

1600

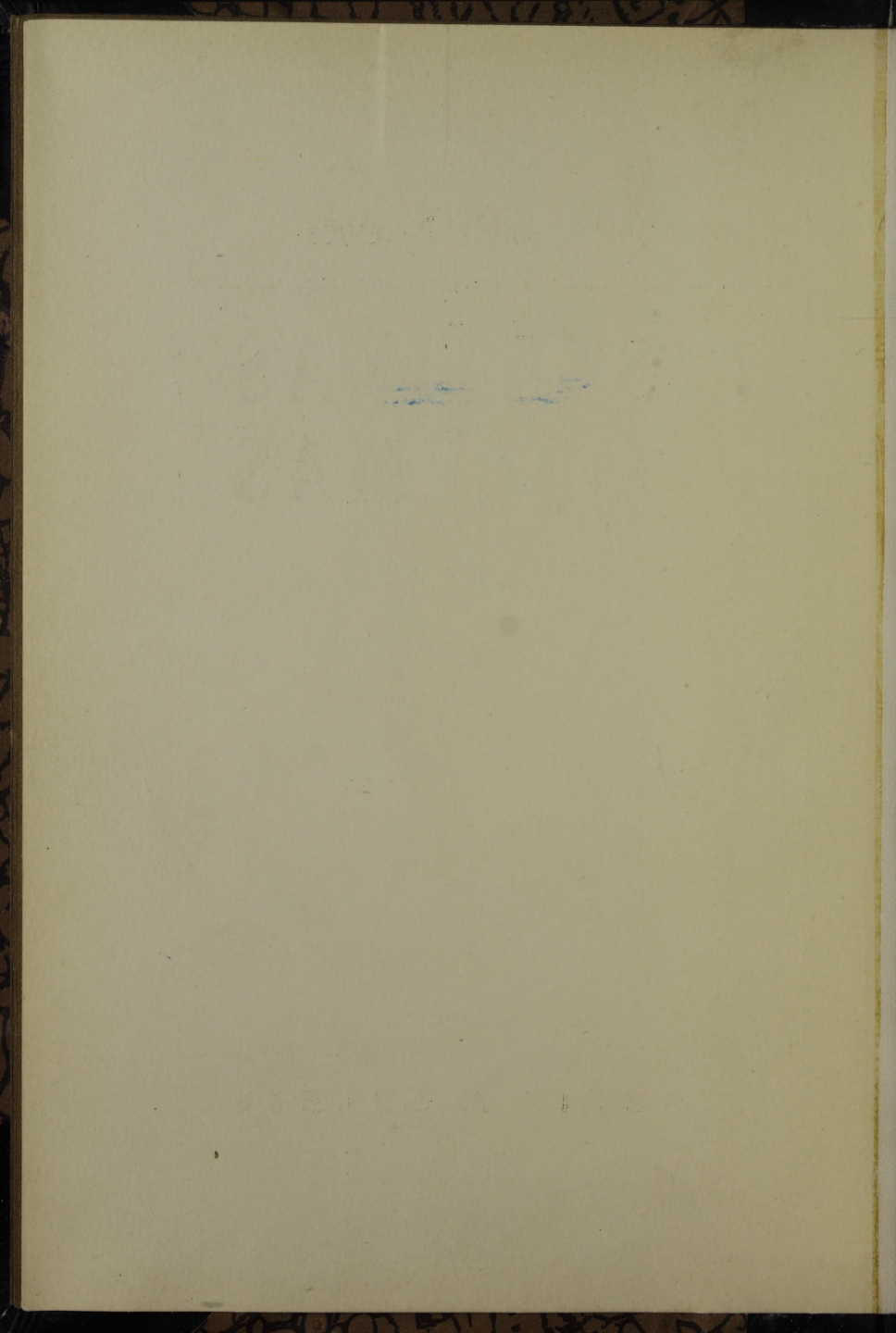
Latv. Nod

Dr. phil. Milda Palēviča

AISTĒTIKAS PROBLĒMAS

18.vi - 18.vii

IZDEVIS A. GULBIS



L-1
299

5

6 L

Latv. Nod

Dr. phil. Milda Palēviča

Aistētiskas problēmas

Apceres un esejas

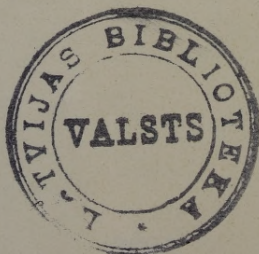
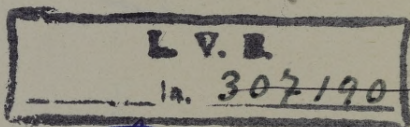
1936

I z d e v i s A. G u l b i s R ī g ā

L-1

0303052463

Parb. 1969. g. 1. VII



ARMIJAS SPIESTUVE,
Rīgā, Muižas ielā Nr. 1.

Priekšvārdi.

Vairums šeit sakopoto rakstu ir bijuši iespiesti (no 1921.—1933. gadam) «Izglītības Ministrijas Mēnešrakstā», «Daugavā», «Mūzikā» u. c. Lielākā to daļa ir pārstrādāti un papildināti. Apcere «Aistētiskas problēmas» ir sarakstīta tieši šim izdevumam.

Šos rakstus sacerot, mani ir vadījusi galvenā vēlēšanās — ikvienā sakarībā izcelt, apgaismot aistētiskās vērtības nozīmi; atklāt un nostiprināt kā mākslas aistētiskās pieredzes būtību, tā aistētiskās attiecības būtību pret īstenību visumā. Šī doma, arvien pa jaunu pārlieta, vairākos pirmos rakstos varbūt radīs atkārtojuma iespaidu. — Kādēļ tik lielā mērā esmu bijusi šīs vēlēšanās varā? Tādēļ ka, rādās, nevienam populāri zinātniskam jēdzienam nav nodarīta tik liela pārestība kā aistētiskā jēdzienam. Neviens nav bijis tik satriecoši pavirši un ačgārni saprasts un lietots kā tas. Pat tā sauktā intellīgentā valodā par aistētisku dēvē ārējo skaidrumu, glītumu, kam nav sakara ar iekšējām vērtībām, kam, kā to saka, nav sakara ar dvēseli un garu. Aistētiskais visam it kā slīd pa virsu, kamēr tikai ētiskais un reliģiozais ir aplūkots kā dvēseliski un garīgi orientēts. Nepētīsim te šī aizsprieduma iemeslus un cēloņus, varbūt klasiskā skaistuma jēdziena pārcēlums dzīvē, tā vienkāršojums un banalizējums te vainīgs. Lai kāda būtu bijusi aistētiskā

jēdziena agrākā izpratne, tagad jau kopš Im. Kanta vai pat agrākiem laikiem aistētiskā jēdzienam ir jauna, būtiska un dziļa nozīme. Aistētiskais, kā teica jau Kants, ir subjektīvais, subjektīvais akts, tieši tas, kas tīri, brīvi un spontāni izriet no cilvēka, subjekta dvēseles, kas izseko viņa iekšējai būtnei, viņa īpatnībai un individuālītai, tas, kas pieder tikai viņam, kas ir viņa radīts. Spriedums, kas iegūts pārdzīvojuma ceļā, personīgas iekšējas pieredzes ceļā, kas sakņojas pārlicībā, ir patstāvīgs un autonomš — tāds un tikai tāds spriedums ir aistētisks. Tā tad aistētiskais lauks ir garīgi brīvo aktu lauks, tas ir radīšanaš lauks. Visi pārdzīvojumi, arī ētiskie un reliģiōzie, iegūst savu augstāko piepildījumu tad, kad tie sasniedz aistētisku pakāpi, tas ir tīra un subjektīvi patstāvīga pārdzīvojuma vērtību.

Jau apziņa vien par aistētiskā akta vērtību ir ieguvums.

Ja šie nedaudzie pētījumi varētu ierosināt uz pārdomām uz mākslas ceļiem virzošos cilvēkus, jaunos, kas vēl nav galā ar savu personības tapšanu un ar savas mākslas apziņas veidošanos, tad šo pētījumu izdevums būtu sevi attaisnojis.

Dr. phil. Milda Palēviča.

Tagadnes aistētikas pētīšanas priekšmets¹⁾.

Iesākot pētījumus aistētikā, pats pētīšanas priekšmets izrādās diezgan nenoteikts. Tā noskaidrošana prasa plašu ievadu un tad vēl, kā saka, īsti skaidrs šis pēc savas būtības sākuma jautājums top tikai beigās, visu pētījumu noslēgumā. Aistētikas pētījumos ietilpst skaistuma un mākslas problēmas, šo parādību pieredzes, iespaida un radīšanas problēmas, un visām tām kopējais pamatjautājums par aistētiskās attiecības būtību. Bet kad sākam tuvāk aplūkot šo jēdzienu — aistētiskās attiecības, skaistuma, mākslas, radīšanas — attieksmes, redzam, ka tās ir sarežģītas, ka tās krustojas un mezglojas. Šiem jēdzieniem ir kā kopības, tā atšķirības un pretējības momenti un ikvienā aplūkojumā, kā redzēsim, jāņem vērā arī viedoklis — subjektīvais vai objektīvais un jārod iespēja tos saskaņot.

Grieķu filozofijā aistētika radās kā zinātne par to, kas apjaušams tiešas uzskatāmības ceļā, bez jēdzieniskas domāšanas starpniecības, un pirmais sistematīķis Platons šo plašo un daudznozīmīgo aistētiskā jēdzienu precizēja un līdz ar to vienkāršoja tā, ka tiešas uzskatāmības ceļā apjaušamo vienlīdzināja ar skaisto. Aistētika nodibinājās kā zinātne par skaistumu. Platona filozofiskais skats pievērsās skaistu-

¹⁾ Pirmā redakcijā iespiests 1929. g. «Daugavā» Nr. 5.

mam kosmā, dabā, dzīvē. Skaistais Platōnam bija mierīgā pilnībā, kārtībā, skaidrībā, samērībā, un viņš apskatīja skaistumu, kā objektīvi notiekošu, neatkarīgi no cilvēka uztveŗošās apziņas. Mākslu, kā zināms, Platōns nevērtēja augstu.

Tagadnes aistētika nevar piejemt vienkārši, bez iebildumiem Platōna definīciju, ka aistētika ir zinātne par skaistumu. Viņa vai nu atsakās ieslēgt aistētisko skaistuma robežās, vai piešķir skaistuma jēdzienam pavisam citu saturu, nekā to darīja Platōns. Pirmā gadījumā pareizi norāda uz to, ka aistētiski mūs saista ne tikai parādības, ko varam vienoties saukt par skaistām, bet arī tādas, kam nav skaistuma īpašību: kōmiskais, traģiskais, cildenais, arī neglītāis var augstākā mērā aistētiski iespaidot. Skaistais ir kaut kas mazāk nekā aistētiskais un mākslinieciski vērtīgais. K. Grooss atzina, ka «skaistums gan pieder aistētiskā pasaulei, bet ne viss aistētiskais ir skaists». Skaistums vien kļūst ar laiku garlaicīgs. Neglītumam var būt aistētiska vērtība tanī mērā, cik tas ir izteicošs, raksturīgs, interesants, cik tas pārsteidz un saista uzmanību. Beidzot, tā kā aistētiskais iespaids atkarājas ne tik daudz no paša objekta, t. i. aistētiskās parādības, kā no subjektā, iespaids uztvērēja, tad jau tādēļ vien aistētiski nozīmīgas var būt ne tikai skaistas, raksturīgas un pārsteidzošās parādības, bet ikkuŗa visnenozīmīgākā un visniecīgākā parādība. Tam, kas prot aistētiski skatīt, aistētiski vērtīgs top pelēks akmens, smilgas un zāles stiebrīņš, strauta burbuļošana un pulksteņa tikšķēšana. Tā tad aistētisko vērtību lauks nenoslēdzas ar skaistumu, tas ir plašs un neaprobežots. Skaistums ieiet aistētiskā

jēdzienā kā svarīga tā satura daļa, jo skaistas, patīkamas formas saista uzmanību un aicina uz vērošanu, bet skaistums nebūt neizsmēļ un neaizpilda šo jēdzienu visu.

Ir aistētiķi, kas nedomā, līdzīgi K. Groosam, ka skaistumam viņa aistētiskā vērtība ir vienmēr nodrošināta. Tā, piem., Rich. Hāmaņa izpratnē gleznainība, kā tīri aistētiska kategorija, ir pretēja formai, kārtībai un skaistumam. Gleznains ir tāds redzes iespaids, kur liniju, krāsu, priekšmetu, gaismas-ēnu grupējumi pārsteidz ar savu individuālo raksturu; gleznains ir jaunais un vienreizējais, viss tas, ko nav kārtojusi cilvēka roka pēc jau pazīstamiem formāliem skaistuma likumiem. Gleznainas ir, piemēram, daudz lielākā mērā pils drupas nekā klasiska celtne. Formālajam skaistumam, pēc R. Hāmaņa ieskata, ir kāda cita, bet ne aistētiska vērtība. Tas sniegts pēc pazīstamiem samērības likumiem, tādēļ nesaista un nepārsteidz un ar to zaudē savu aistētisko raksturu. Tā tad R. Hāmanis noliedz aistētisko vērtību skaistumam, kā atbilstošam z i n ā m a m pilnības ideālam — kanonam. Vēl solis tālāk un nonākam pie franču gadu simta sākuma gleznotāju modernistu atzinuma: «Le beau c'est le laid» (skaistais — aistētiskais — ir neglītais). Viņi atzīst, ka ne tikai skaistumam nav aistētiskas vērtības, — kas atļautu paredzēt, ka tā rodama ārpus skaistuma-neglītuma skālas, — bet ka aistētiska vērtība piemīt taisni tam, kas pretējs parastajam skaistumam, tas ir neglītumam, jo tas var sniegt kaut ko jaunu, ierosinošu, tā tad aistētiski nozīmīgu. Katrs mākslinieks šo atzinumu gan neparakstītu, jo tas, tāpat kā pretējais atzinums —

aistētiskais ir skaistais — ienes noteiktību un robežu aistētiskā pasaulē, kur valda neaprobežotība un brīvība, kur katra lieta var kļūt par aistētisku vērtību. Šis atzinums pieņemams tanī mērā, cik tas norāda, ka aistētiskai uztverei atveras plašas iespējas ārpus parādībām ar noteiktām skaistuma īpašībām.

Tā tad viens virziens tagadnes aistētikā, saprotot skaistumu klasiskā un objektīvā nozīmē kā noteiktu saskaņas un pilnības ideālu, vai nu atzīst to par nepietiekošu aistētiskajam laukam un mākslai (kā K. Groose u. c.), vai pat par pretēju un svešu aistētiskajai pasaulei (kā R. Hāmanis un franču modernisti). Pēc šī virziena skaistuma jēdziens ir lietots tikai viņa vēsturiskā nozīmē; ar to skaistuma problēma, kas vienmēr ir bijusi aistētikas pētījumu centrā ir «nocelta no troņa» un tās vietā tagadnes aistētikas centrā ir pacelta aistētisko vērtību problēma.

Bet otrs virziens tagadnes aistētikā pārceļ skaistuma jēdzienu mūsu laikos, tver to plašā, aistētiskā jēdzienam identiskā nozīmē, modernizē to, iznesot pāri visām formālisma un klasicisma robežām. Platona sniegtā noteiktā, ārēji formālā satura vietā piešķir šim jēdzienam jaunu, psiholoģiski bagātu saturu. Tā, piemēram, Th. Lipss atjauno aistētiku kā zinātņi par skaistumu, bet skaists viņam ir ikviens priekšmets, kam ir aistētiskā vērtība, un — aistētiskas vērtības nav domājamas bez apziņas, kas vērtē. Aistētisku pārdzīvojumu pavada prieks tanī mērā, cik pārdzīvojumā izteicas cilvēka brīva līdzdalība, cik iespajds ir «dvēseles patstāvīga darbība», kas

kā tāda ir radoša un tādēļ ieguvums cilvēkam. No citiem vērtību pārdzīvojumiem, kam arī var būt radoša prieka raksturs, aistētiskais iespaids atšķiras ar to, ka tas ir prieks par lietu kā parādību, tās tiešā izpaudumā, neatkarīgi no tās iespējamām nozīmībām, praktiskām un ārējām vērtībām. Un ja mēs uztveram lietas kā parādības to aistētiskā pašvērtībā, tas nu nozīmē uztvert lietas to skaistumā.

Līdzīgu, līdz aistētiskās vērtības robežām paplašināta skaistuma iztulkojumu sniedz arī tagadnes aistētiķis H. Glokners¹⁾. Filozofiju Glokners apskata, kā zinātņi par bezgalīgo pasaules problēmatiku, un aistētiku, kā «zinātņi par pasauli tanī mērā, cik tā ir skaista». Aistētika ir gara disciplīna, filozofija, un viņa noteikti atšķiras no mākslas zinātnes, kas ir atsevišķu zinātņu enciklopēdija. Aistētikā pasaule atveŗas kā skaista, un kā tāda tā ir neizsmeļama. Visi var izteikties kā skaists, katrā lietā slēpjas tās iespējamais skaistums, katrā būtnē, katrā dabas un dzīves izpausmes momentā. Vesela skaistuma pasaule slēpjas zāles laukumīnā ar dažām āboliņa lapām un dažām smilgām. Visa pasaule ir skaista «laimīgām acīm», kas prot skatīt un redzēt.

Skan tomēr saspilēti, kad H. Glokners saka, ka «Skaists ir zirneklis, kas auž, migla, kas tin pilsētu mitrā pēlēkumā, jūra negaisā; skaists ir arī Līra ārprāts, Fausta lāsts, skaists ir cilvēks, kas ciešanu apdvests». Ir tomēr stilistiski pareizāk, ja šādas izpausmes un parādības, kas mūs pārsteidz un sagūsta mūsu aistētisko vērību, kuŗās ir kaut kas vien-

¹⁾ Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 20. sēj. 1926. g.

reizējs, īpatnējs un pašvērtīgs, saucam par aistētiski vērtīgām, atstājot skaistuma jēdzienam tā precīzo, tikai zināmas aistētiskas vērtības nozīmi. Ja arī tagadnes aistētika skaistuma jēdzienam piešķir visu aistētiskās vērtības jēdziena bagāto saturu, tad tomēr priekšrocība paliek aistētiskās vērtības jēdzienam kā plašākuma ziņā primāram.

Aistētiskā skatīšanas spējā, redzes un dzirdes sensibilitātē atveŗas pasaules redzamības pašvērtība. Tajā var saskatīt zināmu pasaules nozīmību. Daudzi aistētiķi ir izcēluši pasaules aistētiskās redzamības vērtību¹⁾. Aistētiskā attiecībā mūs interesē ne esamība pati, bet tās kādība, izpauduma veids; un te izteicas kaut kas mūžīgs, kas ir brīvs no empīriskās ikdienas materiālajām saistībām. Ir domātāji, kas noteikti tuvina tiro aistētisko intuīciju metafiziski filozofiskai būtības intuīcijai. Angļu aistētiķis J. M. Baldvins, arī franču domātājs Žils de Goltjē atzīst, ka aistētiskā jēga ir īstā un būtiskā pasaules jēga²⁾. Aistētiskā morālitate izvirza ne pārcilvēku, bet aistētisko cilvēku — homo aestheticus, tas ir tādu, kas aiz brīvas patikas seko savām visaugstākām iespējamībām.

Bez svarīgās skaistuma un aistētiskās vērtības problēmas, tagadnes aistētika ir nodarbināta ar šādu jautājumu: kā notiek, ka vieni iespaidi mūs aistētiski

¹⁾ Sk. Conrad Fiedler. Der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit. 1887. — Paul Kesemeti. Vom Werte der Gestalten. Zeitschrift f. Aesthet. u. allg. Kunstwiss. 21. sēj. 1927.

²⁾ I. M. Baldwin. Théorie génétique de la réalité. Franču tulk. Paris. Alcan 1918. Jules de Gaultier. De l'éthique à l'esthétique à travers la mystique. Revue philosophique. Mai-juin 1928.

saista un citi nē? Kas ir reālais aistētiskās attiecības cēlonis? Atbilde uz šo jautājumu ir devusi sākumu diviem pretējiem virzieniem aistētikā, kuŗus, vienu vai otru, ieņem atkarībā no tā, vai galveno svaru liek uz uztverošā subjekta attiecību, vai uz uztveramā priekšmeta īpašībām. Virziens, kas aistētiskā iespaida noteikumus rod subjekta attiecībā, ir subjektīvisms. No subjektīvisma viedokļa skatoties, aistētiskā vērtība un skaistums, pretēji Platona ieskatam, nav nekas pats par sevi esošs. Tikai cilvēka dzīvā uztverē īstenība top skaista jeb aistētiski vērtīga. Subjekts ir tas, kas piešķir lietām praktisku, aistētisku vai citu kādu vērtību. Piem., mežs ir pilnīgi kas cits koktirtgotāja, mednieka, noguruša ceļnieka un brīva, aistētiski noskaņota cilvēka acīs. Pirmais apskatīs mežu, aprēķinot, cik dēļu varēs sazāgēt no koka stumbriem, otrais vērtēs to pēc tanī sastopamā medījuma daudzuma un labuma, trešais būs ieinteresēts rast atpūtu meža ēnā un valgmē, un tikai ceturtais uztvers mežu bez vēlēšanās, bez blakus nolūkiem un mērķiem, neieinteresēti un nesavtīgi, kā īpatnēju dzīvības parādību, tās krāsu, līniju, visa tās izpauduma pašvērtībā. Tikai tā ir aistētiska attiecība, kuŗā apklusē vēlēšanās un griba, kuŗā cilvēkā ir miers un uztveres brīvība, un kuŗā, kā redzam, subjekts, cilvēks pats ir sava pārdzīvojuma noteicējs.

Tikai tādēļ, ka mūsos ir brīvas aistētiskas uztveres iespēja, pasaule var atvērt un reālizēt savas vērtības. K. Fīdlers saka, ka ne māksliniekam vajadzīga daba, bet gan dabai mākslinieks un aistētiskais cilvēks, jo viņš ir tas, kas atklāj un rāda to kā skaistu. Bez

viņa svarīga pasaules daļa paliktu apslēpta cilvēka apziņai. Un tiešām, dabas skaistumu daži redz tikai asociāciju dēļ ar mākslu, skata dabu Purvīša, Korō, Manē acīm. Dabas formām tā tad pašām nepiemīt nekādas noteiktas īpašības, mākslinieks vai vienkārši uztvērējs ir tas, kas šīs īpašības viņām piešķir. Pēc i e j ū t a s (Einfühlung) teōrijas, kas īpaši celta uz subjektīvisma, arī visas mākslas formas būtu nenozīmīgas un nevajadzīgas, ja subjekts savā aistētiskā aktivitātē tās neatdzīvinātu, iejūtot tajās savu dvēseles saturu.

Pretēji subjektīvismam, kas aistētikas pētīšanas priekšmetu redz subjekta attiecībās, tā iespaida psiholoģiskā pētīšanā, aistētiskais o b j e k t ī v i s m s vaicā, kādam jābūt priekšmetam, lai tas mūs aistētiski iespaidotu. Tā kā tas notiek tikai ar dažiem priekšmetiem, tad tajos jābūt kādām zināmām īpašībām un mērauklām, kas ierosina aistētiskas jūtas un spriedumus. Objektīvisms atzīst, ka aistētiskais iespaids ir nepieciešams objektīvas dotības sekojums, un tādēļ galveno aistētikas uzdevumu redz šīs dotības īpašību pētīšanā. No šī viedokļa skatoties ne viss atkarājas no subjekta brīvības un labās gribas, arī aistētiskā ārpusaulē ir lietas, ar kuŗu dotību un likumību jāreķinās, un kas arī ir visas pieredzes un iespaidu cēloņi.

Līdz Kantam objektīvisms bija nesatricināts valdījis aistētikā. Un tagad, pēc galējā subjektīvisma un tā sauktās psiholoģiskās aistētikas valdīšanas laika, ko ievadīja F. Fechners un visdziļāk nostiprināja T. Lipss, no jauna ir radusies ievēriba pret objektīvo dotību, aistētiskās uzmanības aparāts no

jauna ir pagriezts no iekšpasaules uz ārpasspasaules pusi. Psīcholoģiskā metode ir, ja ne novecojusies, tad atzīta par nepietiekošu aistētiskās īstenības pētīšanai, un to, ja ne atvietot, tad papildināt ir nākusi fenomenoloģiskā metode, kas operē ar būtības intuitīciju un prasa no subjekta spēju tvert aistētisko parādību tās īpatnībā un līdz ar to tās objektīvā un vispārīgā dotībā.

Jaunākā laikā aistētika meklē apvienot pretējos subjektīvisma un objektīvisma virzienus. Īsti ņemot, apvienojumu varēja atrast jau pie agrākajiem aistētiķiem. Jau Hegeļa subjektīvisms ir sagatavots iekšējam sakaram ar objektīvismu. Hegelis norādīja, ka subjektīvais iespaids nav jāsaprot kā personīgi ierobežots un patvaļīgs, bet jāobjektīvizē, jāpaceļ līdz viscilvēciskai vērtības apziņai. Tāpat arī subjektīvā iejūtas teorija, padziļinātā T. Lipsa izpratnē, sasniedz objektivitātes pakāpi: atdzīvinot, apgarojot iespaidā priekšmetus, formas, cilvēks padara tos par aistētiskiem; bet viņam tie nav jāpilda ar acumirkliņu, gadījuma izjūtas saturu un dzīvību, bet ar ideālu es. Cilvēki gara dzīvē ir arī daudzkārt radniecīgi; vienas kultūras pakāpes cilvēki rod diezgan līdzīgus pārdzīvojumus lielu mākslas darbu iespaidos (piem. Bēthovēna 9. simfōnijas iespaidā), ja tikai viņi iet padziļināta aistētiska pārdzīvojuma ceļu. Arī J. Folkelts (J. Volkelt), lai gan viņš, līdzīgi T. Lipsam, ir iejūtas teorijas pārstāvis, ieņem tagad ne vienpusīga, bet dziļi pamatota objektīvisma viedokli. Uz jautājumu, kādam jābūt mākslas priekšmetam, lai tas varētu aistētiski iespaidot, J. Folkelts min noteikumus, kuriem piešķir normu raksturu. 1) Māk-

slas darbā jābūt zināmai likumsakarībai stilā, formu attiecībās, domās, kas liek to uztvert kā kaut ko veselu (te paredzēta jau Aristoteļa izceltā «vienība dažādībā»). 2) Mākslas darbam kaut kas mums jā-saka, tajā jābūt kādam cilvēcīgi nozīmīgam saturam, spējīgam modināt uztvērējā domas, jūtas, noskaņas. 3) Mākslas darbam, lai gan tas smel īstenībā, ir jā-atšķiras no ikdienas īstenības, jāpārceļ ideālītātē, brīvā fantazijas pasaulē; natūrālisms, pēc kuŗa māksla ir tikai īstenības atdarināšana, tagadnes mākslā un aistētiskā jāatzīst par pārvarētu.

M. Desoārs (M. Dessoir) ļoti noteikti aizstāv objektīvismu, sasniegdams tomēr sintezi starp abiem viedokļiem. Viņš atzīst, ka «aistētikai, kas savus principus grib dibināt uz kādas dotības īpatnībām, jānāk pie metodoloģiska slēdziena, ka «es» reakcija ir kas salīdzinoši vienaldzīgs». Pie jūtīgiem un aistētiski atsaucīgiem iestājas iespaids un pārdzīvojums, bet ja tā nebūtu, priekšmets tādēļ vēl nezaudētu savu aistētisko vērtību. Krāsu bagāts un mirdzošs saules riets ir skaists neatkarīgi no tā, vai tas cilvēkiem patīk vai nē. Fausts un Bēthovēna hērōiskā simfōnija ir aistētiski neizsmeļami mākslas darbi, un tie neko nezaudē, ja arī daudzi paliek to priekšā neiespaidoti. Subjektīvisms analizē tikai aistētiskus stāvokļus, nerunājot par vērtībām. Tagadnes aistētiskā nepietiek ar psiholoģisko viedokli. Kā atziņu, tā arī vērošanu un radīšanu var apskatīt vēl citādi nekā psiholoģiski. Zinātne nevar lietas tikai aprakstīt, tā grib lietās redzēt to jēgu. Visur gara zinātnes operē ar attiecībām starp faktiem, likumiem, vērtībām, meklē pēc normām. M. Desoārs atzīst līdzīgi T. Lipsam, ka

nav principiālas atšķirības starp aprakstošām un normatīvām zinātnēm, un līdz ar to starp subjektīvismu un objektīvismu aistētikā.

Tagadnes aistētikai tā tad ir dziļāka iespējamība pārvarēt konfliktu starp abiem aprādītiem virzieniem: padziļināts subjektīvisms sasniedz pārsubjektīvu jeb objektīvu pakāpi.

Vēl jāmin svarīgais aistētikas un mākslas attiecību jautājums. Ja Platona aistētika visu uzmanību piegrieza dailes metafizikai un dabas skaistumam, tad 19. g. s. vācu ideālisma laikā par aistētiskās pētišanas centru kļuva māksla. Hegelis sniedza aistētiku kā mākslas filozofiju, atzīdams, ka veļoties dabas skaistumā, izturamies pret dabu kā pret mākslas parādību, ka nav atšķirības starp aistētisko un māksliniecisko. Arī K. Lange te neredzēja atšķirības. Patlaban šo viedokli vēl aizstāv K. Zīgelis (K. Siegel); viņš mēģina pamatot aistētiku kā «analītiski sintētisku mākslas filozofiju», piejemdams, ka aistētika visumā ietilpst mākslas zinātnē. Viņš norāda, ka mākslinieks ir tas, kas ienes aistētiskas vērtības pasaulē. Ikdienišķam cilvēkam vēl tagad aistētiska attiecība pret mākslu ir vieglāka, nekā pret dabu un dzīvi; tie, kam šī attiecība ir iespējama arī pret dabu un ikdienas parādību, ir jau mākslinieki.

Kā nevarējām pieņemt Platona aistētikas definīciju, līdzīgā kārtā jānoraida arī 19. g. s. definīcija, ka aistētika ir mākslas filozofija. Vispirms, psiholoģiskā plāksnē nevaram vienlīdzināt aistētisko attiecību ar māksliniecisko. Lai gan attiecība var būt tīri aistētiska kā pret mākslas, tā arī pret dabas un dzīves parādībām, tuvāk to pētot, to-

mēr atveŗas arī svarīgi atšķirības momenti. Aistētiskā attiecībā dabas priekšā subjekts ir daudz brīvāks, viņš pats var atdzīvīnāt, sev iztulkot dabas parādību, pats top par mākslinieku, kurpretī mākslas darbā parādība ir atspoguļota caur mākslinieka dvēseles prizmu, tajā ir dots zināms noskaņojums; subjektam te jārēķīnās ar svešu individuālītāti, jāiztur uz sevis tās iekšējās likumības spēks. Viens no galveniem tagadnes plaši attīstītās mākslas zinātnes mērķiem ir pierādīt, ka aistētiskais nav vienlīdzināms ar māksliniecisko. Mākslai ar aistētiku ir svarīgi kopēju interešu punkti, krietnu vispārējās aistētikas daļu sastāda mākslas aistētika, bet tām ir arī katrai savs atsevišķs un plašs darbības lauks. Abi jēdzieni — aistētika un māksla tā tad ir loģiskā pārkrustošānās attiecībā: no vienas puses aistētisko pieredzi neaprobežotā veidā rodam ārpus mākslas, no otras — mākslā izteicas dažādas vērtības, kam nav nekā kopēja ar aistētiskām vērtībām un attiecībām. Viss tā sauktās illūstrātīvās mākslas lauks stāv ārpus tīri aistētiskās intereses. Pie illūstrātīviem kritiskā aistētika piešķaita tādus mākslas darbus, kas nav pašvērtīgi kā aistētiski sniegumi, bet kur dominē kāda ideja vai tendence, kas pārņem subjekta apziņu. Tāda ir, piemēram, reliģiōzā baznīcas glezniecība (svēto attēli). Te nav paredzēta un pārdzīvota brīvi aistētiska, bet reliģiōza attiecība, kas ir noteikti citāda. Tādas ir arī visas kulta mākslas, kas sniedz konkrētu veidu pielūdzamai būtnei, attēli, kas doti zinātniskos vai praktiskos nolūkos; tādi ir pieminekļi, kuŗu uzdevums sagādāt konkrētu atmiņas bazi kādam vēsturiskam

notikumam. Tāpat arī ģīmetnes māksla (portreti), cik tās nozīme ir uzglabāt atmiņā kādu noiektu, zināmu individu, stāv tālu no tīrās mākslas. Illūstrātivi ir visi tie mākslas darbi, kas nav brīvas radīšanas rezultāti, bet kas kalpo kam citam, un kuŗu būtība ir darīt uzskatāmu, illūstrēt kādu domu vai mērķi.

Bez illūstrātivās mākslas lauka, bez dažādām iespējamām ētiskām, reliģiozām, vēsturiskām u. t. l. interesēm pret mākslas darba idejisko saturu, ārpus aistētikas stāv arī mākslas apskatīšana, izejot no tīri tehniska, no mākslas vēsturiska, socioloģiska, etniska u. t. l. viedokļa. Visi šie jautājumi par mākslas izcelšanos, par mākslas vielas un formu attīstību, par tās sabiedrisko un audzinošo nozīmi u. t. t. pēdējā laikā ir stipri novirzījušies no aistētikas un sastāda tā sauktās vispārējās mākslas zinātnes pētīšanas priekšmetu. Šie jautājumi, ko pētī mākslas zinātne atsevišķu analīžu ceļā un kam ir plaša kultūrāla nozīme, atzīstami par mākslas blakus jautājumiem, jo, lai gan ne viss aistētiskais ir māksliniecisks, tomēr viss būtiski mākslinieciskais mākslā ir tās aistētiskais elements. Piegriežoties šīm plašajām, ne specifiskām, bet vispārskultūrālām mākslas problēmām, mākslas zinātne atstāj aistētikai, kā gara disciplīnai, svarīgāko uzdevumu tvert dziļumā, vaicāt pēc cilvēka aistētiskās un mākslinieciski radošās attiecības būtības.

Tā tad mūsdienu pētnieka acīs aistētika nav vairs tikai zinātne par ārējām skaistuma formām, nav arī tikai psiholoģiska subjektīvu attiecību analīze, nav tā arī mākslas filozofija, bet gan gara disci-

plīna, zinātne par iekšējiem un ārējiem īpašu (aistētisku) vērtību pārdzīvojumu noteikumiem. Iekšējos noteikumus pētī iespaida psiholoģija un radīšanas psiholoģija; pirmā vēro, kāda ir pasīvā aistētiskā attiecība pret īstenību — aistētiskā pieredze - iespaids, un otrā — kāda ir aktīvā aistētiskā attiecība pret īstenību — mākslinieciskā radīšana. Ārējos noteikumus pētī objektīvā aistētika, iztīrējot aistētiskā priekšmeta jeb dotības īpašības, t. i. aistētiskās vielas un formas problēmas, aistētisko katēgoriju, mākslas stilu, sistēmas u. t. l. jautājumus.

Aistētiskās attiecības būtība¹⁾.

Varbūt neviena attiecība nav cilvēka dabai tik pirmatnēji īpatnēja, neviena netiek tik daudzkārtīgi, lai gan galvenām kārtām neapzinīgi praktizēta un pārdzīvota, kā aistētiskā attiecība, — bet neviena nav teorētiski tik maz pētīta, tik maz izskaidrota, kā taisni šī attiecība. Tikai jaunāko laiku filozofija piešķirdama aistētikas problēmām visu uzmanību, kādu tās pelnī un nopietni ievērojama arī psiholoģisko viedokli, ir guvusi sarežģītās aistētiskās attiecības diezgan tuvus izskaidrojumus un būtiskus atrisinājumus.

Isti jemot, tagadnes aistētika nu ir realizējusi uzdevumu, kādu tai bija uzstādījis jau Kants, tā beidzot ir gājusi pa ceļu, uz kuŗu to jau XVIII g. s. bija uzvirzījis lielais kritiskais domātājs. Pārdzīvojot Kanta spēcīgo iespaidu, arī aistētikai, kā ikvienai filozofiskai disciplīnai, nepieciešami vajadzēja iejemt ideālistisko viedokli, t. i. tai vajadzēja savu pētījumu priekšmetu no ārpusaules pārvietot iekš pasaulē, pētīt aistētisko un daļo, nevis kā kaut ko objektīvi ārpusaulē esošu, meklēt nevis pēc dailes metafiziskiem cēloņiem, kā to vēl XIX g. s. darīja lielie vācu metafiziķi Šellings, Hēgelis un pēdējā skola, bet tai vajadzēja pētīt aistētisko kā psihisku attiecību, kā zināmu

¹⁾ Pārstrādāts pēc raksta iespiesta mēnešrakstā «Sieviete» 1924. g. Nr. 4. un 5.

cilvēciskās apziņas stāvokli, pareizāki, apziņas procesu un maiņu. Tagadnes aistētika šo nepieciešamo revolūciju realizēja, šo Kanta parakstīto operāciju izturēja un tādēļ nav jābrīnās, ka tās panākumi beidzot ir lieli²⁾).

Tādā ceļā aistētika atzina, ka aistētiskas ir lietas nevis pašas par sevi, bet tikai mūsu apziņā, lietas top mums aistētiskas, ja mēs tās aistētiski vērojam. Viena un tā pati parādība var vienu cilvēku aistētiski iespaidot, bet otru atstāt pilnīgi vienaldzīgu. Uzjēmot, piem., meža iespaidu un vērtējot paredzamo peļņu, koktirgotājs ir bezgala tālu no aistētiskas aptveres, bet aistētiski dispozēts cilvēks tā paša meža iespaidā varbūt gūst dziļi aistētisku saviļņojumu, Bēthovens tur dzird dabas simfōniju. Pat viens un tas pats cilvēks attiecībā pret vienu un to pašu parādību var būt vai nebūt aistētiski noskaņots: zināmā gara stāvoklī kāds dzejolis ir varbūt mūs intensīvi iespaidojis, bet lasot to pašu dzejoli citā dzīves momentā, mēs varam negūt nekādu iespaidu. Aistētiskai attiecībai ir subjektīvs un bezpiespiedas raksturs, viņa ir autonoma, brīva.

Bieži attiecību kā aistētisku domā tikai pret mākslas parādībām un aistētiku kvalificē kā mākslas

²⁾ Jāpiezīmē, ka pamatodams aistētisko spriedumu kā subjektīvu, Kants tomēr nezīmēja aistētikai psiholoģisko attīstības virzienu, kādu tā vēlāk ieguva. Kanta paša apriorais aistētikas viedoklis atrada vēlāk tikai nedaudzus piekritējus (piem. K. Losvicu), kas stingri turējās pie gaumes sprieduma kā apriora. Bez noteiktajiem kantiāniešiem Kanta domas, sakausēdamās ar Vindelbanda atzinumiem, deva pamatu aistētikai kā «kritiskai normu zinātnei». Šīs normatīvās aistētikas pārstāvis ir I Kōns (I. Cohn).

teoriju vai filozofiju. | Aistētika neapšaubāmi ietver mākslu kā galveno savu saturu, māksla ir tā, kas vairo un veicina aistētiskās attiecības; aistētisko attiecību pret mākslas parādībām varam domāt kā specifiski tīru un intensīvu. | Bet šis galvenais saturs nebūt nav aistētikas viss saturs. Aistētiska var būt cilvēka attiecība arī pret nemākslinieciskām, visikdienišķīgākām un visniecīgākām parādībām: mēs varam aistētiski vērtēt cilvēka kustības, aistētiski uztvert pulksteņa tikšķēšanu, circeņa čirkstēšanu u. t. t. Aistētiska nodarbošanās ir arī rotaļa, kas nebūt nav māksla. Ar vārdu sakot aistētiskā aploks izstiepjas plašs jo plašs un tālu pārplūdina visu, ko mēs saprotam ar vārdu māksla.

Bet no otras puses, arī mākslai ir savs, no aistētikas neatkarīgs lauks. Ne katra attiecība pret mākslu ir visādā ziņā aistētiska: mākslu ir iespējams uztvert arī tika i no tehniskas, vai arī tika i no kādas idejiskas puses. Piem. mākslas vēsturnieks, kas apsver mākslas darba materiālu, tehniskos pajēmienu un attiecina tos uz zināmu gada simteni, vēl tādēļ nepārdzīvo dotā mākslas darba aistētisku iespaidu; tāpat arī teātra apmeklētājs, kas Hauptmaņa «Vērpējos» redz tikai strādnieku grūtā stāvokļa illūstrējumu, vai draudzes loceklis, kas ērģeļu skaņās dzird tikai reliģiōzu jūtu izpaudumu; ne viens, ne otrs nav aistētiskā, bet āra aistētiskā attiecībā pret mākslu. Mākslas darbs te tikai dara spilgtāku, konkrētāku, uzskatāmāku kaut kādu cilvēku interesējošu, morāliski sociālu, reliģiōzu vai citu kādu ideju. Mākslas darbam te tikai illūstrā tīva nozīme. Tā tad redzam, ka aistētiskā attie-

cība ne vienmēr rodas sakarā ar mākslu un no otras puses ne katra attiecība pret mākslu ir aistētiska; mākslas un aistētikas aploki nesakrīt visā visumā, bet tikai zināmās savās daļās un tādēļ arī abi šie jēdzieni ir patstāvīgi un tikai visai svarīgi viens ar otru saistāmi. ¶

Ne lielāku vienlīdzību atrodam apskatot tuvāki aistētiskā un skaistuma jēdzienus. Ja vērojamos vecas sagrambušas sejas attēlā un gūstam dziļu aistētisku iespaidu — ir saspilēti šo aistētisko iespaidu saukt par skaistuma iespaidu. Aistētiski iespaidot var ne tikai tas, ko parasti sauc par skaistu, bet vispārīgi izteicošais, vaibsti, kustības, formas, kuŗām mēs kā ārējām zīmēm, kā simboliem, varam piešķirt kādu iekšēju saturu; pat vairāk, aistētiski iejūtīgu cilvēku tīri aistētiski var iespaidot ikuŗa vienkārša, pat pilnīgi neskaista parādība. Skaistums ir tikai viens no aistētiskā saturiem, kas veicina, bet neierobežo un neizsmel aistētiskos pārdzīvojumus.

Bet tāpat kā aistētiskā jēdziens neapmierinās ar skaistuma jēdzienu, arī skaistuma jēdziens savukārt ir domājams daudz plašāks nekā aistētiskā jēdziens: skaistums ne vienmēr pret sevi rada aistētisku attiecību: ja mēs skatāmies uz skaistu cilvēku ar vēlēšanos viņu skūpstīt, vai lūkojamies uz skaistu slavenu gleznu ar godkāribu redzēt to pakārtu mūsu salonā — ne vienā, ne otrā gadījumā mūsu attiecība pret skaisto parādību nav aistētiska, bet āraistētiska. Parādības, kuŗas mēs parasti saucam par skaistām, var gan veicināt aistētisko aptveri, bet jo bieži dzīve tās

vergo citām vajadzībām, liek tām darboties citas kādas lietas labā.

Tā tad aistētiskā attiecība nav nepieciešami attiecība tikai pret mākslu, vai arī tikai pret skaistumu, tā ir specifiski īpatnēja, sui generis attiecība vispārīgi pret ārpasauli. Bet tā kā māksla ir tā parādība, ar kuŗu sastopoties cilvēki visbiežāk un visintensīvāk pārdzīvo aistētiskus iespaidus, jo mākslas darbi it kā paši piedāvājas aistētiskai aptverei — tad arī aistētisko aptveri visērtāk ir pētīt šinī vispilnīgākā tās veidā un tādēļ mēs arī savā pētījumā ierobežosimies ar mākslas aistētiskās parādībām, apskatīsim aistētisko attiecību pret mākslas darbu un līdz ar to, varbūt, kaut cik izcelsim aistētisko mākslas nozīmi cilvēka iekšējā dzīvē.

Novērosim sevi ikdienas attiecībā pret ārpasauli. «Svarīgo darīšanu» drudzī mums nav laika kavēties pie dzīves iespaidiem, mēs atzīmējam savā apziņā tikai tos datus, kas mums dotajā momentā ir nodevēri, kas mums ir praktiski vajadzīgi. Ne tikai mūsu ārpasaules uztveres, arī mūsu domas, jūtas, fantāzijas gleznas saistās mūsu darbības, mūsu praktisko vajadzību virzienā. Mēs pielaižam pasaules iespaidus pie savas apziņas it kā ar zināmiem noteikumiem, kas piešķir pilnīgi citu nokrāsu mūsu īstenības atziņai.

«Tas, ko mēs parasti saucam par notikumu, par faktu,» saka ievērojamais franču psihologs Anri Bergsons, «nebūt nav pati īstenība, tāda, kādu mēs to nojaušam tiešā intuitīvā aptverē, tā ir īstenības

piemērošanās praktiskās dzīves interesēm, sociālās dzīves vajadzībām»¹⁾).

Mūsu darbība, mūsu uzmanība pret dzīvi de-
f o r m ē, pārvērš un izķēmo mūsu tīro uztveri, mūsu
tiešo īstenības gleznu.

Bet lai cik mēs nebūtu lietišķi un praktiski cilvēki,
mēs tomēr bieži, jo bieži, pat pašiem nemanot, pame-
tam un aizmirstam savas darīšanas, savas ikdienas
rūpes, mēs palaižam brīvāk šos ikdienības grožus,
mēs atsakāmies kaut uz mirkli no mūs vērdzinošās
uzmanības pret praktisko dzīvi. Šādos dzīves
«starpbrīžos» mēs vai nu aizejam uz koncertu, uz
teātri, vai lasām kādu mums garīgi tuvu dzejnieku,
vai kavējamies pie kādiem savu domu un jūtu veido-
tiem tēliem. Un bieži tad, kā uz burvja zizli atdzī-
vojas mirusē pasaule. Lietas, kuŗām mēs bijām pa-
gājuši gaŗām tās neredzējuši un nesapratuši, gūst
izteiksmi un īpatnību. Mēs ieraugām pasauli tās
īstajā gaismā. Mūsu acis top redzīgas un ausis dzird,
mēs spējam katrai lietai veltīt īpašu uzmanību, kļū-
stam atsaucīgi un sirsnīgi.

Sakars ar mākslu, saskāršanās ar radošu dzīvi ir
atbrīvojusi mūsu apslāpēto īpatnību, ir to atdzīvinā-
jusi un devusi tai izteiksmi.

Daudziem cilvēkiem šādi «starpbrīži» top par gal-
veno dzīves saturu; tie ir aistētiskās pasaules pilsoņi,
dzejnieki un mākslinieki, kas seko savām gara pra-
sībām un grūti saprotas ar ikdienas vajadzībām.

Tā tad redzam, ka aistētiskā aptvere visupirms ir
radikāli pretēja praktiskai dzīves aptverei. Uzņemot

¹⁾ H. Bergson. Evolution créatrice, 321. lpp.

iespaidu aistētiski, mēs to uzņemam viņa pašā dēļ: mēs kavējamies pie redzes un dzirdes gleznām, ļaujam tām plaukt un vērties, ļaujam parādībai izteikties un atspoguļoties mūsu iekšējā pasaulē, apjaušam tās īpatnību, izjūtam un pārdzīvojam to visā pilnībā. Ja praktiskā dzīvē mēs doto iespaidu vienmēr attiecinām uz agrāk gūtiem iespaidiem, salīdzinām to ar citiem, reģistrējam un klasificējam mums jau pazīstamā ailē, — aistētiskā attiecībā turpretim, mēs paliekam tikai pašā dotajā iespaidā, mēs to nevis saistām ar citiem, bet taisni otrādi, izolējam, atdalām no citiem. Mēs pārdzīvojam iespaidu viņā pašā, dotajā momentā mēs piederam tikai tam. Un tikai tādēļ, pateicoties šai neliekuļotai simpatijai un interesei pret īstenību, lietas it kā atveļ mūsu acīm savu īsto seju, ziedi it kā uzplaukst mūsu dēļ. Ikdienišķīgā darbībā mēs doto iespaidu saistām ar ārpus tā esošām, mūs praktiski interesējošām vērtībām, mēs piemērojam to ārējam, svešam mērķim — aistētiskā iespaidā turpretim, viņa vērtība ir viņā pašā. Aistētiskais iespaids ir pats savs mērķis.

Aistētiskā attiecība spilgti atšķiras ne tikai no praktiskās, bet arī no zinātniskās attiecības pret īstenību. Zinātnieka interese pret parādībām ir galvenām kārtām tikai intelektuāla: te darbojas prāts, viņš lietas novēro un pētī, viņš tās analizē un abstrahē, izvelkot kopējās, vispārējās pazīmes un šīs, no lietām atdalītās pazīmes atkal apvienojot dažādās jēdzienu sugās un kārtās. Prātu un zinātni interesē, vispārējais, jēdzieniskais, tas, kas lietās ir salīdzināms un kopējs, un no šiem salīdzināmiem datiem

zinātne ceļ pasaules sistēmu; viss te saistās un attiecas, viss ir sakarībā. Zinātniskā izpratne ir taisni datu saistīšana un attiecināšana, vienas lietas izskaidrošana ar otru. Zinātniskajā attiecībā dotajam iespaidam ir nozīme un vērtība pateicoties tā attiecamībai uz citiem (un tas zinātniskai attiecībai ir kopējs ar praktisko attiecību), kurpretim, aistētiskās attiecības nozīme un vērtība, kā jau redzējām, ir meklējama pašā dotajā iespaidā, t. i. tā neattiecamībā uz citiem, — jo, ja mēs mākslas darbu salīdzinām ar citiem, mēs varbūt atrodamies kompetenti mākslinieciskā attiecībā pret to, bet ne aistētiskā. Kamēr zinātniskā uzmanība un vērība atzīmē un izceļ kopējo, t. i. jau senāk redzēto un pazīstamo, aistētiskā interese nojauš un uzmin dziļi noslēpti īpatnējo un individuālo, neredzēto un nedzirdēto, tikai dotajam momentam piederošo, dotā momenta un parādības radoši jauno. Nav jāšaubās, ka katrai lietai, katram dzīves momentam ir kaut kas tikai tam piederošs, ir tā īpatnējais raksturs, tā absolūtais. Nav divu pilnīgi identisku lietu, «katrs vēstures moments nes kaut ko jaunu». — Aistētiskais prieks ir taisni šīs īpatnības, šīs mums nezināmās individuālītātes uztveršanas prieks, lai tas jaunais, kas mūs pārsteidz, šīs individuālais raksturs izteiktos kaut arī tikai mums pazīstamu elementu grupējumā un saistījumā, kaut arī tikai jūtu tonī un vispārējos vilcienos. Tā, piem., melodijas aistētiskais spēks ir atsevišķu, mums pazīstamu elementu, šinī gadījumā mūzikas skaņu, jaunā, individuālā, dotajam māksliniekam īpatnējā saistījumā, zināma dzejoļa

aistētiski rosinošais ir tā ārējo datu — vārdu un uz vārdiem attiecošos iekšējo datu — asociāciju, fantazijas gleznu, domu, jūtu saviļņojumu individuālā grupējumā.

Aistētiskā iespaidā tā tad mums paziņojas šis lietas individuālais raksturs. Tādēļ uz jautājumiem, vai aistētisko iespaidu konstituē tikai subjektīvi jeb vai arī kādi objektīvi dati, varam atbildēt, ka aistētiskā iespaidā galvenais, protams, ir subjekts, jo ja nav cilvēka aistētiskās uztveres, nav arī aistētiskā iespaids, mākslas darbs tad ir tikai nenozīmīgs troksnis, nevajadzīga materiāla viela. Bet kolīdz priekšstatējamies subjektīvo faktoru — dzīvo aistētisko subjekta uztverību, līdz ar to mums jāatzīst arī objektīvais faktors — paša mākslas darba reālā nozīme. Mākslas darbs tomēr ir aistētiskā iespaids ierosinātājs un modinātājs, tas dod aistētiskam pārdzīvojumam tā saturu un virzienu, protams, ne matēmatiski noteiktā veidā, jo subjekts aistētiskā pārdzīvojumā nekad nezaudē savu brīvību. Mākslas darbs, kuŗa ārējās formās mākslinieks ir ietvēris zināmu savu pārdzīvojumu kopību, saprotas ar subjektu; pēdējais atšifrē šīs ārējās formas un sev īpatnējā un varbūt mākslinieku pārsteidzošā veidā, iztulko tajās ietērpto satura un mākslinieka īpatnību. Tādēļ varam slēgt, ka aistētisko iespaidu konstituē subjekts kopdarbībā ar objektu, ar mākslas darbu, kas var vairāk vai mazāk ierosināt aistētisko uztverību. Tā iespaidošanas pakāpe atkarājas no mākslinieka individuālītātes un īpatnības psiholoģiskās vērtības un lieluma, kas piešķir īpatnību arī pašam

mākslas darbam. Bet kādā ceļā mēs iepazīstam šo mākslas darba īpatnību?

Mēs to apjaušam ne analītiski analizējošā, bet tiešā intuitīvā aptverē. Aistētiskā intuīcija ir tā, kas mūs vada aistētiskā pieredzē, kas atrod un izceļ aistētiskos pārdzīvojumos to centru un smaguma punktu, to aistētiski galveno. Intuīcija ir nedalāma īstenības skatīšana un apjaušana, pateicoties kuņī mēs gūstam viengabalainu, sintētisku lietu aptveri un tikai tāda var mums noderēt mākslas darbu iespaidā, jemot vērā to, ka mākslas darbs ir kaut kas viens un vesels, ir it kā dzīvs organisms, kam savs gars un sava miesa.

Varam domāt, ka aistētiskai intuīcijai ir radniecība ar metafizisko intuīciju, kas filozofam dod lietu būtības un to absolūtātes atziņu. Bet metafiziskā intuīcija darbojas kopā ar zinātnes ieročiem, filozofs ar analīzes palīdzību pārvērš jēdzienos intuīcijas ieguvumus. Metafiziskai intuīcijai zinātniski nolūki: pati gan galvenā un īstākā atziņu nesēja, tā tomēr nodod savus datus prāta pārbaudījumam, kas tos izlieto pasaules sistēmas celšanā. Ar to tā atšķiras no aistētiskās intuīcijas, kas savus ieguvumus nenodod zinātniskam pārbaudījumam un izlietošanai, neiegūst tādēļ nekad skaidrības un noteiktības, bet uzliesmo tikai pati sev, radot sevi vērtīgu pārdzīvojumu, kas, kā mēs redzēsim, ir ieguvums cilvēka iekšējai pasaulei. Tā tad, ja aistētiskai attiecībai ir zināmi kopēji vilcieni ar filozofisko attiecību pret īstenību, tad tās šķir zinātniskie faktori, kas iztrūkst aistētiskā aptverē, bet kuņīem svarīga un reāla nozīme filozofijā.

Mēs nekavēsimies pie psiholoģiskiem faktoriem, kas darbojas subjektā, aistētisko iespaidu pārdzīvojot. To darbošanās pakāpe un samērība ir tikpat neaprobežoti dažāda, cik bezgalīgi dažādi ir cilvēki. Viens, varbūt, paliek galvenām kārtām iespaids jutekliskā laukā un aistētisko pārdzīvojumu viņa apziņā rada maņu sniegumi, krāsas un skaņas pašas par sevi, līniju un formu ārējais veids, nesaviļņojot sevišķi viņa jūtas un domas. Otrs, varbūt, gūst aistētisku pārdzīvojumu tikai pateicoties tam, ka viņš mākslas darbā doto, kā ar vītnēm apvij ar savu subjektīvu asociāciju, priekšstatu un atmiņu virknēm, it kā ieliek mākslas darbā savu saturu. Trešam zināmas mākslas darba formas, vai vispārīgais raksturs atrod atbalsu galvenām kārtām viņa jūtu pasaulē un viņa aistētiskais pārdzīvojums ir pārsvarā jūtu pārdzīvojums. Ceturtam, varbūt aistētiskais iespaids top par pārdzīvojumu pateicoties tam, ka viņa doma tiek ierosināta un inspirēta, ka viņa gars it kā gūst spārnus. Visi šie ir tikai galvenie aistētisko iespaidu veidi, kas var mūs tikai kaut cik orientēt aistētisko pārdzīvojumu neaprobežotā dažādībā. Aistētikā ir veltīti veseli sējumi šo, aistētiskā attiecībā darbīgo, psiholoģisko faktoru analīzei un vērtēšanai; ir aistētikas skolas un teorijas, kas savstarpēji cīnās, uzsverot šo faktoru viena vai otra, jūtekliskā, motoriskā vai asociatīvā, emocijonālā vai intelektuālā pārsvara nozīmi aistētiskā iespaidā un arī mākslinieciskā radīšanā. Bet dziļāk ņemot, nebūtu jādod priekšrocība vienam vai otram no šiem faktoriem, visi tie ar vienādām tiesībām atzīstami, jo visiem var būt nozīme aistētiskā iespaids radīšanā.

Svarīgi ir vienīgi tas, vai ikdienībā iejūgtam cilvēkam dažas dvēseles stīdziņas saglabājas aistētiski atsaucīgas, vai ir kādi vārti, pa kuriem aistētiskais iespaids pie viņa varētu iekļūt. Vai tā ir doma, vai jūtas, vai fantazija, kas viņu ierosina uz pārdzīvojumu, tas nav svarīgi, lai tikai viņš būtu spējīgs kaut ko brīvi un īpatnēji pārdzīvot. Jo tiešām bieži redzam cilvēkus, kas ikdienībā tik ļoti izsausinājušies un mēchanizējušies, ka viņi, pat pie labākās gribas, vairs nevar atrast nevienu mākslas veidu, kas viņiem patiktu un viņiem kaut ko dotu, pie kuŗa viņiem nebūtu žēl «laiku zaudēt».

Tādēļ minētam aistētiskā iespaida priekšnoteikumam, ka iespaids var iestāties tikai tad, ja cilvēks kaut uz mirkli var atbrīvoties no savas praktiskās aptveres, no visām uz darbībām un mērķiem, kaut arī zinātniskiem, virzītām interesēm, pievienojam vēl otru, ne mazāk svarīgu, ka aistētiskais pārdzīvojums ir iespējams, ja cilvēkā nav dzīves izskausta aktīvā iespaida uztverība, vajadzīgā aistētiskā dispozīcija, jutekļu un jūtu, domas un fantazijas svaigums un ierosība.

Sievietei, kas nav tik galīgi ierauta praktiskās darbības mutulī kā vīrietis, kuŗai mazāk «svarīgo darīšanu», ir zināmas priekšrocības aistētiskā ziņā. Sievietes aistētiskā daba jau sen ir atzīta, bet nav bijusi pietiekoši vērtēta. Pateicoties šai savai dabai, sieviete var dzīvot brīvāku un arī dziļāku dzīvi, jo viņa var gūt aistētiskas lietu atziņas, kuŗas, tanī mērā, cik tās ir lietu īpatnības un būtības atziņas, var būt arī filozofiskas un dziļas. Prāta mākslotu uzbūvju vietā, kas dod īstenības schēmas, un ārē-

jus fotografiskus uzņēmumus, sievietē bieži gūst tiešāku, tādēļ smalkāku un īstenībai tuvāku aptveri, — gūst kaut ko no pašas īstenības.

Arī sievietes tieksmei aistētizēt dzīvi, savu apkārtni un sevi, skaisti ģērbties, vienmēr atjaunot savu ārējo veidu, sekojot modei, šai tieksmei, kuŗu mēdz izskaidrot kā seksuālu nemieru, kā vēlēšanos patikt vīrietim, — pamatā ir tīri aistētisks impulss. Sieviete visupirms un galvenām kārtām grib patikt pati sev un ar savu ārējā veida maiņu viņa tiecas izteikt un niansēt savu gumi, savu psihisko veidošanos, viņa meklē, lai arī tas viņai neizdotos, izteikt savu īpatnību, un šāds meklējums pieder pie aistētiskās aktīvitātes. Nenoliedzam, ka šim tīri aistētiskam impulsam bieži pievienojas arī augšā minētā vēlēšanās, bet tas ne mazāk liek meklēt un atrast ārienes aistētizēšanas tieksmē tās pirmatnējo tīro raksturu.

Mākslas zinātnieki, kā, piem.: E. Grosse¹⁾ pētdami mākslas sākumus, ir attaisnojuši aistētiskās tieksmes patstāvību attiecībā uz seksuālām jūtām. Pamatojoties uz pētījumiem, Grosse ir nācis pie slēdzieniem, ka lai gan bieži tuvu saistīti ar praktiskiem nolūkiem, ar kultu, ar sabiedriskiem mērķiem, mākslinieciskie un aistētiskie improvizējumi, pie kādiem pieder arī ķermeņa rotas, vienmēr un pie visām pirmatnējām tautām ir tulkojuši arī tīri aistētiskus nolūkus. Aistētiskais impulss, kas izteicas vai nu vairāk pasīvi, nesavtīgā un neieinteresētā tiešā un īpatnējā parādības īpatnības uztver-

¹⁾ E. Grosse. Anfänge der Kunst 1900.

šanā, vai vairāk aktīvi, šādas īpatnējas uztveres ietērpšanā kādā ārējā skaņu, krāsu vai cietas vielas formā, ko saucam par māksliniecisko radišanu — aistētiskais impulss ir sākotnīgs cilvēka piederums, mazākais tas ir tikpat vecs, cik veda ir cilvēka iekšējā pasaule. Ejot evolūcijas un kultūras ceļu, aistētiskā tieksme no vienas puses ir diferencējusies, atdalījusies no citiem svešiem faktoriem un intensīvizējusies savā tīrībā un no otras puses ir sarežģījusies un it kā asimilējusies, izteicoties dažādos mākslas veidos, kuŗiem ir bijušas arī citādas kultūras un ne tikai tīri aistētiskas tendences. Visas kultūrvēsturiskās, tehniskās un sabiedriskās mākslas problēmas pieder mākslas vēsturei un nesen dibinātai mākslas zinātnēi, kamēr aistētika pētī specifiskos psiholoģiskos pārdzīvojumus aistētiskā iespaidā un mākslinieciskā radišanā.

Mēs redzējam, ka aistētiska attiecība ir iespējama tur, kur cilvēks, atvairījies, izolējies no praktiskās ikdienības, bez utilitāriem un arī bez zinātniskiem nolūkiem ir spējīgs pārdzīvot tiešu dotās un tikai dotās parādības iespaidu.

Bet vaicāsim, kādēļ cilvēks tiecas pēc aistētiskiem pārdzīvojumiem, kāda ir šo pārdzīvojumu iekšējā, tīri psihiskā, intimā vērtība un nozīmība, un līdz ar to, kas ir mākslas būtība? Vai tiešām mākslas un mākslinieka uzdevums izklaidēt godīgos pilsoņus un sagādāt tiem baudu? Tā to bieži domā, un lai gan nopietnākie aistētiķi ir devuši hēdonisma (baudas teōrijas) stingru kritiku, tomēr pat veselās aistētiskās skolas, kā, piem., eksperimentālā, vēl vienmēr strādā hēdonisma teōrijas garā, pētot elementāru

patīkamu un nepatīkamu iespaidu likumus un principus un cerot tādā ceļā sasniegt mākslas darbu saprašanu! Ja nevar noliegt, ka katrs mākslas darbs satur sevī hēdoniskus elementus, jūtekliski patīkamo un kairinošo, tad tomēr jāapzinās, ka ne tajos ir mākslas gala mērķis, un patikas un baudas kopsomma nav aistētisko vērtību mēraukla. Pretējā gadījumā dziļi un nopietni mākslas darbi, kuņos gadās arī nepatīkamas disonances un spraigumi, neizturētu sacensību ar sekliem un viegli patīkamiem, Donicetti izkonkurētu Bēthovēnu. Bet šiem hēdoniskiem elementiem tikai aicinoša nozīme, patīkamās skaņas un krāsas tikai piesaista mūsu uzmanību, neļauj mums paiet gaŗām, liek mums apstāties un kavēties pie mākslas darba, lai pēdējais varētu izteikties un radīt mūsos pārdzīvojumu.

Nevar nepiekrīst arī tam, ka mākslai nav didaktisku, morālisku uzdevumu; pamācošs, vispāri kaut kāds tendenciozs raksturs var mākslas darbam taisni atņemt tā aistētisko vērtību.

Bet tomēr, māksla nav mākslai, bet cilvēcei un cilvēkiem un katrs aistētiskais pārdzīvojums, ko māksla mums sniedz, ir mums ieguvums. Tas tādēļ, ka mums nepietiek ar ikdienību un allažību, ar dzīves nepieciešamo minimumu. Ir augstāka īstenība, kuŗu mūsu verdzinātā un tomēr dzīvā īpatnība, mūsu noslēptais «pamata es» tiecas dzīvot. Tā ir brīvā īstenība, kas aistētiskā iespaidā top pie izteiksmes. Klausoties, piem., mūziku, nekas mūs nesaista, nekas nenoteic mūsu patiku, nedara atkarīgu mūsu spriedumu, mazākais tīkmēr, kamēr mēs to paturam

sevi, citiem nepaziņotu. Un lūk, šis brīvības moments, kas sastāda aistētiskās attiecības būtību, ir svētīgs mūsu iekšējai pasaulei. Iekšējais nemiers un neapmierinātība ar sevi, kas piemīt cilvēkam, kas savu dvēseli vēl nav pazaudējis, te it kā atrod skaidrību un noteiktību, aistētiskā iespaida kāpinājumā cilvēks it kā atrod ceļu uz sevi. Mums paziņojas mākslinieka radošā aktivitāte, kas izpaužas viņa darbā un runā uz mūsu, lai cik tā būtu niecīga, īpatnējo, tā tad arī radošo darbības spēju. Visā mākslas šķietamībā, illūzionārajā mākslas pasaulē, visā, it kā no īstenības atraujošā, vilinošā rotaļā ir viens, ko mēs aptveram droši un īsti: p a š u s s e v i. Mēs jūtamies sev tuvojušies. Mēs atrodam un iepazīstam savas ilgas un savu nemieru, illūzionārajā pasaulē, kurā mūs ievadina māksla, mēs konkrēti pārdzīvojam to, kas tās varētu apmierināt. Mēs atrodam to, kas varētu dot dzīvei nozīmi, ja mēs darbotos sfērā, līdzīgā tai, kurā mūs paceļ māksla¹⁾. Šķietamā darbībā mēs aptveram savu «es», kas slēpjas aiz ikdienišķīgā, mēs to pārdzīvojam intensīvi un spilgti.

Tā tad mākslā, kas var būt arī tikai izklaidēšanās un rotaļa, ir noslēpta vēl cita iespējamība: tapt cilvēkam par viņa absolūtā, par viņa apslēptās īstās pasaules atvērēju. Un aistētiskā attiecība, kurā mostas un izpaužas mūsu īpatnība, ir radoša attiecība, jo katrs akts, tanī mērā, cik tas izteic īpatnību, ir radošs akts. Kā dzīvas un garīgas būtnes mēs ne vienmēr varam dzīvot ikdienas atkārtojumu

¹⁾ Sk. Br. Christiansen. Philosophie der Kunst.

mēchanizētu dzīvi, mēs ilgojamies pēc radošiem un brīviem momentiem, mēs pārdzīvojam sevī aistētisko gribu. Mākslinieciskā radīšanā šī aistētiskā griba sasniedz savu pilnību un piepildīšanos, jo tai pievienojas aistētiskās darbības spēja.

Bet vai attiecība ir mākslinieciski aktīva, vai aistētiski pasīva, ja tā ir īpatnēja, tad tā ir radoša, tad to pavada prieks; tas ir aistētiskais prieks, tas atzīmē ieguvumu.

Aistētiskais iespaids¹⁾.

Ja daudzi jautājumi, kas nesen vēl ietilpa aistētikā, tagad pārgājuši īpašas disciplīnas — vispārējās mākslas zinātnes pārzināšanā, tad aistētikas pētījumiem tomēr vēl jānotiek vairākos atšķirīamos virzienos. Pirmā un savā ziņā galvenā virziena pētīšanas priekšmets ir aistētiskais iespaids, aistētiski uztveroša cilvēka attiecība pret īstenību, galvenā kārtā mākslu. Aistētika te ir iespaids psiholoģija jeb zinātne par iekšējiem zināmu (aistētisku) vērtību pārdzīvojumu noteikumiem. Viņas iejemtais viedoklis ir aistētiskā subjektīvisma viedoklis, ja viņa skaistumu un aistētiskās vērtības nostāda atkarībā no subjekta attiecības. Otrais pētīšanas virziens mērķē aistētisko priekšmetu (objektu) pašu, kas ir mākslas darbs vai vispārīgi īstenības, dabas un dzīves parādība, un vaicā: kādas tam piemīt īpašības, kas liek to aistētiski uztvert? Aistētika te ir zinātne par ārējiem zināmu (aistētisku) vērtību pārdzīvojumu noteikumiem. Viņas viedoklis ir aistētiskā objektīvisma viedoklis, ja viņa skaistumu un aistētiskās vērtības nostāda atkarībā no paša aistētiskā objekta un tā īpašībām, un ja viņa šīm īpašībām piešķir paliekošu, vispārnozīmīgu normu raksturu. Te aistētiskā interese tuvu pieskaņas mākslas zinātnes interesēm, piem., jautā-

¹⁾ Iespiests «Daugavā» 1929. g. Nr. 11.

jumā par stilu, par mākslas formu attiecību; abas šīs intereses bieži iet paralēli un viena otru papildina.

Trešais aistētisko pētījumu virziens noved pie mākslinieciskās radīšanas psiholoģijas. Te pēti cilvēka aistētisko attiecību nevis kā pasīvi uztverošu, bet kā aktīvi radošu. Pie mākslinieka aistētiskā attiecība pret īstenību ir noteiktā pārsvarā par praktisko, tā noteic visu viņa darbību un dzīvi. Aistētika te ieņem ģenētisko viedokli, jo pētīšanas priekšmets ir ne gatavais, bet topošais mākslas darbs, tā ģenezis, izcelšanās, bet pētīšanas mērķis — mākslinieciski radošas darbības vispārējā likumība, kāda izteicas ikkurā, visindividuālākā radīšanā (individuālā likumība un tās sniegtā individuālā forma pētīšanai nepadodas un to atklājam tikai mākslas darba pārdzīvojumā). Daži aistētiķi ir mēģinājuši izslēgt māksliniecisko radīšanu no aistētikas, pārceļot to mākslas zinātnes sfērā. Bet aistētika nevar šo virzienu pamest tā aistētiskā svarīguma dēļ: cilvēka gara aistētiskais jeb radošais spēks, kas iespaidā izpaužas pasīvi un vāji, taisni radīšanā, mākslinieciskā un arī ikvienā citā, izteicas aktīvi un pilnīgi. Tādēļ cilvēka gara produktivitātes, radīšanas problēma pēc būtības pieder aistētikai.

Ceturtais ir aistētiskās kultūras virziens, kur atkal aistētikas interese krustojas ar mākslas zinātnes tehniskām, praktiskām u. c. interesēm. Tiktāl, cik šis virziens paredz mākslas amatniecības, lietīšķās mākslas veidu kultūrvēsturisko un tehnisko pusi, tas arī vairāk atbilst mākslas zinātni, bet tiktāl, cik tas apskata lietīšķās un dekoratīvās mākslas to aistētiskā nozīmē, kā aistētiskas modi-

fikācijas, kā novirzienus no tīrās mākslas, tas pieder arī aistētikai.

Tā tad: 1) aistētiskais iespaids subjektīvā nozīmē, 2) aistētiskais priekšmets tā objektīvās īpašībās, 3) mākslinieciskā radīšana un 4) aistētiskā kultūra ir šie četri pamata virzieni, kuŗos norit aistētikas pētījumi. Šī raksta uzdevums izsekot pirmajam no šiem virzieniem, tas ir apskatīt aistētiskā iespaida problēmu.

Aistētisku mākslas iespaidu tagadnes aistētikā vairs neapzīmē vienkārši par baudījumu; arī teorija, kas atzīst, ka mākslas uzdevums ir izklaidēt cilvēku un sagādāt viņam baudu (hēdonisms), neiztur vairs kritiku. Vārds baudījums (Genuss, jouissance) paredz vienkāršu juteklisku patiku, bet aistētiskās jūtas, kas, kā viens no daudziem citiem faktoriem, izteicas aistētiskā iespaidā, ir pārāk sarežģītas, niansēti smalkas un daudzveidīgas; tāpēc nevar tās apzīmēt ar šādu satura ziņā vienpusīgu un šauru jēdzienu. Aistētiskais iespaids no mākslas parādības, mūzikas, tragēdijas u. t. t. ir pārdzīvojums (Erleben), kam kā tādām ir paliekoša un iedarbīga nozīme cilvēka psihē; tādēļ aistētika šo vārdu pieņem aistētiska iespaida apzīmēšanai. Ja hēdonisma viedoklis būtu pareizs, un mākslas uzdevums būtu sagādāt cilvēkam baudu, tad māksla jau sen būtu uzvarēta un izskausta sacensībā ar citiem dzīves faktoriem, kuŗu uzdevums arī ir sagādāt baudu, un kuŗi to veic ar lielākiem panākumiem¹⁾. Mākslā slēpjas daudz dziļākas nozīmības, kas garantē viņas pastā-

¹⁾ Skat. hēdonisma kritiku Br. Christiansena «Philosoph. d. Kunst».

vēšanu. Ja aistētiski vērtīgām un saistošām parādībām piemīt tomēr baudas un patikas elementi, piem., skaņu, krāsu saskaņas un harmonijas ir patīkamas, tad šo elementu nozīme ir tikai saistīt uzmanību, izraut cilvēku no ikdienas garastāvokļa un pievirzīt aistētiskai parādībai. Jutekliski patīkamie redzes un dzirdes kairieni sniedz tikai pirmo aistētiskā pārdzīvojuma momentu; ar tiem aistētiskais iespaids ir vēl tikai ievadīts; te ir pirmais kontakts ar mākslu, kas mūs skar vēl tikai ārēji, un kam jārod attīstība un kāpinājums cilvēka psihē.

Kāda ir aistētiskā iespaida psiholoģiskā būtība, un ar ko tas atšķiras no citiem, piem., praktiskiem ikdienas iespaidiem?

Praktiskā ikdienas interesē par dzīvi mūsu uzmanība nekavējas pie tēliem un parādībām, viņa slīd tiem pāri, paturot un reģistrējot tikai to, kas mūs praktiski interesē attiecīgajā momentā. Mēs parasti apjaušam lietas, izejot tikai no mūsu vajadzību viedokļa, t. i. kad mūs vada mērķi un nolūki, un šāda attiecība pret īstenību ir lietderīga un dzīvē nepieciešama. Mums tas nerūp, ka praktiskā lietu jēga nav ne būtiskā, ne īpatnējā viņu jēga; ka uzņemot īstenību no kaut kāda šaura praktiskas darbības un nozīmības viedokļa, tās īsto būtni atstājam neiepazītu un ka mūsu vajadzību redzes leņķis, kā greizais spogulis, dēformē un izķēmo tās īsto seju. Bet jo ātrāk un veiklāk mēs apjaušam īstenību no tās praktiskās noderības puses, jo lielākus panākumus mēs rodam dzīvē.

Aistētiskā dzīves skatīšana ir diametrāli pretēja šai praktiskai dzīves uztverei. Aistētiskā attiecībā, kā jau redzējam, mēs kavējamies pie tēliem, reāliem vai iedomātiem, viņu pašu dēļ, tie mūs interesē neatkarīgi no praktiskiem mērķiem un noderībām, kas varētu būt ar tiem saistīti. Mūs valdzina pati īstenība kā parādība, tās dotais, pašreizējais izpauduma veids, tas īpatnējais aspekts, tā vērtība, kas pieder parādībai kā tādai pašai, un kas tai nerodas no tās salīdzinājuma un attiecības ar citām radnieciskām un neradnieciskām parādībām. Aistētiskais iespaids rāda mums parādības to pašvērtībā, kamēr praktiskais iespaids rāda tās to svešvērtībā, kāda tām rodas, nostādot tās sakaros un attiecībās ar citām un apskatot tās no kāda noderības un vajadzības viedokļa.

Dzīvē mēs reti varam tā abstrahēties no lietu praktiskās nozīmes un jēgas un uztvert parādības viņu aistētiskā pašvērtībā, jo te parādības ir cieši saistītas ar mūsu interesēm un vajadzībām, viņas te iepītas mūsu darīšanu un gaitu virknēs. Dzīve prasa no mums praktisku aptveri, lietderīgu rīcību un arvienu modru orientēšanos par mūsu darbību sabiedrībā. Bet mākslā, kur īstenība ir sniegta kā parādība jeb šķietamība (Schein), kā teica šillers; kur tā ir dota it kā citā plāksnē, atraisīta no praktiskās nozīmes (piem. trauks Bakchus tēla rokā nav dots, lai mēs no tā dzertu) — tur aistētiskā attiecība ir vietā, tur viņa ir dabiska un nepieciešama. Māksla veicina aistētisku attiecību, un tāpēc jo biežāk esam kontaktā ar mākslu, jo vairāk attīstāmies aistētiskā ziņā.

Aistētiskās attiecības precīzas izpratnes labā mēs iepriekšējā apcerējumā apskatījām kā darbojas mūsu uzmanība zinātniskā attiecībā pret īstenību, un atšķirām, to no aistētiskā attiecībā darbīgās uzmanības. Redzējām, ka zinātniskā uzmanība tiecas pēc kopējā un vispārējā, izstrādā jēdzienus, kas ir vienas sugas parādību kopējo pazīmju apvienojumi. Zinātne iet priekšmetu salīdzināšanas un to savstarpējas attiecināšanas ceļu un nevērš uzmanību uz individuālo momentu, kas piemīt parādībai. Turpretī aistētiskā iespaidā mums paziņojas šis lietu individuālais moments, tas īpatnējais un vienreizējais, kas pieder tikai dotai parādībai, izpaužas tikai tajā, atšķirot to no citām. Aistētiskā uztvere ir parādību apjaušana to neatiecāmībā, to īpatnējā un katreizējā izpaudumā, to dažādo, kaut arī jau pazīstamo elementu vienmēr jaunā, jaunradītā vienībā un sintezē.

No zinātniskās intereses aistētiskā interese atšķiras vēl ar to, ka pirmajā vērojam lietas, vadoties no noteikta mērķa, no atziņas un patiesības meklēšanas mērķa, un ikvienu gūtu vērojumu steidzamiem izlietot mūsu pasaules atziņas un sistēmas uzbūvē. Te mūs vada tieksme pēc sakarīgas un patiesas zināšanas. Aistētiskā iespaidā turpretī skatām un vērojam lietas tā, ka mūs nevada nekāds mērķis, pat ne patiesības mērķis; mūs var saistīt kaila izdoma, fantazija, var apmierināt šķietamība; iespaids pats kā pārdzīvojums ir mums mērķis un vērtība. Bet te dzīvā un konkrētā pārdzīvojumā mums atklājas kādas vērtības atziņa, pieaug mūsu garīgais kapitāls. Varam pieņemt apzīmējumu, ka aistētiskā

kais iespaids ir tēlu un jūtu pildīta vērtības pieredze.

Tā tad aistētiskā iespaidā esam brīvi un atraisīti no praktiskām interesēm, mērķiem un nolūkiem. Mūs saista kāds īstenības moments, mākslas darbs vai cits kas, ar savu esamības veidu. Bet lai to uztvertu tiešām aistētiski, mēs nevaram būt vienaldzīgā un pasīvā stāvoklī. Aistētiskais akts ir subjektīvs un autonomš, un kā subjektivitāte, tā autonomija un patstāvība, prasa zināmu spēku, sava es izpaudumu, seviš, savas vērtības apziņas un gaumes nodibinājumu. Aistētiskam spriedumam jābalstās uz pārdzīvojuma, tas nevar būt kādas autoritātes, mākslas vēsturnieka vai kritiķa sprieduma atkārtojums. Kad tam nav šādas pārdzīvojuma bāzes, tiklīdz tas balstās uz vienkāršas ērudīcijas un iemācītām mākslas vēstures zināšanām, tas zaudē savu autonoma un līdz ar to aistētiska sprieduma raksturu un top hetēronoms, nepatstāvīgs un svešš aistētiskām vērtībām. Tikai dodot vārdu savam es, savai dziļākai balsij un īpatnībai, nonākam pie aistētiskā iespaida noslēguma — pie aistētiskā sprieduma. Varam sacīt, ka tikai modinot un pastiprinot savu īpatnību, varam apjaust un vest līdz apziņai to īpatnību, kāda slēpjas aistētiskā parādībā. Te izteicās jau minētā dziļākā radniecība starp mākslas radīšanas un mākslas uztveršanas jeb iespaida aktu: kā radīšana notiek tikai mākslinieka īpatnības, viņa personības likumības ietēlošanas ceļā kādā vielā, marmorā, vārdos, skaņās, ķermeņa kustībās u. t. t., tā arī aistētiskš mākslas pārdzīvojums prasa no subjekta viņa labākā es līdzdalību, viņa īpatnības izpau-

dumu. Šāda sevis nodibināšana, savas iekšējās brīvības vingrināšana ir radošs ieguvums cilvēkam.

Aistētika, kas liek izprast visā dziļumā un precīzitātē šīs īpašās — aistētiskās — attiecības būtību, kā tā izteicas mākslas uztveršanā un pastiprinātā veidā mākslas radīšanā, ir gara zinātne un var sniegt cilvēkam attīstību un kultūru, vingrinot viņa autonomu, patstāvīgu spriedumu spēju. Mākslas vēsturei turpretī ir enciklopēdiskas zinātnes raksturs: pieblīvējot cilvēka atmiņu ar hetēronomiem spriedumiem par dažādu laiku un zemju mākslas darbiem, kuŗu iespaidu cilvēks pats sevī nekad nav pārdzīvojis, viņa sniedz cilvēkam īstas kultūras, gara attīstības un patstāvības vietā tikai ārēju izglītību un ērudīciju¹⁾.

Aistētiskā pārdzīvojuma pašvērtības noteikumi ir izolācija, koncentrācija un intensitāte. Tikai tad, ja subjekts ir spējīgs izolēties, tas ir atbrīvoties no ikdienas saistībām un važām un piederēt uz kādu brīdi ar visu savu uzmanību aistētiskam objektam, ja, otrkārt, viņš var koncentrēties, tas ir izsekot šī objekta, piem., mākslas darba, kompozīcijas uzbūvei un apjaust visu tur doto elementu saistību un vienību, un treškārt, ja viņa iespaids ir intensīvs, ja tam ir spraiguma un iekšēja notikuma raksturs, viss pārdzīvojums iegūst pašvērtību. Ja mākslas parādība var mūs izraut no mūsu dedzīgās uzmanības pret praktisko darbību, novirzīt no mūsu «svarīgām darīšanām» un piegriezt sev, tad tai mums, protams, kaut kas jānodod, tajā jābūt kādai patstāvīgai vērtībai, kas uz brīdi atvieto mums sva-

¹⁾ Diemžēl, mūsu mākslas augstskolās mākslas vēsturei ir ierādīta pārāk plaša vieta, kamēr aistētika atstāta novārtā.

rīgās praktiskās vērtības. Šī vērtība lielā mērā ir mūsu īpatnības, mūsu dziļāka, «pamata es» modināšana un vingrināšana.

Izolējoši iedarbojas: 1) tīrie redzes, dzirdes kai-rieni, ko uztveŗam ne kā zīmes, sakarā ar praktisko dzīvi, bet pašus par sevi; 2) nereālais mākslas parādības raksturs, tas, ka tā ir fantazijas īstenība, ka mākslā atveidoto priekšmetu nevaram tvert materiāli un ķermeniski, piem. gleznotā auglī nevaram kost; 3) ierāmējums, kā gleznas rāmis, skulptūras pjedestāls, laukums baznīcas priekšā u. t. t.; tie ir ārēji mākslas izolācijas pajēmieni, kas tieši norāda, ka mākslas īstenība notiek citā plānā; 4) ideālizācija, tas fakts, ka māksla bieži atveido ikdienai tālus sižetus, it kā ārpus telpas un laika esošus, kā piem. pasakās, mītos vai stāstos, kas sākas «reiz dzīvoja . . .» un tamlīdzīgi nenoteikti. Darbos ar reālu, no ikdienas jemtū saturu, mākslinieka uzdevums sasniegt izolāciju ir daudz grūtāks. Mūzikā turpretī izolācija jau dota līdz ar vielu, skaņām, kas ir brīvas no praktiskām nozīmībām, un skaņu māksliniekam nav īpaši jāveic izolācijas uzdevums.

Koncentrāciju no iespaida uztvērēja prasa tas, ka mākslas darbā ir jāatrod tā sinteze un vienība, jāapjauš tā jēga un mākslinieciski loģiskā nepieciešamība, kas saista tajā daudzos vielas un formas elementus. Koncentrācijas loma sevišķi skaidri redzama laikā norītošu mākslas darbu, piem., skaņdarbu uztveršanā; te subjekts nevar sekot savai dispozīcijai, un, piem., kavēties, cik ilgi viņam patīk, pie kādas mākslas darba daļas, viņam dotā momentā aktuāli jāseko mūzikālā norītējuma gaitai un jārod

sarežģītu formu sakarības atrisinājumi; ja viņš to nevar, iespaids viņam ir zudis, viņš mākslas sniegunam nav ticis līdz.

Intensitāti aistētiskam pārdzīvojumam piešķir vairāki faktori: 1) aktuālitate: subjekts uztver mākslas parādības saturu kā kaut ko reāli aktuālu, neskatoties uz izolāciju, brīžiem padodas mākslas illūzijai, it kā notic tur atveidotiem notikumiem; 2) jaunais un svaigais elements iespaidā; 3) sensacionālais un ārkārtīgais; 4) iespaids jutekliskais spilgtums, krāsainība un kontrasti; 5) notikumu un situāciju maiņas ātrums un sablīvējums īsā laikā, kā, piem., traģēdijā, kur drāmatisku momentu bagāta dzīve un bojā eja norit acu priekšā dažās stundās; 6) asociatīvā subjekta līdzdalība; subjekts pastiprina savu pārdzīvojumu, piesaistot tam savus personīgus priekšstatus, atmiņas un fantazijas gleznas.

Tā tad tur, kur cilvēka mākslas iespaids ir pilnīgs, tur tas ir pašvērtīgs pārdzīvojums ar izolācijas, koncentrācijas un intensitātes raksturu¹). Tikai šāda attiecība ir radošas cilvēka darbības rezultāta — mākslas darba — cienīga, un tikai tajā var izpausties un atvērties tās vērtības, ko mākslinieks savā darbā ir ielicis, ietērdams tās konkrēti apjaušamās formās. Vērtības te cilvēkam paziņojas ne kaili un abstrakti, bet dzīvā un konkrētā jūtu pārdzīvojumā.

Piegriežoties jautājumam par subjekta, iespaids uztvērēja, no vienas puses, un aistētiskā objekta — mākslas darba, no otras puses, lomu aistētiskā pārdzīvojumā, varam nākt pie slēdziena, ka pārdzīvo-

¹) Sal. R. Hamann. Ästhetik. 2. izd. 1919. 22., 27. lpp.

jums notiek ciešā subjekta un objekta kopdarbībā. Lai aistētiskais iespaids rastos, ir vajadzīga kā subjekta dispozīcija, viņa spēja uztvert un pārdzīvot, tā arī aistētiskā parādība (mākslas darbs), kas sniedz iespaidu, ierosina un aicina uz pārdzīvojumu, sagādājot tam sižetu un virzienu. Visaistētiskākie cilvēki — mākslinieki nevar smelt tikai no sevis vien, viņiem, kā garīga barība, vajadzīgs kontakts ar īstenību, ar ārpasauli, vajadzīgi aistētiskie iespaidi. Tādēļ kā aistētiskam subjektīvismam, kas izceļ subjekta attiecības svarīgumu, tā arī objektīvismam, kas galveno uzmanību vērš uz mākslas objekta īpašībām un vērtībām, ir drošs eksistences pamats; abi šie viedokļi ir pareizi un ieņemami, bet tie viens bez otra ir nepilnīgi, un tādēļ aistētiķa uzdevums ir katru no tiem padziļināt, lai tos saskaņotu.

Taču ne vienmēr cilvēks ir spējīgs uz pašvērtīgu aistētisku pārdzīvojumu, kas, kā redzējām, prasa gara spraigumu, intensitāti un koncentrāciju. Cilvēks ne vienmēr dzīvo un ir spējīgs dzīvot īsto un tīro aistētisko dzīvi. Arī māksla ne katreiz satur vērtības un ne katreiz prasa no mums nopietnu attiecību ar padziļināta pašvērtīga pārdzīvojuma raksturu. Bez tīrās mākslas pastāv un zeļ tā sauktā dekoratīvā māksla, kuŗas būtība ir cita, un attiecība pret kuŗu nav tīra aistētiska attiecība, bet novirziens no tīrā aistētiskā pārdzīvojuma tipa. Dekoratīvā māksla līdz ar reklāmas mākslu sastāda tā sauktās aistētiskās modifikācijas, kuŗas īsumā apskatīsim vienā no turpmākām apcērēm.

Dzīves saistības un aistētiskā brīvība¹⁾.

Dzīve ar savām saistībām — pienākumiem, praktiskām interesēm un vajadzībām ir daudzkārt pretunā ar cilvēka dziļāko prasību pēc brīvas un nesavtīgas sevis izpausmes, ar viņa «dievišķīgās rotaļšanās» tieksmi. Atkarībā no tā, kura daba cilvēkā jem pārsvaru — viņa praktiski utilitārā vai viņa brīvi aistētiskā, un cik liels viņam ir spēks un apdāvinātība vienā vai otrā no šiem virzieniem, — veidojas viņa iekšējā, psihiskā un arī viņa ārējā, sabiedriskā dzīve.

Lai gan mūsu pieredzē praktiski momenti bieži visai tuvu saistās ar tīri aistētiskiem (mācāmies, piem., praktiskos nolūkos itaļū valodu un rodam līdz ar to tīri aistētisku prieku par tās daiļskanību), lai gan īstenībā praktiski un aistētiski momenti virknējas un jaucas, pat tieši sadarbojas, pēc būtības apskatīti šie momenti ir noteikti dažādi, tiem ir pretējs raksturs.

Praktiskā attiecībā pret īstenību mūsu uzmanība slīd pāri lietām pašām un saistās tikai pie tā no viņām, kas dotā brīdī var interesēt mūsu darbību. Apziņa te reģistrē, atzīmē sev tikai to, kas viņai var būt praktiski noderīgs. Ikdienas dzīvē visu ko darām, darām kaut kādas vajadzības vārdā un

¹⁾ Iespiests pirmo reizi 1930. g. Annas Brigaderes rediģētā «Daugavas Gada grāmatā».

vērtējam lietas un parādības skatoties pēc tā, cik tās atbilst šai vajadzībai, cik tās vedamas sakarā ar mūsu mērķiem un nolūkiem. Mūs neinteresē, vai šīs praktiskās noderības īpašības pieder parādībai būtiski, vai tās atveļ mums parādības īpatnējo vērtību, vai nav svešas tās dabai. Praktiskā attiecībā uztveram lietas viņu ārējā, gadījuma nozīmē, tas ir viņu svešvērtībā. Aistētiskā attiecībā turpretim kavējamies pie lietām viņu pašu dēļ, mēs vērojam tās kā parādības, mūs saista to īpatnējais izpauduma veids un nevis tas, kas kaut kādā veidā var būt ārēji vedams ar tām sakarā. Aistētiskā uztvere ir brīva un nesavtīga lietu uztvere bez praktiskiem mērķiem un vajadzībām, tā ir lietu uztvere viņu pašvērtībā, viņu īpatnējā un vienreizēji individuālā izpaudumā, tas ir viņu skaitumā. Runājot, piem., ar cilvēku, ar kuŗu mums ir kādas «darīšanas», mēs viņu pašu it kā nemaz neredzam, mūsu uzmanība saistās pie ziņām un datiem, kādus iegūstam sarunā ar viņu, un mūsu doma steidzīgi ved jauniegūtos datus attiecībā un sakarā ar jau zināmiem, pin un kombinē jēdzienus un aprēķinus. Bet, kad uzlūkojam cilvēku aistētiski, viņš pats tad ir uzmanības priekšmets, mēs ar interesi vērojam viņa sejas vaibstus, kā viņā izteicas domas un jūtas, mēs paši iejūtamies viņa īpatnējā būtņē un pie tam neapzināmiem vis laiku zaudējuši, bet esam it kā bagātāki kļuvuši par atkal jaunu īpatnēju cilvēka uztveri. Aistētiskā attiecībā vērtība un gandarījums mums ir iespajds pats kā pārdzīvojums: mūsu uzmanība neiztērējas nozīmību aptverē un aprēķinos, mēs esam koncentrējušies sevī, saistījušies

pie savām iekšējām norisēm, — esam sev tuvojušies.

Tā tad, skatot pasauli aistētiski, no vienas puses tuvojamies īstenībai, jo iepazīstam lietu īpatnējo seju, un, no otras, sasniedzam to tikai tuvojoties sev, atmodinot savu īpatnību, dodot vārdu savai iekšējai balsij — ejot patstāvīga pārdzīvojuma ceļu. Būdami aistētiskā pieredzē, atraisīti no vienmēr mūs nospiedošām vajadzībām, mērķiem un pienākumiem, te brīvi izteicam sevi, savu gaumi, savas simpatijas un antipatijas un šī brīvā aistētiskā aktivitāte ir ieguvums mūsu iekšējai pasaulei. Kamēr visur dzīvē jārēķinās ar citu izstrādātām un piejemtām normām, padevīgi jāizpilda nosacījumi, aistētiskā dzīvē drīkstam vadīties no savas patikas, no tā, kādu iespaidu mums dod parādība un cik vērtīgs mums ir šis iespaids. Tikumiskā pasaulē, kas arī ir saistību, pienākumu, tiesību un normu pasaule, ikvienu mūsu rīcību var noteikti atzīt vai nosodīt, aistētiskā pasaulē turpretim paturam pilnu rīcības un sprieduma brīvību, te varam droši apgalvot savu gaumi, pat savu gadījuma patiku un nepatiku. Aistētiskais spriedums ir a u t o n o m s, tas ir, balstās uz katrreizēja paša cilvēka pārdzīvojuma un tas zaudē savu aistētisko raksturu, tiklīdz tam trūkst šī pārdzīvojuma baze, tiklīdz tas ir kādas autoritātes, piem., mākslas kritiķa vai vēsturnieka sprieduma atkārtojums.

Tā tad aistētiskā attiecībā skatām pasauli citādām acīm nekā praktiskā, te vēršam uzmanību uz citām viņas īpašībām. Mūsu neliekuļotās aistētiskās intereses dēļ pret parādībām, pēdējās it kā atveļ mūsu

skatam savu īsto seju — parādās savā skaistumā. Ja cilvēka attiecība pret dzīvi būtu praktiska vien, liela un svarīga tās daļa paliktu viņam sveša.

Tomēr svarīgāk ir nevis tas, ka vienīgi praktiski pazīta īstenība nerod iespēju atvērt cilvēku apziņai savu skaistumu, ka dažādi tās spēki un īpašības paliek cilvēkiem noslēpti, bet tas, ka vingrinot tikai savu praktisko uzmanību, darbojoties tikai ieinteresēti un savtīgi, cilvēks ievirza visu savu iekšējo dzīvi kādās pārāk noteiktās sliedēs, izsausina un mēchanizē to. Nevingrinot un neattīstot savu aistētisko un brīvo uztveres spēju, liekot novārtā savu aistētisko dabu, cilvēks šo savu spēju un dabu pamazām zaudē un padara nedzīvu.

Dzīvē ir cīņas un grūtības, jau materiālie uzdevumi vien, kādus tā cilvēkam uzliek, bieži viņam grūti veicami. Vairums cilvēku izsmēļ visu savu enerģiju kādā vienmuļā ikdienas peļņas darbā, kas viņiem sagādā tomēr tikai visnepieciešamāko uzturu dzīvei. Dzīdamies pēc peļņas un būdami konkurences apdraudēti, cilvēki tiecas savu darbu padarīt pēc iespējas labāku un vairāk atbilstošu prasībām; tādēļ viņi izvēlas šauras un noteiktas profesijas un speciālizējas tajās. Visas modernās rūpniecības progress un attīstība dibinās uz darba speciālizācijas, uz tā, ka reducējot savu darbu uz nedaudziem apzinātiem un racionāli izvēlētiem procesiem, pat uz nedaudzām atkartojamām kustībām, cilvēks sasniedz tajās ārkārtīgu vingrību, mašīnai līdzīgu ātrumu un precīzitāti. Šī darba speciālizācija, kas ir ārkārtīgs progress no rūpniecības viedokļa skatoties, ir regress aistētiskā ziņā. Vienmuļīgais un vienveidīgi atkartoja-

mais darbs atstāj nelabvēlīgu iespaidu uz visu cilvēka psihi, atņem viņam jūtu un domu svaigumu un ierosību; šādā darbā izsīkst cilvēka pašdarbības, iniciatīves, brīvās sevis izpausmes spēja, viņš sāk atdarboties uz visu automatiski, kā mašīna. Gadiem izpildīta profesija it kā uzliek savu zīmogu visai cilvēka iekšējai dzīvei un liek viņam uztvert arī ikvienu jaunu iespaidu no viņa šauri profesionālā viedokļa izejot. Uzmanība, kas ir parastajās operācijās izsmelta un nogurdināta, nespēj apjaust to, kas parādībās ir jauns un īpatnējs. Apziņa, kā pēc inerces, sniedz tikai tos priekšstatus, kas viņai parasti un kuņu reproducēšanā viņa ir vingra. Paradums, kas ir ikkuņas profesijas sekmju noteikums, ir naidīgs radoši aistētiskai darbībai, jo visu, ko darām aiz paraduma, darām automatiski, bez dvēseles līdzdalības. Labi, ja tādā ceļā ietaupām dvēseles spēku un enerģiju izlietošanai citā darbā un attiecībās. Vairuma gadījumos tomēr elementārās dzīves vajadzības, ikdienas rūpes un profesionālais darbs cilvēkus izsmel un izsausina, padarot tos par dažāda tipa dzīvām mašīnām-profesionāļiem. Vai nu viņi top pilnīgi nespējīgi uztvert lietas, kas stāv ārpus viņu profesijas, vai uztver tās no sava profesionālā viedokļa pilnīgi sagrozītā veidā.

Lauku dzīvē gan parasti vairāk uzglabājas svaiģās aistētiskās uztveres spēja, bet pret zināmām parādībām arī tajā aistētiskā uzmanība it kā nedarbojas. Tā, piem., zemturis reti kad vēro druvu kā īpatnēju dabas parādību tās krāsu un kustību līniju pašvērtībā, bet skata to no lauksaimnieka viedokļa izejot; viņš atceras savu tur ieguldīto darbu

un domā par gaidāmo ražu. Viņš nav brīvs drivas priekšā, viņa iespaidu noteic visu iepriekšējo, ar šo druvu saistīto, priekšstatu sakars, viņa praktiskie aprēķini, ar vārdu sakot, viņa profesija. Intellektuālās profesijas ne vairāk saudzē cilvēka aistētisko uztveres brīvību. Vēsturnieka profesionālā interese, piem., daudzkārt noslāpē viņa aistētisko interesi pat mākslas darbu priekšā; vēsturiskie dati par mākslas parādību viņam svarīgāki par tās individuālo vērtību. Matēmatiķis tiecas visu racionālizēt un uztvert skaidri jēdzieniskās attiecībās. Viņa apziņa tik noteikti ievirzīta un vingrināta racionālās operācijās, ka top nespējīga uztvert kaut ko iracionālu, piem., brīvu mākslas parādību. Kāda matēmatiķa jautājums pēc «Ifigēnijas» izrādes «ko tas pierāda?» ir visai raksturīgs. Visos šajos gadījumos uztvere nenotiek brīvi, ne ar ko nesaistītām subjekta domām un jūtām piedaloties, bet ir iepriekšējā apziņas satura apmākta un determinēta. Subjekts neļauj parādībai izteikties savā apziņā, bet pats piešķir tai kaut kādu noteiktu raksturu. Aistētiskos pārdzīvojumos vienmēr ienesam kaut ko no sevis, iztulkojam sev aistētisko parādību, iejūtam tajā savu dvēseles saturu, bet šī brīvā apercēpcija atšķiras no profesionāli noteiktās — nebrīvās apercēpcijas: pirmajā subjektīvie priekšstati netraucē uzmanību pret parādību pašu, ļauj apjaust to, kas tajā ir jauns un vienreizējs; otrā, turpretim, nav šīs uzmanības un piētātes pret parādību, uztvērēja priekšstati, domas, jūtas neatsaucas brīvi uz to, bet ir saistītas un ievirzītas noteiktās sliedēs un darbojas schēmatiski. Arī radoši augstvērtīga mākslas

darba iespaids pēdējā gadījumā netop par pārdzīvo-
jumu, ne uz ko neierosina un nedara cilvēku bagā-
tāku.

Kā redzam, dzīves ikdienā un profesijā cilvēks
riskē pazaudēt savu dzīvo atsaucību uz parādībām,
sava gara svaigumu un spontaneitāti. Nav jābrīnās,
ka šo īstenību novērojot, filozofi reizēm nonāk pie
dziļa pesimisma. Tā, piem., Šopenhauers skumst par
cilvēku, kas darbību virpulī pazaudē savu brīvību.
Cilvēka paša g r i b a un elementārās d z i ņ a s ir tās,
kas, pēc Šopenhauera domām, tura cilvēku kal-
p ī b ā. Gribas straumei padots, būdams ar visu savu
būtni šinī darbīgās gribas kustībā, cilvēks nevar gūt
ne mieru, ne laimi. Tikai tajos brīžos, kad viņš turas
pretī šai straumei, un izraujas no tās, kad nomet
gribas un ārējās darbības važas, viņš top uz kādu
brīdi b r ī v s un atgūst savu dzīvo dvēseli. Tie ir
aistētiskie momenti, tajos no darbīga sub-
jekta viņš top par vērojošu, par tīri atzī-
stošu subjektu. Te cilvēks sasniedz zināmu
pilnību, jo top par garīgi brīvu būtni. Lai gan gri-
bas un dziņu vara pasaulē ir liela, cilvēkam iespēja
tomēr ir dota no šīs varas izrauties, kaut brīžiem
dzīvot brīvo aistētisko dzīvi, uztveņot pasauli kā
vienmēr jaunu, aistētiski vērtīgu priekšstatu dau-
dzību. Vidusmēra cilvēkam šie brīži ir reti, mazno-
zīmīgi un iespaido viņu vāji. Tur, kur aistētiskie
motīvi vada un noteic visu cilvēka dzīvi, tur mums
darīšanas ar mākslinieku. Mākslinieka apdāvinātība
padara viņa aistētisko attiecību pret īstenību no pa-
sīvi vērojošas par aktīvi radošu.

Arī šillers cilvēka atbrīvošanos no dzīves saistī-

bām un viņa garam kaitīgajām atkarībām redzēja aistētiskā pieredzē. Tikai brīvā aistētiskā darbībā, materiāli neieinteresētā — dievišķīgā rotaļā (ko Šillers sauc par «Spiel»), cilvēks top par cilvēku augstākā šī vārda nozīmē. Māksla, kas veicina un vairā aistētiskos brīžus, izpilda svarīgu uzdevumu — atmodināt un pastiprināt laiku pa laikam cilvēku cilvēkā. Dziļākā savā piepildījumā, aistētiskā mākslas iedarbība sasniedz, tā tad, tīri ētisku pakāpi — mākslas pārdzīvojums dara cilvēku cēlāku, cilvēcīgāku, aicina viņu piepildīt viņa labākās varbūtības.

Šo jautājumu dziļi psiholoģiski apgaismojis arī franču domātājs A. Bergsons. Cilvēkam ir divi «es» — viņa paviršais, «dvēseles virsmas es» un viņa dziļais «pamata es». Darbības, kuŗas izpildām vienīgi praktiskās, ūtilitārās interesēs, vada mūsu paviršais es. Tās ir it kā telpas relācijās, ārēji sabiedriskās attiecībās, kamēr mūsu pamata es izteicas laikā noritošās, dvēseliskās kustībās. Savtība, godkāriba, mantkāriba, skaudība, visas šīs «cilvēciskās, pārāk cilvēciskās» īpašības nav cilvēka pamata es īpašības, bet tikai viņa telpā un sabiedrībā darbīgā, ārējā es tendences. Tajās neizteicas specifiskā cilvēka būtne, viņa īpatnējā — absolūtā vērtība, tā slēpjas dziļāk viņa pamatos. Aistētiskos un radošos aktos aplūst paviršās dvēseles virsmas balis, te dodam vārdu dziļākajam es. Atkarībā no tā, cik daudz šim es ir ko teikt, cik liela ir cilvēka individuālitate, viņa gara apdāvinātība, un cik lielā mērā viņš pārvalda sevis izteiksmes līdzekļus, tik paliekošs un dzīvs ir arī viņa sasniegums — viņa dzīves vērtība un viņa darbi.

Pamata es balss ir dzīvi iedarbīga, tā rod atbalsi ikkurā cilvēkā, jo nāk no dvēseles un runā dvēselēm, kurpretim mūsu paviršā es rīcības, domas, jūtas ir neradošas un nedzības, «tās peld pa mūsu dvēseles virsmu, kā rudens lapas pa diķa virsmu». Bieži tās nesaistās, sacietējas un pārklāj mūs kā ar biezu garozu. A. Bergsons māca salauzt šo sauso garozu, ko sociālā apkārtne, paradumi, valodas schēmatisms uz mums noguldījis, un redzēt un domāt dziļumā, jaunavīgumā. Viņš māca nepārtraukti reformēt dzīvi, atsvaigot gribu, vingrināties brīvībā, sirsnībā. Visas A. Bergsona filozofijas pamatā ir šāds aicinājums uz radošu sevi, savas dvēseles izpausmi darbībā, žestā. Savā skaistajā grāmatā «Smieklī», viņš rāda, ka cilvēks ir kōmiskstur, kur viņš savā žestā, domā, rīcībā neizteic sevi, neliek līdzdarboties savai dvēselei, bet, kur viņš, dzīva apgarota būtne, darbojas kā mēchanisms un automats. Ķermeniskais smagums, ko jūtam kā slinkumu, ir tas, kas neļauj dvēselei lidot, neļauj cauraust ar apziņu un daiļumu — «grāce» — ķermeņa kustības. Materiālais un garīgais ir vienmēr gatavs pastāvīgai cīņai mūsos un cilvēks nedrīkst no šīs cīņas izvairīties, ļaujot ķermeniskam smagumam, indiferencei un paradumam nomākt dvēseli un garu sevī. Sabiedrība, augstākā vārda nozīmē, prasa no cilvēka vienmēr radošu darbību, un tur, kur viņš sagaidāmā radoši īpatnējā, dvēseli izpaudoša un tādēļ daiļā žesta vietā sniedz mēchaniski, pēc inerces un paraduma izpildītu — tur viņš top kōmiskstur un sabiedrība reagē uz to ar īpašu žestu — ar smieklīem. Smieklī ir tīri

aistētisks sabiedrības sods cilvēkam par viņa nepilnību.

Vienmēr cilvēks nav kōmisks un vienmēr viņš nav arī daiļš, tie abi ir pretējie un galējie stāvokļi; vidējais, dzīves saistībās sapītais vidusmēra cilvēks negrēko aistētiski tik atklāti, bet viņš grēko iekšēji, viņš nav bankrotējis sabiedrības priekšā, bet viņa iekšējā bilance ir bēdīgā stāvoklī: viņš sastāv no citur aizgūtām domām, no šauri savtīgām, egoistiskām jūtām, no aizspriedumiem, no konvencionāliem pienākuma un vajadzīguma nojēgumiem.

Tā tad, aistētiskā dzīve ir tā, kas izceļ un stiprina cilvēka individuālās vērtības, kas atveļ viņa priekšā zināmas pilnības iespēju. Bet tā ir vēl nepiepildīts cilvēces nākotnes ideāls, vēl ūtilitārais gars valda par dzīvi. Tas tādēļ, ka aistētiskā brīvība prasa spēku, jo tās pārdzīvojums un sniegums ir r a d o š s; dzīvot saistībās ir vieglāk, ir ērti sajemt no pagātnes gatavu mantojumu, izstrādātu sadzīves un sabiedrības formu veidā, un piesavināties to bez liekām pūlēm; ir vieglāk sekot gatavām tradīcijām, citu spriedumiem un aizspriedumiem, nekā iet savu psihiskas patstāvības ceļu. Tagadējā cilvēcē vēl tikai atsevišķi indivīdi paceļas līdz augstākajai — aistētiskajai pakāpei, viss vairums dzīvo elementāri praktisku dzīvi, dzenas pēc materiālas labklājības. Ūtilitāritātes gars nosaka visas dzīves formas. Pat vienu no ētiski visspēcīgākām reliģijas mācībām — Kristus mācību — baznīca iztulko ūtilitāri: cilvēku aicina uz tikumisku dzīvi vēlāka gandarījuma vārdā, par kristīgu un tikumīgu dzīvi sola viņam paradīzi. Bet dziļi jemot, arī ikviena ētiska darbība sasniedz

savu īsto vērtību taisni tad, kad tai nav ūilitāra rakstura, kad tā iegūst aistētisku raksturu. Ja sniedzam otram palīdzību, vadoties no savas brīvas patikas, aiz tīras, spontānas cilvēcības, mūsu ētiskais žests ir augstvērtīgāks nekā tad, kad darām to ar nepatiku, pienākuma vai kādas citas saistības, intereses vai godkāribas vadīti.

Ka īsti tikumiskai darbībai ir pārdzīvojuma vērtība un līdz ar to aistētisks raksturs, to izteicis jau viens no 17. g. s. lielākajiem gariem, Spinoza, savas «Ētikas» pēdējā teorēmā. Šī teorēma skan: «Svētlaimība nav tikumiskās dzīves atalgojums, bet pati tikumiskā dzīve un mēs baudām svētlaimību nevis tādēļ, ka esam pārvarējuši savas zemās tieksmes, bet gan tādēļ, ka baudām svētlaimību, mēs šīs tieksmes spējam pārvarēt.» Īpašā nodaļā par brīvību Spinoza izceļ iekšējās brīvības pārdzīvojuma (kuŗu viņš paceļ līdz svētlaimībai) augsti ētisko vērtību.

Līdz augstākai gara kultūrai var kāpt tikai tas, kas ir sasniedzis savas attīstības aistētisko pakāpi. Te jāiet ir grūts pašaudzināšanas ceļš, jo skolas paidagōģija aistētiskā jaunatnes audzināšanā vēl maz vingrinājusies; skolās darbs rit vai nu dogmatiskā vai materiālistiski ūilitārā garā. Aistētisku darbu nedara piespiesti, izpildot pavēli — tas aicina kā pārdzīvojums, tajā rod prieku par domu kā tādu, par domas spraigumu, intensitāti un sasniedzamo skaidrību. Ja ejam savu aistētiskās attīstības ceļu, vispirms mums jāmeklē vērtības cilvēkā, kuŗu dēļ mēs šo cilvēku varētum cienīt un apbrīnot. Aistētiskam skatam ir vērtība ikviens īpatnējs un radošs sniegums, tam prieks par katru šādu vērtību, kā par

savu, jo te nav skaudības un nenovīdības. Aistētiskā pasaulē cilvēki ir tuvojušies, visas te sasniegtās vērtības ir kopējas (piem., mākslas vērtības); te cilvēks apzinās cilvēciskās vērtības kā tādas un ir lepns par tām, jo «otrs cilvēks ir tikai mūsu pašu es dubultojums,» kā saka viens no dziļākiem aistētiķiem T. Lipss. Pirmais aistētiskais solis, tā tad ir — būt spējīgam visā sirsnībā un patiesībā apbrīnot otra sniegtu aistētisku vērtību jeb skaistumu. Tikai tas, kas pratis aistētiskās vērtības redzēt un skatīt un varējis tās atzīt, var būt spējīgs tādas kādreiz arī sniegt.

Bet dzīve ir sarežģīta un prasa no cilvēka nevis aistētisko vien, bet arī dažādu citu, materiāli-praktisku, sabiedriski-ētisku uzdevumu pildīšanu. Jo uz augstākas kultūras pakāpes cilvēks kāpj, jo, no vienas puses, daudzpusīgāka top viņa eksistence, jo viņš dziļāk un ciešāk sapinas dažādajās dzīves saistībās, bet, no otras — jo lielāka un dedzīgāka top arī viņa prasība pēc aistētiski brīviem aktiem, pēc aistētiski kultūrālas atmosfēras un apkārtnes. Kā te rast sintezi, cik lielā mērā sekot vienam un otram no šiem virzieniem, kā saistībās apgalvot savu brīvību un brīvajiem aktiem, kam tikai iekšēja, psihiska vērtība, piešķirt reāli paliekošu, sabiedriski noderīgu veidu — tie visi ir jautājumi, kas rod tik daudz atrisinājumu, cik daudz ir īpatnēju, savu piepildījumu meklējošu cilvēku.

Tīrā māksla un tās modifikācijas¹⁾.

Ir svarīgi apzināties tīrās mākslas un tās novirzienu, tā saukto aistētisko modifikāciju — dekoratīvās un reklāmas mākslas — dažādos principus un psiholoģiski atšķirt vienu no otra ar tām saistītos pārdzīvojumus.

Mēs vērojām aistētisko attiecību kā tādu, kur pārādības, visbiežāk mākslas darba iespaids top par pārdzīvojumu, ar pašvērtības raksturu.

Tīrā un lielā māksla prasa no mums šādu tīru aistētisku attiecību, kur pārdzīvojums notiek sevis pašā dēļ, jo tikai šāda pārdzīvojuma ceļā mums var atvērties mākslas darba aistētiskās vērtības.

Vērojām arī kā psiholoģiski notiek šāds pašvērtīgs pārdzīvojums, kādu prasa no mums tīrā māksla.

No mūsu ikdienas īstenības, no mūsu rūpēm, mērķiem, nolūkiem un vajadzībām mēs pārceļamies mākslas īstenībā, kas notiek citā dzīves plānā, citā — fantāzijas skatījumā. Mēs izolējamies, norobežojamies no visām mūsu saistībām ar praktisko dzīvi, nometam visas važas un iegūstam momentānu aistētisku brīvību, kas ir neatkarība no visas praktiskās orientācijas, praktiskās ievirzas. Tikai šādas aistētiskas brīvības stāvoklī mēs varam

¹⁾ Pārstrādāts no 1926. g. mēnešrakstā «Sieviete» iespiesta raksta «Tīrā un dekoratīvā māksla».

sākt piederēt mākslas darbam un savam pārdzīvojumam tā pašvērtībā.

Tirā māksla negrib ļauties piejaukties ikdienai. Viņā dotām vērtībām, tur atveidotiem priekšmetiem nav tiem praktiskā dzīvē piederošo īpašību un nozīmju. Instruments uz gleznas nav tēlots nolūkā, lai strādnieks ar to rīkotos. Te vajadzīgs zināms aistētisks atstatums, aistētiskais viedoklis, kas ir spēks kavēties fantazijas radītā pasaulē. Bez tā nevaram ieiet aistētiskā pārdzīvojumā. Tā bieži kōmiski top ļaudis, kas tieši, reāli iztīrā, piem., gleznās attēlotus priekšmetus un notikumus, tā sakt, ievij tos savā ikdienā, runā, piem., par gleznā attēlotu «Pazudušā dēla» atgriešanos tādā pat tonī, it kā runātu par savu kaimiņu dēlu: «Redziet, atnācis gan atpakaļ, nav vis varējis bez vecāku svētības svešumā dzīvot». Tad, kad mākslas iespaids kļūst aistētisks, tas notiek citā, fantazijā skatītā īstenības plānā, pats par sevi, izolācijā un nevis saistībā ar apkārtni.

Māksla pat ar zināmiem ārējiem pajēmieniem dod mums mājienu uz izolācijas nepieciešamību. Tas ir viņas tā sauktais ierāmējums. Gleznai ir rāmis, kas to nodala no visas reālās apkārtnes, drāmai skatuve, uz kuŗas tai jānorisinās, skulptūrai pēda, uz kuŗas tā paaugstināta. Rāmis, skatuve, pēda u. t. t., jau šie ārējie izolācijas pajēmieni aicina mūs atraisīties no mūsu ikdienas, pacelties pāri par tās saistībām un modina mūsu uzmanību pret mākslas pasaules citām, varbūt dziļākām vērtībām.

Pašvērtīgam pārdzīvojumam, kā redzējām, ir arī psihiskās darbības intensitātes, pastiprināša-

nās raksturs. Atrasisjušies no vajadzībām, rūpēm un dziņām, mēs nepārdzīvojam vis vieglas ūn slinkas brīvības stāvokli. Tīras mākslas darba radīts aistētisks pārdzīvojums ir psihiska spraiģuma un kāpinājuma stāvoklis. Mūsu uzmanība asi seko mākslas parādībai, doma ir modra, jūtas atsaucīgas, fantazija ceļas līdz mākslas darbam, tā noritējuma laukā. Tikai šādas pastiprinātas iekšējas darbības ceļā mēs varam atšifrēt un uzjēmt sevī mākslas darbā ieslēgtās vērtības, smelt no tajā sakoncentrētām bagātībām, izsekot, piem., simfōnijas sarežģīto skaņu formu, harmoniju un ritmu attīstībai to plašajās un dažādajās perspektīvās, izprast šīs attīstības mūzikālo nepieciešamību, visu tās komplicēto loģiku, no vienas puses, sakarā ar komponista individuālītātes likumību un no otras, sakarā ar diriģenta un orķestra interpretācijas īpatnībām.

Vēl jāievēro, ka aistētiskā iespaidā iekšējā dzīve ir pastiprināta nevis chaotiskā, izplūstošā, bet koncentrētā veidā: visas norises saistās ap zināmu centru, doto aistētisko parādību, mākslas darbu un tā radīto iespaidu. Visa uzmanība darbojas vienā mākslas darba ierādītā virzienā. Mākslas darbs ir tas, kas piešķir pārdzīvojumam zināmu viengabalību, zināmu nepieciešamu sakarību, tā sākumu, kāpinājumu un atrisinājumu. Kā mākslas darbā pašā ir piepildījusies «vienība dažādībā», tā arī mākslas aistētiskam pārdzīvojumam ir šādas organiskas vienības un koncentrācijas raksturs. Tādēļ saka, ka aistētiskais objekts nav mākslas darbs vien, bet tas ir uz subjektu konstruēts, tas nozīmē, ka mākslas darbs kā tāds iegūst savu piepildījumu tikai dzīvā,

aistētisko iespaidu uzjemošā cilvēka apziņā. Aistētiskais pārdzīvojums top subjekta un objekta sadarbības ceļā.

Tā tad tirās mākslas darba aistētiska iespaida iztulkojumam nevar noderēt hēdonisma teorijas, pēc kurām mākslas uzdevums ir sagādāt cilvēkam patiku, baudu, viņu atpūtināt un izklaidēt. Kā varētu būt uztverams vieglas atpūtas ceļā, tas, kas radīšanas ceļā ir sasniegts kā sevī vērtīgs? Tikai arī mūsu, mākslas skatītāju un klausītāju, garīgas aktivitātes pastiprināšanas un koncentrēšanas ceļā var mums kļūt pieejamas mākslas darbā ielēgtās bagātības. Aistētiskam pārdzīvojumam tādēļ ir garīgu pūļu, enerģijas patēriņa raksturs, tajā vajadzīga mūsu individuālītātes radoša līdzdalība; tikai šādas līdzdalības dēļ tas top par ieguvumu, par mūsu psihisko vērtību vairotāju.

Bet pašvērtīgs aistētisks pārdzīvojums ir tik patrets, cik tas ir dziļš un radoši cilvēkam nozīmīgs. Tas prasa, kā redzam, no cilvēka augstvērtīgu dvēseles dzīvi, uz kādu, īsti jemot, tikai dziļākas kultūras cilvēks ir spējīgs. Parasti cilvēks nedzīvo un nav spējīgs dzīvot šo tīro un brīvo aistētisko dzīvi. Un arī pati māksla ne vienmēr prasa no mums attiecību, kurai pašvērtīga pārdzīvojuma raksturs. Bez tirās mākslas eksistē dekoratīvā un reklāmās māksla, kas citādu pārdzīvojumu vadītas¹⁾.

¹⁾ Dekoratīvā māksla ir apmēram tas, ko saucam par lietišķo mākslu, bet tā kā vārds «lietišķs» nepieciešami saistās ar mākslas darbu priekšmetu, piem., mēbeli, vāzi, aistēt. veidotu apģērbu u. t. l. un neparedz, piem., mūziku, kas arī var būt dekoratīva, tad paturam vārdu «dekoratīvā» māksla kā plašāku jēdzienu.

Savās dekoratīvās un reklāmas izpausmēs māksla novirzās no savas tīrās aistētiskās dabas; tādēļ dekoratīvā un reklāmas māksla jāatzīst par aistētiskām modifikācijām un arī šo mākslu aistētiskais iespaids par novirzīšanos no tīrā aistētiskā pārdzīvojuma tipa.

Dekoratīvās mākslas princips nav pašvērtība, tā nav kaut kas patstāvīgs, kas pietiek pats ar sevi. Šīs mākslas darbiem bez aistētiskas vērtības ir vēl praktiskas noderības vērtība. Skaistām mēbeļēm ir aistētisks raksturs, bet tās ir arī mums praktiski noderīgi priekšmeti. Dekoratīvā māksla ir dzīves un tīrās mākslas pavadone; viņa pieskaņojas dzīvei, atvieglo to, atņemot daļu no tās smaguma un nebrīvības. Tā, militārs maršs ar savu uzsvērto ritmu piešķir brašumu nogurušu kaņavīru gaitai. Tā, ar gaumi veidots apģērbs pieskaņojas cilvēkam, izceļ un pastrīpo viņa īpatnību, aistētizē un grezno to. Dejas mūzika ierosina mūs uz glītām, ritmiskām kustībām. Parastā dejas mūzika tam eksistē, lai mēs pēc tās dejotu, tai nav pašvērtības rakstura. Bet šopēna valsī, piem., kurā ir bagātīgas ritumu maiņas un pārsteidzošas skaņu formas, negribas dejot, to tādēļ pat ir grūti dejot, bet ir labāk klausīties, jo tas nav dekoratīvās mākslas veids, bet tīras mākslas parādība, ar pašvērtīgu raksturu, kas izpauž mākslinieka īpatnību, un modina mūsu individuālītāti, aicinot uz tīru aistētisku pārdzīvojumu. Kā stila trūkums uzskatāms mēģinājums likt tīrai mākslai spēlēt dekoratīvās mākslas lomu un otrādi. Ja vāze ir tik smalki sīzelēta un tulko tik īpatnēju mākslinieka gaumi, ka gribas tanī aistētiski vēro-

ties, tad ir aistētiski netaisni lietot to kādai vajadzībai; tādā gadījumā tā vairs nav priekšmets, kas kalpo kaut kam citam, bet pašvērtība un ar to jāapietas kā ar tīras mākslas parādību.

Arī skatuves dekorācijām nav jātop par gleznām ar patstāvīgām mākslinieciskām vērtībām (kas diemžēl bieži notiek uz mūsu skatuvēm), tām nav jāsaista uzmanība pie sava pārmērīgā krāsu krāšņuma un sarežģītības, jo tas atrauj no sekošanas tīrajai mākslas parādībai, simfōnijai, operai vai tragēdijai u. t. t. Ja dekorācijas top uzmācīgas ar savu gleznaino pašvērtību (kas ir vietā gleznu galerijā, mūzejā) — tas ir aistētiska stila trūkums. Tāpat kā no otras puses ir stila trūkums, kad tikai dekoratīvu mākslu sniedz tīras mākslas vietā un kad pret fokstrotas mūziku izturas kā pret tīras mākslas parādību.

Kā tīrās mākslas pavadones dekoratīvās mākslas uzdevums ir radīt zināmu jūtoņu, sagatavot mūs tīrās mākslas parādības uztveršanai. Tā stilizēta teātra telpa, skatuves priekšskars mūs pamazām ievada mākslas pasaulē, rada zināmu aistētisku atmosfēru, dvēseles noskaņu, kas veicina mūsu aistētiskā garastāvokļa iestāšanos, kādu no mums prasīs tīrās mākslas parādība, opera, drāma.

Tā tad tīrās mākslas laukā dekoratīvās mākslas aistētiskā loma, labākajā gadījumā, ir noskaņas sagādāšana, izolācijas procesa atvieglināšana, bet šinī mākslā pašā nav tīras aistētiskas vērtības.

Var sacīt, ka māksla ir dekoratīva tanī mērā, cik tā nav pašvērtīga, cik tā nav izolēta no ikdienas, bet taisni otrādi, pati šinī ikdienā iejaucas, lai izdalītu

to; viņa neprasa arī no mums iekšējo izolāciju, mūsu dvēseles spēku pastiprināšanos un koncentrēšanos, kas vienīgi dara iespējamu tīrās mākslas darba pārdzīvojumu. Māksla ir dekoratīva, ja tās uztvere ir vienkārši liegi patikama, mūs izklaidē un atpūtina.

Savu iespaidu dekoratīvā māksla panāk ar ārējās formas ritmiskiem, harmoniskiem pajēmiem, kas ir jau pazīstami un tādēļ viegli uztverami, bet nevis ar īpatnējiem individuāliem veidojumiem, kas prasītu sevišķu, jau tīri aistētisku uzmanību.

Hēdonisma teārija, kuŗu mēs noraidījām kā nepietiekošu un aplamu tīrās mākslas iztulkojumam, var noderēt te kā dekoratīvās mākslas princips, var izskaidrot seklos un frivolos veidus, kādi ir pikantās kuplejas, feļetoni, variété, rēvijas u. t. t., kuŗus visus var apvienot ar vārdu *divertissements*. Dekoratīvā māksla ir tiešām *divertissements*, t. i. izklaidēšanās. Kā tādu to varam atzīt, jo tā vairo aistētiskā elementa ieviešanu dzīvē (dzīvē tā tad viņai ir aistētiska loma), viņa atņem vietām dzīvei tās nospiedošo grūtības un smaguma raksturu, kaut cik, tā tad, dara vienkāršo ikdienu līdzīgu brīvajai mākslas īstenībai, bet tik pat noteikti jāapzinās, ka dekoratīvā māksla nav visamāksla, ka ir vēl tīrā māksla, kuŗas loma ir daudz svarīgāka un no kuŗas viņa noteikti atšķīras. Dekoratīvā māksla rada pāreju no tikai praktiskās dzīves uz tīro aistētisko dzīvi — ietveŗ sevī plašo aploku, kuŗā jauca un momentos tuvojas šīs galējās un pēc būtības dažādās — aistētiskās un praktiskās vērtības.

Aistētiska modifikācija ir arī reklāmas māksla, jo, lai gan reklāma kalpo praktiskai dzīvei tās galējās formās, kādas ir tirgus un tirdzniecība, tad cikkārt viņa top māksla un nodarbina māksliniekus, viņā tomēr izteicas arī aistētiskais elements. Aistētisks mākslinieciskā reklāmā ir iespaids pirmāis moments: mūsu uzmanību, piem., saista mirdzoša saule un stari uz plakāta, mēs esam aistētiskā iespaidā, kamēr neizlasām uzrakstu, piem.: «Mirdzas apavu krēms ir labākais». Tīrās mākslas iespaidā pirmajam jutekliskajam iespaids momentam seko tā attīstījums un kāpinājums psihē, te turpretī ir novirziens no tīrā iespaids tipa, jo iespaidam pēc pirmā momenta dots jauns virziens. Mākslas pievilcīgums te izlietots praktiskos nolūkos: uzmanība ar mākslas palīdzību pievilināta, lai nākošā momentā dotu tai citu, praktisku virzienu, ieteicot mums kādu tirdzniecisku uzņēmumu un ražojumu. Kaut gan aistētiskām un praktiskām vērtībām ir noteikti dažāds, pat pretējs raksturs, tomēr, kā redzam, dzīvē, piem., reklāmā, tās daudzkārt saistās un sadarbojas.

Reklāmas māksla operē ar kairinošiem, spilgtiem pajēmieniem, jo tās radītā iespaids brīdis ir īss. Ja tīrās mākslas cēlonībā kā nepieciešamus saskatām trīs faktorus: 1) kairienu jeb vielu, 2) ārējos formas pajēmienus un 3) individuālītāti, tad dekoratīvajā mākslā galvenā loma no šiem faktoriem pieder ārējās formas elementiem, kamēr reklāmas mākslā galvenais ir kairiens jeb viela, krāsas, skaņas, kustības pašas par sevi. Reklāma savu iespaids sasniedz ar spilgtumu, kontrastiem, pārmērībām, ar pikanto un klie-

dzošo. Tur, kur tīrā mākslā pārsvarā ir šādas kairinošas īpašības — tur tā zaudē savu stilu un tuvojas reklāmas mākslai; to bieži gadās novērot tagadnes modernajā mākslā.

Tā tad aistētiskās modifikācijas, dekoratīvā un reklāmas māksla, paredz aistētisku attiecību, bet pēdējā noteikti atšķiras no attiecības pret tīrās mākslas parādībām.

Aistētiskā iespaida tipi¹⁾.

«Es apziņas» stāvokļa iztulkošanā aistētiskā pārdzīvojumā sacenšas vairākas teōrijas. Tās grib noskaidrot, kāds ir mūsu «es apziņas» darbības raksturs, vai kādas ir šīs darbības robežas aistētiskā iespaidā. Abas galvenās — iejūtas teōrija un vērošanas teōrija, pie pavirša ieskata, šķiet apgalvojam pretējo: iejūtas teōrija runā par «es apziņas» aktivitāti, vērošanas teōrija turpretī par «es apziņas» pasivitāti. Pēc iejūtas teōrijas, kuŗas galvenie pārstāvji ir T. Lipss un J. Folkelts, «es apziņa», atbrīvojusies no savas praktiskās darbības, neapklus pilnīgi, bet ir citas, specifiski aistētiskas aktivitātes pārņemta; viņa iejūtas formās, līnijās, krāsās, piešķir tām savus priekšstatus un jūtas, savu dvēseles saturu. Ir mākslas formas, bet aistētisku saturu tās gūst atkarībā no tā, vai tās atdzīvinām, vai iejūtam tanīs savas dvēseles kustības, pārceļam tur savu «es». Aistētiskus pārdzīvojumus pavada priekštanī mērā, cik tajos ir mūsu es, mūsu dvēseles īpatnības izpaudumi. Bet ne tikai mūsu, arī citas dvēseles spēka nodibinājums ir mums prieks un vērtība, jo otrs cilvēks, saka T. Lipss, ir «tikai mūsu pašu otrais es». Kontaktā ar mākslu pārdzīvojam individuālā gadījumā cilvēcisko vērtību vis-

¹⁾ Pārstrādāts pēc 1927. g. «Teātra Vēstnesī» Nr. 9 iespiestā raksta «Divi skatītāju tipi».

pārīgi, izjūtam pastiprinātā veidā, ko nozīmē būt par cilvēku.

Iejūtas teōrijai pārmet, ka, izceļot aistētiskā pārdzīvojuma autonomo un radošo raksturu, tā nenorāda nekādas es aktivitātes robežas mākslas darba iespaidā. Iztulkojot brīvi un autonomi mākslas parādību, subjekts var nonākt līdz patvaļai; viņa jūtas, fantazija un asociācijas var sagādāt viņam pašvērtīgu pārdzīvojumu, kas tomēr nepavisam neatbilst dotai mākslas parādībai. Tomēr, nodziļinoties T. Lipsa aistētiskās iejūtas izpratnē, pārmetums atkrīt: tīrā aistētiskā attiecībā pārdzīvojumu no patvaļības izsargā pati aistētiskā parādība (mākslas darbs), tās dotības un individuālais veids. Mākslas darbs vada iespaidu un iejūtā subjekts «iekšēji atdarina» aistētiskā parādībā izteikto vai paredzēto kustību, identificējas, «top viens» ar aistētisko objektu. Aistētiskā aktivitātē mūsu es pārtrauc savu ikdienišķo attiecību pret visu, «darbojas lietās pašās, dzīvo līdz lietu immamento dzīvi». Aistētiskā iejūta tā tad ir aktivitāte arī tādā ziņā, ka cilvēks pārdzīvo pastiprinātu uzmanību pret kādu dotību un tās likumību un paceļas fantazijas un jūtu darbības ceļā līdz mākslas parādības sintezes un vienības apjaušanai. Ejot autonoma aistētiska pārdzīvojuma ceļu, cilvēki rezultātā nonāk pie pārsubjektīviem, objektīviem un apmēram vienādiem atzinumiem: dažādu būtnu dziļākie pamata es saprotas un ir kontaktā — «otrs cilvēks ir mūsu pašu otrais es». Dziļi pētot aistētiska akta būtību, T. Lipsa iejūtas teōrija izsargājas no vienpusības: liek gan galveno svaru uz mākslas ie-

spaida uztvērēja — subjekta pašdarbību, bet neaizmirst arī mākslas snieguma — objekta dotību. Tādēļ patvaļīga mākslas parādības iztulkošana vairs nav jāatzīst par aistētisku iejūtu Lipsa dotā nozīmē.

Vērošanas teorija, ko attīstīja jau Šopenhauers, iziet nevis no es apziņas aktivitātes, no subjekta pašdarbības, bet no objektīvās dotības, no mākslas darba, ierobežojot tā iztulkošanas brīvību. Šī teorija uzsvē vienīgi subjekta uzmanību pret parādību, tā tad pārdzīvojuma vērojošiatzīstošo raksturu. Cilvēks, kā saka Šopenhauers, vienmēr ir gribas vergs, viņa vēlēšanās un dziņas noteic viņa rīcību, dzen un vada to. Tikai aistētiskā attiecībā cilvēks atbrīvojas no savas verdziskās kalpošanas gribai un uztvē īstenību bez praktiskas ieinteresētības un bez subjektivitātes, tas ir objektīvi un brīvi, kā priekšstatu un nevis kā motīvu un argūmentu kopību; uztvēr lietas pašas par sevi, aiz tīras intereses pret tām un nevis kādu vajadzību un mērķu dzīts. Tad viņš sasniedz pie gribas darbības neiespējamo mieru un laimi. Atraisījies no sava darbīgā subjekta, sava reagējošā es, cilvēks top par tīri uztverošu un atzīstošu subjektu. Viņš pārceļas lietās, viņa patvaļīgais es ir pasīvs un klusē, tas disimilējas, izzūd parādībā.

Iejūtas un vērošanas teorija ir tuvināmas tādā ziņā, ka pēdējā īpaši izceļ uzmanību pret parādību un tās dotību, kas paredzēta arī pirmajā; pie tam iejūtas teorija apgaismo aistētisko «objektīvēšanas lietās», kā specifiski aistētisku aktivitāti. Var tiešām atzīt, ka vērošanas process, kuŗā apziņa izseko aistētiskai parādībai un apjēdz to viņas īpatnējā

un sarežģīti smalkā uzbūvē un likumbā, ir pastiprināts un līdz ar to aktīvs garīgs process. Abas teorijas rezultātā ir tikai šķietamā pretrunā; atšķiras viņas ar to, ka katra uzsvērs savu aistētiskā pārdzīvojumā norītošu psihisku procesu svarīgumu, apgaismojot to no divām dažādām pusēm, iejūtas teorija — no psiholoģiskj subjektīvās puses, un vērošanas teorija — no formāli objektīvās puses. Cik starp šīm teorijām ir reāla atšķirība, tik tās atbilst, kā to norāda Müllers-Freienfels¹⁾, diviem aistētisko pārdzīvojumu tipiem, pat tieši — diviem cilvēku tipiem. Ir subjektīvais cilvēks, kas visur dzīvi darbojas līdz, visur piejauc savu es; viņa attiecība mākslas priekšā ir vairāk iejūtoša. Un ir objektīvais cilvēks-vērotājs.

Pirmam tipam aistētiskais iespaids iegūstams pastiprinātas psihiskas dzīves ceļā, zināmas aistētiskas aktivitātes ceļā. Tikai tad parādības top viņam aistētiski nozīmīgas, kad tās ir ekspresīvas, izteicošas. Apskatītas vienkārši kā ārējas formas tās ir vienaldzīgas un nenozīmīgas. Parādības top par aistētiskām tad, kad viņš tās var uztvert kā savu jūtu, domu, impulsu, dvēseles noskaņu izteicējas; subjekts pats, skatītājs un klausītājs ir tas, kas piešķir aistētiskai parādībai, gleznai, aktieŗa spēlei, dzejai tās tiešām dzīvo aistētisko saturu, viņš «iejūt tajā savas iekšējās dzīves garu». Pēc šī, iejūtas viedokļa nav tādas skaņu, krāsu, kustību formas, kuŗu cilvēka iejūtošā fantazija nevarētu veidot un atdzīvināt. Ir vajadzīgs aistētiskais

¹⁾ Müller-Freienfels. Psychologie der Kunst, 78. lpp.

objekts, mākslas darbs, bet viņa tiešām aistētiskais saturs viņam rodās no subjekta, cilvēka iespaida uzjēmēja. Ja skatītos, piem., uz aktieŗu kustībām bez iejušanās viņu psihiskos pārdzīvojumos, viņu žesti, vārdi, vaibsti būtu kaut kas nevajadzīgs, pat smieklīgs. No šī viedokļa izejot, mākslu dara par mākslu cilvēka dzīvā attiecība pret to, cilvēka visas īstenības, pat nedzīvo parādību uztveršana no sava, cilvēciskā viedokļa. Iejūtoties mākslas darbā šī aktīvā tipa cilvēks sevī reāli pārdzīvo tanī paredzēto vai izteikto kustību, viņš šo kustību it kā iekšēji atdarina. Piem., dejas mākslu aistētiski uztver tādā ceļā, ka līdz ar mākslinieku, iedomā, priekšstatos un impulsos izpilda dejas ne ārējās, bet iekšējās kustības; iejūtas dejojājā tik lielā mērā, kā top it kā viens ar viņu. Tāpat viņš iejūtas ne tikai sev radniecisku būtņu, cilvēku pārdzīvojumos, bet arī nedzīvās lietās. Lai aistētiski uztvertu, piem., Purviša pavasara gleznu, viņš it kā top par sniegu, kas kūst, par upi, kas, atbrīvojusies no sastinguma, smagi, bet uzvaroši dzen savus ūdeņus uz priekšu. Teātrī šī tipa garīgās struktūras cilvēks bieži tik lielā mērā «spēlē līdž», ka viņš aizmirst apkārtesošo īstenību. Māksla viņam ir nevis šķietamība, illūzija, bet īstenība un par ikdienu labāka īstenība, kurai ir vērts sevi atdot. Iejūtošais tips rod savu daļu līdzdalības šīnī augstāko vērtību dzīvē; viņš nevar būt vienaldzīgs un pasīvs, jo viņš nav sveis šai dzīvei. Tur realizētās vērtības ir arī viņa vērtības. Tas tādēļ, ka katru otru cilvēku, kuru viņš šādi iejūtoši iepazīst, viņš uztver kā sevi pašu,

tikai citā izpausmē, citā izteiksmes veidā; otrā cilvēkā viņš redz savu paša e s.

Vispārcilvēciskais radošais spēks ir tas, kas viņu vieno ar mākslinieku. Spēku, kas viņam varbūt ir īpatnējs mazā mērā, viņš redz realizētu, piepildītu augstā mērā un šī apziņa rada viņa aistētisko prieku. Viņš ir lepns uz cilvēku, viņā ir prieks par vērtības sniegumu, uz kādu ir spējīgs cilvēks. Šis pa daļai jau ētiska rakstura sasniegums ir augstākais moments, kādu savā aistētiski mākslinieciskā pārdzīvojumā gūst šī tipa cilvēks. Savos pamatos tā tad šis tips ir i d e ā l i s m a pārstāvis: viņš tic uz cilvēku, uz viņa radošo spēku; viņā ir aizrautība un entuziasms. Viņš ir arī dziļa un pamatota o p t i m i s m a pārstāvis, jo šis spēks viņam ir v ē r t ī b a, kuŗas dēļ, kaut arī grūtības pārciešot, ir vērts dzīvot.

Bez subjektīvā, iejūtošā tipa ir otrs — o b j e k t ī v a i s, mierīgais, «novērotājs», kas seko parādībām, būdams atraisīts no savas subjektivitātes. Viņš ir vērotājs arī mākslas iespaidā, un būdams samērā brīvs no savām asociāciju, fantazijas un jūtu plūsmēm, viņš, rādās, pilnīgāk var piederēt mākslas parādībai. Pretēji iejūtošam tipam, vērojošais tips m i e r a ceļā rod aistētisku pārdzīvojumu, viņš nevis darbojas, piešķirdams savas jūtas, atmiņas mākslas parādībai, bet tikai a t z ī s t, tikai seko mākslas darbā notiekošam; ne viņa paša priekšstati, domas, jūtas ir svarīgas, bet mākslas darbā d o t a i s. Viņš viss ir vērība, viss doto skaņu, krāsu, kustību uztvere, kuŗa vēlākos momentos top vērtējoša. Objektīvais miers un ne loģiskā, bet i n t u i t ī v ā, vērojošā atziņas procesa paasināšanās raksturo šī tipa

psīchisko stāvokli. Pirmā tipa pārdzīvojums ir vairāk jūtu nests, tam dionizisks raksturs, otrā tipa iespaids ir skaidrāks un aptverošāks, ar appolonisku raksturu. Ja pirmo tipu apzīmējam kā ideālistu un entuziastu, šis tips kvalificējams kā intelektuāls un skeptisks. Tomēr viņa atziņas un vērtēšanas ceļā gūtajam aistētiskajam iespaidam ir augstas pakāpes garīga pārdzīvojuma raksturs.

Vērojošā tipa ideologs un teorētiķis, kā jau minējām, ir Šopenhauers, tā tad lielais pesimisma filozofs.

Nav noteicams, kuŗa no šīm attiecībām ir pareizāka mākslas parādības priekšā; abas ir pareizas, jo abas ir aistētiska pārdzīvojuma ceļi. Pirmais, iejūtošais tips iziet no dzejas, jo dzeja ir tā māksla, kuŗas specifiskā aistētiskā jēga ir izteikt un tēlot vārdos psīchiskos pārdzīvojumus¹⁾. Tādēļ iejūtošā attiecība ir vairāk vietā teātrī, literātūras dažādo veidu uztverē, arī vokālā mūzikā, jo tā ir saistīta ar dzeju. Kurpretim vērojošais tips iziet no tīrām formu mākslām, kuŗas tieši netulko cilvēciskās īpašības, kā celtniecība, ornamentika, absolūtā mūzika. Te šo mākslu aistētiskā aptverē svarīga ir objektīva formu apjaušana — intuitīvi atzīstoša attiecība. Bet iejūtošais tips šo sev īpatnējo dzejisko uztveri praktizē arī attiecībā uz tīro ārējo formu mākslām, tāpat kā vērojošais tips savu objektīvi atzīstošo attiecību pārdzīvo arī dzejisku mākslas parādību priekšā. Tīrā iejūtamība un tīrā vērojamība ir savā ziņā ga-

¹⁾ šis jautājums par mākslu specifiskām aistētiskām uzdotībām aplūkots turpmākā īpašā pētījumā par aistētiskām katēgorijām.

lējības — vairums cilvēku pārdzīvo abas attiecības, izturoties brīžiem iejūtoši, brīžiem vērojoši. Ikvienā iejūtas stāvoklī ir nepieciešami vērojoši brīži un vērojošā stāvoklī — iejūtas brīži. Ir aistētiķi (kā, piem., Osvalds Külpe, Fridr. Kaincs u. c.), kas šos stāvokļus nemaz atsevišķi neaplūko un teorijām īpašu uzmanību nepiešķir, atzīdami par galveno abu — iejūtas un vērojamības — momentu saistīšanos un sadarbību aistētiskajā pārdzīvojumā. Īstenībā aistētiskā parādība, mākslas darbs, v a d a cilvēka attiecību pret sevi, prasot vietām iejušanos — brīvu dotā iztulkojumu, atdzīvinājumu, vietām — uzticīgu un tuvu sekošanu dotajam. Piem., noteikti vērojošs noskaņojums traģēdijas vai komēdijas uztverē var traucēt aistētisko iespaidu būt pilnīgam un dziļam; teātra māksla prasa no skatītāja simpatiju un līdzdalību, zināmu «spēlēšanu līdz». Absolūtā mūzikā turpretim pārāk iejūtoša attiecība, personīgas atmiņas — asociācijas, jūtu savijņojumi var liegt izsekot skaņdarba formu sarežģītībai un bagātībai, var traucēt mākslas darba iespaيدا aistētisko pilnību. Pārāk konsekventam galējam tipam, kuŗa psiķe nav pietiekoši elastīga, lai piekļautos mākslas darbam, zināma rakstura mākslas darbu iespaيدا iet zudumā.

Bet īstenībā teoriju nesamaitāta apziņa spontāni, bez prātošanas un apzināšanās ieņem dotā iespaيدا momentā vajadzīgo aistētisko attiecību.

Radīšana un intuīcija¹⁾.

Zinātniskās pētīšanas un pa daļai arī pozitīvās filozofijas vienīgais legālais līdzeklis ir prāts jeb abstrahējošais saprāts un viņa darinātie ieroči: jēdziens un analīze. Zinātne izzina parādību, fainomēnu, tā saukto relatīvo, un apgalvo, ka absolūto jeb lietas īstenību nevar atzīt, tas jāsaprot, ka absolūto nevar aptvert ar jēdzienisku atziņu.

Tāda mazākais ir zinātnes pašnoteikšanās un viņas mērķi. Nostājoties uz franču filozofa Anrī Bergsona atziņas teorijas pamatiem, arī zinātne iegūtu atjaunotu uzskatu uz sevi, izrādītos, ka principā arī zinātne darbojas pašā reālītātē, sasniedz lietas īstenību, ja tā neiziet no sava dabiskā aploka, kas ir inertā matērija.

Bet piegriezīsimies mākslai. Kāda ir mākslas pašnoteikšanās un kādas ir viņas tieksmes? Neskatoties uz to, ka mākslai nav atziņas mērķu un viņa nekalpo filozofijai, lai gan pretējo 19. g. s. gribēja apliecināt vācu ideālisma filozofi — savos radošos sniegumos, mākslas darbos, kas ir vienības un sintezes piepildījumi, kas tādēļ ir it kā dzīvi un īpatnēji organismi, māksla dod absolūtā, īsteni būtiskā pārdzīvojumu. Citādā ceļā nekā zinātne un filozofija, fantāzijas, tēlu un jūtu pārdzīvojuma ceļā, māksla

¹⁾ Iespiests pirmo reizi 1921. g. «Izglītības Ministrijas Mēnešraksta» 3. burtn.

skaj un atveŗ lietu bŗtības. Katrs īsts mŗkslas darbs, ja mŗs tikai esam spŗjīgi to uztvert, kŗ īpatnŗjs, individuŗls un vienreizŗjs, dod mums kaut kŗ absolŗta nojautu, modina arī mŗsos bezgalības, mŗŗības ideju, vairŗk neapzinīgi nekŗ apzinīgi, esam pievŗsti absolŗtajam. Cilvŗkam ir īpatnŗjs meklŗšanas gars, mŗŗīgs dvŗseles nemiers, savos dvŗseles dziļumos cilvŗks tiecas pŗc kaut kŗ īsta, bŗtiska un absolŗta. Un tajŗ mŗrŗ, cik viŗš ir spŗjīgs un apdŗvinŗts — viŗš no šī iekšŗjŗ nemiera nebŗg, bet attīsta to un ved pie zinŗma garīga ieguvuma.

Mums vistuvŗkŗ un intīmŗkŗ mŗkslas nozīme ir vadīt un stiprinŗt šo mŗsu iekšŗjo absolŗtŗ meklŗšanas nemieru. Mŗkslinieciskŗ iespaidŗ, kŗ pŗrdzīvojumŗ, mums bieŗi izdodas atrast sevi, savu metafizisko, īsto «pamata es», atrast absolŗto sevi un sevi attiecībā pret absolŗto.

Tagad vaicŗsim, ar ko mŗs aptvŗram īpatnŗjo un absolŗto mŗkslŗ, un no otras puses, ar kŗdas ārkrŗtŗjas spŗjas palīdzību mŗkslinieks atklŗj to dzīvŗ un var izteikt to savŗ darbŗ? Te Bergsons mums saka: «Absolŗto var apjaust tikai intuīcijŗ, pirmatziņŗ, kurpretim visu citu var atvŗrt ar analizes palīdzību»²⁾.

Lai rekonstruŗtu dzīvo reŗlitŗti, lai parŗdītu mums mŗkslŗ īstenību, mŗkslinieks radīšanŗ lieto ne gatavus sastinguŗsus jŗdzienus, ne prŗtu, bet intuīciju. Un lai mŗs no savas puses mŗkslŗ šo dzīvo uztvŗtu, mums jŗnodarbina ne savas analizes spŗjas, bet tieŗsas uzskatamības spŗjas jeb intuīcija. »Intuīcija ir se-

²⁾ Bergson. «Introduction à la métaphysique».

višķa veida intelektuāla simpatija, ar kuŗu mēs ietopam lietas iekšienē, lai aptvertu, lai tiktu kontaktā ar to, kas tajā ir īpatnējs, vienīgs un tāpēc neizteicams. Ir vismazākais viena īstenība, viena reālitate, kuŗu mēs uztveŗam no iekšienes, pret kuŗu mums ir intuīcija: tas ir mūsu «es», kas nepārtraukti turpinās, ilgst (qui dure). Mums var nebūt intelektuālas simpatijas ne pret vienu lietu, bet tā mums ir attiecībā pret mums pašiem. Ar to mēs apjaušam mūsu dvēseles stāvokļu nepārtrauktību, šo stāvokļu nepārtraukto sekošanu, no kuŗiem katrs paziņo nākošo un satur sevī to, kas pagājis¹⁾.» — Tā ir šī klausīšanās sevī, savā iekšējā tapšanā un melodijā, tās ritmā un virzienā.

Šī apziņa, kas mums ir par mūsu pašu personību, tās nepārtrauktā kontinuitātē, ilgšanā, ievēd mūs reālitates iekšienē, pēc kuŗas parauga mēs varam iedomāties citas. Vistuvāk, visintimāk mēs esam saistīti paši ar sevi, tāpēc arī pret sevi mums ir, tā sacīt, nepieciešama intuīcija, bet intuīcija mums ir iespējama arī pret ārpasauli, ja mēs vēlamies iepazīt to tās īpatnībā, būtībā, ja mēs vēlamies nostāties dzīvei tuvu, it kā ar intelektuālas taustes palīdzību uztvert tās sirds pukstus.

Māksliniekam vajadzīga intuīcija, viņam jāuztveŗ šis dzīves pulss. Lai radītu mākslas tēlu, tipu, viņam intimi, no iekšienes jāseko dzīvei, viņam jāieklūst citos «ilgstošos», kontinuējošos «es» tikpat droši, kā sava, jāpazīst cita cilvēka dvēseles dzīve. Tikai ar intuīcijas palīdzību mākslinieks rada īstenību, sasniedz to savā mākslā ne telpiski stāvošu, ne

¹⁾ Turpat.

jēdzieniski abstraktu, bet vijīgu, kustošu, dzīvei līdzīgu.

Tēls, kuŗu mākslinieks rada no bezgalīga novērojumu skaita, ir intuitīvas atziņas pirmā kristalizācija.

Ovsjaņiko-Kuļikovskis savā apcerējumā «Bezgalības ideja mākslā un pozitīvā zinātnē»²⁾ dod vērtīgu mākslinieciska tēla radīšanas schēmu. Šī tēla radīšanas procesā jau piemīt nenoteiktība un bezgalība, ar kuŗu tikai intuīcija var tikt galā. Novērojot īstenību, piem., kādu cilvēku, mākslinieks nekad nevar tikt ar saviem novērojumiem pie pilnīga, loģiska gala. Viņš atzīmē īpašības, datus, a^{-1} , a^{-2} , a^{-3} , a^{-4} u. t. t. un tiecas pēc «A» mākslas tēla; sasniedzis a^{-100} , viņš nekad nevarētu sacīt, ka nebūtu $a^{-100} + 1$, ka nebūtu uztverama jauna nianse, jauns raksturīgs sākums. Dzīves tēls ir neizsmeļams tāpat kā mākslinieka radītais, katram viņš rāda to, ko katrs tur ir spējīgs redzēt, vienmēr viņš pārsteidz ar kaut ko jaunu, vēl līdz šim neuzvertu.

Šinī nozīmē jāsaprot mākslas daudzpusība un neizsmeļamība, tas fakts, ka īsti mākslas tēli, tipi, nekad nenovecojas, nekad nezaudē savu māksliniecisko vērtību; pašā radīšanas procesā slēpjas šīs vērtības nodrošinājums.

Dot no šiem neaprobežoti daudziem datiem a^{-1} , a^{-2} , a^{-3} u. t. t. jaunu vienību «A», radīt mākslas tēlu, ir intuīcijas darbs, protams, ne tikai intuīcijas, jo visu sagatavošanas darbu izpilda citas mākslinieka spējas, bet intuīcijai te ir vadošā loma. Intuīcija ir sintezes spēja, kas aptver vienā un tajā pašā laikā lietas at-

2) Вопросы теории и психологии творчества.

sevišķo, īpatnējo, un no bezgalīgas dažādības rada jaunu vienību.

Prāts jeb intelekts Bergsonam ir praktiska spēja, kas vispirms ir vērsta uz materiju un kuņas mērķis ir šo materiju izlietot, piemērot dzīvei un darīt noderīgu. Prāts ir tikai viens no dzīves evolūcijas produktiem. Viņš nav ne pasaulei, ne apziņai koekstensīvs, nav pasauli un apziņu izsmelošs, neiet ar dzīvi vienos soļos. Prāts ir praktiskai dzīvei piemērota domāšanas forma¹).

Kā mēs varējām cerēt, saka Bergsons, ar prāta palīdzību aptvert pasaules un gara būtību? Vislielākās kļūdīšanās notiek, lietojot pie tīro atziņu iegūšanas praktiskas domāšanas formas. Visas filozofiskās maldīšanās ir notikušas aiz tā iemesla, ka mēs prātam esam uzticējuši metafiziku, brīvības, dzīves, gara un miesas attiecību problēmas. Mēchanikas un fizikas aplokā, attiecībā uz inerto materiju, mūsu intelekts viegli tiek galā ar saviem uzdevumiem, bet gara aplokā prāts ir bezspēcīgs²).

Zinātnē iemīļotās metodes indukcija un dedukcija, kuņas iespējamās tikai vienādām, parādībām atkārtojoties, nav piemērojamas izziņā par garu. Gara sfērās vienādašs nekad neatkārtojas. Laikam te ir pavisam cita nozīme, jo tas nepārtraukti rada vienmēr jaunas vērtības. Dzīve notiek laikā, kas ir absolūts un tādā mērā prātam nepieejams. Absolūtais laiks, kas ir pati kustība, radošā ilgšana, pārspēj intelekta uztveres spējas. Pēdējais ir bezspēcīgs dot

¹) Bergson. «L'évolution Créatrice» ch. III.

²) Bergson. «Matière et mémoire».

mums pārskatu par dzīves topošo nepārtraucamību un vēl mazākā mērā par savu paša attīstību.

Māksla, kuŗa dod un prasa daudz mazāk noteiktības, prot piesieties dzīvei, uztvert dzīvi tās kustībā, radošu un pārveidojošos. Kustība un pārveidošanās ir īstā reālītāte; mūsu dzirde vislabāk ievēd mūs šinī reālītātē. Ja mēs atdalāmies no telpiskiem tēliem (kā, piem., mūzikā), paliek tīra kustība, tīra pārveidošanās, kas vairs nav saistīta ar lietām, kas pārveidojas³).

Mūzika, savas brīvības un neatkarības dēļ no telpas, dod vistiešāko priekšstatu par laikā norītošās īstenības būtību.

Tāpēc intelektam nav iespējams nekāds sajēgums par mūziku, jo viņš domā telpiski, ar materijas formām. Intellekts pēti ne garu, bet materiju, stāvošo un ne kustošo, tā tad ne dzīvi. Inertas matērijas sfērā viņam viss izdodas, viņš sasniedz noteiktību un skaidrību. Bet sastopoties ar dzīvo un organisko, intelekts brīnas un izrāda neveiklību. Bet aktīvs būdams, viņš drīz top vaļā no visas neveiklības un atrisina organisko ar tiem pašiem pajēmieniem, kā neorganisko, sekojot savai dabiskai tieksmei, viņš pārvērs dzīvo par nedzīvo, mēchanisko, no kustības dod atsevišķus stāvokļus, saraustītus fotografiskus uzjēumus, kuŗiem, kā kinematografā, liek ātri sekot citam pēc cita. Pati tapšana, pati kustība viņam izslīd starp pirkstiem, kad viņš domā to satveram un turam¹). Laikam un dzīvei viņš nevar sekot, viņš

³) Bergsona (krīevu tulk.) „Воспрїятїе измѣнчивости“

¹) Bergson «L'ėvolution crėatrice».

tos aptur, lai varētu ar tiem rīkoties, ieslēdz telpiskās formās, lai varētu tos analizēt. Intellekts dod mums lietu attiecības, lietu kontūras, bet ne pašas lietas, dzīves fotografiskus uzņēmumus, bet ne pašu dzīvi. «Prāts var tikt raksturots ar savu dabisko dzīves nesaprašānu», formulē Bergsons.

Bet prāts neizsmel visas mūsu apziņas spējas. Ja intelekts mums dod tikai lietu attiecības, atziņas formālo pusi — instinkts ir iedzimta lietas būtības atziņa. Instinkts ir jau attālumā uztverta lietas atziņa. Instinkts attiecas pret prātu kā redze pret tausti. Neatrodies intelekta redzes aplokā, instinkts neatrodas vis ārpus mūsu gara robežām. Tas ir mūsu atziņas atsevišķa spēja. Cilvēks nav pazaudējis instinktu; tas viņā attīstās par intuīciju. Intuīcija ir izaugusi no instinkta, tās saknes ir instinktā un tāpēc tā atrodas tik tiešā sakarā ar dzīvi.

Intellekts iet, tā sacīt, apkārt īstenībai, salasot pēc iespējas daudzus uzskatus no ārienes par priekšmetiem, kuŗus tas sev pievelk klāt, bet kuŗos tas nav spējīgs ieiet. Intuīcija, turpretim, mūs ievēdz dzīves iekšienē, intuīcija ir instinkts, kas tapis neieinteresēts, kas ticis brīvs no subjektīvā, instinkts, kas ieguvis savu pašapziņu un ir spējīgs domāt par priekšmetu ne sevis, bet paša priekšmeta dēļ.

Cilvēka dabiskā dzīves saprašāna «le bon sens», lai gan bieži savās interesēs aprobežota, ir tomēr visai tuva intuīcijai. Ar to ir iespējams daudz ciešāk nekā ar intelektu aptvert īstenību.

Tā tad intuīcija nav vis neizprotama un neizskaidrojama gadījuma spēja, kas var būt vai nebūt! Tā

ir pirmatziņa, mums organiski īpatnēja, dzīvi tieši uztveroša, ar dzīvi tieši saistīta.

Bergsons pirmais ir devis intuīcijas psiholoģisku attaisnojumu, izskaidrodams tās izcelšanos un atvēršanos tās pamatus. Tas ir viens no Bergsona ģeniālākajiem žestiem. Filozofi bieži griezušies pie intuīcijas. Spinoza uzskatījis intuīciju, kā trešās kategorijas atziņu, ar kuŗu tikai mēs iegūstam Dieva un Dieva atribūtu atziņas. Kants «Tīrā prāta kritikā» ierādīja saprātam tā robežas, darīdams lielu pakalpojumu visai spekulatīvai filozofijai, galīgi noskaidroja, ka dialektika ar tiem pašiem panākumiem attaisno antinomiju kā tezi, tā antitezi, un atzina, ka ja metafizika ir iespējama, tad tikai ar pirmatziņu, ar intuīcijas pastiprināšanu. Bet pats būdams pilnīgā intelekta varā, gudrais Kants šaubījās par tādas intuīcijas iespējamību. Arī Stuarts Mills un Tēns savos metafiziskos pētījumos daudzkārtīgi ir tvēruši pēc intuīcijas, bet vienmēr, būdami nekonsekventi, meklējuši to analizē, kas ir īsts intuīcijas noliegums. Visi šie filozofi vai nu lietojuši, vai nelietojuši intuīciju, vienmēr to uzskatījuši apmēram kā nelegālu atziņas līdzekli, un intuīcija ir zaudējusi sev vajadzīgo uzticību, savu prestižu.

Bergsons, dodams mums intuīcijas ģenēzi, apstiprinādams tās pamatu, tās radniecību ar instinktu, ar to vispirms apliecinājis tās esamību (par kuŗu šaubījās Kants), un padarījis to ne tikai par likumīgu un pielaižamu atziņas līdzekli, bet tai vienai uzticēdams tīras atziņas iespējamību, ierādījis tai pirmo vietu.

Tīras atziņas spēja, intuīcija, ir arī radīšanu va-

došā spēja, jo radišanā ir sniegta īstenība, dzīve un absolūtais, noslēpumi, kuriem tikai intuīcija tiek klāt. Intuīcijas attiecības pret intelektu ir tādas pašas, kā mākslinieciskas vērošanas (kontemplācijas) attiecības pret uztveri. Uztverot ar jutekļiem, mēs iegūstam vēl tikai lietas ārējo iespaidu, tās nepilnu daļu, mākslinieciski vērojoties mēs topam pie lietas aistētiskās vērtības, pie tās īpatnības. Māksla neanalizē, viņa no iekšienes uztver tēlu kā vienību un visumu. Mākslinieks dod individuālas lietas attēlojumu. Viņam ir jāatrod tas individuālītātes veids, kurā visstiprāk izteicas zināmas apkārtnes vai sugas iespaids. Tips ir individuāls, tā nav abstrakcija, nav visu kopēju īpašību zīmējums; vidējais sugas eksemplārs nekādā ziņā nav tipisks.

Tips ir tas individuālais, kas visos savos individuālītātes izveidojumos atkārtoto sugas raksturīgos iespaidus, tips ir kopējā sabiezējums individuālajā¹⁾. Intuīcija palīdz māksliniekam uztvert šo raksturīgo un tipiski individuālo.

Bet intuīcija, tāpat kā intelekts, aptver arī vispārējo. Tikai intuitīvā atziņa iet no individuālā pie vispārējā, no lietas pie jēdziena, kurpretim prāts tuvinās lietām ar gataviem jēdzieniem un prasa no tām noteiktu «jā» vai «nē». Viņš vēlas vienmēr rekonstruēt ar jau reiz doto, uztipt savu priekšlaik gatavo formu jaunai parādībai, ietērt radošo un dzīvo, jau reiz pagatavotā, konfekcionētā, tā sakot, gatavā pirkatā gērbā. Intellekts nevēlas strādāt «uz pasūtījumu». Bet tāpēc arī nav jābrīnās, ka vīles visiem

¹⁾ Kristiansens, «Mākslas filozofija». IV.

šiem ģērbjiem tirkšķ²⁾). Topot un evoluējot, mūžīgi attīstoties, dzīvais pārplūdina vecās formas un ieņem savas, vienmēr jaunas, katram momentam radītas un piemērotas.

Intellekts netiek līdz šai radošai evolūcijai, viņam izslīd taisni tas jaunais, kas piemīt katrā vēstures momentā, tas individuālais, kas ir katrā būtībā. Viņš noliedz neparedzēto, pārsteidzošo. Viņš atraida katru radīšanu. Tikai intuīcija ir radošai dzīvei koekstensīva, jo viņa ir tikai augstāka veida instinkts, un instinkts, saka Bergsons, turpina darbu, ar kuŗu dzīve organizē materiju tik lielā mērā, ka ir grūti noteikt, kur beidzas organizācija un kur sākās instinkts. Cālītis ar vienu knābja sitienu top brīvs no savas čaulas, vai viņš te seko organizējošam procesam, kas viņu no embrija padarījis par mazu un pilnīgu organismu, vai savam personīgam instinktam? Instinkts ir veidots pašas dzīves formās un darbojas organiski. (Un ja viņā mostos apziņa, ja mēs mācētu viņam jautāt un viņš varētu mums atbildēt, viņš mums atvērtu visintimākos dzīves noslēpumus³⁾).

Prāts un intuīcija ir vienādi vajadzīgi atziņai. Prāts mūs virza uz tālākām izziņām, bet tikai intuīcija ir spējīga sniegt mums jaunas atziņas. Paradoksāli skan Bergsona formulējums: «ir lietas, kuŗas tikai intelekts ir spējīgs meklēt, bet kuŗas ar saviem spēkiem viņš nekad neatradīs. Šīs lietas tikai instinkts varētu atrast, bet viņš nekad tās nemeklētu».

²⁾ Bergson, «L'évolution Créatrice».

³⁾ Bergson, «L'évolution Créatrice».

Tādēļ jācenšas pēc abu kopdarbības. Šinī kopdarbībā viņi ļoti tuvinās, ietilpst viens otrā, saprotas, jo viņiem reiz ir bijis kopējs pirmavots. Bergsons grib izdibināt šo pirmavotu un attīsta dziļu hipotezi par intelekta un ķermeņu izcelšanos. Kā viens, tā otrs būs attīstījies no plašākas un augstākas eksistences formas un tanī, saka Bergsons, «jāmeģina viņi dabūt atpakaļ, lai redzētu, kā viņi no turienes izriet».

Visa dzīvnieciskās valsts evolūcija ir notikusi uz diviem šķīrošiem ceļiem, no kuŗiem viens veda uz instinktu, otrs uz intelektu. Tie ir tās pašas aktīvītātes atsevišķi virzieni, kas dod šiem ceļiem viņu specifisko raksturu. Pretstatējoties tie papildinās, kopdarbībā tie krustojas un vienojas, nav intelekta, kuŗā nebūtu instinkta pēdu, un nav instinkta, kuŗš nebūtu cieši saistīts ar intelektu.

Tādēļ arī tos bieži jauc. Bet īstenībā tie pavada viens otru tikai tādēļ, ka viens ar otru papildinās, un tie papildinās tikai tādēļ, ka pēc savas dabas tie ir dažādi.

Viens dod materijas atziņu, otrs šo materiju apstrādājošas dzīves un gara atziņu. Saprotams, ka nekustošos jēdzienus var atvasināt ar mūsu domu palīdzību no dzīvās reālītātes, bet nav nekādas iespējamības atjaunot reālo kustību no jēdzienu nekuštības.

Tāpēc arī zinātne savu pētījumu lielākā daļā, analizējot telpā ietilpstošo inerto materiju, var iztikt bez intuīcijas, kurpretim radišanā, kuŗai darīšanas ar dzīvi un garu, intuīcija ir pirmā nepieciešamība.

Un beidzot, saka Bergsons, arī viss, kas zinātnē un filozofijā ir liels un auglīgs, tā tad radošs, viss tas ir tāds, pateicoties tikai intuīcijai.

Intuīcija tā tad ir pirmspēks un radīšanu vadošais spēks un katra darbība ir intuitīva tanī mērā, cik tā ir radoša.

Diletantisma spēks un nespēks¹⁾.

Iepriekšējās «Daugavas» burtnīcās K. Zariņš raksturo diletantismu kā negatīvu parādību, kā «ražīgu nezāli» mākslas laukā, bet J. Roze un J. Vidiņš apsvēc diletantus un piešķir tiem lielus sniegunumus mākslā. Abos viedokļos, droši, ir daļa patiesības, diletantismā ir savs spēks un nespēks. Bet lai izprastu, kur izteicas šis spēks un kur ir tā robežas, nepietiek atzīt, ka pirmais autors, nosodīdams, domājis sīkus diletantus, bet otrais un trešais runā par «lieliem diletantiem».

Lai būtu atļauts, skaidrības interesēs, pieiet šim jautājumam no citas puses un apskatīt jēdziena «diletants» psiholoģisko un aistētisko būtību.

Te ir jāiziet no cilvēka aistētiskās dabas, jo šī daba ir tā, kas sagādā pamatu salīdzinājumam starp mākslinieku un ikdienas cilvēku, līdz ar to salīdzinājumam starp mākslinieku un diletantu, un kas vispārīgi nodrošina sakaru starp mākslu un dzīvi. Ikvienam cilvēkam ir viņa aistētiskā daba, tikai lielākā vai mazākā mērā attīstīta. Tā ir viņa aistētiskās pieredzes spēja, kas izteicas dzīvā mākslas uztverē, mīlestībā uz kādu mākslu, viņa īpatnējā gaumē un tās izpaudumos, viņa spontānos un brīvos aktos. Aistētiskās dabas spilgtums tieši atkarājas no iekšē-

¹⁾ Šis raksts ir bijis iespiests 1931. g. «Daugavā» sakarā ar domu izmaiņu par diletantismu.

jās brīvības pakāpes: jo drošāks un brīvāks cilvēka patstāvīgo priekšstatu, domu, jūtu, gaumes spriedumu, izvēļu apliecinājums, saistījums un izpau-dums, jo spilgtāka viņa aistētiskā daba. Tur, kur iekšējā brīvība sagādā cilvēkam pastāvīgu nemieru, kur pārdzīvojumi paceļas līdz vērtību apziņai un tiecas pēc izteiksmes ārpasaulē, kur fantazijā skatīto gleznu spilgtums ir tik liels, ka dzen cilvēku tvert pēc izteiksmes kustībām, lai ietērtu šīs gleznas un pārdzīvojumus objektīvos mākslas tēlos, kas pieejami citu cilvēku aistētiskai uztverei, — tur mums darīšana ar mākslinieku. Nav atšķirības pēc būtības starp mākslinieku un ikdienas cilvēku, bet gan svarīga atšķirība pakāpē: aistētiskā daba, kas ir pasīva un vāja ikdienas cilvēkā, ir aktīvi radoša un spilgta māksliniekā; tā noteic visu viņa dzīves līniju un veidu.

Lai gan atšķirība starp ikdienas cilvēku un māksli-nieku nav kvalitatīva, būtiska, bet kvantitatīva, pakāpē, atstatums no viena līdz otram tomēr ir milzīgs. Ja ikdienas cilvēkus iedomājamies uz apakšējā augstu, apakšā platu, bet augšā šauru kāpņu kāpšļa, mākslinieks tad būs uz augšējā kāpšļa. Lielo atsta-tumu no apakšas līdz augšai aizpildīs — dile-tants. Dzīves elementārās cīņas nospiež cilvēku un atstāj tam maz iespēju un prasību pēc dzīviem, brīviem sava «es» apliecinājumiem; lai cik spilgtas būtu cilvēka aistētiskās, tas ir, iekšējās brīvības prasības, ikdienas dzīves grūtībām, tās paradumiem un aizspriedumiem izdodas ieslēgt to vissaurāko mate-riālo interešu lokā un nospiegt to uz vizzemākā dzīves kāpņu kāpšļa. Diletants ir tas, kas, neskatoties uz

dzīves saistībām un atkarībām, tās prasībām un draudiem, tomēr patur neizpostītu savu iekšējo brīvību, aistētisko sevī izpausmes spēju, kam galvenās vērtības ir brīvos dvēseliskos pārdzīvojumos, cilvēka gara sniegunos, bet ne materiāli praktiskās interesēs un vajadzībās. Diletanti tā tad ir pastiprinātas aistētiskas dzīves cilvēki, kam ir liela mīlestība uz mākslu, kas nododas tai aiz tīras patikas, kas spējīgi uz mākslas pārdzīvojumiem un vērtējumiem un kas, kā tādi, ir augstākā mērā simpatiski un atzīstami. Diletanti tiešām ir nepieciešami, kā saka J. Vidiņš, jo kas būtu visas mākslas sekmes bez tiem! Šī aistētiskās brīvības spēja ir lielais diletantisma spēks; ar šo spēku bruņots cilvēks ir tuvs mākslai un tās garīgām vērtībām. Labi darījuši J. Roze un J. Vidiņš, izceldami savos rakstos iekšējās brīvības nozīmi mākslā, atzīdami, ka «brīvība ir īstā mākslas atmosfēra» (J. Roze), un ka «lielie izgudrojumi ir brīvās stundās radušies» (J. Vidiņš).

Jā, iekšējā brīvība ir īstā mākslas atmosfēra, bet māksla tā vēl nav. Te nu sākas diletantisma nespēks. Diletanti gan ir mākslai nepieciešamo aistētiski pašvērtīgo pārdzīvojumu cilvēki, bet mākslai nepietiek ar šīm t i k a i psihiskām vērtībām. Māksla prasa pārdzīvojuma ietērpšanu vielā, tā objektīvēšanu ārpusaulē, mākslas darba radīšanu, kas ir organisks tapšanas process. Šis process prasa, ja ne visu, tad tomēr visu galveno mākslinieka enerģiju, ilgstošu un disciplinētu darbu, tas prasa mākslinieka personības un tās iekšējās likumības ietēlojumu mākslas darbā, ar kādas vielas — valodas, skaņu, krāsu u. t. t. palīdzību. Diletants ir tas radošu vē-

tību spējīgais cilvēks, kas nepārdzīvo, tā sakot, organiski radīšanas procesu, galvenais talanta, bet bieži arī mākslinieciskas apziņas un kultūras trūkuma dēļ, un tādēļ neatstāj pēc sevis paliekošas mākslas vērtības, īstus mākslas darbus. Visa mēģināšanās mākslinieciskā aktivitātē, ja tā nenoved pie radoša procesa, neuzvirza cilvēku uz radīšanas ceļa, nedod nekādas atklāsmes, labākā gadījumā sniedz varbūt kādā idejiskā vai psiholoģiskā ziņā interesantus darbus, kas tomēr ir bez mākslinieciskas vērtības, kas tomēr ir avortējumi mākslinieciskā ziņā. Jo mākslas radīšanas procesam kā tādām ir savi zināmi posmi, mākslas darbam savas tapšanas stadijas, kam, tāpat kā organiskiem dzīvu būtņu attīstības un tapšanas procesiem, ir nepieciešamības raksturs¹⁾. Ikvienam mākslas darbam ir tā pirmsākums, radīšanas idejas rašanās jeb koncepcijas moments, kam seko šīs idejas jeb pirmtēla iesakņošanās zemapziņā, kas ir radīšanas procesa īpaša stadija. Tikai praktiskā materiālā dzīvē varam tūlīt un ar sekmēm realizēt tikko radušos ideju, mākslas pasaulē ideja prasa tās iznešanu zemapziņā; tai jāiejem vienu laiku visas iekšējās dzīves centrs, jāuzsūc

¹⁾ Aistētika un mākslas zinātne ir daudzkārt pētījušas mākslas radīšanas procesu un ar pašu mākslinieku palīdzību ir izcēlušas procesa vispārīgo likumību, paturēdamas apziņā, ka bez vispārīgās likumības mākslas darbam ir vēl teorētiskam pētījumam nepieejamā individuālā likumība, no kuras atkarājas mākslas darba īpatnējais aistētikais spēks un skaistums, un kas atklājas tikai mākslas darba iespaidā un pārdzīvojumā. Vērtīgs pētījums radīšanas psiholoģijā ir Max Dessoir'a «Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» nodaļa «Das Schaffen des Künstlers».

sevī cilvēka īpatnējās domas, jūtas, jāasimilējas ar viņa pasaules uzskatu, jāuzņem sevī visa viņa personības īpatnējā likumība. Tikai tad, kad šī nākošā mākslas darba augšana zemapziņā ir beigusies, var iestāties trešais radišanas procesa posms, kuņā mākslinieks skata savu radišanas pirmtēlu kā dzīvi spilgtu fantazijas gleznu. Ja pieņemam, ka mākslas darbs ir psihofizisks organisms, ka tam ir nepieciešama psihiskā, pārdzīvojuma puse un tik pat nepieciešams fiziskais, ārējais ietērpums, tad varam atzīt, ka trešā stadijā mākslas darba tapšanas process ir pusceļā, un savā ziņā, kulminācijas punktā. Te ir spilgta fantazijas glezna, psihiski gatavs mākslas darbs, kuņā skatīšana rada prieku; te brīvs fantazijas un gara lidojums, jo radišanai nav bijis nekādu tehnisku, ne materiālu šķēršļu, kādi rodas vēlākā veidošanas stadijā. Pirmā sastapšanās ar ār pasauli ir jau nākošā stadija; tas ir uzmetums, mets. Te mākslinieks dod vārdu savai intelligēncei, prātam, kas vispirms kritiski apsveļ, kādā teknikā, kādā vielā būs tērpjams fantazijā skatītais mākslas darbs, kādi būs tā apmēri un veids. Te bieži krāšņās fantazijas gleznas sabrūk kritiskā prāta un tehniskās apziņas priekšā, izgaist smalkās jūtu nianšes, mākslinieks jūtas vilies, apzinās savu spēju robežas. Daudzi mākslinieki liecinājuši, ka īstenībā izveidotais mākslas darbs ne tuvu nesasniedz fantazijā skatīto aistētisko reālību. Šis radišanas posms ir grūts un prasa lielu koncentrāciju un pūles, tas rāda, cik liela ir mākslinieka intelligēnce un viņa gara kultūra. Pie mazu apmēru darbiem, pie īsa dzejoļa, pie krāsu impresijas viss šis radišanas posms varbūt būs

viens vienīgs kritisks skatiens, kas tomēr prasīs pilnīgu gara spraigumu un būs tik pat organiski nepieciešams kā citi. Lai cik grūts un nepatīkams būtu šis darba posms, ikviens īsts mākslinieks neizvairās no tā. Šinī posmā darbs rod savas galvenās kontūras, skelētu, no kā atkarājas viņa turpmākais līdzsvars, pareizā kompozīcija un pēdējā jeb piektā radīšanas procesa posma — veidojuma — veiksmes un iedvesmes raksturs. Mākslinieks apzinās iekšējās sagatavotības un uzmetuma stadijas svarīgumu, bet diletants ir tas, kas šo svarīgumu neapzinās un kas izvairās no padziļinājuma, spraiguma un pūlēm, ko prasa šī iekšējā sagatavotība un radīšanas process. Stādīdams par visu augstāk brīvos aistētiskos pārdzīvojumus, diletants, īsti jemot, netiek tālāk par trešo radīšanas procesa posmu. Te galvenā robeža, kas atšķir diletantu no mākslinieka. Viņam trūkst iekšējās organizācijas, pacietības un dziļuma. Nepacietība, tieksme pēc jauniem iesaļiem un pašvērtīgiem aistētiskiem pārdzīvojumiem, kas pati par sevi ir simpātiska un vērtīga, ir galvenais diletanta nesekmju cēlonis aktīvajā mākslas radīšanas laukā. Tā atņem viņam iespēju, tā sacīt, organiski pārdzīvot visu radīšanas procesu, ar visām tā grūtībām, atņem vajadzīgo gara piespiedi un disciplīnu. Diletants reizēm ir apbalvots ar augstākām radīšanas iespējām, ģeniāls cilvēks, bet radītājas personības tikumu trūkums, mākslinieciskās apziņas, pašdisciplīnas, gribas un rakstura trūkums neļauj viņam sniegt mākslā kaut ko vērtīgu: tādos gadījumos runājam par «génie raté», caurkritušo ģeniju. Viņam mākslinieciskiem sniegumiem, daudz, ja ir mo-

mentānu aistētisku improvizējumu un impresiju vērtība. Un tomēr visa viņa mīlestība pieder mākslai. Diletants savā ziņā ir līdzjūtības cienīgs cilvēks: viņš neiegūst sabiedrības atzinību par saviem sniegumiem, nekādu materiālu labumu par savu labo gribu, kā to atzīmē K. Zariņš; viņš nerod arī garīgo apmierinājumu, kādu, neskatoties uz grūtībām, rezultātā sniedz radošā procesa organisks un pilnīgs pārdzīvojums; viņš paliek iekšējā samulsumā, ilgās un tieksmēs, ko tomēr reizēm apgaismo laimīgas intuīcijas un atklāsmes.

Tā tad diletantu mēģinājumi ir, ja ne tieši «nezāle», tas ir kaitīgi, tad tomēr, droši, mazvērtīga zāle mākslas laukā, jo diletantu istā atrašanās vieta, kā redzējām, ir ārpus mākslas radīšanas un to svarīgā loma ir aistētiskā mākslas pieredzē. Tādēļ, lietojot vārdu «diletants» tā būtiskā nozīmē, nevaram sacīt, līdz ar J. Rozi, ka «Ģēte ir ģeniāls diletants»: Ģēte bija ģeniāls mākslinieks vārda patiesā nozīmē. Ne diletantisma īpašības vajadzīgas māksliniekam, bet gara brīves īpašības (kādas ir arī diletantam) plūs vairākas citas.

Arī turpmākās J. Rozes tezes būtu pieņemamas tikai ar grozījumiem: «Vislielākie mākslinieki ir tie diletanti, kam bijis laiks un pacietība piesavināties mākslas tehniku», būtu jālasa: vislielākie mākslinieki ir tie brīvas aistētiskas pieredzes cilvēki, kam bijis laiks un pacietība piesavināties mākslas tehniku un kas varējuši veidot mākslas darbus radošā ceļā. Pie tezes «profesionālisms ir verdzība un diletantisms ir brīvība», būtu jāpiemetina: bet ne viens, ne otrs nav māksla.

Ka tur, kur sākas rutīna un šablona, beidzas māksla, ka tur, kur sākas ražošana tirgus vajadzībām, beidzas mākslinieciskā radišana, šo mākslas un amatniecības jautājumu visi trīs minētie autori savos rakstos ir plaši noskaidrojuši.

Aistētiskās katēgorijas.

Aistētisko katēgoriju jautājums, kas pieder pie aistētikas būtiskiem pamatjautājumiem, nav ieguvis vēl vienveidīgu atrisinājumu tagadnes aistētikā. Rodam pretrunas un nesaskaņas starp augsvērtīgu autoru darbiem. Piemēram, Makss Desuārs savā monumentālajā darbā «Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» kā aistētiskas katēgorijas apskata skaistumu un tā paveidus, kā arī cildeno, traģisko un kōmisko; arī daudzi citi aistētiķi pieņem šādu katēgoriju sadalījumu. Turpretim prēcizajā un smalkajā Richarda Hāmaņa aistētikā, kā arī citu visjauņāko aistētiķu darbos, ir citāds pieņēmums: vispirms, skaistuma pieredze noteikti atšķirta no aistētiskās pieredzes, aistētiskā vērtība pilnīgi emancipēta, atbrīvota no skaistuma dominēšanas un — cildenais, traģiskais un kōmiskais aplūkots kā ār-aistētiski saturi aistētiskā pieredzē. Aistētiskās katēgorijas te meklētas un rastas tīro aistētisko pārdzīvojumu laukā un tās ir mūzikālais, gleznainais un dzejiskais; to aplūkojums saistās ar mākslas sistēmas jautājumu.

Aistētisko katēgoriju traktējums, kā redzams, atkarājas no pamatviedokļa, uz kāda aistētiķi nostājas. Makss Desuārs, būdams gan pats ievērojams tagadnīgā mākslas zinātnes viedokļa nodibinātājs un aizstāvis, aistētisko katēgoriju jautājumā tomēr seko

klasiskai, Aristoteļa tradīcijai, kamēr R. Hāmanis rigorōzi un konsekventi izseko jaunās, kritiskās un — tīrās aistētikas viedoklim, atbalsojot to vistālākajos aistētiskā lauka novados.

Šī apcerējuma nolūks vērot šo konfliktu, nostājoties uz tagadnes aistētikas viedokļa.

Kā jāsaprot aistētiskās katēgorijas? Ar aistētiskām katēgorijām saprot aistētisko jūtu kvalitatīvās atšķirības, plašāk un pareizāk sakot, vienas aistētiskas pieredzes veida specifisko raksturu atšķirībā no otra tādas pieredzes veida specifiskā rakstura, jo aistētiskā pieredzē jūtas nav vienīgās un nav arī noteicējas. Tāds, piem., ir sonātes mūzikālais kopiespaids atšķirībā no drāmas dzejiskā vai teātrālā kopiespaids. Runājot par aistētisku pārdzīvojumu katēgoriālām atšķirībām, ir jāiziet no aistētisku pārdzīvojumu būtības, t. i. pašvērtības izpratnes. Kā mūzikāls, tā dzejisks vai drāmatisks iespaids var būt pašvērtīgs, tā tad, tīrs aistētisks pārdzīvojums, abu veidu pārdzīvojumi norit aistētiskā ziņā radniecīgi, pēc zināmas iekšējas likumības, tikai katrs savā plāksnē. Mūsu attiecība top aistētiska, ja ejam pašvērtīga pārdzīvojuma ceļu, un tas notiek neatkarīgi no īpašā satura, piem., kōmiskā, cildenā vai traģiskā, kāds sniegts aistētiskā parādībā, mākslas darbā un kas dotā iespaidā mūs nodarbina. Mākslas darbā paceltā problēmatika gan var padarīt pārdzīvojumu spilgtāku, intensīvāku, var dažādi virzīt mūsu interesi, bet tā negroza pārdzīvojuma aistētisko kvalitāti. Tādēļ, izejot no stingri aistētiska viedokļa, cildenais, traģiskais un kōmis-

kais nav atzīstami par aistētiskām katēgorijām, bet par īpašiem, iespaidu pastiprinošiem, tomēr ārāistētiskiem saturiem mākslā. Cildenais, traģiskais un kōmiskais top par aistētiskā pārdzīvojuma saturiem ne vairāk un ne mazāk kā ikviens cits ētisks vai intelektuāls dzīves saturs, kas ļaujas izolēties un gūst intensitāti un koncentrāciju, kas var mūs pildīt aistētiskā pārdzīvojumā. Šie īpašie mākslas saturi, kā redzēsim, nerada vis specifiski aistētiskas jūtas, bet virza mūsu jūtas sāņus, sarežģījot un kāpinot tās. Bet iekams pārejam uz šo mākslā svarīgo, bet ārāistētisko vērtību aplūkošanu, vērosim kā ir ar skais-tuma jūtām un pieredzi, kuŗas arī daudzi aistētiķi apzīmē par vienu no aistētiskām katēgorijām.

Kā jau redzējām agrākos apcerējumos, skaistums lielā mērā izteic aistētiskā būtību, bet nekādā ziņā to neizsmel. Skaistais ir aistētiskais vienā zināmā, noteiktā — klasiskā uztvērumā. Aristotelis atzina un aprakstīja skaistuma iespaidu kā pilnīgi aistētisku brīvību no praktiskā, ārpus pretrunīgās īstenības. Skaistuma pieredze ir tāda aistētiska pieredze, kas rada mūsos pilnīgu iekšēju apmierinātību, kad uztveram objektu kā saskanīgu un veselu, kā sasniegtu vienību, kā pilnību. Iespaidā dotais atbilst mūsu pilnības priekšstatam par to. Skaistuma radītās patikas jūtas mums rādās piederam objektam nepieciešami. Skaistais, atbilstot mūsu apjēgtam ideālam, izteic sugas pilnību, apvieno vislielāko īpašību daudzumu un ir tā tad tipisks. Kā apbrīnu modinošs, skaistais viegli pārvēršas par aistētisko un māksliniecisko. No otras puses, šāds pilnības iespaids aizpilda apziņu, apslāpē to, neierosina

fantaziju un pašdarbību un kā kaut kas zināmam ideālam, kanonam atbilstošs, tā tad pazīstams un iepriekš dots, var nesaistīt aistētisko uzmanību. Skaistais iegūst kaut ko arī no mērķa un noderības; par skaistu saucam loģiski jēgpilno, visu, kas atbilst savam uzdevumam, kas sekmējas un izdodas; sakām, piem., «skaista mašīna», «skaists veikals» u. t. t. Abi jēdzieni te noteikti šķirās, jo aistētiskā jēdziens šādu virzienu nekad neņem, tas pieder vienīgi suverēnajam gara brīvības laukam. Tādēļ varam saprast, piem., Rich. Hāmaņa viedokli, kas atzīst, ka skaistā ir varbūt kāda cita vērtība, bet aistētiskas vērtības tajā nav.

Varam tomēr piejēmt, ka skaistuma jēdziens skaņ un izteic aistētiskās jēgas un būtības svarīgu daļu, bet līdz ar to dēterminē to, ierobežojot tās patieso plašumu un būtību. «Skaistuma pielūdzēju laipnais optimisms priekšstatējas visumu vienpusīgi, slid pāri mīklām un redz tikai labdarīgu mieru», saka arī Makss Desuārs, nevarēdams tomēr piejēmt bez iebildumiem skaistumu kā aistētisku katēgoriju. Skaistuma jēdziens, tā tad, ir gan zināms, vēsturiski noteikts aistētiskās vērtības aptvērums, bet tas nav aplūkojams kā aistētiska katēgorija, kas prasa pilnīgu aistētiskā akta būtības piejēmumu. Skaistais nav vienkārši ierindojams aistētisko katēgoriju vidū un skaistuma problēmai ir īpašs, diezgan sarežģīts stāvoklis tagadnes aistētikā.

1. Cildenais kā reliģioza katēgorija.

Vēsturiskā aistētikas attīstībā ar skaistuma jēdzienu aistētiskā būtības tulkošanā ir sacenties vie-

nīgi vēl cildenā jēdziens. Tā, piem., pēc Platōna, kas dibināja aistētiku kā zinātņi par skaistumu, Plotins savukārt dibināja to kā zinātņi par cildeno. Vēl 18. g. s. skotu aistētiķis Burke, piem., atzina skaisto un cildeno par vienīgām aistētiskām katēgorijām. Bet lai gan cildenā momenti var augstu celt aistētisko pārdzīvojumu, var piešķirt tam kāpinājumu, specifiski aistētiskas jūtas cildenā jūtas tomēr nav. Cildenais ir subjektīvs saturs, ko ienesam savā attiecībā pret ārpasauli. Cildens mūsu acīs ir kaut kas liels, nesasniedzams, kā priekšā mēs jūtamies necīgi. Lai rastos cildenā jūtas, nepietiek apjaust kaut ko salīdzinoši lielāku, pārāku, — lielmam jābūt tādām, kas tuvojas bezgalībai un absolūtam. Cilvēka attieksme pret absolūto, neizmērojamais un neaptveramais attālums starp mums un absolūto rada cildenā pārdzīvojumu. Cildenā būtība ir atkarības apziņa, pielūgsme, dievināšana, bijība un baigums. Tādēļ, cildenais savā būtībā ir nevis aistētiska, bet reliģioza katēgorija, jo specifiski aistētiskais ir iekšējā brīvībā, harmoniskā sevis izpausmē un apgalvojumā, bet nevis nospiedošā atkarības un nebrīvības izjūtā. Kants atšķīra matēmatisko cildenumu, ko sniedz telpisks, kvantitatīvs lielums, no dinamiskā cildenuma, kas rodas pārmērīga, nesamērojama spēka iespaidā un arī atzina cildenā pārdzīvojumam sarežģītu, jauktu, bet nevis tīri aistētisku raksturu. Arī franču ievērojamais psihologs G. Ribo, kas pētījis cildenā jūtu izcelšanos pie primitīvām tautām, nācis pie atzinuma, ka šīs jūtas ir izveidojušās no pirmatnējām baiļu jūtām un teicis pat, ka tajās nav «nekā aistētiska». Bailes

un bijība rodas jo sevišķi tur, kur cildenais paliek noslēpums, neizskaidrojams un nesalīdzināms ar būt-nēm, kas ir ar mums sakarā. Tādēļ, piem., archa-isko laiku nepersonīgais un sastingušais dievišķu būtņu atveidojums iespaido cildenāki, nekā cilvēci-gais to atveidojums grieķu klasiskā laikā. Kur cil-denais top saprotams, aptverams, tur tas zaudē savu raksturu. Kur mākslā veidotas skaidras formas, tur rodas kaut kas aistētiski jēgpilns, racionāli skaists un tur pazūd cildenums, piem., pie milzīgām dzelzs konstrukcijām. Cildenais ir dots ne personīgi, arī ne jēdzienos, bet tikai vispārīgā atmosfērā un jū-toņā, apjauzams, bet nav «skatāms vaigu vaigā».

Cildenā attiecība pret aistētisko, kā norāda R. Hā-manis, tā, ka cildenā jutoņa ir tik intensīva, ka pati top par tīru pārdzīvojumu. Būdamas intensīvs, cil-denais pilda apziņu, neatstādams uzmanības kādai citai, brīvi individuālai jutoņai. Pats cildenums mūs izolē, pārpilda, dod virzienu jūtām, kas ir ār-aistētiskas no tīra aistētiska viedokļa raugoties.

2. Traģiskais kā ētiska katēgorija.

Traģēdija pārceļ mūs lielu personību, varonīgu cilvēcisku centienu laukā, liek būt par cīņu, ciešanu un bojā ejas lieciniekiem. Traģiskajā ir taisni tas, kas trūkst cildenajā: personības spēks, individuāli-tāte. Kaut kas traģisks notiek tur, kur vērtība personībā netiek pie vajadzīgas se-vis izteiksmes, pie savas uzdotības piepildījuma un iet priekšlaicīgi bojā (Rich. Hāmanis). Bojā jāiet taisni vērtībai personībā, jo tikai no tādas varam prasīt un sa-

gaidīt, lai tā sevi reālīzē patstāvīgi; traģiski iespaido tikai vērtīgas personības bojā eja, tikai tāda nāve gūst ievēribu cilvēku dzīves un nāves virpulī; beidzot, bojā ejai jābūt priekšlaicīgai, lai mūsu ieradums pie normāla dzīves ilguma nepadarītu mūs bezjūtīgus pret traģisko galu kā nelaimi un absurdu. Ciešanas ir tās, kas ceļ personības vērtību, viņas pat to rada. Ja kāds cieš sīkumu dēļ, mēs smīnam, ja dzīves vērtību dēļ, kaut kā augstāka vārdā — līdzjutam un apbrīnojam. Traģiskais ir gan individuāls notikums, bet tā nozīme plēšas plašumā un runā cilvēces likteņa valodu. Šis cilvēka cīņu, ciešanu, spēcīgas gribas, rakstura un varonīgas rīcības lauks nav aistētiskais, bet ir ētiskais lauks un cilvēka personības lieluma, tās centienu un ciešanu nozīmes apsvērums un vērtējums notiek pēc ētiskām normām. Traģiskā apziņa ir ziņa par visa labā neizbēgamo sakaru ar ciešanām un tā saistas ar gribu rast no tā kādu augstāku atrisinājumu. Traģēdija ir īpašs māksliniecisks organisms, kur mākslas līdzekļiem, konkrēti-emotīvā un koncentrētispraiģā ceļā mūsu apziņai atklājas augstākas ētiskas atziņas un vērtības: īsā laikā, dažās stundās mēs izsekojam traģiskā varoņa tieksmēm un cīņām, viņa ciešanām un bojā ejai. Mēs redzam, ka lielu gara spēku apveltīts, augstākas, dievišķas gribas vadīts cilvēks uzdrošinās sacelties pret likteni, pret absolūto likumu, kuram ikdienas cilvēks var tikai padevīgi paklausīt. Īsta traģēdija atstāj konfliktu neatrisinātu. Viņa rāda, ka pasaulē un dzīvē ir pretrunas, kurās nekas nevar izlīdzināt, — ne rakstura lielums, ne varonīga drošsirdība cīņā, ne pilnīga bez-

vainība, pat ne nāve. Visdziļākā traģika ir nevis tā sauktā vainas traģika, bet nelaiimes jeb likteņa traģika, «tikai nepelnīts liktenis ir traģisks» (Baumgarts). Šī traģēdijas ētiskā problēmatika ir tik aizraujoša, tik spēcīga, ka tā pārņem un sagūsta mūs pilnīgi. Mēs esam ierauti šo pārdzīvojumu laukā, mēs ceļamies un krītam ar varoni, mēs pārdzīvojam katarsis, kā saka Aristotelis, t. i. bailes un līdzjūtību, šo jūtu sabiezinājumu, kāpinājumu un — šķīstīšanos. Bailes un līdzjūtība sien pie zemes, traucē augstāko es mūsos un nevis atbrīvo. Bet Aristoteļa katarsis jēdziens, kas ietver iespaida-pārdzīvojuma atrisinājumu kā jūtu šķīstījumu, paredz traģisko-ētisko jūtu pāreju aistētiskās jūtās — atbrīvotībā.

Vai traģiskais ir tikai subjektīvais? Aristotelis pamatoja, ka traģiskais ir arī pašā īstenībā ārpus subjekta. Var būt runa par pasaules kārtības un likumības traģiku, arī objektīvā likteņa traģika tā jāsaprot. Šīs transcendentās traģikas jēdzienu plaši apskata J. Folkelts savā ievērojamā grāmatā — «Ästhetik des Tragischen». J. Folkelts pēti arī daudzus traģiskā veidus, kas prasa īpašu un plašu aplūkojumu.

Traģiskajam ir iespējams sakars ne tikai ar aistētisko, bet arī ar cildeno. Cildenā-religiōzā momenti traģiskā pārdzīvojumā kļūst klusi traģiku. Piemēram, traģiska nāve iegūst cildenu raksturu, kad to apgaismo ticība uz transcendentu esības turpināšanos. (Piem., šillera Marijas Stuart ticība dvēseles nemirstībai.) Traģisko ciešanu asums ar to mazinās, cildenā momenti dod pacilātību un stiprinājumu.

3. Kōmiskais kā intelektuāla katēgorija.

Kōmiskais nav lielākā mērā specifiski aistētiska katēgorija kā traģiskais un cildenais. Vērojot tā psiholoģisko būtību, atzīstam, ka tas pieder intelektuālajam laukam. Būdams šāda vienpusīga gara ievirze, kōmiskā pārdzīvojums nevar būt tīri aistētiska pieredze, jo tāda paredz harmonisku visu dvēseles spēku noskaņojumu un kāpinājumu, bet nevis intelektuālā pārsvaru.

Vistuvāk kōmiskā būtībai ir piegājis A. Bergsons savā darbā «Smiekli». Viņš vaicā, kur un kad rodas kōmiskā iespaids? Pirmais viņa atzinums, ka — nav kōmiskā ārpus tieši cilvēciskā, kōmiskais pieder cilvēciskā sfērai. Ainava, piem., var būt skaista, cēla, nenozīmīga, neglīta; tā nekad nebūs kōmiska. Ja smiesies par ko citu, piem., par dzīvnieku, tad vienīgi analogijas dēļ ar cilvēcisko, tādēļ, ka ieraudzīs pie tā kādu cilvēkam līdzīgu pozu vai izteiksmi. Otrais un vissvarīgākais A. Bergsona ievērotais kōmiskā simptoms ir tas, ka smieklus, ar ko reaģējam uz kōmisko¹⁾, parasti pavada zināma bezjūtība. Kōmiskais var radīt visu savu iespaidu vienīgi ar noteikumu, ka tas sastop pilnīgi mierīgu un līdzsva-

¹⁾ Jāpiezīmē, ka kōmiskajam gan ir dabisks sakars ar smiekliem, bet nepieciešami saistīts ar smiekliem kōmiskais tomēr nav. Smiekli paši par sevi var būt tikai fiziski, tajos ir iekšēja sasprindzinājuma izlādējums (piem., arī vienkārša diafragmas sasprindzinājuma). Smiekli var celties arī bez kōmiska cēloņa, no vienkārša fiziska kairiena, piem., kutinājuma. No otras puses augstākās kōmiskā formas, kā, piem., humors nesaistās ar smiekliem, izpaužas bez to skaļuma un ir jūtu pavadīts. Tomēr novērojums par bezjūtību zīmējas ne tikai uz smiekliem, bet uz kōmisko vispārīgi.

rotu dvēseles virsmu. Vienaldzība ir viņa dabiskā vide. Smiekliem nav lielāka naidnieka kā emocijas. Ar to nav teikts, ka mēs nevarētu smieties arī par personu, ko nožēlojam, vai pat, ko mīlam; bet tādā gadījumā uz brīdi vajadzētu aizmirst jūtas, apklusināt žēlumu. Nemainīgi jūtīgas dvēseles, kas būtu noskaņotas unisonā ar dzīvi, kuņās viss atbalsotos sentimentāli, nepazītu un nesaprastu smieklus. Lai kōmiskais radītu visu savu iespaidu, vajadzīga, kā saka A. Bergsons, it kā momentāna sirds anaistēzija, jūtu rosmju apturēšana. Kōmiskais griežas pie tīrās intelligences, tas pieder intelektuālai katēgorijai.

Tālāk, — šai intelligēncēi jābūt kontaktā ar citām intelligēncēm. Tā ir trešā pazīme, kas raksturo kōmisko. Kōmisko nebaudītu, ja cilvēks justos izolēts. Smiekliem, rādās, vajadzīga atbalss, pāreja no viena uz otru. Bet šī atbalsošanās neiet tomēr līdz bezgalībai, mūsu smieklī vienmēr ir grupas, pie tam noslēgtas grupas smieklī. Ja, piem., vagonā vai pie viesnīcas galda dzirdam ceļotājus stāstam jokus un smejamies, mēs tomēr nesmejamies, ja nepiederam pie viņu grupas. Mēs smietos, ja pie tās piederētu, bet izolētiem mums nav nekādas vēlēšanās smieties. Tā tad smieklu dabiskā vide ir *s a b i e d r ī b a* un to funkcija un nozīme ir *s o c i ā l a*.

Vaicājot tālāk pēc kōmiskā būtības, vērosim, uz ko kōmiskā iespaidā virzās uzmanība. Kas īsteni nodarbina intelligēnci? Vairāku kōmiskā pētnieku atzinumi (Žana Pola, A. Bergsona, R. Hāmaņa u. c.) var būt apvienoti šādā formulā: kōmisks ir kaut kas, no kā dabiski sagaidām nopietnu secinājumu, bet kas pēkšņi izteicas kā niecīgs. Ejot loģisku ceļu, pēkšņi

sastopamies ar bezjēdzību; citiem vārdiem, saspīlētās gaidas atklājas uz tukša pamata. Visbagātāko saturu šajās formulās lej A. Bergsons minētā darbā. Viņš izskaidro kōmisko kā mēchanisko, kas klājas uz dzīvo. Piem., cilvēks steidzas pa ielu, viņam aizķēras kāja un viņš klūp: gaŗāmgājēji smejas. Kas ir smieklu cēlonis? Tā ir neveiklība; uz ceļa varbūt bija akmenis, būtu bijis vajadzīgs grozīt gaitu vai šķērsli apiet. Bet veiklības trūkuma, izklaidības vai ķermeņa tiepības dēļ, sekot inercei, muskuļi turpina izpildīt to pašu kustību, kad apstākļi prasa ko citu. Tādēļ cilvēks klūp un gaŗāmgājēji smejas.

Cilvēks ir dzīva būtne, ar garu un dvēseli, mēs sagaidām no viņa pastāvīgu viņa gara klātbūtni, viņa apziņas un uzmanības modrību, kas veidotu un piešķirtu aistētisku jēgu, daili, grāciju, kā saka Bergsons, ikvienai viņa ķermeņa kustībai; mēs sagaidām, lai viņa kustības būtu vijīgas, lokanas, atbilstu ik brīdi dzīves un apstākļu maiņām; bet, šīs gaidas atklājas uz tukša pamata — cilvēks pēkšņi rīkojas automatiski, pēc inerces, krīt, it kā viņš būtu tikai fizisks ķermenis, kas sekotu vienkāršam zemes pievilksanas likumam. Cilvēks te pārkāpj elementāru savas būtības likumu — būt par dzīvi uz visu vibrējošu psīcho-fizisku būtni, viņš pieļauj materijai, mēchaniskajam jemt pārsvaru sevī, klūst uz brīdi tikai par fizisku būtni. Viņš iziet uz brīdi no cilvēciskā robežām, pārkāpj tā tad sociālas normas un tādēļ uz viņa rīcību sabiedrība reaģē ar īpašu žestu — ar smiekliem. Smieklī, saka Bergsons, ir šāds so-

ciāls žests, tas ir sabiedrības sods cilvēkam par tās elementāro normu pārkāpumu¹).

Komēdija, kā mākslas veids, izceļ kāpinātā veidā šāda elementāri loģiskās dzīves normas pārkāpuša individa kōmismu un sagaida sabiedrības atdarbību uz to, viņas smieklus. Uz komēdijas un traģēdijas būtību un to savstarpējo atšķirību norāda jau nosaukumi, kādus dod traģēdijām un komēdijām. Kamēr traģēdiju virsraksti mākslā ir lielo personību, varoņu vārdi, piem., «Oidips», «Makbets» u. t. t., komēdijas apzīmē nevis ar kōmisko varoņu vārdiem, tos neievēro un aizmirst, bet ar vājību un kaislību nosaukumiem, kas dotā komēdijā tēlotas un izsmietas, piem., «Skopulis», «Melis» u. t. l. Traģēdijā personības spēks ir tas, kas pārsteidz un saista uzmanību, traģēdijā vērojam kā liela personība, kādas kaislības pārņemta veido un ceļ sev līdz šo kaislību, ierauj to savu pārdzīvojumu un ciešanu mutuļos, piešķir tai savu individuālu likumību, uzliek tai savas spilgtās īpatnības zīmogu. Mēs satricināti skatām īpatnējo Otello greizsirdību, Makbeta godkārību u. t. l. Komēdijā turpretim pati kaislība un vājība ir tā, kas pārvar cilvēku, ikdienišķu un aprobežotu; kāda vājība ierauj viņu savā likumā, dancina viņu kā marioneti, izķēmo un izspoko viņu, padarot smiek-

¹) V. Volkenšteins savā darbā «Drāmaturģija» (sk. R. Krodera tulkoto un rediģēto sējumu «Teātra māksla») nodaļā «Komēdija un farss» noraida A. Bergsona kōmisma izskaidrojumu, teikdams, ka automatismu nevarot piejemt kā kōmiskā cēloni, jo tas varot būt arī traģisks. V. Volkenšteina domas šinī jautājumā neiztur kritiku jau tādēļ vien, ka traģiskās situācijās vienmēr esam cilvēka gara spēka liecinieki, kamēr automatiskos žestos ir taisni gara trūkums.

līgu. Mēs redzam «skopuļa», «meļa», «mizantropa» smieklīgu un saprotam zināmu zemu kaislību varu pār cilvēku. Kamēr traģēdijās varonis stāv augstu pār i par viduvēju caurmēra cilvēku, komēdijā redzam, kā zināmas vājības norauj cilvēku zem normālā limeņa, tā kā viņš nonāk pretrunā ar sabiedrības prasībām, kas pašas par sevi nav vēl nekas augsts, ir tikai normālas un mērenas. Tā tad, kamēr traģēdijas lauks ir plaši un tāli ētiski samēri, augstākās cilvēka varbūtības, komēdijas lauks ir zemāko cilvēku atveidošana, tādu, kas ir bezjūtīgi, neapzinīgi un neveikli, nebūdami tomēr, sava sīkā vēriena dēļ pārāk ļauni un sabiedrībai bīstami.

Ja nu vaicājam, no kurienes intelektuālajam kōmiskā saturam rodas viņa nozīme un vērtība aistētiskā pieredzē, rodam atbildi, ka tā meklējama viņa radītā gaidu saspilētībā un spraigumā, kā arī izlādējuma, atrisinājuma dzīvībā un intensitātē. Šīm spilgtām īpašībām jāatvieto interese par individuālitāti, kas kōmiskajā trūkst. Kōmiskais sniedz ne individuālitāti, ne īpatnēju, pašvērtīgu veidojumu, bet jaunā un oriģinālā kairienu. Tas izceļ no vienmērīgās īstenības kārtības un ir aistētiski nozīmīgi. Jaunais un oriģinālais ir pirmā vietā sevišķi jokā, joku nekad negribam klausīties divas reizes. R. Hāmanis norāda, ka, sava intensīvā kairiena dēļ, kōmiskajam visvairāk līdzības ar aistētiski nozīmīgu reklāmu¹⁾, kurā arī kairiens ir galvenais faktors, bet nevis individuālitāte un forma. Aistētiska vērtība kōmiskajam rodas taisni no tā, ka tas sniedz vienu no reta-

¹⁾ R. Hamann, Ästhetik. 106. lpp. 1919. g. izd.

jiem gadījumiem, kur reklāmveidīgais, t. i. kairiens kopā ar intensitāti un izlādējumu var radīt noslēgtu aistētisku pieredzi ar zināmu sākumu un beigām. Kōmiskajam tādēļ ir sava noteikta loma aistētiskās modifikācijas — reklāmas mākslas laukā.

Bet tīru aistētisko vērtību kōmiskais iegūst vienīgi tur, kur tas atmet savu intelektuālo vienpusību un cauraužas ar jūtām. Tā rodas augstāka veida garastāvoklis, ko saucam par h u m o r u. Humors izteic cilvēka vājuma un viņa spēka apziņu vienlaicīgi, viņa niecības, bet arī vērtības jūtas. Humora apveltīts mākslinieks ir tāds, kas rāda lielā nespēku, nepazeminot pašu lielo, kas atveido dzīves nelōģiskumu, nenoliedzot tās jēgu. Iznīcinošu izsmieklus atsvē un pārvar aizgrābjošs dvēseles siltums, visupiedodoša un visu uzvaroša simpatija uz pasauli un uz dzīvi. Humors saista galīgo ar bezgalīgo un māca, «kā ar smaidu var uzvarēt likteni» (M. Desuārs).

Mēs redzējām, ka cildenais, traģiskais un kōmiskais ir paši par sevi nozīmīgi āraistētiski saturi mākslā, kas virza aistētiskās jūtas un var novadīt tās reizēm pavisam sāņus. Atzinuši šo saturu īpašo un nevis specifiski aistētisko dabu, varam apzināties un vērtēt bagātīgo pārdzīvojumu dažādību, ko tie ienes mākslā. Un te jāņem un jāpatur vērā, ka tur, kur āraistētiskais saturs iespaidā, traģiskā, cildenā un kōmiskā paceltā problēmatikā n a v p a t s s a v s mērķis, bet ietveras aistētiskā vienībā, ir brīvas mākslinieciskās domas un gribas izpaudums, tur šim āraistētiskam saturam var būt t ī r i a i s t ē t i s k a n o z ī m e. Intellektuālas, reliģiozas un ētiskas vēr-

tības var būt iekausētas mākslas darba vienībā, piešķirot tam spilgtāku un emocijonāli bagātāku raksturu. Tā tas ir ar aistētiskā ziņā augstvērtīgiem mākslas sniegumiem. Kur šīs vērtības nav tendence iōzas, kailas satura problēmas, bet ir organiski ievēdotas mākslinieciskos tēlos, kā nepieciešamas papildina, ilustrē tos un nevis liekas no mākslas tēliem ilustrēties, tur tās tikai paceļ mākslas darba aistētisko intensitāti. Tā kā mūsu iekšējā dzīve ir viengabalaina plūsme, dzīva vienība, mūsu pārdzīvojumu dažādie, reliģiozie, ētiskie, intelektuālie u. c. momenti nav jāsadala dažādās atsevišķās «dvēseles sfērās», bet jāpriekšstatējas kā saistāmi iekšēji un organiski. Arī izejot no aistētiskās brīvības jēdziena, no tā pamata, ka aistētiski kultivētam cilvēkam aistētiska attiecība ir iespējama pret vienalga kādām parādībām, pat pret ilustrātiem mākslas darbiem, kur kāda ideja vai tendence tieši uzmācas iespaidam un apziņai, izejot arī no šī pamata, varam pieņemt, ka mākslas sniegumi ar īpašu āraistētisku saturu var kļūt par līdzsvarotas dvēseles aktivitātes ierosinātājiem, par pašvērtīgu aistētisku pieredzi.

Bet ja īpašs āraistētisks saturs, kā ikviens dzīves saturs, var kļūt aistētiski traktēts, tādēļ tas tomēr nav jāatzīst par specifiski aistētisku saturu vai kategoriju.

4. Aistētiskās katēgorijas.

Ja par aistētiskām katēgorijām atzīstam mūzikālo, glezniecīgo un dzejisko, tad šāds katēgoriju pieņēmums, rādās, sakrīt ar mākslas sistē-

mas uzstādījumu un ar mākslā atšķirojamo veidu raksturojumu. Bet īstenībā, kā to pareizi pamato Rich. Hāmanis¹⁾, aistētisko pārdzīvojumu īpatnības n e s a k r ī t ar to, ko apzīmē dažādo mākslu nosaukumi. Piem., ar vārdu «plastika» mākslas teorija saprot atveidojumus kubiskā, trīsmērīgā materiālā, akmenī, bronzā u. t. t., ar vārdu «glezniecība» turpretim — kubisku jeb telpisku attiecību atveidojumu uz plāksnes. Mākslu dalīšanas pamats tā tad ir tīri tehnisks un kā tāds tas mākslu darināšanas laukā ir ārkārtīgi svarīgs; tehnika ir ļoti atkarīga no materiāla, labs tēlnieks var būt slikts gleznotājs un labs gleznotājs — slikts tēlnieks arī tad, kad abi veido vienu un to pašu tēlu. Bet abu mākslu sniegtā a i s t ē t i s k a i s iespaids var būt diezgan vienāds, mazākais var būt daudz līdzīgāks, nekā iespaids, ko dod kādi citi divi atveidojumi tanī pašā materiālā. Piem., kādā sienas nišā labi un maldinoši gleznota marmorstatuja skatītāja iespaidā neatšķirsies no tādā pašā situācijā sniegtas īstas marmorstatujas tik pat lielā mērā, cik savstarpēji atšķiras šo iespaidu cēloņu — mākslas darbu darināšanas tehnikas. Tādēļ attiecīgi var būt runa par gleznota tēla plastisko iespaidu un par plastiski darināta tēla gleznaino iespaidu. Plastiskā un gleznainā aistētiskās kategorijas n e s a k r ī t ar to tehniskajām kategorijām. Tā kā mākslu sadalījums ir tehnisks, tad aistētiskā interese tam nevar piederēt, bet gan vienīgi aistētisko kategoriju sistēmai. Tādu iegūsim, vērojot mūzikālā, gleznainā un dzejiskā aistētisko būtību atšķirībā no mūzikas, glezniecības un dzejas to tech-

¹⁾ Minētā darbā 115.—116. lpp.

niskā izpaudumā. Šīs katēgorijas ir pamatotas kā tiešām aistētiskas un nevis kā kaut kādas atšķirības, kas noder visur, arī ārpus aistētikas un ar kādām nevajadzīgi un juceklīgi ir pieblīvētas daudzas aistētikas grāmatas.

a. Mūzikālais.

Ar vārdu «mūzika» saprotam visus instrumentu radītus skaņu veidojumus, kas pretēji trokšņiem saistīti melodijās, harmonijās un kārtoti ritmos. Bet tomēr ne viss kādu skaņu saistījumu sniegtais ir aistētisks un līdz ar to patiesi mūzikāls, vai arī tas ir aistētiski iedarbīgs, bet pieder citai aistētisku pārdzīvojumu katēgorijai. Lai apzinātu specifiski mūzikālo mūzikā, izslēgsim no tās visu, kas tajā ir ārmmūzikāls, kas pieder citām aistētiskām katēgorijām un ir, tā tad, svešelements pašai mūzikai.

Trokšņainā primitīvo tautu mūzika, kuŗas uzdevums ierosināt un iededzināt kaujai vai kaslīgai deļai, nav aistētiska un nav mūzikāla. Tāda nav arī lakstīgalas dziesma, jo tā tiecas iekairināt un pievilināt otra dzimuma putnu. Izejot no tīri un stingri aistētiska viedokļa, no mūzikālās katēgorijas lauka jāizslēdz visa mūzika, kas ir ārēju mērķu un aistētiskajam pretēju tieksmju vadīta. Bet arī *g l e z n o š a n a s k a ņ ā s* nepieder mūzikālā katēgorijai. Kauju trokšņu, negaisa u. t. l. dabas parādību atveidojumi skaņās, kuŗiem tik liela nozīme tā sauktā programmas mūzikā, nepieder aistētiskajai un tīrajai mūzikai. Mūzika te aizjemas no *g l e z n a i n ā* katēgorijas, operē ar citas mākslas — glezniecības pajēmieniem. Viņa var tādā ceļā sasniegt spilgtu

māksliniecisku iedarbību, var radīt pārsteidzošu iespaidu, sniegt tehniski apbrīnojamus efektus un kuriōzus. Bet, kā saka R. Hāmanis, tā ir mūzika priekš nemūzikāliem ļaudīm.

Tālāk, mūzika var ne tikai gleznaini tēlot skaņās, bet tā var arī izteikt, var atdarināt it kā cilvēka balsi, viņa sāpju un gaviļu izpausmes. Te mūzika tuvojas valodas modulācijai. Mūzika kā izteiksme, kā noteiktu pārdzīvojumu simbolika ir dzeska un nevis tīri mūzikāla arī tad, kad dzeja ar mūziku pilnīgi saplūst. Šī dzejiskā mūzika ir pārdzīvojumu bagāta, ir mākslinieciski vērtīga, bet tieši mūzikālo cilvēku mūzika arī tā nav. Mūzikālā aistētiskais un specifiskais lauks, tā patstāvīgā sfēra ir tīru un mūzikāli raksturīgu skaņu grupējumos un veidojumos — skaņu harmoniskos un ritmiski-dināmisks savienojumos. Te mūzika operē ar saviem īpatnējiem mūzikālās dzirdes un fantazijas līdzekļiem un pietiek ar tiem; šī pašu skaņu formu valoda mūzikālam cilvēkam ir dabiskā, mātes valoda, kas vislabāk saprotama, kuŗā vistiešāki var izteikt mūzikālās idejas un tēlus, tā nav jātulko citā, dzejas valodā vai gleznainos, aprakstošos tēlos un krāsās. Programmas mūzika visumā nav tīrā mūzika, bet jo plaši smeļ dzejas un glezniecības avotos.

No otras puses, tas, ko saucam par mūzikālo, pārsniedz mūzikas robežas un izpaužas, lai gan ne tīrā veidā, piem., dzejā. Ir liriski dzejoļi, kas rada mūzikālu iespaidu ar ritmētām valodas skaņām; tās iespaido mūs tieši bez vārdu nozīmes, palīdzot atrisināt šo nozīmi.

Tā tad varam atzīt par nodibinātu, ka aistētiskā mūzikālā katēgorija nesakrīt ar tehnisko mūzikas katēgoriju.

b. Gleznainais.

Kā mūzikālais ir aistētiskā tīrās dzirdamības katēgorija, tā gleznainais ir aistētiskā tīrās redzamības katēgorija. Gleznains ir viss, kam ir īpatnēja, individuāla grupējuma raksturs, kas pārsteidz, iespaido un rada, tā tad, tīra pārdzīvojuma vērtības. Gleznainais ir katēgorija, kuņā ārpusaules uztveramības elementu, krāsas, gaismas un tumsas, telpas un ķermeņu saistījumi top par aistētisku pieredzi. Gleznainais pieder tīrai mākslai un tādā ziņā, kā saka R. Hāmanis, tas ir «pretstatā dekoratīvai mākslai, kārtībai, formai un skaistumam». Pils drupas, piem., ir gleznainākas nekā stingra, pēc formāla klasiskā ordeņa sniegta architektūra, ieslīpi uzlikta cepure iespaido gleznaināk nekā taisni, simmetriski uzlikta. Gleznainais ir pretējs dekoratīvajam, tādēļ ka pēdējais ir formas elementu stilizēts atkārtojums un nerada pašvērtīgu pārdzīvojumu. Tāpat gleznainības nav tur, kur ir noteikta kārtība, visur, kur ir veidojums pēc pazīstama skaistuma kanona un likuma. Gleznainais tālu pārplūdina pašas glezniecības robežas, sastopams dabā un dzīvē, arī citās mākslās, sevišķi tēlniecībā un celtniecībā.

Plastika tuvojas gleznainajam tur, kur tās sniegtās ķermeniskās formas un funkcijas ir tā kāpinātas un individuālizētas, ka tās top par pārdzīvojumu. Vienmēr tās tādas tomēr nav, ne vienmēr tēlniecībā ir individuāli portreti, bet tur ir cilvēka pamattipu at-

veidojumi, kušos ir ārpus aistētiskā esošs reprezen-
tātīvs saturs, kas sniegts kā augstāks paraugs un
kanons. Arī celtniecība bieži meklē un sniedz glez-
nainas vērtības; piem., kolonnu perspektīva kolonnu
tuvinājuma dēļ rada bezgalīga tāluma iespaidu; te
celtniecība top gleznaina, tādēļ ka paredz aplūkojumu
no viena noteikta redzes leņķa, jo no cita illūzija
zustu. Tēlniecība un celtniecība sacenšas ar glez-
niecību gleznainības iespaidu radīšanā.

Gleznainus elementus bez tēlojošām mākslām sa-
stopam arī dzejā, tās gleznainajos aprakstos vārdos,
tās redzamības elementu, krāsu, gaismas metaforu
lietošanā un, kā redzējām, mūzikā, tās gleznojumos
skaņās.

Glezniecība savukārt kā tehnika nenoslēdzas no
negleznainiem sniegumiem. Arī tā aizjemas no ci-
tām mākslām un to modifikācijām aistētiskās izteik-
smes līdzekļus; sniedz, piem., dekoratīvus atveidoju-
mus, kas nav tīru pārdzīvojumu māksla, arī plakātus
reklāmas stilā, vai atkal sniedz gleznojumos pārdzi-
vojumu vērtības, kas iegūtas ar citas aistētiskas ka-
tēgorijas līdzekļiem. Tā glezniecība bieži operē ar
d z e j i s k ā m vērtībām. Tad cilvēks ar savu iekšējo
dzīvi, ar savu ētosu kļūst par gleznas galveno iz-
teiksmi. Ja specifiski gleznainā glezniecības virziena
pārstāvji nosodīja ievērojamo mākslinieku A. Bök-
linu kā negleznainu, tad tas nenozīmēja, ka viņš ne-
varētu gleznot, bet pārmetums zīmējās uz ārgleznai-
niem faktoriem viņa gleznās, uz to, ka viņa gleznu
centrā vienmēr ir cilvēks ar savu dvēseles problēma-
tiku. Šīs gleznas ir mākslinieciski vērtīgas, rada
dziļus aistētiskus iespaidu, pieder pārdzīvojumu

mākslai augstākā ziņā nekā daudzas tīri gleznainas gleznas. Bet tās iespaido d z e j i s k i, savu māksliniecisko iespaidu tā tad iegūst ar citas mākslas aistētiskiem līdzekļiem.

Glezniecības laukā vēl vienmēr spēkā konflikts starp tīrās glezniecības viedokli un plašāko māksliniecisko viedokli. Pirmo aizstāvēja arī franču impresionisti 19. g. s. beigās, novedot glezniecību pie visrafinētākām redzamības vērtībām. Šis viedoklis, diferencējoties ļoti izsmalcinās, bet viņam draud amatniecisks formālisms. Otrs viedoklis — ienesot plašāku un dziļāku cilvēka gara problēmatiku glezniecībā, ceļ tās māksliniecisko saturu, bet atstāj reizēm novārtā tīras gleznainības vērtības.

Tā tad redzam, ka arī aistētiskais gleznainības katēgorijai nav vienādas robežas ar glezniecības tehnisko katēgoriju. Gleznainas vērtības sastopamas ārpus glezniecības un glezniecība kāpina savu māksliniecisko iedarbību ar citu aistētisku katēgoriju pāņēmieniem.

c. D z e j i s k a i s.

Dzejiskā aistētiskā katēgorija izteicas pacilātā, izjustā un tēlojošā valodā. Kad dzejā runā par «ilgu mākoņiem», par «skumjām, kas sagrauž dienu» u. t. l., tad redzam, ka šāda valoda negrib sniegt noteiktu ziņu, negrib dokumentēt, bet — i e s p a i d o t, saistīt pie vārdu p ā r d z ī v o j u m a vērtības. Vārdi dzejiskā valodā nav vairs ārējas zīmes, tie nav uz praktisko darbību virzīti ārēji norādījumi, banāli un sausi, bet tajos ir liets jauns, emotīvs saturs. Dzejiskais iespaids rodas no tā, ka par ārējās uztve-

res lietām runā kā par cilvēciskām attiecībām. Te lietās un parādībās sadzird iekšēju dzīvību, piešķir tām viņu «logos», kas modina cilvēka līdzjūtību, simpatiju vai antipatiju. Dzejiskā uztvere ir pieeja pasaulei ar cilvēcisku pārdzīvojumu mērogu. Tā ir personifikācija, te citās būtnēs, apkārtnē ienesam savu psihisku jēgu; savas jūtas, domas, tiekšmes piešķirām citiem cilvēkiem un lietām — iejūtām tajos savu dvēseles saturu. Dzejiskā aistētiskā nozīme ir tik spilgta un plaša, ka ir bijuši aistētiķi (iejūtas teorētiķi), kas ir mēģinājuši padarīt dzejisko par vienīgo aistētiskās pieredzes principu un izskaidrojumu. Iejūtoši dzejiskais tomēr nav vienīgais aistētiskās pieredzes ceļš, tāda iespējama arī kontemplācijas, vērojamības ceļā un dzejiskā kategorija, kā redzams, ir tikai viena no aistētiskām kategorijām.

Ja dzejiskais ir šādā īpašā pasaules aistētizēšanā, ja dzejiskajam pieder visi neizsmeļamie psihisko pārdzīvojumu avoti, tad jāatzīst, ka tas neierobežojas vienīgi ar dzejas mākslu, ar tēlošanu vārdos. Kā redzējām, izteiksmīgā mūzika, kas katrā skaņā rādās esam cilvēcisko pārdzīvojumu balss, iespaido jūtas un iztēli — ir dzejiska. Tāpat glezniecībā uz katru soli mūs iespaido un aizkustina cilvēciskais iekšējais pārdzīvojums — dvēselisks skats vecas sieviņas ģimēnē, idilliska laime ģimenes dzīves tēlojumā, dramatisks konflikts u. t. t. Beidzot mēs paši, izlietojot savu aistētiško brīvību, varam ar dzejisku iejūtu pieiet gleznai, kas sniegta tīri gleznaini, redzamības elementu pašvērtībā, varam gleznojumā ielikt psihisku saturu, tāpat kā dabas parādībās, kas mums

nāk palīgā mūsu aistētiskās simpatijas intensīvizēšanā.

Tā tad, ja dzejisko redzam no dzīves plūsmes, tās visuma izceltu cilvēciski ētisku attiecību pārdzīvojumā, tad jāatzīst, ka arī dzejas māksla nav identiska ar aistētisko dzejiskā katēgoriju, bet tās pārsniedz viena otras robežas.

5. Stils aistētiskā nozīmē.

Vaicāsim, kādēļ aistētiskās katēgorijas apzīmējām ar tiem pašiem nosaukumiem, tikai predikatīvā formā, kā mākslas, ko taču raksturo noteikts materiāls, bet nevis pārdzīvojumu īpatnības — gleznaino pēc glezniecības, mūzikālo pēc mūzikas, dzejisko pēc dzejas? Uz šo jautājumu jāatbild, ka acīmredzot tādēļ, ka materiālam un attiecīgai mākslai ir sevišķi tuvs sakars ar tiem attiecīgo aistētisko katēgoriju, ka savā radniecīgā materiālā šī katēgorija var sevi papildīt visvieglāk un vistīrāk, vai otrādi, ka noteikts materiāls tikai pēc zināmas aistētiskas katēgorijas var pilnīgi izpaust un attīstīt visu savu īpatnējo pievilcību¹⁾. Tādēļ ir būtiski papildīt aistētiskās katēgorijas arī mākslas darbos, vest jēdzienisko katēgoriju abstrakciju zināmā saskaņā ar mākslu speciālizēšanos veidos.

Griezīsimies pie piemēriem, lai redzētu, kā zināma aistētiska katēgorija vienā materiālā izteic sevi pilnīgāk nekā otrā, tāpat kā materiāla visa vērtība var pilnīgi attīstīties tikai pie zināmām katēgorijām.

¹⁾ Sk. R. Hamann. Ästhetik. 123. lpp.

Melodija mūzikā ar pašu skaņu kairinošo pievilcību, ar tās individuālā veidojuma pašpietiekošo un pašvērtīgo totalitāti ir tāla visam cilvēcisķajam. Tajā arī daudzi sadzird atbrīvotību no ikdienas rūpēm un saistībām, tā aizved prom no visām cilvēcisķām attiecībām. Tīri mūzikālais skaņu raksts ir pilnīgi patstāvīga, sevī dusoša pasaule. Tādēļ mēģinājums attēlot mūzikā cilvēcisķas attieksmes īsto mūzikas izpratni nevis atvieglina, bet apgrūtina, jo mūzikālā jēga te īpaši jāattiecina uz cilvēcisķām nozīmībām, uz programmu. Arī mūzikālā motīva izteiksme nekad nav tik noteikta, ka visi cilvēķi varētu vienoties par tā zināmu cilvēcisķu domu un jūtu saturu. Dzejisķais tā tad var mūzikā attīstīties tikai ar grūtībām un nekad ne visā pilnībā. Tādēļ arī dzejisķās mūzikas vērtības var realizēties tikai tās savienojumā ar dzeju, t. i. dziesmā, operā, oratorijā.

Arī glezniecības laukā dzejisķais var izpausties tikai vājā mērā. Tā sauktai anekdotiskai glezniecībai, kas traktē literātūras un stāstošus sižetus, pārmet, ka tai ir vajadzīgs palīglīdzeklis, ko tā pati saviem spēķiem nevar sev sagādāt, tas ir — izskaidrojums vārdos. Glezniecība var sniegt arī tikai vienu momentu no kāda notikuma un pārdzīvojuma un tādēļ viņai draud briesmas kļūt illūstrātīvai. Jo vairāk gleznojumā izvirzās dzejisķais saturs, jo vairāk pašas glezniecības līdzekļi — krāsa, gaismēnas modulējumi atvirzās pēdējā plānā. Uz šī fakta vācu gleznotājs M. Klingeris pamatoja atšķirību starp glezniecību un zīmēšanas mākslu, bet R. Hāmanis atzīst, ka te rodama atšķirība starp glezniecību un illūstrāciju (jo zīmējumā var būt vēl cita vērtība).

Bet sevišķi nepilnīgi aistētiskā ziņā ir dzejas mēģinājumi atveidot sīkos aprakstos gleznaino ārpasaulē izskatu. Jo te uzskaita un pa daļām apraksta to, ko redzējumā var aptvert ar vienu skatu, kā veselu un uz reizi dotu. Salīdzinājums, glezna dzejiskā valodā nav tik daudz abstraktā pārvēršana konkrētā tēlā, kā bezjūtīgā, vienaldzīgā atdzīvināšana ar jūtu īpašībām, simpatiju vai antipatiju. Psīchisku, laikā noritošu pārdzīvojumu izteiksme ar valodas subtilajiem līdzekļiem ir īstais dzejas mākslas ceļš un tai savā dzejas laukā nebūtu jāliek spēlēt pārāk liela loma citu mākslu aistētiskajām kategorijām — mūzikālajam un gleznainajam. Savu dzejisku līdzekļu dzejai ir atliku likām, lai vajadzētu griezties pēc palīdzības citur. Akustiskā daiļskanība, mūzikālais nedrīkst dzejā kļūt par pašmērķi. Angļu dzejas aistētiķis Maidletons Miri (Midleton Murry) saka asprātīgi un zīmīgi: «Līdz ko mūzikālais elements dzejā top valdošs, sākas stila dekadence. Rakstnieks, kas padodas valodas mūzikālo spēju skurbulim, pielīdzināms sunim, kas pamet kaulu, dziedamies pēc ēnām uz ūdeņiem»¹⁾. Runājot par gleznaino elementu uz mācību dzejā, šis pats teorētiķis saka: «Ja ir vēl kaut kas gaļlaicīgāks par tā sauktās mūzikālās prozas vai dzejas izstieptām vietām, tad tas ir vaiga sviedros darinātais gleznainais apraksts». Konkrētība dzejā, protams, ir aistētiska vērtība, bet tā saņiedzama specifiski dzejiska pārdzīvojuma attīstī-

¹⁾ Midleton Murry. The Problem of Style. Oxford 1922. Sk. Stila pamatproblēmas. «Prozas māksla», A. Švābes redakcijā.

bas ceļā, tā slēpjas iztēles kristalizācijā, fantazijā skatīta tēla atdzīvinājumā, tā izjūtā.

Aistētiskas katēgorijas sakarā ar kādu māksliniecisku tehniku un tās materiālu slēpjas stila ja utājuma atrisinājums aistētiskā ziņā. Ja stilu tā totālā nozīmē saprotam kā visu pašvērtīgas uztveres faktoru saskaņu, tad stils šaurā, aistētiskā nozīmē ir zināmās pārdzīvotuma īpatnības — aistētiskās katēgorijas saskaņā ar kādu māksliniecisku tehniku un materiālu. Aistētiskā stila jēdziens attaisno aistētisko katēgoriju apzīmējumu ar tiem pašiem nosaukumiem, kas pie der tehniskajam mākslu dalījumam. Līdz ar to pieņemam atzinumu, ka aistētiskās katēgorijas reālīzējumā materiālā, kas pamato tās nosaukumu, ir vai rāk aistētiska stila, nekā tās izteiksmē kādā citā materiālā. Tādēļ mākslu sajaukšanās, kas ir aistētisku katēgoriju izpaušanās un reālīzēšanās dažādos pretrunīgos materiālos, var kļūt par bezstila mākslu, tai par tādu ir jāklūst, izņemot tos gadījumus, kad viena no mākslām saistās ar otru kā tās pavadone, kā dekorātīva. Tā kā dzeja ir vismazāk piemērota dekorātīviem uzdevumiem, tad tā ātrāk var greznoties ar gleznainiem un mūzikāliem elementiem, nekā glezniecība un mūzika ar dzejiskiem.

Bet vai materiāla īpašības slēpjas aiz pārdzīvotuma vai tās izvirzās pirmā vietā, vai iespaidā dominē viela, kairiens vai aistētiskās vienības augstāks apjēgums, tas neatkarājas vienīgi no aistētiskās katēgorijas, bet arī no subjekta, iespaيدا uztvērēja dabas, no viņa īpatnības.

Tādēļ totālā stila izpratnē ietilpst arī subjektīvā stila jēdziens, kā arī vairākas citas — vēsturiskā, normatīvā u. c. stila nozīmes, kas prasa īpašu pētījumu.

Objektīvais viedoklis mūzikas aistētikā¹⁾.

Mūzikas aistētikas vēsturē ir valdījuši divi virzieni: viens mūzikas saturu un tās specifisko vērtību ir redzējis jūtu, vai vispārīgi dvēseles pārdzīvojumu izteiksmē, otrs tiecies skaņu mākslu pārcelt metafizikas, tā sauktā abstraktā gara pasaulē. Bet trešs, objektīvi virzīts uzskats, kas skaņu aistētisko vērtību ir sadzirdējis skaņās pašās, skaņu objektīvās dotības aptverē un iedarbībā un kuŗu savā laikā ar lieliem panākumiem aizstāvēja Ed. Hansliks²⁾, gadusimtu maiņā ar R. Vagnēra kā komponista un varbūt vēl vairāk kā teorētiķa spēcīgo iespaidu, bija atbīdīts pēdējā plānā. Plašās aprindās šim viedoklim gāja gaŗām kā novecojušam un savu laiku pārdzīvojušam.

Bet patlaban mākslas aistētikā šī objektīvā metode, šķiet, atgūst savu goda vietu un te ir nomanāms nesen nodibinājušās mākslas zinātnes pamatotais iespaids. Tā, piem., J. Folkelts vienā no saviem pēdējiem darbiem «Aistētiskā apziņa» (1920.) ziedo objektīvajam aistētiskās uztveres veidam daudz lielāku uzmanību, nekā savā sistēmā³⁾. Tāpat arī novēro-

¹⁾ Iespiests pirmo reizi 1925. g. mēnešrakstā «Mūzika» Nr. 2.

²⁾ Dr. Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. I izd. 1854.

³⁾ J. Volkelt «System der Ästhetik». I sēj. 1905., II 1906., III sēj. 1913.

jams, ka pašā mūzikas laukā speciālisti un teorētiķi, kā A. Halms, H. Rīmanis, H. Pfitners savās mūzikas aistētiskās diskusijās lieto objektīvo metodi, uz tieši doto balstošos pajēmienu. Šo viedokli ieņem arī mūzikas aistētiķis F. Heinrichs savā pētījumā «Mūzikālās elementārjūtas un harmoniskā dotība»⁴).

Tā kā šis viedoklis ir taisni tas, ko tiecas ieņemt dabiska, prātošanas nesamaitāta apziņa un to bieži aistāv kā paši skaņu mākslinieki, tā arī mūzikas teorētiķi, vērosim tā pamatojumu tagadnes aistētikā, sevišķi mūzikas aistētiķa F. Heinricha minētā apcerējumā.

Akustiski uztveramās skaņas visupirms var apskatīt kā zināmu dotību, kuņu skaņu mākslinieks sajem kā apstrādājamu materiālu jeb vielu. Tālāk ir iespējams apzināties attiecību bagāto procesu, par kādu skaņdarbs veido šo dotību un vaicāt, kas ar to tiek sasniegts.

Neapšaubāmi, ka skaņdarbs ir sevišķa veida aistētisks priekšmets; tā būtība ir citāda nekā redzes mākslās. Mūzikālais aistētiskais priekšmets eksistē tikai radīšanas vai pēcradīšanas (izpildīšanas) notekošā procesā. Visa tā būtne ir dzirdes iespaidu arvien jauna sākšanās, izskanējums un izzudums, tā īpatnība ir kustība un nepārtrauktība.

Šis specifiskais mūzikas priekšmets noteic un pamato mākslas aistētisko subjektu, mūsu psihisko

⁴) Fritz Heinrich, Musikalische Elementargefühle und harmonische Gegenständlichkeit, sk. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XVII sēj. 2. burtn. Max Dessoir izd. Stuttgart Enke 1923.

attiecību, apziņas procesus, kādus pārdzīvojam, kad saskaņamies ar skaņdarbu.

F. Heinrichs savas pētīšanas centrā nostāda mūzikālās reproducēšanas, izpildīšanas procesu. Viņš mūzikālo attiecību apskata nevis skaņu māksliniekāradītājā, arī ne klausītājā, bet izpildītājā. Viņš sevišķi uzsver reproducēšanas akta kā pamata atziņas nozīmi mūzikas aistētikā. Ar to viņš ienes kaut ko jaunu, jo mūzikas aistētikā ir piegriezts maz uzmanības pieredzei, kādu gūst, piem., instrumentālists, izpildot skaņdarbu. Heinrichs neparedz izpildītāju, kuŗa iekšējo aistētisko noskaņojumu varētu traucēt vai vispārīgi iespaidot kādas tehniskas grūtības, viņš runā par tehniski pilnīgi brīvu izpildītāju-mākslinieku. Savus novērojumus viņš ierobežo ar zināmu instrumentālās, sevišķi klavieru mūzikas tā saukto S. Bacha-Brāmsa laikmetu.

Skaņdarba izpildīšana ir mūzikas būtiska īpatnība, kuŗai līdzīgu neatrodam nevienā citā mākslā. Nerunājot par pašu radīšanas aktu, skaņdarbs top par aistētisku fainomenu no tā mirkļa, kad vijolnieks pieslien stīgām lociņu, kad pianists aizskaŗ klaviātūru. Skaņdarbam jāizskan, lai uztvertu viņa kā mākslas darba iespaidu. Pētījumi par mūzikas sākumiem rāda, ka spontāna griba skaņas darināt, radīt vai reproducēt, ir bijusi pirmmērķis un tikai vēlāk tai pievienojies nolūks iespaidot arī citus¹⁾. Izpildot skaņdarbu, mēs ieejam visintimākā aistētiskā attiecībā ar to un tas var uz mums daudz intensīvāk darboties, nekā kad mēs tajā tikai klausītos. Tuvums rodas pateicoties iekšējai piespiedai, ar kādu mūsu

¹⁾ Sk. Stumpf. «Die Anfänge der Musik.»

izpildošā aktivitāte saista mūs pie skanošā aistētiskā priekšmeta. Šis piespiedas raksturs iztrūkst klausītājā. Pēdējais nepārdzīvo nepārtraukto uzmanību un spraigumu, kādu sevī jūt izpildītājs, un kas ir īstas mūzikālas uztveres un klausīšanās priekšnoteikums. H. Rīmanis ar pilnām tiesībām prasa «aktīvo» klausīšanos un sekošanu skaņu formu attīstībai. Bet īsti aktīva klausīšanās notiek tomēr tikai izpildot, klausītājs visai viegli ieslīgst pasivitātē, vai arī visbiežāk ļaujas no skaņām tikai asociātīvi iespaidoties, neseko doto skaņu kustību īstajam virzienam, lai uztvertu mākslas darbu tā īpatnējā saturā un viengabalainībā, bet ļauj savai fantāzijai klejot dotām skaņu formām svešos priekšstatu laukos. Reizēm atkal klausītājs iejūtas tikai mākslas darba vispārējā noskaņā, tā jūtu raksturā un tīri neapzinīgi peld tajā, nepaceļoties līdz doto skaņu īpatnējo māksliniecisko attiecību apjausmai, līdz mākslas darba vienības aptverei. Subjektīvu atmiņu un personīgu jūtu atmodināšanā, kā arī asociāciju brīvā rotaļā, reizēm saskata visu mūzikas nozīmi un tās iespaيدا jēgu.

Piekrītot F. Heinricham, varētu teikt, ka māksliniecisks skaņdarba iespaids ir nodrošināts tikai to izpildot, klausītājs savas aistētiskās brīvības dēļ nekad pietiekoši nepiesaistās pašai skaņdarba dotībai; viņš iegūst varbūt intensīvu un vērtīgu aistētisku iespaidu, bet līdz mākslinieciskai izpratnei nenokļūst.

Mūzikālā dotība balstās uz nenoliedzami svarīgiem pamatojumiem. Mūzikālā skaņa, tāda, kāda tā ir dota mūsu skaņu sistēmā, ir objekts, ir kaut kas tāds, kas pastāv neatkarīgi no cilvēciskā subjekta. Jo tikai tad, kad fizikāli savilņojumi aizskaņ mūsu

dzirdes nervu, notiek skaņu sajūta. Mūzikas skaņu virkne balstās uz zināma elementāra atraduma: uz oktāvu un kvintu attiecībām; un šīs attiecības, kas sastāda mūsu skaņu sistēmas kodolu, saistās ar tīri objektīviem datiem. Protams, ka te var būt runa tikai par saistīšanos, jo pati skaņu sistēmas izveidošanās ir cilvēka dzirdes aparāta determinēta, noteikta, tā ir fizikālas dotības piemērošanās cilvēcisķajam. Saistot un attiecinot dažādi mūsu sistēmas skaņas, mēs padodamies ir fizikālai, ārpusaulīgai, ir mūsu pašu, fizioloģiskai likumībai un pēdējās reālizēšanās ir mūsu dzirdes aparāta un skaņu atmiņas psihiskā mēchanisma funkcija. Atmiņā uzglabātiem skaņu tēliem pievienojas jaunuztveramās skaņas, un to saplūdums rada skaņu formu aistētisko jūtoņu. Katru mūzikas skaņu attiecību var saukt par harmoniju plašā vārda nozīmē. Cilvēkā ir visdziļākā prasība pēc harmonijas. Un šīs prasības apmierināšanā reālizējas ārcilvēcisķa dabas likumība, augstākā harmonijas pašvērtība tajā nozīmē, kādā to bija domājis Ģēte, izsakoties par Bacha mūziku, ka tajā «harmonija pati ar sevi sarunājas, tā kā tas apmēram ir noticis Dieva radošā būtnē īsi pirms pasaules radišanas».

Lai gan mūzikas vēsture liecina, ka harmonija atīstījusies vēlāk nekā melodija, dziļi jemot harmonija ir mūzikāla pirmvērtība un kā tāda tā atrodama arī melodijā, jo visvienkāršāko skaņu secību jeb melodiju var apskatīt, izejot no saskaņas likuma, — «melodija ir laikā atrisināta harmonija»¹⁾.

¹⁾ Sk. Felix Auerbach «Die Grundlagen der Musik».

Uz šīs fizikālās dotības pamata cilvēks-subjekts pārrada mūzikālo vielu par aistētisku objektu. Viela, kas ir skaņu sistēma, ir un paliek kaut kas neveidojami dots, bet cilvēciskais gars (mūzikālā doma) saista izvēlētās skaņu attiecības par skaņu organismiem, par skaņu būtņēm. Šie skaņu organismi ir dotības, ir aistētiski priekšmeti, kā jau redzējām, citādā ziņā nekā redzes uztveres priekšmeti, izplatītās formas un krāsas. Folkelts saka, ka telpiskie, izplatītie tēli atrodas lielākā atstatumā no mūsu psiķes, nekā skaņu tēli. F. Heinrichs uzsver, ka taisni šis atstatuma trūkums ir tas, kas piešķir skaņdarbam daudz iespaidojošāku un spēcīgāku aistētisku objektivitāti, ka mēs kā subjekti esam lielākā mērā no skaņu objekta atkarīgi, nekā tad, kad atrodamies gleznas vai skulptūras priekšā. «Tiešām īsti klausoties skaņdarbu», saka Heinrichs, «mēs topam pilnīgi no tā atkarīgi un maz te var runāt par brīvību, kas mūs iepriecina, apskatot gleznu vai plastiku²⁾. Māksliniecisks klavieŗu priekšnesums, piem., top par aistētisku priekšmetu tikai ar to noteikumu, ka v i s a klausītāja uzmanība ir vispilnīgākā mērā pie tā saistīta. Izpildītāja apziņa ir tik galīgi izpildāmā mākslas darba ritmikas, dināmikas, tā harmonijas, arhitektonikas un tā vispārējās jūtoņas pārpildīta, ka tiešām nepaliek pāri iespēja, tur vēl kaut ko asociatīvā ceļā piesaistīt. Un ja izpildītājs tikai

²⁾ Aistētiskā brīvība, apskatot gleznu vai skulptūru, gan nebūtu jāsaprot tādā nozīmē, ka te nemaz nebūtu jāieiet mākslas darba dotībā un tā īpatnībā. Mākslinieciskā dotība, mums šķiet, paliek spēkā attiecībā pret visām mākslām, kad to uztvere ir aistētiski-mākslinieciska.

šādā ceļā dod māksliniecisku priekšnesumu, kā tad lai klausītājs gūtu dotā mākslas darba iespaidu, visiespējamā pilnībā tam nenododoties?»

Lai izceltu mūzikas dotības, paša mūzikālā objekta sevišķo dabu un tai piemītošo spēku, mūzikas aistētiķi norāda uz mūzikālo atmiņu. Skaņām piemīt pilnīgi ārkārtīga spēja iespieties un uzglabāties apziņā. Mūs vairs nepārsteidz, ja piānists 12 stundas nedēļā spēlē no galvas publikas priekšā, vai kad diriģents vada vissarežģītākā satura orķestŗa darbus bez partitūras, bet no psiholoģiskā viedokļa skatoties, šīs parādības ir ārkārtīgas. Iepazīšanās ar skaņdarbu pati no sevis ved pie tā atminēšanās, pie tā mūzikāli-aistētiskās dotības piesavināšanās. F. Heinrichs norāda, ka mūzikāli-objektīvi dotā uzglabāšana, kas notiek gandrīz neapzinīgi un bez cilvēka gribas, pierāda, ka mūzikā nevis subjektīvais, bet objektīvā dotība ir svarīgākais un noteicošākais. Pieslienoties gandrīz Hegeļa koncepcijai, viņš slēdz, ka jo personīgāka un īpatnējāka ir mūzikas mākslas darba izpratne un izjūta, jo vairāk tā ir nodziļināšanās mūzikas aistētiskajā priekšmetā, mākslinieka-izpildītāja personības atrisināšanās mākslas darbā, galīga sevī ziedošana tam.

Mēs tomēr neizsmēlam mūzikas skaņu būtību, ja apskatām tās kā objektīvu, akustiski-harmonisku parādību. Tām ir vēl otra, cilvēciski-subjektīvā puse, kuŗu mēs visdrošāk novērojam, ja paši skaņas darinām, t. i. ja dziedam. Dziesmas skaņām ir divējāda būtība: no vienas puses tās ir akustisks, harmoniski noteikts priekšmets, no otras puses, tās izstrūklo no mūsu nervu un jūtu dzīves, tās ir it kā

psīchiska spraiguma nepieciešams atspraugums, tāds, kādas ir mūsu dabiskās jūtu izpausmes, tā sauktās afektu skaņas. Līdz zināmai pakāpei dziedātās skaņas ir šādu cilvēcisku afektu skaņu — kļiedzienu, jūsmu, nopūtu, vaidu, baiļu, lūdzienu u. t. t. — analogi. Ar to nav teikts, ka mūzikas skaņas būtu izcēlušās no afektu skaņām, bet ir nenoliedzami, ka dziedātās skaņas ar savām dažādo augstumu atšķirībām, intensitātes pakāpēm, ar saviem tempiem un ritumiem līdzinās afektu skaņām, kamēr, protams, atšķiras no tām ar savu augstumu pakāpju mērojamību, ar intervallu noteicamību un galvenais, ar harmoniju un ar māksliniecisko izpildīšanas veidu. Tik tālu vesta analogija ir rodama arī instrumentālās skaņās. Skaņu augstums, to dināmika, ritmika un tempi vispārīgi ir tie mūzikas līdzekļi, kas tieši var tulkot afektīvo, tieši var izpaust jūtu momentus. F. Heinrichs te ienes savu noteiktu domu: mēs asociējam ar doto mūzikas skaņu zināmu jūtu toni taisni un tikai šīs līdzības dēļ, kāda ir dotai mūzikas skaņai ar kaut kādu dabisku afektu skaņu. Un ja jūtas neizpaužas uz ārieni, neizteicas afektu skaņās, kā tas notiek ar tiešām dziļām, intensīvi smalkām un sarežģītām jūtām, tad tās arī nevar tulkoties mūzikas skaņās, tad vienkārši nav attiecības starp jūtām un mūziku. Vislielākās sāpes un visdziļākās skumjas, intims prieks un smalka līdzjūtība ir mēmas. Ar vienkāršām līdzību asociācijām — afektu skaņu atdarināšanu mūzikai nav iespējams tulkot visintimākos, spēcīgākos un smalkākos cilvēku jūtu savijņojumus.

Bet mūzikas aistētikā valda pārlicība, ka ir taisni mūzikas uzdevums un tās varā izteikt iekšējo jūtu

dzīvi, ka skaņās var tulkot kā noteiktas jūtas, tā arī nenoteiktas, tikai pa pusei jaušamas un minamas. Tā to 1838. gadā domāja Ch. Oesers un tā to vēl 1913. g., savu sistēmu noslēdzot, domā J. Folkelts. Pēdējais redz jūtu izteiksmē specifisko mūzikas saturu un atbīda pēdējā plānā skaņu harmonisko dotību. Viņš runā par «simfōnijā izteiktām jūtām», par to, ka «skaņās iemiesotās ilgu jūtas ir smalki gleznotas un noēnotas».

F. Heinrichs saceļas pret šādu pārāk vispārēju un neko neizteicošu valodu. Jūtu kustības viņš domā tulkojamas tikai ar jau minētiem četriem līdzekļiem (skaņu augstumu, dināmiku, ritmiku un tempu) un nesaprot, kā var skaņās vēl citādi jūtas izteikt. No aistētiska viedokļa skatoties, ar šiem afektīviem pajēmieniem saistītās skaņu izteiksmes nav vērtīgākais mūzikā, jo tiešās jūtu skaņās izskan kaut kas pārāk dabisks, kaut kas vientiesīgi elementārs. Kultūrālais, augsti cilvēcīgais un arī tiešām individuālais jūtu raksturs neizskan vis vienkāršajās afektu skaņās, bet slēpjas savās attiecībās uz priekšstatu un gara dzīvi. Un mūzikālā radīšanā tas meklējams nevis skaņu afektīvā pusē, bet gan personīgas fantāzijas veidotos skaņu priekšstatu grupējumos. Mūzikālai skaņai, tanī mērā, cik tā ir dabas skaņu analogons — piemīt vispārīgi dabiskā un nevis personības noteiktā, t. i. radošā raksturs. Viņa gūst savu aistētisko vērtību tikai ar to, ka viņa ir vajadzīga kā harmonisko attiecību sastāvdaļa. «Mūzika kā māksla sākas tikai tur, kur prasība pēc vienkāršas jūtu eksteriorizēšanas nostājas skaņas saistošā gara kalpībā un visā pilnībā ļaujas no tā vadīties.»

Tā tad tas, ko mēs saucam par individuālizēto, par īpatnējo, par personības niansēto, par specifiskām Šopena ilgām, par Bēthovena traģismu, ir novedams pie dotā komponista personīgā un īpatnējā melodisko un harmonisko mūzikas līdzekļu apstrādāšanas veida, pie viņa individuālītai īpatnējās skaņu formu radīšanas. Šis personīgais top par mūzikālu dotību un zināmu skaņdarbu kopība ir šāda dotība, kurai ir uzspiests to autora personīgās gribas un personīgās fantazijas zīmogs. Nav varbūt dziļi vērtīgas mūzikas, kurās iedvesmojumā nebūtu līdzdarbojušies arī jūtu pārdzīvojumi, bet tomēr ir aplami par galveno skaņu mākslas mērauklu harmonijas vietā likt jūtu izpausmes. Jūtas nevar atzīt par skaņdarba aistētisko vērtību noteicējam. Tīri harmoniju sekojumi, skaņu formu virknes var radīt aistētisku vērtības pārdzīvojumu. Sebastiāna Bacha prelidēs, fugās, svītēs jūtām analogiskais, ar bagātajām tīri harmoniskām attiecībām ir pilnīgi nobīdīts sāņus un nevar būt uzskatāms par mākslinieciski-aistētiskā iespaida noteicēju. To pašu var sacīt arī par vairumu Bēthovena klavieru kompozīcijām.

Tā kā sajūtas, kas rodas no skaņdarba tempa, ritikas un dināmikas, ir cieši saistītas ar elementārām patikas un nepatikas jūtām, Heinrichs šīs sajūtas vienkārši sauc par ritmiski-dināmiskām kustības jūtām. Tās ir mūzikas elementārjūtas; pie tām pieder arī afektu skaņu jūtas. Heinrichs tās atšķir no augstākām, aistētiski vērtīgākām — h a r m o n i j a s j ū t ā m. Pirmās sastāda mūzikas elementāri afektīvo pusi, bet otras ir harmonijas iedarbības rezultāts uz mūsu dvēseli.

F. Heinrichs apskata Bēthovena op. 57. Pirmajos teikumos apziņa ir ar elementāri afektīvo nodarbīnāta, te vispirms izjūtams noteikta tempa, metrikas, dināmikas spēcīgs iespaids. Te vēl nav īstas mūzikas, bet ir sagatavošanās uz to. Bet drīz šīm elementārjūtām pievienojas aistētiskas intereses jūtas, kas rodas no harmoniju sniegumiem — skaņu attiecību bagātības, organiskās uzbūves īpatnības, vienības rakstura. Saistīšanās pie mākslas darba aistētiskās dotības ir galvenais, ja attiecība nepārtrauc būt mākslinieciska. «Būtu varbūt pārdroši», saka Heinrichs, «saukt šīs mūzikālās harmonijas jūtas par ārjūtekliskām un garīgām, jo viņu jūtekliskā izcelšanās ir nenoliedzama. Bet tomēr, ja mūzikai ir arī viņas garīgā puse, tad kur gan citur to meklēt, ja ne šajās aistētiskās apmierinātības jūtās, kuŗas rada «plūstošā harmonija», kā Aug. Halms sauc mūzikas pirmspēku.»

Tā tad harmoniskā pareiza izpratne ir tā, kas piešķir mākslinieciskam izpildījumam tā būtisko saturu un tā sankciju. Šāds atzinums nebūt nepazemina elementāri-afektīvā vērtību. Ritma impulsivitātē, dināmikas dzīvībā izpildījums iegūst uguni un kaisli. Uz izpildītāja psīchi te darbojas dabas spēki viņu tiešamībā un spontānībā. Bet harmonijas nozīmīgā un organiskā saistība ienes kaut ko garīgu, kas mūs uzvar un pilda ar gandrīz ētiskām padotības jūtām kaut kādai augstākai likumībai. Šī ētiskā iedarbība visspilgtāk nojaušama lielmeistaru Bacha, Bēthovena darbos, kur uz visstingrāko valda harmoniskā dotība, skaņu formu attiecību organiska un nepieciešama likumība.

Harmoniskajam mūzikā piemīt objektīvas dotības raksturs, kas gandrīz pretstatējams tā sauktām elementārjūtām. Pēdējās rodas cilvēkā. Cilvēks sevī rod tempa, ritma, skaņu augstuma un stipruma pakāpes, viņa fizioloģiskā būtne tās viņam sagādā. Kurpretim visa harmonisko attiecību bagātība balstās uz ārcilvēciskas dotības un tās mākslinieciskas, vispārnozīmīgas un nevis emocionāli-subjektīvas piemērošanas skaņu sistēmas apjomā. Bet mūzikālā izpildījumā šīs abas dažādības pilnīgi saplūst izpildītāja iekšējā pasaulē; viņš pārdzīvo sintezi, kuŗā jūtu pārsvars reizēm ir vairāk harmonijas, reizēm vairāk elementāri-afektīvā pusē. Tur, kur šī sinteze ir apdraudēta, kur izpildītājs varbūt pārmērīgi padodas jūtu elementiem, kur pēdējie top valdoši, tur izpildītājs riskē pazaudēt māksliniecisko attiecību. (Pat A. Rubinšteinam tas reizēm ir draudējis. Hansliks.)

Harmoniskais ir šīs sintezes realizētājs, tajā jūtu savijņojumi atrod savu pretsvaru, savu rēgulātoru. Harmoniskais ir tas lauks, kuŗā var aktīvi darboties skaņu mākslinieka radošā fantazija; te notiek skaņu formu saistīšanās vienmēr jaunās grupās. Harmoniskajam ir pārsubjektīva pašvērtība. Līdzsvarotās iekšējas saskaņas pārdzīvojums, kādu gūstam intensīvos mūzikas iespaidos, ir kaut kas mums nepieciešams. Mūsu ilgas pēc augstākas saskaņas un pēc pilnības, pēc atbrīvošanās no cilvēciskās relatīvitātes, te objektīvās skaņu attiecībās un to pašvērtībā atrod savu piepildīšanos. Tikai pilnīgi padodoties mākslas darba iekšējai disciplīnai, godbijīgi sekojot skaņu formu īpatnējai attīstībai, klausītājs

pārdzīvos sevī svētību, kāda izskan, piem., no Bēthovena darbiem. Viņš šo svētību gūs nevis jūtu svārstībās un chaotiskās izplūsmēs, bet dotās skaņu mākslas parādības harmonijas atvēršanā un apjaušanā. — Viņa brīvība būs viņa atkarība.

F. Heinrichs savā pētījumā ir tuvu piegājis mūzikas īpatnībai un tās specifiskai dabai. Pamatojot harmoniskās dotības pārsvara nozīmi mūzikā, viņš ir ievirzījis mūzikas aistētiku pareizās sliedēs. Pētot mūzikālo attiecību mākslinieciskas izpildīšanas aktā, viņš arī mūzikas iespaidā par galveno ir atzinis precīzu mūzikālās dotības apziņu.

Objektīvā viedokļa pamatotāji, pie kādiem bez Fr. Heinricha pieder arī ievērojamais mākslas zinātnes pārstāvis Em. Utics un citi, nepiešķir sevišķu ievēribu aistētiskajam iespaidam kā tādām, tā pašvērtībai un nozīmei cilvēka iekšējā dzīvē. Prasot no cilvēka arī mākslas iespaidos stingru mākslas darba dotības apziņu, tās pilnīgu garīgu aptveri, viņi uzliek klausītājiem un skatītājiem smagus pārbaudījumus, ierobežo cilvēka subjektīvo aistētisko brīvību, viņa pašdarbību un iniciātīvi. Ar to viņi it kā atņem mākslu cilvēcei un nodod to tikai kompetentu, gandrīz tikai pašu mākslinieku rokās. Subjektīvo asociāciju un jūtu noskaņu ceļā var tapt īpatnēji aistētiski pārdzīvojumi, kas ir svētīgi cilvēka garam. Mākslā un aistētikā ir viedokļi, kas atzīst par galveno šādas tīri aistētiskas, subjektīvi brīvas iedarbības iespējamības. Ja mākslinieciskā kompetence, lietpratība papildina aistētisko pārdzīvojumu, darīdama to sarežģītāku un bagātāku, tad tomēr jāatzīst, ka arī tur, kur šādas lietpratības nav, attiecība pret

mākslu var būt aistētiski intensīva un vērtīga. Gadās pat, ka mākslinieciskā lietpratība, topot tehniski-amatnieciska, traucē aistētisko pārdzīvojumu būt dabiski spontānam un pilnskanīgam un pārvērst to tikai par intelektuālu vērtēšanas aktu.

Vērtīgs ir Fr. Heinricha pētījums par ritma, tempa, skaņu augstumu un stiprumu īpašo lomu mūzikā tulkot elementāri afektīvo. Bet vai gan šie mūzikas faktori nav arī cieši saistīti ar harmonijas dažādo aspektu tapšanu un vai gan tie tādēļ neņem dalību arī aistētiski vērtīgāko harmonijas jūtu konstituēšanā? Un no otras puses, vai augstākās aistētiskās līdzsvara un saskaņas jūtas nevar arī rasties, sekojot vienkāršai skaņu ritma secībai? Mēģinot ievest nošķīrojumu psihiskajā īstenībā, kas ir nepārtraukts noritējums, svarīgi ir paturēt vērā dažādo psihisko rosmju un aktu organisko tuvumu un ciešo sadarbību.

Mūzikas aistētikas galvenie virzieni¹⁾.

Vai drīkstam ar pētišanas interesi tuvoties skaņu mākslai? Vai varam cerēt atklāt ar jēdzieniskas domas palīdzību mūzikas būtību un jēgu? Lai gan ir dzirdētas noraidošas atbildes uz šādu jautājumu, aistētiķa sirdsapziņa tomēr drīkst būt mierīga: viss, kas norit cilvēka gara darbības laukā, līdz zināmai pakāpei ir pieejams pētišanai. Kā aistētiskā mākslas pieredzē, mākslas iespaidos un pārdzīvojumos, tā arī mākslinieciskā radīšanā ir zināma vispārīga likumība, ko doma var atklāt. Šī vispārīgā likumība mākslas radīšanā nav viss, bez tās radīšanā izteicas arī individuālā likumība, kas teorētiski nav iztīrājama un atklājas tikai tieši mākslas pārdzīvojumā; no tās atkarājas mākslas darba īsti aistētiskā vērtība, tas ir viņa īpatnējais un vienreizējais raksturs. Bet tomēr ikvienā mākslinieciskā radīšanā izteicas vispārīgi cilvēka radošās darbības likumība un to izprast, zināt, kas ir radošs akts, radošs cilvēka gara sniegums, ar ko tāds atšķiras no amatnieciska, no praktiskas vai zinātniskas intereses vadīta akta un snieguma, tas ir visai svarīgs jautājums cilvēka apziņas un viņa pasaules uzskata struktūrā. Dot šī jautājuma atrisinājumu, dot radošas cilvēka dabas izpratni, kā tā izpaužas pasīvi — aistētiskā pieredzē un aktīvi — mākslinieciskā ra-

¹⁾ Pirmo reiz iespiests 1933. g. «Daugavā» Nr. 9.

dīšanā, tas ir tagadnes aistētikas galvenais uzdevums. Šis vispārīgās aistētikas jautājums ir visu atsevišķo mākslu aistētiku pamatā. Pareizi ir sacījis Rob. Šūmanis, ka «vienas mākslas aistētika ir arī otras mākslas aistētika, tikai to vielas ir dažādas.» Mūzikas aistētika neuzstāda aistētiķim grūtākus uzdevumus, kā, piem., glezniecības, celtniecības, dzejas u. c. mākslu aistētikas, viņa tikai prasa piemērošanos īpašai nemateriālai mūzikas vielai — skaņām, bet radīšanas likumība, kas arī mūzikā, tāpat kā citās mākslās, ir vissvarīgākais, arī te izriet no cilvēka radošās dabas vispārīgi. Tā tad visu atsevišķo mākslu aistētikas sakņojas vispārīgā aistētikā, kas pētī radošo cilvēka attiecību pret īstenību visumā.

1. Tagadnes mūzikas aistētikas attīstības galvenās līnijas.

Pirmos noteiktos pamatus mūsu dienu mūzikas aistētikai ir licis K a n t s, lai gan visai tuvu mūzikas būtībai viņš nav piegājis un savos gala novērtējumos nav mūzikai ierādījis tās īsto vietu citu mākslu vidū, atzīdams, ka «mūzika rotaļājas ar dzirdes sajūtām un tādēļ drīzāk pieskaitāma patīkamajām nekā daiļajām mākslām»¹⁾). Tomēr savos plašajos prātojumos par mūziku Kants ir devis visu vēlāko mūzikas būtības iztulkojumu sākumus. Viņš ir zīmējis tālākās mūzikas aistētikas attīstības galvenās līnijas. Tanī mērā, cik viņš atzinis, ka mūzika iemieso augstākas idejas, izteic mūzikālu domu, var iespaidot ar savu saturu, viņš ir licis pamatus tā

¹⁾ Kritik der Urteilskraft. 205. lpp.

sauktajam ideālismam mūzikas aistētikā; tikmēr, cik viņš mūzikālo jēgu pamatojis uz matemātiski noteiktu no jūtām brīvu skaņu formu attiecībām, viņš iejēmis aistētiskā formālisma viedokli; piešķirdams svarīgu lomu skaņu jūtekliskai iedarbībai, patīkamajiem dzirdes kairieniem, viņš atbalstījis tā saukto sensuālismu un, beidzot, atzīdams, ka mūzikas jūtu izteiksme izskaidrojas ar viņas skaņu radniecību ar balss modulācijām, viņš pielaidis natūrālismu mūzikas aistētikā²). Vēlākie aistētiķi attīstīja vienu vai otru no šiem Kanta norādītajiem virzieniem, apstrīdēdami pie tam citus.

Ideālisms mūzikas aistētikā guva ārkārtīgu padziļinājumu ar saviem lielajiem pārstāvjiem Hēgeli un Šopenhaueru. Hēgelim māksla ir absolūta gara iemiesojums; mākslas skaistums ir — «idejas jūtekliskais ietērps». Kamēr celtniecību viņš pieskaita pirmajai, simboliskajai mākslas pakāpei, kurā materiāls pārsvarā un uz garīgo dots tikai mājiens, tēlniecību — otrai, klasiskajai mākslas pakāpei, kurā materiālais un garīgais ir adekvātā, līdzsvara attiecībā, mūziku viņš atzīst piederam pie augstākajām «romantiskajām» mākslām, kurās garīgums ir pārsvarā. Mūzika ir «jūtu māksla», izteic psihisko, iekšēji pārdzīvoto; tai nav jātiecas pēc uzskatāmības, tās jēga ir iekšējā izjūtā, «bezpriekšmetīgā dvēselīgumā»; te ir subjektivitāte, kā tāda, tās abstraktībā. Hēgeļa mūzikas izpratnei pieslējās daudzi vēlāki aistētiķi un mūziķi un viņa ieskats vedams sakarā ar citu virzienu pārstāvju ieskatiem (Th. Vischer,

²) Sk. P. Moos, *Moderne Musikästhetik in Deutschland*. 1902.

K. Krause u. c.) — Š o p e n h a u e r s iet ideālisma virzienā vistālāk, viņš piešķir mūzikālajam saturam īpašu metafizisku nozīmi. Mūzika izteic ne pašu konkrēto dzīvi, kā citas mākslas, kas atveido, apraksta, atdarina, bet dzīves kvintesences. Mūziku nevar attiecināt uz zināmiem noteiktiem faktiem vai jūtām. Tā izteic vispārīgo lietu būtību. Bet tās būtība un vispārība ir citas, ne abstraktas dabas. Jēdzieni, kas ir abstrakti, dod lietu ārējo viršu, mūzika — to iekšējo jēgu, lietu dvēseli vai kodolu. Šopenhaueram, kā zināms, visa būtība, parādību kodols ir «griba». Gribas objektīvizēšanās, izpaušanās pakāpes viņš sauc par «idejām». Visa māksla, tāpat kā filozofija, Šopenhaueram ir ideju pasaules atziņas veids; mākslas tiek pie būtības ar ideju starpniecību, bet mūzikai ir īpašs stāvoklis, tajā griba izteicas tieši, metafiziski inkarnatīvā veidā. Kamēr Hēgelis filozofiju un zinātņi stāda augstāk par mākslu, jo tās pēc viņa ieskata izteic idejas ar lielāku skaidrību un noteiktību nekā māksla, Šopenhauers atzīst, ka mākslā ir papildījumi, kādu nav filozofijā un zinātnē; zinātnē nav miera, nav pētījumiem gala, bet mākslā, sevišķi mūzikā, ir augstākā pilnība un brīve.

Tāpat kā Hēgeļa, arī Šopenhauera domas plaši atbalsojās vēlākā mūzikas aistētikā, izveidojot tā saukto s a t u r a a i s t ē t i k u, kas prasa no mūzikas augstāka garīga, filozofiska vai reliģiōza, satura ietērpšanu skaņās¹⁾. Tomēr Šopenhauera mūzikai piešķirtā īpašā metafiziskā loma nav saskaņojama ar tagadnes aistētikas viedokli. Izejot no brī-

¹⁾ Francijā spilgts ideālisma pārstāvis ir K. Moklērs. Sk. Camille Maclair. «La musique et la religion.»

vas radīšanas viedokļa, vispārīgi nevar attaisnot kādas vienas mākslas pacelšanu pāri citām, atzinumu, ka viena māksla varētu sniegt lielākas mākslas vērtības par citām (tā Hēgelis drāmu, dzeju atzina par pilnīgāko mākslu). Visās mākslās ir iespējama brīva radīšana, un tikmēr, cik mākslā ir sasniegts radošās gribas piepildījums, mākslinieka personības pilnīgs ietēlojums, šinī aistētiskas vērtības ziņā visas mākslas ir principiāli vienādas. Nevaram, izejot no aistētiskas vērtības viedokļa, stādīt augstāk vienu par otru tādus darbus, kā, piem., Parīzes Notre Dame katedrāle, Rembrandta «Nakts sardze», Bēthovena 9. simfonijs. Tie vai nu nav salīdzināmi, jo ir mākslinieciskas gribas piepildījumi dažādās plāksnēs, dažādās vielās, vai ir aistētiski principiāli vienvērtīgi, jo visi ir brīvas cilvēka gara radīšanas rezultāti. Kā Hēgela, tā Šopenhauera aistētikas dara nepieciešamu šādu pamatiebildumu. Viņu aistētikās, kā saka M. Desoārs, «spekulatīvai domai piejaucas mūzika un mūzikai piejaucas spekulatīva doma». Piešķirot mūzikai augstu kalpošanu absolūtajam garam, vai vēl augstāku metafizisku uzdevumu pildīšanu, Hēgelis un Šopenhauers atjem mūzikai kā mākslai tās autonomiju, patstāvību un brīvību. Mūzikai jāinkarnē kaut kas ārpus pašu skaņu formām esošs, jāatklāj ārpus skaņām esoša pasaule, jāklūst par sev svešu būtību izteicēju. Šo atņemto brīvību un pašvērtību mūzikai grib atdot tā sauktais **f o r m ā l i s m s** aistētikā. Formālisma ievadītājs ir **H e r b a r t s**, ar viņu iestājas opozīcija pret aistētisko ideālismu. Herbart atzīst, ka skaņdarba būtība izdibināma, izprotot mūzikālo priekšstatu virknes, kas tajā saau-

žas; galvenais ir izlobīt «vienkāršā un dubultā kontrāpunkta likumus». Viss cits viņam ir fantazēšana. Herbartis noliedz mūzikai tai piedēvēto īpašo spēju izteikt jūtas, redz mūzikā lielu «aistētisku skaidrību», vispārīgi atzīst, ka afektīvais elements mākslā nav galvenais, raudas un smieklī cilvēkiem viegli pado-
das, tiem nav vajadzīga māksla. Herbartis aizstāv mūzikālo formu pašvērtību un daudzu citu aistētiku (E. Hanslick, Lazarus u. c.) atbalstīts un turpināts, sagatavo ceļu mūzikas *autonomijas* aistētikai.

Bez galējiem ideālisma un formālisma viedokļiem mūzikas aistētikā ir arī tādi ieskatī, kas mēģina apvienot galējo «formas» un «satura» aistētiku pamatus, kas ar savām tendencēm pieder satura aistētikai, bet atziņteorētiski — formas aistētikai. Šie ieskatī svārstās starp šādām tezēm: 1) mūzika neizteic nekādu ārpus skaņām pašām esošu saturu; 2) tas, ka mūzika to nedara, ir trūkums, kas jānovērš un ko var novērst¹⁾. Ka šis trūkums jānovērš, saistot skaņu mākslu ar dzeju — šo ieskatu kā savā mākslā, tā arī savos galvenos teorētiskos darbos izteicis R i c h. V ā g n e r s²⁾. Tikai vārdam, kas noteikti izteic cilvēka pārdzīvojumus, apvienojoties ar mūziku, abas šīs mākslas, pēc Vāgnera ieskata, nāk pie savu būtību piepildīšanas. Dzejniekam jāpalieliek par mūziķi, mūziķim par dzejnieku, tad abi būs pilnīgais mākslinieciskais cilvēks. Sevišķi drāma un mūzika, pēc viņa atzinuma, ir vajadzīgas viena otrai, pie kam mūzikālajā drāmā — operā — Vāgners drā-

¹⁾ Sk. Felix M. Gatz. Musik-Aesthetik in ihren Hauptrichtungen. Enke. Stuttgart 1929.

²⁾ Rich. Wagner. Das Kunstwerk der Zukunft.

matisko elementu atzīst par mērķi un mūziku par izteiksmes līdzekli. Šim ieskatam tuvu stāv Fr. Lists un Berliozs, kas arī atzina un sniedza galvenām kārtām «dzejisko mūziku». Vāgners gan atzīst arī, ka pašvērtīgu sevis veidojumu skaņu māksla izteic kontrāpunktā un harmonijā. Te ir mūzikas rotaļāšanās ar sevi pašu, «jūtu matēmatika», pašvērtīgas harmonijas un ritmi. Šīs mūzikas patstāvības un absolūtātes virzienā par vistālāk gājušu Vāgners atzīst Mocartu, arī Bēthovenu. Tomēr pēdējos Bēthovena darbos redz mūzikas pacelšanos pāri sev pašai — par visuma mākslu. Ne mūzikas autonomijā, bet tās apvienojumā ar citām mākslām Vāgners skata nākotnes mākslu, «augstāko cilvēces evaņģēliju». R. Vāgnera vēlākais ieskats gan atšķiras no agrākās pārlicības un savos pēdējos rakstos viņš izteic piekrišanu mūzikas patstāvības virzienam.

Bez šī Vāgnera izvēlētā ceļa «palīdzēt» mūzikai ar dzeju, tai it kā iztrūkstošo saturu mēģina piešķirt arī citā ceļā: aizstāv ieskatu, ka subjektīvos skaņu dotību iztulkojumos, apersepcijās mūzika ļaujas saistīties ar ārpuskaņu fainomeniem. Tā, piem., Ambross¹⁾ atzīst, ka jūtu iespaidojamība atvieto saturu mūzikā. Dvēseles noskaņu modināšana ir būtiskais mūzikā; jūtoņas, ko mūzika ierosina, klausītājs pārnes uz mūziku pašu, teikdams: mūzika izteic šīs noskaņas. Viņam tuvu stāv F. T. Fišers (F. Th. Vischer) un visa tā sauktā iejūtas aistētika, kuŗu sevišķi attīstīja un padziļināja T. Lipss. Dvēseles noskaņu pārceļšana dabā vai mākslas darbā, saka

¹⁾ W. A. Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie für Aesthetik der Tonkunst.

Fišers, iet tik tālu, ka mums rādās, ka šī noskaņa nāk mums pretī no dabas vai mākslas darba paša; mūzika ir šādu noskaņu galvenā radītāja. Skaņu formās atrodams ideāls «es», kas uz mums runā; tas ir skaņās iejustais mūsu pašu es (Lipss). Tā tad neprasot atklāti kā R. Vāgners, lai mūzikai palīgā nāk dzeja kā māksla, iejūtas viedokļa pārstāvji atzīst, ka mūzikas saturu izveido subjekts, iespaida uzjēmējs, kas piesaista skaņu formu īpatnējiem izpaudumiem savas psihiskās noskaņas un pārdzīvojumus.

Mūziku kā īpašu psihiskā izteiksmi, tā tad, kā dzejas uzdevumu pildītāju saprata ļoti daudzi citi mūziķi un aistētiķi, teikdami, ka mūzika «iemieso jūtas», ka tai «jūtas jāatveido», atzīdami, ka mūzika sniedz psihisku aktu simbolus un klausītāji izdara «simbolisku apercēpciju», tulko psihiskā valodā skaņu grupu mūzikālo raksturu (E. Hofmanis, J. Folkelts u. c.).

Pie A. Hausegera²⁾ mūzikālā izteiksme iegūst naturālistisku izskaidrojumu, jo Hausegers sajauc māksliniecisko izteiksmi ar dabisko. Pēc viņa ieskata mūzika, tāpat kā valoda, attīstījusies no organiskām sajūtām, kuŗu izteiksme tā tapusi. Skaņas viņam ir «uztraukta stāvokļa liecinieces». Ritmu, takti, tempu Hausegers ved sakarā ar ķermeniskiem procesiem, locekļiem, pulsū. Ieskatu, ka mūzikas attīstība notikusi ciešā sakarā ar valodas attīstību, kā zināms, aistāvējuši jau vairāki agrāki domātāji (Russo, Dibo, Spensers, Vācijā — Grims un G. Gervinus). Šie autori nodibināja

²⁾ Hausegger. Die Musik als Ausdruck. 1885.

ieskatu, ka mūzika cēlusies no mērotu vārdu rečitātīva — abstrakcijas ceļā. Gervinus pie tam vēl atzina, ka skaņu mākslā galvenais ir izjūtas akcents, jo šī māksla ir dabas skaņu un reālu jūtu atdarinātāja māksla, sniedz dzirdētā un izjustā atdarinājumu.

Bez šī natūrālisma, kas kā princips nevar noderēt nevienas mākslas izskaidrošanai, arī *sensuālists*, kas izceļ mūzikālo skaņu jūtekliskā kairiena vērtību, ir guvis attīstību, pa daļai pateicoties Helmholca darbam³⁾, kuŗā aplūkota mūzikālā patika un nepatika un tās atkarība no fizikālā kairiena kopskaņas. Helmholca darbā *sensuālistiskais virziens* tomēr nav vienīgais un viņš aplūko mūziku arī no citiem, dziļākiem viedokļiem. Mērodams mūzikālās vērtības tikai ar jūteklisko patiku, *sensuālists* noved pie seklās, dekoratīvās mūzikas un ir nepietiekošs tīras mūzikas pārdzīvojuma izpratnei.

2. Mūzikas autonomijas aistētika.

Līdzās minētiem mūzikas aistētikas virzieniem, kas vai nu ļoti reducēja mūzikas nozīmi, vai tās galveno jēgu meklēja nozīmībās ārpus paša skaņdarba kā mūzikāla organisma, jau 19. g. s. vidū izveidojās mūzikas *autonomijas aistētika*, kas atzina, ka mūzikas princips, tās sākums un gals ir viņā pašā, ka mūzika nenorāda ne uz kādām vērtībām ārpus skaņām; viņa nav ne izteiksme, ne valoda, ne

³⁾ Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 1862.

atdarinājums, ne simbols, ne kaut kā ārpus skaņām esoša inkarnācija, iemiesojums, bet mūzika nozīmē sevi pašu. Šis ceļš uz patstāvību mūzikai nav bijis viegls un viņai te bijušas jāizcīna daudzkārtīgas cīņas. Šo cīņu centrā ir Ed. Hanslika darbs (Ed. Hanslick) «Vom musikalisch Schönen» (1856.), kas grib atklāt īpašo, mūzikālo skaņu mākslas vērtību un skaistumu. Hanslika ieskats par mūziku nav sauss formālisms, kā to reizēm apgalvo, bet autonomijas aistētika, kas ar viņu vēl neiet līdz galam. Hansliks droši aizstāvēja ieskatu, ka mūzika nevar ārmūzikālo, tā tad arī jūtas, atveidot. Kas padara jūtas par noteiktām, piem., cerības, ilgu, mīlas jūtām? Ne jau to iekšējā kustība: stiprums, vājums, bet noteikti priekšstati, kas ar tām saistās. Un noteiktus jēdzienus un spriedumus mūzika taču nevar izteikt, līdz ar to jāpieņem, ka mūzika nevar izteikt arī jūtas, jo jūtu noteiktība ir tieši to jēdzieniskā kodolā. Bacha fūgām un prelidēm neviens neuzdrošināsies piesaistīt noteiktas jūtas, sonātas attīstībā nav saistīti noteikti dvēseles stāvokļi, tās attīstība ir specifiski mūzikāla. Teikt, ka mūzika atveido «nenoteiktas jūtas», kā to daudzi ir mēģinājuši, ir pretrunīgi, jo atveidot var tikai kaut ko noteikti aptveramu. Ja nu vaicājam, ko mūzika no jūtām var sniegt, ja ne to saturu, uz to Hansliks atbild, ka vienīgi jūtu dināmiku, iekšējās kustības raksturu un veidu. Tas izteicas skaņdarba ritmā, ritmiski dināmiskos elementos, kas tad arī sniedz ikviena skaņdarba elementāri efektīvo pusi, kamēr harmoniskā dotība izteic radošo fantaziju,

mākslinieka gara lidojumu¹⁾). Kustības, spēka proporciju maiņas tikai palīdz realizēt mūzikālo ideju, dzirdes fantazijas gleznu.

Nav mūzikai arī vairāk kā citām mākslām jāiešpaido un jāmodina klausītāja reālās jūtas, tās novērš no mākslas īstenības. Jūtām tomēr nav jābūt paralizētām, aistētiskais iespaids rezonē, atbalsojas arī reālajās jūtās, bet šo jūtu reakcija tādēļ nav mazāk blakus lieta, nepieder aistētiskam aktam kā tādām. Ne tikai klausītāja, arī komponista, kā ikviena mākslinieka, reālās jūtas ir āraistētiskas. Vērtīgā mākslas darbā tās nevaram saskatīt. Bēthovens varēja sarakstīt aizraujošu skerco, bet pats būt dziļi nelaimīgs, tāpat arī cildena sēru marša komponēšanai nav vajadzīgs, lai komponists būtu bēdīgs. Lai gan radošā noskaņojumā jūtām, dvēseliskam siltumam ir sava nozīme, reālās jūtas tomēr nav radošais faktors, tāds ir fantāzija, skaņu mākslā īpašā mūzikālā fantāzija. Skaņdarbs rodas no mākslinieka mūzikālās fantāzijas un griežas pie klausītāja dzirdes fantāzijas. Mūzikas spēciskā vērtība un skaistums, saka Hansliks, ir skaņu un to formu mākslinieciskās attiecības, kas konstituē harmonijas būtību. Izsekošana skaņu māksliniecisko attiecību attīstījumam prasa garīgu spraigumu, intensīvu fantāzijas un domas līdzdalību, kas vienīgā var līdzēt atklāt sarežģīto mūzikālo loģiku un jēgu, kas ietverta kompozīcijas uzbūvē.

¹⁾ Plašāk par šo jautājumu sk. Fritz Heinrich. Musikalische Elementargefühle und harmonische Gegenständlichkeit, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1923. H. 2, kur turpināts tālāk Hanslika viedoklis.

Apjaust mūzikālās formas to pašvērtībā, tā ir mūzikāla klausīšanās. Mūzikālās formas Hanslikam nav tukšas, bet tās ir «pats sevi no sevis veidojošs gars», te sakars un jēga, arī idejas, bet tās ir mūzikālas. Saturs un forma te ciešā organiskā sakarā, mūzikālais saturs ir plūstošo, radošās fantāzijas veidoto formu pašvērtībā. Hansliks atzina formas un satura vienību par specifisku mūzikas īpašību, bet šāda vienība ir ikvienā pareizi saprastā mākslā; organiska formas un satura vienība, kā to atzina jau Aristotelis, ir būtiskais mākslas esamības mērogs; mākslinieciskais sniegums ir tikai tur, kur pārdzīvojuma kodols, saturs ir nedalāms no tā izpausmes veida, formas un ietērpa, kādu tas gūst. Mūzika runā nevis ar skaņām, vai caur skaņām, bet pašās skaņās. Valodā gan skaņas ir izteiksmes līdzeklis, bet mūzikā tās ir pašmērķis.

Mūzikas autonomijas aistētiku, kurai stingrus pamatus deva E. Hansliks, tālāk cēla un veidoja kā paši skaņu mākslinieki, tā arī vēl citi domātāji. Mūzikas patstāvību un pašvērtību aizstāvēja R. Šūmanis. Viņš starp citu teica, ka paskaidrojumi, kādus H. Berliozs dod savai «Fantastiskai simfōnijai», ir lieki un apvainojoši. Fr. Nicše (Über Wort und Musik) spēcīgos vārdos aizstāv mūzikas autonomijas domu. Viņš atzīst, ka mūzikai nav vajadzīgs sakars ar dzeju. Dzeja ir tikai simbols un attiecas uz mūziku kā Ēģiptes hieroglifi par drošsirdību uz pašu drošsirdīgo varoni. Pat Bēthovena 9. simfōnijas gala teksts (Šillera «Oda priekam») pēc Nicšes ieskata ir lieks; tas ir kā «bāla mēness gaisma virs mūzikas liesmu jūras», šim «pasaules atbrīvošanas

gavilēm». Mūzikas pārjemti mēs te nekā no tās dzijas nedzirdam un gleznas neredzam, un ja dzirdētu un redzētu, justu inkogruenci, nepiederību. Mūzikas spēcīgā dioniziskā iedarbība ir patstāvīga un vienmēr un visur pašvērtīga.

F. Heinrichs, kas ir viens no tagadnes mūzikas autonomijas aistētikas spilgtākiem pārstāvjiem, savā ievērojamā rakstā «Skaņu māksla savā attiecībā pret izteiksmi un simbolu»¹⁾ noraida neskaidro ieskatu, ka mūzikā galvenais ir — «izteiksme un simbolika». Heinrichs pamato, ka skaņu formu radišana nav vienkārša izteiksme; skaņu formas nevar rast no elementāri afektīviem (vai fizioloģiskiem) dvēseles stāvokļiem. Mūzikas objektīvā dotība, harmoniju un melodiju pašvērtība ir mūzikālās fantazijas sniegums. Šo fantazijas «pašlieliskumu» (Phantasie-selbstherrlichkeit) nevar kalpināt noskaņām un jūtām. Izteiksme, jūtas iespaidojošais faktors ir vienīgi pašās skaņās, bet nevis to melodiski-harmoniskos grupējumos. Ja jūtu noskaņas mūzikā, piem., straujums, vieglums, sēras u. t. t. būtu atvasināmas no dvēseles attiecībām pret melodijām un harmonijām, no «tīri garīgām analogijām» starp skaņu formām un jūtām (kā to domā J. Folkelts, P. Moos un ideālisma aistētika), tad šīs noskaņas neizzustu, pārmainoties harmoniju izteiksmes veidiem, kad, piem., piano vietā spēlē forte, andānte vietā — allegro u. t. t. Vienīgā kauzālattiecība starp harmonisko mūzikālo dotību un noskaņu izteiksmi ir dur un moll atšķirības. Izteiksme un harmonijas mūzikā cieši

¹⁾ «Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol». Zeitschrift für Musikwissenschaft 1925. Nr. 2.

apvienojas, viena vajadzīga otras piepildīšanai, bet to būtības ir dažādas. Harmonijām kā tādām nepiemīt arī nekāda simbolika, kas dotu mājienu uz kaut ko citu. Turpretim no skaņu mākslas elementāri afektīvās puses ceļš uz nozīmju priekšstatiem, uz simboliku ir brīvs. Ritmika, dināmika, trauksme uz augšu, uz leju viegli ved pie simboliskiem priekšstatiem. — Priekšstatu simbolikas noraidīšana tagadnes aistētikā nozīmē arī programmas mūzikas kritiku, jo tā balstās uz šādas simbolikas.

Tomēr arī mūzikālo pārdzīvojumu un radīšanu nevar domāt iekšējā pasaulē kā kaut ko pilnīgi izolētu. Ierosmes komponēšanai skaņu mākslinieks rod ir savā iekšējā pasaulē, ir ārpusaulē, apkārtnē. Bēthovena sonāta op. 81 apzīmēta: Ardievas, prombūtne, atgriešanās. Šie virsraksti norāda uz jūtoņām, kādas māksliniekam bija radīšanas laikā. To uzdevums tuvināt mums autoru, darīt to saprotamāku, bet mākslas darbs neko nezaudētu, ja to nebūtu. Simboliskais nekad nav mūzikālās vērtības konstituējoša daļa. F. Busoni saka par Bēthovenu, ka ar viņu pirmo reizi mūzikā ienāk cilvēciskais kā galvenais faktors formu rotaļas vietā. Bēthovens veidojis mūzikālās formās cilvēciskas cīņas un pārdzīvojumus un Busoni vaicā, vai tas ir ieguvums mūzikai. Mūzika ar to pārcelta citā — dzejas laukā, kurā Busoni arī grib atzīt kā īstu¹⁾. Kā milzīga personība, kā

¹⁾ Citā darbā — Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, Busoni ieņem tīrās aistētikas viedokli, atzīdams, ka mākslas formas ir stila ziņā jo tīrākas, jo vairāk tās atbilst savas mākslas būtībai, jo vairāk operē ar saviem dabiskiem līdzekļiem.

gara tītāns Bēthovens savā radīšanā nevarēja atrai-
sīties no savas gara problēmatikas, viņa iekšējie pār-
dzīvojumi bija viņa mūzikālās radīšanas impulsi un
šo pārdzīvojumu izpausmes veids bija viņa mūzikā-
lās fantazijas sniegumi. Bet par šiem skaņdarbiem
nevar teikt, ka viņi «tulko», vai «nozīmē» zināmus
pārdzīvojumus. Lielā skaņu mākslinieka fantazijas
gleznas ir šīs viņa gara un dvēseles cīņas, ir viņa
pārdzīvojumi. Varenā skaņu valoda ir viņa pārdzi-
vojumu tiešais un dabiskais izpausmes veids, kas arī
tanī pašā skaņu formu valodā jāsaprot. Klausītājiem
tā nav jātulko valodas priekšstatos un nozīmībās.
«Ja kāds skaņās klausoties nododas savām acumirk-
līgām domām, līdz ar to pati mūzika viņam pazūd»,
saka M. Desuārs. «Mūzikai tās saturā nav vaja-
dzīga nekāda attiecība pret īstenību. Skaņas ir pat-
stāvīgi notikumi. Tām ir pašām sava likumība un
tās nebalstās uz dabas un dvēseles dzīves parau-
giem»²⁾).

Mūzikas autonomija jāatzīst par nodibinātu ta-
gadnes aistētikā, lai gan lielā mērā mūzika patur sev
iespējas un tiesības sniegt arī dzejisku pārdzīvojumu
vērtības. Aistētikas un vispārīgās mākslas zinātnes
trešā kongresā 1927. gadā, piem., A. Šerings
(A. Schering) atkal par jaunu aizstāvēja simbola
spēku un tā nozīmi mūzikā³⁾. Tagadnes aistētikā ir
apgaismota arī mūzikas būtība sakarā ar citām māks-
lām un atšķirībā no tām. Mūzika ir tīra laika
un kustības māksla. Viņa sniedz kustību kā

²⁾ Max Dessoir. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 333 lpp.

³⁾ Sk. manu rakstu par šo kongresu 1928. g. «Daugavā».

nedalāmu, tās būtiskā veidā, kā tīro secību un ilgšanu, jo, piemēram, melodijas mūzikālā jēga ir nevis tās atsevišķās skaņās, notīs, bet šo skaņu nedalāmā saplūdamā⁴). Būdama nedalāmas kustības izteicēja, tikmēr cik mūzika savās ritmu maiņās sniedz dvēseliskus viļņojumus un pārdzīvojumus, viņa var tos sniegt visintimākajā un tiešākajā veidā, jo arī dvēseles laukā būtiskais ir pārdzīvojamo momentu maiņā un sukcesijā — tīrajā kustībā, ilgšanā, ko no dzejas veidiem vienīgā var izteikt — tīrā lirika.

Aistētiskā ziņā, no autonomijas un struktūras vienkārša raugoties, skaņu mākslai var atzīt radniecību ar telpas mākslu — celtniecību. Mūzika ir laika noritošu formu māksla, kamēr celtniecība ir telpas formu māksla; abas ir no dabas atdarināšanas neatkarīgas tīro formu mākslas. Šī sakarība prasa mazu paskaidrojumu par celtniecību. Pavirši skatoties, celtniecība savā attīstībā rādās nebrīvāka par citām mākslām, jo tā saistās ar noteiktu mērķi. Bet mērķis celtniecībā kā mākslā atšķirams no tās arhitektoniski aistētiskām vērtībām. Stilu, formu veidojumu pēc kāda pamatā likta principa celtniecībā var patstāvīgāki un neatkarīgāki izvest nekā citās telpas mākslās, tēlniecībā un glezniecībā, kuŗas saista dabas paraugi; celtniecība nekādā ziņā neatveido dabu, bet pati sniedz savus mākslinieciskus likumus, tā tad ir autonoma. Proporcijas un formas, kuŗas izteicas aistētiskais celtniecībā, nav novērojamas tiešā apkārtņē; taisnais un stūrainais, riņķis un pusriņķis nav rodams

⁴) Mūziku kā kustības mākslu subtili iztīrāja H. Siebeck «Das Wesen der ästhetischen Anschauung. 1875.

dabā. Dabā ir nekārtīgas līnijas, nevienādas plāksnes un paaugstinājumi, bet nav parallēļu, nav taisnstūru un kvadrātu, obelisku un aulu (izņemot, varbūt, kristallus un sniega pārslas, kuŗu formas ir rēgulāras). Arhitektoniski komponētais, simmetriskais, ko prasām no mākslinieciskas celtnes, nav jemts no apkārtējām telpiskajām formām. Šinī ziņā celtniecība ir savā mākslinieciskā veidojumā tik pat neatkarīga no dabiskās īstenības, kā bez viņas vēl tikai mūzika¹⁾. Šo aistētisko sakarību atklājuši jau šellings, Ģēte u. c., apzīmēdami mūziku par «plūstošu arhitektūru» un celtniecību par «pārakmeņojušos mūziku». Abās mākslās vienādi svarīgas ir proporcijas: vienā redzes attiecības, otrā — dzirdamu kustību samēri, abas ir ciešā sakarā ar matēmatiku. Mūzikā skaņu augstumus, ritmus noteic skaitļi. Kā celtniecībā, tā mūzikā ir zināma arhitektonika, kompozīcijas uzbūve.

3. Aistētiskais materiālisms mūzikā un tā pārvarēšana.

Mūzikas autonomijas aistētika gan noved pie mūzikālo formu aistētiskās pašvērtības atzinuma, bet pašā mūzikālajā kultūrā, mūzikas uztverē, iespaidos un bieži pat mūzikas izpildījumos valda tā sauktais aistētiskais materiālisms: savā mūzikālā praksē apmierināties ar jūtekliskiem dzirdes kairieniem, kā pašvērtīgas apjaušam ne skaņu mākslinieciskās formas, bet gan tikai pašas skaņas, kas ir mū-

¹⁾ Sk. Olga Stiglitz. Einführung in die Musikästhetik. Die Stellung der Musik im Kreise der Künste.

zikas veidojamais materiāls — viela. Mūzika patiesā vārda nozīmē ir ne pašas skaņas, bet skaņu sakari, to «mākslinieciskās attiecības». Mūzikas aistētiskis H. Rīmanis¹⁾ pamato, ka mūzikā galvenais ir skaņu attiecību priekšstatēšanās, kāda bija komponistam, ka galvenais ir priekšstatējamā un nevis dzirdamā mūzika. Atslēgu uz dziļāko mūzikas būtību sniedz ne akūstika, ne skaņu fizioloģija un psiholoģija, bet mācība par skaņu priekšstatiem. Līdzīgu viedokli ieņem Ernsts Kurts, sacīdams, ka mūzikālā klausīšanās ir vairāk un kaut kas cits nekā vienkārša klausīšanās ar ausīm. Mūzikas būtība ir tālu aiz dzirdamām skaņām, meklējama «kustību spraugumu psihiskajās enerģijās». Darbā par Bruknera mākslu E. Kurta ieskats tuvojas jau Šopenhauera mūzikas metafizikai, jo par Brukneru viņš saka, ka «viņa mūzika ir tīrākā pasaules dvēseles izpausme, kas iespaido kā pārjūteklisks, kaut kāds tājš pasaules noritējums».

Vērtīgus pētījumus mūzikas aistētikā sniedza Aistētikas un mākslas zinātnes otrais kongress (1924. gadā Vācijā). H. Jakobi ar savu priekšlasījumu par «Īstas mūzikas kultūras pamatiem» sniedza mūzikas materiālisma pārvarējuma mēģinājumu. Skaņu viela mūzikā jāatšķir no «skaņu attiecību rezultātiem» — enerģijām, «kas top starp zināmā virzienā iedarbīgajām skaņām» un kas, īsti jemot, ir mūzika. Autors atzina, ka pat mācībās par harmoniju, formām un kontrāpunktu nav šinī jautājumā vajadzīgās skaidrības.

¹⁾ H. Riemann. Ideen zu einer Lehre von den Tonempfindungen.

Sevišķi formu mācībā vajadzētu gaiši atšķirt principiālo, kas saistās ar mūzikas enerģiju iedarbības virzienu un veidu no akcidentālā, kas saistās ar pašu skaņu vielu. Ir nesvarīgi, kāda ir mūzikālās vielas, skaņu elementārā struktūra, toni, pus-toni u. t. t., kāda skaņu sistēma lietota, vai mūzikālā celtne veidota no homofōnkiem, polifōnkiem vai akordētiem sakariem. Tagadējā mūzikālā uztvere jo bieži ir materiālistiska, jo rodas no vielas īpašību un «atsevišķo konstrukciju» apjaušanas. Šāda uzmanības piesaistišana mūzikālai vielai ir tik pat nemūzikāla, cik aplama ir «dzīvības pētīšana pie liķa». «Viela», saka Jakobi, «ir tas, kas «uzmācās, kad uzmanīgi klausās», kad aktīvi saista uzmanību pie pašām skaņām. Bet mūzika, skaņu enerģija ir tas, ko pārdzīvo, kad izturas pilnīgi pasīvi (arī ķermeniskā atspraigumā), uztveroši (receptīvi) un tikai reaģē ar savu iekšējo būtņi.» Kā arhitektonisko telpas veidojumu var mākslinieciiski apjaust tikai tad, kad tanī ir iekšā, kad cilvēks pats sevi sajūt kā telpas daļu, tāpat mūzikālo veidojumu pārdzīvo tikai tad, ja tajā ieiet ar visu savu būtņi, ja mūziku izpildot vai uztveŗot «pilnīgā pasīvitātē ļauj sevī atrisināties sakarīgo enerģiju noritējumam». Vajaga modināt sevī katrā cilvēkā esošo «latento funkcionālo apziņu», ļauties iekšējam es, lai tas diktē. Citādi, «kā koku dēļ neredz mežu, skaņu dēļ nedzird mūziku». Jāļauj iespaidam notikt un tad tikai jāapzinās un jāvērtē; arī ar vienu un to pašu antēnu nevar vienā un tanī pašā laikā raidīt un uztvert. Mūzikas iespaids uzņemšanas stāvoklis ir augstākā koncentrācija, bet tāda nav gūstama apzinīgas vingrināšanās ceļā; tā ir

dabisks pilnīgas nodošanās rezultāts funkcionālai, intuitīvi iedarbīgai apziņai. Mums ir apzinātības iespēja, bet to nevajaga darīt kaitīgu intuitīvām funkcijām; apziņai, prātam nevajaga ļaut apslāpēt spontānību, sakaru ar savas dvēseles dziļākajiem avotiem. Jakobi atzīst, ka katru cilvēku var kaut cik mūzikāli attīstīt. Katram būtu jāvar «improvizēt». Džesa mūzikā ir zināma improvizācijas brīvība un tanī mērā pat tā ir apsveicama, lai gan nesniedz tīras mūzikālas vērtības.

Mūsdienu mūzikālā kultūra un audzināšana liek novārtā svarīgo uzdevumu — modināt katrā spontānības un izdomas spēju.

*

Uz jaunas mūzikas aistētikas problēmatikas viedokļa nostājās Aistētikas un mākslas zinātnes ceturtais kongress (1930. gadā Hamburgā), kurā vairāki mūzikas aistētiķi (W. Riezler, M. Schneider, H. Mersmann u. c.) līdzās laika izjūtām un priekšstatiem pētīja arī telpas priekšstatus un izjūtas skaņu mākslā¹⁾. Te tika aplūkota «jaunā telpas izjūtā» tā sauktā atonālajā mūzikā²⁾. Ar priekšstatiem «augstāk», «dziļāk» mūzikā neapšaubāmi saistās telpas priekšstati. Telpas priekšstati mūzikā

¹⁾ Šī problēmatika bija arī īpašā skaņkrāsu (Ton-Farbe) kongresa priekšmets 1930. g.

²⁾ Mūzika ir atonāla, kad tās nošu kopsumma nepieder tai pašai tonkārtai. Tā tomēr nav sonors chaoss, jo balstās uz mūzikālās skālas un tomēr uz tonālītes. Kad saka, ka mūzika ir atonāla, ar to grib teikt, ka ar parastiem teorijas noteikumiem nepietiek, lai izskaidrotu tās konstrukciju, loģiku un akordu funkciju (sk. H. Wellesz rakstu Revue musicale 1932).

atbilst perspektīvai glezniecībā. Kā runājam par perspektīvo redzēšanu, tā varam runāt arī par perspektīvo dzirdēšanu. Dzirdēšana dziļumā ir tā, kad skaņu formas vienas otras nesedz; piem., simfōnijā ir dota ne tikai skaņu secība, bet arī vienlaicība, te ir sukcesīvā noritēšana un simultānā noritēšana, kas divējādi ar dzirdes fantazijas palīdzību priekšstatējamas.

Modernā mūzika, kas pārkāpj vienas toņkārtas robežas, kurā «dimensijas savstarpēji pārvietojas», līdz ar to rada jaunu telpas izjūtu. Te nav chaoss, bet top jauna kārtība, jauna mūzikāla jēga.

Ekstatiskais teātris¹⁾.

F. Emmeļa teātra atdzimšanas pamati.

Felikss Emmelis savā apgarotā grāmatā «Das ekstatische Theater» līdzīgi franču dzejniekamdomātājam Polam Valeri met asu skatu uz sabrukumu, kādā pirmā pēckaŗa laikmetā atradās Eiropas garīgā dzīve²⁾.

Šo laikmetu raksturoja vārds *a t s l ā b u m s*. Dzīvei it kā pietika ar vienkāršo apziņu, ka nav jāmirst. Materiālā dzīves turpināšana nodarbināja visu cilvēku. Ikviens žests, ikviena darbība bija vienīgi aprēķina vadīta. Rādās, avots, no kuŗa izstrūkloja kultūra, bija saindēts. Eiropa drudţoja. Iekšējais cilvēks bija samulsis, pazaudējis savu vērtības apziņu. Reliģiōzas saistības tika uzskatītas kā muļķība, ētiskā apziņa — kā aizspriedums, dvēseliskā izteiksmes meklēšana mākslā — kā pilsoniskums. Cilvēka vienība bija salauzta. Krievijā mēģināja «neizsmeļamās cilvēka dvēseles», kā teica Heraklīts, ideālu atvietot ar citu, «kollektīvā cilvēka» ideālu. Tomēr velti, šī mēchanistiski politiskā ideoloģija nevarēja apturēt garīgās sairšanas procesu. Cilvēks pamazām sabruka.

¹⁾ Pirmo reizi iespiests 1928. g. «Izglītības Ministrijas Mēnešrakstā».

²⁾ Skat. manu rakstu «Gara krīze» «Izglītības Ministr. Mēnešr.» 1926. g. 7. num.

Teātra pagrimšana jo sevišķi bija satricinoša. No upurēšanas vietas Dievam, kas teātris ir bijis savos pirmveidos, tas tagad, Vakareuropas lielajos centros, bija izvērties par «publisku namu, kur meklē un rod kairinājumus viszemākiem instinktiem».

Vai bija vērts tādos apstākļos meklēt jaunus pamatus mākslai, teātrim, vaicāja jau Stef. Georgs. Un tomēr tādi tapa. Uzmanīgi skatoties, redzam jau šīs tapšanas apliecinājumus un pirmās izpausmes.

Jaunais teātris, kādu to priekšstatēja Emmelis — tiecas atdzimt savā kultiskā pirmbūtībā, griņ kļūt par kultūras skatuvi, kur cilvēce rod atbildi savām vērtīgām un dziļām tieksmēm.

Bet visai nopietni ir tas, ka drāma ir sairusi. Jārodas arī jaunai drāmai, un autors ir dziļā pārliecībā, ka tā radīsies, tādēļ ka tā ir sagatavota: ar pēdējo gadu desmitu lielajiem vēsturiskajiem notikumiem mēs esam no tukšuma ārā, pār mums ir likteņi un tas jau ir žēlastība. Šai bagātai likteņa dotībai jārod savs drāmaturģis. Tikai vēl mēs esam pārāk tuvu šīm kvēlojošām likteņa liesmām, vēl mēs esam tajās. Vajadzīgs zināms atstatums, distance laikā. Mēģinājumi, kā piemēram pie Tollera, vēl nepilnīgi. šis laikmets ved mūs pie drāmatiska sprauguma, pie traģiskā, tajā slēpjas bagātīga viela drāmai un traģēdijai.

Ticēt uz garu un uz griņu, atsacīties no visu jaucošā intelekta visuvarenības, tās ir, pretēji Pola Valeri uzticībai vienīgi uz intelektu, F. Emmeli viņa pārliecībā vadošās domas. Mākslā jāatmet psiholoģēšanas jūgs, jāatbrīvojas no zinātnisku metožu

lietošanas. Jaunais teātris grib veidoties uz jauna pārintellektuāla pamata: ekstatiska pārdzīvojuma.

Drāmatisma pirmamats.

Ir pilnīgi nepietiekoši sacīt: drāma izteic darbību, jo ne katra darbība ir drāmatiska. Arī ne darbības režģainībā meklējams tās drāmatisms. Ar pēdējo ilgi samierinājās, domāja drāmatisko darbību nepieciešami sarežģītu esam, atzīmējot tajā ierosas, kāpinājuma un augstākā atrisinājuma momentus, tālāk, peripētijas, katasrofas un pēdējās izskaņas momentus. Bez tam, pēc klasiskās drāmas parauga, drāmatisko darbību domāja ieslēgtu zināma laika un telpas vienībā un, kad šī iesakņojusies pārliecība bija pārvarēta, no tās sāka prasīt «intereses vienību». Bet visi šie drāmas raksturojumi ir ārēji un materiāli formāli. Jaunākā laikā drāma nozīmē iekšēju darbību, psihiskus konfliktus un pārdzīvojumus un psiholoģijas vadošā loma te nostāda drāmu uz zinātniskiem pamatiem. Tādā ceļā piešķir iekšēju raksturu ārējiem notikumiem, bet, tomēr, jaunās drāmas vietā sniedz tikai psiholoģisku preparātu.

Vēl vienmēr redzam teātrī psiholoģisko naturalismu, kuram drāma vienkārši nozīmē ārēja notikuma saistīšanos ar psiholoģisku motīvajumu. Tas visupirms jāpārvar un, pēc Emmeļa domām, vajadzīgais pretspēks tam jau radies. Daudzi no jaunajiem nākuši pie atziņas, ka psiholoģija teātrī iztraucē pašu drāmatisko dzīvību. Psiholoģija ir statika un nevis dināmika, nevis pati tiešā un dzīvā darbība. Ar psiholoģisku izskaidrojumu

un motivējumu palīdzību labākā gadījumā var dot iekšējas dzīves gleznu, bet nevis tās kustību; tā tad kaut ko pēc būtības nedrāmatisku. Psihologija ir jēdzieniska psihiskā iztīršanās un nevis psihiskā radīšana; tā nav pārdzīvojums tā tiešamībā, tā ir zinātne, ne māksla. Taisni tas, ko psihologija nevar dot, vajadzīgs drāmas radīšanā: instinktīva (intuitīva) dvēseliskā skatīšana, tieša drāmatiskās kustības uztvere, tās likteniskā nojausma. Jo drāmatisma būtība ir: traucoša cilvēka likteņa vizionāra skatīšana. Nevis cilvēks kā motivēta psiholoģiska totālitate, bet cilvēks kā likteniska būtne ir un paliek drāmatiskās radīšanas uzdevums. Nevis dvēsele, bet pēdējās kustības virziens ir svarīgais, individuālitates liktenīgie ceļi cauri spraugām un pāri bezdibeņiem, mūžīgais polārais spraugums starp likteni un apzināto gribu.

Nepieciešamību rēķināties ar likteni jaunā paaudze ir karā mācījusies. Te visu noteicošs bija virziens, kādā liktenis cilvēku bija ierāvis, viņa paša griba, domas, jūtas — nekas.

F. Emmelis nāk pie sekojošas atziņas: drāmatikis ir pasaules sakarības redzētājs; viņš aklajiem rāda likteņa virzienu. Viņš ir tas, kas chaosā sadzird Dieva balsi un izpauž to tālāk.

Katra īsta drāma tādā ziņā ir atbrīvošana no chaotiski tumšā, tā ir nospiešanas pārvarēšana ar likteniskā apziņu, tā tad zināma sevis atrašana un sava ceļa skatīšana. Šādā nozīmē jāsaprot arī Aristoteļa katarsisa jēdziens, kā atbrīvošanās, un šķīstīšanās no chaosa, no nospiešanas, bailēm un līdzjūtības.

Drāma dod likteņa kustības virzienu un arī tās ritmu. Drāmatisks dzejnieks ir tas, kas dzird šīs kustības pulsējumu un prot to izteikt. Pie Šekspira pat viņa komēdijās to nojaušam. Šekspiram viss psiholoģiskais kalpo likteņa gaitas rādīšanai.

Krievu režisors Tairofs sniedz tehniski apbrīnojamu, bet tukšu, bezkulta teātri. Maierholds iet vēl tālāk šinī virzienā. Viņš dod viltotu cilvēku, mehānizētu dināmiku un viņa sasniegumi atzīmē atgriešanos pie vēl ļaunāka naturālisma. Bet ar īstenības atdarinājumiem esam apnikuši. Teātrim jāatdabon tā kultiskā nozīme, no tā sagaidām nevis dvēseles gleznas, bet likteņa ritmus. Jātop maģiskam teātrim, kas modinātu cilvēkos likteniskā apziņu.

Ekstatiskā režija.

Jaunajam teātrim vajadzīgs jauns režisora tips. Tikai tas, kas pats nokāpj līdz drāmatisma pamatiem, var uz skatuves realizēt drāmas ritmu.

Literāriskais režisors, kā, piemēram, Otto Brāms, kuŗa vadībā uz vācu skatuves nodibinājās īpatnējais Ibsena un Hauptmaņa stils, tikai uzticīgi interpretē dzejnieku. Skatuves māksla te ir pilnīgā atkarībā no dzejdarba, ir tikai pazemīga tā izpildītāja. Pie šī tipa režisoriem Vācijā vēl vienmēr pieder C. Hagemans, C. Heine, Arturs Holts, Altmanis.

Taisni pretējs literāriskajam režisoram ir teātrālais režisors, kas tiecas atbrīvot teātri no literātūras dominēšanas. Šīs tendences izteicas M. Reinhardta, Fuchsa, G. Kraiga un sevišķi Tairova

režijās. Te meklēti īpaši teātra mākslas avoti, jemas palīgā dejas, pantomīma, mūzika, rasta speciāla ķermeņa kultūra. Dzejnieks no vienīgā noteicēja te top tikai par vienu no līdzdalībniekiem.

Pēc F. Emmeļa ieskata abi šie tipi vēl tālu no teātra būtības. Tas tādēļ, ka teātris nav ne pilnīgi autonoma māksla, ne arī vienkārša interpretācija. Nekad nav bijis autonomas teātra mākslas. Savā pirmveidā teātris bija reliģiozu tieksmju izteicējs, ar noteikti kultisku raksturu. Arī pirmatnējā dejas ir kultiska; vēl šodien Nautsch meitenes domā, ka dejā Dievs ritmiski kustina viņu locekļus. Ar dzejnieka drāmā ielikto un uz skatuves izteikto liktenisko elementu, kas nozīmē reliģiozā padziļināšanu, jaunais teātris turpinās būt kultiski noteikts.

Teātra māksla balstās uz d e j a s, bet jāapstrīd literāro režisoru ieskats, ka teātrim jānodrošina darba reprodukcija. Reproducēt var tikai ar tiem pašiem līdzekļiem, kādi lietoti oriģināldarbā, piem.: skaņas ar skaņām, gleznas ar viendabīgiem attēliem uz plāksnes. Teātra māksla ir p ā r r a d ī š a n a (Umschöpfung) ar citādiem mākslinieciskiem līdzekļiem. Lai šāda pārradīšana būtu iespējama, režisoram jānirst līdz tiem pašiem radīšanas dziļumiem, kuŗos kavēties drāmatiskais dzejnieks un jāsmēļ tajos pašos avotos, kur smēlies viņš. Režisors sāk ar drāmatisku viziju, ar drāmatisko tēlu dzīvu skatīšanu to dināmikā. Viņš var visu pārliet, radīt it kā par jaunu, papildināt, saīsināt, kā dzejniekam radniecīga būtne, kuŗas asinīm tas pats ritms, jo — viņš nav ne autonomas, ne dzejniekam padots.

Visas drāmatiskās noritēšanas būtiskais nesējs ir

un paliek aktieris. Viņa dvēseliskās vārda, ķermeņa kustību enerģijas vienīgās var radīt ritmisko likteņa gaitu. Visas citas mākslas uz skatuves, gleznainie, mūzikālie, plastiskie elementi, piešķaņojas aktierim, izceļ tikai un pastrīpo viņa kustību enerģiju raksturu. Ar mūzikas ritmiem nepietiek, lai ritmizētu drāmu, tāpat kā nepietiek ar dekoratīvām krāsu harmonijām; likteņa ritms ir kas cits. Naturālismā īstenība ir mērķis; bet te — visa īstenība, ar savu kustību, skaņu krāsu dotību ir tikai viela un līdzeklis rādīt likteņa straumes ritmu. Un tiešām, kādēļ vēl reiz mēģināt rādīt to, kas jau ir un tik pilnīgā veidā? Mākslas uzdevums nav konkurēt ar Dievu īstenības radīšanā, — tā būtu aplama pārdrošība. Tādēļ viss psiholoģiskais naturālisms ir uz pilnīgi nepareiziem pamatiem. Daudzkārt tiek apbrīnota naturālisma lielo virtuozu, piem., Alb. Basermaņa, izturēšanās uz skatuves, viņu dabiskās un brīvās kustības, piemērošanās ikdienas valodai, ieklepošanās, dabiskās pauzes u. t. t. Šāda tehnika arī var būt augstākā mērā atzīstama, tikai tā nepiepilda dziļāki saprasta teātra būtību, neizriet no organiskas, tiešām drāmatiskas radīšanas.

Tāpat psiholoģijā iegrimumu Emmelis redz C. Hagemani. (Die Kunst der Bühne 1922). Runājot par drāmas iedarbību, pēdējais saka, ka skatītājs vēlas redzēt darbību attīstāties viņa acu priekšā, visā tās sekojošā sakarībā. Nē, un trīskārt nē, atbild uz to Emmelis. Skatītājs negrib redzēt drāmatiskās darbības psiholoģisko secību, bet gan tās virzienu un dvēselisko nozīmību. Intellektuālā līdzsekošana, kas meklē visur izprast cēloņa un seku at-

niecības, ir kaut kas pilnīgi cits, nekā īstais drāmatisksais iespaids. Viss psiholoģiskais ir nevis mērķis, bet tikai līdzeklis rādīt kādu no tālajiem individa vai cilvēces ceļiem. Bet rādīt tālos, likteniskos ceļus ir iespējams tikai ekstatiskā pārdzīvojumā, tas ir izejot no sevis. Tik tālu, cik aktieris iemieso sevī drāmatisko tēlu, viņš atsakās no savas privātās personības, no savas gadījuma individuālītātes, viņš pārvēršas un šī pārvēršanās tur, kur tā ir īsta, ir ekstatiska. Vienīgais ceļš uz dzīvo drāmu ir šāda dziļa, organiska savas individuālītātes pārradišana. Ikviens īsta drāmatisks spēle tā tad pēc savas būtības ir ekstatiska.

Tikai ekstatiskais režisors varēs būt par jaunās skatuves meistarū, tikai caurskatot drāmatisko situāciju un ekstatiski rādot to aktieŗiem, viņš papildīs drāmatisko dzejdarbu, piešķiŗot fantazijas tēliem jūteklisku uztveŗamību. Drāmas ritms sitīs viņa asinīs, likteniskais ritms, kuŗa vadīts viņš veidos visu skatuvi, cilvēku, viņa valodu, kustības, līnijas, krāsas un skaņas.

Ekstatiskā skatuves māksla.

Visa māksla pēc Emmeļa ieskata ir psihiskā izteiksme. Bet psihiskais ir divējāds: perifērisks un centrāls. Ir cilvēku rīcības, akti, jūtas, domas, kas nav centrāli noteiktas. Bet, piem., tieksme pēc patiesības, ētiskā griba, mātes mīlestība, garīgās augšanas tendences, visas radošā spēka izpausmes mūsos ir centrāli-dvēselīgas. Pirmās dod nervu mākslu, otrās — asins mākslu. Abas šīs straumes ir mākslā nepieciešamas. Drāma pieder

pie asins mākslām. Nojaust šo centrāli-dvēselisko pulsu kādā darbībā — nozīmē pārdzīvot sevī drāmas dziļāko būtību, tās pirmbūtību.

Ekstatiskais režisors izvairās no visa lieka, jūtekliski kairinoša, dekoratīvām pozēm, skatuves gleznām, no visa, kam nav pamatotas nepieciešamības rakstura. Īsta ekstāze var būt arī klusa. Jaunais patoss ir asins patoss, topošās dvēseles melodija, ne melodeklamācija. Šādā ceļā sasniedzama arī ekstatiskā masu ritmika; masā izteicas likteniskās nojautas, tiek dots vēl tālas likteniskas kustības virziena norādījums.

Bīstama ir viltotā ekstāze, kādu rod nervu sašprindzināšanas ceļā. Šī nervu pseidoekstāze ir nedrāmatiska; tā jāzina atšķirt no ekstatiskā, drāmatiski mākslinieciskā pārdzīvojuma.

Jaunajam teātrim ir vajadzīgs ne nervu aktieris, kas veido tēlu, balstoties uz saviem novērojumiem, bet asins aktieris, kas rada, ļaujot izaugt saviem tēliem no centrāli-dvēselīgām saknēm. Perifēriskais te kalpo galvenajam. Tāds aktieris viengabalaini spēlē pats sevi un nevar kopēt. Emmelis pretstatē Basermani Kaisleram (Kaysler). Pirmais dod virtuozu psiholoģisku mozaīku, raksturīgu cilvēka illūziju, apbrīnojama ir viņa maiņas spēja. Kaislers turpretim spēlē vienmēr pats sevi; viņš dod nevis cilvēka illūziju, bet pašu cilvēku, viņa ritmu un iekšējo melodiju, tieši sekojot savai dziļākai rakstura izpratnei un savam temperamentam.

Pirmam pamatā ir atdarināšanas tieksme. Tā ir ārēji teātrāla tieksme pēc ārējās mai-

ņas, pēc pārgērbšanās, maskošanās. Griba diferencēt, darīt bagātāku savu ārieni. Šis teātrālistikums neizsmēļ dziļāko teātra būtību. Radošai skatuves mākslai ir cits avots: tas ir iekšējā maīņa, tieksme augt un sevi radīt. Arī Ģēte mūžīgā feniksa būtību — vienmēr mirt un vienmēr atkal pa jaunu dzimt — attiecinājis uz aktieri. Viņā izteicas ekstatiskās radišanas galvenā doma. Šī sevis radišana caur dzejnieka tēlu notiek dziļākās apziņas un zemapziņas sintezes ceļā. Kaislers par sevi saka, ka viņš pārtrauc savu dzīvi, kad viņš spēlē. Arī F. Kortneri autors pieskaita pie ekstazes spējīgiem māksliniekiem. F. Kortners rāda, ko nozīmē runā izteikt likteņa ritmu. Viņa Richarda III runai ir asinskāres ritms. Balss spēkā dzird iekšējās kustības viļņojumu. Viņa pauzēs ir aizturēta trauksme un iekšējs spraigums un nevis neritmiski pārtraukumi. — Arī W. Krauss, kā šeiloks, dod būtiski-ekstatisku pārvēršanos. Viņa šeiloks ir asa ēna Belmonta gaismas un sfēru harmonijā. Uz jaunās skatuves «ar ķermeni jārunā un ar vārdiem jākustas», un visam jāziņo drāmas likteniskais ritms.

Dekorātīvais skatuves tērps.

Īstā un dabiskā meklējums raksturo naturālismu; jaunā skatuve vadās no citiem mērķiem. Tā nedod nekādu blakus baudījumu acīm, līdzās drāmai, un izvairās pat no impresionistiskām gleznām. Jaunais teātris grib ar gara acīm likt skatīt pa šu drāmu un tās kustības ritmu gleznaini rādīt uz skatuves. Tas sniedz telpisku veidojumu, kas kustoši konkrēti izteic tikai drāmas būtību. Te atmests viss liekais,

viss dekoratīvais balasts. Pie liekas dekoratīvas reģainības nodziest fantazijas iekšējais skats; arī bērna uzmanību nogurdina un viņa pašdarbību paralizē pārāk krāšņi istrādātās rotaļas. Vajadzīgas drāmatiski-kustošas un telpiski-ritmiskas dekorācijas. Tās sasniegt palīdz skatuves sadalīšana vairākās pakāpēs, paaugstinājumu, trepju u. t. t. ieviešana. Maierholds ar savu mēchanizēto skatuvi šo principu pārspilē; galvenais ir ne ārējā, bet iekšējā kustība; kustību mašīnas ir kaut kas mākslai svešs.

Arī krāsām te jāpiešķir cita loma, tām te nav gleznainas pašvērtības rakstura; krāsas ir telpas melns, kas izteic ko smagu, vai vieglu, drūmu vai maigu, mistisku vai skaidru u. t. t., atkarībā no dzēnieka gribas. Bet svarīgākais ir rast drāmatisku krāsu, kas tulkotu kustību veidus. Atkarībā no sava drāmatiskā rakstura krāsas var būt: jautras, viļinošas, kaislas, šaubu pilnas, gavilējošas u. t. t. Emils Pirchans, par kuŗu Emmelis runā kā par iedvesmotu jaunās skatuves meistarū, ievēd, piem., Richarda trešā uzvedumā stāvu, purpursarkanu trepi, arī rāda pilnīgi sarkanu debess stūri. Krāsa te spēlē līdz, to izskaidro drāmas saturs, un iespaids no tās ir asi drāmatisks.

Arī līnijām un plastiskām formām te ir tikai zināma ierobežota nozīme. Tām nedrīkst piemist patstāvīgs, gleznains, plastisks, arhitektonisks raksturs. Arī tās te nav aistētiskas pašvērtības. Līnijas un formas te var iedarboties tikai dināmiski, drāmas satura nozīmē. Jārod drāmatiskā līnija, drāmatiskā ķermeņu forma. Līnijas var tulkot kus-

tības. Šīs līniju kustību tendences jākalpina drāmas ritmam; tās no iekšienes jākustina. Līniju drāmatisko cīņu gleznās daudzkārt rādījis Rembrandts.

Tā tad ritmiska telpa, no iekšienes kustināta līnija, drāmatiska krāsa — ir trīs dekoratīvās ekstātiskā teātra nepieciešamības:

Mākslinieciskā kritika.

Sakarā ar pārvērtībām skatuves mākslā arī kritikai uzstādāmas jaunas prasības. Tagadnes kritika, saka autors, ir «sausā un sekla», tā ir lielpilsētas aistēta «nervu kritika». Te valda paša kritiķa es, viņa paša ērosa gadījuma izjūtas. Bet ēross ir «cilvēka apgalvojums, neatkarīgi no viņa vērtības». Īstu kritiku var sniegt nevis ērotiskas saistības, bet tikai pārindividuāla aizgrābtība. Par ko? Par šo faktu: liktenis. Kritiķim jārod reliģiozs kontakts ar dzīvi; nevis ar paša individuālo dzīvi, bet ar lielo, tumšo, visa liktenīgo virzienu. Še ir avots, no kuŗa arī dzejniekam izstrūklo viņa drāmatiskā vīzija. Šīs vīzijas atziņa ir kritiķa uzdevums. Viņš padara to apzinātāku, nekā tā bija māksliniekam pašam, pārformē to vārdos, tōp tās kritiķis un novērtētājs. Viņš tā tad ir ētisks gars, nevis doktrinārs un morālizējošs, bet pats dzīvs ētoss. Viņam paziņojas mākslinieka radišanas noslēpums, viņa spēks un nespēks; viņš atklāj viltotas harmonijas un nepamatotas disonances, cīnās pret ikuŗu neradošu aktu, nesaudzīgi, ar uzvarošu reliģiozu prieku. Viņam ir arī formālistiski-māksliniecisks uzdevums — būt modrībā par domas un tēla vienību. Viņš apsveic radi-

šanu, īsto, dziļo, no iekšienes izejošo. Māksliniekam viņš rāda ceļu no atbrīvošanās no sevis — pie sevis.

Nākotnes kritikām visām jābūt centrāli garīgām: tām jāpārvar intelektuālās nervu analīzes dominēšana.



Felikss Emmelis sniedz savu darbu kā «ceļu uz īsto drāmatiskā izteiksmes mākslu, kā jaunās skatuves kontrāpunktu», nostājoties pret naturālismu, pret psiholoģiskās šķietamības teātri, pret «analītisko cilvēka atveidošanu». Savās turpmākās nodaļās viņš izvada cauri tagadnes dzīvajai drāmai un dod savu spriedumu par tagadnes vācu skatuves māksliniekiem. Viņš sludina savu pārliecību, ka pārsmalcinātā, pārintelektuālizētā un tādēļ nespēcīgā nervu māksla pārvarama tikai organiskas sevis radīšanas ceļā, caur ekstātisku pārdzīvojumu.

Lai gan mūsu, kā jaunas meklējošas tautas, māksla, sevišķi skatuve nav nonākusi pie tāda fiasko, kā vecāko kultūru teātri, un mūsu skatuves meistari (ar pārliecību tas būtu sakāms par Dailes teātri) ir paši uz sava īstā radīšanas ceļa, F. Emmeļa, kā teātra reformatora atziņas tomēr arī mums ir vērtīgas. Ja mums vēl nav vajadzīgs glābiņš, tad droši vien ceļa rādītājs sevis piepildīšanas meklējumos.

F. Emmeļa radošā skatuves mākslinieciskā pārdzīvojuma izpratne ir dziļi tverta un būtiska. Iemiesojot savā psiho-fiziskā būtņē dzejnieka fantāzijas skatītu tēlu, pārradot to uztveramībā, skatuves māksliniekam nepieciešami vajadzīgs spēcīgs fantāzijas pārdzīvojums. Viņam vajaga iejūtas ceļā

ieviļņot sevi dzejnieka tēlam piešķirtā ritmā, vajaga iedvest savai būtnei dzejnieka tēlā paredzēto spēka izpausmes veidu un raksturu — tā dinamiku, vajaga, tā tad, pārvarēt savu reālo, gadījuma individuālītāti un jūtoņu — iziet no sevis un it kā pārcelties citā būtņē. Šādu pārdzīvojumu var saukt par ekstatisku un patiesa skatuviska radīšana tādu prasa. Bet autoram var pārnest, ka viņš nav izcēlis un pietiekoši uzsvēris ārkārtīgo fantāzijas lomu šādā radošā pārdzīvojumā. Tas traucē pietiekoši augsti novērtēt viņa darba svarīgumu un rada pārpratumus, kā, piem., Kjerbülla-Petersena darbā¹⁾, kur autors, neieiedams F. Emmeļa domas dziļumā, pārmet viņam aktieŗa pārmēŗīgu atstāšanu iejūtas un illūzijas varā.

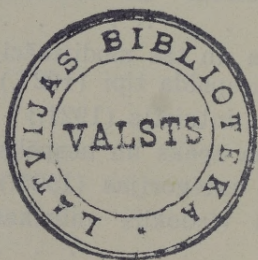
Felikss Emmelis prasa no teāŗa likteniskā nojausmas, likteŗa kustības ritmu. Pie pavirŗa ieskata likteŗa apziŗa ved pie determinisma, pie nepiecieŗamās neizbēgamības apziŗas, pie gribas paralizēŗanas. Bet Emmeļa liktenis nav paralizējoŗš; viņŗ jāŗaprot, apmēŗam, kā H. Bergsona élan vital, dzīves trauksme, kuŗā cilvēks, atkarībā no savas gara intensitātes un savas apzināŗības pakāpes, var jemt dalību kā līdzzināŗtājs. Likteŗa ritma nojauŗšana un dzīves trauksmes vizionāŗā skatīŗšana ir taisni tas, kas cilvēkam var dot iespējamību saskaŗot savas individuālās gaitas ritmu ar ŗo liktenisko ritmu, uzņemoties savu zināmu lomu dzīves radoŗās tapŗanas un veidoŗanas procesā un pieŗķirt ar to savai dzīvei vēŗtību un piepildīŗanos. ŗī līdzzināŗība dod zināmu individuālu brīvību visa topoŗā nepiecieŗamajā sakarībā.

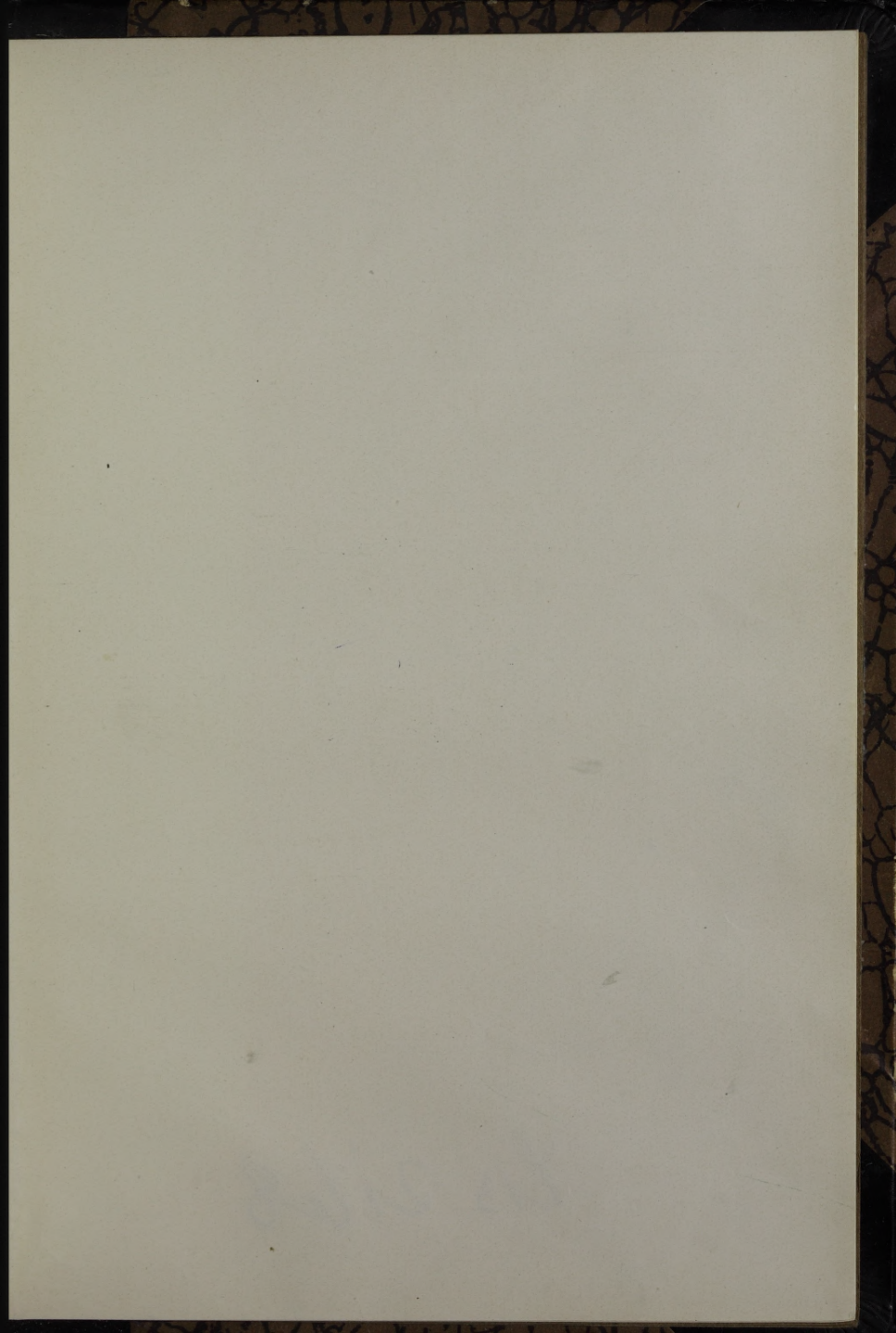
¹⁾ Kjerbüll-Petersen. «Die Schauspielkunst.»

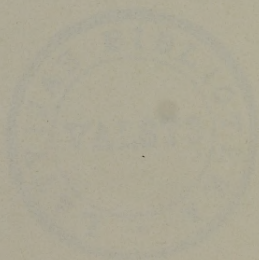
Tā tad, neskatoties uz nepieciešamību rēķināties ar likteni un uz reliģiozo cienību likteņa priekšā, kādas prasa dziļāka Emmeļa domas izpratne, viņa pārlicībā tomēr rodams neizsmeļams avots cilvēka atdzimšanai un garīgai augšanai.

Saturs.

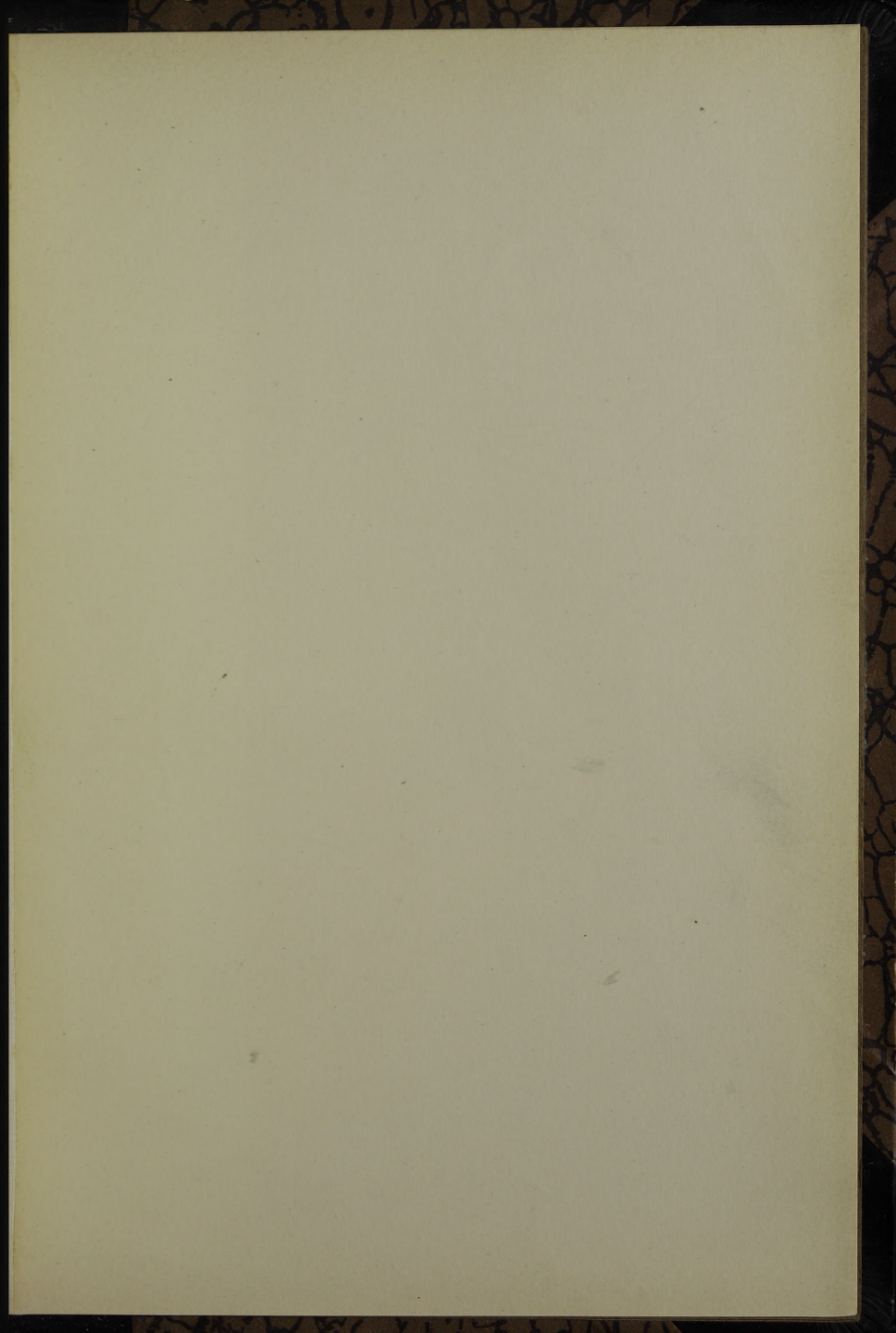
	Lpp.
Priekšvārdi	3
1. Tagadnes aistētikas pētīšanas priekšmets (1929.)	5
2. Aistētiskās attiecības būtība (1924.)	19
3. Aistētiskais iespaids (1929.)	36
4. Dzīves saistības un aistētiskā brīvība (1930.)	47
5. Tīrā māksla un tās modifikācijas (1926.)	59
6. Aistētiskā iespaida tipi (1927.)	68
7. Radīšana un intuicija (1921.)	76
8. Diletantisma spēks un nespēks (1931.)	88
9. Aistētiskās katēgorijas (1935.)	96
10. Objektīvais viedoklis mūzikas aistētikā (1925.)	123
11. Mūzikas aistētikas galvenie virzieni (1933.)	137
12. Ekstatiskais teātris. F. Emmela teātra atdzimšanas pamati (1928.)	158





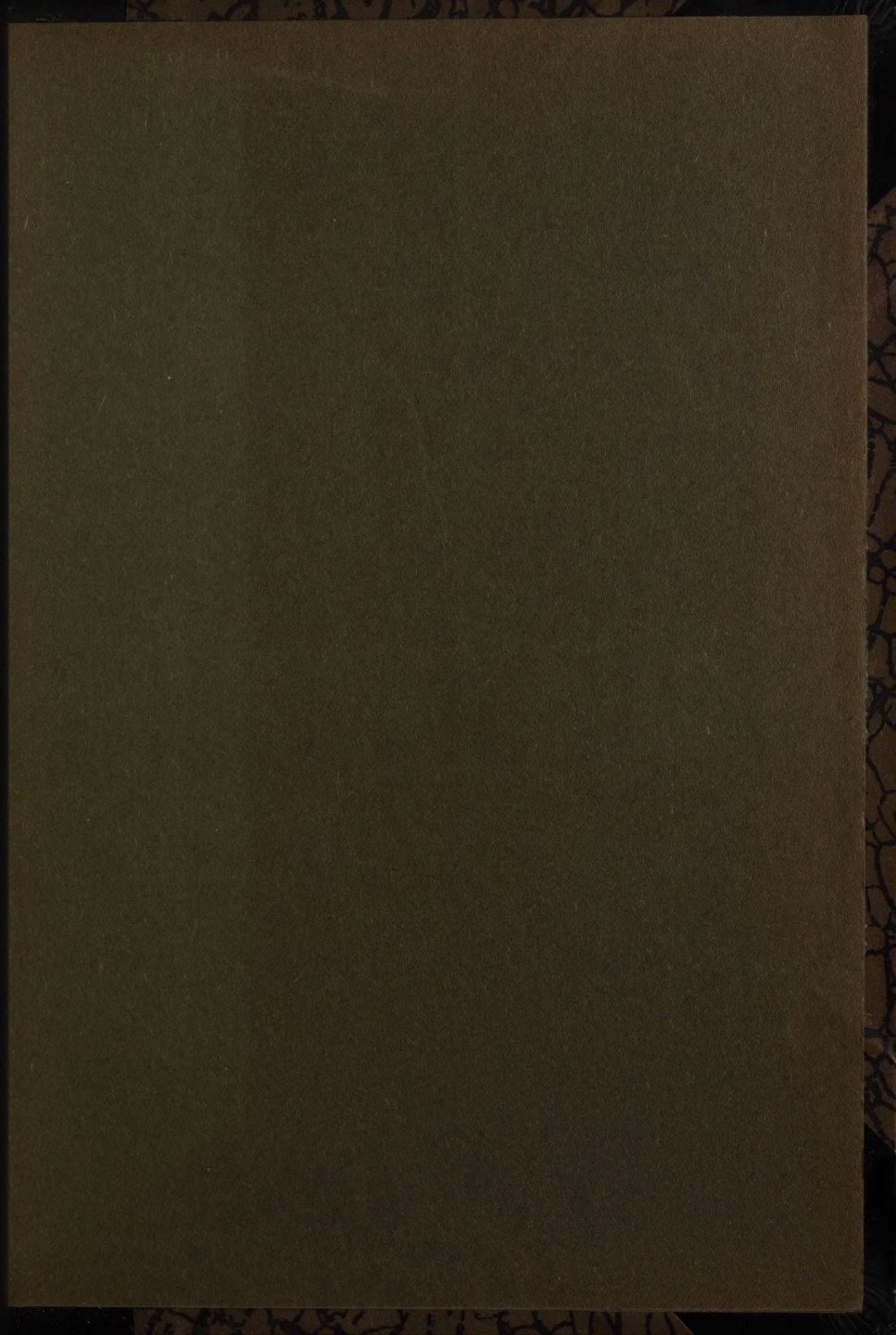


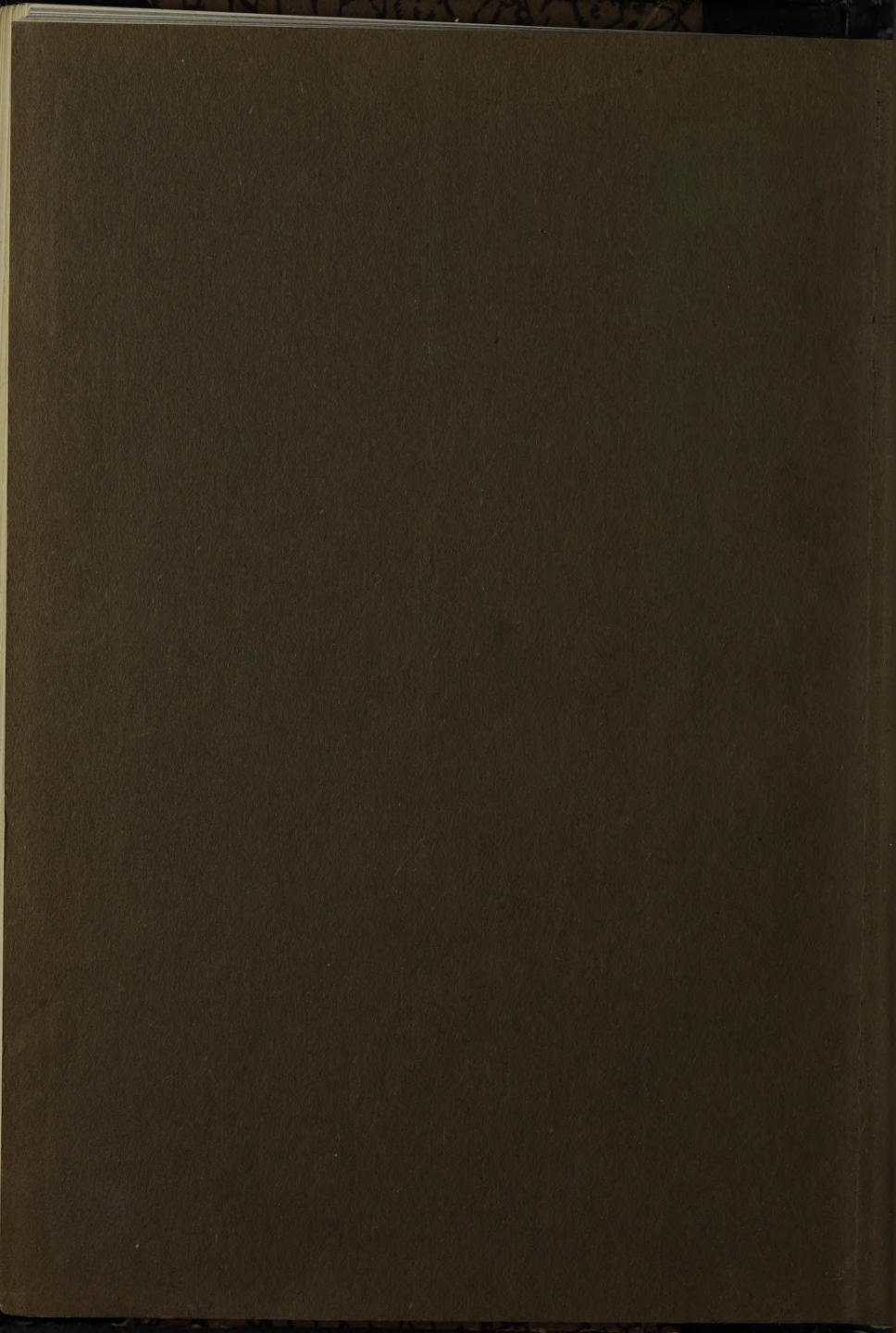
Ms 2168



27.FEB.1936

LB 2168





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303052463