

2. A

A. KURCIJS

AKTIVĀ MĀKSLA

IZDEVNIECIBA „LAIKMETS“

384
9/11

A. KURCIS

AKTIVA MAKSLA

LEIDEN, 1912

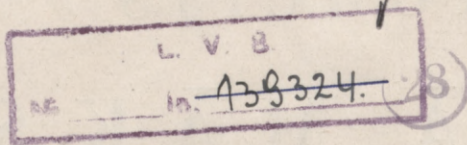
A
~~7~~
316

A. KURCIJS

A K T I V Ā M Ā K S L A

124

701



0309021003



Copyright 1923 by Gustav Kiepenheuer Verlag, A.-G., Potsdam.

Laikmetā, kad viss liekas relatīvs un arī mākslai jānokāp no saviem pseidoabsolutisma augstumiem, es tomēr atrodu par iespējamu disciplinejuma nolūkā runāt par laikmetīgi īpatneju aktīvu mākslas virzienu — aktivismu.

Būdam taī pārliecībā, ka visas dažādās mākslas nozares sazarojas vienā mākslas koka, dzīvā mākslas atziņas organismā, es šai savā rakstā griebeju zināmā mērā apskatīt visu šo aktīvās mākslas sazarojumu, kā to novērojam tēlojošās mākslās, dzejā, muzikā u. t. t. Ja tomēr glezniecībai un tēlniecībai esmu piegriezis galveno vērību un savus slēdzienus centies ilustrēt daudziem notēliem, tad tas ir noticis aiz sekošiem iemesliem: 1. Tagadnes tēlojošās mākslās aktivisms parādas visnoteiktāki, un tapēc taisni šais mākslas nozarēs visvieglāk iegūstama un piemēriem noskaidrojama pārskatāmība par aktīvās mākslas būtību. 2. Rādit to paraugiem no citām mākslas nozarēm, piem., no dzejas, kā to prasa jautājuma daudzpusība, man šī raksta šaurās robežās nebūtu nemaz iespējams. Pametu šo, bez šaubām, svarīgo darbu nākotnei.

Labi apzinādamies sava darba nesamērību un pirmmetību, tomēr ceru, ka spēs tas dot, kaut arī neizsmēlošu, pārskatu par tagadnes aktīvo mākslu un no jauna atdzīvinas mākslas teorijā un praktikā daudzus jautājumus, kuŗi vēl gaida uz savu atrisinājumu.

Berlinē, 1923. gada vasarā.

A. Kurcijs.

Saturs

Atskats

Formalismis un aktivisms

Aktivās mākslas definīcija · Metode

Aktivisms un metestetisms · Kubisms un aktivisms

Aktivisms un kantianisms · Aktivisms un naturalisms

Aktivisms dzejā · Melodisms · Aktivisms un imāzinisms

Aktivisms un personības nozīme mākslā · Aktivisms un romantisms

L'art pour l'art · Aktivisms un nacionalisms · Izredzes

Tagadnes mākslas lauks ir it kā traktoriem uzvandīts un uzplēsts: notikušas dziļas pārvērtības, kas prasa pēc teoretiska nokārtojuma un skaidribas. Pēdējā gadu desmita sabangojums visaugstāk pacēl to ekspresīvo vilni mākslā, kas ekstatiski dzīvo jau Van-Goga ekzotiskā zaļzieda pašportrejā, kuŗu tagad katru dienu var aplūkot šai ziņā laimīgie minķenieši. Ta ir lieliska, mākslinieku ātri sadedzinoša sajūsma, kas kosmisko īstenību saskalda divās, kvalitatīvi nevienādās daļās: ekstatiski garīgā un rupji materiālā. Savā dziņā pēc organizetas vienības mākslas darbā mākslinieks tiek vivisecepts vaj vivisecejs pats. Māksliniekam — ekstatīķim draud Van-Goga traģiskais gals, jo vēl nav pienācis laiks īstas sintētiskas mākslas sasniegumam. Un tie, kuri sevī nejūt Van-Goga titanisma un grib dzīvot, — tie aiztraucas meklet pārskatamību mākslā pa hiperbolām kā Kandinskis — ne saule, bet kometa.

Zvaigznes, kuŗu ceļi ir hiperboliski, drīz vien zaudē priekš mums savu realību. Pat viņu atgriešanās ir vairak tik loģiska iespējamība — formalas dabas. Un ekspresīvais ekstatisms ir lieliska kometu blāzma, kuŗai matemātiski japadodas savai laikmetībai. Šo parādību tagad apzīmē kā ekspresionisma krīzi, runā par ekspresionisma galu. Un tiešam, ekspresionisms, kā to novērojam tagadnes dzejā un mākslā, liekas, bez izejas. Atsacījies no Van-Goga titaniskā sintētiskās mākslas meklejuma ekstazē, ekspresionisms vieglaki un graciozaki gribetu gan pacelties kā tīrs formalisms. Tomēr psiholoģisma varā organiskas formu vienības nesasniedz. Paliek formalisms bez — formas.

Tapēc Van-Goga ģenialās pūles un ekspresionistu bieži pašizliedzīgā ekstaze nav nepārtraukts „uzvaras ceļš“, bet ir tikai revolucionāra laikmeta zīmptoms mākslā, nepieciešama un kulturvēsturiska palīģmetode.

Jaunā mākslas sinteze iet caur ekspresionismu. Kaut gan ekspresionisms vairak liek vadīties no sava darba ritma, kā pats to vada un pārvalda, tomēr tas uzskatams kā daiļradišanas gribas rūdišanas process. Ari ta tik svarīgā formalistiskās mākslas strāva, ko glezniecībā uzsāka Sezans, nepaiet gluži gaŗam ekspresionisma vilnim. Ja laiģam katrs, formalisms ir ekspresionisms, tad tur viņam ir zināma taisnība. Ari sezānistu, Matīsa, Derēna pusapzinīģie mekleģumi un Pikaso, Braķa u. c. pirmie īpatneģie mēģināģumi ir vairak tik protests pret impresionisma individualistisko psiholoģismu un akademistu miro skolastiku. Reālas vertikālības, lidoģuma, mēs vēl te nesaskatām. Sākumā liekas, ka izģaģst pat tas reālais idealisms, kuŗa elpa bij jūtāma ekspresionisma labakos darināģumos.

Anri Russō (Henri Rousseau) māksla ir tikai laimīga un laikmetīgi īpatneģa individualitāte. Tur viņassintētiskais pamats — ne laikmeta mākslas attīstības kopībā.

Supremātisms spēģa tuvoties tik neapģarotam ģeometrismam un it kā zaudē savos tģri tehniskas dabas pģtģģumos plašaku kultureģu noģģmi. Šģis formalisms

vairs negrib laikmetīgi īpatneji ievēlnot sirdis un skaidrot prātus augstākās emocijās. Dzīdamies pēc elementaras formas vienkāršības, zaudē augstako mākslisko matematiku. Bet bez šīs mākslas augstākās matematikas, bez šīs „amor intellectualis“ nav nemaz mākslas. Atliek tik manierisma tukšums, kas nopietni liek padomāt par formalisma nākotni. Gan pagātnes lielmeisteri pirmā kārtā ir lieli formu radītāji. Un tas jau ir dabīgi: forma ir estētiskās atziņas ierocis, cilveka gara rosinātāja. Ta ir apstākļi-sine qua non. Bet neapgarota, garu neierosinoša forma un formalisms, vienalga, kādā veidā un kādā mākslas nozarē tas parādas, dzīvu un laikmetīgu mākslas organismu radīt nespēj. Tāda forma nav reāla, un tāds formalisms ir nemāksliniecisks.

Tā formalisms no sezanisma cauri ekspresionismam drīz vien nonāk pie suprematisma mehanisma. Sākas formalisma krīze — un ne tikai glezniecībā. Tik pat labi kā glezniecībā mēs varetu šo formalisma krīzi uzrādīt literatūrā un sevišķi skatuves mākslā Vakar-Eiropā, Krievijā un arī pie mums.

Teatra problēmas visintensīvāki pēdējos gados apstrādātas Krievijā. Staņislavska teātris, nesēnās pagātnes augstākā izteiksme skatuves mākslā, novīst sava naturalistiskā psiholoģismā aiz māksliskas formas un izteiksmes līdzekļu trūkuma. Pagātnes tipiskums, estētiski apšaubāms vērtīgums, nespēj iekarot sev tagadnību. Seko formālais-stilizētais teātris. Tomēr jau pašā savā attīstības sākumā formalisms šis ir neteātrāls: Divdimenzionālā glezniecība suverēni ielaužas skatuves mākslā un saista aktieri, kuŗam nepieciešama trejdimezionalība darbībai.

Tapēc formalisms teātrī naturalisma krīzi nelikvidē, bet sākumā vēl paplašina. Gordons Kregss sapņo par teātra progresu leļļu teātrī, mehanizēti pilnīgā aktierī. Meierholds šai pašā virzienā Krievijā uzstāda savu biomechanisko teoriju. Pat Tairova teātra formalisms, kuŗa tehniskie sasniegumi nav apšaubāmi, mūs tagad vēl var interesēt kā ceļš uz augstaku skatuves mākslas sintezi.

Līdzīga attīstības gaita, kā tēlojošās mākslās un teātrī, novērojama literatūrā. 19-tā gadsimteņa beigās realisma un naturalisma dekadence liecina, ka mākslas organisms ir nopietni saslimis. Vēstures aspektā šī slimība tomēr galu galā atviegļina ceļu jauniem formiskiem meklejumiem. Formalās mākslas strāva drīz anti-tētiski nostājas preti senajam naturalismam. Kā katra antiteze šī strāva ir viensusīga un neorganizēta, vairāk tik laikmeta zīmptoms — ne dzīva māksla.

Zimbolisma sintezes mēģinājumi neveiksmīgi beidzas teoretiskos transcendentī spekulatīvos traktejumos. Zimbolisma patosam pietrūkst emocionāla dibinājuma. Aktīvas mākslas vietā-historicisms un archeoloģija. Jau pirms 1910 gada, kad akmeisms un futurisms savos dažādos veidos vēl tik formulējās, zimbolisma krīze jau skaidri bij redzama. Tapēc galeja formalisma uzvara likās viegla. Un šoreiz šī uzvara bij daudz pilnīgāka, kā gadus 20 atpakaļ, kad uzbrukums bij

versts pret naturalismu. Kā glezniecībā un skatuves mākslā, tā arī literatūrā formalisma vilnim bij starptautiski — eiropēisks raksturs, mūsu dzimteni — ar zināmiem novēlojumiem un īpatnībām — līdzī ieskaitot. Un tagad mēs stāvam rakstniecībā formalās mākslas krustceļos. Grūtāki par vecā noārdīšanu izrādas sintētisku darbu jaunradišana. Tomēr sastinguma punkts, liekas, jau pārvarets, kaut gan literāriskais konstruktīvisms savos dažādos veidos un tāpat imāžinisms kā literāriskā skola galu galā ir vēl tikai formalisms.

Pēc impresionistiskā jūtu sasmalcinājuma, pēc Caikovska, Masnē, Debissi, pēc Skrjabinā vangogiski ekspresīviem mēģinājumiem arī muzikā sākas meklejumu posms. Erika Sarti vārds jau diezgan pazīstams. Un Prokopjeva muzika, varbūt, ir jau formalisms, kas sevi pārvar un ieiet jaunos, vēl nepārredzamos plašumos.

Beidzot jāsaprot, ka garīgas kultūras izpētes formalā metode, kaut gan pazīstama, piem., muzikas teorijā no sengrieķu sofistu laikiem, izveidojas noteiktāki tik pēdejos gados. Arī atziņas teoretiskais virziens filozofijā, fikcionalisms un relativisms kā zinātnē, tā filozofijā jāpieskaita formalajam virzienam.

II.

Mēs redzējam, ka mākslas attīstības dialektika vada no naturalisma un sižetības uz formalismu un bezsižeta mākslu. Kāds ir šis attīstības nākamais posms? Tāds ir jautājums, kas tagadnes mākslas aplūkotāju interesē pirmā kārtā. Vaj esam kļuvuši stabila formalisma, abstrakciju valstībā, kurai saredzēt galu nemaz nav iespējams. Vaj virzamies atkal uz priekšu? Un ja tā — tad kurp? Vaj sagaidāma formalisma antiteze, vaj cits kāds jauns veidojums, jauna sinteze? Vērosim faktus, tāis meklēsim pirmos atrisinājuma pavedienus.

Vispirms tēlojošās mākslas. Šī mākslas nozare mūs māca, ka tīram formalismam uz ilgāku laiku nodoties ta negrib. Francijā jau pirms pasaules kara ap 1914. gadu skaidri nomanāma pāreja no abstrakta formalisma uz konstruktīvu, mākslinieciski reālu mākslu, kā to attīsta Pikaso, Žoržs Braks (George Braque), Chuans Griss (Juan Gris), Sirvažs (Survage) un citi. Nākamo soli uz priekšu šai virzienā sper tēlnieciskais gleznotājs F. Ležē un tēlnieki Archipenko un Lipšics. Šī māksla ir tagadnes gara nesta un viņas darbi grib būt pilnvērtīgas lietas reālā apkārtņē. Trejdimenzionalība jaunajā mākslā tomēr nav naturalisms. Pat Ležē māksla, salīdzinot to ar vecajiem naturalistiem, runājot Gogena vārdiem, ir tikai mākslinieciski meli. Un tomēr franču modernā glezniecība un tēlniecība ir jau tālu no ta suprematisma, kuram vēl 1918. gadā cītīgi nodevās jaunie gleznotāji Krievijā. Garīga konstrukcija meklē izteiksmi reālā komponējumā. Senātnes mākslas liellaikmetu tradīcijas tiek uzrādītas un risinātas tālak. Francijā nodibinas kompakta mākslinieku, gleznotāju, tēlnieku, mākslas teoretīku un skatuves

darbinieku grupa (L'Esprit Nouveau) ar Ozanfanu (Ozenfant) un Žanrè (Jeanneret) priekšgalā, pauž jaunu mākslas garu, lepnu un strauju. Tuvojas noteiktības, viengabalības un kāpinātas intenzivitātes laikmets mākslā, glezniecībā un tēlniecībā. Tiek atkal nodibinātas „labas attiecības“ ar Engru un Korò (Corot). Masas un kustības problēmu attīstībā neabstrakts formalisms, bet it kā florentiniešu skolas tradīcijas.

Pēc grieķu tēlniecības Miķels Andželo bij turpmākais etaps. Tagadnes jaunā tēlniecība grib turpināt Andželo darbu, no naturalisma epigoniem pilnīgi pārprasto. Tagadnes kubisms kā jaunā mākslas gara disciplina, metodoloģiski jau pietiekoši noskaidrots. Tapēc slēdziens, it kā kubisti būtu atsacījušies no saviem principiem un bankrotejuši, ir vairāk kā pārsteidzīgs. Kubisms ievada pareizā virzienā vangogisko ekstāzi un piepilda Sezana konstruktīvos planus, rada jaunu mākslas laikmetu eiropeiskā apmērā. Šo patiesību, starp citu, jo gaiši apliecina tie tagadnes franču gleznotāji, kuŗi būdami tāli no kubistu teoretiskām cīņām, strādā kubismam radnieciskā garā. Te, saprotams, es domāju par konstruktīvo impresionistu Matissu un Andreja Derena un viņa piekriteju modernā klasicisma garā ieturetiem darbiem. Šī neapzinātā sadarbība ar kubismu ir tiešam laikmetīga un liecina, ka kubisms top par laikmeta stilu, kas pamazām nodibinās arī ārpus Francijas.

Vācija mākslas krīzi pārdzīvo jo traģiski. Formalās lielmeisterības ceļi no Direra, Kranacha, Holbeina laikiem tai gandrīz aizmirsušies. Lenbachu, Kaulbachu un tutti quanti audekli vācu mākslai aizseguši plašākus apvārkšņus. Un tagad, kad ekstāzes ekspresija jau galā, kur tagad lai paliek vācu gleznotājs, vācu mākslinieks vispār? Atgriesties pie senā akademisma neiedrošinas pat Lovi Korints un kļūst — *horribile dictu* — par ekspresionistu šī vārda komiskā nozīmē. Impresionisms kļuvis par epigonismu. Un grūti nākas laust jaunus ceļus vācu māksliniekam, ja tas negrib apmierināties ar nepretencioza skolnieka lomu.

Un tomēr, arī Vācijā aug jauna, vairāk kā formāla māksla. Glezniecībā grūto celmlauža darbu veic kubists Feiningers un Baumeisters, tēlniecībā — Bellings un celtniecībā konstruktīvi plastiskais Pelcigs. Šie mākslinieki uzstāda līdzīgi franču kubistiem pirmā kārtā formālas dabas problēmas.

Arī citās zemēs novērojama pāreja no formalisma uz laikmetīgi aktīvu mākslu. Krievijā redzamu vietu ieņem konstruktīvis Tatlins un bijušais suprematists Puni, Itālijā — grupa „Valori plastici“. Un ja tagad piegriežamies Latvijai, tad arī tur, kā Čeko-Slovākijā un citās jaunās valstīs, nomanāmas spīrgtas mākslas strāvas. Mūsu glezniecība un tēlniecība strādā jau sakarībā ar cittaute dzīvo mākslu un meklē savu īpatneju ceļu uz reālas mākslas likumību, kā to atrisina

Zaļkalns un K. Zālits tēlniecībā un aktivisti glezniecībā, kuŗi glezno Pikasso, Grisa, Braka vaj Derena garā un kuŗu darbu tuvāk aplūkot nāksies vēlāk.

Ja ari netik spilti kā tēlojošās mākslās, tad tomēr pietiekoši raksturīgi ir notikumi tagadnes literatūrā. Ari te vērojama pāreja uz jaunu māksliski realu vielas izteiksmi. Francijā pēc dadaisma arlekinades redzamu vietu ienem „Clarté“ grupa ar Anatolu Fransu un Anri Barbissu priekšgalā. Noteiktu moderna klasicisma virzienu sludina žurnala „Mouton Blanc“ vaditaji un piekriteji Francijā un Beļģijā ar Andreju Židu, Šarlu Vildraku un Žilu Romenu kā saviem redzama-kiem darbiniekiem. Unanimists Vildraks nevienā norobežotā grupā īsti gan neietilpst. Savā īpatnībā viņš piejūdzinams Derenam glezniecībā — aktīvi tagadnīgs.

Krievu literatūrā, kur formalisms tika novests līdz galejībām, vērojams noteikts novirzums uz konstruktivismu un jaunu, īpatneji izveidotu sintezi. Kamēr Erenburga sižeta apstrādājums vienmēr vēl pārliecīga formalisma varā, Maksims Gorķijs savos jaunakos darbos, Andrejs Belijs, Pilņaks, Remizovs, Majakovskis un daži citi jaunaki spēki meklē un ari atrod tagadnes īstas māksliskas atziņas. Kamēr Anġļu romans vēl cieš no sabiezeta psiholoģisma, vissmagako sižetu krievu talants padara māksliski spārnotu. Abstrakta formalisma tukšums ir novērsts, bet atgriešanās pie pārdzīvotā naturalisma būtu nemāksliska kā anachronisms.

Ari latvju literatura savā līdzšinejā attīstībā pārdvīvo kā pārlieku sižetību, tā formalismu, kas pēdējā laikā bij dominejošs. Tagad nu jāizšķiras, ko darīt tālāk: vaj palikt un nekusteties no vietas, vaj iet uz priekšu un veidot dzīvi jaunā māksliskā atziņā.

III.

Formalismam, kā redzam, tagadnes mākslā dialektiski seko jauns maks-klas virziens. Šo tagadnes mākslu nosaucu par — aktīvo mākslu, aktivismu. Bet kas ir aktīvā māksla, kas aktivisms? Kāda ir šīs mākslas galvenās īpatnības un atšķirības no citiem mākslas virzieniem uzrādošā definīcijā?

Iss definejums būtu parastais noskaidribas ceļš. Bet par šo šablonisko un parasti garīgo enerģiju ietaupošo ceļu es šoreiz iet negribu. Aktivisms ir vēl augoša māksla, grūti vēl pārskatama. Ko te palīdzētu parastā nodefinēšana? Ta nozīmetu loģikas trafareta un pretencioza siloģisma čaulu. Bet mēs aplūkojam dzīvu mākslas organismu, griežamies pirmā kārtā pie māksliniekiem. Tapēc nedzīvs siloģisms nav mums vajadzīgs. Bet tagadnes definīcijas pa lielakai daļai ir tāds nedzīvs siloģisms, kam ar lietu īstenību sakaru maz. Un nevis loģikas trūkums ir šādas parādības iemesls! Mūsu vārdi un jēdzieni, ja tie nav tīri formalas dabas, tagadnes kulturas katastrofā ir mainījuši savu saturu. Tapēc mūsu definīcijas pārvēršas par fiktīvām šēmām. Tās ir it kā naudas zīmes, kas sen jau zaudejušas savu

realo vērtību. Mēs izlasām vārdu — parasto parakstu — un noticam. Tā mūsu iedomātā zinašana pārvēršas par nožēlojamu fikciju, definīcijas — par fikciju tīklu, vientiesīga lasītāja valdzinašanai.

Tapēc aktivisma aplūkošanā es gribu iet pa citu, pēc manām domām, pareizāku ceļu. Gribu visā vienkāršībā un konkrētībā apskatīt dažus nozīmīgākos jautājumus tāi mākslas virzienā, kuŗu mēs konstatējam kā de facto pastāvošu un nosaucām par aktivismu. Ta būs, liekas, ta labākā definīcija mākslai, kas no nesēnā chaosa virzas uz aptverošu sintezi, iekaro pasauli garīgi no jauna. Skaidrā un gaišā atziņā mīla — amor intellectualis iedegas mākslinieku sirdīs. Pelnos izplēn vecās dvēseles. Jaunās mākslas rasots lauks, kur, runājot Šarla Vildraka vārdiem, uzsmaida senās sāpes un senais prieks raud.

IV.

Tagadējā krīze un kopejs virziens dažādās mākslas nozarēs biežāk kā agrāk liek domāt par dažādu mākslas veidu kopeju likumību un vienību. Līdzšīnējā mākslas kritika un teorija, ja par Didro un enciklopedistiem te nerunājam, šo vienības nojautu radīja un uzturēja diezgan savādā, ne katreiz attaisnojamā kārtā. Jēdzieni un termiņi no vienas mākslas nozares tika vienkārši pielietoti kādā citā. Apspriežot glezniecību, piem., runāja par zieda harmoniju, literatūras kritikā — par kolorītu u. t. t. Tā tika radīts vienības iespaids, kam trūka dziļāka teoretiski kritiska vai filozofiska dibinājuma. Noteiktas metodes un palīghipotezes vienības formāli nodibināšanai praksē vēl lietotas netika. Šis apstāklis, saprotams, vāreja tik pastiprināt jau tā spējo tendenci pārņest socioloģiskās pētīšanas metodes mākslas formālo jautājumu apspriešanā. Mākslas kritikā un teorijā bij iestājies principu apstākums. Socioloģiskās metodes sākumā ienesa svaigumu un dzīvību. Likās, ka mākslas ģenētisks izskaidrojums, izejot no mākslas formālā viedokļa, nemaz nav iespējams. Tiešām, ja visas dzīves parādības — arī garīgās — ir korelatīvi vienotas nepieciešamībā, vai tad nemākslisko momentu sferā māksliskie momenti mākslas astūstībā nezaudē savu nozīmi? Tā paceļas jautājums, vai mākslā, ārpus socioloģiski sabiedriskās, vēl vispār iespējama kāda cita zinātniska novērtēšana.

Tagad, man liekas, šis jautājums jau noteikti izšķirts par labu īpatnējām garīgās dzīves pētīšanas metodēm. Ka mehanikas principi nav loģiski pielietojami kā garīgās dzīves fenomenā, tā mākslas darbs nav tieši izskaidrojams ar nemākslisku momentu palīdzību. Tāi ziņā sociologs Fr. Engelss izrādījās tālredzīgāks kā viņa epigons, literatūras kritiķis un vēsturnieks Friče. Uzsvērdams tā saucamās gara dzīves likumības svarīgumu, garīgās likumības un dialektikas izpratnes nepieciešamību īstenības izprašanā, Fr. Engelss šai jautājuma mums devis svarīgu mājienu, kas jāievēro. Pat literatūras sižetu teorija, kā tēlainu savienojumu me-

todika, ārpus formu teorijas izpratnes nav iespējama. Zocioloģija arī mākslas pētīšanā paliek tik zocioloģija, uzstāda savas īpatnējas problēmas. Tapēc mēs turpmāk retāk atgriezīsimies pie tiem zociāli psiholoģiskiem jautājumiem, kuŗus līdzšinejā mākslas filozofija parasti apskata nodalījumā par receptīvo mākslu. Nenoliedzot šo jautājumu svarīgumu, mēs tomēr tos uztveram kā sekundarus māksliskā atzinā.

Bet kādai jābūt mākslas atziņas izpētes metodei? Cik dažāda arī nebūtu maksla dažādos kultūras attīstības laikmetos, vienmēr tās uzdevums un mērķis ir: saviem īpatņiem, pirmā kārtā estētiskiem līdzekļiem aizraut, ievīļnot, likt pār-dzīvot. Lielī mākslas darbi ir apbrīnojami formas konstruejumi. Forma ir ta, kas tos padara, tā sakot, nemirstīgus.

Sižeta nozīme dzīves dialektikā nobāl un ar laiku izgaist, bet formiskais paliek dzīvs un aktīvs. Miķeļa Andželo darbos, saka Ozanfāns, mēs neatrodām dievus un Engra audekļos-skaistas sievietes, bet īpatņus jaunu formu sasniegumus, lielīku cilvēka gara ierosmes kāpinājumu. Servantesa Don-Kichota kultūrvēsturiskā nozīme un iespaids dibināts šī darba laikmetīgā formas elementu konstruejumā. Ta ir dižena gara dzīves formula.

Mākslas darbā dominejošo formas elementu izpētīšanai tapēc dabīga ir formalā metode. Jameklē pēc šīs metodes mākslu plaši aptverošiem principiem. Citādi mākslas teorijai un kritīkai draud panīkums. Te mēs stāvam vēl neapstrādāta lauka malā. Daiļradišanas teorija kā zinība tik vēl atsvabīnas no tiem bērna autiem, kuŗos to ietin „specialā filozofija.“ Beidzot, pate formalā metode taisnī pēdejos gados atrodas nopietnu pārveidojumu posmā.

Viss tas mūs pamudīna atsacīties no galejiem slēdzīniem un pieturetīes pie zinātnīskī iespējamā. Savā turpmākā aktīvās mākslas apskatā tapēc es lietošu telpas, laika un asociatīvo principus, nemaz negribedāms apgalvot, ka tie ir tie vienīgie iespējamīes mākslas atziņas tiešā izpētē. Vārbūt, arī te ir iespējams dažādību samazināt līdz kādam vienkāršākam, bet aptverošākam un izsmēļošākam principam. Ir mēģīnājums asociatīvo un ritmīsko elementus, cik tālu tie uzskatāmi kā mākslīskī formalas vērtības, aptvert ar telpīskā principa palīdzību. Tomēr tagādejos konkrētos apstākļos tāds aplūkojums vāj nu nozīmetu tīri glezniecīsku elementu pārnešanu uz pārējām mākslas nozarēm, vāj, labākā gadījumā, pārlicīgu abstrakciju un šematīsmu, nespējīgu aptvert atsevišķās mākslas realās parādības. Nevienu no šīem gadījumiem sekmet mēs negribām. Negribām atkārtot gadus 30 atpakaļ nodarīto klūdu. Toreiz ta izpaužas muzīkas elementu nesamērīgā ievērtējumā literatūrā un citās, no muzīkas tieši neatkarīgās mākslas nozarēs. Lai atmināmīes, piem., Musatova un Curļānīsa „muzīku“ glezniecībā. Tāpat mēs negri-

bam dzīties pēc šematisma aptvertnē, tā sakot, par katru cenu. Parlieka un nedzīvi racionalistiska simplifikācija nekur nav tik bīstama, kā aktivā mākslā.

Mākslas darbs nav pielīdzināms ideālam mehanismam, bet dzīvam organismam. Tā izskaidrojas, ka pēc pat formāla metode mākslas izpētē intuitīvo momentu neizslēdz pilnīgi. Viņa gan nenostāda šo momentu savu pētījumu centra, tomēr atklāj un ievērtē mākslas zinātnes sakarību ar citām tuvi stāvošām gara zinībām. Te arī izvirzas jautājums par makslinieka individualitātes nozīmi, metestetismu un sociāli bioloģisko elementu mākslā. Aktīvisms kā māksla, kas vada starp abstrakto formalismu un naturalismu, atrodas ar visiem šiem un līdzīgiem jautājumiem tiešā sakarībā. Pie šīs sakarības tuvāka novērtējuma tapēc jāatgriežas turpmākā aktīvas mākslas izskaidrojumā.

V.

Aktīvisms mākslā vada no pasīva impresionisma uz aptverošu atziņu, kuŗas psiholoģiskos dziļumos plūst sabiedriskās gribas strāvojums. Tapēc aktivā māksla, vienalga, vaj potenciāli pozitīva vaj negatīva, pesimistiska vaj optimistiska, vienmēr ir īsta. Šī īstenība konkrēti sakņojas makslinieka sabiedriski veidotā individualitātē. Aktīvisms tapēc nav tīrs formalisms, bet māksla ar dzīvu laikmetīgu raksturu. Voluntārais un sociāli psiholoģiskais ir viņa pamatā. Ta ir māksliskā griba, uztverta ne individuēli psiholoģiski, bet kā mākslas dziļākais objektīvais fenomēns. Atziņas kultūras aspektā aktīvās mākslas dibinājums tapēc ne notāļ nav vēl aptverams. Bet ja jau loģika, šī stingrā un pēc matemātikas nobeigtākā zinība, nekautrejas runāt par emocionālu domašanu, nevar iztikt bez emocionālisma elementiem, tad aktīvās mākslas teorijas kontakts ar metestetismu un iracionalismu ir daudz saprotamāks.

Tomēr aktīvisms nav misticisms, bet formāli dibinās uz māksliskas atziņas un domašanas psiholoģijas zinātniskiem faktiem: iekšējās likumības atziņu un pārskatāmību. Laiks atmet arī mākslas teorijā psiholoģijā novecojušās šemas! Daudz zināt-nenozīmē saprast, uztvert iekšējo nepieciešamību. Individuāla un tautu dzīvē liktenīga patiesība. Uzsverot iekšējās nepieciešamības un pārskatāmības nozīmi arī mākslā, aktīvisms ir zinātnisks.

Caurmēra realisms, dabas un sociālās dzīves pieredzes, ir saraustīts un nēmodina iekšējās nepieciešamības izpratni, bet drīzak gan nodibina dzīvē un mākslā konvencijas varu. Mēs zināmā mērā esam dresēti dzīvnieki. Naturalisma un realisma ģeniji — Tolstojs, pat Flobers, paceļoties pāri fragmentarismam, dzīves un dabas stūrīšu notēlošanai, mineto domu tik pastiprina.

Impresionisms arī rakstniecībā-mēģina atsvābināties no konvencijas un sabiedriski reakcionāras dresūras, uzticas tik māksliskas radīšanas procesam. Vē-

sturiski tas ir solis uz priekšu, bet solis šis nav tomēr izšķirošs: Impresionisms pārprot subjekta nozīmi atziņas procesā, mākslā un zinatnē. Katra atziņa — arī māksliskā — ir aktīvs process. Tikai tā mēs gūstam patiesu iekšējās nepieciešamības izpratni un pārskatamību, bet ne neauglīgu atziņas faktu fragmentarismu. Izkusdams individuēlas atziņas procesos, impresionisms it kā atsakas no jaunām mākslas problemām, ieguvīs jaunus atziņas faktus, apņemst, pārskatamības nesasniedzis.

Saprotama pretreakcija — formalisms un intelektualisms literatūrā: dinamiskais futurisms, veidiski nenoteiktais ekspresionisms, vēlāk — modernais klasicisms; glezniecībā un tēlniecībā — kubisms savā pārejā no abstrakcijas konkrētībā. Aktivisms bēg no archeoloģijas un pakaļdarinājuma. Tapēc lai nemēģina aktivismu atdarināt. Tas neizdosies: aktivisms, ka jau aizrādiju, ir zocīalas gribas nests, nav māksliskas darbības jūksme, nav pat skola, bet jauna pasaules iekšējās nepieciešamības izpratne, jauns mākslas kulturas laikmets. Pēc impresionistu analīzes tagad kļūst iespējama aktīva sinteze.

Naturalisms savas problēmas ar analīzes palīdzību atrisināt nespēja. Sintētiskais aktivisms rāda tagadnes mākslas problēmu atrisinājuma iespējamību. Te meklejams aktivisma sabiedriski etiskais attaisnojums: īstenības dinamisks izveidojums, viscilvecības ideja, nācijas-tautas idejas vēsturisks paplašinājums.

Ir tikai vienots un laikmetīgs aktivisms. Dažādi „ismi“ (purismi, kubismi, ekspresionismi un t. t.) dažādās mākslas dzīves nozarēs ir tikai metodoloģiski paņēmiēni. Tomēr kopeja gultne tiem ir laikmeta kulturas apziņa un būtībā, kas modina uz mākslinieku sekmīgu sadarbību. Aktivisms šai sadarbībai dod formāli teoretisko pamatojumu, uzrāda mākslai kopejos koordinālos principus.

Tagad, kad arī latvju rakstniekam jau aiz muguras zināma pagātne, saskaņotā sadarbībā ar citu mākslas nozaru darbiniekiem, tas pareizāki novērtēs mūsu pusmodernizēto dzīvi un ātrak no šaubīgām tekām izkļūs uz īstu mākslas ceļu.

VI.

Aktivisms ir no kara un revolūcijas rezultejošs mākslas laikmets tāi ziņā, ka citādi nav domājama tā spēja un dziļā vērtību pārbaudīšana, kas iesākās gan pirms kara, bet kuŗu spilgti novērojam tikai pēdejos gados. Šis laikmets rada jaunu cilvēku. Skepticisms, kriticisms, oriģinalitātes pārspīlejšums ir etapi ceļā uz jaunām mākslas vērtībām, uz jaunu aktīvu mākslu. Notiek tuvošanās mākslas pirmvielai, novēršanās no visa ārejā, pārejošā, akcidentalā un nodošanās tikai būtībai. Tāds mākslas darba metodoloģisks traktejums ir kubisms savā pēdejā attīstības posmā, kā mēs to novērojam glezniecībā un tēlniecībā. Mēdz sacīt, kubisms kā metodoloģisks paņēmiēns nav jauns gars. Tomēr kubisms nozīmē novēršanos no

visas līdzšinejās skatišanas — ir jauna forma. Un nav formas, kuŗa nebūtu īpatneja gara celta un veidota. Pat sižeta mākslai ir sava forma.

Glezniecībā — un ne tikai glezniecībā — jau no viņas pirmsākumiem mēs novērojam reālas un abstraktas tendences cīņu. Taisne vaj veids, kas atgādina mums kādu reālu priekšmetu, bet kuŗam nav no reāla priekšmeta neatkarīgas vērtības, atkāpjas un dod vietu taisnei vaj veidam ar ģeometrisku nozīmi, bet bez reālu priekšmetu apzīmejuma. Starp šīm divām tendencēm glezniecībā un tēlniecībā, starp abstrakti konstruktīvo un gleznieciski reālo, tagadnes kubisms meklē nosvērto, tagadnes laikmeta atziņai pieskaņoto koordinatīvo līniju. Šai ziņā kubisms, cik paradoksāli tas arī neizliktos, tuvojas klasicismam. Un tikai laikmetīgi garīga un stipra mākslinieciska īpatnība spēj kubistu glābt no eklektisma. Tapēc tik maz lielu un īstu kubistu, un kubismam tuvāki stāv ikonografija, senēģiptieši, Pitera Breiģeļa konstruktīvā māksla, pat Rafaels, Engrs un Korò, nekā Rubens. Bet nepietiek atsacīties glezniecībā no ēnām un refleksiem. Aktīvam mākslas darbam jābūt jaunai pasaules atziņai ar savu īpatneju likumību, līdzvērtīgu dabas likumībai. Te atklājas kubisma atziņas teoretiskais virziens. Un kubismam kā aktivismam, lai nezaudētu sociāli sabiedrisko nozīmi, jābūt māksliskai atziņai.

Kubisma pamatelementus Pikasso un Braks mantoja no Sezana. Kubs, cilindrs, konuss — elementārformas, ar kuŗām Sezans spīdās īstenības tā saucamā metafiziskā būtībā. Tā kubisti turpina formēli noskaidroto, nesentimentālo franču mākslas tradīciju, vada jaunu un laikmetīgu mākslas stilu. Kaut gan arī kubistu jaunākā paaudze ar Ležē priekšgalā vēl nedod mums šī stila noteiktu aptvertni, galvenās tā īpatnības mēs tomēr varam jau uzrādīt. Tās ir: gaismas skaidrība, ģeometriska domašana un, pār visām lietām, reāla iekšēja dinamika.

Kā renesanse un citi lieli mākslas laikmeti, tā arī tagadnes aktīvā māksla nav meklejama tikai kādas teritoriāli etnogrāfiskas vienības robežās. Kubisms — aktivisms šai šaurākā nozīmē — kā attīstības spējīga mākslas disciplīna saista ap sevi māksliniekus no dažādām tautām un zemēm un dod tiem iespējāmību attīstīt savu īpatnību. Liekas, ka kubismā no jauna atrasts vecais likums, ar kuŗu radišanai dota jauna brīvība. Pagātnes disciplīna, raksta Glezs (Gleizes), atjaunojas tagadnē. Šī disciplīna, kubisma īpatnējā metode, dod drošību, drošība atbrīvo: brīvam būtnozīmē paredzēt vairāk kā vienu iespējāmību. Tā attīstas plašs personīgo iespējāmību lauks, kur daiļradišanā blakus Pikasso, Brakam, Grisam, Ležē, Glezam nostājas gleznotāji Puni, Feiningers un tēlnieki kā Archipenko, Zālīts, Lipšies vaj Bellings. Starptautiskā sadarbībā šie tagadnes aktīvie mākslinieki cīnas pret vienmuļīgo eksistenci, kuŗa mūs atkal apdraud. Aktīvās tēlojošās mākslas iespaids ir liels un jūtams arī citās mākslas nozarēs, sevišķi literatūrā.

Mēs jau aizrādījam uz dažādu mākslas nozaru pamatprincipu radniecību un vienību. Tagad vērojam šo vienību mākslas konkrētā attīstībā. Pēc ekspresionisma filozofiskās spekulācijas arī literatūrā manama tendence pēc formas skaidrības īstenības aktīvi laikmetīgas aptvertnes un izteiksmes. Saprotams, šī aktivisma modernā klasika nav tā saucamā jaunklasīcisma archeoloģija vai nespēcīga atgriešanās pie pārdzīvotā naturalisma, nav reakcija mākslā.

Aktivisms ir impresionismā smeldzets un ekspresionisma ekstazes svelts un kā visiem pasaules lietiņiem vētrā skalots tēls rīta skanošā saulē pāri pilsētām atmirz iz jaunām, driesmu un šaušalu noskaidrotām cilvēces acīm, liek straujak strādat Eiropas kulturas nāves punktu pārvarošām sirdīm.

A. Rants.

VII.

Aktivisms noteikti janorobežo no Kanta kritiskās filozofijas racionalistiskās šemas. Ta ir nepieciešamība — ne paradokss. To izprast-nozīnē atsvabinaties no vienpusīgas abstrakcijas, iegūstot patiesi brīvu un aptverošu īstenības pārskatamību. Aktivisms nāk kā pretreakcija pasīvai mākslai, piem., impresionismam kā literatūrā, tā tēlojošās mākslās. Te iemesls aktivisma metodes dogmatismam, pārliecībai par stingru likumību, intelektuelu arhitektoniku. Ar savām formas normām aktivists grib iespieties īstenībā dziļāk, kā spēja to impresionists, grib novērst mazvērtīgo, akcidentelo, pārejošo, un skatīt lietas viņu metafēnomenalībā — lietas, „kādas tās ir par sevi“, brīvas no katra impresionistiska sensualisma.

Tāds ir, apmēram, domu gājums, kuŗā aktivists min „lietas par sevi“ un līdz ar tām it kā atmodina Kanta filozofisko ēnu. Tapēc taisni te jāievēro zināma atturība un apdomība terminoloģijā. Un tas darāms sevišķi tur, kur kā, piem., Vācijā jo dzīva vēl kategoriju mācības dresura.

Aktivisms nedzenas pēc veltīga fikcionalisma, nevajadzīgām un nederīgām filozofiskām palīghipotēzēm. Bet „lietas par sevi“ kantianistiskā uztvērumā ir tas fiktīvakais elements visā līdzšīnejā idealismā: lietām par sevi — tukšumam kā metafēnomenam jārada visa priekšstatība. Tomēr tukšums spēj radīt tik tukšumu. Filozofiski nevajadzīga fikcija tā atrauj intēlektueli — loģisko šemu no īstenības un pārvērs to fikcijā, kuŗai trūkst mērķsakarīga, teleoloģiska pamatojuma, *raison d'être*.

Racionalisma vienpusīgam šematismam aktivisms, saprotams, nedrīkst sekot. Kantianistiskais dogmatisms mākslas filozofijas jautājumos mums noteikti janoraida kā nekritisks, kā anachronisms. Mēs varam skatīties kā gribam uz jaunākiem filozofijas virzieniem, pozitivismu, empiriokriticismu, imanento idealismu, dialektisko materialismu, fikcionalismu, kā to attīsta Feiningers, viena lieta ir skaidratjaunot īstenības dualistisko plaisu Kantā, īstenības atribūtiem, lai atļauts man

tā izsacīties, liekot gaisā karaties, atraujot īstenību no priekšstatības un padarot zinātniski sintētisku, kaut arī tikai sabiedriski subjektīvu darbību neiespējamu, — tādu glāvēību aktivisma vārdā no mums neviens nevar prasīt. Tāds ir vispārejs slēdziens. Bet konkrēti? Lūk, piemērs Kanta terminoloģijas nederībai aktivisma mākslas izskaidrojumā!

Kubists tēlo priekšmetus tādus, kādi tie ir, ne naturalistiski, bet viņu redzamā un neredzamā īstenības formiskā likumā. Galdu, kāds tas ir. Vairak neko. Ne apkārtni, ne to, kas sakarībā ar šo galdu kā gaismas un zieda iespaidi šai apkārtnē. Glezno ne priekšstatību, bet — „lietas par sevi“. Šaubīga zītuācija, kuŗā filozofiski neskolotam kubistam draud tukša šematisma briesmas. Tiešam — kur tad īsti ir tā robeža, kur kubistam — aktivistam jāpāstājas, kur attālums no impresionisma un naturalisma ir jau pietiekošs. Vaj tas ir sezānisms vaj Korò (Corot) kā daudzi tagad domā? Man šķiet, ka tad jau, piem., glezniecībā daudz konzekventāki bij tie suprematisti, kuŗi par Sezanu un vēl vairak par Korò vareja pāvīpsnāt, kam ar Engra klasicismu nekādas labas attiecības nebija un kuŗu „lietas par sevi“ bij taisnes un bēdīgi slavenais punkts nedzīvā laukumā. Tomēr cik vērtīgi arī nebūtu suprematistu meklejumi — tikai meklejumi, teoretizējumi pie gleznstāja — no viņu gleznieciskiem „ieguvumiem“ dvēš pretī nāves skumjas: Suprematists atrodas ceļā uz „lietām par sevi“, tuvojas tukšumam, no kuŗa nav atgriešanās uz dzīvo dzīvi.

Un tapēc katram kubistam, šim aktivās mākslas apzinīgam un stingram darbiniekam, nav glābiņa no šī atziņas pesimisma, ja tas savos māksliskos meklejumos nav skaidrībā ar Kantu, nespēj norobežot aktivismu no kantianisma. Tomēr atmetot Kantu viss darbs vēl nav padarīts. Jaiegūst jauns kriterijs māksliskai radīšanai. Bez tā — elektisma briesmas. Šīs briesmas ir izjutis izglītotais Andrejs Derens. Tomehr ne Kants viņu glābj, bet īpatnejā mākslinieciskā mentalitāte, kas tuvina viņu kubisma aktivai mākslai.

Aktivists māklā nav vis filozofisks spekulants, epifenomenālas un metestetiskas lietu būtības mekletājs, bet cilvēks ar stingru un noteiktu māksliski arhitektonisko formu uztvertni un izpratni, kuŗas dibinājums bioloģiski sabiedrīks. Aktivists orientējas uz tagadnes dzīves dziļākām strāvām. Un tapēc aktivisms, neskatoties uz visiem viņa ekstremiem, ir laikmetīgi reāls. Aktivisms ir jauna no vecās pasaules izjūtas svabādu mākslinieku īstenības skatīšana — koncepcija. Saprota, māksliskā koncepcija ne šablonisko klasifikatoru sagumzīta, bet tāi nozīmē, kādu tai piešķīra jau Šopenhauers: māksliskā koncepcija kā mākslinieka pirmreizejs vienības sasniegums mākslas darbā.

Bez koncepcijas mākslas darbs nav domājams. Aktivās mākslas koncepcija rada moderno mākslu, īpatneju un laikmetīgu, atrod līdzsvarību pārliedam subjekt-

tivismam (ekspresionismam) un objektivismam (naturalismam). Vārds — jēga aptver organiskā vienībā vārdu — skaņu un vārdu-tēlu. Un ja impresionisms pat liek šaubīties, vaj tāda aptvertne un koncepcija vispār pastāv, tad tagad šo šaubu vairs nevar būt. Dzīves pieredzes un māksliskās koncepcijas momenti nesakrīt.

Māksliskā koncepcija iestājas parasti vēlāk, kad iegūta jau pārskatāmība. Tā arī te atklājas zinātniskās un māksliskās atziņas procesa radniecība. Tapēc nedibināsim savas mākslas atziņas uz novecojušām šēmām.

Aktivās mākslas dibinājums, kā redzam, — tagadnes dzīvē kulturā. Ists mākslinieks ir tās nesējs un, veidodams kosmisko īstenību, līdz ar apustuli Jāni droši var sacīt, ka jau dzīvodams pieder mūžīgai dzīvei.

A. N.

VIII.

Uztverot mākslu kā īpatneju atziņas veidu, mēs saistam aktivismu ar daudziem atziņas teoretiskiem jantajumiem vispār. Tā jautājums par racionalismu un realismu atbalsojas uzskatā par naturalismu un dabas atdarināšanu mākslā.

Aktivisms izceļ formālā un intelektuālā momenta svarīgumu. Ne pasīvi impresionistiski, bet aktīvi ekspresīvi (ne ekspresionistiski!) izteicas mākslas būtība. Ja uzskatām, piem., Miltonu, Masačio, J. S. Bachu, Pikasso par intelektualistiem mākslā, tad varam te zināmā mērā runāt par aktivisma racionalismu. Tomēr tas nav senais filozofiskais racionalisms, kas, atraudamies no dzīves pulsācijas, mūsu dienās sen jau pārvērties par tukšu šematismu. Tagadnes aktivās mākslas intelektualisms laikmetīgi dibināts jūtu kompleksu konkrētībā, savieno, tā sakot, instinktu ar metafiziku. Dzejā, piem., tas nav dzejnieka blakus dzejai pastāvošs formalisms, bet veidojas līdzī dzejas aktivā radišanā.

Ja senāk daiļradišanā mākslinieks piegriezta lielaku vērību tā saucamai ār pasaulei, ja mākslas darbā atdarināja dabu, atspoguļoja to sava temperamenta prizmā, tad tagad tas, liekas, citādi. Mākslinieks tagad vairs nevēlas pasīvi atdarināt, piegriežas pats sev, tēlo savu temperamentu, ja drīkstu tā sacīt, ar ār pasaules formu un tēlu bagatības palīdzību, izlietojot šīs formas un tēlus kompozicionāli vienmēr konstruktīviem nolūkiem. Saprotams, naturalists šī vārda agrākā nozīmē tāds mākslinieks vairs nav. Viņš vairs nepieturas pie priekšstatības veidiem, kādus mums sniedz ikdienības parādības un lietas, kas vienmēr atkarīgas no atmiņas un jūtu noskaņojuma. Mākslinieks mēģina iespieties būtībā dziļāk un atrod savā mākslā formiskus līdzekļus izteiksmei, kas āreji var būt pilnīgi svabada no priekšmetības šablonas. Tā, piem., tagadnes aktivā tēlniecībā un glezniecībā mēs ar pilnu tiesību varam runāt par reālu un tomēr bezpriekšmetainu izteiksmi, dinamisku arhitektoniku. Kā ēģiptiskā, grieķiskā, gotiskā plastikā, kā Samosa Herā vaj doriskā tempļi, tā tagad tēlnieki, celtnieki un gleznotāji negrib vairs apmie-

rinaties ar dabas atdarināšanu, bet rada energiju dvesmojošus māksliskus organismus. Tā arī aktivismā atklājas tas noārdīšanas un jaunuzbūves process, kas raksturīgs visai tagadnes kultūras apziņai.

Konstruktivisms pirmā kārtā. Līdz ar to tagadnes mākslinieks ir zināmā mērā arī filozofs. Ari aktīvs filozofs izteic savu temperamentu pasaules ainā. Tapēc nav paradoksali runāt par filozofiski zinātniskas radišanas lirismu, kā to dara franču puristi. Šaubas par tāda lirisma iespējamību bij dibinātas, kamēr dzīvē zinātnes vēl nebija. Tagad zinātne no abstrakcijas ir pārgājusi konkrētībā, pieņēmusi dzīvu miesu un veido savu īpatneju poeziju, aktīvu un intelektuālu. Tagadnes civilizācija rada spēcīgu avotu jaunai īpatnejai dzejai. Ja Verharns atkāpjas jau pagātnē, tad laikmetīgs ir Ležē. Viņa gleznās tagadnes dzīves dinamika izteicas kā māksliski konkrēta pieredze. Modernā urbaniskā, piem., dzeja un glezniecība nebūt nav meklejama tikai pilsētas civilizācijas un tehnikas attēlojumā vai atdarinājumā, kaut gan, kā redzējam, aktivisms nemaz nenoliedz tā saucamo ārejo faktu vērtību un sakarības īstenību. Ja viņš to darītu, manāmi novērstos no sava plašā objektīvā dibinājuma. Aktīvai mākslai te, redzams, nav piemērojams pragmatiskais, arī savā zināmais, uzskats filozofijā, it kā kosmisko likumu cilvēks savā atziņas procesā aktīvi veidotu no nesakarīga chaosa. No tāda vienpusīga intelektuālisma aktivisms norobežojas. Ja arī aktīvā māksla bieži runā par mākslas darbu un lietu likumu kā par mākslinieka darbībā imanenti dibinātu, tad tikai tai nozīme, ka šī likumba savā objektīvā substrātā ir kosmiski vispāreja. Nav taču galu galā atrodamas neviens mākslinieks ārpus sabiedrības un kosmiskās vienības! Bez tam aktivisms noteikti grib uzsvērt māksliskās atziņas organizējošo nozīmi un nolūku, apvienot tagadnes chaotisko un nogurdinošo dažādību garīgā koncentrācijā, māksliski patiesā un īstā.

Tā tagadnes aktīvā mākslā īpatneji izteicas mazākā spēku patēriņa princips — pārliecība par īstenības jaunas un cildenakas organizācijas iespējamību kā mākslas, tā citās kultūras apziņas un civilizācijas sferās. Senajam naturalismam bieži šīs pārliecības trūka un tapēc māksliski pārliecinošs tas nebija.

X
IX.

Raksturotam intelektuālismam, kuŗu novērojam kā tagadnes aktīvās tēlojošās mākslās, tā arī dzejā un citās mākslas nozarēs, liekas, nenovēršamā pretešķībā nostājas kāds cits mākslas nostrāvojums, kas, ignorējams intelektuālisma tēpiski — jēdzieniskos momentus, uzsvē kā galveno tagadnes dzejā un mākslā vispār emocionālo ritmiku, kā to, piem., vērojam daudzos Andreja Belija darbos. Tā aktivismam tiek uzstādīts nopietns jautājums, uz kuŗu jāatbild. Citādi mūsu slēdzieni par tagadnes mākslu vāretu izlikties subjektīvi, un raksturojums — nepārliecinošs.

Kā tēlojošās mākslās, tā sevišķi spilgti dzejā — vārdā vērojami ritmiskais, plastiskais un asociatīvais moments, laika, telpas un asociatīvais princips. Jaatbild, kurš no šiem principiem uzskatams par dominejošo tagadnes aktivā mākslā, kurp paredzams nākotnes mākslas novirzums.

Ne tēlojošās mākslās, glezniecībā, tēlniecībā un celtniecībā, ne dzejā jautājums sen jau vairs negrozas ap to, vaj kultivēt sižeta vaj bezsižeta, priekšmetainu vaj bezpriekšmetainu mākslu. Šī antiteze zināmā mērā pieder jau pagātnei.

Tīras, tikai sižeta mākslas patiesībā nemaz nav un nav arī bijis. Tā saucamā sižeta māksla nozīmeja mākslisko formu apkraušānu ar nemākslisku vērtību smagumu. Un savā abstrakcijā asociatīvais moments mākslā kā princips atstāj jau māksliskās atziņas sferu, un tas, ko mēs parasti apzīmejam kā sižeta mākslu, labākā gadījumā, ir māksla ar asociatīvo momentu pārsvarā, biežāki gan tikai no dzīves smeltas pieredzes, kuŗām māksliskais veidojums vēl trūkst. Zocioloģiski aktīvi organizējoša nozīme tādām darbam nevar būt liela. Sižeta māksla tādā nozīmē tagadnes aktivā māksla kā garīgas enerģijas formiski dinamiska izteiksme, saprotams, nav.

Aktīvisms, kā redzam, nav asociatīvisms. Bet viņš nav arī abstrakts formalisms, ne telpisks, glezniecisks un tēlniecisks, ne ritmisks, muzikāli dainīgs vai melodisks. Glezniecībā suprematisms kā tipiski bezpriekšmetains virziens jau savu gaitu ir pietiekoši noskaidrojis. Suprematisms nevada uz aktivās mākslas organiku un arhitektoniku, bet atpakaļ uz ekspresionisma individualismu. Kā futurisms, tā suprematisms ievērojamu vēribu piegriež kustībai, vispār dinamikai. Bet šī dinamika nav organizēta kā seno klasiķu un tagadnes konstruktīvistu Ležē vai tēlnieka K. Zāliša darbos, bet mehāniska un kinematogrāfiska, kā egofuturistu ražojumos un, piem., Erenburga novelēs. Bezpriekšmetainā konstruēšana tā kļūst par paviršu rotaļošanās, psihodinamisma vietā stājas rupja mehānizācija, kā, piem., vācu ekspresionisma vēlinos mēģinājumos. Tagadējais suprematisms kā īpatnēji tīrs formalisms savus principus attaisnojis nav. Iziedams cīņā pret tradicionālo perspektīvu un iluzionismu, tas neapzinīgi atgriezies pie samākslota iluzionisma un akadēmiskas perspektīves, kā to pierāda, piem., Maļeviča un Lisicka darbu analīze. Šķērsainie laukumi, bez šaubām, rada perspektīvistisko iluziju.

Ne labāk tīram formalismam ir laimejies kā emocionālai ritmikā, kā to novērojam dažos franču zimbolistu un vēlāk krievu futuristu darbos.

Tapēc aktīvisms, norobežodamies no vienpusīgā formalisma, dzejā, piem., nav tikai muzikāli dainīgais lirisms. Metrs un ritms nav šīs dzejas vienīgais saturs un noteicošie principi. Šī dzeja ir tagadnes dziesminieka it kā jambiski ekspresīvs monologs, pieņemot, ka jambas ar savu skarbumu pretojas senam tīram muzikālis-

mam. Tagadnes aktivā dzeja izceļ telpiski — jēdzieniska momenta svarīgumu māksliskā atziņā, muzikali dainigai ritmikai nostāda preti tēlainību.

Taisnība, ir iespējams. atmetot katru tēliski konkrētu saturu, dibinoties tikai uz valodas muzikalismu, izsaukt zinamu jūtu noskaņojumu. Piemērs — daži Verlena liriski ražojumi. Tomēr muzikala dainīguma pārak augsta un vienpusīga novērtēšana un pilnīga plastiski jēdzienisko elementu neievērošana ievada lirisma satura nabadzību un mākslinieku pārvērš no aktivista un pravieša amatniekā. Lirika nav tikai muzika, un runat celtniecībā par mocartismu, kā to dara plastiski konstruktīvais Peleigs, var tikai, varbūt, dzejiskas izteiksmes dēļ. Kaut arī muzikai un lirikai ritms ir kopejs, starpība starp tām paliek arvienu. Jo vārds kā tāds jau satura sevī zinamu ritmīguma ierobežojumu, nav tik brīvs kā skaņa muzikā. Valodas ritms un muzikalisms spēj modināt tikai jūtu pamattoņus, viegluma, smaguma, ātruma u. t. t. sajūtu. Māksliskas atziņas dzejnieks spēj veidot tikai modinot noteiktus konkrētu jūtu kompleksus, atmiņu ainojumu. Tapēc dzejniekam jaritmo vārdi arī pēc viņu ekspresīvās nozīmes. Tā telpiskais, resp. tēliskais un asociatīvais moments dzejā savu nozīmi nezaudē, un muzikalais dainīgums mums jaievērtē tikai kā korelatīvs moments. Muzikalismam vārdu īpatneja ekspresivitāte jabalsta un javieno.

Vārds kā ritmiski telpisku elementu aptverums ir arī domas un jēdzienu klēpis. Ne par velti tagadnes loģika jēdzienisko momentu atrod jau tēlainā priekšstatībā un fantāzijā. Beztēlainā domašanā un emocijās turpreti šo elementu neatrod. Bet dzejas radišanas process ir saistīts ar vārdu un tēlaino domašanu. Tapēc nepareizi būtu prasīt no dzejnieka, lai viņš savā mākslā ievēro tikai muzikali emocionālo momentu un atmet tēlainību, resp. telpiski jēdzienisko un asociatīvo principus.

Vēl nepareizāk neievērot tēlainību un telpisko momentu glezniecībā un tēlniecībā. Tas nozīmetu nesaprast šo mākslu būtību. Bez tam, kā dzeja ir saistīta ar vārdu — tēlu, tā, piem., tēlniecība saistīta ar materialu. Ari apstrādājamam materialam ir zināma likumība, kuŗa no mākslinieka nav vienkārši ignorējama, bet uzstāda tam ne reti prasības, kas izvēršas par vesela mākslas laikmeta problemām. Forma realībā saistās ar materialu, un māksliniekam japazīst, tā sakot, dažādu materialu dvēsele, lai formiski reali izteiktu savu arhitektonisko koncepciju. Materieli vispār nerealizejami tēli vaj celtnes ir jau zināma pretrunība. Tagadnes konstruktīvisms ne notāl, nav vēl materiala nozīmi noskaidrojis. Bet tas ir jadara, ja tēlojošās mākslas grib lietīšķi ieviesties dzīvē un sasniegt īstu meistarību.

Mēs redzam, ka telpiski jēdzieniskais moments mākslā nav noliedzams. Tomēr atturesimies to pieņemt par vienīgi svarīgo un vērtīgo mākslas izpratnes principu. Es tikai vēletoš to pienācīgi uzsvērt. Līdz šim šis princips bieži nepelnīti pamests

novārtā. Impresionisma, zimbolisma un emocionalisma vienpusība janovērš. Jo īpatnejaks mākslas darbā tēliskais plastiskums, jo zociologiski svarigaka tam vērtība. Māksla vairs negrib būt pagātnes formu programatiska atdarinataja. Tagadnes aktivā mākslinieka īpatneji laikmetīgais skatišanas veids mākslu kā atziņu saista ar to atziņas cīņu, ko cilvece varonīgi un bez aprimas turpina kā revolucijās, tā ikdienas pelekā krēslā.

X.

Vārda ritmika nav noteikti atdalama no skaņas īpašībām. Muzikali dainīgais dzejā nav tikai vārdu, skaņu un atskaņu saskanīgs žests. Tapēc iebildumi, kas ceļami pret muzikali dainīgā pārmērīgu novērtējumu dzejas izpratnē, lielā mērā vērsami arī pret melodismu kā dzejas skolu, kā to teoretiski attīsta un praktikā mēģina attaisnot Andrejs Belijs.

Melodisma pamattezes: 1) Lirisks dzejols ir dziesma. 2) Dzejniekā slēptas melodijas: viņš ir komponists. 3) Tīrā lirikā melodija svarigaka par tēlu. 4) Panta netiešu elementu (tēla un skaņu harmonijas) nesamērīga lietošana uz melodijas rēķina pašas šo elementu bagatības padara par drošu līdzekli dzejoli iznīcināt. 5) Diezgan metaforisko pārmērību: mazak imažinisma; un vairak dziesmas, vairak vienkāršu vārdu, mazak skanīga trokšņa (mazak tauru), ģeniali komponisti nav ģeniali ar instrumentiem, bet melodijām: Bethovena orķestrestejums ir vienkāršaks, nekā Štrausa.

Šāis tezēs, kā redzam, izteikti kā praktiski mājieni, tā arī principieli dibinājumi. Cik tālu Andrejs Belijs grib novērst ap lirikas dainīgo dvēseli nekoordineto tēlu, skaņu un ritmu liekās galejības un pārmērības, tik tālu viņam pilnīgi japiekrīt. Šī melodisma tendence būtu saprotama kā pretreakcija pret māksliski bieži tik nedabīgo imažinismu dzejā, pret imažinismu kā dzejas skolu.

Tomēr, mēs darītu nepareizi, ja apkaņojot imažinisma pārmērības, paši dēstītu nedibinātu vienpusību. Un tāda vienpusība sadzirdama taīs Belija tezēs, kuņām principiēls raksturs.

Belijs apgalvo, ka „tīrā“ lirikā melodija svarigaka, nekā tēls. Bet kas īsti ir „tīra“ un kas „netīra“ lirika? Belijs šim lirikas tīruma jautajumam piešķir vairak kā vēsturisku saturu, kaut gan arī viņš ir taīs domās, ka lirikas uzplaukuma laikmeti bijuši tad, kad dzejas dziedājuši. Bet līdzīgi tam, kā mēs vairs nedomājam, ka īstais skaistuma ideāls, ar kuņū samērojams tagadnes skaistuma jēdziens, atrodams vienīgi sengrieķismā vaj renesansē, nevaram apgalvot, ka vienīgi tīrā lirika ir atrodama trubaduru vaj minnezengēru dzejā, ka tagadnes franču lirika būtu zemāk nostādama par Valtera von der Fogelveides vienkāršiem mīlas pantiem. Un ja tīrais lirisms dziedatā dziesmā, piem., trubaduru dzejā, būtu meklejams

tikai melodismā, tad Valtera von der Vogelweides tēlainā dzeja, kā to skaidri liecina Morgensterna šīs dzejas atdzejojumi, tīrā lirikā nemaz neietilptu, tāpat kā daudzi Belija melodisma jūksmē rakstītie dzejoļi.

Lirikas jēdziens iegūstams analizējot laikmetīgus lirikas ražojumus. Tā varam pārlicināties, ka Belijs, pieturedamies pie „tīrās“ lirikas jēdziena, redzami sašaurina lirikas jēdzienu vispār, kas nebūt nesakrīt ar paša Belija māksliskās darbības grandiozo plašumu un univerzālo lirismu, ja atļauts būtu man tā teikt. Tēlainības svarīgumu Belijs, bez šaubām, novērtē nesamērīgi zemi. Nostādot tēlu kā netiešu elementu dzejā, līdzīgu skaņu un atskaņu harmonijai, Belijs pienācīgi neievēro vārdu kā tēla-jēdziena aptvērumu vispār, kuŗu citkārt mēdz nostādīt atziņas kulturas centrā. Šai Belija domā mēs jūtam it kā atskaņu no uzskata, ka lirika savā emocionālā ritmā vispār tuvāk nostādama muzikai un pat matematikai, nekā citiem māksliskās izteiksmes veidiem, epikai vaj dramai. Tāds uzskats vareja attīstīties tikai muzikalisma pārmērīga ievērtējuma atmosfērā, kas novērojama pēdejos 20—30 gados. Šai ziņā Belijs, liekas, vēl pagātnes varā. Mēs atzīstam Belija dzejas līdzsvarojuma tieksmes. Šai tieksmē Belija kā radoša mākslinieka stiprums. Tomēr šī līdzsvarība nav gūstama noliedzot melodismam līdzvērtīgus momentus lirikā. Tādu mākslotu līdzsvarību visnotāl nevēlas arī pats Belijs. Sarežģītu metru, panta mehānismu mehāniķi, abstrakta muzikalisma kopejs viņš negrib būt arī savā melodisma jūksmē veidotā dzejā. Melodisma teoretiskā dibinājumā atzīmējama nenovēršama pretrunība. Un Belijs savos pēdejos dzejas darbos nopūlas šo pretrunību pārvaret. Bet tas viņam izdodas tik pārkāpjot savas melodisma teorijas robežas. Belijs dzejnieks uzvar Beliju teoretiski.

Belija melodisma dibinājuma pretrunība atklājas arī jo redzami, ja vedam to sakarā ar ievērojama rakstnieka uzskatiem par mākslu vispār, viņa mākslas teoriju un filozofiju. Savā „Vārda teorijā“ Belijs saka, ka dzejas radīšanas procesi ir vārda radīšanas procesi. Vārds, vienkāršs vārds ar visu savu tēliski jēdzienisko saturu ir it kā izteiksmes žests tam beztēlainam, bezizteiksmīgajam, dobjajam emocionālajam vilnim, sabiedriski individuālai māksliskai gribai, kas vārdu nes. Bet vārds, vismaz cik tālu tas saistīts ar priekšstatību, satur jau sevī, kā redzējam, tēliski jēdzieniskus elementus. Nav dzejas bez vārda. Tīra muzika, melodija nav vēl dzeja. Melodija nav arī pats tas emocionāli metestetiskais vilnis, par kuŗu runā Belijs. Un tapēc nekādā ziņā nav vārda un dzejas radīšanas procesa metestetiskais pamats. Tapēc mēs nevaram uzskatīt bezjēdzienisku intonejumu melodismu kā jaunu zintetisku, dzeju līdzsvarojošu ieguvumu. Saka taču pats Belijs, ka apziņas kultūra ir nepārprotams stāsts par vārda dzimšanu; bet piedzimušais vārds, beztēlu afekta tēlainais žests ir jauns tēliski jēdzienisks ieguvums. Tagadnes aktīvā māksla negrib doties ceļā atpakaļ uz emocionālu alogismu, bet uz at-

dzīvinātu un dzīvu loģiku, kosmiski aptverošu un saskanīgu. Šādai loģikai arī tuvāk kā melodismam stāv Sofokla un Ēschila dzeja, par kuŗu runā Belijs. Uz sengrieķu mākslas īpatnejo loģismu un modernās, piem., Šekspira dzejas pārsvarīgo voluntarismu, pēc manām domām, pareizi aizrāda Zeļinskis.

Belija melodisma dibinājums galu galā ir filozofisks. Bet līdz ar to tam piemīt filozofiskā šematisma nenovēršamības. Belijs runā par „intonacionalu arhitektoniku“ un tomēr stingri grib nodalīt formāli loģisko akcentu no žestikulatīvā, mimiskā. Skaidri redzams, ka jēdzieniski telpiskais elements nenovēršami iespiežas Belija „tīrā“ lirisma un melodisma dibinājumā līdzīga tam, kā Leibnica idealistiskā monadoloģijā nemanīts ieviešams materialisms jēdzieniski telpisko matemātisko punktu veidā. Tikai neievērojot šo filozofisko nekonzekvenci un atsakoties zināmā mērā no melodisma principiēlām tezēm, var runāt par intonācijas arhitektoniku un kompromisēties ar telpiski jēdzienisko elementu dzejā, kā to dara Belijs, apgalvodams, ka ritums mums dots sašķērsojumā ar jēdzienu, ka viņš ir šī jēdziena žests, ka šī šķērsojuma vieta ir intonacionalā žestā-melodijā. Tā gan tiek mīkstināta melodisma emocionalisma vienpusība, bet netiek pierādīts, ka „tikai ja melodija atrodas liriska ražojuma centrā un pārvērš dzejoli par īstu dziedamu dziesmu, pareizā vietā nostādīti: tēls, skaņu sakarība, metrs, ritums“. Tapēc jameklē pēc aptverošāka principa tagadnes dzejā, kā kosmiskas atziņas procesā. Pagātnes „tīrās“ lirikas un Belija melodisma robežās šī māksliskā atziņa vairs neietilpst. Tā redzami attālinās no beztēlainas emocijas un tuvojas tēlainai priekšstatībai, telpiski jēdzieniskai vārda satversmei. Tapēc nākotnē dzeju sagaida netik melodisku pasaulu bagatība, bet arī telpiski jēdzieniska kosmiskas vienības aptvertne un atziņa, netikai konstruktīva, bet arī sižetoloģiski kompozicionāla, ne tikai formēla, bet arī apziņas izteiksmes kosmosa termiņos. Tagadnes aktīvās mākslas ceļu es gribētu apzīmēt drīzāk kā gaitu no Pitagora uz Platonu — nevis otrādi.

XI.

Līdz ar slēdzienu par melodismu noteicas attiecības, kādās aktivisms nostājas pret imažinismu, ne kā pret dzejas skolu, bet kā pret mākslas novirzienu, kuŗā tēliski plastiskais moments atrodas noteiktā pārsvarā pār muzikāli dainīgo. Aktivisms, nemaz nenoliedzot muzikālo dainīgumu un melodismu lirikā, ciešāku sakarību jūtīs ar imažinismu kā intelektuālisma fēnomenu mākslā. Tādā uztvērumā imažinismu par tīru formalismu nosaukt mēs vairs nevarām. Turpretī krievu imažinistu skola bieži gan noliedz ne tikai muzikālo dainīgumu, bet arī katru idejiskumu mākslā. „Idejas — filozofiem, — saka šie imažinisti, — zocīalie jautājumi — zociologiem, muzika — komponistiem, dzejniekiem tēli (images) un tikai tēli.“

Tomēr lai šie apgalvojumi mūs nemaldina. Gleznieciski plastiskais un jēdzieniskais elements viņu ražojumos — vaj nu to krievu imažinisti grib vaj ne — ir ciešaki saistīts ar idejiskumu mākslā kā izcilus dainīgums. Ari aktivisma dzeja stāv zem jaunas metaforas zvaigznes. Jauna dzīves izjūta prasa pēc jauna vārda. Vārdu metaforas saduras un dzirkstī jaunu ideju pasaules. Ja krievu imažinisms kā skola bieži krīt ekstremos, galejībās, izšķīst pārlikā un nekoordinētā tēlainībā, pārvēršas par haotisku formalismu, tad tas liecina vairak par intelektuelu un sabiedriki individuēlu atslābumu un pagurumu, bet ne par to, ka aktivā māksla ar imažinismu lirikā būtu absolūtā pretrunībā. Tas drīzak liecina par krievu imažinistu skolas iršanu, rāda, ka tagadnes aktivismam draud briesmas vairak no pagātnes pasivā impresionisma, nekā no imažinisma.

XII.

Jau līdzšīnejā aktivisma raksturojumā mums vienu otru reizi nācās pieskārties jautajumam par mākslinieka personības nozīmi daiļradīšanas procesā un mākslā. Tagad gribu šo jautajumu aplūkot drusku tuvak, sevišķi tapēc, ka mākslinieciskās personības nozīmes vērtējumā nevaru bez ierobežojumiem pievienoties Glezam, kurš, kā zinams, apgalvoja: *L'art de demain sera impersonnel . . .* Šo savu slēdzienu par bezpersonību, ja atļauts tā teikt, nākotnes mākslā Glezs dibina uzskatā, ka nākotnes mākslai jābūt zinatniskai (*scientifique*).

Ir iespējams tomēr atzīt pareizi saprastu māksliskās atziņas tuvinašanu zinatniskai atziņai un nepiekrist Gleza apgalvojamam. Nenākas nemaz tik grūti pierādīt, ka ari zinātne nebūt nav tik bezpersoniska, brīva no katra subjektivisma, kā tas daudziem, varbūt, liekas. Šo personību vaj individuēlo elementu var uzrādīt katrā zinatniskā hipotēzā, kuŗas objektivitate var izrādīties par pilnīgi subjektīvu, ar citiem vārdiem, neattaisnoties. Bet hipotēzes zinatnē pielieto jo plašos apmēros. Tas ir neizsmeļams temats. Gribu te aizrādīt tikai uz sekošo: Katrai zinātnei ir, diemžēl, tā saucamā filozofiskā daļa, resp. zinātne ir saistīta ar filozofiju un, cik tas pārskatams, laikam, vēl ilgi starp abām šīm gara disciplinām pastāvēs ciešs kontakts, — pastāvēs nevis tadēļ, ka tas būtu diezin cik vēlams, bet vienkārši tapēc, ka tas ir dibināts zinatniskās atziņas procesā. Bet ja tā, ja zinātne ir nenoliedzami saistīta ar filozofiju, tad ta ari saistīta ar personības vaj subjektīvo momentu, tad katrā ziņā ari nākotnes zinatniskā mākslā tas netrūks. Subjektīvi personīgais elements filozofijā tik redzams, ka pierādīt to nenākas. Ne par velti, piem., Zimmels runā par filozofiju kā par personības izteiksmi pasaules ainā, temperamentu pasaules prizmā.

Pats Glezs runā, kādā vietā par piedzīvojuma kāres un prieka radītu intensitāti kā cilveka darbības iekšējo cēloni. Bet cilveka aktivā darbībā ietilpst ari

daiļradišana, kas līdz ar to saistīta ar cilvēkam īpatnejo intenzitāti. Tapēc grūti iedomāties Gleza nākotnes bezpersonības mākslu.

Personības aktīvā vērtība nav noliedzama pat tāī gadījumā, ja līdz ar Glezu pieņemam, ka „vispārejam garīgumam“ jadarbojas un jaizteicas, tā sakot, neindividueli, bet cauri individam jakļūst saprotamam kosmiskā likumībā. Ari pie tādas imanentā idealisma hipotezes personība uztverama kā zinama veida mezglpunkts — un ne tikai matematisks! — un runā preti Gleza bezpersonisma dibiņajumam mākslā.

Gleza uzskats gan drīzak tulkojams kā pretreakcija ekspresionisma galejam individualismam un misticismam. Tomēr šāds vienpusīgs mākslinieciskas personības novērtējums uz mākslas pareizu izpratni nevada. Kā reliģioza sajūta nav iznīcinama ar ateisma sludinašanu vien, tāpat nepietiek noliegt personības nozīmi mākslā, lai sasniegtu mākslu, kas būtu vēl zinātniskāka par matematiku — pilnīgi bezpersonīga. Tas neveicas arī Glezam: Pa durvim padzītais subjektīvais moments atgrīežas, tā sakot, pa logu. Runā taču pats Glezs par mākslā izpaustām personības dziņām. Šis dziņas jau ir galvenā personības sastāvdaļa. Jau Platons mācīja, ka cilvēka dvēsele nesastāv tikai no loģiskā elementa. Pēc Juma, Macha, pragmatīstiem un fikcionalīstiem mums nenāksies vairs pierādīt, ka pat šis loģiskais elements kā tāds ir jau zināmā mērā tik abstrakcija, nav īstenībā nekad novērojams tādā skaidrībā un abzolutismā, kā to mēdz tēlot. Tā atklājas, ka subjektīvisms arī tagadnes aktīvā mākslā ir daudz dziļāki dibināts, kā varetu domāt un kā to domā Glezs. Labs piemērs tam Puni teoretīskais darbs „Tagadnes māksla“. Puni šāī savā darbā kritizē Kandīnska un Maļevīča bezpriekšmetaino mākslu un rāda, ka ta ir galu galā noteikts individualisms, vienalga, apzīnāts vaj neapzīnāts, kā otrā gadījumā. Rāda, ka indivīds ir šīs mākslas formīsko elementu galvenais likums un satversmetājs. Līdz ar to nav noslēpjams objektīvas konstrukcijas trūkums un iracionalisms. Savā skepsē par tagadnes mākslas galejībām Puni tomēr savā tāļākā analizē nāk pie diezgan negāīdīta slēdzīna, ka tagadnes mākslas izveidošanā viss galu galā atkarājoties no mākslinieka talanta — katrā ziņā tā tad no kaut ka diezgan neracionāla un individualīstīska, Puni vārdiem runājot, mīstīska un romanīstīska. Jo kas gan cīts, ka iracionalisms tiek uzsvērts ar šo talanta jēdzīna ievēšanu mākslas teoretīskos jautājumos. Vīsmāz šīs talanta jēdzīns pavisam nenoder cīņā pret individualīsmu, mīstīcīsmu, romantīsmu, ko līdzīgi Glezam, liekas, norāīda arī Puni.

Vīss tas, man šķīet, liecīna, ka subjektīvi indivīduelais elements, resp. personība arī no tagadnes aktīvās mākslas nav tik vienkārši „prom aizrunājams“ un ka tuvākā nākotnē māksla droši vien būs ne mazāk subjektīva ka filozofīja. Vīna lieta vīsā šāī jautājumā tomēr ir jāiegaumē: subjektīvo elementu nedrīkstam iedo-

maties abstrakcijā, individu — atrautībā no sabiedrības, kā to zināmā mērā dara Puni. Kas patīk A, saka viņš, tas nepatīk, varbūt, B; kas patīk šodien, tas nepatīk vairs rītu, un otrādi. Parafraze teikumam: De gustibus non disputandum est. Bet atkārtot tagad to, ko senais romiets runāja ar zinamu tiesību, nav solis uz priekšu, bet atpakaļ. Un šīs kļūmīgās nekonzekvences iemesls ir, ka redzam, personības antizocioloģiskā izpratne, subjektivisma un personības abstrakcija.

Aktivismam tapēc nav jacenšas individuēlās īpatnības daiļradišanas procesā iznīdet, bet pareizi novērtēt un dibināt. Individs uztverams kā aktīvas darbības mezgļpunkts, vienalga, vaj nostājamies uz vispāreja garīguma viedokļa kā Glezs, vaj pieturamies pie tieši preteja materialistiska uzskata. Zocioloģiskā vērtējumā radošs mākslinieks ir it kā Mater dolorosa: sirds viņam caururbta cilveces traģiskas šķēpiem. Tā dzimst jaunas, individuēli noskaņotas māksliskas atziņas. Bet individuēlā mākslas darbā izteicas kaut kas lielaks un nozīmīgaks par to, kas patīk A. un kas nepatīk B. Miķels Andželo ir pate renesanse. Subjektīvi individuēlais moments mākslā neizgaist, bet objektivizejas laikmeta stilā, tiek laikmetīgi ierobežots. Ierobežojumā mākslinieka traģēdija. Šai ziņā ari aktivisms ir traģisks. Aktīvā komēdija ir traģikomēdija, un aktivisma groteskā ir dziļa nopietnība. Līdz ar to mākslas formiskā attīstībā atspoguļojas atziņas kulturas izveidošanās, apziņas cīņa uz augšu no zemapziņas dziļumiem. Ši cīņa vēl pārak sarežģīta, iracionalisma momentu bagata. Japiekrīt Puni domai, ka pat apzinīgais un inteligēntais Pikasso lielako daļu savu gleznu ražo intuitīvi. Un nožēlojami ir māksliskās radišanas mehanizācijas cildinātāji! Viņi, diemžēl, nēpārvar iracionalismu mākslā, bet vienkārši to noliedz, atšacidamies ari no mākslas, „tik gudri palikdami, kā reiz bija“. Ka katra ar vienkāršiem geometriskiem līdzekļiem iespējama konstrukcija būtu jau mākslas darbs, tāds uzskats ir bijis liktenīgs pārpratumš dažam labam gleznotājam. Mēs gribam saprast, piem., suprematismā mehanizāciju kā zināmu laboratorijas priekšdarbu, aktivismā meklejumos sāvā laikā, varbūt, tik pat nepieciešāmu, kā ekspresionismu. Turpreti nekā kopeja aktīvai mākslai nav un nebūs ar to bezpriekšmetainās mākslas epigonu filozofisko diletantismu, kam sabiedriski dibinātas spēcīgas mākslinieciskās personības apziņa vēl nemaz nav pazīstāma. Nesaprotu šos „tūrā“ mehanismā apaloģetus mākslas teorijā, kaut gan labprāt vēletos tos novērot starp mehanikas teoretīkiem un mehanīkiem. Nedibināti, man liekas, prasīt, lai tagadnes aktīvā māksla būtu mehaniskā par pašu tagadnes mehaniku. Kas sekojis mehanikas attīstībai vismaz no Macha līdz jaunākam laikam, zinās, ka ari mehanikā vēl ne notāl viss nenotiek mehaniski, ja atļauts tā teikt, ka ari šai zinībā atziņas teoretisku problemu netrūkst. Un kapēc gan māksliniekam — konstruktivistam jābūt lielākam racionalistam par matemātiķi vaj mehanīķi? Nav mašīnas, kam nebūtu viens vaj vairāki cilindri. Tapēc nav mecha-

niķa, kas savos aprēķinos mierīgi neoperetu ar savu π . Bet šis π taču galu galā ir iracionalisma auglis, kāds incognito, noslēpumains un mistisks. Bet mehaniķis no šīs mistiskās personības mehanikā nebīstas. Dzīves nemirstīgā prakse liek tam aizmirst, ka katrai realai formai, kuŗā dzīvo noslēpumainais π , vienreiz jaizirst, tragiski vaj komiski, tas vienalga. No kuŗienes šīs lielās bailes no π starp māksliniekiem? Slepēni sakustas doma: Vaj tik tās nav emocionālas seklibas, kā senak sacīt mēdza, temperamenta trūkuma simptoms? Šo domu sevišķi pastiprina suprematisma epigoņi un eksperimentatori, kuŗu „architektoniskās koncepcijas“ bieži visai apšaubamas. Nav arhitektonikas mākslā bez arhitektoniskas pasaules atziņas vienības māksliniekā — raditajā. Bet šī vienība sasniedzama tikai pārvarot mehanisma nepilnības. To nespēj mehanika, bet māksla to it kā spēj. Tapēc katram īstam mākslas darbam arvienu piemīt kaut kas, ko galīgi izprast nav iespējams. Te kaut kas jauns. Jalieto slēdzienu pēc analogijas bez — analogijas.

Tā izrādas, ka tagadnes aktīvā māksla savā attīstības gaitā tomēr galu galā ir dziļi intuitīva. Un es jau uzsvēru agrāk, ka intelektualisms, par kuŗu runāju, nav racionalisms, skolastikas nokaltušais stāds. Gleza uzskats par nākotnes bezpersonīgo mākslu tapēc uztverams tik kā zināma metafora. Suum esse conservare — īpatnība jauzglabā.

XIII.

Ja subjektīvi emocionālais moments no mākslas nav izslēdzams, tad arī jautājums par romantismu tagadnes aktīvā mākslā prasa pēc sava noskaidrojuma. Tie, kuŗi apkaŗo ik katru romantismu aktivisma vārdā, man liekas, nostājas līdzīgā, tikai diametrāli pretejā stāvoklī, kā savā laikā Nicše pret Sokratu un sokratiķiem. Nicšes nicinošā sokratisma kā racionalisma kritika negrib ievērot, ka Sokrats ir viena no senatnes pilnvērtīgākām personībām un nojauc to racionalismu, kas toreiz Atenās bij pārvērties par tukšas skolastikas kultivešanu. Nicše neievēro, ka Sokrats — intelektualists viņam tuvaks ne tikai mākslas, resp. traģēdijas izpratnē, bet vispār savā spēcīgi aktīvā personā, tuvaks, kā dažs labs viņa romantiskais draugs. Lūzums ar Vagneri šai ziņā ir pamācošs.

Ari tagadnes romantisma apkaŗotāji bieži vien neredz, ka romantisma vietā tie apkaŗo tikai pseidoromantiku, īpatneja mākslas novirziena vietā — glēvu atteikšanos no mākslas kulturas.

Ir dažāda veida racionalisms, ir Sokrats, Platons, skolastika un Kants. Var apkaŗot vienu un aizstāvet otru. Tāpat ir dažādi romantismi: Fr. Šlegels jaunībā un savās vecuma un katolicisma dienās, Ludvīgs Tīks, Amadejs Hofmans un Edgars Poe, Lamartins un Igo, beidzot, ja piegriežamis mūsu dzimtenei, dzejnieks Pava-

saru Jānis un — Eduards Veidenbaums un Aspāzija. Ir reakcionars un sabiedriski revolucionārs romantisms. Un šai sabiedriskai nozīmībai ir sava māksliski formiska izteiksme.

Kas ir šis romantisma māksla? Hegels, kā zināms, to apzīmēja kā klasiskai mākslai sekojošu, kas klasicismā sasniegto idejas un emocionālības, resp. formas un satura sintezi pārsniedz tālākos meklejumos. Šo mākslu Hegels nostāda tomēr zemāk par klasicismu, jo — klasicisms esot augstākā māksla „vispār“. Tā atklājas Hegela dialektikai pretrunīgais Hegela absolutisms arī estetikā.

Sekojošā dialektikas principam, Hegelī romantismu, kā klasicisma laikmetīgu negāciju, būtu bijis jauzskata kā patiesu tālāku attīstību. Ar to es nemaz negribu aizstāvēt pagājušā gadsimta sākuma vācu romantisko mākslu. Gribētu tikai iekustināt domu, ka zināmā vēstures situācijā romantisms, kā dziņa atrast mākslisku formu bezformiskam emociju sabangojumam, var būt laikmetīgi dibināts un reāls — romantisms bez pseidoromantikas.

Jautājums par romantismu izšķiram, kā redzam, sakarā ar tagadnes konkrētību, līdzīgi tam, kā to dara Ležē savā tagadnes aktīvās mākslas uztverumā un urbaniskās kultūras cildinājumā. Ležē tēlo, ka tagadnes civilizācijas veidota vispasaulīgi organizējošā apziņas kultūra rada glezniecībā, tēlniecībā, celtniecībā, dzejā lielritma noskaņotu verharnismu, bez Verharna flamiskās mistikas un rudnīgā impresionisma. Bet izvirsoties pilsētām ģeometriski, horizontāli, vertikāli, ja lietojam pašā Ležē vārdus, aug arī tas dzīves izjūtas kāpinājums, kas īpatnēji izteicas tagadnes mākslas intenzitātē. Tas no svāra atzīmēt, jo šī intenzitātē arī tagadējā liespējamību laikmetā satur sevī kaut ko, kas pārsniedz reālo iespējamību robežas. Tapēc tagadnes aktīvai mākslai ir savs sabiedriskais utopisma un māksliska romantisma moments. Bet tas nav kvietisms, atsacīšanās. Jaunā māksla, saka Ležē, vada cilvēku uz jaunu dzīvi, ietērpjot to plastiski jaunā un izšķirošā kārtā. Tāds idealisms nav apkarojams un nevis tapēc, lai, kā Ležē izsakas, laiku pa laiku cilvēku novadītu no viņa pārliekām un grūtām pūlēm, bet lai, šīs pūles pārvarot, vienmēr un vienmēr stāvētu apziņas aktīvā notikumā, kur sabiedriskais fikcionalisms raisas noskaidrotā kultūras apziņā.

Tā iegūstam daudz noteiktāku pārskatāmību pār romantisma momentu tagadnes civilizācijas un mākslas atziņas šķēlnē. Mūsu atplūdu un dziļas grūdes laikmetā, kad lielie cilvēces apvārkšņi tomēr vēl nav aizklājušies, nav jābiedē no nesamērīga uzliesmojuma, bet gan no tā himerisma un pseidoromantisma, kas ieviešas kā tagadnes literatūrā, tā mākslā, Meirinka un arī Erenburga prozā, Diksa un citu tā saucamo vācu veristu glezniecībā. Veristi sakas karojam pret pilsoniskā romantisma salkanību. Grib rādīt tagadnes riebigu pataloģisko anatomiju. Patie-

sībā tie atklāj tikai savu individualistisko literariski ropsisko zimbolismu, saprotams bez Ropsa formiskās meistarības. Ari pataloģiskai anatomijai mākslā vajadzīga sava īpatneja formiska valoda.

XIV.

Aktivisms ir tagadnes īpatneji laikmetīga formu valoda. Aktivā māksla, kā redzējam, norobežojas kā no impresionisma un naturalisma, tā arī no suprematisma un mechanizācijas. Uzsver mākslas darba imanento likumību, bet kā mākslas sinteze uzskata tā saucamo tīro formalismu kā analitisku antitezi pret nesēnā pagatnē vareno sižetību. Aktivisms tapēc nevar atzīt estetismu kā māksliski formiskas sintezes mēģinājumu. Estetismā estetiskām vērtībām ir ne mazāk individuēla gadijuma raksturs, kā, piem., ekspresionismā. Starpība te zināmā mērā tikai ta, ka ekspresionisms bij laikmetīgi aktīvs un agresīvs, estetisms turpreti arvienu laikmetīgi noguris, vienmēr jau tagadnē it kā pagātnes varā. Kas ir estetisma mūžīgie un negrozīgie skaistuma likumi? Senatnes, pirmā kārtā sengrieķu un renesanses reālās mākslas abstrakcijas. Tiklīdz māksla piegriežas reālai atziņai, noskaidrojas estetisma pasīvi kontemplatīvais gars. Tapēc aktivisms pēc savas dziļākās būtības ir tik pat svešs konvencionālam estetismam, kā impresionismam vaj akadēmijas šablonismam. Runāt par mākslu priekš mākslas, l'art pour l'art, būtu tagad vēl nepareizāki, kā jebkad. Māksla priekš mākslas patiesībā ir māksla priekš mākslinieka — galejs individualisms, pretstats aktivisma sabiedriskumam. Ja tagadnes aktīvo mākslu, kā ta izteicas glezniecībā, tēlniecībā un pārejās mākslas nozarēs, no vienas puses un sabiedrību viņas visumā no otras puses šķir vēl grūti nolīdzināma plaša, tad tas nozīmē, ka sabiedrība un mākslinieki mākslas darbus un mākslu dažādi novērtē. Publika vēl pa vecam kā gadus 50 atpakaļ mākslas darbā meklē tai parasto sižetību, mākslinieki — mākslai imanento formisko likumību laikmetīgā arhitektonikā. Plaša starp dzīvi un mākslu, saprotams, jāpārvar. Tomēr tas nav sasniedzams ne ar estetisku konvencionālismu, ne mākslai no mākslas būtības atsakoties, pārvēršoties par dzīves atdarinājumu, kuŗa lietderība pat no pilsoņa praktiskā viedokļa var tikt apšaubīta. Sabiedrības vairumam ir jaasina māksliskās atziņas ieroči, lai tagadnes aktīvā māksla kļūtu par īstu sabiedrisku mākslu. Šai darbā aktīvais mākslinieks un mākslas teoretiķis satiekas kā propagandisti. Uzliesmo pār vecās Eiropas mākslas un apziņas kulturu žilbinošas un vilinošas gunis. Dzird runājam par jaunu mākslas laikmetu — speciģu un strauju, vispasaulīgu sevī noskaidrotu bezmēģīgi kāpinātu elinismu.

Tagadnes mākslā valda starptautiska tendence uz noskaidribu un arhitektonisku vienību. Tomēr atsevišķas tautas vienmēr vēl pastāv kā fakti. Tapēc loģiski meklet „nacionalo momentu“ arī aktivā mākslā. Jameklē, piem., latvju tautas mākslā formiski imanentos elementus, kas īpatneji atšķir šo mākslu no citu tautu līdzīgiem mākslas darinājumiem.

Kamēr mākslu aplūkoja galvenā kārtā tik no sižetības viedokļa, nacionalās savadības izteicās, kā likās, sižeta un etnografijas īpatņos datos. Tagad tas citādi. Mēs cenšamies izprast mākslu viņas formiski konstruktīvā likumā. Tā mākslas nacionalā elementa raksturojumam ceļas manamas grūtības. Katrs, kam zināmas etnografiskas ziņas, pasacīs, ka Kustodijeva vai Maļavina darbi ir „krieviski“. Bet ar ko, piem., viena no otras atšķiras franču, itaļu, vācu vai latvju mākslas tagadne? Un ja atšķirības ir, tad vaj tās ir lielakas, kā starp vienas un tās pašas tautas dažādu mākslinieku darbiem? Vaj starpība, piem., starp Braku un spanieti Pikasso ir lielaka, kā starp Braku un Matissu? Atbildēt nav nemaz tik viegli.

Saprotams, mēs te nekavesimies pie „nacionalās mākslas“ kā pie zināma servila gara, kas piemērots momentānai politiskai situācijai. Tautu apziņas kultūrā dziļāka sakņojuma tādai mākslai nav. Ari latvju tautas brīvības cīņas runā preti šim servilajam garam, un nenozīmīgs mainīgums mūs te interesēt nevar. Japiegriežas tieši mūsu tautas mākslas imanento, plastisko, glezniecisko, elementu analīzei. Tas, ko šai ziņā mums devis teoretiski Madernieks un Zaļkalns, vēl ne notāļ nesniedz mums pārskatāmību šai jautājumā. Tāpat Madernieka, Zaļkalna, Dzeņa vai Strunkes mēģinājumi nacionalo elementu apzinīgi attīstīt ornamentikā, tēlniecībā un grafikā ir gan interesanti, bet ne katreiz attaisnojami, ja mākslu uzs katam kā dzīvu organismu. No katra nedzīva šablonisma te janorobežojas. Ja šabloniski mēģināsim mūsu tautas mākslas elementus pārnest uz tagadnes mākslu, tad rezultāts nebūs labaks, kā tas fiasko mūsu dzejā, kuŗu gadus trīsdesmit atpakaļ piedzīvoja mūsu pseidotautiskie dzejnieki un viņu teoretiskis Pārstrautu Jānis.

Jautājums par latvju nacionalo īpatnību tagadnes mākslā arvienu vēl paliek intuīcijas sfērā. Nopietnu pētījumu šai lietā vēl pārak maz. Brastiņš, piem., mēģinājis formāli dibināt latvju rakstu un bazē ta teoretisko būvi uz daiņām, pasakām, mitiem, kultu, parašām. Tā tiek konstatēti latvju raksta pamatelementi: gulteniska, stāvtēkus un līkloču švītra, tad — gredzens, trijstūris, četrstūris, krustotā un šķērsforma.

Tomēr tāļu mēs tādā kārtā netiekam. Brastiņa tīri literariskais paņēmiens grafiskā analīzē ir nepiedienīgs un nepārliciecināms. Un skaidri redzams, ka visi Brastiņa konstatētie latvju raksta elementi nav specifiski latviski, bet gan vispārcilvēciski. Cetrstūris vai cita kāda ģeometriskā forma nav ne latvisks ne francisks

vaj spanisks. Var runat, saprotams, tikai par šo vispārejo mākslas elementu tipiski latvisko kompozicionālo savienojumu latviešu mākslas darbos. Un tapēc metodei jābūt ne vēsturiski etnografiskai un literariskai, bet formalai un jāpiegriežas tieši plastisko vērtību analīzei. Aizrādījumi uz „seno latviešu“ pasaules uzskatu te daudz līdzēt mums nevar un lietojami ar vislielāko apdomību.

Mūsu modernā dzeja sakņojas tautas dzejā, un mēs zināmā mērā te varam runat par nepārtrauktu tradīciju. Tēlojošās mākslās mēs turpreti esam daudz nepatstāvīgāki. Mūsu glezniecība un tēlniecība, piem., savus izteikmes līdzekļus pilnībā pārņēmušas no citām tautām. Tapēc mums savas īpatnijas un apzinātas zieda un lineārās arhitektonikas tradīcijas vēl jānoskaidro. Tas nenozīmē mūsu tagadnes glezniecību, tēlniecību vaj grafiku noārdīt, lai atgriestos pie „pirmelementiem“ nacionālā garā, bet mūsu hipotētiskās vaj intuitīvās īpatnības apzinīgu kāpinājumu māksliskiem līdzekļiem. Tā savu uzdevumu sapratuši mūsu labākie mākslinieki.

Mūsu nolūks nav te vērtēt latvju mākslu vispār, atzīmēt viņas vēsturē visus cienīgākos darbus un autorus. Bet ja aizgājušo impresionistisko laikmetu mūsu dzejā vispilnīgāki izteic Rainis, Poruks un Skalbe un glezniecībā — Purvits, tad tagadnes aktīvā māksla visbiežāk min citus vārdus: glezniecībā Matveju, Jazepu Grosvaldu, Jēkabu Kazaku, Strunke, Ubanu, tēlniecībā — Zaļkalnu, K. Zāliti un celtniecībā, kuras mums tikpat kā nav, arhitektu Stalbergu. Visi šie un citi mūsu aktīvie mākslinieki, kaut gan nevienādām tieksmēm, nerimstošā darbā un meklejumos grib nostādīt savas nacionālās mākslas atziņas kā līdzvērtīgas un nepieciešamas Eiropas, ja, visas cilvēces mākslas kultūras attīstībā.

Voldemars Matvejs no latvju gleznotājiem ir pirmais, kurš noteikti sarāva saites ar akadēmismu un devās ceļā uz jauniem meklejumiem, gleznām cīnījās par jauniem mākslas principiem. Gadus 15 atpakaļ šis ceļš bij vēl pārk grūts, prasīja neticami daudz enerģijas. Gleznu Matvejs ir atstājis maz, viņam atlika laika un spēka tik vispārejo uzdevumu apzīmēšanai; kā mākslas teoretīķis Matvejs strādāja daudz. Savā grāmatā „Radišanas principi plastiskā mākslā“ viņš atrisina, cik tas toreiz bij iespējams, vīrsas radišanas jautājumu apjoma un gleznieciskā mākslā, ierosina jautājumu par vienkāršo un komplicēto fakturu — fakturu cīņu. Matvejs viens no pirmiem sāk pētīt neģeru mākslu. Tagadnes aktīvā māksla — un ne tikai Latvijā! — ar Matveja nāvi ir zaudejusi vienu no saviem labākajiem spēkiem.

Ari Jazeps Grosvalds ir miris sava darba sākumā. Bet tas, ko viņš kā mākslinieks atstājis, noteikti liecina par viņa konstruktīvo mākslas darbu izpratni un inteliģenci un tuvina to tagadnes aktīvai mākslai. Pat „Perzijas ceļojuma“ akvareļos viņš atsakas no interesantu dabas skatu nogleznošanas, netēlo to, ko redz,

bet to, ko jūt, psihogeografiskas sintezes, kā izsakas franču mākslinieks un mākslas teoretiķis Ozanfans. Jazepam Grosvaldam netrūkst arī līdzekļu gleznā izsacīt to, ko tas izsacīt grib.

Kaut gan vājaks kolorists kā Grosvalds, ar savām sintetiskām tieksmēm, brīvo un konstruktīvo vielas traktejumu un stingro, kaut arī ne katrreiz arhitektoniski organizēto, zīmējumu mūsu aktivistiem pieskaitāms arī agri mirušais Jēkabs Kazaks. Kā tagadnes kubismā, tā Kazaka glezniecībā skaidri atklājas saites, kas šo mākslu saista ar senās lielās mākslas tradīcijām. Jēkabs Kazaks nav apmierinājies ar mūsu vēlinā impresionisma epigonismu, kā daudzi citi no mūsu gleznotājiem — iesācejiem, bet cīnījies par jaunu un īpatneju „muzeja mākslu“, ja lietojam šo pazīstamo Sezana izteicienu.

Noteikts aktivists ir Niklavs Strunke. Jau vairākus gadus ar neatlaidību un ievērojamu izturību viņš piekopj savu stingri konstruktīvo, katram iluzionismam naidīgo divdimenzionalības glezniecību, vislielāko vēribu piegriezdams fakturas apstrādājumam. Pēdējās viņa gleznas ar savu arhitektoniku un zieda skaidrību nodod liecību, ka šis jaunais mākslinieks pamazām atsvabinās no tā pārliecīgā teoretiskā smaguma, konstrukcijas neorganiskā šematisma, kas bieži bij pamanāms viņa agrākos ekspresīvi dinamiskos darbos. Nekonzekventes perspektīves traktejumā (samākslota perspektīve, akademisma atskaņas) nespēj vairs likt apšaubīt Niklava Strunkes kā mākslinieka — aktivista turpmāko attīstību uz lielāku patstāvību un īpatnību.

Preteja rakstura gleznotājs kā Niklavs Strunke ir Konrads Ubans. Par apzinīgu konstruktīvistu apzīmēt viņu nevarēsīm, un aktivistiem viņš pieskaitāms ar zināmu ierobežojumu. Konrada Ubana attiecības pret aktivismu tagadnes glezniecībā ir apmēram tādas, kā Derenam pret kubismu. Tikai Derens ir daudz konzekventāks, noskaidrotāks, un seno impresionistu iespaidi viņā jūtami mazāk, kā Ubana darbos. Un tomēr Ubana mākslinieciskā īpatnība atļauj viņu pārrunāt starp mūsu tagadnes aktīviem māksliniekiem, kur minami būtu arī Jānis Liepiņš, Suta, Liberts, Tone, vodkinists Uga Skulme u. c., kuŗu izveidošanos rādīs tik nākotnē.

Tēlniecībā no vecākās paaudzes vienīgi Zaļkalns nav aprimis Rodenā un izgājis patstāvīgos tālakos meklejumos. Līdzīgi Majolam viņš pārvarejis Rodena izsmalcināto impresionistisko ārejību, gaismas un virsas efektību, ar lielāku virsas vienkāršību un iekšējas konstrukcijas noteiktāki atzīmetu izteiksmi. Šai ziņā Zaļkalns atradis skolnieku tēlniekā Melderī-Milleri.

Pilnīgi jaunai paaudzei pieder jau tēlnieks Karlis Zālits. Kā Archipenko, Lipšics, Bellings un nedaudzi citi viņš atmet noskaņu radošas impresijas tēlniecībā un rāda, ka tikai veidošanas organiska arhitektonika, konstruktīvā loģika, padara tēlniecību kā mākslu radošu un sabiedriski nozīmīgu. Archipenko pēdējos darbos

manams jau zinams erotisks estetisms, pat pielāgošanās pilsoņa garšai. Zālits par āreju dailību nerūpejas. Viņa dabā ir skaudra un vīrišķīga skatišana, kas raksturīga tagadnes aktīvai mākslai vispār. Formas vērtībām Zālits tēlo bezpriekšmetaini priekšmetīgu, realu spēka un kustības izteiksmi, dinamisku plastiku. Izveidojot ar kontrasta palīdzību masas kustību telpā, Zālits pārvar Lipšica no Pikasso glezniecības aizņemto divdimenzionalitātes tendenci tēlniecībā, atjauno klasiskās tēlniecības trejdimensionalitāti. Sakarā ar celtniecības atjaunošanu mūsu jaunajā valstī un to izcilus lietpratību, ko novērojam arhitekta Stalberga projektos, Zāliša tēlniecībai būtu paredzama arī plašāka lietišķība. Ta tīktu apmierinata tagadnes aktīvās mākslas prasība, atstāt šaurās muzeju telpas un iziet dzīvā dzīvē. Zālits, bez šaubām, sekmejis jaunās konstruktivistiskās tēlniecības nodibinašanu, un viņam būs sekotāji, kā jaunais apdāvinātais tēlnieks A. Dzirkals, kuŗš, liekas, savu ceļu meklē starp Zāliša plastisko dinamiku un Archipenko pēdejā laika estetisma apgaroto plastiku.

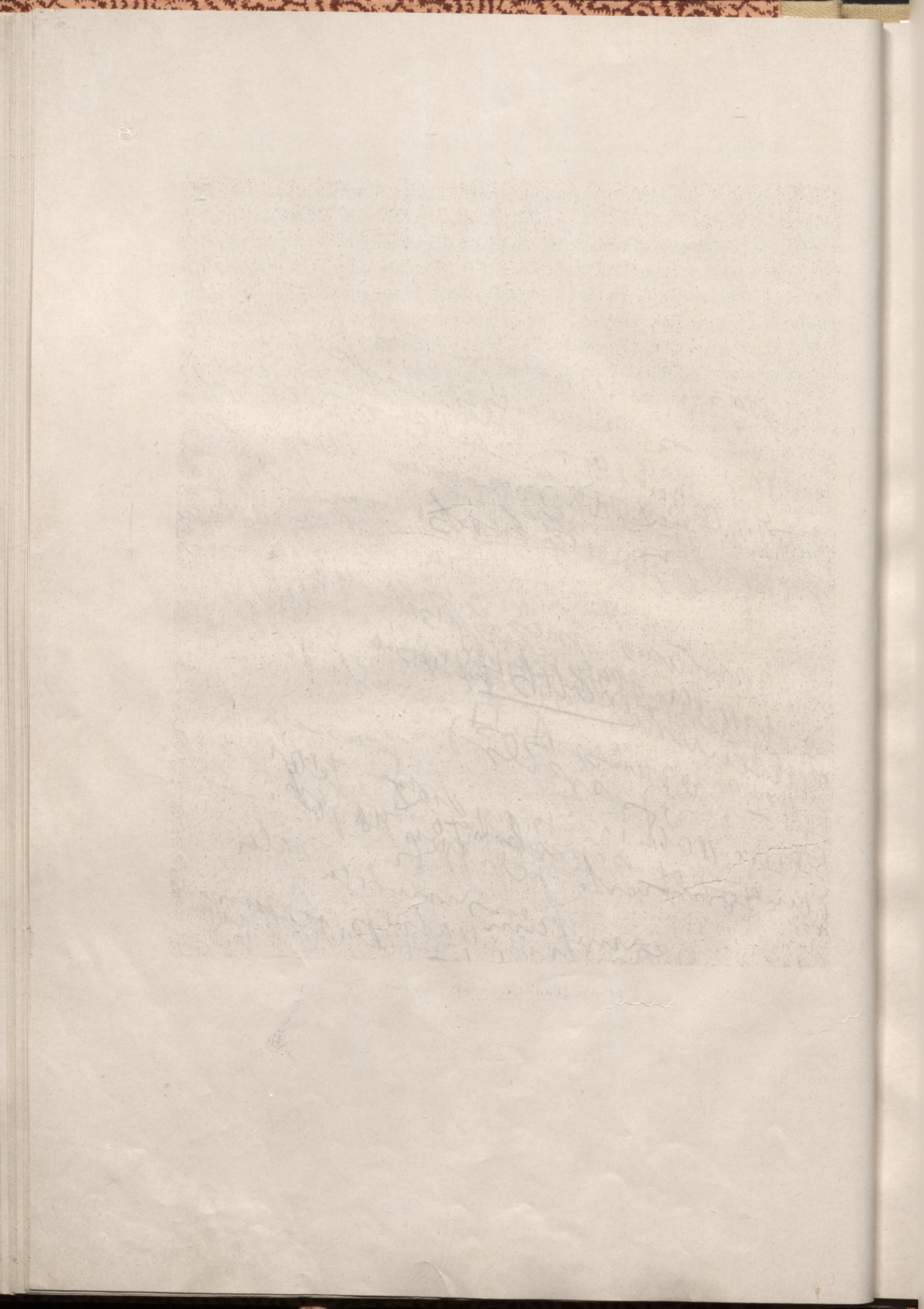
Tāds ir stāvoklis mūsu tēlojošās mākslās. Ari pārejās mūsu mākslas nozarēs, piem., dzejā ir sācies līdzīga izveidojuma laikmets, gaita uz aktīvu dzīves atziņu.

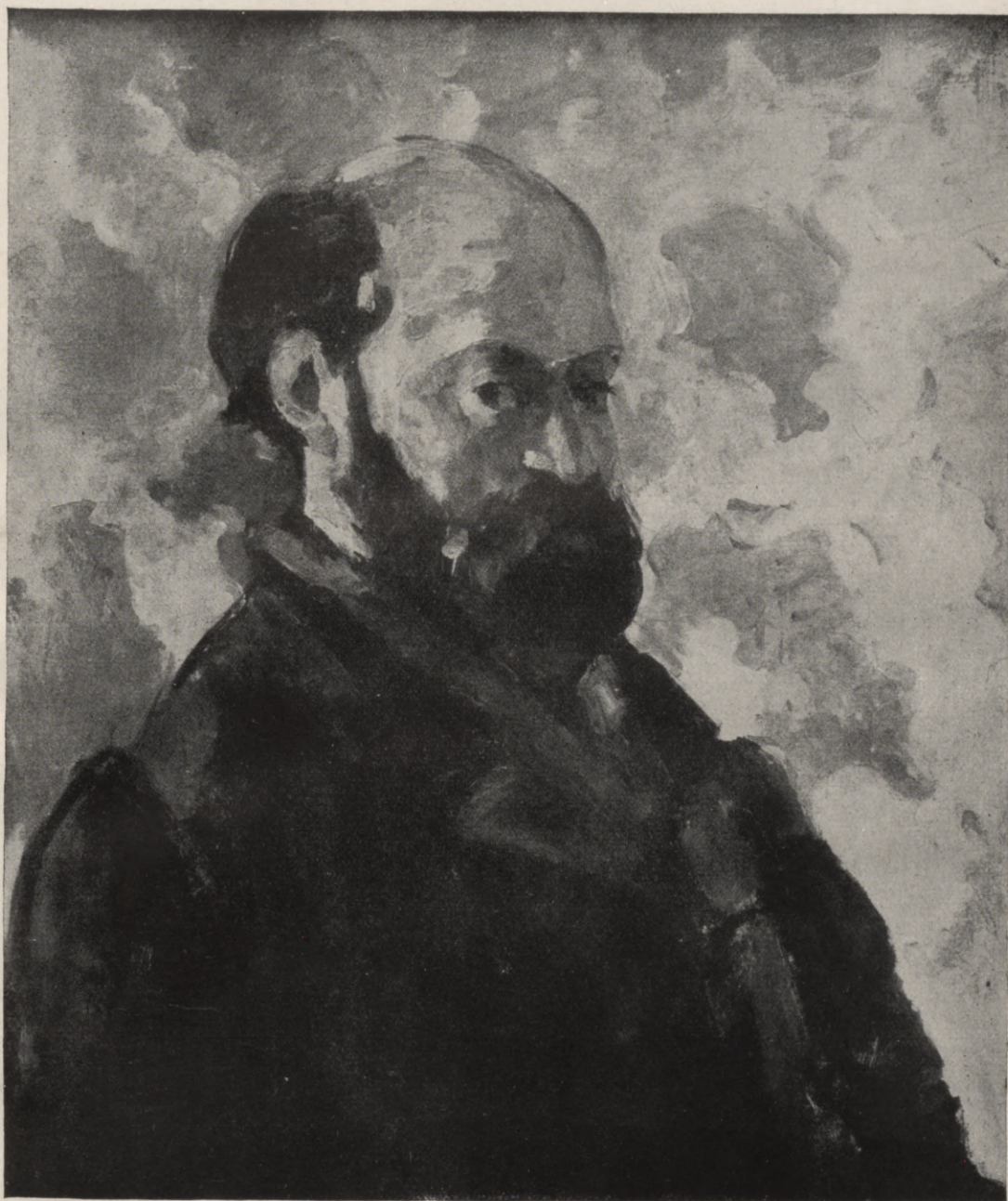
XVI.

Tagadnes aktīvā mākslā mēs vērojam noteiktu tendenci atsvabināties no visa liekā, mākslai kā tādai neimanentā. Tā atklājas izredzes no individualisma un dadaisma haosa uz jaunu aktīvas mākslas sintezi. Tīri formalā, bezpriekšmetainā māksla, suprematisms par excellence, — jau pagātnē. Kubistu zīmejuma noteiktībā un zieda stilizejumā, glezņas organizējumā izteicas, kā jau aizrādiju, senās mākslas tradīcijas. Tā saucamais neoklasicisms ir tikai kubisma variācija, īpatneja koncepcija. Kā dzejā, tā tēlniecībā un glezniecībā pamatviela formali vēl ta pate, kā senak, tomēr veidojas jaunā kāpinājumā, kuŗa arhitektonikas robežas nav vēl saredzamas. Zinams, realā idealisma vaj romantisma moments tā paliek mākslā arī turpmak. Tapēc nav paredzama atgriešanās pie realisma un naturalisma šī vārda senā nozīmē. Naturalisma teoretīķi mēdza atsaukties uz Aristoteļa izteicienu, ka māksla ir dabas atdarinājums: Patiesībā Aristotels savā estetikā, resp. poetikā nerunā par dabas, bet par realības vispārejo principu atdarinašanu. Jau te atzīmējama zinama brīvība no priekšmetības, kuŗu tagad jo spilgti izceļ aktivisms. Saprattams, šī brīvība daiļradišanā nav jautzver kā idealistisks indeterminisms. Ierindojot patvarīgi zābakbirsti zīdītāju dzīvniekos, attiecīgos dziedzerus tai neizaudzesi. Tā ironizeja par šo indeterminismu Engels. Brīvība šī meklejama mākslinieka gribas likumā, viņas inteliģiblā raksturā, kā to saprata Kants un Šopenhauers un līdzīgi tulkoja Hegels.

Ja Sopenhauers savā laikā domāja, ka dzīves gribu noliegt spēj tikai no šīs gribas zināmā mērā emancipēts intelekts, tad modernā psiholoģija un parapsiholoģija runā par dzīves gribas pozitīvām un negatīvām tendencēm veselīgā un dzīves spēcīgā organismā. Šīm tendencēm un viņu regulatīvai sakarībai, varbūt, dziļāka kosmiska nozīme. Vismaz tās atļauj mums konkrēti iedomāties un izprast to brīvības un noskaidribas sajūtu — katarzisu daiļradīšanā, par ko, sekojot Aristotelim, vēlāk tik daudz runā Nicše un zimbolisti. Bet tikai šai radīšanas brīvībā ir īstais salto vitale uz patiesu mākslisku atziņu, uz ko mūs vada tagadnes laikmetīgi realā māksla — aktivisms. Līdz ar to saskaņā ar slēdzieniem par aktīvās mākslas būtību dota mums iespējama uzstādīt nepieciešamās programmatiskās tezes. Pārejo mācīs turpmākās mākslinieciskās pieredzes.

NOTĒLI





P. Sezans (Paul Cézanne): Pašportreja.



Van-Gogs: Pašportreja.

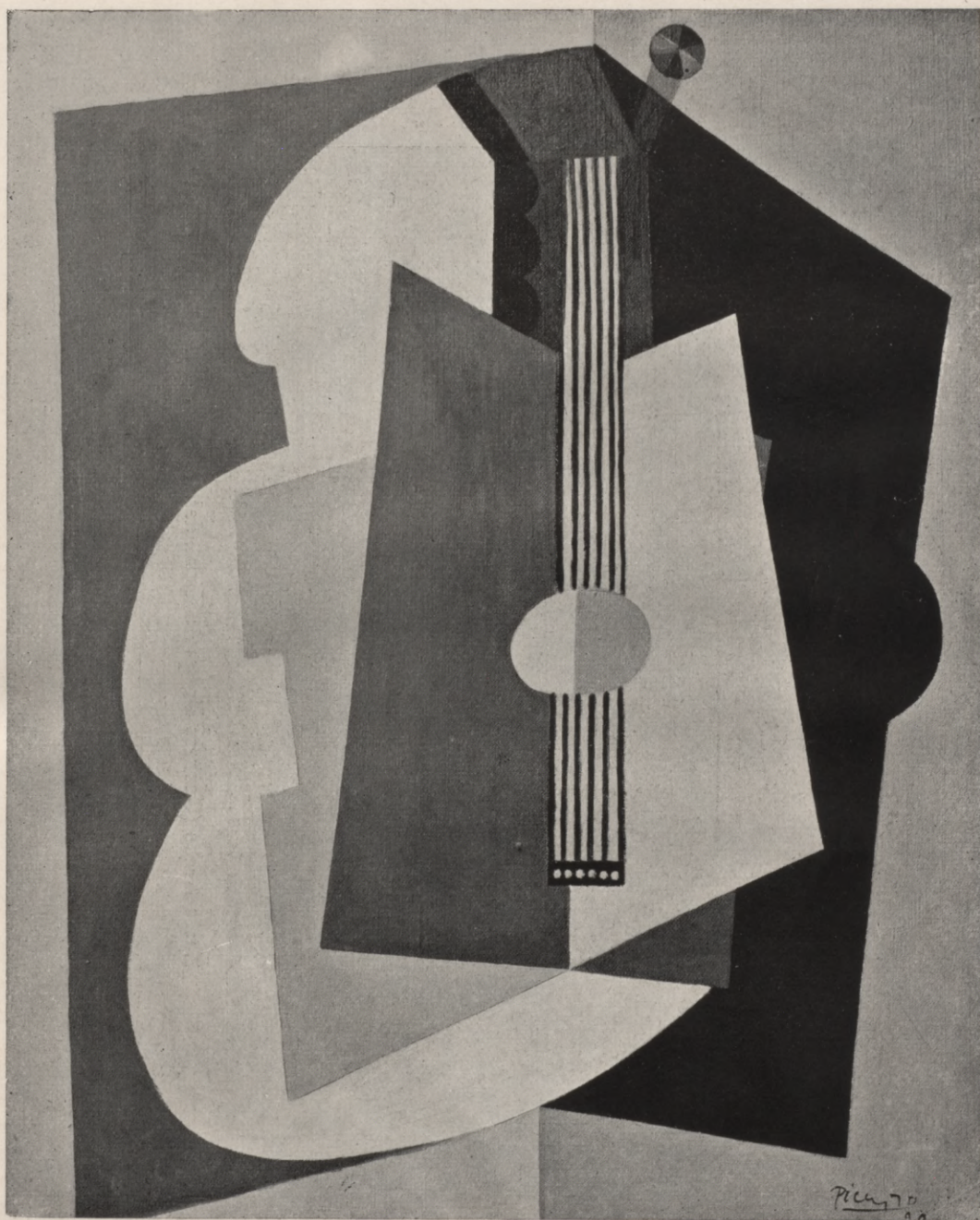


Piters Breigels (vec.): Ikara krišana.

(Brisoles K. Muzejā.)

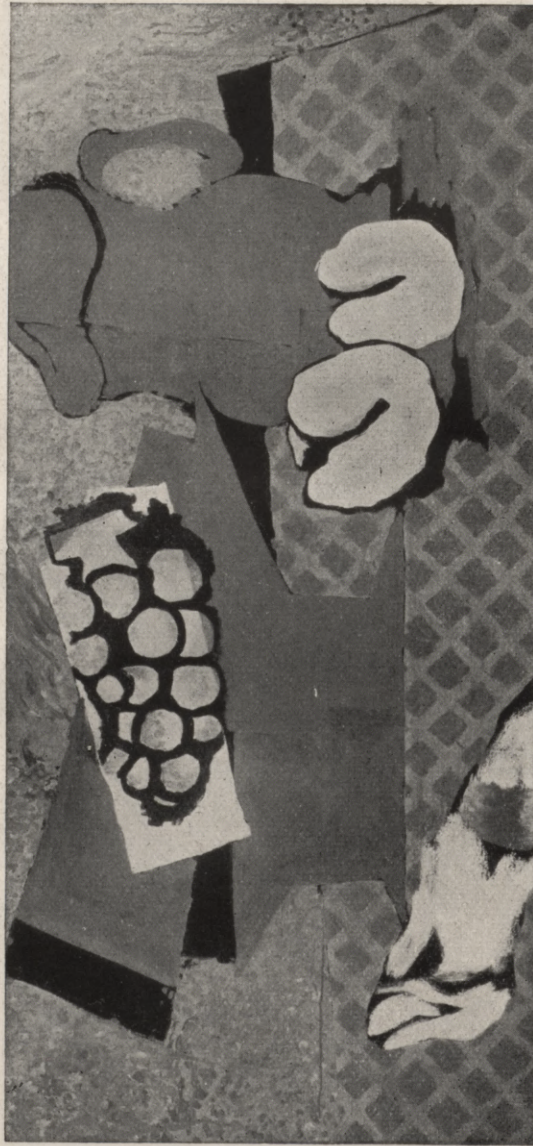


A. Derens (André Derain): Ainava. 1913.



P. Pikasso: Klusā daba.

(Fot. Leon Rozenberg.)



Žoržs Braks (Georges Braque): Klusā daba. 1922. (Foto Galerie Simon, Paris.)



Fernands Ležē (Fernand Léger): Pilsēta. 1920.
(Leona Rozenberga krājumā, Parīzē.)



Žans Griss (Juan Gris): Klusā daba.

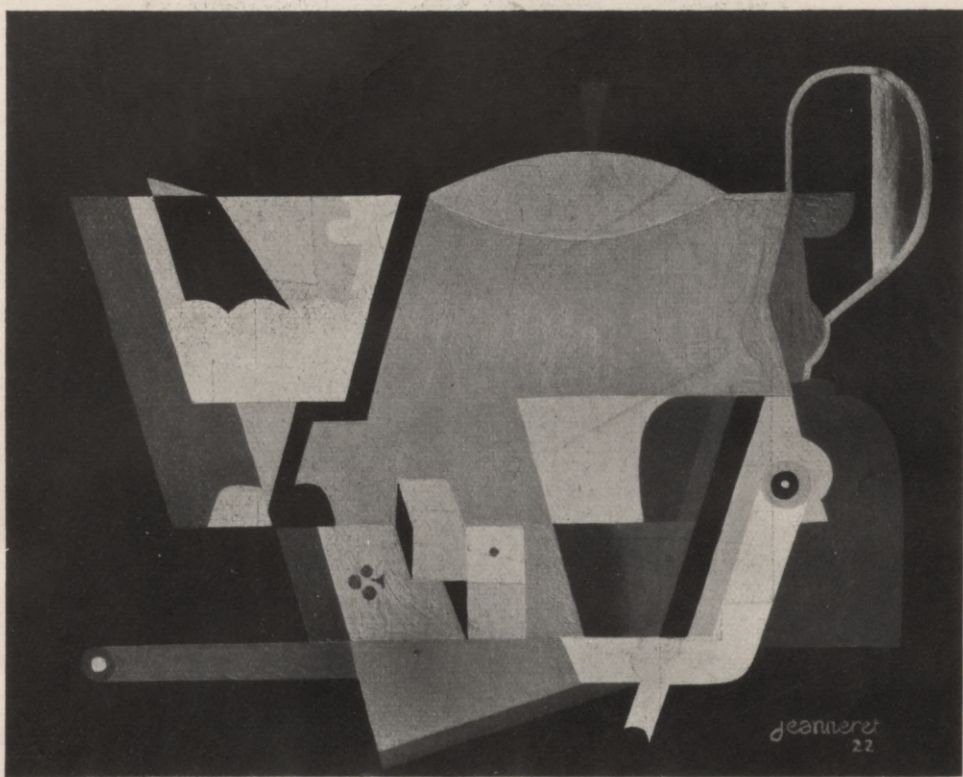
(Simona Galerija, Parizē.)



A. Glezs (Gleizes): Dekorativa siena.



Ozanfans (Ozenfant): Klusā daba.



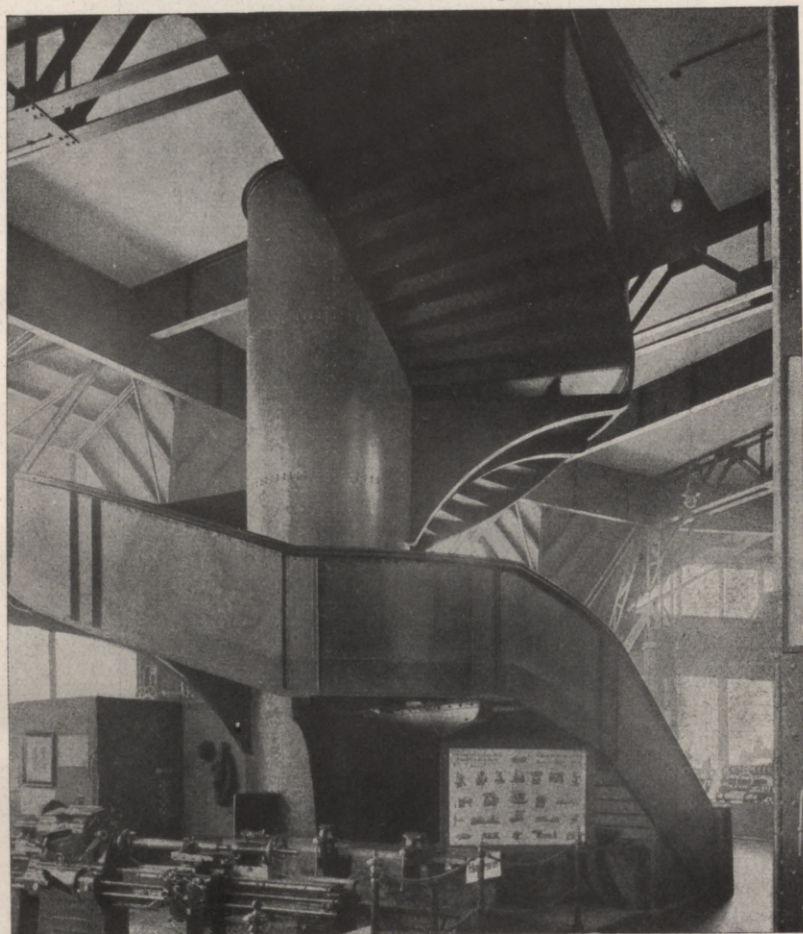
Zanrè (Jeanneret): Klusā daba.



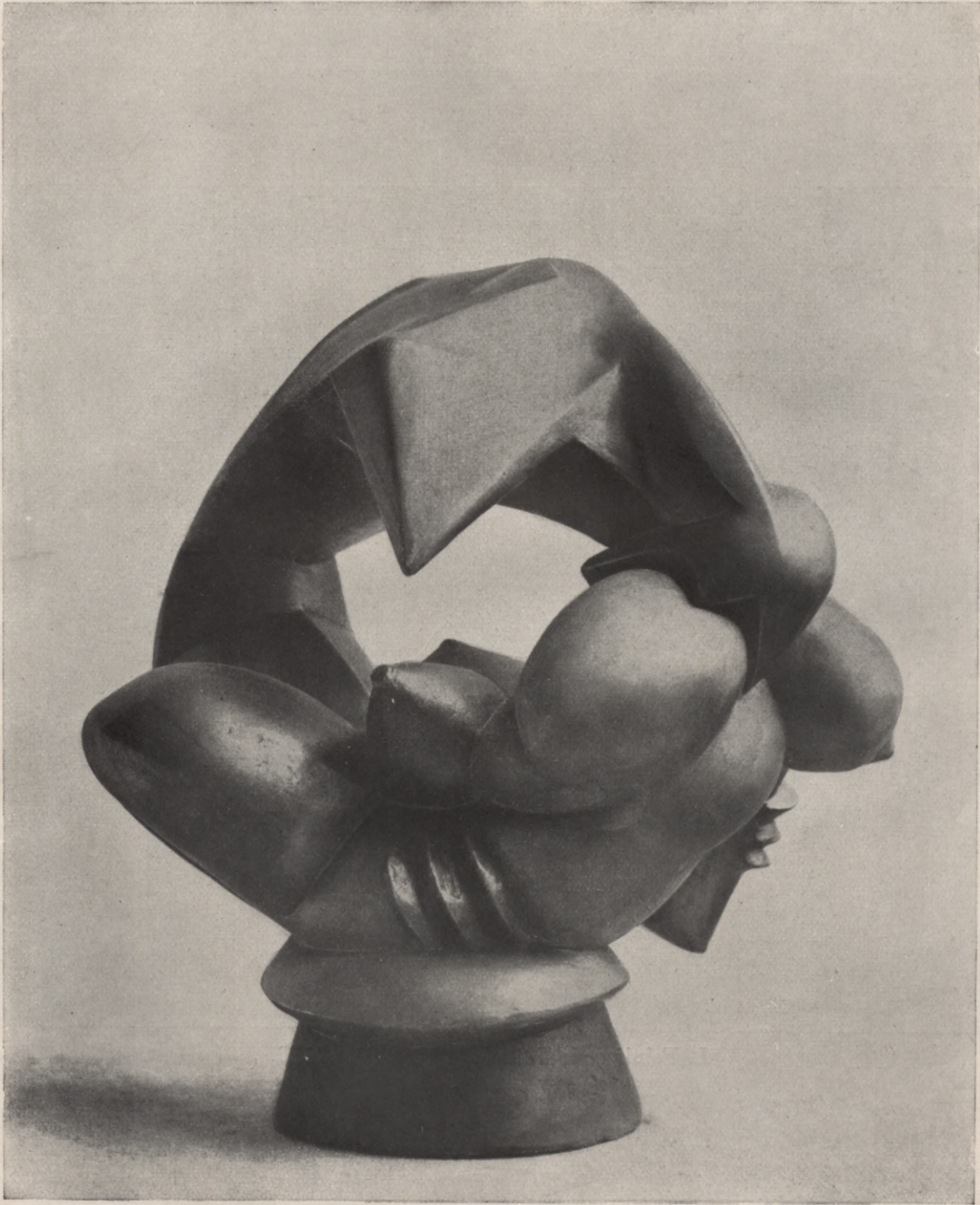
Z. Lipšics: Zimejums.



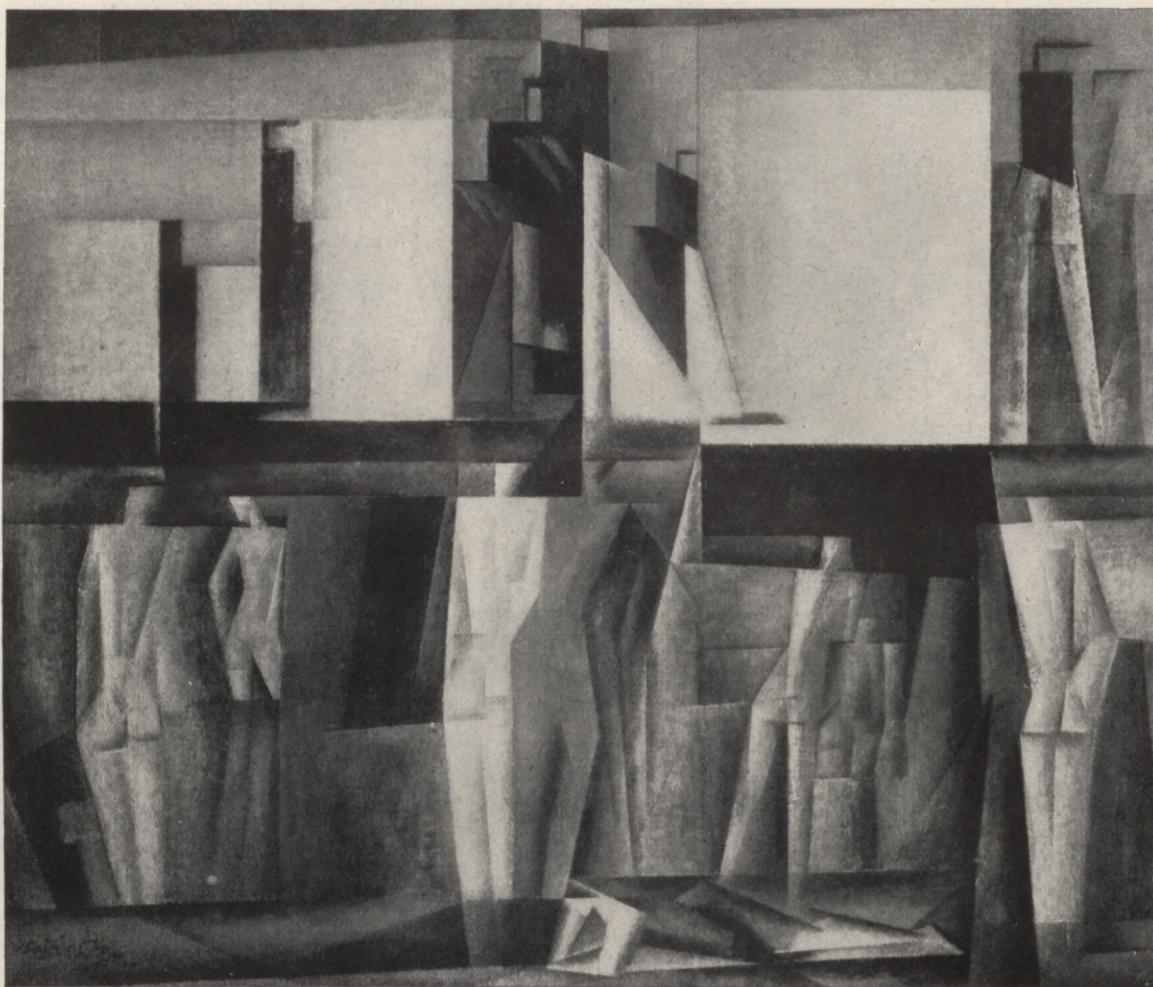
A. Archipenko: Sieviete (no dažad. metala).



H. Pelzigs: Kāpnes.



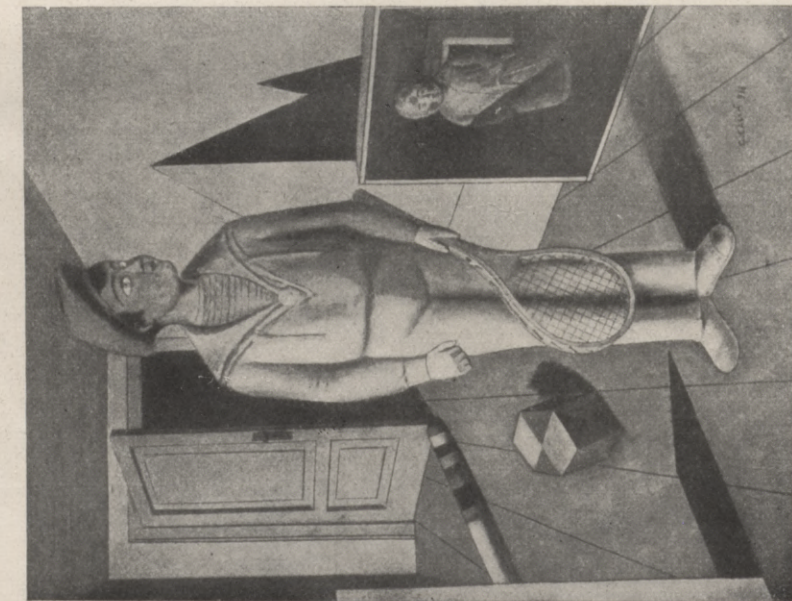
R. Bellings: Erotika.



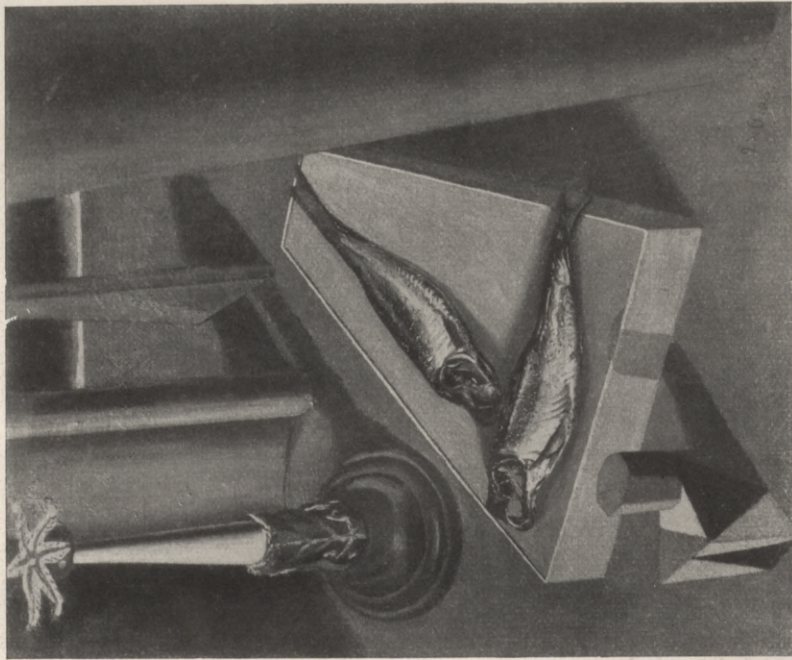
L. Feiningers: Peldetajas jūrmalā. 1918.



Iw. Puni: Lasitajs. 1923.



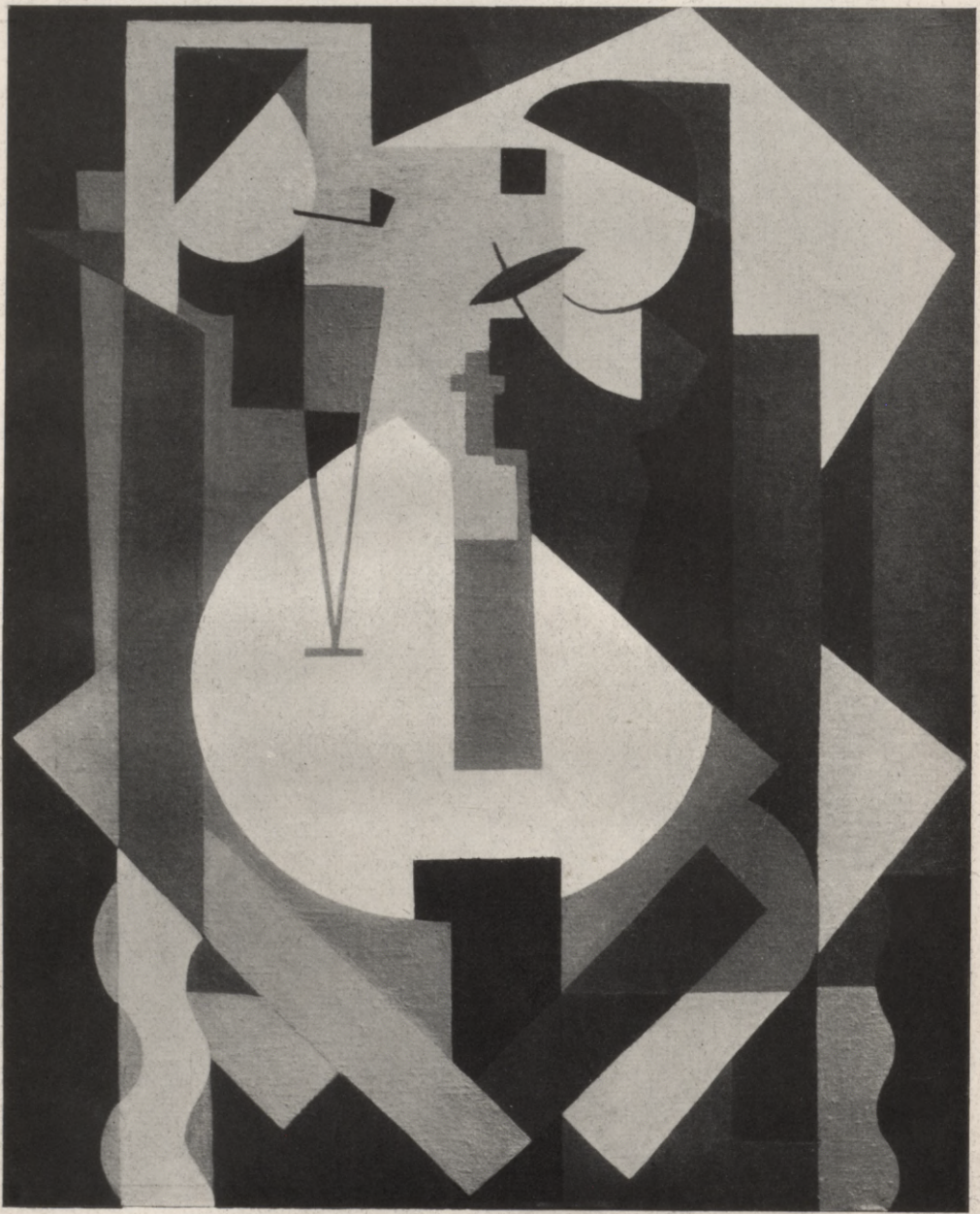
K. Karra (Carlo Carra): Makslinieka dēls.



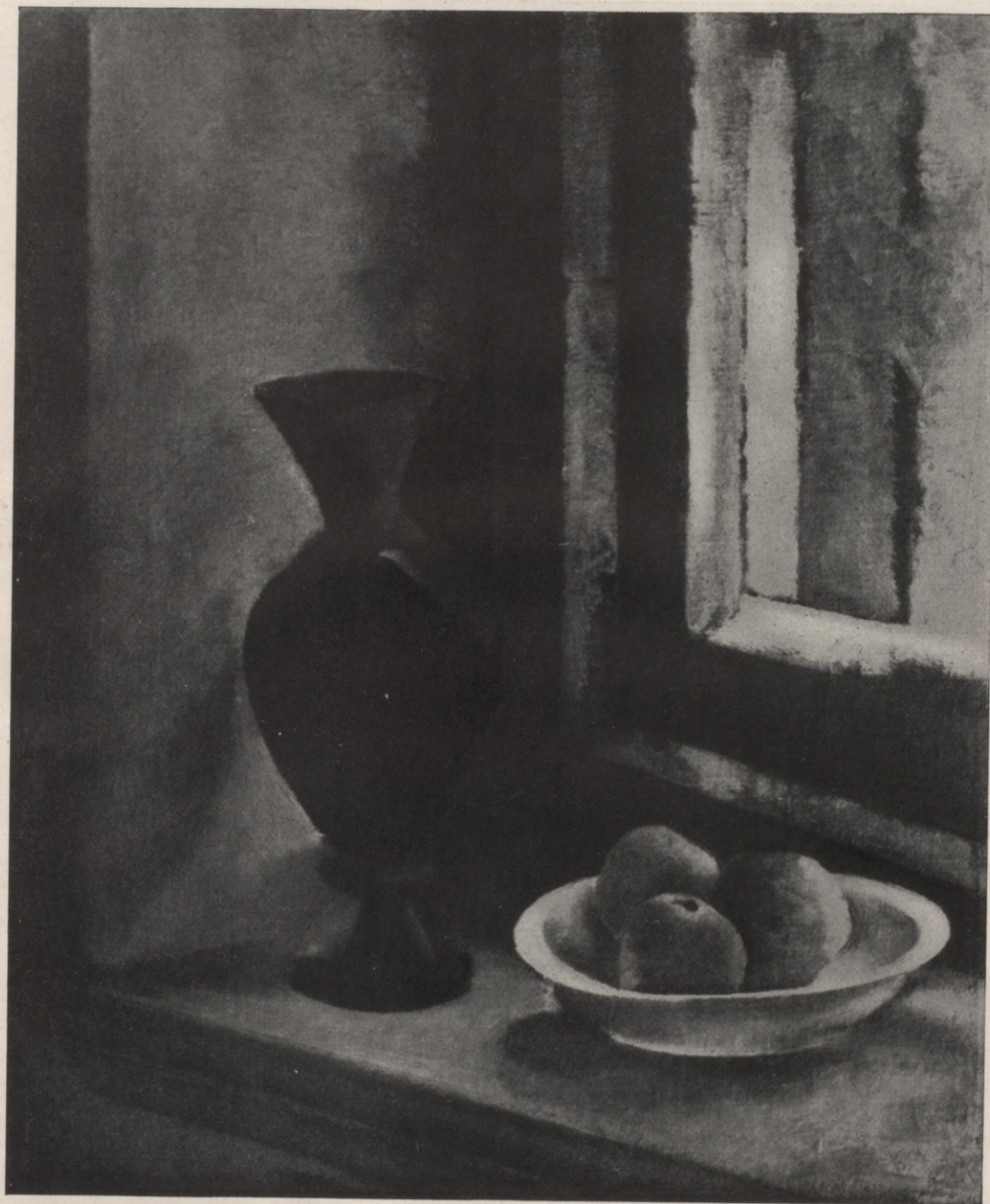
Dz. Giriko (Giorgio de Chirico): Svētās zivis.



V. Matvejs: Krustā Sistais. 1908. (Teln. B. Dzeņa krājumā.)



N. Strunke: Smeketaji. 1923.



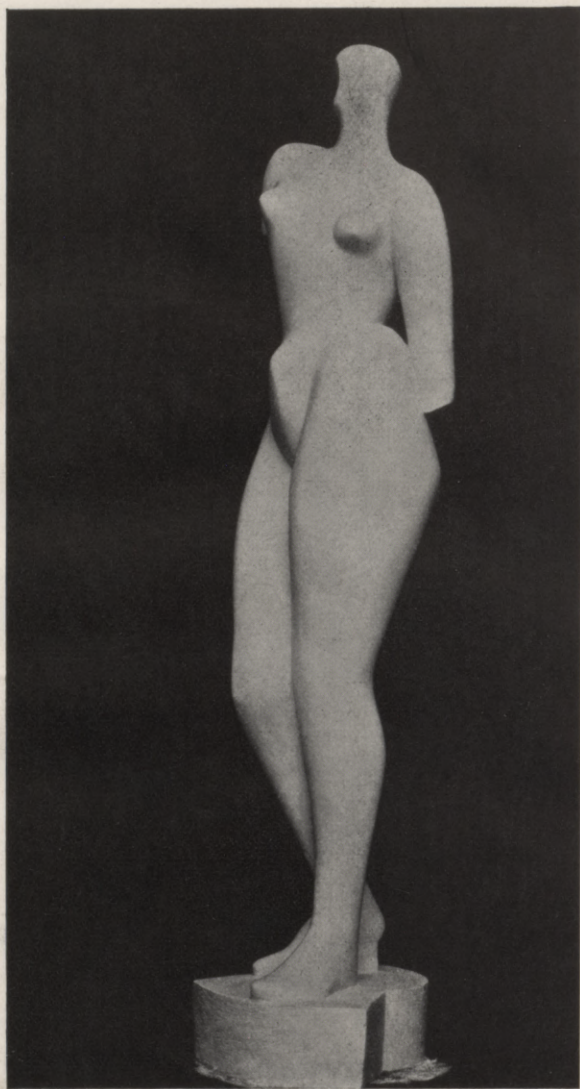
K. Ubans: Klusā daba.



T. Zaļkalns: Skrabins. 1918.



K. Zālītis: Masu kustibas.

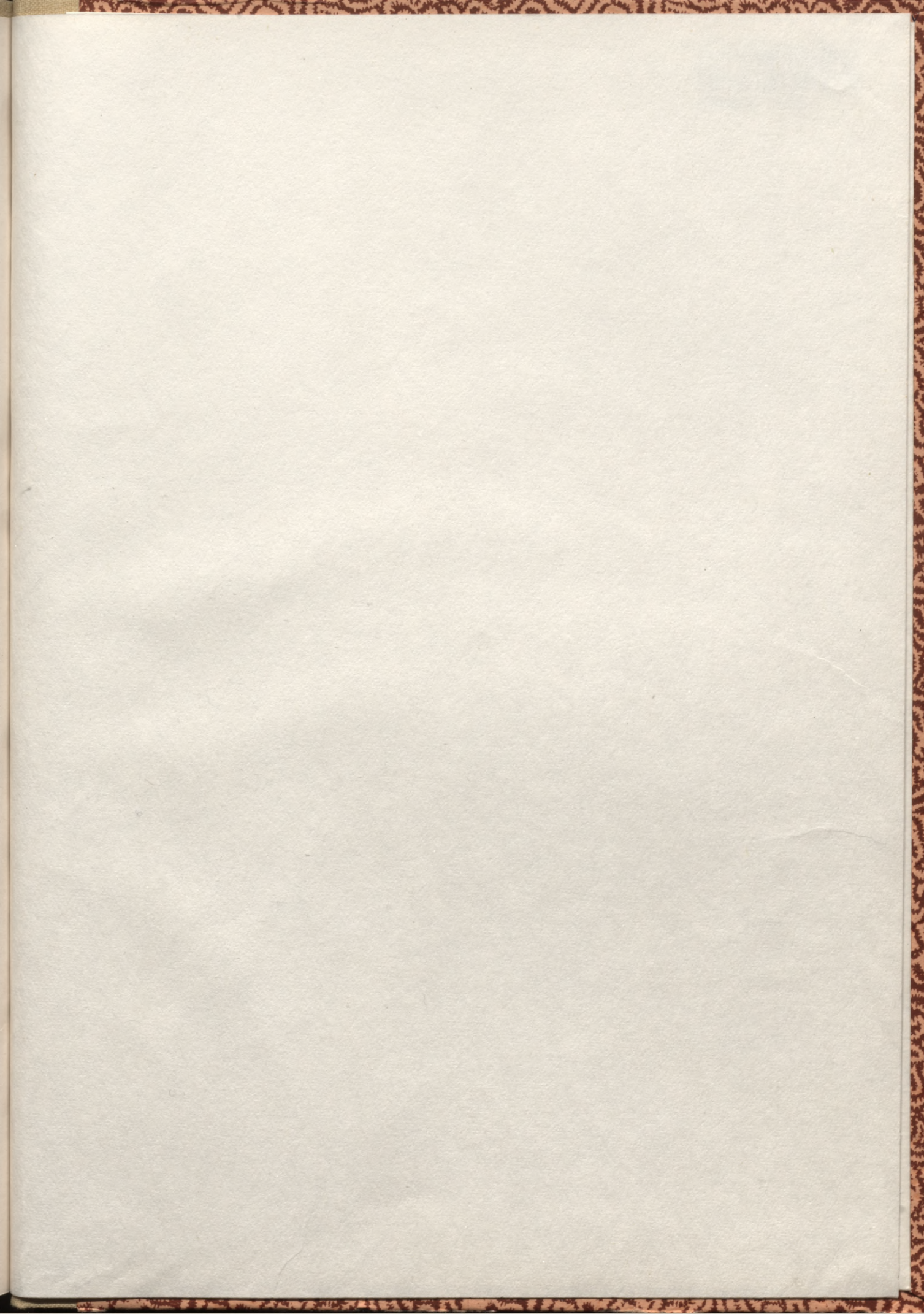


A. Dzirkals: Sieviete. -

Notēli

P. Sezans (Paul Cézanne): Pašportreja	39
Van-Gogs: Pašportreja	40
Piters Breigels (vec.): Ikara krišana	41
A. Derens (André Derain): Ainava. 1913	42
P. Pikaso: Klusā daba	43
Žoržs Braks (Georges Braque): Klusā daba. 1922	44
Fernands Ležē (Fernand Léger): Pilsēta. 1920	45
Žans Griss (Juan Gris): Klusā daba	46
A. Glezs (Gleizes): Dekoratīva siena	47
Ozanfans (Ozenfant): Klusā daba	48
Žanrē (Jeanneret): Klusā daba	49
Z. Lipšics: Zīmējums	50
A. Archipenko: Sieviete (no dažād. metala	51
H. Pelzigs: Kāpnes	52
R. Bellings: Erotika	53
L. Feiningers: Peldētājas jūrmalā. 1918	54
Iw. Puni: Lasītājs. 1923	55
K. Karra (Carlo Carra): Mākslinieka dēls	56
Dz. Giriko (Giorgio de Chirico): Svētās zivis	56
V. Matvejs: Krustā Sistais. 1908	57
N. Strunke: Smēķētāji	58
K. Ubans: Klusā daba	59
T. Zaļkalns: Skrabins. 1918	60
K. Zālits: Masu kustības	61
A. Dzirkals: Sieviete	62

Spiests
Bibliographisches Institut
Leipzigā



LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309021003

12