

Ernests Anševics

Lejūtas aistētika

Mūsu dienu mākslas filozofijas pamati

RĪGĀ, 1931

Vairumā pie VALTERA UN RAPAS Akc. Sab.

L $\frac{7}{137}$

Ernests Anševics

lejūtas aistētika

Mūsu dienu mākslas filozofijas pamati

Rigā, 1930

Vairumā pie Valtera un Rapas Akc. Sab.

L. V. B.
№ In. 325.708

Parb. 59.

0309041087



Spiestuve „Burtnieks” Rīgā, Avotu ielā 33.

Priekšvārds.

Reti kādā no mūsu garīgās kultūras nozarēm mums vēl ir tik maz sistematisku rakstu, kā taisni aistētikā un mākslas filozofijā. Bet arī otrādi: reti par ko tik daudz mūsu nopietnākās intelliģences aprindās, tāpat literatūras un kritikas žurnālos diskutē, kā taisni par šiem jautājumiem.

Šinī apcerējumā nu ir mēģināts noskaidrot un sistemātiskā sakarā parādīt vienu no svarīgākajiem principiem tagadnes mākslas filozofijā un aistētikā vispāri. Ir mēģināts arī atrast šī principa vietu vispārīgās aistētikas laukā, reizā ar to, protāms, sniedzot arī viņa vērtējumu no pēdējās viedokļa.

Jelgavā, 1930. g. septembrī.

Autors.

Priekšvārds

Ļoti kāda no mūsu garīgās kultūras nozarēm mums vēl ir tik maz sistematisku rakstu, kā latīņu sistēma un mākslas filozofija. Bet arī otrādi: arī par ko tik daudz mūsu nopietnākās intelektuālās aprindās, tāpat literatūrā un kritikas žurnālos diskutē, kā latīņu par šiem jautājumiem.

Šīl apcerējums nu ir mēģināts noskaidrot un sistematizēt šādas parādī viedu no svarīgākajiem principiem tagadnes mākslas filozofijā un sistēma vispār. Ir mēģināts arī atstāt šī principa vietu visda- rtes sistēmas laukā, teizā ar to, protams, aniedzot arī tās vērtējumu no dažādas viedokļa.

Jelgavā, 1930. g. septembrī.

Autors

Pamatlinijas iejūtas aistētikas vēsturē

Lai gan aistētika kā atsevišķa disciplīna līdzās visai pārējai filozofijai savas attīstības vēstures sākumus var mēklēt visu mūsu vecāko zinātņu kopējā šūpulī — senajā Grieķijā, tad tomēr savu sasniegumu lielāko daļu tā ieguvusi tikai sākot ar pagājušā gadu simteņa otro pusi.

Līdz pat Herderam (1744.—1803.) aistētikas vispārīgais raksturs bija gandrīz tīri spekulatīvs. Herders ir pirmais, kas redzēja šī aistētikas virziena lielo vienpusību, viņš ir pirmais, kas izeju no šejienes meklēja aistētiskās patikas un baudas psiholoģiskā analizē. Tomēr ilgs mūžs šij jaunajai psiholoģiskai aistētikai toreiz vēl nebija lemts. Spekulatīvi metafiziskais „ideālisms“ viņu nostūma atkal par jaunu malā.

Pēc tam tikai 19. g. s. otrā pusē G. T. Fechnera ar savu aistētiku deva jaunu un spēcīgu ierosinājumu empirisma virzienā. Tas, uz ko Herders savā Kalligonē bija vēl diezgan neskaidri norādījis, Fechnera atjaunotajā empiriskajā aistētikā ieguva konkrētu veidu un izteiksmi.

Savu jauno aistētiku Fechnera dēvē par „aistē-

tiķu no apakšas“, pretēji agrākajai spekulatīvai, resp. „aistētikai no augšas“. Ar to viņš itkā cenšas rādīt, ka vecajai aistētikai pašu aistētisko pārdzīvojumu psiholoģiskā puse palikusi pilnīgi sveša; viņa interesējusies tikai par vispārīgajiem aistētikas jēdzieniem un viņu sistematizēšanu.

Fechnera atjaunotais, varbūt pat pareizāki sakotnodibinātais empiriskais virziens aistētikā jāuzskata par tiešu izejas punktu visai tagadnes aistētikai. Ar pilnu tiesību var teikt, ka ar savu „Vorschule der Ästhetik“ Fechners ir ievadījis jaunu un spirtu laikmetu vispārīgās aistētikas attīstībā.

Nedaudzos gados no viņa radītās psiholoģiskās bāzes izauga tikdaudz jaunu un īpatnēju pētījumu dažādos novirzienos, ka agrāk pat veseli gadu simteņi kopā nespēja te uzrādīt tik lielus evolūcijas etapus. Bez agrāko darbu tālākveidošanas tagadnes aistētika, nostādāmās pati turklāt uz citas platformas, nodarbojas arī ar gluži jaunām problēmām un pētniecības metodēm.

Zīmējoties uz pašas aistētikas uzdevumu un tāpat arī uz viņas atsevišķo pētījumu organizēšanu, resp. metodēm, kā jau teikts, tagadnes aistētikā valda vairāki novirzieni. Prof. Meimanis (Meumann) kā divus svarīgākos pretstatu pārus min: 1) normatīvo un deskriptīvo aistētiku; 2) subjektīvo un objektīvo.

Katrā no šiem pretstatu veidiem savukārt ietelp vairāki atsevišķi novirzieni. Bet ir arī tādi aistētikas virzieni, kuŗi vairāk vai mazāk ietver visus šos pretstatus kā atsevišķus savas sistēmas elementus. Pir-

mā kārtā te nu būtu jāmin iejūtas aistētika. Tiklab normatīvās un deskriptīvās, kā arī subjektīvās un objektīvās aistētikas pretstati viņā izzūd, resp. apvienojas.

Iejūtas aistētikas pirmie sākumi, meklējami jau pie Herdera. Pēc viņa domām mums kāda lieta, resp. forma patik tāpēc, ka tā savā īpatnējā veidā top par mūsu pašu iekšējās pasaules izteicēju. Tās, kā redzams, ir domas, kas stāv ļoti tuvu mūsu dienu iejūtas aistētikai.

Dzejā iejūtas ideju atjaunoja romantiskās skolas pārstāvis Novalis. Viņš runā par iejūtu dabā, kad subjekts un viņa objekts viens ar otru saplūst pilnīgi kopā. Tādā kārtā daba, cik tālu viņa ir iejūtas objekts, top par paša subjekta iekšējās dzīves simbolu.

Ļoti raksturīgi iejūtas aistētikai piemēram ir arī H. Lotces vārdi: „Neviens tēls mūsu fantāzijai nevar būt tik nepieejami trausls, ka viņa tur nespētu iespieties un to atdzīvināt ¹⁾).

Prof. Meimana uzskats ir, ka tikai jaunākā laikā aistētika pratusi pienācīgi novērtēt aistētisko iejūtu un viņas svarīgo lomu šai disciplinā vispārī. Un viņa to pratusi tiktāl — saka Meimanis, ka pati tapusi par psiholoģisku aistētiku ²⁾).

Par iejūtas aistētikas (ne vairs tikai teorijas) galveno nodibinātāju un viņas tālāko izveidotāju uzskata Teodoru Lipsu (Th. Lipps). Blakus vi-

¹⁾ H. Lotze — Geschichte der Ästhetik in Deutschland München 1866. g. 24. pp.

²⁾ E. Meimanis — Ievads tagadnes aistētikā. 54. lpp.

nam te kā lielākais pārstāvis šinī virzienā jāmin J. Folkelts (Johannes Volkelt). Ar to tad nu esam nonākuši pie mūsu temata — pie iejūtas aistētikas un viņas mūsu dienu vērtējuma.

Nevarēsīm varbūt visur viņas ideologu uzskatus atzīt, jutisīm arī vienā otrā vietā vajadzību tos papildināt, tomēr sava būtībā viņi ir tik svarīgi, ka mūsu dienu aistētika bez tiem nemaz vairs lāga nav domājama.

Vispārīgie formas principi aistētikā

Aistētiku Lipss definē kā zinātni par skaisto, implicitē arī par nejauko. Bet skaistuma uztveršana savukārt ir tīri psihisks process. Aistētikas uzdevums tā tad nu ir uzrādīt un analizēt tos noteikumus, kuri objektam jāpilda, lai tas uztverošā subjektā minēto procesu ietekmētu. Viņai ir jāatrod tā likumība, kurā šie aistētiskās patikas un nepatikas procesi norit. Bet tā ka visi šie pārrunājamie fakti ir tīri psiholoģiskas dabas, tad aistētika savos pamatos ir psiholoģiska disciplina.

Skaistumā izjūta vienmēr ir saistīta ar zināmu baudu. Tāpēc arī katras aistētikas principiālā daļā būtu jārunā par baudas, sevišķi aistētiskās baudas psiholoģiskiem pamatiem vispāri. To, protams, dara arī Lipss savā grāmatā „Grundlegung der Ästhetik“ (nodaļā „Allgemeines über Lustgeföhle“). Viņš te gan necenšas sniegt izsmeltošu psiholoģisku traktējumu, bet apmierinās vienīgi ar atsevišķiem principiāliem norādījumiem, kuri tam liekas būt vajadzīgi kā priekšnoteikumi tālākiem pētījumiem.

Baudas jūtu vispārīgais likums pēc Lipsa ir, ka

ikvienai psihiskai konstrukcijai, līdzīgi kāda mūzikas instrūmenta stīgu sistēmai, vajadzīgi s a v i kairinājumi, lai tā, uz pēdējiem atsaucoties, varētu parādīt savu individuālo īpatnību. Tie dvēseles izpausmes veidi, kuri atbilst viņas īpatnējai konstrukcijai, jeb kā Lipss saka „pašai dvēseles dabai“, norit ar vislielāko vieglumu un sniedz individam baudu, jo tādos gačījumos viņa iekšējais „es“ var izpausties patstāvīgi un brīvi. Bez tam Lipss vēl atrod, ka baudas jūtas ir atkarīgas no zināmiem apercepcijas priekšnoteikumiem, proti: jo lielāks kādā virzienā aperceptīvais spiediens, jo vieglāki šinī virzienā rodas baudas jūtas¹⁾.

Kā tālāko formas principu Lipss aplūko vienības likumu (Gesetz der Einheitlichkeit). Formu vienādība, resp. likumība pēc viņa domām mums patīk tāpēc, ka visas viņas savā kopumā sastāda kaut ko veselu. Bet dvēsele nav citādi domājama kā vienība. Tā tad ārējās formas vienības atbilst „dvēseles dabai“, un saskaņā ar nupat formulēto baudas jūtu vispārīgo likumu sniedz tai baudu. Te nav jāaizmirst tas, ka pieredzes dažādībā dvēsele vienmēr cenšas saskatīt zināmu iekšēju sakaru, resp. vienību. Un ja nu pašā pieredzē daži momenti šo procesu viņai atvieglina, t. i., ja viņi jau savā dotībā sastāda zināmas formas vienības, kā piemēram regulāras figūras ģeometrijā, tad ir saprotams, ka šo objektu uztveršana savienota ar patīku. Ja dotības dažādība reizē ir arī vienība, tad redzams, ka ar to viņu uztveņošanai dvēselei (Lipss te visur lieto apzīmējumu — dvēsele) itkā piemērojas (jo arī tā ir vienība), itkā pati no savas puses uzaicina pēdējo sekot šim „vispārīgajam dabas vilcienam“²⁾.

¹⁾ Th. Lipss, Grundlegung der Ästhetik, 11. lpp.

²⁾ Th. Lipss, Grundlegung der Ästhetik, 19. lpp.

No šī vispārīgā formas vienības likuma Lipss vēl izdala laukā īpašu empiriskās saderības jēdzienu (Empirische Zusammengehörigkeit), kas pēc savas nozīmes ir tas pats, ko vispārīgajā psiholoģijā apzīmē ar pieskares asociāciju. Arī tādā psihiskā aktā, kur šī „empiriskā saderība“ darbojas līdzī kā vienojošs faktors, rodas bauda, jo ar viņas palīdzību lielā mērā atvieglota pieredzē dotās dažādības vienkāršošana.

Mums arvien rodas zināma patika, kad pieredzes sarežģītos kompleksos sastopam jau agrāk iepazītus elementus un vienības. Šo patiku Lipss sauc par intelektuālās baudas jūtām, izslēdzot reizē ar to viņas no aistētisko jūtu novadiem ¹⁾. Aistētiskā bauda vienmēr attiecas uz priekšmetiem, intelektuālā turpretim nekad.

Bet formas vienības likums nebūt nav vienīgais aistētiskās baudas pamatprincips. Bez viņa ir vēl kāds cits, varētu teikt pilnīgi pretējs viedoklis — formu dažādība. (Mannigfaltigkeit). Jau redzējām, ka dvēseli Lipss salīdzināja ar stīgu sistēmu. Tāpēc arī viegli saprast, ka neskatoties uz viņas elementu sakarību un vienību, te jārunā arī par dvēseles iekšējo dažādību un viņas tieksmi pēc dažādības gan izteiksmē, gan arī ārējo iespaidu uztverē. Tā, redzams, līdzās formas vienības principam aistētikā jāustāda vēl kā papildinājums arī formas dažādības princips. Abi kopā šie principi tad nu sastāda vecu veco divkārtšo likumu par „vienību dažādībā“ un „dažādību vienībā“.

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 22. lpp.

Dažādības princips ar to tomēr vēl nav noskaidrots. Nepietiek ar vispārīgo aizrādījumu par dvēseles tieksmi pēc dažādības. Kuŗa katra dažādība vēl nav aistētiskās baudas pamats. Tāpēc arī Lipss te ielaižas sikākos iztirzājumos, beigās pie tam norādot, ka dažādība var sniegt aistētisku baudu tikai tad, ja viņas atsevišķie elementi bez iztrūkuma vai atlikuma sastāda kaut ko organiski veselu. Šim organiski veselajam kā visu aptveŗošai vienībai atsevišķie elementi tad nu pakārtojas gan immanentā, gan sukcesīvā diferenciācijā.

Līdz šim aplūkotie formas principi paturēja acs visuma vienību, kuŗai tad dažādā veidā lūkoja pakārtot atsevišķās daļas elementus. Tālākais formas princips, kuŗam arī Lipss vēltījis samērā diezgan plašu nodāļu, ir tā sauktais „monarķistiskās pakārtošanās princips“ (Prinzip der monarchischen Unterordnung). Atsevišķie elementi līdzās savai tieksmei sastādīt kaut ko organiski veselu te parāda vēl kādu citu, ne mazāk spēcīgu tendenci — pakārtoties kādai atsevišķai šā paša veselā daļai kā valdošai. Monarchs savā valstī ir tikai viens un visi citi viņam pakārtoti kā pavalstnieki.

Monarķistiskās pakārtošanās princips ir citāds nekā tas, kur visi elementi pakārtoti tikai savam veselajam kā tādām. Tomēr no psiholoģiskā viedokļa abi šie principi vistūvākā radniecībā: uztveŗošais subjekts abus viņus aperceptīvi vienādi saista. Valdošais elements vienmēr sevī itkā ietveŗ arī pārējos, viņam pakārtotos, līdzīgi tam, ka pieredzē nekad neuztveŗ veselo pašu par sevi kā tādu, bet vienmēr te ietverti

iekšā arī atsevišķie elementi kā vairāk vai mazāk patstāvīgas sastāvdaļas.

Monarķistiskā pakārtošanās principa labākai izpratnei var noderēt kāds piemērs. Lipss starp citiem min kalna virsotni, kas paceļas pāri pār veselu kalnu grupu. Visa kalna masa viņa pakājē ar pārējām mazākām virsotnēm ir itkā priekšpakāpes šai vienai kopējai virsotnei; visa apkārtnē tā itkā cenšas apvienoties vienā vienīgā punktā — savā „monarchā“. Arī te Lipss runā par immanento un sukcesīvo pakārtošanos. Nupat minēto piemēru par apkārtni koncentrējošo virsotni varam pieskaitīt pēdējai. Par immanento pakārtošanos būtu jārunā tai gadījumā, kad kāda raksturīga īpašība immanenta visām zināmo vienību sastādošām daļām. Tā, piemēram, taisnstūris, skatoties pēc viņa malu garumiem, var gan „pacelties uz augšu“, gan būt „izstiepts garumā“, gan arī vēl citādi. Izplatījuma implicite arī virzienu īpašības ir immanentas katrai laukuma daļai. Gaŗākās malas te reizē ir arī „valdošās“.

Monarķistiskās pakārtošanās princips aistētikā ir ļoti svarīgs un savās konsekvencēs tālu ejošs, tomēr būtu aplami viņu apzīmēt par visas aistētikas pamatprincipu. Aistētiski uztveŗamā vienība var būt augstākās baudas avots un tomēr tai pašā laikā arī nebūt monarķistiski saturēta kopā un pārvaldīta.

Tie tad nu būtu īsumā Lipsa vispārīgie formas principi, kas zināmā mērā der arī itkā par ievadu viņa ieŗūtas aistētikā vispāri.

Tomēr galu galā jautājums paliek neskaidrs par to, kādā attiecībā šie vispārīgie formas principi atrodas pret pašu ieŗūtu. Ieŗūtu, kā tālāk redzēsim, Lipss no-

stāda par katras aistētiskās patikas pamatu, bet tad jau arī te aplūkoti formas principi tai pašā reizē vajadzētu būt pāšas iejūtas principi, resp. likumiem. Šinī sakarā Lipss to nav parādījis un nelūko to darīt arī vēlāk.

Iejūta brīvās dabas objektos

1.

Iepriekšējā nodaļā runājām galvenā kārtā par jutekliski uzņējamu formu principiem. Par viņu saturu, t. i. par to „dzīvi“, kuŗa šā vai tā šinīs formās bija iemiesota, netika daudz nekas teikts.

Bet ārējo formu principi aistētikā nav tikai ar juteklisku nozīmi vien. Aistētikā objekta jutekliskais aspekts vienmēr ir tikai garīgā satura „simbols“.

Aistētiskais objekts vienmēr ir dzīvs; viņš ir apdvēselots (beseelt). Ar to tomēr nav domāts apgalvot, itkā viņam, t. i., šim objektam arī būtu sava „dvēsele“ metafiziskā, vai pat reliģiskā nozīmē. Savā darbā „Psychologische Untersuchungen“ arī Lipss noteikti nostājas pret tāda veida „animismu“; šādus uzskatus, viņš saka, varētu sastapt pie kultūrāli zemu stāvošiem ļaudīm ¹⁾.

Ārējo formu principiem sava nozīme ir tikai tad, ja tie attiecas uz aistētisko objektu saturu. Bet kas īsti ir šis „garīgais saturs“?

¹⁾ Th. Lipss, Psychologische Untersuchungen, II. sēj. 160. lpp.

Ārējās telpiskās formas, krāsas un toņi paši par sevi ir fizikālas parādības. Bet viņas var kļūt arī par mūsu dvēseles saturiem, tad kad mēs viņas uztveram. Reizē ar to tās top par mūsu psihiskās darbības veidiem. Un šie darbības veidi, šī mūsu aktivitāte būtiski ir pavisam kas cits, nekā ārējās fizikālās parādības un fakti.

Ir zināms, ka tās ārējās formas, kuŗu apercipēšana vairāk vai mazāk atbilst pašas dvēseles iekšējai struktūrai, ļauj arī pēdējai šinī darbībā sevi vairāk izpaust. Dvēsele viņās var vieglāki, brīvāki ielieties. Tāpēc arī saprotams, ka viņas var tapt par zināmas baudas avotu. Bet tāda bauda tad reizē arī ir pašas dvēseles aktivitātes apziņa, zināma pašapziņa, vai pareizāki sakot — pašvērtības jūtas.

Jo lielāka iekšējā aktivitāte, jo bagātāka un vispusīgāka ir iekšējo spēku izpausme, jo lielākas reizē ar to ir arī minētās pašvērtības jūtas. Tikai te jāatminas, ka aistētiskās baudas pamatnoteikums ir apercipējamā objekta vienība. Bet arī subjekta paša iekšējai darbībai jābūt tāpat noskaņotai un pakārtotai vienotiem mērķiem.

Citādi sakot: pašvērtības jūtas ir subjekta iekšējā spēka un brīvības apziņa. Un šī iekšējā brīvība nav nekas cits, kā spēja saskaņot sava paša darbību.

Ja aktivitāte mēdz būt baudas avots, tad liekas, ka pasivitātei pienākas pretējā loma. Parasti tā tas arī ir. Bet var būt arī citāda veida pasivitāte; proti, tāda, kuŗas kodolā slēpjas bez tam arī vēl zināma aktivitāte.

Subjekta pašvērtības jūtas par sevi vēl nav nekāda aistētiska vērtība, jo pēdējā vienmēr meklējama

kaut kur citur, kādā no manis šķirtā objektā. Tomēr Lipsa iejūtas aistētikā arī nupat aplūkoto pašvērtības jūtu izpratnei ir sava tieša nozīme: proti — aistētisko vērtību noteikšanā. No psiholoģijas viedokļa tas būtu saprotams tā, ka tikai to, kas man personīgi ir vērtīgs, varu pilnam atzīt par vērtīgu arī pie cita.

Dvēseles aktivitātes jēdziens par sevi vien vēl nenoskaidro aistētisko formas principu iekšējo saturu. Tāpēc arī Lipss te pievieno vēl otru momentu — tieksmi projecēt savu iekšējo dzīvi citā. Man nepietiek tikai zināt kas svešais objekts tāds ir un ko viņš dara, bet tikpat daudz arī jāzin kāds viņš ir, un kā viņš to dara. Ja es viņu izvēlos sev par aistētisku objektu, tad man sīki jāpazīst viņa prieki un bēdas, man jāsaprot tie. Un šīs jūtas, kas man pie tam rodas, Lipss sauc par objektīvētām pašvērtības jūtām. (Objektiviertes Selbstwertgefühl). ¹⁾

Tiklab aistētiskā objekta prieki kā bēdas var tikt vērtēti pozitīvi; t. i. ar tādu izpratni, ka abos viņos var izpausties zināms iekšējās aktivitātes veids. Arī bēdas ciēšot attiecīgais subjekts var būt iekšēji aktīvs. Un jo dziļāka, jo intensīvāka viņā ir šī iekšējā cīņa, jo pilnīgāki izteicas viņa dvēseles brīvais spēks un personība.

Tā tad mūsu pozitīvās vērtēšanas priekšmets ir dzīvība un tāpat arī ikviena dzīvības iespēja, ja vien šī dzīvība ir ista un patiesa, ja vien viņas būtībā neslēpjas pašas dzīvības negācija. Un otrādi sakot: ikviena dzīvības noliegšana aistētikā ir bezvērtīga.

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 101. lpp.

Reizē ar šo jau ir apzīmēta paša skaistuma jēga. Dzīvība un viņas iespēja ir patiesa skaistuma pamats, tāpat kā viss neskaistais savā dziļākā būtībā vienmēr ir dzīvības negācija un viņas bojā eja.

Cilvēkam visskaistākais, bet reizē arī visnejaukākais no visiem redzamiem aistētiskiem objektiem ir — cilvēks pats. Viņš gan arī pieder pie dabas; ir reizē arī dabas objekts, tomēr viņu izņēmuma kārtā var uzskatīt itkā par paša skaistuma atslēgu. Dabas skaistumu neizpētīsim, ja cilvēks pats kā aistētisks objekts mums būs apslēpts un svešs.

Bet kā izskaidrot cilvēka augsto aistētisko vērtību? Mēs taču zinām, ka cilvēks, tāds kādu pieredzē mēs viņu uztvejam, šinī ziņā neuzrāda nekā sevišķa ne nu vēl apbrīnojama. Tur nav nekā tāda, kas ņemts par sevi būtu relatīvi skaistāks par citiem dabas objektiem: ne balss kā tāda par sevi, ne viņa vispārējais izskats, ne vaibsti, ne ķermeņa krāsa, ne kas cits.

Mēdz gan runāt par cilvēka ķermeņa, sevišķi par sejas „pareizām“ formām. Bet tas viss nenosaka nekā vairāk kā tikai to, ka šīs formas pie cilvēkiem vispāri, vai pat tikai pie zināmas rases, mēdz būt parastas. Ja runā bez tam vēl par cilvēka ķermeņa simetriju, par zelta griezuma likumu viņa formās, vai vēl ko citu tamlīdzīgu, tad jāzin, ka ģeometrijas figurās to visu var pilnīgākā mērā sastapt.

Tas viss mūs spiež meklēt cilvēka augsto aistētisko vērtību citā virzienā. Un patiesībā arī jāatzīstas, saka Lipss, ka cilvēks nav vis skaists savu formu dēļ, bet gan viņa formas mēs uzskatām par skaistām tikai

tāpēc, ka viņas ir cilvēka formas, ka viņas ir cilvēka dzīvības funkciju redzamās nesējas.

Cilvēka ārieni mēs gan redzam, bet mēs vēl nevaram teikt, ka ar to jau būtu redzējuši arī „cilvēku pašu“, t. i. aiz šīs ārienes esošo, jūtošo, domājošo, gribošo un darbojošos cilvēka personību. Jutekliski mēs nekā tamlīdzīga uztvert nevaram. Tas „otrais“, kuŗu es domājos redzam, nav nekas vairāk kā pēc attiecīgiem manas pieredzes datiem konstruētais un manas personības modificētais paša „es“. Kā redzams, te tāpat kā jau dažās vietās agrāk mums ir darīšana ar to faktoru, kas guļ visas Lipsa aistētikas pamatos, ar iejūtu (Einfühlung).

2.

Lippss runā par sevišķām „izteiksmes kustībām.“ (Ausdrucksbewegungen). Viņas sastāda īpašu grupu visu pārējo kustību starpā. Par izteiksmes kustībām viņas apzīmētas tāpēc, ka tās „tulko“ tiklab mūsu kā citu cilvēku iekšējos stāvokļus. Un šo savu uzdevumu, t. i. dvēseles stāvokļu tulkošanu viņas veic tieši.

Galū galā arī visas pārējās kustības; kādas vien mūsu ķermenī izdara, ir izteiksmes kustības; tikai netiešas. Mana rīcība ir pavisam citāda, kad esmu stipri uzbudināts nekā iekšēji mierīgā noskaņojumā; citāda, kad ķerēos pie kāda darba pilnā sparā nekā tad, kad jūtos noguris un bez spēka.

Bet sāksim ar noteiktām izteiksmes kustībām. Piemēram, es redzu „lepnas“ acis. Redzu, ka viņas īpatnēji mirdz un ka arī viņu tuvākā apkārtnē šīnī brīdī izskatās varbūt mazliet citāda nekā parasti. Es

saku, ka šis acis man sniedz lepnuma iespaidu. Patiesībā tomēr viņas to nedara. Viņas to nemaz nespēj darīt, jo acīm, resp. viņu Ipatnējai formai un mirzumam nav kvalitatīvi nekā kopēja ar lepnuma jūtām. Bet viss tas gan nozīmē, resp. tulko lepnumu. Protams, viņas man gan nekā nespētu tulkot, ja es pats jau agrāk nebūtu lepnuma jūtas nekad piedzīvojis. Tā tad uzlūkojot šis „lepnās“ acis, es viņas ne tikai redzu, bet tai pašā laikā projecēju sevi viņās — es viņās iejūtos.

Aistētikā nevar apmierināties ar kādas formas, vai izteiksmes saprašanu vien, bet lai kāds objekts iegūtu patiesu aistētisku vērtību, tad tas nepieciešami jāsaista arī ar mūsu jūtām. Aistētikas problēma galvenā kārtā tā tad attiecas uz prieku un neprieku, ko ietekmē dotais objekts.

Kāpēc, piemēram, man patīk lepna izteiksme? (ja šis lepnums ir cēls). Kāpēc viņa man top pretīga, tikko tā pārvēršas augstprātībā? Viss te, redzams, atkarājas no manis. Man patīk tas, kam es personīgi simpatizēju, tāpat kā viss man pretīgais mani aizkaŗ.

Bet prieka jūtas ir arī vērtību jūtas. Ja es atzistu kādu cita prieku, tad tas nozīmē, ka iekšēji es dzīvoju viņam līdzī. Es atrodu, ka ir vērts to darīt. Tas pats jāattiecina arī uz citiem afektiem. Ja es atzistu kāda cilvēka dusmas, tad mans iekšējais noskaņojums pret viņa dusmu objektu ir līdzīgs viņējam. Protams, ka es varu „dzīvot līdzī“ tikai tam, kas būtiski saskan ar manu paša iekšējo dzīvi, jeb kā Lipss saka „was mir selbst „natürlich“ ist“. ¹⁾

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 111. lpp.

Šo iekšējo „līdzī dzīvošanu“ Lipss sauc par iejūtu, sniedzot tai pašā reizē arī šī jēdziena dēfinīciju. Tā skan tā: iejūta ir tas noteikums, kuŗu ievērojot rodas prieks par kāda cita iekšējās dzīvēs noskaņojumu, kas savukārt konstatēts viņa ārējās izteiksmes kustībās. (Einfühlung ist Bedingung der Freude an dem in der wahrgenommenen Ausdrucksbewegungen liegenden inneren Verhalten eines Anderen). ¹⁾

Un jo brīvāki kāds var iejusties cita iekšējā dzīvē, t. i. jo dabiskāki viņš pats sevi tādā var izteikt, jo lielāks ir viņa līdzdzīvošanas prieks.

Tomēr mums vēl palika galīgi nenoskaidrots jautājums par to, kā savā starpā psiholoģiski saistās sveša indivīda izteiksmes kustības optiskais attēls ar viņam atbilstošām jūtām; piemēram, to pašu „lepno“ acu attēls ar pašām lepnuma jūtām. Otram kārtam: kāpēc šīs izteiksmes redzēšana nodod tikai lepnuma priekšstatu vien, bet liek šīs jūtas arī pašam skatītājam līdzī pārdzīvot, resp. viņās „iejusties?“

Te nepietiek ar aizrādījumu, ka toreiz, kad es pats biju lepns, arī manas acis izskatījās tadas pašas. Pirmkārt, tas, ko es toreiz pārdzīvoju, bija pavisam kas cits nekā tas, ko es redzu tagad otra acīs. Toreiz jutu savelkamies attiecīgos muskuļus, un man nebija ne vismazākā ārējo izteiksmes kustību optiskā attēla. Tagad, turpretim, man ir tikai šīs pēdējais.

Balstoties uz tā, ko es pats esmu piedzīvojis, man gan varēja nodibināties zināms sakars starp lepnuma

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 111. lpp.

jūtām no vienas un muskuļu un taustes sajūtām sejā no otras puses. Bet tas nedod ne vismazākā iemesla saistīt šīs jūtas ar optisko izteiksmes kustību attēlu.

Te, saka Lipss, dažreiz mēģina iet kādu apkārtceļu. Lepnuma jūtas, tad saka, nav direkti saistītas ne ar kādu izteiksmes kustību; tā tad arī — ar šai kustībai atbilstošām muskuļu-taustes sajūtām, ne arī ar šīs kustības optisko attēlu. Bet mēs ar otra cilvēka lepnumu iēpazīstamies, dzirdot viņa vārdus un saprotot šo vārdu nozīmi, skatoties viņa rīcībā un saprotot to. Es dzirdu lepno cilvēku runājam un rīkojamies gluži tāpat, kā es pats esmu runājis, kad esmu bijis lepns. Un šo īpatnējo viņa valodu un rīcību esmu arvien redzējis pavadītu ar zināmo lepno acu skatu. Tā tad vairs nav direkta jūtu saistīšana ar viņām atbilstošām izteiksmes kustībām un to optiskiem attēliem, bet p a s t a r p i n ā t a.

Ši ir tīri empiristiska izskaidrošanas metode. Lipss pret viņu ceļ dažus iebildumus. Viņš, piemēram, aizrāda uz mazu bērnu, kuņš jau ļoti agri sāk saprast savas mātes smaidu. Te taču vēl nevar būt runas par zīdaiņa novērojumiem un uz tiem dibinātu slēdzieni par to, ka mātes smaids itkā stāvētu sakarā ar to labdarību, kuņš tā viņam parāda.

Mēģina šo sakaru izskaidrot arī ar pakaldarīšanas tieksmi. Mēs daudz ko daram citiem pakal gan apzinīgi, gan arī neapzinīgi. Mēs varam apzinīgi dažreiz ļoti labi atdarināt citu vaibstus — gan prieka, gan baiļu, gan arī lepnuma izteiksmi. Pie tam vienmēr tādos gadījumos mūsu priekšā paraugam ir zināma noteikta optiska aina. Turpretim šīs pašas darbī-

bas atdarināšana pastāv vienīgi muskuļu, dzīslu un ādas kustībās. Tā tad mums pašiem par savu darbību nav optisks, bet gau kinētisks tēls. Kā redzams, arī te mums nav nekādu direktu, bet tikai pastarpinātu zināšanu.

Pēc Lipša domām atliek tikai pieņemt kādu pirmbūtīgu, resp. iedzimu un tālāk vairs neanalizējamu psihisku sakaru starp uztverto optisko attēlu no vienas, un sevišķu impulsu attiecīgai paša darbībai no otras puses. ¹⁾

Šī sakara dziļākie cēloņi tā tad paliek tālāk nenoskaidroti un kā jau aizrādīts, pēc Lipša domām tālāk vairs arī nenoskaidrojami. Šos dziļākos cēloņus varam gan saukt par instinktu, bet skaidrības ziņā ar to nekas nav panākts.

Atdarināšanas tieksmes analīzi ar to Lipss tomēr vēl neizbeidz. Šos savus, var teikt, psiholoģiskās pētīšanas rezultātus viņš lūko ierindot arī savā aistētiskās sistēmā; citiem vārdiem sakot, mēģina arī te saskatīt kādu aistētiskās iejūtas aspektu.

Ar izteiksmes kustības optisko attēlu, kā jau teikts, saistās zināms impulss šo pašu kustību vēlreiz atdarināt. Bet šis impulss, kā to Lipss sevišķi cenšas pasvītrot, ir tieši, t. i. nepastarpināti saistīts pie optiskā attēla. Viņš ir, tā sakot, jau pašā šinī optiskā attēlā dots. Šo faktu Lipss apzīmē atkal ar vārdu „iejūta“. Un tāda iejūta, viņš saka, sniedz zināmas kustības optiskā attēla aistētisko izpratni (das ästhetische Verständnis). Viņa arī nav nekas cits kā

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 117. lpp.

tās pašas „atdarināšanas tieksmes iekšpuse“ (die Innenseite der Nachahmung). ¹⁾

Bet kas tad ir atdarināšanas ārējā puse? Lipss to noskaidro ar piemēru. — Ja es skatos uz akrobata kustībām, viņš saka, tad es varu, pirmkārt, mēģināt šīs kustības pats fiziski atdarināt, pie kam tai pašā laikā arī noteikti apzināties starpību starp mani pašu un akrobatu; otrkārt — nolūkojoties akrobatā, es varu uz kādu laiku mūsu abu personu starpību gandrīz vai pilnīgi pazaudēt un itkā sakust ar viņu kopā — identificēties ar to. Pirmais veids te rāda atdarināšanas ārējo, otrais — iekšējo aspektu.

Iekšējā atdarināšana nenorīt ārējās kustībās, bet viņu pārdzīvo. Šinī piemērā skatītājs pārdzīvo visas tās pašas jūtas, kuņas pārdzīvo akrobats tur augšā uz virves; viņš iejūtas akrobatā.

Šij iekšējai līdzī dzīvošanai, protams, var pievienoties arī ārējā, t. i., atdarinošās kustības. Bet viņa var eksistēt arī bez pēdējām. Tādā gadījumā Lipss runā par tīru iejūtu.

Bet kā šī pēdējā iespējama? Kā var būt mani tieksme pēc zināmām ķermeniskām kustībām, pašu ķermeni tai pašā laikā atstājot pilnīgi mierā? — Uz to Lipss atbild: lai gan es pārdzīvoju to pašu, ko minētais akrobats, tomēr reizā arī apzinos, ka es pats akrobats neesmu. Ja nupat runājam par identificēšanos ar akrobatu, tad tas nenozīmēja neko vairāk kā tikai to, ka es pārdzīvoju tās pašas jūtas, kādas pārdzīvo akrobats. ²⁾

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 120. lpp

²⁾ Ka es pārdzīvoju „tās pašas“ jūtas ko akrobats, ir gan, tikai Lipsa pieņēmums, kuņu viņš nemaz nepūlas pamatot

Apziņa, ka es akrobats neesmu, lai gan jūtu to pašu, ko tas tur augšā, nepieder vairs pie nupat aprakstītā psihiskā kompleksa. Te tad vairs nav jūtas, bet gan spriedums, t. i., jau pavisam citāda veida dvēseles funkcija. Un šis pēdējais, t. i., spriedums iejūtā kā elements nemaz neieiet.

Tā rodas manī divi „es“: viens — jūtās, identificēts ar akrobatu, otrs — es pats savā spriedumā. Bet šī pēdējā tad vairs nav pilnīga iejūta. Pilnīgā iejūtā es itkā aizmirstos un viss pārceļos manā optiskā tēlā. Par aistētisku Lipss sauc vienīgi pilnīgo iejūtu,¹⁾ pie kam salīdzinot to ar nepilnīgo, viņa ir primāra, un nepilnīgā — sekundāra. Pilnīgā, resp. aistētiskā iejūta nav nekas atvasināts, konstruēts, bet kā dvēseles akts sastopama pirmatnēji. Zināšana un spriedums rodas tikai pēc tam.²⁾

Bez te minētiem un apskatītiem iejūtu veidiem Lipss vēl atšķir īpašu „praktisko iejūtu“. Šī pēdējā ir tāds iejūtas veids, kuŗā ar pašu iejūtu saistīta apziņa par uztveramā objekta reālo īstēnību. („... diejenige Einfühlung, die mit einem Wis-

¹⁾ Te, kā redzams, paliek neskaidrība par to, kāpēc tāda gadījumā, kad mans spriedums, ka pats akrobats neesmu, nav klātesošs, t. i., pilnīgā, resp. aistētiskā iejūtā, es arī faktiski necenšos savās ārējās kustībās darīt visu to pašu, ko dara mans optiskais tēls, resp. iejūtas objekts. Savas grāmatas „Grundlegung der Ästhetik“ 122.—125. lpp. (Möglichkeit der reinen Einfühlung) Lipss gan cenšas šo neskaidrību novērst, liekot sprieduma vietā sevišķu zināšanu, resp. apzināšanos („ein gegenteiliges Wissen“). Bet tāda apzināšanās patiesībā nav nekas cits, kā tikai atsevišķs sprieduma veids, proti — eksistences spriedums.

²⁾ Savas „Aistētikas“ otrā daļā „Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst“ Lipss šini jautājumā ieņēmis citādu stāvokli. Tur viņš par iejūtu vispārī vairs sauc tikai pilnīgo, resp. aistētisko iejūtu. Skat., piemēram, 3. lpp.

sen von der objektiven Wirklichkeit des Eingefühlten verbunden ist“). ¹⁾

Ja nu te nostādām blakus trii aistētisko iejūtu, tad redzam, ka pēdējai šī reālās īstenības momenta nav; vismaz tas viņai pilnīgi vienaldzīgs. Redzot, piemēram, kāda cilvēka bēdīgo sejas īsteiksmi, es te nemaz nejautāju vai šis cilvēks acumirkli patiesi bēdas pārdzīvo, vai arī viņas tikai „spēlē“. Man pilnīgi te pietiek ar iegūto redzes iespaidu.

3.

Iejūtas formulējums ar to tomēr vēl nav pilnīgs. Vēl trūkst taisni tas, kas viņu pēc satura pārādītu kā aistētisku iejūtu un reizā arī kā aistētiskās baudas pamatu. Tāpēc arī Lipss līdzšinējos formulējumus revidē un papildina. (Zusätze zur Einfühlung). ²⁾

Iejūtas apzīmējums var tikt pārprasts, ja pēdējo izsaka kā individa „iekšējo darbību“. Var domāt, ka tādas iejūtas saturs tad ir kustības priekšstati, vai pat viņu sajūtas. Bet ka patiesībā viņa nav ne viens, ne otrs, to jau norāda pats vārds „iejūta“. Iejūta ir jūtas, tā tad: kā individs jūt sevi otrā personā, vai objektā. Un jūtas taču nav ne sajūtas, ne priekšstati.

Šis atšķirības nozīmi aistētiskās iejūtas izpratnē Lipss arī tūlīņ paskaidro tuvāki. Kas isti ir kustību

¹⁾ Th. Lipps, Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, 35. lpp.

²⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 126.—141. lpp.

sajūtas un to priekšstati pēc sava satura? — Muskuļu un dzīslu spraiguma stāvoklis, locekļu un ādas berzēšanās, pieskares un spiedienu sajūtas — atbild Lipss. ¹⁾

Un katrs, pat filosofiski neizglītots cilvēks, gluži noteikti zin no šīm sajūtām atšķirt sevišķas gribas jūtas, zināmu iekšēju piespiešanos un tāpat arī apmierinājuma jūtas pēc grūtību sekmīgas veikšanas, lai gan visas šīs jūtas un jūtu kompleksi augšā minētās sajūtas pavada, resp. ar tām saistītas.

Bet kādas ir manas attiecības pret šo sajūtu un priekšstatu saturiem, kad es skatos cita kustībā, vai pat viņas izdaru, piemēram, kāpjot klinšainā kalnā? — Viņas man ir pilnīgi bez nozīmes, atbild Lipss. Un jo vairāk es savā darbībā jūtos iekšēji aizrauts, jo mazāk es vairs apzinos šos savus ķermenisķos procesus. Šai momentā mani interesē tikai pārvarāmās grūtības, kā arī tas, ko savā darbībā jau esmu sasniedzis.

Ja rezultātā es jūtos aplaimots un pacilāts, tad tas nav minēto fizioloģisko procesu rezultāts. Mani te nav aplaimojusi ne ādas berzēšanās, ne muskuļu spraigums, vai atslābums. To darījusi mana cenšanās pati, mana griba un no viņas izrietošā darbība. ²⁾

Ja nu tagad atgriezīties pie iejūtas jautājuma, tad ir skaidrs, ka iejūtoties aplūkojamā objektā, resp. viņa darbībā, vismazāk mūs var interesēt domas par kādu tur ādas berzēšanos, vai citu ko tamlīdzīgu.

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 130. lpp. Patiesībā to visu gan var attiecināt uz kustību sajūtām, bet nevis arī uz viņu priekšstatiem, kā to dara Lipss.

²⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 131. lpp.

Taisnība, speciāli interesējoties par viņa sajūtām, es varu arī visu to refleksiīvi stādīt priekšā, bet jo intensīvāki es viņa kustībām iekšēji dzīvoju līdzī, jo tālāki un mazāk apzināti man top viņa sajūtu saturī. Un kaut arī šīs tas no viņiem palīktu manā apziņā, tad tomēr tie nekad nevarētu būt manas aistētiskās baudas pamats. Šī pēdējā, t. i. aistētiskā bauda un reizā arī iejūta attīecas vienīgi uz manu iekšējo aktivitāti, uz manu gribu.

Te nebūtu lieki atzīmēt, ka iejūtas aistētīkas otrs ievērojamākais pārstāvis J. Folkelts šīnī ziņā ir ar stīpri citādiem uzskatiem. Savas aistētīkas sistēmas I. daļā viņš starp citu saka:

„Pamatojoties uz maniem personīgiem piedzīvojumiem, resp. novērojumiem, man ir noteiktī jānostājas pret Lipsu, kad viņš apgalvo, ka kustību sajūtas ir bez jebkādas nozīmes aistētīkās baudas kāpināšanā. Kad es piemēram, redzu kareivjus soļojam, tad notektī izjūtu, ka tanī aistētīkā iespaidā, kuŗu tādā kārtā saņemu, sava loma, kaut arī niecīga, ir kustību sajūtām.“¹⁾

Bet ne tikai kustību sajūtas un priekšstati ir ne-nozīmīgi aistētīkās iejūtas saturā, saka Lipss. Arī iekšējās aktivitātes, resp. gribas darbības atsevišķie momentī par sevi šīnī ziņā ir mazvērtīgi. Samērā

¹⁾ „Auf Grund eigener Erfahrung muss ich entschieden widersprechen, wenn Lips behauptet, dass die Bewegungsempfindungen keinesfalls etwas dazu beitragen, den Genuss des ästhetisch Betrachtenden erhöhen. Wenn ich Soldaten vorbeimarschieren . . . sehe, so spüre ich deutlich, dass an dem ästhetischen Eindruck, den ich hiervon empfangе, in einem gewissen, wenn auch geringen Grade die Bewegungsempfindungen mitbeteiligt sind“. (Johannes Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 235. lpp.)

maz mani var interesēt tas, ko akrobats vienā vai otrā momentā grib sasniegt kā savas darbības tuvāko mērķi.

Turpretim tas spēks, tā iekšējā brīvība, ar kuŗu viņš veic savu darbību visā viņas pilnībā kā kaut ko veselu un par sevi noslēgtu, mani var interesēt un pat aizraut; citādi sakot — būt par manas iejūtas objektu.

Tā tad aistētiskās iejūtas saturi pirmā un galvenā kārtā fundēti totalitātē. Ne fragmentus, ne darbības atsevišķus momentus, bet pašu personību Lipss liek aistētiskās iejūtas pamatos. Viņš to formulē tā:

„Manas aistētiskās iejūtas īstais saturs ir viss tas iekšējais stāvoklis un noskaņa, no kuŗa iziet manas gribas un darbības atsevišķie akti“. ¹⁾

Lipss, kā jau agrāk teikts, pieņem ka ķermeņa ārējās kustībās vienmēr izteicas kaut kāds psihisks stāvoklis. Tāpēc arī redzot cita cilvēka kustības, mēs viņās „iejūtam“ šīm kustībām atbilstošo psihisko stāvokli.

Te nu esam atkal tās pašas problēmas priekšā, kuŗai pieskāriemies jau pašā sākumā, kad runājām par izteiksmes kustību „tulkošanu“: proti, kā iespējams ķermeņa kustības, t. i. ārēji noģiedamus fizioloģiskus procesus, direkti saistīt ar zināmiem psihiskiem saturiem — ar jūtām, resp. ar viņu kompleksiem. Kā tur tā arī te Lipsa atbilde ir: instinkts. Citādi es iztu-

¹⁾ „Der eigentliche Inhalt meiner ästhetischen Einfühlung ist die gesamte innere Zuständlichkeit oder Weise des inneren Verhaltens, aus welcher die einzelnen Akte des Wollens und Tuns hervorgehen“. (Th. Lipps, Grundleitung der Ästhetik, 132. lpp.)

ros, kad esmu lepns, citādi — kad iekšēji nospiests, tāpat arī citādi, kad esmu nopietns un citādi, kad bezbēdīgi jautrs. Un to nu, saka Lipss, es neesmu nekur mācījies; to pati daba tā pirmatnēji ierīkojusi.

Pamatos abi divi kopā — pats iekšējais noskaņojums, kā arī viņa ārējā izpausme, ir viens un tas pats psihisko saturu komplekss. Tā arī top saprotams tas apstāklis, ka sveša ķermeņa kustību optiskais attēls var slēpt sevī jau netiešu impulsu zināmiem psihiskiem stāvokļiem manī pašā; citādi sakot, lūkojoties šinīs kustībās, es itkā tieku spiests zināmus psihiskus stāvokļus viņās „iejust“.

Protams, pie visa tā sava loma ir arī iepriekšējai pieredzei. Mēs gan runājam par zināmiem rudimentāriem, nediferencētiem afektiem, kas sastopami cilvēkā, resp. bērņā, jau pirms jebkādas pieredzes, bet reizē arī zinām to, ka tikai vēlāk, kad tam jau ir bijusi sava pieredze, tas spēj pilnīgi saprast smalkāki nianšētos afektu veidus. Tikai vēlāk, redzot citu kustības, bērns sāk saprast ko tās var „nozīmēt“ un sāk izjust sevī zināmus atdarināšanas impulsus.

Tā tad, lai pilnīgi izprastu citu cilvēku garīgās dzīves ārējo izpausmi, un lai šij izpratnei pie tam būtu arī sava ajstētiska nozīme, tad jāļauj darboties kopā ir pirmatnējam instinktam, ir pieredzei. Arī mūsu tīri praktiskā darbībā daba pirmā vietā likusi instinktu un pieredzei atstājusi visu tālāko papildināšanu, diferencēšanu un izdaiļošanu.

Lipss runā arī par pozitīvo un negatīvo iejūtu, apzīmēdams pirmo arī par „simpatisko“. „Iejūtas“ vietā, viņš saka, varētu lietāt arī apzīmējumu

„simpatija“, jo kvalitatīvi viņa izsakot to pašu. Tikai apjoma ziņā abi jēdzieni viens no otra šķīrāmi. „Simpatija“ sedzas ar „iejūtu“, kad lietā šo vārdu viņa pozitīvā nozīmē. Bet par iejūtu jārunā arī tad, ja otra iekšējās dzīves izpausme mani ievaino, aizkaļ un reizē ar to piespiež mani tai pretoties. Tādā gadījumā ir darišana ar negatīvo iejūtu.

Pozitīvā iejūtā, saka Lipss, uztveramā objekta immanento aktivitāti es pārdzīvoju brīvi un spontāni, un tā top tādā kārtā itkā par manu personīgo aktivitāti; negatīvā iejūtā turpretim objekta „iekšējā darbība“ mani iespiežas ar varu, man pašam tai pretojoties. Pozitīvās iejūtas pārdzīvojums ir iekšēja saskaņa; negatīvās — nesaskaņa.

Simpatiskās iejūtas objekts ir skaists, tāpat kā negatīvās iejūtas objekts ir neskaists un pretīgs. Un nav nekā neskaista un pretīga bez šīs negatīvās iejūtas, saka Lipss, tāpat kā arī nav skaistuma bez iejūtas šī vārda pozitīvā nozīmē. Skaistuma jūtas ir dzīvības spēku kāpinājuma jūtas, tāpat kā pretīguma jūtas ir tās, kas šos spēkus vājina un noliedz. ¹⁾

4.

Līdz šim runājām par izteiksmes kustībām, kuņas šā vai tā izpauda kādus iekšējus psihiskus saturus.

¹⁾ Th. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*. 140. lpp.: „Das Gefühl der Schönheit ist das Gefühl der positiven Lebensbetätigung die ich in einem sinnlichen Objekt erlebe, es ist das objektivierte Gefühl der selbst — oder Lebensbejahung; das Gefühl der Hässlichkeit ist das objektivierte Gefühl der Verneinung meiner selbst oder das Gefühl der erlebten und objektivierten Lebensverneinung“. (Salīdz. ar Th. Lipps, „Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst“. 22. lpp.)

Kaut gan piemērs par lepni dzirkstošo aci patiesībā norādīja uz mierā esošu objektu, tad tomēr šim objektam bija sava izteiksme, kas tieši izpauda noteiktu afektīvu momentu. Tā arī te faktiski nebija nekādu grūtību šinī un tam līdzīgos piemēros saskatīt zināmu izteiksmes kustību.

Bet kā ir ar pilnīgi mierā esošām ķermeņa formām, t. i. tādām, kuņas neizpauž nekādu afektīvu stāvokli? Vai arī viņās var iejusties? (Jo bez iejūtas, pēc Lipsa domām, kā zināms, nav arī skaistuma!)

Arī mierā esošām ķermeņa daļām mēdz būt sava izteiksme. Ir cilvēki, kuņu sejas nes pastāvīgu lepnuma izteiksmi, lai gan paši viņi patiesībā lepni nemaz nav. Un ir sejas, kuņas itkā par visu nepārtraukti brīnītos, lai gan patiesībā tās slēpj vislielāko vienaldzību. Te visur, redzams, jārunā par zināmu izteiksmi, un kur ir izteiksme, tur var būt arī iejūta.

Ne tikai acis un mute, bet arī pārējās ķermeņa daļas var būt izteiksmes spējīgas un reizē ar to nodērēt par iejūtas objektu. Un ne tikai izteiksmes kustības vien var būt par iejūtas pamatu; aistētiskais iespaids var rasties arī tur, kur šo pēdējo nemaz nav, kur attiecīgās ķermeņa formas izteic tikai kustības iespēju. Mēs tādas un tādas kustības viņās „iejūtam“.

Tādas iejūtas objekts, protams, tad ir ar zināmu potenciālu nokrāsu. Novērotā objekta kustības iespēja manā iejūtā top par kustības tieksmi.

Jāpiezīmē, ka Lipss te runā ne tikai par parastām izteiksmes kustībām šī vārda tiešā, resp. šaurā nozīmē, bet viņš ietver šinī jēdzienā arī dzīves praktiskiem nolūkiem kalpojošās kustības.

Sevišķi svarīgas šinī ziņā var būt roku kustības. Parasti vienādi labi viņas var kalpot gan mīmikai, gan arī tīri praktiskiem nolūkiem. Un skatoties pēc viņu ārējā veidojuma vien, mēs dažreiz diezgan droši varam noteikt viņu īpašnieku personību. Šī noteikšana savukārt nav nekas vairāk kā uz instinkta un pa daļai arī uz piedzīvoju miem dibināta iejūta.

Šie instinktievi impulsi vērotājā galu galā nav nekas cits kā kustību impulsi. Viņi var izraisīt, vai vismaz ierosināt zināmas ķermeņa kustības.

Tomēr jāatzīst, ka ir arī formas, kur tādiem kustību impulsiem aistētiskā aplūkošanā nav nekādas nozīmes; tā piemēram, sieviešu ķermeņa augšdaļas specifiskās formas. Nekādas psihiskas pārmaiņas, nekādi afekti uz viņu ārējo veidu iespaida neatstāj. Atdarināšanas teorija, kā redzams, te paliek atbildi parādā. Kā, piemēram, es kā vīrietis, saka Lipss, varētu izjust tos apslēptos dzīvības procesus, kuri tur norit, nerunājot pie tam nemaz par iespēju viņus atdarināt.

Dažreiz meklē kādu blakus ceļu un mēģina šo patiku kaut kā izskaidrot ar seksuālā elementa palīdzību. Lipss tādu paņēmienu noteikti noraida. Seksualitātei ar aistētisko patiku pēc viņa domām nav gluži nekā kopēja. Tā ir aistētiskas dakadence un tukša modes lieta, viņš saka, kad pēdējā laikā daži cenšās seksuālo elementu ievest aistētikā.¹⁾

1) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 148. lpp.

Pēc Lipsa domām arī te, tāpat kā jau agrāk aplūkotos gadījumos šē pārrunājamās formas saucam par skaistām vienīgi uz iejūtas pamata. Iejūtai pietam ar seksuālo instinktu nav nekā kopēja; šim pēdējam otrā dzimuma formas mēdz būt par iespējamo sakaru tiešu un reālu objektu. No iejūtas viedokļa raugoties aistētisko aplūkotāju interesē tas, ko nozīmē šis ķermeniskās formas viņu īpašniekam pašam personīgi. Turpretim balstoties uz seksuālo momentu, jautājums skanētu pavisam citādi: kāda nozīme šim formām priekš manis kā pretēja dzimuma individam? Tāpēc arī aistētiskā aplūkošanā sieviešu ķermeņa formas sievietei ir tikpat nozīmīgas kā vīrietim; tāpat arī otrādi.

Sievietes skaistajās formās jūtam izteicamies īpatnēji vingru, ziedošu dzīvības spēku; mēs viņu tur itkā jūtam, pareizāki sakot — iejūtam.

Lai gan līdz šim galvenā kārtā ir runāts tikai par cilvēka ķermeņa atsevišķiem locekļiem, tad tomēr Lipss arī noteikti pasvītro domu, ka šie pēdējie savu aistētisko vērtību iegūst tikai savā kopšakarā kā organiski veselais. Atsevišķās daļas pilnīgi skaistas ir tikai tad, ja reizē viņas uzveram arī kā veselā daļas.

5.

Skaistuma jūtas, vispāri runājot, ir dzīvības jūtas; viņas ir prieks par spēka pārpilnību, par iekšējo saskaņu un brīvību. Neskaistuma jūtas ir pretējais. Un šinī spēka pārpilnībā, šinī saskaņā un brīvībā izpaužas personība, viņas psihiskais kodols.

Aistētiskās jūtas, kā jau sākumā atzīmējām, ir vērtību jūtas. Vērtības var būt divējādas; vai nu vērtības pašas par sevi, resp. paša cilvēka vērtība, vai arī līdzekļu vērtības. Aistētiskās vērtības ir vērtības pašas par sevi. Tāpēc arī jūtam, ka šīs vērtības neattiecas uz ārēji juteklisko, bet uz to iekšējo dzīvības spēku, kas slēpjas aiz ārējas formas, uz pašu „cilvēku“ cilvēkā. Mēs, tā sakot, lūkojamies ārēji sniegtai formai cauri un tveģam to dzīvību, kas viņā slēpta. Lūkojamies dažreiz skaistās acīs, bet viņu formu un krāsas mēs tikpat kā „neredzam“, jo mūs interesē tas, ko šīs acīs uz mums „runā“. Aistētisko vērtību meklētāju mazāk interesē redzamā ārīene nekā aiz tās slēptā psihiskā rosme, pati iekšējā dzīve.

Līdzīgi tam kā iejūtamies cilvēkos, varam iejusties arī dzīvniekos. Ar to mēs viņus itkā apdvēseļojam. Pietam pēc Lipsa domām visvieglāki iejusties tais viņu darbības veidos, kas pēc sava satura stāv attiecīgiem cilvēka darbības veidiem tuvāki.

Pārejot pie vispārējām dabas parādībām, Lipss sāk ar dabā sastopamo skaņu un trokšņu apskatu. Tur sastopamā vēja kaušanās, strauta čurkstēšanā, lapu čabēšanā un akmens skrimšķēšanā, kad to ar tērauda urbjamo kaļ, ar vārdu sakot — visās šais dažādās dabas skaņās viņš atrod zināmu līdzību ar cilvēka afektīvo izteiksmi skaņās.

Tā tad arī kokam ir sava dvēsele, un viņš var veģā „vaidēt“, tāpat kā akmens var „protestēt“ pret tērauda ieroču „sāpīgajiem“ dūrieniem. Viss dabā dzīvs un dzīvo savu īpatnējo, vienīgi aistētam un māksliniekam saprotamo dzīvi.

Daudz bagātāka par šo skaņu un trokšņu valodu dabai ir vēl sava tēlu un kustību valoda. Tur zieds saules tveicē „bezsēcīgi nokaļ galvu“ līdz kamēr to atveldzē spirdzinošs lietus un tas beidzot var „vingri atlikt savu augumu“. Tur strauts, „pārvarēdams šķēršļus, steidzas uz priekšu“ un koks „izplēš savas zaru rokas“. — Viss kā cilvēku dzīvē. Viss apdvēselois un dzīvs. Bet psihologa — aistēta valodā runājot, visas šīs dzīvības pamatos — iejūta.

Un nav galu galā visā dabā itnekā, saka Lipss, ko mēs nevēlētos antropomorfizēt, pareizāki sakot — apdvēselot. (Der Trieb der Vermenschlichung). Nekas dabas plašajā plūsmā nepaiet mums gaļām, ko mēs nevēlētos pārvērst par mūsu iejūtas objektu. Dabā visā savā lielajā dažādībā mums arvien ir kaut kas dzīvs. Visur viņā saskatām aktivitāti un pasivitāti, cenšanos, darbību un padošanos.

Tomēr objektīvi ņemot, no visa tā mēs neredzam nekā. Mūsu pieredze mums nesniedz neka vairāk kā lietu ārējās parādības un norisas faktus. Viss pārējais — mūsu pašu subjektīvā produkcija.

6.

Bet ne tikai formas un veidi var būt par iejūtas objektu. Par tādu var būt arī „spēki“.

Te gan jāizšķir spēka jēdziena zinātniskā (gnozeoloģiskā) un populārā izpratne. Lipss savas aistētiskās iejūtas saturā var likt tikai pēdējo. Visās dabas pārmaiņās, jā pat miera stāvokļos, itkā izjūtam zināmu „spēku“ darbību. Mēs parasti runājam par dabas

spēkiem tādā izpratnē, itkā viņi būtu kaut kas dzīvs, kaut kas par sevi eksistējošs, lai gan tai pašā reizē varbūt arī saprotam šādas uztveres faktisko neiespēju, t. i. viņas nesaskaņu ar mūsu zinātnisko pārlicību.

Ķermeņu svaru, resp. viņu pretestību cilvēka kustībām varam izjust gan tieši reālās attiecībās, kad piemēram turam kādu smagu ķermeni rokā, gan arī uz agrākās pieredzes pamata dotā optiskā tēlā stādīties viņu priekšā. Aistētiskās iejūtas saturā var ietilpt tikai šis pēdējais veids — aplūkošana.

Šī pretestība, resp. ķermeņa „tieksme“ katrā gadījumā ir principiāli savāda. Turot, piemēram, akmeni rokā jūtu viņa tieksmi tuvināties zemei kā kaut ko viņā pašā esošu. Viņš te itkā tas aktīvais, jeb kā Lipss saka, šīs tieksmes subjekts; es pats turpretim sajūtu šo viņa tieksmi kā kaut ko ārēju, man uzspiestu. Esmu pasīvā lomā.

Lietas stāvoklis top pavisam citāds, tikko nostājos vienkārši vērotāja lomā. Fiziski tad vairs nesajūtu ne smaguma, ne ķermeņa ārienes ne kaut kā cita tamlīdzīga. Tomēr viņa optiskais tēls manī tagad rada zināmu psihisku spontāneitāti. Agrākās pasīvās sajūtas vietā manī brīvi rodas aktīva iejūta. Paceltais ķermenis man vairs nav savas gravitācijas tieksmes subjekts, bet tas tagad esmu es pats — mans „es“ aplūkojamā ķermenī. Vienīgi tādā nozīmē saprotama aistētiskā iejūta.

Tāda veida iejūtai var būt ļoti dažāds raksturs, atkarībā no tā kā mēs savā pieredzē esam paraduši lietās un viņu attiecības novērot. Un tik cik dažādas mūsu pieredzei parādās pašas lietas, tik dažādas mums

arī liekās viņu „tieksmes“ un „spēki“, kad šos pēdējos viņās iejūtoties mēs sevi pārdzīvojam.

Lipss vairākkārt biedina sajaukt z i n ā š a n u par visām šīm ķermeņu „tieksmēm“ un „spēkiem“ ar viņu patiesu i e j u š a n u šinīs ķermeņos. Pirmā gadījumā nav iejūtas, bet tikai intelektuāla saprašana.

7.

Daudzie novērojumi ir par pamatu tam, ka redzot vienu biljarda bumbu atsitamies pret otru, sagaidām, ka arī šī otrā turpinās pirmās inerci. Ir noteikta psiholoģiska piespiestība to tā sagaidīt, gluži tāpat kā mēs sagaidām brīvi gaisā palaista akmeņa krišanu uz zemi. Citādi sakot — m ē s i e j ū t a m i e s s u b j e k t i v i p s i c h i s k ā k a u z ā l i t ā t ē.

Bet Lipss ar savu iejūtas teoriju kauzālītāti nesaprot tikai šai parastā nozīmē vien. Viņš runā arī par zināmām kauzālām atkarības attiecībām starp koka atsevišķām daļām, arī starp klintsraga virsotni un pamatu.

Koka galotne un zari atrodas tur augšā tikai tāpēc, ka viņi var balstīties uz sava stumbra. Bez pēdējā viņu tur nebūtu. Klintsraga virsotne nebūtu viņas tagadējā vietā, ja tā nebalstītos uz sava pamata. Apakšējā daļa augsējo itkā „nes“, vai „tur“ uz sevis.

Tomēr patiesībā šī „nešana“ un „turēšana“ nav nekas cits kā mana personīgā iejūta, tā tad subjektīvi psihisks akts. Un tāpēc arī viņa, t. i. šī „nešana“ tāpat kā pārējie psihiskās kauzālītātes akti šī vārda parastā nozīmē, norit laikā. Ar to Lipss itkā

cenšas aistētikā noārdīt starpību starp sukcesīvo un simultāno kauzālītāti. Tā tad arī mierā esošās klints uztvere norit sukcesīvi. Un tiešām, ja kauzālītāti uzskata par subjektīvi psihisku aktu, tad patiesībā nav būtiskas starpības, vai es vēroju objektīvi sukcesīvu aktu, vai tikai savā uztverē par tādu padaru vienkārši simultānu kauzālītātes veidu. ¹⁾

Un tikai tā mēs varam saprast, saka Lipss, ka kalna pamatā varam saskatīt kādu aktivitāti. Klintsraga sukcesīvā uztvere šinī gadījumā pēc Lipsa domām no paša uztvejamā objekta organizēta tā, ka dabīgi viņa norit no apakšas uz augšu. Tas izskaidrojams ar to, ka apakšējās daļas ir augšējo „nesējas“. Augšējās atrodas kauzālā atkarībā no apakšējām.

Šinī gadījumā iejūtamā objekta sukcesīvā tapšana no apakšas uz augšu ir pretēja vispārējai smaguma tieksmei. Tā tad klints „darbība“ ir vērsta pret smaguma tieksmi un to viņa arī „uzvar.“ Un iejusties šo abu „spēku“ savstarpējā cīņā — saka Lipss — nozīmē tikdaudz, ka just pašam sevi klints vietā paceļamies pret debesīm. Tāda iejūta, tiktālu cik viņa ir aistētiska, izslēdz atšķirības apziņu starp mani un klinti. Viņa nozīmē mūsu abu nedalāmu vienību — identitāti. Saprotams, ka es tad, jūtot sevi reizē ar klinti paceļamies gaisā, un tādā kārtā pārvarot smagumu, nevaru sevi šai pašā klintī just vēl sevišķi, t. i. pats sevi kā kaut ko citu, ar klinti psihiski nesaplūdušu.

¹⁾ „Damit ist der Gegensatz des Sukzessiven und des Simultanen — nicht überhaupt, aber soweit es hier in Betracht kommt — aufgehoben.“ (Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik 184. lpp.).

Lipss pats saviem vārdiem to izsaka tā:

„Es viņā, (t. i. klintī) nejūtu paceļamies ne sevi pašu, kā kaut ko atsevišķu, ne arī no manis atsevišķi šo klinti; es arī nestādos priekšā viņas pacelšanos, bet gan viņā, t. i. šinī klintī pašā es šo pacelšanos pārdzīvoju. Tā ir manis paša tiekšanās uz augšu, bet klintī; vai arī otrādi: klints tiekšanās uz augšu, bet reizē arī tiekšanās manī pašā.“¹⁾

Bet arī te iespējama polāritātes apziņa. Viņa var rasties, un katrā ziņā arī rodas, tikko iejūta savā pilnīgā formā beidz eksistēt: piemēram, kad es uz agrāk pārdzīvoto atskatos atpakaļ atmiņās.

8.

Te nedrīkstam aizmirst kādu ļoti svarīgu iejūtas faktoru, uz kuŗu aizrādījām jau šīs nodaļas sākumā, un tas ir — objekta vienība. Sukcesīvi uztverot klinti un daļu pēc daļas pievienojot saviem iegūtajiem pieredzes materiāliem, galu galā es viņu apzinos par kaut ko vienu un veselu. Iejūtamais objekts man var būt tikai indivīds, līdzīgs tam vienīgajam individam, kuŗu es uztveru tieši un nepastarpināti, t. i. man pašam.

¹⁾ Ich fühle also in ihr weder ein Sichaufrichten meiner selbst, abgeschen von oder neben dem Fels, noch fühle ich den Felsen als dies von mir untersehiedene Ding sich aufrichtend, oder stelle ihn auch nur als sich aufrichtend vor. Sondern nur in dem Felsen, oder sofern ich in ihm betrachtend weile, erlebe ich das Sichaufrichten. Es ist mein Sichaufrichten, aber im Felsen; oder es ist das sich Aufrichten des Felsen, aber in mir, d. h. in meiner Betrachtung.* (Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 192. lpp.).

Šis ir viens no tiem vispārīgajiem formas principiem, par kuņiem Lipss runāja jau sākumā: vienības princips dažādībā. Bet tādu dažādu elementu apvienošana ir mana darbība. Tā vienība, kuņu šinī apvienošanas aktā kādas lietas dažādie elementi iegūst, ir manas paša personas vienība.

Bet mēs runājam arī par objektīvajām vienībām. Ikviena lieta ir arī kaut kas objektīvi vienbūtīgs. Tas izsaka tikdaudz, ka manis izdarītā elementu apvienošana nav gan arī gluži patstāvīgs akts. Tā tad vienība kaut kā ir saistīta arī ar pašu lietu. Bet šī vienība, kā jau teikts, ir mana paša personas vienība, kas iejūtāmā objektā ārēji realizējas.

Vienjošā apercēpcija neizslēdz arī daudzējādību. Tikai jāzin, ka viņas pēdējais nolūks ir visas šīs daudzās atsevišķās vienības sakausēt vēl kādās citās, augstākās vienībās. Es cenšos apvienot ne tikai kalna atsevišķās daļas vienā veselā, t. i. kalnā, bet arī pats šis kalns man var būt tikai kā loceklis vēl augstākā vienībā — kalnājā. Tāda vienjoša apercēpcija var turpināties tik tālu, līdz tā ielver beidzot visas dabas lietas un parādības sevi. Tad runājam par dabu. Un tā tad nu mums ir kaut kas vesels, sevī noslēgts un organizēts. Viņa ir indivīds. Bet par tādu tā savukārt tapusi tikai manā vienjošā apercēpcijā; citādi sakot, es viņā esmu iejutis savu paša „es“.

9.

Aistētiskā iejūta, kā jau teikts, ir pilnīga iejūta. Pie tam viņa nav iejūta tikai atsevišķos objekta darbības momentos, bet gan visā viņa individuālītātē.

Noslēdzot nodaļu par iejūtu cilvēkos un dabā vispāri, Lipss vēl īsumā aizķer jautājumu par fizioloģiskām sajūtām, kādas pēc dažu autoru domām itkā varētu arī rasties pašā aplūkotājā. Viņa uzskati šīnī ziņā negatīvi.

Ja kāds mākslas darbs modina mani seksuālas vai kādas citas sajūtas, tad tas nozīmē, ka es neesmu pie viņa piegājis kā aistētisks vērotājs. Tādas personīgas sajūtas var piederēt tikai manam reālajam, pareizāki sakot, fiziskajam „es“, tam, kuŗš ar pašu mākslas darbu iejūtā nekad kopā nesaplūdīs. Vēl vairāk— ja aplūkojot mākslas darbu reizē arī interesēs par manām fizioloģiskajām sajūtām, tad ir pietiekoši skaidrs, ka viņas kā pie aistētiskā objekta pilnīgi nepiederīgas un ar to nesavienojamas, var mani no pēdējā tikai psihiski attālināt.

Folkelta pieeja iejūtas jēdzienam šīnī ziņā ir mazliet citāda. Viņš cenšas noteikti šķirot īsto iejūtu (eigentliche Einfühlung) no simbolistiskās; bet tā kā iejūtā vienmēr izteicas arī paša subjekta noskaņa, tad viņš pēdējo dēvē par noskaņas simbolistisko iejūtu (Stimmungssymbolische Einfühlung).¹⁾

Ar iejūtas pirmo veidu, t. i. īsto iejūtu sastopamies, kad par objektu esam izvēlējušies mums pašiem līdzīgu cilvēku. Tādā gadījumā objektā iejustais „es“ sedzas ar pašu objektu. Otrā gadījumā saskaņa jeb „segšanās“ ar objektu nav domājama. Iejūtas objekts

¹⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 213. lpp.

un iejūtamais „es“ pēc savas dabas tad ir divi dažādas lietas.

Istā iejūta pēc Folkelta var attiekties uz cilvēkiem tēliem un kustībām, simbolistiskā — uz pārējo dabu un cilvēka paša darinājumiem, jeb ka Folkelts pats saka: auf untermenschliche Gebilde.¹⁾ Folkelta uzskats ir, ka iejūtas aistētikā jau agrāki būtu ienesta lielāka skaidrība, ja šis dalījums būtu ticis konsekventi ievērots. Redzams, indirekti šo pārmetumu viņš attiecinā arī uz Lipsu.

Turpretim kas zīmējas uz pašas iejūtas būtību, tad Folkelts ar Lipsu ir pilnīgi viens prāts, kā iejūtu (kā kaut ko tīri psihisku) nevar šķirt no aistētiskā objekta ārēji redzamām formām. Iejūtā psihiskais ar fizisko saplūst nešķīrami kopā; tie abi sastāda kaut ko vienu un veselu.²⁾

Abi šie filozofi saprotas arī tai ziņā, ka iejūta sastopama ne tikai aistētikā vien, bet kā ikviena vispārīga psihiska parādība, arī tālu ārpus pēdējās novadiem cilvēku ikdienas praktiskā dzīvē. No vienkāršās, resp. nepilnīgās iejūtas praktiskā dzīvē viņa atšķiras ar „dziļumu“ (pie Lipsa), vai arī „intensitātes pastiprinājumu“ (pie Folkelta) un viņas patstāvību, resp. neatkarību no intelektuāliem procesiem. Ja, piemēram, kāds mākslas darbs viscauri nedibinās uz psiholoģisku iejūtu, bet pēdējās vietā izpalīdzas ar abstraktiem un „kailiem“ jēdzieniem, tad iepazīšanās ar viņu pēc Folkelta domām arī vairs

¹⁾ Ibidem.

²⁾ Salīdz. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 108. lpp. ar J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 215. lpp.

nevar būt tīri aistētiska, citādi sakot, pats mākslas darbs nav vairs īsts mākslas darbs.¹⁾

Arī Lipss, kā redzējām, „intellektuālo iejūtu“ atzīst par kaut ko sekundāru un aistētiskā tieši neiederōšu.

Pret Lipsa un Folkelta mēģinājumiem šādā kārtā no vispārīgās iejūtas plašā apjoma izdalīt laukā tīri aistētisko iejūtas veidu uzstājas prof. Meimanis. Nevar atzīt — viņš saka — ka aistētiskā iejūta būtu uzskatāma tikai par intensitātes relatīvu pastiprinājumu tam procesam, kuŗu ikdienas dzīvē novērojam ikvienā jutekliskā apjautā, jo nevar būt nekādu šaubu, ka aistētiskajā baudā mēs atrodamies pavisam īpatnējā pasaules aplūkošanas stāvoklī, kuŗš arī ar dažām kvalitatīvām pazīmēm pilnīgi atšķīras no mūsu ikdienišķās izturēšanās.²⁾

Atgriezīsimies pie tiem tīri aistētiskās iejūtas veidiem, kādus aplūko Folkelts, paturot pie tam acis galvenā kārtā tos sevišķos momentus, ar kuŗem tas atšķīras no Lipsa.

Folkelts, kā jau redzējām, cenšas aistētisko iejūtu noteikti šķīrot īstā un simbolistiskā. Pēdējā, t. i. simbolistiskā iejūtā, kā to viegli saprast, aistētiskā objekta optiskais attēls sāistās ar divejādām nozīmēm: vispirms ar savu tiešo nozīmi, bet līdzās tam arī ar pārnēsto.

Pirmais moments, t. i. aistētiskā objekta saku-

¹⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 219. lpp.

²⁾ E. Meimanis. Ievads tagadnes aistētiskā, 62. lpp. Par šīm kvalitatīvi atšķīrigām pazīmēm Meimanis savā grāmatā tomēr vairāk nekā nesaka.

šana ar savu tiešo nozīmi aistētiskā iejūtā ir pilnīgi nesvarīgs. Te gan paceļas kāds cits jautājums: vai simbolistiskā iejūta saistās tieši pie objekta optiskā tēla, vai arī te kā pastiprinātāji locekļi stājas vidū vēl kādi citi apziņas saturi?

Lietu pēdējā būtība, jeb kā Kants saka: „das Ding an sich“, mums ir slēpta. Tā tad gribot negribot lietas mums jāuztver tikai ar mūsu pašu jutekļu starpniecību. Mūsu jutekliskā uztvere tā tad savā ziņā ir izejas punkts tiklab iejūtai kā kuņģam katram ārējās pieredzes aktam. Un tā arī simbolika, resp. simbolistiskā iejūta tādos gadījumos bez viņas nav domājama. Folkelts viņas pat apzīmē par simbolistiskām sajūtām un to iejūtu, kas ar viņu starpniecību rodas — par jutekliski pastarpinātu iejūtu (Leiblich vermittelte Einfühlung).¹⁾

Šiem līdzās Folkelts atzīst arī tiešās iejūtas iespēju, kur optiskam, vai akustiskam tēlam tieši, bez kaut kādiem starplocekļiem, pieslēdzas simbolistiskā noskaņa.

Bet kādās savstarpējās attiecībās nu nostādīt simbolistiskās sajūtas pret pašu iejūtu? Jau agrāk mums bija izdevība iepazīties ar Folkelta ieskatiem par kustību sajūtām un viņu attiecībām pret iejūtu (skat. 28. lpp.), ciktāju tie nesaskanēja ar Lipsa mācību. Kustību sajūtas Folkelts tur uzskatīja itkā par priekšpakāpi aistētiskai iejūtai. Te, turpretim, kur

1) J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 259. lpp.

pati iejūta jau ir simbolistiska, attiecīgās simbolistiskās sajūtas viņš uzskata kā tieši pašā iejūtā iederošas. ¹⁾ Neskatoties uz to tomēr jāsaka, ka Folkelts ir tālu no tā, lai simbolistiskās sajūtas uzskatītu par iejūtas galveno sastāvdaļu.

Noslēdzot šo nodaļu, jāsaka, ka tiklab Lipsam kā Folkeltam iejūtas mērķis ir viens un tas patš: sa-kausēt jutekliskās pieredzes datus ar dvēseles noskaņu, ar paša subjekta ikreizējo afektīvo stāvokli, pat ar kaislību. Ceļi, pa kuriem pie šīs „sakušanas“ nokļūt, dažviet vienam no otra atšķiras. Folkelts spilgtāki no viņiem iezīmējis trīs. Tie ir iejūtas trīs dažādie veidi: jutekliski pastarpinātā, asociatīvā un tiešā iejūta.

Lipsam tāda iedalījuma nav. Tomēr jāsaka, ka arī viņš savā aistētikā operē ar visiem te minētiem trīs iejūtas veidiem, lai gan vienā otrā vietā tas nelieto taisni tos pašus apzīmējumus, kādi ir Folkeltam un dažos, galvenam kārtam jau atzīmētos speciālos jautājumos, uzskatu ziņā no pēdējā šur tur atšķiras.

¹⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 265. lpp. — „Hier dagegen . . . kommt den Sinnesempfindungen eine Stellung innerhalb der Einfühlung selbst zu“.

Konstruētās formas un mākslas objekti.

A. Aistētiskas mēchanika.

Aistētiska objekta vērotājam ne tikai cilvēka ķermenis ir dzīvs, bet arī kuŗa katra viŗa forma atsevišķi ņemta. Tādā pat kārtā arī pārējo lietu formas par sevi var būt šo lietu „dzīvības“ nesējas.

Bez kauzālītātes zinātniskā nozīmē, kā jau redzējam, Lipss runā arī vēl par zināmu telpas, resp. simultāno kauzālītāti. Šo pēdējo viŗš attiecina ne tikai uz noteikti konkrētām lietu formām, bet arī gluŗi „abstraktas“ formas var būt šīs kauzālītātes nesējas. Smaguma likums, piemēram, viŗš saka, izpauŗas vienkāršā taisnā linijā, tāpat kā ģeometriski viļņveidīga līnija ir viļņveidīgas kustības iemiesojums.

Tādā kārtā nu arī šīm „abstraktām“ formām, saka Lipss, strāvo cauri sava dzīvība. Bet reizē ar to arī šī dzīvība, atbildama dabas vispārīgajai likumībai, top pati itkā kaut kas vispārīgs, abstrakts. Viŗa ir dabas vispārīgo mēchanisko spēku izpausme. Ar to tad nu Lipss mūs ieved vispārīgo, resp. ģeometrisko formu aistētikā.

Dabā sastopamās formas nemēdz būt ģeometriskas. Pēdējās mēs radām paši.

Kā jau zināms, cilvēka ķermeņa formas Lipss atzīst par skaistām, resp. neskaistām tāpēc ka viņas ir cilvēka ķermeņa formas. Bet ja tā, no kurienes tad savu aistētisko vērtību iegūst tīri ģeometriskās formas, kuņas konkrēti nav attiecināmas ne tikai uz cilvēka ķermeni, bet arī uz dabas objektiem vispār?

Parastā atbilde, ka ģeometriskās formas ir skaistas tāpēc, ka tās ir regulāras, Lipsu apmierina tikai pa daļai. Formu likumība vien vēl nevar būt par iejūtas pamatu. Te vajaga arī dzīvības. To tad nu arī Lipss meklē un atrod visās aistētiski vērtīgās formas.

Līnija AB, viņš saka, vai nu „guļ“, vai „izstiepjas“ starp A un B, vai arī „virzas“ no A uz B, vai otrādi. Viņa var arī „virzīties“ no vidus uz abiem gala punktiem reizē. Viņa izdara vienu, vai otru no šīm darbībām, skatoties kā kuņu reizi es to uztveru. Ja viņa ir vertikāla, tā var gan „celties“ uz „augšu“, gan arī „slidēt uz leju“.

Visos šais gadījumos mēs līnijā saskatām zināmu iekšēju aktivitāti. To mēs darām kaut arī skaidri redzam un zinām, ka līnija patiesībā ir latentā savā vietā. Un to darot arī neizjūtam sevi ne vismazākās bezgaršības, vai nesakarības, kā tas, piemēram, notiktu tādā gadījumā, ja kāds kādu matemātikas formulu sauktu par garšīgu.

Vertikāla un horicontāla līnija, saka Lipss, nav nekādi ģeometriski, bet gan mēchaniski jēdzieni. Vertikālā virzienā darbojas smaguma spiediens un cīņa pret viņu. Horicontālais virziens šinī ziņā ir pilnīgi neutrāls. Tā, redzams, Lipsa acis regulārām formām

nav tik daudz ģeometriskas nozīmes kā mēchaniskas, jo viņas galvenam kārtam ir mēchaniskās likumības nesējas.

Mēchaniskās norisas kvalitatīvā vienveidība, jeb vienkārši sakot — šī pati mēchaniskā likumība, pēc Lipsa ir arī viņu ģeometrisko formu aistētiskās patikas pamats. Tās ģeometriskās formas, kuļās nevar saskatīt nekādu mēchanisku likumību, aistētiski ir mazvērtīgas. Vēl vairāk: ģeometriskā likumība ir pat nepatīkama, ja tā mēchanisko likumību sevī padara par neiespējamu. ¹⁾

Kas zīmējas uz mēchanisko likumību, tad tai jābūt dotās formās pilnīgi uzskatāmai; nepietiek ja uz prāta slēdzienu pamata viņu tur var atrast. Tādā kārtā atrastā mēchaniskā likumība nespētu sniegt nekādu aistētisku baudu. Tā būtu tikai zināšana.

Bet kā izskaidrot to apstākli, ka pilnīgi latentās formās mēs redzam mēchaniska kustības? Gluži tāpat kā kuļū katru dabas objektu mēs vispirms uztveram sukcesīvi, tā arī ģeometriskās figūras, saka Lipss. Mūsu uztverē pati linija tikai vēl „top“; un šī telpiski sukcesīvā tapšana, protams, nevar būt nekas cits kā tikai kustība. Pie tam tāda kustība viņā tad nav tikai vienkāršs kustības priekšstats, bet es viņu pašu reāli un tieši kā kustību pārdzīvoju. Tikai nu, protams, šis mans pārdzīvojums nav tīri subjektīvas dabas; viņš fundēts pašas līnijas objektīvā dotībā.

Ar to, kā redzams, nu atkal Lipss mūsu priekšā

¹⁾ Th. Lipss, Grundlegung der Ästhetik, 230. lpp.

nostādījis to pašu iejūtas procesu, tikai jaunā, ipatnējā ietērpā, jo iejūta, kā jau pašā sākumā teikts, pēc Lipsa ir objektīvā pašizjūta (Objektiviertes Selbstgefühl); viņa ir manis paša jušana citā. Še pārrunājamā līnijā es jūtu savu aperceptīvo kustību, savu psihiski aktīvo „es“.

Tomēr aistētiskā vērtējuma pamats nav tikai kaili mēchaniska interpretācija vien, bet galvenokārt ar viņu tieši saistītā objekta apdvēseļošana (die damit unmittelbar verbundene Vermenschlichung). 1)

Viens no svarīgākiem Lipsa telpas aistētikas jēdzieniem ir formu iekšējās brīvības jēdziens. Šī brīvība nav nekas cits kā iespēja kādā formā neatraucēti izpausties viņai atbilstošiem iekšējiem mēchanikas likumiem. („Freiheit einer Form ist nichts als die ungehemmt sich auswirkende, zugleich im Lichte des menschlichen Tuns betrachtete, innere mechanische Gesetzmässigkeit“). 2)

Protams, ka tā saprastu brīvību neatradīsim kuņā katrā ģeometriskā, kaut arī citādi „pareizā“ formā. Telpisko formu pakārtošana mēchaniskai likumībai ir viena no Lipsa aistētikas svarīgākām prasībām; jo tikai tad šīs formas ir „iekšēji brīvas, un tikai tad arī skaistas.

Glūži uz tiem pašiem sukcesīvās uztveres principiem, ar kādiem sastapāties, analizējot iejūtu vienkāršā, ģeometriski pareizā un mēchaniski iespējamā līnijā, Lipss dibina iejūtu arī trīsdimensionālā telpā.

1) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik, 235. lpp.

2) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik, 246. lpp.

Kādas celtnes iekšējā telpa manā uztverē „rodas“, gluži kā „radās“ līnija.

Un arī te viņa „izceļas“ un „rodas“ taisni no tā punkta, no kuŗa tā pēc sava dabiskā veidojuma manai uztverei sukcesīvi visdabiskāki padodas. Manā uztverē šī telpa tad sava tīri ģeometriskā, vai fiziskā rakstura vietā iegūst noteikti aistētisku nozīmi. Viņa tad atdzīvojas un tai ir pašai sava „griba“.

Līdz šim aplūkotā aistētisko objektu dinamiskā uztverē Lipss katru uztveŗamā objekta daļu, tāpat arī visu veselo, aplūkoja un vērtēja kā kaut ko voluntāri kinētisku. Šinī ziņā īpatnēju vietu viņa aistētikā ieņem simmetrijas jēdziens. Vienīgi te nu viņš atrod absolūtus miera, resp. nekustības punktus, kuŗus tad arī nostāda spilgtā pretstatā visam līdzšinējam.

Simmetrija pēc Lipsa ir kvantitatīvi un kvalitatīvi

vienāda izveidošanās no viena izejas punkta pretējos virzienos, vai arī izejot no šiem pretējiem punktiem — noslēgšanās viņu kopējā viduspunktā. Simmetrija ir optisks akts (atsevišķo daļu sukcesīva uztveršana) un tāpēc tā iespējama vienīgi telpā. Laikā, piemēram, simmetrijas nav, jo skats uz priekšu te ir kvalitatīvi citāds nekā atpakaļ pagātnē.

Simmetriskā objektā Lipss izšķir trīs pamatelementus: abus galējos punktus un vidu. Atminoties viņa uzskatus par monarķistisko pakārtošanos (skat. nodaļu: „Vispārīgie formas principi aistētikā“), ir sa-

protama iespēja pakārtot abus pirmos punktus pēdējam. Simmetriskā objekta viduspunkts te tad ir „monarcha“ lomā.¹⁾ Bet līdzās tam Lipss atzīst arī viduspunkta iespēju pakārtoties galējiem robežu punktiem. Tādā gadījumā objekta malu elementus uztver kā lietas sākumu, vai arī beigas; tā tad attiecībā pret tuvāko apkārtni kā būtiski kaut ko jaunu. Ir dabīgi, ka uzmanība tad pati par sevi pievēršas šim „jaunajam“ un viduspunkts iegūst tendenci izzust. Viņš top, kā Lipss saka, par vienkāršu caurejas punktu ceļā no pirmā uz trešo.

Folkets līdzīgi Lipsam ģeometriski pareizām formām viņu likumības dēļ vien nekādu sevišķu aistētisku vērtību nepiešķir. Viņa uzskats pat ir, ka līdzās šai likumības tendencei viņās jāizjūt arī zināma tieksme pēc nelikumības un pat patvaļas. Un jo tirāka ir kādas formas ģeometriskā likumība, jo saturā tukšāka un kailāka viņa ar to top.²⁾

Ar to arī Folkelts nostājas noteiktā opozīcijā visiem tiem aistētiķiem, kuri ģeometriski likumīgās formās cenšas atrast ikviena objekta aistētiskās vērtības pamatus; citādi sakot, visiem tiem, kuri ģeometriski regulārām formām piešķir itkā vispārīgu aistētisku normu nozīmi. Šie pēdējie, kā piemēram Ceizings, savos rakstos mēdz sajūsmināties par tā saukto „tiro skaistumu“. Folkelts tāda skaistuma neatzīst, jo tas nav dabīgs, bet vienkārši matēmatiski konstruēts.

¹⁾ Pēc Folkelta domām simmetrijas „centram“ nevajaga nemaz būt telpiski pašā vidū. Aistētikas sistēmas I. sējuma 577. lpp. viņš min veselu rindu gleznu, kurās grupas apvienojošais tēls nav nostādīts gleznas ģeometriskā vidus punktā.

²⁾ J. Volkelt, System der Aesthetik, I. sējuma 568. lpp. (arī 428. lpp.)

Folkelts atzīst arī, ka ir nepareizi kādas aistētikas pamatus likt ar elementāro normu iepriekšēju analīzi, kā to piemēram arī Lipss dara. Viss elementārais te ir abstrakts un mākslīgi radīts un tāpēc arī nevar noderēt par izejas punktu, resp. platformu aistētiskā pārdzīvojuma analīzē.

B. R i t m s.

Mūsu dvēseles dzīves plūsma nav gluži vienlaidīga. Viņā ir zināmi spraiguma stāvokļi, kas vairāk vai mazāk regulāri mainās ar dvēseles spēku atslābuma periodiem (Spannung und Entspannung). Šāda vienmērīga maiņa ir katra dzejas ritma psiholoģiskais pamats.

Ir dabīgi, ka no diviem blakus stāvošiem balsiem pirmais saista uzmanību lielākā mērā; tāpēc arī uzsvara ziņā viņš mēdz būt svarīgākais. Šis nu gan ir uzsvara tīri subjektīvais pamatojums, bet zināmos gadījumos viņam var pievienoties arī objektīvas dabas motīvi.

Ja objektīvi mums doti viens aiz otra vairāki pilnīgi vienādi takts sitieni, tad arī mūsu uztveres aparāts neapzinīgi sadala tos ik pa diviem. To var labi novērot, ja klausāmies pulksteņa tikšķēšanā. Pie tam Lipss atrod, ka šie divelementu savienojumi paši vēl cenšas kā divas blakus stāvošas vienības koordinēties savā starpā tā, ka pirmā no tām iegūst lielāku psihisku uzsvaru nekā otrā.

Tā tad no četriem elementiem ar vislielāko uzsvaru ir pirmais, pēc tam trešais; no astoņiem elementiem visvairāk uzsvērts būs pirmais un pēc viņa

stipruma ziņā tūlīn piektais (kā tas, kuŗš iesāk atkal jaunu čtrelementu grupu) u. t. t. u. t. t.¹⁾ Tādu dažādi akcentētu elementu sistēmatisks, vai arī kā Lipss saka, dabīgs sakārtojums ir sevi noslēgta psihiska vienība, jo visi mazāk akcentētie elementi te cenšas pakārtoties savas grupas „monarcham“.

Trochaju Lipss gan atzīst par dzejas dabīgāko ritma formu, tomēr zināmos gadījumos mainot apercepcijas viedokli par dabīgiem var tikt atzīti arī cits ritma veidi; to starpā arī taisni pretējais — jamps.

Kas tad nu ir ritms pēc savas iekšējās būtības? — Nekas cits kā dvēseles pārdzīvojums, kuŗā izpaužas mūsu uztveres iekšējā vienmērīgā kustība. Pie tam šī kustība nav nekāds patvarīgs akts, bet viņu nosaka doto elementu objektīvā kārtība. Tomēr viņa ir iekšēji aktīva, spontāna; tā tad iejūtas nesēja.²⁾

Šāda iejūta, kā redzams, ir pilnīgi vienāda ar iepriekšējā nodaļā aplūkoto iejūtu geometriskā līnijā.

Ritma uzbūvē Lipss izšķir divus pamatprincipus.

- 1) atkārtoto vienību kvalitatīvu vienādību un
- 2) ritma vienības iekšēji skaidru diferencēšanos.

Arī te Lipss ļoti noteikti pasvītro domu, ka ritma analizē sastopamie mūzikas un valodas kustības ele-

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik, 297. un 298. lpp. — Ļoti zīmīgi, ka arī mūsu tautas dziesmu pētnieks doc. L. Bērziņš savos rakstos par tautas dziesmu metriku (liekas pilnīgi neatkarīgi no Lipsa) norāda uz trochaisko pēdu savstarpējo sakārtošanos pēc šī paša principa. Pēc viņa domām arī latviešu tautas dzejā pirmā trochaiskā pēda uzsvara ziņā valda par otro, un pirmās abas savukārt par abām sekojošām.

²⁾ „Diese Bewegung ist nicht ein Bewegtsein, sondern ein Sichbewegen, als ein Tun; nämlich mein in das Ganze eingefühltes Tun“. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik, 315. lpp.)

menti savā pēdējā un galīgā nozīmē nav nekas citkā manas paša apersepcijas kustība, manas sukcesīvās uzveres spontaneitāte. Bet šī psihiskā spontaneitāte savukārt nav domājama bez pašas dvēseles kā vienības; tā tad viņa ir vairāk vai mazāk pašas dvēseles vienības momentāna izpausme, viņas acumirkļa noskaņa. Ar to tad nu arī ir saprotams, ka ikviena ritmiska kustība nes sevī atbilstošu dvēseles skandumu.

Tālāk Lipss ir tais domās, ka starp ritmu un individa dvēseles noskaņu norisinās noteikti konstatējami mijiespaidi (Vekselwirkung), pie kam ne tikai noskaņa iespaido ritmu, bet arī otrādi.

Noskaņa ir mana iekšējā „es“ izpausme, manas dvēseles dzīves aktivitāte. Ritms tad nu man nav vairs tikai takts sitienu, zilbju un toņu īpatnēja kārtība vien, bet gan daudz kas vairāk — manas iekšējās dzīvības plūsma, kuŗā es pats dzīvoju un elpoju līdzī, skumstu un priecājos. Ar to tad nu arī viņš caur mani iegūst savu aistētisko vērtību un iejūta viņā ir viņa paša aistētiskā jēga un pamats.

C. Krāsas, toņi un vārds.

Ar tādu virsrakstu (Farbe, Ton und Wort) Lipss savas Aistētikas I. daļā apzīmējis kādu nodaļu, kur viņš apmēram 80 lapas pusēs diezgan sīki analizē glezniecības, mūzikas un vārda mākslas aistētiskos pamatus, izskaidrojot tos no savas iejūtas teōrijas viedokļa. Te, protams, nevarēsim apstāties viņa domu gaitu detaljēs. Pēdējās izlietāsim tikai tiktāl, cik tās būs nepieciešamas viņa pamatdomas apgaismošanai.

— Krāsu un toņu uztveres sajūtām mēdz būt kaut kas kopīgs, saka Lipss. Mēs runājam par gaišiem toņiem un gaišām krāsām un mums liekās, ka šie izvēlētais epītēts ir vienlīdz labi attiecināms gan uz vienu, gan arī uz otru. Pie tam gan katram ir skaidrās, ka krāsu un toņu sajūtu saturos nekā kopēja nav. Šos saturus pat nevar nemaz salīdzināt.

Tā tad šo vienādo toņu un krāsu iekšējā saskaņa meklējama pavisam kur citur; proti, tai pārdzīvojuma psihiskā nokrāsā, kāda saistīta ar abu šo pieredzes objektu uztveri.

Lipša uzskati ir, ka no aistētikas viedokļa krāsa nav tikai krāsa vien. Viņa vienmēr cieši saistīta ar zināmu psihisku noskaņu (Stimmung). Un tikai tā arī viņa saprotama kā aistētisks objekts. Arī te, protams, mums atkal darīšana ar jau pazīstamo iejūtas jēdzienu. Mēs „iejūtam“ viņā zināmu noskaņu. Tikai te šis iejūtas jēdziens savā būtībā mazliet citādāks. Iejūta krāsās ir tīri elementāras dabas, kurpretim agrāk aplūkotie iejūtu veidi bija komplicēti.¹⁾

Lipss savā pētījumā apskata vairākas krāsu nianšes gan atsevišķi kā krāsas par sevi, gan arī saistītas ar noteiktiem priekšmetiem. Spilgtās krāsās, piemēram, spilgti sarkanā, sultīgi zaļā u. c. viņš saskata iekšēji spēcīgas dzīvības izpausmi. Un dzīvība savos procesos ir tikpat daudzpusīga un nianšu bagāta kā visi daudzie krāsu toņi un viņu kombinējumi. Individuāla pieredze un intuícija tāpēc dod iespēju ikvienā

¹⁾ Šis ir viens no tiem iejūtu veidiem, koņu Folkeltis sauc par tiešu iejūtu, atšķirībā no jūtekliski pastarpinātās un asociatīvās iejūtas. (Salīdz. ar 44. lpp.)

noteiktā krāsā redzēt arī pašas dzīvības atspulgu, jeb paliekot pie Lipsa terminoloģijas — dod iespēju pašu dzīvību viņās iejust.

Bet arī mūzikai bez „miesas“ ir sava „dvēsele“, saka Lipss. Viņa, t. i. mūzika nav tikai toņu un ritmu harmonija, tikai melodija vien. Kā viss aistētiski skaistais arī viņa ir dzīvības paudēja.

Mēs runājam par dziesmu un toņu „sparu“, bet tas nav nekas cits kā mūsu pašu spars, kas tur iejūsts. ¹⁾ Mūsu iekšējos pārdzīvojumus ikdienišķā dzīvē nemēdzam izteikt krāsās, bet skaņās. Mūzikas toņi un akordi šīm skaņām tuvi

1) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik, 478. lpp. — Lipss arī šinī vietā, kā jau parasts, pārāk lielu nozīmi piešķir tīri subjektīvajam, ignorējot dažuviet pie tam pilnīgi visu objektīvo. Ja zināma akorda, vai krāsas „dinamiskais spars“ objektīvi nav nekur fundēts, un ir manas subjektīvās aktivitātes produkts, tad paliek pilnīgi nesaprotami, kāpēc es šo savu īpatnēja veida aktivitāti „neiejūtu“ kaut kurā objektā.

Te gan jāatzīmē, ka savas aistētikas ekstrēmā subjektīvisma kļūdas Lipss pats vēlāk pamanījis un lūkojis tās savos turpmākos rakstos novērst. Tā, piemēram, „Psychologische Untersuchungen“ II. sējumā 134. un 135. lpp. viņš gan mazliet citādā sakārā jau pilnīgi noteiktu lomu ierāda arī iejūtas objektīvajiem momentiem: „Mierīgā ezerā — viņš saka — es varu peldēt kā un kurp vien gribu. Pavisam citādi turpretim ir, ja mani nes puļņojoša upes straume, un viņi mani mētā drīz augšup, drīz lejup, drīz ātrāki, drīz lēnāki, te uz vienu, te otru pusī. — Ar tādu strautu var salīdzināt iejūtas objektu [šim pēdējam, protams, tad jā sastāda kaut kas individuāli vesels] . . . Tā nu katrā ziņā ir mana lieta, vai es šo objektu, tādu kāds viņš ir, vēlos uzvert, vai nē. Ja nu es viņu tomēr uzveru, tad manas uztveres kustība, viņas psihiskais ritms man ir no šī objekta uzspiests. Manas uztveres kustība ir un paliek mana kustība. Un tomēr ne viscauri mana: mans uztveres objekts viņu man noteic. Vienā un tai pašā reizē viņa izriet no manis un no uztveramā objekta. — Šis patiesībā ir viens no svarīgākajiem momentiem ikvienā iejūtā.“

un radniecīgi. Tāpēc arī mūsu iekšējās dzīves izpausme mūzikā daudz tiešāka nekā glezniecībā.

Jau tie predikāti, ar kādiem mēdzam apzīmēt atsevišķo tonu un melodiju iespaidu, norāda uz citiem, tālākiem novadiem — uz psihisko noskaņu vispāri. Mums šķiet, ka šī mūsu psihiskā noskaņa taisni šinīs akordos „iegulusies“, sakususi ar tiem.

Mūzikas akordos es varu izjust visdažādākos pārdzīvojumus: kaislības un dvēseles mieru, gaviles un sāpes, niknu ciņu un miera pilnu izlīdzināšanos. Viņos es sastopu itkā savu paša „es“. Šis „es“ nav tikai mans priekšstats vien, bet tas ir patiess un dzīvs; viņš jūt tur ar manām paša jūtām, jo es pats viņu tur esmu „iejutis“. Un šī iejūta, saka Lipss, ir vienīgā un iespējami istā mūzikas būtība.

Galū galā tomēr neviens jutekliskās pieredzes lauks, saka Lipss, nav tik ļoti saistīts ar iejūtas visdažādākiem veidiem kā valoda. Tāpēc arī nav nekāds brīnums, ka valoda ir vistiešākais cilvēka dvēseles izpausmes līdzeklis. Pie valodas vārda plašākā nozīmē jāpieskaita arī visas dažādās afektu skaņas.

Valodas saprašana pēc Lipsa nav meklējama ne priekšstats, ne zināšanā, ne arī kautkādā citā intelektuālā aktā; viņa ir iejūtā. Visam intelektuālajam te ir tikai sekundāra loma.

Runājot par dzeju, runu, vai vispāri par kādu literārisku sacerējumu, Lipss meklē šinī pēdējā vienmēr kādu „es“, kādu garīgu intencijas polu, kas būtu pašas iejūtas nesējs. Un tāda nu ir aiz redzamām rindām darbojošās un runājošā persona. Jutekliski viņa ir

ir reāla, tomēr garīgi tā eksistē. Lipss viņu sauc par „Das ideale Ich“.¹⁾ Un šis „ideālais es“ pēc viņa domām nav nekas cits kā lasītāja un klausītāja paša „es“, ko tas dotā literāriskā darbā iejutis.

Valoda var būt gan iekšējo pārdzīvojumu tieša izpaudēja (te piedalās arī afektīvie elementi), gan arī vienkāršs objektīvs ziņojums, vai vēstījums par lietām, kas neietelp paša runātāja personīgos pārdzīvojumos (episks stāstījums). Pirmo gadījumu Lipss sauc par „Kundgabe“, vai arī vienkārši „Verlautbarung“, otro par „Objektiver Bericht“.

Ja nu zināmi valodas elementi ir tikai iekšējo pārdzīvojumu tieša izpausme — „Verlautbarung“, tad viņa atrodas pilnīgā analogijā ar mūziku, mīmiku un visām plastiskām mākslām. Viņa tad ir pašatēlojuma aistētiskais saturs. Ja turpretim viņa ir objektīvs vēstījums par kaut ko, tad tā ir tikai aistētisko saturu priekšstatu nesēja.

Bez tam jāatzīmē, ka valodas tiešās izpausmes veids (Verlautbarung) var būt arī par iejūtas objektu. Vēstošais vārds, turpretim, tiktālu, cik tas paliek tikai objektīvā vēstītāja lomā, par tādu nevar kļūt.

Bet arī objektīvi vēstošā mākslas darbā jārod iespēja iejusties. Starpība nu tikai tā, ka te vairs neiejūtas pašā valodā, bet tai lietā, par ko šī valoda vēsta. Tāda veida iejūtu Lipss apzīmē par otrās pakāpes iejūtu.²⁾

Te pati tā pasaule, kuņā jāiejūtas (Die ideale

1) Th. Lidps, Grundlegung der Ästhetik, 492. lpp.

2) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 564. lpp.

Welt) vairs nav kā lirikā, drāmā, vai arī glezniecībā un plastikā sniegta tieši pašā jutekliskā uztverē; viņa jau ir atkāpusies relatīvā laika un telpas atstatumā. Viņu nerada vairs savā iejūtā pats iejūtošais subjekts, bet gan atrod to kā jau kaut ko gatavu sev priekšā.

D. M ā k s l a s d a r b s u n v i ņ a a p l ū k o š a n a.

Tīri aistētiskā aplūkošana pēc Lipsa domām, atšķirībā no kuņas katras praktiska rakstura aplūkošanas, neinteresējas par sava objekta reālo īstenību, vai neīstenību. (Salīdz. ar aistētiskās un praktiskās iejūtas jautājumu 25. lpp.). Viņa tā tad paliek pilnīgi šai puslieta s īstenības jautājumā. ¹⁾

Viņai pilnīgi vienalga, vai „dusmīgie“ sejas vaibsti ir faktisko dusmu tieša izpausme, vai arī tikai vienkārši tās tēlo. Tādu lietas īstenībā neieinteresētu aplūkošanas veidu Lipss sauc par a i s t ē t i s k ā o b j e k t a a i s t ē t i s k o i d e ā l i t ā t i (ästhetische Idealität des ästhetischen Objektes), ²⁾ kas savā būtībā pilnīgi sakrīt ar K a n t a „neieinteresēto skatīšanu“ (Uninteressiertes Schauen).

Bet tādai „aistētiskai ideālītai“ ir arī sava otra puse; a i s t ē t i s k ā o b j e k t a i z o l ē š a n ā s. Ikvienam aistētiskam objektam ir arī savs saturs un šo pēdējo aistētiskā aplūkošana iecelīpašā „tīri ideālā pasaulē“ (in einer fein ideellen Welt).

¹⁾ Th. Lipps, die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, 36. lpp.

²⁾ Th. Lipps, die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, 38. lpp.

Tomēr būtu aplami domāt, ka ar to jau pats šis saturs būtu jutekliskai pieredzei atņemts; t. i. no visa jutekliskā atraisīts; viņš paliek ar to saistīts tāpat kā vienmēr. Aistētiski ideēlais saturs šini jutekliskajā iemiesojas. Bet reizē ar to viņš izolējas no visa, kas ārpus tā man kā āplūkotājam personīgi vēl varētu būt ideēls: manas domas, sapņojumi, fantazijas, vēsturiskas reminiscences un viss cits tamlīdzīgs. Aistētiskais objekts tā izolēdamies no visa apkārtējā pats top par īpašu, sevi noslēgtu, ideēlu pasauli.

Aplūkojot kādu mākslas tēlu, piemēram, rakstniecībā, varam arī zināt, ka tāds un tāds tēls reāli nekad un nekur nav eksistējis un tā tad, protams, arī nekad tā nav rīkojies, kā šini mākslas darbā tēlots. Tomēr šī nereālītātes apziņa nebūt netraucē manu aistētisko iejūtu dotā objektā. Tieši pašā aistētiskā aplūkošanā man ir pilnīgi nesvarīgi zināt kad un kādos apstākļos pats rakstnieks savu mākslas darbu radījis. Tas varbūt bijis aiz gadu simtiem un pieder tālai pagātnei. Viņa radītais mākslas darbs, resp. tēls pieder nepārejošai tagadnei. No tā brīža, kad tā meistars to radījis, tas reizi par visām reizēm tapis neatkarīgs un reāls. No tā laika viņš pieder īpašai aistētikas istenības, vai kā Lipss saka, aistētiskās objektivitātes pasaulei.

Pēc Lipsa domām, kā redzams, ir pilnīgi nevietā interesēties par tēlotā fakta vēsturisko patiesīgumu. Tāda rīcība nav savienojama ar pašas aistētiskās pieejas būtību, resp. ar aistētisko objektivitāti. Visu to pašu Lipss attiecina arī uz kuŗa katra aistētiskā objekta saturu. Tā piemēram, afekts, kuŗu pauž kāda sta-

tuju, ir tikpat reāls kā kāda runa, vai kāda episka varoņa rīcība romanā. Šie marmorā cirstie afektīvie vaibsti eksistē paši par sevi un padoti saviem immanentiem likumiem. Viņi nav tur sniegti manai analīzei, manam prātam, bet vienkārši aistētiskā kopiespaida radišanai.

Aistētiskā skatīšana nekavējas tikai pie objekta virspuses, bet meklē iespīesties viņā dziļāki — pašā saturā. Viņa meklē ikviena afekta pēdējos un visdziļākos pamatus. Un tos ātrod vienīgi pašā personībā. Lipss te runā par mākslas objekta un viņa skatīšanās aistētisko dziļumu. ¹⁾

Bet personību nevaram stādīt priekšā kā kaut ko tīri pasīvu, kas viegli padodas citu iespaidam. Viņa ir potenciālo un aktīvo spēku centrs. Tāpēc arī Lipss noteikti protestē pret uzskatu itkā arī sentimentāli asaru gabali varētu būt īsti mākslas darbi. Ja kāda literatūras darba varonis miksti atdodas jūtelībai, tad velti viņa liktenī meklēt patiesu traģiku.

Par traģikas un par mākslas darba objektu literatūrā vispāri var būt tikai *ists cilvēks*. Un „cilvēks”, saka Lipss, ir personība, ir kaut kas radoši aktīvs. ²⁾

¹⁾ Th. Lipps, die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, 50. lpp.

²⁾ „Der Mensch“, das ist der wollende, der innerlich arbeitende, auch der sich wehrende, es ist der widerstrebende und weiterstrebende, der kämpfende und ringende, auch der lachende; vor allem auch der denkende; es ist der so oder so dem Schicksal sein eigenes Ich entgegengesetzende.“ [Th. Lipps, die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, 54. lpp.]

Pavisam citādos uzskatos šini ziņā ir J. F o l k e l t s. Viņa aistētikas sistēmā šim tematam veltītas pat veselas nodaļas, kurās tas atzīst ir rezignāciju, ir sentimentālu aizkustinātību. Kādā vietā, kur viņš parallēli saviem uzskatiem aplūko arī Lipsu, tas saka :

„Viņš (t. i. Lipss) runā tā, itkā eksistētu tikai vai nu stipra, vīrišķīga griba un ciņas drosme, vai arī salkona izplūšana jūtēlībā. Mīkstā, pasīvi plūstošā, sentimentālā jušanas veida, viņa cilvēcīgā dziļumā un attaisnojumā viņš nepazīst“¹⁾

Lipsa uzskats ir, ka aizkustinātība (Rührung) labi neiederas aistētisko jūtu sistēmā ne tāpēc, ka tur sniegto likteņu un pārdzīvojumu līdzī izdzīvošana un izjušana būtu pārāk intensīva, bet tāpēc, ka viņa ir vienpusīga. Viņas kļūda tā tad nav vis „par daudz“, bet gan „par maz“. Viņā nav „sāls“ un nav arī organismu saturošās cietās daļas — nav „kaulu“. Viss tur, kā Lipss saka, ir mīksts un izplūdis. Pats „aistētiskais dziļums“ tā tad jau prasa, lai neapmierināmies tikai ar jūtēlīgu aizkustinātību vien.

Diezgan bieži mākslas darbam uzstāda prasību, lai tas saskanētu ar attēlotās reālās dzīves īstenību. Lipss tādu prasību noraida kā nepamatotu aistētiskās aplūkošanas pamatprincipos. Jau agrāk bija runa par aistētiskā objekta izolēšanos, kur tas kā kāda īpaša, sevī noslēgta pasaule padots vienīgi pats savai immanentai likumībai. Un tā tad vairs nav tīri aistētiska aplūkošana, saka Lipss, kas tiecas šīs ideālās pasaules robežas pārkāpt. Vai, piemēram, kāds portrets būs ar

¹⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik, II. sēj. 286. lpp.

zemāku mākslas vērtību tikai tāpēc vien, ka man izliekas viņā tēlotā seja „sveša“, t. i. ka viņā nav isti labi saskatāma saskaņa ar domāto modeli. Var taču galu galā arī izrādīties, ka mākslinieks patiesi manis domāto modeli nav gleznojis; te tikai kāda vienkārša sagādīšanās, līdzība. Tāda meklēšana un saiidzināšana nav dota pašā aistētiskajā objektā; viņa ir kaut kas ārpus tā, pašai mākslas darba būtībai un viņa aistētiskajai aplūkošanai pilnīgi sveša un nevajadzīga.¹⁾

Ikvienā literāriskā mākslas darbā noteikti jāatšķir aistētiskā patiesība no vēsturiskās. No aistētikas viedokļa pilnīgi vienalga, vai Marija Stjuart patiesi kādreiz tā ir runājusi, kā Šillers viņai liek runāt savā drāmā, vai nē; vienalga, vai viņas rīcība ir stingri vēsturiska, vai arī tāda Marija Stjuart un reizē ar to arī visa viņas darbība ir autora tīrs fantazijas ražojums. Turpretim no šī paša viedokļa jautājums nepavisam nedrīkst būt vienaldzīgs par to, vai autors šinī tēlā ir ietvēris īstenības vispārīgos, resp. psiholoģiskos likumus.

Vispārīgi runājot, saka Lipss, ir pilnīgi nesvarīgi, vai mākslas darba tēls faktiski kādreiz kur ir dzīvojis kā vēsturiska persona, vai nē, svarīgi tikai zināt, vai viņš savā rīcībā saska-

¹⁾ Interesanti šinī ziņā ir Folkeita uzskati. Savas Aistētikas sistēmas pirmajā sējumā par atkalpazīšanas jūtām mākslas darba aplūkošanā viņa uzskati principā neatšķiras no Lipsa uzskatiem [341. un 342. lpp.]. Turpretim vairākus gadus vēlāk sarakstītajā III. sējumā, 366. lpp. minētās atkalpazīšanas jūtas viņš uzskata kā aistētiskā pārdzīvojuma sastāvdaļu; tikai nedrīkst viņas tādā gadījumā uzlūkot par aistētiskās baudas galveno pamatu, kā to parasti dara vienkārši, aistētiski neizglītotā sabiedrība.

ņojas ar īstenības vispārīgiem likumiem. ¹⁾

Bet kāpēc šie īstenības likumi mākslas darbā svarīgi? — Lai mākslas darba baudītājam nerastos jautājums: kā tas iespējams? — saka Lipss. Tāds jautājums baudītāju izmestu ārpus aistētiskās objektivitātes loka un piespiestu viņu interesēties par īstenību, t. i. par jautājumu, kas pēc savas būtības jau atrodas ārpus paša mākslas darba. Tā tad īstenības vispārīgo likumu ievērošanai te negatīva, nevis pozitīva nozīme.

Ja mākslas darba viela ņemta no vēstures, tad, protams, arī vēstures īstenībai te var būt sava nozīme, lai gan arī tikai sekundāra. Jo dziļāki tēlojamā vēstures aina iespiedusies kāda apziņā, jo svarīgāka ir arī viņas īstenības ievērošana mākslas darbā; arī te nav izslēgts lasītāja jautājums: kā tas iespējams? Citādas nozīmes vēstures īstenības ievērošanai mākslas darbā Lipss neredz. Mākslas darbā tēlotais vēstures moments savā būtībā ir pavisam cits nekā domātais laikmets vēstures īstenībā.

Ir, protams, arī mākslas novadi, kur šis īstenības jautājums pats par sevi atkrit; piemēram, mūzika.

Arī pats mākslinieks, darbu autors, pēc Lipsa uzskatiem nav tieši saistāms ar mākslas darbu, jo arī viņš ir kaut kas „ārpus vērojamā objekta“. Mēs gan runājam un priecājamies par mākslinieka radišanas veiksmi, par viņa bagāto fantaziju un spēcīgo individuālītāti, tomēr tas viss attiecas tikai uz tām viņa

¹⁾ Th. Lipps, Die ästhetische Betrachtung un die bildende Kunst, 77. lpp.

spējām, kuŗas tas parādījis šinī zināmā darbā

Bet viss tas, ko mākslinieks ielicis mums sniegtā mākslas darbā, nav nekas cits kā šī paša mākslas darba saturs, tikai citiem vārdiem izteikts.

Tas viss mums tomēr nevarētu liegt interesi par mākslinieku. Tikai jāzin, ka interese par mākslinieku un interese par mākslas dabru ir divas pilnīgi dažādas lietas.

Mēs esam paraduši, ka ikvienam mākslas darbam ir savs autors, saka Lipss, bet ja gadītos, premēram, ka kāds mākslas darbs nokristu gatavs no debesīm, tad ar visu to viņš mums paliktu tas pats kas viņš ir un viņa vērtība ar to netaptu citāda.¹⁾

Pamatvilcienos šos Lipsa uzskatus atbalsta arī Folkelts, bet viņam ir arī vairāki svarīgi iebildumi pret tiem. Arī viņš atzīst, ka formāli ņemot ikviens mākslas darbs ir patstāvīgs par sevi. Un ja vien viņš ir ista mākslas darbs, tad lieki viņa interpretacijai visi komentāri, lieki šī paša mākslinieka citi darbi un galu galā arī pats mākslinieks. Un tomēr saka Folkelts, jo aistētiski dziļāki kāds mākslas darba aplūkotājs būs izglītots, jo noteiktāki viņš izjutīs vēlēšanos pilnīgāki iepazīties arī ar citiem šī paša mākslinieka darbiem. Šo vēlēšanos apzinīgi izjūt ikviens aistētiski izglītots mākslas baudītājs; viņa top tam pat par iekšēju nepieciešamību un tā, gribot negribot, tam jāpārkāpj šī viņa dotā mākslas parba robežas. Un šī „robežu pārkāpšana“ nebūs nekāda aiziešana

1) Th. Lipps, Die ästhetische Betrachtung un die bildende Kunst, 101. lpp.

no mākslas, bet gan viņas izpratnes padziļināšana un atsevišķo iespaidu saistīšana.²⁾

Nupat minēto iemeslu dēļ Folkelts neatzīst arī Lipsa „aistētiskās objektivitātes“ (61. lpp.). Tā pēc Folkelta domām ir tikai „abstrakcija“, un jo mākslinieciski izglītotāks būs kāds skatītājs, jo grūtāki tām būs izpildāmas šīs Lipsa uztsādītās prasības. Folkelts beidzot iet pat tik tālu, ka nostājas šinī jauuājumā Lipsam opozīcijā:

„Kailais tēlojums bez attiecībām pret laiku, vietu un pat pašu mākslinieku no aistētikas viedokļa ir ne tikai nevajadzīga prasība, bet pat psiholoģiski neiespējams ideāls.“¹⁾

Neskatoties uz to tomēr jāsaprot, ka lietas kodolā abi minētie aistētiķi saprotas. Nūle sniegtais citāts nebūt neraksturo Folkeltu kā tādu, kas censtos noārdīt atsevišķā mākslas darba „robežas“. Arī viņš, tāpat kā Lipss, atzīst pēdējā pastāvību un neatkarību. Vienīgais, ko viņš te sniedz jaunu, ir viņa norādījums uz mākslas darba baudītāju nevienādo aistētiskās izglītības līmeni un uz pēdējā iespaidu aistētiskajā pārdzīvojumā.

1) Das zeit —, ort — und künstlerlose reine Was der Darstellung ist ein nicht nur ästhetisch nicht gefordertes, sondern auch psychologisch unmögliches Ideal. (J. Volkelt. System der Ästhetik, III. sēj. 355. lpp.)

2) J. Volkelt, System der Ästhetik, III. sēj. 352. lpp. (Salīdz. ar šī paša sējuma 323. lpp.)

Lipsa tālākie pētījumi par iejūtas jēdziena saturu un norobežojumu.

Iejūtošais subjekts un viņa iejūtai dotais objekts ir cieši viens ar otru saistīti. Atsevišķi ņemti, tie iejūtas procesa nevar radīt. Tāpēc arī iejūtas jēdziena saturs bez viņiem abiem nemaz nav domājams. Šinī saturā bez subjekta un objekta, protams, ieiet arī vēl citi momenti.

Iejūtas jēdziena satura iztīrījumā Lipss kā pirmo momentu min objektu jeb priekšmetu (Gegenstand). Ir pilnīgi vienalga, viņš saka, vai šim priekšmetam arī ārpus manis ir sava objektīvi reāla eksistence, vai arī nav, pietiek ja viņš man kā tāds ir dots (venn er für mich da ist).

Otrais moments ir tā nozīmība (Bestimmtheit), kāda atrodas priekš manis šinī priekšmetā.

Trešais moments — šo nozīmības veidu nosaka paša priekšmeta būtība.

Ceturtais un pēdējais moments — ja priekšmeta nozīmību nosaka viņa būtība, tad reizē tā ir arī manas iejūtas noteicēja.

(Das Bedingtheit der Bestimmtheit durch die Beschaffenheit des Gegenstandes ist ein Bestimmtheit meiner durch den Gegenstand).¹⁾

Izsekojot Lipsa uzskatus par iejūtas jēdziena būtību viņa abos aistētikas sējumos (sevišķi pirmajā) un salīdzinot tos ar šē nupat uzstādīto iejūtas jēdziena satura analīzi, top skaidrs, ka Lipss savu agrāko subjektivisma viedokli mainījis. Ja tas tā nebūtu, tad nenāktos grūti saskaņot viņa daudzos izteicienus par subjektu kā iejūtas jēdziena noteicošo faktoru (Galvenā kārtā Aistētikas pirmā daļā) ar šē uzstādītā iejūtas jēdziena satura analīzes ceturto „momentu“, kur teikts, ka priekšmeta būtība ir subjekta iejūtas noteicēja. Un Lipss jau arī pats sāka: „Indem ich sie noch besonders unterscheide (d. h. die verschiedene Momente der Einfühlung), wende ich die Sache wiederum teilweise anders.“²⁾ (Pasvitrojums mans. E. A.)

Savā darbā „Psychologische Untersuchungen“ II. daļā (Atsevišķs izdevums ar nosaukumu — Zur Einfühlung) viņš jau noteikti izslēdz vairākus momentus no iejūtas jēdziena, kuļus savas Aistētikas abās daļās vēl atzina par tur piederīgiem. Tur aktīvā lomā bija gandrīz vienīgi iejūtošais subjekts; objekts, ja daudz, tad tikai ar savu veidu un būtību piešķīra subjekta spontānai iejūtai zināmu modulāciju. Te (t. i. „Psychologische Untersuchungen“) lomas bieži vien jau mainītas. Tā, piemēram, 179. lapas pusē lasām: Es esmu darbības uztvērējs; no manis uz-

¹⁾ Th. Lipps, Psychologische Untersuchungen, II. sēj. 174. lpp.

²⁾ Th. Lipps, Psychologische Untersuchungen, II. sēj. 174. lpp.

tveramais priekšmets turpretim ir viņas darītājs. Tādā gadījumā, kā redzams, grūti vairs runāt par iejūtu ne šī vārda agrākā nozīmē, bet savā ziņā pat vispāri. To atzīst arī Lipss pats.¹⁾

Tomēr mēs ietu par tālu, ja balstīdamies uz šiem atsevišķiem izteicieniem sāktu domāt, ka Lipss savā iejūtas teorijā pārcietis tādu „krīzi“, ka vēlākos pētījumos tam būtu jāatsauc. Tas sakāms tikai daļai. Lietas kodolu viņš atstāj to pašu, tikai, kā viņš pats liek nojaust, tas cenšas dažas agrāk nekaidri formulētas vietas sniegt jaunā apgaismojumā. Jau vairākkārt, viņš saka, tas esot domājis, ka viņa sniegtais iejūtas jēdziens ne visur tur derot, kur tas agrāk to lietojis. Ne par velti tas tāpēc arī bieži vien ticis pārprasts; protams, paša autora vainas dēļ (zweifellos durch meine Schuld).²⁾

Ja iejūtas objekts nostādīts aktīvā darītāja lomā, tad ar šo itkā jauno „pozīciju“ viņš tomēr neeliminē savu iejūtas jēdzienu kā tādu. „Aktīvs“ savās attiecībās pret uztverēšo subjektu viņš ir tikai tad, ja pēdējais viņu uztver kā kaut ko jau gatavu, kur viņam pašam savā uztveres aktā neatliek vairs nekā ko apvienot, ne ko konstruēt.³⁾

Ja turpretim subjekta uztveres akts ietver sevi

1) Th. Lipps, Psychologische Untersuchungen, II. sēj. 177. lpp.

2) Th. Lipps, Psychol. Untersuchungen, II. sēj. 111. lpp.

3) Tomēr būtu nepareizi šinī vietā Lipsu arī no atziņas teorijas viedokļa uzskatīt par naivu realīstu. Viņš nebūt ar to nedomā, ka ārpus subjekta var būt arī lietas, kas savā objektīvā dotībā būtu kaut kas „absolūti gatavs“.

arī šīs pēdējās funkcijas, t. i. sniegto elementu apvienošanu, viņu izveidošanu par kaut ko veselu, tad aktivitāte neapšaubāmi ir pēdējā pusē. Un tad, protams, arī jārūnā par iejūtu šī vārda agrāk aplūkotā nozīmē. (To arī Lipss dara.)

Iejūtas objekts arvienu ir divu pretēju faktoru produkts: no vienas puses tas, ko es viņu uztveicot atrodu viņā jau priekšā kā kaut ko „gatavu“, no otras — tās īpašības, kuŗas es viņam, saskaņā ar viņa būtību, piešķirīu no savas puses.

Pirmā gadījumā, t. i. kad iejūtu galvenam kārtam noteic objektīvās dotības momenti, var runāt par pasīvu iejūtas veidu; otrā gadījumā, turpretīm, kad galvenā nozīme piešķirāma paša subjekta iekšējai aktivitātei, ir jārūnā par aktīvu iejūtu.

Iejūtai tuvu dažreiz stāv arī daži spriedumu veidi. No tiem viņa jāatšķir. Ja es, piemēram, saku, ka ķirsis ir salds, tad es ar to izsaku spriedumu, jo manu izteicienu par ķirsi un viņa īpašību pavada īstenības apziņa, jeb kā Lipss saka, — Wahrheitsbewusstsein (patiesības apziņa). Objekta īpašība, t. i. saldums, telpiski te saistīta ar pašu objektu.

Ja turpretīm es saku, ka šīs dabas skats ir pacilājošs, tad šo viņa īpašību, t. i. iespēju radīt vērojošā subjektā pacilātību es telpiski nesaistu ar pašu objektu, jo pacilātība un tāpat arī spēja viņu radīt par sevi ir kaut kas tīri psihisks. Es tā tad nevaru par tāda veida lietu sakaru dot spriedumu tā kā tas bija pirmā gadījumā. Sprieduma vietā te stājas iejūta.

Par to ka ķirsis ir salds man var būt kāds priekšstats, vaj arī es varu vienkārši šo lietu sakaru

zināt. Spriedumam vispāri raksturīgs ir zināšanas moments. Turpretīm runājot par dabas skata iespēju radīt pacilātību, es par šo lietu sakaru ne vis domāju, bet viņu izjūtu. Un pati pacilātība te nav nekas cits kā manas personīgās zināma momenta jūtas, kas savukārt saistītas ar minēto dabas skatu. Spriedums ar savu vispārīgo zināšanas momentu ir kaut kas bezlaicīgs, iejūta — ar zināmu laika momentu saistīts psihisks akts. (Protams, arī spriedumam ir savs akts, bet spriešanas akts vēl nav pats spriedums.)

Iejūta stāv tuvu ne tikai zināmiem spriedumu veidiem. Viņai arī daudz kā kopēja ar asociācijām. Tomēr tāpat kā ar sprieduma aktu, viņu nevar identificēt arī ar asociāciju. Viens otrs priekšmets mums var šo to atgādināt, bet tāda „atminēšanās“ vēl nav iejūta. Viņa tikai saista kādu lietu ar zināmu priekšstatu. Iejūta, turpretīm, neko „nesaista“; viņas saturs jau ir pašā lietā, tā tad lieta te ir tikai iekšējā dzīvā satura izteiksme. Iejūta un atmiņa („atmiņa“ te lietā asociācijas nozīmē) attiecas viens pret otru kā „viens otrā iekšā“ pret „līdzās viens otram“ (Wie das Ineinander zum Nebeneinander). Tas, ko kāds objekts tikai atgādina, nekad nevar būt arī viņā pašā iejūts¹⁾.

Līdz šim esam runājuši galvenam kārtām par iejūtas jēdzienu vispāri, nepiegiežot sevišķas vēribas viņa atsevišķiem veidiem. Lipss tomēr viņus šķiro. Viņš runā par vispārīgo aperceptīvo iejūtu (Die allgemeine apperceptive Eifülung²⁾), tuvāki gan

1) Th. Lipps, Psychol. Untersuchungen, II. sēj. 336. lpp.

2) Th. Lipps, Psychol. Untersuchungen, II. sēj. 344. lpp.

šo pēdējo neanalizējot. Tāda iejūta ir tikai atsevišķs apercepcijas veids, jo viņa, līdzīgi apercepcijai, nav tikai pasīva lietu uztveršana (blosses Empfangen), bet spontāni garīga darbība.

Aperceptīvai iejūtai zināmā mērā nostādāma preti empiriskā iejūta. Viņa nav tikai iejūta objektā, kuŗu acumirkli tieši sniedz jutekliskā pieredze, bet kā jau pats vārds to rāda, iejūta uz pieredzes pamata.¹⁾ Ar empirisko iejūtas veidu sastopamies tāpēc dabas kopsakarā, viņas vienveidībā. Par šo iejūtas veidu plašāki runāts jau agrāk (nodaļā par iejūtu brīvās dabas objektos).

1) Th. Lipps, Psychol. Untersuchungen, II. sēj. 345. lpp.

Daiļā veidi un robežas.

Aistētisko jūtu ikreizējo nokrāsu un vērtību raksturo vairāki kvantitatīvi pretstāti. Tā piemēram zināmas jūtas var sniegt baudu tikai ar noteiktu intensitātes grādu. Atstājot šo jūtu kvalitāti nemainītu, bet mainot tikai viņu kvantitāti, t. i. intensitāti, viņas var pārvērsties gluži pretējās. Tas saprotams tā, ka ikvienas jūtas intensitātes kvantitatīvais pieaugums sniedz baudu tikai līdz zināmai robežai, kuŗu pārsniedzot pēdējā izzūd (neutrālā joslā), un beidzot pat viņas vietā stājas nepatīkama jūtu nokrāsa.

Bez intensitātes pretstatiem Lipss vēl runā par īpašām „ilguma un ātruma jūtām“ (Gefühl der Langsamkeit und Raschheit) ¹⁾, par masas un bezmasas jūtām“ (Gefühl der Masse und des Gegenteils) ²⁾, tāpat arī par „vienveidības un daudzējādības jūtām“ (Gefühl der Einfachheit und Differenziertheit). ³⁾

Bet viņā iejūtas aistētika svarīgākais no visiem

1) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 511. lpp.

2) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 514. lpp.

3) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 517. lpp.

te iespējamiem ir pašu jūtu dziļums un sekulums. Šis nav tikai vienkāršs kvalitatīvs pretstats aistētesko vērtību pretstatu.

Objekts aplūkotājam top skaists tikai iejūtā, jo tikai pēdējā viņam piešķir zināmu „dziļumu“. Šis dziļums ir objektā iejustais personības saturs. Un jo dziļāki es kādā objektā iejūtos, jo dziļāki es tveru viņa būtību, jo dziļāki reizē ar to es iegremdējos pats sevi. Tā tad galu galā šis dziļums ir arī manas paša personības dziļums. Reizē ar to tad arī viņš piešķir manai baudai zināmu dziļuma raksturu.

Tāds īpatnējs dziļuma raksturs ir katram aistētiskam objektam. Un taisni ar to viņš atšķiras no kuŗa katra vienkārši jutekliskās baudas objekta. Ikviens sevi varētu tapt liels un brīvs, varētu tapt iekšēji bagāts, ja vien viņš prastu ieraudzīt to, kas viņu par tādu spēj padarīt. Aistētiskais objekts, resp. iejūta viņā to spēj.

Taisni šinī vietā t. i. aistētiskā pārdzīvojuma dziļuma momentā, Lipss atrod pašas aistētikas visciešāko pieskari otrai vērtību zinātnei — etikai. Aistētikas dziļākās vērtības — viņš saka — ir reizē arī etikas augstākās vērtības. Protams, par etiku tādā gadījumā nedrīkstam uzskatīt kaut kādus morāles sprediķus un teorētiskas dogmas. Etiski visvērtīgākais ir „cilvēks“ pats; cilvēks, kuŗā viss cilvēcis gais ir garīgi mošs un pirmatnēji svaigs, kam ir pašam sava personības viengabalainība un brīvība. Aistētiskā tāpat kā etikā ir vērtīga katra spēcīga, vispusīga un iekšēji saskanīga dzīvības apziņu kāpinošo spēku izpausme.

Ja pozitīvās kvantitātes jūtas, vai arī vienkārši sakot — „lieluma“ jūtas iegūst īpašu dziļuma raksturu, tad ar to, kā jau teikts, viņas reizē arī iemanto aistētisko jūtu vērtību. Tādu aistētisko jūtu intencijas polu, resp. aistētisko objektu es tad skaitu par cildenu (erhaben). Cildenums pēc Lipsa ir īpatnējs aistētisks lielums (ästhetische Grösse).

Jau agrāk redzējām, ka pozitīvā pašizjūta ir iekšējās aktivitātes jūtas. Tā tad arī šis pašizjūtas kāpinājums, citādi sakot, tas viņas stāvoklis, kad apzināties savas personības iekšējo diženumu, ir reizē arī pastiprinātas aktivitātes stāvoklis. Tās ir baudas jūtas, kas izaugušas no manas pašgribas un darbības spēka. Sevišķi raksturīgi aistētiskajam cildenumam ir šie divi pēdējie momenti: g r i b a un darbība izpausta a k t i v i t ā t e.

Lipss cenšas noteikti atšķirt cildeno no vienkārši skaistā; pirmais no tiem ir aktīvākas, otrs vairāk pasīvas dabas. Cildenums meklējams vienīgi darbīgā spēka aplokā; vienkāršs skaistums, turpretim, tāpat arī viss jaukais, patīkamais un varbūt arī sajūsmiņošais un mīlgais ir viegli plūstošas, netraucētas darbības un baudījuma aploks. Taīs daijuma veidos, kuŗi neaizsniedz cildenā pakāpi, mes nesastopam spontānas pašdarbības, bet tās vietā tikai vairāk vai mazāk pasīvu sevis izbaudīšanu. Pretstats top vēl skaidrāks, ja saprotam, ka darbības iekšējais spēks un pašā šī spēka apziņa pieaug līdz ar kavēkļiem, kuŗi stājas ceļā.

Visbiežāki tāpēc arī aistētiski cildeno sastopam tur, kur ir cīņa, kaut arī veltīga. Tikai smagā un

neatlaidīgā ciņā isti var rasties patiesa spēka apziņa un novertējums.

Mēdz dažreiz teikt, ka cildenā priekšā mēs jūtamies mazi un niecīgi. Cik tālu tāds izteiciens attiecas uz aistētiski cildeno, Lipss viņu atzīst par aplamu, jo pašas iejūtas pamatprincips savā tiešā nozīmē, kā jau zināms, neatzīst subjekta un objekta polāritātes. Un ja nav subjekta un objekta polāritātes, tad jau pati par sevi ir saprotama neiespēja šos abus „polus“ salīdzināt. Aplūkotāja reālo „es“ Lipss te pilnīgi eliminē.

Lielu personību mēs saprotam kā kaut ko stipru, savās daudzajās spējās vispusīgu, bet reizē arī savā darbībā saskaņotu un brīvu. Viss tas pats sakāms arī par aistētiski cildeno. Bet ar to jau esam iezīmējuši vairākus cildenā momentus. Tie ir: spēks, spēku, resp. spēju bagātība un viņu daudzpusīgā diferencēšanās, un beidzot — visu šo dažādo spēku un spēju saskaņota kopējam darbības mērķim.

Saprotams, ka aistētiski cildenais katru reizi var būt savādāks, skatoties pēc tā, kurš no te minētiem momentiem viņam ir visraksturīgākais. Tikai nedrīkstam aizmirst vienu: ikviens cildenums saistīts ar psihisku „dziļumu“.

Līdzās te minētiem cildenuma veidiem, kas dibināts uz pozitīvām kvantitātes jūtām — spēku, bagātību un plašumu, Lipss atzīst arī cildenumu ar pilnīgi pretēju raksturu. Arī klusi vienkāršais un pieticīgais var būt cildens; tāpat arī tas, kas ārēji kluss un mierīgs un lēns, lai gan no kvantitatīvā viedokļa lūkojoties, viss tas vērtējams negatīvi: jo klusums taču,

pieticība un lēnums ir spēka trūkums, vismaz aktīvā spēka prombūtne.

Šo pretrunu Lipss uzskata par vienkārši šķietamu, kurai jāizzūd tikko atminamies, ka mūsu spriedumi neattiecas uz ārēji juteklisko, bet gan uz aistētisko. Un te tad vairs neder agrākais mērogs. Ne viss jutekliski lielais un spēcīgais ir tāds arī aistētiski; un arī otrādi: jutekliski neievērojamā un kautrīgi klusajā var slēpties kaut kas iekšēji liels un cildens.

No aistētikas viedokļa, kā redzams, te nostājas pilnīgi vienvērtīgi līdzās viens otram vētrains fortissimo un liegi klusais pianissimo, brāzmīgā negaisa cildenums līdzās dziļi klusajam un ne mazāk cildenajam dabas mieram un svinīgumam. Vētras, zibeņu un putojošo bangu cildenumam mierīgi nostājas līdzās dziļās zvaigžņu debesis vēlā rudens naktī, apklusušās jūras nepārredzami ūdens lauki un saules rietā elpu aizturējušais bezgala tuksnesis.

Lipss runā arī par sevišķām traģiskas jūtām¹⁾

1) Ir vesela grupa psihologu un aistētiķu, kuri neatzīst tāda veida jūtu plūralismu. Tā, piemēram, prof. E. Meimanis savā Aistētikas ievadā (30 lpp.), protestējot pret jūtu pārmērīgo „specializēšanu“, saka, ka vēl līdz šai pašai dienai nevienam nesot izdevies pierādīt, ka tiešām mums ir tikdaudz speciālu jūtu veidu un tāpēc šādi „jūtu“ pieņēmumi esot tikai tukšas vārdiskas konstrukcijas. — Tālāk, vērsoties tieši pret Lipsu, viņš cenšas pierādīt, ka Lipsa „jūtu dziļums“, ar kuru tas iezīmē aistētisko jūtu atšķirību no pārējām, ir tikai vienkāršs jūtu intensitātes kāpiņajums. Tomēr jāatzīst, ka šis pēdējais iebildums pats savas kritikas neiztur. Jūtu dziļums un intensitāte ir divas pilnīgi dažādas lietas. Jūtu dziļums var slēpties arī ārēji klusajā, vienkāršajā, bet nekad tikai „ārējā“ vien,

(Gefühl der Tragik), kuŗu būtiskais elements ir līdzjūtība. Ar traģiskas objektu vienmēr saistītas zināmas vērtības jūtas. Ir zināms likums, ka ciešanas, kas saistītas ar traģiskas objektu, paaugstina šī objekta vērtības izjūtu. Šo likumu Lipss sauc par „psichiskās aizdambēšanās likumu“ (Gesetz der psychischen Stauung).

Ja, piemēram, no man labi pazīstamas sienas negaidot nozustu kāda glezna, tad viegli saprast, ka mana uzmanība šo trūkumu pamanot koncentrēsies šīnī vietā, resp. „apstāsies“ pie viņas. Mans psihiskais plūdums te būs itkā aizdambēts. Tas pats, protams, notiek arī ja es negaidot zaudēju kādu sev tuvu stāvošu personu, vienalga, vaj reālu, vaj arī tikai mākslas darbā eksistējošu. Pēdējā gadījumā gan nevar runāt par zaudēšanu parastā nozīmē, bet gan tikai pārnestā, t. i. kad dzīvojam līdzī mākslas tēla likteņiem un katastrofām pašā mākslas darbā. Zaudētā objekta vērtība faktiski ar viņa zaudēšanu nav tapusi cita, tikai es viņu noteiktāki, pareizāki sakot, pastiprinātā kārtā izjūtu.

Svešā personība kā iejūtas objekts, kā jau zinām, nav nekas cits, kā mans paša objektīvetais „es“. Tāpēc arī svešās personības vērtējums ir tikai objektīvets sevis paša vērtējums un vērtības jūtas, kas saistītas ar cita personību, ir objektīvetas pašvērtības jūtas. Un nekas manās acīs nespēj cilvēka vērtību tā izcelt kā sāpes resp. ciešanas. Taisni te arī Lipss atrod cie-

kurpretīm intensitāte var būt perifēriskā un skaļā. Ja runājam kādreiz par tā saukto „lēto sajūsmu“, tad arī zinām, ka tā nekad nav dziļa, lai gan intensitātes viņai bieži vien apstrīdēt nevar.

šanu neatsvejamo aistētisko nozīmi. Ciešanas ir tās, kas man gaiši ieceļ apziņā sajēgu par to, ko nozīmē būt cilvēkam.

Cilvēka vērtības apziņu, kas man uzaust un noskaidrojas ciešanās, Lipss sauc arī par *simpatiju*. Simpatija galu galā (kā jau to agrāk redzējām) tā tad ir iejūta; viņa ir līdzī pārdzīvošana.

Tā nu redzam, ka arī līdzjūtība ir vērtības apziņa; un pie tam vēl savā augstākā pakāpē: viņa ir cilvēka vērtības apziņa. Arī līdzjūtība dzīvniekiem saistīta ar subjekta iejūtu un tā tad nes sevī cilvēcības raksturu. Arī tur vēl slēpjas tās pašas objektīvās pašvērtības jūtas.

Ar to tad jau nu esam iezīmējuši traģiskas psiholoģiskos pamatus. Nu mums top arī saprotama tā bausda, kuŗu sniedz traģiskais objekts un viņa likteņi.

Lipss neaizstāv uzskatu, ka traģiskai personībai katrā ziņā jāpārsniedz parasto cilvēku vidusmērs. Arī sīks un mazs cilvēks, viņš saka, vēl vienmēr ir cilvēks. Un arī viņam mēs varam dāvāt savu līdzjūtību un apjaust to cilvēka vērtību, kas slēpjas arī viņā.

Neskatoties uz ciešanām un sāpēm traģiskas valdošais elements tomēr ir aistētiskā pacilātība (Erhebung). Tas nozīmē to, ka ciešanās traģikā ir sava pozitīvā pazīme, t. i. viņas ir pacilātībai pakārtotas. Ja samērs ir otrāds, tad tā vairs nav traģika, bet šausmas un pretīgums.

Ar to tomēr Lipss nav domājis teikt, ka ciešanās jābūt kvantitatīvi līdzsvarotām ar aistētiskā objekta personības lielumu. Pavisam nē! Viņš te mēģinājis

tikai apzīmēt ciešanu lomu traģikā; un tā ir kalpošana. Ciešanas traģikā nav pašmērķis, bet tikai ceļš, kas mūs noved pie personības.¹⁾

Tomēr ir arī svarīgi zināt kā pēc traģiskā persona cieš, jo kādreiz var ciest arī siku, nevērtīgu lietu dēļ. Aplūkojot ciešanu cēloņus, Lipss viņos atrod divējādus pretstatus: vaj nu kāds cieš savas labās gribas dēļ, vaj arī ciešanas viņam sagādā viņa jaunā griba. Pirmā gadījumā cilvēkam notiek netaisnība, otrā — ciešanas viņam ir vairāk vaj mazāk. pelnīta atmaksa. Tie ir traģiskas divi veidi. Pirmā gadījumā nelaime ir likteņa sitiens; otrā — tā izaug no paša cietēja rakstura. Tāpēc arī Lipss runā par „likteņa“ un „rakstura“ traģiku.

Cildenā un traģiskā pretstats zināmā mērā ir komiskais. (Tomēr par tiešu pretstatu kādam no šiem veidiem Lipss viņu neuzskata.) Komiskais ir pārsteidzoši mazais. Mēs esam sagatavojušies sagaidīt ko lielu un svarīgu, bet te pēkšņi mūsu priekšā nostājas kaut kas pavisam sīks un neievērojams, tā sakot — nekas. (Kā, piemēram, pazīstamajā izteicienā: kad kalns peli dzemdē). Komiskās jūtas, protams, pastiprina arī tas, ka negaidītais atrisinājums notiek pēkšņi.

Komiskais skatītāju pēc Lipsa domām neiepriecina, kā piemēram, kāds cēls, augstsirdīgs darbs, bet

¹⁾ Mazliet citādos uzskatos te ir Folkelts. Viņam liekas, ka Lipss savā aistētikā par daudz „izvairās“ no visa kas nospiedošs un sāpīgs. Lipsu, līdzīgi Diltejam, viņš raksturo kā „vienpusīgu optimistu“. (Volkeit, System der Ästhetik, II. sēj, 10. lpp.)

vienkārši uzjautrina. Šī uzjautrināšana var būt cik intensīva būdama, tomēr nekad viņa nesniegs dziļu un satura pilnu prieku. (Salīdz. ar piezīmi 78. lpp.) Viņa ir un paliek tikai kaut kas viegls, mazsaturīgs, pat tukšs. Komika skaņai tikai „periferiju“, ar pašu „sirdi“ viņai nav ko iesākt.

Bet arī komikai ir savas nepatīkamas jūtas. Ja gaidītā lielā vietā pēkšņi parādās kaut kas mazvērtīgi sīks, tad šā vai tā tāds moments saistīts ar zināmu vilšanās. Un vilšanās ir vairāk, vai mazāk nepatīkamas jūtas. Tā tad komikai ar traģiku ir kaut kas kopējs: nepatīkamās jūtas, blakus patīkamajām.¹⁾

Savā grāmatā „Komik und Humor“ Lipss diezgan plaši aplūko ļoti dažādus komikas veidus. Viņš runā gan par objektīvo, gan subjektīvo, gan naīvo komiku, par farsu, par burlesko, grotesko un

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 577. lpp. — Šīnī jautājumā Lipss ne visos savos rakstos palicis gluži konsekvents. Tā, piemēram, savā apcerējumā „Komik und Humor“ viņš izsaka uzskatu, itkā „komikas jūtas“ esot kaut kas ārpus patīkamā un nepatīkamā; tā tad ar šo pēdējo jūtu pretstatu kaut kas pavisam nesaderīgs (116. lpp.). Neskatoties tomēr uz to, šīnī pašā rakstā autors vairākās vietās itkā neapzinīgi operē ar nupat noliegto jūtu pretstatu komikā; tā, piemēram, 154. lpp. viņš atkal saka, ka komikā sastopamā „vilšanās“ ne vienmēr esot saistīta ar nepatīkamām jūtām. — Gluži citādos ieskatos te ir Volkelt's. Pēc viņa domām komikā nav ne vilšanās, ne arī ar pēdējo saistītās nepatīkamās jūtas. Komikā pārdzīvojamais apvērsums, resp. stāvokļa noskaidrošanās neiznīcina neko patiesi vērtīgu, bet tikai iedomātu, šķietamu vērtību (Scheinwert), un tāpēc skatītājam te nekas nav „jāzaudē“. Taisni otrādi: komikas jūtu pārdzīvojumā viņš izjūt, ka komiskajam varonim ar to notikusi pelnīta taisnība. (Volkelt, System der Ästhetik, II. sējuma, 383. lpp.)

dažiem vēl citiem komikas veidiem. Šinī apcerējumā tuvāki pie visiem viņiem atsevišķi neapstāsimies. Varbūt varētu tikai pārs vārdu teikt par rakstura un likteņa komiku, jo gluži tādu pat iedalījumu sastapām arī traģikā.

Komikas aplūkošanu no šiem diviem viedokļiem arī pats Lipss skaita par svarīgāku nekā vienkārši aprakstīt visus viņas dažādos veidus¹⁾.

Arī komika, tāpat kā traģika, savu varoni „iznīcina“. Un arī komikas varoņa bojā eja var dabīgi izaugt no paša varoņa rakstura, tāpat kā tā var nākt arī no ārienes, tā sakot likteņa uzsūtīta. Viss pārējais te sakāms tas pats, kas teikts par rakstura un likteņa traģiku.

Bet pats galvenais par komiku ar to vēl nemaz nav teikts. Un tas būtu tas, ka Lipss savā iejūtas aistētikā viņai patstāvīgas nozīmes nemaz nepiešķir. Aistētikā, viņš saka, tā ir tikpat nenozīmīga kā ciešanas, a p l ū k o t a s p a r s e v i. Vēl vairāk: komika ir iznīcinātāja, viņa ir negācija. Komika par sevi mums nekā nesniedz, viņa tikai ņem.

Bet komika taču sniedzot uzjautrinājumu, vispārīgi runājot — baudu. Un bauda jau par sevi ir aistētiska vērtība. Lipss tā nedomā. Ne kuŗa katra bauda ir arī aistētiska bauda. Un bauda, kas izriet no komikas, pēc viņa domām nepavisam neiederas aistētikas novados¹⁾.

Aistētiski vērtīgs mums var būt tikai kāds objekts; un viņa vērtība ir arī pašvērtība. Komikas

¹⁾ Th. Lipss, Grundlegung der Ästhetik, 585. lpp. (Salīdz. ar Komik und Humor. 216. lpp.)

sniegtā bauda, turpretīm, nav prieks par pašu objektu, bet par to ipatnējo dvēseles kustību, kuŗā šis objekts ievilkts. Tas ir prieks, pareizāki sakot, uzjautrināšanās par to, ka dotais objekts iedomājas esam ar vairāk, vai mazāk dziļu psihisku saturu, kuŗa patiesībā viņam gandrīz nemaz nav.

Tā tad skaidrs, ka komikai pašai par sevi trūkst istā aistētiskā satura, trūkst pašas personības, kuŗai skatītājs varētu veltīt pilnīgu un nedalītu iejūtu.

Tomēr būtu rupjš pārpratumš iedomāties, ka Lipss ar to būtu komiku izslēdzis no aistētikas vispāri, pārcērtot pie tam viņai visus sakarus ar pēdējo. Tā nav. Lipss gan nepiešķiņ viņai pašvērtības; tomēr tas nebūt netraucē uzskatīt viņu par līdzekli aistētisko nolūku sasniegšanai¹⁾.

Arī ciešanas par sevi ņemtas ir kaut kas negatīvs. Tomēr, ja viņas izlieto par līdzekli, tad, kā redzējam traģikā, viņu rezultāts ir pozitīvs: vērtības apziņas kāpināšana. Gluži to pašu sniedz negācija, kas balstās uz komikas. Ciešanas ir līdzeklis traģikai; komika — humoram.

Humors pēc Lipsa ir jauktas jūtas (das gemischte Gefühl), kas rodas, ja komikas jūtas pakārtojas īpašām cildenuma jūtām; citādi sakot — cildenuma jūtas, kas radušās ar komikas palīdzību.

¹⁾ Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. 578. lpp. — Folkelts turpretīm savās „aistētikas pamatnormās“ (ästhetische Grundnormen) komiku nostāda blakus traģikai kā kaut ko līdzvērtīgu; citādi sakot — piešķiņ viņai pārstāvīgu nozīmi aistētikā System der Aesthetik, II. sējumā 350. lpp.)

Tā tad traģika un humors (nevis traģika un komika!) ir sāvā starpā saderīgi jēdzieni. Abi viņi izauguši no negācijas, tikai katram tā savāda.

Arī humoru Lipss savukārt šķiro dažādos paveidos un pakāpēs un arī viņā, līdzīgi traģikai, izvirza rakstura un likteņa humora pretstatus. Sīkumi te mūs aizvestu pārāk tālu no centrālās problēmas — paša iejūtas jēdziena un viņa nozīmes aistētiskas sistēmā.

Mākslas darba vērtēšana.

Viens un tas pats mākslas darbs dažādos individos modina dažādas aistētiskās jūtas. Bet arī vienā un tai pašā individā dažādos laikos, resp. dažādos viņa attīstības posmos tas var tikt visai dažādi uztvērts. Tā sastopamies ar viena un tā paša aistētiskā objekta nevienādiem, ja pat ne ar diametrāli pretējiem vērtējumiem.

Tomēr neskatoties uz to, ikvienam ir skaidrs, ka pieturoties kaut cik stingrāki pie kādas vērtēšanas mērauklas, visi šie pieejas veidi un vērtējumi savukārt nevar tikt vienādi vērtēti un atzīti. Pretējā gadījumā mēs nevarētu vairs runāt ne par kaut cik nopietnu mākslas kritiku, ne arī par aistētiku vispārī.

Ja piegriežamies kaut vai tikai mūsu pašu tautas mākslai un viņas kritikai, [tad nevienam gan nav noslēpums, ka ar mūsu tagadējo mākslas kritiku bieži vien nav apmierināti ne mākslinieki, ne intelligence, ne arī beidzot paši kritiķi. Jo, lūk, trūkst objektīvas mērauklas!

Praksē parasti te minēto vērtēšanas nenoteiktību lūko regulēt ar tā saukto aistētisko gaumi, ar ku-

ņas palīdzību tad cenšas orientēties dažreiz pat ļoti sarežģītos mākslas jautājumos. Līdzēts ar to, protams, nekas nav.

Ne tik vienkāršs šī jautājuma atrisinājums ir zinātniskā aistētikā. Normu jautājumam tur gaļa vēsture, bet par pašām normām vēl līdz pat mūsu dienām diezgan liela uzskatu dažādība.

Pirmā vietā te jāmin normatīvās un deskriptīvās aistētikas pretējie virzieni.¹⁾

Normatīvās aistētikas pārstāvji turas galvenam kārtam pie Kanta mācības par aistētisko gaumes spriedumu, kuŗš itkā piederot pie mūsu gara pirmatnējiem ierīkojumiem, kas tālāk ne ar kādiem līdzekļiem vairs nav ne analizējami, ne izpētami. Pēc viņu, t. i. tīri normatīvās aistētikas pārstāvju domām, pašas aistētikas uzdevums ir uzstādīt savās robežās vispārīgas un negrozāmas normas, kā arī aistētiskajiem spriedumiem piešķirt normatīvu raksturu.

Tīri deskriptīvās aistētikas pārstāvji turpretim ir taīs domās, ka aistētikas tiešais uzdevums ir aprakstīt un varbūt arī izskaidrot pašus aistētiskos faktus. Aistētiskajām normām šis virziens vai nu piešķir tikai sekundāru nozīmi, grozot pie tam arī pašu normu raksturu, vai arī viņas pilnīgi ignorē, kā piemēram K. Gurlits (Cornelius Gurlitt), kuŗš mākslinieka individuālītāti uzskata par vienīgo un neierobežoto likumu devēju¹⁾.

Te varētu minēt arī franču aistētiķi Hipolītu

¹⁾ Cornelius Gurlitt, Die Deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 2. izdevums 496. lpp.

Tēnu (Taine), kuŗš tāpat noteikti nostājas pret veco aistētiku. Arī viņš savā „Filozofijā par mākslu“ negrib nekā vairāk kā tikai uzrādīt faktus un ģenētiski izskaidrot viņu izcelšanos. Ne mazāk spilgta figura šini virzienā ir dāņu literātūras kritiķis Georgs Brandess, kuŗš mākslā līdzās aistētiskajām apkaŗoja arī novecojuŗšās etiskās normas. Un galvenokārt ar savu aso nostāšanos pret šīm pēdējām viņš stiprā mērā iespaidojis arī latvieŗu literātūru un viņas kritiku. Tikai tas nu vairs visumā neietelp tirās aistētikas lokā.

Bet vispirms metīsim vēl īsu skatu tīri normatīvajā aistētikā. Mūsu dienās viņai piekritēju maz. Redzamākie no tiem J. Kōns (Cohn) un K. Lasvics. Viņu pētiŗšanas metodes un uzskati par aistētikas normām principā daudz neatšķiŗas no Baumgartena un Kantā gnōzeoloģiskās aistētikas. Savā kodolā tā ir vēl tā pati spekulatīvā disciplina, kuŗu G. Fehners savā „Vorschule der Ästhetik“, kā jau redzējām, vienkāŗši dēvē par „aistētiku no augŗas“.

Kōns, līdzīgi Kantam, savā aistētikā iziet no atseviŗķu abstraktu jēdzienu analīzes. Pirmām kārtām viņš iztirzā „aistētiskā sprieduma“ jēdzienu, izlietodams viņu tai pašā reizē arī par galveno izejas punktu. Pati aistētika Kōnam ir „kritiska vērtību zinātne“, kuŗas uzdevums ir izpētīt to īpaŗo vērtību sugu, kas valda daiļajā un mākslā. Psiholoģiskai aistētikai Kōns pārmet principu trūkumu.

Daiļlais pēc Kōna ir vērtīgs pats par sevi, viņam ir pašvērtība, un tāpēc tas arī nekalpo nekādam ārpus viņa esoŗam mērķim. Zīmējoties uz aistētiskā sprieduma nozīmību, viņš atzīst, ka tai pie

mīt zināms „prasības raksturs“ (Forderungscharakter).

Beidzot tomēr jāsaka, ka Kōns tikai tik ilgi paliek savam principam uzticīgs, kamēr tas nodarbojas ar abstraktajiem vērtības sprieduma secinājumiem. Tikko viņš pāriet pie daiļuma dažādo izteiksmes veidu analīzes, tad pašam nemanot tas iekļūst psiholoģijas lokā, jeb kā prof. Meimanis saka: „... ielaiž tās pašas agrāk izslēgtās psiholoģiskās pētišanas metodes pa pakāldurvīm atkal atpakaļ“.¹⁾

Šinī vietā, šķiet, lieki izsekot un mēģināt kaut kā sistematizēt visus viņa atsevišķos prātojumus; vēl jo vairāk tāpēc, ka šinī pašā nodaļā mazliet citā sakārā mums nāksies ar vienu otru no tiem vēl sastapties. Turklāt ikvienam, kas vairāk vai mazāk iedziļinājies mūsu dienu empiristiskās aistētikas (tāpat arī psiholoģijas) pamatos un pētišanas metodēs, ir skaidrs, ka ar tādiem vispāri abstraktiem vērtības spriedumu jēdzieniem, ar kādiem savā aistētikā operē Kōns, galu galā nekas vairāk nav pateikts, kas nebūtu dots jau pašu šo jēdzienu apzīmējumos.

Cik svarīgas un nepieciešamas zināmiem aistētikas virzieniem liekas būt šis jēdzieniski pamatotās vispārīgās vērtēšanas normas, rāda arī tas, cik sirdīgi vienu otru reizi tīri spekulatīvās aistētikas aizstāvji uzstājas pret visu, kas iedrošinās kaut kā viņu normas apšaubīt. Piemēra dēļ citēšu te dažas rindas no F. Th. Fišera (Vischer) apcerējuma „Das Schöne und die Kunst“ (Stuttgart, 1898. g. 11. lpp.)

Ja kāds Fīdija Partenona skulptūrās, Rāfaēļa Sikstinas Madonnā, vai Mikelandželo gleznās Sikstinas kapelē neredzētu nekā skaista, vai tad mēs ar tādu

¹⁾ E. Meimanis — levads tagadnes aistētikā, 38. lpp.

taisītu gaŗas ceremonijas un teiktu : jā, galu galā tev taisnība ; nekāda likuma te jau nav, un viss atkarājas no gadījuma, no aplūkotāja individuālītātes ? Nē, mēs tādu ignorantu vienkārši pamestu viņa liktenim, un paši pie sevis nodomātu : tu neesi nekas vairāk kā viens īsts ēzelis, jo mūsu spriedums par šiem mākslas darbiem ir tikpat drošs kā divreiz divi ir četri.

Tā ir tikai dūres sišana uz galda un cenšanās pierādīt patiesību skaļiem izsaučieniem. Ar šo savu afektīvo uzstāšanos par aistētiskās gaumes normatīvo raksturu Fišers varēja panākt taisni pretējo : gribot negribot bija jāsāk par šo normu „vispēcību“ šaubīties.

Interesantu normatīvās un deskriptīvās aistētikas apvienojumu sniedz iejūtas aistētikas galvenie pārstāvji Lipss un Folkelts. Iejūtas aistētika, kā jau redzējām, viscaur dibināta, vai vismaz mēģināta dibināt uz psiholoģiskiem pamatiem. Viņa neiziet no vispārigām, abstraktām normām, bet no atsevišķo faktu psiholoģiskas analīzes ; savā būtībā viņa ir tā pati aistētika, kuŗu Fechners savā laikā nosauca par „aistētiku no apakšas.“ Varētu sagaidīt, ka normu jautājumā Lipss un Folkelts ieņemtu apmēram līdzīgu stāvokli tam, kādu ieņēmis K. Gurlits.

Tomēr kā viens, tā otrs viņi uzskata aistētiku par normatīvu zinātņi, bet, protams, tikai ar to noteikumu, ka viņas normas nedrīkst sniegties pāri psiholoģiskās pētišanas robežām. Viņi arī nedomā, ka aistētikas normatīvā puse varētu viņas metodē ienest kaut ko jaunu un psiholoģijai svešu. Aistētika pēc viņu uzskatiem nekad un nekādos apstākļos nespēj sniegt kaut ko citu kā tikai psiholoģiskus faktus. Arī pašas normas aistētikā viņiem ir tikai psiholoģiski fakti, resp. viņu kopums-

Ir gan zināma starpība, saka Lipss, kad es par kādu lietu, vai parādību jautāju kas viņa ir, vai arī kāpēc viņa ir taisni tāda, un kad es jautāju kādai viņai vajaga būt. Gluži tāpat ir arī starpība, kad es norādu kādu faktu, kastā un tā ir noticis un kad no otras puses es uzstādu noteiktu prasījumu, ka šim faktam tā un tā ir jānotiek; citiem vārdiem sakot — kad psiholoģisko novērojumu vietā es sniežu normu.

Un tomēr — turpina Lipss — lietas būtībā te nekādas starpības nav. Pieņemsim, ka es zinu, t. i. esmu izpētījis tos noteikumus, uz kuŗu pamata rodas zināmas daiļuma jūtas, un zinu arī kas viņu rašanos varētu aizkavēt, citādi sakot — es pazīstu šo daiļuma jūtu izcelšanās likumību. Viegli tad nu ir saprast, ka bez minētā man nevajaga vairāk nekādu citu zināšanu, lai pateiktu kādi noteikumi jāievēro, lai minētās daiļuma jūtas varētu rasties. Tā tad lietu un faktu pareiza izpratne jau pati par sevi ir norma, resp. atklāj normu.

Visu to viegli attiecināt arī uz kuŗu katru zinātnes un prakses novadu. Pareizas un vispusīgas zināšanas, piemēram fizioloģijā ir reizē arī fizioloģiskās tehnikas (t. i. ārstniecības prakses) normas. Tas pats fizikā un citur.

Pret normām aistētikā šad un tad dzird arī pašus māksliniekus paceļam balsis. Māksliniekam savā radīšanā vajaga būt brīvam, viņi saka. Un nevienam neesot tiesību viņam uzlikt kādas tur normas un ierobežojumus. Mākslinieka individuālitate varot eksistēt un radīt jaunas vērtības tikai absolūtā brīvībā. Un

normatīvā aistētika viņiem šo brīvību gribot liegt.

Te ir pārpratums. Tie mākslinieki, kuŗi aiz tādām iemesliem uzstājas pret normām aistētikā, parasti paši nav īsti skaidrībā par lietas faktisko stāvokli. Tā normatīvā aistētika, kādu aizstāv Lipss un Folkelts, un kuŗa neiziet no abstrakto jēdzienu definīcijām un vispārinājumiem, nekad nav mēģinājusi apšaubīt mākslinieka absolūto brīvību mākslas darba radīšanā. Bet vienu gan viņa jautā: kas īsti ir mākslinieks? Kad un cik tāļu tas, kuŗš sevi par mākslinieku skaita un kuŗu arī citi par tādu tur, patiesībā ir īsts mākslinieks?

Mākslai ir pavisam īpatnēji, nekur citur ārpus viņas nesastopami mērķi: mākslas darbā radīt un rādīt daiļo, implicite arī nedaiļo. Ikvienam tā tad, kas sevi par mākslinieku skaita, savā radīšanas darbā ir jāseko šiem nolūkiem; viņam jāpazīst arī tie līdzekļi, kas to pie šī mērķa aizvedīs. Citādi sakot, viņam jāpadodas mākslas vispārīgajām normām.

No otras puses pašas šīs normas nav un arī nedrīkst būt kaut kas cits kā tikai pašas mākslas faktu likumīga vienība. Normas, kuŗas pretendētu bez tam vēl uz kaut ko citu, ārpus pašā mākslā konkrēti sastopamā, nav vairs patiesībā pašas mākslas un aistētikas, bet gan tikai atsevišķu „aistētiķu normas“¹⁾.

Tā tad tās normas, par kuŗām runā psiholoģiski

1) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 4. lpp.

fundētā aistētika, nav tādas, kuŗas kā vispārīgi „likumi“ nostātos mākslinieka priekšā un piespiestu pēdējo savā mākslinieciskajā radišanā tām pakārtoties. Viņas pašam māksliniekam nav nekas svešs un uzspiests, bet tik tāļu, cik pēdējais pats savā būtībā ir patiens un īsts mākslinieks, tās viņa daiļradīšanas darbā iegūst atkal un atkal jaunus izpausmes veidus. Šīs normas, tā sakot, jau organiski ir ietvertas pašā viņa daiļradīšanas darbā. Un jo dabiskākas tās viņam ir, jo mazāk tam par tām vājaga teorētiski ko zināt. Lipss pat domā, ka pārāk dziļa un vispusīga izglītība zinātniskā aistētikā to varētu traucēt pašā daiļradīšanā.

Lieli literatūras kritiķi un teorētiski mākslas filozofi paši parasti ir vāji mākslas darbu radītāji.

Tomēr, kā jau redzējām, ne vienmēr un visur mākslas filozofi un aistētiķi ir bijuši tādas domās. Pat normatīvā aistētika, cik tāļu tā ļāvusies abstraktai spekulācijai un ļāvusi savām izstrādātām normām pieņemt sastingušu dogmatu raksturu, ir vainīga, ka daļa jaunās mākslinieku ģenerācijas viņai izrāda neuzticību un to ignorē.

Te nāk klāt arī vēl tas apstāklis, ka viņas radušās saskaņojoties ar akadēmiski klasiskās mākslas formām un jauno dienu ritms un viņa māksla par velti tur vairs meklē sev atbalsta un sankcijas. Un tā nu maz pa mazam šīs akadēmiski sastingušās normas tīri dabīgi mākslinieku acīs palikušas vairs tikai kā kāds naidīgs kavēklis brīvai un dzīvības priedīgai attīstībai ceļā. Un uz aistētiķi līdz pat šodienai vēl viens otrs mākslinieks, protams pats nebūdamis īsti skaidrībā par „vecu“ un „jauno“ aistētikas normu principiālo star-

pību, skatās kā uz akadēmisku dogmatiķi, kas no savas gudrības augstumiem iedomājies mākslas neapverējamai plūsmai diktēt savas gaļlaicīgās, sausās formulas.

Bet tāpat kā neiespējama vairs ir tīri, resp. spekulātīvi normatīvā aistētika, tāpat nav arī nekādas nozīmes tīri aprakstošai aistētikai. Pēc Folkelta domām aistētikas alternative te nav vis: vai nu normatīvā, vai deskriptīvā aistētika, bet gan: vai nu normatīva, vai arī vispārīgi nekādas aistētikas zinātniskā nozīmē ¹⁾).

Tāda tīri deskriptīva aistētika, protams, var būt tikai ar absolūti subjektīvu raksturu, bez vismazākām tiesībām kādu no saviem spriedumiem vispārināt. Te tad arī nevar būt nekādas runas par mākslas kritiku vārda lietājamā nozīmē. Tas ko tad ar šo vārdu apzīmētu, būtu tikai vienkārši kāda mākslas darba aplūkotāja subjektīvās noskaņas izpaudumi, pie tam vēl ar nejaušu gadījuma raksturu; jo pati noskaņa ir tikai gadījums. Tādam beznormu kritiķim arī jāzin, ka ikviena aistētikas objekta vērtēšana, vai tā būtu rupja, vai izsmalcināta, pavirša, vai arī dziļi izprasta no viņa viedokļa, ir gluži vienlīdzīgi atzīstama un kvalificējama.

Pēc šī pārskata par normatīvās un aprakstoši izskaidrojošās aistētikas viedokļiem un principiāliem pamatojumiem, piegriezīsimies vēl īsumā atsevišķu aistētisko normu konkrētam aplūkojumam.

Teodors Lipss savā „Aistētikā“, izņemot jau atzīmēto principiālā stāvokļa ieņemšanu pret nor-

¹⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 47. lpp.

mām vispāri, tieši un konkrēti par viņām vairs nekur nerunā. Tomēr aplami būtu apgalvot, ka viņa aistētika tāpēc arī faktiski ne ar kādām normām nebūtu rikojusies.

Pats nosaukums ir tukša skaņa un bieži vien to pašu saturu var ieliet arī citā formā, resp. dot viņam citu apzīmējumu. Lipss to arī aiz viegli saprotamiem iemesliem ir darijis. „Normas“ viņa tīri psiholoģiskajā aistētikā varētu ienest arī šķietamu neskaidrību. Tās itkā atgādinātu vecās spekulatīvās aistētikas viedokli, un sevišķi vēl tāpēc, ka viņš savu aistētiku taisni ar viņām sāk (protams, gan dodams tām citu nosaukumu).

Šķiet arī Folkelts šim jautājumam piegājis pārāk formāli, kad tas savas Aistētikas sistēmas pirmajā sējumā Lipsu vienkārši pieskaita pie tiem aistētiķiem, kuri rikojušies tikai ar vienu vienīgu normu. Lipsam šī vienīgā norma esot iejūta, jeb kā viņš saka — simpatija.

Bet kas gan savā būtībā ir Lipsa „vispārīgie formas principi“ (ar kuriem tuvāki iepazīnāmie mūsu apcerējuma otrajā nodaļā), ja ne konkrētas normas aistētikā? Ieskatoties kaut cik rūpīgi Lipsa iejūtas aistētikas uzbūvē, mēs tur atradīsim ne vienu vien normu, lai gan viņas nebūs tieši ar šo vārdu apzīmētas.

Teodora Lipsa, Jonasa Kōna, Konrada Langes un pa daļai arī Grōsa (Groos) vienās normas aistētikām (?) Folkelts nu nostāda pretīm savu ar četrām (resp. astoņām) pamatnormām ¹⁾.

¹⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 372. lpp.

Metīsim īsu skatu šais Folkelta aistētikas četrās pamatnormās, no kuŗām katrai pa divi aspekti, lai redzam viņa konkrētos formulējumus un varam tos salīdzināt ar citu aistētiķu uzskatiem šinī ziņā. Ikvienai normai, kā jau teikts, Folkelts izšķir divus aspektus: psiholoģisko, resp. subjektīvo un objekta jeb priekšmeta pusi.

Pirmo pamatnormu no psiholoģiskā viedokļa viņš formulē kā jūtām pildītu aplūkošanu (das gefühlserfüllte Anschauen). Citādi sakot, ar šīs normas formulējumu būtu izteikts gluži tas pats, ko Lipss izteic vienkārši ar „iejūtu“ šī vārda subjektīvā nozīmē. Jo „iejūta“ viņam patiesībā nav nekas cits kā „jūtu saturu sakausējums ar aistētiskā objekta skatīšanu.“

Šīs pašas pamatnormas formulējums no objekta viedokļa ir „formas un satura vienība“ (Einheit von Form und Gehalt). — Arī to visu var attiecināt uz Lipsa iejūtu, bet, protams, tikai atkal uz viņas objektīvo pusi.

Otrā pamatnorma no priekšmeta viedokļa ir „cilvēcīgi nozīmīgais saturs“ (der menschlich bedeutungsvolle Gehalt).

Otrās pamatnormas psiholoģiskais viedoklis ir „jūtām saistītas priekšstatīšanas paplašināšana. (Ausweitung unseres fühlenden Vorstellens). — Ar to būtu domāta Lipsa iejūtas (t. i. „jūtām saistītas priekšstatīšanas“) paplašināšana līdz personības apjomam, jo no agrākā mums jau zināms, ka arī Lipss savas iejūtas pamatos neliek kaut ko parciālu, bet visu subjekta personību.

Trešā pamatnorma psiholoģiskā apzi-

mēju mā ir „īstenības jūtu eliminēšana“ (Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls). — Gluži to pašu prasa arī Lipss.

No objekta viedokļa šī pati pamatnorma aistētisko apzīmē par šķietamības pasauli, (das Aesthetische als Welt des Scheines). — Lipss to pašu mēģinājis izteikt ar savu noslēgto „ideālo pasauli“.

Ceturrtā pamatnorma psiholoģiskā nozīmē ir daļu vienojošo attiecību kāpināšana. (Steigerung der beziehenden Tätigkeit).

Šis pašas pamatnormas formulējums no objekta viedokļa ir viņas psiholoģiskā viedokļa tiešs secinājums, kuŗā aistētiskais objekts jāsaprot kā organiska vienība (der ästhetische Gegenstand als organische Einheit).

Šis nu ir Folkelta Aistētikas sistēmas pamatnormas. Salīdzinot viņas ar Lipsa iejūtas aistētiku, redzam, ka arī pēdējai tās nav svešas. Lipss tikai nav viņām devis tieši „normu“ nosaukumu un nav arī tādā kārtā tās sistematizējis kā to darījis Folkelts. Nav tā tad pēdējam nekāda pamata šai ziņā skatīties uz savām četrām pamatnormām kā uz kādu principiāla rakstura „jauninājumu“.

Bez tam vēl jāsaka, ka Folkelts savā Aistētikas sistēmā nekur nav pārlicinoši pamatojis savu pamatnormu stingri norobežoto skaitu. — Kāpēc taisni četras, un ne vis vairāk, vai mazāk? Jāatzīst, ka vienkāršais norādījums uz viņu psihisko sākotnī vien to vēl nenoskaidro. Ja daudz, tad tas attaisno viņas no satura puses, bet ne vis viņu stingri noteikto skaitu.

Var redzēt, ka Folkeltam, neskatoties uz viņa kopējo psiholoģisko bazi ar Lipsu, ir jūtama tieksme vairāk nosvērties uz formāli normatīvās aistētikas pusi. Viņa Aistētikas sistēmas pirmā sējuma trešais nodalījums „Normative Grundlegung der Aesthetik“ (vairāk kā 200 lpp.) diezgan noteikti rāda, ka viņas autoram šī daļa kaut kādā kārtā tomēr likusies metodiski pretēja viņa pārējai, tīri psiholoģiski fundētai aistētikai, un galvenais — nepieciešama pašas sistēmas noslēgšanai.

Šinī ziņā ar Lipsu daudz labāki saprotas prof. E. Meimanis, kurš arī starp aistētiku kā daiļā parādību pētīšanu — no vienas un aistētiku kā normu uzstādītāju — no otras puses, nekāda pretstata neatrod. Folkelta „Aistētikas sistēmas“ normatīvo daļu pieminot, viņš to liek pēdējās un saka, ka „viņa (t. i. Folkelta) „normatīvā aistētika“ patiesībā ir tā pati psiholoģija, tikai normatīvā izteiksmes veidā“.*)

Beidzot mums tomēr vēl jāatgriežas pie mūsu pamatjautājuma: kurš tad nu no še aplūkotām normām mākslas kritika varētu izlietāt par savas vērtēšanas mērauklu? Jeb varbūt vēl citādi: vai visas šīs normas mākslas darba vērtēšanā ir vienādi svarīgas?

Tiešas atbildes uz tādiem jautājumiem neatradīsim ne Lipsa, ne Folkelta rakstos. Lipss, kā jau redzējām, par aistētikas normām atklāti pat nemaz nerunā, bet Folkelts savas „Aistētikas sistēmas“ normatīvajā daļā tāda jautājuma par kādas atsevišķas

*) E. Meimanis, Ievads tagadnes aistētikā, 39. lpp.

normas relatīvo dignitāti mākslas darba vērtēšanā nemaz neizvirza. Bet tas gan vēl nenozīmē, ka arī faktiski viņi savās sistēmās nekādas relatīvitātes šini ziņā nebūtu ievērojuši.

Uzmanīgāki ieskatoties, ikvienam ir skaidrs, ka daļa šē minēto normu var attiekties gandrīz vienīgi tikai uz mākslas darba kompozīciju. No zināma viedokļa tās tad būtu vairāk vai mazāk tā sauktās „techniska“ rakstura normas, ar kuŗu palīdzību vien vēl kāda darba īsto mākslas vērtību nav iespējams noteikt. Arī „tukšs“ darbs nereti ir izpildīts ar nevainojamu mākslas tehniku.

Bet patiesībā ne Lipss, ne arī Folkelts savā iejūtas aistētiskā ir apmierinājušies ar šo tehnisko pusi vien. Taisni otrādi: vissvarīgākais viņiem ir pats iejūtamais saturs. Lai atminamies tikai Lipsa domas par aistētisko jūtu dziļumu un seklumu (skat. 76. lpp.). Tā ir norma, kas neapšaubāmi liekama visu pārējo viņa normu priekšgalā.

Šē domātais jūtu „dziļums“, kā jau teikts, ir objektā iejustais personības saturs. Jo dziļāki kāds mākslas darbs dod man iespēju viņā iejusties, jo dziļāki es tveru viņa būtību, jo dziļāki reizē ar to es iegremdējos arī pats sevī. Īsta mākslas darba „dziļums“ tā tad padziļina arī manu paša personību. Un taisni ar šo momentu, kā teikts, viņš atšķīras no kuŗa katra vienkārša jutekliskās baudas objekta.

Tas pats arī Folkeltam. Vissvarīgākā no visām viņa normām ir cilvēcīgi nozīmīgais. (Der menschlich bedeutungsvolle Gehalt; t. i. otrā pamatnorma no priekšmeta viedokļa). Bez šīs normas arī

pēc viņa ieskatiem neviens īsts mākslas darbs nav domājams.

Tikai nu jāzin arī tas, ka šis cilvēciņi nozīmīgais dažādos laikos ir visai dažādi saprasts un tāpat, protams, arī dažādi vērtēti. Lai atminamies tikai Fausta vēsturi, vai Šekspīra drāmas.

Metisim tāpēc vēl beidzot īsu skatu arī mūsu dienu pārējā mākslas filozofijā. Te es domāju tos autorus, kuņus tagad šini sakarā visbiežāki min: R. Müller-Freienfelsu un Oskaru Valceli.

Müller-Freienfelss savu mākslas filozofiju noteikti dibinājis uz tiri psiholoģiskiem pamatiem. Teorētiski tāpēc arī viņš aistētiskā nekādu normu un likumu neatzist. Savā „Mākslas psiholoģijā“ viņš noteikti nostājas pret to uzskatu, itkā arī mākslas zinātnē varētu operēt ar kādiem „likumiem“ dabas zinātņu nozīmē.¹⁾

Bet pašā „Mākslas psiholoģijā“ līdzās minēto likumu noliegumiem ir veselas lapas puses, pat vesela nodaļa (Objektivierung der ästhetischen Werte — 2, 164—185. lpp.), kur Müller-Freienfelss, var redzēt, pieliek ne mazuma pūli, lai aistētiskās vērtības varētu kaut kā „objektivizēt“, citādi sakot — lai viņas nebūtu jāatstāj ikviena vērtētāja subjektīvai patvaļai.

Bet diemžēl jāsapaka, ka šai ziņā Müller-Freienfelsam nekā konkrēta nav izdevies atrast. Starp citu

¹⁾ „Gesetze im Sinne der Naturwissenschaften gebe es natürlich, wie in den Geisteswissenschaften überhaupt, auch in den Kunstwissenschaften nicht. Es gebe höchstens Regeln für die Wirkungswahrscheinlichkeit. (R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, 1912. g. 2, 183. lpp.)

viņš te runā par mākslas darba iespaيدا ekstensitātes pamatlikumu, kas nosaka, ka tikai tādu mākslas darbu var skaitīt par īsti pilnvērtīgu, kas saviem baudītājiem liek pārdzīvot iespējami daudz vērtības jūtu. Bet visvairāk vērtības jūtu, protams, liek pārdzīvot tā sauktie nemirstīgie mākslas darbi, t. i. tie, kuŗu „iekšējie spēki“ ir tik vitāli, ka viņi varpalikt mākslinieciski baudāmi visdažādākos vēstures posmos un laikmetos.

Bet tāda vērtēšanas mēraukla, ka redzams, mums nesniedz to, ko mēs vēlējamies. Viņu var gan attiecināt uz veciem mākslas darbiem, kuŗi tā sakot savas pozīcijas jau iekarojuši un nostiprinājuši. Bet ko lai ar šādu mērauklu iesākam tad, kad mums jāvērtē pilnīgi jaunas mākslas dzīves parādības, vai arī atsevišķi mākslas darbi? Un taisni te mums šo objektīvo mērauklu vajadzētu visvairāk.

Šim pašam jautājumam netiek pāri arī Oskars Valcelis. Viņš izvirza domu, ka jo pilnvērtīgāks ir kāds mākslas darbs, jo lielāku iespaidu tas atstāj uz sava un vēlāko laiku māksliniekiem; viņš ietekmē citus, rada sev „skolu“. Bet arī te jāsaprot, ka tas pats, kas par Müller-Freienfelsa iespaيدا ekstensitātes likumu: tas viss der tikai veciem mākslas darbiem. Turklāt vēl jāatzīmē arī tas (un to beigu beigās atzīst arī pats Valcelis), kā dažreiz pavisam slikti mākslas darbi radījuši sev epigoņus.

Tālāk Valcelis no liela mākslas darba prasa, lai tas savu laikmetu izteiktu dziļi un pirmbūtīgi. Vājš un paviršs ir tāds darbs, kas gan nes sava laikmeta seju, bet kas to zīmējis tikai ārēji, tikai gaŗāmslīdot vien. Īstam mākslas darbam savā laikmetā jāatveik

dzīļi, ka viņš tur saskata vispārcilvēcīgo. Un šis vispārcilvēcīgais kādā mākslas darbā ir arī viņa vitālais spēks vēlākos laikmetos.

Mākslas pētnieku uzdevums tad nu ir izlasīt no mākslas darba ne tikai viņa tīri laikmetisko, bet arī vispārcilvēcīgo. Bet šis vispārcilvēcīgais, resp. mūžīgais bez laikmetiskā savukārt mākslā nav iespējams. Tā tad arī laikmetiskajam viņā ir liela nozīme. Bet laikmetiskais pilnam var tikt saprotams tikai tad, kad tas kritiķa priekšā jau vēsturiski noslēdzies. Šai ziņā mūsu tiešā šodiena mums stāv tālāki nekā vakardiena, kuŗu varam jau pārskatīt.

Starpība starp istu mākslas kritiķi un viņa skaļo vienas dienas kollēgu, parasto avižu recenzentu slēpjas taisni te. Kamēr pēdējais ar vieglu roku met tautā vienu svarīgu „atklājumu“ pēc otra, un drīz vienā drīz otrā mākslas darbā ierauga jaunu „ģeniju“, vai atkal, ja krit pretējā ekstrēmā, noārda visu bez žēlastības līdz pamatu pamatiem, īsts mākslas kritiķis erudīts ikvienā vērtējamā darbā redzēs arī veco, sen jau citur kur teikto; nekad viņam nebūs tik daudz jaunu pārsteidzošu atklājumu, jo viņa redzes aplokā tai pašā laikā būs vienmēr arī vēl citi, bieži vien vēl augstāki kalngali. Tas no vienas puses. Bet vēl svarīgāki ir tas, ka īsts kritiķis mākslas filozofs nekad neļausies darba ārējam efektam vien; aiz redzamās ārienes viņš vienmēr meklēs arī neredzamo — vispārcilvēcīgo.

Arī parastais vienas dienas kritiķis, protams, teiks šo pašu „vispārcilvēcīgo“ tur un tur saskatījis, bet viņa „vispārcilvēcīgais“ būs stipri nenoteikts un

mainīgs. Vienu otru reizi viņš tur to nemaz neredzēs, kur patiesībā tas ielikts.

Mākslas darba dziļa un patiesa izpratne galu galā ir tomēr „aristokrātiska lieta“, kas nav ar vieglu roku paņemama. Tur vajadzīgas bieži vien ilgas un nopietnas iepriekšējas studijas. Tur nevar rīkoties ar šablonu, ar trafaretu.

Jāizšķir divējādas mākslas kritikas: iznīcinošā un producējošā. Pie pirmā no šiem veidiem parasti ķeras tie gadījuma recenzenti, kas tai pašā laikā nereti gluži līdzīgas kvalitātes mākslas darbos atklāj vienu „nemirstību“ pēc otras. Sniegt producējošu kritiku ir nesalīdzināmi grūtāki, tāpat kā radīt ir grūtāki nekā noārdīt. Patiesu mākslas kritiķu tāpēc arī nekad nav sevišķi daudz; viņu ir vēl mazāk nekā pašu mākslinieku.

Zīmējoties uz vienu un otru no šiem kritikas veidiem arī Šillers kādreiz ir teicis: Halbkenner und unreife Köpfe sind viel schwerer zu befriedigen als Meister und Kenner.

Tomēr, neskatoties uz visu to, vēsturē nav retums arī gadījumu, kad arī dziļi izglītoti mākslas kritiķi nav varējuši pareizi novērtēt savu dienu jauno mākslu. Ir bijuši arī lieli mākslas darbi, kas sākumā tikuši pārprasti un neievēroti. Šīni ziņā, liekas, Valcelim ir liela daļa taisnības, kad viņš saka, ka jāļauj attiecīgajam laikmetam vēsturiski noslēgties, pirms to dziļi un patiesi var ietvert savā darbā mākslinieks un arī mākslas kritiķis. Mākslinieciskā šodienu ir mīkla, kuru ne ikreizes pilnīgi pareizi mākslas kritiķis varēs atminēt.

„Wer die Besten einer Zeit waren, weiss doch nur die Nachwelt, weiss es besser als die Mitwelt“, saka Valcelis rezignējot savā grāmatā „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“.

Mākslinieks un viņa radošais darbs.

Lai cik liels psihologs un mākslas filozofs kāds aistētiķis arī būtu, nekad tas pilnam neizcibinās radošā mākslinieka pēdējo un dziļāko noslēpumu — viņu pašu savā daiļradišanas darbā.

Reti ir tie mirkļi, kad mākslas pētnieks pats var reizā būt arī mākslinieks, kaut arī diletants varbūt šī vārda labākā nozīmē. Gadījumu vairumā te viņam gandrīz vai viss jāveic vienīgi iejūtas ceļā. Tam jālūko iejusties radošā māksliniekā, bet kā jau no iepriekšējā redzējām, ikvienai iejūtai nepieciešama iejūtamā objekta pilnīga pazišana. Ja subjekts pats (šīnī gadījumā aistētiķis) savos personīgos pieredzējumos nekad nebūs izjutis, vai vismaz tuvojies tai izjūtai, kuŗu pārdzīvo mākslinieks savā daiļradišanas darbā, tad arī nekad tas nebūs spējīgs pilnam viņā iejusties.

Tiesa, ikvienam aistētiķim pētījot kāda mākslinieka daiļradišanas veidus un to pārdzīvojumus, ir vienmēr pieejami šī mākslinieka darbi. Un šīnīs pēdējos arvien būs vairāki pieturas punkti un norādījumi, no kuŗiem izejot, diezgan ērti un droši tas va-

rēs taisīt zināmus slēdzienus par viņu sākotni un rašanās veidu.

Un tomēr ikvienam ir skaidrs, ka nepietiek ar dažiem vispārīgiem psiholoģiskiem faktiem un viņu loģiskiem secinājumiem vien (t. i. ciktāl te vispāri par loģiku var runāt). Tas viss varētu sniegt tikai vispārīgu schēmu un neko vairāk. Bet mākslinieks un viņa radošais darbs ir augstākā mērā individuala parādība.

Te, kā jau teikts, bez parasti vispārīgajiem secinājumiem vēl vajadzīga sevišķa līdzī pārdzīvošana (Nacherleben). Un jo sarežģītāks ir kāda mākslinieka psihiskās konstrukcijas aparāts, jo grūtāks ar to ir arī pētnieka aistētiķa uzdevums viņā iejūtoties, resp. viņa psihiskās rosmes līdzī pārdzīvojot.

Jāatzīmē, ka šī līdzī pārdzīvošana, resp. iejūta nav tikai vienkārša „sekošana“ māksliniekam. Neviens mākslas darbs mums neatklāj pašu mākslinieku tieši un pilnīgi. Tāpēc arī aistētiskās iejūtas uzdevums ir intuitīvi nojaust un aptvert šo neredzamo ārēji redzamajā. Tādam nolūkam, protams, var izlietot arī pašu mākslinieku atziņas, bet jāzin gan arī tas, ka aistētiķis viņas nekad nedrīkst uzlūkot par absolūti drošām.

Turklāt arī ikvienā mākslas nozarē radošais ģenijs ir patnēji savāds. Citāds viņš dzejā, citāds mūzikā un vēl citāds plastikā un arhitektūrā. Būtu aplami, iedziļināties vienā no viņiem un gūtās atziņas tad attiecināt uz visu mākslu. Tā, piem. Desuārs (Dessoir) savā apcerējumā „Die Seelenkenntnis des Künstlers“ runā gandrīz tikai par dzejas mākslu, resp.

rakstniecību, bet tanī pašā laikā visu to itkā attiecina arī uz mākslu vispāri.

Pēc šiem vispārīgajiem metodoloģiskiem norādījumiem varam mēģināt jautājumu aplūkot daudz maz jau pēc būtības.

Viens no svarīgākajiem faktoriem mākslinieka daiļradišanas darbā, protams, ir fantazija. Lieki šinī vietā būtu runāt par visiem tiem dažādiem fantazijas veidiem, kādus sastopam ikdienišķā dzīvē. To dara vispārīgā psiholoģija. Te mūs var interesēt tikai tie speciālie viņas veidi, kas šā vai tā atšķirdamies no parastī sastopamās fantazijas, ir raksturīgi un reizā arī būtiski radošā mākslinieka iekšējai spontaneitātei.

No šī viedokļa fantaziju varētu vispirms šķīrot radošā un līdzradošā, kā to arī Folkelts dara savas Aistētikas sistēmas III. sējumā (schöpferische und nachbildende Phantasie). Līdzradošā fantazija sakņojas iejūtā. Un jo kādam šī iejūta spēcīgāka, jo pilnīgāki tas arī iespiedīsies sniegtajā mākslas darbā. Mākslas darbs pats par sevi ir kaut kas objektīvs, bet aistētiskā bauda, kas rodas, ja viņā iedziļinās, savukārt ir atkal kaut kas tīri subjektīvs. Tā tad iejūtas un reizā ar to arī līdzradošās fantazijas loma te katram saprotama. Ir skaidrs, ka arī mākslas darba baudītājam atliek pašam vēl ko „līdzī radīt.“ Tomēr ar visu to stāvoklis top pavisam citads, ja lūkojam eskatīties pašā māksliniekā, kad tas minēto mākslas darbu rada. Līdzradošā fantazija min pa mākslinieka izdomas tekām. Mākslinieka radošā fantazija turpretim iet savu ceļu pilnīgi patstāvīgi, neviēnam citam nesekojo. (Te, protams, nav aizmirsti tie

saistību veidi, kādus arī radošai fantāzijai uzliek viņas izmantojamie pirmavoti, t. i. veidojamā viela).

Līdzradošā fantāzija seko tām normām, kādas dotais mākslas darbs tai sniedz. Paša mākslinieka fantāzija, cik tālu tā ir patiesi radoša, dod pati sev likumus, viņa ir autonoma.

Diemžēl nekad nav trūcis arī „mākslinieku“, kuŗi zin kalpot tikai svešiem likumiem. Viņu „radošā“ fantāzija nav autonoma, bet gan drīzāk heteronoma. Tie ir īsto mākslinieku epigoņi un kalpi.

Bez tam jāatzīmē arī tas apstāklis, ka ne reti sastopamies arī ārpus mākslas novadiem ar visai oriģinālu un tā tad arī savā ziņā radošu fantāziju. Teorētiski dažreiz ir diezgan grūti atšķirt un noteikti norobežot šādu fantāziju no īsti mākslinieciskās. Neielaižoties šinī vietā dziļākos iztirzājumos, vienu tomēr varam teikt: mākslinieciski radošās fantāzijas darbība mēdz izteikties īstu un patiesi vispārcilvēcisku garīgo vērtību radīšanā.

Nereti runājam par mākslinieku fantāzijas tā saukto brīvo lidojumu; atzīstam to par kaut ko pozitīvu un priecājamies, kad saskatām to vienā, vai otrā mākslas darbā. Bet tanī pašā laikā zinām arī, ka mākslinieks vienu otru reizi var tikt iedvesmes nests. Veidojamie tēli tad nostājas viņa priekšā itkā jau gatavi, pilni dzīva un spēcīga satura. — Kā tad nu ir? Vai arī te varam runāt par mākslinieka fantāzijas neatkarību; par viņas autonomo, resp. spontāno raksturu?

Ieskatoties pašu mākslinieku atziņās, mēs atrodam uz šo jautājumu visai dažādas atbildes. Tas ti-

kai lieku reizi atgādina mākslinieciskās daiļradišanas individuālo raksturu. Un lieka te ir jebkāda vispārināšana un schēmatizēšana.

Folkelts šinī jautājumā ir tais domās, ka savu neatkarības un spontaneitātes raksturu mākslinieka fantazija nekad nezaudē. Arī pēkšņos inspirācijas brīžos mākslinieks pēc viņa domām esot vēl vienmēr radītājs un veidotājs. Nevarot būt viņa daiļradišanas procesā mirklis, kur tas savu tēlu priekšā paliktu absolūti bezspēcīgs. Ja vienā otrā vietā tādas parādības tomēr būtu noteikti konstatējamas, tad Folkelts viņas vienkārši apzīmē par patoloģiskām. ¹⁾

Ar to tomēr vēl nebūtu teikts, ka mākslinieks varētu rīkoties pilnīgi patvaļīgi, nepakļaujoties nekādām aistētikas normām. Aistētikas normām te tāda pat nozīme kā loģikas pamatprincipiem pareizā domāšanā. Tāpat kā filozofs attīstot savu domu, netur prātā kādreiz iemācītos loģikas likumus, bet ik brīdī rada pats tos savā domu sistēmā un ticim pakļaujas tā arī mākslinieks ir reizā brīvs un reizā arī izjūt zināmu iekšēju piespiestību rīkoties tā un ne citādi. Ne vienā, ne otrā gadījumā šī piespiestība nav kaut kas ārējs, heteronoms.

Arī Šellings jau savā laikā māksliniecisko radišanu apzīmējis par īpatnēju brīvības un nepieciešamības vienību. Tāpat arī Fehners abus šos momentus nostādījis vienu otram līdzās, un pie tam vēl tik cieši savā starpā saistītus, ka atzinis tos pilnīgi nešķījamus. Ikviens mēģinājums no aistētiķu pu-

¹⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik, III. sēj. 73. un 82. lpp.

ses izpētīt abu šo momentu savstarpējās attiecības radošā mākslinieka personībā tam liekas nekas vairāk kā tikai tukša niekošanās. „Lai Dievs vien pasarga mūsu aistētiku no filosofiskās spriedelēšanas par brīvības un piespiestības attiecībām mākslinieka daiļradīšanas darbā!“ — saka Fechners savā „Vorschule der Ästhetik“ (II. sēj. 159. lpp.).

Tāļāk mākslinieciskai fantāzijai ļoti raksturīga pazīme ir tieksme tikt ietvertai objektīvi pieejamā formā, resp. mākslas darbā. Mākslinieka fantāzijas tēliem un priekšstatiem par sevi vien vēl nav objektīvas vērtības. To viņiem piešķir tikai jutekliski apjaužamās formas, kuŗās mākslinieks tos ietvēris.

Viena no svarīgākām vietām mākslinieciskās daiļradīšanas psiholoģijā tomēr ierādāma pētījumiem par radošā mākslinieka attiecībām pret viņa paša gūtiem pieredzes materiāļiem reālā dzīvē. Šis nozares pamatjautājums būtu apmēram tāds: Cik lielā mērā mākslinieciskās veidošanas process atkarīgs no paša mākslinieka iepriekšējiem novērojumiem un pārdzīvojumiem? Tāpat arī, cik plašos apmēros te iespējama brīva un neatkarīga iztēle, un vai tāda neatkarība no iepriekšējās pieredzes (tiklab ārējās kā iekšējās) sastopama visās mākslas nozarēs vienādos apmēros?

Jau sen šinīs jautājumos ir nodibinājies uzskats, ka jo bagātāki kādam māksliniekam ir viņa pieredzes (protams, arī iekšējās pieredzes) krājumi, jo pilnīgāks tam varēs arī būt viņa veidojamais mākslas darbs. Mākslinieks ar trūcīgiem novērojumiem arī savā iztēlē būs nedroši svārstīgs, nenozīmīgs un bāls. Tādus uz-

skatus bieži vien izteikuši ne tikai mākslas teorētiķi, bet arī paši mākslinieki savās atziņās.

Pieredzes materiālus vēlākai izmantošanai mākslinieks var gūt ļoti dažādā ceļā. Visvienkāršākais pieredzes materiālu iegūšanas veids ir tīri ārējais: jutekliskā pieredze. Savā radīšanas darbā mākslinieks te agrāk redzēto (arī dzirdēto) izlieto kā atsevišķus sava darba elementus. Tā izlietojamiem pieredzes materiāliem palaikam nav arī vajadzīgas nekādas pārmaiņas. Tā, piemēram, gleznotājs savā pastaigā negaidot ierauga sen meklētu seju, vai figuru; ātri viņš tad tāpat ar zīmuli viņu uzskicē, lai vēlāk to „ieliktu“ savā jau pusgatavajā gleznā. Kā klasisks piemērs te varētu noderēt Leonardo da Vinči „Svētvakara ēdiens“, kuram tas ilgi nav varējis atrast modeli Kristus sejai.

Protams, aplami būtu domāt, ka mākslinieku te interesētu vienīgi perifēriski jutekliskais. Noģistie objekti (resp. modeļi) vairāk, vai mazāk būs saistīti arī ar zināmu jūtu nokrāsu, tā tad zināmu garīgu vērtību. Ir vēl arī kāds cits pieredzes veids, kuru mākslinieks var izlietot savā daiļradīšanas darbā; t. i. kad viņš iepazīstas ar citu cilvēku pārdzīvojumiem, parēzāki sakot — iejūtas viņos. Šie pārdzīvojumi, pats par sevi saprotams, šā vai tā būs saistīti arī ar zināmu ārēju, tīri jutekliski uztveramu izteiksmi. Mākslinieka rīcībā tad nu ir gan pats psihiskais pārdzīvojums, gan arī viņa ārējā izpausme. Tāpēc arī viegli saprotams, ka tā radītos mākslas darbos tēlošanas veids var zīmēt gan paša pārdzīvojuma ārējo, gan arī viņa iekšējo, t. i. tīri psihisko pusi.

Pats galvenākais pieredzes avots mākslinieciskā

daiļradišanā tomēr ir paša mākslinieka iekšējā pieredze, resp. pašpiederze. Ar trūcīgu pašpiederzi nav iespējama kaut cik pilnīga iejūta arī citu pārdzīvojumos. Paša mākslinieka psihiskā struktūra, kāda tā izveidojusies viņa personīgā dzīvē un satiksmē ar apkārtni, kā redzams, ir visas viņa daiļradišanas pamats. Ir pats par sevi saprotams, ka mākslā kaut ko patiesi lielu un paliekamu var sniegt vienīgi tāds mākslinieks, kas pats ir liels un garīgi spēcīgs arī kā cilvēks.

Mākslinieka pašpiederzes materiāls var tikt mākslas darbā divējādi izmantots, skatoties pēc viņa nozīmes svarīguma. Tā, piemēram, novelists, vai lirīķis var savā novelē, vai dzejā izmantot kādu atsevišķu, citādi diezgan mazvērtīgu personīgas dzīves epizodi. Bet tikpat labi mākslinieks var arī ietvert kādā mākslas darbā visu sevi, ar visām dvēseles cīņām un šaubām, ar meklējumiem un visu agrāko vērtību pārvērtējumiem. Tāds ir Aischila Prometejs, Dantes Dievišķā komedija, Ģētes Verters, arī Fausts, Romēna Rolāna Žans Kristofs; mūsu literātūrā — Raiņa Ave sol!, Skalbes Ziemeļmeita, Niedras Zemnieka dēls.

Tie ir darbi, kas atklāj savu autoru visā viņa būtībā. Pēc tiem arī varam vērtēt attiecīgā mākslinieka gatavību dotā laikmetā.

Glezniecībā par tādu iedalījumu ir grūtāki runāt. Tur jau ikviens darbs vairāk vai mazāk rāda savu autoru būtiskāki. Tomēr neskatoties uz visu to arī te dažreiz varam runāt tikai par vienkāršu formu rotaļu un varam runāt arī par darbiem, kas nopietni nes sa-

va meistara zīmogu. (Lai atminamies tikai Segatīni, vai Bökliņa gleznas!)

Arhitektūra un viņai līdzīgās mākslas bieži vien iztiek arī bez tādas dziļas pašpiederzes.

Māksliniekam viņa daiļradīšanas darbā ir svarīgs arī vēl kāds cits moments: tas **i m p u l s s**, kas viņu ierosinājis uz kāda mākslas darba radīšanu un reizā ar to arī tā jūtu nokrāsa, kas ar šo impulsu saistīta. Vienīgi tādi pieredzes materiāli, kurus mākslinieks uztvēris spilgti un emocionāli, tam var atraisīt viņa radošo fantaziju. Būs, protams, arī gadījumi, kad kāda mākslas darba pirmtēls, resp. nojauta glabājusies ilgāku laiku mākslinieka zemapziņā, tā tad bez šī emocionālā momenta, un tikai vēlāk tā nobriedusi tiktāļu, ka mākslinieks tai varējis piešķirt pilnvērtīgu mākslas darba formu. Bet arī tādā gadījumā par mākslas darba tiešo impulsu varam runāt tikai no tā brīža, kad šī zemapziņā snaudošā ideja bija tiktāļu nobriedusi, ka tā pilnīgi apjaužami un skaidri varēja nostāties ne tikai radošā mākslinieka apziņā, bet arī rosināt viņa jūtas, citādi sakot — kad tā pašu mākslinieku „savaldzināja.“

Mākslinieka attiecības pret ārpasauli mēdz būt vairāk, vai mazāk emocionāla rakstura. Tur var būt dzīves visskācākā lietiņa, varbūt vienkāršs avīžu sludinājums, kāds niecīgs atgadījums uz ielas, kam ļaudis iet garām, nepiegriezuši ne vismazākās uzmanības, bet mākslinieku tāds sākums var ieinteresēt tik dziļi, ka tas netiek no viņa vaļā, kamēr tas savā radošā fantazijā to nav izveidojis par mākslas darba sižetu, jeb varbūt par atsevišķu sastāvdaļu viņā. Tāļākais

ceļš tad ir vairs tikai atrast atbilstošo izteiksmes formu.

Un atkal otrādi: var būt notikumi, kas ar savu spilgtumu savaldzina tautas visplašākās masas, (piem. sensācijas, bet mākslinieks, lai gan arī dzivodams tiem līdzī, viņus uztver tikai gaŗāmejot, bez vismazākās tieksmes tos kādreiz izlietot mākslinieciskiem nolūkiem. Mākslinieku gan saista viss mainīgais, viss ārkārtīgais, pareizāki sakot — ipatnējais, bet reizā ar to viņš arī tur visur meklē vispārcilvēcīgo, resp. būtisko. Neko viņš nevērtē tikai ārēji vien; visur tam interesē lietu un parādību pēdējie satūri, viņu psihiskais kodols.

Bet netik vien savās attiecībās pret ārpasauli mākslinieks ir emocionāli noskaņots. Arī pats daiŗradīšanas darbs prasa šo noskaņu. Ievērojami mākslas darbi radīti ar dziļu izjūtu (reizā arī iejūtu) pašā daiŗradīšanas procesā. Tikko tas ir bijis citādi, tad šo mākslas darbu baudot tūliņ atduŗamies nē zināmu piespiestību, pat schēmatismu. Protams, kā plašākā darbā, kuŗa veikšanai mākslinieks ziedo pat vairākus gadus, un kur tam ilgi un rūpīgi jāizstrādā atsevišķās detaļas, tas nevarēs visu laiku atrasties vienādi pacīlātā gara stāvoklī. Bet arī te aiz visiem šiem izstrādājuma sīkumiem kā kāda ārēji neredzama apakšstrāva ir jauzama pašā mākslinieka personība, viņa ipatnējā lietu skatīšana.

Šī vispārīgā norma, ja viņu tā varētu saukt neizslēdz pat visnaturālistiskākos darbus.

Reizē ar to arī esam pieskārušies iejūtas jautāmam pašā daiŗradīšanas procesā. Tā nav gluži tā

pati iejūta, ar kūņu sastopas ikviens mākslas darba baudītājs daiļdarba priekšā. Pēdējais savā iejūtas procesā pārdzīvo pa lielākai daļai tikai reproducētas jūtas, kurpreti paša mākslinieka iejūta daiļradīšanas aktā balstās galvenam kārtam uz pirmatnēji svaigām jūtām. Īsti pilnvērtīgu mākslas darbu radošais mākslinieks spēj sniegt tikai tad, ja viņa iejūtas pamatos guļ dziļas un spēcīgas jūtas. Ja turpretim mākslinieka iejūta būs balstījusies vienīgi uz reproducētu jūtu saturiem, tad viņa radītā mākslas darbā redzēsīm tikai rutīnu un trafaretu, nekā vairāk.

Te tomēr jāatzīmē, ka aplami būtu prasīt, lai ikviens lielāks mākslas darbs arī visos savos sīkumos būtu izstrādāts ar vienādi spēcīga mākslinieka iejūtu. Nevaram, piemēram, prasīt, lai plaša romāna autors, kas savā darbā operē ar milzīgu, gandrīz vai nepārskatāmu personāžu, būtu ar dziļu iejūtu piegājis ikvienai epizodiskai, par sevi ņemot pilnīgi nenozīmīgai personai. Tādas pūles būtu netikvien liekas, bet pat pilnīgi nesekmīgas.

Bet arī vēl citādi radošā mākslinieka iejūta var atšķirties no vienkāršas aplūkotāja, resp. baudītāja iejūtas jau gatavā mākslas darbā. Mēs varam runāt par zināmu laimes gadījumu, ja māksliniekam reizā ar radušos jūtu kompleksu, kuŗu tas vēlas iemiesot dzīvā un uzskatāmā tēlā, šis pats tēls reizā ar to jau gatavs nostājas garīgā skata priekšā. Ne vienmēr tas tā mēdz būt. Ir mākslinieki, kuŗi pat gadiem ilgi nēsājuši kādu zināmu ideju sevī, līdz tiem beidzot izdevies atrast viņai atbilstošo iemiesojumu konkrētā tēlā. Pats iejūtas process tādos gadījumos, kā redzams, ne-

var būt momentāns, un tāpēc te mums arī jārunā par mākslinieka pakāpenisku iejušanos viņa paša veidojamos tēlos. Turpretim šī paša mākslas darba baudītājs iejūtas viņā nesalīdzināmi ātrāki; zināmos gadījumos pat momentāni.

Pēc tam, kad esam mēģinājuši galvenos vilcienos raksturot daiļradišanas procesu vispārīgi, kad esam jau lūkojuši arī pieskarties tiem pamatelementiem, kas šo procesu konstituē, atliek vēl īsumā iezīmēt paša daiļdarba tapšanas atsevišķās ģenētiskās pakāpes, resp. viņa attīstības fāzes. Lai gan ikviens mākslinieks ir augstākā mērā individuāls un tāpat arī individuāli dažāds ir ikviena daiļdarba radišanas process, tad tomēr arī te zināmā mērā varēsīm runāt par vienu otru puslīdz tipisku parādību.

Par daiļdarba radišanas pirmo fāzi zināmā mērā varam jau skatīt to īpatnējo noskaņu, kuŗu mākslinieks sevī izjūt pirms vēl tas ķēries pie paša mākslas darba veidošanas. To varbūt varētu saukt par daiļradišanas noskaņu.¹⁾

Mākslinieka radošā fantāzija te vēl snauž, jo arī apziņā veidojamā objekta konkrēti vēl nemaz nav. Tā tad vienīgais, ko šinī brīdī mākslinieks savā apziņā var konstatēt, ir šī īpatnējā noskaņa bez konkrēta intencijas pola. Mākslinieks tad itkā jūt sevī kaut ko „briestam“ un „rūgstam“. Tā nav tikai tukša vārdu spēle, kad piemēram mūsu pašu Blaumanis tādos gadījumos mēdzis teikt, ka viņš jūtoties kā uz „grūtām

¹⁾ Ari Folkelts savā Aistētikas sistēmā III. daļā runā par tamlīdzīgu noskaņu. Viņš to sauc par Schaffensstimmung (230—237. lpp.).

kājām“. Tamlīdzīgi savā daiļradišanas darbā sevi raksturojuši ļoti daudži ievērojami mākslinieki.

Tādos brīžos mākslinieks jūt sevi itkā dziļi slēptu prieku un reizā arī sāpes. Kaut ko jauku, vēl nekad un nekur nebijušu, bet jau apjaužami cēlu, pat šķīstiļošu mākslinieks intuitīvi jau tver: tas modina viņā iekšēju prieku. Bet taj pašā reizē viņš arī apziņās, ka viss tas vēl ir tikai viņa nojautā, vēl tam nav ne saskatāmu tēlu, ne formas, vēl viņš patiesībā ir šķirts no visa tā un pat nezin kā tas šo jauno saturu iegūs un kā spēs viņu formā tērt: un tas rada viņā mokas. Kuŗu reizi lielāks tādos gadījumos ir prieks un kuŗu sāpes, tas, protams, atkarājas no ikviena mākslinieka individuālitātes.

Bet ir arī visiem māksliniekiem tādos gadījumos kaut kas vairāk, vai mazāk kopējs: vienaldzība pret apkārtni. Viņi tad itkā psihiski izolējas no visa un noslēdzas sevī. Viss redzamais un dzirdamais tiem tad slīd neuztverts gaŗām; viņi vēŗšas vienīgi sevī.

Nakošais moments pēc tam ir tiešā iedvesme. Mākslinieks šinī brīdī itkā ierauga sava nākošā darba pirmtēlu. Tas viņam vēl jauns un neredzēts pēkšņi itkā iznirst no tumsas. Viņš tā tad nav nekādas kalkulācijas, ne nogurdinošu „loģisku“ slēdzienu rezultāts. Un tādu pirmtēlu, kā jau redzējam, māksliniekā var ierosināt vienu otru reizi gluŗi niecīgas lietas, pat ikdienas sīkumi. Bez tam ir arī gadījumi, kad mākslinieks tos iegūst pilnīgi inspirācijas ceļā vien; tādos gadījumos pēc ārējā ierosinātāja nav ko meklēt.

Lai kā, bet gūtais pamatierosinājums nekad vēl

nav īsti pilnīgs. Ne reti jānāk vēl veselai rindai jaunu ierosinājumu, kas dotu māksliniekam iespēju iecerēto motīvu pilnīgi izveidot. Bet te nu daudzi ievērojami mākslinieki atzinušies, ka šo jauno ierosinājumu „izsaukšana“ gadījumu vairumā atkarājos no viņiem pašiem. Jo tie pasīvāki izturējušies pret pašu pirmo, resp. pamatierosinājumu, jo trūcīgāki ir bijuši visi turpmākie; ja turpretim pamatierosinājums uztverts dzīvi un mākslinieks tālī centies viņu pēc iespējas sīkāki fiksēt, resp. mākslinieciski izstrādāt, tad tādā intensīvā darbā parasti bagāli pieplūduši arvien jauni un atkal jauni saturī. Tādā kārtā tad arī, protams, pats mākslas darbs nav iznācis vienkārši konstruēts, bet itkā organiski izaudzis, patstāvīgs un dzīvs.

Iejūtas aistētikas vispārīgais vērtējums.

Jau iepriekšējās nodaļās mums nācās apstāties gan pie vairākiem iebildumiem pret iejūtas aistētikas galveno pārstāvju atsevišķiem slēdzieniem un domu gaitām, gan arī to papildinājumiem. Tagad vairs atliek ievērot tikai vairāk vai mazāk vispārīgo, varbūt arī lūkot atrast iejūtas aistētikas vietu mūsu dienu aistētikā vispārī.

Netieši pret iejūtas aistētiku uzstājušies visi tie dažādie virzieni mūsu dienu aistētikā, kas par savu pamatu nav izraudzījušies iejūtu, bet kādu citu dvēseles dzīves parādību.

Vispārīgi pret iejūtas aistētiku uzstājis Stefāns Vitazeks (Witasek), zināmā mērā arī Konrāds Lange. Vitazeka galvenais iebildums pret Lipsu ir tas, ka pēdējais iejūtu uzskata par istām, jeb kā viņš pats saka — „nopiētnām“ jūtām (Empiriergefühle). Ja viņas tādas būtu, saka Vitazeks, tad ikvienam, kas iejustos spēcīgas izteiksmes mākslas darbā, būtu arī pašam spēji jāpārdzīvo objektā tēlotais afekts; tā, piemēram, Mikelandžello Mozus priekšā pašam aplūkotājam būtu jāpaliek dūsmīgam. Tomēr mākslas

bauda, resp. aistētiskais pārdzīvojums nevienam „tik neprātīgas prasības neuzstādot.¹⁾

Te domāto patieso jūtu vietā esot jārunā tikai par „fantazijas jūtām“ (Phantasiegefühle) un patiesās gribas un vēlēšanās aktu vietā — par sevišķiem „fantazijas prasījumiem“ (Phantasiebegehungen). Šis pēdējās, t. i. „fantazijas jūtas“ tieši nesaturot sevī ne baudas, ne sāpju elementus. Neviens neietu teātri skatīties kādu traģēdiju, ja tās šausmas, rūpes un bailes, kuņas uz skatuves pārdzīvo tēlotie varoņi, būtu arī viņam pašam šais pārdzīvojums iejūtoties, patiesi jāizdzīvo līdzī. Patiesībā turpretim no visa tā ne vēsts. Pat visjūtīgākais skatītājs teātra zālē, visu to redzot un visā iejūtoties, domāto nepatīkamo jūtu vietā pārdzīvo iekšēju baudu šī vārda viscēlākā nozīmē.

Aistētiskās jūtas, saka Vitazeks, ir priekšstatu jūtas (Vorstellungsgefühle), un subjekta aistētiskās vērošanas stāvokli raksturo jūtas, kas saistītas ar īpašiem uzskatāmiem priekšstatiem, pie tam šie priekšstati ir minēto jūtu priekšnoteikums.²⁾

Vitazeka uzskatiem tuvu stāv Konrads Lange ar savu illūzijas teoriju. Pēc viņa domām cilvēki at-

¹⁾ St. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik, 110. lpp.

²⁾ „Der ästhetische Zustand des Subjektes ist im wesentlichen ein (Lust- oder Unlust-) Fühlen zusammen mit einem anschaulichen Vorstellen, und zwar so, dass das Vorstellen die psychische Voraussetzung des Fühlens bildet.“ (St. Witasek Grundzüge der allgemeinen Aesthetik, 182. lpp. (salīdz. ar 195. lap. p.).

dodas aistētiskai baudai tāpēc, ka viņi vēlas paši sevi apmānīt; citiem vārdiem runājot — katras aistētiskās baudas pamatā mīt dziņa pēc illūzijas. Arī te, kā redzams, nav darišanas ar patiesām jūtām.

Šķiet, būtu lieki šinī vietā uzstāties ar plašu kritiku par šiem uzskatiem, resp. teorijām; vēl jo vairāk tāpēc, ka ikvienam, kas kaut cik šinīs jautājumos iedziļinājies un personīgi kādreiz sevi vērojis viena, vai otra mākslas objekta priekšā, ir skaidrs, ka tikko mūsu aistētiskais pārdzīvojums ir dziļš un paties, tad šī pārdzīvojuma jūtas vienmēr nes sevī kaut ko vairāk, nekā tikai jūtu vienkāršu „reprodukciju“ vien. Mēs gan ar to nedomājam, ka aistētiskā pārdzīvojuma jūtas katrā ziņā sasniegtu patiesi reālo jūtu intensitāti. Parasti viņas mēdz būt daudz vājākas.

Uz to aizrāda arī Folkelts. Bet dosim vārdu viņam pašam: „Es nesaprotu“ — viņš saka — „kā var kādam rasties grūtības tajā pārdzīvojumā, ko aistētiskajam aplūkotajam sniedz mākslas darbs, saskatīt patiesas jūtas.“¹⁾

Norobežojoties pret Vitazeku un Konradu Langi, Folkelts un Lipss, kā jau redzējām, viscaur cenšas noteikti nostāties uz tā principa, ka aistētiskā pārdzīvojumā nav darišanas ar „priekšstatītām jūtām“ (ja vispāri psiholoģijā par tādu dvēseles parādību varētu runāt), bet gan ar isfām un patiesām.

¹⁾ Ich verstehe nicht, wie man eine Schwierigkeit darin finden kann, dass die mit künstlerischen Mitteln eindrucksvoll dargestellte Scheinwelt uns zum Anlass wird, die Gefühle, die den Inhalt dieser Scheinwelt bilden, als wirkliche Regungen in uns zu erleben. (J. Volkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 190. lpp.)

Raksturīgs te ir kāds Folkelta izteiciens viņa aistētikas sistēmas I. daļā:

„Ja pret traģisko varoni es izjūtu līdzjūtību, ja es par viņu baiļojos un brīnos, tad izklausītos gandrīz vai komiski, ja, runājot par savām jūtām, es tad teiktu, ka es tikai stādos sevi priekšā līdzjūtību, bailes, vai ko citu tam līdzīgu izjūtam.“¹⁾

Tiklab Vitazeks kā Lange nav savas teorijas izdomājuši konsekventi līdz galam. Tāpēc arī viņu iejūtas aistētikai viņas principiālajos jautājumos, resp. pamatojumos sevišķas bažas nerada.

Mūsu dienu aistētikā bez šē minētiem ir vēl vesela rinda citādu virzienu un teoriju. Lai gan šinī sakarā ir pilnīgi nenozīmīgi censties visus viņus atzīmēt un raksturot, tad tomēr gribot, negribot paceļas jautājums: vai iejūtas aistētika, tāda kādu to sniedzis Lipss un Folkelts, tiešām viena pati bez pārpalikuma var izskaidrot ikviena aistētiska pārdzīvojuma būtību?

Ka iejūtas aistētika to patiesi ir mēģinājusi darīt, to rādīja jau viss šis apcerējums. Un redzējām arī, kā viņa to darījusi. Lieki tāpēc te būtu vairs kaut ko atsevišķi atkārtot un ielaisties detaljēs.

Savas bāzes vispārīgo formulējumu un pamatojumu Lipss pats īsi izteicis savu „Psiholoģisko pētījumu“ beigu nodaļā. Tas zināmā mērā var noderēt arī šī apcerējuma noslēgumam:

¹⁾ J. Folkelt, System der Ästhetik, I. sēj. 195 lpp.

„Mēs visi runājam par zināmiem spēkiem, tieksmēm un darbībām aplūkojamās lietās, par zināmu prieku mūsu aistētiskajos objektos u. t. t. u. t. t. Es tad nu jautāju, vai viss tas, ko šie vārdi izsaka, patiesi kaut kādā kārtā sastopams mūsu jutekliskā pieredzē. Ja tā, tad lai taču pamēģina šīs domātas pieredzes veidu tuvāki apzīmēt un parādīt viņu tiešām ticami.

Ja šādu prasību nevar izpildīt, un ja jāatzīstas, ka tas, ko šie vārdi apzīmē, ir apziņas pārdzīvojums (Bewusstseinslebens), ko nesastopam nekur citur, kā tikai paši sevi, un ja vēl turklāt ievērojam, ka šo pārdzīvojumu ikreizējās īpatnības nosaka mūsu vērojamais objekts, tad mūsu priekšā nav nekas cits, kā iejūta, resp. atsevišķs viņas gadījums.“¹⁾

Pret tādu iejūtas jēdziena pamatojumu tiešām nav ko iebilst. Un iepriekšējās nodaļās arī redzējām, ka Lipss ikvienā aistētiskā objektā patiesi redzēja īpatnēji darbīgus spēkus, tieksmes un dziņas, īpatnējas noskaņas u. t. t. u. t. t. Visi šie vitālie momenti nu arī bija tie, kuņos vērojošais subjekts varēja „iejust“ savu paša „es“, pareizāki sakot — viņš pats tos, t. i. šos vitālos momentus tur bija iejutis.

Bet mēs gan arī zinām to, ka tiklab dabā, kā mākslā ne reti sastopamies ar objektiem, kuņos grūti, ja pat neiespējami iejust kaut ko „dzīvu“, iejust viņos savu „es“. Ar tādām grūtībām ikvienam jāstopas ornamentālā mākslā, pa daļai arī celtniecībā; ar vārdu sakot — visās tiro formu mākslās.

¹⁾ Th. Lipps, Psychologische Untersuchungen, II. sēj. 452/3 lpp.

Mēs gan redzējām, ka arī te Lipss visur „tika galā“ ar iejūtu. Bet gribot, negribot ikvienam kritiskam lasītājam vienā otrā vietā te būs licies, ka Lipss šais tīrajās formās savu iejūtu vairāk vai mazāk „iedzejoja“, nekā faktiski viņu tur atrada.

Un ja arī Lipss personīgi to ar zināmu piespiešanos varēja izdarīt, tad tas vēl nav nekāds pamats apgalvojumam, ka ikviens mākslas darba vērotājs (arī tāds, kam iejūtas aistētikas pamati sveši) visu to pašu izjutis, ko šis aistētikas nodibinātājs pats. Var sagaidīt, ka tāds aplūkotājs paliks zināmu mākslas darbu priekšā tikai vērotāja un ne vis iejutēja lomā. Ornamentā, piemēram, viņš neredzēs nekādus noslēptus „spēkus“, vai „dziņas“ un tos tur arī nemaz nemeklēs. Viņš tikai kontemplatīvi vēros viņa formas un tās tam sniegs lielāku vai mazāku aistētisku baudu.

Ar to, protams, nemaz nav mēģināts noliegt Lipsa „aistētikas mēchaniku“ visā viņas būtībā. Ir formas un formu konstrukcijas, kuŗās tiešām šādu „mēchaniku“ varam saskatīt bez jebkādas piespiešanās (piemēram celtniecībā).

Bet ar nupat teikto ir mēģināts tikai aizrādīt, ka neskatoties uz iejūtas aistētikas neatsveramiem sasniegumiem, aistētikas pētišanas laukā vispāri, paliek tomēr vēl atsevišķi mākslas un brīvās dabas novadi, kas iejūtai tāļi, pat nepieejami. Tur vajadzīgi citi pieejas principi.

Bez tam zināmu lomu spēlē arī ikviena mākslas bauditāja un vērotāja temperaments. Ne visi spēs vienu un to pašu mākslas objektu baudīt vienādi.

Kur vieniem visdabīgākais un individuāli atbilstošākais veids būs iejūta, tur citiem būs jāpieiet kontemplatīvi.

Iejūta un kontemplācija nav pretēji un nesavienojami aistētiskās pieejas veidi, kā tas paviršā uztvērumā vienam otram varētu izlikties. Taisni otrādi: viņi viens otru papildina.

Ir zināma vienpusība mēģināt vienu, vai otru no šiem veidiem nostumt pie malas, visu izskaidrojot tikai ar vienu principu.

Kontemplatīvās aistētikas sākumi meklējami jau pie Kanta, pat vēl agrāki. Pēc tam viņas pilnīgāko izveidojumu devis Šopenhauers. Jaunākā laikā šī virzienā strādā galvenām kārtām Osv. Kūlpe un viņa piekritēji. Bet tāpat kā visu aistētiku nevar izskaidrot ar iejūtu, tā arī visu viņu nespēj izskaidrot ar kontemplāciju, jo pēdējās novadi, katrā ziņā, ir vēl daudz šaurāki.

Mūsu dienu aistētikā būtu apsveicams katrs mēģinājums abus šos pašreiz svarīgākos aistētikas virzienus mēģināt sintētiski apvienot. Šis tas šī virzienā jau sākts, lai gan vēl tikai galvenām kārtām nelielos rakstīšos dažādos periodiskos mākslas un zinātnes žurnālos. Šīnī jautājumā plašākais apcerējums acumirkli, liekās, pieder O. Šusteram — „Die Einfühlungstheorie von Th. Lipps und Schopenhauers Aesthetik“. Latviešu valodā viņam nelielā rakstīņā pieskārusies Dr. phil. Milda Paļevič-Bite 1929. g. „Daugavā“ (11. numurā).

Bet arī Lipss pats, kā jau redzējām, vēlāk atzina, ka ne visur tur viņa aistētikā lietotais iejūtas

jēdziens bijis īsti vietā, kur viņš to faktiski lietojis. (Skat. 71. lpp.). Tāpēc arī savā vēlākā rakstā „Zur Einfühlung“, resp. „Psychologische Untersuchungen“ II. sējumā, koriģējot iepriekšējo, viņš sniedz jaunu iejūtas jēdziena dalījumu: aktīvā iejūta un pasīvā (skat. 72. lpp.). Pēdējā, t. i. pasīvā iejūta, gan vēl nav gluži tas pats, kas kontemplācija, tomēr šis īpatnējais iejūtas jēdziena šķirojums liecina par viņa autora pareizo nojautu, kuņā virzienā turpināmi viņa bagātīgi ierosinošie un auglīgie pētījumi modernās aistētikas laukā.

Literatūra.

- 1) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 2. izd. 1914. g.
- 2) Th. Lipps, Die ästhetische Betrachtung und die bildene Kunst, 2. izd. 1920. g.
- 3) Th. Lipps, Komik und Humor, 1898. g.
- 4) Th. Lipps, Zur Einfühlung (Sonderausgabe der „Psychologische Untersuchungen“ II. B. 1913.
- 5) J. Volkeit, System der Ästhetik, I. sēj. 1905. g.
II sēj. 1910. g.
III sēj. 1914. g.
- 6) St. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, 1904. g.
- 7) H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, 1868. g.
- 8) J. Cohn, Allgemeine Ästhetik, 1901. g.
- 9) J. Kant, Kritik der Urteilskraft.
- 10) M. Bite—Pajevitsch, Essai sur les Tendances Critiques et Scientifiques de l'Esthétique Allemande Contemporaine.
- 11) E. Meimanis, levads tagadnes aistētika (tulkojis J. Bērziņš).
- 12) C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.
- 13) K. Ducmanis. Georgs Braudess un jaunā strāva mākslas filosofijā. 1928. g.
- 14) Th. Vischer, Das schöne und die Kunst.
- 15) Desson, Die Seelenkenntnis des Künstlers.
- 16) G. T. Fechner, Vorschule der Aesthetik.
- 17) O. Schuster, Die Einfühlungstheorie von Th. Lipps und Schopenhauers Aesthetik.
- 18) R. Müller — Freienfels, Psychologie der Kunst. 1912. g.
- 19) Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.

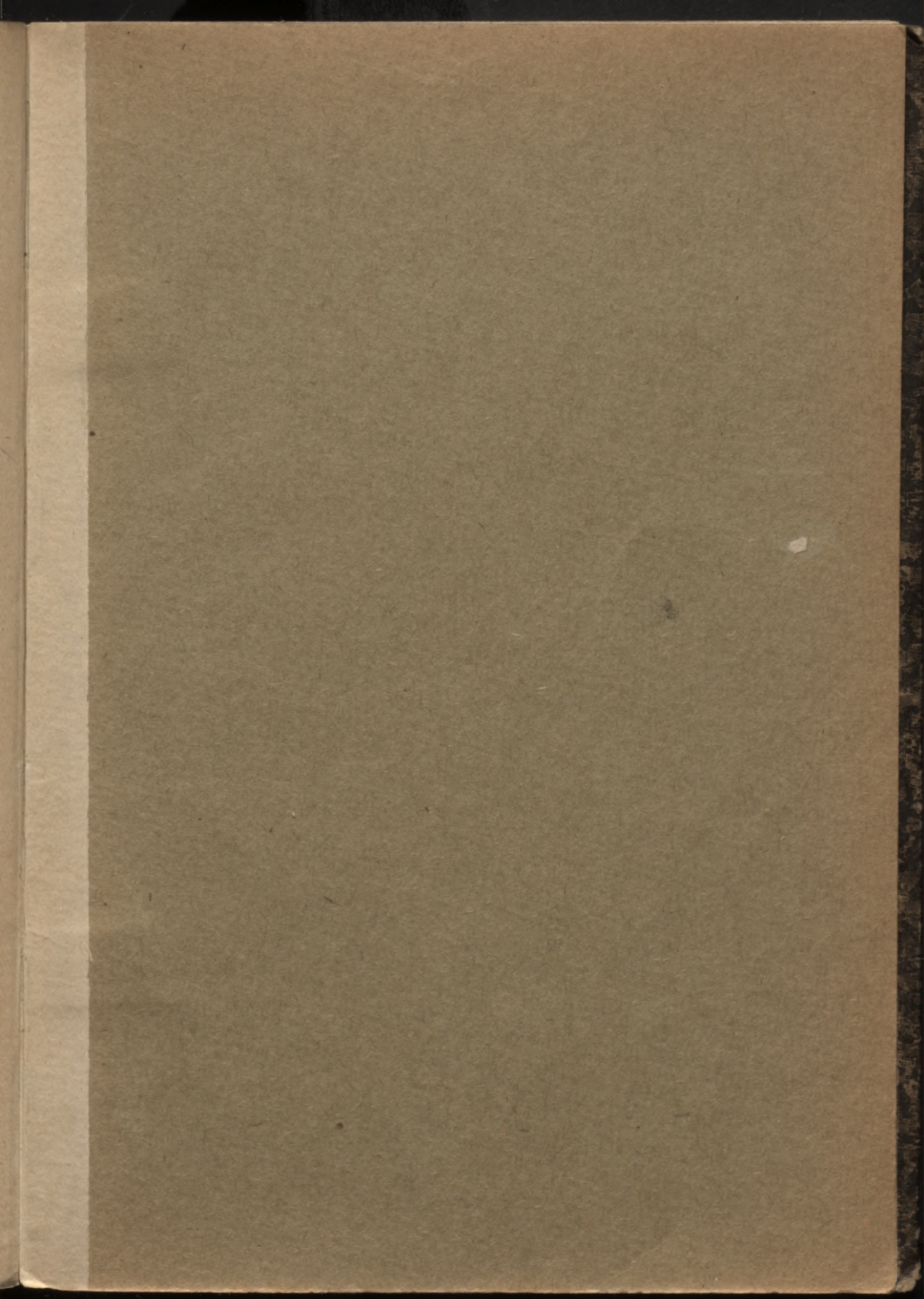
Saturs.

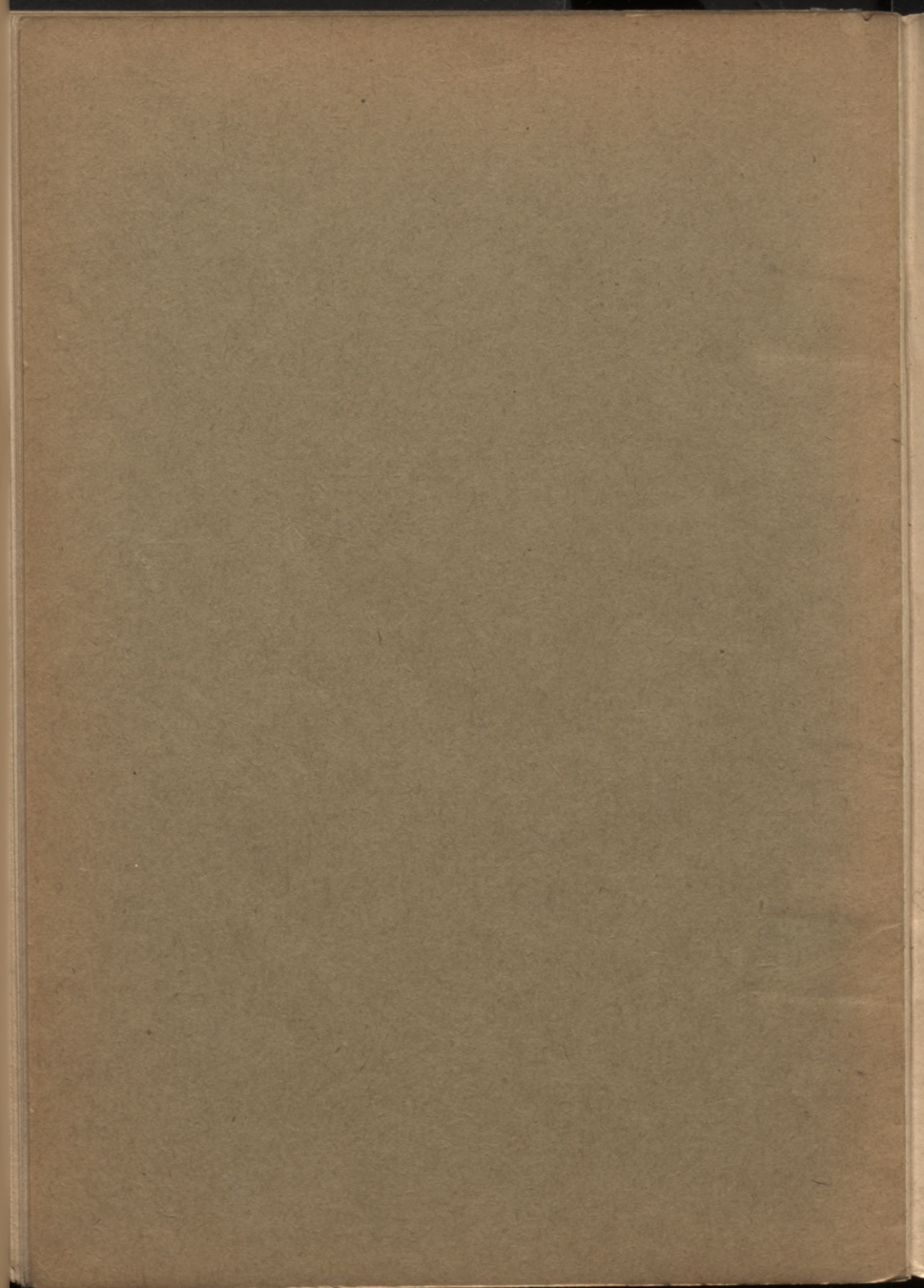
	Lpp.
1) Priekšvārds.	1
2) Pamatlīnijas iejūtas aistētikas vēsturē	5
3) Vispārīgie formas principi aistētikā	11
4) Iejūta brīvos dabas objektos	45
5) Konstruētās formas un mākslas objekti	69
6) Iejūtas jēdziena saturs un norobežojums (tālākie pētījumi)	75
7) Dāļā veidi un robežas	88
8) Mākslas darba vērtēšana	100
9) Mākslinieks un viņa radošais darbs	115
10) Iejūtas aistētikas vispārīgais vērtējums	

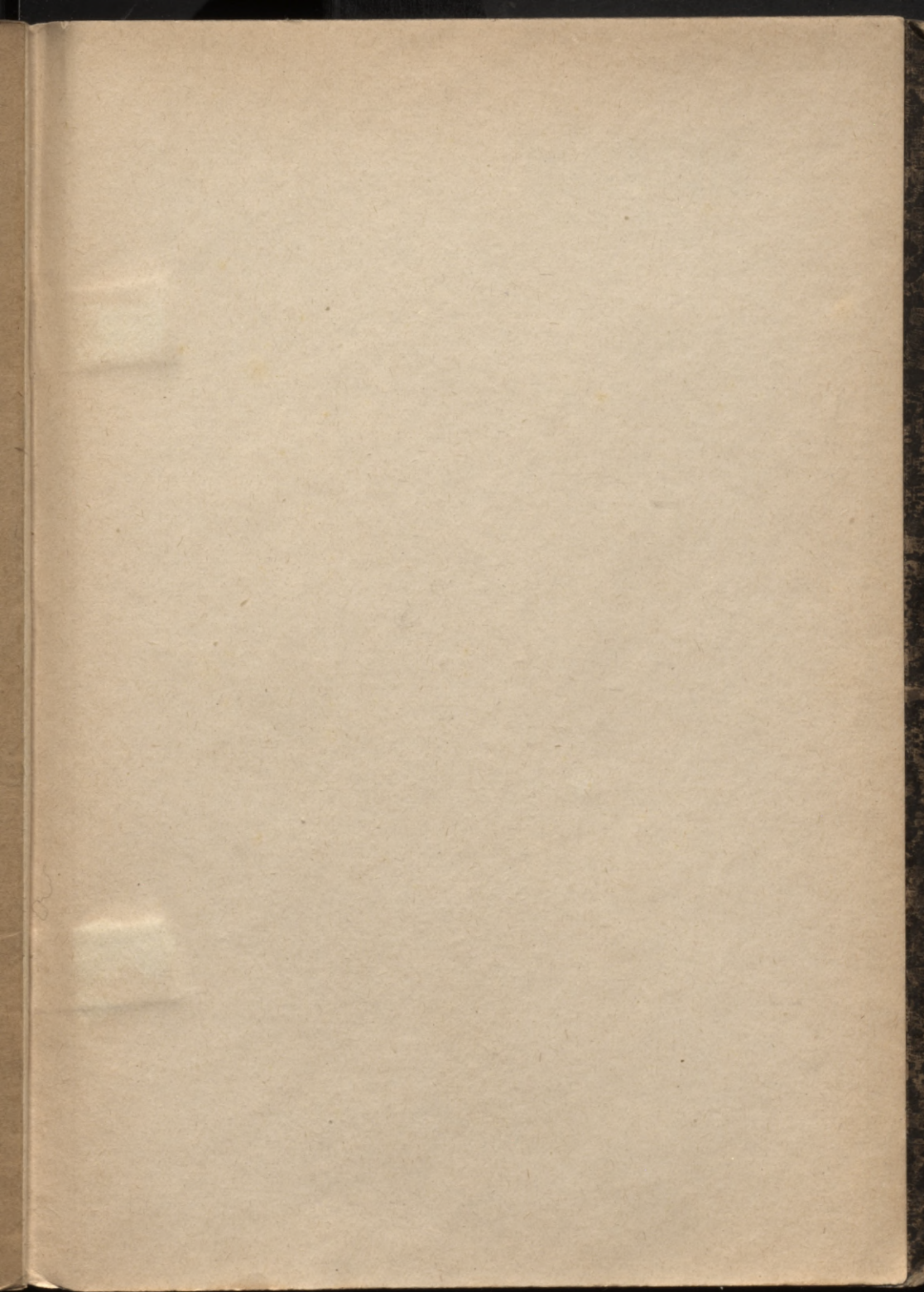
Svarīgākās drukas kļūdas

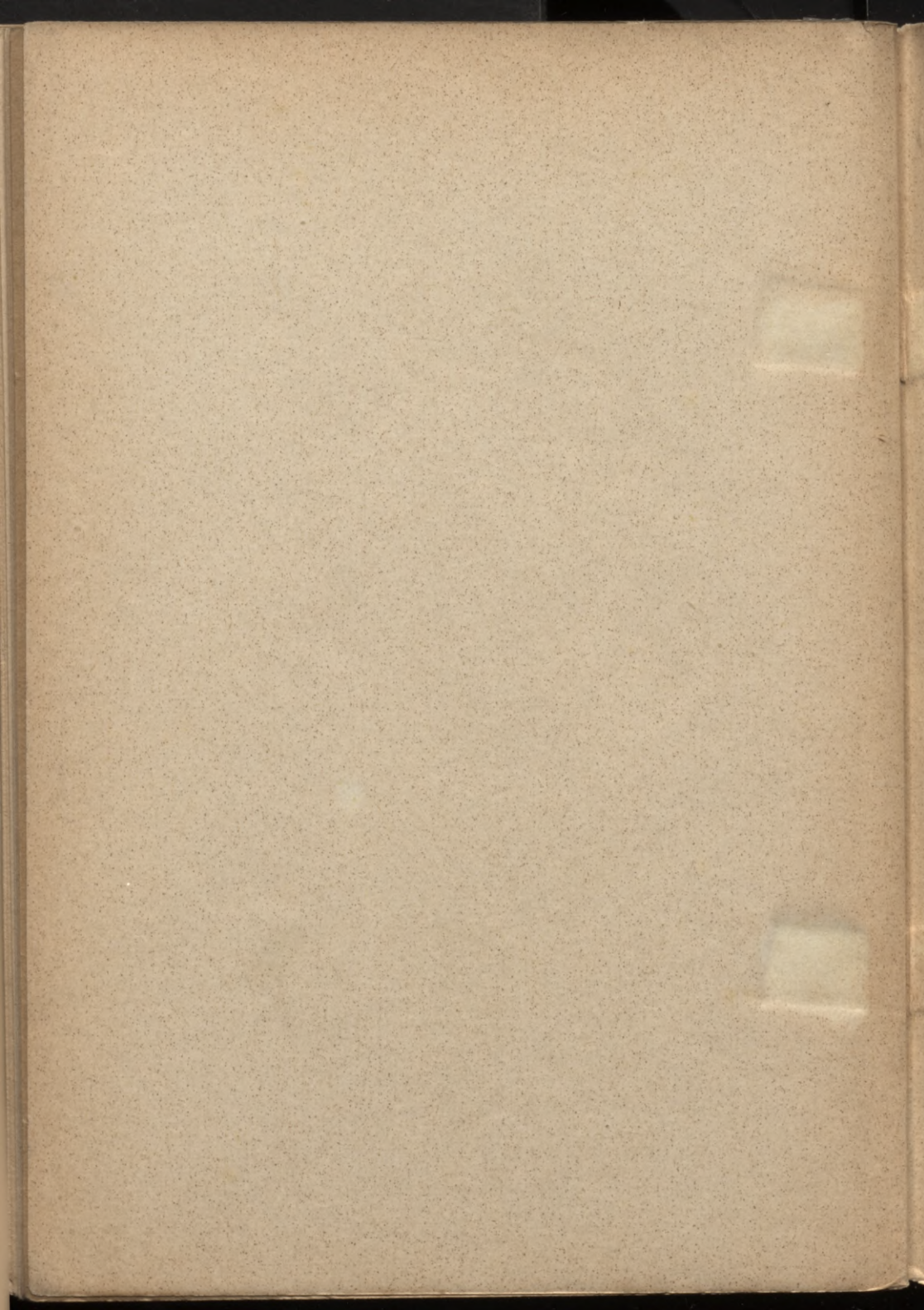
33. lpp. 3. rindā no apakšas jālasa: Tā ir aistētikas dekadence.
42. lpp. 12. rindā no augšas iespiests „interesēs“; jālasa „interesēsos“.
45. lpp. 4. rindā no augšas iespiests „pastiprinātāji“; jālasa „pastarpinātāji“.
74. lpp. divās apakšējās rindās jālasa: „Bet viņa iejūtas aistētikā svarīgākais no visiem te iespējamiem pretstatiem ir pašu jūtu dziļums un seklums“.











-30

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309041087