

l e k c i j u k u r s s



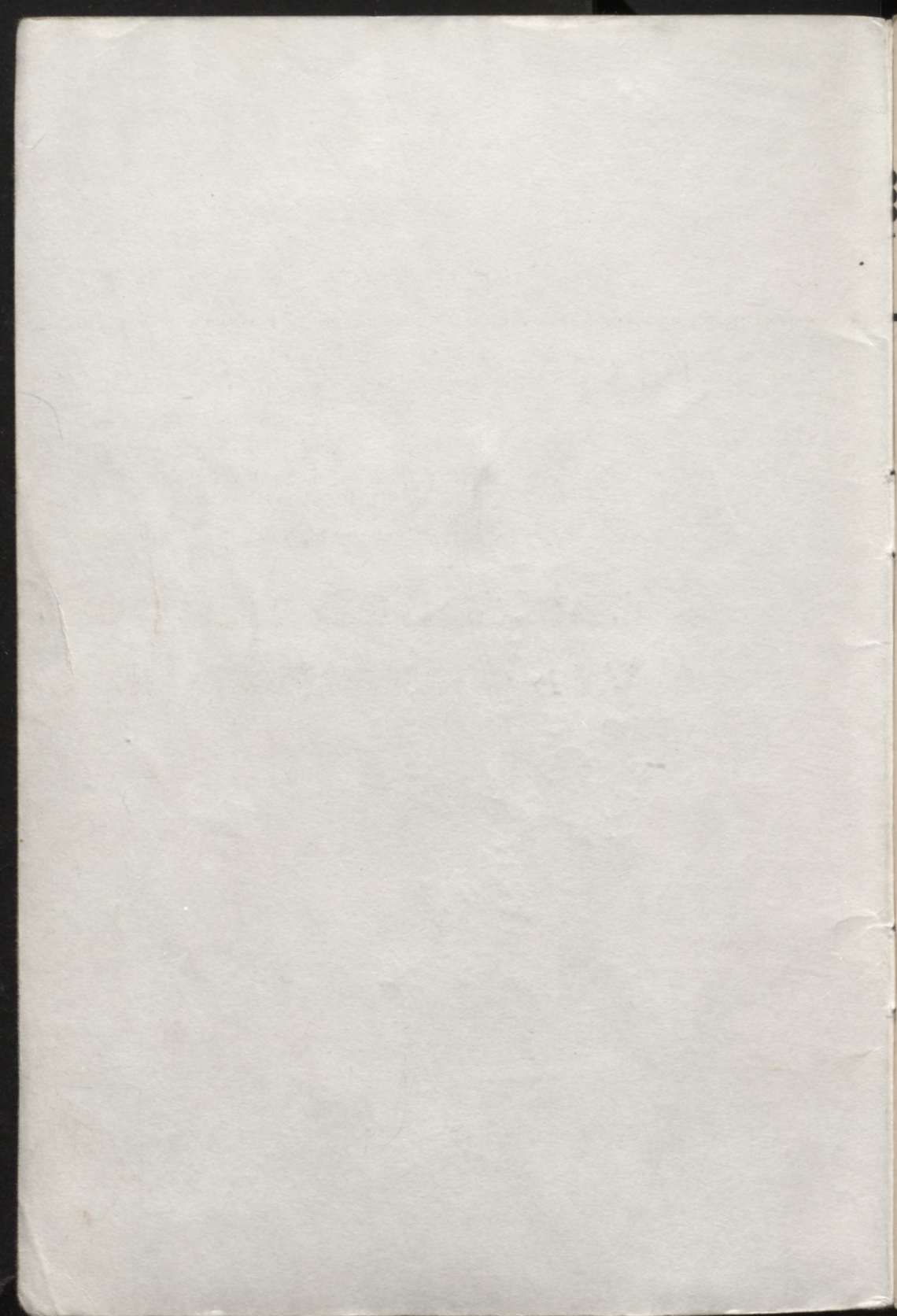
Jelena Celma, Ilze Fedosejeva

ESTĒTIKA

**Estētisko ideju
vēsture Eiropā**



ZVAIGZNE ABC



2000-4
132

Latvian National Library
AMSTOLUJIN

17

l e k c i j u k u r s s

Jeļena Celma, Ilze Fedosejeva

ESTĒTIKA

Estētisko ideju vēsture Eiropā

AUTORU REDAKCIJĀ



ZVAIGZNE ABC

18(075.4)
Ce 341

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0300034308

*Darba autortiesības ir aizsargātas saskaņā ar LR likumu
"Par autortiesībām un blakustiesībām".*

*Darba pārpublicēšana jebkurā drukātā vai elektroniskā formā,
kopumā vai pa daļām, tā izdošana, izplatīšana masu saziņas līdzekļos,
kā arī kopēšana ir stingri aizliegta bez autoru rakstiskas piekrišanas.*

© Jelena Celma, Ilze Fedosejeva, 2000
ISBN 9984-17-479-4

Estētikas priekšmets

Cilvēku visos laikos ir vadījusi vēlme veidot savu dzīvi ne tikai atbilstoši derīguma, taisnīguma un saprātīguma principiem, bet arī saskaņā ar estētiskajām prasībām. Jau pirmatnējais cilvēks ar ornamentu vai zīmējumu izrotāja savus darbarīkus, kas bija paredzēti praktisku uzdevumu izpildei. Šķiet, viņš izjuta paša rokām radīto lietu "bezdvēseliskumu" un, mēģinot piešķirt šīm lietām "dvēseli", izgreznoja tās. Nemītīgi balansējot starp iespēju izdzīvot un nāvi no bada, aukstuma vai plēsīgu zvēru uzbrukuma, pirmatnējais cilvēks tomēr uzskatīja par nepieciešamu savus garīgos un fiziskos spēkus ziedot arī mākslinieciskai darbībai — viņš apgleznoja alu sienas, darināja skulptūras.

Arī mūsdienās cilvēks veltī daudz pūļu, lai viņa dzīve būtu ne tikai ērta, bet arī skaista. Cilvēks vēlas, lai skaists būtu viņa apģērbs, biroja iekārtojums, dzīvokļa interjers, pat izlietne virtuvē un vēl bezgala daudz citu vairāk vai mazāk nozīmīgu lietu. Un kur nu vēl tie sadzīves priekšmeti, kurus iegādājas tikai tāpēc, ka tie ir skaisti! Estetizācijas process aptver visas cilvēka dzīves jomas. Lai atklātu, cik dažādas ir šīs jomas, minēsim tikai dažas no tām, piemēram, uzvedību (mēs novērtējam cilvēka prasmi uzvesties galanti), valodu (ir taču patīkami klausīties skaistā un aizkustinošā runā), savstarpējās attiecības (tās mēs nereti uzskatām par skaistām) un pat politiku (vismaz tad, ja tā ir virtuozā).

Vērojot šo neremdināmo tieksmi pēc estētiskā, rodas jautājums, kāda nozīme tai piešķirta cilvēka esībā un sabiedrības dzīvē. Meklēt un atrast atbildes uz šo jautājumu ir estētikas galvenais uzdevums.

Estētika kā patstāvīga filozofijas disciplīna izveidojas samērā vēlu — tikai 18. gadsimtā, taču vēlme apjēgt estētiskā būtību un nozīmi neapšaubāmi ir daudz senāka. Pirmie priekšstati par skaisto un citiem estētiskā izpausmes veidiem rodami jau mitoloģijā. Vēlāk šo interesi pārmanto filozofija, padarot estētisko par sistemātiskas izpētes priekšmetu.

Vārdu "estētiskais" mēs lietojam samērā bieži, piemēram, runājot par preces estētiskajām kvalitātēm, estētisku vai neestētisku uzvedību, estētisko audzināšanu u. tml. Tomēr mēģinājumi definēt estētisko neizbēgami saskaras ar grūtībām. Vispirms jau tāpēc, ka *estētiskais ir daudzveidīgs*

un tam ir daudz dažādu nokrāsu. Izsmalcinātais, maigais, graciozais, brīnumainais, patīkamais — tās ir tikai skaistā izpausmes, turklāt ne visas. Līdzās skaistajam nepieciešams minēt arī citas estētiskā izpausmes — cildeno, traģisko, komisko, bezjēdzīgo, un katrai no tām ir savas atšķirīgas nianšes. Visu šo daudzveidīgo parādību apzīmēšanai mēs lietojam vienu kopīgu jēdzienu — "estētiskais".

Vārds "estētiskais" ir cēlies no grieķu valodas vārda *aisthēsis*, kas tulkojumā nozīmē "sajūta, jušana". Patiešām, estētiskā saistījums ar juteklisko ir acīmredzams. Estētisko cilvēks uztver ar jutekļiem, un tas nav tikai apziņas fenomens kā, piemēram, doma vai griba. Šī iemesla dēļ estētisko, piemēram, skaisto vai traģisko, ir grūti izteikt vārdos. Lai kaut ko uztvertu kā estētisku, to nepieciešams redzēt (kaut vai iztēlēt), dzirdēt, t. i., uztvert jutekliski.

Spēja uztvert skaisto, cildeno, komisko un citus estētiskus fenomenus balstās uz cilvēka spēju jutekliski uztvert visdažādākās lietu īpašības — krāsu, skaņu, garšu. Taču ne viss, ko uztver jutekliski, ir estētisks. Saskatīt skaisto ir pavisam kaut kas cits nekā just aukstumu vai uztvert priekšmeta virsmas raupjumu. Tātad varam secināt, ka *estētiskais ir īpaša veida jutekliskais* — tāds jutekliskais, kurā atspoguļojas ne vien cilvēka fizioloģija, bet arī viņa cilvēciskā būtība savā veselumā. Lai gan tauriņi reaģē uz gaismu, putni pēc dziesmas pazīst savai sugai piederīgos un redze ne vienam vien dzīvniekam ir daudz labāka nekā cilvēkam, tomēr dzīvnieki nespēj uztvert pasauli kā estētisku un viņu reakcija uz jutekliski uztverto nekādā gadījumā nav saucama par estētisku pārdzīvojumu. Savukārt cilvēkam ikviena maņa, pat oža¹, var noderēt estētiskā uztverei. Turklāt noteicošā šai gadījumā nav smarža, bet gan pats uztveres process. Tā, piemēram, jūras smarža var izraisīt gluži fizioloģisku patiku vai nepatiku, bet var arī rosināt asociācijas un tādā veidā sniegt kādu garīgu piepildījumu. M. Prusta romāna "Pazaudēto laiku meklējot" varonim kūciņas garša liek atsaukt atmiņā gandrīz pusi dzīves.

Acīmredzot *estētiskais ir apgarots, jēgpilns jutekliskais*. Lai jutekliskais kļūtu par estētisko, uztveres procesā jāiesaistās arī iztēlei, jūtām, domāšanai un citām psihiskām norisēm. Tādējādi *estētiskā uztveres process ir vienlaikus gan juteklisks, gan intelektuāls*. Aplūkojot zaļu priekšmetu, cilvēks var redzēt zaļu krāsu, bet var arī šo zaļo skatīt kā visa dzīvā un dzīvības simbolu, tātad uztvert estētiski. Turklāt jāatzīmē, ka estētiskā saistījums ar garīgo ir process, kas norisinās kultūras jomā atbilstoši kultūras tradīcijām un saskaņā ar kultūras pamatā esošajām vērtībām. Ir būtiski apzināties, ka *estētiskajam ir ne tikai individuāla, bet arī vispārnozīmīga jēga*.

¹ Lai parādītu cilvēka jutekliskuma principiālo atšķirību, šai gadījumā izraudzīta oža, nevis redze vai dzirde, kuru saistība ar cilvēka intelekta darbību ir uzskatāmāka.

Kā secinājām, estētiskais ir nesaraujami saistīts ar jutekliskā uztveri, kas vienmēr ir subjektīva un individuāla norise, taču tas arī ietver vispārnozīmīgu, kultūrā sakņotu garīgumu. Tomēr kā lai atsevišķais indivīds atklāj, kāda vispārnozīmīga jēga ir jutekliski uztvertam estētiskajam, ja uztvere pati ir viņa apziņas akts un jutekliskais pārdzīvojums ir vārdos grūti izsakāms, tātad paliek ārpus verbālās komunikācijas un nav salīdzināms ar citiem šādiem pārdzīvojumiem? Cilvēkam šajā ziņā talkā nāk māksla, kas it kā tīrā veidā ietver sevī šo jutekliskā formā ietērpto jēgu, bet estētiskā uztveres procesu padara par saskarsmi starp mākslinieku un publiku. Māksla ir tā, kas jutekliskajā formā ietverto garīgumu padara vispārnozīmīgu, iekļaujot to komunikācijas procesā. Būdamā *pēc savas dabas estētiska*, māksla var kalpot par estētiskā pārdzīvojuma vispārnozīmīguma apliecinājumu. Estētiskā ciešo saistību ar mākslu uzskatāmi apliecina arī estētisko ideju vēsture, kurā mākslai dažkārt pievērsts vairāk uzmanības nekā citām estētiskā izpausmēm.

Šajā lekciju izdevumā aplūkota estētisko ideju vēsture Eiropas kultūrā no antīkā laikmeta līdz 19. gadsimtam. Par robežšķirtni 19. gadsimts izraudzīts tāpēc, ka šajā laikā beidzas klasiskās filozofijas un līdz ar to arī klasiskās estētikas attīstības posms. 20. gadsimta estētiku raksturo jauns pavērsiens estētisko ideju attīstībā, turklāt, lai aptvertu visus sarežģītus un daudzplāksņainos procesus, kas šajā laikā notiek estētiskajā kultūrā, acīmredzot nepieciešama atsevišķa saruna.

Lekciju kursā aplūktas vienīgi estētikā vai mākslas zinātnē jau teorētisku raksturu ieguvušas estētiskās idejas, bet ārpus uzmanības loka atstātas tās estētiskās idejas, kas sastopamas ikdienas apziņā un sadzīvē. Šoreiz mūsu uzdevums nav arī tuvāk aplūkot estētiskās teorijas un ikdienas apziņas mijiedarbību.

Estētiskās domas vēstures periodizācija

Šajā lekciju kursā aplūkoti estētiskās domas attīstības galvenie posmi Eiropas kultūrā, ārpus uzmanības loka atstājot Austrumu kultūrās gūto estētisko pieredzi, kas savas neparastības dēļ būtu aplūkojama atsevišķi.

Katra periodizācija, protams, ir nosacīta. Šajā gadījumā periodizāciju ir noteikusi vēlme izcelt estētiskās apziņas attīstībā noteiktus mezglpunktus, kuros it kā koncentrējas katram laikmetam raksturīgākās idejas. Tomēr lekciju uzdevums ir ne tikai izgaismot atsevišķās idejas, bet arī atklāt estētisko priekšstatu saistību ar attiecīgā laikmeta kultūru un sabiedriski politiskajiem ideāliem. Domājams, šāda pieeja ļaus atklāt estētiskās apziņas savdabību un tās formu daudzveidību.

Analizējot atsevišķus kultūras vēstures periodus, ir būtiski nevis aplūkot tos kā autonomus posmus, bet gan saklausīt laikmetu savstarpējo dialogu. Lai arī ko apgalvotu attiecīgās kultūras pārstāvji, ikviena kultūra kaut

kādā veidā ir saistīta ar iepriekšējām kultūrām, vienalga, vai tā mēģina īstenot priekšteču ideālus vai nikni noliedz tos. Renesanse, piemēram, tiecas atjaunot antīko kultūru, bet viduslaiku kultūra mēģina norobežoties no antīkās kultūras, jo uzskata to par pagānisku. Mēģinot formulēt savu attieksmi pret priekšteču kultūru, katra kultūra iesaistās dialogā, kurā skaidri iezīmējas tai raksturīgā pozīcija.

Estētiskās domas vēstures periodizācija lekciju kursā pamatojas uz kultūras vēsturē vispārpieņemto shēmu:

- 1) estētiskā doma Senās Grieķijas kultūrā (6.—4. gs. p.m.ē.),
- 2) hellēnisma un Senās Romas estētika (4. gs. beigas p.m.ē.—5. gs. m.ē.),
- 3) estētiskā doma viduslaiku Eiropā (5.—13. gs.),
- 4) renesanses estētika (14.—16. gs.),
- 5) klasicisma un baroka estētika (17. gs.),
- 6) apgaismības estētika (17. gs. beigas—18. gs.),
- 7) romantisma estētika (18. gs. beigas—19. gs. sākums),
- 8) estētika vācu klasiskajā filozofijā (18. gs. beigas—19. gs. sākums),
- 9) klasiskās estētikas pārvērtējums Nīčes filozofijā (19. gs. beigas).

Atsevišķi periodi, kā redzams, daļēji pārklājas, apliecinot, ka procesi Eiropas kultūrā norisinās it kā paralēli (piemēram, laikā, kad lielākajā daļā Eiropas vēl valda viduslaiki, Itālijā dzimst renesanse). Katram no šiem periodiem atšķirīgos Eiropas reģionos ir savas specifiskas iezīmes, tomēr lekcijās galvenā uzmanība pievērsta katra laikmeta dominējošām idejām, tikai iespēju robežās pakavējoties pie konkrēto reģionu estētiskās domas savdabības. Atsevišķi izdalīta vācu klasiskās filozofijas estētika un Nīčes idejiskais mantojums estētikā, jo tieši Kanta un Hēgeļa filozofijā 19. gadsimta estētiskā doma sasniedz kulmināciju, bet Nīče par savas filozofijas mērķi izvirza līdzšinējo filozofisko principu, arī estētisko principu pārvērtējumu, tādējādi gan atskatoties uz klasiskās estētikas būtiskajām idejām, gan arī metot tiltu uz 20. gadsimta estētiku. Nākotnes estētikas projektu iezīmē arī Feierbaha filozofija, kas tradicionāli pieder pie vācu klasiskās filozofijas.

Estētiskā doma Senās Grieķijas kultūrā

Pirmie vispārinātie priekšstati par skaistā dabu Eiropas kultūrā veidojas Senajā Grieķijā 6. gadsimtā pirms mūsu ēras. Līdz tam laikam priekšstati par mākslu un skaisto ir nesaraujami saistīti ar mitoloģiju. Tā, piemēram, sengrieķu mīti apraksta, kā Orfejs ar savu dziedāšanu savalda vētru un plēsīgus zvērus, Amfiona liras spēle liek akmeņiem pašiem veidot sienu bez cilvēka roku palīdzības, bet Apollons, daiļo mūzu pavēlnieks, rada pasaulē saskaņu un harmoniju, pārtrauc ķildas un ķīviņus. Mitoloģiskā apziņa ir sinkrētiska¹, tēlaina, tajā nesaraujami savijušies priekšstati par visdažādākajām priekšmetu īpašībām un reālajām norisēm. Skaistuma dievs Apollons, piemēram, ir ne tikai atbildīgs par daiļajām mākslām, bet arī gana lopus, apvalda citu lepību, pareģo un tulko Olimpa valdnieka Zeva gribu. Apollona daudzie pienākumi, kurus ir grūti saistīt ar faktu, ka viņš ir skaistuma dievs, uzskatāmi raksturo grūtības, ar kurām jāsastopas, mēģinot analizēt estētiskos priekšstatus mitoloģijā, jo šajā gadījumā gandrīz neiespējami ir nodalīt estētisko kā patstāvīgu fenomenu. Turklāt mitoloģija pieņem lietas un reālās norises kā pašsaprotamas, neprasot tām nekādu pamatojumu. Orfejs spēj savaldīt vētru, jo viņa dziedāšana ir īpaši skaista, taču mīts nejautā, ar ko viņa dziedātā dziesma atšķiras no citu dziesmām un kādas īpašības piešķir tai sevišķu spēku. Estētiskā doma sākas nevis ar atziņu, ka pastāv māksla un skaistais, bet gan ar it kā naiviem jautājumiem, kāpēc skaistais ir skaists un kādas īpašības padara priekšmetu par mākslas darbu.

Lai labāk saprastu šī laikmeta estētiskās idejas, nepieciešams priekšstatīt seno grieķu pasaules izjūtu. Viņu dzīves telpu veido polisa, t. i., pilsētvalsts, kurā ietilpst pilsēta kā politisks centrs un lauku teritorijas, kas tai piekļaujas. Polisa kā politisks veidojums vienlaikus gan reglamentē sociālo grupu savstarpējās attiecības, gan dod iespēju katram brīvam pilsonim piedalīties tautas sapulcē un ietekmēt svarīgu lēmumu pieņemšanu, tādējādi sniedzot viņam stabilitātes un aizsargātības izjūtu. Tas, protams, nenozīmē, ka Senajā Grieķijā dzīvojošie cilvēki nepazīst karus un konfliktus, taču dominējošais ir priekšstats par sakārtotu, stabilu,

¹ Sinkrētisks — tāds, kuru raksturo neattīstītam stāvoklim piemītoša viengabalainība un diferenciacijas trūkums.

grieķu pašu radītu pasauli. Arī vergu darbs tiek uzlūkots par šīs pasaules nepieciešamu sastāvdaļu.

Kosmoss¹, Olimpa dievi, cilvēki — tas viss veido savstarpēji saistītu veselumu. (Interesanti ir tas, ka vārdiem “kosmoss” un “kosmētika” ir kopīga cilme; kosmētikas uzdevums ir piešķirt cilvēka sejai kosmiskajai sakārtotībai atbilstošu veidu, notušķējot visu neglīto un šai kārtībai neatbilstošo.) Olimpa dievi, iekļaujoties šajā sakārtotajā veselumā, atbild katrs par savu darbības jomu. Dievu rīcība un uzvedība neizraisa cilvēkos bailes — ja arī kāds no dieviem rīkojas šķietami nesaprātīgi, tad viņa rīcība galu galā tomēr nav pretrunā ar pasaulē noteikto kārtību. Tikko kā minētais, šķiet, ļauj saprast, kāpēc sengrieķu estētiskajos priekšstatos īpaši tiek izcelti tādi jēdzieni kā “harmonija”, “kārtība”, “mērs”.

Pītagoriešu estētika

Pītagoriešu mācība ieņem īpašu vietu Eiropas estētiskās domas attīstībā, jo tieši tajā iezīmējas pāreja no tēlaini mitoloģiskajiem priekšstatiem par skaisto uz skaistā būtības skaidrojumu. Diemžēl līdz mūsu dienām nav saglabājusies ne rindiņa, kas būtu piedēvējama pašam Pītagoram vai viņa skolniekiem. Ziņas par pītagoriešu uzskatiem rodamas citu filozofu — vispirms jau Platona, Aristoteļa un neoplatoniķu — darbos.

Saskaņā ar pītagoriešu uzskatiem cilvēka un kosmosa vienotību nosaka vispārējās skaitliskās likumsakarības, kas pastāv pašas par sevi. Viņi atzina, ka skaitlis ir mūžīgs un pārlaicīgs, esamību organizējošs un regulējošs pirmsākums. Vēlāk pītagoriešu uzskati tiek raksturoti šādi: “.. un visu Visumu viņi atzina par harmoniju un skaitli.” Var jautāt, kāpēc tieši skaitlim piešķirta izšķirošā nozīme kosmiskās kārtības pastāvēšanā? To var izskaidrot tādējādi, ka astronomisko novērojumu rezultātā atklātās pirmās matemātiskās sakarības radīja izbrīnu par matemātisko zināšanu precizitāti un ilūziju par to visspēcību.

Pītagoriešu priekšstatos *skaitlis ir drīzāk estētisks nekā matemātisks fenomens*, jo viņi to uzlūko nevis par skaitīšanas rezultātu, bet gan par radošu spēku, kas bezgalību iedala noteiktās vienībās, vienlaikus veidojot veselumu. Tādējādi skaitlis pītagoriešu mācībā kļūst par sakārtotības izteiciēju un harmonijas radītāju. Taču, lai cik dīvaini tas arī izklausītos, precīzās matemātiskās sakarības kļūst par pamatu skaitļu mistikai — *skaitlis ne tikai apzīmē skaitu, bet tam tiek piešķirta arī noteikta jēga*. Tā, piemēram, vieninieks tiek traktēts kā absolūts un nedalāms veselums, divnieks — kā došanās nenoteiktās tālēs, trijnieks — kā bezgalības veidošana u. tml.

Savā mācībā pītagorieši īpašu uzmanību pievērš mūzikai, kur skaitļu noteiktās attiecības atklājas visuzskatāmāk. Platons dialogā “Timajs” ap-

¹ Kosmoss — tulkojumā no grieķu valodas nozīmē — pasaules iekārta.

raksta šo apbrīnojamo matemātiski muzikālo pasaules uzbūvi, kas dod iespēju katrā konkrētajā lietā un parādībā saklausīt "debesu sfēru" brīnišķīgo mūziku. Tā kā kosmoss pats skan, muzikanta uzdevums nav vis sacerēt mūziku, bet gan saklausīt kosmosa skanējumu un tam atbilstoši noskaņot cilvēka dvēseli. Tas ir pilnīgi iespējams tāpēc, ka dvēsele organiski iekļaujas kosmiskajā veselumā.

Pītagoriešu idejas savā jaunradē savdabīgi izmanto tēlnieks Polikleits (5. gs. p.m.ē.). Traktātam, kas gan līdz mūsdienām nav saglabājies, viņš devis tādu pašu nosaukumu kā savai skulptūrai, t. i., "Kanons". Pamatojoties uz ideju par pasaules skaitlisko struktūru, Polikleits formulē normas, kurām atbilst skaists cilvēka ķermenis, un īsteno tās savā skulptūrā. No Polikleita mācības izriet, ka, atveidojot cilvēku, tēlnieka uzdevums nav vis atdarināt dabu, bet gan atklāt cilvēka ķermeņa harmoniju un veidot viņa figūru atbilstoši vispārējiem kosmosa likumiem. Viņš ir cieši pārliecināts, ka skaistais izpaužas formā, proporcijā, samērīgumā.

Pītagoriešu mācībai tuvas idejas atrodamas arī citu tālaika filozofu — eleātu, Heraklīta un Empedokla — uzskatos. Tā, piemēram, atomisti (Leikips) atomus traktē kā geometriskus skaitļus.

Kā redzams, tieši šajā periodā veidojas jauna pieeja juteklisko fenomenu aplūkojumā — filozofi konkrētu juteklisko pieredzi sāk skaidrot, izmantojot vispārējus principus.

Sokrata estētika

5. gadsimts pirms mūsu ēras ir laiks, kad Senās Grieķijas sabiedrības turpmāka harmoniska pastāvēšana kļūst apdraudēta. Iezīmējas atsevišķajam cilvēkam nepārvaramas pretrunas — kari ar Persiju, polisu savstarpējie konflikti, aristokrātu cīņa ar dēmosu, t. i., tautu. Šie procesi kopumā liek atteikties no priekšstata par vispārēju harmoniju. Tomēr lielākoties tieši to ietekmē polisas pilsoņi sāk sevi apzināties kā patstāvīgus individuus. Pretstatā iepriekšējam laika posmam, kurā uzmanība bija pievērsta galvenokārt esamības pirmamatam izpētei, sofista Protagora slavenā tēze "Cilvēks ir visu lietu mērs" uzmanības centrā izvirza cilvēku.

Viens no tālaika izcilākajiem domātājiem ir Sokrats (ap 470—399 p.m.ē.), kas aicina katru atsevišķo cilvēku apzināties savas rīcības jēgu un nozīmi pasaulē. Sokrata idejas un darbība rada neizpratni un nepatiku viņa dzimtās pilsētas — Atēnu — sabiedrības lielākajā daļā. Tas arī ir filozofam piespriedis nāvessodu īstenais cēlonis. Kaut gan savā mācībā Sokrats aicina apšaubīt ikvienu uzskatu, tomēr viņš ar savu rīcību nevēršas pret tautas sapulces pieņemto lēmumu — viņam piespriedis nāvessodu — un atsakās no piedāvātās iespējas bēgt. Varbūt Sokrats domāja, ka nepakļaušanās likumam varētu gan glābt dzīvību, taču nenovēršami sagrautu viņa kā tikumības skolotāja autoritāti.

Runājot par Sokrata estētiskajiem uzskatiem, jāatzīmē, ka viņu jo īpaši nodarbina jautājums, kāpēc priekšmets vienā gadījumā tiek atzīts par skaistu, bet citā reizē — ne. "Tu gribi teikt, ka viens un tas pats priekšmets mēdz būt gan skaists, gan neglīts?" viņam jautā Aristips. "Zvēru pie Zeva, ka jā," atbild Sokrats, "tāpat kā labs un slikts — bieži vien tas, kas ir labs līdzeklis pret badu, nepalīdz pret drudzi..., tas, kas ir labs cīņai, neder skriešanai; tāpēc viss ir labs un skaists atkarībā no tā, kam tas piemērots." Dialogā skaidri redzams, ka Sokratam skaistais nav abstraktas skaitliskas harmonijas izpausme kā pītagoriešiem. Viņš jebkuru priekšmetu uzlūko kā iekļautu cilvēka praktiskajā darbībā, tāpēc *par skaistuma pamatu atzīst mērķtiecīguma principu*. Sokrats nebūt nenoliedz skaistuma vispārējo dabu, taču viņam daudz būtiskāka šķiet atziņa, ka lietu nozīme mainās atkarībā no cilvēka izvirzītajiem mērķiem. Tā, piemēram, bagātīgi izrotāts zobens ir skaists kaujās rūdīta kareivja istabā pie sienas, nevis kaujas laukā, kur labāk noderēs viegls un ass ierocis.

Īpaši svarīgi ir atzīmēt, ka Sokrats mērķtiecīguma principu uzskata par pamatu visām priekšmeta pozitīvajām īpašībām — derīgajam, skaistajam, labajam, patiesajam. Filozofs plaši izmanto jau pirms viņa formulēto kalokagatijas¹ jēdzienu, lai norādītu uz visu pozitīvo vērtību saistību un vienotību. Taču Sokrata pārspriedumos par mākslu iezīmējas tendence skaisto uzlūkot par patstāvīgu vērtību. Sarunā ar tēlnieku Kritonu viņš apgalvo, ka māksla sniedz cilvēkam baudu neatkarīgi no tā, ko tēlnieks vai gleznotājs ir atveidojis.

Diemžēl visai grūti ir iegūt pilnīgu priekšstatu par Sokrata mācību, jo līdz mums tā nonākusi tikai viņa skolnieku — Ksenofonta, Platona, Aristoteļa un citu filozofu — izklāstos, kuros Sokrata paša idejas ir grūti nodalīt no to interpretācijas. Tomēr nav apšaubāms, ka Sokrata uzskatos parādās jauna tendence estētisko fenomenu skaidrojumā — par estētiskā pamatu tiek atzīti nevis abstrakti principi, bet gan cilvēka izvirzītie mērķi. Viņa mācība klusina uzskatu par kosmiskās mūzikas skanējumu, atzīstot, ka cilvēkam pašam ir iespējams savā dzīvē īstenot skaisto.

Platona estētika

Ar Platona (ap 428—347 p.m.ē.) darbību aizsākas filozofiskās domas uzplaukuma periods Senajā Grieķijā. Tajā laikā polisā arvien skaidrāk sāk izpausties krīze — saasinās pretrunas starp atsevišķām sociālajām grupām, aizvien biežāk risinās karadarbība. Platona simpātijas pieder pagātnei, kad polisā vēl bija stipra un sabiedrībā valdīja saskaņa. Pagātne viņam šķiet kā harmonisks laiks, kurā cilvēks un kosmos, cilvēks un

¹ Kalokagatija – termins, kas veidots no grieķu valodas vārdiem *kalos* (skaists) un *agathos* (labais), tiek lietots, lai apzīmētu skaistā un labā vienību.

sabiedrība bija savstarpējā saskaņā. Platona filozofija pauž kvēlu vēlēšanos atjaunot šo harmonisko pasaules struktūru, kurā skaistais, patiesais un labais ir cilvēka dzīves pamatprincipi. Platons cer dot savu ieguldījumu harmonijas atjaunošanā, un viņa filozofija uzlūkojama par sabiedrības pārveidošanas projektu. Platona filozofijas kopīgā ievirze ietekmē arī viņa estētiskos uzskatus.

Platons savu mācību izklāsta dialoga veidā, un viņa skolotājs Sokrats ir viens no filozofa iemīļotākajiem dialogu varoņiem, kurš visbiežāk izsaka Platona paša pārliecībai atbilstošas domas.

Platona filozofiskajā mantojumā nav neviena dialoga, kas būtu veltīts tikai estētikas problēmām vien, tomēr tos visus caurauž pārdomas par skaisto un mākslu. Lai gan viņš savos dialogos visai bieži izmanto mitoloģijas sižetus, tomēr dialogi paši uzlūkojami par jaunu pakāpi teorētiskās domas attīstībā. Par to liecina jau pati jautājuma nostādne — *kas tad īsti ir skaistais?* Dialogos "Hippijs Lielākais" un "Ions" Platons norāda uz atsevišķu lietu skaistuma relativitāti. Ne lira, ne meitene, ne vāze, kas ir skaista, nav skaistais vispār. Salīdzinājumā ar dievieti meitene ir neglīta. Zelts ir skaists, bet ir daudz skaistu lietu, kas nav izgatavotas no tā. Varbūt skaistā pamats ir derīgais un patīkamais? Taču derīgais ne vienmēr ir skaists, un par patīkamo drīzāk atzīstams tas, kas tikai šķiet skaists. Tā visi mēģinājumi konkrētajās lietās rast vispārīgā, t. i., skaistā, pamatojumu izrādās neveiksmīgi. Pītagorieši šo pašu jautājumu atrisināja, konkrētajās skaitliskajās attiecībās saskatot skaistuma īstenojumu. Kā tad mēs tomēr zinām, ka viena vai otra lieta ir skaista?

Dialogā "Dzīres" Platons izklāsta savu mācību par mūžīgajām un absolūtajām idejām, kas veido pasaules ideālo pamatu. Platons pirmām kārtām mēģina izskaidrot to acīmredzamo faktu, ka atšķirīgām lietām ir viena kopīga būtība. Lietu būtība īstenojas līdzīgās, tomēr savstarpēji atšķirīgās lietās un nav identificējama ar kādu konkrētu lietu. Tas savukārt liek Platonam secināt, ka idejas pašas par sevi kā pirmcēlonis meklējamas ārpus lietām un parādībām ideju pasaulē. Vienas lietu vai parādību grupas kopīgā būtība jeb, Platona vārdiem runājot, ideja iemiesojas atšķirīgās lietās, tāpēc tās, būdamas atšķirīgas, tomēr ir līdzīgas. Platons, piemēram, runā par zirga ideju, galda ideju. Arī *skaistais ir skaistā idejas iemiesojums*. Līdzīgi arī skaistā ideja nav identificējama ar konkrētām skaistām lietām, bet tā var iemiesoties daudzos un atšķirīgos priekšmetos un parādībās. Pati *skaistā ideja, kā jau būtība, ir mūžīga un nemainīga, bet reālās priekšmetu pasaules skaistums ir tikai vājš absolūtā skaistā, t. i., skaistā idejas atspulgs*.

Saskaņā ar Platona mācību cilvēka dvēselei, tāpat kā visai esamībai, piemīt tieksme pēc pilnības. Tā izpaužas ne vien vēlmē izzināt absolūtās idejas, bet arī spējā tās izzināt, jo absolūtajām idejām un cilvēka dvēselei ir kopīga izcelsme — pirms iemiesošanās cilvēkā dvēsele ir mājojusi ideju pasaulē. Šī iemesla dēļ cilvēka dvēsele spēj izzināt, precīzāk būtu teikt —

atcerēties, lietu būtību. Izzinājis skaistā būtību, cilvēks rada skaistus priekšmetus, sasniedzot pilnību jeb *technē* (grieķu val.).

Vai tādējādi Platonam ir izdevies sasniegt mērķi — iezīmēt ceļu uz harmonisku realitāti? Platons tomēr kavējas dot apstiprinošu atbildi, jo viņš, no vienas puses, ir pārliecināts par cilvēka dvēseles spēju izzināt absolūtās idejas, bet, no otras puses, nemitīgi uzsver distanci starp absolūti pilnīgajām idejām un reālo pasauli, kurā tās nekad nespēj pilnībā īstenoties. Taču tieši šī pretruna norāda uz Platona ģenialitāti, kas ļāva viņam saskatīt reālā un ideālā, galīgā un bezgalīgā sarežģīto kopsakaru.

Lielu uzmanību Platons pievērša arī mākslai. Ar jēdzienu "māksla" viņš apzīmē meistarību, ko var sasniegt jebkurā cilvēka darbības sfērā. Līdztekus tai viņš min māksliniecisko darbību, izdalot to citu cilvēka darbības veidu vidū. "Dialogu" lasītājam top skaidrs, ka māksla kā mākslinieciskās jaunrades sfēra ir nevis izklaide vai spēle, bet gan nozīmīga sabiedriskās dzīves daļa. Māksla iedarbojas uz cilvēka dvēseli, un šī iedarbība ne vienmēr notiek saskaņā ar saprāta diktēto harmonijas ideālu. Jau Platona agrīnajos dialogos, piemēram, dialogā "Ions", iezīmējas filozofa pretrunīgā attieksme pret mākslu. Ions ir izdaudzīnāts rapsods¹, un Platons līdz ar citiem, elpu aizturējis, klausās dziesminiekā un sajūsminās par viņa mākslas iedarbīgumu. Tomēr Platonam vienlaikus nākas atzīt, ka dziesminieks neprot izdarīt neko praktisku — viņš neiesaistās pilsētas dzīvē, nepiedalās sacensībās ar kaujas ratiem, negūst uzvaras kaujas laukā. Amatnieka un ārsta nodarbošanās ir daudz nozīmīgāka sabiedrībai, jo viņi savā darbībā tiešā veidā iemieso idejas — amatnieks gatavo vāzi saskaņā ar priekšstatiem par to, kādai tai jābūt, un panākumi ārsta praksē ir atkarīgi no tā, vai viņš rīkojas atbilstoši cilvēka ķermeņa būtībai. Mākslinieks atšķirībā no amatniekiem, kuru darbības principi sakņojas ideju pasaulē, pievēršas reālās pasaules lietām, kas, kā jau minēts, ir nepilnīgi ideju atspulgi jeb ideju ēnas. *Māksla, atdarinot reālās pasaules lietas un priekšmetus, nevis atdarina ideju pasauli, bet gan ir tikai tās "ēnu ēna", tārad ilūzija.* Taču ilūzijas var būt sabiedrībai arī bīstamas, tāpēc, jo mazākā mērā kāds mākslas veids ir orientēts uz reālās pasaules atdarināšanu, jo lielākas ir tā iespējas būt sabiedrībai noderīgam. Šī iemesla dēļ Platons augstu vērtē tādas mākslas veidus kā mūzika, deja un poēzija, kuras viņš pat ir gatavs pielīdzināt filozofijai un ģeometrijai, kas, viņaprāt, spēj nonākt vistuvāk absolūto ideju izpratnei.

Mūzisko mākslu² cildinājums izskaidrojams ar to, ka mākslai, pēc Platona domām, sabiedrības locekļos jāieaudzina mūžīgās un pārejošās vērtības, polisu vienojošais gars. No šīm pozīcijām raugoties, Platonam nav

¹ Rapsodi — sengrieķu dziedoņi, kas svētkos izpildīja eposu fragmentus.

² Mūzikās mākslas — mākslas veidi, kuri saskaņā ar sengrieķu mitoloģiju atradās mūzu aizbildniecībā; pie mūziskajām mākslām pieder mūzika, deja un dzeja.

pieņemami Homēra eposi, jo tajos attēlota dieviem nepiedienīga uzvedība, un tragēdijas, jo tajās tiek atainota varonīgu cilvēku necienīga rīcība — ciešanas. Platons pat ir gatavs izraidīt no savas ideālās valsts tos māksliniekus, kas nebūtu ar mieru pakļauties, viņaprāt, taisnīgajai prasībai radīt tikai tādus mākslas darbus, kas labvēlīgi ietekmē sabiedrību. Filozofiem, kuriem kā gudrākajiem Platona ideālajā valstī jāuzņemas tās pārvaldīšana, būtu tiesības lemt par katra atsevišķā mākslas darba likteni, jo tieši viņi vislabāk ir iepazinuši ideju pasauli, arī patiesā, labā un skaistā idejas.

Platons mākslu uzskata pirmām kārtām par audzināšanas līdzekli. Viņš nebūt nav pārliecināts, ka tās iedarbība uz cilvēka dvēseli vienmēr ir labvēlīga. Filozofs, šķiet, baidās no tām jaunajām vēsmām, kas jūtas viņa laikmeta mākslā; Sofokla un Aishila tragēdijas, piemēram, prasa no skatītājiem aktīvu garīgu līdzdarbošanos, tāpēc skatītāju izdarītie secinājumi būtībā ir neprognozējami. Tiesa, abu šo autoru radīto varoņu liktenis ir iepriekš nolemts, taču viņi nav tikai spēllietīņas likteņa rokās, jo varoņi paši pieņem lēmumus un paši jūtas atbildīgi par savu rīcību. Atziņa par indivīda patstāvību liek Platonam ar aizdomām izturēties pret tragēdijas žanru.

Aristoteļa estētiskā koncepcija

Aristotelis (384—322 p.m.ē.) filozofisko izglītību iegūst Platona Akadēmijā. Viņa un Platona savstarpējās attiecības veidojas 20 gadu garumā. Sākumā tās ir skolnieka un skolotāja attiecības, bet vēlāk — divu patstāvīgu domātāju dialogs. Šī iemesla dēļ Platona klātbūtne jūtama gandrīz visos Aristoteļa darbos.

Aristotelis no sava skolotāja atšķiras vispirms jau ar filozofēšanas stilu. Viņa plašajos traktātos nav ne vēsts no Platona "Dialogu" spilgtās tēlainības. Traktāti ir racionāli, un tajos Aristoteļa pārspriedumi ir secīgi un loģiski pamatoti. Ne velti Aristotelim bija milzīga ietekme uz viduslaiku sholastiku.

Aristotelis savā filozofijā nonāk līdz atziņai par ideāla un saprātīga pasaules pamatprincipa — logosa jeb formas — esamību. Atšķirībā no Platona viņš uzskata, ka *matēriju veidojošā forma nepastāv ārpus matērijas*. Matērija pati par sevi ir tikai esamības iespējamība. Savu īsto esamību tā iegūst, pateicoties formai. Platona ideju pasaule ir nošķirta no reālo lietu pasaules, un pilnīga ideju iemiesošanās ir neiespējama. Platons orientējas uz ideālu, bet Aristotelis pieņem pasauli kā dotu, kā tādu, kurā ideālais pamatprincips ir īstenojies un kurā tāpēc harmonija ir iespējama. Aristotelis, par filozofa būtību būdams tikpat augstās domās kā Platons, cenšas formulēt principus, kas ļautu sasniegt harmoniju visdažādākajās dzīves sfērās. Šie centieni caurauž gan "Metafiziku" un "Politiku", gan "Retoriku", "Nikomaha ētiku" un "Poētiku". Lasot Aristoteļa darbus,

jūtams, ka viņš milzum daudz enerģijas izlieto atsevišķu detaļu aplūkojumam. Tieši šādu izklāsta manieri nosaka Aristoteļa izvīrītais mērķis — parādīt konkrētos principus, kurus īstenojot var garantēt reālās dzīves pilnību.

Grūti ir nosaukt kādu Aristoteļa darbu, kurā netiktu skarta estētikas problemātika, jo filozofu visās jomās interesē mehānisms, kas ļautu iespējamību pārvērst harmoniskā esamībā, vienalga, vai tā būtu politika, oratora māksla, ētika vai māksla. Tur, kur šis mehānisms ir īstenojies, rodas *technē*, t. i., pilnība. Pievēršoties skaisto formu rašanās mehānismam, Aristotelis īpaši izceļ kārtību, samērību un noteiktību. *Jebkura lieta, parādība vai dzīva būtne var būt skaista, ja tās daļas ir samērīgas un atbilstoši sakārtotas*. Aristotelis uzskata: „.. ļoti sīku būtni nevar atzīt par daļu .. . Tāpat daļa nevar būt pārāk liela būtne .. .” (*Aristotelis*. Poētika. — R., 1959. — 52. lpp.) Tomēr Aristoteli neinteresē cilvēka uztveres īpatnības; šī problēma estētikas uzmanības lokā nonāk daudz vēlāk. Aristotelis savu mācību vēl balsta uz aksiomu, ka *ikviena normāla cilvēka dvēsele ir orientēta uz harmoniju*.

Īpašu vietu Aristoteļa interešu lokā ieņem māksla. Tās aplūkojumam veltīts viņa darbs „Poētika”. Tieši mākslas izpratnē skaidri iezīmējas atšķirības starp Aristoteļa un Platona uzskatiem. Platons uzskatīja, ka lietu būtība pastāv ārpus reālajām lietām, tāpēc poēzija, kas atdarina reālās pasaules lietas, viņaprāt, ved cilvēkus projām no patiesības. Turpretī Aristotelis ir pārliecināts, ka universālās formas pilnībā iemiesojas atsevišķās pasaules lietās, tāpēc *māksla, vērstoties pie reālās pasaules lietām, tomēr var atklāt universālo un būtisko*, kas iemiesojies atsevišķajā, un tās iedarbība uz cilvēku ir svētīga.

Lai izskaidrotu mākslas savdabīgo raksturu, Aristotelis izmanto ideju par atdarināšanu. Viņš norāda: „Šķiet, dzeju ir radījuši divi cēloņi, proti, tādi, kas pamatoti pašā cilvēka dabā. Pirmkārt, cilvēkā jau no pašas bērnības vērojama iedzimta tieksme atdarināt .. . Otrkārt, atdarinājuma rezultāti visiem sagādā baudu. .. mēs ar labpatiku aplūkojam zināmu priekšmetu māksliniecisko atdarinājumu, kaut gan pašus priekšmetus uzlūkojam ar nepatiku, kā, piemēram, pretīgus dzīvniekus un miroņus.” (Turpat. — 40. lpp.) Te runa ir ne tikai par poēziju šī vārda mūsdienu nozīmē, bet par visiem mākslas veidiem. Arī mūzikā tiek atdarinātas cilvēka jūtas. Taču svarīgi ir ņemt vērā, ka *māksla atdarina īpašā veidā*, par uztverei tīkamu mākslas darbā padarot to, kas ikdienā ir nepatīkams.

Aristotelis norāda arī uz mākslas priekšrocībām salīdzinājumā ar zinātni un dzīves pieredzi. Dzīves pieredze ir ierobežota, jo tajā ietilpst tikai tas, „kas ir un kā bija”. Savukārt *māksla rada to, kas nav bijis, veido jaunu realitāti*, kurā atklājas tas, ko nevar ieraudzīt te un tagad. Līdz ar to poēzija ir filozofiskāka un nopietnāka nekā vēsture. Mākslinieks nekopē realitāti, viņš rada atpazīstamu līdžību, lai izklaidējot pamācītu. Aristoteli nemulsina atziņa, ka mākslinieks var arī sagrozīt faktus. Galvenais — mākslas dar-

bam ir jābūt veidotam tā, lai šis darbs būtu iespējami iedarbīgs. Darbā "Poētika" tiek konkrēti izklāstīts, kādam tam jābūt.

Traktāta "Poētika" nozīme nav novērtējama par augstu, jo tajā māksla pirmoreiz Eiropas kultūras vēsturē tiek aplūkota kā patstāvīga pozitīva vērtība. Šajā darbā uzmanības centrā ir *tragēdija*, kuru *Aristotelis uzskata par pašu pilnīgāko mākslas veidu*, jo tās radītais pārdzīvojums ir visspēcīgākais. Šis Aristoteļa uzskats atspoguļo tragēdijas īpašo nozīmi sengrieķu sabiedrībā, kur teātra izrādes ir reliģisko svētku neatņemama sastāvdaļa un tās var apmeklēt par brīvu. Teātra milzīgās popularitātes dēļ Aishila, Sofokla un Eiripīda tragēdijas bija vispārzināmas, kaut arī katra luga tika izrādīta tikai vienu reizi un lasītpratēju skaits bija visai ierobežots.

Pēc Aristoteļa domām, tragēdija ir pats iedarbīgākais mākslas veids, jo tā apvieno mūziku, poēziju un aktierspēli un tajā zināma nozīme ir arī kolektīvajām mistērijām (sengrieķu skatītāju apziņā neapšaubāmi bija saglabājusies tragēdijas saistība ar Dionīsa kultu). *Tragēdija izraisa skatītājos īpaša veida pārdzīvojumu — katarsi.*

Kas tad īsti ir katarse? Aristotelis pats nedod precīzu šī jēdziena definīciju, taču no traktāta teksta var gūt samērā skaidru priekšstatu par šo fenomenu. Tas gan neizslēdz dažādās interpretācijas iespējas. Šajā lekciju kursā pārstāvētā versija ir uzlūkojama par vienu no tām.

Katarse pirmām kārtām ir saistīta ar līdzpārdzīvojumu, kuru skatītājs izjūt pret varoni, kas pakļauts viņam pašam nezināmam liktenim un darbojas, nezinot dievu gribu. Tā, piemēram, Oidips nogalina savu tēvu, jo neatpazīst to, bet viņš rīkojas saskaņā ar savām jūtām un uzņemas atbildību par izdarīto. Tāds varonis, kas darbojas pēc brīvas gribas un ir gatavs atbildēt par savu rīcību, ir pelnījis līdzjūtību. Taču *līdzjūtība ir tikai viens no katarses komponentiem. Otru komponentu veido tragēdijā ietvertā norāde uz augstākajiem principiem* — skatītājs nevis vienkārši pārdzīvo bailes neizprotamā likteņa priekšā, bet arī sajūsminās par varoņa spēju brīvi izvēlēties savu rīcību un uzņemties atbildību par tās sekām. Oidips, sapratis, ka nogalinājis savu tēvu, padara sevi aklu. Šo divu komponentu apvienojuma dēļ katarsei ir morāli attīroša iedarbība. Tiesa, Aristotelis pieļauj, ka ne visi skatītāji spēj pārdzīvot katarsi un ka daudzi no viņiem paliek zemākajā uztveres līmenī un spēj izjust tikai līdzpārdzīvojumu. Taču arī šāda ierobežota tragēdijas iedarbība uz skatītāju ir sociāli nozīmīga.

Pazīstamais psihologs Ļ. Vigotskis grāmatā "Mākslas psiholoģija", analizējot katarses psiholoģiskos aspektus, saista to ar sarežģītu un pretrunīgu pārdzīvojuma procesu, kurā mijiedarbojas pretrunīgas jūtas — šausmas un lepnums par cilvēku, sāpes un bauda u. tml. Ļ. Vigotskis uzskata, ka katarsi izraisa jebkura māksliniecišķi augstvērtīga mākslas darba uztvere un ka tādējādi tiek pārveidotas, savā ziņā pat humanizētas cilvēka ikdienišķās emocijas. Šī iemesla dēļ Ļ. Vigotskis runā par mākslinieciskajām emocijām kā par "gudrām emocijām".

Aristoteļa mākslas koncepcija kopumā ir dziļāka un daudzšķautņaināka nekā Platona uzskati par mākslu. Taču viņa mācības analīze būtu nepilnīga, ja mēs nemēģinātu atbildēt uz jautājumu, kā Aristotelis skaidro jaunrades procesu. Pēc Platona domām, jebkura subjektivitātes izpausme mākslu tikai attālina no absolūto un mūžīgo ideju pasaules, jo māksla ir tikai "ēnu ēna". Platons neredz iespēju māksliniekam mākslā apliecināt savu individualitāti. Pirmajā acumirklī šķiet, ka Aristoteļa uzskati šai jautājumā ir pilnīgi pretēji — mākslinieks taču rada jaunu realitāti. Tomēr arī Aristotelis nerunā par jaunradi tādā nozīmē, kādā mēs to saprotam tagad. Viņš itin bieži uzsver, ka *mākslinieks pats nerada formas, bet tikai īsteno dvēselē esošās formas*, t. i., iepriekš dotas, mūžīgas struktūras. Paies vēl daudzi gadsimti kopš Aristoteļa dzīves laika, līdz cilvēki sāks apzināties mākslinieciskās jaunrades specifisko raksturu.

Rezumējums

Estētiskais antīkajā kultūrā gandrīz viennozīmīgi tiek identificēts ar skaisto. Vispārinājumu saturošais jēdziens "estētiskais" vēl netiek lietots, kaut arī vārds "estētiskais" (*aesthēsis*) pastāv un nozīmē — "sajūta, jūšana".

Daudzveidīgās mācības, kuras aplūko estētikas jautājumus, raksturo centieni rast skaistā vispārēju, ideālu pamatu: pītagoriešiem tas ir skaitlis, Platonam — absolūta, mūžīga ideja, Aristotelim — forma. Šī laikmeta domātāju estētiskās idejas labi iekļaujas viņu filozofiskajās koncepcijās.

Klasiskajā periodā (4. gs. p.m.ē.) īpaša uzmanība tiek pievērsta skaistā vispārējo pamatprincipu un realitātes savstarpējo attiecību problēmai. Kaut arī Platons un Aristotelis šo jautājumu risina atšķirīgi, būtiska ir problēmas apzināšanās, jo pītagoriešiem pat neradās jautājums par to, kas veido skaitļos izsakāmo harmoniju, — ideālais skaitlis tika identificēts ar reālajām lietām. Atziņa, ka skaistais ir visai sarežģīts fenomens, iezīmē jaunu pakāpi estētiskās apziņas attīstībā.

Antīkie domātāji nelieto jēdzienu "māksla" tā mūsdienu nozīmē. Šis jēdziens tiek izmantots, lai apzīmētu amata prasmi. Tomēr ar māksliniecisko kultūru saistītie jautājumi nepaliek ārpus filozofu redzesloka. Pamazām pieaug interese par mākslu kā specifisku cilvēka darbības veidu, padziļinās priekšstati par mākslas nozīmi sabiedrībā.

Hellēnisma un Senās Romas estētika

Hellēnisms (4. gs. beigas p.m.ē.—5. gs. m.ē.) ir periods, kas antīkās kultūras ietvaros nomaina klasisko grieķu kultūru. Maķedonijas Aleksandram iekarojot Senās Grieķijas teritoriju, tiek sagrauta grieķu polisās iedibinātā sabiedriskā iekārta, bet grieķu kultūra iegūst vēl nebijušu iespēju attīstīties tālu aiz tā reģiona robežām un ārpus tās etniskās vides, kurā šī kultūra ir radusies. Vēlāk Maķedonijas Aleksandru nomaina iekarotāji no Romas, bet arī tad “uzvarētāja” ir grieķu kultūra, kas “pakļauj” sev seno romiešu kultūru. Tā, piemēram, romiešu literatūra aizsākas tieši ar grieķu poēzijas tulkojumiem. Interese par grieķu kultūras mantojumu ir milzīga — hellēnisma perioda autori ir atstājuši biežus jo biežus sējumus ar sen-grieķu autoru darbu komentāriem. Līdz ar to droši var teikt, ka hellēnisma periodu raksturo grieķu kultūras mantojuma tālāka attīstība jaunos apstākļos un jaunu tradīciju ietekmē.

Sabiedriskie un politiskie apstākļi, kuriem grieķu kultūras mantojums tiek pielāgots, radikāli atšķiras no tiem apstākļiem, kādos grieķu kultūra piedzīvo savu uzplaukumu. Klasisko polisu, kas savu nelielo izmēru un demokrātisko tradīciju dēļ radījusi priekšstatu par harmonisku Visuma iekārta, nomaina Senās Romas impērija, kuras robežas nebeidzamu iekarojumu rezultātā izplešas no Spānijas līdz mūsdienu Irākai, no Ziemeļāfrikas līdz Skotijai.

Līdz ar polisas sabrukumu izgaist arī priekšstats par cilvēka un kosmosa harmoniskas saskaņas iespējamību. Milzīgā Romas impērija kļūst par spēku, kas sevi pretstatī atsevišķajam indivīdam; cilvēka prāts kapitulē politiskās mašīnērijas priekšā. Līdz ar to zūd arī ticība cilvēka prāta spējām padarīt dzīvi saprātīgu. Pieaug pesimistisku un fatālistisku ideju popularitāte. Līdztekus valsts varas centralizācijai un birokratizācijai notiek indivīda atsvešināšanās no valsts un sabiedrības. Tās rezultātā indivīds nošķir sevi no sabiedrības. Šo procesu ietekmē cilvēka garīgā dzīve kļūst sarežģītāka un daudzplāksņaināka. Cilvēks tiecas izprast pats sevi, viņš labprāt nodarbojas ar pašanalīzi, kas nereti pāraug par paštiksmināšanos. Šī orientācija uz pašanalīzi kalpo par labu augsni humanitāro zinātņu attīstībai. Indivīda publiskā un personiskā dzīve tiek nošķirta. Nošķirums izrādās būtisks mākslai — arī tajā iezīmējas tendence personisko atdalīt no publiskā. Mākslas priekšnesums kā publiska izrāde Senajā Romā pirmoreiz kultūras vēsturē kļūst par masu izklaides pasākumu. Līdztekus

mākslai kā publiskai atrakcijai uzplaukst poēzija, kuru dzejnieks rada savā brīvajā laikā vienīgi sev vai sev tuvam draugu lokam par prieku.

Vienlaikus jāuzsver Senās Romas kultūras praktiskā orientācija. Romiešu zinātniekiem pat prātā neienāca nodarboties ar teorētiskiem mēlējumiem, viņus interesēja praktiski mērķi. Seno romiešu tehnisko izgudrojumu klāsts ir iespaidīgs. Praktisko zināšanu izvirzīšana pāri teorētiskajām zināšanām ietekmē arī estētikas teoriju — estētikas problēmas tiek aplūkotas saistībā ar gluži praktiskiem mērķiem. Tā, piemēram, retorikā¹ tiek iztīrīts, kā tīkamāku padarīt oratora uzstāšanos. Tieši retorika, nevis filozofija ir tā, kas pievērsās valodas izteiksmīguma un izteiksmes stilu aplūkojumam. Šai periodā mākslas zinātne izveidojas kā patstāvīga disciplīna, kuras ietvaros tiek aplūkotas daudzas estētikai nozīmīgas problēmas.

Aptuveni 800 gadu ilgajā hellēnisma pastāvēšanas laikā tapis daudz un atšķirīgu estētikas teoriju. Lekciju kursā mēs aplūkosim tikai tās idejas, kas veido kultūras pamatu.

Stoīķu estētika

Stoīķu mācībā būtiska ir ideja par Visuma uguni kā saprātīgu radošu spēku, kas caurauž visu esamību, arī dabu. Saskaņā ar šo priekšstatu daba ir radoša. Dabai piemīt mākslinieciskas potences, jo tā rada sevi atbilstoši saprāta principiem un tāpēc ir skaista. Marks Aurēlijs (121—180) secina: "Jāatzīmē arī tas, cik ļoti visā, kas ir saskaņā ar dabu, izpaužas kaut kāds burvīgums un pievilcība." (*M. Aurēlijs*. Pašam sev. — R., 1991. — 41. lpp.)

Radošā potence piemīt gan cilvēkam, gan dieviem. Cilvēks ir mākslinieks, jo viņš, saprāta principu vadīts, rada pats sevi ar mērķi sasniegt iekšēju, garīgu harmoniju. Bet "saprāta skaistums", kā uzsver Hrīsips (ap 280—208 vai 205 p.m.ē.), "ir uzskatu harmonijā un tikumu saskaņā". *Labais, tikumiskais un skaistais ir saprātīgas harmonijas pamats*. Skaisto cilvēks rada pats, bet viņa centienus caurstrāvo kosmiskais jaunrades princips, t. i., harmonijas princips. Marks Aurēlijs raksta: "... visu caurauž vienota harmonija."

Prasība pēc skaistā un tikumiskā vienotības spīlgti iezīmējas stoīķu attieksmē pret mākslu. Aizraušanās ar daļajām mākslām tiek atzīta par bezjēdzīgu, ja tā ir saistīta vienīgi ar izklaidi un nav vērsta uz tikumisko pilnveidošanos. Tā kā stoīķi vēlas it visam piešķirt kādu praktisku mērķi, viņi arī mākslai izvirza šādu praktisku uzdevumu — būt par tikumisku audzinātāju. Tomēr nereti, kā atzīst Seneka (ap 4 p.m.ē.— 65 m.ē.), mākslas izraisītās emocijas ir pretrunā ar saprātīgu attieksmi pret pasauli un nebūt neved pretī tikumībai.

¹ Retorika — mācība par publiskās runas mākslu.

Stoīķi daiļajās mākslās saskata ne tikai pozitīvu vērtību vien, atzīstot, ka tās var kalpot arī par tukšu laika kavēkli. Viņi augstu vērtē oratora mākslu, kas noder runātājam par līdzekli noteiktu mērķu sasniegšanai. Cenšoties runāto vārdu padarīt iedarbīgu, senie romieši īpaši pievērsās valodas izteiksmīgumam, runas ietekmei uz klausītāju. Cicerons (106—43 p.m.ē.), kas ar savām runām iemantoja spoža oratora slavu, savos sacerējumos "Par oratoru", "Bruts" un "Orators" analizē tādu izteiksmīgas runas pazīmi kā atbilstība. Viņš norāda, ka atbilstība ir viens no momentiem, kas apliecina runas estētisko kvalitāti un ietver sevī situācijai atbilstoša stila izvēli, kā arī domas satura un izteiksmes formas saskaņu.

Stoīķu estētikā dažādos veidos uzsverta cilvēka paša aktivitātes nozīme estētiskā tapšanā. Skaista ir nevis cilvēka dzīve pati par sevi, bet dzīves skaistumu rada pareiza attieksme pret notiekošo. "Dzīvot skaisti — šī spēja ir dvēselē, ja vien pret to, kas ir vienaldzīgs, izturas vienaldzīgi," māca Marks Aurēlijs. (*M. Aurēlijs. Pašam sev.* — R., 1991. — 116. lpp.) Viņš uzsver, ka nav iespējama harmonija, kas būtu pretrunā saprātam.

Epikūriešu estētika

Stoīķi dvēseles miera un harmonijas meklējumos paļaujas uz prāta lēmumiem. Arī Epikūrs (341—270 p.m.ē.) un viņa sekotāji Filodēms (110—40/35 p.m.ē.) un Tits Lukrēcijs Kārs (ap 95—ap 55 p.m.ē.) tiecas iedzīljināties cilvēka garā, lai rastu dvēseliskas harmonijas iespēju. Tikai epikūrieši šī mērķa sasniegšanai aicina paļauties nevis uz prātu, bet gan uz juteklisku pārdzīvojumu, pirmām kārtām uz baudu. Cilvēks savā dzīvē tiecas pēc laimes, un Epikūrs pilnībā akceptē šo cilvēkam tik dabisko vēlmi būt laimīgam. Laime pēc savas dabas ir juteklisks pārdzīvojums, tāpēc viss, kas cilvēkam var sniegt baudījumu, spēj darīt viņu laimīgu. Tieši bauda kļūst par cilvēka dzīves vērtības izteicēju. Tiesa gan, Epikūrs atzīst vienīgi mērenu, sabalansētu baudu. Pietiek ar maizi un ūdeni, lai cilvēks gūtajā baudā spētu līdzināties Zevam.

Pat sludinot hedonismu¹, epikūrieši saglabā antīkajai kultūrai tik nozīmīgo harmonijas ideālu, taču viņi gan atzīst tikai iekšējo — cilvēka dvēseles harmoniju. Epikūru īpaši interesē garīgā bauda, ko cilvēks izjūt, priecājoties par gudrību, tikumību u. tml. Viņš mudina cilvēku atbrīvoties no jebkāda veida aizspriedumiem, piemēram, no priekšstata par dievu dusmām, kas sēj dvēselē bailes un satraukumu un apdraud dvēseles mieru. Dievi, pēc Epikūra domām, savu dzīvi vada mūžīgā paštīksmē un nevēlas to pārtraukt, lai iejauktos cilvēku dzīvē. Šī iemesla dēļ cilvēkam nav jābaidās no dieviem. Pašapmierinātā dievu eksistence ir jutekliska

¹ Hedonisms — ētikas teorija, kura par labo atzīst to, kas sniedz baudu un atbrīvo no ciešanām.

bauda. Dievu eksistencē Epikūrs saskata estētisku pilnību, kurai, sasniedzot dvēseles harmoniju, var tuvināties arī cilvēks. Taču ceļā uz dvēseles harmoniju cilvēkam nepieciešams pārvarēt visu, kas rada bailes un nemiernieru. Viņam jāuzveic bailes no ciešanām, nāves un dievu dusmām.

Cenšoties novērtēt mākslas nozīmi iekšējās harmonijas sasniegšanā, Epikūram nākas secināt, ka māksla ne vienmēr sekmē dvēseles mieru. Turklāt dvēseles mieru vienlīdz var apdraudēt gan izklaidējošā māksla, gan arī māksla, kas rada spēcīgu līdzpārdzīvojumu. Ar mitoloģiju saistītie mākslas veidi drīzāk sēj publikā bailes nekā palīdz no tām atbrīvoties. Aristotelis katarses dēļ cildināja traģēdijas mākslu, bet Epikūram tieši mākslas spēja sniegt spēcīgu pārdzīvojumu liek pret to izturēties kritiski.

Epikūrisma ietvaros pastāv dažādi priekšstati par to, kādas baudas padara cilvēka dzīvi laimīgu. Viena daļa domātāju atzīst vienīgi garīgās baudas, bet citi pieļauj, ka cilvēku var darīt laimīgu arī tās baudas, ko sniedz mīlestība un skaistais kā dzīvē, tā mākslā. Tits Lukrēcijs Kārs poēmā "Par lietu dabu" raksta:

"Katrš, kas ir dzimis, tas cenšas palikt kaut kādā veidā
Dzīvē, jo stipri to saista šās dzīves jaukumi saldie.
Taču tas, kas nekad nav sajutis mīlu un dzīvi,
Nav bijis dzīvs, kas tad kaiš, ja viņš vispār nebūtu dzimis?"

(T. L. Kārs. Par lietu dabu. — R., 1995. —137. lpp.)

Tits Lukrēcijs Kārs uzskata, ka skaistums iemājo visā dabā un ir dvēseles harmonijas pamats. Arī māksla dziļi iespaido cilvēku dvēseli, tiesa, šī ietekme var būt nelabvēlīga, ja māksla tikai izklaidē. Taču mākslinieciskai formai ir arī savas priekšrocības. Tits Lukrēcijs Kārs atzīst, ka savu domu izteikšanai viņš apzināti izvēlēties poēmas formu, jo poēzijas "skaidrās vārsmas" padara "filozofijas miglains priekšmetu" labāk saprotamu.

Pseidolongīna mācība par cildeno

Hellēnisma laikmetā tapušajam traktātam "Par cildeno" ir interesanta vēsture. Šo darbu, par kuru nav saglabājušās liecības laikabiedru sacerējumos, atklāj agrīnajā renesansē. Ilgu laiku uzskatīja, ka tā autors ir 3. gadsimtā pirms mūsu ēras dzīvojušais filozofs un retors Longīns. Kad noskaidrojās, ka traktāta rašanās laiks datējams ar 1. gadsimtu pirms mūsu ēras un darbs nepieder Longīnam, nezināmo sacerējuma autoru sāka dēvēt par Pseidolongīnu.

Seno grieķu estētiskā doma cildeno aplūko vienīgi ciešā saistībā ar skaisto. Arī Pseidolongīns norāda uz skaistā un cildenā tuvību, tomēr viņš cildeno aplūko kā savdabīgu un no skaistā neatkarīgu fenomenu, veltot tā aprakstam daudz spilgtu lappušu.

Cildenā pirmsākumu Pseidolongīns meklē cilvēka dvēselē; pati daba ir lēmusi cilvēku cildeniem darbiem šai pasaulē, tāpēc arī apkārtējā pasaulē cilvēku savilņo viņa dvēseles cēlumam atbilstošais cildenais. Pseidolongīns apraksta izjūtas, kas cilvēku pārņem, raugoties vulkāna izvirdumā, debesu spīdekļu mirdzumā, okeāna plašumos. Cildenais izraisa sajūsmu, kas ļauj cilvēka dvēselei sasniegt dievišķā saprāta robežas.

Arī mākslā cildenais uzlūkojams par cilvēka "dvēseles cildenuma atbalsi". Cildenais mākslā ir mērķis, kura dēļ var atteikties no kompozīcijas likumu un prasību ievērošanas. Pseidolongīns saprot, ka cildenais ir izcils un ka tāpēc, to rādot, ir pieļaujama nevērība pret jaunrades likumiem, tomēr viņš pats, daudz rakstot par cildenas runas un mākslas principiem, šo principu pārzināšanu uzskata par nepieciešamu. Arī oratora mākslā augstāk par retorikas principu ievērošanu traktāta autors vērtē runas radīto iespaidu uz dvēseli. Atšķirībā no retoriem, kas publiskās uzstāšanās skaistumu saskatīja vienīgi tās formā, Pseidolongīns norāda, ka cildenais var sakņoties arī runas saturā. Estētiskais, viņaprāt, ir īpašība, kas raksturo ne tikai runas formu, bet arī saturu.

Idejas, kas paustas traktātā "Par cildeno", jaunajos laikos kļūst par pamatu dialogam starp pretēju virzienu pārstāvjiem. Klasicisma pārstāvis dzejnieks Bualo (1636—1711), kas traktātu pārtulko franču valodā, Pseidolongīna formulētajos cildenas mākslas principos redz pamatojumu nepieciešamībai mākslinieka fantāzijas lidojumu pakļaut prāta formulētiem principiem. Taču romantiķi traktāta autorā saskata sabiedroto, kas, tāpat kā viņi, atzīst, ka cildenais slēpjas cilvēka dvēselē un ka tāpēc cilvēka radošajam garam nevar būt nekādu ierobežojumu.

Neoplatoniķu estētika

Neoplatonisms ir nozīmīgākais virziens mūsu ēras 3.—5. gadsimtā un reizē arī pēdējais posms antīkajā filozofijā. No klasiskajā periodā sarakstītajiem traktātiem līdz mums pilnā apjomā nonākuši vienīgi Platona un Aristoteļa sacerējumi, bet, pētot neoplatonismu, esam daudz izdevīgākā situācijā — mūsu rīcībā ir liels skaits neoplatoniķu darbu. Lai gan lielais darbu klāsts paver plašas iespējas pētniecībai, mēs pakavēsimies vienīgi pie tām neoplatonisma idejām, kas ir nozīmīgas no estētikas attīstības viedokļa. Galvenā uzmanība tiks pievērsta Plotīnam (ap 204—270), kura traktāti "Par skaisto", "Par saprātam tveramo skaistumu" un citi sniedz bagātīgu vielu estētikas problēmu apcerei.

Plotīnam pieder ideja par Vienoto kā pasaules ideālo un garīgo pamatu. Viņš uzskata, ka Vienotajam piemīt ne tikai saprāts, bet arī dvēsele.

Šīs filozofa atziņas antīkajā pasaules uztverē ienes jaunas vēsmas — dvēseles pasaule un tai piemītošā emocionalitāte iegūst patstāvīgu nozīmi. Atbilstoši tam arī cilvēka apziņa vērsas ne tikai pie Absolūtā, pie

Vienotā, bet arī pie savas dvēseles pārdzīvojumiem. Līdz ar to domātājus interesē ne tikai ārpus cilvēka pastāvošā harmonija, bet arī cilvēka dvēseles ceļš uz Vienoto emocionālā pārdzīvojumā. Par galveno tiek izvirzīta cilvēka paša dvēseles aktivitāte, bet mazinās formas nozīme estētiskajā.

Plotīna filozofijas mērķis ir aprakstīt dvēseles pacelšanos no jutekliskā stāvokļa līdz ekstāzei, kas atrodas jau ārpus prāta aptvertspējas robežām. *Ķermeniskums pats par sevi nav skaistais*. Ne simetrija, ne daļu atbilstība, ne mērs neveido skaisto. Skaistais nerodas no matērijas, *tā būtība ir nemateriāla, skaistais ir eidoss*¹. Taču eidosam piemīt objektīva esamība, jo tā rašanās avots ir Vienotais. Tieši skaistā eidoss ir tas, ko cilvēks lietās saskata ar dvēseles palīdzību. Skaistākās ir tās lietas, kurās *eidoss pārvar matēriju*.

Kā skaistuma iemiesojumu Plotīns apraksta uguni, jo tai nav stingra ķermeniskuma un formas, bet tā apmirdz matēriju. Plotīns par skaistā izpausmi uzlūko arī gaismu, kas ir bez formas, neformējama, tomēr pārdzīvojumu rosinoša. Tā ir gaisma, kurā atmirdz pasaule, absolūtā skaistuma idejai iemiesojoties matērijā. Plotīns daudzkārt izmanto gaismas tēlu, lai aprakstītu jutekliskās un pārgutekliskās pasaules attiecības. Gaismas avots ir Vienotais, un tā caurauž visu esamību. Vienoto viņš nereti sauc arī par Sauli, prātu — par gaismu, dvēseli — par gaismas nesēju.

Plotīns savā mācībā iezīmē hierarhiskās pakāpes, kas prātu un dvēseli ved pie Vienotā, jo, tikai attālinoties no jutekliskā un gremdējoties sevī, savā dvēselē, cilvēka gara acīm atklājas absolūtā daile, kuras priekšā nobāl pasaules jutekliskais skaistums. Plotīns norāda trīs ceļus, kas ved pretī Vienotajam, — Mākslu, Mīlestību un Filozofiju. Māksla tiek novērtēta viszemāk, jo tajā Absolūtais vēl paliek cieši saistīts ar juteklisko, savukārt filozofija tiek vērtēta visaugstāk, jo tajā prāts Absolūto atsvabina no saistīes ar juteklisko.

Lai skatītu absolūto, garīgo daili, cilvēka dvēselei ir jāsavienojas ar prātu un jāpārvar tā stihiskums. Aprakstot dvēseles un prāta savienību, Plotīns izmanto līdzību ar saderināšanos — dvēsele savienojas ar prātu, tāpat kā saderinoties apvienojas vīrišķais un sievišķais pirmsākums. Arī skaistais ir tas, kas ir mīlams.

Pats pilnīgākais skaistums ir Vienotajam piemītošā daile, kas pēc savas dabas ir pārpasaulīga un pilnīgāka par jebkuru formu. Tā ir brīva no jebkādas formas. Saskaņā ar Plotīna mācību "forma piemīt skaistumā līdzdalīgajam, nevis skaistumam pašam".

Māksla, pēc Plotīna domām, ir eidosu iemiesojums. Neapstrādātām marmora gabalam nav nekāda sakara ar skaisto un mākslu. Ja mākslinieks no marmora gabala ir atveidojis kādu tēlu, radījis skulptūru, tad tas kļūst skaists. Šāda pārvērtība notiek, pateicoties nevis marmora īpašībām, bet gan akmenī iemiesotajam skaistuma eidosam. Svarīgi ir atzīmēt, ka

¹ Ievērojot grieķu tradīciju, Plotīns jēdzienu "eidoss" lieto idejas nozīmē.

nevis mākslinieka acis spēj ieraudzīt skaistā eidosu un nevis viņa rokas var radīt to. Vienīgi prāts spēj pacelties līdz eidosu pilnībai.

Skaistais tiecas augšup pretī Vienotajam, kurā apvienojas labais un skaistais. Taču pacelšanās līdz labā un skaistā vienībai notiek, attīrot un izdaiļojot dvēseli. Pa prāta vilņiem dvēsele traucas pretī absolūtajai dailei, dvēseli piepilda gaisma, un tā pati sāk starot.

Kā redzams, Plotīns savā estētikā, turpinot Platona tradīciju, materiālās pasaules skaistumu atvasina no garīgā, pārpasaulīgā skaistuma. Tikai Plotīnam *materiālais pamats skaistajā zaudē savu patstāvību un nozīmi*. Visām tām materiālajām īpašībām (plastikai, formas harmonijai, daļu samērībai), kuras klasiskā perioda domātāji uzskatīja par skaistā pamatu, neoplatoniķu mācībā nav nekāda sakara ar skaisto. Jau Platona uzskatos iezīmējās materiālā un ideālā nesamierināmais pretstats; neoplatoniķu filozofijā šis pretstats sevi apliecina jau daudz kategoriskāk.

Tomēr no estētikas teorijas viedokļa interesanti ir ne tikai Plotīna uzskati par skaisto un mākslu; uzmanības vērts ir arī tas, ka viņš izmanto mākslinieciskus tēlus filozofiskās domas izteikšanai. Plotīna filozofija ir poētisku līdzību caurausta. Daži piemēri. Pasaules vienotību Plotīns skaidro kā daudz balsīga, vienam diriģentam (t. i., Vienotajam) paklausīga kora vienotu skanējumu. Cilvēks traucas pretī absolūtai prāta gaismai, tāpat kā mīlētājs steidzas uz ilgi gaidīto tikšanos ar mīļoto. Ne vien ideju radniecība, bet arī Plotīna traktātiem piemītošais ritmiskums un kompozicionālā vienotība atsauc atmiņā Platona dialogus.

Rezumējums

Klasiskā estētika pievēršas galvenokārt skaistā un mākslas objektīvajam pamatam, bet hellēnisma estētika uzmanības centrā izvirza estētisko attiecību subjektu. Lai arī hellēnisma ietvaros pastāvošie estētiskās domas virzieni ir ļoti daudzveidīgi, tos visus vieno pievēršanās cilvēka iekšējai pasaulei un mēģinājumi tieši cilvēka dvēseles dzīvē saskatīt estētiskā pamatu.

Gan stoiķi, gan epikūrieši cenšas parādīt, kā cilvēks var sasniegt iekšējās pasaules harmoniju neatkarīgi no apkārtējā pasaulē notiekošā. Tomēr šī izolētā subjekta estētika nav līdz galam konsekvanta. Hellēnisma tendencēs iziet ārpus subjekta atklājas tā ciešās saites ar klasisko grieķu estētiku. Šādas tendences saskatāmas gan stoiķu mācībā par Visuma harmoniju kā cilvēka dvēseliskās harmonijas pamatu, gan neoplatonisma priekšstatos par absolūto daili.

Plotīnam prāts kā gaisma nav tikai atsevišķā cilvēka domāšana. Viņa filozofijā visa dzīve pārvēršas par personificētā gara mistēriju. Attiecīgi arī skaistais iegūst mistisku nokrāsu.

Estētiskā doma viduslaiku Eiropā

Viduslaiki aptver laika posmu no 5. gadsimta līdz 15. gadsimtam. Šajā lekcijā netiks aplūkoti vēlīe viduslaiki, tāpēc ka estētiskās domas vēsturē ir mērķtiecīgi renesansi izdalīt kā atsevišķu laikmetu, jo tieši tad notiek būtiskas izmaiņas estētiskajā apziņā.

Aplūkojot procesus viduslaiku kultūrā, svarīgi ir apzināties, ka kultūras vēsturē nav absolūti tumšu, drūmu laika posmu un viennozīmīgi gaišu laikmetu. Priekšstats par drūmajiem viduslaikiem drīzāk ir renesanses radīts mīts, kura pamatā ir vēlme norobežoties no viduslaiku kultūras paradigmas.

Viduslaiku kultūra dzimst laikā, kad antīkā pasaule ir sagrauta. Barbaru iekarojumi iznīcina Senās Romas impēriju un arī sev svešās kultūras vērtības. Kaut gan Romā, kas ilgu laiku ir bijusi impērijas kultūras metropole, daudzi romiešu kultūras sasniegumi barbaru iebrukumu rezultātā tiek iznīcināti, viduslaiki nav viennozīmīgi traktējami kā kultūras pagrimums. Precīzāk būtu teikt, ka notiek pārorientācija, kuras rezultātā neapšaubāmi notiek arī atteikšanās no iepriekšējām vērtībām. Viduslaikos kultūra atbilstoši kārtu sabiedrības tradīcijām kļūst daudzveidīgāka un diferencētāka. Blakus bruņinieku kultūrai uzplaukst viduslaiku pilsētu kultūra, tautas kultūras tradīcijas pastāv līdzās baznīcas kultūrai. Kultūra vairs nav saistīta ar kāda vienojoša kultūras centra pastāvēšanu. Tā it kā pārvietojas uz perifēriju, bet decentralizācijas rezultātā Eiropa iegūst vairākus jaunus kultūras centrus. Kristietība, kas viduslaikos caurauž absolūti visas kultūras sfēras, palīdz viduslaiku kultūrai saglabāt vienotību, lai gan pastāv spilgti izteiktas diferenciacijas un decentralizācijas tendences. Tā arī nodrošina viduslaiku kultūras saikni ar antīkās kultūras tradīciju. Par apliecinājumu tam var minēt neoplatoniķu — Plotīna un Prokla — filozofijas auglīgo ietekmi uz kristīgās ideoloģijas tapšanu.

Estētiskā apziņa agrajos viduslaikos (5.—11. gs.)

Daudzu viduslaiku filozofijas un estētikas ideju aizsākumi rodami Senās Romas kultūrā vēl ilgi pirms tam, kad kristietība kļūst par noteicošo reliģiju Eiropā. Jau 2.—3. gadsimtā baznīcas tēvu Tertulliāna (ap 160—pēc 220), Origena (ap 185—ap 254), Aleksandrijas Klementa (miris 217. g.) un citu

rakstos tika izvirzīts jautājums, kā jaunajai reliģijai, t. i., kristietībai, vajag izturēties pret antīkās kultūras mantojumu. Antīkajai mākslai piemītošā plastika, kas vispilnīgāk izpaudās skulptūrā, tiek saistīta ar pagānisko elkdievību. Toties augstu mākslā tiek vērtēta pretējā tendence — atteikšanās no formas izteiksmīguma, simbolu un alegoriju izmantojums. Dažkārt negatīvā attieksme pret antīko mākslu izraisa vispārēju mākslas noliegumu. Tā, piemēram, Tertulliāns ikvienu mākslu saista ar pagānismu, bet Origēna darbos iezīmējas tās koncepcijas kontūras, kura kļūs noteicošā 12. un 13. gadsimtā. Arī Origēns atzīst tikai reliģisku (precīzāk sakot, kristīgu) mākslu, taču viņa mācībā jutekliskā forma vairs netiek saistīta ar grēku un grēcīgumu, jo cilvēka miesa tiek uzlūkota nevis tikai par “dvēseles cietumu”, bet arī par “gara mājokli”.

Diskusijas par attēlojumu, formas izteiksmīgumu un to attiecībām ar dievišķo caurauž visu kristīgo kultūru. Šajā diskusijā iekļaujas arī strīds starp svētbilžu grāvējiem un svētbilžu pielūdzējiem. Svētbilžu grāvēju teorija ir mazāk pazīstama, jo pēc svētbilžu pielūdzēju uzvaras viņu idejisko pretinieku sacerējumi tiek iznīcināti. Taču svētbilžu grāvēju mācības pamatā esošā ideja dažādās formās arvien no jauna aktualizējas saistībā ar kristīgo mākslu. Šīs idejas pamatā ir *pārliedzība, ka Dievu un svētos nav iespējams attēlot un viņu attēlus pielūgt ir grēcīgi*. Arī katoļu baznīcas kritika protestantismā balstās uz šo ideju — katoļu baznīca ir attālinājusies no Dieva, padarot svētbildes, t. i., Dieva attēlu, par pielūgsmes objektu.

Būtiska loma kristīgās ideoloģijas tapšanā ir Aurēlijam Augustīnam (354—430) — domātājam, kas pats izdzīvo pārvērtību no pagāna līdz pārliedzinātam kristietim, līdz beidzot kļūst par vienu no pirmajiem kristīgās baznīcas tēviem. Šis pārtapšanas ceļš skaidri iezīmējas arī viņa filozofiskajos sacerējumos, kuros nemitīgi raisās dialogs starp kristīgo un antīko pasaules izpratni. Ir zināms, ka viņš pat ir iznīcinājis savu agrīno traktātu “Par atbilstošo”, jo tajā dotais skaistā novērtējums acīmredzot ir bijis ļoti tuvs antīkai laikmeta uzskatam. Tomēr antīkās tradīcijas ietekme ir jūtama arī Aurēlija Augustīna vēlākajos sacerējumos, kad viņš jau ir kļuvis par ortodoksālu kristietī. Savā darbā “Atzīšanās”¹ viņš uzsver, ka daile jeb īsteni skaistais ir tikai Dievam piemītošā noteiksme, tāpēc arī cilvēkam no ārējā, virspusējā redzējuma nepieciešams pārorientēties uz iekšējo, garīgo redzējumu, lai tādējādi tuvotos dievišķās gaismas dailei.

Tajā pašā laikā Aurēlijam Augustīnam nākas atzīt, ka viņu pārņem grēcīga mīlestība uz skaistumu, kas iemiesots plastiskās figūrās, ķermeņa kustībās, mūzikas skaņās un poēzijā. Viņš apzinās, ka nav iespējams pilnībā noliegt laicīgās pasaules skaistumu, jo Dievs to tādu ir radījis, lai gan skaistais kā jutekliskais ir saistīts ar grēcīgo. Šī pretrunīgā vēlme noliegt laicīgā skaistuma sniegto baudījumu un nepieciešamība atzīt

¹ Darba latīniskais nosaukums “*Confessiones*” latviski tiek tulkots arī kā “Grēksūdze”.

laicīgās pasaules skaistumu caurvij visu traktātu. Pretrunas atrisinājumu Aurēlijs Augustīns rod pītagoriešu mācībā par skaisto. Viņš analizē proporcijas mūzikā un arhitektūrā, mēģinot dievišķo harmoniju izteikt ar skaitļiem. Pītagoriešu un neoplatoniešu iedibinātās tradīcijas Aurēlija Augustīna mācībā apvienojas — gaisma, t. i., skaists, it kā caurstrāvo priekšmetus un parādības. Pie šāda veida mākslas, no kuras it kā izstaro skaistums, pieder baznīcu vitrāžas, zeltā mirdzošie mācītāju talāri. Tā veidojas *Aurēlija Augustīna iedibinātā tradīcija pasaulīgo skaistumu uzlūkot kā dievišķās dailes atblāzmu*. Var skaidri redzēt, ka šo tradīciju ir ietekmējusi Platona mācība par ideju pasaulē mītošo skaistuma ideju un lietām kā ideju ēnām.

Aurēliju Augustīnu nodarbina jautājums, kā kristietim izturēties pret dažādām izrādēm¹. Sacerējumā "Par Dieva valstību" viņš pasaulīgajai pilsētai Romai pretstata no grēkiem brīvo dzīvi Dieva valstībā, kur izrādes tiek noliegtas, jo tās atšķirībā no mūzikas un poēzijas novērš cilvēku no Dieva, piesaistot viņa uzmanību realitātei. Šis atzinums no jauna liek izdarīt secinājumu par Aurēlija Augustīna un Platona ideju radniecību — arī Platona ideālajā valstī nebija paredzēta visu mākslas veidu brīva pastāvēšana.

Sakrālajā mākslā Aurēlija Augustīna idejas dominē daudzu gadsimtu garumā. Baznīcu glezniecība, mūzika, arhitektūra un teatrālās mistērijas tiecas apliecināt *estētisko askētismu* — *maksimāli atteikties no juteklības, lai tuvotos garīgajam*. Īpaši uzskatāmi tas atklājas svētbildēs. Viens no pazīstamākajiem svētbilžu pielūdzēju ideoloģijas paudējiem Damaskas Jānis (ap 675—ap 754) formulēja tēzi, kas kļuva par visas ikonogrāfijas² pamatu. Svētbilde ir simbols, kas dievlūdzēju ved pie Dieva. Dievs var iemiesoties cilvēkā; tas nozīmē, ka arī svēto tēli svētbildē var simboliski attēlot dievišķo. Svētbilde netiek uzlūkota par mākslas darbu, tā drīzāk ir tilts uz citu — dievišķu pasauli. Svētbildes estētiskie un gleznieciskie aspekti tiek atvirzīti otrajā plānā.

Lai palīdzētu dievlūdzējiem koncentrēt savu "iekšējo redzi", Damaskas Jānis ierosina svētbilžu glezniecībā ieviest stingrus noteikumus — kanonus. Tiek kanonizēti visdažādākie glezniecības aspekti — materiāls, virsmas apstrādes tehnika, figūru un seju atveidojums, krāsu un detaļu izvēle. Īpaša nozīme ir arī tam, ka svētbilžu glezniecībā izmanto apgrieztu perspektīvu — realitāte tiek attēlota nevis tāda, kāda tā atklājas no mākslinieka vai skatītāja skatpunkta, bet gan tāda, kāda tā ir, raugoties no kāda cita skatpunkta. Apgrieztās perspektīvas lietojums liek skatītājam neuzticēties paša redzētajam un nodoties garīgajam redzējumam. Kanoni un

¹ Ar izrādēm šeit tiek saprasti dažādi ar izklaidi saistīti masu pasākumi, kas Senajā Romā bija ļoti populāri, piemēram, gladiatoru cīņas, zirgu skriešanās sacīkstes, klaunādes.

² Ikonogrāfija — kanonu (t. i., likumu) kopums, kuru ievēro, atveidojot reliģiskos sižetus un personas svētbildēs.

apgrieztā perspektīva kalpo māksliniekam par līdzekli, kas ļauj norobežoties no sava subjektīvā pasaules skatījuma, iemantot garīgo pasaules redzējumu un tuvoties dievišķajai pasaulei. No mūsdienu viedokļa raugoties, protams, var šķist, ka kanoni, stingri reglamentējot jaunrades procesu, ierobežo to. Taču viduslaiku mākslinieki sevi nebūt neapzinājās par radošām personībām, viņi kanonu ievērošanu uzskatīja par ceļu pretī Dieva atklāsmei. Jaunrade viņiem bija Dieva svētība, nevis pašapliecināšanās, tāpēc arī daudzu viduslaiku mākslas darbu autoru vārdi gan glezniecībā, gan mūzikā un arhitektūrā ir palikuši nezināmi. Autors labākajā gadījumā ir norādījis vārdu, tomēr pēc tā nav iespējams mākslinieku identificēt, ja nav minēta vieta, no kuras viņš ir cēlies. Visbiežāk gan ir šaubas, vai minētais vārds vispār pieder autoram vai arī celtniekam, pārrakstītājam vai māceklim.

Estētiskā doma attīstītajos viduslaikos (12.—13. gs.)

11. gadsimtā līdz tam vienotā kristīgā baznīca sašķēlās Rietumu jeb katoļu baznīcā ar centru Romā un Austrumu jeb pareizticīgo baznīcā ar centru Konstantinopolē. Šajā laikā abas baznīcas sacenšas savā starpā, ceļot krāšņus dievnamus un izgatavojot greznus sakrālos priekšmetus. Dievnami šai periodā sāk pildīt divējādus pienākumus — tie kalpo gan par reliģisko norišu, gan par pilsētas dzīves centru.

Mainās attieksme pret juteklisko skaistumu. Šo attieksmes maiņu visuzskatāmāk savā filozofijā apliecina Akvīnas Toms (ap 1225—1274), kas, nenoliedzot, ka Dievs ir augstākā daile un visa skaistuma avots, tomēr atzīst, ka *cilvēks spēj jutekliskā vērojumā tuvoties skaistajam*. Daile, tāpat kā patiesība, ir pilnība. Tā ir sava veida ideāls, kuru iespējami pilnīgāk cilvēks var aptvert, tikai apvienojot savas sajūtas un prātu. Pēc filozofa domām, tikai eņģeļi var nepastarpinātā veidā garīgi apgūt skaisto. Cilvēks, nebūdam tik pilnīgs kā eņģeļi, skaisto var aptvert tikai ar sajūtu starpniecību. Ar šo atziņu jutekliskā rehabilitācijas process vēl nebeidzas. Akvīnas Toms iet vēl tālāk, norādot, ka skaistais, kura vērojums sniedz cilvēkam baudījumu, ir pašvērtība. Saistība ar baudījumu atšķir skaisto no patiesības, kas ir izziņas rezultāts, un labā, kas ir vēlmju apmierinājuma rezultāts.

Pievērsoties mākslas problemātikai, Akvīnas Toms paliek uzticīgs idejai par mākslas iedarbības garīgo un tikumisko raksturu. Viņš savos darbos apliecina vienprātību ar Aristoteli jautājumos, kas ir saistīti ar mākslu. Taču īpaši nozīmīga viņam šķiet *mākslas spēja sniegt baudījumu*. Interesanti, ka viņš pievērš uzmanību ne tikai baudījumam, ko sniedz redze un dzirde, bet arī baudai, ko sniedz oža un garša. Pēc filozofa domām, arī priekšmeti, kas sniedz šādu baudījumu, varētu tikt attiecināti uz mākslu.

Atteikšanās no askētisma un jutekliskuma rehabilitācija liecina par jaunām tendencēm estētiskajā apziņā — *jutekliskā un ideāla harmonija atkal*

tiek atzīta par iespējamu. Vienlaikus zūd traģiskā spriedze, kas caurauza Aurēlija Augustīna skaistā raksturojumu. Šajā spriedzē atspoguļojās cilvēka dvēseles slāpes pēc dailes un nespēja to aptvert.

Rezumējums

Ar kristietību saistītās idejas veido tikai vienu, kaut arī dominējošo tendenci viduslaiku estētikā. Šīs tendences ietvaros tiek izcelts skaistā un mākslas garīgais saturs, meklētas iespējas skaisto atbrīvot no "grēcīgās" juteklības.

Viduslaiku estētiskā kultūra kopumā ir daudzslāņaina un daudzveidīga — kā īpašs fenomens aplūkojama viduslaiku pilsētu karnevāla kultūra, galma kultūra, tautas dziesminieku — trubadūru, minnezengeru u.c. — kultūra. Tomēr arī tajās saskatāma saistība ar dominējošo kultūras tradīciju. To labi var redzēt karnevālā, kam bija būtiska nozīme plašu tautas slāņu dzīvē. Pirmajā brīdī šķiet, ka karnevāls ar tajā piekopto juteklības kultu un pagānisko tēlu rehabilitāciju ir pilnīgs pretstats reliģiskajai mākslai un baznīcas sludinātajai askēzei. Tomēr nevar noliegt to, ka karnevālā bieži tiek apspēlēti Bībeles sižeti, atveidoti kristietības tēli, kaut arī ačgārnā, apvērsta veidā, piemēram, mūks dzērājs, Marija Magdalēna palaistuve. Karnevāls saglabā dialogu ar kristīgo tradīciju, lai gan šai dialogā itin bieži skan izsmieklis, ironija.

Renesanses estētika

Viduslaiku beigu posmu raksturo tirdzniecības un saimnieciskās dzīves, zinātnes un tehnikas uzplaukums, kas indivīdam sniedz arvien vairāk jaunu iespēju savas iniciatīvas apliecināšanai. Viens no faktiem, kas spilgti liecina par Eiropā notiekošo pārmaiņu vērienīgumu, ir Lielie ģeogrāfiskie atklājumi — 1498. gadā Vasko da Gama sasniedz Indiju, 1492. gadā Kolumbs izkāpj Amerikas krastā, 1519. gadā Magelāns uzsāk un arī sek-mīgi īsteno braucienu apkārt zemeslodei.

Lielo atklājumu un izgudrojumu laikmetā rodas nepieciešamība cilvēkam no jauna formulēt savu attieksmi pret pasauli un pašam pret sevi. Jaunais domāšanas veids, kam 19. gadsimtā vēsturnieki dod nosaukumu "renesanse" un kas tulkojumā no franču valodas nozīmē "atdzimšana", sāk veidoties 14. gadsimtā Itālijā un pēc tam 15. un 16. gadsimtā izplatās pa visu Eiropu. Lai gan nosaukums laikmetam tiek dots vēlāk, šī laika teorētiķi paši ir pārliecināti, ka ar viņiem sākas jauns laikmets cilvēces pastāvēšanā. Arī jēdziens "atdzimšana" tiek lietots jau šī laikmeta domātāju sacerējumos, kuros valda vienprātīga apņemšanās atjaunot antīko kultūru, kas viduslaikos bija aizmirsta. Interesantākais šai gadījumā ir jau-tājums, kā gan renesanses kultūras pārstāvjiem, mēģinot restaurēt antīkās kultūras tradīcijas, izdodas radīt jaunu kultūras tipu.

Renesanse ir pārejas perioda strāvojums, kas vienlaikus gan saglabā saikni ar viduslaikiem, gan arī ietver mēģinājumus atbrīvoties no viduslaiku kultūras mantojuma. Taču nenoliedzams ir tas, ka tieši renesansē dzimst daudzas jo daudzas idejas, kas vēlāk tiek liktas jauno laiku kultūras pamatā. Tā, piemēram, var minēt indivīda pašdeterminētības ideju. Izteiciens "Katrs pats savas laimes kalējs" ir cēlies tieši šajā laikmetā, taču daudzi vēl mūsdienās to izmanto par sava veida moto.

Līdz ar renesansi sabrūk reliģiski mistiskais domāšanas veids un tā sludinātā askētiskās dzīves koncepcija. Jau attīstīto viduslaiku estētiskajos priekšstatos iezīmējās jutekliskuma rehabilitācija, un renesansē šis process turpinās. Sabiedrībā notiekošās pārmaiņas liek cilvēkam pievērsties pasaulei dzīvei. Līdztekus tam arī Dievs no viduslaikos neaizsniedzamajiem augstumiem tuvinās cilvēkam un iemiesojas materiālajā pasaulē. "Dievs," teicis Kūzas Nikolajs (1401—1464), "ir visur un nav nekur." Džordāno Bruno (1548—1600) jau pavisam droši apgalvo, ka Dievs ir dabā. Šīs idejas ietekmē gan filozofijā un zinātnē, gan politikā notiek dievišķā pār-vēršana par cilvēcisko, pārvutekliskā — par juteklisko.

Dažādās Eiropas valstīs šie procesi norisinās atšķirīgi. Viskrāšņāk renesanse uzplaukst Itālijā. Vācijā tā vairāk orientējas nevis uz pagānisko antīko vērtību atdzimšanu, bet uz atgriešanos pie kristietības sākotnējās tīrības. Par renesanses esamību vai neesamību atsevišķos Eiropas reģionos zinātnieki vēl diskutē. Neiedziļinoties šajās diskusijās un atsevišķu reģionu īpatnībās, lekciju kursā mēģināts izdalīt tās jaunās estētiskās apziņas iezīmes, kas raksturo renesansi kopumā.

Indivīda radošo spēju novērtējums

Pārmaiņas, kas renesansē notiek pasaules uzskatā, sevišķi spilgti atklājas priekšstatos par cilvēku. Tiek uzsvērts, ka cilvēks ir ne tikai Dieva radīta būtne, bet arī Dieva līdzinieks, jo ir radīts pēc līdzības ar Dievu. Patiesu lepnumu par cilvēku pauž Leona Batistas Alberti (1404—1472) vārdi: "Daba, t. i., Dievs, ir piešķīrusi cilvēkam daļu dievišķā un debešķīgā. Tāpēc esi pārliecināts, ka cilvēks ir dzimis, nevis lai nožēlojami vadītu savu eksistenci bezdarbībā, bet gan lai veiktu lielas un grandiozas lietas."

Renesanses domātāju priekšstatos par cilvēku panteisms¹ apvienojas ar kristiānismā valdošo priekšstatu par esamības hierarhiju — cilvēks tiek atzīts par radības kroni, par pilnīgāko dabā esošo būtni. Pieņemot, ka Dievs ir iemiesojies dabā, likumsakarīgs ir secinājums, ka vispilnīgāk dievišķais pirmsākums ir iemiesojies tieši cilvēkā. Cilvēks nostājas uz esamības hierarhijas augstākā pakāpiena un būtībā tiek pielīdzināts Dievam. Līdz ar to cilvēks pārmanto Dievam piemītošās spējas, vispirms jau spēju radīt. *Renesanses domātāji uzskata cilvēku nevis par Dieva radītu, bet gan par radošu būtni.*

Renesanses cilvēka radošās aktivitātes pirmais mērķis ir viņš pats. Džovanni Piko della Mirandola (1463—1494) norāda, ka cilvēks ir "nenoteikta veida radība", kurai nav ne savas noteiktas vietas, ne noteikta veidola, ne noteiktas dabas, taču cilvēkam ir dota brīvība "noformēt sevi veidolā, kāds pašam šķiet labāks". *Cilvēks ir būtne, kas pati rada sevi.* Renesanses domātāji aicina cilvēku radīt sevi kā universālu, daudzpusīgu būtni. Nikolo Makjavelli (1469—1527) uzskata, ka labam valdniekam ir nepieciešamas visas cilvēciskās spējas un īpašības, gan tikumiskās, gan netikumiskās, un viņam jāspēj tās likt lietā valsts interešu labā. Sākotnēji cilvēks ir nekāds, bet viņam jāveido sevi tādu, lai viņš būtu gatavs uz visu.

Renesanses humānisma pamatā ir pārliecība par cilvēka radošā potenciāla neierobežotību. Tiesa gan, vēlīnā renesanse 16. gadsimtā nāk ar atziņu, ka cilvēka radošais ģēnijs ne vienmēr ir laimīgs savā jaunradē. Mikelandželo (1475—1564) vēlīnā perioda skulptūras ir traģisma caur-austas. Šekspīrs (1564—1616) savas daiļrades briedumā rada traģēdijas, kuru varoņi ir pakļauti pretrunīgu vēlmju plosošajam spēkam.

¹ Panteisms — uzskats, ka Dievs ir iemiesojies dabā.

Tomēr renesanses laikmetu kopumā raksturo cilvēka spēju apliecinājums. *Renesanses laika ģēniji universālismu ne tikai pasludina par ideālu, bet arī paši pierāda tā iespējamību* — Leonardo da Vinči (1452—1519) ir ne tikai gleznotājs, bet arī inženieris, matemātiķis un mehāniķis, Makjavelli ir politiķis, vēsturnieks un matemātiķis, Alberts Dīrers (1471—1528) — gleznotājs, grafiķis, tēlnieks, arhitekts un pat savas fortifikācijas sistēmas izveidotājs. Šī laikmeta domātāji aicina cilvēku veidot sevi par neatkarīgo individualitāti. Viduslaikos līdzība un atšķirība starp cilvēkiem tika raksturota ar jēdzieniem “paraugs” un “atdarināšana” — cilvēks apliecināja sevi, pieņemot sabiedrībā valdošās normas un tradīcijas. Noteicošā bija orientācija uz vispārējo. Renesanses cilvēks apliecina sevi, izkopjot savu individualitāti. Renesanses lozungs ir “Nelīdzinies nevienam!”. Viduslaikos individuālais tiek uzlūkots par nejašu un grēcīgu, bet renesansē tas apliecina radošā gara augstākās potences. Tomēr ģēniji nav tikai izredzētie, par ģēniju var kļūt ikviens, izkopjot savu individualitāti.

Arī renesanses laikmeta darbu autori paši visiem iespējamām līdzekļiem cenšas norādīt uz savu īpašo skatījumu. Individualitātes apliecināšanai tiek meklēti jauni izteiksmes līdzekļi mākslā. Glezniecībā tiek izmantota lineārā perspektīva, kas ļauj pasaulei uz audekla atklāties tādai, kāda tā paveras no autora un potenciālā skatītāja viedokļa. Uzplaukst tāds literatūras virziens kā komentāri, jo tas ir veids, kā paust savu individuālo uzskatu. Tiek komentēti antīko autoru darbi, laikabiedru sacerējumi. Lorencs Mediči (1449—1492), kuru laikabiedri iedēvē par Lorencu Lielisko, pat pamato, kāpēc viņš raksta komentāru pats saviem sonetiem, — kurš gan cits vēl labāk varētu spriest par autora patiesajiem nodomiem.

Šajā pārņemtībā ar svešu tekstu komentēšanu un stilizēšanu arī rodama atbilde uz jautājumu, kā renesanses domātājiem izdevies piešķirt kultūrai pilnīgi jaunu orientāciju, atdarinot antīko tradīciju. Antīko autoru darbi tiek izmantoti, lai apliecinātu savu individuālo pasaules izpratni. Viduslaikiem raksturīgā “sekošana” senajiem tekstiem tiek noraidīta, lai rastu iespēju izteikt savu viedokli. Kristofors Landīno (1424—1492 vai 1498) zīmīgi apgalvo, ka atdarināšana “mūs nebūt nepadara par tiem, ko mēs atdarinām, bet gan tikai par līdzīgiem, un arī pati līdzība atklājama ar grūtībām, turklāt tikai izglītotam cilvēkam”.

Jaunrade tiek saistīta ar atpazīstamā stilizāciju. Taču stilizācija prasa pazīstamo atveidot kā nepazīstamo, vispārzināmo padarīt svešu, un tas beigu beigās noved līdz manierisma uzplaukumam vēlīnajā renesansē, kad tiek uzsvērtā mākslinieciskā rokraksta (manieres) nozīme mākslas darbā. Viens no manierisma teorētiķiem Federiko Čukāri (1543—1609) savā mācībā par divu veidu zīmējumiem uzsver, ka pastāv iekšējais un ārējais zīmējums. Ārējais zīmējums atklāj acīm redzamo (uz to orientējas agrīnā renesanse), bet iekšējais zīmējums rada mākslinieka fantāziju. Šo jauno stilu, kas paver iespēju mākslinieka fantāzijas lidojumam, viņš nosauc par *maniera moderna* jeb manierismu (pats termins “manierisms”

kultūras aprītē gan ienāk tikai 18. gadsimtā). Manierismam ir raksturīga atteikšanās no dabas atdarināšanas. Par galvenajām vērtībām tiek atzīta oriģinalitāte, izsmalcinātība, elegance un virtuozitāte. Atsedzot dabu, mākslinieks it kā "ienes" tajā ideju, tāpēc viņa darbi ir pilnīgāki nekā dabas radītais.

Skaistais kā dominante renesances estētiskajā apziņā

Renesances laikmeta estētiskā doma ir vērsta uz to, lai apliecinātu reālās pasaules skaistumu. Renesanse nepazīst pretrunas starp juteklisko un garīgo, kuras tik asi pārdzīvoja Aurēlijs Augustīns. Ja jau Dievs ir iemiesojies dabā, tad likumsakarīgi ir tas, ka Dievam piemītošā pilnība tiek pārnesta uz dabu. Daba un skaistais identificējas. Petrarka (1304—1374) vēstulē savam draugam pauž sajūsmu par dabas skaistumu, kas pavēries no kalna virsotnes Aviņonas tuvumā. Tikai šī skaistā skata dēļ viņš veic grūto ceļu uz kalna virsotni. Šāda veida attieksme pret dabu vēl nav bijusi — *daba tiek uztverta kā estētiska vērtība*. Skaistums ir labai piemītoša īpašība, bet cilvēkam ir jāmāk šo skaistumu saskatīt. Ja cilvēks nespēj to ieraudzīt, tad, kā saka Lorencos Valla (1405 vai 1407—1457), viņa "dvēsele un ķermenis ir akli, un, ja viņam arī ir acis, tās jāatņem".

Skaistais tiek saistīts ar brīnumaino un neatkārtojamo. Lorencos Mediči (1449—1492), pārspriežot, kā veidot skaistas kompozīcijas (viņš, piemēram, iesaka baltas pērles novietot uz melna samta), secina, ka "skaistais rodas no daudzveidības un lietu atšķirībām". Arī dabas skaistums ir nevis vienkārši līdzsvarots skaistums, bet gan brīnums. Viduslaikos tika pielauta brīnuma esamība, jo Dievam nekas neesot neiespējams; renesances cilvēkam brīnuma caurausta ir pasaulīgā realitāte, jo nav nekā, kas cilvēkam būtu neiespējams, un pati daba ir brīnuma avots.

Skaistais renesances cilvēku priekšstatos kļūst par noteicošo vērtību, ietekmējot visas dzīves sfēras — attieksmi pret apģērbu, ēdienu, darbu un pat baznīcu. Skaistais kā noteicošā vērtība otrajā plānā atvirza citas vērtības — morālās, reliģiskās un politiskās. Par to liecina Džovanni Bokačo (1313—1375) darba "Dekameronis" sižets — jauni ļaudis ir spiesti piespiedu kārtā uzturēties pilsētā, kurā izcēlies mēris. Viņi kavē laiku, stāstīdami cits citam uzjautrinošus stāstus. Dzīvespriecīgie stāstiņi ļauj aizmirst mēri un nāvi pilsētā. A. Losevs monogrāfijā "Renesances estētika" pārstāsta kāda valdnieka "varoņdarbus" — naida uzplūdā tas metis cilvēkus no augstas klints, smēdē pret laktu pārdauzījis galvu 19 mūkiem, nogrūdis no tilta vēstnesi, kas atnesis sliktas ziņas. Taču valdnieka laika biedri, visu to labi zinādami, tomēr sajūsminās par viņa skaisto apģērbu un prasmi sacerēt mūziku un dzeju.

Līdz ar jutekliskā un dievišķā identificēšanos renesansē *pieaug interese par cilvēka ķermeni un ķermenisko vispār*. Tiek rehabilitēta cilvēka jutekļu sniegtā bauda. Lorencio Valla izsaucas: "Ak, kaut man būtu 50 vai 500, nevis 5 maņu orgāni!" Leonardo da Vinči nododas anatomijas studijām, lai skrupulozi izpētītu cilvēka ķermeni, bet Džordāno Bruno savos darbos nemitīgi uzsver, ka ķermeniskajā skaistumā savu izpausmi rod garīgais skaistums. Renesanses domātāju priekšstats cilvēka ķermenis no jauna atgūst daili, ko tam devis Radītājs. Sievietes skaistumu renesansē nosaka viņas ķermeņa skaistums — krūtis ziloņkaula baltumā, zeltaini mati, mirdzoši zobi. Par vīrieša skaistumu liecina spēks un veiklība, slaidas kājas, spēcīgas rokas, plati pleci, spēcīga un rupja balss. Skaistums vairs netiek uzlūkots kā grēcīgs, drīzāk jau pretēji — tas kalpo par attaisnojumu grēcīgajam.

Mākslas izpratne

Līdz ar to, ka skaistais kļūst par dominējošo vērtību citu vērtību vidū, arī mākslai tiek piešķirta izcila nozīme cilvēka pašizpausmē un tapšanā. Antīkā laikmeta tradīcijas ietekmē aktualizējās "atdarināšanas" jēdziens, tikai renesansē galvenā uzmanība tiek pievērsta dabas atdarināšanai, kas tomēr netiek uztverta kā dabas kopēšana. Ar atdarināšanu drīzāk saprot dabas skaistuma atklāšanu mākslinieka individuālajā skatījumā. Leonardo da Vinči salīdzina mākslinieku ar mednieku, kuram pacietīgi jātup slēpnī, lai sagaidītu, kad atklāsies skaistums. Alberts Dīrers aicina māksliniekus atteikties no ilūzijas, ka tie varētu "radīt kaut ko labāku nekā radošais spēks, ko Dievs piešķīris paša radītājam dabai". Mākslinieks ir tas, kurš atklāj dabai piemītošo skaistumu, nevis rada vai izdomā.

Šāds jaunrades traktējums ceļ mākslinieka statusu, par viņu sajūsminās, bagātnieki vēlas, lai mākslinieks dzīvotu kopā ar viņiem un radītu savus darbus viņu vajadzībām. To labi apliecina Leonardo da Vinči un citu mākslinieku dzīve, kas aizritēja, viņiem nemitīgi pārceļoties no viena pasūtītāja pie otra. Jaunrade prasa, lai mākslinieks būtu kompetents visdažādākajās jomās, it īpaši matemātikā un anatomijā. Mākslas darbs, tāpat kā daba, ir pakļauts harmonijas likumiem; to radot, nepieciešams ņemt vērā veselā un daļu savstarpējās attiecības. Sarunās ar skolniekiem, kas apkopotas "Grāmatā par glezniecību", Leonardo da Vinči analizē, kā tiek radīts skaistums glezniecībā. *Noteicošā nozīme ir autora skatpunktam, jo viņam piemīt Dieva un dabas dota spēja savā jaunradē līdzināties Dievam, vairojot pasaulē skaisto*. Leonardo da Vinči uzsver, ka nepieciešams uzticēties māksliniekam skatpunkta izvēlē. Tomēr šī uzticēšanās indivīda skatpunktam, kas ir pamatā lineārajai perspektīvai glezniecībā, viņa izpratnē neprasa spoguļattēla radīšanu. Kā apgalvo gleznotājs pats, mākslinieks lūkojas pasaulē savas dvēseles acīm — tāpat pastāv distance, kas ļauj viņam apzināti izraudzīties skatpunktu, kurš ļautu atklāt skaisto.

Tā tad mākslinieks *mācās skaisto no dabas un vienlaikus ir gatavs papildināt dabas radīto skaistumu*. Šī renesanses mākslas teorijā iezīmējusies pretruna rod savu izpausmi arī mākslinieku jaunradē. Veidojot Monas Lizas portretu, Leonardo da Vinči viņu ir attēlojis uz terases tā, ka sievietes sejai, kas vērsta pret skatītāju, vajadzētu būt tumsā, jo gaismas avots atrodas viņai aiz muguras. Tomēr Monas Lizas seja ir gaismas apņemta — gleznotājs rīkojies tā, it kā ainavai un sejai būtu katrai savs gaismas avots. Diez vai šajā gadījumā var runāt par mākslinieka kļūdu, drīzāk jau tas apliecina nepieciešamību ņemt vērā ne tikai dabu, bet arī gleznieciskos principus.

Glezniecība šai laika posmā kļūst par atzītāko mākslas veidu, kaut gan uzplaukumu nenoliedzami piedzīvo arī citi mākslas veidi (piemēram, mūzika, poēzija, proza), kas visi tiecas apliecināt jutekliskumu, dzīvesprieku un laicīgās pasaules skaistumu. Tomēr *tikai glezniecībai piemīt spēja apvienot sevī antīkā laikmeta jutekliskumu ar reliģiozi mistisko "garīgo redzējumu"*. Tieši glezniecība ir tā, kas spēj pacelties līdz zinātnes un filozofijas līmenim, jo ietver sevī patiesību, nevis tikai atveido priekšmetu ārējās formas. Glezniecība pat paceļas pāri skulptūrai — skulptūra nošķir cilvēku no dabiskās vides, bet gleznotājs to iekļauj dabā. Tieši renesanses glezniecībā ainava parādās kā fons, uz kura kaut kas tiek attēlots. Savukārt mūziku Leonardo da Vinči raksturo kā "glezniecības jaunāko māsu".

Rezumējums

Renesanse dabu uzskata par estētisku vērtību. Dieva radītā daba ir harmonijas un pilnības iemiesojums, tāpēc mākslinieciskajā jaunradē tā tiek uzskatīta par atdarināšanas vērtu objektu.

Skaistais kļūst par centrālo vērtību ne tikai estētiskajā apziņā. Tas tiecas dominēt arī citās dzīves jomās. Cilvēka acīm skaistums atklājas, pateicoties īpašam skatpunktam, kura izvēlē noteikta nozīme ir arī cilvēka dvēselei.

Renesanses laikmetā cilvēks tiek uzskatīts nevis par radītu, bet gan par radošu būtni, kas savu radošo potenciālu vispirms izmanto attiecībā pats pret sevi. Taču jaunrade mākslā tiek saistīta ar nepieciešamību sekot antīkā laikmeta tradīcijām, bet savu individualitāti mākslinieks pauž stilizācijā, kas vēlinajā renesansē pāraug manierismā.

Renesanse turpina jau attīstītajos viduslaikos aizsāktu jutekliskuma rehabilitāciju. Renesanses domātāji un mākslinieki daudz uzmanības pievērš harmonijai, kas piemīt dabai pašai, tomēr panteisma idejas nosaka, ka gan dabas, gan cilvēka ķermeņa skaistuma izcelsme ir dievišķa.

Būtiski mainās mākslinieka un mākslinieciskās jaunrades novērtējums; mākslinieks vairs nav Dieva, logosa vai dabas rupors. Viņš mākslas darbā ietver savu individuālo pasaules skatījumu. Mākslinieks savā jaunradē tuvinās Dievam, jo viņa spēkos ir vairot pasaulē esošo skaistumu.

Estētiskā doma Eiropā 17. gadsimtā

17. gadsimtā Eiropas politiskajā, saimnieciskajā un kultūras dzīvē risinās procesi, kas uz ilgu laiku nosaka Eiropas turpmāko attīstību — aizsākas parlamentārisma tradīcijas, veidojas koloniālā sistēma, rodas mūsdienīga, uz eksperimentiem balstīta zinātne. Strauja tirdzniecības attīstība sekmē Eiropas valstu kontaktus visdažādākajās sfērās, pirmoreiz cilvēces vēsturē veidojas stabili sakari starp visattālākajiem pasaules reģioniem, kuri līdz tam laikam attīstījās savrupi. Tirgus paplašināšanās nosaka nepieciešamību palielināt ražošanas apjomu. To var nodrošināt tikai jaunas, efektīvas tehnoloģijas, par kuru ieviešanu rūpējas zinātne.

Zinātne kopš 17. gadsimta kļūst par būtisku ražošanas attīstības faktoru. Taču jaunus uzdevumus tā spēj veikt vienīgi tad, ja balstās uz precīzām un drošticamām zināšanām. Līdz ar to aktualizējas jautājums par tādām izziņas metodēm, kas nodrošinātu zinātniskās izziņas efektivitāti un rezultātu drošticamību. Zinātniskā domāšana, kas, materializējoties ražošanā, ir pierādījusi savu efektivitāti, nosaka 17. gadsimta cilvēka pasaules uzskatu. Daba un cilvēks tiek skaidroti ar mehānikā formulētu jēdzienu un principu palīdzību, universāli likumi, kā to prasa zinātniskā pieeja, tiek meklēti ne tikai dabā, bet arī sabiedrības un indivīda dzīvē, mākslinieciskajā jaunradē.

Ražošanas attīstība rada nepieciešamību pēc specializācijas un profesionalizācijas, tāpēc renesanses izlolotais universāla cilvēka ideāls zūd, tā arī neīstenojies. Taču tas nav vienīgais faktors, kas sekmē jaunas pasaules izjūtas rašanos. Galilejs un Koperniks maina līdzšinējos priekšstatus par Visuma uzbūvi. 17. gadsimta zinātnē bezgalība nav vairs saistīta tikai ar Dievu, tā kļūst arī par Visuma raksturlielumu. Cilvēks, saskāries ar bezgalību, uz visiem laikiem zaudē cerību iekārtot Visumu pēc harmonijas likumiem. 17. gadsimta mākslā nav rodams nekas no tās dzīvesprieka un pasaules harmonijas izjūtas, kas ir tik raksturīga Rablē, Bokačo un citu renesanses laikmeta mākslinieku jaunradei. Arvien sarežģītākas kļūst indivīda attiecības ar sabiedrību, valsti, Dievu un līdzcivēkiem. Veidojas pretruna starp prātu un jūtām, personisko un sabiedrisko, publisko un privāto, liekot dzīvi skatīt traģiskā tonī. Jau vēlīnās renesanses mākslas darbi atklāja iekšējo pretrunīgumu, kas caurviņa ikvienu cilvēka dzīves situāciju; 17. gadsimta mākslā šis indivīda un pasaules attiecību spriegums pieaug.

Pretrunu cauraustās cilvēka esības estētiska apguve notiek divos atšķirīgos virzienos — klasicismā un barokā.

Estētiskā racionālisma principi klasicismā

Filozofs un matemātiķis Renē Dekarts (1596—1650) savas racionālistiskās filozofijas būtību ietvēra tēzē “Cogito, ergo sum”¹, kas kļūst par klasicisma teorijas pamatatzīni. Dekarts, pievēršoties cilvēka izziņas spējām, secina, ka cilvēkam piemīt Dieva dots prāts, kas ir patiesības izziņāšanas priekšnosacījums. Tā kā cilvēka prāta izcelsme ir dievišķa, tad *ne-apstrīdams ir prāta pārkums pār juteklisko*. Vienīgi prāts dara cilvēku par cilvēcisku būtni, tāpēc cilvēkam kā saprātīgai būtni jāprot apvaldīt savas kaislības, pakļaut tās prāta diktētām idejām. Zīmīgi, ka arī skaisto Dekarts uzskata par intelektuālām jūtām un pretstata tās afektiem², kas viņa izpratnē ir primitīvāki pārdzīvojumi.

Dekarta dotajā prāta raksturojumā izmantota viduslaikiem tradicionālā gaismas metafora. Dekarta izteikums “Mūsu prātā nav nekā cita kā vienīgi gaisma” norāda gan uz prāta dievišķo izcelsmi, gan uz tā nozīmi cilvēka dzīvē. Dievišķā saprāta gaisma ir tā, kas apskaidro pasaules redzējumu. Tikai saprāta gaismas caurausta dzīve ir patiesi cilvēciska. Cilvēka eksistence bez šīs gaismas pārvēršas par neesamību. Līdz ar to prāta formulētie principi kalpo ne tikai par izziņas metodi, bet arī par cilvēciskās būtības īstenošanas metodi. Šai sakarā būtisks šķiet krievu filozofa V. Podorogas secinājums par slaveno Dekarta traktātu “Pārruna par metodi”: “Metode ir kaut kas vairāk nekā viens no domāšanas veidiem, tā māca eksistēt domā.”

Klasicisms veidojas, tiecoties racionālismā formulētos principus attiecināt uz estētisko. Gan teorijas, gan mākslas jomā klasicisms vispilnīgāk uzplaukst Francijā, kas devusi pasaulei Pusēnu, Korneiju, Rasinu, Moljēru un Lafontēnu. Franču klasicisms, kļūstot par paraugu, būtiski ietekmēja citu Eiropas valstu māksliniecisko kultūru. Tā ietekmi lielā mērā nodrošināja skaidri formulētā klasicisma teorija. Viens no populārākajiem darbiem klasicisma teorijā ir saistītā valodā sarakstītais Nikolā Bualo (1636—1711) traktāts “Dzejas māksla”.

Vārds “klasicisms” (no latīņu valodas *classicus* — paraugs) tiek lietots šī virziena teorētiku (Pusēna, Bualo, Šapelēna) darbos, lai izteiktu mākslas orientāciju uz antīkā laikmeta paraugiem. Tā arī klasicisms iesaistās dialogā ar antīko kultūru. Mēs iepriekš jau aplūkojām, kā savu attieksmi pret antīkās kultūras mantojumu formulēja viduslaiku un renesanses estētiskā doma. Klasicisms, mēģinot atklāt vispārīgus un pārliecīgus mākslinieciskās jaunrades principus, atrod tos antīkajā mākslā, kas tiek atzīta par normu, par atdarināšanas cienīgu paraugu.

¹ Tulkojumā no latīņu valodas — “Domāju, tāpēc esmu”.

² Afekts — spēcīgs uzbudinājums, kas nav pakļauts gribas kontrolei.

Klasicisma estētikas saknes neapšaubāmi rodamas racionālismā. Līdzīgi kā prāta uzdevums ir atklāt vispārīgus un pārlaicīgus principus, arī *klasicisma estētika tiecas rast visiem laikiem obligātu skaistuma ideālu*, nepieļaujot vēsturisku skaistā traktējumu. Orientācija uz pārlaicīgo skaisto "atrauj" no konkrētās vides un nepieļauj individuālas izpausmes. Skaistuma izpausmes (to skaitā arī skaistais mākslā) kļūst statiskas. Skaistais vairs nav savienojams ar brīnumaino, kā tas bija renesansē, bet gan identificējas ar likumsakarīgo un vairāk tuvojas cildenajam.

Dekarts uzskata, ka viena no īpašībām, kas raksturo domāšanu, ir acīmredzamība — prāta patiesības ir tik pašsaprotamas, ka tās nav nepieciešams pierādīt. Mainītā veidā acīmredzamības princips tiek pārņemts uz mākslu. Arī mākslā paustajai idejai jābūt skaidrai un pašsaprotamai, nav pieļaujama nenoteiktība mākslas darbā, kā arī iekšējs pretrunīgums. Šai ziņā visai daiļrunīgs ir fakts, ka klasicisma teātra uzvedumos tika noliegti masu skati kā kaut kas tāds, kas ietver prātam nepakļautu stihiju.

Nepieciešamība pēc mākslas teorijas izriet no atziņas par cilvēku kā saprātīgi domājošu būtni. Estētiskā sfēra ir pakļauta prāta kontrolei, *metodei ir jāklūst* ne tikai par izziņas vai prakses, bet arī par mākslinieciskās jaunrades organizētāju. Tieši tāpēc mākslinieki (Pusēns — glezniecībā, Bualo — dzejā) tiecas ar traktātu palīdzību nodot citiem māksliniekiem savu jaunrades pieredzi, savu metodi. Nevienš no viņiem nedomā, ka šīs pamācības var aizstāt talantu. Patiesības labad gan jāteic, ka tad, kad klasicisms tiek atzīts par monarhijas oficiālo mākslu, sākas stingra jaunrades reglamentēšana.

Klasicisma estētikas centrālā problēma joprojām ir *skaistais*. Tiek uzskatīts, ka skaistais ir harmonija, kas cilvēka prātā atklājas kā skaistā ideja. Šāda traktējuma izcelsme neapšaubāmi meklējama antīkajā laikmetā, taču klasicismu raksturo arī vairākas savdabīgas iezīmes.

- Skaistuma traktējumā skaidri iezīmējas opozīcija renesansei. Pusēns (1594—1665) izsaka kategorisku domu: "Skaistajam nav nekā kopīga ar matēriju."
- Skaistā esamība meklējama nevis pasaulei objektīvi piemītošajā harmonijā, bet gan cilvēka prāta spējā formulēt harmonijas likumus un konstruēt realitāti atbilstoši tiem.
- Māksla ir pilnīgāks skaistuma iemiesojums nekā daba, jo mākslā skaistais ir radīts atbilstoši ideālajam projektam, novēršot nejaušību izraisītās nepilnības. Bualo, piemēram, runā par daiļo dabu (t. i., dabas atveidojumu mākslā) pretstatā parastajai dabai, bet Pusēns uzskata, ka glezniecība ir "garīgu jēdzienu atveidojums ķermeniskā formā".

Dodot priekšroku prāta diktētiem principiem un pretstatot tos dabai, *klasicisms slavina mākslīgumu*. Precīza ģeometriskā forma "svin" savu uzvaru dārzu un parku mākslā, tai tiek pakļauta dejas māksla, matemātiskās precizitātes princips valda mūzikā.

Klasicisms mākslu orientē uz kalpošanu mūžīgiem un pārlaicīgiem ideāliem. Lai mākslas darbā garantētu šo ideālu klātbūtni, tiek izstrādātas gan

formālas, gan saturiskas normas. Ievērojot Aristoteļa "Poētikā" dotos norādījumus, tiek izvirzīta prasība pēc vietas, laika un darbības vienības dramaturģijā.

Līdz ar mēģinājumiem formulēt mākslinieciskās jaunrades normas un principus klasicisma uzmanības lokā likumsakarīgi nonāk žanru problēma. *Klasicisms mēģina iezīmēt robežas starp žanriem*, vispirms jau nodalot "augstos" žanrus (pie tiem tiek pieskaitīta traģēdija, oda, portrets, vēsturiskā glezniecība) un "zemos" žanrus (pie tiem pieder komēdija, fabula un epigrama). Katram no šiem žanriem tiek noteikti stingri likumi, un žanru tīrības ievērošana ir viens no mākslinieciskās jaunrades likumiem. Estētikas vēsturē ir zināms fakts, ka Karaliskajā teātrī tika aizliegts iestudēt Korneija traģēdiju "Sids" tikai tāpēc, ka tās sižetā bija ievīti arī komiski motīvi.

Var jau šķist, ka stingras jaunrades reglamentācijas dēļ māksla kļūst shematiska un tā zaudē savu māksliniecisko vērtību. Tomēr klasicisms ir atstājis dziļas pēdas Eiropas kultūrā, jo *tam izdodas Eiropas kultūrai tik būtisko racionalitāti pārvērst par estētisku principu*. Klasicisma māksla piedāvā cilvēkam apdomātu esamību, kas ir vienīgais patiesi cilvēciskais esības veids. Zīmīgi, ka tieši klasicisma teātra iestudējumos pirmoreiz parādās varoņa monologs — aktieris iziet skatuves priekšplānā, kur vērsas pie publikas, rosinot aktīvu līdzdomāšanu. Tur viņš it kā distancējas no tā, kas notiek uz pārējās skatuves, un paliek vienatnē ar savām jūtām un domām. Atršanās pie rampas nozīmē eksistenci citā — gara un saprāta dimensijā.

Tomēr jāatzīst, ka klasicisma piedāvātie izteiksmes līdzekļi nav izrādījušies vienlīdz pieņemami visiem mākslas veidiem. Mūzikā un dzejā klasicisma idejas neienāk, un tas liek domāt par atsevišķu mākslas veidu attīstības autonomiju.

Baroka estētika

Termins "baroks" radās tikai 18. gadsimtā, un par tā izcelsmi pastāv vairākas versijas, kas visas tiecas norādīt uz izsmalcinātību, sarežģītību un neparastumu. Iespējams, termins radies saistībā ar sholas-tisko loģiku. Cita versija termina izcelsmi saista ar Portugālē sastopamu smalku un dīvainu gliemežnīcu, kuras nosaukums skan līdzīgi vārdam "baroks".

Sākotnēji ar jēdzienu "baroks" apzīmē mākslas stilu, bet vēlāk — nākamajos gadsimtos — to izmanto, lai apzīmētu ne tikai stilu, bet arī kultūru un laikmetu.

Baroka mākslas spilgtākās izpausmes rodamas Spānijā un Itālijā. Atšķirībā no klasicisma pārstāvjiem baroka mākslinieki nav atstājuši teorētisko mantojumu. Tomēr baroka māksla pati, kā arī citas vēsturiskās liecības, to skaitā atsevišķu mākslinieku izteikumi, ir pietiekams pamats, lai gūtu priekšstatu par šī virziena galvenajām nostādnēm.

Klasicisma teorētiķi izmantoja Aristoteļa "Poētiku", lai pamatotu mākslas normatīvismu, bet baroka mākslinieki balstās uz Aristoteļa autoritāti, lai pamatotu afektu izmantojumu mākslā. Pretstatā klasicisma pārstāvjiem baroka mākslinieki netiecas kaislības apspiest, kā arī necenšas tās pretstatīt prātam. Viņi atzīst, ka kaislības ļauj prātam izbaudīt dzīvi. Apzināts jutekliskums ir baroka mākslas raksturīga iezīme.

Spāņu rakstnieks un filozofs Baltasars Grasjans i Morales (1601—1658) savā traktātā "Izsmalcinātā prāta asums un māksla" un viņa laikabiedrs itālietis Emmanuēle Tezauro (1592—1675) savā traktātā "Aristoteļa tālskats", sekojot Aristoteļa darbā "Retorika" izteiktajām atziņām, apgalvo, ka mākslas uzdevums ir izraisīt emocijas, lai sniegtu intelektuālu baudu.

Aristotelis "Retorikā", analizējot runas meistarību, pievēršas asprātībām, vārdu spēlēm, metaforām utt. Līdz ar to baroka teorētiķi uzskata, ka runas mākslu, arī mākslu vispār, nenosaka prāts, kas seko loģikas likumiem, bet gan "izsmalcinātā prāta" asums. Māksliniekam, tāpat kā oratoram, vajag prast pārsteigt, rosināt iztēli. Ņemot to vērā, Tezauro norāda, ka "māksla spēj apvienot visattālākās būtības". Tieši metaforas lietojums dod iespēju norādīt uz kādu lietu nevis tieši, bet gan aplinkus. Metafora iezīmē ceļu no ārējā uz iekšējo, slēpto. Pēc Tezauro domām, asprātība nav tikai prāta rotaļa, kaut arī tas ir svarīgi. Daudz lielāka nozīme ir tam, ka asprātība ir būtības spogulis. Atziņai, ka asprātībā atklājas lietu būtība, nav nekāda sakara ar viduslaiku simbolismu, kurā lieta bija tikai dievišķā apzīmējums. *Baroka teorētiķiem svarīga ir iztēles spēja, kas ļautu tvert prātam netveramo.* Tādējādi strauji paplašinās estētiskā sfēra, jo mākslā tiek pieļauts ne tikai skaistā, bet arī groteskā, neglītā un fantastiskā atveidojums.

Ideju skaidrību un kompozīcijas noteiktību, kas valdīja klasicismā, barokā nomaina kompozicionāla sarežģītība, neparastība un asociāciju negaidītība. Mākslas veidu un žanru robežas pārklājas, piemēram, skulptūra it kā saplūst ar arhitektūru. Baroka mākslinieku fantāzija piedāvā visnegaidītākos kopsakarus un visneparastākās pārvērtības — smags akmens pārvēršas par mākonī vai elegantu drapējumu, jautrība izrādās skumja, komiskais kļūst traģisks.

Piemēram piedāvājam fragmentu no Luisa de Gongoras i Argotes (1561—1627) poēmas "Vientulība". Mākslinieks pats apgalvo, ka ir tieši sarežģījis dzejas valodu, lai liktu lasītājiem ieklausīties vārdos un raisītu jūtas un domas:

"Kailais jauneklis apgērbj
izdzerto okeānu,
smiltīm steidz atpakaļ dot,
tad izklāj to saulē, un saule,
tikko pieskardamās, ar viegla uguns kāriģo mēli
to apņem tik maigi un izzīž
vissīkāko vilnīti no vissmalkākā valdziņa."

Lai pastiprinātu dzejoļa radīto iespaidu, ir izmantotas metaforas, kā arī veidota asociatīva saikne ar mitoloģijas un Vergīlija tēliem. Liela nozīme ir arī ritmam.

Pirmajā acumirkļī varbūt šķiet, ka baroka idejas neiekļaujas 17. gadsimta racionālistiskajā tradīcijā. Tomēr *gan klasicisma, gan baroka pamatā ir racionālismā akceptētās prāta tiesības diktēt noteikumus realitātei*; klasicismā pastāv uzskats, ka patiesi estētiskais ideāls (tāpat kā patiesība) ir viens, mūžīgs un pārlaicīgs, bet barokā tiek dota pilnīga brīvība prāta radītvei un tā netiek ierobežota ne ar kādām normām. Prāts var formulēt jebkurus principus, pēc kuriem pārveidot realitāti, tādējādi apliecinot savas tiesības jebkuru realitāti pārvērst par spēli. Ar to arī izskaidrojama barokam tik raksturīgā dzīves teatralizācija, kas, no vienas puses, daudzās jomās neapšaubāmi radīja samākslotības atmosfēru, bet, no otras puses, sekmēja visdažādāko sfēru estetizāciju, piemēram, labā toņa noteikumi estetizēja cilvēku savstarpējo saskarsmi.

Turklāt svarīgi ir atcerēties, ka 17. gadsimta racionālisma idejas pauž ne tikai Renē Dekarts, bet arī Blēzs Paskāls (1623—1662). Tieši viņš apstrīd prāta pretenzijas būt par pasaules valdnieku; jūtas, intuīcija un prāts ir vienlīdz svarīgi cilvēka esībai. Paskālam pieder doma, ka māksla nepakļaujas prāta analīzei, jo *“neviens nezina, kāds ir poēzijas priekšmets”*. Šķiet, tieši Paskāla, kā arī citu spāņu mistiķu un itāļu teologu uzskati pārstāv to virzienu 17. gadsimta teorētiskajā domā, kuram ir kopīgas saknes ar baroka idejām. *Klasicisms apelē pie prāta spējas vispārināt, shematizēt, bet baroks — pie prāta spējas iztēloties, fantazēt.*

Rezumējums

17. gadsimta estētisko domu nosaka kultūrā valdošās racionālisma idejas, kas ir pamats gan klasicisma, gan baroka estētikai. Abi šie virzieni apliecina, ka cilvēka esības pretrunīgums rada renesanses sludinātā harmonijas ideāla noliegumu. Taču līdz ar cilvēka esību komplicētāka kļūst arī estētiskā apziņa. Par to liecina abu virzienu līdzāspastāvēšana.

Klasicismā tiek akceptētas prāta tiesības formulēt pārlaicīgu estētisko ideālu, kas turpmāk rada sastingušu akadēmismu. Savukārt baroks pamatojas uz atziņu par prāta jaunrades spēju neierobežoto raksturu un pieļauj iespēju īstenot jebkurus iztēles radītos tēlus. Tādējādi baroks savā attīstībā sliecas uz izskaistinājumu un dekoratīvismu. Abi šie virzieni atbalsošies nākamajos estētiskās domas attīstības posmos. Neraugoties uz plaši izvērsto klasicisma kritiku, apgaismotāji paliks uzticīgi racionālistiskās estētikas idejām, bet romantīki izmantos daudzus no baroka principiem.

Apgaismības estētika

Viduslaikiem tik populāro gaismas metaforu 18. gadsimta domātāji sāk izmantot, lai raksturotu savas darbības sūtību. Tikai tagad runa vairs nav par dievišķo gaismu, kas, cauraužot esamību, izgaismo to, bet gan par cilvēka saprāta gaismu, kura klievē neziņas, maldu un aizspriedumu radīto tumsu. Arī cilvēka prāts atšķirībā no Dekarta ieskata nav Dieva dota spēja. Tā ir spēja, kuras veidošanā piedalās gan sabiedrība, gan indivīds pats. Kopš 19. gadsimta jēdziens "apgaismība" tiek lietots, lai apzīmētu laikmetu filozofijas un kultūras vēsturē.

Apgaismības aizsākumi rodami 17. gadsimta beigās Anglijā. 18. gadsimtā tā pārveidojoties izplatās pa visu Eiropu. Tomēr ir svarīgi ņemt vērā, ka šai laika posmā jauna domāšanas virziena rašanās ne vienmēr nozīmē iepriekšējā nomaiņu. Sākot ar 18. gadsimtu, uzskatāmi atklājas fakts, ka kultūrā līdztekus pastāv atšķirīgi virzieni un strāvojumi (piemēram, apgaismības idejas pastāv līdztekus romantismam) un ka dažkārt gandrīz neiespējami ir atsevišķus autorus saistīt tikai ar kādu vienu idejisko strāvojumu (tā, piemēram, Imanuēla Kanta darbs "Tīrā prāta kritika" iekļaujas apgaismības tradīcijā, taču viņa filozofija kopumā sniedzas tālu pāri tās robežām).

Apgaismības idejas ir nesaraujami saistītas ar jaunās kārtas — buržuāzijas — vēlmi nomainīt feodālo iekārtu pret pilsonisku sabiedrību. Lielās franču revolūcijas lozungs "Brīvība. Vienlīdzība. Brālība" ir ne tikai kaujas sauciens. Tas kļūst arī par filozofisko sacerējumu vadmotīvu. Džona Loka (1632—1704) baltās lapas teorija apgalvo, ka cilvēka psihē nav iedzimtu ideju, t. i., ka, cilvēkam piedzimstot, viņa apziņa ir kā balta lapa. No tās izriet, ka visi cilvēki no dabas piedzimst vienlīdzīgi.

Apgaismība sevī apvieno dažādu uzskatu domātājus, kuru vidū daudz konkrētu jautājumu risinājumos valda atšķirīgi un pat nesamierināmi viedokļi. Tomēr visus apgaismības pārstāvjus vieno noliedzoša attieksme pret feodālo iekārtu un tās institūtiem — monarhiju, baznīcu, aristokrātiju utt. Lai izvērstu pārliecinošu feodālās sabiedrības kritiku, kā arī lai pierādītu nepieciešamību mainīt pastāvošo sabiedrisko kārtību, apgaismotājiem nepieciešams teorētiskais pamats. Par to noder cilvēka dabas jēdziens, kas, tiesa gan, ir visai abstrakts un nevēsturisks. Cilvēka dabā

sakņojas gan dabiskās tiesības, piemēram, tiesības uz brīvību, gan vajadzības un tieksmes, piemēram, tieksme pēc taisnīguma. Attaisnojumu savai pastāvēšanai, pēc apgaismotāju domām, iegūst tikai tāda sabiedrība, kas atbilst cilvēka dabai.

Apgaismība pamatojas uz pārliecību, ka cilvēka spēkos ir ne tikai izziņāt dabas likumus un izmantot tos savu praktisko mērķu sasniegšanai, bet arī pašam veidot savai cilvēciskajai būtībai atbilstošu sabiedrību. Līdz ar to tiek atzīta katra atsevišķā indivīda līdzdalība sabiedrības veidošanā. Sabiedrība ir tāda, kādu to veido nevis valdošā elite, bet gan sabiedrība kopumā. Tas liek domātājiem par prioritārām atzīt sabiedrības jeb vispārības intereses un malā atvirzīt indivīda pašnoteikšanās tiesības. Ievērojot tikko kā minēto apgaismības domātāju secinājumu par indivīda līdzdalību sabiedrības veidošanā un atziņu, ka indivīda spējas un raksturu veido sabiedrība, kļūst saprotams, kāpēc apgaismībai tik nozīmīga ir audzināšanas teorija.

Prāts šī laikmeta domātājus interesē ne tikai kā cilvēka gara spēja, bet arī kā cilvēces progresīvas attīstības nosacījums, jo tieši zināšanu pieaugumu un to aizvien plašāku izmantojumu, kā arī visu dzīves sfēru racionalizāciju apgaismotāji uzskata par progresa dzinējspēku. Tiek atzītas prāta tiesības diktēt savus noteikumus it visās dzīves jomās. Saprātīgums kļūst par vienīgo eksistences attaisnojumu. Tikai 20. gadsimtā, mēģinot rezumēt līdzšinējo saprāta uzvaras gājienu, atklāsies tā ēnas puses — radīsies atziņa, ka saprāts var kalpot arī ļaunumam un ka saprāta augļi, piemēram, tehnika, var apdraudēt cilvēku pašu. 18. gadsimta domātāji uzskata saprātu par augstāko vērtību un atzīst, ka saprātīgums ir regulatīvs princips visās dzīves jomās.

Svarīgi ir atzīmēt, ka apgaismotais prāts par saprātīgām atzīst arī cilvēka jūtas. Klasicisma estētikā pastāv uzskats, ka jūtas ir prāta pretstats, tāpēc tās ir nesaprātīgas un noliedzamas, bet apgaismībā sākas jūtu reabilitācija. Tās tiek atzītas par cilvēka dabai piederīgām.

Gaumes problēma apgaismības estētikā

Pievēršanās cilvēka dabai visā tās daudzveidībā vedina 18. gadsimta domātājus atzīt, ka domāšana nav cilvēka vienīgā gara spēja. Līdzās spējai izziņāt pasauli pastāv arī spēja to novērtēt, izjust. *Apgaismības domātājiem veidojas priekšstats par sevišķu cilvēka gara spēju — spēju uztvert estētisko.* Antonijs Šāftsberijs (1671—1713), aizsākot gaumes aplūkojumu Anglijas estētikā, norāda uz cilvēkam piemītošu īpašu iekšēju sajūtu, kas liek viņam reaģēt uz "kompozīcijas skaistumu, ieceres vienotību, raksturu patiesumu un precīzu dabas atdarinājumu". Cilvēks spēj atklāt skaisto

dabā un pats sevī, tikai pateicoties šai iekšējai sajūtai. Frensis Hačesons (1694—1746), līdzīgi Šaftsberijam, šo spēju atvasina no priekšstata par cilvēka dabu, norādot, ka “dabiskā spēja uztvert un izjust skaisto priekšmetos ir vēl pirms jebkādas izglītības, tradīcijas, piemēra”.

Estētiskās gaumes kā patstāvīgas gara spējas izdalīšana atbilst mākslinieciskajā kultūrā notiekošajiem procesiem. 18. gadsimtā skaidri iezīmējas tendence atbrīvot mākslu no citu sabiedrības dzīves sfēru, it īpaši no baznīcas un valsts, ietekmes. Gleznas savus skatītājus “meklē” nevis augstmaņu galmos vai baznīcās, bet gan izstāžu salonos, profesionālas teātru trupas sāk darboties jaunās, speciāli teātrim celtās ēkās. Mākslas darbu novērtējums vairs netiek uzticēts ārpus mākslas stāvošām instancēm. Attīstās profesionāla mākslas kritika, kas tiecas mākslas darbu novērtēt, izmantojot mākslas filozofijā un teorijā pamatotus principus.

Mēģinājumi gaumi aplūkot kā autonomu gara spēju mudina domātājus nošķirt skaisto no citām vērtībām, pirmām kārtām no derīgā un izdevīgā. Hačesons konstatē, ka labums vai jaunums, ko cilvēks varētu gūt no kāda priekšmeta, neliek mums mainīt priekšstatus par tā skaistumu vai neglītumu. Cilvēks pat ir gatavs atteikties no derīgā un izdevīgā, lai gūtu baudījumu no skaistā. Edmunds Bērks (1729—1797) atzīst, ka skaistais “mūs pārsteidz, nekādi neskarot jautājumu par derīgumu (un pat tad, kad par derīgumu vispār nevar būt ne runas)”. Tādējādi apgaismības estētikā tiek iedibināta tradīcija skaisto saistīt ar nesavtīgumu un uzskatīt, ka estētiskais var atklāties tikai neieinteresētā vērojumā. Tradīcija savu tālāko attīstību gūst I. Kanta estētikā (sk. lekciju par vācu klasiskās filozofijas estētiķu), un tā iemanto piekritējus arī 20. gadsimta estētiķu vidū.

Pamatojoties uz uzskatu par gaumes autonomiju, domātāji nonāk līdz gaumes un izziņas spriedumu nošķīrumam. Hačesons min faktu, ka pat vispilnīgākās zināšanas par priekšmetu neizraisa to skaistuma baudījumu, ko izjūt cilvēks ar labu gaumi. Deivids Hjūms (1711—1776) savukārt norāda, ka prāta spriedumi attiecas uz kaut ko reālu un ka tāpēc tikai viens spriedums no daudziem atšķirīgiem spriedumiem ir patiess. Taču “jebkura sajūta ir pareiza, jo tā nav attiecināma ne uz ko citu kā tikai pati uz sevi”. Daudzās atšķirīgās sajūtas, ko rada viens un tas pats objekts, visas ir pareizas.

Gaumes un saprāta, izziņas un estētiskās uztveres nošķīruma sekas ir pretrunīgas. Nošķīrums nenoliedzami ļauj Aleksandram Gotlībam Baumgartenam (1714—1762) izdalīt estētiķu kā patstāvīgu filozofijas disciplīnu, kuras izpētes priekšmets ir jutekliskā izziņa, kas pretstatā racionālajai izziņai veido zemāko izziņas pakāpi. Taču jau Anglijas estētiķu darbos iezīmējas ar šo nošķīrumu saistītā tendence skaisto uzskatīt par bezsaturisku un reducēt to uz gluži formālām iezīmēm. Tā, piemēram, Viljams Hogārts (1697—1764), apelējot pie skatītāju uztveres īpatnībām, atzīst vilņveida līniju par skaistuma iemiesojumu. Skaistais šai gadījumā ir

attiecināms tikai uz formu un nav saistīts ar lietas būtību. Taču pati Hogārta tēze, kas skaisto saista ar skatītāja vizuālās uztveres īpatnībām, liecina par vēl vienu problēmu loku, kas radies līdz ar pievēršanos gaumes problēmām. Tā ir atziņa, ka skaistais top pašā uztveres procesā un ir atkarīgs no uztverošā subjekta psihiķes īpatnībām, pieredzes, izglītības, tradīcijām utt.

Šī laika posma traktātos par gaumi labi iezīmējas daudzie sarežģītie un pretrunīgie jautājumi, kas saistās ar to. Tiek atzīts, ka *gaumes ir atšķirīgas*. Autori pilnībā piekrīt apgalvojumam, ka par gaumi nestrīdas. Hjūms norāda, ka "skaistā un neglītā idejas cilvēkiem bieži atšķiras, kaut arī, kopumā ņemot, domāšanas veids ir vienāds". Gaumes spriedumu daudzveidību Hjūms saista ar subjektivitāti — tajos tiek pausts izraisītais pārdzīvojums, nevis fiksētas objektam piemītošās īpašības. Gaume dod iespēju gūt baudījumu saskarē ar skaisto, bet bauda nav pakļaujama nekādiem priekšrakstiem. Henrijs Houms (1696—1782) uzsver, ka ikviens pats ir tiesīgs spriest, kas viņam ir patīkams. Viņš norāda, ka "būtu bezjēdzīgi apgalvot, ka cilvēkam nav jābūt apmierinātam tad, kad viņš ir apmierināts, un jābūt apmierinātam, kad viņš ir neapmierināts". Līdz ar to "nedrīkst nosodīt cilvēku pat tad, ja viņš dod priekšroku traktiera izkārtnei, nevis labākajām Rafaēla gleznām".

Taču tikpat acīmredzams ir fakts, ka *cilvēku priekšstati par skaisto arī ir vispārīgi un pārlaicīgi*. Hjūms atzīst gan gaumes subjektivitāti, gan to, ka "tas pats Homērs, kas priecēja Atēnas un Romu pirms diviem tūkstošiem gadu, vēl joprojām izraisa sajūsmu Parīzē un Londonā. Viņa slavu nav spējušas aptumšot nekādas izmaiņas klimatā, pārvaldes sistēmā, reliģijā un valodā." Arī Houms secina, ka, tikai pateicoties gaumes vienveidībai, mākslai var būt kāda nozīme cilvēka un sabiedrības dzīvē.

Kur tad meklēt pamatojumu gaumes vispārīgumam? Atbilde ir vienkārša — turpat, kur pamatu tās pastāvēšanai, — *cilvēka dabā*. Vēlreiz ieklausīsimies Houma teiktajos, apgaismības laikmetam tik zīmīgajos vārdos: "Kas attiecas uz cilvēkiem, tad mēs esam pārliecināti, ka viņu daba ir ne tikai nemainīga, bet arī vienota, ka tā nākotnē būs tāda pati, kāda tā ir tagad un kāda bija pagātnē, un ka tā ir viena visām tautām un visās pasaules malās." Ja tā, tad iespējams meklēt un, kā liecina apgaismotāju pieredze, arī atrast vispārīgus principus priekšstatos par skaisto. Apgaismotāji secina, ka ir laba un slikta gaume, izsmalcināta un vulgāra gaume. *Par labu atzīstama tā gaume, kas atbilst vispārējiem priekšstatiem*. Minētais secinājums iezīmē apgaismībai raksturīgo tendenci akceptēt vispārīgo pretstatā individuāli neatkārtojamam.

Diskusija par gaumi turpinās franču apgaismībā. Arī tajā filozofi nespēj vienoties par gaumes sprieduma dabu, bet savstarpējā domu apmaiņā uzskatāmi iezīmējas gaumes fenomenam raksturīgais pretrunīgums. Volters (1694—1778) norāda uz gaumes saistību ar juteklību — gaume ļauj

mums noteikt gan ēdiena kvalitāti, gan izjust skaisto vai kļūmīgo mākslā. Savukārt Denī Didro (1713—1784) kaismīgi iebilst: "Noturiet kādu tēlu acu priekšā tā, lai gūtais iespaids neskartu ne jūsu prātu, ne sirdi, un šajā iespaidā nebūs nekā no skaistā." Viņš norāda, ka skaistā uztvere ir juteklisks, bet reizē arī prāta vadīts process. Gaume atklāj saskaņu starp jutekliski doto un prāta idejām, tātad *gaumes spriedums ir racionāls*.

Jutekliskuma racionalitāte

Apgaismotāju vēlme pakļaut it visas dzīves sfēras saprāta kontrolei tiek attiecināta arī uz juteklību. Apgaismības ideoloģijas pētnieks P. Sloterdijks, analizējot saprāta un juteklības attiecību traktējumu apgaismībā, secina, ka būt saprātīgam praktiski nozīmē neuzklausīt savu ķermeni un mācīties pārvaldīt un apspiest savu juteklību. Par apliecinājumu tam lieliski noder Denī Didro pārliedība, ka *juteklība un neapvaldīta emocionālitate nav savienojama ar estētisko ne dzīvē, ne mākslā*. Viņš raksta: "Es jums parādišu, kā juteklība vienā mirklī padara cilvēku nesaprātīgu un nožēlojamu un kā .. juteklību apslāpējošā aukstasinība padara viņu diženu." Arī mākslinieciskā jaunrade prasa, lai mākslinieks pārvaldītu savas emocijas. Mākslinieks var mērķtiecīgi radīt pārdzīvojumu publikai, tikai apzināti plānojot mākslas darba iedarbību. "Aktiera asaru avots ir viņa prātā," secina Didro, aplūkojot aktiermākslas meistarības problēmas.

Apgaismības estētikā *prāta noteicošā loma saglabājas arī skaistā uztverē*. Didro norāda, ka diezin vai cilvēks varētu kādu lietu novērtēt kā skaistu, ja viņš jau iepriekš nezinātu, kādam ir jābūt skaistajam. Tā kā estētiskā ideāla izveidē noteicošā nozīme ir prātam, tad skaistajā tiek fiksēta atbilstība prāta diktētiem principiem. Zīmīga šai ziņā ir Johana Gotfrīda Herdera (1744—1803) polemika ar Imanuēlu Kantu. Viņa iebildumus izraisa Kanta mēģinājums skaistā novērtējumu nodalīt no ieinteresētības un prāta. Pats savus uzskatus Herders rezumē šādi "„bez mērķa jēdzieniem un priekšstata vārds "skaists" un "skaistums" nekur nepastāv." (J. G. Herders. Darbu izlase. — R., 1995. — 405. lpp.) Skaistā pamats meklējams prāta formulētos jēdzienos un principos.

Skaistā piesaiste prāta formulētiem principiem norāda uz apgaismības tuvību klasicisma principiem. Tomēr, neraugoties uz idejisko radniecību, apgaismotāji klasicisma estētiku vairāk kritizē nekā slavē. Apgaismības pārstāvji ne tikai nodarbojas ar teorētiskiem jautājumiem, bet arī aktīvi līdzdarbojas sava laikmeta sabiedriskajās un kultūras norisēs, tāpēc viņiem *nav pieņemama klasicisma tēze par pārlaicīga estētiskā ideāla pastāvēšanu*. To labi ilustrē Gotholda Efraima Lesinga (1729—1781) diskusija ar Johanu Joahimu Vinkelmani (1717—1768), kas sengrieķu klasisko mākslu uzskata par mākslinieciskās jaunrades virsotni un

atdarināšanas cienīgu paraugu ikvienam māksliniekam. Lesings savā darbā "Lāokoonts jeb Par glezniecības un poēzijas robežām" nebūt nenoliedz nepieciešamību mācīties no pagātnes izcilākajiem māksliniekiem, taču viņš ir pārliecināts, ka nepastāv absolūts un pārlaicīgs skaistuma ideāls. Mākslai jābūt laikmetīgai.

Apgaismotāji klasicisma mākslai bieži pārmet samākslotību un manierismu, jo prāta diktētie principi, ja tie ir abstrakti, realitāti padara nedzīvu un neīstu. *Skaistais saistāms ar tādām noteiksmēm kā patiesīgums un dabiskums.* Taču uz kādiem kritērijiem prātam vajadzētu pamatoties, izraugoties skaisto dabā? Atbildot uz šo jautājumu, apgaismotāji atkal izmanto cilvēka dabas jēdzienu — skaists ir tas, kas atbilst cilvēka dabai, bet par atbilstību tai liecina bauda, ko cilvēks gūst saskarē ar skaisto. Tātad prātam jāatzīst viss, kas sniedz cilvēkam baudu.

To, cik apšaubāms ir šis apgaismotāju iezīmētais jutekliskā racionalizācijas ceļš, lieliski parāda markīza de Sada (1740—1814) filozofija. Darba "Filozofija buduārā" ievadā de Sads apgalvo, ka "kaislība ir tikai dabas triks cilvēka labā". Citviet šajā darbā viņš turpina: "Daba neiedveš cilvēkā citus impulsus un citas jūtas kā vien tās, kas nāk viņam par labu." Un vēl: "Tik tiešām — mūsos nav citu noslieču kā vien no dabas gūto, bet tā (daba. — *Aut.*) ir parādījusi gudrību un konsekvenci, radot mūsos vēlmes, kas to nevar aizvainot. Sodomija ir cilvēkam iedzimta īpašība, un mēs esam bezspēcīgi tai pretoties." Tātad jebkura bauda ir akceptējama, jo pati daba ir noteikusi, ka cilvēks gūst baudu tikai no tā, kas atbilst viņa dabai. Tādējādi prāts akceptē gan baudu, kas gūstama no citu ciešanām, gan baudu, ko sniedz jebkuru fizioloģisku vajadzību apmierinājums. Tomēr savu laikabiedru vidū de Sads¹, kas uzskatāmi atklāj galējības, kuras izriet no apgaismības nekritiskas paļaušanās uz cilvēka dabu, tā arī paliek nesaprasts.

Māksla kā audzināšanas līdzeklis

Apgaismībā tiek apzināts mākslas audzinošais potenciāls un sociālā ietekme. Ticība mākslas iedarbīgumam maina mākslas veidu hierarhiju. Šai laikā popularitāti iegūst didaktiskais romāns, kura forma izrādās vispiemērotākā, lai reālistiskā veidā vēstītu par atsevišķā indivīda aktivitātēm. Daniela Defo, Henrija Fildinga, Lourensa Stērna un Semjuela Ričardsona romānu varoņu dzīvesstāsti vēl mūsdienās saista lasītājus.

Mākslas sabiedriskā nozīmīguma akcentēšana paver ceļu mākslas demokrātizācijai. Māksla pārstāj būt atsevišķu smalku un izglītotu cilvēku

¹Vārds "sadisms" ir atvasināts no de Sada uzvārda, jo tieši viņš apraksta cilvēka tieksmi gūt baudu, mokot citus.

privāts mantojums, un tā kļūst pieejama ikvienam. Tā kā pastāv uzskats, ka mākslai jābūt orientētai uz publiku un jākalpo vispārības interesēm, mainās arī prasības, kas tai tiek izvirzītas.

Tiek izteikta *prasība pēc mākslas tautiskuma*, pieļaujot visai plašu tautiskuma izpratni. Ar tautiskumu pirmām kārtām tiek saprasts tautai nozīmīgu notikumu atainojums. Johans Volfgangs Gēte (1749—1832) savu pārlicību pauž šādi: "Jebkura nacionālā dzeja vai nu ir, vai arī kļūst pliekana, ja tā nebalstās uz pašu galveno — uz notikumiem tautu un tautu ganu dzīvē .." (*J. V. Gēte. Poēzija un īstenība. — R., 1976. — 253. lpp.*) Savukārt Herders tautiskuma jēdzienu izmanto, lai apzīmētu mākslas nacionālo raksturu. Viņš norāda, ka māksla ir tautiska, ja tā sevi iemieso tautas gara savdabību, un ka šāda māksla ceļ tautas pašapziņu. Mostoties interesei par tautas mākslu, tautasdziesmas vairs netiek uzskatītas par "blēņu dziesmām". Herders viens no pirmajiem pievēršas tautasdziesmu vākšanai, un, pateicoties viņam, Eiropa tulkojumā pirmoreiz iepazīstas arī ar vienpadsmit latviešu tautasdziesmām.

Saistot mākslu ar audzināšanas mērķiem un uzdevumiem, mākslas darbu novērtējumā sāk dominēt nemākslinieciski kritēriji. *Mākslas darbs tiek vērtēts kā pilsoniska rīcība, un mazāk svarīga kļūst mākslinieciskuma problēma.* Zīmīgi, ka Garlībs Merķelis (1769—1850) savu darbu "Vanems Imanta" vērtē kā patriotisku rīcību, bet, runājot par tā mākslinieciskajām kvalitātēm, piebilst: "es pats būtu daudz ko veidojis .. gluži citādi, nekā iznācis, ja ar šo darbu būtu vēlējies sasniegt tikai mākslinieciskus mērķus; bet man bija politiski, kosmopolitiski .. /mērķi/." (*G. Merķelis. Vēstules kādai sievietei. — R., 1991. — 197. lpp.*) Mākslas sasaiste ar audzināšanas mērķiem un uzdevumiem neapšaubāmi dod spēcīgu impulsu mākslas demokratizācijai. Taču apgaismības audzināšanas teorija audzināmo uzskata par nesaprātīgu būtni, ar kuru var manipulēt, bet māksla, ko uztver kā audzināšanas līdzekli, kļūst par manipulāciju līdzekli.

Mākslas darba vērtēšanas kritēriji

Līdz ar sabiedriskā nozīmīguma piešķiršanu mākslai saasinās vajadzība pēc mākslas kritikas, kas vienlaikus gan ievadītu māksliniecisko jaunradi sabiedrībai vēlamā gultnē, gan sniegtu publikai priekšrakstus, kā saprast mākslas darbu. Šo nepieciešamību pēc mākslas kritikas apstiprina secinājums, ka, Voltēra vārdiem runājot, "laba gaume ir vien nēdaudzu izredzēto īpašums". Lai gan mākslas kritikas rašanās lielā mērā ir saistīta ar vēlmi tētekmēt mākslas darbu jaunradi un uztveri, tieši šai laikā mākslas kritika iegūst būtisku nozīmi mākslinieciskajā kultūrā, kā arī sekmē daudzu mākslas teorijas jautājumu iztīrāšanu. Apgaismības estētikā *tiek izvirzīts jautājums par mākslas veidu specifiku*, tiek apzināta daīlliteratūras specifika un daīlliteratūra tiek nošķirta, piemēram, no reliģiskās un zinātniskās

literatūras. Tomēr, kopumā ņemot, apgaismības mākslas kritika pēc savas būtības ir stingri normatīva.

Tā kā māksla tiek uzskatīta par audzināšanas līdzekli, tad mākslas darbu vērtība tiek noteikta, pamatojoties uz tajos pausto ideju sabiedrisko nozīmību. Žans Žaks Ruso (1712—1778) vēstulē Dalambēram savu noraidošo attieksmi pret teātra izrādēm motivē šādi: “.. teātra izrādes ir izklaide.., bet tukša izklaide ir kaitīga būtnei, kuras mūžs ir tik īss un laiks ir tik dārgs.” Ruso uzskata, ka mākslas darba estētiskā vērtība nav pietiekams pamats tā pozitīvam vērtējumam. *Vērtējot mākslas darbus, galvenā uzmanība tiek pievērta to saturiskajiem un idejiskajiem aspektiem.*

Taču vēlme ar mākslu un mākslas kritikas palīdzību ietekmēt publiku un sabiedrībā notiekošos procesus mudina atzīt, ka mākslai jābūt ne tikai idejiskai, bet arī iespaidīgai. Tādējādi ar ideju, kas atbalstāma no morāles viedokļa, mākslas darbā ir par maz. Apgaismotājiem nākas secināt, ka mākslas darba ietekmīgums ir atkarīgs no idejas mākslinieciskās formas — ietekmīga ir vienīgi mākslinieciski patiesa māksla.

Tomēr prasība pēc mākslinieciskās patiesības apgaismotājiem nenozīmē aicinājumu nodoties realitātes kopēšanai. Tā kā realitātē par īstenu un patiesu atzīstams vienīgi tas, kas atbilst prāta pasludinātajiem principiem, tad kļūst skaidrs, ka arī mākslas darbs kļūst paties, ja tiek ievērotas prāta noteiktās normas. Tajā pašā laikā apgaismotāju polemika ar klasicisma pārstāvjiem atklāj, ka mākslinieciskā patiesība nav sasniedzama, mākslā paužot racionālas, bet abstraktas idejas. *Mākslinieciskā patiesība dzimst no idejas un realitātes atbilstības. Dabiskums kļūst par novērtējuma kritēriju.* Skaistais ir nevis prāta radīta konstrukcija, bet gan tas, ko prāts dabā atzīst par skaistu.

Līdz ar atziņu, ka mākslas darba vērtība nav atkarīga nedz no līdzības atveidojamam priekšmetam, nedz arī no idejas pašas par sevi, neatbildēts paliek jautājums, kur meklējama mākslinieciskās patiesības atslēga. Atbildi piedāvā Gēte, norādot, ka mākslinieciskā patiesība ir mākslas darbam pašam piemītoša īpašība un tā meklējama mākslas darba struktūrā. Taču šis secinājums, kas liecina par dzejniekam piemītošo dziļo daiļrades izpratni, jau ved ārpus apgaismības ideju robežām, aicinot vērtēt mākslas darbu neatkarīgi no tā sabiedriskā nozīmīguma.

Rezumējums

Estētisko domu apgaismībā raksturo daudzveidība un iekšējs pretrunīgums, kas izriet no apgaismotāju atšķirīgās filozofiskās pozīcijas. Tomēr apgaismībā valdošā uzskatu daudzveidība atklāj daudzu estētikas problēmu būtību.

Apgaismības estētika, pamatojoties uz klasicisma iedibināto tradīciju, estētisko atvasina no saprāta diktētiem principiem un tiecas cilvēka juteklības izpausmes pakļaut prāta noteiktām normām. Noliedzošā attieksme

pret klasicismu izriet no tā, ka klasicismā prāts ir konstruktīvs princips, bet apgaismībā tas tiek izmantots realitātes vērtēšanai. Apgaismībā līdztekus saprātīgumam tiek izvirzīta prasība arī pēc skaistuma dabiskuma. Gan klasicismā, gan apgaismībā prāta pasludinātās normas tiek atzītas par obligātām.

Pievēršoties cilvēka dabas izpētei, domātāju uzmanības lokā nonāk estētiskā gaume kā īpaša cilvēka gara spēja uztvert skaisto. Izdalot gaumes problemātiku, paveras iespēja turpmāk detalizēti aplūkot estētiskā uztveres jautājumus, kas apgaismībā vēl ir tikai ieskicēti. Taču, uzskatot mākslu par audzināšanas līdzekli, apgaismība paver ceļu gan mākslas demokratizācijas procesiem, gan iespējai mākslu izmantot manipulācijas nolūkā.

Vēlme ietekmēt sabiedriskos procesus liek apgaismotājiem nodoties mākslas kritikai un izvērtēt, kāda māksla visefektīvāk noder par audzināšanas līdzekli. Apgaismotāji pirmoreiz estētikas vēsturē mēģina formulēt mākslas darba vērtēšanas kritērijus.

Romantisma estētika

Romantisms ir strāvojums Eiropas kultūrā 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē. Tas savu izpausmi rod visai atšķirīgās garīgās dzīves sfērās — gan ar mākslu saistītās (piemēram, literatūrā un mūzikā), gan no mākslas visai tālu stāvošās jomās (piemēram, politikā, filozofijā). Jēdziens "romantisms" 18. gadsimtā tiek atvasināts no franču valodas vārda *roman*, ar kuru sākotnēji apzīmē romāņu valodās sacerētus tekstus. Kad 18. gadsimta septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados jēdziens "romantisms" tiek pārņemts no franču valodas angļu valodā, tā nozīme angļu valodā iegūst jaunas nianses — jēdziens tiek izmantots, lai norādītu arī uz fantastisko un sentimentālo kā pretstatu prozaiskajai realitātei.

Romantismā atbalsojas tās noskaņas, kādas humanitāro izglītību guvušajā inteliģencē raisa revolūcijas, it īpaši Lielā franču revolūcija. Revolucionārā cīņa un šīs cīņas metodes izrādās pretējas tiem ideāliem, kurus sludināja revolūcijas ideologi. Apgaismotāji cer, ka revolūcija var palīdzēt sabiedrību pārveidot saskaņā ar saprāta diktētajām normām. Tomēr revolūcijas atnes sev līdzīgu badu, masu nekārtības, teroru un anarhiju. Saprāta diktētos centienus pēc vienlīdzības, brālības un laimes bieži noslāpē cilvēka zemiskās tieksmes — tieksme pēc varas, bagātības, atmaksas. Revolūcijas nevis liecina par prāta uzvaru, bet gan par tā vājumu un visai apšaubāmajiem mērķiem. Ja revolūciju uzlūko kā apgaismības racionālisma lolojumu, tad gribot negribot nākas secināt, ka revolūcijā prāts ir sevi kompromitējis.

Romantiķi asi pārdzīvo plaisu starp klasiskā kultūras mantojuma sludinātajiem ideāliem un dzīves īstenību. Neredzot iespējas šo plaisu pārvarēt, viņi strikti iestājas par ideāliem, vienlaikus noliedzot dzīves īstenību. Negatīvā attieksme pret realitāti romantismā izpaužas divējādi. Pirmkārt, pieaug interese par cilvēka iekšējo pasauli kā autonomu, no dzīves īstenības neatkarīgu realitāti. Īpašu interesi izraisa cilvēka jūtu dzīve, kas tiek uzskatīta par pretstatu prātam, kurš sevi ir kompromitējis. Otrkārt, meklējot pamatojumu sev tik nozīmīgajiem ideāliem, romantisms tiecas idealizēt pagātni, senatni, vienalga, vai tie ir viduslaiki vai vēl tālāka pagātne.

Romantisma aizsākumi rodami Vācijā, un tā izveidošanās ir saistīta ar literāro kustību "Vētra un dziņas", kurā savas daiļrades agrīnajā posmā piedalījās arī Gēte. Protams, ir grūti viennozīmīgi atbildēt uz jautājumu, kāpēc tieši Vācija kļūst par romantisma šūpuli. Šķiet, mazsvarīga nozīme

nav tam, ka vācu kultūras darbinieki uz Francijā un Anglijā notikušajām revolūcijām raugās no malas. Gaišākie Vācijas prāti saredz tos negatīvos procesus, kuru cēlonis ir Vācijas feodālā sadrumstalotība, taču viņiem tikpat nepieņemama ir arī revolūcijas izraisītā varmācība. Tomēr romantisms nav tikai vācu kultūras fenomēns. Vācijā dzimušās idejas un noskaņas rod labu augsni arī citās Eiropas kultūrās, piemēram, Anglijā, Francijā, Krievijā, arī Latvijā un vēl citās valstīs.

Vēsturiskā ziņā romantisms seko apgaismībai, un tā attieksme pret apgaismību nav viennozīmīga — romantisms pārņem un tālāk izmanto noteiktas apgaismības idejas (piemēram, interesi par cilvēka jūtu dzīvi, kas apgaismībā vēl ir pakļauta stingrai prāta kontrolei), bet ir opozīcijā pret citām idejām (tā, piemēram, romantisms pauz vilšanos cilvēka prāta spējās, un tam ir raksturīga nihilistiska attieksme pret racionalitāti).

Romantismā jaunas iezīmes iegūst Eiropas jauno laiku kultūrai būtiskā ideja par indivīda centrālo vietu esamībā. Šīs idejas aizsākumi meklējami renesansē, kad cilvēkam tiek ierādīta līdz tam Dievam piederošā vieta Visuma centrā un tiek akceptētas cilvēka tiesības radīt jaunu, cilvēka priekšstatiem atbilstošu pasauli. Šo pašu ideju izmanto apgaismība, sludinot cilvēka prāta tiesības spriest tiesu esamībai. Arī romantiķi cilvēkā un viņa dvēseles pasaulē saskata dzīves galvenās vērtības. Cilvēka iekšējai dzīvei, kas ir vienīgā iespējamā cilvēciskās esības realitāte, romantiķi pretstata dzīvi sabiedrībā, kurā pastāvošās normas akceptē vispārīgo, nevis individuālo. Frīdrihs Šillers (1759—1805) "Vēstulēs par estētisko audzināšanu" runā par indivīda atsvešinātību no sabiedrības — no sabiedrības viedokļa par lietderīgu atzītājā darbā cilvēks nevar apliecināt sevi kā vispusīga būtne, jo šis darbs lielākoties ir saistīts ar šauru specializāciju.

Tomēr svarīgi ir atzīmēt, ka individuālisms romantismā tomēr neakceptē indivīda neierobežotu subjektivitāti; romantismam būtiski ir individuālista objektīvā pamata meklējumi, atsaucoties uz pārindividuālu garīgumu, kas var būt gan Dievs, gan Gars, gan pasaules Dvēsele. Frīdrihs Vilhelms Jozefs Šellings (1775—1854) raugās uz dabu kā uz organisku veselumu, kuram piemītošajā harmonijā un ritmā ir saskatāma kāda augstāka jēga, kurā sevi apliecina esamības garīgais pirmsākums. Frīdrihs Šlēgels (1772—1829) jutēkliski tveramajās dabas parādībās redz Dieva rakstītus "burtus". Romantiķu pasaules uztveri raksturo sliekšme uz diviem pretējiem poliemi — pretī neierobežotam subjektīvismam un pretī visaptverošai universalitātei.

Vai maz pastāv iespēja šīs pretrunīgās sliekšmes apvienot? Romantiķu atbilde nebūt nav viennozīmīga, lai gan droši var teikt, ka romantiķi labi apzinās — šos pretpolus nav iespējams harmonizēt. Šī iemesla dēļ romantiķus tik ļoti vilina traģiskas kolīzijas. Ne velti par romantiķu iemīļotāko literāro varoni kļūst neprātis, kas nespēj pielāgoties "normālajai", "saprātīgajai", bet reālajai dzīvei. Tādi ir gan Hofmaņa un Kleista, gan Šellija un Bairaona, gan Poruka un Bārdas literārie varoņi.

Romantisms par estētiskā nozīmi kultūrā

Jau apgaismībā estētika izveidojās par patstāvīgu filozofijas disciplīnu. Romantisma estētiskās idejas tiek formulētas gan filozofisko sistēmu ietvaros (piemēram, Šellinga filozofijā), gan mākslinieku pašu literārajos sacerējumos un jaunrades problēmām veltītajos rakstos. Mākslinieki, līdzīgi kā to darīja apgaismotāji, cenšas ieviest skaidrību jautājumā par mākslinieciskās jaunrades būtību. Hofmanis (1776—1822), Novāliiss (1772—1801) un Tīks (1773—1853) savos darbos ievij plašus pārspriedumus par mākslu, Rihards Vāgners (1813—1883) un Frīdrihs Šillers mākslas problemātikai veltī atsevišķus rakstus. Tikai šiem pārspriedumiem nav apgaismotājiem tik raksturīgās normatīvās orientācijas, jo romantiķus mākslinieciskā jaunrade interesē pirmām kārtām kā indivīda pašizpauze.

Visspilgtāk romantiķu tieksme pēc personības veseluma izpaužas viņu priekšstatos par skaisto. Šillera mācība par skaisto pauž pārliecību, ka *tieši skaistajā jutekliskais un intelektuālais apvienojas harmoniskā veselumā*. Skaistais palīdz atjaunot cilvēku kā pašpietiekamu veselumu, jo tas juteklībai piešķir noteiktu formu un virza pretī domāšanai, bet garu atgriež atpakaļ jutekliskajā pasaulē. Vienlaikus viņš uzsver, ka, *tverot pasauli estētiski, cilvēka apziņa lasa dabā atstātās zīmes, kas ir gara simboli*.

Tie skaidri iezīmējas pretruna — romantiķi, no vienas puses, skaistuma avotu redz ārpus cilvēka paša, bet, no otras puses, uzskata, ka tikai cilvēka apziņa spēj apvienot garīgo un materiālo, bezgalīgo garīgo jēgu un konkrēto juteklisko formu. Šī pretruna liecina, ka romantiķi ir dziļi ielūkojušies skaistā būtībā, jo skaistais savā esamībā vienlaikus ir gan neatkarīgs no katra atsevišķā indivīda, gan saistīts ar indivīda apziņas aktīvu darbību uztveres procesā.

Romantiķus cilvēka apziņa nenoliedzami interesē vairāk nekā skaistā pastāvēšanas objektīvais pamats, tāpēc arī īpaša uzmanība tiek pievērsta iztēlei. Pirms romantiķiem iztēli līdzīgā sakarā aplūko baroka teorētiķi. Arī Šillers *skaisto uzskata par īpašu apziņas stāvokli, kuru viņš raksturo kā spēli*. Tā ir pretstats cilvēka utilitārai rīcībai, kas vērsta uz konkrētu mērķi, taču vienlaikus nav arī no īstenības atrauta fantāzija. Spēle ir cilvēka radošo spēku brīvības izpauze, kuras rezultāts nav nedz reāli pastāvošs priekšmets, nedz arī tīra iedoma. Spēles rezultāts ir šķietamība, kurā sakausēts reālais un ideālais. Intelekti ir atbildīgi par to, lai iztēle neietu maldu ceļus. Turklāt intelektā tiek saskatīta ne tik daudz loģiska domu gaita, cik intuīcija. Tai pašā laikā spēle nav arī iracionāla. Šillers norāda gan uz spēles atšķirību no halucinācijām un murgiem, gan uz to, ka spēle ir brīva, jo tā nepazīst spaidu. Tieši spēlē savu izpauzmi rod cilvēka patiesā brīvība, un tikai spēlē cilvēks ir cilvēks šī vārda patiesajā nozīmē.

Šillers "Vēstulēs par estētisko audzināšanu" formulē pirmo estētiskās utopijas projektu: *skaistais glābs cilvēku, viņa radošo spēju brīvā spēlē atjaunojot veselumu, ko indivīdam laupījusi sabiedriskā dzīve*. Īpaša nozīme šai glābšanas projektā tiek ierādīta mākslai.

Mākslinieks un jaunrade

Māksla un mākslinieciskā jaunrade romantismā kļūst par augstāko vērtību, jo tikai šajā cilvēka gara sfērā iespējama viņa īstenās būtības izpausme. Mākslinieka fantāzija spēj saskatīt konkrētai esamībai pāri stāvošu realitāti, tādējādi kalpojot par saistošo posmu starp cilvēku un pārpasaulīgo un apliecinot pārpasaulīgā klātesamību cilvēkā pašā. Mākslinieka fantāzijas lidojums nepazīst robežu, tāpēc viņa saikne ar ikdieniskajam pāri stāvošo pārpasaulīgo ir īpaši spēcīga; *mākslinieks nav vienkāršs cilvēks, mākslinieks ir ģēnijs*. Jā, romantiķi sevi uzskata par ģēnijiem, bet tai pašā laikā šai viņu apgalvojumā nav augstprātības, nav pārākuma apziņas. Mākslinieks veic to, ko paveikt citiem nav pa spēkam; *mākslinieks nav pārcilvēks, viņš ir tikai īsteni cilvēcīgs cilvēks*. Vienīgā autoritāte, kurai mākslinieks ir gatavs pakļauties jaunradē, ir viņa gaume. Lai īstenotu savu misiju, mākslinieks nav tiesīgs ierobežot savu brīvību. Romantiķu darbos ne reizi vien tiek tēlots, kāds traģisks liktenis gaida mākslinieku, kas ierobežo savu jaunradi, pakļaujot to pasaulīgiem mērķiem.

Romantiķi atsakās no domas par mākslu kā atdarinājumu, norādot, ka mākslinieks tiecas mākslas darbā ietvert savu personību, savas iekšējās pasaules neatkārtojamību. Novālisss atzīst — tieši tāpēc, ka dzeja ir dziļi personiska, nav iespējams definēt, kas tā ir. "Dzeja ir dzeja," izsaucas mākslinieks.

Tomēr romantiķu priekšstatos jaunrade netiek reducēta uz personības pašizpaušmi: *mākslinieks ar savas individualitātes starpniecību liek atklāties Absolūtajam*. Taču absolūta ir arī mākslinieka individualitāte savā neatkārtojamībā un brīvībā, tāpēc dzejā, kā atzīst Šlēgels, savienojas divi absolūti: individuālais absolūts un universālais absolūts. Esejā "Par skaistā robežām" Šlēgels apgalvo, ka *patiesā mākslā apvienojas liktenis un brīvība, individuālais un universālais*: "Tur mierīgi satiekas divas bezgalības un veido vienu veselo ..., kas dziļi iespiežas dvēselē." Tā kā māksla ietver sevī Absolūto, tā spēj līdzināties filozofijai, kas arīdzan Absolūto ir padarījusi par savu priekšmetu.

Romantisms ir pirmais idejiskais un mākslas virziens, kas Eiropas estētiskās domas vēsturē māksliniecisko jaunradi uzskata par īpašu garīgu darbību un pretstata to citām jaunrades formām, to skaitā arī zinātniskajai izziņai. Mākslinieciskās jaunrades īpatnība ir tā, ka mākslinieks neatspoguļo esošo, bet gan rada savā iztēlē jaunu realitāti. Šillers jauno realitāti

dēvē par šķietamību. Šīs jaunās realitātes radīšana ir aktīvs, garīgs process, kurā, kā redzējām, savu vietu ieņem arī sliekšme uz universālo, uz Absolūtu.

Norādot uz mākslinieciskās jaunrades atšķirību no saprāta Šlēgels uzsver, ka "saprāts cītīgi nodarbojas ar atsevišķo, līdz beidzot attālinās no veselā tā, ka cilvēks šķiet ir pazaudējis jebkādu savas dzīves kritērijus". Turpretī mākslinieks savā iztēlē apvieno atsevišķo un vispārējo, brīvību un likteni, galīgo un bezgalīgo, un tā rezultātā rodas māksliniecisks veselums, kura apzīmēšanai romantiķi izmanto jēdzienu "mīts". "Mītam ir milzīgas priekšrocības. Tas, kas vienmēr paslīd apziņai garām, te tiek satverts jutekliski garīgā vērojumā," tā no mīta specifikas izrietošās priekšrocības raksturo Šlēgels.

Mītā atsevišķais un vispārējais, galīgais un bezgalīgais veido organisku veselumu. Šī iemesla dēļ *mīts pieder pie pilnīgākajām mākslinieciskuma izpausmēm*, bet visi procesi mākslā ir samērojami ar mītu. Tā, piemēram, Šellings mākslas vēsturē izdala trīs mākslas un jaunrades modeļus. Pirmo modeli raksturo tas, ka atsevišķais tiek izmantots, lai apzīmētu vispārējo. Šajā gadījumā vēl neveidojas organisks veselums, jo atsevišķais tikai norāda uz vispārējo. Otrs jaunrades modelis ir saistīts ar shematizāciju — vispārējais apzīmē atsevišķo. Savukārt trešais modelis ļauj tapt mākslas brīnumam — tas ir *mīts, kurā atsevišķais savienojas ar Absolūto, nekā nezaudējot no savas individuālās neatkārtojamības*.

Līdzīgu viedokli pauž arī Šlēgels, apgalvodams, ka dzeja atbilstoši savai dabai tiecas "atcelt racionāli domājošā prāta likumus un domu gaitu un iegremdēt mūs skaistajā, fantāzijas radītajā nekārtībā". Pēc romantiķu domām, patiesa māksla ir vienīgi tā, kas līdzinās mītam, tātad romantiska māksla. *Šlēgels pie romantiskās mākslas pieskaita visu, viņaprāt, labāko, kas bijis mākslas vēsturē*. Viņa skatījumā romantiskās mākslas tradīciju pārstāv gan Rafaēls, gan Šekspīrs, gan Servantess, jo arī šo mākslinieku jaunradē Šlēgels saskata "netiešu mitoloģiju"; arī viņu radītie mākslas darbi ir organisks veselums.

Ik uz soļa romantiķi salīdzina mākslas darbu ar dabu — mākslas darbā jābūt īstenotam veselumam, kas piemīt dabai, un saglabātam dabas parādību vienreizīgumam. Daba, kā jau iepriekš minēts, romantiķu skatījumā ir pārpasaulīgas jēgas iemiesojums un vienlaikus arī vienreizēja un neatkārtojama, tāpēc tā ir paraugs mākslai.

Romantiķi jaunradi traktē kā kompleksu darbību, kurā līdzdarbojas ne tikai prāts, bet arī intuīcija un bezapziņa. Novāliss apgalvo, ka dzejnieks "rada nemaņā". *Dzejnieks ir kā Universālā Gara medijs*. Arī Šellings nemitīgi atgādina, ka mākslinieks ir pakļauts neizprotamam augstākam spēkam, kas mudina viņu paust neizsakāmi dziļas lietas, kuras nav līdz galam atklātas viņa skatam. Tomēr šis pamudinājums ir brīvs no piespiešanas, un mākslinieks savā jaunradē saglabā absolūtu brīvību.

Romantiķu jaunrades modelī īpašu vietu ieņem ironija, kuras izvērstu filozofisku traktējumu savā filozofijā dod Šlēgels. Arī tās izmantojums liecina par indivīda jaunrades brīvību. Pievēršanos ironijai sekmē romantiķu centieni savienot nesavienojamo, individuālo un absolūto, reālo un iespējamo. Arī *ironija pēc savas dabas ir paradoksāla, jo tā mēģina savienot racionālajam prātam nesavienojamo*, liekot uz vienu un to pašu lietu raudzīties vienlaikus no diviem dažādiem viedokļiem un pieļaujot savstarpēji izslēdzošu nozīmju līdzāspastāvēšanu. Kā piemēru šāda veida ironijai Šlēgels min sokratisko ironiju, kas, viņa vārdiem runājot, bija "pilnīgi nepiespiesta, bet tai pašā laikā apdomāta izlikšanās". Ironija ir iespējama, pateicoties fantāzijai un prāta (nevis sapratnes) asumam. Ironija neiespējamo dara iespējamu, "tajā visam jābūt kā jokam un reizē nopietni, vaļsirdīgam un skaidram, un reizē slēptam .., pateicoties tai iespējams pacelties pāri sev". Ironiju romantiķi izmanto kā paņēmieni, kas ļauj ikdienas dzīves tēlojumā iekļaut jaunas, bet, pēc romantiķu domām, pašai ikdienas dzīvei svešas dimensijas, t. i., Absolūto. Šī iemesla dēļ ironija ir vērsta pret banalitāti, bet tā nav tikai tukša spēle. Ironija drīzāk parāda to bezdibeni, kas šķir konkrēto no Absolūtā. Romantiskā ironija pēc savas būtības ir traģiska.

Būdami pārliecināti, ka māksla tuvina indivīdu viņa radošajai būtībai, romantiķi arī mākslas uztveri saprot kā līdzdalību jaunrades procesā. Saskaismā ar mākslas darbu raksturo īpašs cilvēka gara stāvoklis, kura apzīmēšanai Šlēgels lieto jēdzienu "enerģija". Viņš saka: "Ar enerģiju es saprotu .. visu, kas jutekliski modina .. tieksmi, lai pēc tam sniegtu tīri garīgu baudījumu." Enerģija ir kā "tīrā skaistuma dzīvinošais spēks, kas stimulē izpausties garam". Māksla, kā atzīst Rihards Vāgners, var ietekmēt sabiedrisko dzīvi ar indivīda garīgās pasaules starpniecību. Taču māksla ne vienmēr spēj sasniegt šo izvīrīto mērķi, jo publika nevēlas garīgu piepūli; tā labāk dod priekšroku izklaidējošai mākslai. Vāgners norāda, ka šādai publikai nav "izkoptas mākslinieciskās formas izjūtas, bet ir visai daudzveidīga uztveres spēja, kuru stimulē vajadzība pēc izklaides". Romantiķi pievērš uzmanību tam, ka *mākslas uztvere ir specifisks process, kas pamatvilcienos atšķiras no citu dzīves parādību uztveres*. Mākslas uztvere prasa iepriekšēju sagatavotību; Vāgners šai sakarā norāda uz nepieciešamību pēc mākslinieciskās formas izjūtas.

Sintēzes meklējumi romantisma mākslā

Mākslinieciskajā jaunradē cilvēks apliecina sevi kā veselumu un radot atklāj pasauli kā veselumu. Ideja par veselumu, kas ir viena no centrālajām idejām romantismā, nosaka, ka arī māksla romantiķu izpratnē ir kā veselums, kā vienots organisms, kurā viss ir savstarpēji saistīts. Jau apgaismotāji (piemēram, Vinkelmanis, Lesings, Herders) norādīja uz

atsevišķu mākslas veidu specifiku. Tomēr tieši romantiķi mākslas veidu attīstību skata kopsakarā. Katra laikmeta māksla ir unikāls un neatkārtojams veselums, kurā atsevišķiem mākslas veidiem ir sava atšķirīga vieta.

Romantiķi atzīst, ka romantiskā māksla ir augstākais sasniegums mākslas attīstībā, jo tieši tajā tiek sasniegta galīgā un bezgalīgā, konkrētā un Absolūtā sintēze. Augstais romantiskās mākslas novērtējums ir acīmredzamā pretrunā ar romantiķiem tik raksturīgo negatīvo attieksmi pret savu laikmetu un pagātnes idealizēšanu. Par attaisnojumu šādam vērtējumam noder atziņa, ka romantiskā māksla savā orientācijā uz nākotni ir pacēlusies pāri savam laikam. Taču interesei par pagātni nenoliedzami ir arī sava pozitīvā nozīme. Pētot romantiskās mākslas avotus, romantiķi it kā no jauna atklāj gan viduslaiku un antīko, gan renesanses un baroka, gan arī Seno Austrumu mākslu.

Priekšstats par mākslu kā vienotu veselumu ļauj romantiķiem jaunā gaismā aplūkot mākslas veidu un žanru savstarpējo attiecību problēmu. Līdz romantiķiem Eiropas estētiskā doma tiecās nošķirt atsevišķus mākslas veidus, norādot uz to autonomiju un specifiku. "Romantiķi," norāda Valters Benjamīns (1892—1940), "mākslas darba attiecības ar mākslu definē kā bezgalību veselumā; no tā izriet, ka mākslas darba veselumā realizējas mākslas bezgalība." Ikviens mākslas darbs kā daļa no veselā ietver sevī visam veselumam piemītošās īpašības. Šī iemesla dēļ *romantiķus pirmām kārtām interesē nevis mākslas veidu un žanru robežas, bet gan šo robežu nenoteiktība un iespējas šīs robežas pārkāpt.* Viņi ar prieku izmanto jebkuru iespēju, lai norādītu uz mākslas veidu savstarpējo saistību. "Izglītots muzikants no Rafaēla madonnas var gūt tādu pašu labumu kā mākslinieks no Mocarta simfonijas. Vēl vairāk — tēlniekam katrs aktieris kļūst par nekustīgu statuju, bet aktierim tēlnieka darbs kļūst par atdzīvojušos figūru," apgalvo Roberts Šūmanis.

Romantiķus vilina mākslas veidu sintēzes ideja, ar kuru viņi saista arī iespēju mākslai kļūt iedarbīgākai. "Kas bauda tikai mūziku, ietiecas bezgalībā, kas ir piekalts marmoram, — sastingst, kas dzīvo tikai dzejā, — zaudē spēku un noteiktību," tā nepieciešamību pēc visu mākslas veidu mijiedarbības iztēlo Šlēgels. Līdzīgi arī Novāliiss uzskata, ka plastiskās mākslas ir jāaplūko mūzikas pavadījumā, bet mūziku vajag klausīties skaisti rotātās zālēs. Ideju par visu mākslas veidu sintēzi Rihards Vāgners liek pamatā savai operas mākslas teorijai. Viņš operu uzskata par augstāko sasniegumu mākslā, jo tajā apvienojas tik daudz mākslas veidu — mūzika, aktiermāksla, glezniecība, deja. Līdzīgu iemeslu dēļ Šlēgels izjūt īpašas simpātijas pret romānu, kas sevī apvieno eposu, drāmu un liriku. Mākslas turpmākā attīstība, pēc romantiķu domām, ved pretī visaptverošai sintēzei. Tas ir ceļš, kas cilvēcei jānoiet, lai ar mākslas palīdzību atjaunotu cilvēcību tās veselumā.

Rezumējums

Romantismā estētiskais (galvenokārt kā skaistais) tiek atzīts par galveno vērtību. Uz to tiek liktas cerības, lai atjaunotu cilvēka esības veselumu, kuru sabiedrība noārda. Taču skaistais romantismā vairs nav nedz dievišķais dabas skaistums, nedz arī renesanses sludinātais kosmosa un cilvēka ķermeņa skaistums. Romantisma estētika pieļauj skaistumu tikai kā apziņas fenomenu.

Romantiķu estētiskā apziņa ir iekšēji pretrunīga. Tā, no vienas puses, uzsver mākslinieciskās jaunrades neatkārtojamo un individuālo raksturu, bet, no otras puses, ir pārliecināta par objektīva skaistuma esamību. Vēlme apvienot konkrēto un Absolūto, galīgo un bezgalīgo romantisma mākslu padara traģisma cauraustu, kā arī mudina plaši izmantot ironiju.

Romantiķi estētikā iekļauj jaunas problēmas, kas līdz tam laikam nebija guvušas atspoguļojumu estētikas teorijā. Pie tām pieder arī mākslinieciskās jaunrades problēma. Romantiķi jaunradi uzskata par specifisku garīgu aktivitāti un norobežo to no izzināšanas. Lai gan romantiķi īpaši uzsver, ka mākslai jāapvieno individuālais un Absolūtais, tomēr romantisma teorētiķi nemēģina formulēt konkrētus mākslas darba uzbūves principus, kā to darīja Aristotelis, Bualo un Didro. Mākslas darbs ir mākslinieka brīvas fantāzijas rezultāts, brīnums, kas nav nedz izzināms, nedz definējams.

Romantiķi atsakās no racionālisma diktētās tieksmes sistematizēt un strukturēt mākslu. Priekšplānā izvirzot ideju par mākslu kā veselumu, viņi pamato nepieciešamību pēc mākslas veidu un žanru sintēzes.

Estētika vācu klasiskajā filozofijā

Vācu klasiskajā filozofijā racionāli orientētā Eiropas estētika sasniedz jaunu attīstības līmeni — tā tiek iekļauta filozofiskajās sistēmās un tādējādi gūst iespēju filozofijā rast savu teorētisko principu pamatojumu. Pirms tam estētiskā doma lielākoties attīstījās saistībā ar mākslā un kultūrā notiekošajiem procesiem, tiecoties pamatot kultūrā aktualizētus un mākslinieciskajā praksē jau īstenotus principus. Vācu klasiskā ideālisma pārstāvji estētiku pārvērs par savu filozofisko sistēmu būtisku sastāvdaļu. Tādējādi estētikas teorija tiek atbrīvota no tiešas piesaistes kultūrā notiekošajiem procesiem. Tās mērķis ir formulēt universālus, vispārējus skaistā, mākslas, daiļrades būtību raksturojošus estētiskus principus. Būdamā filozofiskās sistēmas sastāvdaļa, estētika cenšas pacelties pāri sava laikmeta estētiskajai pieredzei, lai sintezētu visu iepriekšējo laikmetu pieredzi. Protams, spēkā paliek jautājums, cik lielā mērā tas izdodas vācu klasiskās filozofijas pārstāvjiem, jo Kants, Gēte, Hēgelis, Fihte, Šellings un Feierbahs, kas ir vācu klasiskās filozofijas spilgtākie pārstāvji, ir arī sava laikmeta pārstāvji, kuru skatījumu uz lietām nosaka laikmeta kultūrā valdošās tendences.

Lekciju kursā mēs nepakavēsimies pie visiem vācu klasiskās filozofijas pārstāvjiem. Tas ir gan tāpēc, ka daļu no viņiem, piemēram, Gēti, Šilleru un Šellingu, jau nācies pieminēt iepriekš, aplūkojot apgaismību un romantismu, gan arī tāpēc, ka par lietderīgu atzīstam pievērsties tiem domātājiem, kuru devums visbūtiskāk ietekmējis estētisko domu.

Mūsu mērķis nav arī noskaidrot jēdzienu "vācu klasiskā filozofija". Atzīmēsim tikai to, ka šis jēdziens attiecināms ne tik daudz uz noteiktu laika periodu, cik uz filozofēšanas formu. Vācu klasiskā filozofija hronoloģiski pastāv līdzās apgaismībai un romantismam. Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa (1770—1831) un Imanuēla Kanta (1724—1804) filozofijā ir ne mazums apgaismībai un romantismam radniecīgu ideju. Tomēr ir pamats runāt par vācu klasisko estētiku kā par atsevišķu fenomenu, jo tieši šo filozofu mācībās daudzām jau iepriekš izteiktām idejām paveras jaunas sintēzes iespējas.

Imanuēla Kanta estētika

Estētiskās problemātikas vieta Kanta filozofiskajā sistēmā

Kanta filozofijas centrā ir cilvēka problēma. Sekojot apgaismības iedibinātajai tradīcijai, viņš uzskata cilvēku par garīgu būtni. Katrs cilvēks ietver sevī vispārcilvēcisku būtību, un filozofs ir droši pārliecināts, ka šī būtība meklējama apziņas sfērā. Kanta filozofiskā sistēma uzlūkojama par mēģinājumu atklāt tās apziņas vai, viņa paša vārdiem runājot, "dvēseles spējas", kurās savu izpausmi rod cilvēka būtība.

Kanta filozofija ievada subjektivitātes filozofijas uzplaukumu — viņš pievērš uzmanību nevis tam, kā apziņa atspoguļo realitāti, bet gan cilvēka dvēseles spējai radīt jaunu, jēgpilnu pasauli. Cilvēka prāts ir aktīvs, bet izziņa ir radošs process, kurā prāts konstruē zināšanas. Īpašu uzmanību Kants pievērš faktam, ka cilvēks atrod zināmu līdzību savās un citu zināšanās. Viņš ir pārliecināts, ka mūsu zināšanu universālo raksturu nodrošina prāta darbības vispārīgums.

Par Kanta nopelni uzskatāms arī tas, ka viņš norāda uz cilvēka dvēseles spēju dažādību, saraujot saites ar Eiropas filozofiskajā domā līdz šim valdošo tradīciju, kas apziņu identificēja ar izziņu. Šī tradīcija vispilgtāk izpaudās klasicismā un apgaismībā. Kants, turpinot vācu apgaismotāja Baumgartena tradīciju, runā par *trim dažādām cilvēkam piemītošām dvēseles spējām*, kuras, kā viņš pats uzsver, "tālāk nav atvasināmas no kopēja pamata". Tās ir

- 1) izzinātspēja,
- 2) patikas un nepatikas jūtas,
- 3) iekārotspēja.

Kantu interesē visu šo dvēseles spēju sniegtās iespējas un to robežas. Katrai no šīm spējām viņš veltī vienu no saviem fundamentālajiem saceļumiem: izzinātspējai — "Tīrā prāta kritiku", iekārotspējai — "Praktiskā prāta kritiku", bet patikas un nepatikas jūtām — "Spriestspējas kritiku". Šie darbi kopumā veido priekšstatu par dvēseles pasauli kā noteiktu struktūru, kuras atsevišķiem elementiem mijiedarbojoties tiek radīta jauna, cilvēciskota pasaules aina.

Atbilstoši Eiropas kultūrā valdošajai tradīcijai filozofiskās domas uzmanības centrā līdz tam laikam bija pasaule ārpus cilvēka, pasaule, kuru cilvēks tiecās izziņāt ar Dieva vai dabas dāvētā prāta palīdzību. Taču problemātika, kas interesē Kantu, saistīta ar pavisam citu sfēru. Viņa uzmanību piesaista prāts, tās prātam piemītošās noteiksmes, kas izziņu padara iespējamu. "*Tīrā prāta kritikā*", aplūkojot izzinātspēju, Kants analizē teoretisko prātu jeb sapratni, kuras darbības sfērā ietilpst dabā pastāvošo likumsakarību izziņa. Lietu pasaule sniedz izzinošajam subjektam

jutekliski doto, kas kalpo par izejas punktu, lai sapratne konstruētu zināšanas ar aprioru, t. i., pirms pieredzes dotu, formu palīdzību. Pie šādām pirmspieredzes formām Kants pieskaita apriorās juteklības formas — telpu un laiku —, kā arī kategorijas, piemēram, tādas kā esamība, iespējamība, cēlonis u.c. Mūsu zināšanās par pasauli atspoguļojas sapratnes darbības principi, bet no mūsu sapratnes neatkarīgā pasaule jeb “lieta par sevi” mūsu prātam paliek neizdibināma. Līdz ar to sapratne nevar pretendēt uz absolūtām zināšanām. Kants savā mācībā acīmredzami distancējas no apgaismotāju optimisma, kas pamatojās uz pārliecību, kas cilvēka prāta spējām nav robežu.

“Praktiskā prāta kritikā”, aplūkojot iekārotspēju, Kants norāda, ka iekārotspējas izpausmes sfēra ir brīvība, kurā darbojas nevis teorētiskais prāts jeb sapratne, bet gan praktiskais prāts vai — vienkārši — prāts. Der atcerēties, ka, pēc Kanta domām, cilvēks vienlaikus pieder divām pasaulēm — dabai, kurā valda stingra determinētība, un brīvības pasaulei, kurā cilvēkam dota iespēja pašam brīvi noteikt savas esības likumus un brīvi izraudzīties savas rīcības mērķus. Cilvēks pēc savas dabas ir brīvs, bet cilvēka brīva rīcība nenožīmē patvaļu, jo praktiskajā prātā esošais apriorais princips liek viņam īstenot savu brīvību saskaņā ar vispārējiem morāles principiem. Arī jēdzienu “praktisks” Kants izmanto, lai apzīmētu jebkuru norisi, kas izriet no cilvēka brīvas gribas un nodomiem, tāpēc *“Praktiskā prāta kritika”* ir uzlūkojama par tikumiskas rīcības filozofiju jeb ētiku. Kants, lūkodams pamatojumu morāles normām, ļoti labi saprot, ka tās nav atvasināmas no ikdienas dzīvē visbiežāk sastopamajiem uzvedības modeļiem, jo tad tās zaudētu savu jābūtības raksturu. Taču viņš ir pārliecināts, ka cilvēki vēlas tādus morāles principus, kas ir universāli, tāpēc morāles normu pamatā viņš liek kategorisko imperatīvu, kas ir apriors cilvēka tikumiskās rīcības princips un skan šādi: “Rīkojies tā, lai tavas gribas maksima vienlaikus varētu kalpot par vispārējas likumdošanas principu.” Turklāt šāds kategoriskā imperatīva traktējums ļauj Kantam saglabāt cilvēka brīvās gribas autonomiju, jo šis likums neko konkrētu neaizliedz un neko konkrētu nepavēl, tikai prasa jebkurā situācijā lemt un rīkoties patstāvīgi.

Ar *“Spriestspējas kritiku”* Kants bija iecerējis uzcelt tiltu starp “Tīrā prāta kritiku” un “Praktiskā prāta kritiku”, t. i., tiltu starp teorētisko un praktisko filozofiju, starp dabā valdošo determinētību un cilvēka gribas brīvību. Lai labāk izprastu spriestspējas analīzi, nepieciešams precizēt nozīmi, kādā Kants lieto terminu “spriedums”. Vienā no savām nozīmēm šis termins var apzīmēt ikvienu teikumu, kuru veido loģiski savstarpēji saistīti jēdzieni, bet citā nozīmē — domāšanas aktu, kurā subjekts pauž savu attieksmi pret kaut ko. Šajā pēdējā nozīmē spriedums vienmēr ir vērtējošs. Kants jēdzienu “spriedums” lieto minētajā otrajā nozīmē. Ar spriestspēju viņš saprot dvēseles spēju dot novērtējumu, atklājot vērtējamā priekšmeta saistību ar kādu vispārēju principu, likumu. Vērtējošā spriedumā apvie-

nojas tīrā (teorētiskā) un praktiskā prāta darbības. Tā, piemēram, konkrēto situāciju cilvēks izvērtē saskaņā ar zināšanām, kuras viņam sniedz teorētiskais prāts, un priekšstatiem par jābūtību, kas rodama praktiskajā prātā. Viens no šādiem vērtējošiem spriedumiem ir gaumes spriedums, kas izteikts, pamatojoties uz patikas un nepatikas jūtām. Pievērsoties tuvāk spriedumiem, kas balstās uz patikas un nepatikas jūtām, Kants nevar nepamanīt, ka arī šiem spriedumiem, tāpat kā teorētiskā un praktiskā prāta spriedumiem, piemīt zināms vispārīgums. Kāds tad ir šī vispārnožīmīguma pamats, ja estētiskais vai gaumes spriedums tiek izdarīts, pamatojoties uz tik šķietami subjektīvu priekšnosacījumu kā patikas un nepatikas jūtas? Tas ir viens no centrālajiem jautājumiem, kas nodarbina Kantu "Spriestspējas kritikā".

Kants par estētiskā sprieduma būtību

Savā 1764. gada traktātā "Skaistā un cildenā jūtu novērojumi", kas sarakstīts Ruso un angļu sensuālistu Šaftsberija un Hačesona ietekmē, Kants pirmoreiz pievēršas skaistā un cildenā jūtu aplūkojumam. Viņš norāda, ka cildenais saviļņo, bet skaistais piesaista. Rīcība ir skaista, ja tā tiek veikta viegli, bez piepūles. Taču grūtību pārvarēšana izraisa sajūsmu, tāpēc šāda rīcība attiecināma uz cildeno. Kantu šajā traktātā vēl neinteresē estētisko jūtu pamats, tāpēc nevar runāt par estētiskā filozofiju tajā.

"Tīrā prāta kritikā", norādot uz izzīņas vispārējiem pamatprincipiem, Kants atzīst, ka vispārēji skaistuma principi neeksistē. Taču jau 1787. gadā vēstulē Reinholdam viņš raksta, ka pastāv "jauna veida apriori principi — patikas un nepatikas jūtas". Šo jauno apriori principu aplūkojumam arī veltīta Kanta "Spriestspējas kritika". Jau ievadā Kants norāda uz estētiskā fenomena noslēpumaino dabu un brīdina, ka viņam diez vai izdosies šai traktātā sasniegt tādu domas skaidrību kā abās iepriekšējās "Kritikās".

Estētiskais spriedums, kas saistās ar cilvēka dvēseles spēju just patiku un nepatiku, pēc Kanta domām, ir gaumes spriedums. Taču spēja just patiku un nepatiku saistīta ar skaisto un cildeno. Kants neizvirza mērķi aprakstīt estētisko tā daudzveidībā, jo, lai raksturotu gaumes spriedumu, viņam pietiek ar šīm divām estētiskā formām.

Analizējot gaumes spriedumus, Kants izdala četras skaisto raksturojošas noteiksmes.

1. *Skaists ir tas, kas sniedz patiku bez jebkādas ieinteresētības*. Tādā veidā Kants skaisto nošķir gan no patīkamā, gan no labā un derīgā jēdzieniem. Patīkamais ir saistīts ar interesi, jo tas atbilst cilvēka sajūtu prasībām. Derīgais atbilst cilvēka praktiskās dzīves noteiktajām interesēm; arī labais ir tas, kas atbilst kategoriskā imperatīva diktētajiem principiem. Turpretī gaumes spriedums ir neieinteresēts; patika pati par sevi kļūst par gaumes sprieduma mērķi. Šo īpašo patiku Kants apzīmē ar jēdzienu

"labvēlīgums", lai uzsvērtu, ka estētiskās jūtas atšķiras no tīksmes, ko sniedz izziņas prieks, un apmierinājuma, kuru sagādā tikumiska rīcība.

2. Gaumes spriedums ir individuāls un nepretendē uz vispārīgumu. Mēs taču esam gatavi piekrist apgalvojumam, ka par gaumi nestrīdas, tādējādi atzīstot tiesības katram pašam spriest par to, kas ir skaists un kas ne. Tai pašā laikā gaume tomēr ir vispārīga. Par to liecina fakts, ka mēs tomēr par estētisko gaumi nemitīgi strīdamies, izsakām spriedumus, kāda gaume ir laba un kāda — samaitāta. Mēs nestrīdamies par cilvēka gastronomisko gaumi vai par to, kāda krāsa kuram labāk patīk, jo šī patika attiecas tikai uz atsevišķo individu. Taču mēs strīdamies par estētisko gaumi, jo pieņemam, paši pat to neapzinādamies, ka, spriežot par skaisto, mēs runājam par kaut ko tādu, kas nozīmīgs mums visiem. Kants raksta: " .. ja viņš (cilvēks. — *Aut.*) par kaut ko saka, ka tas ir skaists, tad viņš piedēvē arī citiem tādu pašu labvēlīgumu." (*I. Kants. Spriestspējas kritika. — R., 2000. — 45. lpp.*) Kants lieliski iezīmē gaumes sprieduma paradoksālo raksturu. *Gaumes spriedums ir subjektīva vispārība, tajā atklājas subjektivitātes vispārnozīmība.* Gaumes spriedums ir antinomija¹, kurā cilvēka prāts spēj aptvert pretrunīgo. No vienas puses, gaume ir individuāla un subjektīva, bet, no otras puses, gaume kā cilvēka dvēseles spēja ir dota visiem un visiem ir nozīmīga.

3. Skaistais ir priekšmeta formas mērķtiecība, kas tiek uztverta bez priekšstata par mērķi. Šai sakarā Kants īpašu uzmanību pievērš iztēlei, jo tikai tajā iespējama "visu izzinātspēju brīva spēle". Spēles jēdziens, kuram jau iepriekš bija pievērsies Šillers, iegūst galveno nozīmi estētiskā raksturojumā. Iztēle, protams, ir nepieciešama gan izziņā, gan praktiskajā rīcībā, taču tikai *estētiskajā sfērā iztēle top pašmērķīga*, jo tā ir brīva no jebkādas ieinteresētības. Vienīgi estētiskajā sfērā iztēle spēj radīt jaunas formas, kas atšķiras no tām, kuras cilvēkam sniedz juteklība un sapratne. Mēs redzam nokaltuša koka zaru un zinām, kas tas ir un kā tas radies, bet iztēle ļauj mums tajā saskatīt gan meža briesmoni, gan traušu feju. *Iztēle ir intelektuāla darbība, kuras rezultātam piemīt mērķtiecība*, un tas nekādā gadījumā nav juteklisko iespaidu nejaušs savirknējums. Tomēr jebkurai iztēles spēlei ir savi noteikumi, tātad iztēle darbojas saskaņā ar kādiem vispārīgiem principiem. Kants visādi tiecas uzsvērt iztēles vispārīgo raksturu, jo, tikai pateicoties tās vispārnozīmīgumam, iztēles rezultāts ir nevis fantoms vai cita veida briesmoni, bet gan labvēlīgumu izraisošs priekšmets. Šai sakarā Kants izvirza ideju par jūtu vispārnozīmīgumu. Viņš secina, ka ir jābūt kādam subjektīvam principam, "kas tikai ar izjūtām un nevis ar jēdzieniem, bet tomēr vispārnozīmīgi noteic, kas patīk un kas nepatīk". (*Turpat. — 65. lpp.*) Kants šajā gadījumā acīmredzot domā tos ikvienā kultūrā pastāvošos priekšstatus, kas determinē estētisko formu jaunradi.

¹Antinomija — divu loģiski pamatotu spriedumu pretrunība.

4. Skaistais ir tas, ko "bez jēdzieniem iedomājamies kā vispārēja labvēlīguma objektu". (Turpat. — 43. lpp.) Gaumes sprieduma vispārnozīmīgums balstās uz kopizjūtu, nevis uz vispārīgiem jēdzieniem. Lai raksturotu šo vispārnozīmīgumu, Kants lieto tādus interesantus jēdzienus kā "emocionālais apriori" un "shematizācija bez jēdzieniem". Viņš nodala gaumes spriedumus no izziņas, tādējādi nodrošinot estētiskās pieredzes autonomiju. Gaumes spriedumi nav racionāli pamatojami, tāpat kā mūsu zināšanas par priekšmetu nav pamats šī priekšmeta estētiskam novērtējumam. Tai pašā laikā gaumes spriedumi ir vispārīgi. Estētisko jūtu vispārīgums ir priekšnosacījums, lai cilvēks jutekliskajos uztvērumos spētu saskatīt kādu kopību. Kants secina, ka krāsa un skaņa nav tikai sajūtas, bet gan "sajūtu daudzveidīguma vienības formāla noteiksme, un tādā gadījumā tās arī pašas par sevi varētu piederēt pie skaistā". (Turpat. — 54. lpp.) Taču pati "daudzveidīguma vienības formālas noteiksmes" ideja ir viena no prāta "nenoteiktajām" idejām, pie kurām pieder arī labā ideja, cilvēcības ideja utt. *Skaists ir tas, kas visiem patīk bez jebkāda jēdziena*. Skaists, piemēram, ir tīrs krāsu tonis pats par sevi. Šāda skaistuma apzīmēšanai Kants lieto jēdzienu "*brīvais skaistums*". Filozofs min piemēru par ornamentu — cilvēkam sagādā prieku ornamenta formas izraisītā fantāzijas rotaļa.

Taču "brīvais skaistums" nav vienīgais skaistuma veids, kuru aplūko Kants. Viņš runā arī par tā saucamo "*saistīto skaistumu*". Šis skaistums "dzimst" nevis no tīras formas, bet gan no formas un satura atbilstības, tajā atklājas formas un mērķa saskaņa. Kants norāda: "... cilvēka skaistums (vai nu tas būtu vīrieša, vai sievietes, vai bērna skaistums), zirga, celtnes (baznīcas, pils, arsenāla vai dārza mājiņas) skaistums pieņem mērķa jēdzienu, kas nosaka, kādai jābūt lietai, tātad pieņem tās pilnības jēdzienu un tātad ir saistītais skaistums." (Turpat. — 58. lpp.) Līdz ar to šāda veida skaistums var tikt attiecināts uz jēdzienu. Tādējādi Kantam rodas iespēja estētisko tomēr saistīt ar citām cilvēka dvēseles spējām. Viņš to arī izmanto, iezīmējot estētiskā un tikumiskā sakaru cildenajā.

Skaisto Kants aplūko kā patikas avotu, bet bauda, kas tiek gūta saskarē ar cildeno, ir komplicētāka, vairāk saistīta ar "prātošanu", ar intelekta paša aktivitāti. Kāpēc? Tas ir tāpēc, ka skaistais vienmēr ir iemiesojies formā, bet cildenais nevar rast izpausmi jutekliskā formā, jo tajā dominē prātā esošā bezgalības ideja. *Cildenajā prāts it kā pārvar jutekliskās uztveres un formas robežas*. Kants pats cildeno definē šādi: "... cildens ir tas, kas .. sniedzas pāri katram jutekļu mērogam." (Turpat. — 75. lpp.)

Raksturojot cildeno, Kants aplūko tādas dabas parādības kā viesulis, vētrā trakojošs okeāns, ūdenskritums. "Bet tie, jo briesmīgāki, šķiet jo pievilcīgāki, ja vien paši atrodamiem drošībā, un mēs labprāt saucam šos priekšmetus par cildeniem, jo tie paceļ mūsu dvēseles spēkus pāri parastajam un ļauj sevī atklāt gluži citāda veida pretošanās spējas, kas dod drosmi mēroties spēkiem ar šķietamo dabas visvarenību," tā cildenā

iedarbību uz cilvēka dvēseli apraksta Kants. (Turpat. — 83. lpp.) Šajā raksturojumā skaidri iezīmējas cildenais kā cilvēka tikumiskā spēka apliecinājums. Patiesais cildenā priekšmets ir vienīgi cilvēks savā tikumiskā spēka triumfā. Cildenā jūtas veidojas cilvēka dvēselē, samērojot idejas cilvēka prātā ar jutekliskajā uztverē doto.

Ģēnijs un māksla

Savus pārspriedumus par mākslu Kants sāk, salīdzinot bišu darbošanos, kad tās veido šūnas, un mākslu. Bites darbojas, dabas instinkta vadītas, bet mākslā iespējama patiesa jaunrade, jo mākslinieks rada neatkarīgos mākslas darbus, kas nav atdarināmi, lai gan kalpo par paraugu nākamajām mākslinieku paaudzēm.

Kants ņem vērā to, ka ar jēdzienu "māksla" tiek apzīmētas visai daudzveidīgas parādības; mēs runājam par amata mākslu, par uzvedības mākslu utt. Šī iemesla dēļ Kants vispirms izdala *mehāniskās mākslas*, t. i., darbošanos, pamatojoties uz zināšanām un šo zināšanu diktētiem noteikumiem, kas jāievēro darbošanās procesā, piemēram, amatniekam, piekopjot savu amatu. Mehāniskajām mākslām Kants pretstata *estētiskās mākslas*, kuru vienīgais mērķis ir izraisīt patiku. *Estētiskās mākslas savukārt iedalās daļajās mākslās un patīkamajās mākslās*. Patīkamajām mākslām ir tikai viens mērķis — radīt labpatiku. Pie tām pieder, piemēram, skaists galda klājums, kā arī viss, kas izklaidē un uzjautrina, — jauka mūzika dzīrēs, asprātīgas sarunas. Patīkamās mākslas ir saistītas ar sajūtām, bet daļās mākslas "veicina dvēseles spēku kultūru".

Romantismam radniecīgas idejas ieskanas Kanta mācībā par ģēniju. *Ģenialitātes izpausmes Kants uzskata par produktīvās iztēles brīvu spēli*. Pat izcilākie zinātnieki nevar līdzināties ģēnijiem mākslā, jo viņu ģeniālie atklājumi agrāk vai vēlāk nonāk skolasbērnu mācību grāmatās un tos var apgūt ikviens, bet mākslinieka radītais ir neatdarināms un neatkarīgs. Viena no ģēnija pazīmēm ir oriģinalitāte, bet zinātnē oriģinalitātei nav vietas. Ģenialitāte Kanta izpratnē ir iedzimta dvēseles spēja, ar kuru daba diktē savus noteikumus mākslai. Mākslinieks ģēnijs savā daiļradē ir līdzinieks radošajai dabai, kas pati diktē sev likumus. Mākslinieks pats neapzinās savas daiļrades principus un nevar dot norādījumus citiem, kā radīt šedevrus.

Tas, kas tiek radīts pēc stingri noteiktiem likumiem, pieder pie mehāniskajām mākslām, piemēram, pie amatu mākslas. Tomēr kā atšķirt amatnieku no mākslinieka? Ģēnijs pats rada sev noteikumus, kaut arī nelieto tos apzināti. Taču atšķirības ir arī ģēnija un amatnieka radītajā. Ģēnija radītajam piemīt īpašs garīgums, jo tas izraisa visu cilvēka dvēseles spēju — iztēles, prāta un sapratnes — brīvu spēli. Tomēr ne visi mākslas darbi spēj atmodināt cilvēka dvēseles spējas brīvai spēlei. Dzejolis var būt gan mīļš, gan elegants, bet bez garīguma, arī sarunas nereti ir aizrau-

tīgas, bet bezdvēseliskas. Sfēras, kurās iemiesojusies šī dvēseles spēju brīvā spēle, var būt ļoti dažādas. *Gan pulksteņmeistars, gan celtnieks var būt īsteni mākslinieki, ja viņu darba rezultāts ir oriģināls un ietver sevī garīgumu*, bet viņi var arī būt tikai amatnieki, ja savā darbā vadās vienīgi pēc parauga un iepriekš dotiem noteikumiem.

Kā jau iepriekš minēts, patikas jūtu cēloni Kants saskata brīvā formu spēlē. Pievilcīga forma sastopama gan mehāniskajās mākslās, gan patīkamajās mākslās, gan zinātnē. Visās šajās nozarēs tomēr saglabājas zināma brīvība formu izvēlē, kaut arī šī izvēle ir utilitāru vai kādu citu mērķu ierobežota. Gan galda piederums, gan zinātnisks traktāts, gan sprediķis var būt skaists pēc savas formas, bet tikai tajā gadījumā, ja forma palīdz, nevis traucē sasniegt to mērķi, kuriem šie priekšmeti domāti. Tomēr ar skaistu formu vien ir par maz, ja runa ir par patiesu mākslas darbu.

Ģēnija radīts mākslas darbs spēj atraisīt iztēli, kurā mijiedarbojas visas cilvēka dvēseles spējas — gan izzinātnespēja, gan iekārotspēja, gan patikas un nepatikas jūtas. *Mākslas darba rosinātā iztēlē dzimst estētiskas idejas*. Ar tām Kants saprot "tādu iztēles priekšstatu, kas pamudina uz saspringtu domāšanu, kaut arī neviena noteikta doma, t. i., jēdziens, nevar būt tam adekvāta, un tāpēc neviena valoda nekad nevar pilnīgi aptvert un padarīt saprotamu šo jēdzienu". (Turpat. — 125. lpp.) Iztēlē dzimušās estētiskās idejas ļauj pacelties pāri jutekliskā pieredzē dotajam, un tajā pašā laikā tās ļauj aptvert kaut ko tādu, kas nav izsakāms ar prāta rīcībā esošo jēdzienu palīdzību. *Pateicoties mākslai un tās atraisītajai iztēlei, prāta abstraktās idejas iegūst juteklisku formu*, kļūst jutekliski tveramas. Māksla abstraktos prāta jēdzienus vērš realitātē; tikai māksla ļauj mums prāta jēdzienus, piemēram, tādus kā mūžība, nāve, mīlestība, pasaules radīšana, priekšstatīt konkrēti jutekliskā formā.

Kaut arī Kantam mākslinieciskā jaunrade nenozīmē sekošanu paraugam, jo ģēnijs ir likums pats sev, viņš tomēr nenoliedz skolas nozīmi mākslinieka tapšanā. Mākslinieki ģēniji ir reta parādība, tāpēc citiem spējīgiem māksliniekiem viņu darbu studēšana var būt laba skola. Protams, šajā gadījumā runa nav par kopēšanu, pakal darināšanu vai mēkaķošanu, kā izsakās filozofs. Katrs mākslinieks rod ģēnija atstātajā mantojumā to, kas viņam nepieciešams. Ģēnija atstātais mantojums izmantojams nevis kā recepte, pēc kuras darināt mākslas darbus, bet gan kā līdzeklis, lai atrastu mākslinieka paša iztēli.

Mākslas aplūkojumu Kants pabeidz, piedāvājot *daiļo mākslu klasifikāciju*. Kaut arī šajā virzienā daudz kas bija paveikts jau pirms Kanta un viņa piedāvātajā klasifikācijā ir maz jaunu momentu, pie tās ir vērts pakavēties, jo šajā klasifikācijā labi atklājas iekšējais pretrunīgums, kas caurauž visu Kanta estētiku. Šis pretrunīgums saistās ar faktu, ka "Spriestspējas kritikā" Kants estētiskā vispārnozīmīgumu skaidro ar formas izraisīto kopizjūtu, tomēr visaugstāk vērtē tos mākslas veidus, kuros saturam nebūt nav mazsvarīga nozīme.

Pirmajā grupā Kants iedala *runas mākslas*, pie kurām pieder daiļrunība un dzejas māksla. Viņš augstu vērtē dzeju, jo tajā savu izpausmi rod estētiskās idejas. Citādi Kants vērtē daiļrunību, kas arī pēc savas formas var būt skaista un tāpēc piederēt pie mākslām. Taču iztēles spēli tajā ierobežo mērķi, kurus ar savu runu tiecas sasniegt orators. Savukārt dzeja šādus ierobežojumus nepazīst.

Otro grupu veido *tēlotājmākslas*, pie kurām pieder plastika, kas sevī ietver tēlniecību un arhitektūru, un glezniecība. Tieši šīs mākslas spēj iemiesot sevī "jutekliskas patiesības". Kants īpaši uzsver, ka tēlotājmāksla neatdarina dabai piemītošās formas, bet gan tiecas piešķirt juteklisku formu estētiskajām idejām. Arī arhitektūrā estētiskās idejas izpausmi ierobežo tie praktiskie mērķi, kuru dēļ arhitektūras objekti tiek radīti, bet tēlniecībai nav cita mērķa kā vien estētiskā ideja.

Pie trešās grupas pieder *izjūtu daiļās spēles mākslas*, t. i., mūzika un krāsu māksla. Lai gan, kā norāda minēto mākslas veidu apzīmēšanai lietotais termins, šie mākslas veidi pirmām kārtām ir saistīti ar izjūtām, tomēr to uztvere neaprobežojas ar tām. Arī mūzika un krāsu māksla rosina brīvu iztēles spēli, kurā dzimst estētiskā ideja. Lai novērtētu mūziku vai ornamentu, nepietiek tikai ar spēju uztvert skaņu vai krāsu. Laba dzirde nav muzikālā dzirde; lai spētu baudīt mūziku, cilvēkam nepieciešama īpaša uztveres spēja. Māksla, kā uzskata Kants, degradējas, ja tā ir vienīgi brīva formu rotaļa, kas nemudina uz refleksiju un neietver estētiskās idejas.

Līdz ar atzinumu par estētisko ideju noteicošo nozīmi mākslinieciski augstvērtīgā mākslas darbā Kants neapšaubāmi iekļaujas Eiropas estētikā valdošajā tradīcijā, kura gan nav vienīgā, tomēr ir noteicošā. Šī tradīcija tiecas mākslu aplūkot kā sabiedrībai nozīmīgu ideju paudēju un nevēlas to uzskatīt tikai par tīri estētisku fenomenu.

Rezumējums

Kants pamato jaunu pieeju estētiskā fenomena izpētē — viņš to uzskata par apziņas aktu, kurā tiek izteikts spriedums (novērtējums) par realitātē pastāvošiem priekšmetiem, spriedums, kurā iztēle apvieno juteklisko un pārajuteklisko. Galveno uzmanību Kants pievērš apziņas struktūrai, taču viņam nepaliek nepamanīta arī kultūras nozīme gaumes spriedumu tapšanā.

Kants tiecas norobežot gaumes spriedumus no izziņas, kā arī no tikumiska novērtējuma, lai noskaidrotu gaumes spriedumam raksturīgās iezīmes. Taču viņš norāda arī uz estētiskā un citu cilvēka dvēseles spēju saskares punktiem, piemēram, uz tikumiskā un estētiskā vienotību cildenajā. Nepieciešamību savienot atšķirīgās cilvēka dvēseles spējas apliecina arī Kanta mācība par daiļajām mākslām — daiļo mākslu mērķis ir pati šī māksla, bet tai pašā laikā šī māksla ir prātā esošo ideju jutekliska forma.

Analizējot mākslu, Kants vaicā, kāda ir patiesi skaistas mākslas būtība (mūsdienās tā varētu nozīmēt mākslinieciskumu). Viņš apliecina — lai radītu mākslinieciski augstvērtīgu mākslu, māksliniekam nepieciešamas īpašas spējas. Tās vajadzīgas arī publikai, šo mākslu uztverot.

Kants pirmo reizi estētikas vēsturē aplūko iztēli kā jaunrades mehānismu, kuram pateicoties cilvēka dvēseles spēju brīvā spēlē tiek radīta jauna, estētiska realitāte. "Spriestspējas kritikā" Kants norāda, ka patiesa jaunrade iespējama vienīgi mākslā, jo tikai tā dod iespēju izpausties ģēnija oriģinalitātei. Tikai pēc trešās "Kritikas" sarakstīšanas Kants kādā vēstulē tomēr atzīst iztēles būtisko nozīmi jebkurā jaunradē, arī zinātniskajā.

Mūsdienu estētikas zinātnieki Kantam nereti pārmet, ka, tiecoties rast estētiskā vispārēju pamatojumu, viņš bez ievēribas ir atstājis subjektivitātes nozīmi estētisko fenomenu esamībā. Šie pārmetumi ir pamatoti, taču jāatceras, ka Kanta filozofiskā sistēma diktēja nepieciešamību formulēt fundamentālus pamatprincipus.

Georgs Vilhelms Frīdrihs Hēgelis: estētika kā mākslas filozofija

Estētikas vieta Hēgeļa filozofiskajā sistēmā

Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa filozofija ir tālaika eiropēiskās filozofiskās un estētiskās domas attīstības vainagojums. Hēgelis savā filozofijā izvirza grandiozu projektu — apkopot visu tolaik cilvēces garīgajā attīstībā uzkrāto pieredzi. Šī iemesla dēļ viņš savos filozofiskajos traktātos pievēršas gan pagātnes domātājiem, piemēram, Aristotelim un Platonam, gan saviem laikabiedriem — Kantam, Šellingam, Fihtem u.c.

Jau 1806. gadā sarakstītajā darbā "Gara fenomenoloģija" Hēgelis formulē savas filozofijas galveno mērķi — noskaidrot cilvēka apziņas vēsturiskās attīstības ceļu. Viņa izvirzītajam mērķim nenoliedzami ir cits raksturs nekā tiem uzdevumiem, kurus savā filozofijā izvirzīja Kants. Kantu intereseja cilvēka apziņa, tāpēc viņš centās izdalīt kādas pārlaicīgas apziņas struktūras, mēģināja atrast tos apziņas darbības mehānismus, bez kuriem apziņa nevarētu pastāvēt kā apziņa. Turpretī Hēgeli interesē *apziņas veidošanās vēsture*. Viņš vēlas filozofiski, t. i., no prāta pozīcijām, pamatot gara attīstību kā procesu, kas pakļauts noteiktām likumsakarībām. Gars sevī ietver visus līdzšinējos cilvēces garīgās attīstības sasniegumus visdažādākajās sfērās. Hēgeļa darbu nosaukumi — "Loģikas zinātne", "Gara fenomenoloģija", "Vēstures filozofija" u.c. — apliecina viņa centienus analizēt gara izpausmes visdažādākajās jomās.

Hēgeli nesaista individuālais. Viņš cenšas izzināt vispārīgo, un arī prāts viņu interesē pašā vispārīgākajā formā kā gara attīstība. *Šādu vispārīgu,*

visu aptvert gribošu prātu sauc par absolūto garu. Taču Hēgeļa filozofija uzskatāma par mēģinājumu aprakstīt, kā prāta loģika īstenojas pasaulē — dabā, sabiedrībā, cilvēka pašapziņā, kultūrā. Atbilstoši Hēgeļa iecerei parādīt gara klātbūtni ikvienā esamības sfērā viņa filozofija ir grandioza sistēma, kurā dabas un cilvēces vēsture tiek atklāta kā absolūtā gara pašattīstības un pašizziņas process. Svarīgi ir atzīmēt, ka Hēgelis nebūt neignorē indivīda apziņu. Viņš tikai turpina jau 18. gadsimtā nostiprinājušos tradīciju atsevišķo indivīdu aplūkot ciešā saistībā ar sabiedrību, kā to darīja apgaismotāji, vai cilvēci kopumā, kā to veica Kants. Turpinot šo tradīciju, arī Hēgelis ir pārliecināts, ka individuālā apziņa savā attīstībā atkārtoti absolūtā gara pašattīstības vēsturi. Individuālā apziņa ir viena no absolūtā gara izpausmēm; absolūtais gars ir indivīda apziņas būtība, bet viss individuāli neatkārtojamais ir vienīgi nejaušs un nebūtisks.

Hēgelis savā filozofijā tiecas esamību skatīt kā pašpietiekamu veselumu, tāpēc viņam nākas absolūtā gara attīstības dzinējspēkus meklēt pašā garā. Jau Kants iezīmēja pretrunu starp cilvēka apziņas radīto pasauli un ārpusapziņas realitāti — cilvēka dvēseles spējas dod cilvēkam iespēju izzināt pasauli, bet “lieta par sevi” ir neizzināma; starp cilvēka priekšstatiem par lietām un reāli pastāvošajām lietām vienmēr pastāv neatbilstība. Hēgelis šo pretrunu attiecina uz apziņas sfēru, tādējādi pretrunas pašā apziņā padarot par gara pašattīstības dzinējspēku. Tieši pretrunas izziņas procesā kļūst par attīstības dzinuli.

Par mērķi gara pašizziņai, kas reizē ir arī tā pašattīstība, uzskatāma patiesība. Taču tā ir nevis patiesība par pasauli ārpus gara, bet gan patiesība, kas tiek radīta gara pašattīstībā, — *izziņas gaita un gara attīstības process sakrīt*. Vispirms gars attīstās loģikas sfērā, lai pēc tam iemiesotos dabā. Materiālo pasauli un dabu Hēgelis traktē kā gara cītiesamības veidu. Daba savā attīstībā rada cilvēku, līdz ar to daba iziet ārpus savām robežām un pāriet gara sfērā, lai gara pašizziņa turpinātos cilvēkā, kurā apvienojies gars un matērija. Gara pašizziņas process turpinās arī tad, kad tas guvis pastarpinājumu cilvēkā un kļuvis par prātu. Arī šajā attīstības līmenī Hēgelis izdala trīs absolūtā gara attīstības jeb izziņas pakāpes.

Pirmā pakāpe ir subjektīvais gars, kurā gars paliek atsevišķā cilvēka individuālās pieredzes ietvaros. Šajā pakāpē noris cilvēka kā indivīda gara spēju attīstība.

Otrā pakāpe ir objektīvais gars, kurā tiek apkopota sabiedrības dzīvīgūtā pieredze. Atšķirīgus šīs pieredzes aspektus aplūko tiesības, morāle un tikumība.

Trešā pakāpe ir absolūtais gars, kas ir augstākais punkts tā attīstībā. Šajā pakāpē gars atklāj savu būtību, nonākt pie absolūtās patiesības, absolūtajam garam apvienojot sevī vienotā veselumā objektīvo un subjektīvo garu. Absolūtā patiesība atklājas pakāpeniski, sākumā mākslā, tad reliģijā un visbeidzot filozofijā. Absolūtā gara attīstību saskaņā ar šīm trim attīstības pakāpēm var raksturot kā procesu, kurā sevi izzinošais gars

sarauj saites ar juteklisko pasauli. Māksla ir absolūtā gara pirmā attīstības stadija. *Mākslā absolūtais prāts brīvi vēro sevi kā patiesību jutekliskā formā.* Reliģijā absolūtā patiesība izpaužas priekšstatu veidā, bet filozofijā gars spēj sevi izteikt jēdzienos.

Tātad mākslu Hēgelis uzlūko kā nepieciešamu absolūtā gara pašizziņas momentu. Māksla un ar to saistīto jautājumu aplūkojums organiski iekļaujas Hēgeļa filozofiskajā sistēmā. Viņš ir viens no pirmajiem jauno laiku domātājiem, kas *izveido sistemātisku mākslas filozofiju.*

Estētika kā mākslas filozofija

Savu estētikas izpratni Hēgelis izklāsta darbā "Lekcijas estētikā", kura pamatā ir viņa skolnieku konspekti un kurš savu pirmpublicējumu piedzīvo pēc filozofa nāves.

Hēgeļa estētika pēc savas būtības ir mākslas filozofija, jo skaistais dabā neietilpst viņa interešu lokā. Tomēr faktam, ka šis skaistais paliek ārpus estētikas priekšmeta, viņa filozofijā ir savs pamats. Hēgelis dabu raksturo kā absolūtā gara citesamības formu, kā formu, kurā gars nevar pilnībā īstenoties. Tā kā dabā gars sevi neapzinās un līdz ar to daba ir un paliek garam sveša, tad daba var dot tikai nojausmu par skaisto, bet tā nevar būt skaista pati par sevi, jo skaistais vienmēr ir garīgs. Dabā reāli pastāvošie atsevišķie priekšmeti ir ierobežoti laikā un telpā, tāpēc tie nevar sevī ietvert vispārējo skaistuma ideālu. Estētiskais ideāls, kas atbilstoši savam raksturam ir vispārīgs, var pastāvēt vienīgi kā apziņas fenomēns. Tādējādi jautājumam par skaisto dabā Hēgeļa estētikā nav vietas. "Pat dabiski skaista dzīva būtne," atzīmē Hēgelis, "nav skaista pati par sevi." Priekšmets vai dzīva būtne ir skaista mūsu apziņas aktā un tikai šī akta rezultātā.

Hēgelis skaidri formulē savu pieeju mākslas aplūkojumam. Filozofs atzīmē, ka mākslas analīzē pastāv divas dažādas pieejas — viena ir empīriskā pieeja, kas pamatojas uz atsevišķu mākslas darbu labu pazīšanu, bet otra ir filozofiski teorētiskā pieeja. Hēgelis savā mākslas filozofijā vēlas apvienot abas šīs galējības, parādot gan mākslai piemītošos vispārīgos, metafiziskos principus, gan arī to, kā šie principi īstenojušies dažādos mākslas vēstures posmos, piešķirot katra laikmeta mākslai sevišķību.

Tā kā Hēgeļa filozofiskajā sistēmā māksla ir absolūtā gara attīstības pakāpe, kurā nonākot gars jau ir izzinājis sevi dabā un pārvarējis individuālās pieredzes robežas, tad ir saprotams, kāpēc Hēgelim nav pieņemams ne apgaismības uzskats par mākslas līdzdalību dabas un materiālās pasaules izzināšanā, ne arī romantiķu viedoklis, ka māksla ir individuālās apziņas radīta. Iepriekš dotajā romantisma raksturojumā tika mēģināts parādīt, ka romantiķi mākslā redz divu pretpolu — individuālā un absolūtā — apvienojumu. Hēgelis, asi polemizējot ar romantiskās mākslas teorētiķiem, liekas nemanām romantiķu tieksmi pēc absolūtā, bet

individuālais pats par sevi, bez vispārinājuma viņam šķiet nevērtīgs. Tādu pašu apsvērumu dēļ Hēgelis uzskata, ka *māksla ir pilnīgāka nekā ikdienas dzīve*. Viņš norāda: “.. mums jāatzīst, ka mākslas darbi ir kāda augstāka realitāte un patiesāka esamība nekā ikdienas realitāte.”

Māksla — tā ir patiesība jutekliskā formā. Taču juteklībai tīrā veidā, kā spriež Hēgelis, mākslā nav vietas, jo tā pati par sevi ir saistīta ar atsevišķo, nejaušo. Hēgeļa ideāls ir māksla, ar kuras starpniecību izpaužas absolūtais gars, tāpēc viņš runā par *jutekliskā un garīgā, satura un formas vienotību mākslā*. Juteklība reprezentējas formā, tomēr juteklība nav tikai domas ārējais apvalks. Ja doma tiek tikai ilustrēta ar jutekliskās formas palīdzību, tad šāda ilustrācija nepieder pie mākslas, jo tajā šķirti pastāv tas, “kas mākslinieciskajā jaunradē īstenojas nesaraujamā vienībā”. Hēgelis ironizē par māksliniekiem, kas sūdzas, ka nespēj atrast saturam piemērotu formu. Pēc filozofa domām, ir pamats šaubīties, vai tādiem māksliniekiem vispār ir skaidra ideja, jo idejas mākslā var pastāvēt tikai jutekliskā formā.

Ideja mākslā atklājas “nevis kā likums, bet .. gan kā kaut kas mūsu dvēseles stāvoklim un emocijām atbilstošs”. Šādas idejas apzīmēšanai Hēgelis izmanto vārdu “patoss”. Filozofs norāda, ka patosa pamatā “ir tie vispārīgie spēki, kas ne tikai savā patstāvībā uzstājas paši par sevi, bet arī mājo cilvēka krūtīs un savilņo cilvēka dvēseles slēptākās dzīles”. Patosu var raksturot kā mākslas spēju izraisīt emocijas. Taču Hēgelis norāda arī uz to, ka šis emocionālais stāvoklis pēc savas būtības atšķiras no sadzīviskām emocijām — *patoss atšķirībā no sadzīviskām emocijām ietver sevī vispārnozīmīgas jēgas pārdzīvojumu*. Filozofs izvēlas piemēru no antīkajām traģēdijām — Orests nogalina savu māti nevis aklas un nemotivētas kaislības ietekmē, bet gan tāpēc, ka tāds ir likteņa lēmums. Tātad viņš savā rīcībā īsteno kādu vispārīgu principu, kas tad arī ir cēlonis viņa rīcības patosam.

Patoss kā ideja dzimst mākslinieka iztēles radītajos jutekliskajos tēlos. Tomēr mākslā ietvertajam jutekliskajam tēlam ir sava specifika, kuras dēļ ne katrs jutekliskais tēls var kļūt par mākslas tēlu. Mākslinieka iztēlē juteklība tiek atbrīvota no visa nejaušā, lai varētu kļūt par vispārējā izpausmi. Hēgelis atšķirībā no Kanta un Šillera neanalizē iztēles mehānismu. Viņu interesē tikai rezultāts — tās iezīmes, kas piemīt absolūtajam garam šajā pašattīstības pakāpē. Tomēr Hēgelis (tāpat kā Kants) iztēli uzskata par piederīgu intelekta sfērai, nosaucot to par “prāta pirmsākumu”.

Mākslinieciskās jaunrades avots ir mākslinieka apziņas aktivitāte. Pēc Hēgeļa domām, mākslinieka apziņa pirmām kārtām ir apziņa, kurā ataust patiesības nojausma. Par nojausmu viņš runā tāpēc, ka absolūtā patiesība pilnīgi var atklāties tikai filozofijā, kas patiesību ietērpj jēdzienos. *Hēgeli interesē, kā mākslā iemiesojas vispārīgais, bet ārpus viņa uzmanības loka paliek mākslinieka apziņas subjektivitāte un individualitāte*. Tas tad arī nosaka Hēgeļa pozīciju polemikā ar romantiķiem. Viņš norāda uz tām

negatīvajām parādībām mākslā, kuras rada pārmērīga koncentrēšanās uz savu dvēseli un nevēlēšanās "piepildīt sevi ar substanciālu saturu". Mākslinieciskā jaunrade nevar gūt stingru pamatojumu indivīda ierobežotajā un noslēgtajā pasaulītē. Šo pamatojumu sniedz mākslinieka apziņas piesaiste laikmeta garam. Kritizējot Fihti, Hēgelis kategoriski noraida prasību pēc subjekta neierobežotas brīvības mākslinieciskajā jaunradē. Hēgeļa filozofijas pamatprincipi neļauj viņam pieņemt arī romantiķiem tik nozīmīgo ironiju — absolūtā patiesība ir viena, tā gan var īstenoties dažādās formās, bet par to nevar būt divu atšķirīgu viedokļu.

Skaistā ideja, mākslā iegūstot sev atbilstošu formu, kļūst par estētisko ideālu. *Māksla ir tā, kas spēj sniegt īsteni skaisto, jo tajā esošais skaistums ir gara — mākslinieka iztēles — radīts.* Arī baudījumam, ko sniedz māksla, ir garīgs raksturs — mums baudu nesniedz forma un saturs paši par sevi. Kaut arī māksla izmanto dabas dotās formas, skaistais mākslā ir cilvēka gara radīts. Skaistu jaunekli gleznā var attēlot atbaidošā izskatā, bet kropļīgs vecis talantīga mākslinieka veidotā portretā var kļūt par skaistuma iemiesojumu.

Hēgelis nemitīgi uzsver estētiskās idejas vispārīgo raksturu. Tas gan viņam nav šķērslis, lai aplūkotu šo ideju kā vēsturiski mainīgu un attīstībā esošu. Ar to Hēgeļa pozīcija atšķiras no viņa priekšteču Platona un Aristoteļa nostājas, kuri arīdzan atzina skaistā idejas mūžīgumu. Hēgeļa *skaistā ideja, nemitīgi tiecoties no gara sfēras pāriet materiālajā pasaulē, atrodas nepārtrauktā attīstībā*, kuras cēlonis ir viņa pašā. Pat tad, kad ideja ir sasniegusi ideālu, t. i., formas un satura harmoniju, gars mēģina to no jauna atsvabināt no juteklības jūga un atkal tai dāvēt brīvību.

Mākslas attīstības likumsakarības

Hēgelis tiecas aptvert mākslas attīstību plašā laika diapazonā — no Seno Austrumu mākslas līdz savu laikabiedru mākslai. Vēsturiskuma princips mākslas aplūkojumā iesakņojas jau 18. gadsimta estētikā. Gan Herders, gan Šellings jau uzskata mākslu par attīstībā esošu procesu, taču Hēgelis mākslas vēsturiskajam traktējumam piešķir jaunu, plašāku dimensiju, jo viņš *mākslas vēsturisko attīstību aplūko saistībā ar pārmaiņām mākslas morfoloģijā*¹. Aplūkojot mākslinieciskās apziņas attīstības vēsturi, Hēgelis secina, ka katrā mākslas attīstības etapā ir savs dominējošais mākslas veids. Tomēr ir svarīgi, ka šis atzinums neliedz viņam saskatīt arī atsevišķo mākslas veidu attīstību vēstures gaitā. Atbilstoši savai mācībai par absolūtā gara pašattīstību Hēgelis nejautā, kādi ir mākslas attīstības cēloņi un iespējamie ārējie stimuli; *mākslas attīstības dzenulis ir pašā mākslā.*

¹ Mākslas morfoloģija — noteikta mākslas veidu un žanru sistēma.

Mākslas attīstībā Hēgelis izšķir trīs pakāpes: simbolisko mākslu, pie kuras pieder Seno Austrumu māksla, klasisko (t. i., antīko) mākslu un romantisko mākslu, pie kuras filozofs pieskaita visu kristīgās pasaules mākslu, arī savu laikabiedru daiļradi.

Simboliskajā mākslā saturs vēl nav radis sev atbilstošu formu. Saturam, kas pastāv garā kā neskaidra nojausma, tiek piemeklēta reāli pastāvošu priekšmetu forma. Šie priekšmeti var tikai nosacīti un ļoti aptuveni norādīt uz ideju, ko mākslinieks gribējis paust. Par piemēru Hēgelis min Dieva simbolisko attēlojumu Senās Ēģiptes mākslā. Filozofs ir pārliecināts, ka tajā vēl nav sasniegta idejas un formas vienība, tāpēc nav arī pamata runāt par skaistā ideāla iemiesojumu Seno Austrumu mākslā. Simboliskās mākslas raksturīga iezīme ir nevis skaistais, bet gan cildenais, kas uzlūkojams kā formas un idejas neatbilstības izpausme. Atsaucoties uz Kantu, Hēgelis dod savu cildenā definīciju: "Cildenais — tas ir mēģinājums izteikt bezgalīgo, kaut gan dabas parādību pasaulē nav atrasts priekšmets, kas būtu šim mērķim noderīgs." Simboliskā māksla vēl tikai meklē idejai atbilstošu formu, tāpēc tā lielākoties mehāniski savieno garīgo un juteklisko, iekšējo un ārējo. Vēlme atrisināt šo pretrunu ved mākslu uz jaunu, augstāku attīstības pakāpi.

Klasiskā māksla savu spilgtāko izpausmi rod antīkajā kultūrā. Tajā tiek sasniegta iekšējā un ārējā harmonija un īstenojas skaistuma ideāls. Dievu tēlojumu simboliskā formā, kas vēl ir raksturīgs antīkajai mitoloģijai, no maina apgarots dievu attēlojums cilvēka veidolā. Klasiskā māksla, pēc Hēgeļa domām, ir skaistuma ideāla pilnīgākais iemiesojums. "Nekas skaistāks nav iespējams un arī nebūs!" patētiski izsaucas Hēgelis.

Romantiskā māksla veidojas klasiskās mākslas dzīlēs. Tās rašanās apliecina gara vēlmi pašizziņas procesā iedziļināties pašam sevī. Šī iemesla dēļ mākslas attīstība nebeidzas ar klasisko mākslu, kaut arī tai ir izdevies īstenot harmonijas ideālu. Nemierpilnā gara pašattīstība noved līdz mierpilnās harmonijas noliegumam un radošā potenciāla atraisīšanai. Romantiskajā mākslā forma nonāk satura gūstā. Tomēr jāņem vērā, ka Hēgelis ir pārliecināts, ka atteikšanās no skaistā ideāla mākslā paver garam jaunas iespējas sevi apliecināt, atteikšanos no skaistā nekādā gadījumā nevar uzskatīt par mākslas degradācijas pazīmi. Analizējot romantisko mākslu, Hēgelis aplūko gan viduslaiku mākslu, gan savu laikabiedru romantiķu daiļradi.

Mākslas attīstība īstenojas kā process, kurā gars, t. i., saturs, gūst uzvaru pār juteklisko formu un visbeidzot izraisa jutekliskās formas noliegumu. Māksla pati atceļ savas pastāvēšanas pamatu, un līdz ar to māksla savas turpmākās attīstības iespējas ir izsmēlusi. Gara tālākā pašattīstība vairs nevar notikt jutekliskā formā. Tā iespējama, tikai atsakoties no jutekliskās formas (tas arī notiek reliģiskajā apziņā).

Vai tas nozīmē, ka Hēgelis ir pārliecināts, ka māksla ir vēsturiska parādība un ka tai ir lemts izzust, lai dotu vietu citām gara aktivitātēm? Strīdi

sakarā ar šo Hēgeļa apgalvojumu nerimst vēl tagad, kad noteiktas parādības mūsdienu mākslā nereti tiek traktētas kā mākslas norieta izpausmes. Tomēr mēs uzskatām, ka nav svarīgi strīdēties par to, vai mākslas pastāvēšanai reiz pienāks gals un kas par to varētu liecināt. Daudz svarīgāk ir ņemt vērā Hēgeļa secinājumu par garīgās dzīves sfēru nevienmērīgu attīstību. Mākslas vēsture uzskatāmi parāda, ka dažādos laikmetos mākslai ir bijusi atšķirīga nozīme cilvēka un sabiedrības dzīvē. Ir laikmeti, kurus rada māksla un kuri sevi apliecina pirmām kārtām ar mākslas starpniecību, bet ir arī tādi laikmeti, kuros māksla it kā "slēpjas" aiz citām cilvēka gara izpausmēm, piemēram, aiz reliģijas, morāles. Protams, var atrast pietiekami daudz argumentu, kurus pretstatīt Hēgeļa apgalvojumam par antīko mākslu kā pilnīgāko skaistuma izpausmi, tomēr būtiskākais ir viņa secinājums, ka mākslas attiecības ar citām gara izpausmes formām arīdzan ir vēsturiski mainīgas.

Šo pašu domu par nevienmērīgu mākslas attīstību no jauna, bet nedaudz citā aspektā apliecina Hēgeļa veiktā mākslas veidu vēsturiskās attīstības analīze, kas īstenota, pamatojoties uz ļoti apjomīgu vēsturisko materiālu. Hēgeli maz interesē atsevišķu mākslas veidu specifika, kaut arī milzīgais izmantotais materiāls ļauj izteikt ne vienu vien vērā ņemamu atziņu. Viņu saista mākslas veidu sistēmas attīstība. Pievēršanās tieši šai problēmai ļauj izdarīt secinājumu: *mākslas veidu nevienmērīga attīstība nav nejaušība, bet tā likumsakarīgi izriet no fakta, ka mākslā norit absolūtā gara pašattīstība.*

Simboliskā māksla priekšplānā izvirza arhitektūru, jo tieši tajā izšķiroša nozīme ir ārējai formai. Savukārt klasiskā māksla, dodot priekšroku plastikai un tās īstenojumam skulptūrā, arhitektūru it kā aizvirza otrajā plānā. Sākotnēji, piemēram, Senās Ēģiptes mākslā, tēlniecība vēl ir pakļauta simboliskajām formām, tāpēc skulpturālie tēli vēl ir nenoteikti un statiski. Antīkajā kultūrā, kuru raksturo interese par ķermeņa jutekliskajām formām, tēlniecība piedzīvo uzplaukumu. Tomēr mākslas attīstības ceļu raksturo tas, ka satura loma pieaug, ķermeniskajam vienlaikus zaudējot savu nozīmi. Šī tendence izskaidro, kāpēc romantiskajā mākslā īpašu nozīmi iegūst glezniecība, mūzika un poēzija¹.

Skulptūra, pēc Hēgeļa domām, vispilnīgāk iemieso sevī skaisto, bet glezniecības un mūzikas priekšrocība ir tā, ka šie mākslas veidi dod brīvu vaļu iztēlei. It sevišķi tas attiecas uz mūziku, kurā mākslas tēls ir zaudējis savu uzskatāmību. Tomēr visu romantiskās mākslas veidu vidū īpaši tiek izcelta poēzija. Tādējādi neapšaubāmi tiek turpināta 18. gadsimta estētikas tradīcija vērtēt mākslu tās saturiskajā aspektā. Hēgelis poēzijas īpašo vietu citu mākslas veidu vidū pamato ar to, ka poēzija sevī apvieno ārējo juteklisko tēlu, ko iemieso glezniecība, un subjektīvo pārdzīvojumu, kuru

¹ Ar jēdzienu "poēzija" šajā gadījumā tiek apzīmētas visas vārda mākslas, dzeja un proza ieskaitot.

pauž mūzika. Pateicoties šai sintēzei, poēzija apliecina augstākas pakāpes garīgumu un vienlaikus attālinās no klasiskās mākslas skaistuma ideāla. Hēgeļa estētikā rodams vēl daudz citu interesantu un auglīgu domu, pie kurām šajā lekciju kursā nepakavēsimies (piemēram, eposa, liriskas un drāmas teorija, mācība par traģisko un komisko).

Rezumējums

Hēgelis izveido vienotu un monolītu estētikas koncepciju, mēģinot tajā ietvert visu iepriekšējo Eiropas racionāli orientētās estētikas vēsturi. Šī iemesla dēļ viņa estētika uzskatāma par kvalitatīvi jaunu posmu estētiskās domas attīstībā. Tā kā skaisto ārpus mākslas Hēgelis atzīst par nepilnvērtīgu un tam īpašu uzmanību nepievērš, var droši teikt, ka viņš estētiku saprot kā mākslas filozofiju. Estētiskās domas turpmākā attīstība 19. gadsimtā lielā mērā notiek, atsaucoties uz Hēgeļa mantojumu.

Kants, pētot apziņas struktūru, tiecās to "attīrīt" no realitātes iespaidiem, bet Hēgeli, gluži pretēji, interesē realitāte, jo viņš tajā saskata absolūtā gara attīstības procesu. Tas nozīmē, ka Hēgelis pievēršas vienīgi garīgajai dzīvei, taču viņš cenšas to traktēt iespējami plaši. Arī mākslu Hēgelis uzskata par gara dzīves nepieciešamu izpausmi.

Hēgeļa mākslas filozofija ir bagāta ar idejām, kuras mūsdienās varbūt vēl nav līdz galam novērtētas. Tomēr visbūtiskākā ir ideja par mākslas pašattīstību, jo tieši tā dod iespēju atklāt gan mākslas atšķirīgo vietu dažādu laikmetu kultūrās, gan arī ļauj secināt par mākslas veidu un žanru nevienmērīgu attīstību.

Konsekventie mēģinājumi ietvert mākslas attīstību noteiktā sistēmā neizbēgami rada iebildes, kas ne reizi vien izskanējušas Hēgeļa estētikas pētnieku apgalvojumos, jo neviena sistēma nav spējīga aptvert visu māksliniecisko kultūru tās daudzveidībā. Tāpat sistēma ir par šķērslī, lai dotu vispusīgu atsevišķo mākslinieciskās kultūras fenomenu aplūkojumu. Tomēr nedrīkst noliegt, ka sistematizācijai Hēgeļa estētikā ir liela nozīme, jo tā dod iespēju salīdzināt un formulēt kopsakarības.

Juteklības problēma

Feierbaha antropoloģiskajā materiālismā

Ludviga Feierbaha (1804—1872) mācība uzlūkojama par vācu klasiskās filozofijas noslēgumu. Tā ietver gan priekšgājēju radīto filozofisko sistēmu kritisku analīzi, gan jaunu filozofijas attīstības perspektīvu redzējumu.

Pēc tam kad Feierbahs pamet veiksmīgi aizsāktās, bet viņu neinteresējošās teoloģijas studijas, viņš savu filozofisko izglītību turpina, klau-

sīdamies Hēgeļa lasītās lekcijas Berlīnes universitātē. Visai drīz iezīmējas Feierbaha filozofisko uzskatu un tradicionālā ideālisma jeb, kā viņš pats to dēvē, spekulatīvās filozofijas pretišķības. Feierbaham šķiet nepieņemami uzskatīt pasauli par absolūtā gara produktu, kā to dara Hēgelis, vai par prāta darbības rezultātu, kā tas ir Kanta filozofiskajā sistēmā. Jautājumu par prāta un pasaules attiecībām Feierbahs risina materiālistiski, īpaši uzsverot, ka prāts seko lietām, nevis lietas seko prātam. Tomēr arī franču apgaismotāju materiālistismu, kas apziņas fenomenus atvasina no matērijas, filozofs uzlūko par pagājību, jo viņš nepievienojas franču materiālistu tēzei par cilvēku kā fizisku būtni. Nākotnes filozofija nav savienojama ar tāda veida materiālistismu, jo tās uzmanības centrā jāatrodas cilvēkam, kura būtība nav atvedināma no dabas likumiem. Visai zīmīgi ir tas, ka Feierbahs savu filozofiju dēvē nevis par materiālistismu, bet gan par naturālismu vai humānismu. Viņš atzīst, ka pievienojas vācu klasiskās filozofijas tradīcijai, kas uzskata subjektu par filozofijas sākumpunktu. Filozofs izvirza tikai vienu iebildumu — tam ir jābūt īstenam, dzīvam subjektam, nevis abstrakti filozofējošai būtnei.

Feierbaha skatījumā prāts, kas iegrimis pašanalīzē un ignorē realitāti, ir svešs īstenībai. Arī Hēgeļa filozofija ir abstrakta, no reālās esamības atrauta un tai sveša mācība. Pieredze, ko vācu klasiskā filozofija uzkrājusi, pievērsoties apziņas fenomenu analīzei, neko nevēstī par pasauli, kurā cilvēks dzīvo. Šī pieredze liek Feierbaham formulēt nepieciešamību pēc jauna veida filozofijas, kura būtu līdzšinējās spekulatīvās filozofijas noliegums un kuras priekšmets būtu īstenā jutekliskā esamība.

Feierbahs kategoriski vēršas pret vācu klasiskajā filozofijā iedibināto tradīciju uzskatīt domāšanu par abstraktu, no reālās dzīves atrautu procesu. Viņaprāt, domāšana ir spēja, kas nav atdalāma no cilvēka kā īstenas dzīvas būtnes. Domāšana nevis atrauj cilvēku no konkrētās jutekliskās esamības, bet gan apliecina tā piederību pie konkrēti jutekliskās pasaules. Domā nevis abstrakts Es vai absolūtais gars, bet gan dzīvs indivīds, kas ar visu savu būtni iekļāvies esamībā. Ņemot to vērā, nākamais solis filozofijas reformēšanā ir saistāms ar atteikšanos no priekšstata par indivīdu kā abstraktu, no realitātes atrautu būtni. Feierbahs ir pārliecināts, ka jaunajai filozofijai jāatzīst gan jutekliskā realitāte, gan atsevišķais indivīds kā konkrēta jutekliska būtne. Jaunā filozofija, pēc Feierbaha domām, pastāvēs kā antropoloģija¹, jo tās sākumpunkts būs "cilvēka īstenā būtība savā veselumā". Šīs filozofijas uzdevums ir pievērsties cilvēka reālajai esībai, tāpēc tā, kā uzsver Feierbahs, pēc savas būtības ir filozofija cilvēkam.

Filozofijas turpmākā attīstība parāda, cik dažādi var izprast aicinājumu filozofijai pievērsties cilvēka reālajai esībai. Šis aicinājums ir pamatā Marksa centieniem pievērst filozofiju praktisku jautājumu risināšanai. Taču

¹ Antropoloģija kā filozofijas disciplīna ir filozofiska mācība par cilvēku.

arī eksistenciālismu, it īpaši Heidegera filozofiju, kas cilvēka esību padara par centrālo filozofijas problēmu, var uzskatīt par Feierbaha iztēlotās nākotnes filozofijas īstenojumu.

Jutekliskuma rehabilitācija

Feierbahs atšķirībā no tādiem vācu klasiskās filozofijas pārstāvjiem kā Kants, Hēgelis un Šellings neveido estētiku kā patstāvīgu disciplīnu savas filozofiskās mācības ietvaros. Tomēr jāatzīst, ka Feierbaha filozofiskie uzskati ir interesanti arī no estētikas teorijas viedokļa. Par apliecinājumu tam var minēt divus argumentus. Pirmkārt, Feierbaha filozofija piedāvā jaunu juteklības traktējumu, kas paver estētikai jaunas iespējas estētisko pārādību aplūkojumā. Otrkārt, interesi izraisa juteklības analīze estētikai tradicionāli it kā svešās jomās, piemēram, reliģijā.

Juteklības un jutekliskās pasaules aplūkojums veido Feierbaha mācības kodolu. Viņa filozofijas patoss atklājas vēlmē rehabilitēt gan cilvēka juteklību, gan pasaules jutekliskumu, kas līdz tam tikusi noniecināti gan kristietībā, gan jauno laiku racionālismā. Abas šīs tradīcijas apliecina neuzticību cilvēka jutekļiem un jutekliskajai pasaulei pašai par sevi — kristietība profāno pasauli pretstatā dievišķajai pasaulei uzskata par nepilnīgu, bet racionālisms par īstenu atzīst vienīgi prāta akceptētu realitāti. Turpretī Feierbahs vēlas pasauli pašu par sevi skatīt kā īstenu. Taču realitātes īstenumu mums apliecina sajūtas, īstena realitāte ir tā, kas ir mūsu jutekļu objekts. Esamība un juteklība ir identas. "Ir tikai tas," raksta Feierbahs, "kas ir kaislību objekts." Tātad *īstena ir tikai jutekliska realitāte un arī īstens, pilnasinīgs cilvēks pirmām kārtām ir nevis domājošs, bet gan juteklisks cilvēks.*

Aplūkojot Feierbaha tēzi par cilvēku kā juteklisku (t. i., jūtu pārpilnu) būtni, svarīgi ir precizēt, par kāda veida sajūtām un juteklību viņš šajā gadījumā runā. Nākas atzīmēt, ka Feierbahs pats jēdzienus "sajūtas", "jūtas" un "juteklība" lieto dažādās nozīmēs, nemēģinot tās precizēt. Pie juteklības, viņaprāt, pieder visai atšķirīgi fenomeni — gan fiziskas ciešanas, gan kaislības, laime, mīlestība, sajūtas un sajūtu orgānu sniegtā bauda. Rodas jautājums, vai Feierbahs juteklību uzskata par estētisku fenomenu, kaut arī viņš nelieto jēdzienu "estētiskais" attiecībā uz juteklību.

Atbilde, šķiet, ir apstiprinoša, jo Feierbahs neuzlūko sajūtas un juteklību kopumā kā fizioloģisku aktu, bet runā par juteklību antropoloģiskā nozīmē. Feierbaha izpratnē jutekliskais nav kaut kas tāds, kas būtu "acīmredzams" vai pats par sevi saprotams. Sajūtas ne tikai sniedz cilvēkam liecības par apkārtējo pasauli. *Sajūtās cilvēkam atklājas viņa cilvēciskā būtība. Juteklība nes sevī cilvēcisku jēgu.* "Mēs sajūtam ne tikai akmeņus un kokus, ne tikai miesu un kaulus, mēs uztveram arī jūtas, spiežot rokas vai skūpstot lūpas jūtošai būtnei; ar ausīm mēs uztveram ne tikai ūdens burbuļošanu un lapu šalkas, bet arī mīlas un gudrības apgarotu balsi; mēs

redzam ne tikai spoguļu virsmas un krāsu ilūzijas, mēs ielūkojamies arī cilvēka skatienā. Tātad ne tikai ārējais, bet arī *iekšējais*, ne tikai miesa, bet arī *gars*, ne tikai lieta, bet arī *Es* ir jutekļu priekšmets," raksta Feierbahs. (L. Feierbahs. Kristietības būtība. Nākotnes filozofijas pamati. — R., 1983. — 200. lpp.)

Feierbahs pieļauj, ka pastāv neapgarota juteklība, taču cilvēka būtībai atbilstoša ir apgarota, domas caurausta juteklība. Cilvēku no dzīvnieka atšķir ne vien domāšana, bet arī juteklība. "Pat zemākās jūtas — oža un garša, pateicoties cilvēkam, gūst garīgu, zinātnisku aktu nozīmi," secina Feierbahs. (Turpat. — 209. lpp.) Turklāt juteklība šai gadījumā netiek saprasta kā abstrakta cilvēka būtības izpausme. Feiebaha filozofijas pētnieks Alfrēds Šmits savā darbā "Emancipējošā juteklība. Ludviga Feiebaha antropoloģiskais materiālisms" norāda, ka juteklību Feierbahs saprot kā kultūrvēsturisku fenomenu. No estētikas teorijas viedokļa vēl var piebilst, ka viņš to tātad atzīst par jēgpilnu, estētisku fenomenu.

Filozofs nemiīgi uzsver, ka īsteni cilvēciska esība ir jutekliska. Taču jutekliskajā uztverē cilvēkam ir dota ne tikai pasaule ārpus viņa, bet arī viņa paša miesa, viņa ķermenis. *Cilvēka esība pasaulē ir miesīga, un miesa tikpat lielā mērā pieder pie cilvēka būtības kā domāšana*. Feiebaha iztēloto jauno filozofiju raksturo šāda atziņa: " .. es esmu īstena jutekliska būtne, ķermenis pieder manai būtībai; jā, ķermenis savā totalitātē ir mans Es, pati mana būtība." (Turpat. — 197. lpp.)

Feiebaha piedāvātais skatījums uz cilvēka miesu un ķermeni paver ceļu ķermeņa estētikai, kurā ķermenis vairs nav tikai atveidojams priekšmets. Šī estētika dod iespēju *kā jēgpilnas aplūkot cilvēka miesiskās izjūtas*. Klasisko estētiku interesēja ķermeņa ārējais veidols, bet Feierbahs mudina pievērsties arī miesiskajai juteklībai. Viņš pats sper pirmo soli šai vēl neapgūtajā pētījumu jomā, savās filozofiskajās apcerēs pievērsoties arī cilvēka seksualitātei.

Hēgelim un visai spekulatīvajai filozofijai Feierbahs pārmet, ka katrs atsevišķais indivīds, katrs atsevišķais Es tiek traktēts kā domājoša, bet izolēta būtne, kas nepazīst otru Es un neatzīst cita indivīda esamību. Viņš uzsver, ka cilvēka būtība izpaužas tieši personu savstarpējās attiecībās, t. i., Es un Tu attiecībās. Taču arī Es un Tu attiecības ir jutekliskuma caurauktas. Viena cilvēka attieksmi pret otru cilvēku daudz lielākā mērā veido izjūtas nekā loģiski secinājumi. *Cilvēks cilvēkam ir dots viņa juteklībā*; tātad mīlestība ir cilvēka būtībai atbilstoša cilvēku savstarpējo attiecību forma. Nākotnes filozofijai jābūt mīlestības filozofijai.

Juteklība, māksla un reliģija

Kaut arī Feierbahs savā filozofijā atsevišķi nepievēršas mākslas analīzei, viņš formulē mākslas aplūkojuma filozofisko principu. Tas ir šāds: mākslas, tāpat kā citu kultūras formu pamatojums ir rodams cilvēka būtībā.

Feierbahs norāda: "Māksla, reliģija, filozofija vai zinātne atklāj patieso cilvēcisko būtību, ir vienīgi šās būtības izpausmes." (Turpat. — 209. lpp.)

Tātad cilvēka būtībā meklējama gan reliģijas, gan mākslas izcelsme. Reliģijā cilvēks atklāj savu cilvēcisko būtību atsvešinātā, no konkrētās esamības abstrahētā veidā. "Cilvēks priekšmetisko savu būtību," tā skan viens no Feierbaha dotajiem reliģijas raksturojumiem. (Turpat. — 48. lpp.) Taču filozofs it īpaši uzsver, ka cilvēks ir arīdzan jutekliska būtne, tātad *reliģija atsvešinātā veidā ietver arī cilvēka juteklību*. Feierbahs reliģijā saskata gan intensīvu pārdzīvojumu, gan dziļas un cilvēciskas jūtas. Tā, piemēram, kristietībā Kristus ir mīlestības Dievs. Mīlestība uz cilvēku dara Kristu par pestītāju, un mīlestība uz Dievu ir vienīgā saite, kas vieno cilvēku un Kristu. Dievs ir ne tikai cilvēka abstraktās domāšanas spējas, bet arīdzan viņa juteklības iemiesojums. Hēgelis, aplūkojot reliģiju kā pakāpi Absolūtā gara pašizziņas procesā, saskatīja tajā aiziešanu no jutekliskā, bet Feierbahs redz, kāda būtiska nozīme juteklībai ir reliģijā pašā.

Tieši patiesības jutekliskā forma bija tā, kas ļāva Hēgelim mākslu nošķirt no citām kultūras formām. Kā lai nošķir mākslu no reliģijas, ja tās abas ir cilvēka būtības izpausmes un ja tās sevī ietver juteklisko? Lai atbildētu uz šo jautājumu, der pakavēties pie Feierbaha iztēlotās sarakstes starp rakstnieku un ikdienas dzīvē iegrīmušu pilsoni. Ikdienas cilvēku vilina pasaule, kuru viņam piedāvā rakstnieks, bet viņš arī bīstas sekot rakstniekam šai jaunajā pasaulē, jo baidās atteikties no savas ikdienas dzīves, kas jau ir kļuvusi par daļu no viņa būtības. Viņš baidās, ka māksla liks viņam atteikties no savas mīlestības uz mīļoto sievieti.

Šajā gadījumā viegli var atpazīt jau romantiķu iezīmēto konfliktu starp pelēko ikdienību un mākslas piedāvāto gara brīvību. Romantiķi savu izvēli izdarīja par labu mākslai, redzot tajā iespēju cilvēkam pamest nepieņemamo realitāti. Feierbahs šo konfliktu atrisina citādi. Rakstnieks atzīstas, ka vienīgais, kas viņu saista ar cilvēku, ir mīlestība, bet tās dēļ viņš neprasa cilvēkam atteikties no savas ikdienas dzīves un mīļotās sievietes, jo viņa māksla pieder pie tās pašas dzīves, kuru cilvēks dzīvo. "Tā kā es novēršos no dzīves šķietamības, tu domāji, ka es novēršos arī no tās būtības? Es tikai atmetu pasaules čaulu, lai labāk baudītu tās dievišķo būtību," vēstī rakstnieks savā vēstulē cilvēkam.

Mākslā Feierbahs saskata cilvēka juteklības izpausmes, taču filozofam ir skaidrs, ka *juteklība mākslā ir apgarota juteklība, tāda juteklība, kas piesaista cilvēku nevis iztēlotai, bet gan pilnīgi reālai pasaulei*. Reliģijā cilvēka juteklība tiek abstrahēta no atsevišķā indivīda konkrētās esības, bet māksla palīdz saskatīt un baudīt juteklisko reālajā dzīvē. Tieši tāpēc arī, kā uzskata Feierbahs, viduslaiku reliģiskā māksla, kalpodama baznīcas interesēm, tomēr sekmēja uz zinātni un praksi orientētas jauno laiku kultūras rašanos. Viduslaiku māksla, it īpaši renesanses sākumperiodā, atklāja cilvēkam reālās pasaules un dabas burvību, tādējādi mudinot viņu pievērsties dabai un pilnīgi reālām lietām.

Māksla Feierbaha skatījumā ir nevis absolūtā gara izpausme kā Hēgelim, bet gan apgarotas juteklības iemiesojums. Mākslā ir ietverta cilvēka paša, nevis Dievam piedēvētā juteklība. Līdz ar to māksla lieliski var kalpot cilvēka pašapziņas celšanai.

Rezumējums

Feierbahs lauž jauno laiku filozofijā iedibināto tradīciju aplūkot sajūtas un juteklību no izziņas teorijas skatpunkta, t. i., vienīgi kā izziņas procesa sastāvdaļu. Pievērsšanās cilvēka juteklībai antropoloģiskā aspektā dod viņam iespēju juteklībā saskatīt cilvēka būtības izpausmi. Fakts, ka Feierbahs juteklību aplūko kā kultūrvēsturisku fenomenu, kurā savu izpausmi rod cilvēka būtība kā veselums, ļauj secināt, ka viņa traktējumā juteklība ir estētisks fenomens.

Tā kā jutekliskās uztveres objekts ir ne tikai pasaule ap cilvēku, bet arī cilvēka ķermenis, tad Feierbaha mācība par juteklību paver ceļu ķermeņa estētikai, dod iespēju kā jēgpilnas analizēt arī cilvēka miesiskās sajūtas.

Līdz ar to, ka Feierbahs juteklībā redz cilvēka būtības izpausmi, viņš arī pamatoti norāda uz jutekliskā klātbūtni estētikai līdz tam svešās sfērās, piemēram, reliģijā.

Klasiskās estētikas pārvērtējums Nīčes filozofijā

Frīdrihs Vilhelms Nīče (1844—1900) — vācu filozofs, dzejnieks un komponists, dzīves laikā neatzīts domātājs — savus kaismīgos darbus sacerēja nākotnei pārliecībā, ka tad notiks gan viņa ģēnija atzīšana, gan viņa pareģojumu piepildīšanās. Darbā “Ecce homo” Nīče savu dzīves gājumu novērtē šādi: “Man pašam laiks vēl nav pienācis, daži piedzimst *postum*¹.” (F. Nīče. *Ecce homo*. — R., 1998. — 69. lpp.) Minētais darbs ir Nīčes paša atskats uz savu jaunradi, kura 1888. gadā ar “Ecce homo” arī apraujas, izdzīstot ģēnija prāta gaismā. Taču pareģojums ir piepildījies — nākamība sev līdzī tik tiešām atnes gan Nīčes pielūgsmi, gan viņa ideju popularitāti 20. gadsimta filozofijā. Arī Latvijas filozofu vidū gadsimta sākumā Nīče ir viens no visbiežāk pieminētajiem domātājiem.

Nīčes pasludinātā un arī īstenotā “visu vērtību pārvērtēšana” ir tā atziņa, kas nosaka viņa vietu pagātnes un nākotnes domātāju vidū. Nīče raksta: “**Visu vērtību pārvērtēšana:** tā ir mana formula cilvēces visaugstākās pašapzināšanās aktam, kas manī tapis par miesu un ģēniju.” (Turpat. — 116. lpp.) Viņa uzskats sakņojas pārliecībā, ka nevar pastāvēt absolūtas, nemainīgas un mūžīgas vērtības; tāpat kā laika gaitā iet bojā lietas, arī vērtības kļūst nevērtīgas. Nīče ne tikai pasludina “visu vērtību pārvērtēšanu”, bet arī pats aizsāk šī uzdevuma īstenošanu un nonāk līdz atziņai “Dievs ir miris”. Cilvēka esība ir traģisma caurausta, jo cilvēkam tiek liegts jebkas, uz ko viņš savā dzīvē varētu paļauties, vairs nav drošu un stabilu principu, ko likt dzīves pamatā. Tomēr tieši Nīče ir tas filozofs, kas atgādina dzīves kā tādas vērtību laikā, kad vairākums filozofu par īsteni cienījamu atzīst vienīgi cilvēka prāta spēju un tās dotos rezultātus. Viņš atgādina, ka cilvēka dzīve ir vērtīga tāpēc, ka tā ir skaista. Tieši estētiskās kvalitātes dara dzīvi patiesi cilvēcīgu.

Dzīves estetizācija

Nīčes skatījumā cilvēka cilvēciskā esamība ir apgrūtināta. Lai gan cilvēks ir dabas daļa un tieši daba ir viņam dāvājusi varasgribu, daba ir bijusi pret cilvēku nežēlīga, jo ļāvusi viņam nākt pasaulē kā vājam un slimam

¹ *Postum* (latīņu val.) — pēc nāves.

dzīvniekam, kura vienīgā iespēja izdzīvot ir vērst varasgribu pašam pret sevi. Cilvēka situāciju pasaulē Nīče raksturo šādi: "Cilvēks ir virve, izstiepta starp kustoni un pārcilvēku, — virve pār bezdibeni." (*F. Nīče. Tā runāja Zaratustra. — R., 1939. — 10. lpp.*) Pārklūt pār šo bezdibeni iespējams tikai katram pašam, radot sevi kā cilvēku. Lai cik dīvaini tas arī skanētu, cilvēks par cilvēku nepiedzimst, viņš rada sevi par cilvēku, gan īstenojot savu gribu attiecībā pret sevi, gan pārveidojot pasauli saskaņā ar savām vēlmēm.

Nīče aicina cilvēku savu radošo potenciālu vērst pašam pret sevi, katram pašam kļūt par savas dzīves mākslinieku un veidot savu dzīvi kā mākslas darbu. Viņš norāda: "Mēs gribam veidot savu dzīvi kā dzejnieki un vispirms jau sīkumos un ikdienā." Nīče uzskata, ka *nepieciešamība dzīvot cilvēcisku dzīvi katru no mums padara par mākslinieku*. Cilvēka dzīve ir jaunrade, un vienīgi kā neierobežota jaunrade tā iegūst estētisku kvalitāti — kļūst par pilnības nesēju. No šī brīža jaunrade vairs nav tikai ģēniju privilēģija, bet tā ir ikviena indivīda cilvēciskās esības noteikts pienākums. Līdz ar to arī indivīda estētiskā pieredze veidojas kā indivīda paša jaunrades pieredze, nevis tikai kā pasīvs estētisku objektu atspoguļojums. Tomēr radīt spēj vienīgi stipras gribas cilvēks, kuram ir vara pašam par sevi. Līdz ar to radošās potences vispilnīgāk piemīt tikai retajiem, un tos tad Nīče sauc par pārcilvēkiem. Būt pārcilvēkam nozīmē līdz mielēm izbaudīt gan jaunrades reibinošo skurbumu, gan tās nežēlību, jo ikviena jaunrade ir arī vecā bojāeja.

Nīče labi apzinās, ka situācijā, kad "Dievs ir miris" un jebkura vērtība ir atzīta par noliegšanas vērtu, kad cilvēks ir zaudējis jebkādas ārpus sevis pastāvošus orientierus savai esībai, dzīve spēj cilvēkam izraisīt šausmas, izmisumu, vājprātu. Nīče sastopas ar šķietami neatrisināmu problēmu — kā cilvēkam apliecināt sevi dzīvē, no kuras šausmām gribas bēgt? Kā padarīt šo nežēlīgo dzīvi par mākslas darbu? Atbilde meklējama mākslinieciskās jaunrades savdabībā. *Māksla iemāca paskatīties uz sevi no malas, saglabāt distanci, nesaplūst ar konkrēto situāciju*. Nevis aizmirsties pārdzīvojumā, bet redzēt sevi perspektīvā, kā pagājušu, kā veselumu — tāds ir ceļš, kas ļauj izjust esības pievilcību, nenovēršoties no tās šausmām. Arī pārcilvēku raksturo šī spēja distancēties gan no prieka, gan no līdzjūtības, gan no sāpēm. Tā paceļ viņu pāri līdzcilvēkiem un reizē ir viņa vientulības cēlonis.

Nīčes mērķis ir paust savā mācībā apliecinājumu dzīvei. Taču kā to izdarīt situācijā, kad visas vērtības ir noliegtas un cilvēka esība līdz ar to draud kļūt nenozīmīga un sīka? Lai pamatotu ikviena cilvēka esības momenta pašvērtību, Nīče ņem talkā mītu par mūžīgo atgriešanos. Saskaņā ar šo mītu visas lietas mūžīgi atgriežas un līdz ar tām atgriežamies mēs paši. Nīče atzīst: "Viss sabrūk, viss tiek no jauna salikts; mūžīgi darinās tā pati būtības ēka. Viss šķiras, viss atkal satiekas; mūžīgi paliek sev uzticīgs būtības riņķis." (*F. Nīče. Tā runāja Zaratustra. — R., 1939. — 272. lpp.*)

Ja cilvēka esības atsevišķie momenti nevar iegūt pilnīgumu, iemiesojot sevī noteiktas vērtības vai ideālus, tad šādu pilnīgumu tiem var piešķirt mūžība. Mūžīgā atgriešanās glābj cilvēka dzīvi no iznīcības, ļaujot tai kļūt par pasaules piepildījumu; *pateicoties mūžībai, jebkurš cilvēka dzīves mirklis kļūst pašvērtīgs*. Taču, šķiet, ir jābūt pārcilvēciskam garam, lai pieņemtu dzīves nežēlīgā skaistuma mūžīgumu.

Dzīve un māksla

Nīčes viedokli par mākslu pirmām kārtām nosaka tas skatpunkts, kuru viņš ir izraudzījies savai filozofijai. Tā ir cilvēka dzīve visā tās pretrunīgumā un daudzveidībā. Izvirzot priekšplānā cilvēka esību, Nīčem nākas atbildēt uz vairākiem jautājumiem. Ko māksla spēj dot cilvēka dzīvei? Vai māksla ir cilvēka dzīves rota vai līdzeklis, kas palīdz pārciest esības šausmas un glābj mūs no pretīguma un iznīcības? Vai arī tā, būdama naidīga dzīvei, kļūst par akmeni kaklā, iznīcinot cilvēka dzīvesgribu?

Filozofam nav viennozīmīgas atbildes uz šiem jautājumiem, jo māksla pati pieder pie cilvēka dzīves, tātad cilvēka dzīves pretrunīgums ir attiecināms arī uz mākslu. *Mākslai nevar tikt piešķirta viennozīmīgi pozitīva vai negatīva vērtība*. Līdz ar atziņu par mākslas pretrunīgo raksturu Nīče norobežojas no visiem priekšgājēju mēģinājumiem piešķirt mākslai pārlaicīgu vērtību, vienalga, vai tā būtu negatīva (piemēram, Platons pārmeta mākslai cilvēka dvēseles samaitāšanu) vai pozitīva (romantiķi mākslā redzēja cilvēka augstāko gara spēju īstenojumu). Māksla var būt gan laba, gan slikta. Laba māksla ir tā, kas vairo cilvēka vitalitāti, stiprina viņa dzīvesgribu, slikta māksla šo gribu vājina. Tātad prasība pēc "vērtību pārvērtēšanas", pēc mākslas darba vērtības pārskatīšanas arvien no jauna paliek spēkā.

Atziņā par mākslas pretrunīgo dabu Nīče pats saskata savu uzskatu novatorismu. Viņš saista šo pretrunīgumu ar *divējādu principu — apolloniskā un dionīsiskā — sadursmi gan mākslas attīstības procesā, gan katrā atsevišķajā mākslas darbā*. "Pretēji visiem tiem, kas mēģina mākslu atveidot no viena vienīga principa, kurā būtu rodams ikviena mākslas darba pastāvēšanas nepieciešams pamats, es savu skatu vērsu uz abiem seno grieķu mākslas dieviem — Apollonu un Dionīsu — un viņos atpazīstu divu mākslas pasaulu dzīvus un zīmīgus pārstāvjus, kas atšķiras viens no otra gan savā dziļākajā būtībā, gan izvirzītajos mērķos," saka Nīče.

Ko tad sevī iemieso šie dievu vārdos nosauktie atšķirīgie principi? Katru no divējādajiem mākslas principiem — apollonisko un dionīsisko — Nīče saista ar atšķirīgiem apziņas stāvokļiem: apollonisko — ar sapņiem, dionīsisko — ar reibumu.

Atbilstoši sengrieķu mitoloģiskajiem priekšstatiem Apollons ir dailes dievs, pareģis, kā arī cilvēciskās harmonijas sargātājs, bet Dionīss — ze-

mes auglīgo spēku, vīnkopības un vīna darināšanas dievs. Apollons ir sapņu dievs, kas dzīves pretrunu plosītajam cilvēkam sniedz mierinājumu un glābiņu ilūzijās, kur visas pretrunas tiek izlīdzinātas un valda harmo-niska saskaņa. Apollona aizbildniecībā ir visas tēlojošās mākslas, piemē-ram, skulptūra, arhitektūra. Apollons ir tas, kas glābj cilvēku no "eksis-tences nopietnības", atraisot iztēli un pārceļot ilūziju pasaulē. Taču ilūzija Nīčes izpratnē nekādā ziņā nav cilvēka gara negatīva izpausme, jo tā nav saistāma ar maldiem. Ilūzija ir cilvēka radošo spēju izpausme un iespē-jamības redzējums, kas apolloniskajai mākslai liek kļūt par nākamības vēstītāju, bet aizliedz tai būt par realitātes atspoguļotāju. Apolloniskās mākslas orientācija uz mierinājumu liek tai pārvarēt reālās esamības pret-runīgumu harmonijā, kaut arī tā ir harmonija šķietamībā. Taču orientācija uz harmoniju vistiešākajā veidā ir saistīta ar individualitātes, cilvēka pa-tības apliecinājumu, jo nav iedomājama indivīda harmoniska esība, ja tiek noliegta viņa individualitāte.

Dionīsu¹ Nīče interpretē kā pašas dabas radošo enerģiju, kas nepazīst ierobežojumu un ietver sevī esošā noliegumu. Dionīsiskais princips arī noder, lai apzīmētu jaunradi kā iracionālu spēku. Dionīsiskā māksla ir pārmērību māksla, kurā atteikšanās no esošā atspoguļojuma ir atteik-šanās par labu jaunrades iznīcinošajam spēkam. Tieši šī iemesla dēļ dion-īsiskā māksla kļūst par dzīvi apliecinošu mākslu, jo, kā atceramies, dzīve taču ir jaunrade. Dionīsiskais princips savu izpausmi rod netēlojošās māk-slās, pirmām kārtām mūzikā.

Orientācija uz pārmērīgo nav vienīgā dionīsiskās mākslas iezīme, kas atšķir to no apolloniskās mākslas. Dionīsiskā māksla noraida ne tikai apolloniskās mākslas izlooto harmoniju, bet arī individualitātes aplieci-nājumu mākslā. Līdzīgi kā reibumā cilvēks zaudē savu apziņu, tā dionī-siskā māksla izraisa indivīda patības aizmiršanu un viņa subjektivitātes izzušanu. Ar dionīsisko mākslu Nīče saista mākslas spēju likt indivīdam aizmirsties un pakļauties pārindivīduālam jaunrades spēkam. *Apollonis-kais princips liecina par mākslas ciešo saistību ar indivīda pašapziņu; dionīsiskā principa īstenojums mums atklāj, ka māksla, iekļaujot sevī pār-indivīduālo, neapzināto, spēj pārkāpt pāri indivīda patības noteiktajām ro-bežām.* Arī savu jaunradi Nīče raksturo kā dionīsiskā principa aplieci-nājumu: "Esmu filozofa Dionīsa sekotājs, es drīzāk vēl gribētu būt satīrs nekā svētais." (*F. Nīče. Ecce homo. — R., 1998. — 34. lpp.*) Nereti viņš pats identificējas ar Dionīsu, jo arī viņa filozofijas uzdevums ir apliecināt dzīves radošo potenciālu.

¹ Senajā Grieķijā par godu Dionīsam rīkoja orgijas, organizēja svinīgas proce-sijas, kurās atainoja notikumus no viņa dzīves. Tieši Dionīsa svētku svinēšanā savijās jaunrade un neapvaldīta juteklība. No Dionīsa reliģiskā kulta rituāliem vēlāk izveidojās sengrieķu tragēdija.

Taču atgriezīsimies pie atziņas par abu principu — dionīsiskā un apollo-niskā — savijumu mākslas darbā. Īstenā mākslas darbā apvienojas abi šie principi, tātad katrs atsevišķais mākslas darbs, tāpat kā cilvēka dzīve, ir iekšēju pretrunu caustrāvots. Ja mākslas darbā neīstenojas abi minētie principi, neizbēgami zūd mākslinieciskums. Nīče pats uzsver, ka apollo-niskā principa diktētā tieksme pēc harmonijas un samērīguma bez dionīsiskā pašnolieguma pārvēršas stindzinošā shematismā un nedzīvā izskaistinājumā. Tomēr šķiet, ka arī dionīsiskais jaunrades princips bez apolloniskā cilvēka patības apliecinājuma draud pārvērsties par destruktīvu spēku, kura ietekmē top māksla, kas, atsvabinot cilvēka bioloģiskās dziņas, rada draudus individualitātes pastāvēšanai.

Viss iepriekš teiktais, šķiet, izgaismo atbildi uz jautājumu, ko māksla var dot dzīvei. Māksla spēj vairot cilvēka radošo potenciālu un padarīt viņu par dzīvi apliecinošu būtni. Taču nepamatoti būtu apgalvot, ka jebkura māksla ir dzīvi apliecinoša. Nīčem ir skaidrs, ka māksla var būt saistīta arī ar dekadenci¹. Kādas iezīmes raksturo vitālu mākslu atšķirībā no dekadentiskas mākslas? Atbildi uz šo jautājumu sniedz ieskats Nīčes darbā "Vāgnera lieta".

Dekadentiska, cilvēka dzīvesgribu mazinoša māksla neietver psiho-lōģisku motivāciju, bet tiecas kairināt mākslas baudītāja nervu sistēmu un panākt afektu par katru cenu. Dekadentisko mākslu raksturo organizējošā spēka izsīkums. Detaļa mākslas darbā nomāc veselumu. Mākslas darbs vairs nepastāv kā jēgpilns veselums, turpretī detaļa, atsevišķais moments ir ieguvis pārmērīgu dzīvīgumu. Visbeidzot — dekadentisku mākslu var pazīt pēc tradicionālu izteiksmes līdzekļu bezmērķīga lietojuma.

Protams, ar Nīči var strīdēties, vai šīs dekadences mākslai piemītošās iezīmes tik tiešām liecina par pagrimumu mākslā un vai šāda veida māksla ir cilvēkam naidīga. Taču vērā ņemams ir pats problēmas pieteikums — *māksla nav uzskatāma par "nevainīgu" tikai tāpēc, ka tā ir māksla*. Tā var būt arī līdzvainīga, gan sludinot nehumānas idejas, gan kalpojot kā līdzeklis cilvēku apdullināšanai (par to liecina 20. gadsimta pieredze, kad totalitārie režīmi spēja padarīt mākslu par līdzekli nehumānu ideju estetizēšanai). Šādai nehumānai mākslai ir savdabīga mākslinieciskā forma.

Māksla un zinātne

Tomēr ne tikai apolloniskais un dionīsiskais princips vien, pēc Nīčes domām, nosaka Eiropas kultūras attīstību. Līdztekus tiem nozīmīgu vietu Eiropas kultūrā ieņem arī sokratisms. Šo principu Nīče nodēvē

¹ Jēdzienu "dekadence" Nīče lieto, lai apzīmētu visu, kas mazina cilvēka dzīvesgribu un viņa vitālos spēkus.

sengrieķu filozofa Sokrata vārdā, jo viņa mācībā meklējams tā pirmsākums.

Sokrats, kura mācības būtība ietverta viņa vārdos "Ir tikai viens tikums — zināšanas — un tikai viens ļaunums — nezināšana", tiek uzskatīts par domātāju, kas, pasludinot prātu un zināšanas par augstākajām vērtībām, liek pamatus Eiropas kultūras racionalitātei. Arī Nīče Sokratā redz Eiropas kultūras tradīcijas pamatlicēju, taču viņš kā jau visu vērtību pārvērtētājs nepievienojas Eiropas filozofiskajā domā tik bieži sastopamajiem Sokrata cildinājumiem. Gluži pretēji — viņš sokratismu (tātad arī orientāciju uz zinātnei, refleksiju, saprātīgumu) pieskaita pie dekadences izpausmēm.

Pretēji daudzu filozofu pārliecībai, ka zināšanas kā priekšnosacījums sekmīgai cilvēka rīcībai padara cilvēku brīvu, Nīče uzskata, ka zināšanas vērš cilvēku neizlēmīgu, ka tās kļūst par šķērslī viņa aktivitātei un it sevišķi jaunradei. Jo lielāka zināšanu nasta nospiež cilvēku, jo grūtāk viņam ir izšķirties par konkrētu rīcību. Cilvēka spēja rīkoties tiek paralizēta.

Taču tas nav vienīgais pārmetums, ko Nīče izsaka zināšanām, zinātnei un sokratisma principam Rietumu kultūrā. Nīče Sokratu nosauc par "teorētisko cilvēku", t. i., par cilvēku, kas tic, ka "domāšana, balstoties uz cēlonības likumu, var nokļūt esamības dziļākajās dzīlēs un ka domāšana var ne tikai izzināt esamību, bet arī izlabot to". Saskaņā ar Sokrata iedibināto tradīciju prātam tiek dotas tiesības spriest tiesu esamībai, atzīstot to par saprātīgu vai nesaprātīgu. Nīče cilvēka prātam un arī zinātnei, kas ir prāta darbības auglis, liedz šīs tiesības, jo prāts ir svešs dzīvei. Teorētiskais prāts ir orientēts uz pagātnei vai — labākajā gadījumā — uz tagadni, bet esamība ir tapšana, tātad tā ir vērsta uz nākotni, un viss, ko zinātne ir izpētījusi, zaudē savu nozīmi, jo tā nespēj aptvert spontānās jaunrades procesu. Līdz ar to Nīčes skatījumā *domāšana un zinātne ne tikai nespēj aptvert dzīvi, bet arī ir naidīgas tai*. Zinātne, tiecoties atklāt stabilo, nemainīgo, likumsakarīgo, "pārakmeņo" dzīvi, iekļaujot to shēmās, kārtulās, teorijās, kurās nav vietas spontānai tapšanai. Tātad zinātnes sniegtās patiesības ir destruktīvas, tās vēršas pret dzīvi pašu. "Kā estētisks fenomens dzīve mums ir paciešama, bet, zinātniski izskaidrota, tā kļūst nepanesama," saka Nīče. Viņa secinājums ir īss un kodolīgs: "Patiesība ir riebīga."

Līdz ar to Nīče atsakās no vēl vienas Rietumu kultūrā stingri iedibinātas tradīcijas, kas *identificē labo, skaisto un patieso*. Viņš norāda: "Ja kāds no filozofiem apgalvo tādu nekrietnību, ka labais un skaistais ir viens, un vēl piebilst "arī patiesais", tad viņš ir jāper." Nīče uzskata, ka estētiskais nav racionāli pamatojams, patiesība ir riebīga, bet maldi var būt skaisti, savukārt gan melīgais, gan neglītāis var tikt atzīti par labu esam. Estētiskais un racionālais tiek nepārprotami nošķirti. Tieši šis nošķīrums ļaus 20. gadsimta filozofiem estētiskajā saskatīt iespējamo glābiņu no saprāta, zinātnes un tehnikas radītajiem draudiem. Arī Nīče mākslā redz glābiņu no

zinātnes piedāvātās patiesības: "Mums ir māksla, lai ar patiesību mēs neaizietu bojā."

Šāda Ničes nostāja liek pārvērtēt jau antīkajā laikmetā iedibināto mākslas teorijas tradīciju uzlūkot mākslas piedāvāto šķietamību par mānu, kuram ir visai attāls sakars ar patiesību. Ja atcerēsimies, ka apolloniskā principa realizēšana ir nepieciešams priekšnosacījums mākslas pastāvēšanai, tad droši var apgalvot, ka Niče mākslā nepārprotami redz ilūziju. Taču *tieši šī iluzorā šķietamība ir tā, kas padara mākslu atšķirībā no zinātnes par piederīgu dzīvei*. Līdz ar to gandrīz vai paradoksu meistara Ničes stilā var apgalvot, ka mākslas patiesums ir tās melīgumā. Patiesa māksla ir nevis tā, kas atveido esošo, bet gan tā, kura šķietamību liek uzlūkot par šķietamību. Mākslas patiesumu nosaka nevis tās attiecības ar realitāti, bet gan tās attiecības ar dzīvi.

Tomēr mākslai Ničes priekšstats ir visai maz pozitīvu potenču — tā ir tikai līdzeklis, kas ļauj cilvēkam stāvēt pretī esības šausmām. Taču uz jautājumu, vai Ničes pārcilvēkam būtu nepieciešama māksla, tā vien gribas atbildēt noliedzoši.

Domas estētika

Piesakot karu sokratisma principā ietvertajai racionalitātei, Niče nonāk visai dīvainā situācijā. Vēršoties pret racionalitāti, viņš noliedz to pamatu, kas dara iespējamu filozofiskās domas pastāvēšanu, tātad arī viņa paša kā filozofa esamību. Ničes nicinājums pret pagātnes filozofiem izlaužas ne vienu reizi vien: "Viss, ar ko filozofi ir nodarbojušies gadsimtiem ilgi, ir jēdzieni—mūmijas, nekas īstens un dzīvs nav viņu rokām radīts." Pēc Ničes domām, ir bezcerīgi mēģināt izteikt dzīves iracionalitāti ar racionāliem līdzekļiem. Viņa mērķis jau arī nav veidot argumentētu mācību, izklāstīt pamatotu teoriju. Niče savu domātāja būtību saskata līdzcilvēku rosināšanā: "Tagad es jums piekodu manu pazaudēt un sevi atrast; un tikai tad, **kad jūs visi būsiat mani aizlieguši**, es pie jums atkal atgriezīšos." (*F. Niče. Ecce homo. — R., 1999. — 37. lpp.*)

Tādējādi Ničem savu domu izklāstam nepieciešama forma, kas liktu lasītājam maksimāli līdzdzīvot un līdzradīt. Viņš izjūt vajadzību filozofiju tuvināt mākslai, savu domu izteikšanai izmantojot mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus. Un patiesi — Niče tiek atzīts par nepārspējamu aforismu meistaru. Taču aforismā ne tikai spoži atmirdz autora doma. Tas arī izraisa nepieciešamību lasītājam aktivizēt savu pieredzi un domu. Ničes priekšstats filozofs vairāk līdzinās māksliniekam un dziedniekam, jo nodarbojas ar jaunu jēgu radīšanu. Niče arī pats tiecas būt par tādu filozofu, kas nevis izklāsta savu mācību, bet gan, kā atzīmē Delēzs, sniedz dzīves "tulkojumu".

Atteicies no racionalitātes, Nīče zaudē iespēju pamatot savu domu, bet viņš ir kaismīgs filozofs, kurš tiecas pārliecināt savu lasītāju, kaut arī racionālie līdzekļi šī mērķa sasniegšanai viņam ir liegti. Nīče zina, ka *domu pārliecinošu dara ne tikai tās loģiskais pamatojums, bet arī izteiksmīgums*. Savai mācībai par pārcilvēku Nīče piešķir patiesīgumu, veidojot jutekliski konkrētu un iespaidīgu pārcilvēka tēlu. Pārcilvēka raksturojumam tiek izmantotas tādas jutekliski tveramas iezīmes kā spēks, gaisma, augstums, varenība. Pārcilvēka novēršanās no reālās pasaules un nošķiršanās mītiskā realitātē — kalnos — vēl vairāk pastiprina priekšstatu par viņa diženumu.

Padarīdams savu filozofisko domu izteiksmīgu un izteiksmi pašu par jēgas paudēju, Nīče ar savu filozofēšanas manieri atgādina, ka domu raksturo ne tikai tās saturs un loģiskā struktūra, bet arī izteiksmīgums, kas aktīvi līdzdarbojas jēgas tapšanas procesā. Svarīgs ir ne tikai tas, kas tiek domāts un pateikts, bet liela nozīme ir arī formai, kādā tas tiek izdarīts. Nīčes filozofēšanas pieredze ļauj runāt par domas izteiksmīgumu, tātad par estētisku kvalitāšu klātesamību pašā domāšanā. Tas savukārt ļauj saskatīt domas un dzīves savstarpējo saistību. Domas izteiksmīgums liecina gan par dzīves iespaidu uz domu, gan arī par dzīvi apliecinošo domas potenciālu. Neizteiksmīga doma ir nedzīva, jo tai trūkst sakara ar dzīvi. Nīčes nopelns ir tas, ka viņš mums visiem ir atgādinājis par domas ciešo saistību ar dzīvi. *Noraidot tradīciju, kas, nošķirdama racionālo no jutekliskā, bija domāšanai atņēmusi jebkādu estētisku noteiksmi, Nīče savā mācībā ir atgriezis domai tās estētisko potenciālu.*

Rezumējums

Lai gan Nīče par savas filozofijas mērķi pasludina visu vērtību pārvērtēšanu, viņš pats tomēr pilnībā nesarauj saites ar iepriekšējo filozofisko tradīciju. Nīčes priekšstatā par mākslu kā patvērumu no reālās dzīves šausmām skaidri iezīmējas viņa tuvība romantismam. Nīče atšķirībā no romantiķiem, kuriem māksla bija cilvēka gara brīvības piepildījums, uzskata, ka māksla zaudē savu cildeno misiju un ka tā drīzāk ir kompensācija cilvēka gara vājumam.

No pretstatu pāra "māksla — dzīve" Nīčem nozīmīgāka ir dzīve, nevis māksla, jo dzīve pati par sevi ir jaunrade. Cilvēka dzīve pati par sevi ir estētiska vērtība, bet mākslas vērtību nosaka tās spēja vairot cilvēka dzīvesgribu.

Klasiskā filozofijas mantojuma pārvērtējums Nīčes mācībā vienlaikus rada arī atteikšanos no tradicionāliem pieņēmumiem. Viens no tādiem ir pieņēmums par labā, skaistā un patiesā identitāti. Uzlūkojot dzīvi kā dabai piemītošā, iracionālā jaunrades potenciāla izpausmi, Nīče iezīmē estētiskā un iracionālā sakaru. Lai gan, pretstatot dionīsisķo un sokratisko principu

Eiropas kultūrā, Nīče iezīmē plaisu, kas šķir mākslu no zinātnes, viņš tomēr nenodala racionālo no estētiskā ar nepārvaramu sienu. Nīčes filozofēšanas maniere apliecina, ka izteismīga doma pati par sevi ir estētiska, ka domas pārliecinošais spēks ir arī tās estētiskajā kvalitātē. Taču tieši tas, ka Nīčem izdevies iezīmēt estētisko fenomenu daudzšķautņainību un iekšējo pretrunīgumu, ļāvis viņa filozofijai kļūt par rosinošu impulsu visai atšķirīgajām 20. gadsimta filozofiskajām mācībām.

Literatūra

- Agrā renesanse. — R., 1981.
Aristotelis. Poētika. — R., 1959.
Didro D. Ramo brāļadēls. — R., 1988.
Feierbahs L. Kristietības būtība. Nākotnes filozofijas pamati. — R., 1991.
Gēte J. V. Poēzija un īstenība. — R., 1976.
Herders J. G. Darbu izlase. — R., 1995.
Lesings G. E. Lāokoonts jeb Par glezniecības un poēzijas robežām. — R., 1986.
Kants I. Spriestspējas kritika. — R., 2000.
Lukrēcijs Kārs T. Par lietu dabu. — R., 1995.
Marks Aurēlijs. Pašam sev. — R., 1991.
Merķelis G. Vēstules kādai sievietei. — R., 1991.
Nīče F. Ecce homo. — R., 1998.
Nīčse F. Tā runāja Zaratustra. — R., 1939, 1989.
Pirmsokrātisko domātāju darbu fragmenti. — R., 1994.
Platons. Dialogi un vēstules. — R., 1999.
Platons. Menons. Dzīres. — R., 1980.
Platons. Sokrāta prāva. — R., 1997.
Sads de. Justīne jeb Tikumības nedienas. — R., 1999.
История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. 1—5. — М., 1962—1970.
Эстетика Возрождения. — Т. 1—2. — М., 1981.

Mācību grāmatas

- A Companion to Aesthetics. — Oxford, 1997.
Jung W. Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in der Ästhetik. — Hamburg, 1995.
История эстетической мысли. — Т. 1—4. — М., 1985—1987.
История эстетической мысли. — Т. 1—5. — М., 1985—1993.
• *Овсянников М.* История эстетической мысли. — М., 1978.

Saturs

IEVADS	3
<i>Estētikas priekšmets</i>	3
<i>Estētiskās domas vēstures periodizācija</i>	5
ESTĒTISKĀ DOMA SENĀS GRIEĶIJAS KULTŪRĀ	7
<i>Pītagoriešu estētika</i>	8
<i>Sokrata estētika</i>	9
<i>Platona estētika</i>	10
<i>Aristoteļa estētiskā koncepcija</i>	13
HELLĒNISMA UN SENĀS ROMAS ESTĒTIKA	17
<i>Stoiķu estētika</i>	18
<i>Epikūriešu estētika</i>	19
<i>Pseidolongīna mācība par cildeno</i>	20
<i>Neoplatoniķu estētika</i>	21
ESTĒTISKĀ DOMA VIDUSLAIKU EIROPĀ	24
<i>Estētiskā apziņa agrajos viduslaikos (5.—11. gs.)</i>	24
<i>Estētiskā doma attīstītajos viduslaikos (12.—13. gs.)</i>	27
RENEŠANSES ESTĒTIKA	29
<i>Indivīda radošo spēju novērtējums</i>	30
<i>Skaistais kā dominante renesanses estētiskajā apziņā</i>	32
<i>Mākslas izpratne</i>	33
ESTĒTISKĀ DOMA EIROPĀ 17. GADSIMTĀ	35
<i>Estētiskā racionālisma principi klasicismā</i>	36
<i>Baroka estētika</i>	38
APGAISMĪBAS ESTĒTIKA	41
<i>Gaumes problēma apgaismības estētikā</i>	42
<i>Jutekliskuma racionalitāte</i>	45
<i>Māksla kā audzināšanas līdzeklis</i>	46
<i>Mākslas darba vērtēšanas kritēriji</i>	47
ROMANTISMA ESTĒTIKA	50
<i>Romantisms par estētiskā nozīmi kultūrā</i>	52
<i>Mākslinieks un jaunrade</i>	53
<i>Sintēzes meklējumi romantisma mākslā</i>	55

ESTĒTIKA VĀCU KLASISKAJĀ FILOZOFIJĀ	58
Imanuēla Kanta estētika	59
Georgs Vilhelms Frīdrihs Hēgelis: estētika kā mākslas filozofija	67
Juteklības problēma Feiebaha antropoloģiskajā materiālismā	74
KLASISKĀS ESTĒTIKAS PĀRVĒRTĒJUMS NĪČES FILOZOFIJĀ	80
Dzīves estetizācija	80
Dzīve un māksla	82
Māksla un zinātne	84
Domas estētika	86
LITERATŪRA	89

Lekciju kurss

ESTĒTIKA

Jeļena Celma, Ilze Fedosejeva

ESTĒTISKO IDEJU VĒSTURE EIROPĀ

Literārā redaktore *S. Gehtmane*

Māksl. redaktors *A. Aleks*

Tehn. redaktore *E. Vilka*

Maketētāja *J. Masāne*

Korektore *Z. Stikute*

Apgāds Zvaigzne ABC, SIA, K. Valdemāra ielā 105, Rīgā, LV-1013.

Red. nr. S-310.

A/s "Poligrāfists", K. Valdemāra ielā 6, Rīgā, LV-1010.

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0300034308

OBLIGĀTAIS
EKSEMPĻĀRS

1,35

2000-4
132

l e k c i j u k u r s s

Jelena Celma

(dz. 1933. g.)

*Dr. phil., strādā LU Praktiskās filozofijas katedrā;
60 publikāciju estētikā un krievu filozofijas vēsturē*

Ilze Fedosejeva

(dz. 1958. g.)

*Dr. phil., strādā LU Teorētiskās filozofijas un loģikas katedrā;
ap 10 publikāciju estētikā*

ANTĪKĀ ESTĒTIKA
VIDUSLAIKU ESTĒTIKA
RENEŠANSES ESTĒTIKA
JAUNO LAIKU ESTĒTIKA
VĀCU KLASISKĀ ESTĒTIKA

ISBN 9984-17-479-4



9 789984 174792 >



ZVAIGZNE ABC