

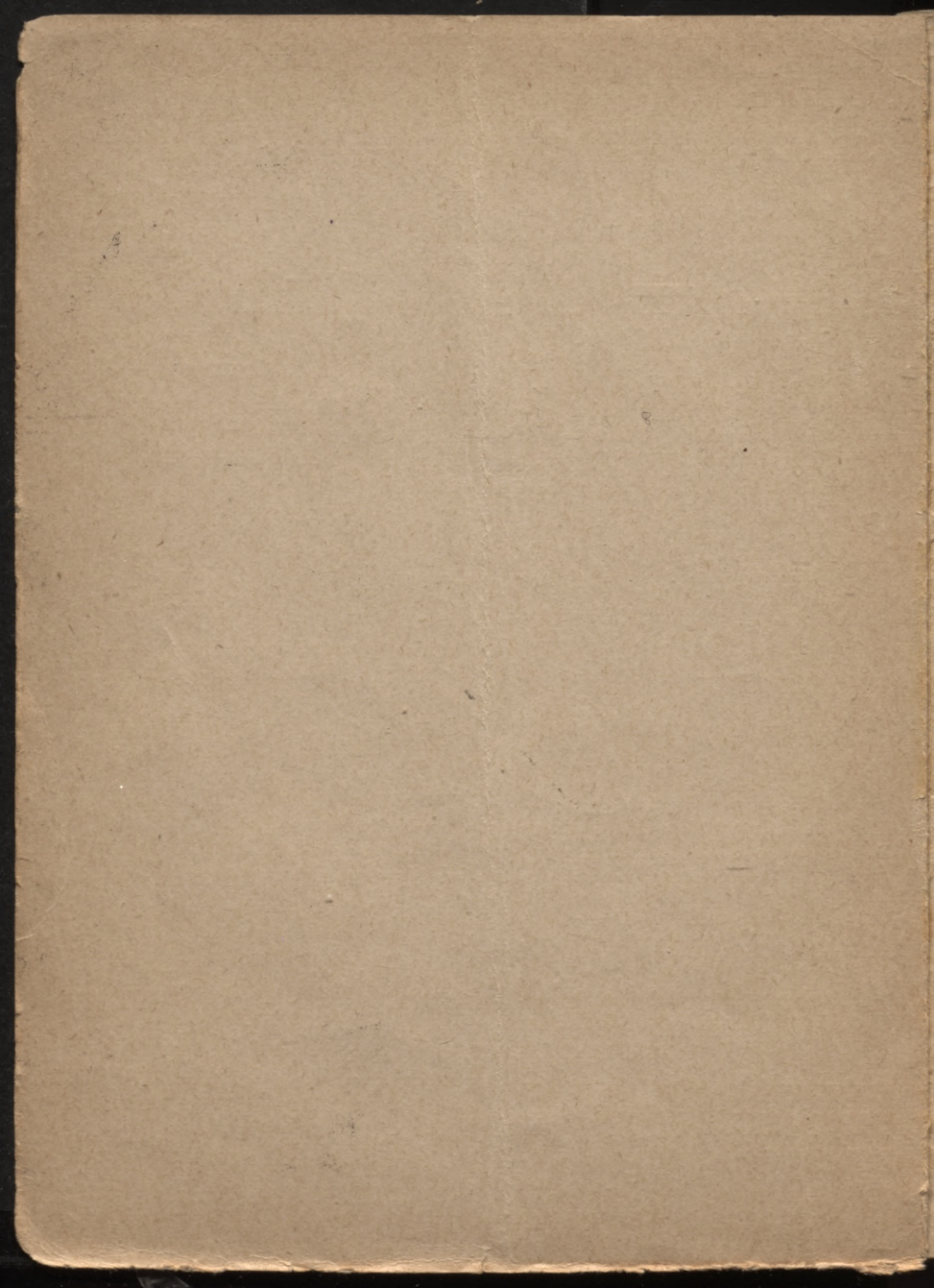
8
567

**ANDRĒJS
KURCIJS**

**PAR
MĀKSLU**



**LAIKMETĀ
IZDEVUMS**



L $\frac{8}{667}$

Dubl
L
8

ANDRĒJS KURCIJS

PAR MĀKSLU

I

L A I K M E T A I Z D E V U M S

RĪGĀ

1932

Vija Lāda Latv. PSR
VALSTIS BIBLIOTĒKA

75-10.318

030906171

„Latvju Kultūras” spiestuve, Rīgā, Tērbatas ielā 15/17.

PIEZĪME IEVADAM.

Šai grāmatā ievietotie raksti par mākslas jautājumiem uzskatāmi tikai kā fragmenti. Šādus fragmentus esmu nodomājis izdot arī turpmāk, līdz pienāks laiks un iespējamība tos sistematizēt un sakārtot vienotā mākslas teorijas darbā.

Domāju tomēr, ka arī tagadējā sakārtojumā šie raksti iezīmēs virzienu, kādā būtu jāiet mākslas tiešo un formālo elementu izpētē.

Jāatzīst, ka uzskati par mākslu mūsu tagadējā mākslas teorijā un kritikā ir neskaidri un sajaukti. Tas arī dabīgi tagadējās kultūrālās krīzes un pārorientācijas laikmetā. Tāpēc jāpiegriežas pašai mākslas būtības un principu noskaidrei, lai tādā kārtā pareizi tuvotos mākslas konkrētības izpētei un aptverei Jāvienojas par pašu mākslas jēdzienu un izpētes metodi, tās robežām un iespējamībām. Jānoskaidro mākslas nolūks. Tāds, pēc manām domām, tagad ir vienīgi pareizais ceļš uz tagadnīgi zinātnisku mākslas un literatūras teoriju, kritiku un novērtējumu.

A. K.

MĀKSLA KĀ IPATNEJS ATZIŅAS VEIDS.

Mācībai par mākslu un tās attīstībai ir jau sava vēsture. Uz jautājumu, kas īsti nosaka mākslas darba iespaidu un iedarbību, vēl astoņpadsmitā gadsimtenī deva dualistisku atbildi: aizrādīja uz mākslas darba vielu un izteiksmes veidu. Monistiskā izpratne nodibinājās tikai deviņpadsmitā gadsimtenī. Šī izpratne attīstījās galvenā kārtā trejos virzienos: filozofiski metafiziskā, psiholoģiskā, atziņteorētiskā. Šie dažādie mākslas teorijas virzieni, saprotams, ne katreiz vērojami savā noteiktībā un skaidrībā, bet savijas un saplūst. Attīstās ļoti sarežģīts mākslas teoretisks augs.

Uzskats par mākslu, kā par ipatnēju atziņas veidu, pieder tagadnei. Tomēr jāsaprot, ka viņa sākumi vērojami jau daudz agrāk. Estētiskās jeb māksliskās atziņas sakaru ar zinātnisko atziņu uzsvēra jau prātnieks Leibnīcs (1646.—1716.). Viņa skola uzskatīja mākslisko atziņu kā sevišķu, kaut arī zemākas pakāpes, atziņas veidu. Un tiešām, jau visnenācīgākos zīmējumos, mamontu un briežu attēlos, jūtama cilvēka dziņa izziņāt un izprast dabu. Šī tieksme jo skaidri nomanāma seno eģiptiešu mākslā. Senie eģiptieši, kā zināms, zīmēja trejdimensionālus priekšmetus plaksnī, it kā tie trešā iz-

mērijuma nemaz nepazītu. Tomēr nav domājams, ka viņi to būtu darijuši aiz neizpratnes vai tehnisku zināšanu trūkuma. Tādam uzskatam noteikti pretī runā senēģiptiešu vēl tagad apbrīnojama tehnika. Te ātrāk jāpiekrit uzskatam, ka Ēģiptes divdimensionālā glezniecība pamatota kādā spēcīgā dziņā pēc atziņas skaidrības un māksliskās pārskatāmības, kas — Bodlera vārdiem runājot — nebaidās iespaidot dabu, lai izveidotu mākslas darbu un sasniegtu savus nolūkus, kā vēlāk to nebaidījās darīt, piem., gotika un ekspresionisms. Velti te, saprotams, runāt par kādu specifisku dziņu uz augšu — planētārismu! Tāds metafizisks moments palīdz gan jautājuma schēmatizācijai, bet nevis patiesās īstenības izpratnei. No svara ir pati mākslas atziņa. „Mužīgās“ māksliskās atziņas normas turpretī mainās. Mēģinājums kanonizēt sengrieķu klasiskī-naturalistiskās māksliskās atziņas normas tagad pie-der jau vēsturei.

Ap XVIII. gadsimteņa vidu estētika nodibinājās kā speciālā disciplīna. Tās nodibinātājs Baumgartens stāvēja tuvu Leibnīca skolai un turpināja arī tās uzskatu par mākslu, kā par īpatnēju atziņas veidu (*cognitio sensitiva*). Baumgartena, Leibnīca un Loka ietekmēts, Kants savu mācību par mākslu veda sakarā ar zinātnisko filozofiju, izteica uzskatu, ka estētika ir tikai zinātnes teorijas turpinājums — mākslas teorija. Grozoties uzskatam par zinātņi un tās uzdevumiem, vei-

dojās arī uzskats par mākslas teoriju nozīmi. Tā zem Tena un pozitīvistu iespaida estētiskā arvienu vairāk nostiprinājās kā zinība, kas mākslai nedod normas, bet to izpēta un noskaidro. Nospaužot mākslas teorijas robežas, tā galīgi nodibinājās uzskats par mākslu kā par īpatnēju atziņas veidu. Sabiedriskā apziņa atspoguļo sabiedrisko īstenību. Māksla, kā šīs apziņas specifiska daļa, to sasniedz ar saviem īpatnējiem līdzekļiem. Māksliskā atziņa atrodama ziniskās atziņas pamatā. Bez jūtām nav apziņas. Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu — šis Loka izteiciens paliek spēkā. No jūtām uz apziņu, no apziņas uz atziņu un aktīvu darbību — tāda ir atziņteorētiskās norises rinda, kas ierāda pareizo vietu kā mākslas teorijai, tā kritikai.

MĀKSLAS TĒLS.

Jautājam tagad, kas īsti mākslu raksturo kā īpatnēju atziņas veidu. Saturs? — Pēc sava satura māksla no zinātnes nav norobežojama. Kā mākslas, tā zinātnes satura pamats rodams pasaules īstenībā.

Neraksturo mākslu arī tās emocijas, ko pārdzīvo mākslinieks mākslas darba radīšanas procesā. Taisnība, mākslā netrūkst emocionāla momenta, bet līdzīgā, varbūt, vēl lielākā mērā tas vērojams daudzos citos cilvēka psihiskos pārdzīvojumos, kuņus, neskatoties uz to, par māksliskiem uzskatīt nevar.

Tas pats sakāms par mākslas iedarbību uz cilvēku jūtām. Šī iedarbība ir ļoti svarīga mākslas socioloģiska funkcija. Tomēr mākslas specifiska īpašība tā nav. Reliģija, piem., arī iedarbojas uz cilvēku jūtām. Skaidrs, ka ne mākslas saturā, ne mākslinieka, ne mākslas uztvērēja emocijās, bet mākslas formā meklējama mākslas īpatnība.

Māksliskās atziņas raksturīgā specifiskā īpatnība ir mākslas tēlainība. „Māksla, raksta Plechanovs, sākas tad, kad cilvēks no jauņa sevī izsauc jūtas un domas, kuņas tas jau pārdzīvojis apkārtējās īstenības ietekmēts, un dod tām zi-

nāmu tēlainu izteiksmi.“ Māksla ir īstenības atziņa tēlos.

Zinātne operē jēdzieniem, māksla — tēliem. Līdz ar to māksla pietiekoši noteikti tiek norobežota no zinātnes, — tiek nospraustas mākslas un zinātnes metodes.

Metodoloģiski šāds norobežojums ir nepieciešams. Tomēr — un to es te gribu pašvitrot — starpība starp zinātni un mākslu, jēdzienu un tēlu nav absolūta. Tā ir relatīva jau tamdēļ vien, ka makslinieks nespēj sniegt savas atziņas pilnīgi aloģiskos tēlos vai aloģisku tēlu sakopojumā. Aloģisku tēlu nemaz nav. Katrā tēlā ir jau sava loģika un jēdzienība, kā jau to agrāk esmu aprādījis*).

Ja arī pieņemam, ka pirmais uztverums neizsmēļ īstenības atziņas galējās iespējamības, jākonstatē, ka īstenības jūtekliskā izteiksme nav no būtības atrauta un mazvērtīga. Tāpat nav intelektuālās darbības bez jūtu elementa. Jūteklība savukārt saistīta ar intelektu. Un ne tikai mākslā, bet arī zinātnē. Te jāpievienojas franču mākslas teorētiķim Remi de Gurmonam. Lieli izgudrotāji, kā Archimeds, Ņjutons, kaut uz mirkli bijuši lieli dzejnieki. Nepareizi tāpēc meklēt principiālu pretrunu starp mākslisko un zinisko atziņas veidu.

*) Sk. A. Kureijs. Aktīvā māksla.

Pret tādu uzskatu iebilst, ka mākslai esot subjektīvs raksturs, zinātne, turpretī, esot objektīva. Bet arī tāds iebildums kritikas neiztur. Taisnība, attiecībā pret zinātņi māksla ieņem līdzīgu stāvokli kā filozofija, proti, subjektīvisma tai ir daudz vairāk kā zinātnē. Bet mēs jau nemaz neuzstājamies par māksliskās un ziniskās atziņas pilnīgu vienādību! Var teikt, ka mākslas un zinātnes attiecībās zināmā mērā atspoguļojas cilvēces apziņas kultūras izveidošanās vispār, — cīņa uz augšu no zemapziņas dziļumiem. Šī cīņa vēl jūteklības varā. Intuitīvais elements ieņem māksliskās radīšanas procesā vēl pārāk redzamu vietu, lai to neievērotu. Veltīgi pagaidām ir māksliskās radīšanas mēchanizācijas cildinājumi. Nevar atsacīties no mākslas par labu — it kā zinātniskai frazei. Atziņas akts te izsīkst. Tāpēc man liekas, ka māksla, kā to, piem., vēlas A. Glezs, pilnīgi zinātniska nebūs nekad.

Iespējama tomēr māksliskās atziņas izveide un tuvināšana ziniskai atziņai. Mākslas „subjektīvisms“ nevar būt par nepārvaramu šķērsli. Zinātne nebūt nav tik brīva no katra subjektīvisma, kā tas daudziem vēl liekas. Šo subjektīvo vai individuālo elementu var aprādīt katrā zinātniskā hipotēzē, kas dzīves praksē beidzot var arī neattaisnoties. Bet hipotēzes zinātnē pielieto jo plaši. Tāpēc personības subjektīvi aktīvā vērtība nav noliedzama ne mākslā, ne zinātnē. Tas

no vienas puses. No otras — mākslā tāpat kā zinātnē ir noteikta tendencē pēc aptvejoša formulējuma. Māksla uzveļ tikai to, kas tai liekas svarīgs un nozīmīgs īstenības izpratnē. Tāpēc nepareizi būtu domāt līdz ar Hegeli, ka jūteklība, kas stiprāki akcentuēta mākslā nekā zinātnē, pilnīgi nesavienojama ar zinātnisku vispārinājuma principu. Taisnība, māksla paliek konkrētības robežās. Bet arī zinātne cenšas pēc konkrētības, cik tālu tas viņas nolūkos, jo konkrētība nav uztverama naīvi naturalistiski, kā arī saistīta daudzpusība. Māksliskā intuicija, kā pareizi aizrāda V. F. Asmuss, nedod mums īstenības adekvātu atveidu. Lai arī mums liekas, ka patī dzīve raugas mums pretī no mākslinieka gleznas vai aiziet mums garām belletristu tēlos, patiesībā mākslinieks nav atēlojis īstenību. Viņš atzīmējis tikai to, ko redzējis. Pat ne visu to, bet no visa vērotā tikai to, kas tam likās vajadzīgs.

Atziņas procesā jūtekliskā konkrētība daudzā ziņā tiek papildināta un kārtota, un tādā ziņā tuvinās patiesai īstenības izpratnei. Tāpēc tie rakstnieki un mākslinieki, kam arī īstenības daudzpusība šķiet vienīgais īstenības saturs, nevar būt mums par paraugu turpmākam mākslas progresam.

Ja nu starpība starp mākslisko un zinisko atziņu, starp vārdu — jēdzienu un vārdu — tēlu nav absolūta, tad taisni šī māksliskās un ziniskās atziņas sakarība

var ieinteresēt un nodarbināt mākslas teoretīki. Sa-
protams, līdz ar laikmeta kultūrāliem un atziņteorē-
tiskiem aspektiem mainās arī šis sakarības vērtējums.
Te atzīmēsim tikai dažas etapas.

Kantianisms mākslas specifisko būtību, kas to pa-
dara par īpatnēju atziņas veidu, atrod nevis mākslas
formā, kas atrodama arī citās gara disciplinās, bet
tā saucamā mākslas formas pašvērtībā, tirā kontem-
plācijā. Mākslas teoretīķis Christiansens tad arī zi-
mīgi runā par māksliskas atziņas „autonomām“ vē-
rtībām. Kants, kā zināms, atziņas saturu sadala divās
daļās: materiālā, ko dod jūtēklība, un apriorās, pirms
katra piedzīvojuma dotās atziņas formās vai princi-
pos un kategorijās. Šāds atziņas sadalījums pasaules
īstenību sadala, no vienas puses, parādībās, no otras
— lietās par sevi, kas nepadodas cilvēka prāta liku-
mībai. Tā nodibinās nenovēršams filozofisks un atziņ-
teorētisks dualisms. Šī dualisma mazināšanai ir domāta
Kanta mācība par mākslu, kā īpatnēju gnōzeloģisku
rotaļu, ar kuņas palīdzību cilvēks var atsvabināties no
empiriskās pasaules nebrīvības un nodziļināties lietās
par sevi un, pielietojot prāta slēdziena spējas, pro-
jecēt zināmu mērķsakarību empiriskā pasaulē. Māk-
sliskās atziņas mērķsakarība ir formālas dabas, un
mākslas darbos ne tik daudz meklējama ideju bagā-
tība kā izteiksmes samērība un saskaņa ar prāta li-
kumību. Te, kā redzams, vērojams sākums ne tikai

uzskatam, ka māksla ir specifisks absolūtās būtības atziņas veids, kā to vēlāk pauda, piem., Šellings, bet arī daudzām un dažādām tendencēm, kas iespaido mākslas teoriju līdz pat pēdējam laikam. Mākslas absolutisms, mākslas neatkarība no dzīves un pasīvisms, māksla priekš mākslas, mākslas kā baudas teorija u. t. t., viss tas jau diezgan noteikti vērojams Kanta mācībā, kuŗas iespaids ir bijis plašs un spēcīgs. Pat Plechanovs nav izbēdzis šim iespaidam, kas viņa citādi materialistiski dialektiskā mākslas teorijā ienes zināmu neskaidrību un divdabību. Pilnīgi Kanta-Šillera garā ir viņa mākslas kā rotaļas koncepcija. Kants kā dualists savā filozofijā, savā mākslas teorijā ir tikai formālists. Tāpēc viņa mācība nav pieņemama tam, kas no mākslas prasa patiesas īstenības atziņas, lai dzīvi varētu izprast, organizēt un veidot.

Te minams arī tas kantianisma paveids mākslas teorijā, ko attīstīja krievu mākslas teorētiķis Potebņā un viņa skolnieki. Latviešu mākslas teorijā tas dzirdami atbalsojas A. Švābes un K. Dziļlejas darbos. Ar savu mācību par vārdu-tēlu, kā mākslas specifisko īpatnību, šis kantianisma paveids tuvojas dialektiskā materiālisma mākslas izpratnei. Pēc būtības Potebņas mācība tomēr ir fēnomenālisms, kas neatzīst citas objektīvas pasaules, kā pieredzošā subjekta pārdzīvojumus Jūma—Avenariusa garā. Tā tad, tēlainība nav māksliskās atziņas līdzeklis, kas atļauj iespiesties īste-

nībā, to izpētīt un veidot, bet tikai jaunas pieredzes pievieno jau agrāk uzkrātiem piedzīvojumiem. Līdz ar to nenovēršams ir Macha-Avenariusu sensuālisms — mācība par jūtu kompleksiem kā empirisku īstenības pamatu, bet arī kantiskais formālisms mākslā.

Simbolisms, kas vēlāk lielā mērā pieslējās minētai mākslas skolai, mākslas tēlu gribēja pārvērst par vispārēju simbolu, paplašināt tā nozīmību līdz bezgalībai. Tomēr tēls, kas mākslā grib izteikt visu, galu galā neizteic neko. To neievēroja simbolisti, bet ar saviem mākslas simboliem vēlējas pārspēt loģisku domāšanu un zinātni. Tas, saprotams, nebij sasniedzams, un drīz pret šādu mākslas specifiskas būtības izpratni iestājās noteikta reakcija akmeisma un futurisma veidā, kas mākslas tēlam no jauna deva konkrētību un spilgtumu.

Māksliskās atziņas nepareizai nostādei un mākslas tēla vienpusīgam novērtējumam, saprotams, bij savs dibinājums sabiedriskā īstenībā. Psiholoģiski pasīvais noskaņojums sabiedrībā sekmēja mākslas tēla jūteklisko pārmērību un jēdzienisko atrofiju. Lirika ar savu jūteklisko bagātību, likās, vairs nemaz neietilpa mākslas atziņas parastā schēmā un to kā sevišķu „beztēlainu“ mākslu bij jāpierindo mūzikai un matematikai. Šī vienpusīgi izspilētā uzskata atskaņas noteikti vērojamas daudzos tagadnes lirikas dibinājumos.

Mūzikai un lirikai kopējs ir ritms. Tomēr starpība

starp tām paliks arvienu. Jau pats vārds kā tāds satur sevī zināmu ritmiskuma ierobežojumu, nav tik brīvs kā skaņa mūzikā. Valodas ritms spēj nodibināt tikai jūtu pamattoņus, viegluma, smaguma, ātruma u. t. t. sajūtas. Māksliskās atziņas turpretī var veidot tikai modinot noteiktus konkrētus jūtu kompleksus, atmiņu ainojumus. Tāpēc vārdi ritmojami galvenā kārtā pēc viņu ekspresīvās nozīmības. Telpiskais, resp. tēliskais un asociatīvais moments savu nozīmi mākslā tā tad nezaudē. To nebij pienācīgi novērtējuši simbolisti un nodevās mūzikālisma pārmērībām. Tas sakāms arī par Andrēju Beliju. Iebildumi, kas ceļami pret mūzikāli-dainīgā elementa pārmērībām, piem., dzejā, vēršami pilnā mērā pret Belija melodismu kā īpatnēju dzejas skolu. Uz to es aizrādīju jau agrāk*).

Tagadnes dzejā redzami attālinās no beztēlainas emocijas un tuvojas tēlainai priekšstatībai, telpiski jēdzieniskai vārda satversmei. Tāpēc arī dzeja kā māksla ir un paliek īstenības tēliska atziņa, un nākotnē to sagaida netik melodisku pasaulu bagātība, bet arī telpiski jēdzieniska īstenības aptversme un atziņa, konstruktīva un sižetoloģiski kompozicionāla. Tāpēc tagadnes mākslas ceļu es gribētu apzīmēt drīzāk kā gaitu no Pitagora uz Platonu — nevis otrādi. Līdz ar to neapšaubāms paliek mākslas īpatnējais atziņas veids.

*) Sk. A. Kureijs. Aktīvā māksla.

METAFORA.

Līdzšinējās estētikas teorija pārāk šaura, piemērota galvenā kārtā tikai antikās un renesanses mākslas izpratnei. Lai tiktu ārā no šīs šaurības, bij jālauž un jānoārda seno it kā absolūto estētisko kategoriju satīngums. Šī atbrīvošanās procesa vēsture ir jau diezgan gara.

Kants un vēlāk sevišķi pazīstamais vācu prātnieks un psihologs Vilhelms Vundts izkopa mācību par valodas un mākslas analogisko būtību. Itāļu estētiķis Kroče iet šai virzienā jau soli tālāk: viņam šķiet, ka mācība par mākslu un valodu ir viena kopēja zinība. Galu galā estētiskais ir tikai valodiski iespaidīgais vai izteiksmīgais. Un ne tikai dzejā! Arī pārējās mākslās mēs varam uzrādīt ko līdzīgu, varam runāt par zināmu zieda, formas un skaņu valodu un par šīs valodas izteiksmību. Kur šīs izteiksmības nav, nav arī māksliskas atziņas — nav mākslas.

Piegriežoties izteiksmes līdzekļiem, jāmeklē un jāizvēl tikai tas, kas spilgts un atstāj iespaidu, ievilpno mūs emocionāli. Šai izvēlē, saka Epsteins, visa estētika*). Tā atkrit kā neestētiskas vai neizteiksmīgas

*) Jean Epstein: La poésie d'aujourd'hui . . .

senā klasiskā skaistumā sastingušās katēgorijas. Ka šis estētisko vērtību pārvērtēšanas process norisinās pārāk gausi, tur lielā mērā vainojama mūsu līdzšinejā vienpusīgā audzināšana, kā skolā, tā sabiedrībā vispār, un tas īpatnējais stāvoklis, kādu māksla ieņem tagadējā šķirās un tautās sadalītā cilvēcē.

Pēc Epsteina domām, tagadnīgi skaists ir tikai tas, kas tagadnes cilvēku spēj ierosināt emocionāli, atstājot pozitīvu vai patikas sajūtu intelektuāli. Tāpēc mākslas izteiksmes līdzekļiem, lai būtu tiem estētiska reakcija un iespaids, jābūt īpatnēji jauniem, pārsteidzošiem un oriģināliem. Pārsteigums, brīns, māca Epsteins, sekojot šai ziņā Bodlēram un Apolinēram, ir svarīgākā un raksturīgākā daiļuma iezīme. Kļūst saprotams, kāpēc katrs mākslinieks savā izteiksmes veidā kultivē personīgas īpatnības, rada personīgi īpatnēju stilu. Izskaidrojas, kāpēc laikmeta dzīva valoda tik uzkrītoši atšķiras no vecās paaudzes valodas.

Bieži lietota izteiksmes līdzekļa iespaids pamazām kļūst vājāks un beidzot izaist. Kas romantiķim likās estētiski rosinošs, tas naturālistam tāds vairs neliekas. Simbolists nedrīkst pielietot naturālista izteiksmi. Kaut kam jāmainās, lai atkal tiktū iegūtā estētiskā reakcija un iespaids.

Viss tas pierāda, ka nav un nevar būt mužīgu un nemainīgu estētikas katēgoriju un izteiksmes līdzekļu. Šie līdzekļi mums jāizkopj un jāizveido vienmēr uz

jaunu pilnību un tagadnību. Viens no vissvarīgākiem estētiskās atziņas līdzekļiem ir metafora.

Metafora vienmēr ir bijusi, — saka Epsteins*), — jau puse no visas dzejas. Franču profesors Edmonds Higē (Huguet), piem., raksta par Viktora Igō metaforām ne mazāk, kā veselus divus biezus sējumus. Bet kas ir metafora? — Vārds, kas lietots otra vārda vietā uz vienādības pamata. Tāds ir parastais apzīmējums. Ja tautas dziesma saka, ka saulīte vēlu vakarā sežas zelta laiviņā, tad tāds izteiciens mums jāsaprot metaforiski, proti, ka senā jēdziena pārjēšana, kad saule patiesi tika uzskatīta kā dievība, kas, vakaram uznākot, nozūd iūrā.

Varam līdz ar Epsteinu pieņemt, ka metafora ir īpatnējs salīdzinājuma veids, kas uztver divu ideju attiecības tajā momentā, kad tās viena otru vai nu pievelk, vai atgrūž, un tā, viena uz otru iedarbojoties, rada jaunu izteiksmību.

Pēc Epsteina domām, pat divas parastas un vecas idejas tādā kārtā viena ar otru saduroties, spēj radīt jaunu un vērtīgu domu ainu. Te jau atklājas metaforas kā izteiksmes līdzekļa raksturs. Vienam vārdam piesaistās otrs ar visu viņa atmiņu pavadonību, un šis savienojums sāk dzīvot. Te vērojami jau pir-

*) Ibid.

mie prāta līdzdarbības sākumi. Intelligenta dzeja vienmēr prasa pēc metaforas.

Lai atstātu iespaidu, salīdzinājuma radošai domu ainai jābūt pēkšņai. Tikai tad ceļas emocionālais savijojums. Vārdi atstāj uz mums iespaidu, it kā tie būtu vēl gluži jauni un atskanētu pirmo reizi. Īsts dzejnieks tiešām ir valodas jaunradītājs. Katrs gatavu un sastingušu priekšstatu iespajds turpretī ir niecīgs. Izteiksmības un māksliskas atziņas tajā nav.

Tomēr tāļu stāvošu un neparastu pretstatu pēkšņs metaforisks savienojums nav vienkārša rotaļība, bet norit pēc savas iekšējas likumības, kas maz vēl ir izpētīta. Atzīmēsim vispār, ka vārds—tēls ir vārda—jēgas dziļākais pamats. Mēs vērojam te ceļu no vislielākās pirmatnības uz vislielāko izteiksmes mākslību. Tas ir ceļš no dzejiska tēla uz zinātnisku izgudrojumu, vesela apziņas kultūras sistēma. Tāpēc mēs sen jau esam atmetuši uzskatu, it kā ar metaforas palīdzību būtu jācenšas sasniegt tikai ārēju uzskatāmību. Metafora, kā redzam, ir līdzeklis, ar kuŗa palīdzību mēs spējam savus jēgumus padarīt bagātākus un dziļākus. Fridrichs Siburģs (Zeitschrift für Aesthetik, XIV. sēj., 4. burtnīca) šo padziļinājumu gribētu uzvert kā paplašinājumu. Īstenība metaforā rod svaigu, spēcīgu un tiešu izteiksmi. Mēs vērojam te pārsteidzošu saiti vai kontaktu starp garīgo un jūteklības elementu, jūteklīgā pārgarīgojumu, ja drikstu tā izteik-

ties. Bet lai tas notiktu, ir nepieciešams, ka jūtēklība jaunradītā metaforiskā vārdā—tēlā sasniegtu vislielāko spraigumu. Ja tas notiek, tad, runājot Herdera vārdiem, dzejnieks bieži ar dažiem izteicieniem kļūst par nākotnes pareģi un tulku. Ne dievešķā iedvesmā, bet šajā īpatnējā aptveres un izteiksmes veidā meklējama dzejnieka priekšrocība, ja salīdzinām viņu ar zinātnieku. Pilnīgi abstrakta domāšana (ja vispār tā ir iespējama) dzīves īstenībai vienmēr ir nepielietojama. Vienīgā loģika, — saka Epsteins, — kas cilvēkam pieejama, ir jūtēklības loģika, kas loģika patiesībā nemaz vairs nav. Cilvēks, kas pastaigājoties spertu soļus pēc Eiklida ģeometrijas mācībām, protams, ietu daudz sliktāk kā tas, kas padodas sa-
viem refleksiem un izklaidībai.

Bet kā vispār iespējama tāda metaforiska vārdu pielietošana uz vienādības pamata, ja pilnīga vienlīdzība netiek nemaz prasīta?

Jāsaka, ka raksturīgā metaforas daba nebūtu nemaz iespējama, ja māksliskā atziņā mums nebūtu mazāk no svara objektīvā patiesība, kā jūtu savijņojums un pārdzīvojumu saturs un spilgtums. Šajā jautājumā mums jāpiekrit uzskatam, ka tas, kas no zinātniskā viedokļa ir tikai šķietamība, māksliski var būt rosinošs un aktīvs. Bet līdz ar to arī beidzas šķietamība estētiskā. Īsts mākslas atziņas veidojums vispār apskatāms ārpus katras šķietamības un ikdienības, jemot vērā tā

izteiksmības stiprumu un atsakoties no ārpus šīs atziņas stāvošiem kritērijiem. Māksliski veidojumi nav ne īstenība, ne šķietamība, ne illūzija, ne māņi, ne sapnis, ne dzīve.

Vispār tādi apzīmējumi nesader ar māksliskās atziņas būtību. Un tikai visu to vērā jēmot, mēs spējam izprast tagadnīgo straujo un pārdrošo metaforu iespējamību un izteiksmes spilgtumu. Nav vajadzīgs izteikt to, kas parasts un ikdienīgs. Jāuzsver īpatnēji atziņas momenti. Tas, kas nespēj būt objektīvi patiess pastāvīgi, var būt tāds uztveršanas momentā, kad mēs, kā Rikerts saka, darinām atziņas ar visu savu personību. Tā sasniegts tiek tas, ko franču dzejnieks Apolinērs apzīmēja par pārrēālismu. Mēs uz mirkli atstājam varbūtības robežas un it kā tuvojamiem līdz šim nenasniegtai īstenībai. Metafora tā izrādās par tādu teorēmu, kur no hipotēzes mēs pārejām bez pierādījumu starpniecības tieši uz slēdzieniem. Analogija pārsniedz attālumu un telpu. Māksliski radošs gars tāpēc neiet soli pa solītim, nenogurdina ar nenozīmīgiem sīkumiem, bet redz pēkšņi ar vienu acu uzmetienu. Viņš kā izgudrotājs tiek „apskaidrots“ no kādas jaunas un oriģinālas analogijas un iegūst pārliecinošu pārskatāmību.

Metaforiskais atziņas process ir aprauts un straujš: mēs vērojam tikai šī procesa gala iznākumu. Viss pā-

rējais norisinās zemapziņā. Noskaidrot to, kas jau ir atklāts, tas parasta zinātnieka-profesionāla pienākums.

Mēdz sacīt, ka vācieši protot noskaidrot un tālāk attīstīt to, ko franči un angļi jau atklājuši. Pierādit loģiski to, kas intuitīvi jau izprasts — tas nav mākslinieka ceļš.

Tāpēc metafora ir īsts ierocis dzejnieka rokās, kas tagadnes dzīves kaleidoskopiskā straujumā noderīgs vairāk kā jebkad. Tagadnīgā metafora, dzejnieka subjektīvas enerģijas nestā, nebīstas pat karikatūras un pārspilējuma, ar kuņiem bagāts tagadnes stils vispār. Līdz ar to būtu arī aprādīts, cik svarīga nozīme metaforai māksliskās izteiksmes un stila novērtēšanā. Metafora jo labi mums var noderēt par drošu mērogu dzejas vai daiļprōzas izteiksmības novērtēšanā un valodas veida noteikšanā. Metaforu bagātība neapšaubāmi liecinās par dzejas valodu, atstājot pagaidām jautājumu par šīs valodas izteiksmības spilgtumu.

Tiklīdz esam konstatējuši kādā dzejnieka ražojumā metaforu bagātību, uzstādām jautājumu par šo metaforu vērtību. Mums, kā redzējam, no vislielākā svara, vai metafora ir svaiga un spēcīga, vai nodeldēta un tāpēc savu īpatnējo izteiksmību zaudējusi. Līdz ar to mēs ar diezgan lielu drošību noteiksim, vai apspriežamais mākslinieks ir oriģināls talants, vai tikai savu priekšteču atdarinātājs. Sakarā ar to, pie kāda slēdziena mēs šajā jautājumā nākam, nenoliedzami

stāv arī apskatāmā mākslinieka socioloģiskais novērtējums. Ir trejādas dabas rakstnieki, saka kādā vietā pazīstamais vācu romānists Jakobs Vassermans: vieni, kuriem ir īpatnējs stils un kuri to spēj izveidot līdz augstākai pilnībai; otri, kas savu īpatnēju stilu meklē, un, beidzot, trešie, kas atrod jau priekšā vispār pieņemtu stilu un pret to izturas kā viesnīcas viesi pret galdiem, kausiem un krēsliem; nekad tie nekļūst par sava vārda, savas domas, sava teikuma pārvaldītājiem, kvēlains pārdzīvojums tiem sastingst, cildenas jūtas kļūst triviālas, katra sajūsma — nodoms, katrs ārējs iespaidojums — atdarinājums, viss, kas spēcīgs, kļūst brutāls, un kas glezns ir — vārags. Tādam rakstniekam, kam patiesībā nav tieksmes pēc jaunām atziņām un tām piemērotas izteiksmes, īstais vārds ir epigons. Tas ir īsts līdzšinējās rakstnieciskās kultūras izmanto-tājs, vārna, tērpusies pāva spalvās — īsta mākslinieka-priekšteča metaforās. Vērtība epigoņa darinājumam nevar būt liela. Bet viņš to nejūt un neredz, jo liels ir viņa paškritikas trūkums. Īsts mākslinieks, saka Vassermans, tik tad kļūst brīvs, kad apklusina savu radīšanas dziņu, katru parādību apgaismojot savas māksliskās radīšanas lokā. Pie epigoņa, kā pie diletanta, šī daiļradīšanas dziņa ir daudz niecīgāka. Nekad viņš īsti necieš, bet nekad arī neatbrīvojas, bet paliek saistīts. Kad citi cīnās, viņš noskatās drošā aizmugurē. Kad īsti mākslinieki nāk ar jaunām atziņām, tad sā-

kumā tos ar lielmanīgu pašapziņu apkaŗo. Un vienmēr to dara, piesaucot kā liecinieku neseno pagātni, kurai ar prāvu novēlojumu viņš seko. Epigoŗa māksla ir psiholoģisms bez noskaidrības. Metaforas dzirkstīgā zvaigzne ir nodzisusi. Māksla, zaudējusi savu patieso vērtību, tā kļūst par laika kavēkli un baudu. Iestājas epigonisma laikmets.

RITMS UN METRS.

Uz ritma un metra svarīgo nozīmi dzejā savā laikā jau aizrādīja franču literātūrteorētiķis un filozofs Gijo. Viņa pētījumi un atziņas zināmā mērā liktas pamatā arī Jansona uzskatiem par mākslu. Tomēr ne Gijo, ne Jansons, ne cits kāds vēlāks mūsu literātūrteorētiķis nav devis mums ritma un metra tuvāku analīzi un novērtējumu. Bet skaidrība šai jautājumā ir nepieciešama, jo taisni mūsu dienās ir vērojamas dziļas un laikmetīgas pārmaiņas dzejas ritmikā un ritma un metra attiecībās.

Mācībās par dzejas metriku parasti noteikti runā tikai par metru. Ritma jēdziens paliek nenoteikts un izplūstošs. Ja vieni atrod, ka aptvepošais abstraktais princips ir metrs, tad citiem liekas taisni otrādi — ka tāda nozīme ir ritmam? Te vēl ir vislielākā neskaidrība. Visi līdzšinējie formālie atrisinājumi mūs apmierināt nevar, jo nesniedz ne metra, ne ritma dialektisku izpratni. Un taisni šī dialektiskā izpratne ir nepieciešama, jo ritms kā kvantitatīvi-kvalitatīvs elements, kas dzejā atrodas starp mūzikāli dainīgo un telpiski asociātīvo, starp mūziku un jēdzienību, nav ietverams formālās loģikas schēmās, bet dialektiski

maina savu nozīmību un līdz ar to arī attiecības pret metru, kā kvantitatīvu dzejas elementu. Starpība starp metru un ritmu rodama tikai dialektiski. Ārēji formāli nekāda principiāla starpība starp abiem šiem dzejas elementiem nav konstatējama. Ja arī metrs tuvāks mūzikālām normām un abstrakcijai, tad tomēr viņš ir reāls un to iespējams uzrādīt un norobežot no pārējiem dzejas elementiem. Metrs iemēro dzejas intonāciju vienādos intervallos. Šai ziņā metrs organizē ne tikai samērību dzejā, bet nodibina un sekmē īpatnēju panta inerciju. Metrs ir ritma daudzveidības stabilizācija. Ritms tā tad uzskatāms kā dzejiska pārdzīvotuma pirmātnīgā intonācija, kas var būt bez jebkāda noteikta metra, ne lirika, ne eposs, ne mūzika, ne proza, ne dzeja pēc mūsu tagadējiem formāliem kritērijiem, un tomēr — ne chaoss. Uz to aizrāda Andrejs Belijs. Domā, ka ritms ir metra pamats*).

Veidojot dzejas loģisko intonāciju, ritms jēdzieniski nokārto un pārkārto prōzas valodu. Šai ziņā Gijo nemaldijās: Ritms ir dzejas valodas galvenais veidotājs, loģiskā akcenta pārcilātājs. Tāpēc ritms pēc būtības uzskatāms par dzejas izteiksmes sastāvdaļu, tāpat kā tēls. Ritms tāpat kā tēls spēj veidot dzejas valodas simbolizējošo nozīmību, kas to atšķir no ziniskas izteiksmes. Ritms ir pirmātnējā, dzejnieka iz-

*) Андрей Белый. Ритм как диалектика.

justa savijņojuma intonācija — formsaturība, kolektīvās gribas nēsta. Apskatot šo māksliskās atziņas procesu, Andrējs Belijs uzsvē, ka skaņu metaforai seko jēdzēniskā metafora — un nē otrādi. Muzikāli dainīgais dzejā tiek nostādīts kā elements, kuŗam jēdzēniski tēliskais elements seko. Tas ir ļoti svarīgs moments māksliskās atziņas attīstībā. Diemžēl Andrējs Belijs taisa no šī svarīgā konstatējuma pilnīgi nēgaidītu slēdzīnu, ka īstai dzejai esot jāatgriežas atpakaļ pie ritmiskās intonācijas un melodisma, tā tad, noliedz šī māksliskās atziņas veida turpmāko attīstību, kas taču iet no muzikāli alogiskā uz tēliski loģisko, tāpat kā pārējās mākslas nozarēs.

Pareizi novērtējot ritmisko elementu un ritma un metra attiecības dzejā, mēs spējam daudz dziļāk ieskatīties dzejas sarežģītā būtībā un attīstībā. Ir laikmeti, kad dzejas iekšējais impulss un intonācija atslābst, bet toties izcelta tiek sausa matēmatiska sadalība un saskanība. Turpretī, dzejas darbi, kas bagāti ar iekšīgo jēdzēniski simbolisko elementu, metriskā ziņā nabadzīgi. Metriskais sadalījums tādos darbos zināmā mērā jāabstrahē, ja atļauts tā teikt, lai izceltu parasti pielietojamos metra veidus. To nespēj vai nēgrib saprast tie, kas modernai, ritmitski laikmetīgai dzejas izpratnēi piemēro vecās un sastingušās metrikas schēmas. Viņi nēredz, ka šīs schēmas, šie tradicionālie jambi, choreji, anapesti etc., nopietni sāk ie-

robežot modernās dzejas attīstību un laikmetīgu tematisku motivāciju.

Atmezdama novecojušo metriku, tagadnes dzeja neatmet ritmu. Tikai viņas ritms ir īpatnējs un tagadnīgi raksturīgs. Izkaidrot šo tagadnīgo ritmu ar sintaktisko formu izveidi nav iespējams. Sintaktiskas formas vienkārši saskan ar teikuma jēdzieni. Ritms turpretī to veido, cinās ar to. Te vērojamas dažādas pakāpes. Vērojams novirziens no atzītām grammatiskām formām un vēsturiski tradicionālās loģikas. Jauns ritms, pārcilājot laikmetīgi dzejas loģisku akcentu un dzejas tēlus, rada jaunu dzejas loģiku, jaunu īstenības atziņu.

DZEJAS FORMA UN ATSKAŅAS.

Pēdējos gados pirms pasaules kara un vēlāk pa pasaules kara laiku, kad dekadentisms mūsu rakstniecībā bij piedzīvojis jau savukārt dekadenci, latviešu dzejā vērojams īsts dzejas, tā saucamo, klasisko formu kults. Gandrīz ikviens no mūsu liriskajiem toreiz ir izmēģinājis ne tikai oktāvās, trioletās, sonetās un sonetu vaiņagos, bet arī izvilcis no dzejas inventāra krātuvēm retākas formas — gazēles, rondo. Pēc dekadentiskā iziruma un ritma atslābuma, tam bij savi iemesli, pie kuņiem es te tuvāk neapstāšos. Šo seno formu kultu pārtrauca, kaņam beidzoties, ekspresionisms ar savu psiholoģisko neapmierinātību un revolūcionārismu, kas salauza veco teikumu un strofu, radīja individuāli īpatnējas, straujas un saraustīti satrauktas vārsmas, līdzīgi tām taisnēm, kas vērojamas kubiski ekspresionistiskos zīmējumos un gleznās. A. Švābes mēģinājums tādos apstākļos vecām izveidotām dzejas formām pievienot vēl klāt japonisko tanku — neizdevās. Noteiktās formas irums ar katru gadu kļuva dziļāks. Atskaņa sākumā tika modificēta, bet, pagaidām, vēl atstāta. Vēlāk pienāca arī viņas kārtā. Tā krita galējā nežēlastībā, sevišķi pie aktivākiem dzejniekiem.

Tagad šis laiks jau tuvojas savam noslēgumam. Mūsu dzejnieki raksta atkal tikpat labi vecās noteiktās formās, kā jaunās un brīvās vārsnās. Vismaz, tā mēdz apgalvot. Izskaidrot un noskaidrot šos mūsu dzejas dialektiskos likteņus turpretī līdz šim neviens nav papūlējis. Un tomēr, savi iemesli šai latviešu un arī cittautu dzejas dialektikai, bez šaubām, ir.

Vispirms, man liekas, te jānovēršas no tiem, kas šais jautājumos sagaida tikai formālu atbildi, tā sakot, jautājuma atrisinājumu priekš visiem laikiem un apstākļiem. Arī te ir sava dialektika: tas, kas šodien vēl likās nepieciešams dzejas māksliskai atziņai un iedarbībai, tas rīt, varbūt, būs jau lieks un nederīgs. Tāpēc arī dzejas tā saucamās „mūžīgās“ vērtības zaudē savu reālo saturu ārpus savas laicīgās konkrētības. To nedrīkstam savā izpētē aizmirst.

Saistīta strofa, noteikta dzejas forma, saprotams, ir zināms regulators. Tā arī dzejnieki to ir uztvēruši. Kāpēc, saka kāds krievu rakstnieks, mums dzejā jāstaigā kā pa virvi, pie tam vēl pa katriem četriem soļiem jāpiesēstas?

Jā, — tiešām kāpēc? Izrādās, ka ne noteikta dzejas forma, ne atskaņa pēc būtības nemaz nav tik vaiņojamas. Noteikto formu dzejas ierobežojumi analogi sintaktiskiem valodas ierobežojumiem un normām. No vienas puses, šie ierobežojumi dzejnieku vai rakstnieku gan zināmā mērā saista, no otras — sekmē tā izteik-

smes iespējamību. „Strofa ceļ“, zīmīgi šai nozīmē izsakās Helene Hermans*). Tā domāta liriskās jūtas izteiksmei un iedarbībai. Soneta vai cita kāda formiski noteikta dzejas saistība šai aspektā ir it kā zināms tehnisks aparāts, apbrīnojama mašina māksliskai iedarbībai. Tā tad, pozitīvs ieguvums. Un nevar pat sacīt, ka šīs noteiktās dzejas formas būtu pilnīgi jau sastingušas un nepadotos vairs radoša mākslinieka gribai un lirisma prasībām. Pat visnoteiktākās dzejas formas ir vēl diezgan lokanas, ritma, atskaņu, loģiskā akcenta u. t. t. ziņā. Viena un tā pati forma lietojama pat vairākās nozīmēs, skatoties pēc dzejnieka katrreizējiem nolūkiem. Jau minētā Helene Hermans rāda, ka Ģēte un Hofmanstals pielieto vienu un to pašu dzejas formu pilnīgi pretējos tematiskos nolūkos. Tas pats redzams salīdzinot, piem., Šekspira un Bodlēra sonetas. Jā Servantess apdziedāja sonetas savu Rosinanti, tad — jēmot vērā sacīto — nav sevišķi nosodāms tas latvju dzejnieks, kas kā Valts Dāvids sonetās apdzejo ķīniešus vai žurkas, resp. pielieto šo dzejas noslēgtu formu katram iespējamam dzejas tematam. Pat tāds revolucionārs un novātors mākslā, kā franču rakstnieks Anri Barbiss, domā, ka tagadnes dzeja it kā pēc pārk straujas chirurgiskas operācijas, esot dislocēta, kā viņš saka, un tāpēc agrāk

*) Zeitschrift für Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft B. X. IX. 1925.

vai vēlāk nākšoties zināmā mērā atkāpties. Nepareizi esot bijis atņemt ritmu un harmoniju līdz ar veco nevajadzīgās tradīcijas bagāžu.

Šim slēdzienam visumā tomēr nevar piekrist. Sa-protams, ir notikusi viena otra pārmērība, kaut arī ne ritmu, ne pat harmoniju, resp. mūzikālo elementu neviens tagadnīgs dzejnieks pēc būtības nav grībejis noliegt. Cik lokanas arī nebūtu līdzšinējās dzejas formas laba lietpratēja rokās, lieli laikmetīgi dzejnieki tomēr arvienu ir atraisījušies no līdzšinējām tradīcijām dzejas tehnikā, nākuši ar jaunām īpatnējām formām un izveidi. Tas sakāms par Uitmani, Verharnu, arī par Majakovski. Un nepareizi būtu domāt, ka te ir notikusi tikai vecās tradīcijas pārmērīga dislokācija, ja pielietojam šo Barbisa vārdu. Arī jaunai dzejai ir savs ritms, sava harmonija, sava īpatnēja likumības tendence — laikmetīga dialektika. Te viens, te otrs dzejas izteiksmības moments ir pārsvarā. Andrejs Belijs aizrāda, ka varot runāt par Pindara un Majakovska īpatnēju ritmu, bet Ģete un Puškina tādu īpatnēju ritmu nevarot uzrādīt. Andrejam Belijam tas liekas savādi, kaut gan tur nav nekas ārkārtīgs, ja jautājumu vērojam kultūrvēsturiski. Majakovska ritms? Arī te jūtama revolūcijas karstā, grauļošā elpa.

Līdzīga dzejas formiskā izveide ir notikusi latviešu dzejā. Dzejnieki, kas sajuta tradicionālās mākslas formas nepiemērotību modernās dzīves īstenības izteik-

smei, mēģināja mākslisko izteiksmi un formu tuvināt dzīves prasībām. Te pamats viņu dzejas formas novātorismam. Turpretī tie dzejnieki, kam dzīves pārvērtības likās tālas un pat naidīgas, tie palika uzticīgi vecām dzejas tradīcijām. Visa latviešu dzeja tā sadalījās it kā divos pretējos novirzienos — konservatoros un revolūcionāros. Un ne tikai dzeja! Pa vidu svārstījās tie dzejnieki, kas vienādi labi rakstīja savus pantus kā brīvās vārsnās, tā tradicionālās formās un līdz ar to iezīmēja savu rakstniecisko un sabiedrisko nenoteiktību. Saprotams, aina nav tik skaidra, kā to te tēloju. Tam savi iemesli, kas jautājumu sarežģī. Sakusies ir jau dažu „pārmērību“ likvidācija. Minēto mūsu dzejas izveides ainu dulķo arī tie dzejas šarlatāni, kuŗu pēdējā laikā saradies krietni daudz un kas jaunās dzejas formas lieto pilnīgi nemotivēti, domādami, ka ar to vien jau iespējams maskot savas dzejas bezvērtību un savu sabiedrisko atpakaļrāpulību.

Sevišķi akūts mūsu dzejā pēdējos gados ir bijis jautājums par atskaņu derīgumu vai nederīgumu. Diemžēl, arī te noskaidribas labā maz kas ir darīts. Ir ļaudis pat ar diezgan lielu dzejas kultūru, kas dzeju bez atskaņām par dzeju nemaz neatzīst. No otras puses, netrūkst arī tādu, kas katru atskanīgu dzeju uzlūko kā nožēlojamu anachronismu un sabiedriskas reakcijas simptomu.

Bet kas tad īsti ir atskaņa? — Skaņu vienādība

ar organizējošu nozīmi dzejoļa strofu kompozīcijā. Vai šis skaņu atkātojums atrodas rindas beigās, sākumā vai vidū, tam nekādas principiālas nozīmes nav. Pēc būtības atskaņa ir tāds pat dzejas izteiksmes līdzeklis, kā tēls un ritms. No vienas puses, atskaņa kā skaņu atkātojums tuvojas metriskajam dzejas elementam, no otras — ar skaņu līdzību var modināt jēdzienu līdzību (piem., sakāmvārdu vai kalamburu atskaņas). Atskaņa neapšaubāmi saistās ar jēdzienību. Atskaņa, kā redzams, atrodas starp kvalitatīvo un kvantitatīvo elementu dzejā, un viņas struktūrā nav nekā, kas nebūtu jau konstatējams pārējos dzejas elementos. Tāpēc, neskatoties uz to, ka atskaņa pieder sensenam dzejas inventāram, dzeja var būt arī bez atskaņām. Sevišķi tad, ja atskaņas pienākumus vai funkciju uzņem cits kāds dzejas elements, piem., tēls vai metafora. Tādā gadījumā atkrit atskaņas tehnoloģiskā nepieciešamība un atskaņa kļūst loģiski nevajadzīga. Tā tad — atmetama. Viss tas jāņem vērā, novērtējot atskaņas nozīmi latviešu jaunākā dzejā. Dziņā pēc jaunas loģiskas skaidrības, šī dzeja sastapa līdzšīnējo atskaņu, vecās dzejas alogisma sekmētāju. Dzejas konstruktīvi jēdzieniskais elements nonāca alogiski mūzikālā iespaida sfērā. Un mūzika — šī dzejas loģiskā alogija, ja atļauts tā teikt, neitralizē jēdzienisko intonāciju — uzsverumu. Tā noskaidrojas, kāpēc latviešu dzejniekam zināmos apstākļos atskaņa bij jā-

atmet. Pat tur, kur atskaņa, kā likās, vēl līdzēja dzeju organizēt jēdzieniski, motivējums bij tradicio-
nāli trafaretisks un tāpēc atmetams.

Tomēr tie, kas patiesi ir izpratuši atskaņas ipat-
nējo dabu, nav to atmetuši pēc būtības. Viņi to nelieto
1) tur, kur pārējie dzejas elementi — telainības un
ritma bagātība — padara to nevajadzīgu; 2) parveido
un pielieto ārpus vecajiem trafaretiem tur, kur nākas
izcelt kādu sevišķu nozīmību dzejā; 3) mēģina ar
ipatnēju atskaņu palīdzību dzejas mūzikālo alogismu
virzīt saskaņā ar tagadnīgu ritmu. Tam, kas to nav
papūlējis saprast, šī mūsu jaunās dzejas dziņa, sa-
profāms, var likties tikai vecās „labās“ dzejas formas
destrukcija un dislokācija.

Var jau būt, ka arī pie mums dzejas formas reor-
ganizācijā ir nodarītas zināmas pārmērības. Sevišķi tur,
kur teliski-loģiskā motivācija ir vāja, varēja gadīties,
ka jūtams bij atskaņas organizējošā iespaids trūkums.
Domājams, ka tad, kad pārvarēts būs galīgi veco at-
skaņu trafaretisms, iestāsies arī zināma reakcija at-
tiecībā pret atskaņu mūsu dzejā. Tomēr tā mūsu dze-
ja, kas savu motivāciju un arhitektonisko skaidrību
grib gandrīz vienīgi dibināt uz atskaņām, man liekas,
tagad ir jau pārvarēta un plašāku piekritēju skaitu
vairs neiegūs. Lirisma dzinējspēks pārvietojas cen-
trālā virzienā. Tik tur var būt ista lirika,

kur dzejnieks sevi sajūt jaunas pasaules izveidi un dziņu to izteikt brīvi no tradīcijas putekļiem.

A. Švābe kādreiz izsacījās, ka lirikas uzbūve un elementi esot jau puslīdz noskaidroti un dzejas teorija noslēgta. Pedējo gadu pārmaiņas mūsu lirikā rāda, ka arī te tāpat kā prōzā pēdējais vārds vēl nav teikts.

REALISMS KĀ TAGADNĪGS RAKSTNIECĪBAS STILS.

Chercher le pourquoi et
le comment, c'est au premier
chef la besogne de l'artiste.

Henri Barbusse

Revolūcija pārvērtēja no jauna tautu dzīvi, politikas, tiesību, personības un ģimenes problēmus un jautājumus, tautu kultūru. Tā līdz ar revolūciju arī mākslas problēmi un uzdevumi dabūja jaunu nostādījumu un apgaismojumu. Šis lūzums starp jauno un veco jo spilgti vērojams Padomju Savienībā, — krievu literatūrā. Bet arī konservatīvajā Francijā Pols Valerijs, Anri Barbiss, Diamels runā par pēcrevolūcijas jauno un īpatnējo stilu un viņa principiem. Tikai latviešu rakstnieku aicina atpakaļ pie nosirmojušām tradīcijām un gara mantām un mēģina atdzīvināt sen jau pārdzīvotus un atmirušus stila veidus. Saprotams, tas ir noteikts kultūras vājības simptoms un rāda, ka plaša starp tagadnes dzīvi un literatūru pie mums ir liela. Tā nodibinās tā plašā pilsoniskā pseidoliteratūra, kas dzīvi nespēj ne veidot, ne virzīt, un tāpēc zaudē katru sabiedrisko vērtību. Paceļas jautājums par mākslas noderību vispār, kas liecina par mākslas nenormālo stāvokli kapitālistiskā sabiedrībā.

Daudz labāks ir stāvoklis strādnieciski revolūcio-

nāri orientētā latviešu literatūras daļā. Dzīves un literatūras saistība te vienmēr ir bijusi stiprāka. Kā spēcīga strāva pēcrevolūcijas latviešu rakstniecībā ielējās ekspresionisms, aktīvisms un konstruktīvisms, veidodams latviešu dzejai un stāstam jaunu formu un stilu. Ekspresionisms ir vērtēts dažādi. Ja mēs arī pielaižam, ka Vācijā ekspresionisma socioloģiskais pamats bij humānītārā sīkpilsoniskā intelligence, kuŗai kapitalistiskā mēchanizācija priekškaŗa un kaŗa apstākļos nēdeva diezgan plašu darbības lauku, jāatzīst tomēr, ka ekspresionisms pēc būtības ir dziļi pretburžuazisks. Ekspresionisti bij nemiernieki, kaut gan bez noteiktas teorijas, anarchistiski pēc savas dabas, pa lielākai daļai ideālisti savos filosofiskos uzskatos. Neskatoties uz visu to, daudzi no tiem bij noteikti sociālistiska virziena un strādnieku šķiras cīņas piekritēji. Vēl spilgtāki tas vērojams Latvijā. Tāpēc ekspresionisms latviešu literatūrā uzskatāms par neapšaubāmi pozitīvu parādību, kas grāva pilsonisko ideoloģiju un pseidomākslu un aktivizēja cīņu par jaunām māksliskām atziņām un stilu.

Vēlāk runāts tika daudz par presentismu — rakstniecību kā tagadības izteiksmi. Tagad — atgrieze pie realisma. Bet kas ir šis realisms, pie kuŗa tagad atgriežas? Tāds, man liekas, ir viens no svarīgākiem šīs dienas latviešu literatūrkritikas un teorijas jautājumiem.

„Realisma galvenais nolūks ir tēlot dzīvi viņas varēnā patiesībā un īstenībā... mums gaiši un taustāmi nogleznot dzīvi tādu, kāda tā ir.“ Tā par realisma virzienu literatūrā rakstīja savā laikā Jansons. Šo šķietami reālistisko dzīves uztveri turpināja Andrējs Upīts, Pēc viņa domām reālistiska galvenā īpašība ir tā, ka „viņš turas iespējamāki tuvāk dzīvei“. Tāda reālistiska definīcija nav tālu no tās, ko franču rakstnieks Dešāls izteicis jau 18. gadsimteņa sākumā. Arī Dešāls gribēja tēlot tikai to, kas ir patiess.

Bet kas gan ir patiess? Dešālam liekas, ka patiess ir viss tas, kas ir dabīgs. Dešāls, kā redzam, ir vēl lielā mērā naīvs reālists. Dabīgs un patiess — šie jēdzieni viņam ir sinonīmi — līdzvērtīgi. Pētot dabīguma jēdzienu, mēs nākam pie slēdziena, ka dzīve savā „varēnā patiesībā un īstenībā“ ir dzīve savā dialektiskā attīstībā. Tas ir svarīgs fakts, ko pagātnes reālistisms vai nu pamet pilnīgi neievērotu, vai nepiegrīž tam nekādu principiālu nozīmi. Tas noteikti vērojams ne tikai Flobēra, bet arī Emila Zolā galvenos reālistiska virziena darbos. Un Andrējs Upīts raksta: „Lai groza un meklē kā grib, romantisms visos laikos un visu tautu literatūrā allaž bijis reakcionāra strāva... Tiešā pretstatā romantismam, reālistisms savā dziļākajā būtībā allaž ir aktīvi progresīvs, tāpat kā tās šķiras un vispār tie vēsturiskos laikmetos veidojošie

sabiedriskie spēki, kas viņu izradījuši un ar kuļiem viņš mūžam paliek nesaraujamā sakarā.“*)

Uztverot stila jēdzienus abstrakcijā, mēs nonākam pie negaidītām konsekvencēm. Iznāk tā, it kā rakstnieks var būt aktīvi progresīvs kā mākslinieks jau tamdēļ vien, ka pēc savas dabas, ja atļauts tā teikt, ir reālists un piekopj reālistisku stilu rakstniecībā. Vel vairāk, rakstnieks pēc savas ideoloģijas var būt pat reakcionārs, kā piem. Balzaks, bet mākslā kā reālists — progresīvs, bet rakstnieki ar sava laikmeta progresīva virziena ideoloģiju, kā Viktors Igō, Bairons, Šellijs, pieskaitāmi reakcionāriem tikai tāpēc, ka tie, bez šaubām, kā mākslinieki ir bijuši romantiķi. Ideoloģijas, resp. dzīves un mākslas atrautība pie tāda uzskata top nenovēršama. Kā zināms, K. Markss vērtēja Balzaku kā rakstnieku ļoti augstu. Fr. Engelss skaita to pat par lielaku rakstnieku kā visi Zolā pagatnē, tagadnē un nākotnē. Neskatoties uz to, Fr. Engelss kādā vēstulē dod par Balzaku sekošu zīmīgu vērtējumu: „Balzaks, bez šaubām, bij leģitimists. Viņa lielais darbs ir tikai eļģija par aristokrātiskās sabiedrības nelabojamo pagrimi, viņa simpatijas pieder šķīrai, kas notiesāta uz bojā eju.“

*) Andrejs Upits. Reālisma princips literātūrā. Domas Nr. 1 1926. g.

***) Ibid.

Nevar arī sacīt, ka vēsturiski aktīvi progresīvi spēki spēj visos apstākļos radīt tikai realistisku mākslu. Rakstniecības vēsture — arī mūsējā — to neliecina. Sabiedriskās ideoloģijas un mākslas attīstības dialektika ir daudz sarežģītāka. Reālisms, saka A. Lunačarskis, tāpat ir intelligences radīts, kā viņas radīts bij romantisms *). Franču naturalisms bij tehniskirūpnieciskās intelligences izteiksme rakstniecībā. Romantismu, pēc Lunačarska domām, Francijā radījusi sīkpilsoniskā intelligence, kas vispār pieturējusies pie revolucionāriem uzskatiem, ja arī tā politiski šo savu revolucionārismu neapzinājusies. Nav nolūks te kautkāda ziņā romantismu ideālizēt. Jāpiekrīt Tjerso, ka romantisma kustībai franču literatūrā un mākslā pagājušā gadsimtena 30-tos gados nav bijis tautas revolūcijas rakstura. Tomēr jāatzīst, ka rakstnieki-romantiķi nāk no izputinātām vai no lielkapitalismā cietošām ģimenēm un grūtos apstākļos, trūkuma un nabadzības vajāti, paceļ savu protesta balsi pret lielpilsētas bagātību un netaisnību. Sadursmēs ar senās aristokrātijas atliekām un garīdzniekiem romantiķi vienmēr bij buržuazijas pusē.

Romantiķi mekleja izeju anarķismā, utopiskā sociālismā, fantastikā un misticismā, atkarībā no laikmeta

**) А. Луначарский. История западно-европейской литературы. 1924. г. Лпп. 147—153.

un savas zemes apstākļiem. Francijas un Anglijas lielos romantiķus A. Lunačarskis gatavs pieskaitīt pie istiem revolūcionāriem. Daudz skeptiskāki izsakās, piem., par Viktoru Igō Lafargs. Ja nu arī neizlaižam iz acīm šo lielo romantiķu sīkpiļsonisko ideoloģijas raksturu, tad tomēr nevar un nenākas noliegt, ka viņi ir bijuši sava laikmeta rakstniecības cinitāji, tāpat kā romantiski noskaņotais utopists Furjē socialisma mācībā.

Tikai Vacijas nelabvēlīgos apstākļos romantiķi izvērtās par tīriem fantastiķiem un mistiķiem. Tomēr ir vēl pat starpība starp Fridrichi Šlegeli tad, kad viņš rakstīja savu „Lucindi“, un Fridrichi Šlegeli viņa vecuma dienās. Nevajaga arī aizmirst, ka Heinrichs Heine, kas vācu romantisma Parnasu nosauca par „trako māju“, sevi apzīmēja kā pēdējo vācu romantiķi. Skaidrs, ka romantisms kā rakstniecības stīls nav reakcionārs tikpat kā reālisms — progresīvs, bet kā viens tā otrs var kļūt vai nu reakcionārs vai progresīvs savā dialektiskā attīstībā konkrētā vēstures situācijā. Jo kā gan citādi Maksīms Goṛkijs savos padomos proletāriāta rakstniekiem, starp citu, varētu mācīt: nevajaga bīties no romantisma, cilvēkam dažreiz vajadzīgs rādīt, kas viņš var tapt, vajag to dažreiz uzslavēt, — uzslava audzina cilvēku, tāpēc ka viņā slēpjas milzīgas iespējamības.

Ja piegriežamies tagad reālismam, tad arī viņš,

kā jau aizrādīju, Anglijā un Francijā ir sīkpilsoniskās intelligences radīts un attīstās sakarā ar lielindustrijas un praktisko zinātņu attīstību. Tā intelligences daļa, kurai pašai sava kapitāla nebij, pagājušā gadsimteņa vidū atrod nodarbošanos zinātnieka un pētnieka darbā. Šie intelligenti-zinātnieki ar laiku nostiprinās un atstāj manāmu iespaidu uz visu tā laika gara dzīvi, rakstniecību un mākslu. Zinātniskās metodes iekaro vietu arī rakstniecībā.

Kā Flobērs un Zolā, tā arī citi pilsoniskie rakstnieki-reālisti ir labi dzīves faktības novērotāji un analītiķi, bet viņu sabiedriskās īstenības izpratne ir viensusīga un tagadnes rakstnieku, kas veidot grib dzīvi un meklē nākotnes sintezes, tāpēc apmierināt nevar. Te ir noteikta starpība starp seno un tagadējo reālismu kā rakstniecības stilu. Ja seno buržuazisko reālismu mēs varam apzīmēt it labi kā analītisko, tad tagadnes reālisms ir vairāk sintetiskas dabas. Reālisma darba metode, mainoties sabiedrības prasībām, tā tad ir radikāli mainījusies.

Šo metodes maiņu M. Goņkijs atzīmē sekoši: „Personīgi man liekas, saka viņš, ka reālisms tiktu galā ar savu ne sevišķi vieglo uzdevumu, ja tas, vērojot personas izveides procesā, sākot no senā sīkpilsoniskā un dzīvnieciskā individuālisma uz sociālismu, tēlotu cilvēku ne tikai tādu, kāds viņš ir šodien,

bet arī tādu, kādam tam jābūt — un kāds tas būs rītu“*) (pastrīpojums mans. A. K.).

Vēl skaidrāk un noteiktāk M. Goņkijs šo savu domu izteic „Tūkstots un viena nakts“ pasaku ievadā. „Daiļliteratūra, saka tur Goņkijs, fantazija, izdoma, intūcija, tāpat spēlē noteicošo lomu. Nepietiek novērot, izpētīt, zināt, nepieciešams bez tam „izdomāt“, radīt. Radīt — nozīmē bezgalīgo daudzumu sīkumu savienot vairāk vai mazāk nozīmīgā vienotā mākslas darbā ar nevainojamu formu. Tā tika radīti vislielākie pasaules literatūras darbi, visi redzamākie „tipi“ — Robinsons Kruzo, Don-Kichots, Hamlets, Verters, Brāļi Karamazovi, Oblomovs, Bezuchijs un taml. — tipi, kas vairāk vai mazāk jau pārdzīvoti, bet tomēr dzīvo starp mums.“**) Noteikti te izskan M. Goņkija protests pret mēchanizāciju mākslā, kas, tieksmē pēc iedomātas objektivitātes, noliedz subjektīvas atziņas aktivitāti, it kā mākslinieka pasaules uzskatam un ideoloģijai nebūtu nekāda nozīme mākslas radīšanā.

Vērojot strādnieku šķiras lielisko radošo darbu, varonību un enerģiju, M. Goņkijs jautā: „Varbūt reālistiskā metode vien te vairs nepietiek, varbūt, bez reālistiskās metodes mums vēl te jāgriežas pie romantikas?“***) Goņkijs atzīst, ka blakus viņa pielietotam

*) М. Горький. Литературная учеба. № 7 lpp. 21 1931. g.

**) Книга тысячи и одной ночи. Academia. 1929.

***) М. Горький. О литературе и прочем.

idejiski mākslinieciskajam reālismam var lietot hiperbolu un karikatūru, Majakovska un citu pajēmienu.

Šādām M. Goņkija domām nav gadījuma raksturs. Viņš pie tām atgriežas arvien no jauna. Jau minētā „Tukstots un viena nakts“ pasaku ievadā Goņkijs starp citu raksta: „Ne tikai es viens esmu novērojis, ka viņi (jaunie rakstnieki — iesācēji) savā vairumā padēvīgi un pilnīgi seko īstenībai, to nofotografēdami dzejā un prōzā, un dara to visai sausi, mazasinīgi, remdenos vārdiņos, bet laikmets prasa pēc patosa, uguns — ironijas“.

Markss protestēja pret sava laika romantisma pasīvitāti. Darbodamies pēcromantikas laikmetā, Markss vēroja pasīvās dzīves iztēlošanas bezmērķību mākslā un fantastikas reakcionāro un iežūžinošo lomu, un tāpēc uzstādīja tezi: nevis dzīvi dažādi iztēlot, bet to pārveidot.

Goņkiju dzīves dialektika, kā redzams, ir nostādījusi pavisam citādā situācijā. Tāpēc proletāriāta cīņā par dzīves izveidi viņš vērtē citādi arī romantismu, tomēr — ne pretmarksistiski. Goņkijs ir atsacījies no buržuaziskā reālisma un pasīvā empirisma vienpusības un rakstniecības stilu uztveņ tā dialektikā, pieturoties pie uzskata, ka cilvēka apziņa ne tikai atspoguļo objektīvo pasauli, bet arī to veido.

Līdzīgu uzskatu es aizstāvēju jau agrāk savā grāmatā „Aktīvā māksla“. Tur es, starp citu, rakstīju: „Katra atziņa — arī māksliskā — ir aktīvs process. Tikai tā mēs gūstam patiesu iekšējās nepieciešamības izpratni un pārskatāmību, bet ne neauglīgu atziņas faktu fragmentarismu... Aktīvisms nāk kā pretreakcija pasīvai mākslai, piem., impresionismam kā literatūrā, tā tēlojošās mākslās.“*)

Goņkija uzskati par realismu mākslā neparsteidz to, kas pārzin šī jautājuma vēsturi. Tā, piemēram, jau 1903. gadā Fr. Mēriņgs kategoriski noraida to vācu naturalistu uzskatu, it kā mākslā nebūtu vajadzīga ne rakstnieka fantāzijas darbība, ne mākslinieciskā izdoma un jaunrade**). „Ar tādu prasību saka Fr. Mēriņgs par vācu naturalismu, viņš pats sev nolēma mākslisku nāves spriedumu un, pēc īsa uzplaukuma laikmeta, dažos gados novīta.“

Saprotams, Flobērs tādu rakstnieka uzdevuma izpratni būtu ar sašutumu noraidījis. Un Zolā mēdz atkārtot, ka viņa tēlotie dzīves skati ir tikai īstenības analīze, bez kādas „dēmokratiskas tendences“. Zolā savos galvenos reālistiskos darbos nav pozitīvu ideālu meklētājs. Viņa Rugonu-Makaru romānu sēriju Žils Lemetrs ar pilnu tiesību apzīmē par pesimistisku epo-

*) A. Kurcijs. Aktīvā māksla. 1923. Lapp. 15 un 17.

**) „Neue Zeit“. 1903.

pēju par cilvēka dabu. Izskaidrot šo parādību ar mākslinieka īpatnējo pesimistisko dabu nav iespējams. Izrādās, ka savos pēdējos darbos Zolā ir ar noteiktu utopiska sociālisma tendenci. Izskaidrojums meklējams Zolā kā rakstnieka atkarībā no sava laika sabiedriskās dzīves un psiholoģijas. Zolā „objektivitāti“ noteic no vienas puses augošais lielkapitalisms, no otras — proletāriskās revolūcijas biedri, kas Francijā vēl atmiņā no 1848. g. Sociālas idejas varēja traucēt un apdraudēt buržuaziskās dzīves mierīgo plūdumu. Tāpēc šī šķietami zinātniskā objektivitāte, eksperimentālā metode, atturīgs analītiska darbs. Savos sagatavošanas darbos Rugonu-Makaru romānu sērijai Zolā atklāti pasaka: „Es neskaru jautājumu par politiskās iekārtas novērtējumu, par to, kāds vislabākais valdības veids reliģiskā un politiskā ziņā... Cenšos nebūt sociālists, bet novērotājs un mākslinieks.“ Un tomēr viņš kā rakstnieks kļūst utopisks sociālists, tiklīdz franču sīkburžuazija, apstākļu dzīta, mainīja savas attiecības pret lielkapitalismu. Tikai šie Zolā darbi vairs nav pieskaitāmi reālistiskajam virzienam. Kā realists, Zolā vēl nespēja atrast ceļu uz sabiedrības tālāko attīstību. Šai ziņā to pārspēja kā daiļrunīgais romantiķis Viktors Igō, tā drausmīgās lauku iznīcības un pilsetas industrijas lielisko ritmu dzejnieks Verharns. Plechanovs atrod, ka Zolā eksperimentālā metode vienmēr bijusi maz noderīga augstāku sabiedriskās ideolo-

ģijas kustību un pārmaiņu attēlam. Sabiedriska cilvēka darbību, parašas un gaumi, saka Pļechanovs, nebija iespējams izskaidrot tikai ar fizioloģijas un patoloģijas palīdzību, tāpēc ka minētās parādības tiek noteiktas no sabiedriskām attiecībām. Nākotnes sintetiskam attēlam toreizējā realīstu metode bija nenoderīga.

Tai pilsoniskās reakcijas uzbrukumā, kas deviņdesmitajos gados pagājušā gadsimtenī vērsās pret realīsmu un naturalīsmu, simbolīsmā uzvara norisinājās daudz straujāk, nekā to iedomājās realīsti. Realīsmam kā buržuazīskam virzienam trūka vēl metodes un ideoloģisko ierocīu, lai pilnībā nostātos par savu pozīciju un nebītos pat no savām galējām konsekvencēm — socialīsmā. Pats Zolā uz tādu solī nebīj spējīgs. Tāpēc viņa pedējie romāni („Četri evāņģelīji“) utopīska socialīsmā garā ir vāji un nepārlicīnoši. Te vērojāms analogs process, kā pagājušā gadsimtenā filozofījas vēsturē: kā materiālisti-mēchanīsti ar savu vienpusību un filozofīskās metodes nepilnību pameta plašu darbības lauku ideālistīskai filozofījai un psiholoģījai, tā Zolā realīsmā, atsacīdamies no materiālās un gara dzīves dialektīskās aptveres, palīka tikai realīsmā pa daļai un pameta vietu ideālistīskām pretīstrāvām. Ar laiku šīs daļejāis realīsmā deģenerēja vēl vairāk. Fizīskās sajūtas stājās īstenības vietā, kļuva beīdžot par vienīgo īstenību. Tādā kārtā realīsmā pārvērtās par sev pretēju parādību. Viņš, saka Ro-

land-Holst, uzstādīja sev kā mērķi meklēt patiesību pasaulē un dzīvē un apmaldījās, palikdams strupceļā sava paša ķermeņa īstenībā*). Impresionisms zināmā nozīmē sagatavoja ceļu simbolismam. Simbolisti šo reālisma trūkumu prata it labi izmantot. Saprotams, tas varēja notikt tikai reakcijai nostiprinoties. Pretzinātniskam garam sagatavoja ceļu pats tā laika buržuaziskās zinātnes raksturs ar savām ideālisma piedevām un nekoncekvencēm. Sociologs Spensers nāca palīgā pretzinātniekiem un mistiķiem ar savu agnosticisma filozofiju, mācību par lietu būtības atziņas neiespējamību, tāpat, kā vēlāk filozofs Bergsons ar savu mācību par intuīciju un domu — darbību. Tēna materiālistiskie uzskati pēc komūnas asiņainās apspiešanas pārvērtās ar laiku par īpatnēju skepticismu. Piederība pie buržuazijas te atklājās ne mazāk skaidri, kā Zolā un citu realīstu darbos. Trūkst noteiktu aizrādījumu loģiskai sabiedriskās ideoloģijas tālākai izveidei. Savā jaunā grāmatā par naturalismu Anri Barbiss dibināti uzsver, ka zolismu no viņa ārkārtēja negatīvisma būtu varējis glābt sociālisms, kā tas bijis ar Verharnu un viņa misticismu un pesimismu. Bet tas aiz jau aprādītiem iemesliem nenotika. Franču reālisms bij un paliek tipiski buržuazisks stils, kam netrūka dažādu novirzienu tāpat, kā franču buržuazijai grupu ar

*) H. Roland-Holst. „Der Mysticismus in der mod. Literatur“.

īpatnējām interesēm, kas vērojams sākot ar Floberu un vēl agrāk, un beidzot ar Hampu un jaunākiem laikiem.

Ja mēs tagad strādnieciski orientētā rakstniecībā runājam par atgriešanos pie reālisma, tad skaidrs, ka tas nav un nevar būt pagājušā gadsimteņa pilsoniskais realisms. Reālisms kā stils nav metafizisks jēdziens, bet atbilst konkrēti vēsturiskiem apstākļiem un sabiedrības mākslas prasībām. Tāpēc realisms kā mākslas virziens uzskatāms nemitīgā pārmaiņu procesā ar cilvēku sabiedrības attīstību uz šķiru cīņas pamata. Literatūras, vispār mākslas stils ir vēsturiski socioloģiski noteikts. Tāpēc tagadnes realisms ir zināmā mērā gluži pretējs mūsu vēl nesēnās pagātnes realismam. Mums tagad vairs nepietiek ar to vien, ka fiksejam īstenību mākslas tēlos, bet mūsu nolūks šos tēlus stiliski sistematizēt, lai iedarbotos uz dzīvi un dotu tai virzienu. Mēs neapmierināties ar to, ja rakstnieks, kā savā laikā Zolā, attēlo kādu dabas vai dzīves stūrīti, nerūpejoties, vai attēlotie atsevišķie fakti tiešām ir raksturīgi dzīves dziļāko procesu un pārmaiņu izpratnei. Paviršs naturalisms liecina tikai par rakstnieka pasaules uzskata neskaidrību. Ne notēlot patiesus notikumus, bet tos izprast un raksturīgi attēlot laikmeta sintētiskā ainā, tāds ir rakstnieku uzdevums. Tāpēc ir skaidrs, ka tagadnes strādnieciski orientētai rakstniecībai jācinās ar nesintētisku nedia-

lektisku realismu mākslā. To uzsver arī pirmā Viskrievijas proletārisko rakstnieku kongresa rezolūcija, kas prasa pāreju no naturalistiskā dzīves telojuma uz padziļinātu sabiedriski dibinātu psiholoģisku un mākslisku sintezi. Bet tas ir iespējams tikai pārejot no dabas zinātniskā realisma un viņa eksperimentālās metodes uz materialistiski monistisku pasaules viedokli un materialistiski dialektisku metodi. Ar to ir sacīts, ka rakstniekam parādības un faktus jāapskata visā viņu daudzveidībā un sakarībā. Bet šis dialektiskais princips nav pielīdzināms tam empirismam, ko pielieto naturalisti un arī Zolā, kas arī dibinās uz daudzveidību, bet paliek bez noteikta kriterija un tāpēc nespēj pacelties pāri tai līdz mākslinieciskai sintezei.

Tagadnes sarežģītā sabiedriskā dzīve, šķiru ciņa un psiholoģija ar tās atmirstošām un jaunaugošām prasībām sociālā vidē un sadursmēs tagadnes revolucionāram rakstniekam dod milzumu daudz vēl neizveidotas tematikas, kas savukārt ietekmē visu mākslas darbu. Nemaz nevajaga būt vulgarempiriķim un iedomāties, ka gandrīz vienīgais mākslas radīšanas procesa noteicējs ir apstrādājamais materiāls, lai nepiekrītu tam galējo formalistu uzskatam, ka no svara tikai tas, kā rakstīt, bet gluži vienalga, ko rakstīt. Šāds formalisms, kas liekas it kā pareizs abstrakcijā, īstenībā tomēr ir nepareizs, jo nav nekad tāda „kā“, kas būtu pilnīgi autonomas, neatkarīgas no „kas“. Atzīstot

subjekta un objekta dialektisku vienību, mēs noraidām formas un satura absolūtu dualismu. Šāds uzskats gan apzinīgi, gan neapzinīgi izteicas visā latviešu jaunākās kreisā rakstniecībā un tās formālos meklējumos, un interesanti, pat komiski ir verot, ka pilsonības „modernisti“ aizjemas no kreisajiem rakstniekiem stila veidojumus un pūlas ar tiem uzsvaidzināt un atdzīvināt savu pēc būtības diametrāli pretējo tradicionālo tematiku. Nabadzīgā un novītusē pilsonības ideoloģija, saprotams, no tāda pretdabīga mēģinājuma neatjaunojas.

Bet ja tas tā, ja tematika vienmēr ir un būs arī turpmāk svarīgs moments rakstniecībā, tad tomēr mēs sen jau nevaram mākslas izpētē aprobežoties tikai ar tematiku. Tagad, pēc kara un revolūcijām, arī Latvijā jautājums grozās sevišķi ap tagadnīgas tematikas māksliskās izteiksmes veidu — stilu. Saprotams, jauns saturs, jauna tematika faktiski sekmē jauna stila attīstību un izveidi. Tomēr mākslas zinātnes un kritikas uzdevums ir šo procesu atvieglināt un virzīt.

Uz tagadnes mākslas izteiksmes un stila svarīgumu es aizrādīju jau savā „Aktīvā māksla“*). Piegriežoties toreiz galvenā kārtā formāliem elementiem mākslas teorijā, kā to prasīja mans toreizējais nolūks, es tomēr, lai nebūtu pārpratumu, uzsvēru socioloģiskā mo-

*) A. Kurcijs. Aktīvā māksla 1923. g.

menta svarīgumu, neatraujot formālo pētišanas metodi no ideoloģiskās kopības un socioloģiskā pamata, jo māksla, kā katra ideoloģija, ir dziļi socializēta.

Tagadnes reālisms, kā mēs to arī neapzīmētu — jaunreālisms, aktīvais reālisms, revolucionārisms — dibināts strādnieku šķiras un tai sekojošās darba ļaužu pasaules uzskatos. Līdzīga mākslas un ideoloģijas sakarība ir pastāvējusi vienmēr, jo māksla taču ir tikai ideoloģijas daļa. Piemērs — Ruso filozofija un buržuazijas sentimentālais romāns, Konta un Tēna pozitīvisms un Zolā reālisms literatūrā, vācu romantikas un Šellinga-Šopenhauera filozofijas un estētikas vienības koncepcija. Šī sakarība un savstarpēja iedarbība starp atsevišķām ideoloģijas sfērām raksturīga taisni mūsu dienām ar pēckaņa sabrukumu un reakciju Eiropā un sociālistiskās celtniecības darbu Padomju Krievijā. Arī latviešu jaunākā strādnieciski orientētā literatūrā šī sakarība ir nenoliedzama. Mainījušies ir sabiedriskās dzīves apstākļi, mainījies cilvēks ar savām jūtām, domām un centieniem. Līdz ar to nodibinās jauns izteiksmes veids ar saviem īpatnējiem stila elementiem un valodu. Šim stilam ir raksturīga izteiksmes ekonomija. Nesenā liekvārdība tiek atmesta, vecā tradicionālā fraze salauzta, lai padarītu valodu izteiksmīgāku. Gausības vietā stājas straujums, taisna līnija un schēmatizācija. Jauna metafora izlauž sev ceļu veco trafaretu žogos. Jaunā izteiksme ir tuvāka dzīves iste-

nībai, nenodeldēta, svaiga un spēcīga. Pētīt šo tagadnīgo literatūras stilu un valodu vēl ilgi būs literatūras kritikas un teorijas uzdevums.

ROMANTISMS UN ROMANTISMS.

Savos kritiskos darbos Jansonam nācās atzīmēt, ka Aspāzijas pseidoreālistiskās, tā tad nepatiesās un, no reālisma viedokļa skatoties, mazvērtīgās drāmas „visgažām mantojušās vētrainu piekrišanu“. Aspāzijas toreizējam romantismam, kā redzams, ir bijis neapšaubāms kontakts ar tā laika sabiedrisko dzīvi un, saprotams, arī zināms iespaids uz tās attīstību un centieniem. Jansons to nenoliedz. Tomēr tuvāk noskaidrot šo parādību viņš nav mēģinājis, kaut gan tā atrodas noteiktā pretrunā ar visu viņa mākslas izpratni un reālisma teoriju. Arī Raiņa simbolismu un romantisma elementus viņa dzejā reālistiskā kritika sākmā pameta neievērotus. Izcēla Raiņa kā mākslinieka sabiedrisko nozīmi, bet pret simbolismu un romantismu bij noraidoša. Simbolisma draugs Jansons nebij. Reālistu uzskatos par Raini un Aspāziju nebij vienības: simbolisti, romantiķi un tomēr — sabiedriski cīnītāji! Tāda bij nenovēršama pretruņa, ko vēlāk mēģināja no-

vērst Antons Birkerts, nostādīdams Raini mūsu rakstniecībā kā universālistu. Universalisms bij tas maģiskais vārds, kam vajadzēja samierināt visus it kā pret-runīgos elementus Raiņa mākslā, ar viņas „sabiedrisko simbolismu“ un „reālo ideālismu“.

Visi šie dažādie uzskati vēl bij diezgan neizkopti, mūsu un cittautu literāturas faktiem bieži nepiemērojami. Uz to es aizrādīju jau agrāk. „Ja subjektīvi emocionālais moments — rakstiju toreiz — no mākslas nav izslēdzams, tad arī jautājums par romantismu tagadnes aktīvā mākslā prasa pēc sava noskaidrojuma. Tie, kuŗi apkaŗo ikkatru romantismu aktivisma vārdā, man liekas, nostājas līdzīgā, tikai diametrāli pretējā stāvoklī, kā savā laikā Nicše pret Sokratu un sokratikļiem. Nicšes nicinošā sokratisma kā racionālisma kritika negrib ievērot, ka Sokrats ir viena no senatnes pilnvērtīgākām personībām un nojauc to racionālismu, kas toreiz Atenās bij pārvērties par tukšas scholastikas kultivēšanu. Nicše neievēro, ka Sokrats intelektuālists viņam tuvāks ne tikai mākslas, resp. traģēdijas izpratnē, bet vispār savā spēcīgi aktīvā personā, tuvāks kā dažs labs viņa romantiskais draugs... Arī tagadnes romantisma apkaŗotāji bieži vien neredz, ka romantisma vietā tie apkaŗo tikai pseidoromantiku, īpatnējā mākslas novirziena vietā — gļēvu atteikšanos no mākslas kultūras*).

*) A. Kurcijs. Aktivisms mākslā. 1923.

Ar to es gribēju teikt, ka ir ne tikai dažāda veida racionālisms, bet arī dažāda veida romantisms mākslā. Runāju toreiz par „reakcionāru un sabiedriski revolucionāru“ romantismu. Piemērs no mūsu literatūras: dzejnieks Pavasaŗu Jānis no vienas — un Veidenbaums un Aspāzija no otras puses. Daŗādu mākslas virzienu abstrahējumi mums nekādu skaidrību nespēj dot. Tas redzams arī ŗai gadījumā. Nepiecieŗams ir romantisma konkrēti dialektisks vērtējums.

Hegels, kā zināms, romantismu apzīmēja kā klasiskai mākslai sekojoŗu mākslas virzienu, kas klasicismā sasniegto formas un satura sintezi pārsniedz savos tālākos meklējumos un sasniegumos. Pieturoties pie savas idealistiskās dialektikas ŗehēmas, Hegelim romantismu kā klasicisma laikmetīgu negāciju būtu bijis jāuzskata kā mākslas patiesu tālākās attīstības pakāpi. Tomēr Hegels to nedara. Bet nevis tādēļ, ka vācu romantika kā sabiedriski reakcionārs mākslas virziens iracionālismu nostāda pretī revolucionāram racionālismam un demokratisma principiem. Nē. Hegels-dialektiķis vienkārŗi atkāpjas Hegela-absolūtista priekŗā, kuŗam klasicisms liekas augstākā māksla „vispār“. To paŗu kļūdu pielaiŗ ikviens, kas kādu mākslas virzienu gribētu kvalificēt par „vispār“ reakcionāru vai revolucionāru. Lai noskaidrotu romantisma īsto nozīmi — arī sabiedriski politisko — jāpiegrieŗas tā vēsturiski pakāpe-

niskai analīzei. Tikai tādā ceļā mēs nāksim pie pareiza slēdziena par šo mākslas virzienu.

Tagadnes šķiru un kultūru sadursmē, pie tagadnes dzīves plašuma un intensivitātes, kur māksla grib vadīt cilvēku uz jaunu pārvērtību un dzīvi, zināms sabiedriska utopisma un romantisma elements, liekas, mākslā nav vēl novēršams. Vai tā būtu mākslas nespēka un nabadzības zīme? Tas noskaidrojams.

Romantisma elementi sabiedriski aktīvā mākslā liecina par mēģinājumu pārsniegt īstenības robežas tur, kur noteiktu zinīsku atziņu vēl nav. Tāpēc nākotne tiek simbolizēta. Dabīgi, ka šī simbolizācija galu galā beidzas ar abstrakciju, jo konkrēts atrisinājums nav vēl skaidri saredzams un noteicams. Simbolizācija, pēc Pļechanova domām, notiek tad, ja sabiedriskā doma nespēj izprast laikmeta īstenību un tāpēc neprot noteikt tā virzienu un attīstību, Hegela vārdiem runājot, nespēj teikt tos burvja vārdus, kas izsauc nākotnes ainu. Ja zināmas sabiedrības māksla uzrāda dziņu uz simbolismu (resp. romantismu. A. K.), tad tā, pēc Pļechanova domām, ir pirmā zīme, ka šīs sabiedrības doma nespēj izprast patreizējo sabiedriskās dzīves norisi*). Tomēr arī tikai zināmos konkrētos apstākļos. Tas jāsaprot. Arī Šellija dzeja bij savā romantismā līdzīga simbolisma dzejai, par kuŗu runā Pļe-

*) Г. Плеханов. Генрих Ибсен.

chanovs. Neskatoties uz to, tā bij „pirmā istā dzeja“ pēc lielās franču revolūcijas. Tā vismaz domā Henriete Roland-Holst. Varam šo Šellija „miglainību“ jeb romantismu nosaukt par zināmu nespēka pazīmi, ja jēmam to abstrakti. Vēsturiski konkrēti Šellija romantisms uzskatāms kā progresīvs mākslas virziens ar jaunās buržuāzijas nākotnes ideāliem, kas savu pamatu vēl nebij zaudējuši.

Arī tagadnes kultūras cīņā ir vērojams līdzīgs stāvoklis. Zināms ir attīstības virziens, bet konkrētizēt to vēl pilnībā nav iespējams. Tāpēc nenovēršami zināmi utopisma un romantisma elementi nākotni simbolizējošā mākslā. Un ne tikai mākslā! Tas vērojams pat zinātniskās gara disciplīnās. Katrā ziņā mēs darītu nepareizi, ja no mākslas prasītu vairāk racionālisma kā no zinātnes. Roland-Holst pat nākotnes mākslā gatava atzīt zināmu misticismu. „Mēs, saka viņa, kā augstu kalnu siluētus spējam saskatīt galvenos vilcienos nākotnes komunistiskās sabiedrības uzbūvi. Ar to mūsu apvārksnis noslēdzas. No nākotnes sabiedrības mēs sagaidām, ka viņa atjaunos daudz attīstītākā veidā to mistiku, kas centās izprast to, kas visu sevī ietver, un arī cilvēku attiecības pret to.“*)

Neizšķirsim te šīs tālās nākotnes lietas. Neaizmirsīsim arī, ka Roland-Holst domas par nākotnes mistiku iz-

*) Neue Zeit. 1902.

teiktas ap gadsimteņu maiņu simbolisma pašos zieda laikos. Jāpiekrīt tomēr, ka nākotnes sabiedrība mēģinās no jauna aptvert dzīvi vienotā monistiskā pasaules ainā, kaut arī kultūrālo atziņu un faktu daudzums vēl nedos iespēju tādai aptverei zinātniskā ceļā. Un nav iespējams noliegt, ka tāda māksla, kaut arī ar romantisma un simbolisma piemaisījumu, nebūtu vēsturiski un sabiedriski dibināta.

Latviešu pilsonības tagadējā „romantika“ ir vērsta ar seju pret pagātņi. Cik „pirmbūtīgi“ un „sākotnīgi“ — ja lietojam šos Veseļa un Ērmaņa izteicienus — tā arī nenostātos, tā vada uz pagātņi, uz pag. gadsimteņa 80-to gadu pseidonacionālismu un pagātnes ideālizāciju. Vērtējums te var būt tikai negatīvs. Bet šī negācija nav vispārināma, pārneseama uz katru romantismu. Ir romantisms un romantisms.

MĀKSLA UN DZĪVE.

Lai pierādītu savu uzskatu pareizību, naturalisma teorētiski atsaucas uz Aristoteļa izteicienu par mākslu kā dabas atdarinājumu. Līdz ar to tie mākslu nostāda, zināmā mērā, kā kādu sekundāru vai blakus parādību.

Tomēr atsaukties uz Aristoteli šai nozīmē vienpusīgi nevar. Aristotelis savā estētikā, resp. poētikā nerunā vis par dabas, bet gan par reālības vispārīgo principu atdarināšanu, kas taču bez intelekta aktīvas līdzdarbības nav domājama. Tā jau no paša sākuma tiek noraidīts uzskats par mākslas kontemplatīvi pasīvo raksturu un ievadīts ceļš uz atziņu, ka arī mākslā cilvēka apziņa ne tikai atspoguļo objektīvo pasauli, bet arī to veido. Tas ir noteikts solis no pasīvā pilsoniskā vulgarempirisma uz aktīvu tagadnes mākslas reālismu, kas mākslai kā ideoloģijas daļai norāda vietu vēstures dialektikā. Saprotams, tāda mākslas un dzīves attiecību dialektiska izpratne nav savienojama ar to dzīves mēchanizācijas principu, kas mākslai gan atļauj atzīmēt notikušo, bet izslēdz to no līdzdalības dzīves cīņās un attīstībā. Zināmu pamatu šādam mākslas uztverumam dod Plechanovs ar

savu atziņas teoriju, tā saucamo hieroglifu teoriju, mācību, ka mēs no patiesās istenības uztveram tikai zīmes — hieroglifus.

Te vērojama Pļechanova atkarība no Kanta un citiem idealistiskiem atziņas teorētiķiem. Kaut gan Pļechanova hieroglifu teorija pielaiž arī preteju tulkojumu — no hieroglifiem taču aktīvi jāveido istenības aina! — jāpiekrit, ka mākslas jautājumos Pļechanovs pienācīgi neuzsver subjekta līdzdalību atziņas procesā, neaptver un neizceļ pilnībā māksliska tēla nozīmi.

Visumā gan mākslas atziņas pasīvais uztverums un ideoloģijas mēchanizācija dibinās uz daudz plašāka pamata. Priekškaŗa strādnieku kustības īpatnējie apstākļi psiholoģiski un ideoloģiski sagatavo pamatu šādam dialektiskā materialisma filozofijas vienpusīgam un greizam tulkojumam. Tāpēc nav jābrīnas, ja starp mēchanistiem mēs sastopam citādi ideoloģiski gluži preteju virzienu pārstāvjus. Interesanti šai ziņā vērot, piem., L. Trocka uzskatus. „Dzejas dziedātājputns, saka viņš, tāpat kā gudrības putns pūce, parādās tikai pēc saules rietā. Dienā tiek darīts darbs, novakarā jūtas un prāts sāk aptvert notikušo. Ideālisti... domāja, ka pasauli virza apziņa, kritiskā doma, ar citiem vārdiem: progresu noteic intelligence. Patiesībā visos pagājušās vēstures notikumos apziņa tikai kliboja nopakaļ faktiem... Pilnīgi skaidri šāda likumība vērojama, kā jau sacīts, mākslā. Tradicionālais mākslinieka salīdzinā-

jums ar pravieti pieņemams vienīgi, varbūt, tai nozīmē, ka dzejnieks atspulgo laikmetu puslīdz ar tādu pat novēlojumu, kā pravietis. Ja gadās, ka daži pravieši un dzejnieki „aizskrej priekšā“ savam laikam, tad tas tikai nozīmē, ka viņi ir izteikuši zināmas sabiedriskās attīstības prasības ar mazāku novēlojumu, kā pārējie viņu kolleģi.“

Tam, kas nedomā līdz ar franču 18. gadsimteņa filozofiem apgaismotājiem, ka dzīvi virza idejas, tomēr nav jānostājas uz viedokļa, ka dzīves attīstības process ir gandrīz pilnīgi neapzināts, un ka mākslas atziņai līdz ar to šai procesā nebūtu nekādas nozīmes. Šāds uzskats mākslas jautājumos nekad isti neatbildis strādnieku šķiras cīņas garam. Ātrāk gan tas ir izaudzis buržuaziskās kultūras absurdismā, kur nebeidzamā pretrunībā rakstnieks vai intelligents bieži ir lieks, gluži nespēcīgs un nevajadzīgs. Tādos apstākļos arī izaugusi Hegeļa ideālistiskā filozofija, uz kuŗu šai jautājumā mēdz atsaukties. Hegeļa ideālistiskā sistēma garu izceļ pirmā vietā un aplūko materiju tikai kā gara attīstības stadiju. Bet tā kā gars sākumā ir neapzinīgs gars, tad matērija, negarīgā substance, ir pirmā reālība. Tikai pēc notikušā izveides procesa, filozofijā absolūtais gars jeb ideja nāk pie apziņas un tāpēc viņa radošā darbība, vēstures darināšana, pastāv tikai filozofu domās un idejās, ir tikai vēlins atdarinājums. Tāpēc arī Hegels, izejot no sava

viedokļa, ar pilnu tiesību varēja par filozofiju rakstīt: „Viņa parādās tikai pēc tam, kad īstenība jau nobeigusi savu tapšanas procesu un piejēmusi pabeigtu veidu... Kad filozofi sāk rakstīt pelēkām krāsām uz pelēkā dzīves fona, nav iespējams vairs tai atgriezt jaunību, to var vēl tikai izprast.“ Un pilnīgi saskaņā ar šo idealistisko pasaules uzskatu tad arī Hegels raksta: „Gudrības pūce izskrej tikai naktī“. Mēs varam Hegelim kā ideālistam šai jautājumā nepiekrīst pēc būtības, bet loģisku skaidrību viņa domai mēs noliegt nevaram. Par dialektiskā materialisma piekritējiem, kas dzīvi un ideoloģiju nošķir vienu no otras un šai gadījumā atsaucas uz Hegeli, mēs to sacīt nevaram. Dialektiskā materialisma metode, dialektika jeb atziņas teorija nav sajaucama ar Hegeļa ideālismu. Markss ar noteiktību aizrāda, ka nav iespējams šķirt materiālo sabiedrisko īstenību no gara dzīves, ko tā noteic. Nepareizi, gluži nepareizi tādēļ izjemt un nodalīt ideoloģiju no vēsturiskā sabiedriskās attīstības procesa, kā to dara mēchanisti, neapzinīgi sekodami Hegeļa ideālistiskai schēmai.

Savus galvenos atziņas teorijas principus Hegels, saprotams, attiecina arī uz mākslu. Pēc viņa domām, mākslā gars brīvi skata savu būtību, atrauts no ārējiem iespaidiem, nododas savai īpatņējai likumībai. Mākslai, kā redzams, ir tīri pasīvs un kontemplatīvs raksturs. Tāpat, sākot no Kanta, domāja

Šellings, to pašu mācīja Šopenhauers. Bet viņi bij ideālisti, kas brīvā ideju rotaļā mekleja visdziļākās būtības izveidi un tādēļ mākslai, kas palīdz ieskatīties šai „dievišķā“ rotaļā, tuvojas ar romantiskām trīsām. Savādi tāpēc ir atsaukties uz Hegeli, lai mākslu kā īpatnēju atziņas veidu degradētu par nenozīmīgu un gluži sekundāru parādību, kas kā nokavejies naktsputns izskrej tikai tad, kad vēsturiskais dienas darbs jau padarīts.

Tagadnes mākslas teorija pret seno mākslas pasīvo un kontemplatīvo raksturu nostāda mācību par mākslas atziņas aktivitāti. Un ja mēs te gribam pievest jau minēto salīdzinājumu par mākslinieku un pravieti, tad varam to pārfrazēt sekoši: Mākslinieks ir pravietis, kas dibinās uz īstenības mākslisku pieredzi. Mākslas ceļš ir no patiesas dzīves tēlojuma uz apstraktu domāšanu un no tās — uz dzīves praktiku. Tāda ir māksliskā atziņas procesa dialektika. Rakstnieka kā sabiedriska individa nozīme tāpēc ir daudz lielāka, kā tas liekas dzīves mēchanizācijas piekritējiem. „Nē, rakstniekam, saka A. Lunačarskis, nepiekrīt tikai illūstratīva loma, un viņš nav Minervas pūce, kas, pēc Hegeļa vārdiem, izskrej tikai, kad diena jau gals. Nē, rakstnieks iziet uz dzīves skatuvi ne tad, kad visi sabiedriski strīdi jau izšķirti, un ne tāpēc, lai pateiktu: tagad es nodziedāšu jums dziesmu, kas jums galīgi pierādīs, ka padarītais darbs ir bijis

pareizs. Rakstnieks ir pioniers—eksperimentātors, viņam jāiet mūsu armijas priekšgalā, jāgremdējas visā proletāriāta dzīves un pieredzes daudzpusībā, jāapvieno to ar savu īpatnējo tēlainās domāšanas metodi, dodot mums spilgtus un pilnasinīgus nojēgumus par to, kādi patlaban procesi ap mums notiek, kad dialektiskā cīņa verd ap mums visapkārt dzīvē, kas uzvar, uz kuriem tai tendence attīstīsies. Un ja rakstniekam ir pietiekoši plašs redzes lauks, pietiekoši redzīgs skats un jūtīga dzirde, ja viņš savu milzīgo pieredzi apstrādā ar pareizu, marksistisku metodi, vismaz tēlainās domas sfērā, tad viņš būs ne tikai partijas gatavo lozungu illūstrators, bet dos arī lietīškus pusfabrikātus partijas vadoņiem.

Ne tikai partijas vadoņiem! Mākslinieks ar saviem tēliem un idejām organizē un virza — aktīvi veido sabiedrības nākotni. Tagadnes māksla grib pasauli ne tikai dažādi iztēlot, bet arī to pārveidot. Tāds ir viņas tiešais uzdevums. „Īstu zinātnieku, gaišredzīgu rakstnieku un īstu sociālistu, saka kādā vietā Barbiss, šķīr vienu no otra tikai darba dalīšanas princips.“

Mēs redzam, ka no tiem laikiem, kad de Staēl formulēja, ka rakstniecība ir sabiedrības izteiksme, ir noiets tāls attīstības ceļš*). Pavirša dzīves ideālizā-

*) M-me de Staēl. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. 1800.

cija mūs vairs neapmierina. To pierāda arī veltīgie Viktora Igō mēģinājumi šai virzienā. Nostādīt cilvēku kā vienīgo sabiedriskās īstenības demiurgu jeb radītāju, kas kā dievs laikmetu veido pēc sava veida un līdzības, tāda ideālizācija nav vairs iespējama mākslas teorijā.

Un tomēr, cik noteikti dialektiski materialistiskā mākslas teorija arī neuzsvērtu kosmiskās un sociālās īstenības noteicošo ietekmi uz mākslinieku un viņa māksliskās atziņas iespējamībām un robežām, tā tomēr nenoliedz mākslinieka aktīvi radošo personību māksliskās atziņas procesā. „Ģenialā mākslinieka smadzenes, zīmīgi izsakās Lafargs, nav „dievišķīgs trijkājis“, pēc Viktora Igō izteiciena, bet — maģiska retorte, kurā pamijus salikti šīsdienas fakti, jūtas, uzskati un pagātnes atmiņas. Tur šie nevienādie elementi sastopas, saplūst un kombinējas, lai no turienes iznāktu kā literāturas ražojums, glezna, tēls, mūzikāla kompozīcija; tā smadzeņu rūguma procesā dzimušais radījums top bagātāks īpašībām, kā tie elementi, no kuriem tas veidots; sakausējumam ir citas īpašības kā metāliem, kas tai savienoti.“*)

Uztverot turpretī mākslu kā pasīvu dzīves skatīšanu, mēs neizbēgami nonākam pagātnes varā. Te sadzirdamas atskaņas no pilsoniskas mākslas kā bau-

*) Paul Lafargue. Les origines du romantisme.

das teorijas un vispār no tās destrukcijas kapitālisma sabrukuma laikmetā, kur mākslai dzīvē, liekas, nav vairs vietas. Te meklējams pamats uzskatam: 1) ka māksla nav noderīga revolucionāro pārmaiņu laikmetos — inter arma silent artes; 2) ka sociālistiskā sabiedrībā mākslai paliks tikai niecīga nozīme kā dzīves izdaiļotājai — ne vairāk.

Uztverot mākslu kā aktīvu atziņas procesu, mums skaidra šāda uzskata nedibinātība. Saprotais, revolūcijas laikmetos jāapkļūst mākslai kā pasīvai vērotājai, piemēram, pasīvam un nereti patoloģiskam psiholoģismam. Jāpiekrīt arī, ka kapitalisms zināmās savas attīstības stadijās mākslai ir naidīgs. Pilsonības klasiskā politiskā ekonomija, kā zināms, mūziķus, aktierus, vispār māksliniekus, pieskaita neproduktīvajiem strādniekiem. Ādams Smiss pat domā, ka mākslinieku stāvoklis buržuaziskā sabiedrībā pielīdzināms savdabīgai sabiedriskai prostitūcijai. Bet viss tas vēl nedod pietiekošu iemeslu domāt, ka nākotnē māksla būs nevajadzīga, kā to tēlo vācu mākslas teorētiķis Hauzensteins un krievu marksists Friče.

Parejas laikmetos, kad bagātā pieredze jāpadod jaunai sistematizācijai, jāpakļauj jaunās šķiras-uzvaretājas prasībām, ne vienreiz vien ir pacēlies jautājums par zinātnes priekšrocību, par to, ka mākslai ir laiks atkāpties pagātnē, un jūtu viļņojumam jāaprimst, lai at-

spīdētu zinātniskās domas skaidrā gaisma. Šo uzskatu savos estētiskos rakstos sevišķi uzsvēra Hegels. Katrai tautai, saka viņš, izglītībai progresējot, iestājas laikmets, kad māksla pārsniedz savas parastās robežas. Tad sākas zinātnes laikmets. Gaŗām ir grieķu mākslas jaukās dienas un vēlo viduslaiku zelta laikmets. Ne Homers, ne Sofokls, ne Dante, Ariosts vai Šekspirs mūsu dienās, pēc Hegeļa domām, vairs nevar parādīties. Viss apdziedātais un augsti teiktais jau izteikts. Hegeļa slēdziens: „Mūsu tagadne pēc sava stāvokļa nav mākslai labvēlīga.“

Saprotams, ka buržuaziskā filozofijā un zinātnē Hegels redz augstāko idejas realizāciju. Pat pagātnes lielai mākslai tāpēc jāatkāpjas un jāpaliek uz zemākām pakāpēm tai kāpnē, kas ved uz „absolūtās“ idejas augstumiem — tā laika Prūsijā un paša Hegela filozofijā. „Valsts, tiesības, morāle — viss tas vairs nesekmē īstenības estētisku uztveri.“

Tā vareja domāt dialektīķis-ideālists, kas pēc revolūcijas vētrām jau samierinājies ar buržuaziskās dzīves īstenību, atradis tai savas dialektikas noslēgumu. Mēs šādam uzskatam pievienoties nevaram. Patiesībā tas apstāklis, ka nākotnē dzīvē plašu vietu iejems mašīnisms un zinātnē, nemaz nerunā pretī mākslas turpmākai attīstības iespējamībai. Paplašinoties zinātnes un filozofijas darbības laukam, augs arī mākslas nodarbības loks uz tā plašā sabiedriskās dzīves

pamata, ko dos nākotnes dzīves straujums. Veltīgi tāpēc būtu domāt, ka nākotnes socialistiskā sabiedrība nodibināsies uz antipsicholoģisma un sīkpilsoniska mehānicisma pamata. Tāpēc mākslai kā aktīvai atziņai vienmēr būs vieta, jo pats izpētes priekšmets — sociālā un kosmiskā īstenība, ap kuŗa atziņu iet ciņa, praktiskā ziņā ir neizsmeļams.

FORMĀLISMS KĀ PALĪGLĪDZEKLIS MĀKSLAS IZPĒTĒ.

Jau savā grāmatā „Aktīvā māksla“ es uzstādīju jautājumu, vai mākslā ārpus socioloģiskās metodes vispār vēl vajadzīga un iespējama kāda cita izpētes metode, kas nebūtu nosodīta uz neauglību un tukšu scholastiku. Mans slēdziens toreiz bij, ka mākslas darbs pēc savas būtības nav tieši izskaidrojams tikai ar nemākslisku momentu palīdzību. Vismaz nav izskaidrojams pilnīgi, jo bez literatūras un mākslas formu evolūcijas, ko pirmā kārtā apskata un kārtoti socioloģiskā metode, — ir vēl pašas mākslas formas. Atsaucos šai jautājumā uz Fr. Engelsu, kas uzsver, tā saucamās, garīgās dzīves likumības nozīmi un nepieciešamību istenības izpratnē. Ja arī, pēc Fr. Engelsa domām, no līdzšīnējās filosofijas kā paliekošu var uzskatīt tikai formālo loģiku un dialektiku, tad tomēr tām ir sava īpatnēja gadsimtenus gaŗa attīstība un likumība. Šī likumība jāpārziņ katram, kas pareizi grib izprast dabu un tās likumus. Mākslas teoretiskis šai ziņā pielīdzināms dabas zinātniekam. Arī viņam jāpārziņ likumība, ar kuŗas palīdzību indivīds, sociālas apkārtnes ietekmēts, spēj attīstīt mākslisku iedarbību, kas taču ir mākslas galvenā sabiedriskā funk-

cija, dara to socioloģiski nozīmīgu. Tā tad, jāizprot mākslas likumība tāpat, kā loģikas un dialektikas elementi atziņas procesā. Tā dabīgi izauga jautājums par to, kādai jābūt tiešai mākslas izpētes metodei. Ja mākslas darbi ir īpatnēji formas konstruējumi, ja jūtu noformējums tēlos raksturo mākslu kā īpatnēju atziņas veidu, tad mākslas darbam kā emocionāli intelektuālam veidojumam dabīga ir formālā metode. Tai tad arī jānorobežo un jāraksturo māksliskās atziņas specifiskā būtība un elementi. Saprotams, jautājums jāuztver dzīvā konkrētībā, atmetot katru mēģinājumu atrast kādu sevišķu metafiziski abstraktu likumību, kas to nodalītu no visām parējām atziņas iespējamībām un sabiedriskās cēlonības.

Atzīstot formālās metodes nepieciešamību, es turpat aizrādīju uz viņas principu neskaidrību, atzīmēju, ka taisni pēdējos gados šī metode atrodas pārveidojumu posmā. Rakstīju: „Mākslas darbs nav pielīdzināms ideālam mēchanismam, bet dzīvam organismam. Tā izskaidrojas, kāpēc formālā metode mākslas izpratnē intuitīvo momentu neizslēdz pilnīgi. Viņa gan nenostāda šo momentu savu pētījumu centrā, tomēr atklāj un ievērtē mākslas zinātnes sakarību ar citām tuvu stāvošām gara zinībām. Te arī izvīzās jautājums par mākslinieka individuālītātes nozīmi, metestētismu un sociāli bioloģisko elementu makslā.“*)

*) A. Kurcijs. Aktivā māksla. 1923.

Ko liecina šāds atzinums? — Tas liecina, ka līdz ar Potebņu, Kroče, Lansonu, Valceli un citiem formālistiem mākslas teoriju esmu uzskatījis kā patstāvīgu zinību ar ipatnējiem problēmiem, bet arī to, ka jau toreiz man ir bijis pilnīgi svešs tas absurdiskais viedoklis, ko tagad aizstāv daudzi formālisti, proti, ka mākslas attīstība norisinās pilnīgi patstāvīgi un autonomi. Tā krievu formālists Eichenbaums mums cenšas iegalvot, ka māksliskā radišana pēc savas būtības ir pārpsīcholoģiska un neietilpst parastā apziņas parādību virknē, bet tai raksturīgs „dvēseles empirikas pārspējums“. Saprotams, māksliskās atziņas procesa sakarība ar mākslinieka individualitāti un sabiedrisko apkārtni tagad nav vairs sevišķi pierādāma. To savā vairumā neapstrīd arī formālisti. Redzams, ir formālisms un formālisms. Skaidrs, ka arī ne katrs formālisms nostādāms pretrunā mākslas dialektiski materiālistiskai izpratnei. Taisni otrādi, jākonstatē, ka mākslas formālo elementu likumības izpratne sekmē mākslas socioloģiski pareizo vērtējumu, — dara to iespējamu. Izceļot mākslinieku kā dzīvu, jūtošu un domājošu sabiedrisku personību, mēs nenovēršami mākslu vedam sakarā ar sabiedrisko psīcholoģiju un ideoloģiju, bez kuņām, galu galā, formālie mākslas pētījumi zaudē savu nopietnību. To, liekas, ir nojēdzis krievu izcilus folklorists un valodnieks Veselovskis, kas sākumā savos darbos atmeta katru ideoloģisku momentu, bet

vēlāk pārliccinājās, ka literatūras attīstība nav nosakāma vienīgi ar salīdzinoši vēsturiskās metodes palīdzību un arvienu vairāk sāka piegriezties evolūcionāri-socioloģiskai mākslas izpētei. Tādi formālisti, kā jau minētie Kroče un Valcels, noteikti uzsvē formas un satura sakarību mākslā, formālai jeb morfoloģiskai literatūras statisko elementu izpētei blakus nostāda socioloģisko metodi, mākslas darba dinamikas pētītāju.

Sociālistiskie autori, sekojot jau minētām Fr. Engelsa aizrādījumam, šai jautājumā nostājas savā vairumā vēl noteiktāki. Pjechanovs, piemēram, domā, ka socioloģiskā ekvivalenta uzrādījums paliktu nepilnīgs, un tā tad arī nepareizs, ja kritiķis atsacītos novērtēt literatūras darba māksliskās īpašības.

Tādā pieejā šim jautājumam tomēr vēl jūtams zināms duālisms formas un satura novērtējumā. Tas galīgi novēršams vienotā formas un saturības dialektiskā aptverē — formsaturībā. Ja pareizi, ka saturs nosaka mākslas darba formu, tad tik pat pareizs ir slēdziens, ka forma nav tikai satura pasīvs attēlojums, bet aktīvi ietekmē mākslisko nodomu. Tas arī atbilst uzskatam, ka māksla ne tikai atdarina īstenību, bet arī to aktīvi veido. Formālā un socioloģiskā metode tā bez pretruņām apvienojamas analitiski sintetiskai īstenības izpratnei. Līdzšinējam formālismam mākslā galīgi jāatmet ideālistiskā iedoma, ka formālie elementi va-

rētu mākslā pastāvēt un attīstīties neatkarīgi no visas sabiedriski dialektiskās kopības. Tad atkristu arī formālisma pretinieku iebildumi, ka formālā metode mākslā nespēj nekā ne izskaidrot, ne noskaidrot, jo neievēro vārda jēdzienu un saturu, bet pieķeras nenozīmīgiem tehniskiem sīkumiem, — skaņām, atskaņām. Skaidrs, ka formālisma pārspilējumi mūs ievada pārdzīvotā metafizikā.

Tādas formālās un socioloģiskās metodes attiecības uzliek arī noteiktus pienākumus zinātniskai mākslas un literatūras kritikai. Tai vairāk vai mazāk jāpārvalda abas šīs metodes, citādi tā var nomaldīties publicistikā vai kļūt par formisku elementu nedzīvu savārstījumu. Sprototams, individuāli katrs kritiķis vai mākslas teoretīķis piegriezīsies, skatoties pēc savām tieksmēm un spējām, vairāk vienai vai otrai no minētām māksliskās izpētes metodoloģiskām virknēm. Iespējams arī darba dalījums. Viss tas tomēr principiālo stāvokli nemaina.

Beidzot vēl jautājums: Vai, pielietojot mākslas izpēti abas minētās metodes, mēs nenojaucam monistisko mākslas izpratni un neatjaunojam formas un satura dualismu, principiāli vienotas mākslas teorijas un kritikas vietā nenostādām bezprincipa eklektiku? Tādi iebildumi ir celti. Tomēr tie ir nepamatoti.

Zinātne nenoliedz kādu specifisku parādību rindu vest sakarā ar cēlonību ārpus tās. Faktu sinteze prasa

pēc iepriekšējas šo faktu analīzes. Tāpat tas ir māksla un mākslas teorijā. Arī tur sintetiskai aptverei nepieciešams ir nopietns iepriekšējs analītisks darbs. Jautājam, kāds gan varētu būt iebildums pret to, ka formalisti savāc un sakārto materiālus mākslas sintetiski socioloģiskai aptverei? — Nekāds.

Saprotams, katram specialistam labi jāpārziņ savas darbības nozare un savas metodes robežas. Formalisti, kā redzējam, to ne katreiz ir ievērojuši. Bet tas vēl mums nedod tiesību socioloģiskās metodes vulgārizācijai un mēchanizācijai, pārāk vienkāršojot mākslas un sociālās dzīves sakaru un attiecības.

Das folgende ist ein Auszug aus dem
ersten Bande der Geschichte der
Stadt und des Landes
von demselben Verfasser.
Die Geschichte der Stadt
von demselben Verfasser.

Die Geschichte der Stadt
von demselben Verfasser.
Die Geschichte der Stadt
von demselben Verfasser.
Die Geschichte der Stadt
von demselben Verfasser.

SATURS.

1. Māksla kā īpatņejs atziņas veids.
2. Mākslas tēls.
3. Metafora.
4. Ritms un metrs.
5. Dzejas forma un atskaņas.
6. Reālisms kā tagadnīgs mākslas stils.
7. Romantisms un romantisms.
8. Māksla un dzīve.
9. Formalisms kā palīglīdzeklis mākslas izpēte.

STATUS

1. Males de grande estatura vellos
2. Males vellos
3. Males jovens
4. Fêmeas em idade
5. Crianças formadas em idade
6. Fêmeas de grande estatura vellos
7. Fêmeas de grande estatura jovens
8. Fêmeas em idade
9. Fêmeas de grande estatura vellos

ANDREJA KURCIJA GRĀMATAS

- Saules bēdas. Dzejas. 1910. g.
Bez prieka un dailes. Dzejas. 1915. g.
Mana grāmata. Dzejas. 1919. g.
Vita nuova. Poema. 1921. g.
Pasaules klajumā. Dzejas. 1921. g.
Dvēseles kabarejs. Dzejas. 1921. g.
Dziesmas melnbaltai madonnai. Dzejas. 1922. g.
Aktīvā māksla. 1923. g.
Ciņa ar nezināmo. Stāsti. 1923. g.
3×3 mēnesnīcas. Stāsti. 1925. g.
Utopija. Dzejas. 1925. g.
Barbars Parīzē. Dzejas. 1925. g.
Teātris. 1925. g.
Ēzelis Mūks Eiropa. Dzejas. 1927. g.
Cilvēciskie lopi. Stāsti. 1929. g.
Klusums. Dzejas. 1930. g.
Mana dzimtene. Dzejas. 1932. g.
Par mākslu. I. 1932. g.

TULKOJUMI

- Lielpilsetā. Bruno Senlanka.
Atziņas. Sarla Vildraka stāsti.
Pingvinu Sala. Anatola Fransa romāns.

Franču valodā

- Un barbare à Paris. Traduction d'Hélène Izdebska.
-

INDEX

1. Introduction
 2. The first part of the book
 3. The second part of the book
 4. The third part of the book
 5. The fourth part of the book
 6. The fifth part of the book
 7. The sixth part of the book
 8. The seventh part of the book
 9. The eighth part of the book
 10. The ninth part of the book
 11. The tenth part of the book
 12. The eleventh part of the book
 13. The twelfth part of the book
 14. The thirteenth part of the book
 15. The fourteenth part of the book
 16. The fifteenth part of the book
 17. The sixteenth part of the book
 18. The seventeenth part of the book
 19. The eighteenth part of the book
 20. The nineteenth part of the book
 21. The twentieth part of the book
 22. The twenty-first part of the book
 23. The twenty-second part of the book
 24. The twenty-third part of the book
 25. The twenty-fourth part of the book
 26. The twenty-fifth part of the book
 27. The twenty-sixth part of the book
 28. The twenty-seventh part of the book
 29. The twenty-eighth part of the book
 30. The twenty-ninth part of the book
 31. The thirtieth part of the book
 32. The thirty-first part of the book
 33. The thirty-second part of the book
 34. The thirty-third part of the book
 35. The thirty-fourth part of the book
 36. The thirty-fifth part of the book
 37. The thirty-sixth part of the book
 38. The thirty-seventh part of the book
 39. The thirty-eighth part of the book
 40. The thirty-ninth part of the book
 41. The fortieth part of the book
 42. The forty-first part of the book
 43. The forty-second part of the book
 44. The forty-third part of the book
 45. The forty-fourth part of the book
 46. The forty-fifth part of the book
 47. The forty-sixth part of the book
 48. The forty-seventh part of the book
 49. The forty-eighth part of the book
 50. The forty-ninth part of the book
 51. The fiftieth part of the book
 52. The fifty-first part of the book
 53. The fifty-second part of the book
 54. The fifty-third part of the book
 55. The fifty-fourth part of the book
 56. The fifty-fifth part of the book
 57. The fifty-sixth part of the book
 58. The fifty-seventh part of the book
 59. The fifty-eighth part of the book
 60. The fifty-ninth part of the book
 61. The sixtieth part of the book
 62. The sixty-first part of the book
 63. The sixty-second part of the book
 64. The sixty-third part of the book
 65. The sixty-fourth part of the book
 66. The sixty-fifth part of the book
 67. The sixty-sixth part of the book
 68. The sixty-seventh part of the book
 69. The sixty-eighth part of the book
 70. The sixty-ninth part of the book
 71. The seventieth part of the book
 72. The seventy-first part of the book
 73. The seventy-second part of the book
 74. The seventy-third part of the book
 75. The seventy-fourth part of the book
 76. The seventy-fifth part of the book
 77. The seventy-sixth part of the book
 78. The seventy-seventh part of the book
 79. The seventy-eighth part of the book
 80. The seventy-ninth part of the book
 81. The eightieth part of the book
 82. The eighty-first part of the book
 83. The eighty-second part of the book
 84. The eighty-third part of the book
 85. The eighty-fourth part of the book
 86. The eighty-fifth part of the book
 87. The eighty-sixth part of the book
 88. The eighty-seventh part of the book
 89. The eighty-eighth part of the book
 90. The eighty-ninth part of the book
 91. The ninetieth part of the book
 92. The ninety-first part of the book
 93. The ninety-second part of the book
 94. The ninety-third part of the book
 95. The ninety-fourth part of the book
 96. The ninety-fifth part of the book
 97. The ninety-sixth part of the book
 98. The ninety-seventh part of the book
 99. The ninety-eighth part of the book
 100. The ninety-ninth part of the book
 101. The hundredth part of the book

1. Kārta
2. Vēstnesis
3. Pasaules karš
4. Krievija

LATVIJAS NACIŅĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309061171

[0,20]

ls 1 3