Viena no svarīgākajām Vīnes modernisma iezīmēm ir tendence estētiskajām vērtībām piešķirt lielāku nozīmi nekā ētiskajām. Karls Šorske šajā sakarībā uzsver, ka 20. gadsimta sākumā „eiropiskās buržuāzijas pierasto morālo pasaules ainu gan pārklāja, gan arī apraka nemorālā jūtu kultūra” (Schorske, 1982, 6). Vīnes modernisma kultūrā savu virsotni sasniedz estetizācija, kas aizsākās līdz ar Frīdriha Nīčes uzskatiem par dzīvi kā mistēriju, kas norisinās tikai cilvēka estētiskajā uztverē un atklājas vienīgi tad, ja viņš nododas mirklim. Māksla, kas

agrāk galvenokārt kalpoja profesionālās dzīves ornamentēšanai, jaunajai paaudzei kļuva par eksistences formu. Ornaments kļuva par pašmērķi. „Ētisko vērtību minimums,” raksta Hermans Brohs, „bija jāpārklāj ar estētisko vērtību maksimumu, kas tādas vairs nebija” (Broch, 1974, 97).

Vīnes „bezmorālā” jūtu kultūra gadsimtu mijā un tās noliegums ar „askēzes” palīdzību

Pētera Altenberga ideju pasaule šajā kultūras kontekstā ir vieglāk „atšifrējama”. Viņš ir seismogrāfiski atspoguļojis sava laikmeta idejisko mantojumu, kaut arī ļoti individuālā un subjektīvistiskā interpretācijā. Mūsdienu literatūras zinātnē šīs problemātikas izpētei tiek izmantota metafora „ornaments un askēze” (“Ornament und Askese”). Par estētisku zīmi kļuvušajam ornamentam tiek pretstatīts askētisks ideāls. Polemikā pret ornamenta absolutizāciju un pret dekoratīvo mākslu, kas caurstrāvoja visu eksistences sfēru, Austrijā iesaistījās Karls Krauss un Ādolfs Looss, kuri uzstājās pret jēdzienu un novirzienu sajaukumu: māksla un dzīve, literatūra un prese, dekorācija un funkcija. Karls Krauss izsmēja „dekoratīvās mākslas tukšās harmonijas, kas nosedza Vīnes vērtību vakuumu”. Aforismu krājumā “Nacht” (“Nakts”) viņš rakstīja: “Mēs dzīvojam pārejas laikā no augšas uz leju. Preci piegādā starptirgoņi, zinības “starpnesēji”, baudas “starpapakāpes” (Kraus, 1899, 250).

Karls Krauss uzstājās kā opozīcijas cīnītājs pret bezjēdzīgām tradīcijām un tabuizētiem aizspriedumiem, kā cīnītājs pret ērtām formulām, pret ornamenta absolutizāciju. Arhitekts Ādolfs Looss, savukārt, mēģināja savienot mākslu ar lietderību arhitektūras un dzīvokļa kultūras jomā. Savā pazīstamajā polemiskajā esejā “Ornament und Verbrechen” (“Ornaments un noziegums”) Ādolfs Looss liek vienlīdzības zīmi starp kultūras evolūciju un ornamenta neizmantošanu patēriņa priekšmetos. Jūgendstila eklektikai, daiļamatniecisko greznojumu

kundzībai tika pretstatīta vienkāršība, pieticība, neuzkrītamība, secesijas ķīniskumam – japāņu mākslas estētika. “Secesijas” (“Secession” – austr. jūgendstils) mākslinieki pētīja instinktu dzīvi, īpaši erotisko, un robežu izzušanu starp „es” un pasauli, starp domām un jūtām. Arhitektūrā un lietišķajā mākslā viņi centās radīt jaunu pārvēsturisku skaistumu, lai apmierinātu izglītoto estētiķu jūtīgās dvēseles.

Ādolfs Looss, kā zināms, bija guvis iedvesmu angļu kultūrā. Angļus viņš salīdzināja ar grieķiem, kas strādā tikai praktiski, nesekojojot estētiskām prasībām. Angļu mākslā Looss atrada “saistību starp pilsoniski praktisko un aristokrātiski eleganto, kas izpaudās piemērotības, noderīguma izjūtā” (citēts pēc: Schorske, 1982, 54). Secesijas mākslinieki mēģināja ikdienas patēriņa priekšmetus pārvērst mākslas darbos, lai modinātu jutekliskumu. Kā raksta Šorske, vārdu “ornaments” Looss lieto kā “aplami pielietotas mākslas” simbolu (turpat).

Pēters Altenbergs, līdzīgi kā viņa draugs Ādolfs Looss, aizstāv mērķtiecību un cēlo vienkāršību arhitektūrā. Prozas darbā “Der Trattnerhof” (“*Tratnera pagalmi*”) viņš feļetona manierē raksta:

Also dieser aristokratisch-einfache, zweckmaessig gegliederte alte bau soll nun auch verschwinden!

Statt dessen werden schreckliche Unnötigkeiten erstehen, Türmchen mit Kupferplatten versehen, oder eiserne schwarze, oder vergoldete; riesige Emailplatten in allen Farben; kleine Balkone, auf die niemand hinaustreten kann, mit Geländern wie irrsinnig gewordene Schlänglein! /.../ Die Menschen suchen Ornamente, Verschnörkelungen, Zierate (ein ekelerregendes Wort), weil sie zu ihren eigenen, in sich von Gott gelegten Paradieseinfachkeiten noch nicht vorgedrungen sind!

Der alte einfache Trattnerhof hat durch Jahrzehnte niemanden gestört, belästigt. Ich sehe nun schon alle Künsteleien ihre schändlichen Orgien feiern.

Häuser werden zum Bewohntwerden errichtet, meine Herren Architekten; architektonische Knockabouts gehören in den Wurstelprater!“ (Altenberg, 1925,155)

“Tātad, arī šai aristokrātiski vienkāršajai, mērķtiecīgi būvētajai vecajai celtnei būs jāpazūd!

Tās vietā radīsies pilnīgi nevajadzīgas lietas, tornīši ar vara plāksnēm, vai nu dzelzs vai zeltīti; milzīgas emaljas plāksnes visādās krāsās; balkoniņi, uz kuriem neviens nevar iziet, ar margām, tādām kā prātu zaudējušām čuskiņām! /.../ Cilvēki meklē ornamentus, rotājumus, greznojumus (kāds riebīgs vārds), tāpēc ka tie nav vēl piekļuvuši savai, Dieva dotajai paradziskajai vienkāršībai!

Vecais, vienkāršais Traterna pagalms gadu desmitiem nevienu nav traucējis, nav aprūtinājis. Es jau tagad redzu, kā v i s s a m ā k s l o t a i s s v i n s a v a s k a u n p i l n ā s o r g i j a s.

Nami tiek būvēti, lai tos apdzīvotu, mani arhitektu kungji; arhitektūras huligānu vieta ir balagānā! (Altenberg, 1925, 155)

Altenbergam dzīve simptomātiski iedalās ārējā un iekšējā, proti, privātajā sfērā. Arī Ādolfs Looss mēģināja mākslu ievirzīt atpakaļ privātajā sfērā, kur ikviens var piepildīt savas vēlmes. Bez ārpasaules vai arhitekta diktāta. Loosa namos valda pilnīgi askētiska ģeometrija. Āriene ir neuzkrītoša, tai nav sejas, tā neko nesimbolizē. Fasādes šķietamā neitralitāte izpaužas tikai kā simptoms atsvešinātībai no sabiedrības – estētisma vieta ir privātajā sfērā.

Skicē ar virsrakstu „Offener Brief an Herrn Schleiß in Gmunden“ („Atklāta vēstule Šlaisa kungam Gmundenā”) vēstules formā tiek kritizēti ornamentālie rotājumi. Pēters Altenbergs te aizstāv „vienīgo dabas formu māksliniecisko vienkāršību”. Viņš runā par dabiskās dabas ienaidniekiem,

kuri "savus nožēlojamus un tādēļ komplicētos tēlniekmākslas darbiņus /.../ veido no nabaga nevainīgā porcelāna (Altenberg, 1988, 182).

/.../ Porzellan kann n u r wirken durch seine "seit - je - Form" in Vasen, Töpfen, Krügen, Schüsseln, wie schon die ehrlichen Phönizier, die ehrlichen Indianer es gemacht haben, nie aber in Nachgestaltung von Mensch, Tier und Pflanze. Das sind traurige, nein, tragische Verirrungen eines angeblich modernen, aber tatsächlich nur irgeleiteten Geistes! Die Natur besiegt hohnlachend die Künstelei!

Nomina sunt odiosa! Noch die Natur selbst! „ (turpat)

„/.../. Porcelāns spēj būt iedarbīgs t i k a i savā mūžsenajā formā, vāzēs, podos, krūzēs, bļodās, kā to jau darīja godīgie fenīķieši, godīgie indiāņi, bet nekad cilvēku, dzīvnieku un augu tēlos. Tie ir skumji, nē, tragiski, šķietami moderna, bet patiesībā tikai nomaldījušās gara murgi! Izsmejot daba uzvarēs samākslotību!

Nomina sunt odiosa! Vēl daba pati! (turpat)

Līdzīgi kā Ādolfs Looss runā par „tīro skaistumu”, kas viņam nozīmē „augstāko pielietojamās vērtības pakāpi harmonijā ar visu pārējo”, Pēters Altenbergs ornamentu pārmērību izjūt kā aizvainojošu. Kā „anarhists” runājot par „jebkāda veida dzīves melīgumu”, Altenbergs savu ētisko reformu paplašina attiecībā pret cilvēkiem. Skicē „Ehrgeiz” (“Godkāre”) viņš runā par cilvēka ienaidniekiem:

/.../ Den Feind in uns, Stupidität, Gewohnheit, Luxus, Vorurteil, innere Feigheit und Verlogenheit, müssen wir bekriegen.

Besonders die Gewohnheit, dieses Lollsbett der Seele! Sie erschlaft, lähmt und nimmt die Kraft, zu Richtigerem vorzudringen!“ (Das große P. Altenberg Buch, 1977, 130)

“Mums jāapkaro ienaidnieks sevī, muļķība, pieradums, greznība, aizspriedumi, iekšējs glēvums un melīgums.

Jo sevišķi pieradums, šī dvēseles Lollesa gulta! Tā vājina, paralizē un atņem spēku sasniegt pareizo mērķi!” (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 130)

Pēters Altenbergs nebija konsekvents savā askēzē. Viņš vērsās pret ornamentālo, taču pats pakļāvās dekoratīvajam. Īpaši viņa agrīnajos darbos sīki aprakstīti daudzi daiļamata ražojumi: kleitas, cepures, rotas, parfīmi. Altenberga ambivalentā nostāja pauž pārejas laika kultūras substances daudzpusību un daudzslāņainību, kā arī estētismu, kas mēģina sevi pārvarēt ar noteiktiem ētiskiem priekšstatiem.

Seksuālā askēze kā metafora Vīnes modernisma kultūras krīzei

Vīnes modernisma identitātes krīze īpaši izpaužas jautājumā par dzimumu lomu. Žaks Leridē darbā „Modernisms / feminisms” vārdu pāri **vīrišķais** un **sievišķais** aplūko kā metaforu Vīnes modernisma kultūras krīzei. Šī tematika atspoguļo nekārtību ķermeņa un gara attiecībās un mēģina to pārvarēt dekadences ietvaros. Šo nekārtību diagnosticē arī Zigmunds Freids, kurš kultūras glābšanu saskata iekāres uzveikšanā.

Altenberga laikabiedre Aleksandra Rama runā par sievietes situāciju gadsimtu mijā saistībā ar Altenberga grāmatu “Bilderbögen des kleinen Lebens” (“*Mazās dzīves ainas*”). Viņa domā, ka nekad agrāk sieviete nav bijusi tik maz cienīta vai mīlēta. „Ķermeņa mistērijas tiek atsegtas /.../. Mīlestība ir kļuvusi par “seksuālu problēmu”, ar ko nodarbojas visi, kas vēlas. Sieviete ir atņemti visi noslēpumi. Sabiedrība un literatūra nodarbojas vienīgi ar “sieviešu problēmām”. Vairs nav modē runāt par sievietes dvēseli, par sievietes būtību, tās kļuvušas par kaut ko

vecmodīgu, kas nevienu neinteresē” (citēts pēc: Barker, Lenzing, 1995, 285).

Par diezgan neskaidru Altēnberga nostāju pret sievieti liecina fakts, ka “pubertātes vecuma meitenes viņam ir garīguma un nesabojātas tīrības iemiesojums” (turpat, 29). Grāmatā par Pēteri Altenbergu “Rezept die Welt zu sehen” (*“Recepte, kā redzēt pasauli”*) autori A. Barkers un L. Lenzings izsaka domu, ka Altenberga naidis pret sievieti ir interpretējams kā viņa paša sievišķīguma izpausme. Turpretī viņa līdzjūtība pret jaunām bezpalīdzīgām buržuāzijas sabiedrības sievietēm ir tik spilgti izteikta, ka varētu runāt par viņa identifikāciju ar sievietu dzimumu (turpat, 29).

Pēters Altenbergs, kurš sievieti padara par ētisko vērtību nesēju, drīzāk ir vientuļš izņēmums Vīnes modernisma literāri filozofiskajā kontekstā. Šīs tēmas izvērsumu gadsimtu mijā būtībā raksturo pret sievietēm naidīga nostāja. Programmatiska ir Oto Veiningera (Weininger) dzimumu filozofija un viņa pazīstamā grāmata „Geschlecht und Charakter” (1903) (*„Dzimums un raksturs”*), kas ir karojoša antifeminisma un askētiska fanātisma piemērs. Kādā vēstulē Kārlim Krausam Altenbergs izsaka savu vienprātību ar O. Veingeru: “kuru es tik dziļi saprotu un a b s o l ū t i atzīstu pēc visa, kas par viņu rakstīts, kuru es atzīstu par “ģēnija” paraugseksempļāru, kā cilvēku, kas visam redz cauri, kas paceļas pāri dzīvei, virs dzīves un tāpēc ārpus dzīves” (citēts pēc: Barker, Lenzing, 1995, 233).

Oto Veingers, uzstādot sava laikmeta diagnozi, balstās uz antitēzi vīrišķais / sievišķais, turklāt sievišķais tiek asociēts ar instinktiem, bet vīrišķais – ar gara darbību. Veingeram viņa laikmets ir „vissievišķīgākais no visiem” (Barker, Lenzing, 1995, 30). Pēc Veiningera domām, sievieti „ir nepieejama ģenialitāte”, viņai nepiemīt ne loģika, ne ētika, viņa ir amorāla. Sievietes fantāzija ir maldi un meli. Šīs domas Veingers apkopo slavenajā izteikumā: „Tā mums ir pilnīgi visaptverošs pierādījums, ka viņai nepiemīt savs “es”, nav individualitātes, nav

brīvības, nav rakstura un nav gribas” (Weininger, 1905, 37). Vēstulē Krausam Pēters Altenbergs dēvē sevi par „Oto Veiningera uzticamu skolnieku un domubiedru” (turpat, 262).

Ž. Leridē Veiningera radikālismu sieviešu problemātikā vērtē kā „zināmas bailes no sievietes, kas iemieso ekspluatējošu seksualitāti, vai, vispārīgi runājot, dzīvības spēkus, no kuriem novājinātais un izvārdzinātais mākslinieks baidās” (Le Rider, skat.: Ornament und Askese, 1985, 246). Mākslinieka paša vājums sievieti pārvērš mistiskā būtne. Paša gribas trūkums tiek piedēvēts sievietei. Gadsimtu mijas Vīnē sieviete ir sinonīms „kultūras haosam” (turpat, 243). Viņa ienāk modernajā filozofijā, literatūrā, glezniecībā, kur tiek uztverta kā iracionāla, instinktīva, ar dabu saistīta, bioloģiska būtne, kas, kā raksta J. Hermands, „šķiet izkāpusi tieši no dabas klēpja” (Hermand, 1992, 471). Pēc Hermanda domām, šajā skaidrojumā slēpjas „visu garīgo un līdz ar to specifiski humāno kvalitāšu devalvācija, kuras, savukārt, aizstāvēja naturālisms, atbalstīdams sieviešu emancipāciju” (turpat, 471).

Šī tendence ir skaidri saskatāma jūgendstila tēlotājā mākslā. Tā parādās kā „matriarhāta cildinājums, kas valda modernismā” (skat.: Ornament und Askese, 1985, 253). Dzimumdziņu un vairošanos jūgendstila mākslinieki uzskatīja par lielām dabas mistērijām, noslēpumainām parādībām un dzīvības iracionāliem spēkiem. Jūgendstilā sievietes galvenokārt attēlotas kā kailas dabas būtnes: nimfas, nāras, dafnes, undīnes. Šajā jebkāda “vēsturiski sabiedriska ietēpa noraidīšanā” J. Hermands saredz protestu pret modernās morāles melīgumu (Hermand, 1992, 251).

Arī Ādolfa Loosa un Hermana Bāra cīņai pret ārējo ornamentālismu ir raksturīgs naidīgums pret sievieti. Ādolfs Looss raksta: “Cēlajām īpašībām, kas piemīt sievietei, ir tikai viens mērķis – pastāvēt blakus lielam, stipram vīrietim. Šīs ilgas šobrīd var realizēt, ja sieviete izcīna vīrieša mīlestību. /.../ Bet kaila sieviete vīrieti nevilina /.../. Tāpēc sievietei nekas cits neatliek, kā apelēt ar savu tēpu pie vīrieša juteklības,

neapzināti apelēt pie slimīgās juteklības, par kuru jāatbild tikai un vienīgi šo laiku kultūrai” (citēts pēc: Ornament und Askese, 1985, 251).

Sievišķīgā elementa pastiprinājums literatūrā ir vērojams arī Pētera Altenberga daiļradē. Blakus liriskajam “es” viņa darbos kā galvenais tēls ienāk sievietē. Sievietei Altenbergs uztic savas intīmākās izjūtas un domas, viņš jūtas labi sieviešu sabiedrībā, kurā viņš uzstājas kā „viszinošs dzejnieks”.

5.2 Pētera Altenberga sievietes tēls

Pētera Altenberga darbos ir pamanāms sievietes kults, kam piemīt gan laikmeta tipiskās, gan individuālās iezīmes. Sieviešu tēlu sociālo īstenību autors ieskicē tikai kontūrās: emancipētā sievietē, meičā, salona hiēna, saldā meitene. Līdz ar to attiecības ar realitāti ir izsmeltas. Altenberga attieksme pret sievieti ir tikai estētiska. Laikmetīgās sievietes tiek romantizētas, stilizētas: bieži kā nevēsturiski pasaku tēli, princeses un karalienes, augstas būtnes, kurām piemīt liels dvēseles potenciāls, mākslas tēli, kas dzīvo pašpietiekamu dzīvi. Sieviešu tēli ir bāli, miglaini, šķiet kā hipnotizēti. No sievietes paliek tikai skaista čaula bez rakstura, bez jebkādam personības iezīmēm. Altenberga darbos nav gadsimtu mijā tik iecienītā mirušās mīļotās tēla; trūkst arī dēmoniskās sievietes, tā dēvētās „femme fatale”, kas ir jutekliska un nežēlīga kā Salome, Judīte vai Mesalina. Šie literārie, respektīvi, gleznieciskie gadsimtu mijas tēli ir saistīti ar atraisītas erotiskās fantāzijas ainām, ar jutekļu eksotiskumu, ar perversiju.

Kā atzīst pētnieki, Pētera Altenberga darbos izpaužas zināma tieksme uz „*femme fragile*”, kuras tēlu var izprast kā „atspoguļotu tendenci uz erotisko un seksuālo”, kā “svārstīgās nostājas izpausmi starp mīlas priekiem un tabuizēšanu stingras sabiedriskās morāles iezīmētā

laikā” (Köwer, 1987, 48). Šie abi *Fin de siècle* literatūras un mākslas tēli pauž moderno seksuālo nervozitāti, kura veido „19. gadsimta cieši sajoztās seksuālās morāles pretējo pusi” (Thomalla, 1972, 61).

Altenbergs atstāj tikai „femme fragile” vizuālo tēlu, kā arī tēla galēji bērnišķo pasivitāti, vājumu, neaizsargātību. Viņa sievietes darbā „Was der Tag mir zuträgt” ir līdzīgas Meterlinka bezdzimuma princesēm: „/.../ Ihre Gestalt ist mimosenhaft, elfenhaft, biegsam-kränklich, zwischen Lebendigsein und Baldverlöschen schwankend!„ (Altenberg, 1906, 48) „/.../ Viņas stāvs ir mimozas trauslumā, elfas gaisīgumā, lokani slimīgs, svārstoties starp dzīvību un drīzu izdzišanu!” (Altenberg, 1906, 48) Uz Altenberga sieviešu tēlu radniecību ar Meterlinka sievietēm norāda arī nākošais citāts:

/.../ Woher, woher nimmt der begnadete Dichter Maeterlinck diese dem Irdischen so süß entrückten Gestalten, diese allerartesten Frauengebilde, die wie mit Libellenflügeln über dem Leben schwirren und gleichsam e d l e r e n G e s e t z e n gehorchen und aus einer Welt zu kommen scheinen, wo die p r i m i t i v e n S e x u a l k r ä f t e bereits in s e e l i s c h e s Empfinden völlig umgesetzt und verbraucht wurden (ebd., 64).

„/.../ No kurienes, no kurienes gan šis gara apdvestais dzejnieks Meterlinks ņem šos visam z e m i š ķ a j a m t i k j a u k i atrautos tēlus, vismaigākos sieviešu tēlus, kuri it kā uz spāres spārniem lidinās pāri dzīvei un vienlaikus paklausā c ē l ā k i e m l i k u m i e m, un šķiet nākam no pasaules, kurā p r i m i t ī v i e s e k s u ā l i e s p ē k i jau pilnīgi pārvērsti d v ē s e l i s k ā izjūtā un iztērēti” (turpat, 64).

Atšķirībā no „femme fragile” Altenberga sievietes ir aseksuālas. Jūgendstila sieviešu tēli autora darbos zaudē jutekliskumu un erotisko raksturojumu. Altenbergs reprezentē sievietes dvēseles kultu – mūzas

kultu, kas iedvesmo dzejniekus no liela attāluma, kādu mēs tā laika perioda literatūrā atrodam arī Rilkes un Hofmanstāla darbos. Sievietes „skaistā dvēsele” tiek šķirta no ķermeņa un absolutizēta. Sava gadsimta atraisītajam jutekliskumam Altenbergs pretstata “Beatričes skaidrību un saldo madonnu pseidoreligiozitāti” (Thomalla, 1972, 61). Daži teksta paraugi ilustrē Altenberga mīlas platonizēšanu.

./.../ Julia, Laura, ./.../ Beatrice, diese reinen, aus Liebe und Licht gebildeten Wesen, die nur Liebe nie aber Küsse gegeben haben (Altenberg, 1906, 15).

./.../ ihr süßes wunderbares Antlitz nahm den Schmerzenszug der Madonnen (ebd., 15).

./.../ ein blaßes junges Mädchen mit einem heiligen Antitz (ebd., 21).

„./.../ Jūlija, Laura, ./.../ Bēatriče, šīs skaidrās, no mīlestības un gaismas veidotās būtnes, kuras ir sniegušas tikai mīlestību, bet nekad skūpstus ./.../” (Altenberg, 1906, 15).

„./.../ viņas saldaiss, brīnišķkais vaigs ieguva madonnas sāpīgos vaibstus” (turpat).

„./.../ kāda bāla jauna meitene ar svētulīgo seju” (turpat, 21).

Ich hatte eine unglückliche Liebe zu einer dreizehnjährigen, deren Blick allein aus den hechtgrauen Augen mit den schwarzen Wimpern, allen Blicken gleichkam der Heiligen in den Kirchen. Sie hatte keine echte Freude am Leben als ob sie die Wirrnisse des irdischen Jammertales vorausahnte, die eigentlich allen so schwermütig Blickenden in Aussicht stehen (Altenberg, 1925, 208).

„Man bija nelaimīga mīlestība pret kādu trīspadmitgadīgo, kuras pelēko melnskropstaino acu viens vienīgs skatiens bija pielīdzināms visu svēto skatieniem baznīcās. Viņai dzīvē nebija nekāda īsta prieka, it kā viņa jau iepriekš nojaustu pasaulīgā bēdu

ielejas sarežģījumus, kādi īstenībā sagaida visus, kuri raugās tik grūtsirdīgi" (Altenberg, 1906, 48).

Mazas meitenes tiek stilizētas kā madonnas. Dažreiz Pētera Altenberga stilizācija nonāk tik tālu, ka literārie tēli tiek salīdzināti ar lellēm. Skicē "Strandbad "Gänsehäufel" ("Peldētava "Genzeheifele") Altenbergs attēlo divas meitenes:

!...! Ich sah zwei Schwestern, sechzehn und fünfzehn, mit braunem Teint und dunklen Haaren, stumpfnasig, edelnasig, edelfüssig. Wie von den Inseln Ceylon, Sumatra, waren sie.

Die Sonne brannte auf den grauen mehligem Donausand des Strombades "Gänsehäufel" !...! (Altenberg, 1979, Bd1, 210).

"Es redzēju divas māsas, sešpadsmit un piecpadsmit gadus vecas, ar brūnām sejām un tumšiem matiem. Viņas bija kā no Ceilonas un Sumatras salām.

Saule dedzināja pelēkās miltainās Donavas smiltis peldētavā "Genzeheifele" !...!" (Altenberg, 1979, Bd.1, 210).

Bērni pēc izskata atgādina tēlus Gogēna gleznās. Vizuālais komponents tekstā dominē pār saturu. Dekadences izpausme ir saskatāma autora vēlmē pasargāt šīs jaunās būtnes no "dzīves vētrām" (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 214). Altenbergs atdzejo savu īstenību, kurā viņš bēg no esamības grūtībām un arī aizbēg no "dzīves nirvānas" (turpat). Vīrietis Pētera Altenberga darbos, ja vien viņš nav dzejnieks vai mākslinieks, ir kā dzīvniecisku instinktu iemiesojums. Autors pretstata "neizsmejami mīlošo cilvēka sirdi" (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 209) visai pārējai "jaunprātīgajai vīriešu pasaulei" (Altenberg, 1925, 187), tādējādi pats ieņemot pozīciju starp pravieti un gaišreģi. Sieviete rakstnieks parasti attēlo kā vīrieša seksualitātes upuri.

Ihr aber, Dunkle, Kalte, armselige Nehmer, Tausch-Händler der Seele, Glück- Haustiere!? (Altenberg, 1904,165)

„Bet jūs, tumšie, saltie, nožēlojamie ņēmēji, dvēseles iztirgotāji, laimes mājdzīvnieki!?“ (Altenberg, 1904,165)

Seksualitātes problēma tiek risināta šādi: „‘Lokalisierte Sexualität’ ist, überhaupt also k e i n e haben! Denn sexuell ist sonst bereits der zärtliche Blick, die zärtliche Handberührung, das Spenden einer Rose, das Fragen nach dem Befinden, das Aufheben eines Schirmes, einer Serviette, das Hineinhelfen in den Mantel. Oft ist d a s sogar e c h t s e x u e l l e r als das Sexuellste!“ (Altenberg, 1988,133)

„‘Lokalizētā seksualitāte’ nozīmē to, ka vispār nav n e k ā d a s. Jo citkārt seksuāls ir jau maigais skatiens, maigais rokas pieskāriens, rozes dāvinājums, jautājums par labsajūtu, lietussarga vai salvetes pacelšana, mēteļa pasniegšana. Bieži t a s ir pat v ē l s e k s u ā l ā k nekā pats visseksuālākais“ (Altenberg, 1988,133).

Neraugoties uz ētisko niansi, autors visumā uztver sievieti kā estētisku fenomenu. Sievietes ķermeni viņš aplūko kā dabas radītu mākslas darbu. Viņa salīdzinājumi dažkārt skan visai bezgaumīgi: “Viņš paskatījās uz viņu tā, kā mežā skatās uz dižegli” (Altenberg, 1904, 118). Šādu sievietes attēlojumu un līdz ar to arī rakstnieka nostāju ironiski vērtē T. Manns novelē “Tristan” (“*Tristans*”): rakstnieks Detlevs Špinels ir pārmērīgi estētiski noskaņots. Pētniece A. Thomalla piebilst, ka Špinela pārspīlētais estētisms, viņa hipohondrija /.../ drīzāk ir mērena un valdīta, ja tos salīdzina ar prototipa eksaltāciju (Thomalla, 1972, 63). Lai to pierādītu, viņa citē Altenbergu: “Was nun die sexuelle Seite meines Charakters betrifft, so habe ich es Gott sei Dank bald genug herausgefunden, daß der “Coitus” ein atavistischer, historischer, gänzlich unzulänglicher, roher, seelenloser und schwächerer Vorgang ist, der der zarten und vor

allem ewig warten könnenden Frauenseele unmöglich endgültige Seligkeiten bereiten könne. Was noch Liebe genannt wird, gehört in das Reich der Säuue. Es gibt nur eine Liebe: es ist die Liebe zur Beatrice, die *A n b e t u n g* der Madonna (ebd., 134). "Kas attiecas uz mana rakstura seksuālo pusi, tad es, paldies dievam, diezgan ātri sapratu, ka "coitus" ir atavistisks, vēsturisks, nepietiekošs, pirmatnējs, bez dvēseles un turklāt vājinošs process, kas maigai sievietes dvēselei, kas spēj mūžīgi gaidīt, nevar sagādāt pilnīgas laimes izjūtu. Tam, ko vēl sauc par mīlestību, ir vieta cūku valstībā. Pastāv tikai viena patiesi īsta mīlestība – tā ir mīlestība pret Beatriči, Madonnas dievināšana (turpat, 134).

Pēc A. Tomallas uzskatiem, kas pētījusi Altenberga daiļradi no psiholoģijas viedokļa, Altenberga sievietes ideālu ir ietekmējis viņa "bezgala infantilais narcisisms" (turpat, 121). Šādu infantilismu pētniece izskaidro ar rakstnieka bēgšanu neskaidrajā, kādās jūtās, kurās viņš nevēlas atzīties, un visbeidzot ar neurozi (salīdz: turpat). Viņš identificējas ar oficiālo seksuālo morāli, bet lai izvairītos no tās spiediena, viņš uzskata savu seksualitāti par kaut ko jaunu un necēlu un brīvprātīgi atsakās no savas seksuālās attīstības.

Jāpiebilst, ka *Fin de siècle* laikmetam bija raksturīga sakāpināta interese par seksualitātes psiholoģiju un psihopatoloģiju. Vīnes modernisma literatūra atspoguļoja visas pārejas perioda slimības *par excellence*. Sabiedriski akceptēta izteiksmes forma seksualizētajai apziņai tā arī netika atrasta. Vecākā paaudze seksualitāti uztvēra kā anarhistisku spēku, kas pilnībā regulējams no sabiedrības puses. Tādai seksualitātes sublimēšanai līdz neizrunājamībai bija divējādas un likumsakarīgas sekas: no vienas puses, izteikta aizture un ignorance dzimumjautājumos, no otras puses – šo jautājumu pārvērtēšana slepus (skat.: A. Janik, S. Toulmin, 1984, 57). Ornamentālais un askētiskais atspoguļo abas minētās tendences Vīnes gadsimtu mijas kultūrā, turklāt „askētisms” nebūt nenozīmē ornamentālā pārvarēšanu. „Askēze” Pēterim Altenbergam izpaužas vienīgi kā paša problemātiskās eksistences

izteiksme, un tā aplūkojama sabiedrības kontekstā. Literatūras pārjutekliskošanā atklājas rakstnieka sociālā marginalitāte un viņa atšķirtība no sabiedrības.

6. Pētera Altenberga „fizioloģiskais romantisms”

Vārdu savienojumu „fizioloģiskais romantisms” darinājis pats Pēters Altenbergs, un tas atspoguļo gadsimtu mijai raksturīgo spriedzi starp estētismu un vitalitāti, starp dekadento nogurumu un ideālā ķermeņa kultu. Uz šā laika ambivalenci norāda arī Egons Frīdels grāmatā “Kulturgeschichte” (*“Kultūras vēsture”*): “Tikai raugoties no malas, laikmets šķita papildīts ar vislielāko vitalitāti. Bet patiesībā šī robustā tieksme pēc realitātes bija slimības izpausme, kā vienpusīga un hipertrofēta vienas īpašības izcelšana uz visu pārējo rēķina un neapzināts mēģinājums ar drudzainām ārišķīgām aktivitātēm kompensēt gandrīz slimīgo tieksmi uz pārspīlētām darbībām (Friedell, 1932, 407).

Koncepcija dzīves reformai gadsimtu mijā – laikā, kuru laikabiedri uztvēra kā nākotnes un pagātnes pretstatu – veidojās aiz nepieciešamības pārvarēt tā laika slimības. Laikmetam raksturīga bija vēlme ietekmēt vēstures attīstības progresu. Radās visdažādākās reformu kustības, kas pievērsās veģetārismam, dziedniecībai, ķermeņa kopšanai, fiziskajai kultūrai, ģērbšanās stilam. Sevi pieteica daudzi un dažādi reformpedagogi, ideologi, sektu vadoņi, tautu pētnieki. Kā simptomātisks piemērs šā laika garam ir minama Ādolfa Justa grāmata ar nosaukumu “Kehrt zur Natur zurück” (*“Atgriezieties pie dabas”*) ar tuvāk paskaidrojošu apakšvirsrakstu “Die naturgemässe Lebensweise als einziges Mittel zur Heilung der Krankheiten und Leiden des Leibes, des Geistes und der Seele” (*“Dabiskais dzīves veids kā vienīgais miesas, gara un dvēseles slimību un ciešanu dziedināšanas līdzeklis”*). Šī tematika gadsimtu mijā nav nejauša parādība. K. Šefers norāda, ka *Fin de siècle* sabiedrība piekopa izcili nedabisku un gandrīz pašiznīcinošu dzīves veidu, ko uzskatīja par sevišķi rafinētu. “Pat higiēna joprojām bija vairāk vai mazāk augstāko šķiro privilēģija; tā skāra intīmo sfēru, tāpēc plašākām aprindām vispār bija tabu, un “pieklājības” dēļ to noklusēja”

(Schäfer, 1992, 90). Minēto centienu kontekstā, bez šaubām, raksturīgas ir Altenberga vēlīnā perioda utopijas par higiēnu un diētu. Visizteiktāk tās parādās grāmatā „Prodromos” (1905). Nosaukums tulkojams no grieķu valodas kā „priekštecība, pieteikums”, un tas norāda uz noteiktu stilistisku tendenci Altenberga darbā, kā arī uz dzīves reformas didaktisko aspektu.

„Meine Bücher sind keine Unterhaltungsbücher (haste Unterhaltung), es sind Lehrbücher. Aber nicht, damit man so lebe wie ich (i bewahre) oder so denke oder fühle, sondern damit man zu seinem eigenen Sein n o c h h i n z u als Daraufgabe, das von mir herausnehme, was einem noch gerade in den Kram paßt!“ (Altenberg, 1988, 125)

„Manas grāmatas nav domātas izklaidei (kāda šeit var būt izklaide), tās ir mācību grāmatas. Ne jau, lai visi dzīvotu kā es (pasarg, Dievs), lai domātu vai justu kā es, bet gan lai paņemtu to s a v a i d z ī v e i kā piedevu no manis, kas nu kuram ir vajadzīgs” (Altenberg, 1988, 125).

Reformu problemātika šeit tiek attēlota ļoti subjektīvi un emocionāli. Patoss un reklāmas tonis ir svarīgākie stila komponenti. Tiek uzsvērtā arī literatūras praktiskā funkcija. V. Žmegačs, šķiet, ļoti precīzi raksturo Altenberga grāmatu “Prodromos” kā “intelektuālās piezīmes Nīčes garā, kurās mimētiskās impresijas un aforistiskas refleksijas ir samainītas vietām”. Pēters Altenbergs šeit pamazām no impresionista pārtop retorikā” (Žmegač, skat.: Literatur in der Geschichte, Bd. 46, 122). Altenberga reformas attiecas uz atšķirīgiem higiēnas un diētas jautājumiem. Abi tiek absolutizēti kā fizioloģiski procesi:

„Der Magen empfangt ausschließlich Pürees! Den e d l e n w u n-
d e r b a r e n mysteriösen Verdauungs-Säften ihre Arbeit

erleichtern, ist die Sache, der Wunsch des kultivierten Menschen!“ (Altenberg, 1911,289)

„Kuņģis lai uzņem tikai biezeņus! Atvieglot darbu cēlajām, brūnganajām mistēriozajām gremošanas sulām ir kultivētā cilvēka uzdevums un vēlēšanās!“ (Altenberg, 1911, 289)

Vienkāršais saturs, kas dažkārt atgādina pavārgrāmatas receptes, stilistiski tiek kompensēts ar plūstošu patētiku. Skicē „Fechung 1915“ („Raža 1915“) teikts: „Belästigen Sie mich nicht mit den Konfidenzen Ihrer geistig-seelischen Komplikationen. Essen Sie ausschliesslich Hafergrütze, Pommes cheps (in dünnen Scheiben geröstete Salzkartoffeln), Eidotter, Spinat, Spargel, Gervais, schlafen Sie zwölf Stunden bei weit geöffneten Fenstern, nehmen Sie morgens nüchtern einen Esslöffel voll Rhamnin (Cortex Rhamni Frangulae) - - - und dann wollen wir weitersprechen über Ihre merkwürdigen, seelisch-geistigen Komplikationen. Aber zuerst muß die Maschinerie in Ordnung sein! Verstanden?!“ (ebd.,98)

„Neapgrūtiniet mani ar savu garīgi dvēselisko komplikāciju konfidencēm. Ēdiet vienīgi auzu putru, Pommes cheps (plānās šķēlītēs grauzdētus sālītus kartupeļus), olas dzeltenumu, spinātus, sparģeļus, “Gervais” sieru, guliet divpadsmit stundas pie plaši atvērtiem logiem, rītos tukšā dūšā ieņemiet vienu pilnu ēdamkaroti ramnīna (Cortex Rhamni Frangulae) - - - un tad runāsim tālāk par jūsu dīvainajām garīgi dvēseliskajām komplikācijām. Bet vispirms mašīnērijai jābūt kārtībā! Saprātāt?!“ (turpat, 98)

Šeit tiek stipri pārspīlēta fiziskās veselības nozīme – pareizi funkcionējošas mašīnas uztverē. Cilvēks tiek interpretēts monistiski, tātad, tīri bioloģiski: dvēsele ir tikai ķermeņa funkcija, tie nav atdalāmi

viens no otra. Pēters Altenbergs pauž domas, kas atbilst viņa laika fizioloģijas atziņām.

6.1 „Mens sana in corpore sano” – fizioloģiskās utopijas Altenberga vēlīnajā daiļradē

Attiecības starp garu un ķermeni Altenbergs interpretē kā „mens sana in corpore sano”: Zart denken, zart empfinden wollen, aber unzart fressen wollen, das gibt es nicht. „Vēlme maigi domāt, maigi just, bet bez maiguma pieēsties – tas nav iespējams. Jūs vēlaties tikt remontēti, sākot ar garu, ar dvēseli?!? Nē, jāremontē mašīnērija! Pēc pupu biezeņa domā un izjūt savādāk, nekā pēc pupām mizās!” (Altenberg, 1988, 100).

Higiēniskais tīrīgums autoram ir sava veida „neapzināta fizioloģiska ģenialitāte”, miegs ir „nervu fiziskais evaņģēlijs”. „Es izdotu likumu, vienu vienīgu: Katram ir tiesības uz netraucētu miegu!” (Altenberg, 1904, 170). V. Žmegačs šajā sakarībā raksta, ka “šī impresionistiskās sensibilitātes pārstāvja sociālā hipomānija ir priekšnosacījums skaidru uztveres spēju atjaunošanai, t.i., tās jutekliskās orientācijas spirtumam, bez kuras nebūtu iespējama impresionisma pieredze” (Žmegač, skat.: Literatur in Geschichte, Bd. 46, 127). Reformatora Altenberga patoss vēršas arī pret modi, ko viņš dēvē par „estētisku noziegumu” (Altenberg, 1911, 69).

Bequem, dauerhaft, einfach, naturgemäß ... darin allein bestehe die Schönheit eines Kleidungsstückes. (ebd.,70)

„Ērti, izturīgi, vienkārši, dabiski ... tikai tas veido apģērba skaistumu.” (turpat, 70)

Sich nach der Mode zu richten ist bereits tiefste Unkultur. Es beweist die Sklavennatur. (ebd.,70)

„Vien sekošana modei ir vislielākais kultūras trūkums. Tā pierāda verga dabu” (turpat, 70).

Nespējot racionāli uztvert īstenību, par centrālo kļūst fiziskā pilnība. No dekadentās apziņas izaug reformu centieni. Sociālā regresijā ved „atpakaļ pie dabas”. Altenberga gadījumā – atpakaļ pie veselības. Tematizējot Ž. Ž. Ruso idejas (skat.: V. Žmegač, P. Wagner, J. Köwer), Pēters Altenbergs pievēršas gadsimtu mijā populārajam vienkāršās dzīves kultam. V. Žmegačs precizē, ka šī tematika raksturīga arī agrīnajiem Rilkes darbiem. Egons Frīdels savā darbā “Kulturgeschichte” (“Kultūras vēsture”) piebilst, ka gadsimtu mijā atkārtojas 18. gadsimta rusoismam raksturīgā “dabas sajūtas kāpināšanās” augstākā spirāles vītnē” (Friedell, 1932, 468). Skicē “Werdet einfach” (“Kļūstiet vienkārši”) Altenbergs protestē pret greznību – “cilvēces maldiem”.

/.../ Hygiene und Diätetik, diese Sparer und Mehrer menschlicher Lebensenergien, seien euer Luxus!

/.../ Es gibt einen G e n u ß der Einfachkeit! Es gibt einen S t o l z, es gibt eine Ehre des einfachen Lebens. Jeder helfe jetzt mit, die Welt zu r e i n i g e n von düsteren, grausamen, heimtückischen Vorurteilen. Tod dem Ü b e r f l ü s s i g e n, es belastet, raubt Kräfte, schwächt, verhindert und zerstört! (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 128)

„/.../ Higiēna un diēta, šie cilvēka dzīvības enerģijas krājēji un vairotāji, lai ir jūsu greznība!

/.../ Pastāv vienkāršības b a u d a! Pastāv vienkāršās dzīves l e p n u m s, pastāv g o d s. Ikviens lai tagad palīdz pasauli a t t ī r ī t no drūmiem, nežēlīgiem, slepeniem aizspriedumiem. Nāvi p ā r m ē r ī b ā m, kas apgrūtina, laupa spēkus, vājina, aizkavē un izposta!” (Das große Peter Altenberg Buch, 1977, 128)

Līdzīgas domas atrodamas arī skicē "Der Luxus von heute und seine Übertreibungen" ("*Mūsdienu greznība un tās pārspīlējumi*"):

Ich hasse und verachte den Luxus, wie alles hygienisch unnötige. Ob wir heutzutage den Luxus forcieren? Wir nicht! Die Idioten! Die Übertreibungen des Luxus äußern sich in allem, was nicht unbedingt und direkt zur Gesundheit des Leibes gehört. Der Luxus ist eine "fixe Idee", eine "Hysterie" von Halbgebildeten und hohlen Emporgekommenen, also gänzlich Heruntergekommenen! Ich sehe in dem Luxus: Sodom und Gomorrha! Wo Luxus am Platze ist? In bezug auf Hygiene und Diätetik! (ebd., 13)

"Es nīstu un nicinu greznību kā visu higiēniski nevajadzīgo. Vai mēs šodien forsējam greznību? Mēs ne. Idioti! Greznības pārspīlējumi izpaužas visā, kas noteikti un tieši neattiecas uz miesas veselību. Greznība ir "uzmācīga ideja", pusizglītoto un tukšu iznīreju, tātad, gluži pagrimušo "histērija"! Es saskatu greznībā Sodomu un Gomoru! Kur greznība ir vietā? Higiēnā un diētā! (turpat, 13)

6.2 Dekadences jēdziena īpatnības Pētera Altenberga darbos

Pētera Altenberga prozas darbi būtiski atšķiras no citu Vīnes modernisma autoru darbiem. Tiem ir sveša simboliskā miršanas, dzīves apnikuma un nāves ilgu poēzija, visas Austrijas gadsimtu mijas mākslas pozīcija. Tādi darbi kā Hugo fon Hofmanstāla „Der Tor und der Tod” ("*Muļķis un nāve*"), Riharda Bēra-Hofmana (Beer-Hofmann) „Der Tod Georgs” ("*Georga nāve*"), Leopolda Adriana (Andrian) „Der Garten der Erkenntnis” ("*Izziņas*

dārzs”), Artura Šniclera (Schnitzler) „Leutnant Gustl” (*„Leitnants Gustls”*) un „Fräulein Else” (*„Elzes jaunkundze”*) ir vispazīstamākie šīs problemātikas piemēri.

Pēters Altenbergs līdz noteiktai pakāpei realizē pierastos priekšstatus par dekadento dzīves izlaidību, bohēmisku pretestību sabiedriskajām normām, jutekļu un nervu pārspīlētu kairināmību. Viņa dzīve savās ārējās izpausmēs bija visaugstākajā mērā dekadenta: dzīve viesnīcās, pateicoties brāļa finansiālajam atbalstam, ekscentrisks apģērbs, atkarība no narkotikām un alkohola.

Dekadences apziņa ir „sēntimentāla apziņa” un ietver sevī vāju gribasspēka, nervu un ķermeņa izjūtas trūkumu, kā arī netieksmi pēc izveseļošanās” (skat.: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 1994, 72). Dekadences jēdziens Pētera Altenberga daiļradē tiek izprasts kā nepieciešams pakāpiens uz cilvēka „jaunās dvēseles attīstību”, kā organiska pāreja uz jaunām dzīvības formām, t.i., kā cilvēces tālāka attīstība.

/.../ Das ist der Werdegang! Zuerst v ö l l e r n, auf seine ü b e r s c h ü s s i g e n Kräfte hin! Dann s p a r s a m l e b e n, w e g e n s e i n e r u n t e r s c h ü s s i g e n Lebenskräfte! Und dann infolgedessen gesunden, reich werden und es b l e i b e n! Dekadenz ist der organische Übergang zur A s z e n d e n z! Zuerst v e r g e u d e n die Menschen ihre Kräfte, weil sie zu viel davon haben. Und schließlich haben sie wieder a n g e s a m m e l t und s p a r e n wegen schlimmer Erfahrungen! Es gibt keinen anderen Weg! (Altenberg, 1925,50)

“Tas ir tapšanas ceļš! Vispirms g r ē k o t, ar visu sevī p ā r i p l ū s t o š o spēku! Tad d z ī v o t t a u p ī g i, s a v u nepietiekamo dzīvības spēku d ē j! Un tad atveseļoties, kļūt bagātam un tādām arī p a l i k t! Dekadence ir o r g a n i s k a p ā r e j a u z a s c e n d e n c i! Vispirms cilvēki i z š ķ ē r d ē s savus spēkus, jo to ir pārāk daudz. Un tad viņi tos atkal ir

u z k r ā j u š i un t a u p a, jo viņiem ir nelāga pieredze! Cita ceļā nav! (Altenberg, 1925, 50)

Dekadentais revolucionārs un „dekadentais nākotnes cilvēks ar vājiem nerviem” Pēters Altenbergs, kā raksta Žmegačs, Nīčes tonī sludina pilnveidošanos caur pagrimumu. Garīgais progress, ka arī sabiedrības progress Altenbergam izriet no dekadences gara. Rakstā „Die Geburt der Gesundheit aus dem Geiste der Dekadenz” (*„Veselības dzimšana no dekadences gara”*) V. Žmegačs norāda uz Altenberga uzskatu programmatisko radniecību ar Frīdriha Nīčes dekadences izpratni. Atšķirība, pēc Žmegača domām, ir tāda, ka „Altenbergs arī savos jūsmojumos par nākotnes ainām paliek praktiķis un empīriķis”. „Veselībā viņš saskata ne tik daudz ideāli metafizisku, cik drīzāk pragmatiski tematisku jēgu” (Žmegač, skat.: *Literatur in der Geschichte*, Bd. 46, 131).

Altenberga ideālistiskā reforma veselības jomā atspoguļo dekadentās apziņas ambivalenci, kas cenšas kompensēt paša identitātes krīzi, pārjūtīgumu un vājumu. Hermans Bārs laikmeta garam atbilstoši savā dienasgrāmatā raksta: “Ir tā, it kā mums būtu augstāk attīstītas cilvēciskas formas gars, kuru vairs nevar apmierināt miesa, kas ar pūlēm velkas līdzī no veciem laikiem” (Bahr, 1894, 67). Dekadento vājumu un rīcībnespēju izlīdzina „dzīvības enerģiju” saglabāšana un vairošana ar higiēniski diētisku pasākumu palīdzību. “Nākotnes cilvēku attīstības ceļš ir dzīves enerģiju uzkrāšana, uzņemot viegli sagremojamus barojošus ēdienus /.../ topoša cilvēka attīstības ceļš ved, dienu un nakti elpojot tīru gaisu, sportojot brīvā dabā, kopjot ādu, izmantojot caurejas līdzekļu palīdzību utt., kā arī uzkrājot spriedzi lai darbinātu dvēseli un garu” (Altenberg, 1988, 40).

„Ein Kultivierter sein heißt, zum Bewußtsein seiner Lebensenergien gekommen sein! Daraus erfolgt nämlich die Sehnsucht, sie zu erhalten und vermehren! Eine Edelmaschine stören in ihrem Funktionieren auch ohne es zu wissen und unabsichtlich, ist noch ganz barbarisch (ebd., 155).

„Būt kultivētam nozīmē sasniegt savu dzīvības enerģiju apziņu! No tās izriet ilgas to saglabāt un vaīrot! Traucēt cilvēdenu mašīnu, tās funkcijās, kaut arī to neapzinoties un bez nodoma, ir nudien barbariski” (turpat, 155).

Altenberga dekadences izpratnei ir īpaši raksturīgas utopiskas iezīmes. Viņa „personiskās psihohigiēniskās vēlmes” tiek paceltas „universāla sabiedriska pasākuma līmeni” (Žmegač, skat.: Literatur in der Geschichte, Bd. 46, 127). No vienas puses, Altenberga fizioloģiskās utopijas apliecina viņa pasaules uzskata ierobežotību, no otras puses, tās diagnosticē pāreju uz utopisko īstenības pārvarēšanu, kas savu virsotni sasniedz Roberta Mūzila romānā „Der Mann ohne Eigenschaften” (“Cilvēks bez īpašībām”).

Pētera Altenberga fizioloģiskā romantika atspoguļo vienu no sava laika galvenajām tendencēm – veidot ciešu saikni starp literatūru un zinātni. Pēc Žmegača domām, fizioloģijas un romantikas saistījumā iezīmējas divi gadsimta vadošie jēdzieni: „viens no tiem satur estētiskā indivīda ideju, otrs – dabaszinātniskā pozitīvisma ideju” (turpat).

No vienas puses, Pēters Altenbergs savā daiļradē pieslejas aizejošā 19. gadsimta parādībām. Tā ir viņa apolitiskā, asocialā, antivēsturiskā pozīcija, rafinētā, mākslīgā jūtu kāpināšana; riebums pret buržuāzisko dzīves veidu, apzināti stilizētā “autsaidera” loma, kā arī doma par mākslinieka eksistences vienreizīgumu. Līdzīgi kā Bodlēram, Uismanam (Huysmans), Anuncio, Vaildam, arī Altenbergam ir raksturīga īpaša

nosliece uz māksliniecisko atribūtiku, pasivitāte, refleksiju dominance, subjektīva spontanitāte.

No otras puses, vēlīnais Altenbergs vairs neizraujas ar domu par mākslas nelietderību, paša dekadenci uztverot kā zaudējumu. Autors mēģina pārvarēt savu estētismu ar ētiska rakstura priekšstatiem, kā arī saskatīt īstenību nākotnē vērstos utopiskos tēlos. Altenberga aizraušanos ar pedagoģijas reformu idejām vēlīnajos darbos var vērtēt kā uzskatāmu piemēru meklējumiem pēc reagēšanas iespējām uz vispārīgās nestabilitātes fona.

7. Nobeigums

Austrijas sabiedrību gadsimtu mijā caurstrāvo skepticisms un pesimisms, skaidru politisko un pasaules uzskatu trūkums. Partikulārisms un empīrisms ir raksturīgi Ernsta Maha filozofijai.

Pētījumā ir parādīts, ka Vīnes modernisma kultūras krīze izpaužas galvenokārt estētisma un individuālisma kategorijās. Dziļi iesakņojies skepticisms jautājumā par racionālām pasaules izzināšanas iespējām, kā arī pievēršanās tīri empīriskām izzināšanas formām un ar to saistītā atteikšanās no indivīda personiskās identitātes veido fonu, uz kura Vīnes gadsimtu mijas literatūrā iezīmējas jaunas tendences. Vīnes modernisma teksti tematizē subjekta apdraudēto pašapziņu. Tie vēsta par neapzināto sajūtu spēku un par izjauktām attiecībām starp „es” un “pasauli”.

Vīnes modernisma literatūra orientējas uz izolēto subjektu un tematizē šāda subjekta fragmentāro attieksmi pret ārpasauli. Modernismam raksturīgā bezidentitāte un subjekta trūkums 20. gadsimta sākumā caurstrāvo visu Altenberga daiļradi. Savos darbos Pēters Altenbergs atklāj “neiedomājami saraustītu savas individualitātes būtību” (Hofmannsthal, 1987, 9) laikmetīgā formā.

Altenberga subjekts, kas nemitīgi nodarbojas ar pašrefleksiju, un kura personiskā identitāte ir radikāli apdraudēta, atrodams arī Ernsta Maha pozitīvisma filozofijā. Savā filozofijā Mahs atsakās no indivīda personiskās identitātes. Viņš uzsver cilvēka nespēju apzināti kontrolēt savu rīcību un savas domas. Svarīgākie jēdzieni, ar kuru palīdzību Mahs apraksta cilvēka psihi visdažādākos procesus ir automātisms, asociācijas un dziņas. Šis tēmu loks, terminoloģija un problēmas ir atrodami arī Zigmunda Freida darbos. Freida tēze – “es” vairs nav kungs paša mājās – atbilst Maha atziņai: cilvēks slikti pazīst pats sevi. Abi izteikumi liecina par dziļo skepsi attiecībā uz indivīda racionālās pašizziņas un pašsavaldīšanās iespējām. Maha interese par mijiedarbību starp apzināto un neapzināto, par sapņu, kā arī par psihi procesus

ietekmēšanu ar dziņu palīdzību sakrīt ar Freida interešu sfēru un liecina par laikam raksturīgo interesi par iracionālo cilvēkā.

Hermana Bāra izziņas teorija balstās uz Ernsta Maha filozofiju. Jākonstatē, ka arī Bāra subjekts ir nepastāvīgs, tātad "neglābjams". Tāpat kā Mahs, arī Bārs runā par "es" nepastāvīgumu, par "es", ko nevar nedz glābt, nedz pierādīt. Bāra mācībā cilvēks sadalās elementos, un „es” ir tikai nosaukums elementiem, kas viņā savienojas. Bārs sludina pievēršanos jutekliskām sajūtām, satricinājumiem, nervu kairinājumiem kā vienīgajiem patiesajiem izziņas avotiem.

Līdzīgi kā Maha darbos, cilvēku pieredze tiek uztverta tikai kā sajūtas. Bārs runā par "prāta šauro varu". Impresionisma glezniecībā viņš atrod pozitīvisma ideālistiskajai filozofijai radniecīgu jutekliskās uztveres izolāciju domāšanā un vērtējumā. Mākslas darba uztverei ir nepieciešama sakāpināta jūtu orgānu aktivitāte. Darbs nav jāsaprot, bet gan jutekliski jāuztver radītā noskaņa. Daudz svarīgāka ir formālā stilizācija, izsmalcinātība un mākslinieciskums. Līdzīgi kā Bārs, arī Altenbergs cenšas atdalīt valodu no praktiskajām prāta vajadzībām. Formālos eksperimentos ar valodu autors mēģina meklēt individuālas pieredzes patiesību.

Ja indivīda pašapziņa ir problemātiska, problemātisks kļūst arī vēstījums, kurā tiek atspoguļotas cilvēka identitātes pamatvērtības. Literatūrzinātnieki šajā kontekstā runā par tradicionāli individuālā attīstības jēdziena sairšanu, par autora vēstījuma, ka arī par stāstījuma objekta sairšanu. Šāda subjekta nedrošība attiecībā pret sevi izraisīja "buržuāziskā subjekta nāvi" (Visocka), rakstura "stingrā es" sairšanu. Rakstura vietā literatūrā parādījās "figūra". "Es"- sašķelšanās sekas ir "es" - montāža.

Identitātes problēmu loks Altenbergam ir saistīts jau ar viņa uzvārdu, kas ir tikai fikcija. Radikālā identitātes nedrošība Pētera Altenberga tekstos izpaužas neskaidrās fiktīvo figūru tekstuālās identitātēs. Literārā tēla

personiskā identitāte tiek konsekventi aizstāta ar tās sociālo statusu. Literārie varoņi tiek pretstatīti viens otram: bagāts – nabags, vīrietis – sieviete u.c. Par zināmu identitātes nestabilitāti liecina arī vienas figūras dominance Altenberga tekstos.

Altenberga darbos nav vērojamas pozitīvas attiecības starp cilvēkiem. Autora tēma ir fiktīvu figūru izolācija un kontaktu trūkums. Tās koncentrējas uz sevi un pazūd pašrefleksijā. Laikmetīgā cilvēka tēla bezpersoniskajam statusam atbilst „es” sadalīšanās amorfu apziņas formu daudzveidībā. Pasauls izzināšana, kas tiek reducēta līdz atomizēta bezidentitātes „es” interpretācijai, vajadzības spiesta, aprobežojas ar pašinterpretāciju.

Teksta struktūras līmenī, piemēram, stāstījuma līmenī, tas ir saistīts ar perspektīvas jautājumiem. Altenberga nemitīgās svārstības starp dažādām stāstījuma perspektīvām viena teksta ietvaros, kas viņam ir ļoti raksturīgas, kā arī biežā personiskās perspektīvas lietošana liecina, ka realitātes uztvere ir ļoti mainīga. Altenberga „es”, līdzīgi kā Ernsta Maha „es”, sastāv tikai no līdzvērtīgu sajūtu virknēm.

Pētera Altenberga mūsdienīgums izpaužas viņa tekstu struktūras refleksivitātē, to retoriskajā raksturā. Autora subjektīvās pieredzes formas ir noteicošās, aizstājot tradicionālās literārā subjekta pastāvēšanas likumsakarības ar jaunām likumsakarībām. Autora īstenības uztveres radikāla subjektivizācija ir iemesls literāro varoņu desubjektivizācijai un deindividualizācijai. „Es” sairst daudzos atšķirīgos elementos – apzinātos un neapzinātos. Autoram atliek tikai balstīties uz personiska stāstījuma paraugiem, literāro tēlu iekšējai valodai piešķirot dominējošo lomu.

Radikālas subjektivizācijas sekas ir valodas materiāla tikpat radikāla saīsināšana. Priekšroka tiek dota antiepiska rakstura netiešumam. Autors bieži attēlo pats sevi kā objektu un ieslīgst pašrefleksijā.

Pozitīvisma rakstura jutekliskās uztveres izolācija no domāšanas un vērtēšanas, jutekliskā pārsvars pār garīgi intelektuālo, kā arī indivīda

atkarība no acumirkļa iespaidiem un noskaņojumiem ir raksturīgas iezīmes Altenberga daiļradei. Viņa prozu mēs uztveram kā valodas un domu konstrukcijas. Būtiskais tiek ieskicēts ar tekstuālas ekonomijas, izlaidumu un sablīvējumu palīdzību. Viņa liriskais varonis pārvēršas subjektā, kas nevalda pār sevi „apziņas līmenī” (Paetzke, 1992, 19). Tāpēc īstenība tiek atdarināta tikai kā subjekta psihes fenomens.

Pētera Altenberga īsprozas modernitāte izpaužas arī pašironijas pielietojumā. Autora ironiskā pozīcija tekstā norāda uz modernismam raksturīgo problēmu kopu: „es” aprīses izzūd, paliek tikai lomas un citāti, pietrūkst autentiskas „es” pozīcijas. Nepārvaramie realitātes antagonismi izpaužas kā formālas dabas problēmas literārā darbā (Adorno) Autora pašironija ir saistīta ar tipiski modernu identitātes problemātiku – atsvešināšanos no pasaules. Eksistence tiek uztverta kā bezjēdzīgs process.

Pētera Altenberga daiļrade, viņa stils apliecina to, cik sarežģīti un neproduktīvi ir moderno tekstu interpretācijas mēģinājumi tradicionālo žanru sistēmas ietvaros. Pēc S. Vietas domām, literārā modernisma problēmu vēsturi un problēmu loku nevar pilnībā aptvert ar tradicionālo literāro žanru teorijas jēdzienu palīdzību. Runājot par modernisma problemātiku, vispirms jāņem vērā modernisma kritiskās dimensijas, kurās realizējas kritiski reflektīvā un alternatīvā apziņas savdabība” (Vieta, 1992, 14).

Pētera Altenberga daiļradi nevar analizēt, neņemot vērā sabiedrības un sociālekonomiskās pārmaiņas 19. gadsimta otrajā pusē. Šajā laikā notika radikālas izmaiņas attiecībās starp mākslu un reprodukcijas mēdijiem. Avīzes, fotogrāfija un kino būtiski izmainīja mākslas lomu sabiedrībā. Meklējot jaunas uztveres tehnikas, mainās arī mākslas darba struktūra.

Mēģinādams attēlot jaunā industriālā laika īstenību literāri estētiski, Altenbergs vērtējams kā Vīnes modernisma paradigmas paraugs.

Atsvešinājums Pētera Altenberga tekstos pārtop par estētisku līdzekli. Estētiskā transcendence atspoguļo pasaules „maģijas izzušanu” („die Entzauberung” T. Adorno).

Altenberga darbos ir atrodamas skaidras paralēles ar modernās apziņas struktūrām: fragmentārismu, “feletonismu”, kā arī ar dienasgrāmatas formas īpatnībām. Šajā ziņā autora daiļrade paver plašas pētniecības iespējas, jo viņa darbos var konstatēt modernisma literatūras pamattendences. Gadījumā, ja “es” kļūst apšaubāms, forma var eksistēt tikai kā identifikāciju spēles, kā eksperiments vai kā fragments. Dziļa atsvešinātība pieļauj tikai monologu vai dienasgrāmatas dialogu ar sevi – bez satura un bez attīstības.

Pētera Altenberga interese par īso formu, fragmentu, it sevišķi par aforismu, ir raksturīga visam aplūkotajam laika periodam un tā ir saistīta ar sašķelto realitātes uztveri, ar identitātes izzušanu un arī ar vispārējo skepsi pret valodas komunikatīvo funkciju. Īsajām formām, turpretī, piemīt partikulāras, empīriskas, skeptiskas vai idilliskas dzīves izjūtas. Īsā forma ar savu blīvumu ir ļoti labi piemērota, lai atspoguļotu laikmeta sarežģīto garīgo saturu un modernā cilvēka morālo situāciju.

Autora “Īsuma filozofija” norāda uz literārās formas saīsināšanu līdz fragmentam, parādību, kurai Altenberga darbos ir programmas raksturs. Īsumā autors vēlas sasniegt pilnību. Savu literāro programmu viņš formulē, reducējot tekstus līdz „dvēseles ekstraktiem”, līdz „dvēseles telegrammas stilam”.

Altenberga aforismi ir īstenības fragmenti. To radnieciskums ar fragmentu norāda uz sarežģīto un problemātisko atsevišķā un vispārējā mijiedarbību, kam ir transcendentāla nozīme. Māksla šeit vairs nav „es” apliecinājums, bet gan cilvēka eksistences patiesības meklējumi. Altenberga aforismi ir pierādījums modernās apziņas un domāšanas formu problemātiskumam, jo modernā apziņa realitāti uztver tikai kā

difūzus fragmentus. Tā ir "it kā" domāšana, fiktīva domāšana, kurai nav svarīga pasaules izzināšana, bet gan spēle un valodas eksperimenti.

Pievēršanās diaristiskajai formai liecina, ka tradicionālā autobiogrāfija es-identitātes sairšanas situācijā principiāli vairs nav rakstāma. Autors pilnībā atsakās no apkopojošas perspektīvas, no analītiska tēlojuma, kā arī no kauzālām kopsakarībām. Dienasgrāmatai raksturīgais atklātums, pat diskontinuitāte parādās kā nesaistītu ārējās pasaules fragmentu subjektīvas reģistrēšanas un protokolēšanas rezultāts. Šis fakts norāda uz draudīgu distanci pret dzīvi kā tādu, uz „estētiskās eksistences attālinājumu” (Kjerkegors), kad subjekts parādās tikai kā uztveroša un vērojoša instance. Diaristiskie elementi ieņem konsekventu vietu Altenberga darbos un liecina par jaunas literatūras un dzīves stila sintēzes meklējumiem.

Pašattēlojuma galējās individualizācijas un paštematizācijas formas ir raksturīgas ne tikai Altenberga tekstiem. „Autobiogrāfiskā problēma”, kas izpaužas autora dzīves un literārā darba sintēzē, ir tendence, kas raksturīga minētajam literārajam virzienam kopumā. Arī Hugo fon Hofmanstāls raksta par savas daiļrades „šausmīgi autobiogrāfisko” raksturu. Tādējādi eksistenčiālais konflikts nosaka māksliniecisko autonomiju.

Feletoniskais domāšanas un rakstīšanas stils, tā formāli estētiskās īpatnības atspoguļo modernās uztveres modeļu veidošanos, kas sevišķi raksturīgi lielpilsētai 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā. Tehniskās civilizācijas parādības pārveidoja arī cilvēka apziņas struktūru.

Pēteram Altenbergam raksturīga tipiska "flanierētāja", t.i., neitrāla skatītāja nostāja. Šī nostāja raksturo subjekta un tā identitātes krīzi, kā arī jaunas pielāgošanās stratēģijas modernizācijas varai. Subjekta izolētība un novērojumu distancētība ir līdzekļi, lai lielpilsētas iedzīvotājs atgūtu savu nivelēto identitāti. Flanerijas fenomens ir spilgts piemērs radikāli mainītai realitātes uztverei, kuras attēlošanai literatūrā ir nepieciešamas jaunas formas. Atteikšanās no hronoloģiskās linearitātes

stāstījuma darbībā, kā arī mainīto uztveres paraugu literāri estētiskās transformācijas specifiskā forma padara fejetonu par modernās estētikas būtisku formas modifikāciju.

Altenberga tekstus var uzskatīt par raksturīgu piemēru mijiedarbībai starp formāli estētiskajiem fenomeniem un, modernizācijas procesu gaitā, arī izmainītai īstenības uztverei. Klasiskais stāstījums kļūst problemātisks. Tas tiek aizstāts ar refleksiju. Tādējādi modernais subjekts mēģina "modernās dzīves esamības multivalenci uztvert asprātīgi – ironiskā žestā" (Martini, 1984, 475). Fejetona žanrs kļūst par estētisku opozīciju buržuāziskas un industriālas sabiedrības attīstībai.

Sevišķi jāuzsver, ka impresionisma māksla ir "modernās", t.i., mainītās īstenības uztveres fenomens, kas attīstījās modernizācijas procesā. Runa ir par pilnīgi jaunām telpas un laika, svešā un sevis uztveres formām, kā arī par šo uztveres veidu estētiskajām transformācijām. Šī māksla izveidojās kā atbilde uz 19. gadsimta beigu lielpilsētas dinamiku un haotiskumu. Tā mēģināja paplašināt mākslinieciskā tēlojuma un līdz ar to arī cilvēka uztveres un izjūtu robežas. Rezultātā radās diferencēšana, sensibilitātes izsmalcinātība, jutekliskās uztveres kāpinājums un paplašināšanās. No pozitīvistu viedokļa, pasauli var uzlūkot kā "mans piedzīvojums", "mans satricinājums". Tas ir paviršas un nesakarīgas pasaules piedzīvojums. Objektīvas atziņas un subjekta identitātes iespēja tiek radikāli apšaubīta. Tādēļ īstenība tiek uztverta tīri estētiskās, vizuālās kategorijās. Uz sevi centrētā individualitāte uztver pasauli kā nervu kairinājumu, iespaidu un noskaņu kopumu. Autora individuālā optika kļūst par izšķirošo. Pētera Altenberga darbos dažkārt ir novērojams absolūts vizuālā pārsvars pār valodu. Acis, kā raksta Altenbergs, ir "mākslinieka dvēseles mīlas orgāni" (Altenberg, 1904, 218). Acs, gluži kā gleznotājam, kļūst par dzejnieka svarīgāko orgānu, kas ļauj precīzi izsekot impresionistiskajiem ainu plūdiem, tos nofiksēt. Valodas materiāls kalpo

tikai kā instruments ainas radīšanai. Gleznieciska ir Altenberga maniere uztvert pasauli, pirmām kārtām, krāsās.

Tēlojošā jūgendstila konsekventā stilizācijas tendence rod izpausmi arī sava laika literatūrā, kur to mēdz īstenot ar specifiskiem literāriem līdzekļiem. Arī literatūra attālinās no priekšmetiskuma tiktāl, ka realitāte atstāj tikai juteklisku iespaidu. Notiek norobežošanās no īstenības, visu dabisko pārvēršot mākslīgā, respektīvi, ornamentā. Īstenība tiek estētiski transformēta, "pārdzejota", sabiedrības problēmas šai mākslai ir pilnīgi svešas.

Vīnes modernisma identitātes krīze izpaužas arī jautājumā par dzimumu attiecībām. Šā laika Vīnes literatūras spilgti izteiktajā jutekliskumā un feminizācijā redzama tā saucamā "modernā seksuālā nervozitāte". Pēterim Altenbergam raksturīgā "askēze" liecina par viņa eksistences problēmām, kas skaidrojamas ar sabiedrības dzīves īpatnībām.

Sievišķīgo elementu dominance literatūrā ("die Verweiblichung der Literatur"), „askēze” Pēterim Altenbergam izpaužas vienīgi kā paša problemātiskās eksistences izteiksme, kas jāsaista ar sabiedrisko. Literatūras pārjutekliskošanā atsedzas rakstnieka sociālā marginalitāte, viņa atsvešinātība.

Altenberga ideālistiskā reforma veselības jomā atspoguļo dekadentās apziņas ambivalenci, kas cenšas kompensēt subjektivitātes krīzi, savu pārjūtīgumu un vājumu. Dekadento vājumu un rīcībnespēju izlīdzina „dzīvības enerģiju” saglabāšana un vairošana ar higiēniski diētisku pasākumu palīdzību.

9. Bibliogrāfija

Pētera Altenberga teksti

Wie ich es sehe. Berlin: S. Fischer 1896.

Ashantee. Berlin: S. Fischer 1897.

Was der Tag mir zuträgt. 55 neue Studien. Berlin: S. Fischer 1901.

Pròdrômôs. Berlin: S. Fischer 1906.

Die Auswahl aus meinen Büchern. Berlin: S. Fischer 1908.

Märchen des Lebens. Berlin: S. Fischer 1908.

Bilderbögen des kleinen Lebens. Berlin: Reiss 1909.

Neues Altes. Berlin: S. Fischer 1911.

Semmering 1912. Berlin: S. Fischer 1913.

Fechung. Berlin: S. Fischer 1915.

Nachfechung. Berlin: S. Fischer 1916.

Vita Ipsa. Berlin: S. Fischer 1918.

Mein Lebensabend. Berlin: S. Fischer 1919.

Das Altenberg-Buch. Hrsg. v. Egon Friedell. Wien, Leipzig: Verlag der Wiener Graphischen Werkstätte 1922.

Nachlass. Hrsg. v. Alfred Polgar. Berlin: S. Fischer 1925.

Nachlese. Hrsg. v. Marie Mautner, Wien: Richard Lányi 1930.

Avoti

Altenberg, Peter: *Wie ich es sehe*, Vierte Ausgabe, S. Fischer Verlag, Berlin 1904.

Ders.: *Was der Tag mir zuträgt*, Berlin 1906.

Ders.: *Märchen des Lebens*, S.Fischer, Berlin 1911.

Ders.: *Neues Altes*, S.Fischer, Berlin 1911.

Ders.: Nachfechtung, Berlin 1916.

Ders.: Prodomos. Berlin 1919.

Ders.: Mein Lebensabend, S.Fischer, Berlin 1925.

Ders.: Der Nachlass, S.Fischer, Berlin 1925.

Das große Peter Altenberg Buch. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Werner J.Schweiger, Paul Zsolnay Verlag, Wien, Hamburg 1977.

Altenberg, Peter: Diogenes in Wien. Aphorismen, Skizzen und Geschichten, Bände 1,2. Verlag Volk und Welt, Berlin 1979.

Ders.: Die Lebensmaschinerie. Feuilletons, Verlag Rhipillp Reclam jun., Leipzig 1988.

Ders.: Wiener Geschichten. Hrsg. von Burkhard Spinnen. Schöffling & Co Frankfurt/Main 1997.

Ders.: Sommerabend in Gmunden. Frankfurt / Main 1997.

Ders.: Wiener Nachtleben. Frankfurt / Main 2001.

Ders.: Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus. Insel Verlag Frankfurt / Main und Leipzig 1997.

Altenbergs Pēteris: Pētera Altenberga dzīves pasaciņas. Davida tulkojumi Rīga, J.Braslis 1911. g.

Altenbergs Pēteris: Ezer mala. Studiju virkne. Tulk. K. Egle, Rīga 1926. g.

Altenbergs Pēteris: Skices un stāsti. Tulk. K. Egle, Pēterburga, A.Gulbis, b. g.

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus, Dresden-Leipzig 1891. Essays. 2.Auflage, Leipzig 1921.

Ders.: Expressionismus, München 1916.

Ders.: Dialog vom Tragischen, Berlin 1904.

Ders.: Studien zur Kritik der Moderne, Rütten & Lönig. Frankfurt/Main 1894.

Ders.: Fin de siècle, Berlin 1891.

Ders.: Inventur, Fischer, Berlin 1912.

Das Hermann - Bahr - Buch, S.Fischer, Berlin 1913.

Ders.: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne, Berlin 1897.

Ders.: Selbstbildnis, Berlin 1923.

Ders.: Wien, Stuttgart 1906.

Ders.: Tagebuch, Berlin 1909.

Ders.: Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas, Wien; Köln; Böhlau, 1987.

Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie, Frankfurt / Main 1974.

Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. Bd. 3, München 1932.

Ders.: Ecce poeta. Berlin 1912.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, 7.Aufl., Deuticke, Leipzig / Berlin 1922.

Ders.: Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen, 6. Auflage, Deuticke, Leipzig / Berlin 1922.

Hofmannsthal, Hugo von: Blicke. Essays, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1987.

Huysmanns, J. Karl: Gegen den Strich, Benjamin Harz Verlag, Berlin 1929.

Kraus, Karl: Die demolierte Literatur, Wien 1899.

Loos, Adolf: Ins Leere gesprochen und Trotzdem. In: Sämtliche Schriften, Bd.1, Hrsg. Franz Glück, Wien, München 1962.

Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen, Jena 1885.

Ders.: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Leipzig 1905.

Maeterlinck, Maurice: Der Schatz der Armen, bei Eugen Diederichs, Jena 1912.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Bd.1, Verlag Volk und Welt, Berlin 1975.

Nietzsche, Friedrich: Werke in zwei Bänden, Alfred Kröner Verlag in Leipzig, o.J.

Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Notate. Gedanken über Leben und Kunst, Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar 1987.

Weininger, Oto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, 7. Auflage, Wien / Leipzig 1905.

Zweig, Stefan: Die Welt von gestern, Frankfurt / Main 1981.

Palägliteratūra

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Dritte Auflage, Wien 2000.

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur, Bd. 4, Suhrkamp Verlag 1980.

Ders.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Positionen des Erzählens, Verlag Beck, München 1976.

Ders.: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973.

Ahl, Herbert: Literarische Portraits. München, Wien, 1974.

Bassler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen, Niemeyer 1994.

Börner, Peter: Tagebuch, Stuttgart 1969.

Bänsch, D; Ruprecht, E.: Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1880-1910, Stuttgart 1970.

Berlage, Andreas: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang, Frankfurt / Main 1994.

Bruck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 1471, Frankfurt / Main 2000.

Diersch, Manfred: Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Rütten & Löning, Berlin 1973.

Ders.: Nachwort zu: Arthur Schnitzler. Dramen, Berlin 1968

Farkas, Reinhard: Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne, Böhlau 1989.

Fischer, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München 1978.

Ders.: Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle. P. Zsolnay Verlag, Wien 2000.

- Fischer, Kurt Rudolf: Ornament und Askese in der Philosophie. In: Ornament und Askese, 1985.
- Frike, Harald: Aphorismus, Metzler Verlag, Stuttgart 1984.
- Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel. Siegfried Krakauer. Walter Benjamin, Dädalus Verlag, Joachim Herbst 1989.
- Fritz, Horst: Wechselseitige Erhellung der Künste: Zum europäischen Jugendstil. In: Mennemeyer: Literatur der Jahrhundertwende, 2001.
- Fucks, Adalbert: Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918, Wien 1949.
- Fülleborn, Ulrich: Das deutsche Prosagedicht, Wilhelm Fink Verlag, München 1970.
- Görner, Rudiger: Das Tagebuch, Artemis Verlag, München und Zürich 1986.
- Hamann, Richard und Jost, Hermann: Stilkunst um 1900, Berlin 1960.
Dies.: Impressionismus, Berlin 1960.
Hamann, Richard: Der Impressionismus im Leben und Kunst, Köln 1907.
- Hermand, Jost: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt / Main 1972.
- Hinterhäuser, Klaus: Fin de siècle. Gestalten und Mythen, Wilhelm Fink Verlag, München 1977.

- Janik, Allen; Toulmin, Stephen: Wittgensteins Wien, München / Wien 1984.
- Jost, Dominik: Literarischer Jugendstil, Carl Ernst Pöschel Verlag GmbH, Stuttgart 1969.
- Graf-Blauhut, Heidrun: Sprache: Traum und Wirklichkeit. Österreichische Kurzprosa des 20. Jahrhunderts, Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Hrsg. von Karl Koweindl, Band 9, Wien 1983.
- Jurgensen, Manfred: Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch, Franke Verlag, Bern und München 1978.
- Kastiņš, Juris: Impresionisms vācu literatūrā. In: Juris Kastiņš: Sāpju un skumju zenītā. 19. un 20. gadsimta Rietumeiropas literatūra, Rīga 2000.
- Kaszynski, Stefan H.: Identität. Mythisierung. Poetik. Beiträge zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert, Poznan, VAM 1991.
- Kernmayer, Hildegard: Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903). Exemplarische Untersuchungen zum literar-ästhetischen und politischen Diskurs der Moderne. Tübingen. Max Niemeyer Verlag 1998.
- Kiss, Endre: Der Tod der K.U.K. Weltordnung in Wien. Ideengeschichte Österreichs um die Jahrhundertwende, Böhlau, Wien 1986.
- Köppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus, Berlin 1973.

Kondilis, Panajotis: Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991.

Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, Metzler (Bd.290), Stuttgart / Weimar 1995.

Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Hrsg. von Gotthard Wunberg. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1974.

Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2000.

Marhold, H.: Impressionismus in der deutschen Dichtung, Frankfurt / Main 1985.

Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984.

Mennemeyer, Franz: Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910. Weidler Berlin 2001.

Middel, Eicke: Literatur zweier Kaiserreiche. Deutsche und österreichische Literatur der Jahrhundertwende, Akademie Verlag, Berlin 1993.

Möller-Bruck, A.: Die moderne Literatur in Gruppen und Einzeldarstellungen, Bd.10, Berlin, Leipzig 1902.

Ortlieb, Cornelia: Poetische Prosa. Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl. Metzler Stuttgart 2001.

Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne, Tübingen 1992.

Pfister, Manfred: Das Drama. 10. Auflage. W. Fink Verlag München 2000.

Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900, München 1986.

Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wiens.  sterreichische Literatur und Kritik im Fin de siècle, Königstein 1985.

Rider, Jacques le: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität, Wien 1990.

Ders.: Modernismus, Feminismus. Modernität / Virilität. Oto Weiniger und die asketische Moderne. In: Ornament und Askese, 1985.

Ders.: Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne. Wien, Passagen-Verlag 2002.

Rösner, Michael: Literarische Kaffeehäuser, Kaffeehausliteraten, Wien Böhlau 1999.

Scheible, Hartmut: Literarischer Jugendstil in Wien, Artemis Verlag, München / Zürich 1984.

Sprengel, Peter, Streim, Georg: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Weimar, Köln: Böhlau 1998.

Scherpe, Klaus R.: Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg 1988.

Simonis, Anette: Literarischer Ästhetizismus, Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen, Niemeyer 2000.

Spicker, Friedemann: Der Aphorismus. Begriff und Gattung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1912. Berlin, New York: de Gruyter 1997.

Spinnen, Burkhard: Schriftbilder. Studien zu einer Geschichte der emblematischen Kurzprosa. Münster 1991.

Schick, Paul: Karl Kraus. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt 1999.

Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle, Wien 1982.

Ders.: Abschied von der Öffentlichkeit: Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur, Fischer Verlag, Frankfurt / Main 1982.

Segeberg, Harro: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1997.

Severin, Rudiger: Spuren des Flaneurs in deutschsprachiger Prosa. Frankfurt / Main 1988.

Schmidt-Dengler, W.: "Es ist alles egal" (Thomas Bernhard). Vom Kothurn zum Filzpatschen – der Begriff des Tragischen und seine erträgliche Banalisierung in der österreichischen Literatur: Bernhard,

Bauer und Jandl. In: Banal und Erhaben. (Es ist nicht alles eins). Hrsg. von F. Aspetzberger und G.A. Höfler, Studienverlag Innsbruck, Wien 1997

Schreier, Stefan: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1993.

Strelka, Joseph P.: Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur, Tübingen 1994.

Thomalla, Ariane: Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1972.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt / Main 1983.

Wunberg, Gotthard (Hrsg.): Die literarische Moderne. Dokumente zur Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, Frankfurt am Main 1978.

Ders.: Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902, in 2 Bänden, Tübingen 1976.

Ders.: Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2001.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Europäische Tagebücher: Eigenart, Formen, Entwicklung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1990.

Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine Problemgeschichte. Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Th. Bernhard. Metzler Verlag / Stuttgart 1992.

- Žmegač, Viktor: Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende in Wien, Böhlau-Verlag 1993.
- Ders.: Die Wiener Moderne. In: Geschichte der deutschen Literatur von 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 2, Königstein 1980 (S.303-341).
- Aufbruch in die Moderne. Hrsg. von Anton Schwob und Zoltan Szendi. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum, München 2000.
- Historismus und literarische Moderne. 1910-1916. Wunberg, Gotthard; Bassler, Moritz; Brecht, Christoph; Nienfanger, Dirk. Niemeyer, Tübingen 1994.
- Die Wiener Moderne. Herausgeber: Emil Brix und Patrick Werner, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, Oldenburg 1990.
- Finale und Auftakt. Wien 1898-1914. Literatur. Bildende Kunst. Musik, Hg. von Oto Breicha und Gerhard Fritsch, Oto Müller Verlag, Salzburg 1964.
- Genauigkeit und Seele. Zur österreichischen Literatur seit dem Fin de siècle. Musil-Studien, Band 18, Wilhelm Fink Verlag, 1990.
- Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, Marbach am Neckar 1974.
- Jugendstil. Hrsg. von Jost Hermand, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.
- Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900. Hrsg. von Bezer Andreas, Bierdorf Dieter. Winter Heidelberg 1999.

"Kakanien". Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Hrsg. von Eugen Thurnier, Walter Wiess, Janos Szabo und Attila Tamas, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1991.

K.Kraus. A.Schnitzler. O.Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende von Dr. Hans Kohn, J.C.B. Mohr, Tübingen 1962.

Kreatives Milieu. Wien um 1900. Hrsg. von Emil Brix und Allan Janik. Verlag R. Oldenburg München 1993.

Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Hrsg. von Alfred Pfabigan, Verlag Christiah Brandstätter, Wien 1985.

Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Horst Haase und Antal Madl, Volk und Wissen, Berlin 1990.

Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1981.

Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1994.

Wiener Cocktail. Hrsg. von Paul von Zsolnay, Wien 1981.

Literarisches Leben in Österreich 1848–1890. Hrsg. von Klaus Amann, Hubert Lengauer, Karl Wagner, Böhlau Wien 2000.

Österreichische Tagebuchschriftsteller, Hrsg. von Donald G. Daviau, edition Atelier 1994.

Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Hrsg. und mit einem Essay von Ernst Fischer, Kindler Verlag, München 1997.

Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte. Hrsg. von Wienfried Schulze. Berlin: Akademie Verlag 1996.

Zeitungen im Wiener Fin de siècle. Hrsg. von Sigurd Paul Schleich und Wolfgang Duchkowitsch, Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1997.

Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard. Hrsg. von Klaus Amann und Karl Wagner, Studienverlag Innsbruck-Wien 1998.

Literatūra par Pēteru Altenbergu

Barker, Andrew: Telegrammstil der Seele. Peter Altenberg. Eine Biographie. Literatur und Leben, Band 53, Böhlau Wien 1998.

Barker, A. und Lensing, L.A.: Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Wien, Braunmüller 1995.

Erb, Elke: Die Lebensmaschinerie, Reclam, Leipzig 1980.

Friedell, Egon: Ecce poeta, Berlin 1912.

Köhn, Eckhard: Stenograph des Wiener Lebens. Großstadterfahrung im Werk Peter Altenbergs, Frankfurt / Main, Sprachkunst 17, 1986.

- Köwer, Irene: Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform, Frankfurt / Main 1987.
- Kraus, Wolfgang: "Das Glück der verlorenen Stunden", München / Kosel 1961.
- Malmberg, Helga: Wiederhall des Herzens. Ein Peter Altenberg-Buch, München 1961.
- Martin, Gunthar: Peter Altenberg. Reporter der Seele, Graz und Wien, Stiasny 1960.
- Mattenklott, Gert: "Keine Ansiedlungen". Peter Altenbergs Texte der fünf Orchesterlieder Alban Bergs. In: Akten des Intern. Symposiums "Arthur Schnitzler und seine Zeit" hrsg. von Giuseppe Farese, Peter Lang, Frankfurt / Main 1985.
- Nienhaus, Stefan: Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende. Altenberg. Hofmannsthal. Polgar. Walter de Gruyter, Berlin, New York 1986.
- Paulmilch, Leonhard: Zeit und Gesellschaftskritik im Werke Peter Altenbergs, Innsbruck 1963.
- Paulweit, Karin: Dienstmädchen um die Jahrhundertwende. Im Selbstbildnis und im Spiegel der zeitgenössischen Literatur. Wien Lang 1993, S. 186-217.
- Prohaska, Hedwig E.: Peter Altenberg. Versuch einer Monographie, Wien 1948.

Randak, Ernst: Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten, 1961.

Salten, Felix: Peter Altenberg. In: Das österreichische Antlitz, Berlin 1910.

Schäfer, Camillo: Peter Altenberg oder die "Geburt der modernen Seele", Wien / München 1992.

Schäfer, Hans Dieter (Hrsg.): Peter Altenberg. Sonnenuntergang im Prater, Reclam Verlag, Stuttgart 1998.

Simon, Dietrich: Peter Altenberg. Diogenes in Wien. Aphorismen, Skizzen und Geschichten, Auswahl in 2 Bänden, Volk und Welt, Berlin 1977.

Spinnen, Burkhard: Impressionistische Emblematik. Peter Altenbergs Prosaskizzen. In: Schriftbilder, 1991, S.107-169.

Stein, Gerd: Peter Altenberg und Egon Friedell. Zum Wiener Impressionismus der Jahrhundertwende, Salzburg 1973.

Wagner, Peter: Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchung zur Thematik und Struktur des Frühwerks. Dissertation, Münster 1965.

Welling, Peter: Zwischen Kulturkritik und Melancholie. Peter Altenberg und die Wiener Jahrhundertwende. Hrsg. v. Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer, Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart.

Wysocki, Gisela von: Peter Altenberg. Bilder und Geschichten des befreiten Lebens, München / Wien 1979.

Žmegač, Viktor: Die Geburt der Gesundheit aus dem Geist der Dekadenz. Somatische Utopien bei Peter Altenberg. In: Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur, Bd. 46.

Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern, Hrsg. von Hans Christian Kosler, Insel taschenbuch Nr. 1854, Frankfurt / Main 1997.