

MAKSS KLINGERS, JOHANNES BRĀMSS UN KOPMĀKSLAS DARBA¹ MISIJA: VĒLREIZ PAR KLINGERA BRĀMSA FANTĀZIJU (1894)

Kevins K. Kārns

Tulkojusi Maija Andersone

¹ *Kopmākslas darbs* – vācu valodā *Gesamtkunstwerk*. Sastopams arī latviskojums *totālais mākslas darbs*. – Red. piezīme.

1894. gada 1. janvārī mākslinieks Makss Klingers (*Klinger*, 1857–1920) nosūtīja Johannesam Brāmsam vērtīgu dāvanu – savu jaunāko mākslasdarbu. Tas ietvēra četrdesmit vienu gravūru un ofortu, starp kuriem bija ievietotas sešu Brāmsa vokālo kompozīciju partitūras. Savu sūtījumu Klingers nodēvēja par *Brāmsa fantāziju / Brahms-Phantasie* (Klinger, 1894 : 9). Jau pirms šī veltījuma Brāmsam viņš bija guvis plašu ievēribu kā tēlotājmākslas pārstāvis. Pēc Hugo fon Hofmanstāla (*Hofmannstahl*, 1874–1929) vārdiem, daudzi uzskatīja Klingeru *par visoriģinālāko mākslinieku, ar kādu Vācija var lepoties* (Boetzkes, 1984 : 96). Tomēr *Brāmsa fantāzija* bija kas vairāk nekā tikai kārtējais mākslinieka slaveno gravūru krājums. Tas bija darbs, kas jāredz un *jādzird* – gan burtiskā nozīmē, klausoties Brāmsa mūzikas atskaņojumu, gan skatītāja apziņā. Tas bija multimedīāls darbs, kas paplašina divdimensiju tēlu radīto iespaidu, turpinot to akustiskajā telpā. Tādējādi *Brāmsa fantāzija* uzskatāma par Klingeru teorētiskajos darbos aprakstītās *telpiskās mākslas (Raumkunst)* vēl nebijušu īstenojumu. Riharda Vāgnera centieni apvienot mūziku, dzeju un tēlotājmākslu, veidojot *kopmākslas darbu (Gesamtkunstwerk)*, bija rosinājuši arī Klingeru ieceri sintezēt dažādu mākslu līdzekļus savā *telpiskajā mākslasdarbā (Raumkunstwerk)*, kas burtiski piepildītu vērotāja dzīvestelpu.

Pēdējos gados Klingeru *Brāmsa fantāzijas* vizuālā daļa raisījusi ievērojamu interesi mākslas vēsturnieku vidū, un daudzi atzīmējuši Klingeru eksperimenta līdzību ar Vāgneru *kopmākslas* teoriju (Boetzkes, 1984 : 9–12; Botstein, 1990; Frisch, 2005 : 95–106; Mayer-Pasinski, 1982 : 4–5). Taču ciešā saikne starp Klingeru krājumu un 19./20. gadsimta mijai raksturīgajām diskusijām estētikas un kultūras jomā, jo īpaši Vāgnera mantojuma kritika, ir palikusi gandrīz nepamanīta. Savā rakstā pievērsīšos jautājumam, kas ietver vairākus komplicētus šīs tēmas aspektus. Proti, kā izskaidrojams fakts, ka Klingers sava mākslasdarba mūzikas materiālam izvēlējās Brāmsu – izteikti konservatīvu un pat apzināti klasiskā stilā rakstošu komponistu, kurš daudzu laikabiedru uztverē bija Vāgnera antipods? Atbildot vēlētos paust divus apsvērumus. Pirmkārt, pētot mūzikas tekstu un Klingeru vizuālo tēlu mijiedarbi, pierādīšu, ka *Brāmsa fantāzija* ietver ambivalentu kritiku par svarīgu, bet lielā mērā aizmirstu 19. gadsimta beigu kultūrkritikas virzienu; tā pārstāvji uzskatīja, ka Vāgnera piedāvātais dažādu mākslu apvienojums veicina modernā laikmeta individuālistisko ieviržu transcendenci un ievada jaunu visas cilvēces garīgās vienotības ēru. Otrkārt, semiotikas pēdējo sasniegumu gaismā vērtējot paša Brāmsa attieksmi pret Klingeru krājumu, gribētos paust šādu pieņēmumu: Klingers

² *Emblēnu grāmata* (angļu valodā *Emblem book*) – neliela grāmatiņa ar ilustrācijām un tām pievienotiem tekstiem par alegoriskām tēmām, kas raisa dažādas asociācijas. Plašāk sk. raksta 43.–44. lpp. – *Tulkotājas piezīme.*

fiksējis Vāgnera ideālisma kritiku pašam Brāmsam raksturīgā veidā – viņš ietērpis Vāgnera ekspresīvos jauninājumus apzināti klasiskā formā, vienīgi atšķirībā no Brāmsa izvēlēties nevis klasisko simfoniju, bet barokālo jūtamaļai noslieci uz fantastiku, nebija tikai *metafizisks sapņotājs* vai *mags, kurš rada burvju mākslu*, kā rakstīja kāds viņa laikabiedrs un kritiķis (Bahr, 1897 : 219). Drīzāk jāsecina: Klingera *brāmsiskais* komentārs par Vāgnera mantojumu vismaz reizēm liecina par viņu kā par *ambivalentu* modernistu (Frisch, 2005 : 7–35; Janik, 2001 : 15–36), kura darbs, izsakoties kāda cita laikabiedra vārdiem, stingri *sakņojas sava laikmeta kritikā* (Singer, 1909 : x).

Kopmākslas misija

Kaut arī *Brāmsa fantāzija* bija vienīgais Klingera darbs ar mūzikas komponentu, tas nebūt nebija pirmais mākslinieka mēģinājums Vāgnera iedvesmotajā multimediju laukā. Patiesi – kā trāpīgi norādījis viens no pētniekiem (Boetzkes, 1984), Klingers nostājies uz *kopmākslas* takas jau ilgi pirms darba pie *Brāmsa fantāzijas*: savu *telpiskās mākslas* teoriju viņš formulējis 1891. gadā izdotajā grāmatā *Malerei und Zeichnung (Gleznošana un zīmēšana)*; Klinger, 1987 : 44). Jau agrā jaunībā aizrāvēis ar tēlotājmākslu, Klingers spoži debitēja vācu publikas priekšā ar ofortu sēriju *Cimds (Ein Handschuh)*, kuru viņš 1878. gadā izstādīja Berlīnes Ķeizarišķajā Mākslu akadēmijā, gūstot lielus panākumus. Lielāko daļu nākošās desmitgades Klingers veltīja gravīru krājumiem, starp kuriem bija arī *Ieva un nākotne (Eva und die Zukunft, 1880)*, *Kāda dzīve (Ein Leben, 1884)* un *Kāda mīlestība (Eine Liebe, 1887)* (Gleisberg, 1992; *Max Klinger, 2007*; Singer, 1909; Varnedoe, Streicher, 1977). 1883. gadā Klingers paša vēlāk formulēto *telpiskās mākslas* ideālu mēģināja realizēt kādā vestibilā sava mecenāta Jūliusa Albersa villā Berlīnē. Tur viņš apgleznoja sienas, griestus, pat durvis, kamīnu un arī namā izvietotās skulptūras. Tādējādi villas viesu uzņemšanai bija sagatavota māksliniecišķi augstvērtīga telpa (Boetzkes, 1984 : 60–63). Nākošajos gados Klingeru arvien vairāk vilināja viens *telpiskās mākslas* projekta aspekts – polihroma jeb daudzkrāsaina skulptūra, un 1893. gadā viņš šajā tehnikā pabeidza savu darbu *Jaunā Salome (Die Neue Salome)*, kuru apbrīvoja Brāms (Boetzkes, 1984 : 16; *Johannes Brahms an Max Klinger, 1924* : 9). Klingera populārākā polihromā skulptūra ir viņa veidotā Ludviga van Bēthovena statuja, kas kļuva par centrālo darbu Vīnes secijas 14. izstādē 1902. gadā. Tās atklāšanā tika atskaņots Bēthovena Devītās simfonijas pārlikums kamerorķestrim, kura veidotājs un diriģents bija Gustavs Mālers. Savukārt izstādes ietvaros uz sienām ap Bēthovena statuju bija izvietota Gustava Klimta (*Klimt, 1862–1918*) *Bēthovena frīze/Beethoven Frieze* (Bisanz-Prakken, 1977; Bouillon, 1988; Comini, 1987; *Johannes Brahms an Max Klinger, 1924*).³

³ Vairāki pētnieki pauduši viedokli, ka Klingera *telpiskās mākslas* teorija tieši ietekmējusi Vīnes secijas darbu un, iespējams, kļuvusi arī par 14. izstādes impulsu (Bouillon, 1988 : 12–15; Celenza, 2004).

Izmantoto materiālu ziņā *Brāmsa fantāzija* Klingera daiļradē patiesi ir unikāla, taču reizē tā ietilpst šī mākslinieka vispārējo interešu sfērā kā viens no viņa daudzajiem multimedijālajiem eksperimentiem. Turklāt,

abstrahējoties no darba uzbūves, varam konstatēt, ka *Brāmsa fantāzijai* ir daudz kopīga ar vairāku Klingera vācu laikabiedru pētījumos paustajām idejām: arī šeit meklēta radoša pieeja vēl arvien ietekmīgajam Vāgnera mantojumam un it īpaši viņa joprojām nenovērtētajai *kopmākslas* jeb *Gesamtkunstwerk* teorijai. Laikā pēc Otrā pasaules kara šis Vāgnera mantojuma aspekts jau gandrīz piemirsts, turpretī 19. gadsimta nogalē neskaitāmi mākslinieki, filozofi, sociologi un pat politiķi pētīja *kopmākslas* ierosmi pārveidot ne tikai māksliniecisko jaunradi, bet arī indivīda psihi un sabiedrību kopumā. Kā turpmāk redzēsīm, virkne tēmu, kas šajos pētījumos izkristalizējušās, it skaidri izpaužas arī Klingera veltījumā Brāmsam. Arī vienlaikus noritējušais darbs pie estētikas traktāta *Malerei und Zeichnung* uzskatāms par Klingera ieguldījumu Vāgnera iedvesmotajā, 19. gadsimta beigām raksturīgajā teorētiskās domas virzībā.

Traktātā *Malerei und Zeichnung* Klingers saistoši apraksta tēlotājmākslas vēsturisko evolūciju, un viņa paustās idejas sasaucas ar Vāgnera vēstījumu par mūzikas un drāmas vēsturisko attīstību darbā *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Nākotnes mākslasdarbs*, 1849). Vāgners apcer, kā mūzikas māksla apvienojusi dzeju un deju sengrieķu drāmā, savukārt Klingers pēta, kā krāsa senāko tautu un laikmetu mākslasdarbos (sniedzoties līdz grieķu tempļu mākslai) apvienojusi arhitektūru, glezniecību un skulptūru. Un, tāpat kā grieķu sabiedrības vēsturiskais pagrimums Vāgneram nozīmēja drāmas mākslinieciskās vienotības beigas, arī Klingers senāko civilizāciju norietu saistīja ar bezkrāsainas skulptūras un neizrotātas arhitektūras parādīšanos – tādejādi, viņaprāt, zuda senās saites starp šīm mākslām un glezniecību (Klinger, 1987 : 44–48; Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 81–86):

Šobrīd mums ir arhitektūra un skulptūra, glezniecība un reproduktīvā māksla, un pat dekoratīvā un lietišķā māksla. Bet mums trūkst lielas, kompozītas izteiksmes formas, kas varētu atspoguļot mūsu dzīves pieredzi. Mums ir daudz dažādu mākslu, bet nav Mākslas (Klinger, 1987 : 48).

Šie Klingera vārdi skan kā no Vāgnera grāmatas ņemti (sk. Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 69–70). Vēl vairāk: līdzīgi kā Vāgners uzskatīja grieķu drāmas atmiršanu par plaša sabiedrības pagrimuma cēloni un atspoguļojumu, arī Klingers bija pārliecināts, ka reiz vienoto, kompozīto mākslas formu sašķelšanās novedusi pie modernajam cilvēkam tik raksturīgās atsvešinātības un radošas impotences. Viņš rakstīja par sava laika vācu sabiedrību:

Līdztekus šīs lieliskās, progresīvās pasaules apbrīnošanai un pielūgsmei mēs sastopamies ar rezignāciju, atbalsta trūkumu un galēju postu, kurā nožēlojamais radījums savā smieklīgajā niecībā ir iestidzis nebeidzamās pretišķībās starp vēlmēm un iespējām (Klinger, 1987 : 33).

Klingers pats skaidroja, ka viņa centieni no jauna apvienot mākslas t. s. *telpiskajā mākslasdarbā* (*Raumkunstwerk*) esot tas pats, *pēc kā Vāgners tiecās un ko panāca savās mūzikas drāmās* (Klinger, 1987 : 30).

⁴ Kaut arī jau daudz ir rakstīts par politisko un sociālo ideālismu, kas izpaužas Vāgnera radošajā darbā, šis kopmākslas teorijas aspekts pieminēts reti un arī tad vien garāmejojot (Frisch, 2005 : 91–93; Solie, 2004 : 161–168; West, 1994 : 122–123).

Taču tieši tas, *pēc kā Vāgneris ticās*, pēdējā laikā nav guvis pietiekamu ievēribu šī komponista daiļrades pētnieku vidū: viņa mērķis bija Vācijas un galu galā visas Eiropas sabiedrības pārveidošana, lai modernajai pasaulei raksturīgā individuālisma un atsvešinātības vietā stātos ar jaunu spēku atdzimusi sabiedriskās un garīgās kopības apziņa. Zīmīgi, ka par šādas pārveides katalizatoru, pēc Vāgnera domām, vajadzēja kļūt pašam *kopmākslas darbam*.⁴ Kaut gan jau 19. gadsimta 50. gados pēc iepazīšanās ar Artura Šopenhauera filozofiju Vāgnera aizrautība sociālo reformu jomā krietni noplaka, viņš visu mūžu palika uzticīgs savai senajai pārliecībai – viedoklim, ka *kopmākslas darba* radīšana un tādējādi gūtā pieredze vienos gan sašķeltās sabiedrības individuālos locekļus, gan atsevišķus mākslas veidus, kā tas savulaik bijis grieķu drāmā. Traktātā *Das Kunstwerk der Zukunft* Vāgneris skaidro iecerētā multimedialā darba ideju – tas būs tik sarežģīts, ka to radīt spēs tikai veselas mākslinieku apvienības kopīgi pūliņi, un katram atsevišķi tajā būs jāiegulda visas savas īpašās spējas. Tātad jābūt sabiedriskam pasākumam, kas prasa spēku apvienošanu un demonstrē kolektīvā darba augļus ikvienā jaunrades posmā. Vāgneris raksta:

Lielais kopmākslas darbs jāuztver..kā nākotnes cilvēkiem nepieciešams, kolektīvs darbs. [...] Individuāls gars, kurš radoši tiecas pēc atdzimšanas dabā, nespēs radīt nākotnes mākslu. Tas būs iespējams tikai dzīvības spēka pilnam kolektīvam (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 60–61).

Patiešām, Vāgneris turpina, kopības gars, kas ir priekšnoteikums šādu mākslasdarbu radīšanai, nav nekas cits kā patiesa un jēgpilna *nākotnes reliģija*. Tas veido garīgi vienojošu alternatīvu un dod pretsparu Eiropas jucekļīgajām jūdu-kristiešu ticībām. Nākotnes reliģija ir kopības reliģija, Vāgneris apgalvo (šīs viņa idejas shematisku attēlojumu sk. 33. lpp.).

Bet mēs, nelaimīgie cilvēki, vienalga, cik starp mums būtu tādu, kas sajūt iekšēju dziņu piedalīties nākotnes mākslasdarba radīšanā, nekad neiepazīsim šo vienotājspēku, šo nākotnes reliģiju, kamēr būsīm individuālisti un vienpatņi [...] Mākslasdarbs ir reliģijas dzīvā izpausme. Bet reliģijas nav mākslinieku izdomātas; tās dzimst kopības dzīlēs (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 63).

Vienā no pēdējām publicētajām Vāgnera esejām, pēcvārdā viņa 1880. gadā izdotajam darbam *Religion und Kunst (Reliģija un māksla)*, autors atgriežas pie šīs tēmas un uzsver, ka garīgas vienotības kopšana un ar to saistītā sabiedriskā atdzimšana ir visu radošo pūliņu galvenais mērķis. *Mēs apzināmies cēloni vēsturiskā cilvēka pagrimumam un arī viņa atdzimšanas nepieciešamību*, Vāgneris pasvītro, uzrunādams savus domubiedrus māksliniekus. *Mēs ticam, ka šī atdzimšana var notikt, un veltām savus spēkus tās veicināšanai visos iespējamajos veidos* (Wagner, 1911–1914, Bd. 10 : 263). Tādējādi Vāgnera vārdi par *kopmākslu* un tās misiju viņam raksturīgā, netiešā un fragmentārā veidā ieskicē holistisku, daudzējādā ziņā metafizisku sistēmu cilvēces un sabiedrības pārveidošanai, tieksmi pēc tādas sabiedrības, kurā garīga, sociāla un mākslinieciska vienprātība katra atsevišķi ir gan sekas, gan abu pārējo īpašību garant.



19. gadsimta pēdējā ceturksnī neskaitāmi Eiropas rakstnieki un intelektuāļi pārtvēra Vāgnera *kopmākslas* teoriju, lai to izmantotu sev tuvo māksliniecisko, sociālo un politisko jautājumu risināšanā. Jaunais Frīdrihs Niče, piemēram, saskatīja tajā modeli vienotībai, kuru Vācijai būtu vēlams sasniegt izglītības laukā. *Ļoti iespējams, ka Vāgneris iznīcinās vāciešu interesi par darbošanos atsevišķās mākslās*, Niče rakstīja 1874. gadā.

Varbūt, ejot viņa pēdās, mums pat izdosies formulēt vienotas izglītības sistēmas ideju – tādu, kuru nevar izveidot, mehāniski apvienojot atsevišķas prasmju un zināšanu jomas (Nietzsche, 1995 : 320).

Tagad jau gandrīz aizmirstajam, bet savulaik Māleru spēcīgi iespaidojušajam Vīnes dzejniekam Zigfrīdam Lipineram (*Lipiner*, 1856–1911) – vienam no pirmajiem Niče ideju popularizētājiem – Vāgnera postuļātu metafiziskais zemteksts bija visbagātākais iedvesmas avots. Savu 1878. gadā tapušo apcerējumu, kas izdots vēl pirms Vāgnera *Religion und Kunst*, Lipiners noslēdza ar apgalvojumu par mākslinieka misiju būt garīgajam vienotajam. Plaši citējot *Parsifāla* libretu un paužot no Šopenhauera aizgūtu pārlicību par visas esības būtisko identitāti, Lipiners visu mākslinieku vārdā paziņoja:

Nomainīt caur individualizāciju iegūtu vienreizību ar apziņu par vienotību ar visu eksistējošo, mesties ceļos kā laicīgai būtnei, piecelties kā mūžīgai – tas ir mūsu moto (Lipiner, 1878 : 17–18).⁵

Patiesi, Vāgnera iedvesmotie apcerējumi par *kopmākslu* un tās šķietami neierobežoto spēju pārveidot indivīdus un sabiedrību nebija raksturīgi tikai vāciski runājošajai Eiropai vien. Vienā no skaļākajām tālaika polemikām kāds anonīms britu autors (kā vēlāk noskaidrots, Alfrēds Egmonts Heiks/*Hake*) publikācijā *Regeneration* (*Reģenerācija*, 1896) sniedz atbildi Vīnes kritiķa Maksa Nordava (*Nordau*, 1849–1923) sensacionālajam rakstam *Entartung* (*Deģenerācija*, 1895) un piedāvā Vāgnera *kopmākslas* teoriju uztvert kā iedvesmas avotu kārotajai visas Eiropas sabiedrības sociālistiskajai pārveidei (Hake, 1896 : 38). Šis autors uzskata:

Mākslas, operā demonstrējušas savu solidaritāti un neatkarību, pametīs šo mākslīgo patvērumu un apmetīsies uz dzīvi mūsu mājās un mūsu administratīvajās ēkās, mūsu ielās un sabiedriskajās vietās, mūsu arēnās un mūsu tempļos. [...] Cilvēks, kurš domā un raksta, mākslinieks, kurš glezno vai komponē, zemnieks pie arkla, ogļracis dziļi pazemē – visi dod savu ieguldījumu, lai veicinātu jaunas ēras atnākšanu, kad mākslas

⁵ Lipiners citē *Parsifāla* libretu, kas pabeigts un pilnībā publicēts 1877. gadā, piecus gadus pirms pašas operas (Lipiner, 1878 : 12–13).

cildinās dzīvi, darbu, prieku un atdzimušo cilvēci un tiks realizēts viss, par ko Vāgners sapņoja, radīdams savus darbus (Hake, 1896 : 228–229).⁶

⁶ Tomass S. Greijs nesen paudis interesantu viedokli par Nordava darbu un deģenerācijas jēdziena lietojumu gadsimtu mijas diskusijā par Vāgneru un vāgnerismu (Grey, 2002).

Savukārt Mārša Mortone nesen publicētajā, lietpratīgajā Klingera teorētisko rakstu analizē pierāda, ka arī šis autors nopietni domāja par vācu kultūras pārveidi. Skaidrodams savus uzskatus par glezniecību, zīmēšanu un multimedialiem darbiem, viņš centās panākt zināmu *reģenerāciju* vācu mākslā, kurā, viņaprāt, salīdzinot ar franču un itāļu mākslu, stilistiskās novitātes ziņā valdīja kaunpilna atpalcība (Morton, 1995).

Raksta turpinājumā pievērsīšos Klingera *Brāmsa fantāzijas* muzikālajiem un vizuālajiem tēliem un to apvienojumam, kas uztverams kā spēcīga, ambivalenta un izteikti *brāmsiska* kritika tikko raksturotajiem Vāgnera uzskatiem. Debates par Klingera krājuma tematisko izkārtojumu vēl arvien turpinās, savukārt tā mūzikas materiāls nepārprotami ietver divas daļas (Brachmann, 1999 : 121–124). Pirmajā no tām piecas Brāmsa solodziesmas⁷ par mīlestību un zaudējuma sāpēm papildina vizuāli tēli, kas pauž viena indivīda veltās pūles saplūst mīlestībā ar otru. Klingera krājuma otrajā daļā Brāmsa *Liktensdziesmas* (*Schicksalslied*, skaņdarbs korim un orķestrim op. 54) pilnu partitūru ilustrē Prometejam veltītā mīta tēli; tie vēstī, cik veltas ir cilvēka cerības saņemt no augstākās varas grēku piedošanu un arī mākslinieka pūles pārveidot sabiedrību no iekšienes – cerības, kam impulsu devis Vāgners. Kaut arī krājums ir tieši tāds mākslu apvienojums, kādu sludināja Vāgners, Klingera *Brāmsa fantāzijas* divas daļas ar skaņu un vizuālo tēlu palīdzību veido divus vēstījumus, kas klaji noraida kā sociālos, tā garīgos solījumus, kurus Vāgnera sekotāji saistīja ar *kopmākslu*.

⁷ Šo dziesmu nosaukumi – *Sena mīla* (*Alte Liebe* op. 72 nr. 1), *Ilgas* (*Sehnsucht* op. 49 nr. 3), *Vienatnība klajā laukā* (*Feldeinsamkeit* op. 86 nr. 2), *Svētdienas ritā* (*Am Sonntag Morgen* op. 49 nr. 1) un *Ne māju, ne dzimtenes* (*Kein Haus, keine Heimat* op. 94 nr. 5).

Brāmsa fantāzijas pirmā daļa: mīlestība

Dažādās neveiksmes un vilšanās, ko atspoguļo gan mūzika, gan attēli Klingera krājuma pirmajā daļā, ir īpaši nozīmīgas Vāgnera daiļrades kontekstā – Vāgners uzskatīja, ka tieši *mīlestība* būs tas virzītājspēks, kas sniegs impulsu sabiedrības pārveidei. Apcerējumā *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Nākotnes mākslasdarbs*) viņš uzsvēra: savstarpēja mīlestība būs kā dzirkstele, kas liks iekvēloties kopības garam un iedvesmos kolektīvo gribu, lai radītu *kopmākslas darbu* (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 62, 68–71). Tieši atteikšanās no mīlestības, neizpratne un neuzticēšanās tai ārda sabiedrības dažādās daļas *Nībelunga gredzenā* (Magee, 1988 : 102–125). Savukārt vīzija par divu indivīdu metafizisku savienību, kuras pamatā ir romantiska mīlestība, iedvesmoja Vāgneru radīt *Tristanu un Izoldi* (Chafe, 2005 : 3–5, 209–220; Scruton, 2004 : 125–159). Taču *Brāmsa fantāzijas* pirmajā daļā nepārprotami pausta vilšanās mīlestībā un tās solītajā vienotajā kopībā. Un šādu iespaidu panāk pats Brāms ar pirmo Klingera izraudzīto dziesmu.



Klingera Brāmsa fantāzijas pirmā lappuse ar Brāmsa dziesmu *Sena mīla* (*Alte Liebe* op. 72 nr. 1), 1.–9. t. (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Veltījums Brāmsam sākas ar šādu ainu: vīrs, kuram līdzās atainots viņa iztēles auglis (spārnota figūra), aizrautīgi lasa nejauši uzietas vēstules.

Zīmīgi, ka Brāmsa dziesmā pieminētā *jaunā laime* nepavisam nav jauna, drīzāk tā ir dziesmas nosaukumā pieteiktā *alte Liebe* jeb *senā mīla* vai, precīzāk – *atmiņas* par senu mīlu. Un Brāmss ar sev raksturīgo ironiju liek sajust, ka šīs atmiņas nebūt nav patīkamas, jo neraisa dziesmas varonī maiguma izjūtu, neliek iztēlē no jauna savienoties ar mīloto, bet gan modina senas sāpes – tikai jaunās skaņās. Pirmās divas dzejrindas Brāmsa dziesmā izskan neuzkrītoši. Taču, kad dzejnieks turpina atklāt *jaunās laimes* īsto būtību, Brāmss smalki un neuzkrītoši sāk *šūpot pamatu zem kājām*; šādu iespaidu rada daudzie solopartijas pirmā motīva (re–mibemol–sol–fadiēz) atkārtojumi, kas drīz vien jau kļūst uzmācīgi, tiek sniegti uz oktāvu dubultojuma fona un griezīgi artikulēti uz vāmajām taksdaļām (sk. 1. piemēru):

*Šajā pavasara rītā, tik drūmi mākoņainā un siltā,
Šķiet, ka atkal esmu ticis ar senas mīlestības sāpēm.*

1. piemērs (*Sena mīla*)

a) 1.–3. t.

Bewegt, doch nicht zu sehr

Es kehrt die dunkle Schwalbe aus

b) 11.–12. t.

Glück. An

Vienlaikus tiek gatavota arī modulācija uz Mībemol mažoru (tas parādās 13. taktī), kas iezīmē atkāpi no dziesmas pamattonalitātes sol minora.

Mūzikas un teksta turpinājums rada iespaidu, ka dziesmas varonis pakāpeniski zaudē realitātes izjūtu. Brāmsis *atsviež* mūs vēl tālāk no tonalitātes, vedot cauri šķietami bezmērķīgai modulāciju virknei, lai negaidīti iznirtu melīga rezumējuma iluzorajā drošībā 34.–35. taktī:

*Kāds it kā maigi pieskaras manam plecam,
Nošalc it kā dūjas spārnu vēdas.
Es dzirdu klauvējienu pie savām durvīm, bet ārā neviena nav;
Es sajūtu jasmīnu smaržu, un pašu jasmīnu nav.*

2. piemērs (*Sena mīla*: 33.–36. t.)

immer bewegt

und ist doch meine Hand draus; ich

p

sempre cresc. ed agitato

ai me

f

Pēdējais pants uztverams kā gremdēšanās atmiņu bezdibenī, un šeit parādās uzmācīgā sākummotīva atkārtojums – tagad tas izklāstīts trīs balsīs (3. a un 3. b piemērs). Dziesmas pēdējā rindā kādreizējais mīlnieks pauž ilgus pēc takas, kuru viņš nav izvēlējis, un apjausmu, ka jūtas emocionāli šķirts no šīs pasaules; visbeidzot, klavierpartijā skan vairs tikai oktāvās dubultotais sākummotīvs (3. c piemērs):

*Es dzirdu saucieni no tāles un sajūtu sev pievērstu acu skatienu.
Sens sapnis pārņem mani savā varā un aizved pa savu taku.⁸*

⁸Nesen publicēts detalizēts Pola Berija pētījums par dziesmas *Sena mīla/Alte Liebe* motīvu struktūru (Berry, 2007).

3. piemērs (*Sena mīla*):

a) 38. t.

b) 49.–51. t.

c) 55.–59. t.

Otru krājumā ievietoto skaņdarbu – Brāmsa dziesmu *Ilgas* (*Sehnsucht* op. 49 nr. 3; teksta autors Jozefs Vencigs, pēc bohēmiešu tautasdziesmas motīviem) – Klingers ilustrē, paužot pārdomas par psiholoģisko traumu, ko rada zaudēta mīlestība. No vienas puses, dzejas teksts skan kā cerīga, apzināta vēlme, par spīti visiem šķēršļiem, atkal savienoties ar mīloto. Un Brāmsa mūzika šim tekstam šķiet bezmaz vai pastorāla:

Aiz šiem biežajiem mežiem tu kavējies, mana dārgā mīlotā,
 Tālu, ak, tik tālu prom!
 Šķelieties, klintis, nolīdzinieties, ielejas,
 Lai es vēlreiz varētu ieraudzīt, vēlreiz varētu skatīt
 Manu tālo, manu tālo, mīloto meiteni!

4. piemērs (J. Brāmss, *Ilgas*: 1.–6. t.)

Langsam

Hin - ter -
 je - nen dich - ten Wäl - dern

38



Tomēr šķiet, ka Klingeram nozīmīga bijusi pirmā rinda: *Aiz šiem biežajiem mežiem tu kavējies, mana dārgā mīlotā* – un atslēgas vārds ir *kavējies* (t. i., nenāc atpakaļ). Tieši šim vārdam pieskaņots Klintera attēls ar nosaukumu *Aukstā roka* (*Die kalte Hand*). Tajā redzams vientuļš vīrietis, kurš mēģina noturēties, ķeroties pie koku zariem, kamēr no augšas nolaižas kāds gars (mīlotās rēgs?) un aizskar viņu ar *aukstu roku*.

Klingers, *Aukstā roka* – 7. attēls no *Brāmsa fantāzijas* (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Meditāciju par ilgām Klingers noslēdz ar gravūru *Mīlaspāris istabā* (*Liebespaar im Gemach*).

Šajā attēlā centrālā tēla vientulība ir nepārprotama, jo nekāda *pāra* nav, vai arī tas nav skaidri redzams. Varbūt Viņa ir aizmigusi gultā kaut kur Viņam aiz muguras? Ja tā, tad Viņa vienatnīgā pamestība, skaudrā atšķirtības sajūta, par spīti kopīgajai gultai, ir izcili atveidota. Bet varbūt partneres klātbūtne ir tikai Viņa iztēles auglis, jo, kā vēsta dziesmas teksts, Viņai labāk patīk kavēties kaut kur aiz mežiem?

Dziļā aiza starp šķitumu un īstenību ir tēma, ko nepārprotami pauž *Svētdienas rītā* (*Am Sonntag Morgen* op. 49 nr. 1) – trešā dziesma Klingera krājumā. Ārēji šķiet, ka svētdienas rīts ir itin jauks. Bet, kā dziesmas varonis pavēsta savai neuzticamajai mīlotajai – *Es zinu, kur tu biji*. Skaņdarba gaitā mīlotās meli mijas ar dziesmas varoņa centieniem noslēpt pasaules acīm savu nelaimi. *Kad daudzi cilvēki, kas tevi redzēja, viņš vēsti, man stāstīja, ko esi darījusi, es skaļi smējos un sāku pat dziedāt, lai pēc tam viens atgrieztos savā istabā, kur raudāju cauru nakti un izmisumā laužīju rokas*. Šīs pēdējās rindas rotā ilustrācija uz lapas malas – līdz jostas vietai ūdenī iegrimis cilvēks, kurš (iespējams, tikai uz laiku) glābjas no noslīkšanas, pieķeroties niedru pudurim (sk. Singer, 1909 : 197).

Pēdējā dziesma Klingera krājuma pirmajā daļā rada visspēcīgāko emocionāla tukšuma ainu, kāda tēlotājmākslā vispār iespējama. Šeit mākslinieks pievienojis pilnu Brāmsa dziesmas *Ne māju, ne dzimtenes* (*Kein Haus, keine Heimat* op. 94 nr. 5) partitūru, kas izvietota lapas apakšpusē. *Ne māju, ne dzimtenes, ne sievas, ne bērna, vēsti teksts, es mētājos kā salmiņš visos vējos. Te augšā, te lejā, gan še, gan tur – neprasi no manis neko, pasaule; vai es tev esmu ko lūdzis?* Absolūto pamestību Klingers dzīvi ilustrē, atstājot visu lapas augšpusi tukšu – it kā gaidot, ka kāds to aizpildīs. Dziesmas varoņa dzīves ceļa līkloči negūst nekādu vizuālu atainojumu; visā *Brāmsa fantāzijā* tā ir vienīgā neizrotātā lapa. Ne velti mākslas vēsturnieks Kērks Varnedo savā monogrāfijā (gan neminot dziesmu *Ne māju, ne dzimtenes*) atzīmē, ka Klingers *nemaldīgi izjuta tukšas telpas spēcīgo iedarbību*. Bieži vien, raksta Varnedo, tukšās vietas *ir svarīgas ne tikai kā formāls papildinājums, bet arī, un pirmām kārtām, kā līdzeklis gravūrā izteiktās domas paspilgtināšanai; tām ir pašām savs stāsts, kas vēstījumu paplašina laikā vai arī kāpina emocijas* [Varnedoe, Streicher, 1977 : xix–xx].

Klingera vizuāli tvertais klusums – noslēguma žests šajā izvērstajā mūzikas un gravūras meditācijā par indivīda nespēju rast papildījumu mīlestībā – runā skaļāk par jebkuru tēlu.



Klingers, *Mīlaspāris istabā* – 9. attēls no *Brāmsa fantāzijas* (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Brāmsa fantāzijas otrā daļa: Prometejs

Klingera krājuma otrajā daļā pilnu Brāmsa *Liktensdziesmas* (*Schicksalslied* op. 54) partitūru ietver tēli no Prometeja mīta; tādējādi padziļināta jau iepriekš aizsāktā meditācija par neglābjamu izolāciju un iezīmēta pāreja no atsevišķa indivīda dzīves atainojuma uz plašākām sabiedriskām un garīgām sfērām. Klingera darbā atainotais Prometejs kā diena un nakts atšķiras no Vāgnera un viņa sekotāju apdziedātā. Vāgners savā apcerējumā *Die Kunst und die Revolution* (*Māksla un revolūcija*, 1849) uzsvēra: tieši tas, kā Eshils pasniedz stāstu par šo titānu (*dziļāko no visām traģēdijām*), modināja atēniešos kopības garu, iedvesmoja viņus *apvienoties visciešākajā savienībā*

pašiem ar sevi, savu sabiedrību, savu dievu (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 11). Savukārt apcerējumā *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Nākotnes mākslasdarbs*) Vāgners apsveica Bēthovenu kā *otru Prometeju, brālīgu Prometeju*, kurš apvienos cilvēci ar savas Devītās simfonijas fināla kori (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 95). Vispaliekošāko titāna tēlu gadsimta nogalē tomēr, iespējams, radīja nevis Vāgners, bet Niče, kurš izmantoja Prometeju kā simbolu cilvēces gaidāmajai atmodai, kad tiks sveikta cilvēka radoša, intuitīva sensibilitāte, un tā realizēsies caur Vāgnera mūzikas drāmu spēku – šī ideja atainota viņa 1872. gadā izdotās grāmatas *Die Geburt der Tragödie* (*Traģēdijas dzimšana*) titullapas gravīrā.

Die Geburt der Tragödie

aus dem Geiste der Musik.



Niče *Die Geburt der Tragödie* (1872)
titullapas ksilogrāfija

40



Klingers, *Atbrīvotais Prometejs* (*Der befreite Prometheus*) – 37. attēls no *Brāmsa fantāzijas* (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Līdzīgi kā Eshila klasiskajā senā mīta izklāstā, arī Klingera gravīrā Prometejs, kurš atnes cilvēkiem uguni, par sodu tiek pieķēdēts pie klints kāda kalna galotnē; šeit titāna miesu knābā ērgļi, līdz viņu atbrīvo Herkules (*Max Klinger*, 2007 : 132–135; *Singer*, 1909 : ilustrācijas 202–206, 228). Niče Prometejs pēc šā pārbaudījuma rādīts kā uzvarētājs, kurš ar labo kāju piespiedis pie zemes savu mocītāju ērgli un skatienu izaicinoši pavērsis pret debesīm, taču Klingera Prometeju pārdzīvotais ir salauzis.

Vāgnera Prometejs bija cilvēku vienotājs, turpretī Klingera Prometejs tāds nepavisam nav: kamēr viņa sekotāji gaidoši un acīmredzamā apjukumā raugās viņā no lejas – no ūdeņiem (kā redzams iepriekšējā attēla apakšējā kreisajā stūrī), viņš neskatās uz tiem un nevar pat saņemties, lai pieceltos. Klingers it kā saka: mūsu varoni, kurš atnesa cilvēkiem zināšanu gaismu, garīgi ir iznīcinājis klajais atgādinājums, cik ierobežotas spējas dievi viņam lēmuši. Kaut arī Prometejam izdevies nozagt uguni no debesu mājokļa, ne viņš, ne viņa šis pasaules sekotāji nekad nebaudīs apgaismību vai harmonijas un miera izjūtu, kas piešķirta vien augstākām būtnēm.

Klingera piedāvātajā Prometeja mīta pārstāstā neapšaubāmi jūtama Brāmsa ietekme. Lai gan Brāmsa *Liktensdziesma* nav tieši saistīta ar Prometeja tēlu, tā tomēr ir izvērsta meditācija tieši par tēmu, kurai pievēršas Klingers – nepārvaramo plaisu, kas šķir mirstīgo cilvēku no dievības, un līdz ar to par nespēju gūt gandarījumu garīgajā laukā. Dziesmas teksta autors ir Frīdrihs Helderlīns (*Hölderlin*, 1770–1843):

*Jūs klejot tur augšā gaismā,
Kur mīksts pamats, svētie nemirstīgie!
Jūs viegli aizskar
Dievu mīrgojošās vēsmas,
Kā mākslinieces pirksti
Aizskar svētās stīgas.*

*Bezrūpīgi, kā gulošs bērns,
Elpo debesu iemītnieki,
Šķīsti sargāts
Kautrā pumpurā,
Viņu gars
Zelī mūžīgi,
Un viņu svētlaimīgās acis
Veras rāmā,
Mūžīgā skaidrībā.*

*Bet mums nav lemts
Atpūsties nevienā mājvietā.
Ciešanu mocītie cilvēki
Pazūd, klūp,
Akli klejojot
No vienas stundas līdz nākamajai,
Kā ūdens, kas no klints lejup
Uz klinti plūst,
Gadu pēc gada, pazūdot Nezināmajā.*

Brāmsa mūzika diviem pirmajiem Helderlīna dzejoļa pantiem ieturēta rāmi mierīgā gaisotnē: stīgu instrumenti legato atskaņo lēnu, gurdenu melodiju Mibemol mažorā, kamēr koris dzied gandrīz ideālā homofonā saskaņā. Taču trešajā pantā, kur Helderlīns pretstata dievu dzīvi un cilvēku dzīvi uz Zemes, Brāmsss pārsteidz ar krasiem kontrastiem: ātra, saraustīta vokālā līnija, homofonas faktūras vietā imitāciju polifonija (193.–251. t.), Brāmsam raksturīga, dezorientējoša polimetrija (145.–153., 305.–312. t.), un tas viss kontrastējošā do minora tonalitātē vai arī tonāli nenoturīgā izklāstā.

Tomēr, apliecinot radošu brīvību, komponists šādu ievirzi nesaglabā līdz dziesmas beigām. Helderlīna pēdējam pantam seko mulsinoša bezvārdu pēcspēle, kurā *dievu mūzika* no dziesmas sākuma izskan pārveidotā orķestrācijā (koka pūšamie spēlē stīgu instrumentu partijas) un ne vairs Mibemol mažora tonalitātē, bet Do mažorā. Protams, Do mažors ir harmoniski tāls sākumtonalitātei; tādējādi Brāmsss radījis skaņdarbu, kas beidzas ne tajā tonālajā sfērā, kurā sākās. Iespējams, ka viens no šīs

⁹ Vīnes kritiķis Eduards Hansliks 1872. gadā publicētā recenzijā par *Liktensdziesmu* norāda, ka tās orķestra pēcspēle atklāj mums pašas mūzikas pārveidotājspēku (Hanslick, 2009).

tonālās pārvērtības modeļiem (tiesa, neesmu uzgājis literatūras avotus, kur šāda varbūtība tiktu apspriesta) ir *Tristans un Izolde*, kur plaša mēroga tonāla maiņa no la minora uz Si mažoru pavada abu varoņu pārvērtības – it īpaši tas attiecas uz Izoldi un viņas *mīlas nāvi* (*Liebestod*). Šādu *pārveidojošu* interpretāciju ierosināja jau Eduards Hansliks⁹, un tā sasaucas ar Džona Daverio slaveno Brāmsa *Liktensdziesmas* analīzi. Atgādināšu Daverio atziņu – lai cik tāls būtu beigu Do mažors sākotnējam Mibemol mažoram, tomēr Mibemol mažors ir paralēlā tonalitāte do minoram, kurā komponēts Helderlīna dzejoļa trešais, traģiskais, cilvēcei veltītais pants. Tādējādi, kā raksta Daverio, *Brāmss piedāvā mediāciju (harmonisku saikni) starp dievu un cilvēku valstībām, kuras Helderlīna dzejolī acīmredzami trūkst* (Daverio, 1993 : 107).

Ļoti iespējams, ka Daverio tiešām uzminējis Brāmsa nodomu. Bet, manuprāt, ir vēl viens veids, kā interpretēt dziesmas beigas – un tas vairāk sasaucas ar Klingera piedāvāto *Liktensdziesmas* versiju. Patiešām, pēcspēlē sākotnējo *dievu mūziku* nomaina cilvēka *tonālā pasaule* (plašā nozīmē). Taču šajā pārejā paši *debesu mūzikas* pamati – tās sākotnējā tonalitāte – pazūd. Un līdz ar instrumentācijas maiņu pārvēršas pat melodijas skanējums. Gribētos apgalvot, ka tādējādi Brāmsa mūzika pauž cilvēces neizbēgami *prometejisko* vēlmi izcīnīt arī sev tās balvas un garīgās harmonijas izjūtu, kas lemta vien augstākām būtnēm. Tomēr vienlaikus šī dziesmas īpatnība apliecina: lai kādas druskas no dievu galda mums izdotos nozagt, uguni vai melodijas, mēs vienmēr paliksim tikai cilvēki, piekalti šai laicīgajai pasaulei (varētu teikt – mūsu *cilvēciskajai tonalitātei*), un mūsu šīs zemes pūliņos mūs vienmēr saistīs cilvēces ierobežotās iespējas.¹⁰

Klingera Brāmsa fantāzija kā Brāmsa kritisko uzskatu atspoguļojums

Ar šādu spēcīgu Vāgnera radītā titāna tēla noliegumu Klingers tikai atkārtoja citas, jau agrāk tapušas Prometeja tēla interpretācijas. Svarīgi atzīmēt, ka šis mīts kā literārs motīvs bija parādījies vairāku vācu rakstnieku, viņu vidū Johana Gotfrīda Herdera un Gotholda Efraima Lesinga, darbos vēl ilgi, pirms tam pievērsās Vāgners (Abrams, 1953 : 280–282; Braemer, 1963; Heimerl, 2001). Tas bija kalpojis arī par auglīgu ierosmi Johanam Volfgangam fon Gētem viņa agrīnajā odā *Prometejs* (1774) – jaunā dzejnieka izlolotais titāna tēls sasaucas ar Vāgnera un Ničes veidoto. Gēte slavina Prometeja iekšējo spēku un neierobežotās radošās spējas, viņa atbalstu tādai cilvēku ciltij, kas spēj parādīt *garu degunu* dieviem un visiem pārējiem cilvēka spēju noniecinātājiem:

*Šeit es sēžu, veidodams cilvēkus
Pēc savas līdzības,
Cilti, kurai lemts, tāpat kā man,
Ciest, raudāt,
Just prieku un gūt baudu,
Un ignorēt jūs,
Kā es to esmu darījis* (Goethe, 1985, Bd. 1 : 231).

¹⁰ Urzula Kerstena Klingera veidoto Prometeja tēlu interpretē citādi, tomēr arī viņas spriedumi sasaucas ar šeit izvirzītajiem argumentiem. Uzsverot Klingera titāna cilvēcisko vājumu, Kerstena izceļ faktu, ka Prometejs nespēja atbrīvoties no savām mītiskajām važām un bija spiests paļauties uz pusdieva Herkulesa palīdzību (Kersten, 1993 : 87–88).

Tomēr, pievērsoties šai jauneklīgajai odai jau dzīves turpmākajos gados, Gēte ievieš korektīvas tās skaidrojumā un pauž atšķirīgu viedokli par mācību, kādu ļauj gūt titāna liktenis. Jau Klingera laikā literatūrkritiķis Oskars Valcels (*Walzel, 1864–1944*) konstatēja: Gēte vēlāk savos pierakstos norādījis, ka *Prometeja liktenis ir mākslinieka liktenis un viņa paša liktenis arī* (*Walzel, 1910 : 38*). Patiesi, Gēte nonāca pie atziņas, ka mākslinieks, tāpat kā mīta titāns, ir būtne, kas pūlas, kaut velti, īstenot dievišķu skaistumu un harmoniju reālajā pasaulē. Būdams varbūtējs starpnieks starp cilvēci un dieviem, Prometejs mākslinieks faktiski nepieder ne pie vieniem, ne otriem. Māksliniekam, kurš rada vienatnē, smeloties spēku un vīzijas sevī, savos pūliņos ir *jānoraida palīdzīga roka*, raksta Valcels, un uzsver: *tā darot, viņš, līdzīgi Prometejam, izolē sevi arī no dieviem* (*Walzel, 1910 : 40*). Gribētos apgalvot, ka te mēs sastopamies ar Klingera krājuma tēlam radniecīgu *atbrīvoto Prometeju*, kura pavalstnieki veras viņā augšup, no ūdeņiem, padomu un vadību gaidot. Taču atšķirībā no Vāgnera prometejiskā Bēthovena, kurš saliedēja cilvēci ar *Odu priekam*, Klingera Prometejs ir izolēts no saviem sekotājiem un vērsts tikai sevī.

Ja pieņemam, ka Klingers savā *Brāmsa fantāzijā* apšaubā gadsimta beigās populāro teoretizēšanu par *kopmākslas* solījumu apvienot cilvēci un no jauna spēcīnāt sabiedrību, tad mums arī jāatzīst, ka šī Vāgnera iedvesmotās diskusijas kritika *Brāmsa fantāzijā* pausta izteikti *brāmsiskā* veidā. Jau daudzi autori atzīmējuši, ka Brāmsa attieksme pret Vāgnera radošo mantojumu bija neviennozīmīga, un viņa ambivalento nostāju apliecina Vāgnera šķietami modernistisko paņēmieni ievijums paša Brāmsa skaņdarbos, kas savukārt stingri sakņoti pagātnes tradīcijās. Tikai viens piemērs: savā Trešajā simfonijā Brāms iekļauj *vāgneriski* novatoriskas harmonijas un tādējādi demonstrē, ka šī komponista jaunā harmoniskā valoda nenožīmē sakaru pārtraukšanu ar vēsturisko praksi, bet pilnībā savienojama ar klasiskajām formām (*Brodbeck, 2009*). Savukārt Brāmsa Pirmās simfonijas finālā instrumentāli maskētā veidā saklausāma Bēthovena *Oda priekam*, un to varam uztvert kā Brāmsa mēģinājumu radīt pretsparu Vāgnera centieniem patvaļīgi izmantot Bēthovena mantojumu (*Bonds, 1996 : 138–174; Taruskin, 2005, Vol. 3 : 716–729*). *Brāmsa fantāziju* izteikti *brāmsisku* vērš arī Klingera krājuma ārējais veidols, kurš, tāpat kā Brāmsa simfonijas, atsauc atmiņā vēl vienu pagātnē sakņotu mākslas jomu – jau minēto barokālo *emblēmu grāmatu*. Šādas grāmatiņas bija ļoti populāras vāciski runājošajā Eiropas daļā 16. un 17. gadsimtā, un ap 1900. gadu par tām radās dzīva interese zinātnieku vidū. *Emblēmu grāmatas* ietvēra īsus tekstus par bibliskām vai didaktiskām tēmām prozā vai dzejā, tos papildināja grafiski attēli kā teksta ilustrācijas vai komentāri (*Harper, Höpel, 2000 : 40; Russel, 1985*). Nākošajā attēlā redzams fragments no *emblēmu grāmatas*, ko iedvesmojis Mateja evaņģēlija astotās nodaļas 23.– 27. pants. Stāsts par to, kā Kristus šķērso Galilejas jūru, te poētiski paspilgtināts (*kad ciešanas, nāve, vējš un viļņi tev brāžas pāri, centies paturēt Jēzu savas sirds kuģī*) un papildināts ar vētrā mētātas laivas attēlu. Tāpat kā Brāms pauž savu kritisko attieksmi



Weg nicht tadt. Er wird mich in mellen auf dich stürmen.
Ersticht mir dich Jesu für in einem Stürmen. Schiff.
Der wird vor allem Leib. dich unachtiglich beschützen.

Stellte Er sich' all' ob Er nicht achtend diches Schiffes
Gott ist er' in Gefahr und Stürmen abzuweichen
Doch Jesu' er wird sich selbst furen und in Ungefahr legen.

Simboliska ilustrācija no Johana
Ulriha Krausa (Krauss, 1655–1719)
Heilige Augen- und Gemüths-Lust
(Svētie acu un dvēseles priekam).
Augsburga (Augsburg), 1706
(publicēts ar Emorijas Universitātes
Pitsa teoloģijas bibliotēkas atļauju)

pret Vāgneru, iekļaujot viņa jauninājumus klasiskas simfonijas ietvaros, arī Klingers izsaka savas dalītās jūtas, izvēloties savam krājumam formu, kas apzināti sakņota vēstures tradīcijās. Mākslinieka radītajiem tēliem *Brāmsa fantāzijā* ir līdzīga funkcija kā poētiskajiem tekstiem *emblēmu grāmatās* – tie iekļauti Brāmsa partitūrās un iemiesoti viņa mūzikā.

Pīters M. Deilijs savā klasiskajā pētījumā par emblēmām Vācijā un Anglijā atzīmē, ka emblēmu grāmatas no citām agrīnajām ilustrētās literatūras formām atšķiras tieši ar attēlu un teksta mijiedarbes simbolisko, izteikti divdomīgo raksturu. Šī mijiedarbe rosina un pat paredz skatītāja pārdomas par attiecīgā teksta un attēla apvienojuma potenciālo zemtekstu. *Emblēmas*, raksta Deilijs, *veido simboliski attēli un vārdi*, un jāpieņem, ka *to jēgpilnās attiecības nav nejaušas*. Tomēr *to savstarpējā saikne atspoguļo drīzāk blakus nozīmi, nevis tiešu norādi*, un *neļauj spriest par pictura vai scriptura [attēla vai teksta] prioritāti un to savstarpējo attiecību raksturu* (Daly, 1998 : 8). Savukārt Makss Ernsts Vērlīks norāda:

Šie attēla un teksta apvienojumi bieži vien slēpa grūti atšifrējamu vēstījumu, un prātošana par vizuālā tēla, rakstītā teksta un to abu mijiedarbes slēpto nozīmi sagādāja izglītotam lasītājam patiesu baudu (Warlick, 1999 : 113).

Arī literatūrvēsturnieks Daniels S. Rasels apgalvo, ka šāda teju vai obligāti pieprasīta interpretācija slēpjas jau pašā emblēmas idejas būtībā (Russel, 1985 : 103). *Emblēmas ideja*, skaidro Rasels,

..drīzāk ir veids, kā uztvert literāru vai vizuālu mākslasdarbu, nevis konkrēta mākslas forma pati par sevi. [...] visa emblemātiskā ievirze būtībā uzskatāma par lasīšanas veidu (Russel, 1985 : 109).

Zīmīgā kārtā šķiet, ka *Brāmsa fantāziju* Brāms lasījis tieši tā – kā emblēmu, kā simbolus, kaut arī, jāatzīst, nav pierādījumu, vai viņš pats to apzinājies. Komponista draugs Makss Kalbeks viņa biogrāfijā raksta: tieši šis *grūti atšifrējamais vēstījums*, *distance* starp vizuālajiem tēliem un tekstiem Klingera krājumā tik spēcīgi saistīja Brāmsu. Un tieši Rasela pieminētā uztveres *emblemātiskā ievirze*, iztēles darbošanās ap netiešo, tomēr acīmredzami nozīmīgo saikni starp tekstiem un attēliem Brāmsam šķita tik aizraujoša. Kalbeks atceras:

Sēdēt blakus [Brāmsam] un kopā ar viņu lūkoties [Brāmsa fantāziju] man bija divkārsš prieks. Viņš apsēdās savā vietā pie klavierēm, un mēs, pārlicušie pār vāku, tik dziļi iegrimām apskatē, ka aizmirsām par pusdienām. Viņš ilgi kavējās pie katras lapas un komentēja tēlus tik aizrautīgi, ka stundas man aizritēja kā minūtes. Un, kad bija pāršķirta pēdējā lapa, viņš, entuziasma pilns, atgriezās pie sākuma, lai atklātu

vēl nepamanītas nianšes un to īpaši intīmo burvību, kas iepriekš būtu varējusi paslīdēt garām nepamanīta (Kalbeck, 1921, Bd. 4 : 335).

Sēžot pie klavierēm (un droši vien izspēlējot arī mūziku), Brāmss un Kalbeks izbaudīja Klintera *telpiskās mākslas* eksperimenta emblemātisko dabu – gluži tāpat kā vizuālo tēlu ietiekšanos akustiskajā telpā. Tieši ar šo krājumu Klinters tiecās iedzīvināt tādu māksliniecisko līdzekļu apvienojumu, uz kādu aicināja Vāgners un viņa sekotāji 19. gadsimta nogalē. Taču, meistarīgi ietverot skaņās un tēlos vēstījumu par nenovēršamo atsvešinātību kā no cilvēces, tā dieviem, Klinters vienlaikus pauda dziļu skepsi par Vāgnera vīziju – garīgas utopijas rītausmu. Vēl vairāk – ietērdams savu kritiku par Vāgnera idejām formā, kas atgādināja baroka laikmeta emblēmu grāmatu, Klinters apliecināja savu neviennozīmīgo attieksmi pret Vāgnera mantojumu īsti *brāmsiskā* manierē. Nav šaubu, ka *Brāmsa fantāzija* piedāvā modernisma izpratni, kuru spēcīgi ietekmējuši Vāgnera sasniegumi. Savukārt Klintera modernisms paliek dziļi sakņots vācu kultūrvēsturē un atspoguļo cilvēka dabai piemītošās vājības.

MAX KLINGER, JOHANNES BRAHMS AND THE PROMISE OF THE *GESAMTKUNSTWERK*: REVISITING KLINGER'S *BRAHMS-PHANTASIE* (1894)

Kevin C. Karnes

Summary

Max Klinger's *Brahms-Phantasie* (1894), a volume consisting of forty-one drawings and etchings interspersed with the complete scores of six of Brahms's vocal works, cemented Klinger's reputation as *the most original artist that Germany has the honor of calling her own* (Boetzkes, 1984 : 96), as Hugo von Hofmannstahl declared. In producing the volume, Klinger sought to cast a glance across the range of feeling that he encountered in Brahms's music, and from there, to sympathize and to go further, to connect and to expand (Kersten, 1993 : 166). By 1894, Klinger had achieved considerable renown as a visual artist. But the *Brahms-Phantasie* was something more than just another volume of the artist's famous prints. It was a work to be seen *and heard*, either literally (when Brahms's scores are performed) or in the mind of the observer. As such, it exemplified the new, composite art form that Klinger described as *Raumkunst* or *Spatial Art* (Klinger, 1987 : 30). Inspired by Richard Wagner's theory of the *Gesamtkunstwerk*, Klinger envisioned the *Raumkunstwerk* as an integral union of artistic media, literally filling the *Raum* or space inhabited by the observer.

In recent years, the visual components of the *Brahms-Phantasie* have received considerable attention from art historians. But the relationship between its musical texts and visual images, and the indebtedness of

Klinger's work to broader lines of turn-of-the-century aesthetic and cultural discourse, await a detailed investigation. In my essay, I consider a question that touches upon both of these themes. Namely, what can we make from the fact that Klinger chose *Brahms* – the notoriously conservative, even classicist composer widely regarded by contemporary critics as Wagner's *musical antipode* (in the words of one) – as the supplier of his musical materials? In answer to this question, I will suggest that the *Brahms-Phantasie* might be read as an ambivalent critique of a line of late-century cultural criticism that regarded the Wagnerian union of artistic media as a means by which to foster transcendence of the individualistic concerns of a materialistic age, and to usher in a future era of humankind's spiritual unity. Like Nietzsche, Klinger endorsed Wagner's effort to *destroy the Germans' interest in occupying themselves with separate, individual arts*, as Nietzsche put it in 1874 (Nietzsche, 1995 : 320). Yet by situating Brahms at the locus of his ambitious *Raumkunst* experiment, Klinger firmly rejected Wagner's claim to have invented the sole musical language capable of facilitating such an artistic revolution. Moreover, by crafting in sound and image a narrative tale of insurmountable alienation from both humanity and the gods, Klinger's work cast a skeptical shadow across Wagner's vision of a dawning spiritual utopia. Indeed, the *Brahms-Phantasie* proffers an image of modernity profoundly transformed by Wagner's achievements, yet also deeply rooted in German cultural history and limited in its social and spiritual achievements by the inherent frailties of human nature.

Literatūra

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953

Bahr, Hermann. *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*. Berlin: S. Fischer, 1897

Berry, Paul. Old Love: Johannes Brahms, Clara Schumann, and the Poetics of Musical Memory. *Journal of Musicology* 24/1 (2007), 72–111

Bisanz-Prakken, Marian. *Gustav Klimt: Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*. Salzburg: Residenz, 1977

Boetzkes, Manfred (Hrsg.). *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1984

Bonds, Mark Evan. *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1996

Botstein, Leon. Brahms and Nineteenth-Century Painting. *19th-Century Music* 14/2 (1990), 154–168

Bouillon, Jean-Paul. *Klimt: Beethoven* / Translated by Hanna Wulf. Tübingen: Ernst Wasmuth, 1988

- Brachmann, Jan. „*Ins Ungewisse hinauf . . .*“ *Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation*. Kassel: Bärenreiter, 1999
- Braemer, Edith. *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*. Weimar: Arion, 1963
- Brodbeck, David. Brahms, the Third Symphony, and the New German School. In: Frisch, Walter, and Kevin C. Karnes (eds). *Brahms and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2009, 95–116
- Celenza, Anna Harwell. Music and the Viennese Secession: 1897–1902. *Music in Art* XXIX/1–2 (2004), 203–212
- Chafe, Eric. *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005
- Comini, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli, 1987
- Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: University of Toronto Press, 1998
- Daverio, John. The „Wechsel der Töne“ in Brahms's „Schicksalslied“. *Journal of the American Musicological Society* 46/1 (1993), 84–113
- Frisch, Walter. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005
- Frisch, Walter, and Kevin C. Karnes (eds). *Brahms and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2009
- Gleisberg, Dieter (Hrsg.). *Max Klinger 1857–1920*. Leipzig: Edition Leipzig, 1992
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* / 21 Bde. Hrsg. von Karl Richter. München: Carl Hanser, 1985–1998
- Grey, Thomas S. Wagner the Degenerate: Fin de Siècle Cultural „Pathology“ and the Anxiety of Modernism. *Nineteenth Century Studies* 16 (2002), 73–92
- [Hake, Alfred Egmont]. *Regeneration: A Reply to Max Nordau* / With Introduction by Nicholas Murray Butler. New York: G. P. Putnam's Sons; London: Archibald Constable & Co., 1896
- Hanslick, Eduard. *Discovering Brahms (1862–72)* / Translated by Kevin C. Karnes. In: Frisch, Walter, and Kevin C. Karnes (eds). *Brahms and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2009, 217–231
- Harper, Anthony J., and Ingrid Höpel (eds.). *The German-Language Emblem in its European Context: Exchange and Transmission*. Glasgow: Glasgow University Library, 2000

Heimerl, Joachim. *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheusymbols im Werk Goethes*. München: Iudicium, 2001

Janik, Allan. *Wittgenstein's Vienna Revisited*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2001

Johannes Brahms an Max Klinger. Leipzig: Gesellschaft der Musikfreunde, 1924

John, Barbara. *Max Klinger: Beethoven*. Leipzig, E. A. Seemann, 2004

Kalbeck, Max. *Johannes Brahms / 4 Bde*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912–1921

Kersten, Ursula. *Max Klinger und die Musik*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1993

Klinger, Max. *Brahms-Phantasie. Einundvierzig Stiche, Radierungen und Steinzeichnungen zu Compositionen von Johannes Brahms*. Berlin: Amsler und Ruthardt, 1894

Klinger, Max. *Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe* / Hrsg. von Anneliese Hübscher. Leipzig: Reclam, 1987

Lipiner, Siegfried. *Über die Elemente einer Erneuerung religiöser Ideen in der Gegenwart. Vortrag gehalten im Lesevereine der deutschen Studenten Wiens am 19. Januar 1878*. Vienna: Selbstverlag des Vorstandes des Lesevereines der deutschen Studenten Wiens, 1878

Magee, Bryan. *Aspects of Wagner*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1988

Magee, Bryan. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*. New York: Henry Holt, 2000

Max Klinger: Die druckgraphischen Folgen. Heidelberg: Braus, 2007

Mayer-Pasinski, Karin. *Max Klingers Brahmsphantasie*. Frankfurt am Main: Rita G. Fischer, 1982

Morton, Marsha. „Malerei und Zeichnung“: The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58/4 (1995), 542–569

Nietzsche, Friedrich. *Unpublished Writings from the Period of „Unfashionable Observations“* / Edited and translated by Richard T. Gray. Stanford: Stanford University Press, 1995

Nordau, Max Simon. *Degeneration*. New York: D. Appleton & Co., 1895

Russell, Daniel S. *The Emblem and Device in France*. Lexington: French Forum, 1985

Scruton, Roger. *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004

- Singer, Hans Wolfgang. *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis*. Berlin: Amsler und Ruthardt, 1909
- Solie, Ruth A. *Music in Other Words: Victorian Conversations*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004
- Streicher, Elizabeth Pendleton. Max Klinger's Malerei und Zeichnung: The Critical Reception of the Prints and Their Text. *Studies in the History of Art* 53 (1996), 228–249
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music / 6 Vols*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005
- Varnedoe, J. Kirk T., and Elizabeth Streicher. *Graphic Works of Max Klinger*. New York: Dover, 1977
- Wagner, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe / 16 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911–1914
- Walzel, Oskar Franz. *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*. Leipzig und Berlin: Teubner, 1910
- Warlick, Max Ernst. Art, Allegory and Alchemy in Peter Greenaway's Prospero's Books. In: Wygant, Amy (ed.). *New Directions in Emblem Studies / Glasgow Emblem Studies*, 4. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 1999, 109–136
- West, Shearer. *Fin de Siècle: Art and Society in an Age of Uncertainty*. Woodstock, New York: Overlook Press, 1994