

7
L 201

P. BIRKERTS

**DAILĀR ADĪŠANAS
PSICHOLOĢIJA**

I

**MĀKSLINIEKA
PERSONĪBA**

**RĪGĀ 1922
KULTURAS BALSS
IZDEVUMS**

115385

L

4
205

LIBRARY OF THE
LATVIAN PSYCHOLOGICAL
INSTITUTE

L
7

P. Birkerts

Dailradīšanas psiholoģija

I

Mākslinieka personība

Rīgā, 1922

„Kulturas Balss“ izdevums

LATVIJAS NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

0304020084

ПРОВЕРЕНО
1949 г.

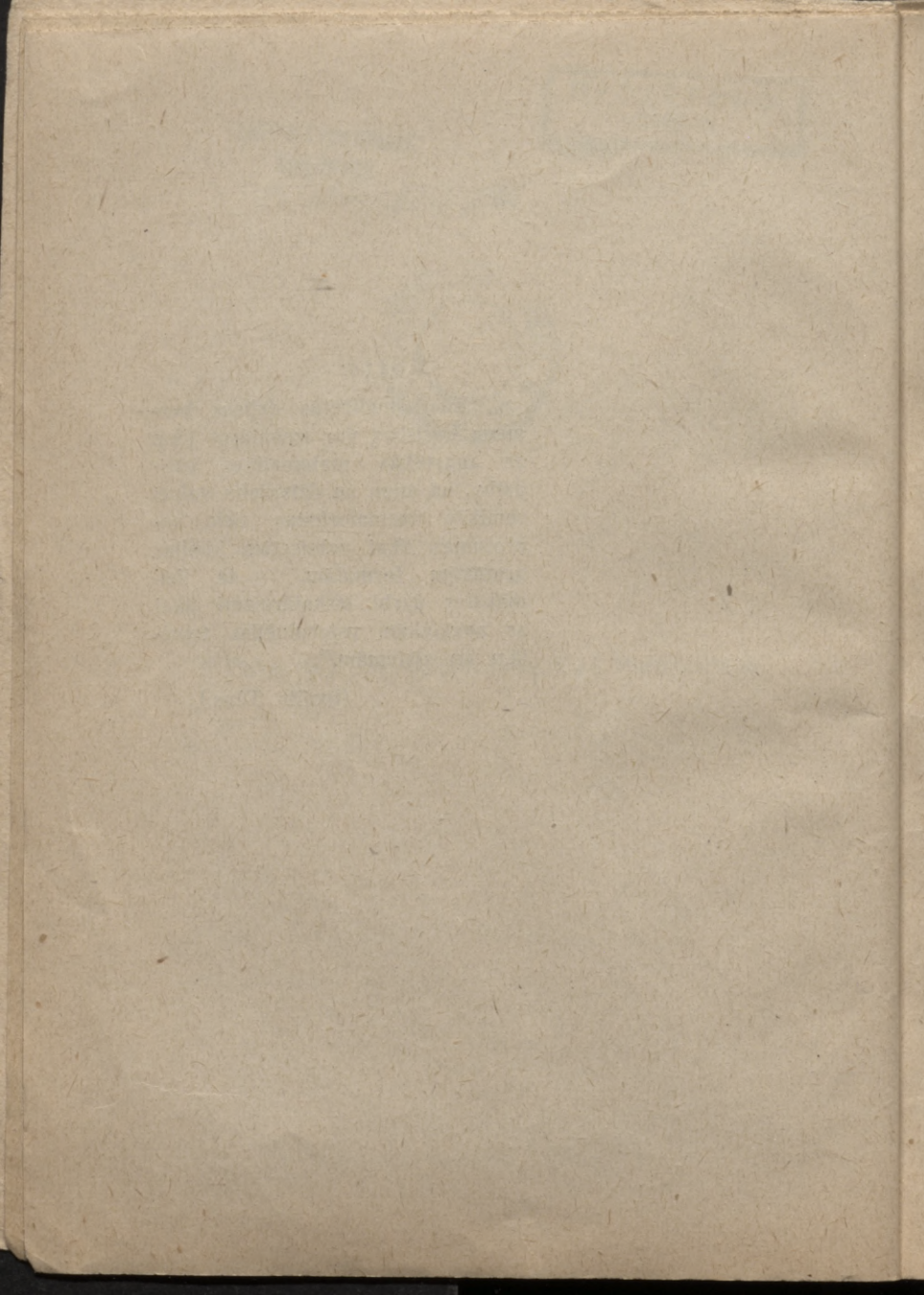


E. Pīpiņa un J. Upmaņa drukātava, Rīgā, Marijas ielā 10.

Motto:

„Kā komplicētās debess ķermeņu kustības var izskaidrot tikai ar augstākās matemātikas palīdzību, kā augu un dzīvnieku valsts smalkās metamorfozas tiek saprotamas tikai pateicoties ķīmijas grūtākām formulām, — tā lieli mākslas darbi izskaidrojami tikai ar augstākām psiholoģijas teorijām un sistēmām.“

(Ipolits Tēns.)



Priekšvārds.

„Dailradišanas psiholoģija“ domāta mācības iestādēm un personām, kuŗas nodarbojas vai nu ar mākslas- vai mākslas jautājumu studijām.

Tādas mācības iestādes ir piem. universitātes, konservatorijas, mākslas akadēmijas, dramatiskie kursi, skolotāju institūti un zemināri.

Personas, kuŗām „Dailradišanas psiholoģija“ var būt nepieciešama: dažādu kategoriju mākslinieki, mākslas pētnieki un vērtētāji (piem., kritiķi, recenzenti u. c.), mākslas audzinātāji.

Darbs sadalās divos sējumos: I. „Mākslinieka personība“, II. „Dailradišanas process“. Katrs sējums domāts vienam pusgada kursam. Kursus saīsinot vai pie lielāka stundu skaita tos var arī ātrāki izņemt.

Autoram šos kursus nācies arī praktiski pārbaudīt dažādās mācības iestādēs Krievijā un Latvijā. Krievijā: universitātē, skolotāju institūtā, konservatorijā; Latvijā: divējos dramatiskosursos.

„Dailradišanas psiholoģijā“, iepriekš speciāliem dailradišanas spēku un procesu iztīrījumiem un analizēm, ir sniegti arī vajadzīgākie jēdzieni un visnepieciešamākās zināšanas no vispārējās teoretiskās psiholoģijas. Tas darīts aiz šādiem iemesliem:

- 1) Lai dotu iespēju kursu klausīties un mācīties arī tiem audzēkņiem, kuŗi vispārējo teoretiskās psiholoģijas kursu nav izņēmuši;

- 2) lai atvieglotu orientēšanos tādiem klausītājiem, kuŗu psiholoģijas zināšanas nav pietiekoši skaidras un noteiktas.

Zināms, būtu jau vēlams, kaut audzēkņi un klausītāji, stādoties pie „Dailradišanas psiholoģijas“ studijām, būtu izņēmuši kādu skaidrāku un pilnīgāku vispārējās psiholoģijas

kursu, bet padarīt šo prasību par obligatorisku šimbrīžam vēl nebūs iespējams. Tie no audzēkņiem un klausītājiem, kuri vēlētos vēl plašākas zināšanas no vispārējās psiholoģijas, kā „Dailrādīšanas psiholoģijā” sniegts, tās atradis manā vispārējās „Psiholoģijas” kursā, kurš rakstīts vidusskolā un skolotāju seminariem. Tādos gadījumos būtu ieteicams, ka viņi, stājoties pie zināma jautājuma studēšanas „Dailrādīšanas psiholoģijā” (piem., par mākslinieka interesi, domāšanu u. t. t.), izlasītu vispirms attiecīgās nodaļas manā vispārējā „Psiholoģijā”.

Turu par vajadzīgu aizrādīt, ka pie mums, Latvijā, nekad vēl neieviesies uzskats, ka dailrādīšanas psiholoģija ir tāda zinātne, kura saprotama vai nu reti izredzētiem, vai arī tādiem, kas, tā sakot, „dziļi skoloti un mācīti” visādās filozofijās, metafizikās. Man vairāk gadu no vietas nācies pārliecināties, ka kursanti un klausītāji šo priekšmetu saprot un piesavinās it labi pat bez iepriekšējām vispārējās psiholoģijas studijām. Nav nācies man arī dzirdēt žēlošanos, ka priekšmets būtu grūti saprotams un piesavinams, un pārbaudīšanas eksameni vienmēr devuši iepriecinošus rezultātus. Vienu gan ko nācies novērot: interese par šo priekšmetu vienmēr bijusi ļoti dzīva.

Vēl jāpiezīmē, ka autors „Dailrādīšanas psiholoģiju” nebūt neieskata tikai par kaut kādu „kroņa skolas grāmatu”. Šis darbs arī domāts kā patstāvīgs, zistemātisks un noslēgts zinātnisks darbs. Savā ziņā viņš pat pirmais un šimbrīžam vienīgais. Vismaz autoram nav nācies ne mūsu, ne ārzemju literatūrā sastapt darbus, kurus varētu kaut cik ņemt par paraugu. Folkelts piem. savā lielajā darbā „System der Aesthetik” (III, sējums) dailrādīšanas un mākslinieka personas jautājumu apskata ļoti nepilnīgi un fragmentariski. Millera-Freienfels'a darbs „Psychologie der Kunst” (1922. g.), no kura iznācis tikai pirmais sējums, ir vairāk tikai estētiskās būdas un estētisko kategoriju psiholoģija. Un vispār „dailrādīšanas” un „mākslas psiholoģija” nav identiski jēdzieni.

Krievu ievērojamie krājumi „Вопросы теории и психологии творчества” ir un paliek tikai daļradišanas psiholoģijas fragmentu kopojuums, atsevišķo jautājumu iztirzājums. Kā materiālu krājums šie kopojuumi ļoti vērtīgi, bet tikai — kā materiālu krājums.

Citi pazīstamie autori šinī laukā, kā: Desuars, Mebius, Meimans, Lipps, Bergsons, ir aizķēruši un izstrādājuši tikai vienu otru jautājumu no šīs zinātnes.

Tamdēļ šī darba autoram savu darbu, ar visu viņa sistemu un iekārtu, nācies veidot pilnīgi patstāvīgi. Kā šis pirmais mēģinājums izdevies, spriest nav viņa uzdevums.

Visvērtīgākais faktors un palīgs šinī darbā izrādījās taisni pats vēl pavisam neapstrādātais materiāls, t. i. tas, ko sniedz mākslinieku biografijas, dienas grāmatas, vēstules, pašatzinumi etc.

Patiesības, principi un likumi, kuri „Daļradišanas psiholoģijā” atzīmēti un uzstādīti, ir gūti galvenā kārtā indukcijas ceļā: vispirms, novērojot un izpētot atsevišķus konkrētus faktus, tad tos grupējot, apvienojot un ģeneralizācijas ceļā izvedot vispārējas patiesības un likumus. Konkrētā materiāla grupēšana bieži vien radīja interesantus un pārsteidzošus slēdzienus.

Analizējot un izskaidrojot daļradišanas procesu, daudzi vispārējās psiholoģijas jēdzieni izrādījās par nepietiekošiem. Arī te vajadzēja dažos gadījumos iet patstāvīgus ceļus, taisīt jaunas psiholoģiskas analīzes un sintezes, piemērojot tās daļradišanas psiholoģijai. Kam psiholoģijas un estētikas lauki pazīstami, tiem nenāksies grūti attiecīgās vietas ieraudzīt.

Arī pašu vārdu „daļradišana” nācās atvasināt, lai liktu to garā un neveiklā teiciena „mākslinieciskā jaunradišana” vietā. Cik viņš pareizs vai nepareizs no tīri valodnieciska viedokļa, lai spriež filologi-specialisti. Autors tikai varētu atzīmēt, ka šim terminam ir tādi priekšteči, kā: „daļrunāšana”, „daļlasišana”, „daļdarbi” u. c.

1850
The first of the year was a very
dry one, and the crops were
very poor. The weather was
very hot, and the crops were
very dry. The crops were
very poor, and the weather was
very hot. The crops were very
poor, and the weather was very
hot. The crops were very poor,
and the weather was very hot.

The second of the year was a very
dry one, and the crops were
very poor. The weather was
very hot, and the crops were
very dry. The crops were
very poor, and the weather was
very hot. The crops were very
poor, and the weather was very
hot. The crops were very poor,
and the weather was very hot.

The third of the year was a very
dry one, and the crops were
very poor. The weather was
very hot, and the crops were
very dry. The crops were
very poor, and the weather was
very hot. The crops were very
poor, and the weather was very
hot. The crops were very poor,
and the weather was very hot.

Ievada daļa.

**Dailradišanas psiholoģijas priekšmets,
metodes, nozīme.**

I. Daiļradišanas psiholoģijas jēdziens.

Māksla — liels dzīves faktors. Reti kāds cilvēks un reti kāda tauta pavisām bez mākslas iztiek. Kulturas cilvēks un kulturas tautas jau nekādā ziņā. Pat pie vispirmatnējākām tautām, pie mežoniem un barbariem, mākslai piekrīt jau ievērojama loma.

Māksla sniedz estētisku baudu. Estētiska bauda ir daļa no baudas un laimes vispār. Bet bauda un laime ir tā saule, pret ko tu tiecas katra cilvēka būtne.

Estētiskā bauda — mākslas dvēsele. Ar viņu māksla sākas, ar viņu beidzas. Ar viņu māksla stāv vai krīt.

Estētisko baudu arī mākslā vispirms meklē. Kad estētiskā bauda izbaudīta, kad estētiskais prieks izjūsts, tad mākslas galvenais uzdevums izpildīts. Cilvēku lielais vairums mākslā arī parasti vairāk nemeklē. Citi mērķi vairāk blakus lieta.

Bet ne katrs var apmierināties tikai ar estētisko baudu, ko māksla sniedz. Daudzi mākslu grib ne vien baudīt, bet arī saprast un izskaidrot. Šī cilvēka tieksme dzemdina — zinātni.

Zinātne grib mākslu izprast, t. i. iespiesties viņas dziļākā būtībā. Zinātne grib mākslu izskaidrot, t. i. uziet un parādīt tos cēloņus, kas mākslas parādības rada un noteic.

Bet mākslas parādības ir sarežģītas un dažādas. Mākslas lauks liels un plašs. Zinātnei daudz ko pētīt un analizēt. Viena vien zinātnes disciplīna ar šo milzu darbu netiek galā. Te jāstrādā vairāk zinātnēm. Te vajadzīga darba dalīšana.

Zinātnes to arī dara. Viņas darbus savstarpēji nodalījušas. Katra no viņām pēta vai nu kādu speciālu mākslas lauku, vai kādu speciālu mākslas aspektu vai procesu grupu. Jaunākā laikā ir vesela zinātņu virkne, kas mākslas lauku un mākslas jautājumus zinātniski apstrādā. Viena no tādām zinātnēm ir — daiļradišanas psiholoģija.

Dailrādīšanas psiholoģija pēta tos psihiskos procesus, kuri norisinās, mākslas darbu radot. Viņa pēta šo procesu a) būtību, b) cēloņus, c) faktorus un dažādos apstākļus, kuri atsevišķo procesu gaitu nosaka, veicina vai kavē.

Dailrādīšanas psiholoģija pieder pie psiholoģisko zinātņu saimes, jo viņas priekšmets ir psihiskie procesi jeb rošības. Viņa tikai izvēlas vienu speciālu psihisko procesu pasauli. Tamdēļ viņa ir specialpsiholoģija.

Dailrādīšanas psiholoģija ir ļoti jauna zinātne. Viņa tikai patlaban veidojas. Dažām tautām (piem. krieviem) tā eksistē tikai fragmentos. Ir izstrādāti atsevišķi mākslas psiholoģijas jautājumi, uzkrāti daži interesanti materiāli, bet noskaņotas, aptverošas un sistematiskas zinātnes vēl nav.

Nedaudz labāki ir pie citām lielajām kultūras tautām: vāciešiem, frančiem, angļiem, amerikāņiem. Arī tur tā vēl fragmentariskā stāvoklī vai arī kautrīgi mitinas kādas estētikas vai vispārējās mākslas zinātnes paspārnē (piem. pie Folkelta, Desuara, Meimāņa u. c.).

Zināms, dailrādīšanas psiholoģiju jau var gan ietilpināt estetikā, tikpat labi kā arī psiholoģijā, bet šī ietilpināšana būs līdzīga piem. socioloģijas ietilpināšanai politiskā ekonomijā, psiholoģijas ietilpināšanai fizioloģijā vai bioloģijā u. t. t. Katras zinātnes izaugšanas un attīstības loģika jau ir tā, ka viņa dīgst un laiku attīstas citas zinātnes klēpī. Bet kad atziņu un izstrādāto problēmu sakrājas pietiekoši daudz, tad jaunā zinātne no vecākās zinātnes nodaļas pārvēršas par patstāvīgu zinātni. Tā tas notika jaunākā laikā ar socioloģiju, sociālo psiholoģiju, dažādām speciālām psiholoģijām u. c. jaunākām zinātnēm. Tā tam jānotiek arī ar dailrādīšanas psiholoģiju.

Jaunas zinātnes nostāšanās uz patstāvīgām kājām zinātnei parasti nāk ne par sliktu, bet taisni par labu. Zinātne tiek sistematiskāka, noteiktāka un bagātāka.

Dailradišanas psiholoģija tā tad ir zinātne, kuras priekšmets ir dailradišanas process visā viņa visuņā un daudzpusībā.

Kā elementi šinī jēdzienā ietilpst sekošie subordinētie (apakšjēdzieni); 1) zinātne, 2) māksla, 3) dailradišanas process.

Izskaidrojot galveno jēdzienu, jāizlopa un jāatsedz arī elementārāko subordinēto jēdzienu saturs.

II. Jēdziena elementu interpretacija.

1. Zinātne.

Katra zinātne krāj atziņas par zinamu īpatnēju fenomenu jeb parādību pasaulī: par spīdekļiem (astronomija), par augiem (botanika), par dzīvniekiem (zooloģija) u. t. t.

Sakrātās atziņas zinātne pārbauda un kritizē. Nepareizas atziņas atmet, pareizās patur, nedrošās pārbauda un pēta tālāk.

Kad patiesību un zināšanu sakrājas daudz, tad zinātne drošās un pārbaudītās zināšanas sakārto un sistematizē.

Mazāk vispārējas patiesības un jēdzienus tā vispārina jeb ģeneralizē. Bet krāšana, sistematizēšana un ģeneralizēšana vēl nav zinātnes galvenais un augstākais mērķis.

Zinātnes galvenais mērķis ir — parādības saprast un izskaidrot. Sistematizācija un ģeneralizācija tikai līdzekļi šī mērķa sasniegšanai. Vēl spēcīgāki līdzekļi augšā minēto mērķu sasniegšanai katrai zinātnei ir — cēlonu un likumu atrašana.

Atrodot cēlonisko sakaru — uzejam parādību savstarpējās attiecības.

Atrodot zinamu likumu — aptveram ar vienu jēdzienu, ar vienu patiesību lielu vairumu dažādu faktu un parādību.

Zinot likumus — mūsu doma strādā ļoti sekmīgi un ļoti ekonomiski: ar maz pūlēm gūst lielus panākumus. Tāmdēļ

katra zinātne tik kāri tiecas pēc likumiem. Likumu atrašana un formulēšana pārvēršas par katras zinātnes itkā galveno mērķi. Galvenais mērķis, zināms, likums nav, bet viņš ir vis-spēcīgākais līdzeklis parādību izprašanā un izskaidrošanā.

Tā tad — zinātnes galvenais mērķis: parādību izprašana un izskaidrošana. Zinātnes līdzekļi šī mērķa sasniegšanai: atziņu krāšana, pārbaudīšana, sistematizēšana, ģeneralizēšana un attiecīgo likumu atrašana un formulēšana.

Šo pašu darbu, ko veic zinātne vispār, dara arī daiļradišanas psiholoģija savā pētīšanas laukā.

2. Māksla.

Māksla ir otrs elementjēdziens, kas ietilpst daiļradišanas psiholoģijas jēdzenā un definīcijā. Bet būtības un nozīmes ziņā šis jēdziens ir viens no svarīgākiem un centrālākiem, jo māksla ir tā pasaule, kuŗu daiļradišanas psiholoģija, kā zinātne, apstrādā. Tāndēļ viņa noskaidrošana met spodrāku gaismu arī uz daiļradišanas psiholoģijas jēdziena būtību.

1. **Divi mākslas jēdzieni:** Ir divi mākslas jēdzieni: a) māksla kā darinājums, produkts un b) māksla kā darbība.

Māksla — produkts: gatavi mākslas darbi: gleznas, statujas, arhitekturiskās būves, dzejas darbi.

Māksla — darbība: muzika, dziedāšana, skatuves māksla. Te sastingušās un cietās, ilgstošās formās kristalizēta nekā nav. Viss kustība, darbība. Viss darbībā top, veidojas un dzīst.

Māksla—darbība tomēr pats fundamentālākais no šiem jēdzieniem; jo darbība ir produkta radītāja. Iesākumā ir darbs, tikai tad top produkts, darinājums.

2. **Mākslas būtība.** Par mākslas būtību runāts daudz, bet kautcik skaidru mākslas jēdzienu maz. Lai izprastu mākslas

būtību un izveidotu skaidru mākslas jēdzienu, vajag atrast mākslas pamatiezīmes. Viņas ir sekošas:

a. Māksla ir vai nu darbība, vai darbības produkts (darinājums). Darbība un darinājums ir tās augstākās šķiras, kur definējot jāierindo māksla, gluži tāpat kā „augš” ir tā augstākā šķira, kurā ierindo „bērzu”, to definējot. Tikai, zināms, ne katra darbība un ne katrs cilvēka darbības darinājums jau ir mākslas darbs.

b. Katrai mākslas vienībai, tiklab darinājumam, kā darbībai, ir saturs un forma. Forma — mākslas darba ārējā ietērpa. Saturs — mākslas darba dvēsele. Forma ar mūsu maņas orgāniem uztverama: mēs to vai nu redzam, vai dzirdam.

Mākslas saturs — tikai psihiska rakstura. Saturā struktūra — psihiski pārdzīvojumi.

c. Katra mākslas darba dvēsele un dziļākā būtība ir — estētiskās jūtas, estētiskie pārdzīvojumi. Bez tiem neviens mākslas darbs nav domājams. Ar estētiskām jūtām mākslas darbs sākas, ar estētiskām jūtām viņš beidzas.

Mākslas darba sākums — mākslinieka estētiskās jūtas. Mākslas darba noslēgums — baudītāja ierosinātās un pārdzīvotās estētiskās jūtas.

Sarežģīta un bagāta dažādības ziņā ir mākslas darba psihiskā struktūra, bet pāri visam šim audumam, kā sārta rīta blāzma klājas estētisko jūtu audums. Vai pareizāki: estētiskām jūtām caurausti visi mākslas darba pārdzīvojumi.

d. Lai varētu runāt par mākslas darbu, tad estētiskie pārdzīvojumi jāizpauž ārēji manāmās un nojaušamās formās. Kur šāda izpaušuma nav, tur nav mākslas darba. Ja mākslinieks izbauda estētiskos pārdzīvojumus tikai sevī, tad mākslas darba vēl nav.

e. Ārējām formām, kurās mākslinieks ietēpj savas estētiskās emocijas, jābūt spējīgām ierosināt analogiskas jūtas citos

cilvēkos. Ceļš, no mākslinieka dvēseles līdz estētisko jūtu ietērpumam kristalizētās formās, ir tikai pusceļš. Otrs pusceļš ir no kristalizētā mākslas formām līdz baudītāju, t. i. sabiedrības dvēselei. Ja šos pusceļus savieno, tikai tad tiek gatavs viss mākslas ceļš no mākslinieka dvēseles līdz daudzskaitlīgai publikas dvēselei.

Ja mākslinieks savus estētiskos pārdzīvojumus kristalizētu tādās formās, kas citiem cilvēkiem nekā neliktu jūt, nekā neteiktu, tad arī mākslas nebūtu. „Mākslas tēls“ būtu noslēpumains tēls, kas runātu tikai ar mākslinieka dvēseli.

Tādas ir svarīgākās mākslas iezīmes. Satverot tās visas kopā, dabūjam mākslas jēdzienu: Māksla ir tāda cilvēka darbība, kurā estētiskās jūtas jeb pārdzīvojumi tiek ietverti un kristalizēti tādās ārēji nojaušamās formās, kas citos cilvēkos var ierosināt estētiskās jūtas, analoģiskas pirmradītāja (mākslinieka) estētiskajām jūtām (resp. pārdzīvojumiem).

Otrs mākslas jēdziens — minētās mākslas darbības, darīnājums.

3. Estētiskās jūtas.

Ja estētiskās jūtas ir mākslas sirds un dvēsele, tad, iespējoties mākslas būtībā, ir jānoskaidro arī estētisko jūtu jēdziens.

a. Estētisko jūtu būtība un jēdziens. Kas gan ir estētiskās jūtas? Noteiktu jēdzienu par estētiskām jūtām dabūjam: 1) izzinot viņu celšanos, viņu „sakni“ un 2) viņu īpatnējās iezīmes, kas viņas nošķir no citām jūtām. Estētiskām jūtām, kā vispār galvenām jūtu grupām, nav savas patstāvīgas eksistences. Jūtas parasti vijas ap kādu vienu vai vairākiem organisma vajadzībām un instinktiem. Jūtas ir tikai šo tieksmju un instinktu emocionālā (t. i. baudas vai ciešanas) nokrāsa, izpaudums. Tā piem. bailes vijas ap dzīvības un aizstāvēšanās instinktu, dusmas —

ap uzbrukšanas instinktu, zocialās jūtas ap zocialo instinktu u. t. t. Gluži tas pats ir ar estētiskajām jeb dailes jūtām. Viņas aužas ap estētisko instinktu.

Estētiskā instinkta saknes ir dziļas. Viņš sastopams jau pie dzīvniekiem. Ar lielu faktu bagātību to pierādīja jau Darvins.

Krasāks un redzamāks estētiskais instinkts pie pirmatnes cilvēkiem: pie mežonjiem un barbariem. Piem. pie Vidus-Afrikas bornuežiem, austrāliešiem, Orinoko indijājiem u. c. Te atkal lielu faktu bagātību sniedz mākslas un kultūras vēstures.

Estētiskais instinkts pieder pie tā sauktajiem zekundārajiem jeb otrās formācijas instinktiem. Zemākiem dzīvniekiem viņa nav. Tiem ir tikai vispirmatnējākie instinkti, kas saistas ar dzīvības uzturēšanu, aizsargāšanos, piemērošanos un dzīvības turpināšanu.

Estētiskais instinkts attīstījies, savukārt, no rotaļu instinkta. Tas pieder jau pie pirmatnējiem instinktiem.

Rotaļinstinkta pamats ir — dzīvības enerģijas atlikums un pārākums.

Enerģija, kas paliek pāri dzīves cīņā, uzkrājas. Bet enerģijas daba ir tā, ka viņa nevar ilgi mierā būt. Tā tiecas darboties. Ja nav darbības, ar zinamu mērķi savienotas, tā darbojas bez mērķa. Šāda bezmērķa darbība ir — rotaļa. Tā rotaļājas piem. kaķis, bez nolūka kokā kāpdams, kamoliņu veldams un ķerdams, rotaļājas jērs, pavasari ganos izdzīts, rotaļājas suns, ar otru suni cīnīdamies vai kaut ko bez nolūka grauздams u. t. t. Svabadās enerģijas krājums dara spiedienu uz attiecīgiem nervu centriem un muskuļiem, un tie — darbojas, rotaļājas.

Rotaļai vēl tā īpašība, ka viņa saistīta ar — baudu.

Šī rotaļas bauda ir vispirmatnējākā estētiskā bauda. Tā ir tas dīglis, no kura izauga un attīstījās estētiskā bauda. Rotaļāties var ne tikai muskuļi, bet arī nervu un smadzeņu centri, visdažādākās psihiskās spējas. Rotaļājas jūtas, rotaļājas fantāzija, rotaļājas

intelekts un domu pasaule. Arī šī rotaļāšanās ir saistīta ar baudu. Šī bauda — estētiska bauda.

Tā tad rotaļbauda ir estētisko jūtu pamatmaterija. Viņa ir tas pamatraksts, no kura tiek izausts viss raibu raibais estētisko jūtu audums. Bet estētiskās jūtas var apzīmēt kā tās jūtas, kas saistītas ar rotaļbaudu.

b. Estētisko jūtu pamatiezīmes un īpatnības. Estētisko jūtu avots un celšanās noskaidro daļu no estētisko jūtu būtības. Vēl jāzin, caur ko viņas nošķiras no citām jūtām.

Estētisko jūtu pamatiezīmes un īpatnības ir sekošas:

1. Estētiskās jūtas austas ap īpatnējām tieksmēm un instinktiem (rotaļinstinktu un estētisko instinktu).

2. Estētiskām jūtām ir tikai viens aspekts — bauda. Estētisku ciešanu un moku nav. Kaut arī traģediju skatoties bieži ciešam līdz asarām, tomēr šīs ciešanas uzņemamies ļoti labprāt un — baudam. Traģedijai, skumjai lirikai un muzikai reti kad trūcis baudītāju.

3. Estētiskā bauda ceļas galvenā kārtā no psihisko spēju rotaļdarbības.

4. Estētiskā bauda ir svabada no jebkādiem materiāliem, zinātniskiem, juridiskiem, etiskiem un citiem blakus mērķiem un interesēm.

Kas Šekspira „Hamletu” iet skatīties, lai pētiņu pagājušo gadu simteņu vēsturī, tas mākslu nebauda; kas „Hamletu” grib skatīties, lai gūtu vielu morales sprediķiem, tas arī ne; tāpat arī nebaudīs tas, kas gribēs sīki pētiņ viena vai otra varoņa psihji.

Estētiskā bauda ir — bezmērķa bauda. Kad estētiskā jūta izjūta, kad estētiskais pārdzīvojums pārdzīvots — viņas mērķis sasniegts.

Bet vai tas var būt? Vai tā nav vecuvekā teorija: māksla priekš mākslas? Estētiskās vērtības, mākslu taču var lietot

audzināšanai, tikumības attīstīšanai u. t. t. Jā gan, arī izdzīvel, tirdzniecībai un daudz citiem mērķiem, bet tas nebūt nenozīmē, ka tas būtu estētisko vērtību un mākslas mērķis. Arī zirgu, kas ir „pats savs mērķis“, var lietot jāšanai, braukšanai un ārkāļ jūgšanai, tikai tas nebūt vēl nenozīmē, ka zirgs būtu šiem nolūkiem radies.

Estetiskā bauda viņas tīrā veidā ir svabada no augšā minētiem blakus mērķiem un nolūkiem.

Tā tad: estētiskās jūtas ir tādas jūtas, kuŗas saistītas ar cilvēka rotaļtieksmi, kuŗas svabadas no jebkādiem materiāliem (praktiskiem, utilitariem), zinātniskiem, morālskiem un citiem blakus mērķiem un nolūkiem un kuŗu valdošā nokrāsa ir — bauda.

4. Dailradišana.

Dailradišana ir — mākslas darbu radišana. Vārds „radīt“ vispār nozīmē — likt rasties kādai jaunai būtībai. Radot vienmēr top kas jauns, kas agrāk nebija. Bet arī taisot, ražojot top kas jauns, piem. jauns krēsls, galds?

Ir tomēr starpība starp jēdzieniem taisīt (vai ražot) un radīt. Taisa parasti nedzīvas lietas, kuŗas mechaniski saliek, sasit, salīmē, saskrūvē u. t. t. Taisa ēkas, mašīnas, galdus, krēslus, zābakus etc. Kad taisīšana un pagatavošana notiek lielākā vairumā, tad runā par — ražošanu.

Taisītās un ražotās lietas parasti ir līdzīgas cita citai. Tamdēļ arī tās parasti izgatavo šiem nolūkiem uzstādītās mašīnas un mehānismi. Piem. naudas gabalus lielā vairumā izkaļ mašīnas un pie tam gluži līdzīgus citu citam. Tādā pat kārtā mašīnas pagatavo citu citam līdzīgus krēslus, ākus, cepures, zābakus etc. Katrs priekšmets nav izgatavots pēc atsevišķa plāna, atsevišķas idejas. Ražošanā valda šablona.

Citādi tas ir ar radišanu. Kad runā par radišanu, tad domā vai nu par dzīvu būtnu tapšanu, vai par tādu objektu tapšanu, kuŗi savā ziņā ir vienīgie un kuŗi spējīgi uz patstāvīgu eksistenci un darbošanos.

Piem. Bībele runā par pasaules radišanu, par cilvēka radišanu u. t. t. Dabas zinātne saka, ka daba rada savas formas: dažādus augus, dzīvniekus etc. Radītie objekti ir vai nu dzīvi, vai savrupēji un īpatnēji. Piem. zinama augu vai dzīvnieku suga ir vienīgā, un pat katra dzīva būtne ir savā ziņā vienīgā, kurai absolūti līdzīgas citas nav.

Bez tam radītās būtnes turpina pašas eksistēt, viņām nozīme pašām par sevi un pašām sevī, kā mēr ražotās lietas tiek pagatavotas zināmajam mērķim un zināmai lietošanai. Piem. dabas radītais zirgs ir pats savs mērķis, viņam sava patstāvīga eksistence, sava īpatnība. Tāpat dabas radītiem spīdekļiem ir katram sava īpatnība (piem. Zemei, Marsam, Jupiteram, Saulei u. c.), sava īpatnēja parādību pasaule un īpatnējas attiecības pret citiem spīdekļiem.

Tā tad — radītā lieta īpatnēja un oriģināla. Taisītā un ražotā — šabloniska.

Ari mākslā mēdz runāt par „radišanu” un „taisīšanu” vai „ražošanu”. Piem. saka: „tā dzeja ir stipri vien taisīta”. Ko tas nozīmē?

Par „taisītiem” parasti sauc tādas mākslas darbus, kurus mākslinieks darinājis ne aiz īstas iedvesmas, bet vairāk ar aukstu aprēķinu, ar loģiku un tehniku. Mākslinieks izdomā, izrēķina, sadabū attiecīgo tehniku un tad darina aiz zināma aprēķina, it kā amatnieks kādu pasūtītu mebeles gabalu.

Kad tāda darināšana notiek lielākā mērā, tad runā par „ražošanu”. Abi šie termini māksliniekam nav kompliments.

Kā pretstats taisītiem un ražotiem mākslas darbiem ir radīti mākslas darbi. Tie darināti jeb radušies daiļradišanas iedvesmas brīžos. Daiļradišana ir tur, kur ir estētiskā iedvesma.

Tā tad daiļradišana ir tāds jaunradišanas process, kurā mākslas darbs tiek radīts zem īstas estētiskas iedvesmas spiediena.

5. Psichiskie procesi.

Daiļradišana ir process, rosība. Viņa ir ļoti sarežģīts process vai pareizāki — vesels procesu saaudums, procesu kopojums.

Process jeb rosība savā būtībā ir pārmaiņa, pārgrozība, kustība. Psichisks process ir psihiska pārgrozība, kustība, pārmaiņa. Tā to arī nomanām, sevi vērojot. Vienreiz līgsnojam, otrreiz sērojam, trešo reiz nīstam. Vienreiz domājam par maizi, otrreiz par teātri, trešo reiz par koncertu etc. Domās un jūtās nemītīga pārmaiņa. Psichiskā darbība ir procesu rosināšanās. Procesi rosinās kā plūstoša upe, kuŗa tomēr pastāv no sīkām ūdens pilēm.

Ja daiļradišana ir sarežģīts procesu kopojums, tad daiļradišanas psiholoģijas, kā zinātnes, uzdevums ir šo sarežģīto saaudumu atrežģīt, procesus vienu no otra atdalīt, apskatīt katru no viņiem tā patstāvībā un savrupībā, kā arī šakarībā ar citiem.

Apskatot daiļradišanas procesu viņa visumā, no sākuma līdz galam, viņā dabiski novērojam šādas sastāvdaļas un posmus: 1) pašu mākslinieku, kā daiļradišanas pirmavotu; 2) pašu daiļradišanas gaitu un 3) daiļradišanas procesa gala rezultātu — pašu mākslas darbu.

Apskatīt, analizēt un vērtēt pašu mākslas darbu ir vairāk kritikas, estetikas un mākslas vēstures kā daiļradišanas psiholoģijas uzdevums. Bet pēdējās uzdevums ir apskatīt daiļradišanas gaitas divus pirmos posmus jeb sastāvdaļas, t. i. 1) mākslinieka personību un 2) mākslas darba radišanas procesu.

Līdz ar to daiļradišanas psiholoģija, kā zinātne, sadalās divās galvenās daļās:

I. Mākslinieka personība.

II. Daiļradišanas process.

III. Daiļradīšanas psiholoģijas metodes.

Metode ir tie līdzekļi un paņēmieni, ar kuriem strādā. Katrai zinātnei ir savas metodes. Arī daiļradīšanas psiholoģijai ir savas.

Šīm metodēm ir divi darbības lauki: 1) materiālu un atziņu vākšana, 2) savāktu materiālu un atziņu apstrādāšana.

Svarīgākās daiļradīšanas metodes ir sekošās:

1. Mākslinieku pašatzinumi.

Šis ir viens no svarīgākiem materiālu un vajadzīgo atziņu avotiem. Mākslinieku pašatzinumi ir tas, ko mākslinieki paši izsaka par savu māksliniecisko personību un par savu jaundarīšanas procesu. Pie šādiem pašatzinumiem jāpieskaita:

- 1) dienas grāmatas;
- 2) vēstules;
- 3) autoru atzišanās;
- 4) attiecīgi autobiografijas fragmenti;
- 5) mutiskā sarunā izteiktas un kompetentas personas atzīmētas domas.

Kaut arī mākslinieki pa lielākai daļai diezgan skopī runā par savu radīšanas darbu, tomēr jaunākā laikā šāda materiāla sakrājis jau stipri daudz. Tā piem. diezgan bagātus un interesantus pašatzinumus ir atstājuši: Richards Vagners, Gustavs Freitags, Hebbels, Otto Ludvigs, Fridrichs Pechts, Anselms Feierbachs, van Gogs, Rodēns, Makss Liebermans, Klingers, Gogolis, Čehovs, Puškins, Tolstojs u. c.

Kaut arī šis materiāls ir viens no visdrošākiem, tomēr dibināt visu daiļradīšanas psiholoģiju tikai uz tā vien arī nevar. Kamdēļ?

Vispirms šie pašatzinumi kaut cik ticami ir tikai par samērā jaunākiem laikiem. Klasiskā pasaule tādus atzinumus un dvēseles dokumentus ar dažiem izņēmumiem, gandrīz nav

atstājusi (Ovidijs). Kaut cik manāmi šādi pašatzinumi sāk palikt tikai no Renesansa laikiem. Tā piem. no Leonardo da Vinči, Leone Battista Alberti, Čennino Čennini, Benvenuto Čellini un Mikel Andželo tādi pašatzinumi ir jau palikuši. No agrākā laika vācu māksliniekiem analogiskas plezīmes ir atstājis Alberts Dirers.

Tā tad par senākiem laikmetiem šo atzinumu vai nu nav, vai viņi ir ļoti trūcīgi.

Otrām kārtām: daudz reiz šis materials ir apšaubams vai arī uzņemams tikai ar ļoti stingru kritiku un sijāšanu. Kamdēļ? Mākslinieki reizēm savus atzinumus ir uzrakstījuši tendenciozi. Piem. reliģiozi noskapots cilvēks, kurš inspirāciju iedvesmu ieskata par kaut ko mistisku, var inspirācijas brīžus par tādiem arī atzīmēt.

Visvērtīgākie no mākslinieku pašatzinumiem ir tie, kur atstāstīti vienīgi objektīvā tiešamība un fakti, bez kādas izskaidrošanas no paša mākslinieka puses. Un otrādi: vismazvērtīgākie ir tie pašatzinumi, kur mākslinieks pats skaidro un filozofē. Māksliniekiem ne katreiz ir nepieciešamā zinātniskā izglītība attiecīgajās zinātnes disciplinās (drīzāk otrādi), un prātošana ved pa lielākaļ daļai pie greiziem slēdzieniem. Tamdēļ vispār viss pašatzinumu un pašatklājumu materials jāuzņem ar stingru zinātnisku kritiku.

2. Anketas.

Anketas ir jautājumu listes, kur jautājumi piemēroti zināmiem speciāliem pētišanas un zināmu ziņu vākšanas nolūkiem. Anketas daļrādīšanas izpētišanai tiek sastādītas no speciālistiem psihologiem šinī laukā un piesūtītas pēc iespējas lielam mākslinieku skaitam.

Mākslinieku izpildītās anketas ir zināmā mērā tāds pat pašziņas materials. Viņa vērtība pat savā ziņā lielāka, tamdēļ ka anketu atbildes runā tieši par pētāmiem un izzināmiem jautājumiem.

Vācijā tādas anketas izlaiduši un apstrādājuši par daiļradišanu muzikā Hugo Rīmans, Dr. Chricanovskis, Meimans, Francijā Ribò u. c.

Anketas vērtīgas vēl tanī ziņā, ka tur izdevība dabūt runāt arī par daiļradišanas motīviem, t. i. par to, kur mākslinieks ņēmis pirmās sava darba idejas un pirmos dzēnuļus.

3. Biografijas.

Mākslinieku biografijas — trešais svarīgais atziņu avots par viņu personību un radišanas darbu. Biografija ir atsevišķa cilvēka vēsture viņa dzīves dažādākos momentos. Bet biografija ne tikai stāsta par dzīves gaitas notikumiem, tā vēl vai nu direkti vai indirekti raksturo arī paša darītāja, t. i. šīnī gadījumā mākslinieka personību, viņa raksturu, viņa psihi: domu, jūtu un gribas pasauli. Ja biografs ir kaut cik estētiski un psiholoģiski izglītots, tad tas runā arī par mākslinieka daiļradišanas brīžiem, par tiem paņēmieniem, par tām īpatnējām un individualām metodēm, kurās mākslinieks lieto savā daiļradišanas darbā. Te tad dabuam zināt, kā dzimst mākslas darba idejas, kā mākslinieku apmeklē inspirācijas brīži, kā mākslinieks tos izmanto; kā viņš šādos brīžos jūtas; kādi apstākļi veicina vai kavē inspirācijas (iedvesmas) brīžu viesošanos; ko mākslinieks pats dara, lai šādu inspirācijas brīžu viesošanos veicinātu; kā mākslinieks mākslas darbu izstrādā, kā labo, kā gludina, pārstrādā; kāda ir vispār mākslinieka dzīves kārtība, dzīves taktika; kāds ir mākslinieks ārpus inspirācijas brīžos, resp. kā pilsonis; ko viņš dara, kā pavada dienas, kā gatavojas uz daiļradišanas brīžiem, kā novēro parādības, kā vāc materiālus un iespaidus u. t. t., u. t. t.

Par nožēlošanu gan jāsaka, ka šiem interesantākiem un svarīgākiem mākslinieka dzīves momentiem biografijā bieži piegriež vai nu pārāk maz vērības vai vēl ļaunāk — paļiet pilnīgi garām. Sevišķi par mūsu, latviešu, biogra-

fiem jāsaka, ka tie šos jautājumus vēl gandrīz pavisam nemāk uztvert, redzēt un neprot piegriezt tiem pienācīgo vērību.

Labi uzrakstītas mākslinieku biografijas ir viens no visvērtīgākiem materiālu avotiem un atziņu krājumiem daiļradīšanas psiholoģijai.

Vērtīgi biografijās ir arī tā sauktie „dzīves sīkumi”. Para ti cilvēki šādus dzīves sīkumus ieskata par niekiem, bet tā kā taisni dzīves sīkumi raksturo cilvēka psihi un viņa raksturu vislabāk, tad šie sīkumi ir arī bieži vien zinātniekam-psichologam vērtīgs materials mākslinieka psiholoģiskam raksturojumam.

4. Mākslas darbu analīze.

Cilvēka darbs ir viens no labākajiem paša cilvēka un viņa psihes raksturojumam. Darbs vienmēr runā gaišu un skaļu valodu par pašu meistaru.

Katrs mākslinieks ieliek savos darbos to labāko daļu no savas dvēseles, tamdēļ arī no viņa darbiem bieži vien ir vis-taisnākais un drošākais ceļš uz viņa dvēseli. Ja mums no Šekspīra dzīves nebūtu palikuši pat tie niecīgie dati, kuri tagad ir, arī tad mēs varētu dabūt gaišu bildi par Šekspīra personību — tikai no viņa darbiem. Tikai no viņa darbiem mēs varam raksturot viņa pārbagāto jūtu pasauli un fantāziju; viņa cieto, koncentrēto, dziļo, bagāto un spodro domu pasauli; viņa mūžam neizsīkstošo iņspirācijas avotu, vārdu sakot — viņa kolosālo vispusīgo ģeniju.

Un vai tikai no viņu darbiem vien mēs nevaram spriest piem. par Skālbes un Raiņa psihisko personību? Par viņu fantāzijās un jūtu īpatnībām? Par viņu domāšanas veidu? Vai viņu stilā vien jau nav liela daļa no viņu personas, no viņu dvēseles? Vai Skālbes gleznām pārbagātā valoda nav gaiša liecība par viņa gleznaino domāšanu un dzidro fantāziju? Vai Raiņa spēcīgie, varenie vilcieni un viņa tikko tveramās noskaņu un ieskaņu nianšes nav visgaišākā liecība par

viņa jūtu lielo amplitudu, lielo jūtu pasaules smalkumu un arī bagātību?

Zināms, no mākslinieka darbiem vien grūti spriest par to, kā mākslinieks šos darbus rada, bet no darbiem gan var droši spriest par mākslinieka psihisko personību: par viņa domāšanu, fantaziju, jūtu pasauli ar visām šo sferu niansēm un dažādībām.

5. Psihografija.

Psihografija jeb psihografiskā analīze ir viena no jaunākām daiļradišanas izpētišanas metodēm. Psihografija nozīmē tikdaudz, kā psihes jeb dvēseles aprakstu.

Psihografija arī dibinās galvenā kārtā uz mākslinieku darbu analīzi. Psihografija skata cauri visus zināma mākslinieka darbus, lai statistika konstatētu, cik daudz zināmas psihiskas īpatnības atkārtojas. Piem.: viņa izskata cauri kāda dzejnieka darbus, saskaita un konstatē, cik reizes tur atgadās redzes, cik dzirdes idejas un notēli, cik abstraktas, cik konkrētas idejas. No šiem datiem tad var spriest, vai māksliniekam spēcīgāka redzes vai dzirdes atmiņa un fantāzija, vai viņš vairāk rīkojas ar abstraktiem, vai konkrētiem jēdzieniem.

Tā piem. vācu estētiķis Karlis Gross un viņa skolnieki tādā kārtā izanalīzejuši Gētes, Šekspira, Šillera un Rich. Vagnera darbus, izpētījuši viņu fantāzijas tipus un atraduši, ka Šekspīrs lietojis pāri par 15.000 vārdus, kamēr Miltons tikai apmēram pusi no šī skaita. Šī lielākā vārdu bagātība starp citu, ir arī gaiša liecība par lielākām valodas spējām.

Ja kāda mākslinieka darbi tā tiek izanalizēti pēc viņu psihiskām īpatnībām, šīs īpatnības pārbaudītas un statistiski konstatētas, rezultāti sakopoti un sistematizēti, tad tādu darbu sauc par tā mākslinieka **psihogramu**.

Šādas psihogramas dod ļoti vērtīgus materiālus, uz kuŗu pamata var spriest par mākslinieku personībām un par viņu radišanas īpatnībām.

Tādu psihografisku analīzi ar psihogramu palīdzību Vācijā ir izdarījuši: Margis par E. T. A. Hoffmani, un Kārlis Šefers par Hoffmani; Kates par Šumani, un Konrads Ferd. Meiers par Sadgeri.

Mums, latviešiem, zināms, šāda rūpība pret māksliniekiem vēl sveša.

6. Patografija.

Diezgan pazīstama lieta ir tā, ka līdzās veseliem talentiem un ģenijiem ir arī slimīgi un slimi. Šī parādība tik parasta un bieži sastopama, ka itāliešu psihologs un psihiatrs Lombrozo nāca uz domām konstatēt ģenija radniecību ar vājprātīgo. Kaut arī Lombrozo apgalvojumi ir pārāk ekstrēmas dabas, taču neapstrīdams fakts ir un paliek, ka daudzi lieli ģeniji, gan zinātnieki, gan mākslinieki, ir bijuši nenormāli un patoloģiski. Šis garīgais slimīgums nenovēršami ir atspulgojis arī viņu darbos.

Zinātnē interesanti uziet un atzīmēt mākslinieku darbos arī šos slimīgos vilcienus, šīs slimīgās psihiskās īpatnības.

To psihografijas nozarē, kurā nodarbojas ar šīm slimīgajām psiķes īpašībām, tās uzņemot un sistematizējot, sauc par patografiju.

Patografiskā literatūra pie lielajām kultūras tautām jau diezgan bagāta. Tā piem. vācu nervu ārsts P. J. Mebius ir izpētījis Geti, Šopenhaueru, Russo, Šeffeli, Nietzsche un atradis viņu psiķē daudz slimīgu īpašību.

Tādas patografijas ir uzrakstījuši arī: Pauls Albrechts par Frici Reiteru, E. Ebsteins par Grabbi, Hellpachs par Konradu Ferd. Meijeru, Lombards un Lagriffe par Mopasanu, Sadgers par Lenavu un K. F. Meijeru, Segalovs par Dostojevski, Paskals — par Šumani u. c.

Ir arī krievu literatūrā atsevišķi pētījumi par patoloģiskiem psihiskiem elementiem pie dažādiem krievu māksliniekiem, piem. Gogoļa, Dostojevskā, L. N. Tolstoja u. c.

(piem. prof. Čiža darbi). No mūsu latviešu patogrāfijām varētu minēt Dr. Buduļa darbu par Poruku.

Ari patogrāfijas dara savu darba gabalu sarežģītajā daiļradišanas jautājumā.

7. Eksperimentalā analīze.

Eksperimentālo analīzi daiļradišanā ilgi turēja par neiespējamu lietu. Mākslinieka daiļradišanas brīži ir viņa svētākie brīži, kuŗos viņš allaž mēdz būt tikai viens, kuŗos viņš nevēlas tikt traucēts, lai iedvesmā dzimstošās domas kā izbiedēti putni neaizlaistos prom vairs netveramā tālē.

Un tomēr, zinātne izdomājusi, kā iekļūt arī šinī mākslas vissvētākā vietā, ja arī ne pa parades ieeju, tad vismaz par dažādām pakalduŗtīņām.

Vispirms eksperimentālā psiholoģija spēja pārbaudīt un izmērot atsevišķa mākslinieka atmiņu; viņas noteiktību, reakcijas ātrumu, veidu. To izmēģinot, eksperimentālā psiholoģija atrod, ka vienam māksliniekam spējāka redzes, otram dzirdes atmiņa; viens labāk atmin krāsas, otrs formas u. t. t. Vienam atmiņa noteikti un skaidri reproducē redzētos objektus, otram — neskaidrāki, miglaināki.

Gluzī tādā pat kārtā var izmēģināt fantāzijas īpatnības, uzmanību un novērošanas spēju etc. Bet tie ir jau ļoti svarīgi daiļradišanas elementi un faktori.

Otrām kārtām, dodot vairākiem māksliniekiem zīmēt vienu un to pašu ainu vai tēlu, novērosim, ka viens uzmetīs tikai vispārējās kontūras, tikai raksturīgāko, otrs zīmēs vairāk detalizēti un ar sikumiem, trešs vēl savādāki u. t. t. Gluzī tas pats ar vairākiem dzejniekiem, kuŗi apdziedās vienu un to pašu objektu, ar muziķiem, kuŗi komponēs vienu un to pašu dzeju. No katra mākslinieka īpatnējās uztveres varam taisīt slēdzienu par viņa individuālo spēju īpatnību, par īpatnējo māksliniecisko interesi, uztveri, apercēpciju.

Tā tad — notverot mākslinieciskās daiļradišanas brīža elementus, mēs līdz ar to pārredzam eksperimenta ceļā arī

vismaz daļu no mākslinieka vissvētākās vietas, t. i. viņa psi-
ches daļradīšanas brīdī.

8. Dabaszinātniskās metodes.

Šī metode patiesībā ir metodu sistēma, kura sastādas no
veselām trim atsevišķām metodēm: 1) evolūcionārās
estetikas, 2) bioloģiskās metodes un 3) etno-
loģiskās metodes.

Evolucionārā estetika salīdzina tagadējo māks-
lu ar pirmatnējo tautu un dažādu mežonu tautu mākslu. Te
noskaidrojas, kādi ir bijuši daļradīšanas motīvi pie pirmatnē-
jām un mežonu tautām, kādā ziņā tee saskan un kādā no-
šķiras no modernās mākslas daļradīšanas motīviem.

Bez tam vēl šī metode salīdzina mežonu tautu mākslu
ar bērna māksliniecisko darbību dažādos viņa attīstības laik-
metos. Viņa cenšas pārbaudīt Hekela uzstādīto „biogē-
netisko pamatlikumu“, it kā ontogēnetiskā attīstība atkārtotu
filogēnetisko, t. i. it kā bērns savā attīstības gaitā atkārtotu
to gaitu, kuru nostaigājis savā vēsturiskā attīstībā cilvēce.
Bet mākslas attīstībā šis likums piemērojams samērā maz.

Vispār — dabaszinātniski-etnoloģiskā mākslas pētišana
dod daudz vērtīga materiāla, kas palīdz noskaidrot sarežģī-
tos daļradīšanas procesus.

9. Citas psiholoģijas.

Būtu lieki aizrādīt, ka daļradīšanas psiholoģijas darbā
vislielākā loma piekrīt arī citām psiholoģiskajām disciplinām:
1) vispārējai teoretiskai psiholoģijai, 2) eksperimentālajai,
3) citām specialajām psiholoģijām, 4) sociālajai un 5) pūļa
psiholoģijai. Daļradīšanas psiholoģija ņem no šīm psicho-
loģijām tās atziņas, kuras ir pārbaudītas; tos likumus, kuri
ir jau uzstādīti un piemēro viņus saviem nolūkiem.

No vispārējās teoretiskās psiholoģijas
tā ņem gatavos psiholoģiskos jēdzienus: par atmiņu, uzmanī-
ību, interesi, nojautu, jūtām, gribu etc.

No eksperimentālās psiholoģijas: viņas metodes un viņas jau iegūtās rezultātus dažu īpatnēju spēju izziņā.

No specialajām psiholoģijām daiļradišanas psiholoģija ņem tās specialās un specifiskās lietas, kuras nepieciešamas viņas darbam. Tā, piemēram, daiļradišanas psiholoģijā lielāku vērību nākas piegriezt jūtām, fantāzijai etc. Viņa tad arī izmanto specialās psiholoģijas vai monografijas par šiem jautājumiem, kā: fantāziju, jūtām, gribu, uzmanību, iedvesmu etc.

Zociālā psiholoģija ir sociālo vienību un sociālo parādību psiholoģija. Viņa pēta šķiru, tautu, laikmetu psichi. Tāpat arī lielo sociālo parādību psichi, kā piem.: sociālu strāvu, virzienu, sabiedrisku kustību, sabiedrisko jūtu un noskaņu psichi.

Aiz tam, ka katra cilvēka (un arī mākslinieka) psiche ir daļa no sociālās psiķes, ka viņa nekad nespēj no sociālās atmosfēras izrauties, ka sociālas noskaņas un vēsmas un vētras vilpo arī māksliniekā un atstāj nenovēršamu iespaidu uz viņa radišanu — tiek labi saprotams, ka daiļradišanas psiholoģija savā darbā nevar iztikt arī bez sociālās psiholoģijas.

Pūļa psiholoģija ir daļa no sociālās psiholoģijas, bet ļoti īpatnēja un patstāvīga daļa. „Pūlis ir tāda cilvēku masa vai pulks, kurus vienā laikā un vietā uz neilgu laiku apvieno fiziskais tuvums un vienāds psihiskais stāvoklis“.*)

Daiļradišanai bieži ar pūļa psichi jārēķinās. Sevišķi tiem māksliniekiem, kuri uzstājas publiski: aktieriem, koncertētājiem, deklamētājiem etc. Publikas iespaids uz mākslinieku nav izskaidrojams, nezinot pūļa psiholoģijas likumus.

Beidzot vēl jāpiezīmē, ka bez augšā minētajām zinātnēm, daiļradišanas psiholoģija savā darbā ļoti labprāt izmanto

*) P. Birkerts. Zocioloģija 33. l. p.

arī vēl citas zinātnes: vēsturi, kultūras vēsturi, socioloģiju, mākslas vēstures, specialās mākslas zinātnes etc. Katra modernā zinātne ir neskaitāmiem pavedieniem saistīta ar daudzām citām zinātnēm.

IV. Daiļradišanas psiholoģijas nozīme.

Nozīme priekš mums ir visam tam, kas palīdz mums dzīvot. Bet dzīve ir cilvēka visdažādāko vajadzību apmierināšana: tiklab fizioloģisko, kā emocionālo, intelektuālo etc. Vajadzības apmierina zināmiem objektiem: vienalga materiāla vai „nemateriāla” rakstura. Visam tam, kas kalpo kaut kādu vajadzību apmierināšanai, ir nozīme.

Nozīme ir ne tik barībai, kas apmierina fizioloģiskās vajadzības, bet nozīme ir arī zinātnei un mākslai, kas apmierina intelektuālās un estētiskās vajadzības.

Zinātne palīdz dzīvot, tāpat kā palīdz dzīvot darba rīki un mašīnas. Zinātnes praktiskā funkcija un praktiskā nozīme ir tā, ka viņa palielina cilvēka varu: dabā, sociālā dzīvē, darba gaitā.

Bet dzīve ir daudzpusīga. Sabiedrība ir dažāda. Katra parādība reaģē uz dažādiem cilvēkiem un dažādām cilvēku grupām dažādi. Katrai lietai tamdēļ vairāk nozīmes.

1. Daiļradišanas psiholoģijas nozīme priekš nemākslinieka.

Arī nemākslinieks mīl mākslu. Viņš gan to nerada. Viņš to bauda. Bet reizēm bez baudīšanas tas no mākslas grib vēl ko vairāk. Viņš to grib saprast. Saprast tiecas prāts, intelekts. Saprāšana — viņa bauda. Daba to apbalvojuši ar ziņkārību. Ziņkārība vienmēr liek just garīgu badu. Garīgais bads jeb interese dzen visur rakties, visur meklēt cēloņus, visu izskaidrot. Viņš grib iespīesties arī dvēseles visintīmākos kaktos ar savu „kāpēc?”.

Bet mākslā tric visintimākās, vissmalkākās cilvēka dvēseles stīgas, tur dus visdziļākie noslēpumi. Savāda un spēja ziņkārība dzen intelektu ieskatīties šnī brīnīškā noslēpumu pasaulē. Sen, sen gar viņu pūlas cilvēka gars. Bet aizgāja gadu simtēpi, un ziņkārīgais gars vēl maz guva, maz noslēpumu atklāja. Savāda sega pār visu vēl gulēja. Noslēpums palika noslēpums. Kamdēļ? Cilvēkiem vēl nebij rokā atslēgu, ar kurām atslēgt šo brīnīško psihes pasauli. Viņiem vēl nebij attiecīgo zināšanu, attiecīgās metodes. Maz tie vēl zināja par dvēseli vispār. Psihologija vēl bij bērnu autiņos. Bet bez viņas mākslas noslēpumi nebij atklājami. Metafizikas gudrošana tur nelīdzēja.

Daiļradišanas psiholoģijai nu ir rokā šīs atslēgas, ar kurām dvēseles un mākslas noslēpumos var iespiesties vairāk kā ar kuŗas katras citas zinātnes palīdzību. Un tā ir viņas lielā nozīme priekš katra cilvēka, kam dzīvs un no intereses dzirkstošs gars.

Bet daiļradišanas psiholoģijai līdz ar mākslu vēl viena svarīga nozīme. Reti kur cilvēka dvēseli var tik labi skatīt un redzēt kā mākslā. Reti kur cilvēka dvēseli arī tik labi var studēt un mācīties izprast kā mākslā. Bet cilvēka dvēseles izprašanai ir liela dzīves nozīme. Tikai cilvēki to pazīst daudzkārt mazāk, kā tie iedomājas. „Pazīsti pats sevi” — ieteica klasiskās pasaules gudrie. Bet nāv cilvēka pasaulē, kas pilnīgi sevi pazītu. Prasība ir pārāk liela. Mēs varam šai pazišanai tikai tuvināties. Varam tikt tikai kaut cik pilnīgāki sevi un citu izprašanā. Un ja māksla šo darbu var sekmet — jau tad vien viņai liela nozīme.

Daiļradišanas psiholoģija, pašķirdama ceļu mākslas izprašanai, pašķir arī ceļu savas un citu psihes izprašanai. Un tas ir svarīgs darbs.

Daiļradišanas psiholoģijai līdz ar mākslu piekrit svarīga loma jaunatnes audzināšanā: skolā un zociālā dzīvē vispār.

Daži snaudoši jūtu digļi tiek modināti; daudzas vājas jūtu stīgas sāk stiprāki skanēt; daudzas tumšas un nevēlamas

tieksmes tiek vājākas un nodziest; daudzas neredzamas parādības tiek redzamas; daudzi tikko uzmirdzoši ideāli tiek spodri; daudzas ideālas, bet vājas tieksmes tiek straujas un nevaldāmas. Dzīve tiek pilnīgāka, bagātāka un plašāka un — vairāk dzīvošanas vērtā!

2. Daiļradišanas psiholoģijas nozīme priekš mākslinieka.

Bet māksliniekam? Vai arī tam no daiļradišanas psiholoģijas ir kāds labums? Viņam taču tā ir dvēselē ar visiem viņas likumiem?

Ir gan. Daiļradišanas psiholoģija, kā zinātne, ar visiem viņas likumiem tiešām no turienes ir nēmta, bet... Arī māksliniekam ar sevi pazišanu neiet labāki kā kuņģam katram citam. Un mākslinieks pats sevi bieži vien pazīst mazāk kā cits. Viņā gan notiek vesela pasaule dažādu pārdzīvojumu, bet viņš tos neizprot. Arī viņa apzīna līdzīgas pasažierim, kurš sēd vilcienā (viņa personā) un brauc, bet kā kustas lokomotive, vagona riteņi etc. — par to viņam bieži vien maz jausmas.

Zinātne šo saprašanu dara spodrāku. Brauciena gaita tiek saprotamāka. Dažādo psihisko spēku plūdums vairs nav tikai elementaro dabas spēku rotaļāšanās. Tagad to apspīd apziņas gaismā.

Bet psihisko procesu izprašanai liela nozīme. Ja mākslinieks izprot savu jaunradišanas gaitu, viņš to var sargāt no postošiem faktoriem. Ja mākslinieks zin inspirāciju (iedvesmu) veicinošos apstākļus, viņš var šos apstākļus kombinēt tā, ka inspirācijas viesošānās tiek biežāka. Tā piem. to darījis Ģete, Bairons, Puškins, Zolā, L. N. Tolstojs, Balzaks, Flobers, Čaikovskis, Šopēns, Bethovens u. c.

2. Daiļradišanas psiholoģiskā izpratne dara iespējamu pareizāki novērtēt savu talentu un savu darbu.

Bieži vien māksliniekā ir vairāk talentu, kuŗi prasās, lai viņus realizē. Piem. Gete vienlīdz labi gleznoja un dzejoja savā bērnībā un jaunībā. Grūti nācās izšķirties, kuŗai mākslas nozarei atdot savus galvenos spēkus. Getes ģenijs to beidzot palīdzēja izšķirt.

Analoģiski gadījumi ir ļoti bieži. Gandrīz katram māksliniekam ir vairāk tādu tieksmju un viņās vajag orientēties. Zinātne te var atvieglot jautājuma atrisināšanu.

Dažreiz cilvēkam mākslinieka talents ir pārāk mazs, un dzīves ziedošana mākslai var nest tikai rūgtu vilšanos un neapmierinājumu. Arī te vajadzīgi nopietnāki spēju un darba vērtējumi. Tos var dot — daiļradišanas psiholoģija.

Pat lieliem talentiem un ģenialiem māksliniekiem viņa var līdzēt atšķirt istos inspirācijas brīžus no neistiem jeb pseido-inspirācijas brīžiem.

Pats mākslinieks ir arī pirmais un galvenais savu darbu vērtētājs. Viņam pirmajam jāizšķir, vai darbam likt dzīvot tādām, vai viņu pārveidot, vai pavisam iznīcināt. Te arī ar dabas dotām spējām bieži vien nepietiek.

Tad — darba izstrādāšana, stila kopšana etc., te teoretiski aizrādījumi nekad nav kaitējuši. (Flobērs mākslinieciski audzināja Mopasānu, mācīja viņu rakstīt mākslas darbus, kopt stilu un vispār iedzīvoties mākslinieciskās daiļradišanas pasaulē. Flobēra skola nāca Mopasanam par labu. Mazvērtīgi mākslas darbi no viņa neparādījās. Viņš laida klajā darbus jau kā gatavs mākslinieks.

Ja katram jaunam māksliniekam nav dzīva Flobēra pie rokas, tad viņa vietu var izpildīt — daudzu Flobēru piedzīvojumu kopoījums — zinātne.

Arī darba taktika, darba filozofija te no svara. Kas grib palikt liels mākslinieks tikai „starp citu“, atdodams savus galvenos spēkus citam darbam un tikai atlikušos spēkus ziedodams mākslai, tas arī mākslai kalpos ar maziem panākumiem.

Mākslas psiholoģija zinās teikt, ka nopietna māksla, t. i. nopietns mākslas darbs prasa visa cilvēka.

3. Daļrādīšanas likumu zināšana dara mākslinieku brīvāku.

Vai tiešām tā un ne otrādi? Vai likums un teorija mākslu nenokauj? Vai māksla nav mūžīgā konfliktā ar likumiem un šemām?

Parasti gan domā, ka teorijas un likumi mākslu un mākslinieku nokauj, bet šīs domas ir pārāk vieglas, pat banālas. Kā visur, tā arī mākslā zināšana ir tā, kas dara brīvu.

Kā dabas likumus izprazdams, cilvēks palika brīvāks, palika no dabas verga par dabas kungu un valdnieku; kā zocīalos likumus izprazdams, cilvēks paliek no pasīva dzīves dzīvotāja par aktīvu dzīves veidotāju — tā arī izprazdams mākslīnieciskās jaunrādīšanas likumus, mākslinieks paliek no pasīva inspirācijas gaidītāja par aktīvu jaunrādīšanas darba kompetentu meistaru.

Nu mākslinieks var inspirācijas brīžiem ja arī ne pavēlēt ierasties, tad vismaz to ierašanos veicināt, viņus sargāt un pienācīgi izmantot. Var dzīvi un apstākļus tā iekārtot, ka jaunrādīšanas darbs sēkmējas. Mākslinieks tiek savā darbā apzinīgāks, drošāks. Viņa rokas tiek svabadākas. Viņš tiek brīvāks. Arī mākslā zināšana dara cilvēku brīvāku.

Bet mākslinieks, liels mākslinieks taču ir mākslinieks bez visiem likumiem un teorijām? Un kas mākslinieks nav, to neviena teorija par mākslinieku nepataisīs?

Nemākslinieku gan mākslas zinātnes par mākslinieku nepataisīs, bet gan pasargās no niekošanās mākslā, ja viņam nav talenta. Bet tos, kuri jau dzimuši mākslinieki, mākslas talenti vai ģeniji, mākslas zinātnes padarīs vēl lielākus. Lielī mākslinieki savu mākslu vienmēr ir rūpīgi kopuši un izmantojuši visus līdzekļus, kas vien viņu mākslas darbību varējis veicināt. Tikai sīkmaņi un sīki talentiņi ir vairījušies no plašāka līdzekļu arsenāla.

3. Daļrādīšanas psiholoģijas nozīme kritikā!

Kritika ir mākslas darbu interpretēšana un vērtēšana. Kritiķim jāparāda, jāizceļ mākslas darba estētiskās vērtības un jāierindo tās attiecīgo citu estētisko vērtību kategorijās.

Bet mākslas darbs nav ne saprotams, ne izskaidrojams, ne vērtējams bez paša mākslinieka un viņa darba psiholoģiskās analīzes. „Kā komplicētās debess ķermeņu kustības var izskaidrot tikai ar augstākās matemātikas palīdzību, kā augu un dzīvnieku valsts smalkās metamorfozas tiek saprotamas tikai pateicoties grūtākām ķīmijas formulām, — tā lieli mākslas darbi izskaidrojami tikai ar augstākām psiholoģijas teorijām un zistemām. (I. Tēns.)

Tā ir liela patiesība, ko izteicis viens no pasaules lielākiem mākslas kritiķiem un kritikas teoretiķiem. Mākslas darbos tiešām ietveras un ietēlojas cilvēka (pie kam parasti liela cilvēka: talenta un ģenijā) vissarežģītākās un smalkākās dvēseles kustības un vibrācijas. Kā gan viņas varētu izprast un vērtēt, nekā no šīs dvēseles likumiem nezinot? Vienkāršs lauku kalējs drīzāk izprātis smalka kabatas pulksteņa mehānismu nekā „kritiķis“ mākslas darbu bez psiholoģijas.

Tikai mūsu, latviešu, kritika šo Tēna izteikto lielo patiesību vēl negrib saprast un arī, laimam, tik drīz vēl nesa-
prātis.

Pirmā daļa

Mākslinieka personība

Motto:

„Источник творческой деятельности поэта есть его дух, выражающийся в его личности, и первого объяснения духа и характера его произведений должно искать в его личности.“ (В. Белинский.)

Printed by

Makslinska personifika

I. Personības jēdziens.

Pirms stājamiēs pie mākslinieka personības analīzes, jānoskaidro, ko saprot vispār ar personības. Jānoskaidro personības jēdziens.

1. Personības jēdziens šaurākā nozīmē.

Dzīvnieku pasaule sastādās no atsevišķām dzīvām būtnēm — indivīdiem. Katram indivīdam sava relatīvi patstāvīga eksistence.

Arī sabiedrība sastāv no atsevišķiem indivīdiem. Cilvēku sabiedrības indivīdus, nošķirot tos no dzīvnieku sabiedrības indivīdiem, mēdz apzīmēt ar vārdiem: *persona*, *personība*. Par personu runā tad, kad cilvēka indivīdu ietver skaitliskās attiecībās, skaitliskā jēdzienā. Tā piem. sakam: „tur bij 10 vai 15 personas“.

Kad domājam un runājam par katra cilvēciska indivīda ne tikai skaitlisku patstāvību, bet arī zinamu psihisku patstāvību un nozīmi, tad runājam par personību. Tā, piemēram, sakam: „Napoleona personībai bij liela nozīme, Ģēte bij spilgta personība“ etc.

Ja gribam uzsvērt cilvēciskā indivīda īpatnības un savādības, tad runājam par — individualitāti. Tā piem. sakam: „Ed. Veidenbaums bij spilgta individualitāte“.

Bet katram no šiem jēdzieniem ir komplicētāks saturs. Tas jānoskaidro. Vispirms personības jēdziens vai jēdzieni.

Cilvēka indivīds ne tikai dzīvo, bet viņš arī zin, ka viņš dzīvo. Viņš taisni zin, ka viņš pats ir tas, kurš dzīvo, ne cits. Viņš pats ēd un elpo, viņš pats darbojas, viņš pats jūt un domā. Viņš zin, ka tā ir viņa miesa, viņa kāja, viņa roka, ne cita. Viņš zin, ka tā ir viņa doma, viņa jūta, viņa griba. Viņš jūt un zin, ka viņš ir it kā kāds

centrs, no kura viss iziet un ap kuru viss saistās, kurš visu skata un visu vērtē.*)

Šis cilvēka psihes „kaut kas“, šis viņa psihes aspekts (ipašība, lai nu to saucam kā saukdami), kurš saka: mana miesa, mana doma, manas jūtas etc. — tas ir „Es“, cilvēka „Ego“, cilvēka personība.

Šo personību psiholoģi sauc arī par mūsu tīro „Ego“, tīro jeb subjektīvo personību.

Bez šīs tīrās, subjektīvās personības ir vēl objektīvā jeb empīriskā personība. Tā piem. tīrais Ego zin, ka tā roka ir viņa roka, tā doma — viņa doma, tā jūta — viņa jūta, tā vēlēšanās — viņa vēlēšanās etc. Kaut arī tīrais Ego šīs „lietas“ apkata kā zinamus objektus un it kā no ārpuses, tad tomēr šis Ego arī zin, ka visas šīs lietas ir tā veselā sastāvdaļa, kura sastāvdaļa ir arī viņš, pats tīrais Ego.

Tīrais Ego jeb subjektīvā personība ir tīri psihiskā parādība. Šīs personības galvenā ipašība ir: apziņa un pašapziņa.

Empīriskais Ego, objektīvā personība, ir psihiskas, fiziskas un sociālas dabas. Šīs personības apjoms ir plašāks par tīro „Ego“.

2. Individualitātes jēdziens.

Individs ir atsevišķa dzīva būtne: dzīvnieku pasaulē vai cilvēku sabiedrībā. Bet visi zināmas sugas indivīdi nav vienādi, kaut arī tie vienādi liekas. Kokam nav divu vienādu lapu. Alpu gans it viegli izšķirot katru no savām daudzajām un „vienādajām“ avīm.

Vienas sugas indivīdi nošķiras viens no otra ar savām īpatnībām. Īpatnība ir iezīme, kas nošķir vienu indivīdu no visiem citiem, līdzīgiem indivīdiem. Tāda īpatnība jeb īpatnēja iezīme parasti

*) P. Birkerts, Psiholoģija. 232. l. p.

nav viena. Viņu lielāks daudzums: vesels īpatnību audums. Viss šis viena indivīda, vienas personas īpatnību kopojums jeb audums iztaisa viņa individualitāti.

Tā tad, personas individualitāte ir visas šīs personas īpatnību kopaudums. Tas ir viens individualitātes jēdziens.

Bet reizēm runā arī par personu kā individualitāti. Te domā ne personas īpašības, bet pašu individu, personu.

Šis konkrētais individualitātes jēdziens domā personu, kā individualo īpatnību personificējumu, t. i. ietēlojumu, ietvērumu. Tā piem. sakam: „N N ir spilgta individualitāte“ un domāju: „N N ir ļoti īpatnēja persona“.

3. Personības jēdziens plašākā nozīmē.

Runājot par personību šaurākā nozīmē, redzējām, ka ir divi personības jēdzieni: 1) tīrais Ego jeb „Es“, 2) empiriskā personība.

Šāda sadalīšana gan ir tīrais abstrakcijas auglis. Tiešāmībā tādas sadalīšanas nav. Piem. tādas „tīras personības“ vienas tīrā veidā, bez empiriskās personības, nekad pasaulē nav bijis un arī nebūs. Šāda sadalīšana ir vajadzīga tikai zinātniskas analīzes un sadalīšanas nolūkiem.

Realā tiešāmībā abas personības ir cieši kopā saauktas vienā nedalāmā veselā personībā, cilvēka indivīdā. Tamdēļ, ja runājam par A personību vispār, tad domājam visu, kas vien ietveras A indivīdā šī jēdziena plašākā nozīmē.

Tā tad, ņemot personības jēdzienu tā plašākā nozīmē, tur ietveras:

- 1) tīrais „Ego“, subjektīvais „Es“;
- 2) empiriskais „Es“ jeb empiriskā, objektīvā personība;
- 3) individualitāte, kā zināmu personisko īpatnību kopums.

Individuālitāte personībā nenovēršami ietveras tamdēl, ka nav tāda individa, nav tādas personības, kuŗa būtu pilnīgi līdzīga citam; kuŗa šādā vai tādā kārtā nenošķirtos no citām personībām, citiem individiem, kuŗai nebūtu savas individualitātes. Katra personība ir līdz ar to arī īpatnēja individualitāte. Tamdēl arī individualitātes jēdziens ietveras personības jēdzienā viņa plašākā un realākā nozīmē.

II. Personības struktura.

Personība viņas plašākā nozīmē, kā redzējām, komplicēts jēdziens. Personības sastāvs jeb struktura ir dažāda. Katrā personībā patiesībā ietilpst vairāk personību. Pareizāki; katrā cilvēka individā mīt vairāk personības cita citā, vai cita citai blakus. Galvenākās no šīm personībām sekošas:

1. Fiziskā personība: individa miesa, organisms.

Nav psiches, nav apziņas, pašapziņas ārpus zināma organisma. Tīrais Ego vienmēr līdzās teicieniem: mana doma, mana noskaņa, manas ilgas, lieto arī teicienus: manas kājas, manas rokas, mana galva u. t. t. Bet atziņa „mans“ ir vis-svarīgākā personības atziņa. Kur personība saka „mans“, uz to tā attiecina šo „mans“, tas pieder personībai, tas ir sastāvdaļa no personības auduma.

Katrs individs šo savu personības sastāvdaļu arī sargā un saudzē, kā daļu no sevis, kā sevi pašu. Lielam cilvēku vairumam pat rūpes par šo miesas personību vissvarīgākās.

Bet cilvēks apzin ne tikai to, ka viņa miesa un tās dažādie organi pieder viņam vienam, ir viņa personība, viņa empiriskais Ego, bet arī to, ka šis organisms un viņa organi atšķiras no citu individu organismiem un organiēm. Viņiem savas īpatnības. Šīs īpatnības savā kopumā rada individualitāti. Tā ir cilvēka fiziskā individualitāte. Katram cilvēkam, katram individam ir sava fiziskā individualitāte.

litāte. Ņemot ne lielos cilvēkus vien, bet ievērojot arī sīkākās īpatnības, katra individualitāte ir īpatnēja un vienīga. Viņai absolūti līdzīgas nevienas vairs nav. Katram cilvēkam ir savāds stāvs, savāda seja, savādas kājas, savādas rokas. Un kaut arī tās liktos pilnīgi līdzīgas citām. Kriminālā policija zin atšķirt cilvēkus vienu no otra pat no vislīdzīgākām miesas daļām — pirkstu galiem. Katram cilvēkam savāds pirkstu gala spiedums.

Gluži tāpat katram cilvēka individuālam savādi pukst sirds, savādi darbojas nieres, aknas, plaušas, savādi darbojas arī smadzenes, nervi etc.

Katrs cilvēks arī fiziskā, t. i. miesas būves ziņā ir īpatnēja jeb individuāla personība. Cits jautājums tas, cik pats cilvēks vai arī viņa apkārtnieki šo individualitāti apzinas. Vispār cilvēku lielais vairums maz zin un maz interesējas par to, kas notiek viņiem „iekšpusē“. Ko viņi zin, tās ir tikai neskaidras nojausmas.

2. Psihiskā personība.

Katrs cilvēka indivīds apzin ne tikai to, ka viņam ir savas kājas, rokas un citi miesas organi, bet arī to, ka viņam ir savas domas, savas jūtas, savas vēlēšanās etc. Un ja indivīds par domām, jūtām un gribas aktiem saka „mans“, tad viņš tos ieslēdz savā personībā. Tā ir viņa psihiskā personība. Šī psihiskā personība ir viņa „lielās“, vispārējās personības sastāvdaļa. Šīs psihiskās personības audums, viņas sastāvs ir visa cilvēka psihe.

Bet katra indivīda psihe tiklab savā visumā, kā arī atsevišķās sastāvdaļās ir individuāla jeb īpatnēja.

Visas psihiskās īpatnības kopā sastāda cilvēka psihisko individualitāti. Zināms, šī psihiskā individualitāte nav domājama atsevišķi, nav domājama ārpus zināma indivīda, zināmas personas un personības.

Psihiskā individualitāte ir visas psihiskās personības individuālā nokrāsa. Runājot

par kāda cilvēka psihisko personību, nevar runāt tikai par viņa „tīro“ personību, bet gan jārunā par viņa īpatnējo personību, kā vienīgi reālo. Tāmdēļ arī ļoti bieži vārdus „personība“ un „individualitāte“ lieto kā identiskus.

3. Garīgie piederumi, kā personības sastāvdaļa.

Cilvēks saka „mans“ ne tikai par zināmān domām, kā psihisku procesu, par atmiņu un fantaziju, kā zinamu spēju, bet arī par to, ko cilvēks domā un izdomā, par to, ko viņš atmin, izfantazē. T. i. individa personībai pieder ne tikai zināmas psihiskas spējas ar savām īpatnībām, bet arī šo spēju rezultāti, izstrādātie produkti, zināms psihisks saturs. Tā piem. cilvēks ieskata par savu to, ko viņš iemācījis un atmiņā iespiedis; tās idejas un domas, kuŗas viņš izdomājis, tos principus, kuŗus viņš izgudrojis, tās vēlēšanās, kuŗas viņš vēlas, tos sapņus, kuŗos viņš šūpojas, tos ticējumus, ka.n viņš tic etc. Katram cilvēkam ir savs pasaules uzskats, sava ticība, sava dzīves gudrība jeb filozofija, sava pārliecība, savi ideāli. Tie ir viņa garīgā manta, viņa piederumi. Tā — daļa no viņa personības.

Arī šī personības daļa katram cilvēkam ir individuāla. Kaut arī galvenos, lielos vilcienos te valda liela līdzība starp cilvēkiem, bet dziļākā būtībā, smalkākos vilcienos katrs cilvēks tomēr ir individuāls, īpatnējs. Piem. pēc pasaules uzskata un reliģijas simti un tūkstoši var būt materialisti vai idealisti, katoļi vai luterāņi, zocialisti vai komunisti, tomēr katra atsevišķa individa katolicisms, luteranisms, zocialisms un komunisms kaut kā atšķirsies no otra individa šiem pašiem „ismiem“. Un diviem katoļiem, tāpat kā diviem komunistiem katram būs sava dzīves gudrība, dzīves taktika, īpatnēji savas privātās dzīves sapņi un ideāli.

Tā tad — arī garīgo piederumu personība katrai personai ir individuāla.

4. Materialie piederumi, kā personības sastāvdaļa.

Savādāki gan izlikšies tas, ka runā par materialām lietām, ārējiem priekšmetem, kā personības sastāvdaļu. Mūsu garīgie piederumi, atmiņas, domas, fantazijas tēli — tie mūsos, materialie piederumi — ārpus mūsu individa-

Un tomēr — materialie piederumi — svarīga personības sastāvdaļa. Atcerēsimies tikai, kāda milzīga loma piekrit drēbēm, apģērbam! Ne par velti senāk mēdza teikt, ka cilvēks sastāv no trim daļām: miesas, dvēseles un apģērba. Kurš gan nebūs izjutis, cik lielā mērā cilvēka pašapziņa un pašsajūta atkarājas no tam, vai mums mugurā ir pieklājīgas drēbes, vai skrandas. Garīgi tukšākiem cilvēkiem tā vien izliekas, ka viņu personas galvenā sastāvdaļa ir — drēbes.

Bet ne tikai drēbes. Ir arī starpība, vai cilvēkam kālātā ir tikai pāris rubļu naudas, vai tūkstoši un miljoni; vai viņš dzīvo mazā un nekurinātā istabīnā, vai savā lielā piecstāvu namā, dzīvoklī ar ērtām mēbelēm, un labu apkurināšanu; vai viņš brauc pārpildītā tramvajā un skrien kājām, vai brauc ar savu automobili, saviem zirgiem, ratiem un kamanām; vai viņš vasaras atpūtu pavada lēti irētā istabīnā kādā lētākā kurortā, vai viņam sava ērta vasarnīca un muiža ar plašiem parkiem, dīķiem un bērziem.

Materialie piederumi un īpašumi it kā paplašina un palielina cilvēka fizisko personību un katrā ziņā paceļ viņa pašapziņu, pastiprina viņa pašvērtības jūtas, viņa lepnumu, iedomību u. t. t. Tā tad — materialie piederumi ir svarīga personības sastāvdaļa. Kas aizkar cilvēka īpašumu, tas sāpīgi ir aizkāris viņa personību.

5. Tuvinieki, kā personības sastāvdaļa.

Ne tikai materialie piederumi un nematerialās domas un idejas, arī citi cilvēki piedr pie personības un individualitātes. Tā piem. cilvēks saka: „mans tēvs, mana māte, mani

brāļi, mana sieva, bērni" etc. Kā jau atzīmējām, līdz ar atzinumu „mans“, indivīds attiecīgos objektus jau ieaуз savā personībā.

Un tiešām, cilvēka domas un maigākās jūtas ir saistītas pie viņa tuviniekiem. Tuvinieku prieki un bēdas, laime un nelaime ir arī viņa prieki un bēdas, laime un nelaime. Tuvinieka (piem. mātes) nāvi, cilvēks sajūt kā dziļas bēdas, kas liģi nospiež viņa psihē. Tuvinieka apvainojums ir arī paša apvainojums, uz kuru reagē spēcīgs jūtu vilnis. (Piem. Pušķins par sievas apvainojumu gāja uz divkauju un pats tika nošauts).

Kā visur citur, tā arī te cilvēka personībai ir savas īpatnības, sava individualitāte. Šo individualitāti nosaka pa daļai ārējie, pa daļai iekšējie motīvi. Ārējie: katra cilvēka tuvinieku sastāvs (piem. ne katram vīrietim ir sieva un bērni), kā arī iekšējās psihiskās īpatnības: ne katram viņa tuvinieki vienādi tuvi un mīļi; ne katrs pret tiem izturas ar vienādu interesi etc. Bet nozīme šai personības daļai liela: daža cilvēka viss galvenais dzīves saturs ir: gādāt par saviem tuviniekiem, par sievu un bērniem.

6. Darbs, kā personības sastāvdaļa.

Parasta lieta: koku pazīst no viņa augļiem, cilvēku — no viņa darbiem. Darbs raksturo cilvēku un — raksturo ļoti spilgti. Darbs it kā daļa no paša cilvēka. Ja: darbs ir daļa no cilvēka personības, no viņa individualitātes.

Darbā kristalizētas cilvēka domas, jūtas un griba. Tur — daļa no viņa smadzenēm un nerviem. Ne par velti cilvēka darbu salīdzina ar cilvēka miesīgiem bērniem.

Aizkarot cilvēka darbu, mēs to aizkarām ne mazāk kā aizkarot viņa mīlākos tuviniekus, pat viņa miesu. Kas iznīcina cilvēka nopietnu darbu, tas spēģi satricina vai pat satricē viņa personu.

Iznīciniet zinātniekam vai māksliniekam viņa darbu, pie kuŗa tas strādājis vairāk gadus, un jūs radīsiet sāpes, kuŗas nav mazākas par lielām fiziskām sāpēm, lielām bēdām. Tā piem. Ņutons raksta Lokkam, ka viņš „diņi nedēļas no vietas nav gulējis naktīs nevienas stundas un piecas dienas no vietas nemaz nav acis aizdarījis“. Tas viss aiz uztraukuma un lielām bēdām: ugunsgrēks bij iznīcinājis viņa laboratoriju un viņa manuskriptus. Ņutona bēdas par viņa iznīcinātiem darbiem bij tik lielas, ka viņš pat palika uz laiku garā slims („prātā sajuka“). Tikai pēc vairākiem mēnešiem viņš atkal atžirga. Tā cilvēku var satriekt tiešām tikai tad, kad aizkarta viņa personības vārigākā un svarīgākā daļa. Iznīcinot zinātniekam vai māksliniekam viņa mūža darbu, mēs iznīcinātu viņa personības galveno sastāvdaļu.

Katras personas darbam sava individuāla nokrāsa, sava īpatnība. Tā raksturo cilvēku. Piem., minot cilvēka amatu, mēs jau daudz ko par viņu esam teikuši. Aiz vārdiem un jēdzieniem: kurpnieks, skroderis, kalējs vai rakstnieks, zinātnieks, skolotājs jau it kā redzam zināmus cilvēka tēlus. Tās—profesijas.

Tas pats ir ar atsevišķu cilvēku darbiem. Skatot „Hamletu“ un „Karali Liru“, lasot „Faustu“ vai romanu „Brāļi Karamazovi“, mums jau ir zināma bilde par šo darbu darītājiem, par viņu personībām un individualitātēm. Daudzas darbības ir tik īpatnējas un raksturīgas, tik cieši saistītas ar zināmu personu, ka, redzot citur un pie cita tādu darbību, sakam: „Tas ir tīri N N vilciens“; „tā tikai varēja izdarīt N N“; „tam rakstniekam ir Šekspīra ķērieni“; „tam ir Heines asprātība“, „Gogoļa humors“ etc.

Tā tad darbs, vienalga, vai tas kristalizēts un cirsts kādā paliekamā un lielā mākslas veidojumā, vai arī niecīgā ikdienas darbībā, vai pārejošā politiskā darbībā, darbs ir cilvēka personības sastāvdaļa, viņš ir objektīvizēta personība un individualitāte.

7. Cilvēka pašglezna viņa apziņā.

Katra cilvēka apziņā ir arī zināma pašportreja, zināms tēls, kur cilvēks redz sevi, it kā viņš spoguļa priekšā stāvētu.

Šinī pašportrejā cilvēks redz savu organismu jeb miesas figuru, savu seju; mazāk gaiši, bet tomēr „redz“ viņš arī savu garīgo seju, savas spējas, savu gara attīstību, raksturu, materiālo stāvokli, darbu u. t. t.

Cits jautājums ir tas, cik pareizi cilvēks to redz. Īsti objektīvas pašportrejas cilvēkiem gan būs ļoti maz vai tikpat kā nemaz. Kamdēļ? Vispirms jau tamdēļ, ka sevi pazīt ir ļoti grūti. „Pazīsti pats sevi“ ir un paliek tāds uzdevums, tāda prasība, kura gandrīz nevienam nav pa spēkam. Mēs savas garīgās, sava rakstura īpašības, parasti nemanām, tāpat kā nemanām to gaisu, ko elpojam, tās drēbes, ko pastāvēgi valkājam.

Otrām kārtām, cilvēks zem dabiskā egoisma spiediena redz sevi parasti labāku kā patiesībā. Šinī ziņā cilvēka pašnotēls pa lielākai daļai ir stipri uzsmiņkēts un uzpūderēts. Ir arī gadījumi, kur tas otrādi: cilvēks ieskata sevi par sliktāku, nekā patiesībā.

Šis izgreznotais pašnotēls parasti izpaužas arī ārējā iedomībā, lepnībā, uzpūtībā etc. Un — savāda dvēseles ironija: jo tuvāka un nabadzīgāka kāda cilvēka personība, jo krāšņāka un lepnāka viņam liekas viņa pašportreja. Pārsteidzoši redzēt, cik tukši un niecīgi cilvēki var būt iedomīgi, cik daudz no sevis domāt. Reizēm atkal taisni otrādi: īsti lielas personības ir kautrīgas un domā mazāk par sevi kā vajadzētu.

Cilvēka pašportreja, kura nosaka arī viņa pašvērtības un daudzas citas jūtas, viņa iekšējā sevis vērtēšana un notēlošana, ir svarīgs personības audums. Katras personas raksturošanā un izprašanā viņai piekrīt ievērojama loma.

8. Cilvēka sociālā personība.

Ne tikai katrs cilvēks nes sevī savu tēlu jeb gleznu, bet arī citi cilvēki viņu sevī noglezno, nes viņa garīgo tēlu. Mēs ļoti labi zinām, ka mūsos ir ne tikai mūsu pašu tēls (par kuru bieži skaidras gleznas nav), bet katrā ziņā arī mūsu apkārtējo, mūsu paziņu gleznas jeb portrejas.

Tās portrejas, kuras mūsu līdzcilvēki, citi sabiedrības locekļi, par mums sevī nes, ir mūsu sociālā personība.

Bet kamdēļ mūsu? Kā var būt daļa no mums tas, kas ir citos? Savādi liekas, un tomēr tas tā ir. Cilvēks parasti piegriež lielu vērību tam, ko citi par viņu domā un runā. Viņam gribas, lai sabiedrības domas par viņu būtu labvēlīgas, lai viņam būtu laba reputācija, laba slava. Cilvēks, kas zaudējis tā saukto godu, bieži padara sev galu. Ja citi apvaino, laupa labo slavu, tad sūdz pie tiesas, izsauc uz dueli vai citādā kārtā asi reaģē.

Tā tad sabiedrības domas par mums, mūsu sociālā portreja citos mūs ļoti interesē, stāv tuvu mūsu sirdij, ir reti jūtīga daļa no mūsu „Es”.

Bet cilvēku, ar kuriem nākam kontaktā, ir daudz, tā tad arī mūsu ārējo jeb sociālo portreju vajadzētu būt daudz, jo katram cilvēkam par mums ir sava mūsu portreja.

Jā. Tā tas tiešām arī ir. Mūsu sociālā portreja ir ļoti daudzgalvainā vai daudzsejainā. Atsevišķu sociālo portreju ir tiešām tik daudz, cik daudz to cilvēku, ar kuriem nākam kontaktā.

Daudzreiz šis cilvēka sociālās gīmetnes ir ļoti vienādas: piem.: kareivju pulkam viņu virsnieks būs notēlojies caurmērā vienādi.

Šinī ziņā caurmērā vienādu sociālo portreju būs tik daudz, cik daudz ir to sociālo grupu, kuras ar zināmu personu nāk kontaktā.

Arī pats cilvēks to jūt, ka viņam vairāk sociālu seju. Neapzinīgi to praksē arī cilvēki daudzreiz zīmīgi izsaka. Piem. ierēdnis saka: „Kā cilvēks, kā paziņa, es to priekš

jums labprāt darītu, bet, kā oficiāla persona, es to nevaru." Tā tad cilvēks jūt sevi te divas personas: vienu kā līdzpilsoni, paziņu; otru — kā oficiālu personu.

Sajuzdams sevī vairākas sociālas personības, cilvēks arī savādi katrreiz izturās. Tā piem. mācītājs, tiesnesis, ministrs, policijas prefekts, izturēšies pavisam savādi savā ģimenē, savu paziņu pulciņā un — savādi savus dienesta pienākumus izpildot. Labam paziņam bieži jāpasmīn, redzot kādu augstāku oficiālu personu svinīgi un nopietni savu amatu izpildot un atceroties šo pašu svinīgo personu biedru pulkā, dažādas mulķības un vieglprātības izdarot.

Katra cilvēka ārējā jeb sociālā portreja jeb tēls atstāj arī iespaidu uz cilvēka iekšējo portreju, viņa pašgleznu.

Bet kādas šīs portrejas ir līdzības ziņā?

Bez šaubām, starp viņām maz līdzības. Viņas ir dažādas. Parasti apkārtējie cilvēki glezno no mums portrejas, kuŗas ir pavisam citādas kā mūsu pašu gleznotā pašportreja. Tikai viņi ne katrreiz to mums pašiem rāda. Katrs cilvēks būtu ļoti pārsteigts, ja viņš kādā slēptuvē varētu noklausīties, ko par viņu runā viņa labākie draugi un paziņas, viņam klāt neesot. Turpretīm domas, kuŗas tiek izteiktas, pašam klāt esot, ir pavisam citādas. Cilvēku īstās domas un īstās iekšējās sejas mēs gandrīz nekad nedabūjam redzēt. Šī ziņā sabiedrība tiešām ir milzīga masku balle. Mēs visus redzam tikai maskās, un arī paši ejam maskā. Cilvēks tikai reti kad masku noņem. Un ja viņš piepeši noņem, tad apkārtējie to bieži vien nepazīst vai nobīstas. Arī otrādi: ja cilvēks arī pats masku nenesātu, ja tas taisni un bez aplinkiem teiktu visiem, ko tas par tiem domā, tad viņu turētu vai nu par ārpātīgu, vai noziedznieku, un viņš staigātu vienmēr vai nu zilu muguru un sadauzītu galvu, vai arī pastāvīgi sēdētu uz apsūdzēto sola un cietuma kamerā.

Tam nebūtu arī ne draugu, ne radu, ne sievas, ne bērnu.

Un kāda ir sociālā portreja pareizības ziņā? Vai viņa pareiza, vai nepareiza? Vispār gan jāsaka, ka lielumlielais vairums cilvēka sociālo portreju tomēr ir vairāk gan

tikai karikatūras! Un jo lielāka kāda personība, jo vairāk viņa tiek kariķēta, jo sabiedrības lielais vairums nav spējīgs šīs personības pareizi saprast un novērtēt.

Bet tomēr nevar arī teikt, ka sabiedrība zīmētu tikai karikatūras. Beidzot sabiedrībā tiek gatavas arī diezgan pareizas pat savu ievērojamāko darbinieku sociālās portretes. Tikai viņas gan zīmē vispirms sabiedrības lielākie psihologi un portretisti. Pēc tam šīs portretes pamazām kopē arī plašākas masas.

Bieži vien gadās arī tā, ka ievērojamu un lielu darbinieku kaut cik pareizas sociālās portretes tiek gatavas tikai labu laiku pēc viņu nāves. Piem. Šekspiru kaut cik pietiekoši sāka pazīt tikai ap 200 g. pēc viņa nāves.

Cilvēka vispārējās un vispusīgas individualitātes izprāšanā sociālo personību noskaidrot ir no liela svara.

9. Sabiedrība, kā cilvēka personības sastāvdaļa.

Cilvēks saka „mans“ arī attiecībā uz daudzām sabiedriskām vienībām un sabiedrības elementiem. Tā piem. viņš saka: „mana tauta, mana šķira, mans pagasts, mana draudze, mana dzimtene, mana tēvzeme“ etc.

Viņš savā personības audumā, tā tad, ieaūž arī šīs sociālās vienības. Viņam sāp, kad izpostīta tiek viņa dzimtene, kad cieš viņa tauta, kad ciņas zaudē viņa šķira; bet viņam prieks par to sociālo vienību labklājību, kuras viņš ieskata par savām.

Tie ir — sociālie elementi cilvēka personības audumā.

10. Daudzpersoniskā personība.

„Ak, manās krūtīs divas dvēseles mīt,
Un viena ved ar otru sīvu karu!“

(Ģete.)

Tā saka Ģetes Fausts par sevi. Ģete (domājams, vairāk gan intuīti) šē dzejā ir izteicis ļoti lielu zinātnisku patiesību.

Kā redzējām no mūsu analīzes, tad tiešām katrs cilvēka indivīds pastāv no vairākām personībām, kuras viņā iemīt.

Bet kā šīs „dvēseles“, šīs personības vienā mitekļī satiek? Vai tās harmoniski vai disharmoniski dzīvo? Uz to atbildi jau dod Getes teiciens par „sīvo karu“, kuru tās savstarpīgi ved. Šis karš starp dažādajām personībām ir katrā cilvēkā, citā vairāk, citā mazāk. To novērojuši pat sliktākie novērotāji. Parasti brīnas, kā viens un tas pats cilvēks var būt tik maigs, ka tas pat mušu baidās nosist, bet otrā gadījumā tas var būt zvēriski nežēlīgs un asinskārigs; vienā gadījumā cilvēks var būt ar tēraudcietu gribu, otrā — pavisam bez gribas; vienā gadījumā rūpīgs un apdomīgs, otrā — pavisam bez aprēķina; vienā gadījumā taupīgs, otrā — pavisam izsīcis. Tādos gadījumos pārsteigtais ikdienas cilvēks iesaucas: „Bet liekas, ka tas nemaz vairs nebūtu tas pats cilvēks!“

Psychologs Džems šo daudzo personu un daudzo dvēseļu tiecēšanos un viņu cīņas raksturo šādi: „Ja vien tikai būtu iespējams, tad katrs no mums vēlētos vienā un tai pašā laikā būt skaists, vesels un labi ģērbies, liels stiprinieks, bagātnieks, kam miljoniem gada ieņēmumu, zobgalis un asprātis, bonvivans, skaistā dzimuma siržu iekarotājs un tani pašā laikā filozofs, filantrops, valsts vīrs, kara vadonis, Āfrikas pētnieks, modes dzejnieks un svētulis. Tikai tas pavisam nav iespējams. Miljonāra darbība nav saskaņojama ar svētuļa ideāliem; filantrops nesaskan ar bonvivanu; filozofa dvēsele nesatiek ar „siržu varoņa“ dvēseli vienā miesas ietērpā“...

Dažos cilvēkos dvēseļu cīņa ir vairāk, dažos mazāk manāma. Indivīdus, kurš šo cīņu maz mana, vai nemaz nemana, sauc par noskaņotām, harmoniskām personībām (цѣльная личность).

Mākslinieku personības pa lielākai daļai ir kontrastainas, ar daudzo personību asām un krasām sadursmēm un cīņām. Tamdēļ arī krievu kritiķis Beļinskis zīmīgi saka, ka ģenīālam māksliniekam daudzpusīga dvēsele (многогранная душа). Mūsu valodā tas būtu: daudzpersonīga personība.

Raksturojot kādu personību (plašākā nozīmē), kādu individualitāti, personības audumam jeb strukturai, piegriežama nopietna vērība. Tur meklējams izskaidrojums daudzām parādībām, sevišķi mākslā.

III. Mākslinieka personības jēdziens.

Ko nozīmē jēdziens: „mākslinieka personība?” Vai par tādu jēdzienu var maz runāt? Var gan runāt par atsevišķa mākslinieka, piem. Rafaela, Šekspira, Dostojevskā personībām katru atsevišķi, bet kā gan lai runā par kādu vispārēju mākslinieka personību?

Par mākslinieka personību vispār var runāt tāpat, kā mēs runājam par tiem: par profesionālu, nacionālu, šķiras tipu u. t. t. Pie tāda tipa, tāda vispārēja jēdziena tiekam indukcijas ceļā. Novērojam vienu mākslinieku, otru, trešo, desmito, divdesmito, simto, novērojam viņu kopējos psihes vilcienus un konstatējam tos. Kaut arī katrs mākslinieks ir savā ziņā īpatnēja pasaule, atsevišķa individualitāte, tad tomēr arī šīm īpatnējām individualitātēm ir ļoti daudz vispārēju un kopīgu vilcienu.

Londonas Haid-parkā atrodas Alberta piemineklis. Šīnī pieminekli ir cirstas 169 ievērojamu mākslinieku figūras. Viņu izskatā ir daudz līdzības. Sevišķi kas attiecas uz dzejniekiem, muziķiem un gleznotājiem: attīstīts galvas kauss, augsta piere, zem kuŗas nāk smalkāka seja, tievāks kakls un zemāk slaidis stāvs*).

Šī līdzība ir ne tikai uz pieminekļa, viņa ir arī tiešāmībā. Kā zinātnieks dabū kopēju dilonistu vai vienas ģimenes locekļu kopēju potrreju, tā viņš var dabūt arī līdzīgu kopēju mākslinieku portreju jeb tipu. Un to viņš dabū, sagrupējot kopējās raksturīgās īpatnības.

*) Salīdz. Фулье. Темперамент и характер. Стр. 173

Mākslinieka personība ieņem svarīgu vietu mākslinieciskā jaunradišanas procesā. Mākslinieka personība ir tas avots, no kura mākslas darbs verd. Tur viņa sākumi un iztēlošanās.

Bet kā runāt par mākslinieka personību? Kā to apskatīt? Kā vislabāk iespīesties viņas būtībā?

Tas vairāk metodes jautājums. Bez augšā minētajām metodēm, mākslinieka personības pētišanā vēl lietojamas psiholoģiskā analīze un sintēze.

Visu mākslinieka personību uz reizi apskatīt, par to uzreiz runāt nav iespējams. Mākslinieka personības jēdziens sadalams sīkākās psiholoģiskās vienībās un tad šīs vienības jāapskata katra par sevi. Galvenās no šādām vienībām sekošas:

1. Mākslinieks, kā izcilus cilvēks.
2. Mākslinieka fiziskā personība.
3. Mākslinieka psihiskā personība.
4. Mākslinieka psihes kontrasti.
5. Mākslinieka attiecības pret praktisko dzīvi.
6. Mākslinieka attiecības pret sabiedrību.
7. Mākslinieka attiecības pret šablonu un rutīnu.
8. Mākslinieka attiecības pret mīlu un sievieti.
9. Mākslinieks, kā daiļradītājs.
10. Latents mākslinieks.
11. Pasīvais mākslinieks.
12. Mākslinieku nāve.
13. Mākslinieka sociālā personība.

IV. Mākslinieks, kā izcilus cilvēks.

Iekam stājamies pie mākslinieka personas sīkākās analīzes, vispirms jāatrod tā plašākā cilvēku kategorija, kurā mākslniekus varētu ierindot. Tāda kategorija ir — izcilus cilvēku grupa jeb sociālais slānis.

Sabiedrība, šī jēdzina plašākā nozīmē, sadalās daudzās un dažādās atsevišķās sociālvienībās jeb sociālās grupās, piem. šķirās, tautās, valstīs etc. Šādi dalīšanai galvenā kārtā ir zināmi ekonomiski, vēsturiski un etnogrāfiski pamati.

Bez šādas cilvēku sadalīšanas un sagrupēšanas vēl iespējama cilvēku sagrupēšana un sadalīšana pēc viņu dabiskām spējām, pēc viņu dabas dotām dāvanām.

Savu garīgo spēju ziņā cilvēki nav nākuši vienādi no radošās dabas klēpja. Kas šādi cilvēku vienādībai tic, tas rūgti maldās. Spēju ziņā cilvēki jau no dabas ļoti nevienādi un dažādi.

Bet kā visur dabā, tā arī te ir iespējama klasifikācija pēc caurmērā vienādām spējām un īpašībām. Un šinī ziņā sabiedrība un visa cilvēku masa sadalās divās lielās un nevienādās grupās jeb slāņos: 1) masas jeb vairuma cilvēkos un 2) izcilus cilvēkos. Abi jēdzieni pilnā tuvāku ievēribu.

1. Masas jeb vairuma cilvēks.

Viss sabiedrības lielais vairums, visās šķirās un kārtās, sastādās no caurmērā vienādām pēc viņu psihiskajām īpašībām būtnēm. Šis cilvēku būtnes, kuras sastāda leelumlielās cilvēku masas, ir — vairuma jeb masas cilvēki.

Vairuma jeb masas cilvēki dzīvo savu sīko ikdienas dzīvi, nomirst, tiek aizmirsti. Viņu vietā nāk citi, kuri tāpat ēd, gul, pastrādā praktiskās dzīves darbus, apprecas, rada pēcnākamus, nomirst, tiek aizmirsti u. t. t. Vēsture viņu vārdus nemin. Viņu dzīve pamirdz un dziest, kā dzirkstele vēsā rudens gaisā.

Svarīgākās šo masas cilvēku īpašības sekošās:

1. Dabas dotās garīgās spējas masas cilvēkam samērā mazas. Par apzinīgo un augstāko gara dzīvi tam pārsvarā ir tīri dzīvnieciskās tieksmes un dzīvnieciskie instinkti.

2. Masas cilvēks ir materialists. Valdošās viņam ir materialās jeb fizioloģiskās vajadzības: ēst, dzert, ģērbties, seksuālo instinktu apmierināt. Kas pāri šīm materiālām vajadzībām, gar to viņam maz intereses.

3. Masas cilvēka galvenā tieksme — viegla un omulīga izdzīve. Masas cilvēks ir — dzīves dzīvotājs, t. i. šaurās praktiskās dzīves. Kad nepieciešamās vajadzības apmierinātas, tad masas cilvēks grib omulīgi padzīvoties.

„Pēc priekšiem, baudām, zaļās izdzīves
Viss lielais pūlis traucas.“ (Plūdons.)

Tikai viņa jautriība — sīka jautriība. Viņa prieki — sīki prieki. Viņa laime — sīka laimīte. Viņa prieki un bauda — to pašu zooloģisko instinktu prieki un bauda.

4. Masas cilvēkam šaurs, bet spēcīgs egoisms. Vairuma cilvēks nav altruists. Viņš nemil par citiem domāt un rūpēties. Viņš domā tikai par sevi. Viņš dara visu — tikai priekš sevis. Viņš — šaurs egoists. Viņš drīzāk citam ko noraus nekā iedos. Viņš pat skaudīgs un nenovīdīgs.

5. Masas cilvēkam — sīka intelekta pasaule. Viņa intelekts nav kupls, sulīgs koks, bet sīciņš, nonīcis stāds.

Viņa uzmanība nav ilga un koncentrēta. Viņa interese maz sniedzas pāri praktiskām, dzīves un uztura interesēm.

Viņa doma — sīka un maziņa. Tā doma — gandrīz vienīgi par maizi, dzīvokli, sievu un bērniem. Kas pāri par to, — „tas no launa“.

Viņa ziņkārība — ne zinātnes, bet sadzīves tenku un aprunāšanas ziņkārība. Viņa gara barība: avize un viegla palasišana, ne nopietna grāmata un zinātne. Viņa intelektam nav spēcīgas gribas un aktivitātes.

6. Masas cilvēks — imitejoša un konservatīva būtne. Masas cilvēks dara to, ko dara citi. Viņš visur imite. Viņš iet tikai pa zināmām un iemītām tekām.

Viņš konservatīvs. Jaunus ceļus tas nerod, nedz arī mīl pa tādiem iet. Viņš nerada jaunas vērtības. Viņš pats — imitācijas produkts.

7. Masas cilvēks nav ideālu cilvēks, nav varonis. Masas cilvēks nav idealists. Viņš nemīl un nespēj sevi ziedot augstākiem ideāliem. Viņa šaurais egoisms lauž spārnus ideāliem centieniem.

Vēl mazāk tas varonis. Varonība — augstākā idealisma pakāpe. Tā pagēr uzupurēšanos. Bet masas cilvēkam sava āda visdārgākā. Nav arī viņā tik daudz garīga spēka un garīgas enerģijas.

„Kas radīs rāpot, nav spējīgs laisties.“ (M. Gorkijs.)

8. Masas cilvēkam sīka individualitāte. Individualitātes pamats — īpatnība. Bet tas, kas visur imitē — nav īpatnējs. Kas nav īpatnējs — tam sīka individualitāte, šī īpatnību kopība.

Vēl individualitāti sīku dara — sīks darbs. Bet dzīvošana tikai sev, tikai savā šaurā „es“ pasaulē ir — sīkmanība.

2. Izcilus cilvēks.

Masas jeb vairuma cilvēkam diametrāli pretējs ir — izcilus cilvēks. Viņš — skaita ziņā ir sabiedrības mazākā daļa.

Bet kas ir šis izcilus cilvēks? Kādas viņa pamatiezīmes? Svarīgākās no tādām pamatīpašībām sekošās:

1. Izcilus cilvēks vai nu vispār, vai ar vienu otru no savām psihiskām, dabas dotām spējām manāmi paceļas pāri par sabiedrības lielāko vairākumu. Sevišķi tas sakāms par augstākām spējām, par psiķes virsslāni. Šī spējākā, augstākās psiķes balss spēji pārskan zemāko, tīri zooloģisko instinktu un tieksmju balsi.

2. Sevišķi intelekta pasaule izcilus cilvēkam plašāka, spēcīgāka un bagātāka par vai-

ruma cilvēka intelekta pasauli. Viņam smalkāka nojauta, spēcīgāka un krasāka atmiņa; vērigāka, ilgāka un koncentretāka uzmanība; spēcīgāka augstākā interese; bagātāka un darbīgāka fantāzija; asāka, spējāka, aptverošāka un vispusīgāka domāšana; spēcīga, spontāna un dzirkstoša intuitīvā domāšana; rosīga zemapzinīga psihe.

3. Izcilus cilvēkam bagātāka jūtu pasaule. Viņa jūtu pasaule atšķiras no vairuma cilvēku jūtu pasaules ar: a) lielāku jūtu intensitāti, b) lielāku jūtu dažādību un bagātību. Viņa jūtu klaviatūrā vairāk kauliņu. Uz viņa jūtu klaviatūras var spēlēt motīvus, kuņģus citur nevar. Bez tam viņa stīgas var skanēt te maigāki, te spēcīgāki. Viņu amplituda lielāka.

4. Izcilus cilvēks vairāk darba cilvēks. Viņā vairāk gribas spēka un aktivitātes. Viņš — darbīgāks. Bagātais enerģijas krājums vienmēr tur viņa nervu un psihisko aparātu darbīgu. Viņa darbs — galvenā kārtā — jaunradīšana, jaunu vērtību veidošana.

5. Izcilus cilvēkā vairāk idealisma un varonības. Viņš var it viegli atteikties no šaurā es, no šaurās personīgās dzīvītes, lai upurētu savus spēkus augstākiem mērķiem. Viņš viegli var savu egoismu upurēt lielāka sabiedriskā darba labā. Viņa garīgais spēks tam dod spārnus. Šie spārni to ceļ augstu pāri ikdienības pelēkajam limenim.

Izcilus cilvēks var upurēt arī, ja vajag, savu dzīvību par saviem ideāliem. Piem. Kristus, Dž. Bruno, Savonarola u. c. Ar vieglu sirdi viņš noliek visu savu dzīvi un darbu, savas dienas un mēnešus un gadus savu ideālu altāra priekšā. Viņa privātā, personīgā dzīve — tam blakus lieta.

6. Izcilus cilvēks vairāk jaunradītāja kā imitētāja būtne. Viņš ir tas, kas lauž vecās tradīcijas. Viņš iet jaunus ceļus. Viņš rada jaunas vērtības. Imitācija un iemītās tekas — tam pretīgas.

7. Izcilus cilvēku nenomāc materialā turība un bagātība. Vairums jeb masas cilvēka ideāls drīz apdziest, tikko mītējas trūkuma spiediens un dzīve

ievirzas materialās turības sliedēs. Citādi tas ir ar izcilus cilvēku. Viņu turības un bagātības ērtības nenomāc un neaizrauj pa izdzīves ceļu. Piem. Ģete, Tolstojs, Turģenevs, Flobers, Bairons u. c.

8. Izcilus cilvēka individualitāte ir lielāka un krasāka. Viņš nesaplūst kopā ar lielo masu un viņā nenozūd kā līdzīgs. Viņš redzami no tās atdalās ar savām spilgtām īpatnībām un savu radošo, oriģinālo darbu. Viņa individualitāte krasa un redzama.

3. Masas un izcilus cilvēka dabiskās un sociālās funkcijas.

Bet vai tāda cilvēku sadalīšana nav pārāk mākslota?

Mākslota viņa nav tamdēļ, ka viņa jau faktiski pastāv: neviens taču nedomās likt Šekspiram blakus kādu vienkāršu angļu zemnieku un Tolstojam blakus tādu pat krievu zemnieku. Napoleonu un Garibaldiju nevar iespiest vienkārša zaldāta apģērbā ar vislabāko gribu. Arī Kantu un Spenseru nevarēs nosēdināt uz viena sola ar kādu caurmēra profesoru.

Te nākas atzīt tikai to, kas jau dzīvē pastāv.

Bez tam šāda sadalīšana nebūt nenonīcina vienu vai otru grupu. Viņa tikai konstatē, kādas vietas šīs grupas ieņem un kādas funkcijas viņas izpilda.

Tiklab masu, kā izcilus cilvēkam ir savas dabiskas un sociālās funkcijas, kuŗas katra grupa par sevi izpilda vislabāki un otrādi.

Un kādas ir šīs funkcijas?

Masas cilvēks — galvenā kārtā — sugas reprezentants. Daba viņu radījusi sugas uzturēšanas un sugas turpināšanas nolūkiem. Šim nolūkam arī pieskaņotas viņa īpašības: viņa materialās, fizioloģiskās intereses un tieksmes viņa šaurais, dzīvnieciskais egoisms, viņa seksualās tieksmes, viņaniecīgais idealisms etc. Viss tas iziet uz enerģijas krā-

šanu, uz viņas koncentrēšanu ap tīri dzīvnieciskām un zooloģiskām vajadzībām. Tamdēļ arī masas cilvēki pa lielākai daļai fiziski pietiekoši stipri; tie praktiski, labi dzīves cilvēki; labi ģimenes tēvi. Viņu ideāls: labi paēst, pašu un bērnu veselība un labklājība.

Viņu zooloģiskā ekonomija palīdz viņos iekrāt dzīvības, nervu un muskuļu enerģiju, kuŗu viņi atdod saviem bērniem. Pa veselām paaudzēm šādas enerģijas pat sakrājas līdz lielākam talentam un ģenijam.

Zozialā dzīvē viņu loma tāda pat. Viņi ir galvenā kārtā ražotāji un patērētāji. Ražot ir: imitēt, strādāt pēc paraugiem. To viņi var un dara. Viņi strādā lielo vairumu no praktiskiem ražošanas darbiem: tie ir arāji, kalēji, kurpnieki, skroderi, pulkstenīstāji, tirgotāji, ierēdņi u. t. t. Fridrichs Lielais kādā vietā zīmīgi izsakās, ka daba, redzams, cilvēkus vairāk ir radījusi par vēstulnesējiem nekā par filozofiem.

Otra lielā zocialā masas cilvēka loma ir: dzīvi stabilizēt un radīt to lielo zocialo gultni, kuŗā var strāvēt dažādās strāvas. Masu cilvēkam lielā vairumā, lielās masās ir kolosāla zociala nozīme, bet par to te nav vieta runāt.

Izcilus cilvēka dabiskās un zocialās funkcijas pavisam citādas. Viņš, kā sugas reprezentants, ir vājš. Viņš nekādā ziņā nevar šinī lomā sacensties ar masas cilvēku. Parasti (kaut arī ne katrreiz) tas jau no dzimšanas fiziski vājāks. Ja arī tas piedzimst ar fiziski vienādiem spēkiem, tad viņa aizraušanās darbā, viņa idealisms, viņa sevis-aizmiršana viņa fiziskos spēkus ātri vājina un viņu pašu padara fiziski nespēcīgāku par masas cilvēku.

Grūtā garīgā darbā viņš nogurdina savu nervu sistēmu un iztērē savu psihisko kapitālu, saviem pēcnākamiem atdodams tikai vājas atliekas no sava fiziskā un psihiskā enerģijas kapitāla.

Ir vispār pazīstama lieta, ka ģenijiem parasti vai nu nemaz nav pēcnācēju (kā piem. Spinosam, Rafaelim, Mikel-Andželom, Bethovenam, Šopenhaueram, Spenseram u. c.), vai arī šie pēcnācēji ir neapdāvināti, truli, palaidņi, pat idioti

(piem. Pēterim Lielajam, Luteram, Napoleonam, Puškinam, Tolstojam u. c.).

Arī kā tēvi un ģimenes galvas izcilus cilvēki ir parasti slīktāki par masas cilvēku: aizraudamies un aizmirdamies savā idejiskā darbā, tie aizmirst savus praktiskās dzīves pienākumus un uzdevumus. Viņi nekad netaisīs tādu karjeru, nekad tik praktiski un gudri neierīkosies, kā sīkie ikdienas cilvēki. Izcilus cilvēks praktiskā ziņā ir vienmēr tikai „mulķis“, salīdzinot ar sīko gudrinieku, masinieku. Mazie cilvēki ir lieli mazās lietās.

Tā tad, sugas turpināšanas un praktiskas dzīves nolūkiem izcilus cilvēki maz der. Tā nav viņu dabiskā un sociālā funkcija. To dara masinieks.

Izcilus cilvēku uzdevums ir: idejiskais, kulturelais radošais darbs. Viņi rada jaunas idejas zinātnē, mākslā, filozofijā, politikā, sociālā dzīvē. Viņi paši dzīvē nīkst, bet sapņo, strādā un citiem bur jaunu dzīvi. Masu cilvēks nesapņo, bet dzīvi dzīvo, dzīvi bauda pilniem malkiem. Izcilus cilvēks reizēm uz maziņu masu cilvēku noskatās kā uz mazākuniecīgu būtni.

Masas cilvēks atkal uz izcilus cilvēku, idealistu noskatās ar īstu nožēlošanu, nicināšanu. Un tiešām: kas priekš viņa, bagāta desu bodnieka, fabrikanta, vai bagāta filistra-advokata ir kaut kāds dzejnieciņš, zinātnieks etc., kurš nodilušā mētelīti, tukšām kabatām, pustukšu vēderu skraida apkārt un pa vakariem „žūst“ savā aukstā istabiņā, kamēr viņš, masu cilvēks, liek šampanietim plūst un čigānietēm dejojot... Un tad, kad zila gaisma aust, viņš sēžas savā auto un brauc uz māju, savu piecstāvu namu, savu siltu, ērtu dzīvokli, un liekas mīkstā gultā, ko uztaisa tam skaista un laipna apkalpotajas roka! Viņš dzīvi dzīvo, un sakaltušie idealistiņi — nost viņam no ceļa!..

Tik tad, kad lepnie dzīves dzīvotāji nomirst un tos ar lielu godu apglabā, viņus drīz aizmirst, kā nebijušus, kāmēr idealisti, izcilus cilvēki dzīvo vēl gadu desmitiem un simte-

niem pēc savas nāves. Kamdēļ? Viņi radija jaunas vērtības, jaunus dzīves elementus.

Tā tad, katram no šiem cilvēku tipiēm savs uzdevums; vienu otra vietā tos nevar likt tamdēļ, ka tie viens otra uzdevumus nevar izpildīt.

No aprobežotā masas cilvēka nevar prasīt Šekspīra vai Dantes darba, tāpat kā no 80 gadus veca sirmgalvja nevar prasīt karstas jaunības mīlestības.

Gluži tāpat no izcilus cilvēka nevar prasīt sekmīgu praktiskās dzīves uzdevumu izpildīšanu: ar zelta kabatas pulksteni nedzen naglas sienā, viņa smalkais mehānisms ir lemts citiem nolūkiem. Naglu dzīšanai ir tērauda āmuri un cirvji.^{a)}

4. Mākslinieks, kā izcilus cilvēks.

Mākslinieks nav ikdienas, nav masas cilvēks. Viņš pieder pie izcilus cilvēku grupas ar visām šīs grupas īpašībām.

Bet šinīs demokratisma un aizdemokratisma laikos dzirdam ik uz soļa apgalvojumus, ka mākslinieks ir tāds pat, kā visi citi; kā zināmā mērā katrs no mums esot drusku mākslinieks. Pat akademiķis Ovsjaniko-Kuļikovskis izsaka tamlīdzīgas domas: „Mākslinieks ir tas pats vienkāršais mirstīgais, bet tikai . . .”^{**)} Labi, ka Ovs.-Kuļikovskis pieliek savu „bet tikai”. Ir labi pazīstama lieta, ka aiz šiem „bet tikai”, aiz šiem „drusku, drusku” taisni sākas māksla.

Ir tiesa arī tas, ka katrs cilvēks ir drusku mākslinieks, bet tas vēl maz ko saka. Ar šiem „drusku māksliniekiem”, kā māksliniekiem, tomēr neviens nerēķinas. Kas ir tikai drusku mākslinieks, tas mākslā arī var sniegt tikai druskas. Un mākslas druskas tomēr

*) Plašāk par masas un izcilus cilvēku sk. P. Birkerts: „Zocioloģija” I., 203.—238. l. p.

**) Овсяннико-Куликовский. Собр. сочин. Т. VI, стр. 67.

māksla vēl nav. Vajag daudz vairāk kā druskas, lai runātu par mākslas darbu.

Ja turētos pie augšā minētā principa, tad tikpat labi varētu katru ikdienas cilvēku varētu nosaukt par zinātnieku un filozofu, jo ikkatrs no viņiem kaut ko zin un kaut kā filozofē.

Augšā minētais uzskats par mākslinieku, kā ikdienas, kā masu cilvēku, ir gan reizēm ļoti derīgs kādā masu mitinā, lai paglaimotu vairuma jeb masu cilvēkam, bet zinātnē viņš jāatmet.

Par mākslinieku var ieskatīt tikai tādu cilvēku, kurš manāmi un krasi atšķiras no caurmēra jeb masas cilvēkiem. Un tādā gadījumā viņš vairs nav masas, bet izcilus cilvēks.

Ierindojot māksliniekus izcilus cilvēku grupā jeb slānī, līdz ar to attiecinām uz viņiem tās iezīmes, kuras atzīmētas pie izcilus cilvēku grupas. Un otrādi: raksturojot mākslinieka personību, raksturojam izcilus cilvēku grupu. Pēdējā arī nav gluži vienāda, homogēna. Visi izcilus cilvēki nav vienādām spējām. Manāmākās grupas izcilus cilvēku slānī ir: 1) mazie talenti, 2) lielie talenti, 3) ģenialitātes, 4) ģeniji.

Talenta spējas paceļas manāmi pāri caurmēra cilvēka spējām, ietērpdamās zināmā darbā.

Ģenialitāte ir par talentu lielākas, bagātākas, vairāk oriģinēlas un jaunradošas spējas, bet ietvērušās šaurākā latkā. Ģenialitāte — šaurāka tipa ģeniji.

Ģenijs ir lielākais un plašākais apdāvinājums, lielākās dabas dotās spējas, ko zinātne un prakse pazīst. Galvenā ģenija īpatnība — liela intelekta, prāta, domāšanas, jūtu un fantāzijas bagātība. Bet lielās spējas vien vēl nav ģenijs. Tās tikai — ģenialās spējas. Lai ģenialās spējas tiktu par ģeniju, vajadzīgs, ka šīs spējas savienotos ar lielu gribas spēku, darbību, kas ģenialo intelektu pārkal lielos darbos. Kur ir jau liels darbs, tikai tur ģenialās spējas top par ģeniju.

Ģenijs ir plašāks par ģenialitāti. Ja ģenialitāte tikai viena ģeniali skanoša stīga, tad ģenijs — vesels šādu stīgu kopojums, vesels ģenialu stīgu instruments.

Tā tad, runājot par mākslinieka individualitāti, runājam par personībām no talenta līdz ģenijam. Iepazīstoties ar mākslinieka personības īpatnībām, tiks skaidrāk arī redzamas talentu un ģeniju īpatnības.

V. Mākslinieka fiziskā personība.

Miesa ir liels prāts, daudzums ar vienu apziņu, karš un miers, ganams pulks un gans.

Tavas miesas darba rīks ir tavs mazais prāts, mans brāli, ko par „garu” sauc, mazs darba un spēļu rīks tavā lielajā prātā.

„Es”, saki tu un esi lepns uz šo vārdu. Bet tas lielākais ir — kam tu negribi ticēt — tava miesa un viņas lielais prāts: tā nesaka: **es**, bet dara: **es** . . .

Aiz tavām domām un jūtām, mans brāli, stāv varens pavēlnieks, nepazīstams gudrinieks, to sauc **p a t s**. Tavā miesā viņš dzīvo, tava miesa viņš ir.

Tavā miesā ir vairāk prāta, nekā tavā vislielākajā gudrībā.

(Fr. Niecše, Plūdoņa tulk.)

Zem fiziskās personības (ši jēdziena plašākā nozīmē) saprotam cilvēka miesas būvi ar viņas īpatnībām.

Runājot par mākslinieka fizisko personību un individualitāti, jājauc: vai tad mākslinieka miesas būve, viņa organisms kaut kādā ziņā atšķiras no caurmēra jeb vairuma cilvēka

miesas būves? Vai ir iespējams pēc organisma strukturas pateikt: tas ir mākslinieks?

Uz šiem jautājumiem var atbildēt tikpat labi ar „ja“, kā arī ar „nē“. Nemot lielos un rupjos vilcienos, zināms, starp mākslinieka un nemākslinieka organismu, nav „principiēlas“ starpības. Viņam tāpat acis, deguns, rokas, kājas, kā nemāksliniekam. Nekādu specialu, lieko organu viņam nav. Arī smalkākā smadzeņu un nervu struktūrā ar moderniem tehniskiem līdzekļiem un aparātiem vēl nekādas starpības nevar rast. Ievērojot to, būtu uz jautājumu jāatbild: „nekādas starpības nav“.

Bet tomēr — salīdzinot kādu vijoli virtuozu, komponistu, dzejnieku ar zemnieku, veikalnieku, tirgoni, fabrikantu, advokatu-filistri, tomēr starpība ir pat redzama. Un faktiski viņa arī ir. Bet kur un kādā ziņā?

1. Mākslinieka nervu struktūra.

Retam būs nācies izlasīt kādu mākslinieka biogrāfiju, kurā nebūtu norādīts uz mākslinieka smalkiem un jūtīgiem nerviem.

Zinātnieki šo nervu jūtīgumu mēro ar dažādiem instrumentiem, kā: ergografiem, esteziometriem u. c.

Praktiskie cilvēki šo nervu jūtīgumu novēro ikdienas satiksmē un sadzīvē, bet paši mākslinieki to novēro — savā sajūtu un jūtu pasaulē, savos uztraukumos, nervozitātē, dvēseles nemierā.

Tā piem. N a d s o n s par sevi saka: „Cilvēks parasti sastāv no miesas, kauliem un nerviem; es sastāvu no kauliem un sabojātiem nerviem, pie kam pēdējiem ir lielākais iespējams uz manu prātu un dvēseli.“

F l o b ē r s sevi salīdzina ar cilvēku, kuram āda nodirata, un kurš tāpēc cieš neapraustamas mokas no vismazākās pieredzēšanas.

„Tāpat kā ir riebums pret zināmu barību, kurū nevar izskaidrot ar organisma vispārējo stāvokli, kā ir nervu sāpes,

kuŗas nav samērigas ar attiecīga organa slimīgo parveidoŗanos, tāpat ir arī tādas nervu zistesmas un smadzenes, kuŗas uzbudinas no vismazākā cēlona, un kuŗu atspulgotais iespaids pārsniedz katru parasto un normalo mēru.“*)

ŗis nervu zistesmas ārkārtīgais jūtīgums ir sekas no attiecīgas nervu strukturas. Kaut arī ir grūti noteikt, ar kādiem organiskiem un ķimiskiem elementiem šāda nervu zistema bagātāka vai nabagāka, bet jūtīguma „materialais pamats“ nervu zistemā ir vairāk kā neŗaubams. To apstiprina arī vācu psihologs un psihiatrs Fleksigs. Viņŗ raksta: „Uz ko dibinās ģenialitate? Vai viņa atkarājas no smadzeņu seviŗķas strukturas (uzbūves), vai no īpaŗas kairināmbas, t. ī. saskaņā ar tagadējā laika idejām, no ķimiskiem faktoriem? Mēs turamies uz visstingrāko pie pirmā uzskata. Ģenialitate vienmēr atkarīga no īpaŗas smadzeņu iekārtas, no īpatnējas smadzeņu organizācijas. Atseviŗķām smadzeņu daļām nebūt nav vienāda nozīme. Ilgu laiku domāja, ka smadzeņu pieres daļa ir intelektuālo spēju galvenais miteklis, bet bez řis daļas vēl jāatzīst, ka svarīga loma piekrīt arī citām smadzeņu daļām, seviŗķi tam smadzeņu centram, kuŗŗ atrodas zem galvas kausa virsējā loka; řis smadzeņu centrs izrādīies par ļoti attīstītu pie visiem tiem ģenialajiem cilvēkiem, kuru smadzenes līdz řim tikuŗas izpētītas. Tā piem. ři smadzeņu daļa bijuŗi uzkrītoŗi attīstīta pie Bethovena un, liekas, Bacha. Lielāiem zinātniekiem, piemēram Gaussam, ļoti attīstīti bijuŗi smadzeņu pieres un pakauŗa centri. Zinātniskajam ģenijam ir citi smadzeņu apmēri un citāda struktura, kā mākslinieciskājiem ģenijiem“*)

Tā tad mākslinieka īpatnējam andāvinājumam par pamatu ir īpatnēja smadzeņu iekārta. Bez tam viss augŗā sacītais ir arī kā loģisks slēdziens no tā, kas eksperimenta un induktīvās novēroŗanas celā ir gūts un neapcāŗami pierādīts: 1) starp psihi un nervu zistemu ir nesaraujams cēlonīķs

*) Фүлє. Темперамент и характер. 115. l. p.

* Flechsig. Gehirn und Seele, 1896. g.

sakars, 2) katra psihiska īpatnība pamatojas uz īpatnēju nervu sistēmas un smadzeņu iekārtu.

2. Iedzimtība.

Mākslinieka gara dāvanu pamats ir — nervu sistēmā un organisma materialajā strukturā vispār.

Ka tas tiešām tā, to neapgāžami pierāda iedzimtība. Zinātne ļoti labi zin, ka mākslinieciskie talenti pāriet uz pēcnākamajiem. Tā piem. ir veselas muziķu ģimenes, kā Andrē, Bachu, Baldenekeru, Bezocci, Bethovenu, Bendu, Benoncinī, Kuperīnu, Krameru, Dusseku, Hasleru, Hausmaņu, Klingoru, Kontskiju, Lachneru, Mangoldu, Mocartu, Filidoru, Rombergu, Strausu. Tās ir veselas ģimenes. Bet ir arī mazākas ģimeņu grupas, sastāvošas no tēva un dēla vai dēliem, piem. Orlandus Lassus un 3 dēli, Skarlotti un dēls Domenico, Lists un viņa tēvs, Richards Vagners un dēls, Brāms un viņa tēvs. Tāpat pazīstama lieta, ka brāļi ir muziķi, piem. brāļi Nanini, Maccochi, Broši, Haidni, Rubinsteinī, Šneideri, Moralti, Milleri, Nadermani u. c. Latviešiem: brāļi Jurjani u. c.

Gluži tādā pat kārtā iedzimtības ceļā pārraidas citi mākslas talenti, piem. gleznotāju. Minēsim šādas ģimenes: Burkmairu, Kranachu, Karakki, Bassano (da Ponte), Holbeinu, Merianu, Fišeru, Tišbeinu, van der Veidenu, van Kesselu, Frankenu, Gautiēru, Kilianu, Lepautr'u, Jordenu, Tenier'u, Bredelu, Halsu, Ruisdaelu, van Loo, Ravesteinu, Švanenburchu, van Miris'u, Mignardu, Terborchu, Gaddi, Giamberti da San Gallo, Libri, Giovanni Santi un Rafaels, Koredžio un dēls un daudzi citi.

Tādas pat virknes varētu uzskaitīt no skatuves māksliniekiem, dzejniekiem un citām mākslas sferām, kur talenti iedzimti.

Bet ko nozīmē šī talentu iedzimtība?

Tā nozīmē to, ka 1) mākslinieciskām īpatnībām ir zinams materiāls, fizisks pamats; 2) ka psihisko īpatnību pamats ir galvenā kārtā nervu sistēmas iekārtā; 3) ka māksliniecisko

talentu, māksliniecisko psichi bērns manto tamdēļ, ka tāni vaislas šūnā, no kuŗas viņš attīstījies, ir jau bijuši nervu elementi, kuŗi attīstīdamies izveidojušies par īpatnēju nervu sistemu ar īpatnējām, t. i. mākslinieciskām tieksmēm.

Tas neko nenozīmē, ka ar mikroskopiem un citiem instrumentiem šīs īpatnības vēl nevar saredzēt un atklāt. Bez tam zinātne vēl nav apstājusies savā attīstībā, nav pēdējo vārd teikusi.

3. Īpatnības sejas izteiksmē.

Aplūkojot Getes, Bethovena, Šekspira un Leonardo da Vinči sejas kaut arī uz daudz maz labākas fotografijas. Vai jūs variet šīs sejas pielīdzināt caurmēra, ikdienas cilvēka sejām? Vai tiešām neredzēsīt krasu atšķirību?

Ir parasta lieta, ka sejā atspoguļojas cilvēka dvēsele. Nevajag būt lielam psihologam, lai no sejas izteiksmes kaut galvenos vilcienos noteiktu cilvēka garīgo fizionomiju. Bagātākas dvēseles dzīve arī izpaužas bagātākā sejas izteiksmē: mulķim un trulam cilvēkam arī parasti trula un mulķīga sejas izteiksme; tāpat cilvēka sejā ir rakstīts maigums, asums un citas īpašības. Sevišķi acis mirdz cilvēka dvēsele un dzirkstas viņa gars. Getes cieši vērsto, ugunīgo skatu reti kāds varējis izturēt. Tāpat visi biografi atzīmē L. N. Tolstoja aso, caururbjošo skatu. „Atceros viņa dedzīgās (острие) acis, — viņas visu caurredzēja (видели насквозь)” — saka M. Gorkijs savās atmiņās par Tolstoju. Tādas pat caururbjošas, grūti panesamas bij Lermontova acis. Garšīnām bij lielas, melnas samta acis, ar bagātu glāstošu izteiksmi.

„Я ничего не знал печальней и прекрасней
Лучистых глаз твоих и бледного чела“.

Tā izsakās par viņām dzejnieks Minskis.

Leonardo da Vinči biografi zin stāstīt par viņa dzīvājām, caururbjošām, gaišajām un tālredzīgajām acīm. Un

Bethovens? Viņš pat no savas fotogrāfijas cilvēku hipnotizē ar savām acīm.

Tā tad, mākslinieka, kā izcilus cilvēka, bagātākā dvēsele atspoguļojas viņa sejā un acīs.

Bez tam vēl apdāvinātu un ģenialu mākslinieku seju raksturo biežas izteiksmes maiņas. Tā ir liecība par kustīgu, emocijām bagātu dvēseli.

4. Mākslinieka organisma un veselības vispārējais stāvoklis.

Motto: „Daudz slimu ļaužu ir allaž bijis starp tiem, kuri fantazē un tiecas pēc dievības“. (Niecše.)

Diezgan pazīstama lieta, ka radošie mākslinieki, tāpat zinātnieki un citi radošas kategorijas izcilus cilvēki, ir parasti fiziski diezgan vāji un slimīgi. Tā piem. Šillers savus pēdējos 15 dzīvības gadus nebija nevienas dienas vesels.

Angļu dzejnieks Kupers mocījās ar sabojātu gremošanu un smagu melancholiju. Viņa mokas bij tik nopiedošas, ka tas mēģināja dzīvību nobeigt ar pašslepkavību.

Svifts gluži tāpat mocījās ar sabojātu vēderu, un viņa slimība un ciešanas bij viens no viņa niknuma un cērtošās asprātības cēloņiem.

Goldsmits aiz nervozitātes gandrīz galīgi bij zaudējis miegu un apetīti.

H. Heine slimoja un nogulēja uz gultas veselus 8 gadus. Viņš cieta šausmīgas mokas un sadila no savas slimības tik mazs kā bērns. Tikai viņa galva un asprātīgais prāts nebeidza strādāt līdz pēdējam elpas vilcienam.

Podagra mocīja Miltonu (kurš bez tam vēl akls palika), Draidenu, Rubensu; dažādas citas sērgas — Valteri Skotu, Kitsu, Šelli, Tasso. Bethovens visus sava mūža pēdējos gadus bij kurls. Ar diloni slimoja un jauns mira maigais komponists Šopens. Tāpat ar di-

loni slimoja un mira krievu rakstnieki: Čehovs, Nikitins, Nadsons; no latviešu rakstniekiem: Veidenbaums, Rudolfs Blaumanis, Esenbergu Jānis.

Pietiks. Aizņemtu veselus sējumus, ja gribētu uzskaitīt tās slimības un fiziskās mokas, ko pārcietuši mākslinieki, strādājot savu daiļradišanas darbu.

Bet ja mākslinieki tik daudz slimo un agri mirst, tad tie varbūt visi jau no dabas ir slimīgi, izvirtuši, degenerāti?

Tā tas nebūt nav. Vispirms ir bijuši un ir mākslinieki ar stipru miesas būvi, priekšzīmīgu veselību un fiziskiem spēkiem. Minēsim tikai Geti, Leonardo da Vinči, Mikel-Andželo. L. N. Tolstoju, Uitmani, Puškinu, Balzaku, Mopasanu, Baironu, Šalapinu un daudzus citus.

Arī tie mākslinieki, kurus atzīmējam par slimiem, nebūt jau visi slimī un vārgi nepiedzima. Ja arī daļa bij no dabas ar vārgu miesas strukturu, tad lielais vairums par vārgiem un slimīgiem palika tikai vēlāk. Par fiziski vājiem un slimīgiem tos padarīja viņu talents, mākslinieciskais temperaments un viņu daiļradišanas darbs.

a. Talents. Talents jau pats par sevi ir liels postošs spēks priekš fiziskās struktūras. Talents ir liels garīgo spēku un tieksmju pārsvars par samērīgājiem fiziskiem spēkiem. Talents nekad nav mierīgs. Un jo lielāks šis talents, jo viņš nemierīgāks. Viņš darbojas un grib darboties bez mītas. Darbība prasa daudz enerģijas. Nemītīgā un samērā intensīvā garīgā darbība atstāj bezdarbībā miesas fiziskos spēkus. Tie bezdarbībā pamazām nikst un atrofejas. Bez tam vēl pārmērīgā nervu darbība vienmēr notiek uz citu organisma daļu nervu rēķina. Šīs citas daļas, nepietiekoši darbinātas un izsūktas, sāk nīkuļot. Muskuli pāliek slābani un nestipri, krūtis saspiestas, vēders slikti gremo, asins vāji cirkulē u. t. t. Fiziskais organisms sāk nīkuļot. Maitājas gremošana, pazūd veselais, spirdzinošais miegs, iestājas mazasinība un nervozitāte. Bet talents tikai dzen un dzen. Gars aizmirst visu, tas tikai strādā un strādā, bet vārgums un slimības aug un

aug. Daba grēkus pret viņu nepiedod. Viņai vienalga, lai cilvēka talents un ģenijs būtu cik lieli būdami: reiz viņas prasības neizpilda, viņa liek savam sodam nākt. Un viņš arī nāk.

Fizisko slimību un vārgumu vēl pavairo izcilus cilvēku idealisms un nepraktiskums. Viņi nemāk tā iekārtoties, kā ikdienas cilvēks. Nav viņiem arī priekš tam ne laika, ne intereses. Tam pievienojas vēl trūkums un visādas neērtības, kuŗas slikto apstākļu iespaidu vēl pavairo. Gala rezultats: mākslinieka fiziskais vārgums un slimošana.

b. Daiļradišanas darbs. Arī pats darbs nav vieglais. Daiļradišanas darbs jau pats par sevi ir briesmīga nervu enerģijas koncentrēšana, saspīlēšana un patērēšana. Mākslinieks savā radošā darbā ieliek savus visspirtākos spēkus, savu darbības eleksiru. Viņš strādā ar uzpurēšanos un aizraušanos. Bet tāds darbs prasa ļoti daudz dzīvības kapitāla.

Ko maksā daiļradišanas darbs, par to liecina šādi fakti:

Ģēte saka, ka viņš pēc katra lielāka darba pabeigšanas jūties pilnīgi slimš. Un to saka stiprais, olimpiskais Ģēte.

Draidents daiļradišanas brīžos drebēja pie visas miesas, kā drudzī.

Bethovens svīda, kā pie vismocošākā darba un pēc tam, pilnīgi izsūkts un izmocīts, gulēja ilgā, dziļā miegā.

Turgenevs radot taisni vaidēja un mocījās kā grūtā, mocošā slimībā.

Bet neskatoties uz šo daiļradišanas darba grūtumu, mākslinieku talents un ģenijs tos dzen arvienu uz priekšu un uz priekšu, un kaut arī viņi ietu preti katastrofai un nāvei.

Tā piem. Valters Skots laida klajā viena gada laikā 12 sējumus no saviem darbiem. Bet viņu jau mocīja vairākas slimības: aknu kaite, sirdsklauvētāji, reiboņi, drūmums. Bez tam viņu jau bij brīdinājuši pirmie triekas sitieni. Bet viņš tomēr strādāja visām šīm slimībām par spīti, kā drudzī.

Kad ārsts viņu bridināja un aizliedza viņam strādāt, tad viņš ārstam atbildēja, ka priekš viņa aizliegt strādāt ir tas pats, kas pavēlēt katlam nevārieties, kad tas uz uguns uzlikts.

Bet dabai pāri nevarēja iet arī V. Skots: trieka viņu drīz noplāva.

Gluži tāpat no pārmērīga darba ar trieku miruši mākslinieki: Hendels, Gliks, Defò, Ričardsons, Petrarka, Mendelsons, Mušorgskis.

c. *Temperaments*. Bez tam šiem postošiem faktoriem pievienojas klāt vēl mākslinieka temperaments. Un tas pa lielākai daļai ir nemierīgs, vētrains, drudžains. Viņa dzīve bagāta uzbudinājumiem: gan dabīgiem, gan māksliskiem. Bieži mākslinieki lieto pat mākslīgus uzbudinamos līdzekļus: alkoholu, opiju, hašišu u. c. Tie organismu sabeidz vēl ātrāk.

Tā angļu dzejnieks Louless, bakchantisko dzeju dziesminieks, nomira Long-Arkas vīna pagrabā; Otvejs — Touer-Hilla krogā; Boizu — dzērumā sabrauca; Savedžs sava mūža pēdējos gadus pavadīja tikai dzērumā un nomira cietumā; Adisòns — muka no savas niknās sievas — uz krogu; Goldsmits — nodzēra pēdējos grašus, tā ka nebij par dzīvokli ko samaksāt. Ātri viņš steigdz rakstīt savu romanu „Vekfildas Mācītājs“, to pārdod, samaksā par dzīvokli un tūlīt saimniecei liek atkal uztaisīt — punšu.

Kā neglābjami alkoholiķi bij arī maigie dzejnieki Šelli un Kits.

Dzērumā pa ielas notekām vārtās Verlēns, Bodlērs, Edg. Po. Trakās dzēruma orgijās dzīvo arī Puškins, Ļermontovs, L. N. Tolstojs savā jaunībā.

Daudzi ar alkoholu vien neaprobežojas. Tiekl lietots arī opijs, morfijs, hašišs un citi uzbudināmie līdzekļi.

Tādi opiju lietotāji bij piem. De Kensi, Teilor-Kolridžs, Bodlērs, Verlēns, Mopasans.

Mopasans pat izmēģināja visas reibinošās „ģiftis“, kādas tikai bij pieietamas, kā: opiju, hašišu, kokainu, morfiiju.

Jā šiem uzbudinājumiem pievieno klāt vēl pārmērības seksualā dzīvē, kuŗa bieži saistīta ar postošām slimībām — tad dabuam jēdzienu par to, cik plaši mākslinieki šķiež savu nervu enerģiju.

Bet arī savos mierīgos, normalos brīžos mākslinieks nav mierīgs. Viņa ātri ierosināmā nervu sistēma uz visu reaģē daudzķārt krasāki, kā parupjie un stiprie masas cilvēka nervi.

Tā visa mākslinieka dzīve ir mūžīga un nemitīga degšana un vai tad brīnums, ka mākslinieka organismā izsīkst spēki, ka viņš pagurst un slimo, ka mākslinieks ātri mirst.

Mākslinieks ir svece, kuŗa deg no abiem galiem.

Kad holandiešu gleznotājs van-Orbe-eks gulēja uz miršanas gultas, un ap viņu stāvēja ārsti, kuŗi tomēr vēl lika cerības uz viņa stipro organismu, pats van-Orbe-eks piezīmēja: „Neskataties, kungļ, uz to, ka man tikai 46 gadi. Šo skaitli jums vajag divķāršot, jo es dzīvoju ne tikai dienām, bet arī naktīm.“

Šo teicienu var attiecināt gapdrīz uz katru mākslinieku: katrs no viņiem dzīvo divķārtīgu, ja ne četru- un desmitķārtīgu dzīvi, salīdzinot ar caurmēra jeb ikdienas cilvēku.

Tā tad, ja mākslinieki fiziski vājāki, ja tie daudz slimo un ātri mirst, tad šo parādību nevar izskaidrot it kā mākslinieki būtu fiziski vājļ jau no dabas, bet gan ar to, ka viņu gara dāvanas, viņu talents ir tas, kas viņus padara fiziski vājus.

Liels talents ir ne tikai liels radošs spēks, bet priekš pēša mākslinieka viņš ir arī liels postošs spēks. Parastā miesas struktura ir pārāk vājš trauks, lai viņš nesašķīstu zem šļ mūžīgi rūgstošā un verdošā elementa iespaids. Te vajadzētu dzelzs un tērauda organismu. Mākslinieks tiešām var teikt Getes „Fausta“ vārdiem:

„Ak, mūsu miesas ir par vājām,
Ar gara spārniem līdzļ skriet.“

Spēcīgais un nemierīgais gars šļ miesas ātri sadrupina un sabēdz.

VI. Mākslinieka psihiskā personība.

Mākslinieka psiche, viņa gars ir galvenā sfera, ar kuru tas nošķiras gan no vairuma jeb masas cilvēka, gan no zinātnieka, gan no sabiedriska vai politiska darbinieka.

Mākslinieka psiche ir arī tas avots, no kura mākslas darbs verd. Viņas īpatnības ir tās, kas cilvēku padara par mākslinieku. Visu šo īpatnību kopums sastāda mākslinieka psihisko individualitāti. Vispārcilvēciskās psihes īpašības plus (+) viņa psihiskā individualitate sastāda mākslinieka personību.

Runājot par mākslinieka personību, galvenā vērība, ziņams, piegriežama viņa psihes īpatnībām, t. i. viņa psihiskai individualitātei.

Apškatīt mākslinieka psihisko individualitāti sekmīgi var tikai tad, ja to apskata pēc šīs individualitātes svarīgākām sastāvdaļām, kuras ir sekošas:

- A. **Mākslinieka intelekts:** maņas, interese un uzmanība, nojauta, apercēpcija, atmiņa, fantāzija, domāšana, intuīcija.
- B. Mākslinieka jūtas.
- C. Mākslinieka griba.

VII. Mākslinieka maņu un sajūtu sfera.

Runājot par mākslinieka psihi, tā jāsāk apskatīt ar maņām un sajūtām. Tās — visas citas psihes pamats. Viņas daudz ko noskaidro mākslinieka psihiskās individualitātes analizē. Tās vispār visas psihiskās dzīves ciešais pamats un pirmavots.

1. Sajūtas jēdziens.

Sajūta — visvienkāršākais psihiskās dzīves akts jeb rošība. Viņa — saite starp miesu un garu. Viņas elementi—

pa daļai fiziski un fizioloģiski, pa daļai psihiski procesi. To rāda sajūtas izcelšanās. Viņa ir šāda:

1. Materialā ārpusaule dara iespaidu uz nerviem, piem. redzes, dzirdes vai ādas nerviem (ārējais stimuls, rosinātājs).
2. Materialā priekšmeta vai parādības kairinātais nervu gals aizvada kairienu (impulsu) pa nervu tālāk.

3. Impulss jeb kairiens sasniedz smadzenes.

4. Impulss smadzenēs izdara zinamas materialas pārgrozības.

5. Šīm materialajām pārgrozībām jeb šiem procesiem (rosībām) smadzenēs seko attiecīgas pārgrozības psihē, garā.

6. Šīs psihes tikko tvertās pārgrozības ir — **sajūtas**.

Tā tad sajūta ir vispirmatnējākā psihiskā rosība (process), kuŗa ceļas no kāda (psiches ārējā) nervu kairiena.

Sajūtas tapšanā ņem dalību: 1) zinams ārējs priekšmets vai parādība (ciets priekšmets, gaisa vai etera viļņojumi), 2) nervs ar saviem fizioloģiskiem un ķimiskiem procesiem un 3) psiche.

Sajūta pati ir psihes pirmā tikšanās ar ārpasauli.

2. Sajūtas funkcijas un nozīme.

Funkcijas ir darbības uzdevumi. Sajūtu funkcijas ir tie uzdevumi, kuŗi viņām jāizpilda vispārējā psihes darbnīcā. Šo uzdevumu izpildīšanā — viņu nozīme.

Svarīgākās sajūtas funkcijas sekošās:

1. Sajūtas — visu citu psihisko procesu un parādību pamats un sākums. Bez sajūtām nebūtu ne atziņu, ne ideju. No sajūtas rod sākumu psihes galvenie procesi: intelekts, jūtas un griba. Viņa pati vēl nav ne prāts, ne jūtas, ne griba. Viņai tikai šie trīs aspekti jeb puses: atziņas aspekts, jūtu un gribas. No viņas, kā no Paradīzes dārza, iztek trīs upes: intelekts, jūtas un griba.

2. Sajūta ir process, kas fizisko pārvērš psihiskā.

3. Sajūta dod materialu visai psihes darbībai. Tikai no sajūtas tā ņem vielu, ko aust raibu raibo psihes audumu.

4. Sajūta ir arī enerģijas krājums, kas psihi rosina darboties.

3. Maņas jēdziens.

Sajūtas parasti saistas ar atsevišķiem organiem. Tādi organi ir piem. acis, ausis, deguns, u. c. Šos orgānus sauc par **maņas orgāniem**. Ar viņiem cilvēks mana jeb sajūt ārpusaules iespaidus. Tādi maņas organi ir acs, auss, deguns u. c.

Katram maņas orgānam ir spēja manīt jeb sajūtas uzpemt. Šī spēja manīt ir — maņa. Tā tad maņa ir spēja manīt jeb gūt sajūtas, kā manījumus.

Maņas organi ir materiāla, fiziska lieta. Maņa pati — tīri psihiska, garīga.

Un kāda ir starpība starp maņām un sajūtām?

Maņa ir spēja. Tā — liela, patstāvīga, nepārtraukta aktivitāte. Viņa kaut kas vesels. Sajūta — kaut kas atsevišķs. Sajūta tikai atsevišķs produkts, ko maņas rada. Katra maņa, piem. redze, nepārtraukti darbodamās, var radīt šimtiem un tūkstošiem atsevišķu dažādu redzes sajūtu. Maņa ir it kā vesela jūra, sajūta tikai atsevišķs vilnis šīnī jūrā.

Maņas ir tās, kuŗas senāk sauca par „prātiem“ un kuŗus domāja esam piecus. Tagadējā psiholoģija šo „prātu“ atradusi vairāk. Vismaz viņa zin uzrādīt 8 vai 10 tādas maņas. Viņas ir sekošās: dzirde, redze, garša, oža, kontakta jeb pieduršanās maņa, temperatūras maņa, sāpju maņa, kinestētiskā jeb kustības maņa.

4. Maņas funkcijas un nozīme.

Ja sajūtas dod materialu psihiskiem procesiem un audumiem, tad maņas ir tas aģents, kas šos materiālus piegādā. Nebūtu maņu — nebūtu šī materiāla. Tamdēļ katra

cilvēka psihiskā darbīnīā ļoti daudz kas atkarajas no tam, kāds ir šis aģents.

Sajūtu jeb manījumu piegādāšanā — maņām ir divkārs funkcijas: 1) tvert un pārstrādāt par sajūtām tos kairienus, kuŗus ārpaule, kā aktīvs spēks, pret maņas organiēm met, kuŗus tā uzspiež pat pret mūsu gribu un 2) pašām aktīvi tiekties preti ārpaulei, kad viņa pasīvi izturas; tiekties aktīvi pēc sajūtām.

Maņu aktivitāte atkarājas no psihiskās enerģijas bagātības nervos un nervu centros. Jo vairāk šīs enerģijas tur, jo maņas aktīvākas. Jo aktīvākas maņas, jo bagātāki psihē plūst sajūtas un iespaidi.

5. Mākslinieka sajūtas un maņas.

Kas gan raksturo mākslinieka maņas? Caur ko viņas atšķiras no caurmēra ikdienas cilvēka maņām? Vai māksliniekam nav tā patī redze, dzirde, oža, etc. kā visiem citiem cilvēkiem?

Uz šiem jautājumiem var atbildēt ar „jā” un „nē”. Zināms, katram māksliniekam, kā katram normālam cilvēkam, ir redze, dzirde un citas maņas. Tikai viņas — ir citādas kā citiem. Viņām citas kvalitātes, citas īpašības. Galvenās no šīm īpašībām ir sekošās:

1. Mākslinieka maņas parasti ir smalkākas par citu cilvēku attiecīgām maņām. Par smalku sauc tādu maņu, kuŗu var ierosināt uz darbību ļoti mazi un vāji kairieni, ārējie stimuļi.

Smalkākās un rupjākās maņas pazīstam ne tikai eksperimentālajā psiholoģijā, bet pat parastajā ikdienas dzīvē. Tā vispār pazīstama lieta, ka veci cilvēki sliktāki dzird un redz, ka ar viņiem vajag stiprāki runāt, lielākiem burtiem grāmatas dot, spodrāku gaismu radīt etc. Viņiem redzes un dzirdes maņas vairs nav tik smalkas, kā jaunības dienās.

Ir arī pazīstama lieta tas, ka daži dzīvnieki cilvēku pārspēj ar savām maņām. Piem. suns ar savu ošanas maņu, ērglis ar savu redzes maņu. Bet arī cilvēkiem dažos gadījumos ir ārkārtīgi smalkas maņas. Tā piem. Dr. Hove zin stāstīt par kādu aklū un kurlmēmu meitiņu Juliju Bress (Brace), kura pazina personas no rokas vai pat cimdū smaršas. Bostonas patversmē, kur aklā meitiņa auga, to nodarbināja veļas kārtošana. Kad tirā vēla bij pārvesta no mazgātavas, tad meitiņa pēc smaršas to izkārtēja citiem patversmes bērniem, kas kuŗam nācās.

Ar tādām pat ārkārtīgām maņām pazīstamas Laura Eridžmen un Helena Keller. Pirmajai nebija ne redzes, ne dzirdes, bij tikai — tauste, un mazā mērā oža un garša. Otrai bij tikai: tauste, oža, garša. Helena Keller tomēr nobeidza vidus skolu, universitāti un ieguva diezgan labu vispārējo izglītību. Viņa pat darbojās kā rakstniece. Lasīja viņa ar tausti, rakstīja veikli ar rakstamo mašīnu u. t. t.

Tā tad, fakti liecina, ka var būt cilvēki ar lielākā vai mazākā mērā smalkām maņām. Konzervatorijās un muzikas skolās, kur pārbauda muzikālo dzirdi, šī patiesība ir pārāk labi pazīstama.

Attiecinot sačīto uz māksliniekiem, jāsaka, ka viņiem maņu pasāre vai nu visa, vai daļa ir daudz smalkāka kā ikdienas vairuma jeb masas cilvēkiem.

To apgalvo gandrīz vai katra mākslinieka biogrāfs, runādam par mākslinieka smalkākiem un jūtīgākiem nerviem. Tā piem. akademiķis Ovsjaniķo-Kuļikovskis, savā monografijā par Gogoli, citedams Aksakovu, saka sekoši: „... Liekas, viss viņa organisms it kā būtu bijis citādi iekārtots, kā mums; ka viņa nervi varbūt simtreiz smalkāki par mūsējiem: dzirdēt to, ko mēs nedzirdam, un nodrebēt no cēloņiem, kuŗi mums nezināmi.“ Pats Ovs.-Kuļikovskis, runādam par Gogola savādo pesimistisko un antizocālo noskaņu,

*) Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собр. соч., том I, Гоголь. 59., 191. лар. р.

šīs domas vēl apstiprina, sacīdams: „Un ļoti vien iespējams, ka visas šīs parādības cēloņi beigu beigās tiešām meklējami ipatnējā viņa nervu sistēmas un smadzeņu iekārtā, kuras reaģēja uz iespaidiem ar sevišķu un pie tam slimīgu jutēlību“ (191. l. p.).

Apmēram to pašu saka Ovs. Kuļikovskis par Puškina*) maņu jutīgumu: „Apbrīnojama Puškina liriskā jutēlība . . . Katrs iespaids, katrs priekšstats, katra doma radīja viņā emociju . . . Grūti atrast dzejnieku, kurš būtu atsauksmīgāks par Puškinu. Un apbrīnojams bij taisni viņa iespaidu ātrums, apbrīnojams tas spars un tas vieglums, ar kādu bij ierosināmas viņa liriskās emocijas.“ (146 l. p.)

„Aleksandra nervu vieglā ierosināmība — saka viņa māsa Olga Sergejevna — parādījās vai uz katra soļa . . . Aleksandra nervi vienmēr darbojās it kā uz īpašiem šarnīriem“ (ходили как на каких-то шарнирах) un ja Dantes lode nebūtu pārtraukusi viņa ciešanu pilno dzīvi, jāšaubās, vai viņš būtu dzīvojis ilgāk par 40 gadiem. Nervu trieka un — beigts.***)

Nestors Kotļarevskis savā monogrāfijā par Lermontovu raksta: „Komplicēta un bieži slimīgi saspīlēta bij viņa nervu sistēma; intensificēta, paaugstināta bij viņas atsauksmība uz visiem dzīves iespaidiem . . .“****)

Apbrīnojami smalkas bij Šopena maņas un sajūtas, kuras uztvēra citiem pavisām nemanāmus kairienus. To pašu var teikt par daudziem citiem muziķiem.

L. N. Tolstoja biografi Solovjevs un Birjukovs atzīmē arī Tolstoja individualitātē šo pašu maņu ārkārtējo jutīgumu. Vārdu sakot: varētu pievest vēl neskaitāmus piemērus, kas apstiprina augšā izteikto patiesību.

*) Д. Н. Овс. Куликовский. Собр. соч., том IV. Пушкин. 117., 146. l. p. Спб. 1912 г.

**) Л. Полищева. Воспоминания о Пушкине. Москва 1890. 156., 157. l. p.

***) Нестор Котляревский. Лермонтов. 1915 г. 4. l. p.

2. Maņu lielākā aktivitāte un sparība ir otra maņu īpatnība, kas raksturo māksliniekus. Mēs jau minējām, ka maņas ir ne tikai pasīvas kairienu uztvērējas, bet arī aktīvas kairienu meklētājas. Un jo vairāk nervos un nervu centros enerģijas, jo maņas aktīvāki tiecas preti ārpasaulei, aktīvāki tiecas pēc kairieniem. Šādas aktīvas, kairienu kāras maņas ir arī mākslinieku psiches īpatnība. „Liels jūtēlības krājums, kā šķidrums no pārpilna trauka, list pāri par malu no mazākā satrīcinājuma“ — saka Jevg. Solovjevs par L. N. Tolstoju, kā bērnu*). „Dažādas jūtas un noskaņas despotiski sagrābj puisēnu un spiež viņu darīt vistrakākās un neejdzīgākās lietas. Nevar teikt, ka viņš mācītos slikti, bet tikai nekārtīgi. Viņš nezina vidusceļu: te aizraudamies, te sajuzdams pret mācību pilnīgu riebumu. Viņš, redzams, slims, slims vispirms ar savu bagāto, nemierīgo, pārāk bagāto nervu sistēmu“ (Solovjevs).

Tāda pat liela maņu aktivitāte novērojama gandrīz visās mākslinieku personībās: Puškina, Ģetes, Gogoļa, Šekspira, Mopasāna, Bethovena, Šopena, Čaikovska u. c.

Maņu sparība. Arī aktīvās maņas un sajūtas ir sparīgas, bet ar šo vārdu apzīmējama vēl viena maņu īpašība. Sparīgo un elastīgo maņu pasaulē viens un tas pats kairiens A rada sajūtu, kura ir, teiksim, div-, trīs-, piec- un desmitkārt stiprāka par parasto.

Šī maņu sparība un elastība parasti savienojas ar maņu jūtīgumu, bet identiska viņa nav.

Sajūtu elastības un sparības ziņā krass piemērs ir Šopena personība. „Apbalvots ar nerviem, kuru jūtēlība bij tik pārmērīgi stipra, kā visniecīgākais kairiens radīja viņos vulkanisku darbību, apbalvots ar slimīgi jūtīgiem maņas orgāniem, kuri līdzīgi bezgala smalkiem tausteklišiem, kas tver iespaidus pat tur, kur visi cilvēka apa-

*) Л. Н. Толстой. Биографич. очерк Евгения Соловьева. Спб. 1902 г. 21., 22. л, р.

rati izrādās par nepietiekošiem — Šopens mācēja izteikt skaņās katru jūtu, kas tikko bij pārslidējusi pār apzīpas sliegsni“ (Pšibiševskis).

„Viņa sajūtu stiprums parasti nestāvēja nekādā samērā ar cēloni, kurš šo sajūtu radīja.“

„Norauta rožu lapiņa, gažāmskrejoša tauriņa ēna bieži uz viņu atstāja tādu pat iespaidu, it kā viņam būtu vai nu pielikta karsta dzelzs, vai ar nazi iedurts“ *).

Muziķu pasaulē ir pazīstama lieta, ka Šopenam klavieru spēlē bij sevišķi maigs piesitiens. Asus piesitienus tas necieta arī saviem skolniekiem. Uz katru cietāku piesitienu tas reaģēja ļoti asi. To viņa skolnieki zināja. Pašam viņam pirksti slidēja pa klavieru kauliņiem kā pa zīdu un samtu.

Tā tad mākslinieka maņu pasaulei ir šādas īpatnības:

1) Viņa smalkāka par vairuma cilvēka maņu pasauli, kas uztver parādības un kai-rienus, ko pēdējā neuztver.

2) Viņa elastīgāka un spēcīgāka, reaģē-dama ar lielāku psihiskās aktivitātes amplitudu.

3) Viņa intensīvāka un bagātāka ar psi-chiskās un nervu enerģijas krājumu.

Maņu lielāka pilnība pamatojas uz maņas organu lielāku pilnību un nervu sistēmas lielāku enerģijas bagātību.

Ši maņas organu lielākā pilnība un enerģijas bagātība pat ārēji novērojama. Tā, piemēram, M. Gorkijs zīmīgi saka par L. N. Tolstoja acīm sekošo: „Viņa vārdu spēks bij ne tikai viņa intonācijā, ne tikai vaibstu rotālā, bet acu mirdzumā un rotālā, izteiksmes ziņā visba-gātāko acu, kādas es jebkad esmu redzējis. Ļevam Nikolajevičam bij tūkstoš acu vienā pašā acu pāri“ **).

*) Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. Von M. Karasowsky. II. Bd. 75., 76. lap. p.

**) М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом. Берлин 1921. 62. л. p.

To pašu novērojis arī Turgeņevs: „Viņam bija ieradums ar ārkārtēji caururbjošu skatu cilvēkam it kā cauri izspiesties tādos gadījumos, ja viņam likās, ka cilvēks neīsts...“ Turgeņevs saka, ka viņš dzīvē nav nekā smagāka piedzīvojis, kā Tolstoja pārbaudošo skatu, kuŗš sakarā ar pāris viņam pieskaņotām kodīgām piezīmēm, var „traku“ pataisīt katru cilvēku, kas mazāk par sevi valda“**).

VIII. Mākslinieka nojauta.

Katra cilvēka psihiskā strukturā ir trīs galvenās daļas: 1) intelekts jeb prāts, 2) jūtas un 3) griba.

Intelekts, savukārt, ir complicēts process. Viņš ir, pareizāki, vesela procesu virkne. Šī procesu virkne sadalās zināmās lielākās vienībās. Svarīgākās no šīm vienībām ir: 1) nojauta, 2) interese, 3) uzmanība, 4) atmiņa, 5) iztēle un fantāzija, 6) domāšana, 7) intuīcija.

Visvienkāršākā no šīm procesu (rosību) vienībām ir — nojauta. Viņa — intelekta jeb prāta darbības pirmais etaps, pirmais posms.

1. Nojautas jēdziens.

Nojauta turpina to darbu, ko maņas sāk. Maņas ārpasaules kairienus skar un tver, nojauta viņus izprot un iztulko. Bez nojautas cilvēkam nebūtu ne atziņu, ne ideju. Viņš nezinātu, kas ārpasaules priekšmeti ir.

Piemērs. Muus parāda sārtu ābolu. Bez nojautas šis ābols nebūtu ābols. No parādītā kormeņa mēs dabujam tikai dažas un dažādas sajūtas: mēs redzam sārtu, apaļu plankumu. Tas ir viss. Ja percepcijas jeb nojautas nebūtu, tad sārtais plankums būtu un paliktu tikai sārts plankums, t. i. zināma

*) Л. Н. Толстой. Биография. Состав. П. Бирюков. Том I. 286. 1. p.

redzes sajūtu grupa. Ābola (resp. ābola idejas) mūsu atziņā nebūtu. Nojauta ir ta, kas šīs sajūtas dara un iztulko par — ābolu.

Tā tad, percepcija jeb nojauta ir psihes spēja, kas sajūtas iztulko par zinamiem objektiem (priekšmetiem un parādībām).

2. Nojautas funkcija un viņas nozīme.

Nojautas funkcija — iztulkot saņemtos iespaidus, sajūtas. Nojauta parādības izprot, rod viņām nozīmi. Tā vienu parādību iztulko par zirgu, otru par — ēku, trešo — par cilvēku, ceturto — par mākonī, piekto — par puķi u.t.t.

Nojautai, kā spējai un darbībai, — savs darbības rezultāts jeb iznākums, produkts. Šo rezultātu jeb produktu pat vairāk grupu. Svarīgākās no viņām: 1) noskārtumi, 2) atziņas, 3) idejas.

1. Noskārtums. Kad nojauta šo priekšmetu iztulko par puķi, tas ir — puķes noskārtums. Noskārtums ir nojauta-produkts. Par noskārtumu runā tad, kad ārējie kairieni vēl darbojas, sajūtas vēl pieplūst.

2. Atziņa. Tā — indirekts noskārtums. Pie viņas nāk pēc komplicētas domāšanas procesa, iztulkojot tagādējo sajūtu ar agrāk uzņemto sajūtu piepalīdzību.

3. Ideja. Ideja — atmiņā noglabāts un reproducēts noskārtums. Kad prāts skata ideju, tad ārējie kairieni vairs nedarbojas, sajūtas neieplūst.

Kad idejas konkrētas, t. i. materiālu objektu noskārtumi, tad tās arī sauc par — priekšstatiem. Priekšstats — konkrēta ideja.

Bet idejas var būt arī abstraktas. Piem. taisnību un patiesību ir grūti sev kā gleznu vai tēlu priekšā stādīt.

Tā tad, nojauta ārējo ārpasauli izprot, „pārvērš” to noskārtumos, atziņās, idejās.

Starp nojautu un noskārtumu ir tādas pat attiecības, kā starp maņu un sajūtām. Nojauta ir spēja radīt un izstrā-

dāt. Noskārtumi ir — radītie produkti. Bet reizēm arī vārdu „nojauta“ lieto divējādā nozīmē: 1) procesa un 2) produkta. Tad ir divi jēdzieni: 1) nojauta — process un 2) nojauta — produkts.

3. Nojautas šķiras.

Nojautu ir divi šķiras: 1) apzinīgā un 2) zemapzinīgā jeb intuītvā nojauta.

1. Apzinīgā nojauta. Tā — nojauta, kura norisinās virs apziņas līmeņa, kura notiek apzinīgi. Piem. redzot gultā slimnieku un pie viņa gultas inteliģenta tipa cilvēku ar ārstniecības instrumentiem rokā, apzinīgais psihes process drīz rada noskārtumu: inteliģenta tipa cilvēks pie slimnieka gultas — ārsts.

2. Nojausma jeb intuītvā nojauta. Tā — daļai apzinīga, daļai zemapzinīga nojauta. Piem. jūs redzat lielākā sabiedrībā inteliģenta tipa cilvēku. Jums iešaujas prātā — tas ir ārsts. Apjautājoties, tiešām izrādās, ka tas ir ārsts. Ja jums taisni prasītu, lai jūs sīki izskaidrojat, kamdēļ jums tas cilvēks likās būt ārsts, jūs nekādā ziņā to nevarētu. Jūs varētu tikai atbildēt: man tā iešāvēs prātā, man bij tāda nojausma.

Apzīmējot noskārtumu ar N. un idejas, kuras vajadzīgas, lai psiche varētu attiecīgo noskārtumu radīt, ar burtiem A, b, c, d, e, f, apziņas līmeni — ar horizontālu līniju, dabūjam šādu šematu:

Apzinīgā nojauta: $N = \frac{a+b+c+d+e+f}{\text{—}}$

Intuītvā nojauta (nojausma): $N = \frac{a+\dots+f}{b+c+d+e}$

Apzinīgā nojauta, veidojot noskārtumu N, visas vajadzīgās idejas, kā pazīmes, nēma no psihes apzinīgās sfēras.

Intuītvā nojauta jeb nojausma — lielo vairumu iezīmju un ideju nēma no zemapzinīgās psihes un tikai mazāko ideju

skaitu no apzinīgās. Tāmdēļ arī nojausmas gadījumos cilvēks nevar izskaidrot, kamdēļ tas tā, bet viņš tikai zin, resp. jauš, ka tas tā.

Tiklab praktiskā dzīvē, kā mākslā sastopamas abas nojautas šķiras. Bet intuitīvā nojauta jeb nojausma sevišķi spēcīga — māksliniekiem.

4. Mākslinieka nojautas īpatnības.

Kaut arī māksliniekam ir „tā pati” nojauta, kas citiem cilvēkiem, bet viņa arī nav tā pati. Viņai savas īpatnības un savādības.

1. Mākslinieka nojauta ir smalkākā par „caurmēra”, t. i. vairuma cilvēka nojautu.

Nojauta strādā visciešākā sakarā ar maņām. Nojauta turpina to darbu, ko maņas sāk. Maņas kairienus uztver, nojauta viņus tulko un noskaidro.

Par smalku maņu mēs apzīmējam to, kura var uztvert vieglus kairienus un ierosinātājus. Smalka nojauta ir tā, kura no maņām uztvertos vieglākos kairienus un sajūtas apstaro ar apziņas gaismu, tos viegli izprot un iztulko. Smalka nojauta tver ne tikai stipras un spēcīgas sajūtas, bet arī visvājākās, kuras tikko-tikko psihi ir skārušas. Viņa ir kā smalks mechanisms, kurš reģistrē visvieglāko kustību.

Ikdienas dzīvē cilvēku ar gausu un smagu nojautu sauc par — neapķērīgu. Māksliniekiem parasti nojautas aparats ļoti jūtīgs.

2. Mākslinieka smalkākā nojauta parādas smalku, sīku parādību uztveršanā. Te vispirms redzama smalka nojauta. Mākslinieks uztver sīk-sīkas parādības, kurām ikdienas cilvēks paiet garām, tās neredzējis. Šinī ziņā mākslinieka redzēšana un nojauta ir kā mikroskops, kas skata lietas, kuras vienkārša, neapbruņota acs neredz.

Un tiešām, kas masas jeb vairuma cilvēkam ir kāda krītoša koka lapa, kāda rasas pīle, kāds taurenīts vai mazs

kukainīts, kāda smilga, kāda vīģa matu sproga, kāda sejas kroka, svārkū poga vai viegls smaids? Mākslinieka nojautas mikroskops visu to redz.

„Kā sikas vilnišu šalkas
Pār upi pāri trīs,
Tev lūpiņās nodreb smalkas
Skumjas un nozūd drīz,
Un nozūd drīz.“ (J. Rainis.)

Gogolis par savu nojautu saka sekošo: „Daudz ko es redzu labāki un skaidrāki kā citi. Es esmu izpētījis cilvēku no viņa šūpuļa līdz mūža beigām...“ Novērojis un uztvēris dzīvi un cilvēku visos sīkumos, viņš tad stājās pie radišanas darba. Darbs tad iznāca labāks un pilnīgāks. Kādā vēstulē viņš saka: „Tagad mani tēlotie raksturi un tipi ievērojamāki (vērtīgāki) kā agrākie. Jo lielāka tēlotā tipa vērtība, jo taustamāki to vajag nostādīt lasītāja priekšā. Bet priekš tam vajadzīgi visi tie neskaitāmie sīkumi un nieki, kuri liek manīt, ka tēlotā persona tiešām pasaulē dzīvojusi, citādi persona izdomāta: viņa būs arī bāla un mazvērtīga, lai arī cik daudz viņai savu darbu un īpašību piekar... Pilnīga ietēlošanās iespējama tikai tad, kad es savā prātā savācu visus dzīves prozaiskos sīkumus un krāmus, un tad, paturēdams acīs visus rakstura spilgtos vilcienus, savācu un sasaistu arī viņam apkārt visus krāmus un kankarus līdz visīkākai adatiņai, nenieka neizlaizdams.“

Bet lai Gogolim būtu iespējams visus šāds mikroskopiskus sīkumus savākt, viņam bij vajadzīgs tāds dvēseles mikroskops, kas visu to redz un uztver. Tāds mikroskops viņam bij: smalkais maņu un nojautas aparāts. Novērošana — viena no mākslinieka vajadzīgākām īpašībām, bet uzmanība un novērošana tikai tad gūst savu nozīmi, kad nojauta sekmīgi izpilda savu darbu.

3. Mākslinieka smalkākā nojauta parādās jaunu īpašību un aspektu redzēšanā vecās parastās lietās. Par daudzām lie-

tām un parādībām cilvēki sev izveido zinamus jēdzienus, zinamus uzskatus un tad pie tiem turas. Šie jēdzieni un uzskati pāriet no cilvēka cilvēkā, no paaudzes paaudzē, aptver plašas cilvēku masas, iedami no rokas rokā, kā kapara naudas gabali. Vairāk no šiem jēdzieniem neviens negrīb zināt, kā visi citi zin. Tā šie tradicionālie jēdzieni cirkulē gadiem, gadu desmitiem, pat simteņiem, kā noslēpumaina ola, un neviens to nesit pušu, neviens nejautā, kas tur iekšā.

Taču katrai lietai, katrai parādībai ir ne tikai tradicionālās iezīmes a, b, c, bet desmitām citu: d, e, f, g, k, l, m etc. Tās ļaužu lielais vairums neredz.

Bet tomēr, sabiedrības masā atrodās arī cilvēki, kuri atzina veco jēdzienu, veco parādību nospodrinātās čaulas redz ko vairāk, kuri bez iezīmēm a, b, c, redz arī kādu no noslēpumainā neziņas miglā tītām citām iezīmēm: d, e, f etc. Tie ir cilvēki, apbalvoti ar lielu talentu un ģenialitāti: lieli zinātnieki un mākslinieki. Lielie zinātnieki atklāj vecās parādībās jaunas, līdz šim neredzētas īpatnības un izpauž zinātniskās atziņas (Nutona ābols, bakterijas, chlorofils, ķīmiskie elementi etc.), mākslinieki — mākslinieciskās vērtības.

Psiches spēja, kura ļauj šīs jaunās īpašības redzēt, — ir smalka, ģeniala nojauta.

Tā piem. lieli mākslinieki redz un atklāj skaistumu tur, kur citi, ikdienas ļaudis, to neredz. Piem. Vilh. Ostvalds saka par Œeti, ka tas atklājis Alpu skaistumu. Līdz tam cilvēki šo skaistumu nav redzējuši, nav mācējuši cienīt.

Arī modernajā, trokšpainajā lielpilsētā, ostā, fabrikā un citos darba procesos skaistumu neredzēja, kamēr modernie lieli mākslinieki to nebija ieraudzījuši un parādījuši (piem. Uitmams, Verharns, Zolā, Gošķijs u. c.).

Tas pats sakams arī par mūsu dzimtenes dabas skaistuma parādībām. Arī tās lielais vairums neredzēja, kamēr mūsu mākslinieki, piem. Purvīts, Plūdons, Skalbe, Rainis, Aspazija, Bārda u. c. nebija tos parādījuši.

Līdz šim mūsu dzimtenes cilvēku lielais vairums zināja, ka ziedons ir skaists: tad koki dzied, putni dzied u. t. t. Bet citur tie skaistuma maz mācēja nojaust. Mākslinieka nojauta to redzēja. Piem. Skalte: „Viņa jūtīgā dvēsele (resp. nojautā, P. B.) atrada skaistumu nevien tur, kur katrs to redz, bet taisni tur, kur parasti to neredz. Tamdēļ paklausīsimies, kā dzejnieks pats vēlākā laikā attēlo savas dzimtenes daiļumu:

Dzimtenē.

Zem kājām atkususi pakalnīte.
 No vēja vēl ir drusku aukst'.
 Bet nobāpšā noras kūlā
 Man balta laimes puķe plaukst. —
 Es ilgi svešos maldos biju, —
 Nu vējā veras padebeši,
 Lēns, zilgans lietņš mirgā reši,
 Es dzirdu ciruliša dziesmu viju.
 Zem kājām nora tā kā sapnī griežas,
 Un klusa asariņa acīs spiežas.
 Es esmu dzimtenē, kā senāk biju,
 Un dzirdu ciruliša dziesmu viju.“ (K. Skalte.)

Dzimtenē.

Tur zaļām lapām pilnas ceļmalītes,
 Un zālē klusi smaršo kumelītes.
 Vai asaras, ko bāra bērni sēja,
 Vai rasa, kuŗa nāk un zūd bez vēja, —
 Uz visām lapām zelta sirdis zvīlo:
 Tās tevi piemin vēl un mīlo.
 Ikkatris mazaīs zieds dveš tevīm: nāc!
 Ja slīms tu esi, tiksi dziedināts...
 Tur zālē klusi tiktos galvu likt
 Un sapņot dzimtenes debesis tikt,
 Atvērtās dzimtenes debesis tikt...“ (K. Skalte.)

„Tam dzimtenes daiļumam, kas katram krit acīs, Skalbe maz piegriež vērības, bet uztver tādus elementus, kas parasti negriež uz sevi vērību un par kuriem neviens sevišķi nesa-
jūsminas, bet kuŗos tomēr slēpjas tas klusais daiļums, kas Skalbem sevišķi mīļš un ir viens no viņa estētiskiem
atradumiem mūsu literatūrā. Atkususi pakalnīte, nobā-
lusī noras kūla, padebeši vējā, lēns zilgans lietņš, ciruliša
dziesmu vija, zaļas lapas celmalītēs, kumelišu klusā smarša,
zelta spožums uz lapām, mazi ziedi, zāle, dzimtenes debesis—
lūk, objekti, ko dzejnieks atzīmē kā savas dzimtenes skaistu-
mu un kas viņa sirdij tuvs. Līdzās parastajām lieliskajām
dzimtenes ainām to varētu nosaukt par kļu su skaistumu.“*)
(A. Birkerts.)

Simtiem un tūkstošiem cilvēku ir dzīvojuši un nosirmo-
juši mūsu dzimtenē, bet tomēr nav redzējuši to skaistumu, tos
estētiskos elementus, kuŗus redz mūsu mākslinieki: Skalbe,
Plūdons, Rainis, Aspazija, Purvits u. c. Kamdēļ? Caur-
mēra jeb vairuma cilvēkam nav tā nojautas
smalkuma, kāds ir māksliniekiem.

Tikai nav jādoma, ka mākslinieka smalkākā nojauta dabā
vien rod jaunas īpašības. Nē. Tādas viņa rod arī
dzīvē, cilvēka dvēselē. Katrs liels māksli-
nieks ir izcēlis un parādījis virkni tādu
dvēseles un dzīves īpašību, par kuŗām cil-
vēki sākumā — tikai brīnās. No vienas puses
brīnās, ka tādas īpašības vispār ir, no otras — ka nav viņas
redzējuši.

Tādus jaunus atklājumus sniedza Šek-
spira, Tolstoja, Dostojevskā, Puškina, Go-
goļa u. c. mākslinieku darbi.

„Tolstojs pirmais ieskatījās vecā, dzimtlaiku zaldata
dvēselē un pirmais radija viņa tipu vai, pareizāki, veselu tipu

*) A. Birkerts. Skalbe. Kritiski-biografiskā skice. 15., 16. l. p.

galeriju, kuŗa tagad jau pazīstama un tuva katram krievu rakstniekam." (E. Solovjevs. *)

Līdzīgā kārtā Dostojevskis atklāja katorgas iemītnieku dvēseli un radīja šīs galerijas tipus.

Komponists Glinka nojauta: poļu, spanieša, perzieša, tatara, kaukazieša un mazkrieva psihi. **)

Kad parādījās Gogola „Mirusās dvēseles“, tās ar saviem jauniem redzējumiem pārsteidza nevien vairuma cilvēkus un sīkos talentus, bet pat ģenialo Pušķinu. Kad Gogolis Pušķinam lasīja priekšā savu darbu, sākumā Pušķins sirsnīgi smēja par komiskajiem romāna varoņiem un dzīves smieklīgajām pusēm. Pēc tam viņš palika arvien domīgāks, skumjāks, drūmāks un beidzot pavisam drūms. Kad Gogolis beidza lasīt, viņš skumjā balsī izsaucās: „Ak Dievs! cik tomēr bēdīga ir mūsu Krievija!“ Tā tad, redzams, bij daudz lietu, ko pat Pušķina redzīgā acs vēl nebij redzējusi. Tikai tas vēl nenozīmē, ka Pušķina nojauta būtu bijusi mazāk ģeniala un smalka par Gogola nojautu. Tas tikai liecina, ka arī nojautām ir savas īpatnības, sava speciāla apersepcija.

4. Mākslinieka nojausma jeb intuītvā nojauta ir spējāka par vairuma jeb masas cilvēka nojausmu. Ar šīs nojautas jēdzienu un būtību iepazīties augšā. Šīs nojautas veids darbojas galvenā kārtā psihisko parādību notveršanā. Te krass piemērs — atkal Gogolis, kā mākslinieks-psichologs. Gogolim brīnīšķa spēja skatīt neredzamo cilvēka dvēseli. Viņš pats šo spēju sevi apzinas un saka par to šādi: „Dārgā dāvana, dzirdēt cilvēka dvēseli, man bij jau sen dota no paša Dieva. Savā vienkāršā veidā šī spēja vadīja mani jau dažādās sarunās ar cilvēkiem. Paši no sevis manī vienmēr nošķīrās īstie vārdi un skaņas no neīstiem, ko es dzirdēju no viena un tā paša cilvēka. Tamdēļ es jau itin agri sāku ievērot, kas ļauns ir labā cilvēkā un kas labs ļaunā. Es redzēju

*) Е. Соловьев. Л. Н. Толстой. Биографич. очерк. 57. л. р.

**) Вопросы теории и психол. творчества. Сб. V. 179. л. р.

cilvēkam nevien tikai to pusi, kuru viņš pats man gribēja pagriezt; bet es skatīju pret viņa gribu arī to, kuru man tikās viņā redzēt; un bieži vien cilvēks, pats to neapzinādamies, parādīja man vairāk no sevis, kā viņš pats zināja."

Tie nav tukši vārdi, ko Gogolis par sevi saka. To apstiprina arī viņa darbi, viņa biogrāfi un viņa personības pētnieki. Tā piem. akademiķis Ovsjaniko-Kuļikovskis raksta: „... Pazīšanās, labās attiecības, cienību, draudzību u. t. t. Gogolim maitāja viņa slimīgā jūtēlība pret laba cilvēka „otro pusi“, t. i. tām sīkām, šaurām, nekrietnām īpašībām, kas lielākā vai mazākā mērā piemīt katrai cilvēka dvēselei. Gogolis varēja mīlēt un cienīt vienu vai otru no pazīstamiem un tuviem cilvēkiem, labi zinādamus viņu labās īpašības, viņu prātu, godīgumu u. t. t.; bet tanī pašā laikā viņš cieši un dedzīgi... skatījās labā cilvēka otrajā pusē, un blakus labajam cilvēkam it kā izauga otrs cilvēks, viņa otrinieks, austers no viņa nekrietnajām īpašībām, no viņa dvēseles krāmiem un netīrumiem (хлама и сора). Šis fantoms (spoks) nostājās starp labo cilvēku un Gogoli, jauca viņu attiecības, traucēja šo attiecību sirsnību un vienkāršību. Bet toties šis fantoms ļoti palīdzēja viņam kā māksliniekam, noderēdams viņam par pētamo priekšmetu un „modeli“.

Cilvēka dvēseles otro pusi, nekrietno cilvēku labajā cilvēkā, Gogolis mācēja saskatīt cauri visbiezākam dažādo labdarību slānim, cauri necaurredzamām dažādo cēlo īpašību bruņām, tiklab īstām, kā neīstām. Un taisni tamdēļ laudis viņam tik bieži bij pretīgi, tāpat kā viņš bij pretīgs arī pats sev.“*)

Gogolis šinī dvēseles nojausmas ziņā bij sevišķi ievērojams. Bet lielas šīs nojausmas spējas ir arī citiem māksliniekiem.

*) Д. Н. Овс. Куликовский. Собр. соч. Т. I. Гоголь. Спб. 1912 г. 59. l. p.

„Es . . . vienmēr jūtu, vai tas ir pareizi vai nē, ko citi par mani domā un pret mani jūt, un tas maitāja man dzīves prieku“ — saka par sevi L. N. Tolstojs.**)

Māksliniekam Gavarnijam, kā to Morers apgalvo, bijusi brīnišķa, maģiska īpašība: uzminēt cilvēku nodarbošanos. To viņš praktizējis dažādās kafejniecās, kurās mēdzis laiku pavadīt.

Rakstnieks Tekerejs, sēdot ar savu biedri kādā Bostonas teātri, raksturoja garamejošas personas un stāstīja viņu biografijas. Un izrādījās, ka daudzas biografijas bij tiešām ļoti pareizas.

Tekerejam ir kāds viņa tēlots tips — Kostigans. Reiz sēdot un pīpējot kafejnicā, viņš redz ienākot taisni tādu cilvēku. Viņš to pazīst, griežas pie viņa, kā pie veca pazīstama un piedāvā viņam glāzi groka.

5. Mākslinieka nojauta parasti arī ātrāka, kā valsuma cilvēka nojauta. Un jo lielāks mākslinieka talents un ģenijs, jo spēcīgāks viņa gars vispār, jo arī nojauta darbojas ātrāk.

Bet kas ir nojautas ātrums?

Tas ir tas laiks, kas pāiet, kamēr nojauta iztulko saņemto sajūtu. Ikdienas valodā šo nojautas darbību sauc par „apķērību“. Viens cilvēks „apķer“ un izprot skatīto un dzirdēto ātrāk, otrs lēnāk. Kad nojauta darbojas ātri, tad cilvēku sauc par apķērīgu.

Mākslinieku nojauta (vismaz savā darbības sferā) darbojas ātrāk, kā citu cilvēku nojauta. Tā piem. Dikenss, braukdamis lielākā draugu sabiedrībā ar kuģi, tērzedams ar draugiem, šādā tik uzmet skatu krastiem, kuriem kuģis slid garām. Ar šiem viegli uzmestiem skatiem Dikensa nojautai pietika, lai notvertu un iespiestu atmiņā kādu purvainu vietu, kurā viņš it sīki apraksta kādā no saviem romāniem.

„Grūti atrast dzejnieku, atsauksmīgāku par Puškinu. Un apbrīnojams viņa iespaidu ātrums, apbrīno-

*) Л. Н. Толстой. Биография. Состав. Бирюков. Т. I. 87. l. p.

jams tas spēks un vieglums, ar kādu ierosinājas viņa liriskās emocijas." (Ovs.-Kulikovskis, 146. l. p.)

Ar tādu pat ātrumu tvēris savus iespaidus Tolstojs, Leonardo da Vinči, Šekspirs, Mikel Andželo u. c.

6 Nojautas spēks un plašums. Nojautas spēks ir nojautas spēja nenogurstoši un darbīgi sekoēt spējai un koncentrētai uzmanībai, iespaidus gūstot. Kad uzmanība ilgu laiku piekaļ psihī zināmām lietām un parādībām, tad nojauta kā uzticams līdzdarbinieks apstrādā visu to, ko uzmanība vēlas.

Nojautas plašums ir spēja no vietas gūt daudz noskārtumu un nepagurstot tikt ar tiem galā, viņus sekmīgi nododot atmiņas un citu psihisko spēju rīcībā.

Abas šīs īpašības cieši saistās kopā, jo nojautas plašums arī iespējams tikai tad, ja nojautai ir arī pietiekoši daudz spēka. Lieliem māksliniekiem piemīt abas šīs īpašības. Tās viņiem palīdz novērošanas ceļā gūt plašus un bagātus materiālus mākslas darbiem. Tā piem. A. O. Smirnova savās piezīmēs atstāsta Puškina novērojumus par Gogoli, kā vēl ļoti jaunu iesācēju rakstnieku: „Viņš (Puškina) pavadīja pie viņa vairāk stundas; pārskatīja viņa piezīmes un burtņicas — visu to, ko viņš piezīmējis pa ceļu. Viņš bij pārsteigts, cik ļoti daudz Gogoliš bij novērojis ceļā no Poltavas līdz Peterburgai... Puškina nobeidz ar vārdiem: „Viņš būs krievu Sterns. Viņam oriģināls talēnts; viņš visu redz, viņš māk smieties, bet līdz ar to viņš ir skumjš un var likt arī raudāt.“*)

Pats Puškina šinī ziņā nebija mazāk ievērojams. A. N. Pipins par viņu raksta: „Puškina draugi stāsta, ka visā viņa dzīves laikā neviena lasīšana, neviena saruna, neviena minute Puškinam nezuda un neizgausa neizmantota. Tāpat kā viņam negāja zudumā visas krievu valodas bagātības, ku-

*) Овс. Куликовский. Пушкин. 146. l. p.

**) Записки А. О. Смирновой. Ч. I. 138. l. p.

rās tas noklausījās visā savā vētrainā dzīves laikā visdažādākās sferās: gan caru galmos, gan zemnieku būdās."

Par L. N. Tolstoju Gor'kijs stāsta sekošo: „Viņš mēdz iet pa ceļiem un celiņiem ātriem, steidzīgiem soļiem. Ar piedzīvojuša zemes vērotāja skatu tas visu mēro, tausta, salīdzina. No viņa asā, dzirkstoša skata nenoslēpsies nekas, ne akmins, ne doma.“*)

A. Kuprins raksta par Čechovu sekošo: „A. Čehovs uzreiz tvēra visu cilvēku (t. i. cilvēku visā viņa visumā P. B.), novērtēja ātri un pareizi, it kā piedzīvojis ķimiklis viņa relatīvo svaru, kvalitāti un kārtību, un tūlīt arī zināja, kā ar diviem, trijiem vilcieniem raksturot viņa īsto būtību.“

7. Nojautas skaidrība un spēja tvert lietu īsto būtību. Ir starpība, vai priekšmetu skata spodrā rīta saulē, vai to skata miglā un dziļā vakara krēslā.

Krēslā tveram tikai priekšmeta konturas, kaut kādus nenoīektus vilcienus, neskaidras līnijas.

Skaidrā, spodrā dienā redzam priekšmetu kā skaidri un noteikti izkaltu.

Krēslā un miglā tvertais noskārtums ir neskaidrs un nenoīekts; skaidrā saules gaismā tvertais—skaidrs un noteikts.

Bet realā tiešamībā mēs neskatam tikai ķermenus. Mēs skatam un jaušam arī parādības: psihiskās, sociālās. Tās savā strukturā ļoti komplicētas. Viņu atsevišķās daļas tiešām it kā biezā miglā un krēslā tērtas. Te vajadzīgs īpašs skats, lai viņas saskatītu. Tikai tās vairs nav fiziskās acis, maņas organi, tās garīgās acis — nojauta.

Apdāvinātu cilvēku psihe ir kā elektriska gaisma. Viņi paspiež vajadzīgo pogu — un spodra gaisma krīt uz vajadzīgo parādību. Skaidras ir visas konturas un līnijas.

Masas jeb vairuma cilvēkam šī „elektriskā“ gaismas aparāta galvā nav. Viņam galvā ir vienmēr tāda kā krēsla un

*) М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, 78. л. р.

migla. Tvertās parādības tad arī tinas un taustas pa šo krēslu un miglu.

Šī garīgā aspīdēšanas spēja ir — skaidra nojauta. Viņa ir visiem spēcīgiem intelektiem: zinātniskiem un mākslinieciskiem, katram savā laukā.

Lieli mākslinieki parādības uztver skaidri, gūst skaidrus noskārtumus.

Nojautas skaidrība cieši saistīta ar ātru nojautas īpašību: īpašību tvert lietu īsto esenci jeb būtību.

Šī īpašība parādās tur, kur parādība ir pārāk komplicēta, ar simtām un tūkstošām dažādu iezīmju un vajadzīgs ir tvert tikai pašas svarīgākās pamatiezīmes, kurās izpaužas lietu būtība. Arī šī nojautas spēja ir izcilus cilvēkiem (talentiem un ģenijiem) katram savā laukā. Bet sevišķi viņa ievērojama pie māksliniekiem. Apdāvinātie mākslinieki vienmēr tver lietu īsto būtību, tver raksturīgāko, nevērtīgos sīkumus atstājot pie malas. Vairuma cilvēks dod visu juku-jukām.

Pēdējo nojautas īpašību, kad viņa vēl savienojas ar skaidru dōmāšanu, sauc par — orientēšanās spēju.

Nojautas skaidrība un orientēšanās spēja — mākslinieku īpatnība. Tā Šenroks stāsta par Gogoli, kurš jau savos jaunības gados mācējis notvert viena vai otra biedra raksturīgākās īpatnības un izteikt tās savā humoristiskā apgaismojumā, kas vienmēr radījis biedros smieklus un jautru gara stāvokli.

„L. N. Tolstojs — raksta Birjukovs — savā bērnībā uzņēma ar savu atsauksmīgo dvēseli visu to labāko, ko vien vēroja.“

„Puškina kritiskās atsauksmēs un viņa spriedumos par dažādiem jautājumiem ir redzams prāts, kurš nekad nenojūk sīkumos, nenovirzas sānus no galvenā mērķa, bet māk uz reizi notvert jautājuma kodolu, satvert lietas esenci, galveno būtību; viņa prāts — ļoti spējīgs un piemērots jaunu un pareizu jēdzienu veidošanai grūtos, strīdīgos, vēl

neizpētītos jautājumos; viņa prāts — novatora prāts, kurš rod jaunus domu ceļus.

Pāreja no analīzes uz sintēzi, t. i. vispārīgumu (ģeneralizāciju), veidošana (vienalga — vispārēju tēlu vai jēdzienu veidā) Puškina psihē norisinājās ar ātru un negaidītu sparību. Tā ir tikai — ģeniju privilēģija.“*)

Šādu „īstās būtības notveršanu“ kā nepieciešamu māksliniekam atzīst arī Turģenevs: „... Vajag... iespīsties visā apkārtējā tiešamībā, un censties redzēt ne tikai dzīvi viņas dažādās parādībās, bet vajag to arī saprast, saprast tos likumus, pēc kuriem viņa kustās, un kuri ne katrreiz viegli saredzami, vajag dažādu nejaušību juceklim izlauzties cauri līdz tiem — un pie visa ta tomēr vienmēr vajag palikt uzticamam patiesībai, nevajag apmierināties ar paviršību un vajag izvairīties no efektiem un neistuma.“

Par Šekspīra aso nojautu Tēns raksta šādi: „Viņam bij brīnīška spēja ar vienu skatu uzminēt visu savu varoni, viņa miesu un dvēseli, pagātni un tagadni, visus viņa būtnes dziļumus un sīkumus, noteikt arī to, kā viņš izturēsies zināmos apstākļos.“*)

„Viņš lietas tvēra ar savu psihi kā organizētas un veselās; mēs tveram tās nesaistītas, izārdītas, fragmentariskas. Viņa psihe tvēra visu kā veselu, mēs domājam drumstalām.“

Šo iespīšanās lietas būtībā krievi zīmīgi nosauc par „проницательность“, t. i. penetrācija. Spēcīga nojauta tiešām it kā Rentģena stari izspīejas cauri biežai nevajadzīga materiāla kārtai, biežiem muskulu un citiem audiem un redz taisni organisma skeletu, uz kuru visa muskulatūra turas.

Ši mākslinieka asā, redzīgā nojauta, satverdama lietu isto būtību, lietas kodolu, bieži skata arī tādas parādības, kuras

*) Овс. Куликовский. Пушкин. 174. l. p.

**) H. A. Taine. History of English Literature. Pg. 382.

***) Turpat 374. l. p.

tikko aizmetušās dīgli. Šinī dīglī viņa skata arī jau veselo augu, kurš no šī dīgļa izaugs, un viņu notēlo.

Tā mākslinieks bieži aizsteidzas pat tiešamībai priekšā. (Te, zinams, nojautai nāk talkā arī fantāzija un domāšana.) Kā tādu raksturīgu piemēru var atzīmēt Fidija (Phidias) „Jupītera galvu“ un Rafaēla „Sikstinas Madonnu“. Fidija laikos vēl nebija tāda vīriešu skaistuma, kādu izpauž Fidija mākslas darbs, un Rafaēla laikos vēl nebija tāda sievietes skaistuma. Tas bija tikai skaistuma ideāls. Fidija un Rafaēla ģenialā nojauta tikai skatīja parādības dīgli un redzēja arī to tendenci, to ceļu, pa kuru skaistuma attīstībai iet. Viņu fantāzija tad aizsteidzās tiešamībai priekšā un parādīja tēlus, kurus tikai tālākā nākotnē dos kultūrelā attīstība. Cauri biežai tagadnes miglai viņu ģenialā nojauta jau skatīja tālākās nākotnes tēlus.

Reizēm asai, caururbjošai un tālskatošai mākslinieka nojautai vēl savādāks raksturs. Tā uztver ne tikai ciešiem likumiem nospraudītu attīstības gaitu, bet reizēm tā arī aizsteidzas it kā zināmiem vēsturiskiem faktiem priekšā. Tā piem. dažas dienas pirms Dostojevska romana „Noziegums un sods“ iznākšanas, Maskavā kāds students nonāvēja un aplaupīja kādu auglētāju, turedamies pie Raskolņikovam līdzīgas ideoloģijas.*)

Kaut ko analogisku redzam arī pie Andrejeva. Atcerēdamies to laiku, kad viņš rakstīja savu stāstu „Par septiņiem pakārtiem“, viņš raksta: „Man gan bija iespēja izlietot kādas uz nāvi notiesātās politiskās cietumnieces piezīmes, bet, taisnību sakot, viņas man noderēja tikai kā pārbaudīšanas materiāls. Viņas man nāca rokā tikai tad, kad es jau beidzu savu stāstu. No viņa tikai es redzēju, ka daudzi no manis a priori taisītie minējumi pilnīgi sakrīt ar nāvi gaidošā reālā dzīvā cilvēka noskapām... Rakstīja arī, ka mana Kerženceva psiholoģija stāstā „Domas“ („Мысль“) aiztapienāta no skandaliozā un populārā kāda Kijevas studenta Miš-

*) Вопросы теории и психологии творч. Сб. V. 162.—163. л. р.

čenko prāvas. Viņš arī simulējis ārprātu, lai izdarītu slepkavību. Bet es dabuju zināt par Miščenko tikai labu laiku pēc mana stāsta uzrakstīšanas.

Stāstā „Василий Оивейский“ starp citiem viņa dzīves traģiskiem sīkumiem, bez viņa atraikņa stāvokļa, man ir vēl tēlots arī ugunsgrēks. Kad stāsts bij uzrakstīts, kāds paziņa man atstāstīja pilnīgi analogisku gadījumu. Psihiski slims mācītājs gribējis ar ticības spēku uzmodināt mironi, un izrādījies, ka arī viņš bij atraiknis, un ka viņa dzīvē arī bijusi tāda nejaušība, kā ugunsgrēks.“*)

Vai nu tā nejauša notikuma sakrišana, vai arī intuītivas nojausmas darbība — grūti sacīt. Var būt viens, var būt arī otrs. Ka šāda zemapzinīga notiekošo un notikušo faktu uztveršana arī iespējama, par to runā diezgan daudz nopietnu zinātnieku.

IX. Mākslinieka interese.

1. Intereses jēdziens.

Interese, savā vienkāršākā veidā, pieder pie psiches pamatīpašībām. Viņa — arī uzmanības pamats, viņas mātē. Bez intereses nebūtu uzmanības, bez uzmanības nebūtu noskārtumu, atziņu, ideju, domu.

Visvienkāršākā veidā interesi reti kad apskata, reti kad par viņu runā. Tā interese, par kuru parasti runā, ir komplicētākas dabas. Viņas struktūra komplicētāka. Tur ietilpst šādas sastāvdaļas:

1. Zināmas jūtas. Kad cilvēku interesē mākslas darbs, viņā ir zināmas tīkamas jūtas pret šo mākslas darbu. Kad cilvēku interesē viņa ienaidnieks vai ļauna slimība, tad tās ir nepatīkamas jūtas.

*) В. В. Бруснянин. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. 76. l.p.

Pirmā — pozitīva interese. Otrā — negatīva interese.

2. Zināma ideja, doma. Interesanta lieta vienmēr ir zināms objekts (priekšmets vai parādība). Cilvēkam par šo objektu ir vai nu noskārtums, vai ideja, doma. Prāts domā arī par objekta pozitīvo vai negatīvo vērtību. Tas — intereses intelektuālais elements.

3. Zināma tieksme. Interese nekad nav pasīva. Viņa — vienmēr aktīva. Pret objektiem ar pozitīvo vērtību tā tiecas, no objektiem ar negatīvo vērtību tā novēršas. Pret interesantu lietu intelekts un jūtas vienmēr tiek aktīvi.

Tā tad interese ir katras jūtas un tieksmes pret zināmu objektu, kuru prāts uzskata par šo jūtu cēloni.

Interese tā tad ir intelektualizētas un emocionalizētas tieksmes. Galvenais un redzamākais elements interesē to mēr ir — jūtas. Tās parasti — pozitīvās jūtas. Interese ir — intelekta jeb prāta mīla. Par ko interesējas, to prāts mīl.

Interesi parasti lieto vairāk tikai pozitīvā nozīmē. Visvairāk interesējas par tīkamām lietām. Par netīkamām — maz interesējas.

Interese tuvu rada — ziņkārībai. Par ko cilvēks interesējas, pret to viņš — ziņkārīgs: to viņš grib zināt.

2. Intereses pamati.

Par intereses pamatiem sauc tos dziļākos cēloņus, kas interesi nosaka. Šādi pamati ir — cilvēka vajadzības.

Cilvēks, kā katrs dzīvnieks, ir vesels vajadzību kopums. Dzīvība ir šo dažādo vajadzību apmierināšana.

Vajadzības var būt dažādas: fiziskas un garīgas. Viņas var būt vai nu dabas dotas, vai mākslīgi iegūtas (piem. vajadzība pipot, alkoholu lietot u. c.).

Bet tiklīdz vajadzība radusees, tā grib, lai viņu apmierina. Vajadzības apmierina zināmiem objektiem vai parādībām,

piem. ēstgribu ar maizi, estetisko vajadzību — ar skatiem vai skaņu parādībām (muziku).

Objekti, kuri vajadzības apmierina vai var apmierināt — interesanti. Pret viņiem psiche tiecas. Vajadzības intereses rada un uztur dzīvas. Ja vajadzības nav, tad nav arī intereses (piem. nepīpotājam pret tabaku).

3. Intereses īpašības.

Galvenākās intereses īpašības ir: 1) intensivitāte jeb spārība, 2) ilgums, 3) dziļums.

1. Intereses intensivitāte ir tas spēks, tā spārība, ar kādu interese darbojas. Cilvēks var interesēties par vienu lietu viegli un pavirši, par otru vairāk, par trešo ar jūsmu un aizrautību. Pirmā gadījumā intereses intensivitāte vāja, otrā — spēcīgāka, trešā — stipra.

2. Intereses ilgums. Vienā gadījumā interese var ilgt tikai pāris minūtes, otrā — stundām, trešā — gadiem. Laika mērs ir tas, ar ko mērojam intereses ilgumu. Laika elements ir tas, kas nosaka, vai interese acumirkliņa, vai ilgstoša, pastāvīga.

3. Intereses dziļums. Kad intereses spēks un intereses ilgums savienojas, tad runājam par — intereses dziļumu. Dziļa interese darbojas ilgi, nepārtraukti un spēcīgi. Sekla interese — ātri iedegas un ātri dziest. Cilvēks ar seklu interesi zināmā laukā maz ko var panākt. Cilvēks ar dziļu interesi — gūst lielus panākumus, dara lielus darbus.

4. Intereses pēc darba laukiem. Interesei savī lauki, kur viņa parādas vai darbojas. Tādi piem. ir praktiskā ikdienas dzīve, politika, sabiedriskā dzīve, zinātne, māksla. Katrs lauks savai interesei piešķir zināmu nokrāsu un īpatnības. Arī, zināms, mākslas lauks. Mākslinieka interešu pasaulei ir savas īpatnības. Šīs īpatnības izpētamās un atzīmējamās.

4. Mākslinieka īpatnējā interese.

Dažādām individualitātēm arī interese dažāda. Dažāds intereses virziens, dažāda intensīvitāte, pastāvība, ilgums etc. Mākslinieka interesei savas noteiktas īpatnības jeb īpatnējas iezīmes. Svarīgākās no šīm īpatnībām atzīmēsīm.

1. Māksliniekam praktiskās un materialās intereses mazāk spēcīgas kā masas cilvēkam. Materialās intereses ir tās intereses, kurām pamatā ir materialās vajadzības. Materialās vajadzības ir cilvēka miesas jeb fizioloģiskās vajadzības: ēst, gērbties, dzīvot siltā dzīvoklī u. t. t. Par materialām šīs vajadzības un šīs intereses sauc tamdēļ, ka viņas apmierina ar materiāliem līdzekļiem: maizi, drēbēm, pajumti. Šīs intereses sauc arī par zemākām, jo viņas pamatotas uz zemākām, dzīvnieciskām jūtām un vajadzībām.

Materialās intereses ir — dzīves praktiskās intereses. Cilvēku lielajam vairumam, masas cilvēkam, šīs intereses ir vissvarīgākās un arī visspēcīgākās. „Cilvēku vairums jau tāds ir radīts: pēc viņu dabas tiem nekas nav svarīgāks par ēšanu, dzeršanu un dzimuma sakariem“. (Šopenhauers).

Kad šīs intereses ir sasniegtas, šīs vajadzības apmierinātas, tad masas cilvēks paliek mierīgs, apmierināts un laimīgs.

„Un priecīgs ikkatris, kad vēders tik pilns,
Kad bērni ir veseli, dzīvoklis silts...“

(Ed. Veidenbaums.)

Priekš garīgām vērtībām: zinātnes, mākslas, masas cilvēkam maz intereses. Tie priekš viņa tikai „nieki“ un „niekošanās“.

Pavisam citādi tas ir ar izcilus cilvēku, ar mākslinieku. Viņam samērs starp zemākām un augstākām (garīgām) interesēm pavisam cits. Viņu materialās un praktiskās lietas maz interesē. Viņš praktiskā ikdienas dzīvē parasti „mulķis“ un nepraktisks. Vairuma cilvēks uz viņu noraugas ar nožēlošanu. Viņš parasti cieš zem

trūkuma un neērtību nastas. Runājot par mūsu latviešu māksliniekiem, norādīsim tikai uz Veidenbaumu, Esenbergi, Pumpuru, Blaumani u. c.

Aleksandrs Dauge par Ed. Veidenbaumu raksta šādi: „Materialie apstākļi Veidenbaumam bij diezgan vāji, un netikvien aukstumu viņš pazina, bet arī badojās, slikti un maz ēda. Naudai nekādas vērtības priekš šā ideju cilvēka, dzejnieka un idealista nebija. Ja viņš būtu pratis praktiski iekārtoties, tad varbūt arī varētu labāki un normalāki dzīvot, jo viņa brālis tam palīdzēja, cik spējams; vēl šur tur tas dabūja drusku pabalsta, bet bezgala nepraktisks būdams, viņš jau pašā pusgada sākumā visu naudu izdeva un tad vēlāk dzīvoja, kā zinādams. Daudzreiz augām nedēļām ēda sausu maizi ar kāpostiem, kuņus viņa „apteksne“ vārīja un lielā mēlu podā tam atnesa un krāsnī glabāja. Tad atkal gadījās, ka kaut kur „uz parāda“ turēja lielisku maltīti; dažreiz kautkāda kolonialbodītē tam atļāva kredītu uz rubliem 10, — tad viņš sapirkās smalkas preces: zardines, sierus u. t. t. un vienā dienā viss bij galā, jo viesu tad arī netrūka. Pēc šādām lieliskām „ēšanām“ nāca atkal bada laiki.“*)

Būtu naīvi iedomāties, ka Veidenbaumam nebūtu bijis „pa spēkam“ saprast šīs vienkāršās dzīves lietas. Nē. Tās viņu vienkārši neinteresēja. Viņa gars, viņa interese bij citur.

Tikpat maz intereses pret šīm materialām un praktiskām lietām ir piem. Skalbem, kaut gan dzīve un trūkums viņu jau no bērna kājām radinājuši un mācījuši būt praktiskam. Viņš sitienus gan no dzīves saņem, bet praktiskāks nepaliek. A. Avens savās piezīmēs par Skalbi raksta sekošo: „Grūti bij šie laiki. Dažreiz pietrūka pat maizes. Atminos, ka kādā svētdienā Skalbe mani aicināja palīgā tīrumā zirņu pākstis lasīt, lai tā nākošām dienām sagādātu uzturu. Maizes toreiz viņam nemaz nebij. Pielasījām zirņus un tad aizgājām uz

*) Ed. Veidenbauma kopoti raksti. I. sēj. 72.—73. l. p.

biedrības mājas pusi. Biedrības mājā tai vakarā bij izrikojums, bet mēs staigājam tik pa ceļu. Skalbe lieliski priecējās par skaisto mēnesi.“**)

Tā tad, pret materialām lietām Skalbes interese vāja. Viņa gars ir citur.

„Man riebjas sīki rēķini. Es neskaitu, cik man iziet,“ — atbild Ābeltiņš, runājot ar praktiskā skolo-tāja Kāposta kundzi. Tā kā stāstam skolotājs Ābeltiņš“ stipri autobiogrāfišks raksturs, tad šis Ābeltiņa domas ir arī Skalbes domas.

„Cilvēki, kas Skalbi pazīst, zin teikt, ka viņš tiešām pats tik nepraktisks. Materialās vērtības, kas parasti cilvēkiem dzīvē iepem redzamu vietu, Skalbem ir pavisam nevērtīgas. Blaus zin pastāstīt gadījumu, ka Skalbe, dabūjis no „Mājas Viesa Mēnešraksta“ redakcijas pirmo honorāru — 5 rubļi — kopā ar revolucionāru Liepiņu noslicinājuši šo zelta gabalu kanālā pie Basteja kalna, Rīgā.“*)

Tikpat vājas praktiskās intereses no mūsu māksliniekiem ir vēl, kā jau minēts, Porukam, Raiņim u. c.

2. Māksliniekam augstākās intereses vispār daudz spēcīgākas par šīm pašām interesēm vairuma jeb masu cilvēkā.

Augstākās intereses ir cilvēka garīgās intereses, t. i. interese pret zinātni, mākslu, reliģiju u. t. t. Par augstākām šīs intereses sauc tamdēļ, ka viņām pamatā augstāki attīstītas vajadzības. Un šīs vajadzības ir garā vajadzības. Šo vajadzību zemākām zooloģiskām būtnēm nav. Tikai augstākām. Tamdēļ arī nosaukums: „augstākās intereses“.

Izcilus cilvēkiem šīs augstākās garīgās intereses parasti spēcīgākas un plašākas kā vairuma (masas) cilvēkiem. Spēcīgākas tamdēļ, ka spēcīgāka vispār viņu psiche, sevišķi viņu psiches virsslānis.

*) A. Birkerts. K. Skalbe. Biogr. skice. 63., 64. l. p.

**) K. Skalbes kopoti raksti.

**) Turpat.

Šīs augstākās jeb intelektuālās intereses māksliniekiem izpaužas ne tikai mākslas laukā, bet arī citos garīgās darbības laukos.

T piem. Ģete nodarbojās ar fiziku un dabas zinātnēm; LeonarĶo da VinĶi — ar praktisko architekturu, inĶenieru darbiem, militariem izgudrojumiem u. c. Puškins un Gogolis — ar vēsturi; Flobērs — ar vēsturi un dabas zinātnēm; Rainis — ar zociālām zinātnēm un politiku; Skalbe — ar politiku; Plūdons — ar pedagogiju; Veidenbaums — ar jurisprudences studijām, dabas zinātnēm, filozofiju u. t. t.

3. Viskrasākā un dziļākā ir mākslinieka interese viņa speciālā mākslas laukā. Tā piem. muzikim ir visspēcīgākā interese uz mūziku; gleznotājam — uz glezniecību; dzejniekam — uz dzeju; skulptoram — uz skulpturu u. t. t.

Intereses spēku un dziļumu redzam: a) no jūsmas, ar kādu darbs tiek strādāts; b) no intereses neatlaidības un nepārtrauktības; c) no intereses ilguma; d) no citu interešu upurēšanas vienai valdošai interesei; e) no psihisko spēku daudzuma, ko vienam intereses darba laukam atdod.

Jūsma. Spēcīga interese ir arī — aktīva interese. Viņas pamatā ir spēcīgas tieksmes, spēcīgas psihes vajadzības.

Ap spēcīgām tieksmēm un vajadzībām vienmēr ir vītas arī spēcīgas jūtas. Ja vajadzības tiek apmierinātas, tad — pozitīvas un baudu jūtas; ja vajadzības netiek apmierinātas — tad negatīvas jūtas, ciešanas.

Lielam māksliniekam savā darba laukā ir spēcīgas tieksmes. Tas — viņa dabas dots talents. Jo talents lielāks, jo tieksmes spēcīgākas. Jo tieksmes spēcīgākas, — jo spēcīgāka interese. Interese jau ir ap tieksmēm austās jūtas.

Ir parasta lieta, ka ievērojami mākslinieki strādā ar lielu, jūsmīgu interesi. Tie ziedo visu savam iemīļotam

darbam: laiku, spēkus, pasaulīgo baudu, pat mīlu, ģimeni un dzīvību. Par viņiem tiešām var teikt:

„Kas viņas uguns iededzies,
Tas neprasa, vai viņš bojā ies;
Ne sevis, ne cita tas nevēro,
Tas ziedo tai savu visdārgāko.“ (J. Rainis.)

Gleznotājs un skulptors Mikel-Andželos strādāja dienām un naktim. Viņš atdusējās tikai tad, kad galīgs nogurums to māca, kad pindzele vai kalts krita no rokām laukā.

Tāpat Leonardo da Vinči, Ticiāns. Kad Vazari apmeklēja Ticiānu viņa 89 gadu vecumā, viņš to sastapa, kā arvienu, ar pindzeli rokā.

Bethovens klejoja visur ar savu piezīmju grāmatiņu rokā un iedvesmas brīžos rakstīja vai kafejnīcā, vai laukā. Valters Skots negrieza vērības pat, kad trieka tam bij devusi jau savus brīdinājumus, bet strādāja, līdz trieka to nopļāva pavisām.

Tāda jūsma un aizraušanās liecina par lielu intereses spēku un intensitāti.

4. Intereses neatlaidība un nepārtrauktība. Liela mākslinieciska interese ir arī ilga un nepārtraukta. Tā plūst kā liela, varena upe simtiem jūdžu tālumā. Tā darbīga no bērnības un jaunības līdz sirmiem matiem un kapam. Lielie mākslinieki visu savu dzīvi atdevuši mākslai. Viņu interese uz mākslu nekad nav pilnīgi atdzisusi. Tā degusi kā nedziestoša uguns altara priekšā.

5. Mākslinieka specifiskā interese ir visstiprākā. Viņa ir tā skaņa, kuŗa skan cauri visām citām, kuŗa pārskan visas citas.

Mākslas interese it kā apēno visas citas. Mākslinieks viņas dēļ upurē pat tik spēcīgas jūtas, kā mīlas jūtas. Piem. Flobērs no lielas intereses un cienības pret savu darbu izvairījās no sievietes mīlas un kategoriski atsacījās no precēšanās.

Materialās labklājības upurēšana mākslai — jau ļoti parasta lieta. Kad mākslas talents parādās tikai vēlāk, kad cilvēks jau sācis ar ko citu nodarboties, arī tad mākslas interese drīz vien pārskan un aptumšo citas intereses. Tā piem. krievu komponists un muzikas kritiķis Serovs — muzikas Beļinskis, kā viņu mēdza saukt — bij sākumā jurists un strādāja kā ierēdnis senatā un citur. Bet viņa muzikas talents tam nelika miera. Visu brīvo laiku tas ziedoja muzikai. Teoretiskās zināšanas viņam bij diezgan vājas. Kompozitora tieksme spieda nodarboties ar kontrapunktu. Viņš to izdarīja pats pašmācības ceļā. Viņš sarakstījās ar kontrapunktistu Hunki Peterburgā un mācījās ar vēstulu palīdzību kontrapunktu. „Manai kārei ar kontrapunktu nodarboties nav robežu,” — viņš atzinās.

Talentam un lielajai interesei bij savi panākumi: viņš palika par komponistu (Viņa operas: „Judite” un „Rogneda”) un sevišķi ievērojamu krievu muzikas kritiķi. 1871. g. Serovs mira ar sirdstrieku, strādādams pie savas operas „Ienaidnieka Spēks”.

Kāds otrs krievu komponists Musorgskis bij kareivis, vīrsnieks. Sākumā tas dzīvoja parasto kara vīrsnieku tukšo dzīvi. Iepazīšanās ar Kjuī un Balakireva pulciņu modināja viņa muzikālo talentu un interesi. 1859. g. tas noleml ziedot sevi muzikai, un aiziet atvaļinājumā. Viņa interese un tieksmes nepalika bez panākumiem. Sekmīgi tas komponēja operas: „Boriss Godunovs” un daļu no operas „Chovanščina”. Pabeigt „Chovanščinu” viņš nepaguva: straujā dzīve, alkohols un pārpūlēšanās to drīz nobeidza. „Chovanščinu” pabeidza Rimskij-Korsakovs.

Komponists Borodins jau 28 g. vecs bij ķīmijas profesors medicīniski-ķīmiskajā akadēmijā. Arī viņa Balakireva pulciņš modina muzikālo talentu un interesi. Vajadzīgās zināšanas arī viņš gūst pašmācības ceļā. Kad šīs zināšanas gūtas, Borodins stājās pie komponēšanas darba. No viņa lielākiem darbiem minama opera „Kņazs Igors”. Šo operu

viņam tomēr neizdevās pabeigt. Nāve pārtrauca viņa darbu. Operu vēlāk pabeidza Rimskij-Korsakovs un Glazunovs.

„Dzīvodams divkāršu dzīvi, viņš savu dzīvības sveci dedzināja no abiem galiem,“ tā viņa straujo, nervozo dzīvi un temperamentu raksturoja viņa kapa runā Botkins. *)

Mākslinieka talents un specialā mākslinieka interese nelāva arī raksniekam Čechovam palikt par profesionālu ārstu; Gorkijam un Šalāpinam nogrimt baskāju lēģeri; Kaktiņam palikt par mūrnieku; Viegneru Ernstam par kurpnieku un galdnieku. Šo piemēru virkni varētu padarīt vai bezgalīgu.

Tā tad specialā mākslinieka interese, specifiskais mākslinieka talents, ja tas ir pietiekoši liels, ir spēcīgāks par visām citām tieksmēm un interesēm.

6. Specialā mākslas interese parādās parasti jau bērnībā. Specialā mākslas interese ir tikai speciala mākslas talenta izpaudums un radītājs. Bet talenta īpašība ir tā, ka viņš līdz ar interesi parādās jau agrā bērnībā. Sevišķi vēl tad, ja talents jeb apdāvinājums ir ģeniāls. Tā piem. Mocarta ģenijs jau savu interesi rādīja tad, kad zēns bij tikko triju gadu vecs: viņš atkārtoja uz klavierēm dzirdētās melodijas. Kad viņam bij 4 g., viņa tēvs sāka jau ar to sistematiski nodarboties. Vijoli spēlēt Mocarts iemācījās pats vien un 6 g. vecs pārsteidza tēvu ar to, ka nospēlēja no lapas kādu diezgan sarežģītu muzikas gabalu.

Komponēt viņš sāka jau 5 g. vecs. Kad Mocarts bij 7 g. vecs, tad viņa tēvs to ņēma līdz kādā garākā muzikas ceļojumā uz Vini, Parizi, Londonu, Hāgu u. c. Visur Mocarts bij neredzēts brīnumbērns.

Krievu komponists Glīnka imitēja baznīcas zvanus uz šķīvjiem un metala traukiem, kad tas bij tikko 4 g. vecs.

*) В. Чешихин. История русской оперы. 160. l. p.

Čaikovskis, bērns būdams, kāri klausījās klavieru muzikā. Kad citi bērni izgāja ārā rotaļāties, viņš viens pats mēdza pieiet pie klavierēm un mēģināties dzirdēto skaņu reproducēšanā. Parasti viņam noliedza iet pie klavierēm. Tad viņš ar saviem mazājiem pirkstīņiem bungoja pa krēslu vai galdu, iedomādamies tos par klaviatūru. Reiz pēc tāda nolieguma mazais Čaikovskis izvēlējās ne galdu, bet loga rūti. Viņš bungoja pa šo rūti tik ilgi, kamēr tā saplīsa un ievainoja viņa pirkstīņus.

9 gadus vecs Čaikovskis spēlēja jau bij sasniedzis diezgan ievērojamas sekmes. Viņš patstāvīgi bij iemācījies divas Šopena mazurkas, ar kurām to iepazīstināja kāds virsnieks, viņu mājā viesojoties.*)

Rīmskij - Korsakovs par sevi saka: „Es vēl nebiju divi gadi vecs, kad jau pratu izšķirt melodijas, kurās man māte dziedāja.“

Lists reproducēja dzirdētās melodijas tikko 6 g. vecs.

Arī liellelīgie dzejas talenti jau agri parāda savu interesi. Tā piem. Puškins sāka dzejojot 12 gadus vecs, Lermontovs — 14 g. vecs.

Ingļu gleznotājs Millē (Millais) tāpat agri parādīja savu gleznotāja interesi. Sešus gadus vecs viņš jau labi zīmēja. Apbrīnojami spēcīga bij tā interese pret gleznām. „Mēs abi ar brāli — tā viņš raksta — apmeklējām Londonas Nacionālo Galereju (viņi tad vēl nebija 10 g. veci) un kā traki jūsmojām par turienes mākslas darbiem. Mēs zinājām no galvas vai katru gleznu Nacionālajā Galerejā. Vaļas brīžos mēs nolēmām ierīkot paši savu „Nacionālo Galereju“. Veselām dienām mēs nodarbojāmies gleznas gatavodami. Es izvēlējos laukskatu gleznošanu un sataisīju lielu daudzumu visādu Hopneru, Ruisdeliju, Terneru u. c. Brālis reproducēja Ticianu, Rubensu, Veronezi, Korredžio un Rembrandtu.“ Gleznas bij vizitkartīņu vai lielāku kuveņu lielumā. Viņas tika sakārtas kādā kastē, kurā reprezentēja Nacionālo Galereju.“*)

*) Вопросы теории и психолог. творч. Т. V. 198., 199. l. p.

Sillerā parādījās jau nākamais dramu rakstnieks, kad viņam bij tikko 8 vai 9 gadi. Vecāki viņu paņēma līdz uz operu Ludvigsburgā. Mājās pārnācis, viņš tūlītņēmās pats rīkot teatru: no grāmatām sataisīja zāli un skatuvi, no papīra izgriezta aktierus, un spēle gāja vajā.

Tāpat Ibsens. Viņa biogrāfs Hanzens stāsta, ka mazais Ibsens zīmējis un izkrāsojis uz papīra dažādas figūras, tās pēc tam izgriezis, piestiprinājis pie koka dēļiem: tie bijuši aktieri. Figūras salicis grupās, un spēle sākusies.

Dargomižskis arī bērnībā rīkoja lelļu teatrus, un pats sacerēja kaut ko joklīgām līdzīgu.

Dikenss, 9 gadus vecs, raksta traģediju „Misuar“. Goldani, 8 g. vecs, raksta komediju.

Eleonora Dūze jau 5 g. veca stājās uz skatuves. Tāpat agri uz skatuves stājās Ščepkins, Talma, Rossini.

Agru interesi pret teatru izrāda arī lielie krievu skatuves mākslinieki Martinovs, Varlamovs, Kačalovs, Komisarževskaja.

Latviešu dzejnieki: Juris Allunans, Rainis, Plūdons, Veidenbaums, sākuši dzejojot jau skolas gados.

7. Māksliniekam arī vispārējā mākslas interese spēcīgākā kā masas cilvēkam un nemākslinieciskiem izcilus cilvēkiem.

Katrai mākslinieka personībai parasti gan talents un ģenialitāte tikai vienā specialā un specifiskā mākslas laukā: muzikā, dzejā, glezniecībā u. t. t. Tanīs laukos arī norit mākslinieka galvenā darbība.

Bet ar to nav teikts, ka māksliniekam pret citiem mākslas laukiem nebūtu intereses. Taišni otrādi. Parasti māksliniekiem arī pret citiem mākslas laukiem ir spēcīga interese. Parasti tā daudz spēcīgāka un aktīvāka kā nemāksliniekiem. Viņi ne tikai skatās un bauda, bet arī aktīvi nodarbojas ar dažām radniecīgām mākslas nozarēm, piem. dzejnieki un muziķi ar teatru un zīmēšanu.

Krievu rakstnieku Grigoroviču jau bērnībā sagrābi spēcīga teātra kaislība. Pēc pirmās redzētās izrādes viņš tūdaļ rīko teātri arī pats savā mājā.

11 g. vecais Puškins ar savu māsiņu spēlē teātri, un pats sacer lugu, piemērodamies Moljēram.

Skolnieka gados kā aktieri uzstājas Čehovs, Gogolis, Pisemskis, Mickevičs. Dargomižskim un Musorgskim bij redzamas komiķu dāvanas. Stipri interesējas par teātri Vagners, Mopasans, Turgeņevs, Flobērs u. c.

Eiripids jaunībā nodarbojās ar glezniecību. Tāpat Ģete. Viņš pat svārstījās, ko izvēlēties kā savu galveno darba lauku: dzeju vai glezniecību.

Labi zīmētāji bij arī Gogolis, Puškins, Dikenss, Tekerejs. Puškins bieži vien, pirms sāka dzejot, ļāva savai fantāzijai vaļi un uzmeta uz papīra attiecīgās zīmējumu un gleznu skices.

Dikenss un Tekerejs bij veikli karikatūristi.

Glūži tāpat liela interese uz zīmēšanu un gleznošanu bij muziķiem Glīnkam, Rimskij-Korsakovam, Se-rovām, dramu rakstniekiem: Ibsenam, Hauptmanim, skatuves māksliniekiem: Talmam, Zaram Bernar, Ša-lapīnam. Zara Bernar nodarbojās ar glezniecību un skulpturu. Šalapīns parasti zīmē uz papīra tos tipus, kurus viņam nākās tēlot.

No latviešu māksliniekiem par zīmēšanu bērnībā interesējās J. Rainis. Ar muziku, blakus dzejai, nodarbojās Poruks.

Jaunsudrabiņš piekopj divas mākslas nozares: dzeju un glezniecību.

8. Māksliniekam dzīvāka un intensīvāka estētiskā interese. Estētiskā interese ir interese uz estētisko tiešamību mākslā, dabā, dzīvē. Par mākslinieka interesi uz mākslas parādībām jau runājām. Tāda pat interese māksliniekam ir arī uz estētiskiem elementiem dabā un dzīvē. Kur vairuma (masas) cilvēks paliek vienaldzīgs, kam zinātnieks piegriež

maz vērības, to mākslinieks redz, to glāsta viņa skats, uz to tiecas viņa jūtas, uz to veras viņa dvēsele.

Sevišķi daudz tādu estētisku elementu mākslinieka dvēsele rod dabā. Daba ir neizsmejams ierosinājumu avots visiem māksliniekiem. Tā K. Skalbe par sevi izsakas, ka viņam „dvēsele esot vienmēr pavērtā pret dabu“^{*}). Viņš dabu mīl vairāk kā vairoms masas cilvēku. Tā Skalbes rotaļu biedrs A. Avenš savās piezīmēs pastāsta sekošo gadījumu no 1910. gada: „Kādā dienvidū aizgājām uz Incēnu kalēja māju. Skalbe ieraudzīja, ka viņa istabas priekšā stādītais kļaviņš nokaltis. „Man tad nav ko iet iekšā,“ viņš pateica. Un negājām ar’.”^{**})

„Lielu iespaidu uz mazo zēnu (K. Skalbi. P. B.) darijis Alauksts. Pirmo reiz dzejnieks to ieraudzījis, kad bijis 8 g. vecs. Alauksts izskatījies kā kalnos izsviesta padebess. Kad Skalbe nācis lielāks, viņš biežāk apmeklējis ezeru. Vislabāk ezers viņam paticis no tālienes, no kalna.”^{***})

Tāpat Rainim jau agri spēcīga un jūtīga bijusi estētiskā interese. „Jau agrā bērnībā Rainis pratis skaistumu redzēt un just. Viņš pats saka, ka bērnībā viņa mīlākais ieradums bijis, ziemā stundām ilgi gulēt uz ledus un skatīties kā zālītes apakš ledus kustās. Pēc ikdienišķīgu cilvēku ieskata, tas, protams, ir nedarbs vai darbs, kuņam nav nekādas jēgas. No psihologa un esteta redzes stāvokļa tas ir ļoti raksturīgs fakts. Viņš liecina, ka bērns novērojamā parādībā atradis ko tādu, kas saista viņa interesi — ko patīkamu un skaistu.”[†])

Krievu dzejnieks Lermontovs jau seši gadu vecs mīlēja skatīties uz saules rietu, uz sārtiem vakara mākoņiem, un savādas neizprotami-saldas (baudas) jūtas vilņoja viņa dvēseli, kad mēness spīdēja pa logu viņa mazajā bērna gul-

^{*}) A. Birkerts. K. Skalbes biografiska skice. 15. l. p.

^{**}) Ibid. 34. l. p.

^{***}) A. Birkerts. K. Skalbe. Biograf. skice. 35. l. p.

[†]) A. Birkerts. Rainis kā mākslinieks. „Tauretais”.

tiņā...” „Kad es biju mazs, — saka Lermontovs savā piezīmju burtnicā 1830. g., — man patika skatīties uz mēnesi, uz dažādiem mākoņiem, kuri it kā bruņinieki ar bruņu cepurēm galvā, ap viņu drūzmējās; it kā bruņinieki, kuri pavadīja Armīdu uz viņas pili, bruņinieki, pilni greizsirdības un nemiera.“*)

X. Mākslinieka apersepcija.

1. Apersepcijas jēdziens.

A. Apersepcijas visvienkāršākais veids. Runājot par apersepcijas jēdzienu, jāatzīmē vispirms divi apersepcijas veidi un līdz ar to arī divi apersepcijas jēdzieni.

Savā visvienkāršākā veidā apersepcija pieder pie psihes pamatnoteikumiem, gluži tāpat, kā aktivitāte, interese, uzmanība.

Šinī nozīmē apersepcija ir katras psihiskās darbības pamats. Un vispirms jau — percepcijas jeb nojautas.

Savā visvienkāršākā veidā apersepcija ir tā psihes īpašība, kuŗa dara iespējamu ideju saistišanu. Ja šīs īpašības nebūtu, ja idejas nevarētu saistīt, tad arī nojauta nevarētu darboties, nevarētu uzņemties sajūtas iztulkot, rast ār pasaules objektiem un parādībām nozīmi.

Lai apersepcija varētu darboties, vajadzīgs, ka psihē būtu zināms ideju krājums. Ar šo ideju krājumu apersepcija rīkojas, un tamdēļ šo ideju krājumu sauc par — apersepcijas masu.

Šī apersepcijas masa nosaka katras manītās sajūtas iztulkošanu par noskārtumu, atziņu, ideju. Bet pati apersepcijas

*) М. Ю. Лермонтов. Его жизнь и литер. деятельность. Скабичевского. 10. 1. р.

masa atkarājas no tā, kādi pieredzējumi ir gūti un pie-savināti.

B. Afercepcija viņas komplicētākā veidā. Šinī nozīmē afercepcijas jēdzienu vairāk lieto. Un šinī nozīmē afercepciju var apzīmēt, kā ipatnēju interesi. uztveri, nojautu. Tā sakam: „Katrs lietai pieiet ar savu afercepciju.“ Piem. galdnieks, aplūkodams kuplu koku, domā par to, kādi tur dēļi vai citi lietas koki iznāk; zem-nieks — cik tur malkas; ādgēris — kāda kokam miza ādu raudzēšanai; gleznotājs — cik koks ir skaists un derīgs no-glezošanai u. t. t.

Tā tad šinī nozīmē afercepcija ir cilvēka tiek-sme, interese un spēja redzēt parādības zinamā gaismā, no zinama viedokļa

2. Faktori, kas afercepciju nosaka.

Ir parasta lieta, ka dažādiem cilvēkiem ir dažāda aper-cepcija, dažāda parādību uztvere. Muižnieks uzskatīja zaķi kā mīlu medības priekšmetu; zemnieks — kā augļu koku krimtēju un savu dārzu niknu ienaidnieku. Rūpnieks uzskata kalnu kā minerālu bagātību krājumu, kas rokams un izman-tojams; turists — kā skaistu priekšmetu, pa kuru kāpelēt un priecāties.

Faktori, kuŗi nosaka afercepcijas dažādību, ir sekošie:

1. **Pagātnes pieredzējumi.** Vispārējais afercepcijas li-kums ir tāds, ka afercepcijas masa pieaugdama, vienmēr sevī uzsūc pirmā un galvenā kārtā sev radnieciskus pieredzējumus un idejas. Piem. astronoma afercepcija vispirms tvers idejas, kuŗas rad-nieciskas citām, viņa prātā jau esošām, t. i. astronomiskām idejām; psihologs — idejas un atziņas, kam sakars ar cil-vēka dvēseli u. t. t. Tamdēļ arī ir ipatnēja interese un redzība.

2. **Iedzimtās spējas.** Iedzimtās spējas cilvēku noskaņo zinamam noteiktam darba laukam: zinātnieku — zinātnei.

mākslinieku — mākslai, praktiķi — praktiskās darbības sferai. Iedzimtam talentam ir līdz ar to iedzimta kāre, t. i. interese uz zināmām atziņām un idejām. Tās viņš arī vairāk tver. Šo atziņu un ideju vairāk sakrājas. Tās veido viņa apercepcijas masu. Viņa apercepcijas masa atkal, savukārt, cenšas uzņemt — tikai radniecīgās idejas.

3. Profesija un praktiskās intereses. Parasta lieta, ka dažādām profesijām ir dažādas intereses un sava īpatnēja apkārtnes uztvere. Bet cilvēks profesiju izvēlas vai nu pēc iedzimtām spējām, vai uz ģimenes un zócialās apkārtnes spiedienu. Katra profesija saistīta arī ar maizes un dažādām citām interesēm. Šīs profesionalās intereses nosaka arī attiecīgo apercepciju. Piem. zemnieks, iebraucis svešā zemē, vēros to, kas viņam visvairāk vajadzīgs, lasīs tādas grāmatas, kuŗas runā par lopkopību un zemkopību. Skolotājs vēros skolas, lasīs pedagogiskās grāmatas u. t. t. Katrs ņem no apkārtnes to, kas viņam noder.

3. Apercepcijas funkcijas.

Ko apercepcija dara? Kādi viņas darbības rezultāti? Kādas viņas funkcijas? Svarīgākās no apercepcijas funkcijām sekošas:

1. Apercepcija novirza cilvēka psihi, sevišķi viņa intelektu, uz vienu zinamu pusi, pa vienām noteiktām sliedēm. Viņa liek cilvēka interesei, uzmanībai un domai vismīļāk darboties šīnī zināmā laukā.

2. Apercepcija dara cilvēku sevišķi redzīgu pret dažām parādībām un pavisam aklu vai pusaklu pret citām.

Tanī virzienā, kuŗā apercepcija psihi novirza, interese ir dzīva un nojauta smalka un asa. Cilvēka maņas it kā būtu smalkākas un uztvere dzīvāka. Citas parādības, apercepcijai pretējā virzienā, cilvēks skata gan, bet neredz.

3. Gūtos pieredzējumus cilvēks vinmēr pieskaņo apercepcijas masai. Tanī ziņā apercepcija rikojas, kā grieķu teikā Prokrusts, kurš visus savus viesus piemēroja savai gultai: kas bij par garu, to nocirta īsāku, kas bij par īsu, pastiepa garāku.

Apercepcija liek jaunas lietas un parādības vienmēr uzlūkot vecā gaismā; jaunām parādībām vienmēr dot vecus vārdus.

Cilvēks ar zināmu pasaules uzskatu redz tikai lietas un parādības, kas saskan ar viņa pasaules uzskatu. Citas viņš vai nu neredz, vai pieskaņo savai gaumei.

4. Mākslinieka īpatnējā apercepcija.

Kā visām profesijām un lielākiem darbības laukiem savā apercepcijā, tā arī mākslas laukam un māksliniekam.

1. Māksliniekam savā īpatnējā estētiskā un mākslas apercepcijā, ar kuru tas visu tiešamību skata un apstrādā.

Mākslinieka apercepcijas masa sastādās no atziņām un idejām, kuras gūtas zem estētiskā spiediena un kuras estētiskiem un mākslas nolūkiem gūtas. Kad šī estētiskā apercepcijas masa jau sastādījusies, t. i. kad mākslinieks jau tapis tad šī masa ir viņa Prokrusts, kas visus tālākos pieredzējumus pieskaņo savai gultai.

Mākslinieks zem savas apercepcijas iespaida redz galvenā kārtā to, kas noder viņa mākslas nolūkiem. Viņam redzīga taisni viņa mākslinieciskā acs, bet nerredzīga, vai maz redzīga piem. viņa praktiskā acs.

2. Mākslinieka apercepcija dabā skata estētisko. Zemnieks dabu skata no sava viedokļa: vai būs lietuss, vai siena laiks; vai vējš labs žāvētājs, vai nevajadzīgs kaltētais; vai zaļās plāvas dos daudz siena; vai kuplās druvas dos daudz ienākuma u. t. t.

Māksliniekam tas aspekts dabas parādībās maz interesants. Viņš dabā skata tikai skaistuma elementus. Piem. K. Skalbe kaut arī ar pūstukšu vēderu un pavisam tukšu

maku galvenā kārtā priecājas par skaisto mēnesi. „Skatoties ar bērna acīm uz pasauli, viņš redz galvenā kārtā estētiskās parādības. Ieskatisimies tikai tuvāk glezniņā, ko viņš redzējis ar savām bērna acīm: vakarā, mājā ejot, zvaigznes un mēness viņas tek līdz pār pakalniem, pār mežu, gar jumtiem un korām, līdz apstājas aiz viņa mājas loga. Šī mazajā tēlojumā, cik vārdu — tik gleznu. Un katra glezniņa: vai nu zvaigznes un mēness pār pakalni, vai pār mežu u. t. t. rāda, ka Skalbe bērnībā pratis dabu estētiski vērot un izjust, jau paņemot estētiskos iespaidus līdz visam tālākam mūžam, kā to liecina viņa dzeja, kur piem. zvaigznes ar tādu mīlestību tēlotas.

No tam redzam, ka Skalbes bērna acis redzējušas galvenā kārtā dabas daļumu. Ka tas tā, to apliecina tieši arī pats dzejnieks savās Romas brauciena piezīmēs. Tur kādā vietā lasam šādu interesantu un raksturīgu epizodi vagonā:

„Tirgotājs domā par saviem veikaliem, šis jaunais italiešu oficiers, kas brauc ar mums vienā kupejā, — varbūt par satikšanos Romā, bērns sit ar rociņu pa rūti un saka „čelini“ (putniņš). Man liekas, ka arī man šodien ir bērna acis. Es nedomāju tālāk, kā vilciens skrien, un priecājos par visu, ko redzu.“*)

3. Mākslinieka apercēpcija cilvēkā redz raksturīgo un mākslai vajadzīgo. Cilvēku vēro tiklab mākslinieks, kā nemākslinieks. Tikai katrs no viņiem vienā un tanī pašā cilvēkā redz kaut ko citu, katrs skata citādas iezīmes. Tāpat sabiedriskā dzīvē

Bet ko gan mākslinieka apercēpcija meklē cilvēkā un sabiedrībā?

To nosaka māksla. Māksla ir mākslinieka darbošanās mērķis. Mākslinieka psiche meklē visu to, kas var noderēt mākslas darbībai un daļradišanai; kas var noderēt gan kā ierosinājums, gan kā materials.

) A. Birkerts. K. Skalbe. Kritiski-biogr. skice. 33.—34. l. p.

Māksla — pa daļai apzinīgi, pa daļai neapzinīgi ir rakstīta mākslinieka psihē. Mākslas tieksme ir arī tas elements, kas caurauž mākslinieka apercēpcijas masu.

Mākslu kā mērķi vienmēr acīs turēdama, uz mākslu kā gala mērķi tiekdams, mākslinieka apercēpcija visu tiešāmību skata un ņem to, kas viņai vajadzīgs.

Piem. Gogolis vēro cilvēka dvēseli. Ar dzirkstošu interesi viņš vēro katru cilvēku, viņa seju, kustības, apģērbu, runu. Viņš vēro dažādas profesijas. Viņš lūdz māteli un draugiem, lai tam apraksta dažādus tipus, viņu iztūrešanos, ierašas u. t. t.

Puškins klejo čigānu baram līdz un vēro čigānu dzīvi un ierašas. Krievu ģenialais aktieris Martinovs studē dažādus tipus, skata cilvēku ierašas, apģērbus, sejas izteiksmi un ieteic arī to citiem skatuves māksliniekiem darīt.

Leonardo da Vinči ataicina zemniekus pie sevis, stāsta tiem anekdotes, baida viņus ar visādiem pūkiem un kustoņiem, vērodams viņu iztūrešanos un sejas izteiksmi.

Kamdēļ viss tas?

Māksliniekam sava īpatnējā apercēpcija, savs īpatnējs mērķis. Mākslinieka apercēpcija pieiet tiešāmībai ar savu īpatnēju skatu, skata un redz tikai to, kas viņa apercēpcijas masai radniecisks, kas var noderēt viņa daiļradīšanai, viņa mākslas darbam.

4. Mākslinieka apercēpcija sociālā dzīvē. Arī sabiedrībā, sabiedrības raibu raibajā mudžeklī mākslinieks iet ar savu īpatnējo, māksliniecisko apercēpciju. Tur viņš meklē un redz to, kas viņa mākslinieciskai darbībai būs interesants un derīgs. Tur viņš meklē un redz raksturus, tipus, noskaņas, emocijas u. t. t. Politika, sabiedriskās kustības māksliniekam maz interesantas kā parādības par sevi. Viņas interesantas galvenā kārtā kā materials mākslai. Ja mākslas nolūkiem sociālā parādība māksliniekam neder, viņš to vienkārši neredz, viņš pret to aklis. Tā piem. Gogolis, ceļodams pa Vāciju, Austriju un Franciju pavisam neinteresējās un arī neredzēja un nezināja, kas tur notikās. Visa komplicētā 30-to gadu

Eiropas politiskā un sociālā dzīve aizgāja nepamanīta viņam garām.^{*)} Viņš garā skatīja tikai Krieviju un pārstrādāja tur gūtos iespaidus. Viņa apercepcijas masai Eiropas sociālā un politiskā dzīvē nebij radniecisku psihisku elementu. Tos viņš atrada vienīgi dabas skaistumā. Par to viņš arī jūsmoja.

Ir diezgan pazīstama lieta, ka mākslinieki ir slikti partijas darbinieki un politiķi. Kamdēļ? Viņu interese un apercepcija nav šinī laukā.

5. Mākslinieka individualā apercepcija. Visu mākslinieku apercepcijas kopējā iezīme ir tā, ka viņa redz un tver to, kas mākslai vajadzīgs. Bet pati māksla ir dažāda. Viņa sevi ietver visdažādāka rakstura noskaņas, jūtas, ainas, gleznas, raksturus, tipus. Šo mākslas elementu raksturs atkaras no mākslinieka psihiskām īpatnībām, arī no viņa apercepcijas.

Katram māksliniekam ir savāda, t. i. sava īpatnēja, individuala apercepcija. Katrs mākslinieks savā apkārtņē redz un uztver ko īpatnēju, ko tādu, ko citi neredz, nemana un neuztver. Tā piem. Gogolim bij īpatnēja apercepcija cilvēka dvēseles negatīvo īpašību redzēšanai un uztveršanai. „Gogolis skatījās uz Dieva pasauli caur savu noskaņu prizmu, noskaņu, kuŗas bij pa lielākam daļai ļoti komplicētas un tumšas, drūmas. Viņš palielinātos apmēros redzēja cilvēkā galvenā kārtā visu tumšu, siku, nekrietnu, šauru . . . Viņš pētīja šīs īpašības vienā un tanī pašā laikā sevī un citos.“^{*)}

Ja Gogoļa apercepcija tiecas tvert visu zemu un netīru cilvēka dvēselē, tad Lermontova īpatnējā apercepcija tiecās pēc visa skumja, drūma, pesimistiska. Ar to arī izskaidrojas viņa aizraušanās no Baīrona un baīronisma.

Līdzīga apercepcija bij Balzakam. „Visur, kur vien ir vātis un izvirtība, tur katrā ziņā Balzaks: viņš izpilda

^{*)} Н. Котляревский. Гоголь. 340. l. p.

^{**)} Овс. Куликовский. Гоголь. 55. l. p.

savu fiziologa amatu; neviens tik labi neapraksta visādas nelaimes un nejēdzības kā viņš . . . Viņš daudz reiz pat apraksta pretdabīgas kaislības, pat tādas, kuras te nevar vārdā saukt. Viņš meklē visos stūros un visādās peklēs savādus un slimīgus subjektus, kuri dzīvo ārpus likuma un ārpus dabas, visādus krāpniekus, vazaņķus, netiklības aģentus, augļotājus, katordzniekus, spieģus; viņš tik labi iespiešies viņu būtībā, tik cieši saistījis un līdzsvarojis viņu (psiches) dažādās atsperes, tik dabiskas padarījis viņu īpašības, tik konzekventus viņu darbus, ka, nicinot viņus, jums tomēr par viņiem jāsaņūsmas . . .*) (Tēns.)

No krievu lielajiem māksliniekiem apersepcija uz noziedzīgiem un psihiski slimīgiem tipiēm ir Dostojevskim.

Puškina apersepcija vispusīgāka un plašāka, tā jūtīga arī pret gaišām parādībām.

Dažiem māksliniekiem savukārt valdošā ir gaišā apersepcija. Piem. Amerikas lielajam dzejniekam Uitmanim.

Šai mākslinieka īpatnējai apersepcijai liela nozīme: viņa nosaka mākslinieka vērošanas un daiļradīšanas īpatnības un specifisko raksturu. Tā piem. Raina un Plūdona dzejā sastopam ietvertus citus estētiskos elementus, kā Skalbes un Bārdas dzejā.

Nemot tiešamību un mākslu tās visumā, īpatnējas apersepcijas nozīme ir tā, ka tiešamība tiek apskatīta no simtu un tūkstošu dažādām pusēm ar simts un tūkstoš dažādām acīm. No tiešamības mākslinieki uztver un mākslā ietver un parāda lietas, kuras viena mākslinieka maņas, viena mākslinieka apersepcija nekad nevarētu uztvert. Māksla tiek bezgala dažāda, bagāta, daudzpusīga, pateicoties šīm daudzām īpatnējām apersepcijām.

Bet kas ir īpatnēji-individualās apersepcijas pamats? Tas ir galvenā kārtā mākslinieka iedzimtās, dabas dotās spējas un tieksmes.

*) Тен. Бальзак. 115., П19. 1. р.

Apercepcija tikai reģistrē to, ko dabiskās tieksmes un neapzinīgā interese diktē. Gogolis ir jau dzimis Gogolis un Meterlinks ir dzimis Meterlinks.

Otrs svarīgs apercepcijas avots ir — dabiskā un zocīālā apkārtne un audzināšana. Viņa iedzimtību papildina vai pārgroza. Viņa var radīt jaunas tieksmes un intereses.

Bet mākslinieka individualitātē visspēcīgākā tomēr ir iedzimtā interese un iedzimtā apercepcija.

XI. Mākslineeka uzmanība.

1. Uzmanības jēdziens.

Uzmanība ir viena no psiches pamatīpašībām, pamatnoteikumiem. Bez viņas intelekta darbība nav domājama. Ja nebūtu uzmanības, tad galvā nebūtu nevienas idejas, nekādas domas. Gars vienkārši slidētu parādībām garām, tās netverdams. Vienīgi uzmanība ir tā, kas gādā, ka gars ar ārpasauli tiekas un iepazīstas. Uzmanība gādā par to, ka daudzie un dažādie iespaidi, kuŗi nepārtrauktā virknē plūst caur apziņu, neaizlido nepamanīti. Uzmanība liek apziņai viņus apspīdēt, noskārst un izprast. Uzmanības funkcijas sekošas:

1. Viņa no daudziem ārpasaulē iespaidiem, kas caur dažādiem maņas orgāniem laužas apziņā, uzņem tikai dažus, bet citus visus atraida.

2. Ap apziņā (psichē) uzņemto pieredzējumu (vai nedaudziem pieredzējumiem) uzmanība liek koncentrēt jeb kopot apziņas gaismu, t. i. psihisko enerģiju.

3. Pateicoties uzmanības koncentrētai apziņai, parādības apziņā tiek skaidras un spodras.

Tā tad uzmanība ir psiches īpašība, kuŗa dod iespēju psichei no daudziem pieredzējumiem (iespaidiem) uzņemt tikai vienu vai nedaudzus un uz viņiem sakopot apziņu.

2. Mākslinieka uzmanības īpatnības.

Uzmanībai ir daudz un dažādas kvalitātes jeb īpašības. Viņa var būt vairāk vai mazāk spēcīga; vairāk vai mazāk koncentrēta un ilga u. t. t. No šīm dažādām uzmanības īpatnībām daudz kas atkarājas cilvēka psihiskā strukturā un viņa darbībā. Atzīmēsim svarīgākās mākslinieka uzmanības īpatnības.

1. Mākslinieka uzmanība savā interešu sfērā vieglāk ierosinama. Psiches ierosināmība ir psiaches spēja sākt rosināties jeb kustēties, darboties. Uzmanības ierosināmība ir uzmanības spēja sākt darboties. Bet rosinu jeb kustību var radīt tikai kustība. Psiches kustības ierosina pa lielākai daļai zināmas ār pasaules parādības, kā zināmas kustības — ārējie rosinātāji.

Šie ārējie rosinātāji var būt spējāki un vājāki. Ja psihe var sākt darboties zem vieglu rosinātāju iespaida — tad saka, ka viņa viegli ierosinama. Uzmanības viegla ierosināmība ir uzmanības spēja sākt darboties zem vieglu rosinātāju darbības, spēja likt uzmanībai (apziņai) uzkavēties pie vieglākiem iespaidiem. Tā piem. viens cilvēks vēro katru lapas kustēšanos, otrs — tikai spēcīgu koka šūpošanos vējā; viens dzird katru sīkāko troksnīti, katru putna dziesmiņu, otrs tikai spējus kļaudzienus un svilpienus. Vienam uzmanība viegli ierosinama, otram — grūti.

Māksliniekam uzmanība stipri jūtīga un viegli ierosinama. Tā piem. par maigo un agri mirušo krievu dzejnieku N. d. sonu viņa biografs raksta, ka tas jau no bērnības bijis ļoti jūtīgs un vērīgs. „Viņš visu ievēro, katrs nieks viņu saku-stina.“ Šos vērotus sikumus viņš arī atšīmē savā dienas grā-matā. Tā piem. 13 g. vecs viņš raksta: „30. oktob. 1875. g. Šodien uzkrīta pirmais sniegs. Ar skumjām vēroju, ka gadu pēc gada es tieku arvien vienaldzīgāks pret pirmo sniegu. Vai tiešām manā dvēselē dzīest dabas poezija, dzīest tās ne-skaidrās skaņas, kurās es dzejā ietvēru? Tas tiešām būtu briesmīgi.“

Rotalājoties ar citiem bērniem, viņš novero un atzīmē: „Cik drosmes šīnī rotalā, cik spējas veiksmes, cik daudz īsti krieviska! Pēc šīs rotālas var viegli noteikt arī cilvēka raksturu; augstsirdīgais nekavēsies sevi upurēt, lai glābtu savu biedri no vaņģības, bet biklais vai egoists nekad neredzīs nāsies tuvu pēceet eenaidneekam.“

1876. g., t. i. 14. g. vecs, viņš raksta: „Es vēroju cilvēkus tiklab vispār, kā katru atsevišķi un redzu, ka viņi visi ir ļoti tālu no tā ideāla, ko radījusi mana iztēle (fantazija). Es, piem., domāju, ka ļaudis palīdz citiem, nabagiem, aiz līdzcietības, bet man nācās drīz atzīt savu vilšanos...“ u. t. t.*) Te redzam, ka jaunā mākslinieka vērīgā uzmanība uztver ne dabiskās un sociālās apkārtnes parādības, kuŗas ikdienas cilvēka uzmanība nebūt neeevēro.

Šo uzmanības vieglo ierosināmību redzam arī pie latviešu lirīkiem. Minēsim kaut Skalbi, Fr. Bārdi, Plūdoni, Raiņi u. c.

Plūdona jūtīgā uztvere, vērīgā un viegli ierosināmā uzmanība parādījās jau agrā bērnībā. Tas redzams no kādās viņa dzejas, kur viņš sevi atminas kā bērnu un sniedz šādu ainu:

„Caur lodziņu mēnestiņš gaismīgu lej
Uz puisenu, gultā kas vārtoties smeļ.
Tam blakus ar adikli māmiņa.
Sēd, burvīgas pasakas stāstidama.
Un visu, no lūpām kas mamiņai slīd,
Sev sirsnīnā ieraksta puisens tūlīt.“

(Plūdons.)

Tā tad puisens kāri uztver katru vārdu, katru iespaidu. Bet ja jau bērnībā mākslinieka vērība tik spīlīga, tad vēlāk šis spīgtums izmanams vēl krasāk.

Tā piem. Fr. Bārda dzied:

Kam savu dziesmu es dziedu?

Es dziedu to smilgām un zālei.

*) С. Я. Надсон. Стихотворения. Биограф. очерк. XIII. 1. р.

Un paceplīšam uz zara.

Un vējam. Un zilājai tālei.

Un kūpoša lazdu krūma

dzeltainam puteklitim.

Un sūnu lācītim zaļam.

Un dziestošam auseklitim." (Fr. Bārda.)

Tā tad dzejnieka uzmanību ierosinājuši tādi „sūkumi“, kā: smilgas, zāle, dzeltens ziedu puteklītis, sūnu lācītis u. t. t. Ikdienas jeb masas cilvēka uzmanību tādi „nieki“ neierosina. Labi, ja viņa uzmanību var ierosināt viesulis, kas cērt sejā lielceļa putekļus; nevis sūnu lācītis, bet īstais meža lācis vai vilks; nevis auseklītis, bet liela sarkana mēneša ripa vai ugunsgrēka blāzma.

Viegli ierosinama uzmanība, zinams, nestrādā viena. Parasti viņa strādā kopēji ar smalkāko, jūtīgāko nervu sistēmu, ar smalkāko uztveres spējīgāko nojautu un rosigāko psihi vispār.

2. Mākslinieka uzmanība savā darbības laukā aktīvāka kā masas cilvēka uzmanība. Psiche nekad nav pilnīgi pasīva. Nepareizi iedomāties, ka tā tikai registrē to, kas no ārpasaulē tanī ar varu iespiežas. Nē. Psiche ir aktīvs un darbīgs spēks. Viņa pati ar sparū traucas ārpsausei pretim. Viņa pati kāri tver pēc iespaidiem. Maņu nervi vienmēr atrodas īpašā tieksmības un aktivitātes stāvoklī. Šo nervu stāvokli parasti sauc par tonusu. Jo šis tonuss, šī aktivitāte spējāka, jo iespāidi vieglāki nokļūst apziņā, jo uzmanības tveršanas spēja ir spējāka un aktīvāka.

Šis nervu tonuss un psiķes vispārējā aktivitāte atkarājas no vispārējās nervu enerģijas un psiķiskās bagātības. Mākslinieki parasti ir talenti un ģeniji, t. i. izcilus cilvēki ar lielāku psiķes bagātību, tamdēļ arī viņu nervu tonuss un psiķes darbība aktīvāki, aktīvāka arī uzmanība. Uzmanība tver iespāidus bez pašā mākslinieka sevišķās piespiešanās. Tā piem. Ģete par sevi saka: „Es mierīgi ļāuju priekšmetiem (lietām)

uz mani darboties, vēroju tad viņu iespaidu un papīlos tad šo iespaidu pareizi un nesagrozītu attēlot. Tas ir viss tas lielais noslēpums, ko parasti par genialitāti mēdz apzīmēt.^{*)}

Pats mākslinieks šo uzmanības aktivitāti parasti nemana, tamdēļ viņam tā liekas tikpat mierīga, kā to Ģete domā. Bet viņa ir aktīva.

3. Mākslinieka uzmanība savā darbības sferā koncentrēta un intensīvāka kā vairuma cilvēkam. Koncentrēta uzmanība ir kā pretstats izklaidīgai uzmanībai. Kad uzmanība izklaidīga, tad cilvēka apziņa vai doma viegli slid no vienas idejas uz otru, no viena iespada un noskārtuma uz otru. Nekur tā ilgi nekavējas, nekur neiedziļinas, neko spodri neapgaismo ar savu apziņas gaismu. Viss kā krēslā un miglā slid gara acīm garām, slid un nozūd ...

Citādāki rīkojas koncentrētā uzmanība:

1. Viņa no lielākā iespaidu un ideju vairuma izvēlas tikai vienu vai nedaudz.
2. Uz izvēlēto noskārtumu vai ideju uzmanība tad kopu apziņas gaismu.
3. Ar gribas spēku viņa uztur apziņas spilgtumu, vērstu uz minēto noskārtumu vai ideju ilgāku laiku.
4. Ar gribas spēku uzmanība (apzinīgi vai neapzinīgi) aizbīda projām visādus blakus iespaidus un idejas, kuras laužas apziņas gaišākā vietā.

Tā tad koncentrēta uzmanība ir tāda uzmanība, kurā apziņas spilgtākā gaismā ilgāku laiku tur tikai vienu vai nedaudzas idejas (vai ideju kompleksus), apzinīgi vai neapzinīgi atturēdama citas idejas un domas no ielaušanās šinī apziņas spilgtajā gaismas sferā.

Koncentrēta uzmanība ir arī parasti intensīva uzmanība. Kad apziņas enerģija tiek sakopota vienā vietā.

*) Dr. A. Reibmayr. Die Entwicklungsgeschichte des Talentes und Genies. II. Bd. 166. l. p.

tā savā vairumā tiek spējāka un intensīvāka kā kura katra cita enerģija.

Līdz ar apziņas intensivitāti viņa tiek arī skaidrāka un spodrāka. Šinī ziņā apziņu var salīdzināt ar saulstaru spozumu: jo vairāk tos sakopo vienā vietā, jo minētā vietā vairāk gaismas un siltuma.

Koncentrēta un intensīva uzmanība ir liela dabas dāvana. Tikai ar viņu var veikt lielus zinātnes un mākslas darbus. Ņutons saka, ka tikai pateicoties intensīvai un koncentrētai uzmanībai viņš spējis izdarīt savus ievērojamus zinātniskos atradumus.

Lieli mākslinieki ir Ņutoni un Darvini mākslas un estētikas laukā. Arī viņi savus estētiskos atradumus un lielos darbus veic tikai, pateicoties koncentrētai un intensīvai uzmanībai, kura ļauj dziļi iespieties lietu būtībā.

Par cilvēku, kas ļoti koncentrējies zināmā darbā, sakam, ka viņš „nogrimis“ darbā. Un tiešām: tāds cilvēks nolaidies kādā atziņu sferā, kā tiešām kādā upes vai jūras dzelmē. Ap sevi viņš redz tikai savas dzelmes ūdeņus.

Tāds darbā koncentrējies cilvēks parasti ļoti nevērīgs pret visu citu, kas viņam apkārt notiek. Viņš nedzird pulksteni sitam, telefonu zvanam, apkārtējos runājam un trokšņojam. Par Danti stāsta, ka tas, reiz aptiekā zāles gaidot, sācis lasīt kādu grāmatu un tā viņā nogrimis, ka nav dzirdējis kādu trokšņainu kāzu ceremoniju, kura ar muziku gājusi garām turpat gar logu. Tā viņš nosēdējies vairāk stundas.

Spēja uzmanības koncentrācija saistīta arī ar savu īpatnēju uzmanības „izklaidību“. Ir diezgan parasta lieta, ka koncentrēti zinātnieki un mākslinieki ir arī ļoti izklaidīgi. Tā viņi aizmirst laikā izkāpt no vīleļena, izejot aiztaistīt dzīvokli logus, aizslēgt durvis, uzstiet „šlipsi“, paņemt naudas maku, laikā paēst u. t. t.

Par Bethovenu piem stāsta sekošo: Viņš ieiet kādā no savām iemīlotām kafeinīcām atpūsties un kaut ko uzēst. Bet viņa doma strādā. Pie galda piesēžoties, to sagraibj inspirācijas (radišanas jūsmas) vilnis, viņš ņem ēdiena karti

un uz otras puses sāk rakstīt savu kompozīciju. Viņš nogrimst darbā un strādā ilgi. Viņš neredz un nedzird, kas ap viņu notiek.

Pēc laba laika darbs nobeigts. Viņš atpapas un tiecas aiziet. Viņš pazvana sulainim un prasa, cik jāmaksā. „It-nekā” — atbild sulainis. „Kā tā? brīnas Bethovens. „Bet jūs taču nekā neesat ne pasūtījuši, ne baudījuši” — paskaidro viņam sulainis.

Šāda „izklaidība” novērojama pie visiem izcilus zinātniekiem un māksliniekiem. Tā piem. Skalbe savās jaunības dienās (cara laikos), uz ciemu braucot, aiz izklaidības pazaudē proklamāciju paku, un viņam šīs izklaidības dēļ jāatstāj vieta un dzimtene.

„Kādu citu reizi, skolotājs būdams, Skalbe pavadījis daļu no sava vasaras brīvlaika Peterpili. Iepazīstoties ar dažādiem Krievijas rezidences pieminekļiem, viņš apmeklējis arī Ziemas pili — ar proklamācijām kabatā.”

„Izklaidība novērojama pie Skalbes jau bērnībā. Tā, ganos ejot, kādreiz viņš izdzinis govīs, bet aizmirsis mājā—aitas. Tās viņš atminējies tikai tad, kad saimnieks atdzinis aitu baru un sācis zēnu krietni rāt . . .”*)

Tādu piemēru no mūsu un cittautu izcilus mākslinieku dzīves ir daudz. Šī izklaidība parasti parādas praktiskajā sfērā. Viņa arī ir viens no mākslinieku neveiksmēm praktiskajā dzīvē. Mākslinieks ir koncentrēts, spēcīgs un liels savā mākslas pasaulē, bet nevarīgs praktiskās dzīves sīkumos. Viņa uzmanību, viņa garu gandrīz visu paņem māksla. Citām dzīves vajadzībām no viņa psiķes paliek tikai druskas. Šīs mākslinieka praktiskās neveiksmes, viņa nepraktiskumu, parasti izmanto (sevi nosmiedamies) ikdienas dzīves sīkie cilvēki. Viņu sīkais prāts turpreti kā radīts šiem praktiskās dzīves sīkumiem. Viņi šīs dzīves sīkumos ir lielāki par savā idealajā darbā nogri-

*) A. Birkerts. K. Skalbe. Kritiski-biografiska skice. Kopoti raksti. I. s. 92., 93. l. p.

mušiem zinātniekiem un māksliniekiem. Viņi ir — „prātīgi“, mākslinieks — „mulķis“.

4. Mākslinieka uzmanība savā darbības sferā pastāvīgā, ilgā, neatlaidīgā. Uzmanība var būt dažāda ilguma. Viņa var ilgt tikai dažas minūtes un stundas, viņa var ilgt arī mēnešiem un gadiem (zināms, ar uzmanībai īpatnējiem mikroskopiskajiem pārtraukumiem).

Runājot par mākslinieka uzmanības ilgumu, vērā jāņem divi ilguma jēdzieni: 1) viens uzmanības ilgums attiecībā uz vienu zināmu mākslas darbu un 2) attiecībā uz visu māksliniecisko darbības lauku.

Attiecībā uz atsevišķiem mākslas darbiem mākslinieku uzmanība ir dažāda. Ir dzejnieki līriķi, tāpat gleznotāji un muziķi, kuri nemīl ilgi koncentrēties uz vienu darbu. Viņu uzmanība un darbība stipri impresionistiskas, momentaras. Tie tver vieglas noskaņas, vieglus iespaidus, ietver nelielā dzejā vai gleznā un — viņu uzmanība klist atkal tālāk.

Bet ir arī mākslinieki, kuri gadiem un gadiem saista savu uzmanību un savas domas pie viena un tā paša mākslas darba. Piem. L. N. Tolstojs strādāja gadus 8 pie sava romāna „Karš un miers“; Lermontovs 6 g. pie sava „Demona“; Gēte ap 50 g. pie sava „Fausta“ u. t. t.

Parasti koncentrēta un intensīva uzmanība mēdz būt arī ilga uzmanība. Kas attiecas uz otro uzmanības veidu, t. i. uzmanību pret savu darba lauku un savā darba laukā vispār, tad jāsaka, ka te gandrīz visiem izcilus māksliniekiem ir ilga uzmanība. Visu mūžu viņu galvenā interese, uzmanība un doma ir savā mākslas laukā. Un tikai, pateicoties ilgai un koncentrētai uzmanībai, mākslinieks var tikt izcilus un liels mākslinieks, tikai pateicoties viņai mākslinieks var radīt paliekamas mākslas vērtības.

Par mākslinieka uzmanības ilgumu raksturīgi izsakas J. Rainis savā dzejā: „Jautātāja meitene“.

„Kur tu tik raibus vārdus ņēmi?

— Es laužu drūzmā ilgi skatījos.

Kur tu tik spožus vārdus ņēmi?

— Es saules mirgā ilgi skatījos.

Kur tu tik lielus vārdus ņēmi?

— Es jūras tālē ilgi skatījos.

Kur tu tik klusus vārdus ņēmi?

— Es savā dvēslē ilgi skatījos.

Kur tu tik mīlus vārdus ņēmi?

— Es tavās acīs ilgi skatījos.

Kur tu tik dziļus vārdus ņēmi?

— Es nāves klēpī ilgi skatījos. (J. Rāinis.)

Tā tad, tikai ilga un koncentrēta uzmanība var rast jaunas estētiskas vērtības. Jo lielāks talents un ģenijs, jo arī šīs īpašības spējākas.

Ilga uzmanība dabiski saistās vēl ar iēdzieniem: pastāvība un neatlaidība. Zināms, uzmanība darbojas ar zināmiem starp- un atpūtas brīžiem, bet, spēkus atdabujusi un atpūtusies, pastāvīgā uzmanība darbojas atkal zināmajā virzienā un zināmajā darba laukā. Atkal un atkal atgrieždamies pie zināma darba un vilkdama, kā iejūgts zirgs savu vezumu, uzmanība tiek neatlaidīga. Neatlaidīga uzmanība ir arī spēcīga un nenogurstoša.

Lielu mākslinieku neatlaidība un uzmanība darbā ir tiešām liela. Tā piem. Balzaks, savus romānus rakstot, mēdza celties agri no rīta, pat pusnaktī un strādāt pa 12 stundām no vietas katru dienu. Tā viņš strādāja bez pārtraukuma, ieslēdzies savā dzīvoklī pat uz vairāk mēnešiem. Viņa koncentrēšanās un nogrimšana darbā gāja pat tik tālu, ka viņš aizmīrsa dažu ār pasaules priekšmetu nosaukumus, ielas u. t. t. Te vārda tiešā nozīmē mākslinieks var teikt: „Я забываю мир.“ (Es aizmirstu pasauli). Viņa prāts un fantāzija bij pilni ar viņa paša radītiem tēliem. Pie tiem bij kalta viņa uzmanība: spēcīga, neatlaidīga, ilga.

Kad viens darbs bij pabeigts, tad nāca īsa atpūta un atkal darbs dienām un naktīm pa 12—18 stundas dienā: nede-

lām un mēnešiem. Tikai ar tādu uzmanību apbalvots gars varēja atstāt 70 sējumu savu darbu.

5. Vispārējie slēdzieni par mākslinieka uzmanību.

1. Mākslinieka uzmanība nošķiras no ikdienas jeb masas cilvēka uzmanības ar savām spējākām pozitīvajām īpašībām: intensīvitāti, koncentrāciju, neatlaidību, lielāku ilgumu u. t. t.

2. No citu izcilus cilvēku uzmanības mākslinieka uzmanība izšķiras ar savu īpatnējo tendenci, t. i. šī uzmanība parāda savas pozitīvās īpašības mākslinieciskās darbības sfērā. Piem. zinātnieka uzmanība nav mazāk bagāta ar augšā minētām īpašībām, bet viņas parādas tikai citā laukā.

3. Liela uzmanības koncentrācija no vienas puses ir saistīta ar lielu izklaidību no otras puses. Tikai šī izklaidība nav aprobežota cilvēka izklaidība; tā — tikai šķietama, tā koncentrācijas izklaidība — ja tā varētu izteikties.

4. Mākslinieka uzmanības pozitīvajām īpašībām pamatā ir — bagātās gara dāvanas: talents, ģenijs. Un jo dāvanas lielākas, jo uzmanības pozitīvās īpašības spilgtākas. Visspējāka uzmanība — ģenijiem. „Ģenijs ir tikai uzmanība“, saka Gete. Šis teiciens ir gan pareizs, bet tikai pareizs daļai. Krasa uzmanība ir tikai viena no ģenija īpatnībām.

5. Mākslinieciskās uzmanības speciālo virzienu, zināmā mākslas laukā nosaka mākslinieka īpatnējās, speciāli mākslinieciskās gara dāvanas, viņa mākslinieciskās tieksmes un intereses.

6. Mākslinieka uzmanības pozitīvās īpašības vēl pavairo mākslinieka speciālā nodošanās savam darba laukam, bagātās

ideju asociācijas, ko mākslinieks šinī laukā strādādamas gūst. Jo bagātāka ir ideju un domu pasaule zināmā sferā, jo arī uzmanība koncentrētāka un intensīvāka.

7. Mākslinieka uzmanība ir viena no galveniem viņa darbības noteikumiem. To apzinīgi vai neapzinīgi jūt arī pats mākslinieks. Viņš meklē apstākļus, kas viņa uzmanību netraucē, viņš meklē noslēgtību un vientulību. Tā piem. Gete 3 mēneši nošķiras no sabiedrības un noslēdzas vientulībā, kad viņam vajadzēja pabeigt kādu darbu (Jaunā Vertera ciešanas⁴⁾). Niecše domāja kalnu vientulībā un strādāja dziļā noslēgtībā. Puškins meklēja dabas vai kabineta vientulību. N. L. Tolstojs vēlējas pilnīgu mieru un noslēgtību. Viņš strādājot aizliedza savā darba kabinetā ieiet pat savai sievai un gribēja būt pilnīgi netraucēts. Balzaks aizklāja pat logus dienā un strādāja naktīm, lai tā uzmanību netraucētu.

8. Māksliniekam spēja ārējā un iekšējā uzmanība. Ārējo uzmanību tas izmanto, materialus vākdams, pieredzējumu ceļā. Iekšējo uzmanību tas lieto, iegūtos iespaidus sevī apstrādādamas. Ikdienu, masas cilvēkam redzamāka ir tikai ārējā jeb maņu uzmanība. Iekšējās uzmanības viņam ļoti maz. Tamdēļ arī viņam pastāvīgi „garš laiks“, kad nav ko skatīt, ar ko runāt u. t. t. Viņam nav „iekšējā skata“. Bet māksliniekam bagāta arī iekšējā dzīve, ideju grupēšanās un virknēšanās viņa dvēselē. Viņš šo iekšējo ideju dzīvi un darbošanos skata ar savu iekšējo skatu, savu iekšējo uzmanību. Tamdēļ viņš var arī stundām „nekā nedarīt“, var stundām šurpu turpu staigāt. stundām gulēt valā acīm un skatīties uz vienu un to pašu punktu, bet ikdienu cilvēks var apbrīnot viņa savādo izturēšanos, var brīnīties, kā šis savādnieks nenobeidzas no „gara laika“.

Mākslinieka uzmanība vienmēr darbojas saskarā ar viņa jūtīgāko nervu sistēmu un nojautu.

10. Mākslinieka uzmanībai ne tikai speciāls darbības lauks (māksla), kur tā sekmīgi darbojas, bet viņai šīnī specialā laukā ir savi specifiski rajoni, kur tā darbojas vissekmīgāki. Muziķa uzmanība spilgtāka skaņu sfērā, gleznotāja krāsu pasaulē etc. Pat vienas mākslas nozares māksliniekiem ir savas īpatnības, saskaņā ar viņu individualām tieksmēm un apercēpciju. Piem. viena mākslinieka uzmanība vērīgāka pret cilvēka psihes negatīvām, smieklīgām īpatnībām (Gogolis, Marks Tvēns, Ščedrins), otram pret pavisam tumšām un noziedzīgām (piem. Dostojevskis, Balzaks), trešam pret drūmām un skumjām (Bairons, Leopardi u. c.), ceturtām pret gaišām (Puškins, Uitmans u. c.).

11. Interese, uzmanība, nojauta, apercēpcija ir četras māsas, kuŗas vienmēr kopā strādā. Viņu vecāki: iedzimtās spējas un zociālā apkārtne.

XII. Mākslinieka atmiņa.

1. Atmiņas jēdziens.

Atmiņai, kā psihiskam procesam, ir sava struktura. Viņa sastāv no vairākām sastāvdaļām. Šīs sastāvdaļas ir sīkāki, vienkāršāki procesi. Tāmdēļ viņus sauc par atmiņas elementiem. Atmiņas elementi sekošie:

1. **Ideju uzglabāšana.** Tā ir psihes spēja neļaut nozūst nojaustajam pieredzējumam jeb noskārtunam, bet turēt to psihes īpašumā un rīcībā.

2. **Reproducēšana jeb atdarināšana.** Tā ir psihes īpašība, reiz gūtos un uzglabātos pieredzējumus un noskārtumus no jauna atdzemdīnāt, no jauna nostādīt apziņas priekšā.

3. **Identificēšana jeb uzzināšana.** Šis ir process, kuŗā psiche, resp. apziņa pazīst reproducēto pieredzējumu, kā tādu, kuŗu tā tiešām agrāk noskārtusi un uztērusi.

4. **Lokalizācija.** Šis ir psihes process, kuŗā apziņa reproducēto ideju ieskaņo tanis apstākļos (laikā, vietā, telpā), kuŗos tā bijusi tanī brīdī, kad psiche to pirmo reiz noskārtā.

Atmiņa ir psihisks process, kurā pagātnes pieredzējumi tiek uzglabāti, atjaunoti, uzzīmēti un lokalizēti laikā un telpā.

2. Atmiņas īpašības.

Galvenās atmiņas īpašības ir: atmiņas apjoms jeb apmērs, 2) ilgums 3) noteiktība, akurātība, 4) atmiņas elastīgums jeb jūtīgums.

1. **Atmiņas apjoms** ir atmiņas īpašība sevī saturēt zināmu pieredzējumu un ideju daudzumu. Cilvēks ar lielāku atmiņas apjomu sevī satver lielāku ideju daudzumu, nekā cilvēks ar mazu atmiņas apjomu.

2. **Atmiņas ilgums.** Šī ir atmiņas īpašība, uzglabāt zināmu laika sprīdi pagātnes pieredzējumus un idejas. Dažādiem cilvēkiem atmiņas ilgums ir dažāds: vieni aizmirst ātri gūtos pieredzējumus, otri tos glabā ilgi.

3. **Atmiņas noteiktība.** Šī ir atmiņas spēja reproducēt jeb atdarināt idejas un tēlus, pēc iespējas līdzīgus noskārtumiem, t. i. īstiem, agrāk redzētiem tēliem un priekšmetiem. Piem. mākslinieks ar noteiktu atmiņu var atcerēties un garā skatīt, t. i. atminēties cilvēku, gluži līdzīgu redzētajam.

4. **Atmiņas elastīgums jeb jūtīgums.** Tā ir atmiņas spēja pieredzējumus viegli uzņemt un vajadzības gadījumā tos viegli reproducēt. Ir cilvēki, kas idejas ātri piesavinas („iemācas“) un vajadzības gadījumā piesavināto jeb iemācīto ātri atceras. Ar dažiem cilvēkiem tas taisni otrādi: tie smagi piesavinās un grūti atceras.

5. **Atmiņas pozitīvās jeb labās īpašības.** Atmiņas pozitīvās jeb labās īpašības ir tās, kuras lietderīgākas dzīvē un darbā. Šādas pozitīvas atmiņas īpašības ir: liels atmiņas apjoms, liels ilgums, liela akurātība un noteiktība, viegla pieredzējumu uzņemšana un viegla reproducēšana. Par cilvēku, kura atmiņai šādas īpašības piemīt, saka, ka viņam laba atmiņa.

Pretējā gadījumā runā, par sliktu atmiņu. Apskatot kāda cilvēka vai kādas cilvēku grupas atmiņu, ar šiem jēdzieniem nenovēršami jāreķinās.

3. Atmiņas šķiras jeb veidi.

Atmiņa nav viena. Atmiņas ir vairākas un dažādas.

1. Atmiņas veidi pēc sajūtu grupām. Noskārtumus cilvēks gūst caur maņām. Katra maņa sniedz virkni īpatnēju sajūtu. Sajūtas tiek par attiecīgiem noskārtumiem un idejām. Tā piem. redzes maņa sniedz redzes sajūtas, redzes sajūtas tiek par redzes noskārtumiem un idejām. Atmiņa šīs idejas uzglabā. Tā — redzes atmiņā. Gluži tāpat citām maņu un sajūtu grupām ir sava speciāla atmiņa. Tā tad šķirojot pēc sajūtu grupām, var runāt par: redzes, dzirdes, ožas, taustes, sāpju, etc. atmiņu.

2. Atmiņas veidi pēc galveno psihisko procesu grupām. Galvenie psihiskie procesi ir: intelekts, jūtas, griba. Pēc šiem procesiem arī atmiņa ir: intelektuālā, emocionālā jeb voluntārā.

3. Atmiņas veidi pēc uzņemto ideju sakarības. Atkarībā no tam, cik lielā mērā psiche katru ideju saista ar citām idejām, nošķiram divus atmiņas veidus: 1) mehānisko jeb nesakarīgo un 2) filozofisko jeb sakarīgo.

Mehānisko atmiņu novērojam piem. pie maziem bērniem, filozofisko — pie pieaugušiem, sevišķi tiem cilvēkiem, kuri nodarbojas ar zinātni vai mākslu.

4. Mākslinieka atmiņas īpatnības.

1. Katram māksliniekam visredzamāki un manāmāki tie atmiņas veidi, kuri derīgi un pieskaņoti viņa mākslas nozarei. Tā piem. muzikas māksliniekiem spilgtāka ir dzirdes atmiņa, gleznotājiem krāsu, līniju formu atmiņa (redzes atmiņa), skatuves māksliniekiem redzes un dzirdes atmiņa uz kustībām, situācijām, sejas izteiksmēm etc. Māksli-

nieka krasākā specialā atmiņa ir tikai viens elements no viņa specialā apdāvinājuma tā visumā.

Ar savu speciaļo maņu atmiņu mākslinieks bez šaubām paceļas stipri pāri ne tikai ikdienas (masu) cilvēkam, bet arī zinātniekam, kuram atmiņa spējaka citos laukos.

Attiecībā uz mechanisko un sakarīgo atmiņu jāsaka, ka māksliniekam attīstīta tiklab viena, kā otra. Mechaniskā atmiņa māksliniekam piegādā astrādājamo materialu, un sakarīgā atmiņa piepalīdz domāšanas procesos, kuri nepieciešami jaunradišanas darbībā.

2. Mākslinieka atmiņa, atkarībā no talenta lieluma, parasti lielākā mērā apbalvota ar atmiņas pozitīvajām īpašībām kā masas cilvēkam. Zem atmiņas pozitīvajām īpašībām saprotamas tās, kuŗas augšā tika atzīmētas: liels atmiņas volums, ilgums, elastīgums un noteiktība, akurātība. Šīs īpašības zināmā pakāpē var piemist katram atmiņas veidam.

a) Muzikas mākslinieku atmiņa. Muzikas māksliniekiem krasāka un redzamāka ir dzirdes atmiņa. Jo lielākas ir muzikas mākslinieka spējas, jo parasti lielāka ir arī viņa skaņu atmiņa. Tā piem. Glazunovs uzrakstīja tikai no atmiņas Borodina „Igora“ uvertīru. Mocarts izklausījās Romas pāvesta baznīcā Allegri ievērojamo „Miserere“ (kuŗu uz visstingrāko bij aizliegts norakstīt) un uzrakstīja to no galvas. Bet tas ir garš un komplicēts, vietām deviņbalsīgs muzikas gabals.

Ar tamlīdzīgu atmiņu vēl pazīstami komponisti Lists, Glīnka, Rimskij-Korsakovs u. c.

Mocarta piemērā redzam skaņu atmiņas lielu volumu, jūtīgumu jeb ātru uztveri un akuratu reproducēšanu.

Labā muzikalā atmiņa vajadzīga, ne tikai muzikas gabalus iemācīties un reproducējot. Tā vajadzīga arī komponējot. Komponējot oratorijas, simfonijas un operas, komponistam jātur atmiņā milzīgs skaņu daudzums.

b) Gleznotāju atmiņa. Gleznotājs vairāk darbojas ar krāsām, formām, līnijām, gaismas efektiem. Tamdēļ viņam no svāra psihē pēc iespējas turēt daudz un dažādu attiecīgo

ideju. Te daba viņam palīdz ar labu atmiņu. Tā piem. Holbeins zīmēja cilvēku sejas ar lielu noteiktību no atmiņas. Meisonjē biografs atzīmē, ka viņam bijusi „une mēmoire d'une plasticité rare”. Viņš viegli reproducējis to, ko 10 gadus atpakaļ redzējis.

Domjē un Gjuiss nezīmēja tik daudz no dabas, kā vairāk no savas atmiņas. „Ar savu smalko, redzīgo skatu Domjē aplūkoja savus modeļus, tērzēdams, smiedamies, prātodams, šurpu turpu staigādams, bez kādas uzkrītošas uzmanības. Bet tomēr viņa smadzenēs iespaidus uztvēra ar fotografiskā aparata noteiktību un akurātību.”

Honnurs stāsta par ievērojamo karikaturistu Gavarniju sekošo: Staigādams ar saviem paziņām, tas parasti piezīmē: „Skataties, vai atceraties to tipu? — Nē, neatceros.” — „Vai tiešām neatceraties, tas taču ir tas pats kungs, kurū mēs 20 gadus atpakaļ sastapām uz Quai d'Horloge.”

Gavarnija atmiņa tā tač ievērojama ar ārkārtīgi lielu ilgumu. Domjē atmiņa — ar lielu jūtīgumu, elastīgumu un akurātību. Tāpat Holbeina atmiņa. Bet ne tikai ar šīm īpašībām vien: arī atmiņas voluma jeb apmēru ziņā šo gleznotāju atmiņas ieņem izcilus stāvokli.

c) **Dzejnieku atmiņa.** Dzejnieku atmiņa parasti ir mazāk specifiska, bet vairāk vispusīga atmiņu veidu ziņā. Izcilus dzejniekiem ir parasti ievērojama ne tikai redzes atmiņa, bet arī dzirdes, ožas, garšas u. c. atmiņas.

Tā piem. Dikensam bij ievērojama un vienādā mērā bagāta dzirdes, redzes, ožas un kustību atmiņa. Ožas atmiņa: pieaudzis tas vēl ļoti labi atceras slapju salmu smaržu, kurū tas matījis 9 g. vecs, tāpat cepuru darbnīcas smakas un smaršas, kurās tas odis bērnībā, tur strādājis.

Mechaniskā atmiņa: reiz viņš brauc kopā ar draugiem ar kuģi no Blackwalles līdz Southendē. Braucot tas tērzē ar draugiem un tērzēdams pamet acis uz krastiem, gar kurjiem kuģis slīd. Ar šiem paviršiem skatiem Dikensam pietika, lai sīki jo sīki iespiestu sev atmiņā redzētos krasta

skatus, kurus viņš vēlāk sīki apraksta kādā no saviem romāniem.

Mopasans: 10 g. vecam tam māte izlasīja tikai vienreiz katkisma nodaļu ar visiem jautājumiem un atbildēm. Ar to pietika, lai viņš to zinātu no galvas.

Puškins: viņa atmiņu kņazs Vjazemskis nosauc par velnišķu. Kāri viņš lasa, it kā norīdams vienu grāmatu pēc otras. 11 g. vecs viņš zin no galvas vai visu franču literatūru.

Balzakam bij vispusīga atmiņa: viņš labi atmin vietas, vārdus, lietas, formas u. t. t. Visu to atmiņā iespiedis, viņš reproducē ar tikpat lielu skaidrību un noteiktību.

Tāda pat fenomenāla atmiņa bij poļu dzejniekam Mickievičam. Viņam pietika reiz izlasīt, un viņš izlasīto jau varēja vārdu pa vārdam atkārtot.

Tā kā dzejniekiem nepieciešami jārikojas ar vispusīgāku ideju daudzumu: ar gleznu, formu, vārdu, skaņu, krāsu, smaršu etc. idejām, tad daba arī viņus it kā ar nolūku apbalvojusi ar vispusīgāku atmiņu. Jeb pareizāki: viņi ir dzejnieki tamdēļ, ka viņiem šīs spējas (zināms, kopā ar daudzām vēl citām) no dabas ir dotas.

Arī par dzejnieku atmiņas kvalitātēm jeb īpašībām jāsaka tas pats, kas par citu mākslinieku atmiņu: viņu atmiņa ir ievērojama voluma, jūtīguma, akurātības jeb noteiktības un ilguma ziņā.

d) **Mākslinieku atmiņas spilgtums parādās jau bērnībā.** Šī spilgtā atmiņa pamostas bērnā-māksliniekā līdz ar viņa agro pašapziņu un līdz ar daudzām citām viņa specialajām spējām un dāvanām. Tā piem. Žorž-Zand atcerās, ka 3 g. vecu to vizinājuši uz ēzeļa.

Valters Skots atcerās, ka tas 3 g. vecs gulējis uz grīdas sava vectēva farmā. Viņš bijis ietīts jēlās aītādās: to turējuši par pretlīdzekli pret kroplību.

Dikenss atcerās dārzu mājas priekšā iekš Portsea, no kurienes tas aizvests 3 gadus vecs.

Dostojevskis atcerās, ka 3 g. vecu to aizveduši viesos. Vakarā māte likusi noskaitīt vakara lūgšanu. Viesi glāstījuši un slavējuši: „Kāds gudrs puisītis!”

Puškins atcerās zemes trīci Maskavā 4. okt. 1802. g., kad viņš bijis 3 g. un 4 mēn. vecs.

L. N. Tolstojs atcerās, ka to autiņos tinuši un ka to silitē mazgājuši. Tad viņš vēl nebijis 3 g. vecs.

Tādu pat agru pašapziņas pamošanos un atmiņas darbošanos var atzīmēt pie vislielā vairuma mākslinieku. Vēl var minēt piem. Ibsenu, Turgeņevu, Dodē, Ge, Levitovu; aktierus: Ščepkinu, Rossi; muzikus: Glinku, Listu, Šopenu, Čaikovski u. c.

5. Mākslinieku atmiņas pamati.

Atmiņa vispār — iedzimta. Viņas dabisko, dabas doto spēku, nevar vairs daudz pārgrozīt un palielināt.

Gluži tāpat arī mākslinieku specialā un specifiskā atmiņa iedzimta. Tā iedzimtā un dabas dota līdz ar vispārējām un specifiskām mākslinieciskām spējām. Tā mantota no dabas kopā ar mākslinieciskām tieksmēm, māksliniecisko interesi, uzmanību, nojautu, apersepciju. Un kopā ar šīm spējām atmiņa arī vienmēr darbojas.

Tā tad galvenais mākslinieciskās atmiņas pamats — dabas dotās dāvanas.

Šo dabas balvu padara vēl bagātāku un spilgtāku vēlākais mākslinieciskais darbs. Nodarbošanās ar mākslu pavairo asociāciju skaitu mākslinieka psihē, un bagātās asociācijas dara atmiņu bagātāku, spējāku, lokanāku.

6. Mākslinieka atmiņas nozīme.

Mākslinieka atmiņai viņa daiļradišanas darbā nav patstāvīgas nozīmes. Atmiņa ir daiļradišanas pasīvais faktors. Viņai tikai palīga nozīme. Viņa tikai viens no daiļradišanas apstākļiem, noteikumiem.

Atmiņa māksliniekam ir ideju un materiālu krājums. No turienes viņš ņem vielu savam darbam. Jo bagātāks šis materiālu krājums, jo vairāk, zināms, arī vielas mākslinieka rīcībā. Tad bagātīgāka izvēle. Māksliniekam, strādājot, nav darbs jāpārtrauc un jāmeklē viela: viņa jau ir tā rīcībā. Tad — arī darba lauks pārskatamāks. Domāšana un fantāzija var isti sekmīgi rīkoties tikai tad, kad viņu rīcībā ir bagāts ideju un gleznu krājums.

XIII. Mākslinieka iztēle un fantāzija.

Iztēlei un fantāzijai mākslas darba radīšanā liela nozīme. Fantāzija un jūtas — tie lielākie mākslas darbu radošie faktori. Viņi arī visvairāk raksturo mākslinieku un viņa personību.

Mākslinieka fantāzijas īpašībās un savādībās arī meklējams izskaidrojums mākslas darba īpašībām un savādībām. Mākslas darbu nekad nevar kā pienākas saprast, ja neizprot fantāzijas būtību, viņas sastāvdaļas, darbošanos etc.

1. Iztēles un fantāzijas būtība un jēdzieni.

Iztēle — ir viena no intelekta darbībām. Intelekts tur valdošā viela; jūtas un griba fantāzijā darbojas vairāk kā faktori.

Iztēle no vienas puses tuvu rada atmiņai, no otras — domāšanai. Strukturas ziņā tā stādama starp atmiņu un domāšanu.

Ir iztēlei arī daudz līdzības ar gribas darbību.

Atmiņai iztēle līdzīga tanī ziņā, ka viņa, līdzīgi atmiņai, reproducē pagātnes pieredzējumus, pagātnes noskārtumus, un tos, kā idejas, no jauna nostāda apziņas priekšā. Pareizāki sakot, iztēle vienu daļu no sava darba liek darīt atmiņai, pēc tam tik viņas darbu papildinādama. Tamdēļ arī atmiņu un iztēli sauc par reprezentatīvām, t. i. atkārtājošām, atjaunojošām spējām jeb darbībām.

Domāšanai iztēle līdzīga tānī zinā, ka viņa tāpat saista tēlus (t. i. notēlus), kā doma jēdzienus. Vundts fantāziju taisni definē kā „domāšanu ar notēliem“.

Bet starp domāšanu un iztēli ir arī liela starpība. Iztēle rīkojas taisni ar gleznām un tēliem, domāšana galvenā kārtā ar abstraktiem jēdzieniem.

Iztēle subjektīva, individuāla, antropocentriska. Viņa tiecas no iekšas uz āru. Domāšana — intelekts otrādi. Viņa objektīva, bezpersoniska, gūst materiālu no āra. Iztēli regulē cilvēka iekšējā pasaule. Te iekšējais valda pār ārējo. Prāta darbībā, domāšana otrādi: ārējais valda pār iekšējo. Iztēles pasaule ir paša pasaule, zināšanas pieder visiem.*)

Iztēlei daudz līdzības ar nojautu un noskārtumu. Nojauta skata un tulko ār pasaules parādības. Fantāzija un iztēle skata un tulko iekšējās parādības. Viņa pati pat rada šo savu iekšējo pasauli, rada un tad skatā. Viņa ir it kā uz iekšu vērsta acis un ausis, it kā iekšēja maņu pasaule, kurā izmana un nojaus iekšējo idealizēto — konkrēto pasauli. Tāmdēļ arī saka: „Viņš garā redz, viņš garā skatā; viņš garā dzird etc. Tā tad fantāzija ir spēja radīt un skatīt iekšēju (t. i. psihisku) gleznu un tēlu (t. i. notēlu pasauli).

Šinī zinā fantāzijai ir divas funkcijas: radīt un skatīt.

Fantāzijas darbības rezultāts — notēls. Notēlu radīšana un nojausšana iztēles un fantāzijas galvenais darbs.

Iztēlei sava radniecība un savs ciešs sakars arī ar gribu. „Iztēle intelektuālā sfērā ekvivalenta gribai kustību sfērā.“ (Ribò.)

„Attīstības process abos gadījumos vienāds. Gribas spēks attīstās lēni, progresīvi, nostiprinādamies cīņā ar pretekļiem. Individuam pašam jātiek par kungu saviem muskuļiem un tad ar viņu palīdzību savā varā jāietver priekšmeti. Refleksi, instinktivās un emocionālās kustības ir tas pirmavots, tas materiāls, no kura attīstās apzinīgas gribas kustības. Gribai

*) Рибо. Творческое воображение. 8. l. p.

nav tikai viņai piemitošas, tā sakot, mantotas kustības. Viņai vajag tās koordinēt un asociēt. Viņa valda kā uzvarētāja, ne pēc iedzimtām tiesībām. Gluži tāpat **iztēle** nerodas pilnīgi gatava. Viņas materials ir notēli, kuri šinī gadījumā līdzīgi muskuļu kustībām gribā... Gribai un iztēlei teleoloģisks raksturs. Viņas darbojas tikai ar zinamu mērķi, kamēr zināšana aprobežojas ar faktu konstatēšanu... Griba... noved pie darbības. Radošā iztēle savā pilnīgā formā arī cenšas izteikties ārpusaulē, izpausties zināmā darinājumā, kurš eksistētu ne tikai priekš paša radītāja, bet priekš visiem." (Ribò. *)

Iztēlei ne tikai analogija vien ar gribu. Nē. Iztēlē apzinīga griba ņem dzīvu dalību. Ja apzinīgā griba no savas līdzdalības atsakās, tad iztēle pārvēršas par sapņiem, iluzijām, halucinācijām un pushalucinācijām.

Fantāzija ir aktīva, un aktivitāti rada gribas elementi. Iztēles īstā pamatmaterija tomēr ir intelekts. Iztēle — īpatnēja intelekta darbība jeb process. Šī procesa rezultāti — notēli. Kā maņas rada sajūtas, nojauta noskārtumus, tā iztēle — notēlus.

Tā tad iztēle un fantāzija ir īpatnēji intelektuali procesi, kuru rezultāts ir notēlu radīšana un skatīšana.

Noskaidrojot tuvāk notēla būtību un dabu, tuvāk noskaidrosies arī iztēles un fantāzijas daba.

2. Notēls.

Notēli ir tās ainas un gleznas, tie veidojumi un tēli, ko fantāzija rada un ko skata savām gara acīm; notēli ir arī tās skaņas, kam fantāzija liek skanēt un kuras tā tver ar savu iekšējo dzirdi; tās ožas un taustes sajūtas, kuras iztēle rada un jauš etc.

*) Рибо. Творческое воображение. Издание Павленкова. 7., 8., 9. 1. р.

Notēlam daudz līdzības ar noskārtumu un ideju, bet arī sava starpība. Notēla jēdziens tiek skaidrāks, redzot viņa tapšanu un veidošanos. Šī gaita ir sekoša:

1. Zināms ārējs priekšmets, teiksim, ozols.
2. Maņas šo ozolu mana: acs redz, roka aptausta. Maņas gūst **sajūtas**.
3. Nojauta šīs sajūtas iztulko par zinamu priekšmetu, ozolu.
4. Šīs nojautas iztulkojums ir — ozola **noskārtums**.

Noskārtumu nojauta veido no svaigiem, patlaban ieplūstošiem sajūtu materiāliem.

5. Maņas vairs ozolu nemana: acs neskata, roka netausta, sajūtas neieplūst, no ozola mēs prom, bet ozola noskārtums no psihes nedziest. Tas ticis bālāks, bet tomēr psihē palicis. Atmiņa to uzglabājusi kā — **ideju**.

6. Ideja ir psihē uzglabāts priekšmeta noskārtums, kad maņas sajūtas vairs nesajem. Ideja ir atmiņā iespiests noskārtums. Noskārtums ir nākamā ideja, un ideja bijis noskārtums, noskārtuma kopija.

7. Noskārtuma kopiju, ideju, atmiņa uz vēlēšanos var no jauna nostādīt apziņas priekšā un likt to no jauna skatīt. Šo reproducēto ideju, ja viņa ir zināma konkrēta priekšmeta ideja, sauc arī par **priekšstatu**. Šis priekšstats ir reiz skatīta tēla attēls: viņš apziņā nogleznojis, uzglabāts un tad — no jauna attēlots.

8. Atmiņas dotais priekšstats jeb attēls ir vienmēr bālāks par pašu noskārtumu; daudz kas afzmirsis: piem. neatceramies, kādā kurā vietā ozolam miza, zari u. t. t. Priekšstats iznāk ar defektiem.

9. Bet psihē tēlu negrib skatīt ar defektiem: piem. viņa negrib iedomāties redzēto ozolu bez galotnes, vai vietām bez mizas. Viņa to grib redzēt veselu. Un kā to panākt? To, kas atmiņā trūkst, psihē pieliek no sevis. Tātad arī tad iznāk citāds, kā patiesībā, kad tik tas vesels. Šo defektu papildināšanu attēlā jeb priekšstatā izdara — **iztēle**.

10. Rodas jauns tēls — papildināts un pārgrozīts priekšstats. Šis jaunais tēls ir — notēls. Notēls savā vienkāršākā veidā, tā tad, ir drusku pārveidots un papildināts priekšstats (attēls). Priekšstats ir tikai kaila reprodukcija, notēls — šī reprodukcija ar papildinājumiem.

Visvienkāršākais notēls tā tad izaug no atmiņas un stingri balstīts uz pieredzējumu pamata. Notēls — mākslīgs noskārtums. Viņš agrākā noskārtuma pārgrozīta kopija.

Bet kas ir notēla saturs?

Noskārtuma saturs ir zināmas sajūtas: piem. ozola noskārtuma redzes un taustes sajūtas. Ja notēls ir noskārtuma kopija, tad notēla saturs arī ir sajūtu kopijas. Un kas ir šīs sajūtu kopijas? Arī tās ir zināmas sajūtas, kaut arī bieži vien daudz bālākas par oriģinālajām sajūtām. Tikai nav telkts, ka viņas būtu pavisam vājas. Tā piem. cilvēkam, iedomājoties, ka apēstā barība bijusi sabojāta vai sagīfēta, nopietni paliek slukti, pat līdz vemšanai; iedomājoties, ka mums varēs notikt pārestības no kāda ienaidnieka, seja savilksies dūsmās, rokas dūrēs; iedomājoties kādu šausmīgu zīdaiņu, drebuļi pārskrien „pār kauliem“ u. t. t. Tā tad sajūtu kopijām piemīt reālo sajūtu iezīmes: sinama fizioloģiska izteiksme.

Bez šī sajūtu organiskā aspekta notēls sevī ietver arī zināmas jūtas un zināmus domu elementus.

Tā tad notēls sastādās no: 1) reālo sajūtu kopijām, arī sajūtām, tikai ar vājāku izteiksmi un intensivitāti; 2) no attiecīgiem jūtu un 3) ideju, domu elementiem.

Notēlu šķiras. Notēlu šķiru ir tikpat daudz, kā maņu un sajūtu grupu. Ja iztēle savus notēlus auž no redzes sajūtām, tad tiek redzes notēli; ja viņa tos auž no dzirdes sajūtām, tad tiek — dzirdes notēli. Tāpat varam runāt par kinestetiskiem, sāpju, bada, ožas, garšas u. c. notēliem.

Notēlu raksturs ir arī tas, kas nosaka visas iztēles un fantāzijas raksturu. Pēc notēlu šķirām klasificē arī iztēles un fantāzijas šķiras.

3. Iztēles funkcijas.

Iztēle komplicēts psihisks process, kurš sevī ietver vairākus vienkāršus procesus. Iztēle var darboties dažādi. Viņas darbības galvenos veidus sauc par viņas funkcijām. Tās ir sekošas:

1. Iztēle var veidot notēlus, pēc iespējas līdzīgus agrāk nojaustiem īstenības tēliem. Tā piem. mēs varam iedomāties koku, pēc iespējas līdzīgu tam kokam, kurš aug mūsu dārzā. Šī iztēles funkcija rada tā sauktos reprodutīvos notēlus.

2. Iztēle var priekšmetus sadalīt daļās. Tā piem. varam iedomāties cilvēku, sadalītu gabalos: katru viņa locekli savrup. Bībele stāsta par roku, kas rakstījusi uz sienas Belzacara namā.

3. Iztēle var radīt tēlus no dažādu priekšmetu sastāvdaļām. Piem. grieķi pievienoja cilvēka galvu ar vidukli zirga ķermenim un radīja tā saukto Centauru. Šī pati grieķu fantāzija pievienoja suns ķermenim ne vienu, bet trīs galvas, spalvu vietā viņa iedomājās ķermeni čūskām apklātu un radīja — cerberu. Līdzīgā kārtā fantāzija radījusi sātana tēlu: ar cilvēka stāvu, kazas ragiem, vērsa asti un sīkspārņa spārniem.

4. Iztēle var lietās pēc patikas pamazināt. Viņa var piem. iedomāties cilvēku pirksta garumā, oda lielumā etc. Tautas pasakas stāsta, ka pasaku varoņi, cilvēki, pārvēršas par mušu vai pelīti. Šo pamazināšanas darbu iztēle izdara, pateicoties minētajai spējai.

5. Iztēlei spēja lietās pēc patikas palielināt. Piem. iztēle var iedomāties cilvēku koka garumā, odu aeroplana lielumā u. t. t. Šī iztēles spēja līdzējusi tautai radīt teikas par milžiem. Piem. milzis Atlāss nes debesī un

zemi uz saviem pleciem. Līdzīgus palielinājumus atrod krievu tautas teikās par Mikulu, Ilju Muromcu, latviešu telkās par Lāčplēsi, Kurbadu.

6. Iztēle var izvēlēties dažādu atsevišķu priekšmetu daļas, un, citas palielinot, citas pamazinot, radīt jaunus sakopojumus. Šo īpašību lieto piem. arhitekts. Viņš ņem mazas mājiņas ideju, palielina šīs mājiņas atsevišķās daļas, sakopo tās citādā kārtībā un rada dažāda tipa mājas, pat „debess skrāpjus“. Šo īpašību tikpat labi lieto arī mākslinieks.

7. Iztēlei ir spēja vienu un to pašu priekšmetu iedomāties dažādos apstākļos. Piem. nekā netraucē fantaziju pārcelt cilvēku uz Mēnesi vai Marsu, pabāzt viņu jūdzi zem zemes.

„Bij mēnesis cipresēs apgāzies.

Uz mēneša ragiem Tu balstījies,

Kā pa apaļu lodziņu izliecies.“ (Fr. Bārda.)

Te redzam jau šo fantazijas spēju: mēnesi paņemt un apgāst uz ragiem — cipresēs.

4. Iztēles galvenās šķiras pēc notēlu strukturas.

Iztēli var klasificēt dažādi, atkarībā no tam, ko ņem par klasifikācijas pamatu. Šķīrojot iztēli pēc notēlu strukturas vienkāršības vai nevienkāršības, dabujam šādu iztēles sadalīšanu: 1) reprodutīvā, 2) mehaniskā, 3) radošā iztēlē.

1. Reprodutīvā iztēle. Tā ir iztēle, kuŗa veido reprodutīvos notēlus. Reprodutīvie notēli ir tādi notēli, kuŗi pēc iespējas līdzīgi zinamu objektu noskārtumiem. Piem. reprodutīvais notēls par personu A, būs ļoti līdzīgs atmiņas reprodutētai idejai par redzēto A.

Reprodutīvā iztēle ļoti maz atšķiras no atmiņas. Tur tikai mazliet vairāk idealizejošas darbības. Patiesībā jau arī atmiņas procesā ir iztēles darbība, jo atcerēties priekšmetus pilnīgi nekad nevaram. Vienmēr tur kaut kas trūkst, un trūkstošo iztēle vienmēr papildina.

Tā tad reprodutīvā iztēle ir it kā atmiņas spēja, kas papildināta ar idealizējošiem elementiem.

2. Mechaniskā iztēle. Mechaniskā iedomas spēja ir tā, kurā rada mechaniskos notēlus. Mechaniskie notēli ir tādi notēli, kuri tiek radīti, patvaļīgi saliekot kopā nepārgrozītas daļas no dažādiem priekšmetiem. Piem. cerbera, centaurs, sānana tēlus ir radījusi mechaniskā iztēle, sakopodama vienā tēlā daļas no cilvēka un dažiem dzīvniekiem.

3. Radošā iztēle. Tā ir komplicētāka un visaugstāk attīstītā iztēle. Viņa rada arī konstruktīvos notēlus. Šī iztēle rīkojas ar visiem augšā minētiem iztēlei piemītošajiem spēkiem: dažādu lietu un ķermeņu daļas gan pārgrozīdama, palielinot un pamazinot, gan dažādi šīs daļas savienojot, liekot radītos tēlus dažādās pārveidotās zītuacījās un stāvokļos.

Radošā iztēle strādā, izlietojot arī gan reprodutīvos, gan mechaniskos notēlus. Ar šo iztēli rīkojas visi tie, kas strādā kādu jaunradišanas darbu: zinātnieki, izgudrotāji, jaunradiņāji, politiķi un sabiedriskie darbinieki, mākslinieki u. c. Šo iztēli arī parasti sauc par fantāziju. Tā tad **fantāzija** ir radošā iztēle.

Katra fantāzija ir iztēle, bet katra iztēle nav fantāzija. Zemākās iztēles šķiras parasti par fantāziju nesauc. Tā tad iztēle ir plašāks jēdziens. Viņš ietver arī fantāziju. Bieži gan šos jēdzienus lieto, kā identiskus, vienu otra vietā. Bet noteikti tas nav. Še vārdu „fantāzija” lietosim tikai, apzīmējot radošās iztēles jēdzienu.

5. Radošās iztēles jeb fantāzijas šķiras.

Radošā iztēle plaša un dažāda. Viņai daudz dažādību un īpatnību. Šīs īpatnības liek viņai izvēlēties zināmu īpatnēju darbības lauku; kurā tā vissekmīgāki varētu strādāt. Atkarībā no šī darbības lauka parasti klasificē arī fantāzijas galvenās šķiras. Šinī ziņā fantāzijas šķiras ir sekošas:

1. Praktiskā iztēlē jeb fantāzija, kura strādā jaunradišanas darbu praktiskās dzīves nozarēs: lauksaimniecībā, mājsaimniecībā etc.

2. Techniskā iztēle. Tā ir iztēle, kura tiek nodarbināta tehnikā: dažādās amatniecībās, arhitektūrā, mašīnrūpniecībā, ceļu un tiltu būvēs etc.

3. Komercialā fantāzija — tirdzniecības laukā nodarbinātā iztēle.

4. Zinātniskā fantāzija. Tā ir tā fantāzija, kura tiek darbināta dažādās zinātnēs: astronomijā, fizikā, ķīmijā u. c. Viņa piem. uzstāda zinātniskās hipotēzes.

5. Zocālā fantāzija. Tā strādā zocālo jaunradišanas darbu. Viņa bagata apdāvinātiem politiķiem, zocāliem reformatoriem.

6. Estētiskā un mākslas fantāzija. Tā ir fantāzija, kura darbojas mākslas laukā. Viņa rada mākslas notēlus visdažādākās mākslas nozarēs. Estētiskā fantāzija — viena no mākslinieka galvenām īpatnībām.

6. Mākslinieka sensoriālās fantāzijas galvenie tipi.

Sensoriālā fantāzija ir sajūtu fantāzija. Viņa savus notēlus auž no sajūtu konkrētām idejām. Par sensoriālo viņa jāapzīmē tamdēļ, lai to nošķirtu no emocionālās jeb jūtu fantāzijas.

Fantāzija savā vislielajā vairumā ir sensoriāla: viņa vienmēr rada un nostāda apziņas priekšā (skata) sajūtu idejas: vai nu tās ir gāsmas, skaņas, garšas, vai citas sajūtu idejas.

Sensoriālā fantāzija auž sensoriālos notēlus. Šo notēlu struktūra ir sekoša: 1) zināmas sajūtas ideja, 2) zināma sajūta, kā realās sajūtas atblāzma, ar visām sajūtu pavadošām parādībām (piem. attiecīgiem fizioloģiskiem procesiem), 3) zināma quasi-realitātes nojauta (piem. iedomājoties kādu gardas ēšanas notēlu, cilvēkā tiešām „siekalas sāk tecēt“.).

Sensoriālās fantazijas ir vairāk tipu. Viņu skaits un klasifikācija saskaņojas ar maņu un sajūtu klasifikāciju. Šie tipi tā tad ir sekošie:

1. Redzes fantazija. Tā ir tāda fantazija, kura savus notēlus auž no redzes sajūtu idejām. Šo ideju ievērojamākās grupas ir: gaismas, krāsu, formas, kustību, ainu un dažādu stāvokļu idejas.

Gaismas idejas: var iedomāties piem. rīta un vakara blāzmu, pusdienas saules gaismu, zvaigžņu mirdzumu, mēness gaismu dažādos momentos, krēslu, elektricitātes gaismu, bengaliskas ugunis u. t. t. Šī gaismas parādību pasaule tiklab dabā, kā dzīvē un rūpniecībā ir līdz bezgalībai dažāda. Māksliniekam šī gaismas parādību pasaule ar visām viņas niansēm jānovēro, jāuzņem, tikai tad viņam būs materials attiecīgo notēlu radīšanai un ietērpšanai mākslas darbos.

Formu idejas. Ārpasaules ķermeņu formu dažādība tāpat bagāta līdz bezgalībai. Sava forma ir debess kupolam, sava forma jūras viļņiem, plavai, koka lapai, akminim, mājai, cilvēka sejai etc. Šīs tiešamības idejas, tiklab reproducētas, kā pārveidotas, dod materialu formu notēlu veidošanai.

Kustību idejas: Ar aci uzņemam arī materiālās pasaules kustēšanos: kust dzelzsceļa vilciens, kust jūras līmenis, kust koki vējā, kust cilvēka stāvs, viņa sejas panti. Kustību pasaule vēl bagātāka par sastingušo formu pasauli. Bagātas arī sajūtas un idejas, ko šī pasaule sniedz. Viss tas — materials kustību notēlu veidošanai.

Ar redzes notēliem, ar redzes fantaziju rīkojās skulptori, gleznotāji, dzejnieki. Ņemsim piem. Fr. Bārdas dzejoli „Ziedonis“:

„Caur birzi brauc ziedonis — mirdzošs un balts,
dzeltainiem pienenziedu ratiem.
Likst bērzi vēsmā un sveicienus šalc
zaļu tauriņu pilniem matiem.

Met skatu viņš eglienā — aizdegas
plivošās sveķu svečās viss sils;

met pļavā — un zālītē nolaižas
bezdelīgu actiņu mākonīts zils.

Atbrauc pie dārza un apstājas,
zelta grožus ap liepu sien.
Sniega kupenēs ābeles ierokas,
ziedons apsnidzis cauri brien."

Šinī Bārdas dzejolī redzama dzejnieka lielā redzes fantāzijas bagātība. Te daudz krāsu un kustību. Krāsas: „mirdzošs un balts“ (ziedonis), „pienenziedu dzeltaiņi“ (rati), tauriņu raibums, saules apgaismojums eglainā un silā, bezdelīgu actiņu zilais „mākonīts“ pļavā, baltās, ziedošās ābeles u. t. t.

Kustības: brauc ziedons, likst bērzi, šalc sveicienus, met skatu, aizdegas, zālītē nolaižas, grožus ap liepu sien, ābeles ierokas sniega kupenēs, ziedons cauri brien u. t. t. Ir tur arī formu notēji.

Ir mākslinieki, kuriem redzes notēlu tips, redzes fantāzija ir spilgtāka par visiem citiem fantāzijas tiptiem. Šīs fantāzijas tips viņiem tad — valdošais. Tā piem. nopietni zinātniski pētījumi pierāda, ka Šillers jaunībā lietojis divreiz vairāk redzes notēlu, kā jaunais Gēte.

No gleznotājiem Ticianam un Koredžio bijusi galvenā kārtā spēja krāsu fantāzija, kamēr Direram²⁾ spējāka līniju un formu fantāzija.

No dzejniekiem sevišķi krass redzes fantāzijas tips piemītis angļu dzejniekam Miltonam. Viņš savu ievērojamo darbu „Pazaudētā paradīze“, ar ļoti bagātiem redzes notēliem, uzrakstīja 11 gadu pēc tam, kad bij aklis palicis.

2. Dzirdes jeb skaņu fantāzija. Tā ir fantāzija, kurā savus notēlus veido no skaņu pasaules, no skaņu idejām. Kad runā par fantāziju, tad gan vairāk domā tikai par redzes notēliem, bet tikpat labi var runāt arī par skaņu notēliem. Skaņu fantāzija ir spēja iedomāties un likt dzirdēt, ar savām „gara ausīm“ klausīties šīs iedomātās skaņas un

trokšņus. Tā piem. var iedomāties pērkona grāvienus, ratu ribonu, lielgabalu dunouu, baznīcas zvanus, meža šalkonu, muzikas skaņas u. t. t.

Šī iztēle, zināms, ir daudz retāk sastopama, kā redzes iztēle. Viskrasāka un jūtāmāka viņa pie muzikas māksliniekiem un dziedātājiem, sevišķi pie radošiem talantiem šinīs mākslās. Pirmā vietā te stāv lielle komposti. Viņi savus uzrakstītos darbus vispirms klausās savā skaņu fantāzijā un tikai tad pārbauda uz instrumenta un uzraksta partitūrās.

Radošā muzikas mākslinieka īpatnība ir ta, ka viņš dzīvo savā skaņu pasaulē. „Vagners salīdzina šo skaņu pasauli ar milzīgu okeanu, kuram nav ne krastu, ne konturu; viņa vienīgais likums ir — harmonija...” „Dzimis muzikas talents dzīvo šādā skaņu atmosferā, viņš viņā nogrimis un ar viņu piesūcies.“*)

Šī skaņu atmosfera, kurā muzikā dzīvo, sastādās no skaņu atmiņām un skaņu fantāzijas notēliem. Bagāta skaņu fantāzija ir vienmēr savienota ar bagātu skaņu atmiņu. Piem. Mocarts, reiz noklausījies Sīkstīnas kapelē Allegri Miserere, to zināja no galvas. Šim pašam Mocartam bij arī bagāta skaņu fantāzija, kurā izpaudās viņa daudzajās kompozīcijās.

Vēl bagātāka skaņu fantāzija bij Bethovenam. Pat kurls būdams tas vēl sacerēja un domās pie sevis atkārtoja milzīgos simfoniskos ražojumus. Priekš skaņu fantāzijas sevišķi raksturīgs taisni Bethovens. No ār pasaules skaņas vairs nesaņemdams, viņš radīja tikai, klausīdamies savām „gara ausīm“ savas fantāzijas radītajās skaņās. Viņš pat uz instrumenta nevarēja šīs skaņas vairs pārbaudīt ar savu dzirdi.

Tikai nav jādoma, ka skaņu fantāzijas tips piemīt vienīgi muziķiem. Viņš ir diezgan krass arī citiem māksliniekiem, sevišķi dzejniekiem. Tā piem. Leguvē Skribū par sevi saka šādi: „Kad es rakstu komediju, jūs viņu skataties.

*) Рибо. Логика чувств. 104. 1. р.

bet es viņu klausos. Kad es rakstu teikumu, es dzirdu tās personas balsi, kas viņu runā. „Vous, qui êtes le théâtre même“, jūsu aktieri runā, žestikulē jūsu acu priekšā: jūs — skatītāji, bet es — klausītājs.“ „Kad es rakstu dramu, zināt, kur es atrodos? — piezīmē Skribū — „Partera vidū.“ *) Te ir rakstnieks ar pilnīgi noteiktu un redzamu dzirdes fantazijas tipu.

Loti krasa dzirdes fantazija bijusi arī Šekspiram. Ģēte savos darbos arī vairāk rikojas ar dzirdes notēliem. kā ar redzes, un vācu dzejnieks Ūlānds gandrīz vienīgi rikojas ar dzirdes notēliem. Plastiskie un kustību notēli viņa darbos reti sastopami.**)

No latviešu dzejniekiem skaņu fantazija bagāta Rainim, Bārdam, Plūdonim. Sevišķi — Plūdonim. Viņš notēlus ne tikai krasi sev iztēlojas, bet pat krasi savā dzejā izpauž; piem. dzelzsceļa trokšņu-skaņu muziku:

„Vaŗa ratī,
Gaŗi, plati,
Ratu ratiem gaŗām trauc;
Rībēdami,
Ripodami
Riteni cits citam sauc:
Tik pa taku!
Blaku, blaku!
Žviku žvaku! žviku žvaku!

Slieŗu tiklis nepievīls...
Trakais tvaika rūmaks jau sāk
Krākāt gurdāk, rikŗot gausāk, —
Gausāk vienmēr, vienmēr gausāk —
Sveika, svētā Pēterpils!“

Gluiŗi tāpat Plūdoņa dzirdes fantazija krasi izpauŗās viņa „Rekvīemā“. Piem. kapu zvani:

*) Джемс. Психология. Перев. Лапшина. 257.—258. l. p.

**) Мейман. Интеллект и воля. Перев. с немецк.

„Pamazām, palēnām,
 Pāri klusām ielejām...
 Sēri skan jau kapu zvani...
 Turiet!... celiet, nesiet mani
 Tur līdz liķu kambaram —
 Pamazām, palēnām.“

Vispār ar dzirdēs notēliem Plūdona dzeja ir bagāta un pārbagāta. Tikai nav jādomā, ka Plūdons ir dzejnieks tikai ar dzirdes fantaziju. Nē. Viņa dzejā ne mazāk krami izpaužas arī citi fantazijas tipi. Reizēm viņam atkal skaņu notēli it kā pārkalās un pārtēlojas redzes notēlos. Piem. viņa dzejā „Muzika“:

Gar zaļi-zeltainām vināju vītēm,
 Pa muzikas sidraba kāptuvītēm,
 Uz atmiņu zilo leju
 Savā dvēselē dziļāk un dziļāk kāpju...
 Tur noburta pils margo balta,
 Kā leduskalns salta, salta...
 Es iekšā eju.
 Sirds pilna smeldzošu, kaistošu sāpju.

Nāves miegā dus laime un prieks.
 Laika pulss pat pukstēt jau stājās...
 Vai tam, vai tam, kas paša mājās
 Nāk it kā svešinieks!

Aizzīlejušu lodziņu klusi
 Augstākā tornī es pakāpies atveru,
 Uz jūrmalas pusi
 Acis pametu.

Kā sprakstoši zelta smiekli, tur raketes gaisā
 No zemes iet,
 Brīdi kā brīnumzieds zied,
 Plaisā
 Un dimanta zvaigznītes zemē kaisa.

Muzikas skaņas, kā nirstošas kaijas,
 Virs pelēkās jūras šūpojas, klist, —
 Maņas skumjas, kā mella rasa,
 Skaņu baltajos kausīnos list...“

(Plūdons.)

Sevišķi pēdējais pants no šī dzejoļa ir raksturīgs tānī ziņā, ka te dzirdes notēli pārskanējas un pārkrāsojas spilgtos redzes notēlos. Dzirdes fantāzija pārvēršas redzes fantāzijā.

Dzirdes fantāzija dažiem dzejniekiem ir pat tik stipra, ka tā rada dzirdes notēlus, kas līdzinās halucinācijas radītiem notēliem vai realās īstenības noskārtumiem. Tā piem. Balzaks, aprakstīdams Austerlīcas kauju, tiešām dzird lielgabalu dunonu, flinšu zalves, ievainoto vaimanas.*)

Komponists Gūnò par savu dzirdes fantāziju iedvēsmas brīžos raksta sekošo: „Es dzirdu savu varoņu dziedāšanu tikpat skaidri, kā redzu tos priekšmetus, kas ap mani... Es pavadu veselās stundas, klausoties Romeo un Džuljetu vai arī fra Lorencu, vai arī kādu citu no aktīvām personām, un es ticu, ka es viņas veselu stundu klausījos.“**)

3. Ožas iztēle. Cilvēks var iedomāties un iztēloties dažādas smaršas un smakas. Bet lai runātu par ožas notēliem, tad šiem notēliem nav jābūt tikai kailām abstraktām idejām par reiz pieredzētām un pārdzīvotām smaršām. Nē. Līdz ar ideju te jābūt arī kaut kam līdzīgam īstai ožas sajūtai, vismaz kopijai, atblāzmai no īstās.

Bet vai tas maz iespējams, kad ārējie kairinātāji un rosinātāji nedarbojas? Jā, tiešām iespējams. Gaišākais pierādījums — hipnotizma un halucināciju gadījumos.

Halucinācijas gadījumos cilvēks ož smaršas, kuņu pavisām nav. Tāpat hipnotisma gadījumos: cilvēkam

*) Бюллетени литературы и жизни. 1916—17 г. VIII. № 2. 69. l. p.

**) Вопросы теории и психологии творчества. Т. V. 246. l. p.

iedveš, ka istabā ir gruzduma smaka, un hipnotizētais cilvēks tiešām tādu saoj: tikai uz iztēles, iedomas pamata.

Hipnotisma iedvesmai tuvu rada ir arī pašiedvesma, pašiedoma un līdzīgi ir arī vīpas rezultāti.

No vācu rakstniekiem, piem. pie Šillera, maz sastopam ožas notēlus. Pie Getes biežāk. Gete par sevi saka, ka viņš var atmiņā modināt un ar iztēli radīt smaršas, pilnīgi līdzīgas realajām.

Zolā darbos ožas sajūtām, ožas notēliem, piekrīt jau ļoti redzama vieta.

No latviešu rakstniekiem šis iztēles veids nav svešs arī Plūdoniem. Tā piem. savā dzejā par bēglu likteni svešumā viņš dzied:

„Mēs dzirdam vēl dziedam tos krūmus (dzirdes iztēle)
 Gar tirumu siltajām cilām;
 Mēs ožām vēl līduma dūmus,
 Kas pāri kāpj snaudošam sīlam.“ (Plūdons.)

4. Garšas iztēle (fantazija). Tā — spēja radīt garšas notēlus. Arī te notēls nedrīkst būt tikai abstrakta ideja. Tas, ko sacijām par ožas notēliem un ožas iztēli, attiecināms arī uz garšas iztēli un notēliem.

Ka garšas iztēle nav nebūt tik reta parādība, to liecina teiciens, ka iedomājoties par ēšanu „siekala vien tek“. Šī pēdējā jau ir tīri fizioloģisks process, kurš parasti saistās ar reālo garšas sajūtu pie ēšanas.

Iedomai daudzreiz pat vēl krasāks iespaids šinī laukā. Tā piem., iedomājoties, ka apēstā barība ir sabojāta vai saģiftēta, cilvēkam nopietni paliek „slikti ap dūšu“, kaut gan, izņemot iedomu, cita nekāda pamata nav.

No Eiropas dzejniekiem garšas notēli diezgan bieži sastopami Getes darbos, bet sevišķi ievērojama loma tiem piekrīt Zolā sacerējumos.

Dažiem māksliniekiem pazīstami ir ļoti krasi garšas notēli. Tā piem. Florbērs kādā vēstulē Tēnam raksta sekojošo: „Mani iedomātie varoņi mani vajā un moca, vai pa-

reizāki: es sevi identificēju ar tiem. Kad es rakstiju Emmi Bovari noģiftēšanās skatu, es tādā mērā sajutu mutē misjaka garšu, es pats biju tādā mērā saģiftēts, ka divreiz man bij slims vēders, un, pusdienu ēdot, man bij vemšanas tieksmes.“*)

5. Taustes fantazija. Taustes fantazija rada taustes notēlus. „Paši dzīvākie taustes notēli rodas tad, kad mēs izvairāmies no kāda ievainojuma, vai arī kad redzam, ka ievainots tiek cits. Tādos gadījumos mēs ļoti manāmi sajūtam līdzīgas sāpju sajūtas, ar attiecīgām fizioloģiskām pavadīezīmēm, kā piem. tā saukto „zoss ādu“ („gusinaja koža“. Citēju pēc krievu tulkojuma. P. B.), bālumu, piesarkumu, vai tamlīdzīgas parādības, kuŗas ceļas no muskuļu saraušānās iedomāti-ievainotājā vietā.“

„Kāds izglītots cilvēks, saka G. Meiers, man stāstīja, ka reiz viņš ļoti uztraucies, savērdams durvīs sava mazā bērna pirkstiņu. Baiļu uztraukuma brīdī viņš sajutis spēcīgas sāpes pats sev attiecīgā pirkstā, un šīs sāpes turpinājušās veselas trīs dienas.“**)

6. Temperatursajūtas iztēle. Tā ir iztēle, kas veido temperatursajūtas notēlus. Viņu gaita un būtība līdzīga citām aprakstītajām iztēlēm. Te raksturīga Flobēra atzišanās kādā vēstulē: „Vajag ļoti Tevi mīlēt, lai es Tev šovakar rakstītu — esmu briesmīgi noguris. Man galvā it kā būtu dzelzs kaska uzmaukta (taustes notēls. P.B.): no plkst. diviem šo pēcpusdienu rakstu „Bovari“. Es kopēji jāju ar tiem „staīgāt“; es sajūtu karstumu līdz svīšanai, man visa rikle sausa... es tik dziļi sajūtu savas varones pārdzīvojumus, ka es nopietni baidījos, ka tie arī man „pie-lips“, es piecēlos no galda, attaisīju logu, lai apmierinātos: man tagad stipri sāp celi, mugura un galva, es sajūtu savādu nervu nogurumu....“*)

*) Полан. Психология характера. 188. l. p.

**) Джемс. Психология. Перев. Лапшина. 259. l. p.

***) Вопросы теории и психологии творчества. Т. V. 239 l. p.

Šis piemērs raksturīgs vēl tāni ziņā, ka te redzama ne tikai temperatursajūtu iztēle, bet arī citu organisko sajūtu iztēle.

7. Kinestetiskā jeb kustību fantāzija. Kustību notēlus var radīt divējādi: tos veidojot ar materiālu, kas uzņemts ar redzi un 2) no tā materiāla, kuru uzņēmuši muskuļi, dzīslaines, kā kinestetiskās sajūtas. Parastākās, zināms, ar aci uzņemtās kustību sajūtas, bet tās ir redzes sajūtas.

Svešākas ir kinestetiskās sajūtas, bet nepazīstamas viņas nav. Tā piem. diezgan pazīstama lieta, ka trallinot vai svilpojot kādu pazīstamu deju vai maršu, kājas it neviļus sāk līdzī kustēties attiecīgā taktī un ritmā. Te jau darbojas kinestetiskā jeb muskuļsajūtu iztēle.

Kustību notēli mākslas darbos, sevišķi dzejā, ir diezgan parasta lieta. Dažiem dzejniekiem sevišķi Lieži sastopami kustību notēli. No latviešu dzejniekiem minēsim piem. Raiņi. Atzīmēšu vienu nelielu gabaliņu no viņa „Ave Sol“:

„Laukā brīvi vēji šaudas;
Plosa būdas jumta salmus,
Izverdušos dūmus klaida;
Loka koku kailos zarus,
Svaida pērnā rudens lapas,
Putepos griež sniega jukas;
Rausta klintis, bango jūras,
Slauka kopā padebešus,
Melnām kaudzēm mēž tos projām,
Nogrūzdami debessdangās.“

Te, kā redzams, kustību notēli no vienas vietas.

8. Vispārējie slēdzieni par sensorialo fantāziju.

1. Sensoriālā fantāzija ir sajūtu un noskārtumu fantāzija. Te iedomātā idejā vienmēr iemīt arī sajūtas, kuras spilgtuma ziņā daudzreiz tuvinas realajām sajūtām.

2. Sensoriālā fantāzija dibinās uz sensorialo (sensuālo) jeb sajūtu atmiņu un tikai no viņas ņem materiālus savu notēlu uzbūvei.

3. Sensoriālās fantāzijas galveno un blakus tipu ir tikpat daudz, cik sajūtu grupu un sajūtu atmiņu grupu.

4. Visparastākais un izplatītākais sensoriālās atmiņas un sensoriālās fantāzijas tips ir — redzes tips.

5. Daudz retāks un mazāk sastopams ir dzirdes atmiņas un dzirdes fantāzijas tips.

6. Attiecībā uz zemāko sajūtu fantāzijas tipiem (ožas, garšas, organisko sajūtu, kustību sajūtu u. c.) jāsaka, ka cilvēku lielākam vairumam viņu nav. Šie tipi ir cilvēku mazākuma piederums.

7. Sensoriālā atmiņa un fantāzija ir vairāk emocionālu (jūtu) cilvēku tipa raksturīgā iezīme.

Pie šī cilvēku tipa pieder viss lielais mākslinieku vairums, tamdēļ arī viņiem viskrasāka sensoriālā fantāzija.

7. Emocionālā (jūtu) fantāzija.

Šī fantāzija lielā mērā radnieciska sensoriālai fantāzijai. Kā sensoriālā fantāzija rada ar sajūtām apvītas idejas, sajūtu notēlus, tā afektīvā jeb jūtu fantāzija rada jūtu notēlus, t. i. jūtām apvītas un pildītas idejas.

Afektīvā jeb jūtu fantāzija ir fantāzija, kurā rada jūtu notēlus, jūtu stāvokļus, kuriem trūkst attiecīga ārēja objekta. Tā piem. cilvēks var iedomāties zināmas bēdas un izraudāties: Tāpat viņš var iedomāties komiskas zītuācijas un izsmieties.

Vai jūtu fantāzijai jābūt abstraktai bez zināmas konkrētas zītuācijas? Nav teikts. Reizēm cilvēks var radīt arī „bezcēloņa” skumju vai priecīgu noskaņu, bet pa lielākai daļai gan zināmas jūtas vienmēr saistītas ar attiecīgu zītuācijas iztēlošanos. Tā piem. cilvēks var izbēdāties, iedomājoties mirušu kādu no saviem mīļiem cilvēkiem, izdusmoties, iedomājoties sevi apvainotu un aizkartu no ienaidniekiem u. t. t. Šī jūtu fantāzija cieši saistīta ar ietēlošanos. Tā piem. Plūdons uzraksta savu „Rek-

vienu", iedomājoties un iztēlojoties zituaciju, ka smagi slimais brālis jau miris. Rēkviema ievadījumā viņš raksta:

„Tev, manas bērnības nešķiramo līdzrotātāj, Tev, manas trūkumpilnās jaunības vistuvākais draugs un līdzsappotaj, Tev, manu mīlo, sirdsmīlo brāli — par sēru atgadījumu, tām tumšajām dienām, kad klūmā slimība pār Tevi turēja izplestus savus mellos, saltos spārnus, un mēs, tuvinieki, jau apraudājām Tevi savās sirdīs kā mirušu...”

Izfantazētas jūtas ir diezgan pazīstama lieta. Viņas mēs bieži izbaudām, tiklab paši par sevi un savu dzīvi domādami, kā arī mākslas darbus baudot.

Māksliniekiem šīs jūtas sevišķi krasas. Tā piem. Gogolis raksta par sevi: „Lai sagādātu sev baudu, es centos iedomāties visu ko smieklīgu, ko vien spēju. Izdomāju smieklīgus tipus un raksturus, domās liku tos vissmieklīgākās zituacijās, nemaz neprasīdams, kamdēļ tas, kam no tā būs kāds labums. Šīs noveles dažam lika tāpat bezrūpīgi un bezbēdīgi smieties, kā man pašam, bet citus atstāja nesaprašānā, — kā varēja prātīgam cilvēkam galvā ienākt tādas mulķības.“ *)

Mākslinieks dzīvo īsto dzīvi savā izfantazētā pasaulē un jūt īstās jūtas savās izfantazētās zituacijās.

Komopnists Glinka raksta par sevi: „Skatu, kur Suiņšins satiecas ar poļiem mežā, es rakstīju ziemu... Es tik dzīvi pārcēlos sava varoņa stāvoklī, ka man pašam mati cēlās stāvu (no bailēm. P. B.), un auksti drebuļi gāja pa ādu.“ *)

Hendels raudāja, radīdams savu „Mesiju“, un Čaikovskis tik spilgti sajuta izfantazētās jūtas, ka, nobeidzīs savu „Piķa damu“, vairs nevēlējās palikt tanī pilsētā, kur bij nomiris Hermans. Viņš aizbrauca uz citu vietu.

*) Гоголь. Авторская исповедь.

**) Записки Глинки. 106-1. p.

No latviešu rakstniekiem, cik zinams, arī Blaumanis tik dzīvi pārdzīvojis savas izfantazētās jūtas, kā piem.raudājis, rakstot savu noveli „Nāves ēnā” un arī citus darbus ar attiecīgām skumjām vietām.

8. Mākslinieka fantazijas īpatnības.

Fantazija ir katram cilvēkam, tikai nebūt nav visiem vienāda. Mākslinieka fantazijai ir daudz tādu īpatnību, kuŗas to krasi nošķir no zinātnieka, no praktiska darba lauku cilvēka un no caurmēra jeb vairuma cilvēka. Svarīgākās no šīm īpašībām ir šādas:

1. Mākslinieka fantazijas pamatā ir īpatnējas tieksmes un jūtas, īpatnējs mērķis.

Pirmais faktors, kas nosaka fantazijas darbības raksturu, ir cilvēka vajadzības, vēlēšanās, tieksmes. Kad cilvēkam gribas ēst, tad viņa doma un fantazija nodarbojas gar tādām lietām, kas šīs tieksmes var apmierināt; kad viņam tieksme mīlēt, tad fantazija zīmē romantiskas gleznas, tēlus, zituācijas; kad godkāriība un slavas kāre sagrauj dvēseli, tad fantazija meklē, skata un tēlo zituācijas, kur slavas kāre varētu tikt apmierināta u. t. t.

Ap tieksmēm parasti vijas jūtas un kaislības, bet jūtas un kaislības ir tas stiprākais faktors, kas spārno fantaziju.

Māksliniekam (izņemot parastās dzīves vajadzības un tieksmes) ir vēl īpatnējas tieksmes un jūtas: estētiskās un mākslās tieksmes, estētiskās un mākslās jūtas.

Šīs tieksmes un jūtas arī nosaka to īpatnējo lauku, kuŗā darbojas mākslinieka fantazija: estētisko parādību un mākslās parādību sferu.

2. Attiecībā uz fantazijas šķirām un tipiem jāsaka, ka mākslinieks pa lielākai daļai rīkojas ja arī ne ar visiem, tad vismaz ar vairākiem fantazijas tipiem. Ņemsim piem. vienu pantu no Fr. Bārdas dzejoļa:

Strautu melodijas:

Aiziet blāzma sārziem karogiem.
 Laižas nakts ar ziliem baložiem.
 Pieciem spārnos zvaigžņu uguntiņas,
 pieciem mēneššķiesnu kodeliņas.
 Zili tikli šķetinājas, vijas . . .
 Zilos tiklos strautu melodijas
 tinušās uz puķu krastiem kāp.
 Maigās kājas tām pat puķēs sāp — —
 kājas tām pat puķu dvašā sāp . . .” (Fr. Bārda).

Jau šīnī nelielā dzejas pantiņā sastopam vairāku fantāzijas tipu notēlus: redzes, kustības, dzirdes.

Zināms, katram māksliniekam daži fantāzijas tipi ir valdošie un zināma tipa notēli sastopami visvairāk, bet pilnīga „monisma” gan šīnī ziņā ne pie viena mākslinieka neatradīsim.

3. Mākslinieka fantāzijas notēli ir plastiskāki un redzamāki, kā vairuma cilvēka fantāzijas notēli.

Plastiska ir tāda fantāzija, kurā rada skaidrus, noteiktus, krasus un spilgtus notēlus. Plastiskie notēli skaidruma ziņā tuvinās reāliem notēliem. Plastisko notēlu skatot, mēs skatām it kā kādu reālu priekšmetu, kas patlaban mūsu acu priekšā. Plastiskās notēles īpašība: skaidra skatāmība.

Nemīsim piem. K. Skalbes dzejoli „Pirtiņa”:

Pie purviņa, kur diķis smagi zied,
 No zemes pirtiņa kā sēne ārā lied.
 Kā velena uz jumta zaļi brūna
 Aug piku pikiem mīksta samta sūna.
 Ar pakškiem šašķiebtiem, pussakritusi
 Snauž būda, lupstājos līdz jūntam iegrīmusi.
 Pie durvīm sērmukslis ar jauniem ogu čemiem
 Tur sargā pirtiņu no purva gariem zemiem.
 Tur acīgai sen izbīruši grodi,
 Tur pelnos apgāsts pōds, ka nepaslēpjas jodi . . .

Iet dienvidū tur garām mana taka,
 Kā burvja acs spīd glumos kokos aka.
 Es šķiru lupstajus, un smarša apņem mani,
 Sāk skanēt senātnē, kā tāli zelta zvani.
 Es pieri piespiežu pie tumša loga stikla,
 Kā sapnī acs top manīm mikla:
 No salta biķeŗa tur paŗi Laime dzer,
 Un tumsā likteņus ar baltu roku sver. (K. Skalbe).

Šo pirtīņu mēs līdz ar dzejnieku tiešām redzam kā „dzīvu“. Tas ir plastisks pirtīņas notēls. Tā parādīt pirtīņu var tikai tas, kas pats viņu savā fantāzijā plastiski un skaidri redz.

Kā pretstats šai plastiskai, skaidrai, redzīgai fantāzijai jā-nostāda tā fantāzija, ko A. Niedra savā laikā zīmīgi nokri-stīja par „aklō fantāziju“. Šai aklai fantāzijai nav tā skaidrā skata. Viņa nerīkojas ar plastiskiem, konkrētiem no-tēliem, bet ar miglainiem izplūdušiem notēliem, kuri stāv tuvu jau abstraktiem jēdzieniem, vai arī vispārējiem kon-krētiem jēdzieniem, kādi ir: koks, dzīvnieks, vakars u. t. t. Šie notēli ir šematiski bez individualām, īpatnējām iezīmēm. Vispārējais jēdziens ir jau zaudējis savas spilgtās krāsas un kontūras un ir palicis par plastiska, individuāla notēla bān-ēnu. Šie šematiskie notēli ir pārejas forma no plastiskiem notēliem uz pilnīgi abstraktiem jēdzieniem. Ar šādiem šema-tiskiem notēliem un abstraktiem jēdzieniem parasti rīkojas zinātnieki. Mākslinieka fantāziju vairāk raksturo notēlu pla-stika.

Zināms, arī māksliniekam nav sveši ne šematiskie notēli, ne abstraktie jēdzieni, tikai viņam ir tendence pat abstraktos jēdzienus konkrētizēt, materializēt un tēlos pārvērst. Tā piem. „nabadzība“ ir tīri abstrakts jēdziens, bet dzejniekiem ar redzīgo fantāziju šis abstraktais jēdziens uz vietas tiek plā-stisks notēls. Aizrādīsim kaut tikai uz Fr. Bārdu un Plū-doni.

„Nevīs kur parķetu mīpā,
Zelta kur pokali skan, —
Dūmainā tumšistabiņā
Kārājās šūpulis man.
Bēdas no griestiem man lija,
Pīlns stāvej' asaru trauks;
Raizes man — mīlākās bija,
Trūkums — vistuvākais draugs.“

(Plūdons. No „Rekviema“.)

Mākslinieki arī paši to jūt, ka viņi parādības skata savām „gara acīm“ ārkārtīgi, pat uzkrītoši skaidri. Tā piem. Vebers, sacerēdams „Freišūtcu“, raksta savai līgavai Linai, ka viņa fantaziju pilnīgi iekarojis kāds meitenes tēls. „Tikai viņa dzīvo manā fantazijā, katru acumirkli viņas tēls manu gara acu priekšā.“ *)

Dostojevskis par sevi saka: „Tā persona dzīva: viņa taisni it kā stāvētu manā priekšā“.

Turģenēvs par sava romāna „Tēvi un bērni“ personām piezīmē sekošo: „Es visus šos tipus zīmēju, kā zīmē sēnes vai koka lapas: man viņi taisni līda acīs, un es viņus nevarēju nezīmēt.“**)

Reizēm plastisko notēlu spilgtums līdzinās jau halucinācijai. Tā piem. krievu ievērojamais skatuves mākslinieks Močalovs kādā mēness naktī staigā ar savu biedri pa Maskavas Kremli. Iekarsuši, tie pārrunā, ka 1611. g. poļi sagraibuši Maskavas Kremli savās rokās. Te piepeši sarunas gaitā viņš pārtrauc savu biedri, rādīdams uz Krasnoje Krīlco: „Vai tu redzi tos divus bajārus uz Krasnoje Krīlco pakāpenēm un poļi uz virsējā pakāpiena?“

Te plastiskais notēls jau pārvēršas halucinācijā.

*) Вопросы теор. и психол. творч. Т. I. 239. l. p.

**) Turp. 246. l. p.

4. Mākslinieka fantāzijas notēli vispār krasāki un spilgtāki, kā vairuma cilvēka fantāzijas notēli.

Par plastiskiem notēliem vairāk runā redzes un kustību sferā. Ar plastisko fantāziju vairāk rīkojas skulptori, gleznotāji, skatuves mākslinieki, dzejnieki. Bet plastiskā fantāzija ar saviem redzes un kustību notēliem tikai daļa no fantāzijas pasaules. Vēl, kā redzējām, atliek daudz citu fantāzijas šķiru un tipu: dzirdes, taustes, kinestetiskā, garšas u. t. t.

To, ko sacijām par redzes fantāziju, var teikt attiecībā arī uz citiem fantāzijas tipiem: māksliniekiem visu šo fantāzijas tipu notēli ir krasi un spilgti. Spilgtuma ziņā viņi bieži līdzinās īstiem noskārtumiem, reālām, patlaban uzņemamām sajūtām. Atcerēsimies tikai tos piemērus, kurī tika pievesti, runājot par atsevišķiem fantāzijas tipiem.

5. Mākslinieka iztēle jūtīgāka un vieglāk ierosinama. Fantāzijas notēli tikpat kā putni: citi pacelas smagi, smagi spārnus vēcinādami, bet citi viegli, graciozi, tikko manāmi un ātri un strauji kā bezdelīgas viļņas pa zilīem gaisa viļņiem.

Jūtīga ir tāda fantāzija, kuŗa savus tēlus rada un liek tiem virknēties zem vieglu faktoru spiediena. Pietiek vieglas noskaņas, vieglas jūtiņas, lai jūtīga fantāzija jau darbotos, kā pietiek vieglas, tikko manāmas vēsmiņas vai gaisa kustēšanās, lai apses lapas jau drebētu un tievie bērza zariņi šūpotos. Ņemsim piem. Fr. Bārdas dzejoli:

Zālē.

Un kad man nekas vairs netīkas,
es ieguļos zālē
un ļauju, lai smilgas pār mani ligojas ...
Uz rāsas zvaigznīti
stiebra galīgā
velkas raibs kukainīts —
tik liels kā trīs matu kamoliņš.
Bet dreb viņš un trīc:
ka tik nu kāja nepaslīd!

ka tik nu bezdībinā neiekrit!
 Dieviņ, kur ceļš atkal grūts tad un tāls . . .
 Un kur paliek mans ideāls!
 Un dreb viņš un bailoņas, nabadziņš.
 Un kā nu nē! Tāpat savs romaniņš.
 Kuŗš prātīgāks — nezīnu: es vai viņš?

Tā tad: mazākā zālīte, mazākais kukainīts var likt mākslinieka radošai fantāzijai jau darboties.

Plūdoņa fantāzijai pietika niecīgas laikraksta korespondences, lai to ierosinātu radīt viņa ievērojamo darbu „Atraiknes dēls“, tāpat Blaumanim, lai radītu noveļu „Nāves ēnā“.

6. Mākslinieka fantāzija bagātāka (savā intereses siera). Bagāta ir tā fantāzija, kas var daudz notēlu radīt, kurai daudz attiecīgo notēlu vai vismaz attiecīga materiāla šādai notēlu radīšanai krājumā. Tā kāds Lavrovskis, rakstīdams par Gogoļa daiļradīšanu, piezīmē: „Viņa galva bij pilna brīnīškiem sapņiem. Uz katra soļa viņš redz parādības un dzird sludināšanas.“*)

„Šekspira fantāzija ir bagāta un pārbagāta. Izšķēdīgi viņš bārstas ar metaforām visur un par visu, ko vien viņš raksta. Ik acumirkli viņam abstrakta ideja pārtēlojas notēlos, šīs gleznas veselām virknēm rosinās viņa psihē. Viņš tās nemeklē, bet viņas pašas pie viņa trāucas; viņas drūzmējas viņā, sedz viņa prāta spriedumus; viņas aptumšo ar savu žilbinošo gaismu tīrās loģikas gaismu. Viņš nenopūlas skaidrot un pierādīt; gleznu pēc gleznas, notēlu pēc notēla, kopē viņš bez mītas no fantāzijas savādas, mirdzošas parādības, kuŗas viena otru rada, viena caur otru drūzmējas viņa smadzenēs.“**)

Kad fantāzija ir bagāta, tad nevajag daudz ārēja materiāla, lai radītu bagātu estētisko pasauli.

*) Покровский. Гоголь. 378. l. p.

**) H. A. Taine. History of English Literature. Vol. I, pg. 370.

„Vai zināt, kā es rakstu savus mazos stāstīņus?“ —
jautā Čehovs, sarunādamies ar Korolenko . . .
Lūk, tā:

Viņš pameta acis uz galdu, satvēra rokā pirmo priekšmetu, kas tur gadījās, — tas bij pelnu trauciņš — nolika to man priekšā un sacīja:

— Ja vēlaties, rītu būs gatavs stāsts . . . Virsraksts: „Pelnu trauks“. Un viņa acis iemirdzējās prieks. Likās, ka pār pelnu trauku sāk jau drūzmēties kaut kādi nenoteikti notēli, situācijas, notikumi, kuŗi vēl nav atraduši savu veidu, bet kuŗiem jau noteikta humoristiska noskaņa“ . . .*)

Mākslinieks ar bagātu fantaziju savā ziņā ir līdzīgs tai apkērigai, anekdotiskai zaldāta atraiknei, kuŗa no cirvja pietes izvāra gardu zupu. . .

Kā līdzīgu interesantu piemēru no latviešu mākslinieci-skās pasaules var atzīmēt kādu faktu no K. Skalbes dzīves:

„Reiz mazā literariskā sabiedrība, kas parasti pulcējās vai nu pie Blau'a vai Arveda Blaumaņa, atradusies uz skolas balkona. Skalbe un Blaus strīdējušies, vai var apdzejot katru lietu, vai nē. Blaus apgalvojis, ka nevar, Skalbe — ka var. Lai pārliecinātos, cik Skalbem taisnības, Blaus nācis ar priekšlikumu: lai Skalbe apdziedot, piemēram, balkonu. Drīz pēc tam Skalbe lasījis priekšā dzejoli par balkonu:

Lievenis.

Pie manām durvīm ir lievenis

Ar viņa stīgām apaudzis.

Kad notvīcis ārā es izeju,

Viņš uzklāj man tikamu vēsumu,

Kā zaļa zīda palagu,

Ar šķiedrainu zeltu cauraustu.

Zem viņa es neesmu vientulis:

Man draugi saule un mēnessls.

*) Короленько. А. П. Чехов. Собр. соч. Т. I. 392. 1. p.

Uz lieveņa klusi tie nostājas,
 Caur lapām ar mani rotājas:
 Te zelts uz matiem un rokām man list;
 Te baltas sudraba stidziņas šķīst.
 Un nakti vējš paceļ lapiņu
 Un atsedz zvaigznītes actiņu.
 Tik laipni uz mani tā noskatas,
 Kā meitēns zem cirtas atšķīrušās.
 Reiz lietutiņš noskumis atnāca
 Un ilgi uz krūtīm man raudāja.
 Par ko tu raudi? Vēl gani dzied,
 Vēl liči zaļo un pipeņes zied.
 Bet biežāk un biežāk viņš atnāca
 Un elsodams man kaut ko stāstīja.
 Un šorīt es ārā izgāju
 Un visu, visu sapratu:
 Vējš zaļās lapas pašķīra
 Un sarkanu rētu atvēra . . .
 Ja, rudens ir viņu nokāvis,
 Ja, lietutiņ, beigts ir mans lievenis! ("*)

Tā tad mākslinieka bagātā fantāzija tiešām var katru nieku, katru vienkāršāko lietiņu apvīt ar savu bagāto zelta stīgu audumu un pārvērst to par krāšņu un estētisku gleznu un notēlu galeriju.

7. Mākslinieka fantāzija savā sferā darbīgāka un aktīvāka. Slinks zemnieks uz bagātākās un auglīgākās melnzemes mirst badu, kāmēr darbīgs zemnieks uz akmiņiem un klintīm gūst bagātu ražu. Tā ir arī ar fantāziju: aktīva un dzīva fantāzija no samērā niecīga materiāla, aktīvi un darbīgi kombinējama, rada samērā spilgtus notēlus.

Aktivitate pieder pie fantāzijas pozitīvajām īpašībām. Visiem lielākiem māksliniekiem (savā sferā) ir

*) Sk. A. Birkerts. K. Skalbe. Kritiski-biogr. skice. 82., 83. l. p

bijusi arī nevien bagāta, bet arī aktīva, darbīga fantāzija. Tikai šāda aktīva fantāzija var novest pie dalīradīšanas. Vairuma cilvēkam parasti šīs fantāzijas aktivitātes nav. Viņam fantāzijas darbība izpaužas tā sauktā fantāzēšanā, sapņošanā vaļējām acīm. Šī sapņošana un fantāzēšana parasti paliek samērā pasīva, neproduktīva, auzdama tikai miglainus notēlus, kuri kā miglas tēli rodas un dzīst.

Šī fantāzēšana jeb sapņošana intelekta sfērā ir līdzīga abulijai jeb gribas nevarībai gribas sfērā.

Aktīvai fantāzijai vēl viens pozitīvs rezultāts: tā ar samērā maz materiāla izdara daudz radoša darba.

8. Mākslinieks mīl savus fantāzijas tēlus. Akademīķis Ovsjaniko-Kulikovskis kādā vietā saka: „Mākslinieks ir tas no mums, kurš tver notēlus . . . un cenšas viņus tālāk attīstīt. Mākslinieks — ir tāds vienkāršs mirstīgais, kurš, pretēji citiem mirstīgiem, interesējas par saviem domu tēliem, kurš, domādams un runādams, ne katreiz tiecas pēc tuvākiem, utilitariem, praktiskās dzīves mērķiem . . . bet kuram bieži vien mīli taisni paši notēli, kas dzīves gaitā izpeld viņa apziņā. Priekš mums citiem mirstīgiem šie notēli nav no svara, tie nav interesanti paši par sevi, — mēs steidzam domāt, teikt, kas sakāms, kas vajadzīgs un ar to aprobežojamies. Ja mēs viņus sevišķi vērtētu, aizturētu tos (savā psihē P. B.), tas kavētu mūsu domu un valodas gaitu viņas ātrā un sekmīgā savu uzdevumu izpildīšanā. Mākslinieks nebaidās no tādas kavēšanās, nebaidās no fantāzijas notēlu apturēšanas — viņam šie notēli bieži vien vairāk vajadzīgi un svarīgāki, kā tieši un praktiski vajadzīgās domas un runas. Bez tam viņam īpatnēja atmiņa uz notēliem. Viņš reizēm var arī šos notēlus neaizturēt, bet tikai steigšus iegauvēt, atzīmēt un nodot tos zemapziņīgas sfēras glabāšanā. No turlenes viņš vienmēr tos varēs izsaukt, kad vien izrādīsies par vajadzīgu.“*)

*) Д. Н. Овс. Куликовский. Собр. соч. Т. VI. 76. l. p.

Tā tad — mākslinieks mīl savus fantazijas tēlus. Mākslinieku biogrāfijas to bagātīgi apstiprina. Puškins nosauca savus fantazijas tēlus par saldiem, Gogoliš šo savu tēlu pasaulē dzīvoja ar sajūsmu. L. N. Tolstoja biografs atzīmē, ka Tolstojam jau bērnībā bijusi kaislība dzīvot savu fantazijas notēlu pasaulē. Šiem fantazijas sapņiem viņš nodevies līdz pilnīgam reibumam, kā dzērājs alkoholam.

Šo fantazijas tēlu mīlestību skaisti izsaka Ģete savā „Faušta” ievadā, tā sauktā „Dāvinājumā”:

„Jūs atkal tuvojaties, sapņu tēli!
Kas agri manus skatus saistījāt.
Vai tvert un turēt jūs? Vēl jūtu kvēli,
Ko dziļi sirdī jūs man iededzāt.
Jūs sliedzat klāt! Tad nākat valdat cēli,
Kā jūs iz miglas tvaikiem izkāpāt;
Man krūtīs tvīkst un briest, ka jauns es esmu,
Jūs mani cilājat ar burvju dvēsmu!

— — — — —
Sen nesajustas ilgas krūtīs dzeļas:
Turp doties klusā garu valstībā;
Un mana dziesma baigās skaņās ceļas,
Kā vēja kokle žēli trīsina.
Grābj šalkas, asaras pār vaļiem veļas,
Un auksto sirdi manīm mīkstina.
Kā tālumā viss izgaist, kas man tuvu —
Un to, ko zaudēju, tik īsti guvu. (Raiņa tulkojumā.)

9. Katra mākslinieka fantazijai ir arī savas individualās īpatnības. Līdz šim redzējām, ka dažādo mākslinieku grupu atsevišķām fantazijām ir tomēr daudz kopēju īpašību. Redzējām, ka māksliniekā fantazija nošķiras no vairuma cilvēka, kā arī no zinātnieka fantazijas. Bet būtu liela kļūda iedomāties, ka visu mākslinieku fantazijas jau identiskas. Nē. Māksliniecisko fantaziju simfoniskajā orķestrī ir daudz un dažādi instrumenti ar daudz un dažādām skaņām. Mākslinieku fantazijas sadalās dažādās grupās: tā piem. runājam par

redzes, dzirdes etc. fantaziju, par sensorialo un afektīvo, varam runāt arī par reālo un teiksmaino jeb fantastisko fantaziju (teiksmainais elements piem. Raiņa lugās), par mistisko u. t. t. Bet arī katras atsevišķās grupas fantazijas nav visas vienādas. Nē. Katram māksliniekam ir vēl savas viņa fantazijas īpatnības. Tās izpētīt un atzīmēt, zināms, nevar vispārējā daiļradišanas psiholoģijā, bet tas jā dara kritikā un atsevišķām monogrāfijām un psiholoģiskām biogrāfijām.

XIV. Mākslinieka domāšana.

1. Domāšanas jēdziens.

Domāšana — viens no ievērojamākiem intelekta procesiem. Psihiskās attīstības ziņā viņš stāv augstāk par atmiņu un fantaziju. Domāšanā nāk daži jauni psihiski elementi klāt.

Domāšana šī jēdziena plašākā nozīmē ir ideju saistišana: intelekts saista vai nu pagātnē gūtās idejas ar patlaban skatāmo noskārtumu, vai ideju ar ideju.

Domāšana ir psihisks process, kurā intelekts (prāts) saista divas vai vairākas idejas.

Bet ko daram, kad saistām jeb satiecinām zināmas idejas?

1. Vienā laikā skatām divas vai vairāk idejas.
2. Skatot šīs idejas, salīdzinām, t. i. rodam līdzības un nelīdzības.
3. Dažas, komplicētākas idejas, sadalam viņu vienkāršākās sastāvdaļās, vēl elementārākās idejās.
4. Dažas idejas sakausējam kopā.
5. Dažas idejas sasaistām ar asociācijām.
6. Šai psihes kombinējošai darbībai ir viens mērķis: lietas un parādības izprast, atrast to nozīmi.

Tā tad pēc darbības rakstura un mērķa domāšanu var definēt šādi:

Domāšana ir tāda psihiska darbība, kurā no ārpasaules dabūtie noskārtumi un idejas tiek salīdzināti, dalīti, sakausēti un saīstīti ar nolūku lietās un parādībās izprast un atrast viņu nozīmi.

Domāšana savā visumā ir plašs un daudzpusīgs process. Viņa sevī ietver vairākus vienkāršākus, elementārākus procesus vai procesu vienības. Svarīgākās domāšanas vienības ir: 1) jēdziens, 2) spriedums, 3) prātojums.

Domāšana vairāk rikojas ar jēdzieniem.

Noskārtums atspulgo psihē zinamu, noteiktu ārpasaules objektu.

Atmiņa šo zināmo noskārtumu reproducē konkrētas idejas veidā.

Fantazija arī savu notēlu rada kā kaut ko vienu, ipatnēju.

Domāšana rikojas ar vispārējām idejām. Tā piem. domāšana lieto vārdu „cilvēks“. Atmiņa nevar atminēt cilvēku vispār. Tāpat fantazija nevar notēlot cilvēku vispār. Atmiņa reproducē un fantazija notēlo zināmus atsevišķus cilvēkus: A, B, C, D, bet ne kādu vispārēju cilvēku. Cilvēka ideju vispār rada — domāšana.

Domāšana ir svarīga un plaša psihiska darbība. Viņas lauks ir plašs. Domāšanas elementi ir arī citos psihiskos procesos, kur notiek ideju saistīšana. Piemēram:

Domāšana ir nojautā: psihē var zināmas sajūtas iztulkot par zinamu lietu, t. i. zinamu ārpasaules objektu izprast, tikai saistot uzņemto noskārtumu ar senāk uzņemtām idejām. Bet tā jau ir domāšana, kaut arī ļoti elementara.

Domāšana ir arī atmiņā: lai tagadnes pieredzējumu paturētu psihē, tas ir, jāsaista ar pagātnes pieredzējumiem un idejām. Tāpat atminēšana var notikt tikai pateicoties ideju saitei jeb asociācijai.

Domāšana ir fantāzijā: tur, notēlus veidojot, idejas tiek skaldītas un vienotas. Tur notēll tiek grupēti un arī piešķipoti zināmam mērķim.

Domāšana izlieto arī intereses un uzmanību, kā savus darba rīkus un uzmanības un intereses procesos piemīt domāšana. Doma lietas izprot, rod nozīmi, un līdz ar to interese un uzmanība tiek darbīgākas un aktīvākas.

Domāšana ir pats varenākais cilvēka ierocis un spēks. Pateicoties domāšanai, cilvēks ir pacēlies pāri citai dzīvnieku pasaulei un sasniedzis to kulturelo augstumu, uz kāda viņš tagad stāv.

2. Domāšana mākslā.

Motto: „Dzejnieks nebūt nav tikai
nemierīga galva, kurā valda
chaoss.“ Emersons.

Vispār diezgan parasts ir uzskats, ka mākslā domāšana vai nu nemaz nav vajadzīga, vai vajadzīga tikai vismazākā mērā; ka mākslinieks var iztikt pavisam bez prāta vai ar mazu prātīgu. Sevišķi „prātīgie“ un „dzīves gudrie“ filistri uz mākslinieku noskatās ar vieglu smīnu un drusku nožēlošanas: sak' viņš no dabas tāds „pavieglis“! Nu ja, viņš jau raksta pa dzejolītiem, paspēlē vijoli, papindzelē, padzied, bet cik tad tur tā prāta vajadzīgs! Tur pafantazē, pajūsmo — tas viss!“

Tā gan izliekas, bet te maldās filistrs un dažs labs drusku gudrāks kā filistrs. Mākslā domāšanai ievērojama loma. Lielā mākslā ir arī liela doma; lieli mākslinieki ir arī lieli domātāji. Un kaut cik izcilus māksliniekam ir vairāk prāta kā desmit vai divdesmit filistriem kopā ņemot. Šis prāts tikai izpaužas mākslā un attiecīgā domāšanā, un ne banku operācijās, namu būvē, veikalos un racionalā zemkopībā. Bet reizēm arī praktiski-zinātniskā laukā lieli mākslinieki var sacensties ar tīriem praktiķiem un zinātniekiem. Tā piem. Leonardo da Vinči bij arī ievērojams inženieris, arhitekts, mehanīķis, matemātiķis, fiziķis, kara inženieris, metalurģs, astronoms, ģeologs. Viņam ievērojami atradumi, ievērojamas idejas, ievērojami projekti šīs laukos. Tāpat kā zinātnisks domātājs ievērojams Gēte.

Liela filozofiska un sociāla doma, kas savienojas ar mākslinieka talentu, diezgan bieža parādība. Minēsim tikai Šekspiru, Tolstoju, Geti, Rabinatu Tagoru, Ibsenu, Balzaku, Puškinu, Danti.

No mūsu, latviešu, māksliniekiem, varētu minēt Veidenbaumu, Poruku, Raini, Plūdoni, kuŗu zinātniskā un filozofiskā domāšana labi harmonē ar mākslinieka talentu.

Bet ja mākslinieks arī neparāda savas spējas citur, kā tikai mākslā, arī tas vēl nenozīmē, ka viņš nestāvētu augstāk par filistri, praktisko ikdienas, t. i. masu cilvēkiem. Tikai māksliniekiem viņu domu pasaule ir īpatnēja.

Raksturojot mākslinieku domāšanu, jānošķir: 1) domāšanas īpatnības, kuŗas piemīt tikai māksliniekiem, 2) domāšanas īpašības, kuŗas māksliniekiem kopējas ar zinātniekiem un 3) mākslinieku domāšanas īpašības, salīdzinot ar masas cilvēka domāšanas īpašībām.

3. Mākslinieciskās domāšanas īpatnības.

Domāšanai, kā sarežģītam psihiskam procesam, ir daudz visdažādāko īpašību un īpatnību. Katram ievērojamākam gara darbības laukam šo domāšanas īpašību ir zināms krājums. Arī mākslai. Svarīgākās no šīm īpašībām sekošas:

1. Mākslinieciskā domāšana ir īpatnējās mākslinieciskās tieksmes un intereses domāšana.

Katra cilvēka doma vismilāk kavējas tur, kur viņam interese. Ieinteresētais lauks — milākais domu darba lauks. Tur doma visčaklāka, mūdrāka, spodrāka.

Bet cilvēka interese ir tur, kur viņa vajadzības: dabiskās un māksliskās. Vajadzība — intereses pamats. Vajadzība un interese vienmēr iet roku rokā.

Katrs cilvēks piedzimst jau ar zināmām vajadzībām. Iedzimtās vajadzības — pirmās, visdabiskākās, dziļākās un arī spēcīgākās vajadzības. Viņas nosaka arī — dabisko „iedzimto” interesi.

Māksliniekam ir iedzimtas estētiskas un mākslas tieksmes. Viņas tiek redzamas agrā interesē pret mākslu (piem. Mocarts, Gļinka, Sen-Sans u. c.). Bet interese ir aicinājums domāšanai. Tā ir arī — domāšanas glāsts. Tiklīdz viņa interesantājam laukam pieskaņas, pār viņu kā glāstošs vilnis plūst maigu jūtu atmosfera. Tā — tiksme, bauda. Un psiche mīl baudu. Kā mēr bauda turpinās — doma štrādā: gluži tāpat kā stāds: tiecas pret sauli, kā mēr tās siltie stari pār viņu list.

Un jo spēcīgāka tieksme, jo spēcīgāka interese. Māksliniekam spējas dabas dotās mākslas tieksmes. Viņam arī spēja interese un domāšana šini laukā ar visām pozitīvajām domāšanas īpašībām. Tā skaņa — pārskan citas skaņas.

Mākslinieciskās tieksmes māksliniekam ir tā Nilupe, gar kuru zaļo sulīgas plavas, kuplas druvas, ziedoši dārzi. Jo tālāk viņa pārplūst, jo labāki. Tālāk — kaut arī vējš tukšneša smiltis grieztu, bet gar vajadzību un intereses gultni vajag puķēm ziedēt, no kurām doma vītnes vij.

Šo patiesību piemēriem apstiprināt — lieki. Te piemērs — visa māksla.

2. Mākslinieks daudz plašāk lieto emocionālo domāšanu kā zinātnieks. Emocionālā domāšana ir tāda domāšana, kurā cieši saistīta ar spēcīgām jūtām, jeb emocijām. No vienas puses jūtas var noteikt attiecīgo domāšanu, no otras puses — sāktā doma var ietverties attiecīgā jūtu atmosferā.

Katra spēcīga jūta rada attiecīgas domas. Piem. iemīļījes jaunietis domā par savu mīlas ideālu. Apvainots cilvēks — par savu apvainotāju u. t. t.

Mākslas pasaule ir pirmā un galvenā kārtā jūtu pasaule. Mākslas darbs, kurš nemodina un nesakustina jūtas — nav mākslas darbs.

Bet jūtas var sakustināt tikai jūtas. Mākslas darbā ir kristalizētas jūtas. Reizēm tās plūst kā skaidras līrskas jūtas, reizēm tās verd mākslas tēlu krūtīs.

Tēlos jūtas var strāvēt tikai tad, kad tās strāvē radītāja krūtīs. Mākslinieks rada savus tēlus ar dzīvo, liesmaino dvēseli. Vai pareizāki: tos rada mākslinieka doma un fantāzija, apvītas spēcīgām jūtām un emocijām, viņa bagātā emocionalā domāšana.

Zinātniskā doma ir „auksta”. Algebras uzdevumu jaunava rēķina mierīgi, fiziku un dabas zinātnes tāpat mācās mierīgi. Zinātne nav romāns, nav zīmfonija.

Zinātniskā domāšana vairāk — intelektuāla domāšana. Jūsmīga tā tiek tikai pie lieliem jaunradošiem talantiem un ģenijiem. Mazākiem talantiem un vairuma cilvēkiem zinātniskā doma un intelektuālā noskaņa ir viegla vēsma, kuŗu viņi par „aukstu” sauc.

3. Mākslinieka domāšana ir vairāk konkrēta un mazāk abstrakta kā zinātnieka domāšana.

Konkrētā domāšana rikojas ar konkrētiem jēdzieniem. Konkrēts jēdziens ir — materiālu objektu, t. i. skatamu, taustamu un citām maņām tveramu objektu jēdziens. Maņas šos objektus mēra, mēģina noskārēt, atmiņā uzglabā un reproducē, doma ģeneralizē. Cilvēks, zvērs, putns, koks, puķe, zāle etc. ir konkrēti jēdzieni.

Mākslā bez jūtu elementa vismanamākie ir: tēli, ainas, kustības, situācijas. Tās visas — konkrētas lietas. Viņas rada un virknē konkrētā domāšana.

Abstraktie jēdzieni mākslā mazāk no svara. Viņi ir tikai vairāk kā materiāls konkrētu tēlu radīšanai.

Konkrētā domāšana ir — mākslinieciska domāšana; abstraktā vairāk — zinātniska. Nav teikts, ka arī zinātnieks nelieto konkrētus jēdzienus, bet viņam pārsvarā ir abstraktā doma. Māksliniekam pārsvarā — konkrētā doma.

Ar to arī izskaidrojas tas fakts, kamdēļ daudzi mākslinieki necieš tīri abstraktas zinātnes. Piem. matematiku nav ieredzējuši: Gogolis, Puškins, Nadsons, Ģete, loģiku — Svifts.

Kamdēļ? Daba mākslinieku apbalvojusi ar citādu domāšanas aparātu, ar citādu interesi un citādām tieksmēm.

Jūsmīga interese vienā laukā atvelk psihes spēkus no otra, padara to bez intereses: bālu un neintensīvu.

4. Māksliniekam bagātāka fantazējošā domāšana.

Fantazējošā domāšana ir tā, kura cieši saistīta ar fantazijas darbību. Viņa tuvu rada konkrētai domāšanai. Kā konkrētā domāšana rikojas ar konkrētiem īstenības tēliem un jēdzieniem, tā fantazējošā domāšana rikojas ar notēliem.

Bet notēlus radīt un ar viņiem rīkoties arī nevar kant kā: tur vajadzīga sava loģika. Fantazijas darbībā šo loģiku ietur — apzinīga doma. Kad tā zūd — tad darbība izvērsas — murgos.

Tā viena domāšanas funkcija — fantaziju vadīt lietderīgas darbības robežās. Tas viņas lielais iespaids uz fantaziju.

Bet arī fantazijai liels iespaids uz domāšanu. Viņa to apgaro un aizrauj. Viņa to bieži apskauj un apvij, bieži sakuzdama un saplūzdama tik cieši, ka grūti noteikt to robežas. Tad grūti pat noteikt, kam piekrist lielākā loma zināmā darbības procesā: fantazijai vai domāšanai. Bieži fantazijas elements daudz spējāks, tad domu elements tiek tikai par — fantazijas loģiku.

Dažiem māksliniekiem šī fantazējošā domāšana tik spēja, ka rakstot par lietām, kur jābalstās tieši uz faktiem un pārbaudītām patiesībām, tie piejauc klāt sev nemanot savas fantazijas notēlus un ar tiem rēķina kā ar faktiem.

5. Mākslinieka un zinātnieka domāšanas kopējās īpašības.

Lai dabūtu kaut cik pietiekošu jēdzienu par mākslinieka domāšanu, tad, zināms, nepietiek apskatīt tikai mākslinieciskās domāšanas specifiskās īpašības. Liels vairums no mākslinieka domāšanas īpašībām ir kopējas ar zinātnieka domāšanas īpašībām.

Bieži vien zinātniskai domāšanai piešķir dažas īpašības, kuŗas uzskata par zinātniskās domāšanas specialām privilēģijām. Bet patiesībā izrādās, ka zinātniskai domāšanai domātās privilēģijas piemīt arī mākslinieciskai domāšanai. Svarīgākās no tādām kopējām īpašībām ir sekošas:

I. Sintetiskā un analītiskā domāšana. Tie ir divi visredzamākie domāšanas veidi. Analītiskais prāts, analītiskā doma: tas sadala sarežģītākās parādības, novēro tās un pēta pa daļām. Viņš novēro tiešamības faktus, tos apskata, šķiro, grupē, kārtō. Analītiskais prāts padara domātāju asprātīgu un kritisku. Viņš sargās no steidzīgiem slēdzieniem un nepietiekošām ģeneralizācijām. Filozofijā šis prāts vistipiskāk izpaužas skepticismā.

Sintetiskā domāšana griež vērību uz faktu un atziņu kopumu un veselumu. Kur kopsakara nav, tur to rada. Kur zīstemas nav, tur viņu darina. Atsevišķus faktus tā vēr zīstēmā un apvieno zem vispārējākiem principiem. Šis domāšanas veids rada zīstematiskus domātājus un zinātnē lielu zinātnisku un filozofisku zīstemu nodibinātājus.

Ja analītiskam prātam vairāk īpatnēja asprātība, tad sintetiskam — dzīldomība. Īstī bagāts tiek intelekts, kad abas šīs īpašības apvienojas vienā cilvēkā.

Šie domāšanas tipī nebūt nav tikai zinātniskas domāšanas pīderums. Viņi tikpat labī piemīt arī mākslinieciskai domāšanai. Arī viņa var uzrādīt ievērojamus analītiskās un sintetiskās domāšanas piemērus.

Mākslinieka analītiskā domāšana vajadzīga faktu novērošanā, viņu atdalīšanā no vispārējā dzīves plūduma, psihisko īpašību redzēšanā un izdalīšanā no vispārējā psihiskā auduma; kritiskā faktu un parādību aplūkošanā un vajadzīge materiālu izvēlē.

Sintetisko domāšanu mākslinieks lieto pašā darīšanas darbā: vajag apvienot un sakausēt atsevišķās psihiskās īpašības; vajag sakausēt daudzū novēroto atsevišķo īndividu īpašības vienā, lai radītu tipus: profesionālos

šķiras, nacionālos, sīkstulu, izdzīvotāju, idealistu, praktiķu, cietēju etc. Tā piem. Šekspīrs savos tipos sintezējis tik daudz atsevišķo cilvēku īpašību, ka tie vienmēr jauni un neizsmejami gadu simteņiem. Tāpat citu mākslinieku radītie tipi.

Lieli mākslinieki, tāpat kā lieli zinātnieki, sevi apvieno abus domāšanas veidus. Piemēra dēļ ņemsim kaut Puškīnu.

Ovsjankič-Kuļikovskis par viņu raksta šādi: „... Puškina prāts sevi ietvēra līdzsvaroti vienādā mērā divus domu spēkus: analītisko (kritisko) un sintētisko (radošo) ...

„Puškina kritiskās atsauksmēs un kritiskās piezīmēs redzams prāts, kurš nekad nenoklīst sīkumos, nenovirzās sāpus no galvenā mērķa, kurš uzreiz prot uztvert jautājuma kodolu un satvert lietas īsto būtību; prāts, kurš sevišķi piemērots jaunu un pareizu jēdzienu radīšanai jautājumos, kuri vēl strīdīgi un neizpētīti, — novatora prāts, kurš lauž jaunus domu ceļus.“ (Analītiskā domāšana. P. B.)

„Pārejot no analīzes uz sintezi, t. i. uz ģeneralizāciju (vispārīnājumu) radīšanu (vienalga, vai jēdzienu vai tēlu veidā), jāsap, ka tā Puškina psihē norisinājās ar tādu ātrumu un piepešību, kuŗa raksturīga tikai ģenijiem, kuŗa ir viņu privilēģija.

„Kā radīts mākslinieks, Puškīns pa lielākai daļai savas ģeneralizācijas sakausēja un izlēja tēlos; uz tiem jāgrīz vēstība, kad runā par viņa domu sintētisko spēku. Viņa galvenie mākslas tipi ir šīs spējas liecinieki.

Izprotot viņa radītos sociālos tipus: Onegīnu, Tatjanu, Lenski, — viņa psiholoģiskos tipus: Skopā bruņinīka, Saljēri, Mocarta, Don Žuana, viņa vēsturiskās figūras, kā Pīmenu, Pugačovu, Peteri Lielo un citus — mēs tikai īsti redzam, cik daudz ir lietots apvienošā, ģeneralizējošā, jaunradošā psihes spēka uz šo tēlu radīšanu, uz daudzo faktū apvienošānu, uz viņu māksliniecisko iztulkošanu ...“

Bez tam nav jāaismirst, „ka lielais vairums no visa tā savā laikā bij pavisam „jauns vārds“. . . *)

2. Domu aktivitāte. Doma var būt pasīva un aktīva. Absolūti pasīvas domas, zināms, pavisam nav, jo doma pēc savas dabas jau aktīva. Bet ja domas aktivitāte ir ļoti maza, tad runājam par pasīvu domu.

Tāda pasīva doma ir piem. imitētāja, atkārtotāja doma. Viņai, soļojot pa iemītām tekām, vajag samērā maz spēka jeb enerģijas. Laužot jaunus ceļus, minot jaunas tekas, vajag daudz spēka. To darbu var darīt tikai aktīva doma.

Zinātnieki un mākslinieki, strādādami jaunradišanas darbu, iet jaunus ceļus. Viņi tos lauž ar savu — aktīvo domāšanu. Masās jeb vairuma cilvēks tikai saņem radītos augļus, iet viņiem pakāļ: viņš strādā tikai ar savu pasīvo, vājāko domu.

Aktivitātei var būt dažāda intensivitāte jeb spārība. Šī spārība atkarājas, tiklab zinātniekam, kā māksliniekam, no spēju lieluma. Ģenijam tā lielāka kā talentam.

Domu aktivitāte var uzliesmot vai nu īsu brīdi, vai ilgā lielāku laika sprīdī. Māksliniekiem un zinātniekiem tā pa lielākam daļai ilgstoša. Tamdēļ runājam par viņu aktivitātes neatlaidību, par viņu neatlaidību darbā.

3. Domu oriģinalitāte. Zinātnieka un mākslinieka darbs ir lielā mērā jaunradišanas darbs. Jaunradišana jau ir jaunu, t. i. līdz šim nebijušu, oriģinālu darbu radīšana. Tamdēļ oriģinalitāte ir svarīga zinātniskās un mākslinieciskās domāšanas īpašība.

Masū cilvēka domai šīs oriģinalitātes nav. Viņa ir kopija un reprodukcija no citu cilvēku domām.

Salīdzinot zinātnisko un māksliniecisko domāšanu, arī jā-saka, ka mākslinieciskā domāšanā ir vairāk oriģinalitātes kā zinātniskā.

Zinātniskā domu pasaulē, kad ģenijs kādu jaunu likumu vai principu atrod un uzstāda, tad talenti nodarbojas ar šī

*) Овс. Куликовский. Пушкин. 73., 74. л. р.

principa lietā likšanu un izstrādāšanu. Piem., ka elektriskā apgaismošana vai telegrafs atrasts, tad atliek tikai pagudrot, kā kurā katrā vietā to iekārtot. Šinī darbā ir liela daļa re-produktīva domāšanas darba un samērā maza daļa oriģināla.

Citādi tas ir ar mākslu. Tur vairāk jaunradošā. Tā piem. talenti nevar reproducēt Šekspira, Ģetes, Puškina darbus. Tādām reprodukcijām nebūs nekādas vērtības. Jau kaut cik tuvām imitacijām ir maza vērtība. Mākslā, katrā mazākā darbiņā, katrā liriskā dzejolītī jābūt oriģinalitātei, viņam jābūt jaunam. Un jo tur vairāk oriģinalitates, jo, citos līdzīgos apstākļos, tur lielāka mākslinieciska vērtība.

4. Intuītvā un zemapzinīgā domāšana. Tiklab zinātniskā, kā mākslas darbā daļa domāšanas notiek apzinīgi, daļa zemapzinīgi (intuītivi). Zemapzinīgā un intuītvā domāšana ir tiklab mākslinieka, kā zinātnieka psihes īpašība.

Ideju dzimšana, ideju inkubācija, inspirācija (iedvesma) — šie jaunradišanas posmi ar zemapzinīgās sfēras darbību ir kopīgi zinātniskai un mākslas pasaulei.

Tiesa, mākslā mēs viņu biežāki redzam, tamdēļ ka pati jaunradišana mākslas laukā biežāki sastopama.

Zemapzinīgās un intuīvas domāšanas aktivitāte un spēks atkarājas, tiklab zinātniekam, kā māksliniekam, no gara spēju lieluma. Genijam šīs spējas darbojas visspilgtāk un arī visproduktīvāk.

5. Citas domāšanas kopīpašības. Tā tad redzējām, ka mākslinieciskajai un zinātniskajai domāšanai ir vesela rinda kopēju īpašību. Šo kopējo īpašību analīzi un apskatīšanu tādā pat kārtā varētu turpināt. Bet še aprobežosimies tikai ar turpmāko kopīpašību uzskaitīšanu. Svarīgākās no viņām ir sekošās:

- 1) domu asums, skaidrredzība, atjauta;
- 2) domu skaidrība;
- 3) domu dziļums;
- 4) domu produktivitāte;
- 5) domu plašums;
- 6) domu noteiktība;
- 7) domu koncentrācija un kondensācija;
- 8) domu vērība;
- 9) domu spīgtums;
- 10) domu noteiktība;

- 11) domu smalkums; 12) domu objektivitāte un subjektivitāte; 13) domu jūsmīgums; 14) domu disciplina; domu attapība; 15) domu daudzpusība u. c.

Katra no šīm domāšanas īpašībām var piemist tiklab vienai, kā otrai domāšanai. Bez tam katra no šīm īpašībām var būt dažādās pakāpēs un ar dažādu spilgtumu.

6. Masas cilvēka un mākslinieka doma.

Raksturojot mākslinieka domāšanu, līdz ar to jau mākslinieku arī domāšanas ziņā nošķiram no masas cilvēka. Samazinot lielā mērā māksliniekam un zinātniekam piemītošās īpašības un atmetot daudzas no tām nost, dabūjam masas cilvēka domāšanu.

Vispirms jau masas cilvēka domai pavisam cita gultne, cita gaita. Ja mākslinieka domāšana arī noskaņojas ap viņa galvenām, t. i. mākslas tieksmēm, tad masas cilvēka domāšana arī noskaņojas ap viņa galvenām tieksmēm. Un tās ir: 1) eksistence un 2) sugas turpināšana. Masas cilvēks domā galvenā kārtā par maizi un pēc iespējas par labu maizi, labu dzīvokli, labām praktiskām ērtībām. Kad uzturas jautājums kārtībā, tad masas cilvēks domā par dzimuma tieksmes apmierināšanu, par „dzīves biedreni”, bērniem. Tad vēl drusku par baudu un — tālāk viņa doma netiecas. Viņa doma ir praktiskās dzīves doma. Ideālākās tieksmes un domas: uz zinātni, uz mākslu, tam tikai kā viegla vēsma skar vaigus un noslīd garām.

Tikdaudz par domu pasauli, par domu aploku.

Bet arī viņa domu kvalitātes ir citādas.

Nav viņa domai aktivitātes: tā soļo pasīvi pa iemītām tekām.

Nav viņa domai oriģinalitātes: tā imitē, atkārtoti cita domas, bet nerod jaunus ceļus.

Nav viņa domai plašuma: tā rušinas šaurā praktisko interešu sētinā.

Nav viņa domai dziļuma: tā viegli slīd pa virsu lielajai gara dzīvei.

Nav viņa domai smalkuma: tā nojauta tver tikai krasas parādības.

Nav viņa domai attapības: tā skata, bet neredz, klausās, bet nedzird.

Nav viņa domai skaidrības: tā jēdzieni un domu tēli tinas kā pa miglu.

Nav viņa domai jūsmas: tā necēlas kā ērglis ar spodrām acīm zilos gaisos.

Nav viņa domai kritikas: ko tradīcija sniedz, viņš ņem bez liekas gudrošanas.

Nav viņa domai jaunradišanas elementa: tā visu vecu tikai sargā un glabā. Tā — konservatīva.

Tāda viņa domu pasaule: stipri peķa un sīka. Bet viņam pietiek. Viņa sīkā pasaule vairāk neprasa. Viņš pie tam apmierināts. Viņā nav straujā nemiera gara, kas to plosa un dzen. Viņš pieticīgs un bieži — ļoti laimīgs.

Salīdzinot mākslinieka domu pasauli ar to, ir tomēr starpība. Lai arī masas cilvēks — filistrs ar nožēlošanu noskatās dažreiz uz mazāk redzamu mākslinieku, tad tomēr jāsaka, ka arī šis mazāk redzamais mākslinieks ir diezgan spoža zvaigzne pelēkā praktiķisma pasaulē.

7. Mākslinieku domāšanas dažādības.

Būtu naīvi iedomāties, ka augšā minētās mākslinieku domāšanas īpašības katrā ziņā visas piemīt katram māksliniekam. Nē. Viņas izdalās dažādi, atkarībā no tās nozares, kur mākslinieks strādā. Piem. spilgta sintētiska un analītiska domāšana, ģeneralizācijas spēja vairāk īpatnēja dzejniekiem (piem. Šekspīrs, Gēte, Tolstojs, Puškins). Šo spēju grūtāk būs saskatīt pie muzikas māksliniekiem. Turpretī muziķiem atkal spilgtāka emocionālā un fantazējošā domāšana, skaņu atmiņa un skaņu fantazija.

Tāpat lielu domu plašumu un dziļumu grūtāk saskatīt pie maģa līriķa. Toties tur krasāk parādīties domu jūtīgums, redzīgums, elastīgums, vērība, jūsmīgums, jūtīga emocionāla

un fantazējoša domāšana. Bārda vai Skalbe nav Rainis, un Rainis nav Skalbe. Katrs no viņiem domu bagāts, tikai savu īpatnēju un savādu domu.

XV. Mākslinieka jūtu un emociju pasaule.

1. Jūtu jēdziens.

a. Jūtu jēdziena šaurākā nozīme. Jūtas ir tas psihes stāvoklis, kurš ceļas jūtot. Bet kas ir just, to nevar pateikt, to vajag vismaz reiz izbaudīt. Kas ne reiz nebūs jutis, tam biezu biezie sējumi neizskaidros, ko nozīmē just. Piem. kas piedzmis ākls, tam visas pasaules gudrie neizskaidros, kas ir gaismas sajūtas un jūtas; tāpat kurlam neizskaidros, kas ir skaņu harmonijas.

Kad jūtas ir justas, kad psihē ir jau nepieciešamais materials, tad izskaidrošana var sākties. Par laimi, ar jūtām tā ir: nav dzīva un kaut cik normāla cilvēka, kurš nekad nebūtu jutis, kam pavisam nebūtu jūtu, tamdēļ izskaidrošanai nepieciešamas materials ir.

Kad runājam par jūtām, tad domājam divas lietas: 1) baudu vai 2) ciešanas, nebaudu. Bauda un ciešanas arī ir divi galvenie jūtu aspekti jeb jūtu veidi. Reizēm nav ne manamas baudas, ne manamu ciešanu, tad runā par — indiferenci jeb vienaldzību.

Tikai jūtas, šaurākā nozīmē, nav kāda atsevišķa psihisko rosiņu jeb procesu grupa jeb vienība, kā piem. atmiņa, domāšana. Nē. Jūtas ir visu psihisko parādību viens aspekts, viena puse. Jūtas ir pieredzējumu un psihisko parādību tīkamais vai netīkamais aspekts.

Patīkamas vai nepatīkamas var būt domas, darbības. Jūtas pavada apzinami vai neapzinami visas psihiskās rosbas: sajūtas, nojautu, atmiņu, fantaziju, domāšanu, gribu.

Jūtas ir psihisko procesu internais jeb iekšējais aspekts, zināms psihes stāvoklis.

b. **Emocijas.** Kad runājam par jūtām, tad domājam arī tādas lietas, kā: bēdas, bailes, priekus, dusmas, kaunu, riebumu u. t. t. Šīs jūtas nenākas nebūt grūti pat ārēji novērot: kaunā cilvēks nosarkst, dusmās savādi saļauc seju un dūrēs savēl rokas, bailēs nobāl un trīc etc. Vārdu sakot: novērojam līdz ar jūtām zināmas ārējas kustības. Tamdēļ arī šādus jūtu stāvokļus sauc par emocijām (motus, Gemütsbewegung) jeb dvēseles kustībām, savilņojumiem.

Emocijas ir tas cilts jēdziens, kurā jāierindo tādi stāvokļi, kā bailes, kauns, bēdas, prieki, dusmas etc. Vārdu sakot — jēdziens, kurā jāierindo atsevišķas jūtu šķiras.

Starp pirmo un otro jēdzieni ir vēl starpība: jūtas pirmā nozīmē, viņu tīrā veidā ir vairāk abstrakcija. Realā tiešāmībā mums vērojamas tikai emocijas: vienalga, vai mēs novērojam tās ārēji izpaužamies, vai nē.

Otrām kārtām starpība: strukturas ziņā. Emocijas savā strukturā ir komplicētākas par jūtām. Emociju struktūra sekoša:

1. Zināms apziņas stāvoklis: nojauta vai doma (slikta vēsts, apvainojums etc.).

2. Zināms jūtu, resp. jušanas stāvoklis: bēdas, dusmas, bailes.

3. Zināms organisks stāvoklis, šai emocijai īpatnējs (piem. nosarkšana, kauns etc.).

Emocijas otrais elements savā tīrā un neatkarīgā veidā ir, zināms, tikai abstrakcija un hipoteze. Bet analīzes nolūkiem viņš nepieciešams.

Tā tad emocija ir tāda organizēta jūtu vienība, kas izpaužas psiho - fizioloģiskos procesos.

No šiem emocijas elementiem trešais ir visfundamentālākais. Viņš ir tas, no kura visa emocija izaugusi. Jūtas vien-

mēr saistītas ar zināmiem, dziļākiem organiskiem procesiem. No viņiem tās izaugušas.

Trešajā elementā novērojamas divas puses. a) iekšējā un b) ārējā. Ārējā: redzamā, emocijas ārējā izteiksme (piem. dusmās rokas savilkt dūrēs). Iekšējā: neredzāmie, nervos notiekošie fizioloģiskie un ķīmiskie procesi.

Katras emocijas serde ir — zināmas organiskas tieksmes: apetītes instinkti. Ap šīm tieksmēm izaug visa emocija.

Tieksme ir emocijas dinamiskais jeb aktīvais, kustīgais elements.

C. Jūtu jēdziens plašākā nozīmē. Jūtu jēdziens šaurākā nozīmē ir psihisko procesu afektīvais (jūtu) aspekts. Abstrakti domājot, mēs šo emocionālo aspektu varam arī atdalīt no psihiskiem procesiem (tāpat kā piem. saldumu no salda priekšmeta, baltumu no balta etc.) un domāt atsevišķi. Tad dabūjam jūtas atsevišķi. Šīs ir jūtu jēdziens šaurākā nozīmē, kaut arī tikai abstrakcija.

Šīs abstraktās jūtas (jēdziena šaurākā nozīmē) ietilpst arī kā viena sastāvdaļa emocijās.

Bet runājot par bēdām, dusmām, kaunu, mīlu arī apzīmējam tās ar vārdu „jūtas“. Šīs ir jūtu jēdziens plašākā nozīmē.

Plašākā nozīmē zem jūtām saprotam tos psihiskos stāvokļus un procesus, kuŗos valdošais jeb dominējošais ir afektīvais (jūtu) elements.

Šinī zinā jūtas ir cilts jēdziens, kuŗā 1) jūtas šaurākā nozīmē, 2) emocijas, 3) noskaņas un 4) kaislibas ietilpst kā dzimts (ģints) jēdzienā.

Jūtas plašāka nozīmē arī parasti domā, kad runā par šādām vai tādām jūtām. Un šinī nozīmē arī emocijas ir jūtas.

2. Mākslinieka jūtas. (Vispārējs uztvērums.)

Mākslinieka jūtu pasaule galvenos vilcienos ir tā pati, kā visu citu cilvēku jūtu pasaule. Tur visas tās pašas galvenās jūtu grupas un vienības, kas katram pazīstamas, kā piem. bauda un ciešanas, prieki un bēdas, bailes un dusmas, mīla un naida etc.

Un tomēr: kaut arī atsevišķas jūtas un emocijas ir tās pašas, tad tomēr viņas nav tādas pašas, kā citiem, t. i. viņu īpašības un kvalitātes ir citādas.

Bez tam arī galvenās jūtu grupas daudzreiz ir tā pārveidotas, kā viņas radījušas it kā jaunas jūtu šķiras vai vismaz jaunas jūtu vienības.

Apskatot mākslinieka jūtu pasauli, šē, zināms, nav ne iespējams, ne arī sevišķi vēlams apskatīt, kā mākslinieka dvēsele pārveidojas vai dabū īpatnēju raksturu katrā jūtu grupā. Šē mūs interesē tikai tās īpašības un īpatnības, kurās vai nu attiecināmas uz visu mākslinieka jūtu pasauli, vai kurās īpatnējas tikai mākslinieka jūtu pasaulei.

3. Mākslinieka estētiskās jūtas.

Priekš mākslinieka šī jūtu jeb emociju grupa visraksturīgākā. Tā ir tā, kas viņu par mākslinieku dara. Zināms, arī masas jeb vairota cilvēkam ir estētiskās jūtas, tikai viņas daudz citādākas kā māksliniekam. Un starpība?

Māksliniekā estētiskās jūtas ir bagātākas ar estētisko jūtu pozitīvajām kvalitātēm jeb īpašībām. Tādas ir: 1) jūtu intensivitāte, 2) jūtu aktivitāte, 3) jūtu smalkums, 4) jūtu bagātība.

Estētisko jūtu intensivitāte. Šīs emocijas serde, viņas dinamiskais elements ir spējākas iedzimtas tieksmes. Māksliniekam šī tieksme ir galvenā. Tā viņa Nilupe, ap kuru plāvas zaļo, druvas vilņo un dārzi zied. Ikdienas cilvēkam tās ir — necīgs strautiņš, kurš tikko sūcas pa smiltīm blakam viņa praktisko tieksmju Nilupeī, gar kuru veikali zaļo un izdzīve zied.

Estetisko jūtu aktivitāte. Ikdienu cilvēkam estētiskās jūtas pasīvas. Viņš teātri skatās, koncertu bauda un vairāk neko. Izbauda un aiziet mājā — tas viss. Viņā estētiskā emocija iedegas, izdeg un nodziest kā salmu uguns.

Ne tā māksliniekam. Viņam estētiskā emocija iedegas, deg ilgi, tiek aktīva un izpaužas mākslas darbā. Jaunradišana ir estētiskās emocijas aktīvais stāvoklis.

Estētiskās emocijas aktivitāte ir galvenā iezīme, kas estētisko jūtu sfērā mākslinieku nošķir no nemākslinieka.

Mākslinieka estētiskās jūtas smalkākas: t. i. viņas var ierosināt mazāk spēji rosinātāji. Viņas skan kā vēja kokle no mazākās vēsmas.

Mākslinieka daiļjūtas bagātākas: tur tādai daiļjūtu elementi un nianse, kādu nemākslinieka psihē nav.

Bet mākslinieka, daiļradītāja, estētisko jūtu smalkums un bagātība tiks labāk redzami, aplūkojot mākslinieka jūtu vispārējās īpašības. Tagad tikai pastrīposim to, ka daiļjūtas ar visām savām pozitīvajām īpašībām ir tās, kuŗas mākslinieku raksturo pirmā un galvenā kārtā.

4. Mākslinieka jūtu dinamika.

Jūtu dinamika ir jūtu jeb emociju vispārējais kustīgums jeb aktivitāte. Ņemot šo jēdzienu plašākā nozīmē, tur ietilpst: a) jūtu tieksme pēc darbības vispār, b) jūtu emocionalitāte, c) jūtu intensivitāte, d) jūtu emociju jūtīgums, e) jūtu bagātīgāka un vispusīgāka darbība u. c.

Ņemot šo jēdzienu šaurākā nozīmē, tur ietilpst tikai jūtu lielākā tieksme pēc darbības, jūtu lielāks kustīgums un aktivitāte. Ar šo jēdziena saturu arī šē aprobežosimies.

Mākslinieka jūtām parasti ir lielāka dinamika, nekā nemākslinieka emociju pasaulei. Šī jūtu dinamika attiecas uz visu jūtu pasauli un ne tikai uz kaut kādu vienu jūtu grupu.

Ši mākslinieka jūtu dinamika izpaužas vispirms mākslinieka spējā tieksmē pēc iespaidiem un jūtu savīļojumiem. Viņa jūtas grib just, vienalga, lai jūtu saturs būtu, kāds būdams, lai arī jūtu objekts, pēc kura tas tiecas, būtu kāds būdams.

Tā piem. Puškins nododas dzeršanai, izdzīves orgijām, klejo ar čigāniem pa Besarabiju, duelējas neskaitamas reizes u. t. t.

Gluži tāpat Lermontovs: zoboja, asi uzbrūk citiem cilvēkiem, dzer, duelējas, taīsa romantiskus skandaļus, iet karā un drāžas ar lielu pārdrošību nevajadzīgās briesmās.

L. N. Tolstojs: šis sirmais, dievijīgais vecis uz fotografijas izliekas kā pats miers, un tomēr: kas tas par emociju vulkanu pat līdz mūža pēdējām dienām! Jau bērnībā viņa emocijās mūžīgs nemiers un kustība. Viņš sapņo un skumst, viņš raud, no miega atmodies, viņš apvainojas un uztraucas par katru nieku, viņš lec zemē no otrā stāva un sadauzās. Trako viņš arī universitatē. Trako viņš pēc universitates. Iestājas par savvaļnieku, iet karā un vieglprātīgi un pārdroši koķetē ar nāvi. Iet uz lāču medībām, kur to nogāž lāču māte, ar zobiem izplēš sejai gabalu un tikko nesaplēš pavisam. Viņš nododas žūpībai un izdzīvei: veselām dienām un naktīm dzer un dzīvo ar čigānietēm, pēc tam sūdz biedriem grēkus, nožēlo un raud, dievojās un solās vairs nekad tā nedarīt, lai pēc laika atkal nozustu izdzīves vilņos. Viņš strīdās ar Turģenevu. Viņš to bez jemesla nīst, tam nikni uzbrūk, kaltina un izsauc uz dueli. (Tjučevam tikai to par laimi izdevās novērst.) Viņš ceļo un kā vajāts zvērs mētas no viena darba lauka otrā.

Bairons: Viņa emocijas arī trako jau bērnībā: uzbudinājuma un apvainojuma brīdī tas satver nazi un mēģina to iegrūst sev krūtīs. Tikai kāda lielāka roka laikā satver viņa bērna rociņu un novērš katastrofu.

Reiz viņu sarāj aukle, ka tas nosmērējis jaunās drēbītes. Viņš apvainojuma dusmās, ne vārda neteikdams, saplēš savas drēbītes un klusi-spītīgi nostājas viņas priekšā.

Pleaudzis viņš nododas izdzīves orgijām ar alkoholu, sievietēm, bezmiega naktīm. „Visas kaislības un pārmērības viņš izmēģināja un dzēra līdz dibinām” (Tēns). Venēcijas karnevala laikā tas negul veselu nedēļu no vietas. Pēc trākām orgijām to nospiež grūtsirdība un lielas slāpes. Reiz šādā paģirū naktī tas izdzer 15 zeltērsu pudeles. Slāpes tik asas, un viņa temperaments tik nepacietīgs, ka viņš pudeles nevis atkorkē, bet vienkārši nosit tām kaklus.

Viņš nododas sportam: jā, vingro, peldas. Viņš apprecas, bet sieva ieskata viņu par traku un aizmūk. Viņš lepni uzsāk cīņu ar visu sabiedrību un trako vēl vairāk. Beidzot viņš kā savvaļnieks krit karā. „Tā dzīvo šīs ugunīgās dvēseles, kuŗas bez mitas tramda un dragā viņu pašu iekšējās vētras. Tie līdzinas lodei, kuŗa, sadūrusies ar preteklī, atlēc, sadragā, kas tai gadas ceļā, un ieurbjas smiltīs.” (Tēns.)

Šie piemēri ir nedaudzie no daudzājiem. Viņi reprezentē lielo vairumu no visiem māksliniekiem.

Un kur cēlons šai mākslinieku trakošanai? Šai bezmērķa spēku izšķiešanai, šai dārgo dzīvību postīšanai?

Cēlonis — tanī nervu enerģijas pārplūdumā, kuŗš piemīt viņu nervu zistēmai, kuŗš verd viņu nervu centros. Apdāvināto, sevišķi ģenialo mākslinieku nervu enerģija ir tikpat kā katlā saspiests tvaiks, kas kustina vāku un, ja viņam nav izejas, var saspridzināt visu katlu. Tas viņu jūtu pārmērīgais dinamisms, enerģijas pārplūdums.

5. Mākslinieka jūtu intensivitāte.

Jūtu intensivitāte ir jūtu spēks, viņu spars. Jūtas var plūst kā lēna vēsma, kas tikko šūpo vieglus koku zarus, un viņas var traukties kā vētra, kas kokus lauž un ēkas sagāž. Kaut arī jūtu trīs pakāpes (lēnās, mērenās un stiprās jūtas) ir pazīstamas gandrīz katrām cilvēkam, tomer māksliniekam jūtu stiprie toņi visvairāk pazīstami. Ikdiēnas cilvēks dzīvo vairāk kluso un mēreno jūtu dzīvi. Mākslinieks

— otrādi. Viņš ir cilvēks, kas spējāki mīl un spējāki nīst, kas vairāk bēdājas un vairāk priecājas, kas spējāki apvainojas un spējāki uztraucas.

Māksliniekā parasti ir spēcīgākas ne tikai daļjūtas, bet visas jūtas. Tā piem. Bairaons iemīlās jau 8 gadus vecs. Divpadsmit gadu vecu to sagrābj tik spēcīga mīla, kuŗu tas līdz kapam neaizmirst.

Dantes dvēselē mīla pret Beatriči iedegās, kad tam bij 9 gadi. „Taī pašā acumirkli, kad es viņu ieraudzīju, mīla sagrāba manu sirdi tik spēcīgi, ka es nevarēju pretoties. Dre-bēdams no uztraukuma, es dzirdēju noslēpumainu balsi: lūk dievība, kuŗa spēcīgāka par tevi un kuŗa pār tevi valdis.“ Tā raksta Dante par sevi.*) Pēc Beatričes nāves viņu pārņem neaprakstams izmisums.

Tāpat Puškinu, Ļermontovu, Nadsonu mīla sagrābj jau agrā bērnībā.

Bet māksliniekiem spēcīgāka ne tikai mīla. Analōģiski darbojas arī citas jūtas. Atcerēsimies Bairaona pašvērtības un lepnuma jūtas. Vēl spējākas bij Svīfta lepnuma un godkāribas jūtas. Visu mūžu viņš cieta kā šausmīgas moka savu apvainoto godkāribu un ielēja savu īgnumu iznīcinošā, sarkazmu pilnā satīrā. — Puškinam — apvainotās pašvērtības jūtas maksāja dzīvību. Šekspīra dvēselē plosījās veselas jūtu vētras ar visdažādākām nokrāsām. Ļ. N. Tolstojs nevarēja bez asarām pat vienkāršu vēstuli uzrakstīt, un viņš pats sevi jokodams sauca par „Ļova — rjova“ (Ļevs — raudulis).

Mākslinieka jūtu intensīvitāte ir tikai kā sekas no mākslinieka jūtu pasaules lielākas dinamikas vispār.

6. Mākslinieka jūtu pasaules smalkums.

Smalkākās ir tās jūtas, 1) kuŗas vieglāk ierosināmas un 2) kuŗas uz vienu un to pašu

* M. B. Барсон. Данте. Биографич. очерк. 11. l.p.

kairienu reaģē ar lielāku spēku un aktivitāti kā citu cilvēku jūtas. Šī jūtu īpašība parasti ir mākslinieku īpatnība.

Hippokrats stāsta par kādu Nikanoru, kurš, dzirdot fleites skaņas, noģibis. Gretri saslima, ieelpojot rozes smaršu. Mocarts jau bērnībā bij tik jūtīgs, ka tauru skaņas tam radīja krampjus.*)

Čaikovskis jau kā bērns ļoti mīlēja muziku, bet pēc katras klavieru spēlēšanas viņš bij bāls un satriekts. Reiz viņa vecāku mājā bij viesi. Tika daudz spēlēts. Bij vēls. Bērnu istabā jau visi gulēja. Negulēja tikai mazais Pjers (Čaikovskis). Viņa vaidziņi dega; viņa actiņas arī. Klavieru skaņās trīcēja tā jūtu stīgas un darbojās fantāzija. Viņš raudāja. Pie viņa ieiet guvernante, viņa to mana un apjautājas, kas mazajam Pieram kaiš. Viņš raudādams atbild: „Ai, šī muzika, šī muzika!... Atpestījiet mani no viņas!... viņa ir tā, kas man nedod miera!...“***)

Slimīgi maigs bij arī Šopen s. Norauta rožu lapa, garām skrejoša tauriņa ēna, atstāja uz viņu bieži tādu pat iespaidu, kā karstas dzelzs pieduršanās... Viņš tvēra citu jūtām un manām netveramus iespaidus un izpauda tos muzikā.

Tāds pat bij krievu maigais, slimīgais dzejnieks N a d s o n s. Viņš pats zīmīgi par sevi saka:

„Я рос. одиноко; я р с позабытым,
Пугливым ребенком; угрюмый, больной,
С умом, не по-дѣтски печально развитым,
И чуткой; болезненно — чуткой душой.“

Šekspira jūtu smalkumu Tēns raksturo šādi: „Viņam bij viena no tām maigajām (delicate) dvēselēm, kuŗa, līdzīgi vispilnīgākam un labākam muzikas instrumentam, trīc pie katras visvieglākās pieduršanās. Šis viņa smalkais jūtīgums bij pirmais, kas krita acīs.“****)

*) Фулье. Темперамент и характер. 54. l. p.

**) Ив. Липаев. П. И. Чайковский. 1905 г. 8. l. p.

****) Н. А. Таïne. History of English Literature. 365. l. p.

7. Augstāko jūtu lielāka bagātība.

Zemākās jūtas un emocijas ir tās, kuras saistītas ar sajūtām un vienkāršākiem, konkrētākiem noskārtumiem. Tādas zemākās jūtas piem. ir seksualās, bada un garšas, taustes, ožas, muskuļu un tamlīdzīgās sensualās jūtas.

Augstākās jūtas ir tās, kuras saistītas ar šīm 4 galvenām grupām: reliģiskām, estētiskām, etiskām, intelektuālām.

Ikdienas jeb vairuma cilvēkiem pārsvarā ir zemākās jeb sensualās jūtas. Augstākās viņiem mazāk manāmas. Tās — lielākā mērā izcilus cilvēku piederums. Masas cilvēkus tās skar vairāk gan tikai kā viegla vēsma. Zināms, būtu nepareizi teikt, ka viņas ikdienas cilvēkam pavisam nepiemīt.

Bet arī augstākās jūtas var būt vairāk vai mazāk smalkas, bagātas, intensīvas un sarežģītas. Arī šīs augstākās jūtu grupas, atkarībā no minētajām jūtu īpašībām, var būt jūtu atsevišķas formas un noskaņas ļoti lielā dažādībā un bagātībā.

Apdāvinātiem māksliniekiem sevišķi bagātas ir šīs augstākās jūtu grupas. Viņi pārdzīvo tādas jūtu noskaņas un nokrāsas, kuras lielam vairumam nav pazīstamas. Šinī laukā viņi ierauj jaunas tekas, rada jaunas jūtas un noskaņas, gluži tāpat kā zinātnieki un filozofi rada jaunas idejas un teorijas intelekta pasaulē. Līdz ģeniju jaunradītām jūtu sferām tikai ļoti lēni paceļas talenti un masas. Nebūs pārspīlēti, ja teiksim, ka koncertu no labākajiem mākslas darbiem kaut cik apmierinoši sapratīs tikai varbūt 1 proc. no lielpilsētas publikas, t. i. koncerta apmeklētājiem. Gluži tāpat iāšaubas, vai būs desmitā daļa no konservatoriju beidzušiem, t. i. cilvēkiem ar augstāko muzikālo izglītību, kuri sapratīs visu Bethovenu vai Šopenu. Ko tas nozīmē? Tas nozīmē, ka lielie mākslas talenti un ģeniji var pārdzīvot un radīt tādas augstākās jūtas, līdz kurām

pacelties var tikai ļoti nedaudzi. „Var pilnīgi droši teikt, ka šie augstākie jūtu veidi nav aizsniedzami cilvēku lielākam vairumam; tie aizsniedzami tikai varbūt vienam no simtstūkstošiem vai miljoniem; lielais vairums viņus nepazīst, vai pazīst tikai no dzirdēšanas un tad arī tik ar lielām pūlēm atceras viņu eksistenci. Tā ir apsolutā zeme, kurā ieiet tikai nedaudzie.“ (Ribò.)*)

Tā tad, māksliniekiem augstākās jūtu sfēras ir vispār bagātākas kā ikdienas cilvēkiem un 2) bez tam vēl viņi šinīs augstākās jūtu sfērās rada jūtas, emocijas un noskaņas, kuras ir pilnīgi jaunas un oriģinālas, jaunas jūtu formas un jauni jutumi.

8. Mākslinieka jūtu simpatiskais aspekts.

Simpatija ir jūtu atskaņa un līdzskaņa. Kā viena skanoša vijole stīga liek ieskanēties arī otrai vijoles stigai tādā pat tonī, tā viena cilvēka jūtas liek ieskanēties šīm jūtām arī otrā cilvēkā. Vienā ieskanas, otrā — atskan un — skan abas divas. Viena skan otrai līdz. Tādas līdzskanošas jūtas ir — simpatiskās jūtas. Simpatizēt jeb līdzskanēt ir cilvēka jūtu vispārējā īpašība. Ir parasta lieta, ka cilvēkam ļautrā sabiedrībā tiek ļautri, bērēs — skumji. Tas — pateicoties simpatijai.

Kaut arī šī īpašība lielākā vai mazākā mērā piemīt katram cilvēkam, taču māksliniekam viņa — vislielākā mērā.

Mākslinieka jūtu simpatijas spējām liela nozīme: 1) tās palīdz viņam iespīesties vieglāk otra cilvēka psihē un 2) iespīesties tēlojamās personās vai mākslā ietveramās noskaņās.

*) Рибо. Психология чувств. 1912. г. 18. л. р.

9. Mākslinieka emociālā atmiņa un emociālā fantāzija.

Intelektuālā (prāta) atmiņa uzglabā idejas, jēdzienus, priekšstatus, domas. Līdzīgā kārtā emociālā (jūtu) atmiņa uzglabā un reproducē jušanas produktus: zināmas jūtas, jutumus un emociālos pārdzīvojumus. Emociālā atmiņa ir mazāk parasta parādība kā intelektuālā atmiņa, tamdēļ arī daži psihologi šo atmiņu pavisām neatzīst. Bet emociālā atmiņa tomēr eksistē un noliegt to nav nekāda iemesla. Nav piem. pārāk neparasta parādība tā, ka cilvēks atcerās pārdzīvotās bēdas, un viņam paliek skumji „ap sirdi“, skumji līdz asarām; kad viņš atceras priecīgus brīžus, tad priecīgs smaids tam pārļaižas pār seju.

Emociālā atmiņa visvairāk pazīstama cilvēkiem ar emocionālu, jūtīgu temperamentu. „Ātras dabas cilvēki jūt dusmas, iedomājoties vai dzirdot sava ienaidnieka vārdu. Bailīgs cilvēks dreb un bāl, atceroties pārdzīvotās briesmas. Iemīlējis pārdzīvo mīlas jūtas, atceroties savu jūtu un kaislību objektu... Viens cilvēks man apgalvoja, ka viņam reproducētās emocijas esot spilgtākas par pirmemocijām (tas ir reālī pārdzīvotām. P. B.)...“³⁾

Šī emociālā atmiņa sevišķi krasa māksliniekiem, jo tie visi, parasti, ir cilvēki ar emocionālo (jūtīgo) temperamentu. Tā piem. Silli Prīdoms stāsta par sevi, ka viņš bieži noliek nepabeigtas dzejas nost un tās uz ilgāku laiku aizmirst. Bet pēc vairāk gadiem, ņemot tās rokā, viņš var tanīs atkal iejusties un tās turpināt. „Es varu ar pilnīgu noteiktību sevi reproducēt tās jūtas, zem kuņu iespaida šīs dzejas tika rakstītas,“ — tā viņš atzīstas.

„Kad es atceros tās emocijas, kuņas es pārdzīvoju tad, kad mēs tikām sakauti un vācieši kad ienāca Parīzē, es nevaru no jauna nejusť šīs pašas emocijas, kā toreiz...“

³⁾ Рибо. Психология чувств. 1912. г. 110. л. р.

„Kad es atceros savu milu pret māti, ko sajutu bērībā, tad nevaru nesajust sevi zināmā mērā atkal par bērnu.“ (Silli Pridoms.) Šīs jūtu atmiņas Silli Pridomam tik spilgtas, ka viņš jautā: „vai tikai reproducētās, atcerētās jūtas nav kaut kas līdzīgs halucinācijām?“ *)

No krievu rakstniekiem šī jūtu atmiņa sevišķi krasa bijusi Lermontovam. Likdams Pečorīnam par sevi runāt, viņš saka, ka viņa nelaime tā, ka viņš neka nevarot aizmirst.

Un ne tikai Silli Pridomam un Lermontovam. Emocionālā atmiņa ir vairāk vai mazāk krasa visiem māksliniekiem.

Emocionālā fantazija. Tā stāv ļoti tuvu emocionālai atmiņai un uz viņu dibinās. Emocionālas dabas cilvēks var ne tikai atcerēties zināmus jūtu un emociju stāvokļus, bet arī iedomāties pavisam jaunus, nebijušus (kaut gan, zināms, līdzīgus pārdzīvotiem). Tā piem. mākslinieks ietēlojas savos varoņos un viņu vietā izjūt viņu emocijas. Tas iespējams — pateicoties emocionālai fantazijai.

Emocionālā fantazija, zināms, nevar darboties un konstruēt jaunas jūtu un emociju vienības, bez attiecīga emocionālās atmiņas dotā materiāla. Viņas abas darbojas roku rokā.

Līdz ar emocionālo atmiņu māksliniekiem parasti bagāta arī emocionālā fantazija. Abām viņām liela nozīme daiļradīšanas darbā.

10. Mākslinieka jūtu noteiktība.

Kā domāšanā noskārtumi un jēdzieni var būt vairāk vai mazāk skaidri un noteikti, tā emocionālā sferā — jūtas un jūtumi.

*) Рибо. Психология чувств. 1912 г. 111. л. р.

Jūtas tiek noteiktākas, palikdamas skaidrākas un dziļākas.*) Sākumā jūtas — bālas un nenoteiktas. Tās maisītas ar citām jūtām un noskaņām. Tad citas jūtas kā mākonī noklist un dvēselē paliek kā debess zilumā mēness un zvaigžņu gaismas skaidrais mirdzums.

Katras jūtas: mīla, naids, zinātniskā un estētiskā interese etc. var pārdzīvot lielāku vai mazāku noteiktību.

Mākslinieka jūtās līdz ar zinamu spilgtumu parasti valda arī jūtu noteiktība. Jūtu noteiktība ir tikpat, kā redzīga, skaidra fantāzija, kas skata skaidrus notēlus. Kad jūtu plūdums ticis skaidrs mākslinieka dvēselē, tad tās arī kā skaidrs un dzidrs eters var tikt ielietas mākslas tēlu krūtīs vai izplūst mūzikā un liriskā dzejā.

11. Mākslinieka jūtu plašums.

Jūtu plašums ir spēja ar jūtām aptvert lielāku objektu vairumu. Nemsim piem. mīlu. Cilvēks var mīlēt: 1) tikai sevi, tad 2) savu ģimeni, 3) savu ģimeni un savus radus, 4) savu ģimeni, radus un draugus; 5) visus agrāk minētos + vēl savu šaurāko dzimteni: pagastu, draudzi; 6) visu agrāk minēto + vēl savu šķiru; 7) visu agrāk minēto + vēl savu tautu; visu agrāk minēto + vēl savu tēviju; 8) visu agrāk minēto + vēl savu rāsu; 9) visu agrāk minēto + vēl visu cilvēci. Piem. Aspazija dzied:

„Es tevi mīlu, cilvēce!
Ņem manu karsti pukstošo sirdi,
Ņem manas asaras,
Ņem manus spēkus!

Es mīlu tevi,

Kā māte savu sāpju bērnu!
Ar tevi līdzās es topu un augu.“ (Aspazija.)

*) J. Dewey. Psychology. Nev-York. Pg. 285.

Ir mīla un jūtas, kuŗas vēl plašākas par cilvēces jūtām. Tādas ir piem. visuma jūtas. Cilvēks var mīlēt visu pasaules visumu. Tā piem. Amerikas lielais dzejnieks V. Uitmans dzied:

„Plašums manī plešas, garums garumā stiepjas,
Āzija, Āfrika, Eiropa uz rītiem, Amerika uz vakariem klājas...
Manī ir conas, manī ir jūras, manī meži un vulkāni, ūdens-
kritumi, grupas

Maleizija, Polineizija, manī — lielās Rītindijas salas...
Mans gars, drošs un atsaucīgs un aplidojis visu zemi,
Es esmu meklējis sev līdzīgus draugus un atradis līdzjūtību
sevis visās malās.

Man šķiet, kāda dievišķa apziņa vieno visus un mani.
Jūs, tvaiki, man liekas, jūsu nests es aizlaidos tālīnās zemēs
nolaizdamies, kur jālaižās bija,

Jūs, vēji, man liekas, ar jums es laidos,
Jūs, straumes, ar jums es ritēju, krastus skārdams,
Viscauri es devos, kur upes un strauti virs zemes plūst cauri,
Es nostājos kāpās, par atbalstu ņemdams roboto klinti, lai
sauktu:

Salut au monde!

(W. Uitmaņa dzeja. Tulk. R. Egle.)

Mākslinieka lielāks jūtu elastīgums un jūtu bagātība, lielāka ideju bagātība dara arī viņa jūtu pasauli plašāku.

12. Mākslinieka jūtu pasaules bagātība.

1. Jūtu bagātības jēdziens. Lai runātu par jūtu bagātību, tad jāzin vispirms, ko zem šī jēdziena saprast. Jāzin, kuŗš ir tas „zelta trauks“, tā mērošanas vienība, ar kuŗas daudzumu skaita jūtu nabadzību vai bagātību. Šī jūtu pamatmoneta ir — **jutums**.

A. **Jutuma jēdziens.** Jūtu sferā vispār valda vēl tieša terminoloģijas nabadzība un neskaidrība. Jūtu jēdzienā ietilp

dažādu saturu, ar vārdu „jūtas“ apzīmē dažādus jēdzienus, kā piem.: 1) jušanas spēju, 2) jušanas procesu, 3) jušanas rezultātu. Šis psihiskās lietas tomēr nav viens un tas pats. Noskaidrojot jutuma jēdzienu, skaidrāki tiks arī šie jēdzieni un starpība starp viņiem. Jutuma tapšanas process ir šāds:

1. Cilvēka jušanas spēja, jūtas.
2. Zinams objekts, kas jūtas var ierosināt (ār pasaules priekšmets, ideja, notēls).
3. Objekts nāk kontaktā ar psihi un ierosina jūtas.
4. Ierosinātās jūtas darbojas un izpaužas jušanas procesā, jušanā.
5. Jušana ir jūtu akta darbošanās vispār.
6. Zinams īpatnējs objekts ierosina zinamu īpatnēju jušanu.
7. Zinamā objekta ierosinātais jušanas process ir aprobežots. Viņš ir tikai no vispārējās jušanas viens „spārna vilciens“, viens vilnis.
8. Šo atsevišķo jušanas momentu var saukt par **jutienu**.
9. Viens jutiens jušanas procesā analogisks vienam griezienam griešanas procesā, vienam sviedienam sviešanas procesā.
10. Katram jušanas aktam, katram jutienam savs rezultāts.
11. Šis jutiens rezultāts ir **jutums**, tāpat kā grieziens rezultāts ir griezum.
12. Jutums savā būtībā arī ir jūtas. Jutums ir viens jūtu vilnītis lielajā jūtu okeanā.

Tā tad jutums ir atsevišķs, norobežots jūta, kurā ierosina atsevišķs, īpatnējs objekts. Jūtu sfērā jutums ir analogisks noskārtumam nojautas sfērā, idejai atmiņas un domāšanas sfērā, notēlam fantāzijas sfērā. Piem. kā katrs ār pasaules objekts rada savu

noskārtumu, ideju, tā tas rada arī savu jūtumu. Piem. jasmīna zieds. Maņas to maņa un rada intelektā — noskārtumu. Maņas to maņa (piem. ožas un redzes maņas) un rada attiecīgas sajūtas. Sajūtas ir jūtu elementi. Jūtas tās tver un rada jūtu sferā — jutumus. Nu ir: 1) nojautai — noskārtums; 2) atmiņai un domai — ideja, jūtām — jutums.

B. Jutums un jūtu bagātība. Jutums, šī jūtu mazākā, atsevišķa vienība ir tā moneta, tas „zelts franks“, ar kuru mēro jūtu bagātību. Jūtu bagātība atkarājas: 1) no pārdzīvoto jutumu atmiņām, idejām un 2) no jūtu spējas jutumu kvantumu radīt.

Faktoru, kas nosaka jūtu bagātību, ir vairāk. Viņus var sadalīt divās grupās: a) jūtu imanentos faktorus un b) ārējos faktorus.

2. Jūtu bagātības imanentie faktori. Šie faktori ir tie spēki un tās īpatnības, kuŗas iemīt pašās jūtās. Jo jūtas ir smalkākas, elastīgākas, aktīvākas, spārīgākas, jo viņas vairāk jūtumu radīs.

Katra jušanas īpatnība ir kā atsevišķa straume, kuŗa var ritināt savus jutienu viļņus, savus jutumus. Jo vairāk kādai jūtai (A) šādu īpatnību, jo vairāk jutumu avotu un jo vairāk jutumu. Tā tad — jūtu īpašību bagātība dara arī jūtas vispār bagātākas.

3. Realās tiešamības un pieredzējumu bagātība. Katrs ārpasaules objekts, skardams maņas, darbojas arī uz jūtām un rada atsevišķus jutienu un jutumus. Atsevišķus jutumus var radīt jasmīna zieds, rozes lapa, ozola lapa, tauriņa lidojums, mākonis, pat sētas miets un slotas kāts. Tā tad jutumu var būt tikpat daudz kā ārpasaules objektu, kas dara iespaidu. Tamdēļ jutumu daudzums būs jo-lielāks, jo bagātāka ir iespaidu darošā, objektīvā tiešamība. Jutumu daudzums var būt pat līdz bezgalībai liels.

Šo patiesību atzīmē arī Amerikas psihologi Džēms un Djuī. Tikai viņiem trūkst apzīmējuma priekš atsevišķiem jutumiem.

Tā tad pieredzējumi rada jutumus un dara bagātāku jūtu pasauli.

4. Intelekta bagātība. Atsevišķus jutumus rada ne tikai atsevišķi ār pasaules objekti, bet arī atsevišķi noskārtumi, idejas (t. i. atcerejumi jeb atmiņas idejas, domāšanas radītas idejas), fantāzijas notēli.

Jo bagātāka atmiņa, jo vairāk tā sevī glabā ideju, kuras var reproducēt, jo lielāka arī jutumu bagātība, jo katra atminētā un reproducētā ideja rada savu jutumu. Atmiņas bagātība dara jūtas bagātākas jutumiem.

Domāšana: jo vairāk prāts rada ideju, jēdzienu, domu, prātojumu, jo vairāk jutumu, tamdēļ ka katra domu ideja, prātojums etc. arī rada attiecīgo jutumu.

Tas pats sakāms par fantāziju: arī katram notēlam savs jutums.

Tā tad intelekta bagātība vispār dara jūtas bagātākas jutumiem.

5. Instinkti, tieksmes, zemāpzinīgā sfera.

Instinkti un tieksmes stāv jūtu serdē. Tie nosaka jūtu dažādās īpašības un līdz ar to arī jutumus.

Zemāpzinīgāi psichei sava uzmanība, atmiņa, domāšana. Tur liels vairums ideju, kuras apzinīgā psiche neparedz un nezina. Darbodamies un pārsniedzami apziņas līmeni, viņi rada jaunu bagātu domu un ideju pasauli, arī jaunu jūtu pasauli ar lielu jutumu bagātību.

6. Jūtu bagātība mākslinieka psihē. Velkot loģiskas konzekvences, no visa sacītā nenāksies grūti taisīt slēdzienus par mākslinieka jūtu pasauli. Mākslinieka jūtu pasaule daudz bagātāka kā ikdienas cilvēka jūtu pasaule. Kamdēļ?

Mākslinieka jūtu jūtīgums rada vairāk jutumu. To pašu dara viņa jūtu intensivitāte, lokanība, plašums etc.

Mākslinieka bagātā atmiņa (vismaz speciālā atmiņa) dara to pašu.

Sevišķi liela loma jūtu kapitāla pavairošanā piekrit fantāzijai. Fantāzija, radīdama jaunus notēlus, rada arī jaunus jutumus. Tāpat doma.

Vēl jo lielāka loma piekrit mākslinieka zemapzinīgajai sferai. Parasti māksliniekiem šī sfera ir nesalīdzināmi bagātāka un darbīgāka kā masas cilvēkiem. Šī neapzinīgā sfera tamdēļ arī ritina kā neizsīkstošs avots savu dzidro, vilņojošo plūdumu, kurš izpaužas: domāšanā un fantāzijā, jaunās idejās un notēlos, bet jūtu sferā—jaunos jutienos un jutumos. Tamdēļ arī šī mākslinieka nez' kur nākusē noskaņu oriģinalitāte un bagātība. Bethovens, Šopens, Vagners, Šekspīrs ir radījuši tādu jutumu bagātību, kurus var izjust un izmanīt vēl tikai īsti ģenīāli ģari. Mazāki talenti un masas cilvēki tikai pamazām varēs šo lielo jūtu kapitālu piesavināties. Tagad vēl tie dzīvo no šī kapitāla procentiem.

XVI. Mākslinieka psiches kontrasti.

Kontrastaina ir gandrīz katra cilvēkā dvēsele. Tur strāvo un vaida bieži vien pavisam pretēja rakstura jūtas, noskaņas, kašības, tieksmes, domas etc.

Mākslinieka dvēseles dzīve ir krasāka un bagātāka. Līdz ar to arī viņa dvēseles kontrasti parādās un izpaužas krāsāk.

Tā piem. Lermontova psihē krasi izpaudās no vienas puses pesimisms un drūmums, no otras — jautras, bezbēdīgas un straujas izdzīves tieksmes; no vienas — liels dvēseles maigums, no otras — ass, uzbrūkošs skarbums; no vienas puses viņš nīst tukšos ikdienas un izdzīves cilvēkus, no otras — atkal meklē viņu labpatikšanu; no vienas puses tas dziļi nopietns, no otras — skolnieciski, pat līdz muļķiskumam nerātns, no vienas puses tas tiecas pēc dzīves maiguma, no otras — pēc skarbiem, asiem iespaidiem.

Par Puškina kontrastaino dvēseli A. M. Skabičevskis raksta sekošo: „Puškina vienmēr dzīvoja savādu divējādu

dzīvi, it kā viņa vienā un tanī pašā miesas tērpā būtu apvienoti divi cilvēki, kurī pavisam viens otram nelīdzīgi: viens Puškins — uzpūtijs, augstprātīgs, godkārigs dendijs, skandaliozs kauslis, kāršu sitejs, Doņ-Žuans, dzīves izdzīvotais nemitīgās orgijās, otrs Puškins: lēns, kautrīgs, pat kaulnīgs, ar maīgu, mīlestības pilnu dvēseli, kurš cilvēkus pārsteidza ar savu pacietīgu un produktīvu gara darbību.“*)

Mopasans par savu mākslas skolotāju Flobēru raksta sekošo: „Viņa pesimisms bij naīvs. Viņš bij gatavs pakārt vai visus žurnālistus, un tomēr viņu aizkustināja viens otrs viņam veltīts gabals, kaut arī to būtu rakstījis pats neievērojamākais žurnālists. Viņš ienāda kritikus, bet vēl pēc desmit gadiem viņš aizkustināts (sajūsmināts) atkārtoja viņu labvēlīgās vai nelabvēlīgās atsauksmes. Viņš bieži mēdza sacīt: „Sieviete ir godīga cilvēka posts,“ un tomēr viņš izturējās pret sievietēm ar lielu mīlestību. Viņš dzīvoja ļoti vienkārši, bet mīlēja pilnību, greznumu un komfortu.“ (Mopasans.)

Papildinot šo kontrastu sarakstu, vēl var turpināt: Flobērs visu dzīvi ilgojās un tiecās pēc tālām zemēm, pēc ceļošanas; viņš sapņoja par Eģipti, Zīriju un citām tālām zemēm, bet patiesībā viņš tā nemīlēja kustēties, ka tikai reizi gadā aizgāja līdz savas muižas robežai. Beidzot viņa antipatija pret kustību palika tik liela, ka viņš nemīlēja redzēt pat citus kustāmiešus. (Piem. viņš ieteica Mopasanam tik daudz nekustēties un nevingrot).

No vienas puses Flobērs nevarēja ciest muļķības, no otras — muļķības viņu vilktin pie sevis vilka, un viņš bij ļoti priecīgs, ja viņam izdevās atrast kur kādu „kolosālu muļķību“. Viņš tās pat rūpīgi uzmeklēja un uzkrāja. No vienas puses viņš bij diezgan rupjš, no otras — smalkākais estets. Viņš dvēselē jūta spējas netikuma tieksmes, bet patiesībā bij viens no tikumīgākiem, tīrākiem cilvēkiem.*) Boljē uz viņu bieži mēdza teikt: „Nav otra cilvēka, kurš būtu tik-

*) Полан. Психология характера. 191—200 l. p.

miskaks par Tevi, un kuŗš vairāk par Tevi mīlētu netikumu.“**)

Šos pašus asos kontrastus varēja novērot arī L. N. Tolstoja psihē, un vispār — vairāk vai mazāk krasī šie kontrasti sastopami gandrīz katrā māksliniekā.

Kur meklējami cēloņi šiem dvēseles kontrastiem?

Cēloņi dvēseles kontrastiem ir: 1) cilvēka daudzpersonībā, par kuŗu runa jau bij agrāk; 2) cilvēka psihes dualismā; 3) nesaskaņā starp prāta sprautiem ideāliem un dabās un dzīves dotām tieksmju un gribas iespējām.

Cilvēka psihes dualisms. Tās ir tās „divas dvēseles“, par kuŗām runā Ģetes Fausts. Viskrasākā formā šo dvēseļu dualismu dabuļam redzēt personības divotībā, kad cilvēka personība it kā sadalās divās patstāvīgās personībās, kuŗas abas tiek sajostas kā patstāvīgas un īpatnējas, pat naidīgas.

Tā piem. tādas personības divošanās gadījumos cilvēkam dažreiz liekas, ka viņa otrinieks viņam nopakaļus atkārtu viņa domas un runas; citiem liekas, ka viņiem iekšā ir kāds „demons“, kas tiem nedod miera, ar kuŗu tie sazinās un sarunājas; dažiem liekas, ka viņu otrinieks tiem sagatavo domas un diktē priekšā; dažī iedomājas, ka viņiem ir divas miesas, no kuŗām katra guļ savā gultā; citiem liekas, ka katra viņu roka pieder citam cilvēkam un labā roka ved ar kreiso sīvu ciņu etc.

No māksliniekiem ar šādu dvēseles divošanos slimoja Mopasāns. Viņa ārsts Soljē par to raksta šādī: „Mopasāns sēdeja savā kabinetā pie rakstama galda. Viņam likās, ka atveŗas durvis. (Viņa sulainim bij noliegts pie viņa ieiet, kad viņš kabinetā strādāja.) Mopasāns atgriezās un bij ļoti pārsteigts, ieraudzīdams, ka ienāca — viņš pats. Šis jaunienākušais „viņš pats“ nosēdās viņam pretīm, atspieda galvu

***) Фулье. Темперамент и характер. 124 л. р.

uz rokām un sāka viņam diktēt visu to, ko viņš rakstīja. Kad viņš nobeidza un piecēlās — halucinācija nozuda.“*)

Šādas personības divošanās dziļākie cēloņi meklējami psiches apzinīgās un zemapzinīgās sfēras kopdarbībā. Kad šo sfēru normalā kopdarbība traucēta, tad iestājas šāda slimīga psiches un personības pārdalīšanās.

Reizēm „jaunā persona“, kura cilvēkā ievietojas, paliek viņā ilgāku laiku. Tad cilvēks tiešām izliekas ar citu raksturu, citiem dzīves paņēmieniem, pat citu profesiju.

Līdzīga šai personības divotībai ir arī tā sauktā „pārvēršanās“ (обращение, conversions). Viņas būtība ir tā, ka cilvēks pilnīgi pārveidojas, pārgrozas savas psiches pamatu pamatos. No Bībeles pats pazīstamākais piemērs ir Zaula pārvēršanās par Paulu. No nikna kristīgās ticības vajātāja tas paliek par viņas karstāko piekritēju.

Tikai šis nav vienīgais piemērs. Vēsture un reliģija zin daudz tādu. Šāda „pārvēršanās“ var notikt gan piepeši, gan pamazām. Mākslas sfērā viens no krasākiem šādas „pārvēršanās“ (conversions) piemēriem ir L. N. Tolstojs. No straujā, izdzīves kārā un pat neticīgā jaunieša un vīrieša, viņš pārvērtās par dziļi-religiozu, pravietisku, asketiski-atturīgu cilvēku. Šo savu „pārvēršanos“ viņš tuvāk analizē savā „Grēku sūdzēšanā“ („Исповедь“).

Tie ir piemēri, kad psiches dualisms parādās krasi. Mazāk krasi šis dualisms parādās dvēseles kontrastos.

Šie dvēseles kontrasti, šis psiches dualisms raksturīgi formulēts arī Pavila Roziša dzejolī:

Homo duplex.

Tu cilvēks, sevi slēgts, ar divām dvēslēm, sejām,
Ar prātu dalītu starp divām domu pītnēm.
Ar vienu piederī tu grēka zemām mītnēm
Un dzīvei realai ar viņas posta ejām,

*) Эд. (Maupial) Мопсан. Его жизнь и творчество. Перев. Н. П. Кашина. 1910 г. 168 л. р.

Kas vada tevi cauri zemes baidu ceļam.
 Bet otrs gars — tas vienmēr tāles vēro,
 Un saldā neziņā pēc dalīti cilda sēro,
 Kad redz tas pirmējo iz dzīves baidu smeļam.

Kā vienā zarā uzaug auglis sūrs un salds,
 Tā tavā sirdī dievs un sātans mājō.
 Tu tveri dievišķo, kad tas kā engels balts

Nāk svētīt tavu grēka mokās sirdi vājō.
 Bet tiklīdz tavā sirdī sātans mājō —
 Tu atkal grēcinieks, kam grēka auglis salds.
 (Pāvils Rozīts.)

Daži zinātnieki šī dualisma pamatus redz vēl dziļāk. Psiches dualismam tie redz pat bioloģiskus pamatus. Tā piem. franču zinātnieks Kamils Sabatjē savā darbā „Le duplicisme humain” (1907. g.). Cilvēkam visā organismā ir šī divotība: viņam divi rokas, divi kājas, divi plaušas, divi smadzeņu puses etc. Kreisiem un labiem orgāniem un pusēm ir savā patstāvība. Psychiskais dualisms pamatojas uz šī bioloģiskā dualisma.

Nepemoties spriest par to, cik šī teorija pareiza vai nepareiza, mums no svara tikai atzīmēt šo dualismu kā vispār-pazīstamu faktu.

Trešais, bet jau daudz vājākais psihisko kontrastu cēlonis ir — nesaskaņas starp prāta sprausto idealu un — jūtu un tieksmju pasauli. Prātam ideālus un vēlamus mērķus spraut nenākās grūti, bet jūtas un sevišķi iedzimtās tieksmes ne katreiz var noskaņoties pēc prāta sprautiem mērķiem un ideāliem. Psychē iestājas cīņa starp prāta un instinktu tieksmēm. Reizēm veic viens spēks, reizēm — otrs. Cilvēks vienu brīdi rīkojas tā, otru — citādi. Runā tā, bet dara citādi.

Kaut arī katrā cilvēkā ir šis psiches dualisms un šie psiches kontrasti, tomēr ne tik spilgti, kā māksliniekā. Tas

izskaidrojams ar: 1) mākslinieka lielāko apdāvinātību vispār, 2) ar viņa impulsīvo, emocionālo raksturu, kurš bieži nāk konfliktā ar prāta slēdzieniem; 3) ar mākslinieka bagātāko un spējāko zemapzinīgo sferu, kuras darbība ir krasāka un intensīvāka kā ikdienas cilvēkiem.

XVII .Mākslinieks un praktiskā dzīve.

Mākslinieku raksturojot, nevar aprobežoties ar to vien, ka iepazīstas ar viņa psihiskām īpašībām, jāzin arī tas, kā viņas izpaužas darbā, praktiskā un sabiedriskā dzīvē etc. Mākslinieka personību viņas plašākā jēdzienā var sadalīt: a) Mākslinieka—daiļradītāja personībā, t. i. māksliniekā viņa speciīskā darba laukā un b) mākslinieka—pilsoņa personībā, t. i. māksliniekā ārpus viņa jaunradišanas brīžiem.

Raksturojot mākslinieku, nevar ievērot viņu tikai kā daiļradītāju būtni. Nē. Viņu raksturo arī tas, kas un kāds viņš ārpus šiem daiļradišanas brīžiem.

Mākslinieks nedzīvo no mākslas vien. Viņam jārēķinas arī ar praktisko dzīvi, ar viņas prasībām un parādībām. Un kā māksliniekam veicas praktiskā dzīvē? Kā te viņš tiek uz priekšu?

1. **Mākslinieka nederīgums citām profesijām.** „Par mākslinieciskā talenta zeltu jāsaka, ka viņš aprobežots ne tikai daudzuma ziņā, bet arī piemērošanas un izlietošanas ziņā. No šī zelta jūs varat darināt troņus vai zelta vārtus, ja vēlaties, bet vairāk neko. Jūs nevarat no viņa kalt ne nažus, ne ieročus, ne slīdes.“ Ar zeltu nevar ne griezt, ne arī to lietot kā transporta līdzekli. Arī mehāniskiem līdzekļiem viņš nelietoams.“ . . . „Parasti mākslinieciskais talents nav savienojams ar citiem talentiem; dzimis mākslinieks, ja jūs gribat viņu par mākslinieku pataisīt, nebūs ne ievērojams tirgonis, ne ievērojams jurists. . .“ (Dž.

Reskins). Tā zīmīgi saka ievērojamais angļu estetiķis un lielais mākslas mīļotājs Dž. Reskins.

Šo Reskina izteikto patiesību bagātīgā mērā apstiprina mākslas vēsture un atsevišķu mākslinieku biografijas. Tā piem. Gogolis izmēģinājās strādāt gan kā ierēdnis, gan kā vēstures profesors, bet viņam neveicās ne viens, ne otrs darbs. Kad viņu atsvabināja no profesuras, viņš bij priecīgs, un draugiem jūsmīgi stāstīja, ka viņš „atsplaudījies“ (пачувался) no savas profesuras.

Puškins reiz izmēģinājās ierēdņa lomā. Kad Novorosiskas ģenerālgubernators Voroncovs ieveda stingru kārtību un disciplīnu, arī Puškins mēģināja šai kārtībai piemēroties: notīrījās, noskuva bārdi, apvilka jaunāku uzvalku u. t. t. Bet lai dotu iespēju Puškinam sevi īsti parādīt, Voroncovs viņu aizkomandēja uz Novorosiskas stepēm izpētīt siseņu nodarīto postu. Puškins aizbrauca gan, bet par siseņiem maz domāja. Ģenerālgubernatoram viņš uzrakstīja šādu ziņojumu:

„Саранча летела, летела
И села.
Сидела, сидела — все с'ела
И вновь улетела.“

Līdz ar to, zināms, Puškina ierēdņa karjera bij beigta, un par viņu nāca atkal jaunas represijas.

L. N. Tolstojs arī izmēģinājās visādās praktiskās profesijās, bet nekur nevarēja sevi atrast. Komponists Glinka kādu laiku bij par galma baznīcas kapelmeistaru. Viņam tur vajadzēja arī mācīt dziedātāju kori. Komponistam skolotāja darbs ne visai patika un veicās. Viņš sāka arvienu vairāk kavēt kora mēģinājumu apmeklēšanu. Tur nelīdzēja ne brīdinājumi, ne aizrādījumi. Beidzot Glinka bij laimīgs, kad no šī darba atsvabinājās.

Tāpat Skalhem lāga neveicās neviens no viņa bijušiem praktiskiem pasākumiem. Neveicās viņam puīša darbi, neveicās kolportiera veikals, kuŗu viņš strādāja un beidza ar deficītu.

„Veidenbaums nevarēja būt ne rēķinātais-veikalnieks, ne uzcītīgs skolmeisters, nedz apzinīgs un izpildīgs ierēdnis. Viņa krūtīs dega ģenija ugunis, kurām vajadzēja plašuma un brīvības, un kuŗas dzēsa un nomāca bezgalīgā dzīves nabadzība.“

(Dauge.)

Ši mākslinieka praktiskā neveiksme tik zīmīga, ka Dž. Reskins ieteic uzmeklēt pēc viņas mākslinieciskos talentus. Viņš ieteic apjautāties farmās (lauku mājās), kur pie saimniekiem strādā tādi jauni puīši, kuŗiem darbs nekādi neveicas un kuŗus saimnieks sargādams nevar nosargāt no visādām neveiksmēm; aptaujāties pie skroderiem, kuŗiem ir tādi pamulķi mācekļi, kuŗi vienmēr uzvalkiem rokas piešuj ne tā un ne tur, kur vajadzīgs, tad nodot šos praktiskās neveiksmes jauniešus sevišķā pārbaudišanas skolā, un kompetenti pārbauditāji tur ātradiis diezgan mākslas talantu.

Tādi „mulķīgi“ mācekļi savā laikā bij piem. krievu ģenialais aktieris Martinovs, tagadējās skatuves lielais ģenijs Šalapins un rakstnieks Gorkijs. Piem. Šalapins nederēja ne kā kurpnieka, ne kā mucinieka māceklis, ne kā ekspresis, ne kā skriveris.

2. Mākslinieku parasti nospiež arī visāda uzspiestība un atkarība. Šo uzspiestību visādos oficialos darbos un pienākumos mākslinieks sajūt vairāk, kā kuŗš katrs ikdienas cilvēks. Viņa gars tiecas uz otru pusi, viņa gars apzinīgi vai intuītīvi prasa laiku priekš izredzētā darba. Tā piem. Flobērs un Mopasans raisījās valā no oficialājiem darbiem, kuŗi tiem prasīja samērā maz laika un spēka, bet kuŗi viņu galveno darbu tomēr traucēja.

Komponists Čaikovskis strādāja kā konzervatorijas profesors. Muzika bij viņa specialitate, un konzervatorijā viņš arī ar to nodarbojās. Tikai šis darbs nebija 1) jaunradišanas, bet pedagoģiskais darbs un 2) šis darbs bij obligatorisks, uzspiests. Tas nospieda viņu. Viņa ģenijs tiecās pēc pilnīgas brīvības, kur viss laiks un visi spēki pie-

derētu daiļradišanas darbam, jo bieži vien iedvesmai nevar pavelēt, lai tā nāk nevis oficialās darba stundās, bet pēc tām.

Čaikovskis atstāja konservatorijas obligatoriskos darbus, ņēma visu laiku savā rīcībā un ziedoja to daiļradišanai.

Tikai nav jādoma, ka mākslinieks to dara aiz slinkuma un palaidnības. Nē. Izcilus mākslinieki, „savā valā dzīvojami“, neizdāmi oficialus spaidus un spiedienus, parasti strādā vēl vairāk, bet viņi tagad ir „brīvi vergi“, viņi brīvi sevi „izsūc“. Jaunradišana prasa brīvus spēkus. Mākslinieki to jūt, ja ne apzinīgi, tad neapzinīgi un tamdēļ tie parasti kratās nost no obligatoriskiem slogiem.

3. Mākslinieku nederība citām profesijām un obligatoriskam darbam parādās jau bērnībā, skolā.

Diezgan parasta lieta, ka nākošie mākslinieki ir diezgan kūtri vai arī pavisam slinki skolnieki. No angļu māksliniekiem piem. Draidens bij tiklab zemākā, kā augstākā skolā vājš skolnieks. Svifts kā skolnieks bij pavisam vājš. Uz gala eksamena augstskolā viņš pavisam „izgāzās“ loģikā, un gradu un diplomu tam izdeva tikai kā „sevišķu žēlastību“ (speciali gratia).

Goldsmitu skolā turēja par slinku, muļķi un izklaidīgu. Visa skola par viņu smējās un iesauca par „Ezopu“. Tāds pat kūtrs bij arī Bairons.

Franču romanists Balzaks skolā bij tik slinks, ka to vajadzēja no skolas izmest un nodot privatā panzionātā.

Dimā-tēvs bij pavisam slinks un nekur nederīgs skolnieks.

Tāpat gāja arī skolā krievu dzejniekiem: Puškinam, Tolstojam, Gogolim, Čechovam, Leonidam Andrejevam. Pēdējais ģimnazijas septītā klasē skaitījās par pēdējo skolnieku. Kāds Čagovics par Andrejevu vēlāk rakstīja sekošo: „Kas gan būtu varējis uzminēt, ka šīnī nejēgā ģimnazistā, šīnī nekārtīgajā Maskavas univerzitates studentā slēpjas nākamais rakstnieks ar tik lielu talentu?“*)

*) В. В. Брусянин. Л. Андреев. Жизнь и творчество. 41 л. р

4. **Mākslinieka nepraktiskums, dzīves neveiksmes, trūcība.** Kā mākslinieki nav profesijas cilvēki, tā tie arī nav praktiskās dzīves cilvēki. Tiem nav praktiska prāta, praktiskās apķērības vai arī laika un gribas piegriezt šim lietām pienācīgo vērību. Viņu psiche un viņu laiks aizņemts no citām domām, no citas dzīves. Šaurie ikdienas cilvēki tos praktiskā dzīvē vienmēr pārspējuši un pārspēj. Ir parasta lieta, ka tamdēļ arī mākslinieku lielais vairums kaujas ar trūcību un visādām dzīves neērtībām. Bieži vien pat lieli ģeniji. Tā piem. lielākā muzikas ģenija *Bethovena* „naudas lietas“, ar maz izpēmumiem, arvien atradās bēdīgā stāvoklī. Naudu krāt viņš nemācēja, saskaņot savus izdevumus ar ienēmumiem vēl mazāk . . . Neskatoties uz viņa darbu daudzumu, kurī visi bij ar tīru zeltu sverami, zelts tomēr atteicās un atteicās nākt lielā muzikas mākslinieka kabatās. Viņš droši vien mīlēja sīkāku cilvēku kabatas.“*) Reiz *Bethovenam* pat vajadzēja ilgāku laiku mājā sēdēt tamdēļ, ka nebij zābaka, ko kājā aut.

Kad *Leonīdam Andrejevam* jautāja, kamdēļ viņa vasarnīcas dārzā nav augļu koku, viņš atbildēja: „Vispār manī nav saimnieka gara. Es nesapņoju ne par sakņu dārziem, ne par augļu dārziem, ne arī par saviem šīs zemes augļiem. Man tas vienkārši neinteresē. Vienīgais, ko man gribās, ir strādāt. Tagad man savs stūritis ir, un es esmu priecīgs, ka varu atpūsties un rakstīt.“

Bieži vien šim mākslinieku trūkumam par cēloni ir viņu kautrība un skaidra sirds. Tā piem. krievu lielais artists *Martīnovs* vienmēr kāvās ar trūkumu un bieži vien tikai tamdēļ, ka viņam bij kauns lielākus honorarus prasīt. Bieži tas pat kautrējās prasīt jau sen nopelnītos honorarus un mierīgi ciet badu veselīem mēnešiem.

Dažreiz šis mākslinieku nepraktiskums noiet līdz bērnišķīgai naīvitātei. Tā piem. krievu rakstniekam *Glebam Uspenskim* naudas tērēšanā nav bijis nekādas sajēgas. Viņam va-

*) A. T.—кен. Бетховен. I. ч. 71 л. p.

rēja būt naudas, cik būdams, viņš to tomēr drīz iztērēja. Viņa labsirdībai un devībai nebij robežu. Kas viņam naudu prasīja, tam viņš deva: kalpotājiem, lūdzējiem, nabagiem u. t. t. Deva, neskatīdamies, cik deva: trīs-, piecu-, desmitrubļu gabalus — līdz naudas kabatā vairs nebij. Tā bieži viņš nonāca diezgan neapskaužamā un smieklīgā stāvoklī. Reiz, pa Volgu ceļodams, viņš bij nonācis Caricinā, kur, kā parasts, bij visu naudu izdevīš un, šo faktu nemaz neapzinādamies, aizgājis ar visu čemodanu uz dzelzscēla staciju, lai brauktu atpakaļ uz Nižnij-Novgorodu. Tikai pie kases, bileti pērkot, viņš atradis, ka kabatā nav ne kapeikas naudas. Ko darīt? Naudas nav. Pazīstamu arī nav. Glebs Uspenskis vienkārši noliek čemodanu stacijā pie sienas, sēd tam virsū un gaida, kas būs. Aiziet viens vilciens, aiziet otrs, trešs, ceturts — bet Uspenskis sēž. Beidzot šo sēdošo un diezgan pieklājīgi ģērbto cilvēku ievēro kāds no dzelzceļa kalpotājiem. Viņš pieiet klāt un saka:

Nu, ko jūs, kungs, sēdīet? Vilciens atkal aizies."

— Ja, aizies, — atbild Uspenskis pilnīgi pārliecinošā balsī.

— Un ko jūs, kungs? —

— Nu, nekā, brālīt, nevar darīt! Nav naudas . . .

— Vai nozaga? . . . Varbūt pieteikt, kur vajadzīgs . . .

— Nē, nevar teikt, ka būtu nozagta . . . Bet, vienkārši, nav, nu — nav, nu tā, zini, aptrūkās . . .

— Cik tad aptrūkās?

— Nu tā — rubļu desmit vajadzētu (nezin kāpēc, bet šis skaits Glebam Ivanovičam visvieglāk nāca prātā).

— Bet kur tad jums jābrauc?

— Braucu uz N.

— Bet cik tad jums ir naudas?

— Kā redzi: neka nav . . . Paviesam nav, nevienas kapeikas . . .

Kalpotājs izbrīnījies skatās, skatās un, pāriedams uz „tu“, turpina:

— Savādnieks! Un kā tad tu aizbrauksi pa desmit rubļu, kad bilete vien līdz tūrienei maksā 15 rubļu? Vēl rublī trīs

ormanim, uzturam, nu, vismaz tev vajag rubļu astoņpadsmit sudrabā.

— Ja, ja, tā iznāks, uz astoņpadsmit . . . piekrt Uspenskis.

Šis savādašs incidents izbeidzās ar to, ka sargs aizlien Uspenskim 18 rubļu un patur viņa čemodanu kā drošību.*) Tāds gadījums Uspenska dzīvē nebij vienīgais.

No latviešu māksliniekiem šis pats nepraktiskums redzams pie Veidenbauma, Jura Allunana, Poruka, Raiņa, Skalbes u. c.

Porukam pat dažas dienas pēc viņa kāzām kreditori vai katru dienu piekļauvēja pie dzīvokļa durvīm, gribēdami tam mēbeles apķīlāt. No Dreždenes mājā braucot, tas tikko tiek līdz Berlīnei. Tur tam jāiepelna nauda tālākbraukšanai.

Par Jura Allunana praktisko naīvitāti un neapķērību dod liecību šāds incidents no viņa studenta gadiem. Dosim vārdu kādam aculieciniekam, Liel-Sesavas mācītājam K. Krigeram:

„Kā zināms, tad Tērbatas latviešu studentu starpā tika noturēti tā dēvētie „vakari“. Tas students, pie kuŗa vakarā sapulcēšanās notika, bij katreiz piespiests savus viesus ņemt ar tēju.

Tā arī Iurim Allunanam pienāca sava reize, un vīrs sāka rīkoties ap vārenu samovaru, ko viņš pildīja oglēm un tad nolika savu viesu priekšā uz galda. Bet ogles kā negribēja, tā negribēja kvēlot, un kad plēšu nebij, ko uzpūst trūkstošā vēja, tad Juris izdarīja šo proceduru ar zābaka lielu, to turot vīrs samovara trūbas un pēdējā nemitoši gaisu pumpējot. Tas palīdzēja un ātri vien zilās uguns sprēgāja iz samovara skurstēņa. Nu arī Juris nosēdās savu viesu starpā, un drīz valodas strauji plūda. Bet jau pēc īsa laika radās it savāda smarža istabā: tie bij tvaiki, kādus mēdz saost smēdēs, — likās, ka šie ielpoja gaisu, kas cēlies no sarkani nodedzinātām

*) В. Короленко. Собр. сочин. Т. I. О Глебе Успенском. Воспоминания. 347—8 l. p.

dzelzīm. Sākumā domāja, ka tvana nāk no kaimiņu dzīvokļa, bet drīzi vien kūpošās telpas pierādīja, ka dūmu un tvanas cēlons meklējams pašu korteli. Šāka lūkoties krāsnī, sāka meklēt pagultē, sāka čamdīt drēbes un vandīt gultu, — bet viss velti. Te piepeši norībēja samovarā savāds troksnis, skurstens iegāzās tānī un caur apakšu izbīra uz galda čupa kvēlošu ogļu. Kas tad nu bij noticis? Gan Juris bij savu samovaru tiktāl pilnīgi sakārtojis, ka viņš trūbu bij pildījis oglēm, bet to visu svarīgāko, protiet ūdens ieliešanu katlā, to tas, zinams, bij pilnīgi piemirsis, jo tiktāl nesniedzās viņa dāvanas priekš rīkošanās pa ķēķi. Un tā tad samovars sagāzās, un viesi pārgāja mājās, dabušuši it savādu iespaidu no Jura Allunana „tējas vakara“.*)

5. Mākslinieki nav ārējā, praktiskā mīrdzuma cilvēki. Diezgan pazīstama lieta, ka izcilus cilvēki, jaunradošie zinātnieki un mākslinieki piegriež maz vērības ārējam mīrdzumanā: drēbēm, dzīvokļiem, smalkām „manierēm“ u. t. t. Tur nav viņu gars, tur tie negrib laurus gūt.

Tā piem. pazīstama grafa L. N. Tolstoja uzkrītoši vienkāršā dzīve, kaut arī viņa līdzekļi atļāva bagātīgu un pilnīgu dzīvi.

Bezgala vienkāršs bij arī Bethovens. Kad viņa cieņitājs un draugs Šindlers reiz piegāja, lai aizvestu puskurlo Bethovenu uz kādu no viņa koncertiem, viņš atrada, ka Bethovenam nav pat vakaram piemērotā melnā svārka. „Ai, lielais cilvēks (ģenijs), tev nav pat melna svārka!“ — skumji izsaucās Šindlers.

Zinams, mākslinieka ārējā vienkāršība nebūt nav absolūts un vispārējs viņu dzīves princips. Daži mākslinieki atkal šinī ziņā reti galanti un izsmalcināti, kā piem. Oskars Uāilds, Šopens u. c. Šopens pirms uzstāšanās koncertā apgājīs vai visus attiecīgus pilsētas skroderus, lai atrastu un šūdinātu

*) Jura Allunana dzīve, no Adolfa Allunana. 27 l. p.

**) Т-кен. Бетховен. I. ч. 27 л. p.

sev vispiemērotāko un glītāko „fraku“. Veļa tam vienmēr bijusi priekšzīmīgi balta.

XVIII. Mākslinieku protests pret šablonām un formulām.

Mākslinieki daiļradītāji ir arī jaunradītāji. Jaunradišana vienmēr naidīga šablonām, rutinai, ciešiem, nospraudītiem rāmjiem.

Kā jaunradišanas, tā arī dzīves dažādās parādībās mākslinieks izvairās no tādas iespīlēšanas. E. Solovjevs par Ļ. N. Tolstoju raksta šādi: „Nekad un neviena formula pilnīgi nevarēja sev iekarot Tolstoju. Viņš atmeta ģimenes un personīgās laimes formulu, vispār pieņemto mācību formulas; viņš meklē patiesību, kā karalis Līrs meklēja mieru tanī un tādā šausmu naktī, kurai, likās, vajadzēja visus bezprātā gāzt. Smagi, mocoši dzīvot bez formulām. Ja jūms ir miljons nauņas un pasaules slava, pēc formulas viegli dzīvot; bet ko darīt bez viņas, bez šīs glābjošās un aijājošās aukles, formulas?

... Tolstoja liktens — Ahasvera liktens. Kāda noslēpumaina balss tam vienmēr saka: ej ... meklē ... ej ... meklē ... Un viņš iet un meklē.“*)

Ši izvairīšanās no formulām izpaužas: a) praktiskā dzīvē, b) garīgā sfērā, c) politiskā, d) zociālā.

A. Praktiskā darbības sfērā — mākslinieks ne labprāt cieš visādus profesionālus pienākumus un uzdevumus. Par to jau bij runa agrāk.

B. Garīgā sfērā: Mākslinieks tāpat ne labprāt cieš visādus cieši formulētus pasaules uzskatus un filozofijas sistēmas. Māksliniekam parasti stiprāka tendence uz reliģisko misticismu kā uz zinātniski formulētu pasaules uzskatu. Tāda reliģiski-mistiska tendence no jaunākā laika māksliniekiem: piem, Tolstojam, Meterlinkam, Ibsenam, Šopenam, Čaikov-

*) Л. Н. Толстой. Биограф. очерк. Евг. Соловьева, 143. l. p.

skim, Glinkam, Skrjabinam, Leonidam Andrejevam, nerunājot par visjaunākā laika visādiem „dieva meklētājiem“ Vakar-Eiropā un Krievijā.

Pat Puškina skaidrā, zinātniski noskaņotajā galvā bij stipra misticisma un māpticības tendence. Tā, piem., izbraucot viņš vienmēr griezās atpakaļ, ja tam pa ceļu pārskrēja zaķis vai pārgāja „pops“ (krievu mācītājs); viņš nopietni uztraucās, kad laulājoties viņam zemē nokrita gredzens. To viņš ieskatīja par ļoti sliktu zīmi. Viņam bij vesels kalendars sastādīts no nelaimīgajām dienām gadā.

Muziķos šis misticisms un šī māpticība sevišķi lieli. Tas arī, starp citu, izskaidrojams ar muziķu pārāk emocionālo temperamentu, nerunājot par augšā minēto principu.

C. Politiskā sferā mākslinieki pa lielākai daļai ir vai nu anarhisti, vai pilnīgi apolītiski un bezpartejiski. Anarchisms atvēl lielāko domu brīvību, zīmējoties uz ciešām formulām, un tamdēļ viņš mākslinieku dabai vistuvāk. (Ievērojams anarhists piem. L. N. Tolstojs.) Bet pa lielākai daļai gan mākslinieki izvairas no politikas un partijām. Sevišķi partiju šaurajos rāmjos tie jūtas ne visai omulīgi.

Tā Dante savā laikā izmēģinājās dažādās partijās, bet tomēr izstājās no visām un svinīgi paziņoja, ka viņš pats nodibina savu partiju, kurā viņš vienīgais biedrs.

Jaunākā laikā, revolucionāro kustību un revolūciju laikmetā, grūti neaizrauties no partijām, bet arī te māksliniekiem neiet daudz labāki.

Tā piem. Leonids Andrejevs aizrāvās savā laikā no sociāldemokratiskās kustības un marksistu pulciņiem. Pulciņos tam vienmēr pārmeta, ka tas runā ne par tematu, bet frakcijās bij grūti noteikt, kas īsti Andrejevs ir: mazinieks vai lielinieks, zocialists-revolucionārs vai anarhists. Beidzot viņš pats atzinās: „Man liekas, un es arī tam gribu ticēt,

ka man, laikam, neviena no partijas izkārtņēm lāgā nepiestāv.*^{*)})

Tāpat partiju ziņā svaids Maksims Gorķijs, Šalajpins, nesen mirušais Bloks. Sevišķi bēdīgs bij Bloka likums. Viņu komunisti iejūdz daždažādos komisiju pienākumos, uzkrāvē tam dažādu tulkojumu rediģēšanas, un viņš pacietīgi lasīja 5 vai 6 Heines tulkojumus, salīdzināja, laboja. Šis darbs viņu nokāva garīgi jau ātrāki, iekams viņš mira fiziski. Bez gala nospiests viņš darīja šo mehānisko darbu, vilka uzkrauto jūgu, pats nekā vairs nerādīja. Viņa maigie, vājie spēki kusa kā sniegs, līdz beidzot jaunā, ģenialā Bloka vairs nebij starp dzīvājiem.

Šalajpins brīžam loka ceļus priekš cara, brīžam priekš Lēņina. Gorķijs drīz apkaņo komunistus, drīz atkal ar tiem kopā darbojas un priekš viņiem strādā.

Arī ar mūsu, latviešu māksliniekiem, daudz analoģisku gadījumu. Šo latviešu mākslinieku vārdi būs lasītājiem atmiņā bez atgādināšanas.

Vissavādāki gan izklausās tas, ja muziķi un gleznotāji sāk ņemt dalību partiju dzīvē: viņi vēl lielākā mērā emociju un šaurās specialitātes cilvēki, kā dzejnieki, tamdēļ viņiem partiju gars un disciplīna vēl mazāk piestāv.

Tikai, kā visur, tā arī te, ir savī izņēmumi. Ir mākslinieki, kuri vismazāk cenšas būt kārtīgi partijas cilvēki. Kā viņiem tas izdodas? ko viņiem tas maksā? kādu iespaidu tas atstāj uz viņu mākslu? — tie citi jautājumi.

XIX. Mākslinieki un sabiedriskā dzīve.

1. Mākslinieks parasti nav liels radu, viesību un izrīkojumu mīļotājs. Komponists Čaikovskis kādā vietā izsakās: „Mans pirmais ienaidnieks ir mans viesis.“ Puškins iādēja balles, kurās tam vajadzēja dalību ņemt gan kā kamerjunkeram, gan kā savas izdzīves kārās sievas vīram.

*) П. Пильский. Л. Андреев и др. 11. l. p.

Bethovens, cik vien iespējams, izvairījās no visādām saviesībām. „Jūs paši redzējāt, ka saviesībās es jutos kā zivs uz smiltīm, nekurp nevarēdams tikt, kamēr kāda lab-sirdīga nimfa neiemet mani ūdenī,” — tā viņš saka par sevi.

Un kamdēļ tas tā? cilvēks taču sabiedrisks dzīvnieks, un vai mākslinieks ne cilvēks? Mākslinieks ir gan cilvēks, tikai ne tāds, kā visi. Viņš nav masas, bet izcilus cilvēks. Viņš nav tikai dzīvotājs, kas „apgrūtina zemi”, bet cilvēks, kas rada jaunas vērtības. Un kā tādām viņam vajag miera — miera nodoties savām nokaņām, domām. Saviesības un sabiedrības ar savu burzmu viņam šo brīvību un iespēju laupa.

Otrām kārtām, jaunradošie mākslinieki stāv daudz augstāk par izdzīves kārājiem masu cilvēkiem. Mākslinieks nevar neredzēt viņu tukšību un gara nabadzību. Un trešām kārtām: šie masas cilvēki ar savu ārējo spožumu, ar savām iedresētām „manierēm” bieži vien iedomājas sevi stāvam augstāk par „stūraino”, bieži neveiklo mākslinieku. Šāda zitu-acija mākslinieku var dijkārt apvainot. Tā piem. Bethovens reiz ļoti jutās apvainots, ka viesojoties pie grafa Lichnovska, viņu spieda spēlēt kādā vieglprātīgā oficiēru sabiedrībā. Naktī, vētrā un lietū kā karalis Lirs viņš atstāja viens pats grafa pili un ar pasta zirgiem steigšus traucās atpakaļ uz Vini.*)

Līdzīgās sabiedrībās Bethovenam bieži iznāca asas sadursmes. Parasti Bethovens ar savu straujo temperamentu reaģēja asi. Tā reiz, viņam spēlējot tādā sabiedrībā, kāds pāritis sāka stipri sačukstēties. Bethovens uzlēca kājās, strauji aizcirta klavieres un aizgāja, noteikdams: „Priekš tādiem cūkām es nespēlēju!” Asi un rupji, bet tomēr vietā.

Mākslinieks ne labprāt izpilda arī visādus radu un kaimiņu pienākumus: viņa radi un kaimiņi ir viņa domu, jūsmas un darba brīži. Viņš ir cilvēks no — citas pasaules. Viņš vairāk vientulības cilvēks.

*) Т-кен. Бетховен. 63. л. р.

Tikai ar to vēl nav teikts, ka mākslinieks no saviesību dzīves, ballēm etc. pilnīgi izvairītos. Nē. Vispirms arī mākslinieku pasaulē ir daudz individuālu dažādību un — otrām kārtām — ja mākslinieks arī sabiedrībā piedalās, viņš tur citādi dzīvo un citādi jūtās, kā masas cilvēks.

Bet attiecībā uz radošo mākslinieku vairumu tomēr spēkā paliek izvairīšanās un vientulības princips.

2. Mākslinieks nav oficiālo formu, titulu un ceremoniju draugs. Puškins ar mokām vilka mugurā savu kamerjunkura uzvalku. Tolstojs veda karu ar visādām oficiālām baznīcas un valsts iestādēm un formalitātēm. Mopasans atsacījās no Goda Leģiona ordeņa, atsacījās savu kandidātu uzstādīt Akadēmijā, kaut gan daudzi kulturas darbinieki pēc šī goda centās, kaut arī Aleksandrs Dimā un citi to mēģināja pierunāt. Tāpat viņš ienīda visādus oficiālus zālonus, kur valdīja lišķība, glaimi etc. Vēl krasāki, vēl noraidošāki pret Goda Ordeņa un Akadēmijas tituliem izturējās Flobērs, Dodē, E. de Gonkurs. Tie izrādīja pat zināmu nicināšanu.

Kamdēļ tas tā? Tas tamdēļ, ka jaunradošās individualitātes nīst šablonu, nīst ārēju mirdzumu, ārēju spīdošu formu, aiz kuras nav bagāta satura. Viņi to redz, masas cilvēki to bieži neredz.

3. Mākslinieks nīst ikdienas neīstumu, apzeltītos melus un frazi. Radošs mākslinieks ir arī tiesnesis. Viņa acs ir redzīgāka kā ikdienas cilvēka acs. Viņš redz to neīstumu, kas sīepjas aiz parastajām pieklājības formām. Viņš redz apzeltītos melus un tās bez žēlastības atsedz un atmasko. Tamdēļ lielie mākslinieki bez žēlastības norauj visus aizplivurojumus, un parāda patiesību visā kailumā. Tie ir droši un atklāti saka patiesību. To darījuši Šekspirs, Ģete, Tolstojs, Puškins u. c. Caur to arī izskaidrojas, ka lieliem māksliniekiem nekad nav trūcis ienaidnieku starp viņu laika biedriem.

XX. Plašākā sabiedrība un mākslinieks.

Zem sabiedrības plašākā nozīmē saprotam nevis dažādo saviesību publiku, šaurās radu un draugu grupas, bet to lielo ļaužu jūru, kas ap mākslinieku viļņo. Visa tauta parasti ir ta sabiedrība, kas ap mākslinieku dzīvo un darbojas. Šī sabiedrība, zināms, sastādās no dažādām šķirām, profesijām un aprindām. Par mākslinieku parasti interesējas, pret viņu zināmās attiecībās nostājas katras sabiedrības kulturelākie, izglītotākie slāņi no dažādām aprindām.

Kaut arī šī izturēšanās pret mākslinieku ir dažāda, tad tomēr arī te pēc lielāka un ilgāka novērošanas procesa ģeneralizācija ir iespējama.

Sabiedrības attiecībās pret mākslinieku ir divi aspekti:

a) attiecībās pret viņa darbu un b) viņa personu.

1. Attiecība pret mākslinieka darbu.

Tā ir: 1) estētiska un 2) materiala. Estētiskās attiecības parasti ir tās, ka mazākus māksliniekus bieži vien saprot un novērtē ātrāk nekā lielus un oriģinalus. Šekspīru kaut cik sāka novērtēt tikai pēc pāris simts gadiem. Kalns vienmēr redzamāks no tālienes. Tā arī ģeniāls mākslinieks. Mazākie, modes talentiņi un plašā publika pret lielu mākslinieku gandrīz vienmēr sākumā izturas naidīgi. Piem. Vācijā muzikas specialisti Mocartu un sevišķi Bethovenu pavisam negribēja atzīt.

Otrs novērtēšanas aspekts — materialais. Te var sacīt droši, ka lielāki mākslas darbi un vispār mākslas darbi nekad netiek pietiekoši atlīdzināti un samaksāti. Lielākie mākslinieki savus darbus sabiedrībai vienmēr, var teikt, iedāvina. Tas, ko sabiedrība māksliniekiem atmet, ir druskas. Piem. Bethovens atklāja parakstīšanos uz savu ievērojamo darbu „Missa solemnis“. Pa visu Eiropu Bethovenam izdevās savākt ne vairāk kā 450 dukatu. Izrādās, ka bagātājiem Eiropas galmiem un „augstmaņiem“ priekš ģenija lielā

darba nebij vairāk naudas. Uz dzirēm tie varēja šķiest miljonus. Arī Bethovena koncerti atmēta viņam niecīgas grašus.

Un kurš mākslas ģenijs vai liels talents nav badojies un ar trūkumu kāvijs? Cik te gan būs izņēmumu? Bet viss tas nozīmē, ka sabiedrība liela mākslinieka darbus parasti vērtē nabaga grašiem.

Dažreiz sabiedrības izturēšanās noiet pat līdz izsmieklam. Tā piem. Prūsijas karalis un viņa galms gribēja Bethovena „Missa Solemnis“ lētāki dabūt, kā par noliktiem 50 dukatiem. Pēc zināmas tirgošanās karalis 50 dukatu vietā Bethovenam „iedāvināja“ gredzenu ar — neīstu akmeni.

Šo pašu „materīalo nekaunību“ (ja tā varētu izteikties) redzam arī pie mums. Kad mūsu lielajam dzejniekam Rainim piešķīra atpūtai kādu zemes stūrīti, tad sabiedrība un prese sacēla lielu brēkšanu. Tādi pat uzbrukumi bij jāiztur Skalbem, kurš pat zemes stūrīti nemaz nebij dabūjis. Un kādu valodu viss tas runā?

Redzot tādu sabiedrības izturēšanos, tiešām jājautā: „Laikam latviešu tautai taču ļoti daudz tādu Rainu un Skalbeju, ka viņus tā var niecināt?“ Nē. Rainis mums tikai viens, un Skalbe tikai viens, bet simti tūkstoši mums ir masu cilvēku, un veseli kalni vēl nekultūrelības un nenovīdības.

Zināms, mūsu māksliniekus tas varēja tikai sarūgtināt. Skalbe piem. pasteidzās paziņot, ka viņš no katra zemes stūrīša atteicoties, piezīmēdams, ka, ja viņš kādu arī ņemtu, tad iegūtu to kaut kur Skandināvijas klinšainos kalnos, bet tikai ne Latvijā.

Masu cilvēkam vajag materiālos labumus, māksla tam — nieks.

2. Mākslinieka izturēšanās pret sabiedrību.

Māksliniekam pret sabiedrību gan vairāk simpatijas, nekā otrādi. Mākslinieks sevi un savu darbu sabiedrībai ziedo.

„Viss sveras uz tevi, kā smagums uz zemi,
Visi darbi tev aug un tev paliek.“ (J. Rainis.)

Visi lieli mākslinieki ir bijuši arī lieli savas tautas mīļotāji, fanatiski nacionālisti un patrioti.

Bet māksliniekam attiecībās pret sabiedrību ir arī savs egoisms: māksliniekam vajag sabiedrības simpatijas. Tā vispārcilvēciska īpašība. Bez sabiedriskām simpatijām cilvēkam grūti dzīvot. Pret sabiedrību cilvēks tiecas, kā stāds pret sauli.

Tieksme pēc sabiedrības simpatijām māksliniekā izpaužas parasti arī atzinības un slavas kārē. Spēja slavas kārē — gandrīz visu lielu mākslinieku raksturīgā iezīme. Te atsevišķus piemērus lieki minēt, te var droši nosaukt visu lielo mākslinieku vārdus, kā: Šekspīra, Leonardo da Vinči, Mikel-Andželo, Ģetes, Bairaona, Tolstoja, Puškina etc. Zināms, godkāriba un slavas kārē piemīt ne tikai mākslas ģenijiem, bet arī mākslas talentiem.

Daudzreiz māksliniekiem pārmet, ka tie pret citiem cilvēkiem izturoties ar nicināšanu, ar augstprātību.

Nevar noliegt, ka tas tā nebūtu. Bet vai māksliniekam var to pārnest? Pārnest jau var gan, bet labāk gan to saprast un izskaidrot.

Šai attiecībai ir savi iemesli. Svarīgākie no viņiem sekošie:

1) Sabiedrības netaisnā izturēšanās pret mākslinieku. Mākslinieks nav Kristus, kurš varētu pagriezt otru vaigu, kad tam sit pa vienu.

2) Mākslinieks nevar nejust savu pārkumu par ikdienas cilvēkiem.

3) Mākslinieks nevar aizmirst nodarītās pārestības. Piem. Šalapins bieži izturas diezgan augstprātīgi pret publiku un „mazākiem gariem“. Bet ko šī publika darīja ar viņu tad, kad viņš laužās uz augšu? Kad viņš vēl nebija mākslas pirmā zvaigzne? Ko šī publika darīja tad, kad viņš badu cieta? Kad viņam nebija pajumta, kur galvu nolikt? Kad viņam vajadzēja Tiflīsā uz ielas gulēt? Kad viņam nebija pat drēbju, ko mugurā vilkt? Kad viņam vajadzēja nosēdēt, ka pieklājīgā publika ar nicinošu smaidu tam garām

gāja? Kad visi viņa saucieni pēc pabalsta un palīdzības palika kā saucēja balss tuksnesī?

Un tagad — kur viņš ar savu ģenija spēku un neatlaidību izlauzies slavas apmirdzētos augstumos — tagad šī pati publika tam ar sunīsku laipnību glaužas klāt, priecīga iegūt tā labpatikšanu... Mākslinieks, kas no sabiedrības tik daudz cietis, nevar neredzēt šīs sabiedrības dabu un nevar šo sabiedrību ar mīkstu roku glāstīt...

Vispār starp sabiedrību un izcilus individuālus ir zināms antagonisms.

Kad izcilus mākslinieki un zinātnieki ir sabiedrību jau zināmā mērā uzvarējuši, tad viņa pret tiem izturas labvēlīgi. Bet daudz reiz sabiedrība tos salauž — ja ne viņu darbus, tad viņu fizisko personību. Tā piem. krievu sabiedrība vienkārši nokāva savu ģenialo mākslinieku Puškinu.

XXI. Mākslinieka attiecības pret mīlu un sievieti.

Mīla — viena no visspēcīgākām cilvēka emocijām. Mīlas jūtas vījas ap seksuālo instinktu. Kulturelā cilvēka mīlas jūtas var būt ļoti bagātas un dažādas. Viņām daudz un dažādu īpatnību atkarībā no cilvēka temperamenta spējām, nodarbošanās.

Un ko var sacīt par mākslinieka mīlas jūtām?

1. Mākslinieka mīlas jūtas parasti straujākas un intensīvākas.

Viņas jau parādās agrāk kā caurmēra cilvēkiem. Dante iemīlās Beatričē jau 9 gadus vecs. Ap to pašu vecumu mīla spēcīgi sagrābj arī daudzus no citiem lieliem māksliniekiem, piem. Bairoņu, Lermontovu, Petrarku, Ģeti un citus.

Bez tam mīla mākslinieka psihē darbojas ar lielāku sparu un intensivitāti. Šī parādība ir sekās no mākslinieka lielākās jūtu intensivitātes un spara vispār.

Danti mīla pret Beatriči sagrāba tik spēji, ka viņš pēc Beatričes nāves bij galīgi izmisis. Viņš tā bij pārvērties, ka labākie draugi to pat nepazīna.

Tāpat bij satriekts Petrarka par Lauras nāvi.

Dzejnieku Tasso viņa spēcīgās mīlas dēļ turēja par vājprātīgu un uz vairāk gadiem ieslodzīja.

Geti mīla vajāja visu mūžu un izpauās viņa daudzos romānos un romāņos. Tāpat viņa svaidīja kā vētra Mopasanu, Baironu, Puškinu u. c. Nekad no sieviešu rokām netika vaļā Šopēns un Lisī. Slimīgi kaisls bij Vāgners. Pat drūmais Bethovens reti kad bij brīvs no mīlas jūtām. „Bethovens vienmēr bij vairāk vai mazāk iemīlējis” — saka kāds no viņa biografiem.

2. Ģimenes dzīvē mākslinieki reti kad laimīgi.

Lielākam vairumam no tiem ģimenes dzīve bijusi nelaimīga.

Būtu lieki minēt, ka mākslinieki, gluži tāpat kā citi cilvēki, ir bijuši precēti un neprecēti. Neprecēti ir dzīvojuši piem. Leonardo da Vinči, Rafaels, Mikel-Andželo, Terners, Hendels, Bethovens, Rossīni, Mendelsons, Mopasans, Gogolis, Ļermontovs u. c.

Precēto mākslinieku dzīve, ar ļoti maz izņēmumiem, bijusi nelaimīga. Piemēra dēļ minēsim no lielākiem māksliniekiem kaut Šekspīru, Danti, Svīftu, Puškinu, Gļinku, Čaikovski, Šopenu, Listu, Baironu.

Šekspīrs no savas sievas aizbēga un mirstot testamentā kā mantojumu bij atstājis tikai savu veco gultu. Dante bij precējies, bet mīlēja Beatriči. Svīftu kāds no viņa paziņām nosauc par nelaimīgāko cilvēku pasaulē. Gļinka no savas sievas aizgāja. Baironam sieva bij spiesta aizbēgt. Čaikovskim arī ģimenes dzīve izbeidzās ar lielu

traģismu, un izmisumā viņš metās Maskavas upē. Listu sieva dzina klosterī un tikko viņu nepataisīja par mūku. Šopenam pat dzejniece Žorž Zand nespēja laimi dot. Ideālākās ģimenes attiecības likās būt L. N. Tolstojam, bet viņš no ģimenes bēga vēl īsi pirms nāves. „Kalifs Abdurachmans bijis laimīgs 14 dienas savā mūžā. Man, laikam, nav bijuši tikdaudz laimes dienu“ — atzīstas Tolstojs sarunā ar Gorķiju. Dziļi nelaimīgs bij Puškins ar savu flirta kāro, nekad nenogurstošo balles dāmu, glīto, bet garīgi pilnīgi tukšo madonnu, kuŗa viņu (t. i. pašu Puškinu) arī iegrūda nelaikā kapā.

Šo mākslinieku bēdu stāstu varētu turpināt vēl ilgi. Bet fakts ir skaidrs. Atliek pakavēties pie viņa cēloņiem. Un kādi gan ir šie mākslinieka ģimenes nelaimes cēloņi?

3. Mākslinieku ģimenes neveiksmju cēloni.

A. Sievas. Mākslinieku sievas pa lielākai daļai ir tipiskākie masas cilvēki ar savām tīri zooloģiskām tieksmēm, savām materialajām interesēm un interesītēm. Galvenā viņu prasība: labi paēst, labi ģimenes lizdu iekārtot, pēc iespējas intensīvi baudīt ģimenes intīmos brīžus, tad cik iespējams reprezentēties saviesībās un sabiedrībās — tas viss! Vīrs-mākslinieks priekš viņām nav nekāds mākslinieks, bet tikai: 1) vīrietis un 2) maizēs pelnītājs, 3) citas dažādas baudas un izpriecas sagādātājs. Gar vīra garīgo pasauli, gar viņa mākslas dzīvi, tām maz daļas (daudz reiz nemaz). Tā piem. Gļinkas sieva tam pārmetusi, ka viņš tērējot naudu priekš — nošu papīra. Un kad viņš bij spiests savu materialo izdevumu sašaurināšanai no 4 zirgiem divus pārdot, tad viņa sieva piesita kāju uz grīdas un bāla no dusmām viņam lepnī uzkliedza: „Vai es esmu „kupčiene“, ka es braukšu tikai ar pāris zirgiem? Ja tu mani nemīli, tad es uz vietas aizēju!“ Viņas mīla tā tad bij ne pie Gļinkas, bet pie viņa maka un zirgiem.

Par Dostojevski viņa meita kādā nesen iznākušā grāmatā (Dostojevsky, geschildert von seiner Tochter, München,

1920.) sniedz šādas ziņas: Viņa personīgā dzīve bijusi pilna šausmīgas traģedijas. Slimīgi jūtēlīgs un patmilīgs Dostojevskis savā jaunībā bēdzis no sievietēm, bet drīz vien padevies kādas zalona dāmas iespaidam, kuŗu pēc viņas vīra nāves arī apprecējis. Rakstnieks vairākus gadus nodzīvojis laimīgā pārlicībā par savu ģimenes dzīvi, bet tad piepeši drausmīgs atklājums tam atvēris acis. Uz nāves gultas, ar neārstējamo diloni slimā sieva atzinusies Dostojevskim, ka viņa nekad nav mīlējusi, bet pat nicinājusi to, kā bijušo katordznieku. Pie Dostojevskā tā izgājusi vienīgi viņa rakstnieka slāvas un labo sakaru dēļ. Nakti pirms kāzām viņa pavadījusi ar savu mīlāko — kādu studentu, repetitoru, ar kuŗu visu laiku tai bijuši sakāri. Kad sievu slimība sakropļojusi, mīlākais piepeši pazudis.

Rakstnieks pēc tam atstājis ģimeni un ilgi klejojis pa pasauli. Viņam bieži sekojušas no tā ģenialiem darbiem sajūminātas sievietes-pielūdējas, bet visas viņas Dostojevski mīlējušas vienīgi viņa literārisko slāvu."

Raksturīga arī Puškina sievas interese pret viņa ģeniju. Šāds incidents. Kādā inteliģentākā privātā sabiedrībā Puškīns lasa savas jaunākās dzejas. Starp citiem arī klausas viņa skaistā sieva Natalija. Te piepeši ar īgnumu un apnikumu tā iesaucas: „Ach, Saša, tu man esi apnicis ar savām dzejām!" Puškinam paliek itin neomulīgi, bet lai novērstu sievas „izgāšanos", viņš kā izlabodams piezīmē: „Nē, Natašīn, tās dzejas tu vēl neesi dzirdējusi. Tās es tev nekad neesmu lasījis." Uz to viņa Natalija atbild: „Ach, man vienāla, tās vai citas!"...Puškina sieva interesējās tikai par kostīmiem un ballēm, cits viss priekš viņas neeksistēja. Un Puškinam ar visām dzejām bij priekš viņas tā nozīme, ka viņš tai pelnīja naudu skaistiem kostīmiem un ballēm. Pašas ballēs Puškinam palika tā „privilēģija" — stāvēt aiz balles zāles kolonnām un nolūkoties, kā tukšie un nekaunīgie franti dejoja un lakstojās ar viņa dekoltēto un greznī izģērbto madonnu. Puškīns pats atzīstas, ka viņš tādos brīžos pārdzīvojis elles mokas.

Par nožēlošanu jāsaka, ka Puškins pret šo skaisto dzīvieņu izturējās ar lielu rūpību, mīlēja to ar pašreizējo ģeniala cilvēka mīlestību. Šī mīlestība viņu arī noveda kapā.

Pietiks. Šīs divas ilustrācijas raksturo lielo vairumu no mākslinieku sievām. Viņas nav mākslinieku intimie un garīgie draugi. Viņas ar mākslinieku saprotas ne viņa dzīves vislielākos un svētākos brīžos, bet gan tanīs, kad mākslinieks nokāpj no saviem augstumiem un uz brīdi paliek līdzīgs masas cilvēkam. Viņas skatās tikai, kā viņas varētu vislabāk mākslinieku praktiski izmantot.

Vislabāk šādas sievas ir novērtējis Šekspīrs. Viņš pārāk daudz savu sirdi savas sievas dēļ nespīdzināja. Un kad viņš nomira, būdams jau turīgs, lielāka zemes gabala īpašnieks, tad, attaisot pēc viņa nāves atstāto testamentu, atrada, ka viņš saviem bērniem bij atstājis diezgan prāvus mantojumus, bet savai sievai tikai — savu veco gultu. Interessants un zimbolistisks novēlējums!

Daudz reiz sievietes, stājoties attiecībās ar māksliniekiem, ir gan tālredzīgākas. Viņas mākslniekus gan labprāt mīl, par tiem jūsmo, bet tikai neprecās ar viņiem. Tā piem. Servantess mīlējās ar kādu jaunavu. Viņš uzrakstīja tai pat kādu no saviem darbiem (Galateju), lai viņas sirdi vēl vairāk aizkustinātu. Arī viņa mīlēja Servantesu, tikai — izgāja pie cita.

Arī Šopens mīlēja kādu Konstanciju Gladkovsku, kura — izgāja pie cita. Otrreiz Šopens mīlēja kādu Mariju Wodzynsku. Viņš ar to saderinājās. Laimes jūsma spārnoja Šopena fantaziju un muzikālo daiļradišanu. Bet tad uz laiciņu Šopenam nācās aizceļot. Kad viņš atbrauca atpakaļ uz Parīzi — viņa saderētā Marija bija jau apprecējusi kādu grafu. Kāds tukšs, bet bagāts grafs tai likās piemērotāks, nekā tanī laikā jau pasauleslavenais maigais muzikālais ģenijs Šopens.*)

*) Tr. Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. Von M. Karasowski. II. Bd. 54.—58. l. p.

Mickevičs milēja jaunībā kādu Mariju Vereščak, kura arī apprecējās ar kādu bagātāku ligavaini Lorencu „Putkamer“. Mickevičs, zinams, bij ļoti pārsteigts un satriekts.

Arī Bethovena sirds pastāvīgi dega milā, un viņš vienmēr domāja par ģimenes laimi. Reiz tas arī griežas ar precības priekšlikumu pie kādas Magdalenas Villman (1795.g.). Šī viņu strupī atraidīja, piezīmējama, ka „viņš esot pavisam neglīts un pie tam vēl pustraks.“*)

Nobeigsim ar šo „klasisko“ ģenija formulējumu, nākušu no praktisko sieviešu puses. Šīs sievietes zināmā mērā ir tālredzīgākas, kā Puškina un Glinkas sievas. Viņas zin, ka mākslas ģeniji eksistencei un sugas turpināšanai nav tie labākie eksemplari.

b. Mākslinieku vaina. Zinams, būtu nepatiesi apgalvot, ka mākslinieka ģimenes nelaimei tikai sieviete vien par cēloni. Daļa vainas krīt arī uz mākslinieka emocionālo temperamentu. Mākslinieki paši arī bieži aizraujas no visādiem sāpju iespaidiem un rada ģimenes nesaskaņas. Tas sevišķi attiecināms uz tiem māksliniekiem, kuriem nākas publiski uzstāties: komponistiem, muzikas virtuoziem, dziedātājiem, skatuves māksliniekiem. To ģimenes dzīve parasti vistrokšaināka un nepastāvīgāka.

Kā slikti vīri no māksliniekiem atzīmējami piem šādi:

Miltons slikti izturējās pret savu pirmo sievu. Sterns satrūkās un uztraucās, redzot nosprāgušu ēzeli. Šis bij viņam pietiekošs iemesls, lai viņš atstātu sievu un māti. Bairaona nevaldamais temperaments spieda viņa sievu aizbēgt. Šelli aizrāvās no kādas Meri Hodvin. Viņa sieva šo nelaimi neizcietā un noslīcinājās.**)

Tā tad otrs faktors mākslinieka ģimenes nelaīmēm ir viņu mākslenieciskais temperaments.

c. Nenovēršamo disharmoniju traģisms. Trešā faktoru grupa ir tā, kur redzami nav vainojams ne pats mākslinieks,

*) А. Т-кен. Бетховен. Т. I. 51. l. p.

**) Смайльс. Ум и энергия. — 285. l. p.

ne viņa sieva. Ģimenes harmoniju te posta savāda nenovēršamība, kura ceļas no divu spēku disharmonijas.

1. Mīlas un sievietes idealizēšana. Šo faktoru skaisti formulē angļu dzejnieks Kīts: „Kad es vēl biju skolnieks, es skatījos uz skaistu sievieti, kā īsto dievieti: mana dvēsele bij kā miksta gulta, kurā vienmēr atdusējās viena vai otra no tām, viņām pašām pavisam nezinot. Man nav tiesības no viņām vairāk prasīt, kā viņas var dot. Es domāju par viņām, kā par eteriskām būtnēm, kuras stāv daudz augstāk, par virietiem...” *)

Šī idealizēšana ir ne tikai māksleniekā, bet arī sievietē. Arī sieviete bieži iedomājas mākslinieku kā pavisam ko sevišķu.

Nāk vilšanās no vienas un otras puses un nes sev līdz rūgtumu un nelaimi.

2. Ātra un neapsvērta precēšanās. Ģimenes attiecības ir grūti noskaidrojams orķestrs. Tur daudz kas iepriekš jāapsver un jānovērtē. Mākslinieks savā jūsmā un jūtu straujuma reti kad to dara. Bet straujā neapdomība vēlāk rūgti atgriežas un liek māksliniekam dārgi par to samaksāt.

4. Divas dažādas pasaules. Mākslinieka ģimenes nelaimē bieži vien vainojama novēršamība, kura rīkojas ar tikpat dzelžainu varu, kā dabas likumi. Šī novēršamība ir ta nesaskaņa, kura rodas, divām nevienādām psihiskām pasaulēm saduroties.

Te raksturīgs piemērs ir L. N. Tolstoja ģimenes traģēdija. Dažas zinas par šo traģēdiju sniedz Tolstoja dēls. Starp citu viņš atgādinājis šādu smagu ainu:

„Plkst. 1 naktī pienāca pie manas gultas tēvs nakts svārkos un svecl rokā. — Atved viņu mātī, teica viņš, tā man neklausā. Viņa gulēja liepu alejā uz zemes.

Es uzmodināju Kolu Ge un mēs abi devāmies uz dārzu. Māte gulēja zemē, galvu piespiedusi pie veca liepas stumbra.

*) Turpat. 269. l. p.

Mēs sākam to celt augšā, bet viņa visiem spēkiem pretojās.

— Viņš mani izdzina, — stenēdama un raudādama stāstīja māte, — es neiešu . . . lai viņš pats nāk . . .

Es aizskrēju pie tēva un visu izstāstīju.

— Ak Dievs! Tas nav vairs paciešami. Es neiešu . . . izmisis atkārtoja tas vairākas reizes.

— Tu esi viņas vīrs, tev viņa jāapmierina, sirdīgi es uzkliedzu tēvam.

Tad viņš klusēdams aizgāja pēc mātes.

Tuvāk par šīm nesaskaņām un viņu iemesliem stāsta Čertkovs savā grāmatā „Tolstoja bēgšana“, kurū šis autors laida klajā 3 gadī pēc Tolstoja nāves.

Nesaticība ar sievu bijusi galvenais bēgšanas iemesls 1910. gadā. Tolstojs jau 30 gadus bijis garīgi atsvešinājies no tās. „Līdz manai nāvei man un maniem bērniem viņa būs balasts,“ toreiz sacījis Tolstojs.

Sievas praktiskums, kas vēlāk pārvērties par slimīgu skopumu, sarūgtināja Tolstoja dzīvi. Viņš maz tai runāja pretī, tomēr vēlāk noskārta, ka viņa pašatsacīšanās ir gluži velta. Bez tam sievas histeriskā izturēšanās tam sagādāja daudz rūgtu brīžu. Viņa skrēja puskaila prom no mājas, stundām ilgi staigāja lietū, mēģināja nonāvēties u. t. t. Laiku pa laikam, galīgi izmocīts, Tolstojs brauca pie saviem draugiem un tur tad atkal atguva savu spīrgto humoru un darba gribu. Bet sieva drīz brauca tam pakal, jo viņa nepanesa vientulības. 1880. gadā viņš tai izdeva pilnvaru par saviem darbiem, bet, zīmējoties uz darbiem, kas uzrakstīti pēc 1881. g., neviens nebauda mantojuma tiesības. Tad sieva pati izdeva viņa darbus, kas tai deva lielus ienākumus. Viņa pūlējās piedabūt Tolstoju, lai tas testamentariski izdod tai pilnvaru arī uz pēdējiem darbiem. Tamdēļ Tolstojs savus beidzamos darbus neizdeva, bet glabāja manuskriptus pie Čertkova un intīmakos Tulas bankas seifos. Tas sievu kaitināja, un viņa ienīda Čertkovu. Tolstojs iztaisīja slepenu testamentu, ka viņa darbi nesaistās ar mantošanas tiesībām. Sieva par to uztraucās un

arvienu vairāk un vairāk postīja lielā vīra veselību. Viņa to mīda, lamāja, daudzreiz pat citu cilvēku klātbūtnē, tā kā kopdzīve kļuva pavisam nepanesama.

Kādā bezmiega naktī 1910. gadā 28. oktobrī, Tolstojs redzēja, ka sieva rakpājas kabinetā pa viņa darbiem. Ieraudzījusi sveci viņa gulamistabā, tā ienāca apprasīties par viņa veselību.

Tolstoju pārņēma briesmīgs riebums pret tādu necienību un izlikšanos. Lielā uztraukumā viņš modināja ārstu Makaroviču un savu meitu Aleksandru. Viņš sacīja tiem, ka uz visiem laikiem atstāj māju.

„Šī uztraudzība, klausīšanās, mūžīgā kontrole, šis naids pret cilvēku, kas man vistuvāks (domāts Čertkovs), mīlestības spēlēšana, — tāda dzīve man nepanesama. Man pat liekas, ka viņai slepens nodoms mani iznīcināt,” saka Tolstojs.

Šis ir viens piemērs no daudziem, kas rada nesaskaņas starp māksliniekiem un viņu sievām. Te redzams, ka sadursmē nāk divas dažādas pasaules.

Sievietes pa lielākai daļai ir masu cilvēki, kurām spējas ir zooloģiskās tieksmes, dzīves materialisms, bet tālas un svešas ir mākslinieka ideālās tieksmes. Bet varbūt arī sievietes nav vainīgas, ka viņas mākslinieka lielākajā dzīvē nevar dalību ņemt. Kā var prasīt no nabaga lielas naudas zumas, kuru viņam nav; no nespējnieka lielus darbus u. t. t. Daba viņas vienkārši šinī ziņā aizmirsusi. Viņām daba devusi citus uzdevumus: rūpēties par eksistenci un sugas turpināšanu. Viņas šo uzdevumu arī cenšas izpildīt.

Mākslinieks atkal, savukārt, ir izcilus cilvēks, kuram materialā un zooloģiskā dzīve nav galvenais. Viņu aizrauj ideālās tieksmes. Šī aizrautība mazina materiālo tieksmju sparū, ko prasa sieva. Teiksim, mākslinieks ziedo $\frac{3}{4}$ no sava spēka un laika radošam darbam, bet zooloģiskai (materiālai) dzīvei viņš var ziedot ne vairāk kā $\frac{1}{4}$ daļu no sava laika un spēkiem. Viņa sieva turpretīm ziedo materiālai dzīvei gandrīz $\frac{4}{4}$ daļas no saviem spēkiem. Viņai ar vīra ziedoto $\frac{1}{4}$ daļu daudz par maz. Te konflikti neizbēgami, te traģisma

galvenā sakne. Te sastapušās divi dažādas pasaules. Katra pastāv uz savām tiesībām. Zināma taisnība katrai, bet tas attiecību traģismu nepadara vieglāku un mazāku.

Vārdus sakot: lai būtu, kādi būdami tie spēki, kuri rada nelaimīgo mākslinieku ģimenes dzīvi, tas to nebūt vieglāku nepadara un pašu nelaimes faktu nenovērš.

Bet lai novērstu pārpratumu, tad beidzot tomēr jāpiezīmē, ka mākslinieku ģimenes nelaimes princips arī nav absolūts. Literatūras vēsturnieki atzīmē, ka ir bijušas arī laimīgas mākslinieku ģimenes kopdzīves. Kā tādas laimīgas mākslinieku laulības min piem. Valt. Skota, Uordsvorta, Sonti, Huda, Mocarta, Vēbera, krievu rakstnieka Garšina u. c.

5. Mākslinieka lielākā un skaistākā mīla nav bijusi viņu laulības mīla. Tie lielās un skaistās mīlas piemēri, kuri mums zināmi no mākslas vēstures, nav ģimenes radīti.

Dantes lielā, skaistā mīla pret Beatriči nebij ģimenes mīla. Tā bij pret sievieti, kura viņam nepiederēja. Danteņ pašam arī bij sieva — no ļoti simpātiskās ģimenes. Tikai viņai viņš nevienu zonas neuzrakstīja. Dantes mīlu pret viņu kā lielu un skaistu mēs neredzam.

Tāpat bij ar Petrarku un Lauru. Petrarka Lauru pielūdza kā dievu. Kad viņa bij jau apprecējusies, viņš ceļoja turp uz tām vietām, kur mīta Laura, lai viņu kaut arī tikai no tālienes redzētu.

Kad Laura nomira, Petrarka bij gadiem ilgi satriekts līdz izmisumam (kā mēr Lauras vīrs pēc septiņiem mēnešiem mierīgi apprecēja citu sievieti).

Tāda pat liela un skaista bij Tasso mīla.

Nemaldīsimies, ja teiksim, ka arī citu mākslinieku tēlotās, apdziedātās un komponētās mīlas nav bijušas laulības, bet nelaulības mīlas.

Ja Dante būtu apprecējis Beatriči un Petrarka Lauru, tad mums šo lielo, klasisko mīlu nebūtu. Kamdēļ tas tā?

Pirmām kārtām, ģimenes kopdzīvē apmierinātas mīlas tieksmes pamazina mīlas jūtu un fantāzijas sparus. Apmierinātās jūtas izdziest kā izdegusi uguns: kvēlo tikai ogles.

Otrām kārtām, ģimenes kopdzīvē milu apēno visādi abu laulāto rakstura trūkumi, kuri tad kļūst redzami.

Un trešām kārtām, milas skaistumu ģimenē apēno un kā ar grūžiem apber ar visādiem praktiskās dzīves sīkumiem.

XXII. Kā mākslinieki mirst.

Kā mākslinieku psihē un dzīvē ir savi īpatnēji un raksturīgi vilcieni, tā arī viņu dzīvības noslēgumā un beigu cēlienā — viņu nāvē.

1. Caurmērā mākslinieki mirst ātrāki kā masu cilvēki. Mazu ainu par mākslinieku īso mūžu un agro mirstību sniedz sekošie nēdaudzie dati: angļu dzejnieks Čattertons mirst 18 g. vecs, Kerks Uarts—21 g. v., Fergisons—24 g., Kits — 25 g., Šelli — 30 g., Čarls Uolfs — 32 g., Otvejs — 34 g., Birns, Bārons, Preds — 37 g., Edg. Po — 38 g., krievu dzejnieks Nadsons 24 g., Ļermontovs — 27 g., Puškins — 37 g. Tāpat jauni mira Koļcovs, Ņikitins, Čehovs, Andrejevs, Bloks u. c.

To pašu mākslinieku agro mirstību novērojam arī pie latviešu māksliniekiem: Edv. Veidenbaums mirst 25 g. vecs. Julijs Dievkociņš — 27 g., Esenbergis — 28 g., Friedenberģis-Mieriņš — 29 g., Auseklis — 29 g., Juris Allunans — 32 g., Purapuķe — 38 g., Neikens — 42 g., Lerchis-Puškaitis — 44 g., Rud. Blaumanis — 45 g. Jauni mira arī apdāvinātais komponists Dārziņš, gleznotāji Arturs Baumanis, Adams Alksnis, Voldemars Zeltiņš, Aleksandrs Romans u. c. Te vēl jāpievieno nesēn mirušais jaunais līriķis Fr. Bārda.

Mākslinieki savu dzīvības kapitalu iztērē ātrāki, tamdēļ ka viņi ir izšķērdīgāki ar savām dzīvības vērtībām. Viņi tērē taisni tās vērtības, kuŗas dzīvību visvairāk posta un deldē, t. i. emocionalās vērtības. Mākslinieki dzīvo jūtu un emociju dzīvi. Šī dzīve viņiem ļoti intensīva un sparīga; intensīva tiklab privatā dzīvē, kā jaunradišanas darbā. Bet psihologi un ārsti zin, ka spēcīgi jūtu savilpājumi

posta smadzenes, nervus vairāk kā vissmagākais intelektuālais vai fiziskais darbs.*)

2. Mākslinieki par savu veselību un labklājību domā mazāk kā citi. Mākslinieks ir izcilus cilvēks, idealists. Viņš aizmirst arī mēru, aiz kuŗa darbs tiek kaitīgs. Aizraudamies viņš aizmirst arī to, ko prasa miesas un gara labklājība: atpūtu, mieru, fizisku kustēšanos, kārtīgu ēšanu etc. Bet daba saviem likumiem izņēmumus nepazīst. Viņa grēkus nepiedod. Miesai un garam nodarītās pārestības un nepieņemamā vērība atreibjas. Tās grauz mākslinieka spēkus un dzīvību. Nāve daudz ātrāk iesniedz savas prasības.

3. Mākslinieks ar savu dzīvību bieži rotājas vairāk kā citi. Puškins neskaitamas reizes duelējās. Lermontovs iet pārdrošos kara gājienos un uzbrukumos. Tolstojs tāpat, kā savvaļnieks, iet karā, mīl riskēt tur ar dzīvību. Viņš iet pārdrošās laču medībās, kur viņa dzīvība kā mata galā karājas. Bairons tāpat iet karā un riskē dzīvību u. t. t. u. t. t. Savādi: ikdienas cilvēki savu bieži tik siko un mazvērtīgo dzīvību tā glabā, kā lielāko dārgumu, un te ģeniali mākslinieki, kuŗu dzīvība tik vajadzīga veseliem cilvēku miljoniem, tie ar to mēģina kā ar kaut ko pavisam nevērtīgu. To dara mākslinieku 1) pārbagātā nervu enerģija, kuŗa laužas uz āru un prasa pēc darbības, 2) zināms pesimisms, zināms niknums pret dzīves sīkumainību, maziskumu, pelēkumu.

4. Mākslinieku nāve parasti sakrīt ar viņu temperamentu un dzīves ritumu. Zināms, šis nav vienāds absolūts likums, tikai te daudz raksturīgu gadījumu. Minēsim dažus no tiem. Piemēram, **Bethovena nāve.** Viņu aizveda kāpā viņa labsirdība, un mira viņš tāpat vētraini, traģiski, kā dzīvoja.

Gādādams par savu palaidnieku un nekur nederīgo brāļa dēlu, Bethovens aizbrauca uz laukiem pie sava brāļa nokārtot dažas praktiskas darīšanas. Viņa brālis, kāds diezgan praktisks un turīgs zemes īpašnieks, padarīja Bethovena uztu-

*) Sk. nod.: „Mākslinieka organisma un veselības vispārējais stāvoklis.”

rēšanos savā mājā par pavisam neiespējamu. Skopuma un skaudības dzīts, viņš sarīdīja pret Bethovenu citus zemniekus un kalpus, kuŗi viņu turēja par vājprātīgu, visādi izsmēja un aizkāra.

Bethovens, pavisam uztraukts un izmisis, taisījās prom no šīs „Kaina pils“ un lapseņu perekļa, kā viņš sauca sava nekrietnā brāļa māju.

Bij auksta novembra diena. Brālis tam iedeva sliktus, vaļējus ratus. Ceļš bij tāļš, un Bethovens bij samērā plāni ģērbies. Ceļā viņš izmirka un stipri saaukstējās. Atbraucis Vinē, viņš saslima. Gulēja viņš gandrīz kā atstāts savā vientuļā, nabadzīgā dzīvoklītī. Viņš aizsūtīja pēc pāris ārstiem, bet tie dažādu sīku iemeslu dēļ nenāca. Tad viņš savu mīlo brāļa dēlu (par kuŗu viņš tā rūpējās) lūdza aicināt kādu citu ārstu. Bet brāļa dēls, izgājis uz ielu, iegriezās pirmajā kneipē un sāka spēlēt biljardu, par slimo „onkuli“ pavisam nedomādams. Pēc laba laika viņš atminās un uzdod kādam apkalpotājam uzaicināt ārstu. Tas arī aizmirst un atminās tikai pēc pāris dienām, kad pats nejauši nosit pirkstu. Bet vārigi slimais Bethovens guļ un gaida. Beidzot arī atsūta kādu stipri muļķīgu chirurģu, kuŗš no iekšējām kaitēm maz jēdz. Tas sāk dziedēt slimību, kuŗas Bethovenam nemaz nav, nomocīdams viņu vēl vairāk. Tikai vēlāk Bethovena draugi sāk par to vairāk gādāt.

Mocošā slimība velkas garumā. Sāk uzmākties arī trūcība, jo strādāt Bethovens nevar. Iekrāta ir tikai kāda niecīga zumiņa, kuŗu naļvais ģenijs glabā priekš sava palaidnīgā brāļa dēla. Trūkums slimības slogu padara vēl grūtāku.

Bet tomēr, bij arī viens otrs gaišs brītiņš šinī drūmajā laikmetā. Tā piem. kāds fabrikants Londonā atminēja Bethovenam un viņam atsūtīja Hendela darbus 40 sējumos in folio. Par to Bethovens sirsnīgi priecājās, izsaukdamies: „Lūk, isti keizariška dāvana!“, pie tam atcerēdamies, ka Prūsijas karalis tam bij atsūtījis neīstu un mazvērtīgu gredzēnu, kā pateicību par viņam dāvēto — devīto simfoniju.

Otrs tāds patikams pārsteigums bij kāda otra dāvana no Londonas: tā bij simts mārciņu sterliņu, ko Bethovenam dāvāja Londonas Filharmoniskā Biedrība. Tā kā viņa paša „tautas brāļi” bij to pilnīgi aizmirsuši, tad šī Anglijas dāvana viņam bij liels gandarījums. „Bij grūti vienaldzīgi noskatīties — saka Bethovena draugs Šindlers — kā Bethovens, izlasījis šo ziņu, salika rokas un no prieka un pateicības raudāja.”

Trešais tāds pārsteigums viņa smagajā slimībā bij dažas pudeles reinvīna, kuŗas viņš ilgi gaidīja. Tikai tās jau nāca viņa dzīvības pēdējos brīžos. Bethovens to juta. Kad Šindlers pudeles izpakāja, Bethovens uz viņam pameta acis un lēni noteica: „Žēl, ļoti žēl! . . . ir jau par vēlu.”

Bethovens ātri tuvojās galam. To pamanījis, bij ieradies arī viņa bagātais brālis, lai nodrošinātu sev mantojumu un sevišķi nesen no Anglijas saņemtās simts mārciņas sterliņu. Par laimi, Bethovena draugi to iztrenca laukā.

Bij marts. Nāca jau pavasaris, bet Bethovena spēki strauji kusa. Bij jau 25. marts. Bethovens cīnījās ar nāvi. „Viņa stipri būvētais organisms un stiprās plaušas cīnījās vēl ar lielu spēku pret nāvi. Tas bij šausmu skats, kuŗš lika nodrebēt,” saka kāds no viņa draugiem, Brainings. Bet nāve, kā nelokama dzelžaina vara nāca arvien tuvāk. Tika jau dzirdama pazīstamā krākšana, kuŗa raksturo nāves tuvošanos . . .

Pirmdiena, 26. marts. Spoži spīd pavasara saule. Šur tur vēl sniegs, arī pie Bethovena istabas logiem. Spilgti viņš atstaro saules gaismu. Atstarotā saules gaisma list Bethovena istabas logos.

Pusdiena. Te Bethovena istabā piepeši stāj tikšķēt viņa sienas pulkstens (ko viņam bij dāvinājusi grafiene Lichnovska). Barometrs rāda, ka tuvojas negaiss.

Un tiešām: gaiss paliek smags. Apvārkšņa malā drūzmējas biezi mākoņi. Tuvojas vakars. Pulkstens iet uz sešiem. Pār Vīni trako brīesmīgs negaiss ar sniega puteni, pārkonjiem un zibīņiem. Tas — pavisam kas neparasts tik agrā laikā.

Bethovens vēl cīnas ar nāvi. Maz vairs dzīvības ziņa. Locekļi jau tiek auksti. Te piepeši žilbinošs zibins. Uz pēdām tam seko briesmīgs perkoņa grāviens. Bethovena nams nodreb pamatu pamatos. Mirējs drudzaini uzlec gultā sēdus. Dūrē savilkto roku viņš paceļ pret debesīm, it kā draudēdams, it kā aicinādams ko uz cīņu, un tad — atkrit atpakaļ gultā . . . Acis pa pusei aizvērtas, skats izdzisis, lūpas klusas . . . Viņš ir miris . . . Pulkstens rāda ceturksni priekš sešiem.

Ši Bethovena nāve raksturīga daudzējādā ziņā: 1) viņa rāda ģeniala cilvēka labsirdību un uzupurēšanos, kurai bieži vien piemīt īsti bērnišķa naivitate un aklība; 2) to, cik ģenijs maz rūpējas par savu veselību un labklājību, cik bieži vien pavisam niecīgi iemesli var to kapā aizvest. No latviešu māksliniekiem līdzīgā kārtā vieglprātīga saaukstēšanās aizveda kapā *Veidenbaumu*. 3) Bethovena nāve rāda masu cilvēku (tuvinieku, radnieku un citu) zemisko izturēšanos pret izcilus mākslinieku; 4) viņa lielo garīgo un morālisko spēku pat slinībā.

Bez tam vēl Bethovena nāve raksturīga ar to, ka viņa drūmā lieliskuma ziņā sakrīt un analogiska ar viņa dzīves lielo traģismu un viņa radīšanas drūmo lieliskumu. Nevar teikt, ka te būtu kāds cēlonisks sakars, bet arī šī nejaušā sakrišana ir raksturīga.

Analogiska ir arī Lermontova un Baitona nāve.

Kad **Lermontovs** Kaukazā krita no otra duelanta lodes, tad apvārkšņa malā jau cēlās drausmīgi negaisa mākonis. Drīz pēc tam trakoja spēcīgs kalnu pērkonis ar briesmīgu lietus gāzi. Kāds Lermontova draugs kritušo aplāja ar mēteli. Grūti bij sadabūt ārstus, kas brauktu no pilsētas laukā, jo lietus gāza un gāza, gaiss uguņoja un trīcēja no pārkoņa grāvieniem. Tikai vēlā vakarā dzejnieka atdzisušās miesas izdevās atvest pilsētā.

Arī **Bairona** nāve saistīta ar pārkoņa negaisiem. Viņš mira kādā mazā Grieķijas pilsētiņā. Arī viņu nogāza uz nāves gultu vieglprātīga saaukstēšanās un nerēķināšanās ar savu veselību. Kad Bairons bij miris, tad 37 lielgabala šāviņi to

vēstija missolongiem un visai Grieķijai, kuŗa nogrima dziļās sērās: miris bij cilvēks, kuŗš tik daudz bij darījis priekš viņas atsvabināšanas. Bet Anglija skuma pēc sava lielā dzejnieka un viena no lielākiem 19. g. s. ģenijiem.

Vētrās un negaisos aizgāja šo mākslas ģeniju dzīve un darbība, ar vētrām un negaisiem bij saistīti viņu pēdējie sirds pukstieni. . .

Cita rakstura un cita dzīves tempa cilvēks bij Bethovena laika biedrs, otrs gara milzenis — **Ģete**.

Tikai viņš nebūt nav tik olimpisks un mierīgs, par kādu to parasti mēdz apzīmēt. Viņš tāpat bij cilvēks ar jūtām, kaislibām un dvēseles kontrastiem bagātu psihi. Tikai viņš savas jūtu un kaislibu vētras mācēja valdīt un ievirzīt attiecīgās slīdēs ar savu vareno gribas spēku. „Tas bij cilvēks, kuŗš varbūt lielāko daļu no saviem lielājiem dvēseles spēkiem iztērēja cīņā pats ar sevi, uz gribas nocietināšanu, uz tikumiskās sfēras izkopšanu, uz dvēseles līdzsvara un iekšēja miera iegūšanu.“*)

Tas viņam lielā mērā bij izdevies un tamdēļ viņu arī tur par olimpisku un līdzsvarotu. Un viņa dzīve arī tiešām noritēja samērā mierīgi un kā pēc izstrādāta plana. Viņš bij laimīgāks kā Bethovens. Viņa dzīve gāja no triumfa uz triumfu.

Bet arī ar darbu un triumfiem bagātai dzīvei vajadzēja reiz noslēgties un beigties. Un viņa noslēdzās tikpat noskaņoti un olimpiski, kā tā bij ritējusi.

Ap 1830. gadu viņš nobeidza savus galvenos darbus („Faustu“) un apmierināts un priecīgs izsaucās: „Savu tālāko dzīvi nu varu es uzskatīt kā tīru dāvanu un tagad ir gluži vienalga, ko es daru un vai es vispār kaut ko daru!“**)

Bet, zināms. Ģete neturēja rokas klēpī, un strādāja vēl arvienu: nobeigti bij tikai viņa lielie darbi.

1831. g. Ģete atstāja uz laiciņu Veimaru un pavadīja pāris dienas Ilmenau'ā. Vēl reiz apskatīja viņš šīs jaunības atmi-

*) Овс. Куликовский. Собр. соч. Т. V. Гете. 94. l. p.

**) Goethe. Sein Leben und Werke. Dr. A. Bielschowsky. II. Bd. 675. l. p.

uām bagātās vietīgas. Kādā vientulā koka būdīpā uz Oikel-hau'a kalna virsotnes atrada viņš uz sienas pantlīnu, ko viņš pats tur gandrīz 50 gadus atpakaļ bij uzrakstījis (1783. g.):

„Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.“

„Kur uz kalniem vēros
Viss dus,
Viss koku ceros
Ira kluss,
Tik mierīgi,
Vairs nedzied vis putniņu bari.
Gaidi, tu ari
Drīzī dusēsi.“

(Jura Allunana tulk.)

„Ja, gaidi tu arī drīzi dusēsi! . . viņš atkārtoja lēnā skumjā balsī un slaucīja asaras, kas ritēja viņam pa vaigiem...*)

Gete jūta, ka tiešām tuvojas šis lielais miers un mūžīgā atdūsa . . . 1832. g. viņš pēc kādas sasaldēšanās saslima un — izdzisa; izdzisa tikpat mierīgi un svinīgi kā dzīvoja. Tas bij viņa 83. dzīvības gadā.

„Otrā dienā pēc Getes nāves — stāsta Ekermans — man uznāca nevaldama vēlēšanās vēl reiz apskatīties viņa zemes tērpū. Viņa uzticamais kalps, Fridrichs, man atslēdza tās istabas durvis, kur viņš gulēja. Nolikts augšupēdu, tur viņš dusēja kā miegā; dziļš miers un stingriba bij rakstīti viņa

*) Turpat. 678. l. p.

lieliski-augstsirdīgajā sejā. Viņa varenā piere, likās, vēl slēpa sevī domas. Man gribējās paņemt sev par piemīņu vienu viņa matu šķipsnu, bet godbijīgas bailes man to neatļāva. Kailā miesa bij ietīta baltā palagā; līdzās atradās liels ledus gabals . . . Fridrichs atsedza palagu, un es pabrinījos par šiem dievišķi-lieliskajiem locekļiem. Krūtis bij neparasti spēcīgas, platas un augstas; rokas un kājas bij pilnas un maigas; pareizās formas un nekur visā miesā nebij manama ne aptaukošanās, ne noliešanās vai izdīlšana. Man priekšā gulēja tiešām pilnīgs cilvēks visā savā skaistumā, un jūsma, kuŗa mani sagrāba, lika man aizmirst, ka nemirstīgais gars jau atstājis šo tērpu . . .“

Vēl mierīgāks, vēl vairāk noskaņots, kā Gete, vēl vairāk savaldītām un intelektualizētām emocijām bij Amerikas Homers — dzejnieks **Uots Uitmans** (Walt Whitman).

Viņam visa pasaule un visa dzīve likās kā mūžīga harmonija un saskaņa, kur viss ir savā vietā, viss ir labs un skaists: pēdējā zālite un lapīna, pēdējais dzīvnieciņš un kustonījs, tāpat kā lielie zvaigžņu miriadi. Visi darbi, visas jūtas līdztiesīgas, un govs, kuŗa mierīgi gremo, tikpat skaista savā norīnā, kā Milosas Venera.

„Varde — šedevrs, par kuŗu augstāka nav! Pele, tā — brīnums, kas var satrīcināt sekstiljonu neticīgo prātus.“

„Jeb jūs domājat, ka pasaules likumi ir slikti un tos vajadzētu atdot izlabot?“

„Visas saknes, kas vien aug, es esmu gatavs laistīt.“

Uitmans pat nāvi atrod mīlu:

„Tu, mīlā, glāstošā nāve!

Ar dejām lai tevi nosvin,

Lai visi raibi tērpjas un visi lai dzīvo!“

Tāda bij Uitmana dzīves un nāves filozofija, tā norītēja arī zokratiskā mierā viņa oriģinālā dzīve.

Jau dzīvs būdams, savās vecuma dienās tas lika sev pagatavot milzīgu granīta pieminekli. To viņš novietoja uz

augsta pakalna, lika tur uzrakstīt savu vārdu un mierīgi gaidīja nāvi. Bet nāve kā nenāca, tā nenāca.

No visām pasaules malām apmeklēja to viņa cienītāji. Visus viņš pieņēma majestatiski mierīgi un priecīgi. Lāvās sevi no visām pusēm fotografēties un nebūt nepretojās, kad tam viņa cienītājas atnesa te svaigas saknes, te krējumu, te cepeti, te rozes . . .

Beidzot tomēr arī viņam pienāca nāve. Viņa bēres tiešām bij kas sevišķs. Uz liela laukuma uztaisīti trīs paviljoni: vienā cep gaļu, otrā — mučas ar alu, uiski (degvīnu), limonādēm etc., trešā paviljonā — Uitmana zārks.

Viņa bēres tika pārvērstas par tautas izpriecu, tā kā viņš to augšā minētājā pantīnā apdziedājis.

Trīs pūtēju orkestri spēlēja viens pēc otra bez apstājas.

Saplūda tūkstošiem liels ļaužu pūlis. Cits nācīs parādīt dzejniekam pēdējo godu, cits — pa velti paēst un iedzert . . . Uzmanību vērs veseli arbuzu kalni. Tamdēļ arī nav jābrīnās, ka ap ēšanas un dzeršanas paviljoniem iet nemitīga grūstīšanās un pat kaušanās. „No šīs Amerikas Hodinkas — piezīmē kāds krievu autors — cilvēku piecdesmit policija aizveda taisni uz „krātiņu“.“

Diena skaista un saulaina. Kad visi labi izpriecājušies, zārku nes uz kapsētu, t. i. uz turieni, kur pats dzejnieks, dzīvs būdams, sev uzcēlis pieminekli. Muzika bez pārtraukuma spēlēja. Vairāk cilvēki vienā un tanī pašā laikā tur runas kā grandiozā mītiņā: cits uz galda, cits uz krēsla. Viens no oratoriem tā sajūsminājies, ka iesit ar dūri pa zārka vāku . . . Mācītāju nav. Kāds no dzejnieka draugiem nolasa pie kapa citātus no dažādām svētām grāmatām: Bībeles, Korana, Zend-Avestas, Konfucija un — arī no paša nomirušā dzejnieka „Zāļu stiebriem“ . . .*)

*) Drusku fantastiskas gan šīs bēres izklausās. Atstāstu viņas pēc kāda krievu avota „Уот Уитмен“. К. Чуковский. Изд. Сытина. Чуковский šīs ziņas, savukārt atstāsta pēc franču žurnāla „Mercure de France“. Par nožēlošanu angļu avoti par Uitmani man šimbrīžam nav pie rokas, bet neiespējamas šādas bēres priekš Amerikas demokrātijas nebūt nav.

P. B.

Vēl kā raksturīga un tipiska atzīmējama Šopena nāve.

Šopena dzīve arī ir smagu ciešanu un grūtību pilna, bet viņa nav to vētru un negaisu, kas Bethovena un Bairaona dzīvē. Viņa dzīve drīzāk noskanēja kā kāda mēnessnakts zonate, kā kāda skumja, klusa nakts melodija, kas trīs klusā mēness naktī, vai nakts klusā istabā ar nodzēstām ugunīm...

Un viņa nāve? Tāda pat mierīga, skumja, līriska, elegiska. Viņš bij tikko 40 gadus vecs, kad viņa maigā sievišķīgā organisma dzīvības spēki bij iztērēti. Dilonis viņu nosieda nāves gultā. Viņš mierīgi skatījās savam liktenim acīs, mierīgi runāja par nāvi un mierīgi viņai tuvojās. Pie viņa gultas dežurēja viņa māsa, viņa mīlais skolnieks Gutmanis un vēlāk jaunā grafiene Delfine Potocka. Tā — viena no viņa skaistākām un apdāvinātākām skolniecēm.

Piecpadsmitais oktobrs. Svētdiena. Uz ielām trokšņa mazāk. Bet Šopena dzīvība strauji dzīst. Viņš zaudējis jau balsi un tikai klusi čukst. Ap gultu skumji stāv viņa māsa un tuvākie cienītāji. Tie redz, drūmais acumirklis nav tālu. Potocka klusi raud... Šopens, redzēdams viņu asarās, lūdz to kaut ko viņam klusi uzdziedāt. Potocka apspiež asaras un dzied... Viņa dzied kādu garīgu dziesmu par Stradellas svēto jaunavu. Maigas, vieglas sidrabskaidras skaņas glaužas ap mirstošo mākslinieku.

Potocka beidz. „Cik skaisti, ak Dievs, cik skaisti! Lūdzu vēl vienreiz, vēl“ — čukstošā balsi lūdz Šopens.

Potocka sežas pie klavierēm un dzied kādu no Marcello psalmiem. Plūst atkal maigās skaņas. Bet slimnieks dzīst vairāk un vairāk. Daži no klātesošiem nometas ceļos pie viņa gultas. Visi valda asaras, lai neuztrauktu slimnieku...

Sešpadsmitā oktobrī viņš pieņem svētvakariņu, bet septiņpadsmitajā to sāk apņemt jau nāves vēsums. Auksti sāk palikt locēkli. Viņš it kā attopas un klusi prasa: „Kas sēd pie manis?“

Tad viņš palūdz malku ūdens. To viņam pasniedz viņa mīlais skolnieks Gutmanis. Iedzēris ūdeni, viņš viegli paloka galvu, pasniedzas un noskūpst Gutmaņa roku, kā izteikdams

sirsniņu pateicību . . . Pēc tam viņš lēni noslīgst atpakaļ gultā un iemieg. Tikai tagad — uz mūžu . . . Viņa dzīvība noskanēja un nodzisa kā viņa maigās, mēnessnaktīs radītās un improvizētās nokturnes . . .

Dzīvs būdams viņš kaisli milēja puķes. To zināja viņa cienītāji. Drīz vien nomirēja gulta tika puķēm apbērtā, un tur nu viņš gulēja . . .

To apbedīja, pavadot viņa paša sēru muzikas skaņām. Uz zārka tam uzmeta Polijas zemi, kuŗu viņš bij paņēmis līdž, dzimteni atstājot, bet viņa sirdi izņēma, aizveda atpakaļ uz Poliju un paglabāja kādā no Varšavas dievnamiem. Viņš karsti milēja savu tēviju Poliju, un viņa vēlēšanās bij, lai tai atdotu viņa sirdi.

Ari te nāve pieskaņojās dzīvei. Te tiklab viena, kā otra bij klusa, maiga, elegiska . . .

5. Vispārējie slēdzieni par mākslinieku nāvi.

Par mākslinieku miršanu un nāvi var teikt sekošo:

1) Ar nedaudz izņēmumiem mākslinieki mirst ātrāki, kā ikdienas cilvēki un zinātnieki.

2. Mākslinieku ātrāko nāvi nosaka viņu straujā, emocionālā dzīve, kuŗa patērē vairāk psihiskas un fiziskas enerģijas, kā tīri fiziskā vai intelektuālā darba dzīve.

3. Mākslinieku emocionālais temperaments, vētraīni traukšams mākslinieka dzīves kuģis, to daudz biežāk un ātrāk uzdzen uz dažādām nejaušībām, kuŗas to kā zemūdens klintis triec un bieži sadragā. Zinātnieka kuģis, lēnāki peldēdams un ar intelekta prožektoriem ceļu apgaismodams, ir mazāk briesmām padots.

4. Attiecībā uz to, kā mākslinieki mirst, ir grūti kādus vispārējus principus vai likumus uzstādīt. Parasti gan mākslinieka nāve pieskaņojas viņa rakstura un dzīves vispārējam ritumam, kā to rāda augšā pievestie tipiskie gadījumi, bet uz-

skatīt to, kā kādu abzolotu likumu, zinams, nevar.

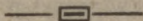
5. Izcilus mākslinieku zocialā un estētiskā personība nemirst. Vēl vienā ziņā mākslinieku nāve atšķiras no vairuma jeb masu cilvēku nāves. Masu cilvēks, tā sakot, mirdams mirst, bet mākslinieks, nomiris, tomēr dzīvo.

Vairuma cilvēkam, kad noklaudz zārka vāks, tad līdz ar aizbērto kapu ir iznikusi arī viņa socialā personība. Izcilus māksliniekam taisni otrādi: viņš pēc savas fiziskās personības nāves dzīvo vēl krasāku, spodrāku, lielāku dzīvi. Šekspīrs tagad dzīvo vairāk, kā dažus gadu simteņus atpakaļ. Arī Gētes zocialā un estētiskā personība ir lielāka un spodrāka, kā viņa dzīvības laikā. Tāpat citu lielu mākslinieku personības.

Par mākslinieku tiešām var teikt Nadsona vārdiem:

„Не говорите мне: он умер — он живет!
Пусть жертвенник разбит — огонь еще пылает,
Пусть роза сорва а — она еще цветет,
Пусть арфа сломана — аккорд еще рыдает.“

(Надсон).



Literatura.

A. Vispārējie psiholoģijas kursi.

1. James W. Principles of Psychology. 1890. 2. V.
2. " Психология. Перевод И. И. Лапшина. СПб. 1916 г.
3. Dewey J. Psychology. New York. 1891.
3. Геффедин. Очерк психологии, основанной на опыте. Перев. Я. И. Колубовского. 1914 г.
5. O. Külpe. Vorlesungen über Psychologie. 1922.
6. P. Birkerts. Psychologija. „Kult. Balss“ izdev. 1921. g.
7. Citi dažādu autoru vispārējie psihol. kursi.

B. Specialās psiholoģijas.

8. Рибо. Психология чувств. Перевод с франц. 1912 г.
9. Th. Ribot. The Psychology of Attention. Chicago. 1903.
10. Рибо. Логика чувств. Изд. Пановой.
11. Рибо. Память. Перев. под ред. Оболенского.
12. Фр. Полан. Психология характера. 1896 г.
13. А. Фулье. Темперамент и характер. Пер. Линда. 1896 г.
14. А. Лазурский. Очерк науки о характерах. СПб. 1917. г.
15. Ш. Летурно. Физиология страстей. 1896 г.
16. Cr. A. Reibmayr. Die Entwicklungsgeschichte der Talentes und Genies. München, 1908. Bd. I, II.
17. Фр. Гальтон. Наследственность таланта. Перев. с англ. 1875 г.
18. Проф. И. А. Сикорский. Сборник научно-литерат. статей по вопросам обществ. психологии etc. Кн. I., II., III., IV., V. 1900 г.
19. R. Müller-Freienfels. Philosophie der Individualität. 1921.
20. F. Niebergall. Person und Persönlichkeit. 1911.
21. C. S. Jung. Psychologische Typen. Zürich, 1921.
22. Рибо. Творческое воображение. Перев. с фр. Сб. 1901.

C. Estētikas, mākslas vēstures u. t. t.

23. H. A. Taine. History of English Literature. Chicago. Vol. I., II.
24. Э. Феге. Иллюстриров. франц. литература XIX. в. 1901 г.

25. Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung. 1921.
26. Max Dessoir. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906.
27. R. Müller-Freienfels. Psychologie der Kunst. 1922.
28. R. J. Volkelt. System der Ästhetik. Dritter Band. 1914.
29. В. Вундт. Фантазия как основа искусства. Перев. Зандера. Изд. Вольфа. 1914.
30. П. К. Энгельмейер. Теория творчества. Спб. 1910. г.
31. Вопросы теории и психологии творчества. Ред. Б. А. Лезин. Т. т. I., II., III., IV., V., VI., VIII.
32. Анри Бергсон. Творческая эволюция. Москва. 1909 г.
33. E. Meumann. System der Ästhetik. 1914.
34. Möbius. Ueber Kunst und Künstl. Leipzig. 1901.
35. Саккетти. Очерк всеобщей истории музыки. 1903.
36. Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи Спб. 1911 г.

D. Mākslinieku biografijas, monografijas u. t. t.

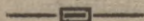
37. Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Пушкин. Спб. 1912. г.
38. " " Гоголь. " 1912 г.
39. " " Л. Н. Толстой. 1913 г.
40. " " Тургенев.
41. Нестор Котляревский. Гоголь. 1913 г.
42. " " Лермонтов. 1913. г.
43. Charles Dickens. By C. K. Chesterton. London.
44. В. В. Брусянин. Леонид Андреев. Москва. 1912. г.
45. В. И. Покровский. О. В. Гоголь. Сборник истор. лит. статей. 1910 г.
46. В. И. Покровский, Θ. И. Тютчев. Сборн. истор. лит. статей. 1911 г.
47. В. И. Покровский. А. К. Толстой. Сборн. истор. лит. статей. 1908 г.
48. В. И. Покровский. М. Ю. Лермонтов. Сборн. истор. лит. статей. 1912 г.
49. В. И. Покровский. О. М. Достоевский. Сборн. истор. лит. статей. 1908 г.
50. В. И. Покровский. Н. С. Грибоедов. Сборн. истор. лит. статей. 1911 г.
51. Серия "Жизнь замечат. людей". Изд. Павленкова.
52. Лорд Байрон. Биографич. очерк. Александрова. 1904 г.
52. Шекспир. " " И. И. Иваова. 1906.
53. М. Е. Салтыков. " " С. Н. Кривенко. 1892.
54. Данте. " " М. В. Ватсон. 1902.
55. Ибсен. " " Н. М. Минского 1896.

56. И. С. Тургенев. Биографич. очерк. Евг. Соловьева. 1910.
57. Леонардо да Винчи. Биографич. очерк. М. М. Филиппова. 1892 г.
58. Микел - Анджело. Биографич. очерк. С. М. Бриллианта. 1891 г.
59. М. Ю. Лермонтов. Биографич. очерк. А. М. Скабичевского. 1903 г.
60. Л. Н. Толстой. Биографич. очерк. Евг. Соловьев. 1902 г.
61. А. С. Пушкин. " " А. М. Скабичевского.
62. Musiker-Biographien. Mozart von L. Nobl. Univ. Bibl.
63. " " Liszt " A. Göllerich. Univ. Bibl.
64. " " Haydn. " L. Nobl. " "
65. " " Händel " B. Schrader. " "
66. " " Rossini " A. Kohut. " "
67. М. Горький. Воспоминания о Льве Ник. Толстом. Изд. Ладыжникова. Берлин.
68. Эд. Старк (Зигфрид). Царь русского смеха. К. А. Варламов. Петроград. 1912 г.
69. Н. Эфрос. В. И. Качалов. Петерб. 1919. г.
70. Н. Долгов. А. Е. Мартынов. Спб. 1910 г.
71. Забрежнев. В. Ф. Коммисаржевская. Спб. 1898.
72. Л. Палищев. Воспоминания о Пушкине. 1890 г.
73. П. Бирюков. Л. Н. Толстой. Биография. Т. I. 1911 г.
74. Эд. Мениаль. Мопассан. Его жизнь и творчество. 1910 г.
75. Петр Пильский. Леонид Андреев, В. Борисов и др. 1910.
76. Emile Zola. Gustave Flaubert. Leipzig.
77. Е. М. де-Вогюз. М. Горький. Его личн. и произв. 1903.
78. Ив. Липаев. П. И. Чайковский. Москва-Лейпциг. 1903.
79. А. Измайлов. Чехов. Жизнь. Личности. Творчество. Москва. 1916 г.
80. А. И. Куприн. Собр. соч. Том VII., VIII. О Чехове.
81. Ю. Соболев. О Чехове. Москва. 1915 г.
82. В. Т. Короленко. Собр. сочин. Т. I. 1914 г.
83. Fr. Chopin. Sein Leben., seine Werke und Briefe. Von M. Karasowski. Bd. I., II. 1877.
84. Т-кен. Бетховен. Жизнь. Личность. Творч. Спб. 1909.
85. Г. Брандес. Шекспир. Его жизнь и произвед. Изд. Солдатенкова. Москва 1899. Т. I, II.
86. С. Я. Надсон. Стихотворения. Биографич. очерк. 1911.
87. М. И. Глинка. Ст. В. Вальтера и Мip-Боне. Май 1904.
88. Ад. Мицкевич и его поэтич. творч. В. Спасович. Вестн. Евр. Том IV. Авг. 1899.
89. И. Тэн. Бальзак.
90. И. Тэн. Свифт.
91. Ed. Veidenbauma biogratiija. Ed. Treimana. 1907.

92. A. Dages. Atmiņas par Veidenbaumu. Latv. stud. Gada grām.
93. A. Birkerts. K. Skalbe. Biografiski-kritiska skice. K. Skalbes kopoti raksti. I. „Kult. Balss“ izd. 1922. g.
94. A. Birkerts. J. Rainis. Biografiska skice. „Domas“. 1912.
95. A. Birkerts. J. Rainis kā mākslinieks. Psiholoģiska un estētiska studija. „Tauretais“. 1916. g.
96. Esenbergu Jānis. No Plūdoņa. 1910. g.
97. Jānis Poruks. Biografisks apcerējums no Līgotņu Jekaba. Poruka kopoti raksti. I. s. 1913. g.
98. Plūdons. Biograf. kritisks apcerējums no Teodora. („Daiļdarbu Izlase“). 1922. g.
99. Pumpurs. Dzīves apraksts no R. Klaustiņa. 1911. g.
100. Juļa Allunana dzīve. No Adolfa Allunana. 1910. g.

E. Dažāda satura darbi.

101. В. Чешихин. История русской оперы. Спб. 1909 г.
102. С. Смайлье. Ум и энергия. Спб.
103. „Характер. Спб.
104. „Самодетельность. Спб.
105. В. Гаршин. Биографич. очерк Скабичевского. Собр. соч. Гаршина.
106. P. Birkerts. Zocioloģija. I. s. „Kult. Balss“ izd. 1921. g.
107. Э. Мейман. Интеллигентность и воля. Перев. под ред. Н. Е. Румянцева. 1919.
108. Р. Эмерсон. Великие люди. 1904.
109. Мантегацца. Счастье и труд. 1889.
110. Fr. Bārdas dzejas.
111. K. Skalbes dzejas.
112. J. Raiņa dzejas.
113. Plūdoņa dzejas.
114. E. Veidenbauma dzejas.
115. Шаляпин. Эд. Старк (Зигфрид). Петроград 1915.
116. В. Белинский. Сочинения.
117. Уот Уитмен. К. Чуковский. Изд. Сытина. 1914.
118. Goethe. Sein Leben und Werke. Dr. A. Bielschovsky. 1918.
119. Leaves of Grass. By Walt Whitman. Philadelphia.
120. П. Коган. О ерки по истории Западно-Европейских литератур. Изд. Скирмунта.



Satura rādītājs.

	Lapp.
Priekšvārds	5
Ievada daļa.	9
Dailradišanas psiholoģijas priekšmets, me- todes, nozīme.	11
I. Dailradišanas psiholoģijas jēdziens	11
II. Jēdziena elementu interpretācija	13
1. Zinātne	13
2. Māksla	14
3. Estetiskās jūtas	16
4. Dailradišana	19
5. Psihiskie procesi	21
III. Dailradišanas psiholoģijas metodes	22
1. Mākslinieku pašatzinumi	22
2. Anketas	23
3. Biogrāfijas	24
4. Mākslas darbu analīze	25
5. Psihogrāfija	26
6. Patogrāfija	27
7. Eksperimentālā analīze	28
8. Dabas zinātniskās metodes	29
9. Citas psiholoģijas	29
IV. Dailradišanas psiholoģijas nozīme	31
1. Dailradišanas psiholoģijas nozīme priekš nemākslinieka	31
2. Dailradišanas psiholoģijas nozīme priekš mākslinieka	33
3. Dailradišanas psihol. nozīme priekš kritiķa	36

Pirmā daļa. 37

Mākslinieka personība. 37

I. Personības jēdziens 39

1. Personības jēdziens šaurākā nozīmē . . . 39
2. Individualitātes jēdziens 40
3. Personības jēdziens plašākā nozīmē . . 41

II. Personības struktūra 42

1. Fiziskā personība 42
2. Psihiskā personība 43
3. Garīgie piederumi kā personības sastāvdaļa 44
4. Materialie pieder. kā personības sastāvdaļa 45
5. Tuvinieki kā personības sastāvdaļa . . . 45
6. Darbs kā personības sastāvdaļa 46
7. Cilvēka pašglezna viņa pašapziņā . . . 48
8. Cilvēka sociālā personība 49
9. Sabiedrība kā personības sastāvdaļa . . . 51
10. Daudzpersoniskā personība 51

III. Mākslinieka personības jēdziens 53

IV. Mākslinieks kā izcilus cilvēks 54

1. Masas jeb vairuma cilvēks 55
2. Izcilus cilvēks 57
3. Masas un izcilus cilvēka dabiskās un sociālās funkcijas 59
4. Mākslinieks kā izcilus cilvēks 62

V. Mākslinieka fiziskā personība 64

1. Mākslinieka smalkākā nervu struktūra . . 65
2. Iedzimtība 67
3. Īpatnības sejas izteiksmē 68
4. Mākslinieka organisma un veselības vispārējais stāvoklis 69

VI. Mākslinieka psihiskā personība 74

	Lapp.
VII. Mākslinieka maņu un sajūtu siera	74
1. Sajūtas jēdziens	74
2. Sajūtas funkcijas un nozīme	75
3. Maņas jēdziens	76
4. Maņu funkcijas un nozīme	76
5. Mākslinieka sajūtas un maņas	77
VIII. Mākslinieka nojauta	82
1. Nojautas jēdziens	82
2. Nojautas funkcija un viņas nozīme	83
3. Nojautas šķiras	84
4. Mākslinieka nojautas īpatnības	85
IX. Mākslinieka interese	98
1. Intereses jēdziens	98
2. Intereses pamati	99
3. Intereses īpašības	100
4. Mākslinieka īpatnējā interese	101
X. Mākslinieka apersepcija	112
1. Apersepcijas jēdziens	112
2. Faktori, kas apersepciju nosaka	113
3. Apersepcijas funkcijas	114
4. Mākslinieka īpatnējā apersepcija	115
XI. Mākslinieka uzmanība	120
1. Uzmanības jēdziens	120
2. Mākslinieka uzmanības īpatnības	121
XII. Mākslinieka atmiņa	131
1. Atmiņas jēdziens	131
2. Atmiņas īpašības	132
3. Atmiņas veidi	133
4. Mākslinieka atmiņas īpatnības	133
5. Mākslinieka atmiņas pamati	137
6. Mākslinieka atmiņas nozīme	137

XIII. Mākslinieka iztēle un fantazija	138
1. Iztēles un fantazijas būtība un jēdzieni	138
2. Notēls	140
3. Iztēles funkcijas	143
4. Iztēles galvenās šķiras pēc notēlu struktūras	144
5. Radošās iztēles jeb fantazijas šķiras	145
6. Mākslinieka sensorialās fantazijas galv. tipi	146
1) Redzes fantazija	147
2) Dzirdes jeb skaņu fantazija	148
3) Ožas iztēle	152
4) Garšas iztēle	153
5) Taustes iztēle	154
6) Temperatūras iztēle	154
7) Kinestetiskā jeb kustību iztēle	155
8) Vispārējie slēdzieni par sensorialo fantaziju	155
7. Emocionalā (jūtu) fantazija	156
8. Mākslinieka fantazijas īpatnības	158
XIV. Mākslinieka domāšana	168
1. Domāšanas jēdziens	168
2. Domāšana mākslā	170
3. Mākslinieciskās domāšanas īpatnības	171
4. Māksliniekam bagātāka fantazējošā domāšana	174
5. Mākslinieka un zinātnieka domāšanas kopējās īpašības	174
1) Sintetiskā un analītiskā domāšana	175
2) Domu aktivitāte	177
3) Domu oriģinalitāte	174
4) Intuītvā un zemapzinīgā domāšana	178
5) Citas domāšanas kopīpašības	178
6. Mašas cilvēka un mākslinieka doma	179
7. Mākslinieka domāšanas dažādības	180

XV. Mākslinieka jūtu un emociju pasaule	181
1. Jūtu jēdziens	181
a. Jūtas jēdziena šaurākā nozīmē	181
b. Emocijas	182
c. Jūtas jēdziens plašākā nozīmē	183
2. Mākslinieka jūtas (vispārējais uztvērums)	184
3. Mākslinieka estētiskās jūtas	184
4. Mākslinieka jūtu dinamika	185
5. Mākslinieka jūtu intensivitāte	187
6. Mākslinieka jūtu pasaules smalkums	188
7. Mākslinieka jūtu lielāka bagātība	190
8. Mākslinieka jūtu simpatiskais aspekts	191
9. Mākslinieka emocionālā atmiņa un emocionālā fantāzija	192
10. Mākslinieka jūtu noteiktība	193
11. Mākslinieka jūtu plašums	194
12. Mākslinieka jūtu pasaules bagātība	195
1) Jūtu bagātības jēdziens	195
a. Jūtuma jēdziens	195
b. Jūtums un jūtu bagātība	197
2) Jūtu bagātības imanentie faktori	197
3) Realā tiešamība un pieredzējumu bagātība	197
4) Intelekta bagātība	198
5) Instinkti, tieksmes un zemapzinīgā sfēra kā jūtu bagātības faktors	198
6) Jūtu bagātība mākslinieka psihē	198
XVI. Mākslinieka psihes kontrasti	199
XVII. Mākslinieks un praktiskā dzīve	204
1. Mākslinieka nederība citām profesijām	204
2. Mākslinieka antagonisms pret uzspiestību un atkarību	206
3. Mākslinieka nederība citām profesijām parādās jau bērnībā	207

4. Mākslinieka nepraktiskums un dzīves neveiksmes	208
5. Mākslinieki nav ārējā, praktiskā mirdzuma cilvēki	210
XVIII. Mākslinieku protests pret šablonām un formulām	212
XIX. Mākslinieks un sabiedriskā dzīve	214
XX. Plašākā sabiedrība un mākslinieks	217
1. Sabiedrības attiecības pret mākslinieka darbu	217
2. Mākslinieka izturēšanās pret sabiedrību	218
XXI. Mākslinieka attiecības pret mīlu un sievieti	220
1. Mākslinieka mīlas jūtu straujums un intensitāte	220
2. Ģimenes dzīvē mākslinieki reti kad laimīgi	221
3. Mākslinieku ģimenes neveiksmju cēloņi	222
a. Sievas — ikdienas cilvēki	222
b. Mākslinieku daba	225
c. Nenovēršamo disharmoniju traģisms	225
4. Dīvas dažādas pasaules	226
5. Mākslinieku lielākā un skaistākā mīla nav bijusi viņu laulības mīla	228
XXII. Kā mākslinieki mirst	230
1. Caurmērā mākslinieki mirst ātrāki nekā masu cilvēki	230
2. Mākslinieki par savu veselību mazāk domā kā citi	231
3. Mākslinieki ar savu dzīvību bieži vairāk rotājās kā citi	231
4. Mākslinieku nāve parasti pieskaņojas viņu temperamentam un dzīves ritumam	231
5. Vispārēji slēdzieni par mākslinieku nāvi	240
6. Izcilus mākslinieku sociālā un estētiskā personība nemirst	241
Literatūra	242
Pielikums: Anketa rakstniekiem	247

Pielikums.

Anketa rakstniekiem.

(Dailradišanas procesa pētišanai).

A. Mākslinieka tapšana un izveidošanās.

Še atzīmējami tie dažādie apstākļi un faktori, kuri noveda pie mākslinieciskās pašapziņas noskaidrošanas, pie mākslinieka sevīs atrašanas.

I. Vecāki, agrā bērnība.

1. Jūsu vārds, uzvārds, pseidonims?
2. Kad Jūs dzimuši?
3. Kur dzimuši?
4. Kas Jūsu vecāki? Viņu nodarbošanās?
5. Ar kuru no vecākiem Jums vairāk līdzības, resp. no kura Jūs domājiet savas spējas mantojuši?
6. Kādās bij bērnībā Jūsu mīlākās rotaļas?
7. Kādās bij Jūsu bērnības kaislības un nerātības?
8. Jūsu spilgtākie agrās bērnības iespaidi?

II. Skolas gadi un jaunība.

1. Kad sākāt skolā iet? (vecumu.)
2. Kādās skolās vispār esiet mācījušies?
3. Kādi priekšmeti Jums skolā visvairāk patika?
4. Kādi priekšmeti nemaz nepatika un neveicās?
5. Vai skolā Jums vispār tika vai netika?
6. Ko darijāt pēc skolas (nodarbošanās)?
7. Kad pamanījāt sevī pirmās dailradišanas tieksmes? Kādā vecumā?
8. Kā viņas vispirms izpaudās?
9. Kādi faktori un apstākļi modināja Jūsos snaudošo (latentu) mākslinieku?

10. Vai starp vairākiem faktoriem bij kāds sevišķi krass („lalmīgās nejaušības“)?
11. Kā un kādos īpatnējos apstākļos notika daiļapziņas mo-
šanās?
12. Kad noteikti sevi sajūtāt par mākslinieku?
13. Kā norisinājās daiļradišanas ceļa meklēšana resp. daiļ-
radišanas cīņa dēļ eksistences?
14. Kas bij Jūsu daiļradišanas pirmie skolotāji?

B. Daiļradišanas procesa gaita.

I. Konceptijas laikmets.

Konceptijas laikmets ir daiļdarba idejas (resp. pirmidejas) dzimšanas laikmets.

1. Kad dzima Jūsu darbu A, B, C, etc. pirmidejas? (Pēc iespējas gads, mēnesis, diena).
2. Kā šo darbu pirmidejas dzima: a) piepeži, negaidīti?
b) pēc ilgākas meklēšanas, pārdomāšanas?
3. Kad pirmideja dzima: naktī, dienā, rītā, vakarā?
4. Kādos īpatnējos apstākļos? (Kur atradāties, ko darījāt?)
5. Vai darba pirmidejas dzimšana bij savienota ar inspira-
ciju (daiļjūsmu)?
6. Vai līdz ar pirmideju tika pārredzams arī viss turpmākais
darba plans?
7. Kādi faktori pēc Jūsu pašu ieskata veicināja pirmidejas
dzimšanu?
8. Kāds psihisks stāvoklis Jums bij īsi pirms idejas
dzimšanas? a) parasts? b) nospiests? c) pacilāts,
jūsmīgs?
9. Vai ideju tikai atzīmējāt, vai arī skicējāt, kādu fragmentu
uzmetot?

II. Inkubācijas laikmets.

Šis ir iekšējas nogatavošanās, idejas ienākšanās laikmets.

1. Vai ilgi sevi nēsājāt radīto darbu pirmidejas, pirms ķērā-
ties pie realizēšanas?

2. Vai apzinīgi (t. i. ar apzinīgā intelekta palīdzību) kopāt un izstrādājāt mākslas darba pirmideju, vai lāvēt „lai-kam vaļu“?
3. Kāda bij Jūsu apzinīgā intelekta darbība? a) vai vācāt pieredzējumu, novērojumu materialus? b) vai krājāt jūtu pārdzīvojumus? c) vai lasījāt attiecīgu literatūru? d) vai daudz zināmā darba pirmideju pārdomājat? e) vai izstrādājāt planu un krājāt atzīmes pēc šī plana?
4. Kāda bij manāmas zem apzinīgās psiķes darbība: a) vai redzējāt sapnī kādas ar zināmā darba pirmidejas saistī-tas domas, ainas, pārdzīvojumus? b) vai strādājot citu darbu Jums pamirdzēja domas un idejas no A pirmidejas sfēras? c) vai staigājot, braucot, biedru starpā u. c. Jums iešāvās prātā piepežas domas par A? Ko darījāt ar tām?

III. Inspirācijas (iedvēsmas jeb daiļjūsmas) laukmets.

1. Kādos gada laikos Jūs visvairāk mēdz apmeklēt inspira-cijas brīži? a) pavasarī? b) vasarā? c) rudenī? d) ziemā?
2. Kādos mēnešos?
3. Kādā dienas laikā? a) ritā? b) dienā c) vakarā? d) naktī?
4. Kādi apstākļi vispār atstāj manamu iespaidu uz Jūsu inspirāciju? a) tirs gaiss un brīva daba? b) saule vai apmākušās debesis? c) dzīvoklis, barība? d) pil-sēta, lauki?
5. Kādi īpatnēji apstākļi veicina Jūsu inspirāciju: a) lam-pas gaissma? b) vingrošana? c) gulēšana? d) alko-hols, pīpošana? e) tēja, kafija? f) citi dažādi spe-cifiski līdzekļi un īpatnēji apstākļi?
6. Vai inspirācija uznāk piepeži un negaidīti?
7. Vai maniet inspirācijas tuvošanos jau agrāk un kādi ir šīs tuvošanās vēstneši?
8. Vai rūpējāties, lai inspirācijas viesošanos veicinātu?
9. Ko dariet šim nolūkam?

10. Kāds ir inspirācijas brīžu caurmēra ilgums?
11. Kāda ir inspirācijas brīžu vispārējā jūtu nokrāsa:
 - a) smaga, nepatīkama? b) viegla, patīkama? c) spēja baudas, laimes sajūta?
12. Kādas ir citas dažādās psihiskās un fizioloģiskās inspirācijas pavadzīmes, ko sevi esat novērojuši?
13. Kā strādā fantāzija, domas, salīdzinot ar bezinspirācijas brīžiem?
14. Vai sajūtiat nogurumu pēc inspirācijas brīžiem?
15. Vai varat konstatēt inspir. dažādās intensivitātes daļjūsmas pie sevis: a) inspirāciju kā noskaņu? b) inspir. kā afektu? c) inspir. kā ekstāzi?
16. Kādi no Jūsu dzīves laikmetiem bagātāki ar inspir. un daļrādīšanas brīžiem, kādi bālganāki un kamdēļ?
17. Vai Jums arī kādas improvizācijas? Ja drukātas, uzrādat tās.
18. Kādos apstākļos improvizēšana notika?

IV. Mākslas darba izstrādāšana.

1. Vai pie mākslas darba strādājit tikai inspir. brīžos?
2. Vai inspirācijas brīžos uzņemto un pastrādāto vēlāk vēl pārgroziet, pārstrādājit, slīpējit, stilizējit?
3. Kādos laika sprižos Jūs pārgrozišanu izdariat: a) vai šini ziņā Jūsu darbībā ir kāda tradīcija? b) vai tas atkarājas no katra atsevišķa darba rakstura un ne-jausiem apstākļiem?
4. Vai daudz reiz darbu labojiet pirms klajā laišanas?
5. Vai gatavam darbam lieciet „nogulēties“ un cik ilgi?
6. Vai garākus darbus strādājit pēc iepriekš uzņemta plana, vai bez tā?
7. Raksturojit savu ietēlošanos un iejūšanos.

V. Daļrādīšanas darbības vispārējās metodes.

1. Vai māksliniecisko darbību uzskatiet kā galveno, vai kā blakus nodarbošanos?

2. Vai daiļradišanas darbu strādājiet katru dienu noteiktos laikos vai nenoteikti?
3. Ja strādājiet katru dienu, tad caurmērā cik ilgi?
4. Kāda Jūsu parastā dienas iekārta un iedalīšana?
5. Ko dariet daiļradišanas starpbrīžos?
6. Vai šinīs starpbrīžos Jūs pilnīgi apklust mākslinieks, vai tikai pa daļai?
7. Vai inspirāciju gaidiet, vai sēžat pie darba tā cerībā, ka viņa rāsies?
8. Kādus Jūs skaitiet par savas mākslinieciskās darbības svarīgākiem traucēkļiem: a) materiālo līdzekļu trūkumu? b) vispārējas izglītības trūkumu? c) blakus nodarbošanos un maizes darbu? d) ģimenes apstākļi etc.?

VI. Atstāstiet sava N. darba mākslas darba pilnīgu attīstības gaitu un radišanas procesu no sākuma līdz beigām:

- a) kāda lielāka darba vēsturi; b) kāda liriska dzejoļa vēsturi, kurš tipisks priekš Jūsu daiļradišanas.

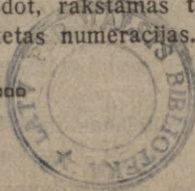
VII. Vispārējas un dažādas piezīmes.

Te atzīmējamas tās daiļradišanas iezīmes, kuras anketā nav paredzētas, bet kuras pats mākslinieks skaita par īpatnējām un raksturīgām.

Piezīme. 1. Būtu vēlams, ka rakstnieki savas atbildes uz anketu iesūtītu ne vēlāk, kā līdz 1923. g. maijam uz šādu adresi: P. Birkerts, Rīgā, Palīdzības ielā Nr. 13 dz. 1.

Piezīme. 2. Anketas izpildot, rakstamas tikai atbildes, pieturoties pie anketas numērācijas.

oooooooooooo



[1,50]

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0304020087

Vāku zīmējis
Uga Skulme