

4000 Latv. No. 4

KĀRLIS FĒDERNS

# MĀKSLAS IZPRATNE

Estetikas problēma

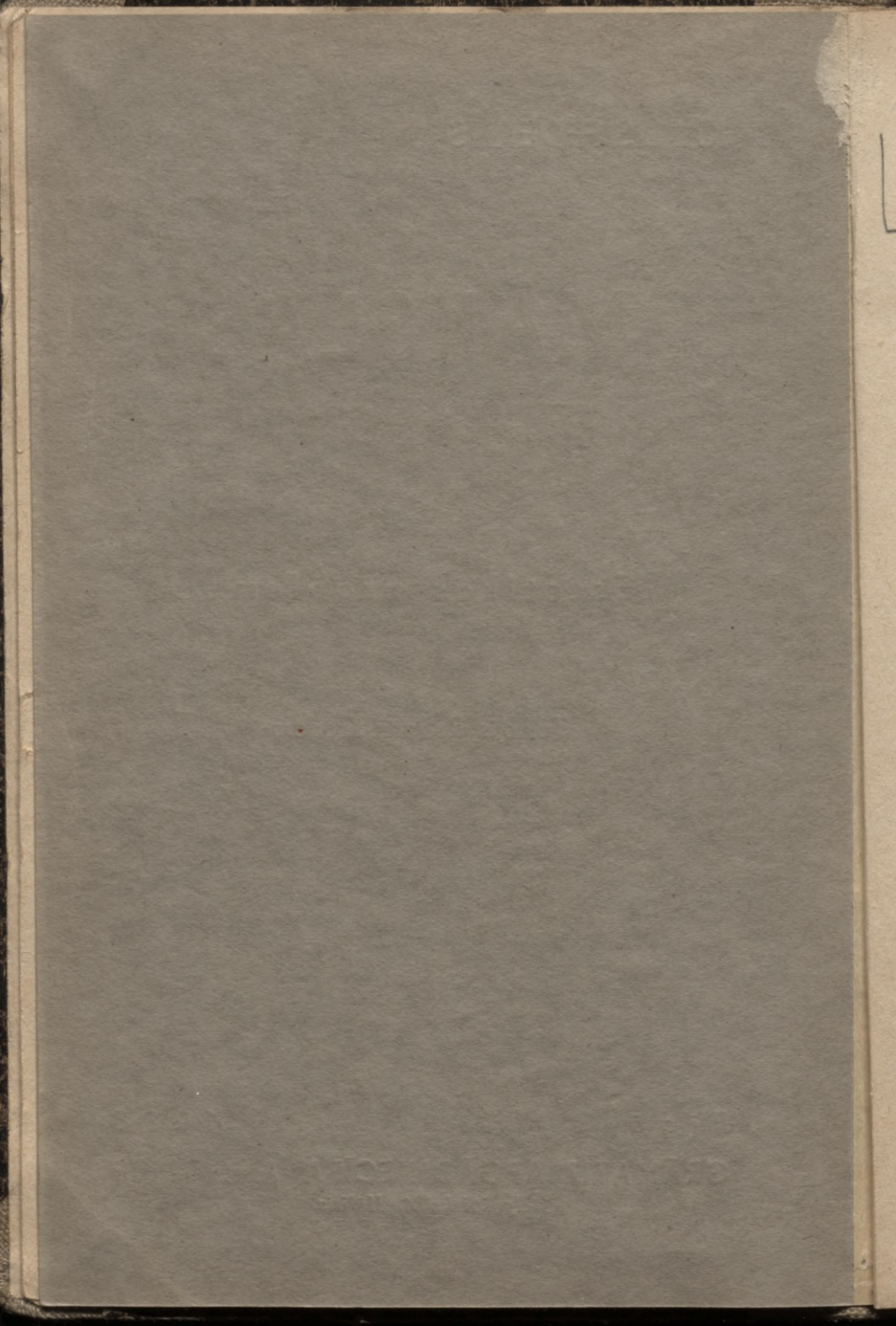
Tulkojis Roberts Kroders

Rīgā

1938

GRĀMATU APGĀDNIECĪBA A. GULBIS

*Ipašnieks A. Māltis*





7  
—  
437

Kārlis Fēderns

# Mākslas izpratne

*Estētikas  
problema*

*Tulkojis Roberts Kroders*

Grāmatu apgādniecība A. Gulbis

Rīgā — Īpašnieks A. Māliītis — 1938

Karl Federn  
Das aesthetische Problem

Parb. 60 ✓

L. V. B.	
Nr. ....	355389

0309057429





## Ievads

Šai apcerējumā ir mēģināts noskaidrot un norobežot estetikas problemu un atrisināt to tik tālu, cik cilvēka atziņai tas liekas iespējami. Tas saskan ar Benedetto Kročes estetiku. Kad gadu tūkstoši veltī centušies atrisināt šo problemu, izejot no abstraktiem (daļuma un citiem) jēdzieniem, deviņpadsmitais gadsimts grozīja virzienu un centās tai tuvoties gan pa psiholoģijas un fizioloģijas, gan vēstures ceļiem, kā tas saskanēja ar šī laika zinātnisko garu. Un šie ceļi atvēra vērtīgas atziņas, bet tās bija vēsturiskas vai psiholoģiskas un fizioloģiskas, ne estētiskas atziņas. Pareizo ceļu sāka tikai Benedetto Kroče. Viņa priekšteči, cik viņam tādu bija, pēc viņa paša atzinuma ir Šleiermachers, De Sanktiss un citi: Gross, Lipss, Verons, Hansliks, Fīdlers zināmās atziņu nozarēs. Es ar pateicīgu atzinību eju šo ceļu tālāk, dibinādamies uz viņa atziņām, un tomēr man no viņa jānošķiras, jo es šķietu atveram durvis, kurām viņš aizgāja garām. Es cenšos novērst vairākus izplatītus maldus un kļūdu avotus un novilkt robežu uz abām pusēm: no vienas puses mākslas problemu atbrīvot no tādu jautājumu apcerējumiem, kuriem ar mākslu nav sakara, no otras puses rādīt, kur viņā sākas netveramais.

Gan estetikas problēmu es cenšos apcerēt vispārīgi, bet dzejas mākslai es pievēršos vairāk, vispirms tādēļ, ka par dzejas būtību izplatīti vislielākie maldi. Te es cenšos nospraust pamatlinijas jaunai poetikai, kurai ir citi viedokļi nekā visām bijušām.



## Pirmā nodaļa

### Mākslinieciskā izteiksme

Kad Benedetto Kroče estetiku definēja kā izteiksmes zinātni un konstatēja katras izteiksmes vienkopīgo dabu, sākot no vienkāršas frazes līdz dramai vai simfonijai, viņš mūsu uzskatus nostādīja uz jauna pareiza pamata un ļāva mums dziļāk ielūkoties estētiskā procesa būtībā. Atziņas teorijai katra apcere un izteiksme ir kvalitatīvi vienāda. Viņu atšķirības ir empiriskas.

Bet mūsu dzīve ir empirija un mūsu attiecības pret mākslu tāpat. Mēs meklējam kvalificējošu atšķirību starp māksliniecisko un nemāksliniecisko izteiksmi, un Kroče mums gaismā cēlis abu vienkopību. Izteiksmes kvalitatīvā pielīdzinātība beidzot aprobežojas ar to, lai mums pateiktu, ka vienkāršā izteiksme un tā, ko mēs sevišķā nozīmē dēvējam par māksliniecisku, abas ir izteiksmes. Un tā arī Kroče beidzot palika tur, kur mums sākas īstā problēma. Kvalificējošo atšķirību, ko mēs meklējam, viņš mums nerādīja, viņš pat noliedz to un saka, ka atšķirība starp vienkāršo izteiksmi un mākslas darbu ir tikai kvantitatīva<sup>1)</sup>.

Līdzību meklēdams, viņš saka, ka vienkārša šūniņa un augstu attīstīts organisms, kas ir šūniņu sintēze, ir padoti tiem pašiem fizioloģijas likumiem, ka nav atsevišķas ķīmijas akmeņiem un kalniem. Tā-

<sup>1)</sup> Ar Kroči es esmu viens prātis tik tālu, cik savu šķirījumu starp māksliniecisko un nemāksliniecisko izteiksmi atzīstu par empirisku.

dēļ gan var iespējams būt, ka starp cilvēku un šūniņu, starp akmeņu kaudzi un pili ir kvalitatīvas atšķirības, kaut abas padotas vieniem un tiem pašiem fizioloģijas vai ķīmijas likumiem, tādēļ „kvalitates“ jēdziens būtu norobežojams tādā formā, kura dzīvē nebūtu lietojama. Mēs jūtam, ka starp vienkāršu un māksliniecisku izteiksmi, starp paviršu avižu ziņojumu un māksliniecisku stāstu, starp nemākulīgu zīmējumu un māksliniecisku gleznu atšķirība tomēr ir. Mēs jūtam, ka šī atšķirība ir kvalificējoša un abas salīdzinātās parādības tā izkārtā dažādās kategorijās. Kāda ir šī atšķirība un ko tā nozīmē, tā ir problēma, kas šē jānoskaidro.

Kroče domā, ka „mākslinieciskā“ izteiksme šai nozīmē būtu „izdevusies“ izteiksme. Pat ja šī definīcija būtu pareiza, tā tomēr nebūtu atrisinājums, jo paliktu jautājums, kāda izteiksme dēvējama par izdevušos. Bet šī definīcija ir reizē pārāk šaura un pārāk plaša, un tā ir aplama. Katru izdevušos izteiksmi nevar apzīmēt par „māksliniecisku“. Ja kāds pilnīgi formulē zinātnisku tezi, nevainojami izpilda kādu uzdevumu, pareizi vada strādnieka vai amatnieka darbu, uz dēļa uzzīmē roku, kas rāda ceļu, tad izteiksme visos šais gadījumos gan izdevusies, bet tādēļ tā vēl nav mākslinieciskā izteiksme. Jautājums ir tas, vai ir atrodama kvalitatīva estētiska atšķirība. Varbūt, zināmā mērā tā konstatējama, kaut ne atziņas teorijas ceļā.

Šī atšķirība mums vajadzīga dzīvē, un mums pietiek, ja to atrodam empiriskā ceļā.

Cilvēciskā izteiksme pēc savas dabas ir liederīga un ar to mēs pazīņojam kādu faktu vai notikumu vai arī izlietojam to citiem praktiskiem mērķiem; tā tas ir pat Dievu lūdzot vai sveicinot. Izņēmums ir tikai mākslinieciskā izteiksme: tā piepildas savas formas dēļ; fakts izgaist formā. Tādēļ var teikt:

Ja izteiksmes mērķis, kā tas dabīgi un visbie-



žāk konstatējams, ir kāda fakta paziņojums, vai ja tai ir kāds cits praktisks nolūks, tad tā nav mākslinieciskā izteiksme, kaut zināmā mērā tai varētu būt mākslinieciska kvalitāte.

Ja izteiksme rodas tikai pati savas formas dēļ un lai radītu zināmu jutoņas iespaidu, tad tā ir mākslinieciskā izteiksme un kā tāda tā var vairāk vai mazāk izdevusies būt.

Izšķirošais te ir tiešais nodoms. Tāpat kā vienkāršai izteiksmei, kuras nolūks ir faktu ziņojums, arī mākslinieciskai izteiksmei var ļoti dažādi tālāki mērķi būt. Mākslinieks var censties ar savu mākslas darbu iegūt slavu vai naudu, vai arī iecerēt reliģisku mērķi, piemēram, ar kādu svētbildi vai altāra gleznu, gluži tāpat kā zinātniska darba tālāks mērķis var būt dziņa pēc tituļa vai stāvokļa, tāpat kā vienkāršam ziņojumam var veikalisks vai cits kāds personīgs nolūks būt. Bet izšķirošs ir tiešais uzdevums: vai izteiksme radīta vispirms kāda ziņojuma vai vispirms pati savas formas dēļ. (Taisni šī radišana formas dēļ ir tā, kas mākslinieku dara tik neaptveramu ikdienišķam pilsonim, jo visa cita cilvēka darbība vērsta uz ārpus pašā darbā esošu mērķi. Ikdienišķais cilvēks, kas mākslu nesaprot, domā, ka māksla ir izprieca, un mākslinieks viņam ir cilvēks, kas gādā par viņa, pilsoņa, izpriecu vai par viņa dzīvokļa izgreznošanu vai sabiedrisku ēku un vietu izdaiļošanu. Abus nodomus var piepildīt un veikt mākslinieks, bet ar mākslas būtību tiem nav nekāda sakara. Gan kāda glezna, kāda statuļa var baznīcas vai ēkas vai dzīvokļa daļa būt, gan pieminekļis var ietverties pilsētas kopainā, tad tās ir mākslinieciskās izteiksmes daļas, tāpat kā dramā ietverta dzeja vai dziesma ir mākslinieciskās izteiksmes daļa. Bet pilsoņa ieradums piekārt pie sienas gleznu, lai „izgreznotu savu māju“, nevērojot, vai tā kā formas elements ritmiski un harmoniski pieder pie telpas kopformas, ir nemāksliniecisks).

Cik mākslas darba tālākais mērķis ietekmē formas veidošanu tā, ka netiek vairs meklēta formas pilnība vien, bet to modificē sakarā ar šo mērķi, tad šāds darbs nav vairs māksliniecisks un kā mākslas darbs tas nav izdevies. Tas vienmēr redzams tādos darbos, kuriem ir tā sauktā „tendence“, lai šī tendence būtu, cik laba un cēla būdama.

Mākslinieks ar savu formu cenšas radīt zinamu jutoņu.

Forma un jutoņa nav divas prasības, divi līdzīgi nozīmīgi mākslas darba noteikumi, bet viena ir otras nenovēršama līdzgaitniece; tās ir tikai viena un tā paša akta dažādas fāzes; ja es saku: mednieka nolūks ir šaut meža zvēru, lai to nokautu, es nebūt nerunāju par diviem dažādiem mērķiem, bet par viena un tā paša akta divām fāzēm: par mehānisko šaušanas aktu līdz ar nokaušanas fizioloģisko iespaidu. Mākslas darbs rodas no jutoņas māksliniekā, un šī jutoņa ietekmē viņa formu un nobeidzas uztvērējā: klausītāja, lasītāja vai skatītāja jutoņā.

Šī jutoņa var ļoti dažāda būt, tā var sastādīties no atsevišķām jutoņām, bet vārdiem to grūti vai pat gluži neiespējami definēt; un tomēr tā ir izšķiroša. Forma, kas jūtīgā cilvēkā neatraisa nekādu jutoņu, nav mākslinieciska forma, un kā tāda nav izdevusies. Jo mākslas darbam, kas labi izdevies, katrā vietā jārada jutoņa; kur tas nenotiek, tur ir kāda nedzīva, mirusi vieta, un tā tad darbs ir nepilnīgs vai neizdevies.

Gan arī ar citām izteiksmēm, piemēram ar politisku runu, ar kādu ziņu, var būt savienots nodoms radīt jutoņu; bet tad šī jutoņa atkal ir tikai mērķa līdzeklis, tai jārosina uz darbību vai no darbības jāattura; turpretim mākslinieciskā jutoņa ir pašmērķis.

Tā tad mākslinieciskā izteiksme ir tā, ko rada viņas formas dēļ, un šai formai jābūt tādai, ka tā katrā vietā



vai katru brīdi rada noteiktu, mākslinieka gribētu jutoņu.

Kad romantiķi vai vismaz daži no tiem, mākslas būtību meklēdami, teica, ka māksla ir pašmērķis, viņi bija tik tuvu īstam ceļam, cik viņi atzina, ka mākslas tiešais mērķis nav līdzīgs citām cilvēka darbībām. Bet viņi neatzina mākslas izteiksmes raksturu un viņiem nebija skaidrības par formas izšķirošo nozīmi, un vispāri viņi neredzēja šīs problēmas vienkāršību, bet sarežģīja to ar psiholoģiskiem jautajumiem vai ar tīšām abstrakcijām. Šī definīcija arī nav pietiekama; arī zinātne ir pašmērķis, ja tiek meklēta tūrā atziņa, un kā dzīves parādība māksla nav pašmērķis. Bieži ir atzīts un uzsvērts arī mākslas formas raksturs, bet ne kā izsmelošais: aizvien vēl ir runa par tā saukto saturu, kā par ko sekundaru, kaut šai nozīmē nekāda satura gluži vienkārši nemaz nav.)

Varētu likties, ka šie procesi tā sauktajās lietīšķās mākslās būtu pretrunā ar minētiem principiem. Kāda ēka var mākslas darbs būt, kaut tā celta praktiskam mērķim.

Pretrūna ir tikai šķietama: cik šāda ēka lemta praktiskiem mērķiem un cik ēkas cēlējs tiem kalpo, tik viņa darbība nav mākslinieciska. Priekšmeta un uzdevuma īstajā dabā ir slēpta iespējamība, ka praktiskam mērķim pieskaņots atrisinājums lielāko tiesu atļauj tādū traktējumu, kurā arhitektam forma ir mērķis. Viņa sevišķais uzdevums ir apvienot šē abas darbības, kas vienmēr gan neizdodas bez kļūdām. Bet pašām par sevi tām nav nekāda sakara.

Vārda mākslā ir analogiski gadījumi: kāds vēsturisks apcerējums, kāds priekšlasījums var tik pilnīgā formā izstrādāts būt, ka mēs jau runājam par mākslas darbu, kaut abi šie darbi savā būtiskā nolūkā tādi nav. Dzīvē neviena lieta nav tik asi norobežota kā teorijā. Tāpat kā karavadonis, kas

kara ekspedīciju vada uz nezināmu zemi un līdz ar to var izpildīt arī zinātniskus vai komerciālus uzdevumus, tāpat kā spāņu konkvistadori veica ģeogrāfiskus atklājumus, dodoties slavas un laupījumu braucienos, tāpat ir arī šie.

Aplams šķiet arī Kročes apgalvojums, ka mākslas darbs top māksliniecisks tad, ja „mākslinieks taisni kāda priekšmeta, kādas lietas nolemtību praktiskiem mērķiem izraugas par savas apceres un savas estētiskās izteiksmes vielu... ka zemnieka mājas un pils, baznīcas un kazarmes, šķēpi un arkli ir skaisti, ja tie izteic savu nolemtību.“ Pēc šīs definīcijas katrs priekšmets un katra darbība būtu mākslinieciska, ja šis priekšmets vai šī darbība izteiktu savu nolemtību. Tas pats, kas sakāms par pili un lauku māju, būtu sakāms par katru kūti un katru būceni, un kas sakāms par šķēpu, tas būtu jāsa-ka par katru lietojamu zobu suku un katru sērkokci-ņu. Jājautā, vai Kroče tik tālu grib iet, kaut viņa iz-pratnē tas būtu konsekvēnti. Tas var gan attiek-ties uz pili un baznīcu, šķēpu un arklu, bet citā no-zīmē.

Tāpat kā katrs pareizi izrunāts teikums mūsu izpratnē nav mākslas darbs, tā tas nav arī katrs kāda darba pareizs rezultāts. Definīcija izvēršas tik plaša, ka tā nekā vairs neizteic. Kāda nama vai ieroča vai krēsla mākslinieciskā puse slēpjas pavi-sam citās kvalitātēs, par kurām vēl būs runa, un proti: zināmās mēra attiecībās, kas vērā liekamas viņu pašu dēļ. Ja ieroču kalējs kaļ šķēpu un tērau-du apstrādā tā, ka tas kā ierocis nevainojami iz-pilda savu uzdevumu, nedomājot ne par ko citu, tad viņa darbība ir tīri praktiska, gluži tāpat kā zemnieka darbība, vadot arklu, aptieknieka darbība, jaucot zāles; māksliniecisku darbību piepilda tikai tas, kas, šķēpu aplūkojot, bauda tā formu par sevi.

Kāda uzdevuma mākslinieciskais veidojums tā-pat kā kāda priekšmeta mākslinieciska uztvere pil-



nīgi atšķiras no katra cita veidojuma, jo tādā gadījumā uzdevuma atrisinājums tiek meklēts tikai formas dēļ un priekšmets tiek veidots tikai viņa formas dēļ.

Šī atziņa noskaidro arī bieži vien cilāto ķildu par portretu. Arī te māksliniekam liek pildīt divus uzdevumus, kuriem par sevi nav nekā kopīga: līdzības uzdevumu, kas ir jautājums starp gleznotāju un pasūtītāju — tāpat kā būves īpašnieks arhitektam liek pildīt noteiktu praktiski tehnisku uzdevumu, — un viņa gleznas mākslinieciskās vērtības uzdevumu, kam nav nekāda sakara ar līdzību. Gleznotājs vai tēlnieks var liels mākslinieks būt un tomēr var neradīt līdzību cilvēku parasto prasību nozīmē; ja viņš grib un spēj, viņš var abus savienot; un viņš var radīt līdzību kā fotogrāfs un tomēr izveidot vāju mākslas darbu. Jo māksla nav dabas atdarinājums un tai ar dabu kā tādu nav nekāda sakara; viņas būtība slēpjas citā plāksnē.

Cik maz sakara modelim un līdzībai ar mākslaš darbu, to redzam senos portretos, kuru pirmtēli mums nav vairs pazīstami un kuri mūs ielīgsmo kā mākslas darbi, kaut līdzību nevaram pārbaudīt. Par Mikelandželo veidotiem Mediči kapa pieminekļiem mēs zinām, ka laika biedri par viņu nelīdzību sodījās, un tomēr neviens nešaubījās, ka tie ir lieli mākslas darbi.

Ja te ir teikts, ka visos šais gadījumos mākslinieks veic divkāršu uzdevumu, tad, protams, nav domāts, ka namdaris jau rada mākslas darbu, uzceltai ēkai pielikdams „māksliniecisku“ fasadi, kā to darija nesen aizgājušos laikos. Tā nav māksla, tāpat kā latīņu gramatikas vai civiltiesību kodekša pārstrādājums pantos. Vai, ja tāds ir bijis nodoms, tā abos gadījumos ir mērķi nesasnēgusi, neizdevusies izteiksme. Jo ciešāk abi uzdevuma atrisinājumi vienoti un viens otra papildīti, jo labāk būs izdevies abu uzdevumu veidojums.

Ir kāds virziens, kas pilnīgi ar mērķi saskaņots, tā tad pilnīgi praktisko, apzīmē par pilnīgi skaisto un māksliniecisko. Šis uzskats dibināts uz mākslas būtības pilnīgu neizpratni. Ķirurga aparāts, morfijs šlirce ir pilnīgi saskaņoti ar savu mērķi un tomēr nav mākslinieciski, jo nav radīti ne savas formas dēļ, ne arī kalpo izteiksmei. Šos maldus ceļus staigā sevišķi arhitekti un mākslas amatnieki, arī teorētiķi, kas raksta par arhitekturu un mākslas amatniecību. Šis malds dibināts uz psiholoģisko grūtību teoretiski šķirt abus uzdevumus, kas izveidošanā praktiski satiekas, un uz cīņu, kas šais nozarēs bija jāizcīna pret pārmērīgo ornamentāciju un nevēdzīgiem stila atdarinājumiem. Tendenci, par kuru cīnas un karo, labprāt šķiet principiāli nozīmīgu. Jēdziens par „pilnīgi ar mērķi saskaņots kā skaisto“, kur skaistais, bez šaubām, būtu saprotams mākslinieciskā nozīmē, ir aplams un kā definīcija nelietojams. Visu mākslas darbu vairumam, visām dzejām, gleznām, statujām, muzikai un dejai tas nav piemērojams, jo praktiskā mērķa un uzdevuma tām nav. No otras puses visi praktiskie priekšmeti būtu mākslas darbi, sākot ar pirmo zara spieķi, ko mežonis nolauza no koka, ar pirmo zvērādu, ko tas apsedza, līdz rotācijas mašīnai un modernākam motoram. Šī definīcija ir pārāk šaura un pārāk plaša reizē un tādēļ nelietojama.

Varētu teikt, ka formas griba ir būtiski svarīga mākslinieciskā izteiksmē un mākslā tik izšķiroša, kā atziņas vai varas griba citās dzīves nozarēs; bet te jāapzinās, ka gribas jēdzienam, tādā nozīmē lietotam, nav psiholoģiski asi norobežota satura, bet ka tas aptver visas kustības, sākot no pirmatnējās dziņas līdz apzinātai gribai.



## Otrā nodaļa

### Daba un māksla

Dabu un mākslu ilgi nostādīja aplamā attiecībā un mākslu viņas būtībā izskaidroja kā dabas atdarinātāju. Mākslas attiecības pret dabu ir tādas pašas, kā krekla attiecības pret linu audeklu. Krekls nebūt nav audekla atdarinājums, bet ir viņa izstrādājums.

Māksliniekam daba atveras izjūtu formā, un pie šīm izjūtām pieder tiklab vienkāršākie jutekļu iespaidi, kā komplicētākie procesi: dabas ainas un cilvēki, grāmatas, ko tas lasa, viss, ko tas dzird un redz, ko viņam stāsta, ko viņš pats novēro un piedzīvo, kas norisīnas viņa dvēselē, viņa sapņi, domas un cerības, vārdu sakot visi dažādie iespaidi un to sekas, no kā izveidojas dzīve un kas uzkrājami atmiņā. Cita ceļa dabas, t. i. īstenības uztverei nemaz nav un nevar būt.

Šos iespaidus jeb šīs izjūtas viņš izveido mākslinieciskā izteiksmē. Tie, un tikai tie ir mākslas darba viela. Savā kopībā, t. i. cik atmiņu tā uzkrājusi, tie viņam atveras, kad viņš mākslinieciski rada.

Tādēļ maldīgi un aplami ir teikt, ka Indriķa VIII dzīve vai teika par Hamletu devusi Šekspiram vielu viņa dramām. Indriķa VIII dzīves stāsts vai teika par Hamletu, ko Šekspirs bija lasījis, viņu tikai ierosināja uz mākslas darbu, bet viela, ko viņš izveidoja, bija neskaitāmas dažādas atmiņas, dabas

iespaidi, sejas, kustības, kaislības, domas, skatuves izjūtas, kas iekvēlojas viņa dvēselē, un istā laikā aprīma, kamēr viņš formulēja savu izteiksmi, šai gadījumā — savu dramu. Tāpat piedzīvojums ar Šarloti Buff deva Gētem ierosinājumu, nevis vielu viņa „Verteram“, kaut atmiņas par šo piedzīvojumu, tāpat kā citā gadījumā atmiņas no lasītām grāmatām, varēja būt vielas elementu svarīga daļa.

Te nu tādēļ jāvērs uz uzmanību uz aplamu vārdu lietošanu, kas rada daudzus pārpratumus un nepareizus spriedumus. Ja saka, ka māksliniekam vajadzīgas izjūtas, tad tas ir tik tālu pareizi, cik katram cilvēkam vajadzīgas izjūtas, lai tas varētu ko izteikt, un dzejniekam daudzi pārdzīvojumi, daudzdas izjūtas var dot tikai labu, jo tās dara bagātāku viņa fantazijā vai viņa atmiņā sakrāto vielu. Par dzejnieku vai mākslinieku dzimis cilvēks lielāko tiesu izjūt dziļāk, t. i. visus iespaidus uztver dzīvāk un tos pavada kaislīgas, stipras jūtas.

Un tomēr visām šīm izjūtām un šīm jūtām par sevi nav ne mazākā sakara ar viņa māksliniecisko darbību. Bieži vien redzams, ka taisni tie cilvēki, kas šī vārda parastā nozīmē ļoti daudz piedzīvo un izjūt, piemēram dēku meklētāji, matroži, kareivji, kontrabandisti, lielāko tiesu ir mākslinieciskās izteiksmes nespējīgi, bet tie, kas šādā nozīmē piedzīvojuši ļoti maz, brīnišķīgi stāsta un izdomā, tā tad var izteikt bieži vien taisni to, ko izjutuši, bet nav varējuši izteikt šie citi. Jūras braucēji un ceļotāji redz visas pasaules malas un labākā gadījumā līdzī atved tikai fotogrāfijas; gleznotājs dzīvo klusā lauku stūrīti un to visu glezno brīnišķīgā krāsu saskaņā.

Arī izjūtas emocionalitātei par sevi nav nekāda sakara ar estētisko procesu. Kāds cilvēks var dziļi un dedzīgi izjust karu, politisku apvērsumu, mīlestību, nāves briesmas un tādēļ pārvērsties par gluži citu cilvēku, un tomēr nevarēs savas izjūtas vai savu pārvērtību ietvert mākslinieciskā izteiksmē.



Bet kāds cits, kas savā dvēselē, varbūt, bijis nesatricināts, var lieliski izteikt taisni to iespaidu, kādu šī izjūta darijusi uz citiem.

Mākslinieciskā izjūta ir pavisam kas cits, nekā pilsoniskā nozīmē dēvētās „jūtas“. Mākslinieciskā izjūta sākas tikai tad, kad ārēji piedzīvotais iekšēji veidojas mākslinieciskā izteiksmē, un te nu tā sauktā viela, atmiņas ierosinājums spēlēniecīgu blakus lomu, un arī tad, ja liekas, ka pašam māksliniekam vai lasītājam un skatītājam tā spēlē loti lielu lomu; jo ierosinājumam gan var vissvarīgākā nozīmē būt viņa personīgā dzīvē, un bieži vien tikai pēc gadiem, kad tas jau zaudējis savu nozīmi, mākslinieks redz, un bieži vien tikai pēc gadsimtiem, kad ierosinājums jau pilnīgi aizmirsts — kā ar Iliadu un daudziem citiem dažādo mākslas veidu seniem darbiem — redz arī lasītāji vai skatītāji, ka mākslas darbs dzīvo, pilnīgi atraisīts no šiem ierosinājumiem un no šīs vielas, un tam nav vairs nekāda sakara ar tiem. Jo tiem tikai biografiska vērtība un kā tāda var interesanta un nozīmīga būt, bet bez estētiskas vērtības.

Stāsts par itaļu renesanses mākslinieku, kura vienīgais dēls gulējis nāves gultā un kurš, neraugoties uz dziļākām sāpēm, tomēr mirēja izteiksmi ietvēris kādā skicē, ir ļoti raksturīgs piemērs. Tēva cilvēciskā izjūta šai brīdī pārvērtās par māksliniecisku izjūtu.

Mākslinieciskā izjūta ir jau mākslinieciskās radīšanas sākums.

Tēlnieka, gleznotāja, muziķa, aktiera mākslas darbā šī darba atraisīšana no vielas, izteiksmes atraisīšana no rosinošiem iespaidiem, ir vēl skaidrāka. Dzejnieku viņa izteiksmes līdzeklis: valoda, var maldināt. Jo savu izjūtu viņš uzglabā atmiņā, tā tad garā, un atmiņas veidojumu par mākslas darbu piepilda garā; viņš tos abus neatšķir un neatšķir tos arī lasītājs. Abi aizmirst, ka cilvēki, dabas ainas,



notikumi, kas dzejnieku iespaidoja, īstenībā, no viņa mākslas darba šķirti, eksistēja pavisam citā formā. Gleznotājam, kura modelis sēd stafetes priekšā vai par kura peizažu zinams, ka tas atrodas noteiktā ielejā, šī atšķirība ir skaidrāka. Taisnību sakot, abos gadījumos norisinas pilnīgi viens un tas pats process, tikai gleznotājs, kad tas sēd pie modeļa, savu iespaidu garīgo pārveidojumu izteiksmē piepilda ātrāk un tiešāk. Un abos gadījumos attiecību starp modeli un mākslas darbu, starp iespaidu un izteiksmi vienmēr pārprot. (Sk. nodaļu „Forma un saturs“.)

Mākslinieki lielāko tiesu ir nervozi un sensibli cilvēki; viņu izjūtas tos smagi satriec un viņu talants tos dzen savas izjūtas izteikt. Arī tas veicina pārpratumus. Sakaru starp savu izjūtu un mākslas darbu mākslinieks izjūt kā daudz ko svarīgāku un nozīmīgāku, nekā tas ir. Tas svarīgs tikai viņam. Sevišķi iesācējs nevar atraisīties no sava „es“. Lielāko dzejnieku darbos tas pilnīgi izgaist aiz mākslas darba. Ja lielie dzejnieki, piemēram Dante un Gēte, paši savu personību ietvēra savā darbā, tad viņi to darija „objektīvi“, izjūtu nošķirdami no sevis, un savu personību uzlūkoja pilnīgi objektīvi, bieži vien ironiski.

Visi šie un vēl citi apcerami procesi var kāda atsevišķa mākslas darba izcelšanos vēsturiski noskaidrot, bet nepalīdz izprast mākslas darba būtību vispāri, jo tur būtiski svarīgs ir tikai iespaidu vielas izveidojums mākslinieciskā izteiksmes formā.

Šo procesu varētu attēlot tā: kādam zeltkalim parāda diademu un viņam rodas nodoms pašam kalt diademu. Viņš lielākā vai mazākā mērā patura tikai šīs diademas ārējo formu. Aiz viņa atrodas lāde, pilna dārgakmeņu un metālu, viņa priekšā galds ar darba rīkiem. Viņš sāk savu darbu un no šīs lādes izmeklē viņam derīgos dārgakmeņus un metālus un veido tos tikmēr, līdz jaunā diadema izstrādāta.



Šis zeltkalis ir dzejnieks; pirmā diadema ir viņa ierosinātāja; lāde ir viņa atmiņa, kurā uzkrāts viņa materials, viņa viela; dzīves iespaidi, ko viņš savā fantāzijā pārkārto un izveido jaunā diademā, savā dzejā, savā gleznā. Līdz šim pirmo diademu dēvēja par vielu, otro, jauno — par mākslas darbu, bet tam jārada maldīgas domas par mākslas darba tapšanas garīgo procesu.

Šī veidošana ir mākslinieka uzdevums: savu atmiņu tēlu un ainu izveidojums un jaunkārtojums. Šīs atmiņu ainas var bieži vien būt dabīgu vietu un notikumu tēli un ainas — cilvēki, dzīvnieki, peizažas, notikumi. Tas, ka šīs ainas, mākslas darbā izveidotas, parādas atkal un dažreiz rada zināmu iluziju, it kā tā būtu pati īstenība, tas ir radijs maldīgās domas, ka mākslas darbs savā būtībā esot dabas atdarinājums.

Kā deļā, mūzikā, arhitektūrā par dabas atdarinājumu nevar būt runa, un ja var, tad tikai izņēmuma gadījumos, to zina katrs. Citās mākslās attiecība pret dabu ir nejauša blakus parādība, kur nav meklējama mākslas būtība. Tad tā ir viela, un viela nav mākslas darba būtība. Mākslas būtība slēpjas tai veidā, kā sakārtoti iespaidu un atmiņu elementi, vai nu tās būtu tīras skaņas, līnijas, krāsas, kustības, vai arī šie elementi savā sakarībā radītu fantāzijā tādas ainas, kas atgādinātu dabā skatīto.

Arī tēlojošo mākslu mērķis nav dabas atdarinājums. Neraugoties uz to, ka ir arī tīri dekoratīva māksla, kurā par to nav runa, mēs zinām, ka senās mākslas, viduslaiku un austrumu mākslas darbos bieži redzamas tādas attiecības, kas īstenības nozīmē ir pilnīgi aplamas — par krāsām, kas vienmēr ir citādas, nemaz nerunājot —, ka tie bieži vien ir bez perspektīvas vai ir veidoti pilnīgi nepareizā perspektīvā un tomēr ir lieli mākslas darbi. Lai gan vai arī tādēļ, ka šīs perspektīvas trūkums bieži dibi-

nāts uz patiesu neprasmi vai neizpratni, mēs redzam, cik nevajadzīgs un lieks ir pareizs dabas atdarinājums. Tikai lajs domā, ka perspektīva ir mākslas prasība. Vispilnīgākā perspektīva vēl nepārvērs tehniskam mērķim darinātu zīmējumu par mākslas darbu. Perspektīvai, ko atrada un mācīja renesanses laikā, bija pavisam cita būtiska nozīme: tā māksliniekam ļāva veidot pilnīgāku kompozīciju. Jo tad, pieņemot skatītāja vienotu redzes punktu, viņš varēja savu gleznu izveidot organiskā vizuālā vienībā. Tikai tas bija mākslinieka mērķis, un kur perspektīva nekalpoja viņa mākslinieciskiem nodomiem, viņš atkal novērsās no tās, kā, piemēram, Rafaels savā „Atenu skolā“ ir pieņēmis piecus dažādus un savstarpīgi pretrunīgus redzes punktus, tā tad izlietojis ģeometriski pilnīgi nepareizu un labai pretēju perspektīvu, jo tā viņam ļāva veidot pilnīgāku kompozīciju un labākus samērus.

Šai nozīmē katrā māksla ir dekoratīva māksla.



## Trešā nodaļa

### Mākslinieciskā radīšana

Stāsts, kura mērķis ir izstāstīt to, kas piedzīvots — kāds notikuma ziņojums, ceļojuma apraksts, memuari — pats par sevi nav māksliniecisks. Tāpat arī paskaidrojošs zīmējums zinātniskā darbā, jo tās kalpo pamācībai; vai arī raga signals. Attēlojuma atsevišķām daļām var gan būt mākslinieciskas īpašības, ziņojums var gan būt izstāstīts skaidri, dzīvi, ar dziļu iespaidu un lielu jūsmu un var apliecināt stāstītāja māksliniecisko apdāvinātību, bet tādēļ vēl tam nav jābūt mākslas darbam un tāds tas ir tikai retos gadījumos, un pilnīgs mākslas darbs tas nevar būt nekad.

Lai tas tāds varētu būt, tad vajadzīga mākslinieciska uzbūve, tā tad sevišķs daļu izkārtojums, sevišķs valodas vai liniju vai krāsu traktējums, neatlaidīga vērība uz formas iedarbību, kurai jāgaisina, pat jāiznīcina ziņojuma objektivitāte un pareizība — kas vispirms krīt svarā, ja runa ir par ziņojumu plašākā nozīmē.

Protams, ka ziņojums var nepareizs, sagrozīts vai viltots būt arī citu, ne māksliniecisku iemeslu dēļ, bet tādi gadījumi te nekrīt svarā.

Tiklīdz piedzīvojumu kāds stāsta, lai modinātu noteiktu formas iedarbību, tad vismaz nolūks ir māksliniecisks, un tas jau ir mākslas darba mēģinājums.

Bet no šī acumirkļa stāstītājs vairs nevēro sava stāsta negrozītu un tiešu patiesību, viņš vairs nerū-

pējas, lai šis stāsts godprātīgi saskanētu ar viņa atmiņu, bet viņš jau pilnīgi patvaļīgi rīkojas ar tiem elementiem, ko viņam sniedz viņa atmiņa, viņš vieno, groza, izveido tos tā, kā tam liekas vajadzīgi, lai sasniegtu vēlamo formas iedarbību, vai labāk sakot: viņš sāk i z g u d r o t. Rodas ainas, skaņas, vārdi, notikumi, iespaidi un atmiņas, kas nav piederējušas pie pirmbūtīgā vielas kompleksa, kas viņu ierosināja, — tas viss laužas apziņā un viņš to visu izlieto.

Bet te dzejnieka fantazijā norisinās raksturīgs, neizskaidrojams process. Uzkrāto iespaidu pārkārtojums nav līdzīgs kādas mozaikas akmentiņu pārvietošanai. Atmiņas, ainas pārvēršas, aug, un dzejnieks skata ainas, kuras viņš, bez šaubām, nav jutekliski uztvēris un kuras, tā tad, nav atmiņas ainas. Viņš pārliecinoši tēlo tādus procesus cilvēkos, ko pats nepazīst, ne arī pazīt var; tēlo ainavas, ko pats nekad nav redzējis. Pavirši pazīstama cilvēka raksturu viņš attīsta un liek tam darboties tā, kā tam jādarbojas, proti: kā to apliecina īstenība tur, kur pārbaudīšana iespējama, bet katrā ziņā tā, ka mums ir pilnīga pārliecība par šīs darbības sakarību: likumus, kas ir pārāk subtili, lai cilvēks varētu tos tvert vai izteikt, viņš piemēro intuitīvi pareizi, un process, kas ir pārāk komplicēti, lai tos varētu izskaidrot, viņš attēlo pareizi. „Ja kādu cilvēku esmu dzirdējis stundas ceturksni runājam, tad gribu likt viņam runāt vairākas dienas,“ Gēte teica Ekermanim. Tā tiek skatīti un ticami darīti likteņi un divainākie notikumi, „kas nekad un nekur nav norisinājušies“, un tādi notikumi, kas gan ir norisinājušies, tiek attēloti, lai gan dzejnieks par tiem nekā nav zinājis. Starp īstenību un fantaziju notiek mistiska, katrā ziņā mums neizskaidrojama un noslēpumaina atspoguļošanās. Gēte varēja teikt, ka savā dzejā viņš vienmēr nojautis un attēlojis dzīvi. Ko dzejnieks tiešām dziļi un pilnīgi izjūt, tas dzīves kombināciju



bezgalīgā daudzumā droši vien reiz būs noticis, kaut viņš to nezina, vai arī reiz notiks. Bet mākslinieciskās fantazijas vara sniedzas vēl daudz tālāk. Ja dzīves bezgalību un viņas tveramāko realitāti māksla nesasniedz, ja visiem fantazijas tēliem un visām ainām vienmēr kas paliek no sapņa, tad, no otras puses, tie var pacelties arī dzīvei pāri, kā sapnis. Dzīves notikumi gūst jaunu jēgu; rodas jauni tēli; neiespējamība top iespējama; teikām un mitiem, leģendām un brīnumiem ir šķietama īstenība: jauna atmosfera ar pavisam jauniem apstākļiem un jaunām varbūtībām; ir radusies „dzīve“, kas tomēr pilnīgi atšķiras no īstās dzīves, ja tā centusies pēc šīs iluzijas. Dzejnieka darbs, ja tas tiešām ir mākslas darbs, ir jauns radošs akts un kā tāds tas ir misterija.

Tāpat arī tēlojošam māksliniekam, kaut viņa nozare, kas dibināta uz tiešu juteklisku iedarbību, ir aprobežotāka, nekā dzejniekam, un tāpat arī muzikim un katram māksliniekam savā nozarē. No dabas, dzīves gūtos iespaidus un atmiņu tēlus, lai tie būtu, kādi būdami, mākslinieks komponē, pārvērš, attīsta un izveido neatkarīgi jaunā uztverē, pēc saviem, intuitīvi izjustiem likumiem.

Arī no tā redzams, cik maz sakara vielai un izjūtai — kas ir viens un tas pats — ar māksliniecisko formu. Kāds cilvēks var izjust karu, kaislīgu mīlestību ar visiem viņas uztraucošiem pieredzējumiem, un tomēr nekā nevarēs izteikt: dzejnieks redz likumainu ielu, namu, kas viņam šķiet baigs un drausmīgs, redz kādu pļavu vakara gaismā, un no šīs jutoņas, ko viņā rada šie samērā vienkāršie iespaidi, attīsta figuras un likteņus, kas pilda kādu dzīvi.

Taisni tādēļ, ka personīgā izjūta un mākslinieciskā izjūta tik ļoti atšķiras viena no otras, jo abas piepildas dažādās plāksnēs un abām ir tikai ļoti tāls sakars, lielāko tiesu ir aplami dzejnieka darbos mek-



lēt viņu pašu, un tādēļ vientiesīgus laudis tik bieži viļ mākslinieku personība. Sakars starp dzejnieka personīgo izjūtu un viņa mākslas darbu var ļoti ciešs un intīms, un var arī ļoti niecīgs būt. Atrast esošos sakarus ir tīri biogrāfisks uzdevums, bet dzejnieka darba mākslinieciskās kvalitātes noteikšanā tiem nav nozīmes.

(Personības trūkumi var mākslas darbam kaitīgi būt, neraugoties uz talantu, ja mākslinieks savā formas veidošanā ļaujas no tiem ietekmēties. Un tā ir visbiežākā kļūda un briesmas dzejniekam, ka viņš ļaujas ietekmēties no savas personīgās izjūtas, ko viņš viegli pārvērtē, un no savas personības nemākslinieciskām prasībām. Bet tas ir biogrāfisks jautājums. Estetikā ietveras tikai rezultāts — šai gadījumā mākslas darba nepilnīgs formas veidojums).

Dzejnieks var meistariski attēlot dzīves nejēdzības un bezdibeņus, un visu grotesko netīrību un rupjību, un pats būt tīrs un cēls cilvēks, viņš var veidot lieliskus cilvēkus un ideālus notikumus un pats būt lielu tikumisku trūkumu pilns. Jo svarīgi nav viņa trūkumi un tikumi, tāpat kā viņa personīgās izjūtas un personīgie uzskati, bet tikai viņa fantāzijas bagātība un veidošanas spēks.

Tāpat arī laikam, rasei un apkārtnē nav īsta sakara ar mākslas darba māksliniecisko kvalitāti. Pats par sevi saprotams, ka tas viss iespaido mākslinieku un viņa darbu un tāpat arī viņa darba iedarbību; bet lielākā vai mazākā mērā tas sakars par katru cilvēku un katru nodarbības veidu. Tie ir biogrāfiski un vēsturiski, ne estētiski motīvi.

Maldinoši un maldīgi ir teikt: „Dzejnieks izraudzījies tādu vielu...“ Viņš neizraugas. Kāds iespaids viņa dvēselē, lai šī iespaids ārējais ierosinājums būtu, kāds būdams, viņu dzen tā, ka tas viņam mākslinieciski jāatrisina un jāizveido. Tas notiek arī



tad, ja kāds temats ir viņam likts izveidot, jo tas atkal ir tikai ierosinājums, iemesls: savu darbu viņš var piepildīt tikai tad, un tikai tad, ja viņa garu piestrāvo attiecīgi iespaidi. Šai mirklī sākas mākslinieciskā izjūta. Tas, protams, atkarājas no tā, vai viņš klausā tai „nevairāmībai“, ko viņš tūdaļ sajūt kā „gribu“, un vai viņš atrod laiku, iejūtu un iespējāmību izveidot sākumā tikai konturās uzaustošo mākslas darbu.

Viņš atraisa iegūtos, par atmiņu ainām un tēliem pārvērtušos iespaidus, kas reiz bija ārējās vai arī viņa iekšējās dzīves procesi, no viņu pirmbūtīgās saķirības, lai vienotu, attīstītu to visu no jauna un izveidotu viņa paša nodomāto un iecerēto kopainu. Pirmelementi vienmēr ir iespaidi; bet, pats par sevi saprotams, jaunajā kopizteiksmē viņš izlieto, izstrādā arī tos izteiksmes momentus, kas viņā jau sagatavoti. Ja izteiksmi, ja mākslas darbu Kroče apzīmē kā ko nedalāmu, tad viņam, bez šaubām, taisnība, kad viņš runā par pilnīgu mākslas darbu kā ko veselu, bet tas nebūt netraucē šo darbu empiriski salikt no izteiksmes daļām vai daļu izteiksmēm, jo mākslas darba tapšanā tas atkarājas no laika.

Šis radīšanas process norisinās tikai mākslinieka garā. Rakstīšana, zīmēšana, gleznošana ir tikai iekšējo veidojumu ārēja pietura, to līdzekļu fiksēšana, kas to dara pieejamu citiem. Mēs bieži redzam vai dzirdam, ka kāds cilvēks savus pieredzējumus, notikumus vai kādu stāstu, ko tas dzirdējis, atstāta pilnīgi mākslinieciski: tā rodas izgaistoši mazi mākslas darbi, kas bieži vien izteikti ar visaugstāko pilnību. Tādā pašā stāvoklī bija senlaiku rapsodi pirms rakstu zīmju izcelšanās, ja veidojumu neuzglabāja viņu vai arī citu cilvēku atmiņa. Tikpat izgaistoša ir aktiera, virtuoza, dejojāja mākslinieciskā radīšana, kaut modernā tehnika zināmā mērā ļauj to fiksēt. Ilgotne par sevi nav mākslas darba prasība un ārējā izteiksme nebūt nav nepieciešama. Ja dzejnie-



kam kāda dzeja ir garā izveidota, bet viņš to neuzraksta, ne arī kādam lasa, tad ir tā, it kā viņš būtu to uzrakstījis un atkal iznīcinājis vai pazaudējis. Mākslas darbs ir radies un kādu laiku dzīvojis.

Parasti no mākslas darba prasa īpatnību, un dibināti; tas nozīmē, ka no tā prasa jaunu formu: gluži tāpat, ka mēs neļaujam, lai zinātnieks kādu vecu zinātnisku atradumu, izgudrotājs jau sen atrastu izgudrojumu mums sniedz kā jaunu. Atkārtojumu, kaut ko mācoties vai darot, mēs atzīstam pašu par sevi saprotamu, tāpat kā grāmatu, kas mums patīk, mēs labprāt lasam vēlreiz, lugu skatāmies otru reizi; bet ja to mums rāda kā ko jaunu, tad jaunam tam arī jābūt. Tas nav nekāds sevišķs mākslas darba no-teikums, tas ir pats par sevi saprotams. Mēs gribam vairot savu mantu, bet ja kāds mums dod to, kas mums jau pieder, mēs nevaram teikt, ka viņš būtu vairojis mūsu bagātību.

Iebildums, ka vairāk mēs dievinam tādus mākslas darbus (piemēram antikās mākslas), kas ir tikai tādu darbu atdarinājumi, kuru oriģināli gājuši bojā, nav pamatots. Jo šai gadījumā mēs maldamies tikai par mākslinieku vai viņu nepazīstam, bet mākslas darbā mēs dievinam to, kas viņā ir oriģināla radīšana, kaut to veidojis mums nepazīstams mākslinieks. Tas pats notiek, ja kāds publicē dzejas darbu, ko sacerējis cits, izstāda gleznu, ko gleznojis cits. Tad, varbūt, mēs cildinam neīsto cilvēku, bet apbrīnojam pašu darbu. Tas tikai ir lieks pierādījums, cik ļoti mums savā spriedumā jāšķir mākslas darbs un mākslinieks.

Mēs interesējamies, un dibināti, arī par ievērojamu darbu radījuša mākslinieka personību; gluži dibināti mūs interesē viņa personības izteiksme dažādos viņa darbos, vienība un sakarība starp tiem; bet arī tie nav estētiski, gan tikai biografiski un vēsturiski jautājumi. Šī ziņkārības un estētisko interešu neskaidrā sajaukšana liek tik bieži cildināt



kāda reiz bijuša ievērojama mākslinieka vājus un pat visvājākos darbus un vēl nepazīstama mākslinieka labākos darbus nevērot. Mēs jau interesējamies arī par kāda izgudrotāja vai kara vadoņa dzīvi; bet mums nenāk prātā pēc izgudrotāja dzīves gaitas spriest par viņa izgudrojumu vērtību vai kara vadoņa zaudējumus iedomāties par uzvarām. Šais gadījumos taisni mūsu spriedumu atvieglo, pat uzmāc samērā vienkārši un praktiski apsvērumi un rezultāti, kaut gluži otrādi: nav nekā grūtāka par spriedumu mākslas lietās, un nav citas tādas parādības, par kuru būtu tik sajukuši un neskaidri uzskati.

Arī jaunā un īpatnējā mākslas darbā gandrīz vienmēr — par to būs vēl runa — ir no senākiem darbiem ņemtas atsevišķas formas vai formu elementi: motīvi, situācijas, kas nebūt nezudina radošo īpatnību. Neviens cilvēks savā izteiksmē un neviens mākslas darbs visās savās daļās nav pilnīgi īpatnējs, oriģināls. Pietiek, ka viss darbs parādas kā jauns ar jaunām mākslinieciskām īpašībām. Tas ir jautājums, kas atrisināms un noskaidrojams tikai atsevišķā gadījumā.

## Ceturtais nodaļa

### Dzejas māksla

Mūsu garīgā dzīve, mūsu domāšana šī vārda plašākā nozīmē, norisinās galvenā kārtā divās formās, vārdos un tēlos (akustiski motoriskos un vizuālos priekšstatos), ko jūtas pavada, krāso un noskaņo. Muzikim tie vispirms būs toņu un melodiju priekšstati un dzejniekam, sevišķi stāstītājam un dramatiskam dzejniekam, vispirms jādzird un plastiski jāredz, kaut viņa plastiskā skatīšana ir pavisam citāda nekā gleznotājam. Poeziju ar pilnu tiesību dēvē par vārda mākslu, jo vārdos ir viņas galīgā izteiksmes forma. Un tomēr vārdu atrašana ļoti bieži, ja arī ne vienmēr, ir sekundārs process, tēlu pārveidība. Nekad dzejnieks nevarētu redzami tēlot savu personu izskatu, viņu kustības, apkārtnes dabu, vispārī kādu redzamu nofikumu, ja to visu viņš iepriekš nebūtu plastiski skatījis savā fantazijā.

Tādēļ, radīšanas psihisko procesu pareizi un nozīmīgi raksturodams, Dante savu dzeju dēvē par viziju, un vispārī viņš ir viens no tiem retiem dzejniekiem, kas sniedzis patiesu un vērtīgu ieskatu savā radīšanā. Sintētiskā apdāvinātība tikai reti saistīta ar analītisko; dzejnieku vairums pārāk maz sevi novēro vai radīšanas laikā ir pārāk satraukts, pārāk iededzies pašā darbībā, lai atsevišķībās apzinātos visu norisi un varētu par to izteikt ko noskaidrojošu. Sevišķi smalki un patiesi Dante savā „Vita Nuova“ attēlojis savu sonetu un kancōnu izcelšanos,



ceļu no ārējās izjūtas, no ierosmes pāri psihiskiem notikumiem, kas viņā top par vizijām — un kas šai gadījumā ļoti bieži ir personifikācijas, dažreiz īstenības notikumu fantastiskas reprodukcijas vai pārveidojumi — līdz pilnīgam izveidojumam dzejas vārdos. Viņa attēlojums ir jo vērtīgāks un nozīmīgāks tādēļ, ka par lirisku dzeju izcelšanos ir ļoti maz novērojumu.

Roberts Berns kādā vēstulē savam draugam Džordžam Tomsenam attēlo savu dzeju izcelšanos: viņu vienmēr ierosina kāda melodija. To pašu saka Otto Ludvigs, ka vispirms viņš sadzird kādu toni, saredz kādu krāsu, un tad top redzamas situācijas. Heinrichs fon Kleists arī sniedzis svarīgus noskaidrojumus. Ļoti pareizi un skaidri dzejiskās vizijas norise attēlota Heinricha Eduarda Jakoba romanā „Divdesmitgadnieks“.

Bernam melodija ir tikai jutoņas ierosinātāja, tāpat kā krāsa vai tonis Ludvigam ir tikai pirmā jutoņas izteiksme. Istais radīšanas process vienmēr šķiet viens un tas pats.

Vienmēr jāargājas šīm psihiskām radīšanas blakus parādībām, inspirācijai, bieži vien savādiem stāvokļiem, mākslinieka priekam vai sāpēm radīšanas laikā, atraismes izjūtai piedēvēt estētisku nozīmi.

Tas, ko dēvē inspirāciju, tā stiprā, laimīgā radīšanas jutoņa, kas fizioloģiski, varbūt, dibinas uz stiprāku asins izstrāvojumu smadzenēs — lai gan tas, protams, neizskaidro garīgo norisi! — tas atrodams arī citos radošos un arī „ikdienišķos“ cilvēkos. Tāpat arī atraisme. Atrasisīties cilvēks var ar grēku sūdzēšanu, ar atzīšanos, ar vēstījumu. Tikai atraismes, atbrīvošanās forma māksliniekam ir īpatnēja, nevis atraisme pati. Kas apdāvināts kādam noteiktam amatam — jūrniekam, karavīram, pētniekam —, kam ir kāda iekšēja darbības dziņa, tas cieš, ja nevar savu dziņu piepildīt, un darbībā atraisas.



(Uz rupju jēdzienu sajaukumu ir dibināti apgalvojumi, kas tik bieži dzirdami, ka māksla cēlusies no cilvēka erotiskām dziņām. Kas māksliniecišķiski apdāvināto cilvēku stipri ietekmē, tas dzen arī uz mākslas izteiksmi, un tā kā erotiskās dziņas un izjūtas cilvēku vairuma dzīvē spēlē lielu lomu, tad gluži dabīgi tam liela loma arī mākslā; bet liela loma mākslā ir arī reliģiskiem, kareiviskiem un citiem motīviem. Tie visi ir vielas vai ierosmes elementi, kuriem par sevi ar mākslu tikpat mazs sakars, kā jautājumam, kādēļ cilvēks dodas divkaujā, ar šī cilvēka divkaujas prasmi. Māksliniecišķisks ir tikai tas jautājums, kā tas izveidots izteiksmē. Nevienu māksliniecišķiski neapdāvinātu cilvēku viņa erotika nepacels par dzejnieku; tā viņu rosinās (ja tas notiks) tikai uz nevērtīgiem atdarinājumiem. Šo neapdāvināto cilvēku, kuras erotika nedara par māksliniekiem, ir milzīgais vairums. Arī psihoanalitiskai teorijai, ka māksla ir apmierinājuma atvītotāja, nav sakara ar mākslas problēmu. Cilvēks meklē apmierinājuma atvītotāju, kur vien viņš var: dēkās, dzeršanā, bet māksliniecišķiski apdāvinātais apmierinājumu meklē māksliniecišķiskā izteiksmē. Tikai šī apdāvinātība ir izšķiroša. Un kā mākslas izskaidrotāja vispāri šī teorija ir aplama: cilvēkam, kura apdāvinātība tam mākslu dara par viņa amatu, māksliniecišķiskā radīšana nav apmierinājuma atvītotāja, bet ir taisni amats, kura neveiksme viņam tikpat grūti izciešama un kura apmierinājums un piepildījums viņam ir tikpat primāra prasība, cik pētniekam, ārstam, izgudrotājam, karavīram viņa aicinājums). Tās visas ir interesantas parādības, kas pieder pie mākslinieka psiholoģijas, bet nepieder pie mācības par mākslas darbu, un mākslas radīšanā tās ir tikai blakus parādības, kuras neveicina mākslas izpratni. Gluži tāpat, kā ārsta vai tiesneša psiholoģija, kas ir tikpat interesanta, nepieder pie medicīnas vai jurispudences zinātnes, tā arī mākslinieku psiholo-



ģijai — kaut arī tā var sniegt dažus izskaidrojumus — nav sakara ar mākslas darbu, ja tur nav runa par tīro radīšanu.

Drama, novele dzejniekam vispirms atplaiksnas atsevišķās, bieži vien ļoti nenoteiktās ainās un vārdos, atsevišķos pantos vai teikumos. Savā „dzejnieka vēstulē otram dzejniekam“ Kleists saka: „Ja dzejojot es varētu skaidri ielūkoties savās krūtīs, aptvert savas domas un ar savām rokām, bez citiem rīkiem to visu ieliet tavās krūtīs, tad, taisnību sakot, būtu piepildīta visa manas dvēseles iekšējā prasība.“ Tas, ko Kleists te dēvē par „domām“ un salīdzina ar „valīgām, neatveidojamām ķīmiskām vielām“, tas ir tas nenoteiktais ainu, domu un izjūtu bangainais jūklis, ko dzejnieks sevī nes kā sava darba dīglu masu, un kas, tāpat kā fiziskā radīšana, tapšanas laikā savienots ar nemināmu garīgu līgsmi. Šī bangainā masa ir jāskaidro, vispirms jāizveido un jāizkārt skaidrās ainās, situācijās, sakarībā, un beidzot jāietver noteiktos vārdos.

Dzejnieka fantāzijā tas viss sākumā šķiet viegli uzbūvējams, viņa paceltās radītāja jutoņas dēļ viss šķiet lielisks. Pirmā uztvērumā vēl trūkstošās ainas un starplocekļi viņu netraucē, viņš ietver arī tos. Bet kad viņš sāk izstrādājumu, grib pirmo nenoteikto viziju attīstīt visos sīkumos, dzejas fragmentus, kas izveidojušies pirmie, savienot ar līdzvērtīgiem starplocekļiem, visas daļas izkārtot pareizās attiecībās un visu ietvert noteiktos, saskanīgos vārdos, tad bieži vien jutoņa izgaist, sākas viena grūtība pēc otras, un tas, ko dzejnieks uzraksta, šķiet aizvien vairāk attālinamies no tā pirmā lieliskuma, ko viņš izjuta. Bet dzejniekam nav cita ceļa, citu līdzekļu izteikt savus priekšstatus, kā tikai vārdi. Un viņa uzdevums ir atrast iedvesmējošākos, jutoņas pilnākos un līdz ar to ritmiski daiļskanīgākos vārdus un vārdu saistības. Tas, par ko Kleists minētā vietā gaužas, ir tas, ka šī vārdu starpniecība viņam ir ne-



vairāma un beidzot tomēr viņam nav drošības, vai viņa paša ainas, domas un izjūtas nemaldīgi attaisnosies lasītāja vai klausītāja fantazijā. Kleists te ir zināmas pašapmānīšanās varā, jo pirmās ainas, domas un izjūtas, bangainā, vēl pusē bezveidīgā masa, kas, varbūt, pirmā atplaiksnījuma brīdī viņu pacēla brīnīškā jūtonā, vēl nebūt nebija mākslas darbs! Tikai tad mākslas darbs mums dots (izdevies vai neizdevies), kad tas pēc viņa radītāja mākslinieka gribas ieguvis savu galīgo formu vārdos. Bet arī par savu piepildīto darbu dzejnieks ar pilnu tiesību vēl var jautāt, vai lasītāji un klausītāji, redzot vai dzirdot viņa darbu, redzēs un jutīs to pašu, ko viņš.

Jau sen ir atzīts (kaut cilvēku vairumam nav par to skaidrības un ikdieniškā dzīvē vienmēr to sajauc), ka mākslas darbs nav atrodams ārējās pazīmēs, ka dzeja nav grāmatā sakopotie burti, rakstītās un iespīstās vārdu zīmes, glezna nav uz audekla uztrieptās krāsas, kompozīcija nav aprakstītās notis, kas tikai ārēji fiksē, bet tas atrodams garā, vispirms viņa radītāja garā, un ka minētās zīmes ir tikai norādījumi uz to, un no šīm zīmēm citi savā garā to rekonstruē. Rakstītie vai iespīstie vārdi ir konvencionālas zīmes, kas pietiekami izglītotām un sagatavotām, tā tad vismaz lasīt spējīgām un valodu prātējām personām pārraida vispirms tos pašus vārdus, tā tad skaņas un valodas priekšstatus, un caur vārdiem pašu darbu, kāds tas radies dzejnieka garā, tā tad tos pašus notikumus, tās pašas ainas, runas, domas un jūtas.

Gan mākslas darbs ietverts vārdos, bet vārdi vien nav mākslas darbs. Ja pietiktu ar skaņu iedarbību vien, tad skaņas varētu dzeju pārraidīt arī valodas neprātējā, un poezija būtu tikai muzikas mākslas paveids.

Dzejniekam darbs, ko viņš sacerējis, vienmēr ir ilustrēts, un te varētu minēt grūti atrisināmo jautājumu, vai dzeja atrodama vārdos vai visās tais



ainās, jutoņās un ietekmēs, kas vispirms dzejnieka garā saistītas ar vārdiem un pēc viņa gribas ar vārdu palīdzību tās atraisamas lasītāja vai klausītāja garā.

Vārdi savā saistībā un izveidojumā par teikumiem — jo citādi tie nenasniedz savu mērķi, atsevišķos vārdus par sevi dzīvā valodā lieto tikai kā izņēmumu — sev līdzīgi velk neredzamu priekšstatu kompleksu, ko tie atver valodas pratējam; kaut arī šie priekšstati nav pilnīgi līdzīgi dažādās smadzenēs. Tie iedarbosies zināmā dažādībā un ar trūkumiem, dažam pilnīgi bez spēka, citam maldīgi izvērsti, bet vismaz kādam noteiktam, lielākam vai mazākam personu skaitam, pie kura dzejnieks apzināti vai neapzināti vēršas, tie atvērs to pašu vai līdzīgu ainu, domu, jutoņu kompleksu. Tādēļ var gan teikt, ka mākslas darbs ietverts, ieslēgts vārdos. Dzejnieks tos izkārtojis tā, lai tie rada šo iedarbību; tas sniedzas tik tālu, ka kādā tiešam laimīgi izveidotā vārda mākslas darbā nav no kopsakarības izņemams neviens vārds, nekaitējot šim darbam vai dažreiz to pat pilnīgi neiznīcinot. Mākslas darba jēga — notikumi un ainas, kas bijuši dzejnieka garā, un viņu nozīme — nav šķirama no vārdiem, tāpat kā glezna nav šķirama no līnijām un krāsām: jo taisni viņos slēpts mākslas darbs. Viņi ir forma, tāpat kā trauks, kas satura kādu šķidrumu, ir šī šķidruma forma, tāpat kā āda ap cilvēka miesu ir tā forma, kurā tas parādas un nav no viņa šķirama, lai viņu neiznīcinātu. Un šī forma ir mākslas darbs.

## Piektā nodaļa

### Forma un saturs

Bieži lietotiem vārdiem: „satura“ vai „viela“ un „forma“, kā tcs tagad saprot, nav īstās nozīmes un ar estetisko spriedumu tiem nav nekāda sakara. Diezin vai kāds, kas šos vārdus lieto, ir skaidrībā par tiem, vai dod kādu skaidrību lasītājiem par to, kur viņam viela beidzas un kur forma sākas. Pareizi saprotot, viela ir visu to iespaidu kopums, kas sakrāties pirms mākslinieka darba, pirms formas veidošanas. Tiklīdz viņa darbs sākas un cik tas virzas uz priekšu, viela pārvēršas par formu un viņā izgaist. Un kad viņa darbs jau izveidots, tā ir forma un tikai forma. Ko parasti dēvē par vielu vai saturu, tas nav tas komplekss, kas dzejnieku ierosinājis veidot viņa darbu.

Tā saucamā „satura“ atveidojumam citā, lielāko tiesu trūcīgā un vājinātā formā, var būt kādi praktiski mērķi. Personām, kas par to interesējas — izdevējiem, lasītājiem — tas var teikt, no kādiem dzīves novadiem dzejnieks smēlis iespaidu, ko tas izveidojis savā darbā, un tas var, atkal praktisku iemeslu dēļ, būt svarīgs, piemēram, ja lasītājam ir kāda sevišķa interese par zinamu dzīves novadu. Bet tam visam nav sakara ar dzejnieka darba māksliniecisko vērtību vai ar māksliniecisko, estetisko vērtējumu un spriedumu.

Un tomēr mēs vienmēr un aizvien maldīgi domājam, ka ir no formas šķirta viela vai saturs, se-



višķi dažos tēlojošās mākslas darbos un stāstošā vai dramatiskā dzejā, jo šie mākslas darbi mūsu fantāzijā vieš noteiktu priekšmetu vai notikumu ainas un tēlus; šos priekšmetus un notikumus mēs nostādam atpakaļ īstenības plāksnē un ar to viņus nošķiram no mākslas darba, pilnīgi aizmirzdami, ka mākslinieka modeļi un ierosinājumi īstenībā bijuši pavisam citādi, lielāko tiesu bezveidīgi ieslēgti parādību haosā, aizmirzdami, ka tie līdzīgi mālam, kas ietveras veidojamā trauka formā, bet tiklīdz tas izņemts no trauka, kas devis tam formu, tas atkal grimst bezveidībā.

Notikumi, no kuriem Gerhards Hauptmanis veidoja savus „Audējus“, bez šaubām, bija pilnīgi atšķirīgi no tās formas, kādu viņš tiem deva, nejauši un nenorobežoti, un tur sadalīti laikā un telpā. Kad mēs stāvam pie kādas Botičelli gleznas, kurā tēlota madonna eņģeļu vidū, tad mums jāzina, ka šīs madonnas un šie eņģeļi nav citur nekur, kā tikai šai gleznā vai gleznotāja un skatītāja fantāzijā; sievietes, meitenes vai zēni, kas māksliniekam kalpoja kā modeļi, nebija ne šie eņģeļi, ne šī madonna. Tas pats sakams arī tad, ja karavīrs savam portretam stāv par modeli. Īstais karavīrs dod ierosmi, bet gleznā redzamais karavīrs eksistē tikai garā un tam nav nekā kopīga ar īsto, kam ir asinis un miesa, savs liktenis, kaut var to, varbūt, atgādināt. Tikai šai gadījumā tas mazliet grūtāk aptverams.

Cits vārds, ko rakstos par estetiku, kritiskos apcerējumos un biogrāfijās vienmēr lieto aplami, ir vārds „ideja“.

Drama, romans ir likteņu un notikumu skatījums un veidojums. Dzejniekam ir tikai divas plāksnes: dzīves, ko tas uztver kā vielu un iespaidu, un savas fantāzijas, kurā tas šos iespaidus veido izteiksmē.

Kādas domas viņam bijušas un kādas viņš izveidojis, tas no zināma viedokļa var interesants būt: šīs domas, varbūt, ierosinājušas romanu vai dramu,

tās var būt ievietotas kā dārgakmens rotā, var pacelt visa darba vai kādas vietas nozīmi un iedarbību. Kleista „Homburgas princī“ tēlota cīņa starp kurfirsta gribu, kas ir griba uz savu valsti un šīs valsts nevairāmo likumu, un starp prinča gribu, kas ir jaunekļa neapvaldītā un neprātīgā griba izstrāvēt darbos un mīlestības kvēlē. Kā Kleists šo cīņu izveidojis, tā ir forma un līdz ar to mākslas darbs, un tikai tas ir svarīgi. Bet ja kāds šo cīņu dēvē par lūgas „ideju“, tad viņam var to ļaut, tikai viņam un arī citiem būtu jānoskaidro, ka ar to nav teikts nekas, kam būtu kas kopīgs ar darba estētisko spriedumu, māksliniecisko kvalitāti. Šī estētiskos apcerējumos bieži minētā „ideja“ īstenībā nav nekas cits, kā ļoti īss satura atstāstījuma mēģinājums, nevis noslēpumainās būtības atklāsmē, no kuras luga izstrāvo un top par izteiksmi. Un nekas nav nemākslinieciskāks un liekāks par apcerējumu un ķildas par to, kas ir kāda mākslas darba „ideja“.

Vai šī „ideja“ un vai autora domu un jūtu pasaule, kāda tā izstaro no visa darba, mums pieņemama vai nē, tam arī nav sakara ar estētisko spriedumu un ar jautājumu par mākslas darba nozīmību.

Vēl cits tagad bieži lietots vārds, kas arī īstenībā ir tikai saīsināts satura atstāstījums, ir „problema“. Ar to lielāko tiesu domāta situācija, kādā atrodas dzejnieka darbā pieminētās galvenās personas, vai arī tās grūtības, no kurām tās cenšas atraisīties. Dažreiz šo problēmu dēvē arī par „ideju“ un tāpat arī to mācību, ko varētu smelt no problēmas atrisinājuma. Tie visi ir tikai vārdi. Un tikpat mazs sakars ar dzejas darba māksliniecisko vērtību ir šī darba „aktualitātei“ vai „modernitātei“. No tā, bez šaubām, var zināmā mērā atkarīgi būt dzejnieka panākumi — sakarā ar psiholoģiskiem iedarbības apstākļiem. Bet tas ir pavisam cits jautājums. Ja darba mazvērtība var veicināt panākumus, piemēram, ja atrisinājums ir triviāls, aizkustinoši jūsmīgs, efektus



meklējošs un bieži vien gluži aplams. Dzīves bezgalīgās sakarībās, kurās atkal ietveras mākslas darbs, tiklīdz tas atraisīts no sava radītāja, ar viņa mākslinieciskām iedarbībām saistītas arī dažādas nemākslinieciskas iedarbības, jo skatītājā vai lasītājā vai klausītājā līdzī nāk visdažādākās, nejausākās asociācijas. Kāda vieta mākslas darbā var modināt personīgas atmiņas, tēloto notikumu dēļ tas var iededzināt politiskas vai citas kaislības, apelēt pie lasītāja naida un mīlestības. Šādām par sevi nejausām asociācijām parasti ir liela nozīme kāda mākslas darba panākumu ziņā un tādēļ tās rada mūžīgus un nemitīgus pārpratumus un aplamus spriedumus, ja tās nav asi nošķirtas no dzejas darba tīri mākslinieciskām kvalitātēm un iedarbībām. Šo maldu iemesli ir jo lielāki un atšķirība jo grūtāka tādēļ, ka dzejas darba mākslinieciskais papildījums kāpina un pacel arī šīs asociatīvās nemākslinieciskās iedarbības. Lajs, kas šo dažādo faktoru sakarību neapzinas, neatšķir tos gandrīz nekad un kritiķis tikai reti.

Tā kā mākslinieka uzdevums ir veidot savas dzīves iespaidus, tad lielākā vai mazākā mērā saprotams, ka mākslinieki dod izteiksmi sava laika, savas tautas, savas apkārtnes dzīvei. Būtībā tas citādi nemaz nav iespējams. Arī tas mākslinieks, kas pagātnes tēlojumu ierosināts, savā fantāzijā attīsta un veido pagājušu laiku ainas un tēlus vai notikumus, tam visam dod pats sava laika formu, un tikai šī forma ir svarīga un nozīmīga, citu formu viņš nevar tam visam dot; tikai ar šo formu viņš cenšas radīt pagātnes iluziju un jutoņu. Rasins un Kornejs uz skatuves neveda vis grieķus, bet septiņpadsmitā gadsimta frančus, un Šekspīrs savās romiešu dramās veidoja sešpadsmitā gadsimta angļus, viņa drammas ir angļu renesanses, tāpat kā Rasina un Korneja drammas ir franču baroka darbi, kaut viņi būtu iedomājušies, ka raksta drammas grieķu stilā. Un pat ja izdotos pareizi attēlot kāda pagājušā laika

cilvēkus — mēs vienmēr varam konstatēt tikai pagātnes iluziju, bet nekad īsto saskaņotību ar to, tomēr valodai, uztverei un veidojumam, tā tad formai, vienmēr jābūt sava laika formai, vai arī tā vispār nebūs nekāda sava forma, bet tikai neradošs atdarinājums. Arī tās, ja nav runa par formu, nav estētiskas, bet ir kulturvēsturiskas vai biografiskas parādības vai arī personīgas patikas moments.

Lai nesaka, ka viss, kas iespaido kāda mākslas darba iedarbību vai ar to saistīts, pieder pie estētikas. Taisnību sakot, tas pieder pie viņas tikpat maz, kā jautājums, vai no kāda ķīmiska savienojuma var ko pelnīt, pieder pie zinātnes, vai arī kā jautājums, cik kāds dzelzceļš ir komerciāli derīgs un cik liela tam stratēģiskā nozīme, pieder pie dzelzceļa tehnikas, un tomēr šie jautājumi kāda dzelzceļa būvē spēlē izšķirošu lomu. Tāpat kā tēlojošā mākslā nevienam prātā nenāk mākslinieku darbus vērtēt pēc viņu modeļiem, arī dzejā nav iespējami tādi spriedumi. Šādi nemitīgi nemāksliniecisku interešu un diletantisku nolūku sajaukumi ar mākslinieciskām interesēm bojā un dara aplamus estētiskos spriedumus. Neskaitāmus šādus rupjus sajaukumus, kur nemākslinieciski darinājumi par saviem panākumiem var pateikties vai nu savai tā sauktajai aktualitātei vai citām nemākslinieciskām interesēm, kas liegtas patiesiem un īstiem mākslas darbiem, pazīst visi. Bet šī kļūda vienmēr iezogas arī spriedumos par īstiem mākslas darbiem, un pat nobriedušu cilvēku spriedumos; tie prasa noteiktas „vielas“ vai spriež tikai sakarā ar tām, jo paši savas izjūtas kontrolēt tie nav ieradusi un nav arī skaidrībā par vielas un formas patieso būtību mākslā. Tāpat kā izglītotie ļaudis tīri socioloģisku interešu dēļ prasa, lai māksla „tēlo“ strādnieku dzīvi un socialas temas, tā sīkpilsoņi un kalpones prasa, lai romāni, kurus šie ļaudis lasa, norisinas aristokratiskās aprindās. Viņu mo-



tivi ir primitīvāki, bet abas prasības ir vienādi nemākslinieciskas.

Dzejas iedarbība, kas cilvēkus maldina viņu spriedumā, ir „iluzija“. Tas nozīmē tikai to, ka kāda dzeja uz mums dara stipru iespaidu un mūs aizrauj. Cilvēks, kas klausas muziku, kas mākslinieciski bauda kādu celtni, kādu mākslas amatniecības ražojumu, var aizrauties, bet tas neļaujas kādai noteiktai iluzijai. Viņš aizmirst pats sevi un izgaist mākslas darba jutoņā. Bet tā kā dzejas iedarbība vispirms slēpjas notikumu ainu un tēlu pēcrādīšanā savā fantazijā un tā kā vairākas ainas — tāpat kā vairākas domas — reizē nevar garā skaidri tvert, tad cilvēkam, kas uztver kādu dzejas mākslas darbu, zināmā mērā ir viņā jāizgaist. Dzejnieks tiecas pēc šīs iedarbības, tā ir viņa tēlojuma spēka vai uztvērēju fantazijā atdarināto notikumu dzīvības pierādījums, jo iluzija bieži vien saskan ar jutoņu un to nosaka. Jo mākslas darbs pilnīgāks un jo uztveres spējīgāks ir baudītājs, jo stiprāka būs iedarbība. Un tomēr tā nav identiska ar mākslas baudu, tas ir: ar formas līgsmo atziņu; tā tikai pavada viņu un var izpausties arī tur, kur mākslinieciskas izpratnes trūkuma dēļ šīs atziņas nav. Daudzus cilvēkus kāds romans aizrauj tikai tādēļ, ka tie dziļi izjutuši iluziju; ļoti daudzi cilvēki var uz skatuves redzēt un dzirdēt visvājākos darbus, jo viņiem iluziju dod skatuves izteiksmes samērā naturalistiskie līdzekļi pat stilizētā izrādē.

Bērns un bieži vien arī primitīvais cilvēks skatuves notikumus uzņem pilnīgi nopietni. Tā Valters Skots savā bērnībā kādā izrādē, kur divām personām, kas nav zinājušas, ka tie ir radī, bijis jāiet divkaujā, no skatītāju zāles pēkšņi iesaucies: „Bet jūs taču esat brāļi!“ Un tādas parādības vēl tagad novērojamas katrā Londonas nomaļu teatrī. Tā nav mākslinieciska iedarbība! Attiecības pret mākslas

darbu šai ziņā ir līdzīgas attiecībai pret spoguļi. Mežonis, primitīvais cilvēks jutisies vīlies, piedzīvojušais cilvēks nē; un tomēr viņš spoguļi redzēs daudz vairāk nekā bērns un mežonis. Tādēļ mākslas izpratējs nekad nezaudē apziņu, ka viņš bauda mākslas darbu, kaut mākslas darba priekšā viņš varētu dažus mirkļus aizmirsties. Bet arī mākslas izpratējam iluzija būs jo stiprāka un lielāka, jo pilnīgāka būs māksla, un taisni viņam katra mākslas darba klūda iznīcina iluziju un jutoņu.



## Sestā nodala

### **Mākslas forma**

Mākslas darbs ietverts formā, un forma ir mākslas darbs. Kas rada izteiksmi formas dēļ, tas cenšas mākslinieciski radīt. Forma nav nekas juteklīks — arī tēlojošā mākslā nē —, kaut ar jutekļiem tā uztverama. Formā ir kas garīgs. Dzīvnieks nekad nevarētu to uztvert, kaut tam būtu tie paši jutekļi, kas ir mums. Garīgi nesagatavots, neizglītots cilvēks lielāko tiesu nevar to uztvert: — viņš aptver tikai priekšmetīgo, tas nozīmē: tikai ainas un notikumus, par ko mākslas darbs runā, vai arī tikai juteklisko; zināmos apstākļos tas jūt gan kādu iejūsmu, jutoņu, bet bieži vien tas formu neredz, un jo forma ievērojamāka un pilnīgāka, jo mazāk viņš to redz.

Un beidzot nav nemaz iespējams atbildēt, kas kādu izteiksmi dara par izdevušos māksliniecisku izteiksmi, jo kvalitāte nav mērojama un izskaidrojama.

Dzejnieks savu izteiksmi veido ar vārdiem. Visi dzīves, un nevien dzīves īstenības, bet arī visu sapņu un fantastikas iespaidi veidojami un izteicami ar pareizi izraudzītiem un izkārtotiem vārdiem. „Pasaule dzejniekam ir vārds un darbs“. Te noteikt likumus, aprobežot izvēli, kā bieži centušies to darīt visdažādākie pierādītāji, ir smieklīgi un velti. Bet dzejā veidotiem notikumiem un tēliem, lai dzejas uztvērējā radītu dziļāku jutoņu, jābūt izkārtotiem

noteiktās attiecībās un samēros, jo gluži tāpat kā kādā ēkā vai muzikas kompozīcijā atsevišķām daļām, lai tās liktos, cik netveramas un nenoteiktas likdamās, un personām, scenām, atsevišķām jutoņām jābūt savstarpīgi noskaņotām un izmērītām, visam jābūt noteikti uzbūvētam un arī katrai atsevišķai daļai visos sīkumos vajadzīgs viņu pareizais samērs, uzbūve un ritms. Par skaitīšanu un mērīšanu vārda tiešā nozīmē te nevar būt runa; šīs attiecības jāizjūt. Par dzejnieku sakāms tas pats, kas par gleznotāju un deļotāju, kurš ziedu savā gleznā un soļus savās deļās nemēro, bet izjūt īsto attiecību un ritmu. Tas, ko Leibnics teica par muziku: „Muzika ir gara darbība, kurā mākslinieks neapzinoši skaita,“ attiecas uz visām mākslām.

Renesanses rakstnieki un gleznotāji, kuriem mākslas būtība šķita slēpta „zelta griezuma“ attiecībās, apmaldījās bezcerīgā šaurībā; un tomēr viņu nojauta bija pareiza — tikai ceļš, ko viņi noģida un meklēja, ir aizslēģts mūsu loģiskai atziņai. Gandrīz visā dzīvē mēs redzam iedarbības, ko mēs gan jūtam un kuru pamatus jaužam, bet nevaram skaidri aptvert. Varbūt, par cilvēka gara spēku augstāka vara varētu izdeļušās stāsta vai dramas uzbūvi un ritmu izteikt skaitļu attiecībās — kā skaņas un viņu akordi, tā gaismas un krāsas izskaidrojamas ar svārstību skaitli —; mums nav izdibināmas šīs sareģitās attiecības; bet dzejnieks un dzeļas lasītājs, kam ir jēga par mākslu, jūt viņu nepieciešamību un viņu iedarbību. Viņi ļoti labi zina, kad iztēlots kas pārāk „plaši“ vai, gluži otrādi, kāda „tema“ pārtraukta nelaikā, kad beļgas vai cita aina, vai notikums izkrīt no vienkopīgās uzbūves un traucē jutoņu un saplosa vienību.

Ja būtu šādi ar augstāku gara spēku apveltiģi cilvēki, tad, bet tikai tad būtu domājama kompozīcijas māģība dzeļai. Un no šīs kompozīcijas māģības varētu māģīties, ka kāda dzeļas darba architektura



un kompozīcija dibinas uz tikpat cieši un noteikti vērā liekamām attiecībām, kādas ir gotiskā celtnē vai simfonijā. Tā ir mācība, kas gan izšķiroša, bet nav nosakama. To nevar tvērt mūsu intelektuālais aptveres spēks un to izjūt tikai apdāvinātais cilvēks.

Šais mēra un formas attiecībās iespējamās bezgalīgas variācijas; dažādas rases un dažādi laikmeti var priekšroku dot noteiktām un zināmām formām, ar ko izskaidrojams dažādo tautu mākslas dažāda raksturs. Bet vienmēr ir „mēri“ vai pareizāk sakot: mēru attiecības, kas ir izšķirošas. Siena ar viņā iemūrētām durvīm var mākslinieciski iedarboties savu mēra attiecību dēļ. Taisni modernā celtniecības māksla ar savu kailumu rāda, ka izšķirošas ir mēra attiecības. Tādēļ par visu mākslu pamatelementu cilvēki vienmēr atzinuši metru un ritmu — pirmbūtīgā un arī plašākā izpratnē. Un tas ir pilnīgi pareizi, ka psiholoģiskos un vēsturiskos pētījumos noteikti pēta šo attiecību izjūtas pirmcēloni un dabu. Bet tie gan vienmēr ir psiholoģiski un fizioloģiski vai vēsturiski pētījumi par estētiku, nevis estētiski pētījumi. Bez šaubām, mākslinieciskas iedarbības vispāri iespējamās tikai ar psiholoģisku un fizioloģisku noteikumu piepildīšanu mūsos; te nepieciešamas nevien jutekliskas sajūtas, bet daudz sarežģītākas norises. Tie tomēr ir fizioloģijas vai psiholoģijas, ne estetikas jautājumi. Tāpat kā jautājums par lodes nāvīgu iedarbību ir fizioloģijas, nevis balistikas vai šaušanas mākslas jautājums.

Šais attiecībās vērā liekama kāda īpatnēja parādība: ja dažām līnijām es pievienoju vēl citas — piemēram kādai nepilnīgai ģeometriskai figurai piezīmēju trūkstošās līnijas, tām līnijām, kas vispārī šķiet nekā neattēlojam, pievienoju dažas citas, no kurām pēkšņi top pazīstama kāda figura, kāda peizaža, un pusē izveidotam un jau pazīstamam fragmentam pievienoju turpmākās daļas — tad ar jaunās daļas pievienošanu nepārvēršas viss līdzšinējais zīmējums



vien, bet katrai atsevišķai daļai ar to, ka tā nonāk zināmās attiecībās ar jauno daļu, rodas cits stāvoklis un cita nozīme, un pārvēršas arī līdzšinējo daļu savstarpīgās attiecības. Tas skaidri saprotams katram tēlotājam māksliniekam. Ja kādai pilij es piebūvēju sānceltnes vai citas piebūvēs, tad pārvēršas arī sākumā domātās pils nozīme; tās māksliniecisko iedarbību var samazināt vai pavairot, un katra atsevišķa pils daļa var radīt jaunu, negaidītu iedarbību. Gluži tas pats sakams par dzeju. Labi noskaņotas beigas var pilnīgi pārvērst un sakāpināt iepriekšējo daļu nozīmi, bet aplami pievienotas beigas, kas nesaskan ar iepriekšējām scenām, tās var tikai traucēt vai darīt gluži liekas.

Katrs māksliniecisks cilvēks jūt, ka Tolstoja varonā darbā „Karš un miers“ pēdējās simts lappuses, kas ietver moraliski polemisku apcerējumu pret Napoleonu, pilnīgi izkrīt no šī darba un beigas pārvērst par rupju kļūdu. Tikai tādēļ, ka dzejas mākslas darbu māksliniecisķā izpratne un izjūta — gluži pretēji tam, ko iedomājas izglītotais lajs — nav attīstīta tik smalki, kā glezniecības un muzikas izpratne un izjūta, šādas kļūdas redz tik reti, jo cilvēku vairums cilvēciskos notikumus stāstos un uz skatuves izjūt tikai peronīgi, cilvēcīgi, politiski vai citādi, bet ne māksliniecisķi. Šie cilvēki meklē laika kavēkli vai kādu apstiprinājumu, ne mākslas prieku.

Arī mākslinieks bieži vien skaidri neapzinās šīs lietas, tādēļ pilnīga forma sasniegta tikai reti, bet lielais mākslinieks zina, drīzāk gan jūt, kā viņam jāstrādā. Viņš zina, ka svarīgi ir no iespaidu, tēlu, vārdu pārmēra, kas viņā bango, vienmēr izmeklēt būtiskāko, nozīmīgāko un dzīvāko, un proti: izmeklēt tos elementus, kas derīgi taisni šai vietā, kā pārle auklā, kā figura ornamentā, un kas attīstību pareizi virza tālāk, suģestīvākas asociācijas raujot līdzī uz priekšu un atpakaļ. Viņš zina, ka ar šauriem izteiksmes līdzekļiem tam jādod daudz un vēl vairāk jā-



liek nojaust, ka viņa veidojumiem fantāzijā jāizaug par pasauli, ka nedrīkst izteikt nevienu vārdu, kas varētu palikt arī neizteikts, un ka visas mākslas būtība ir izlase, atmešana, īsinājums un līdz ar to suģestija.

Ar visu to, protams, nav atrisināts radīšanas noslēpums, tāpat kā mēs nevaram atrisināt dzīvības noslēpumu. Abos gadījumos mēs varam novērot tikai norises un iedarbības, konstatēt zinamus noteikumus, novērst maldus, bet ielūkoties un iegrimt pašā būtībā mēs nevaram.

Ja mēs sakām, ka tēliem un ainām, ko dzejnieks redz, izjūt un ietver vārdos, jo viņš tos izrauj, iztver no bezgalīgās dzīvības klajumiem, jaunveido un šauri norobežo (garākais romāns irniecīgs iztvēriens no parādību bezgalības) — jābūt „ievērojamiem“, ka tiem (tēliem un ainām) jādzīvo, ka tiem jābūt ar asinīm un ar personību, ka tiem jāliek saskatīt vai nojaust pasauli, tad mēs beidzam ar vārdiem, kas tālāk nav izskaidrojami. Jo vārdi beidzot vienmēr ir vai nu tautoloģijas un apraksti vai tēli un līdzības. Bet arī šīs iedarbības beidzot ir formas iedarbības, tas nozīmē, ka tās ir atkarīgas no vārdu, krāsu un gaismu, kustību un toņu pareizas izvēles un izkārtojuma (raugoties no mākslas darba, par kuru ir runa: vai tā ir dzeja, glezna vai drama). Ne vien jutoņu, bet arī nozīmību un dziļumu, ko mēs atrodam kādā dzejā vai dramā scenā, beidzot rada tas veids, kādā izraudzīti vārdi, veidoti teikumi. Gleznā, statujā ir skaidri un pati par sevi redzama pilnīga atkarība no līnijām un krāsām. Fantāzijas un intelekta loma mākslā vienmēr cilvēkus maldina par dzejas mākslas īsto būtību.

Saprotams, ka atsevišķās scenās, motīvi, situācijas un viss, kas garā izveidojas par mākslas darbu, ir jau zināmi izveidojumi.

Te rodas mūžīgais pārpratums, kas sajauc ieros-

mi ar „vielu“, un neizpratne par to, ko nozīmē dzejnieka tēlojums.

Ja kāds saka, ka „Romeo un Džuljetas“ saturu Šekspirs aizguvis no itaļu noveles vai „Karaļa Līra“ saturu no kādas teikas, tad viņš domā: šī novele vai teika Šekspiram devusi viņa darbu ierosmi. Bet viela ir dzimtu ķildas, jaunekļu kaislības, svētki, cīņas, personas, nopietni un jautri notikumi no viņa novērojumu bagātības, un beidzot viņa dzejai ar minēto noveli vai teiku nav nekādas būtiskas vienkopības, atskaitot nosaukumu un nenozīmīgu pamatliniju. Gan arī šī pamatlinija ir jau formas elements — pret dzīvi — tāpat kā kāda auduma rāmis nosaka tā apmēru, bet auduma vērtība, krāsas un zīmējums ir tādā pārsvarā, ka ar rāmi tām nav nekāda sakara. Pat tādos gadījumos, kad dzejnieki aizgūst un pārveido daudz nozīmīgākas un svarīgākas svešas formas — domāsim par Gētes „Klavīgo“, par daudz plašākiem Moljēra, Šekspira un gandrīz visu lielo dzejnieku „aizguvumiem“, par lielu gleznotāju formas aizguvumiem neskaitamos svētās dzimtas tēlojumos un daudzās citās gleznās — pat tādos gadījumos tam nav nozīme, jo jaunā forma to ietver un pārveido. Liela daļa visas mākslinieciskās izteiksmes vienmēr ir tradīcija, par konvenciju tapuši izteiksmes līdzekļi, un tā tam jābūt. Tā ir pati valoda, krāsu, toņu un citu visdažādāko formas elementu izlietošana. Katrs iet jau pirms viņa ietas takas. Kritiķi un rakstniecības vēsturnieki, kas tik neatlaidīgi un sīki nodarbojas ar šo tīro blakus jautājumu un ir laimīgi, ja kādu motīvu vai līdzīgu vietu atrod kādā citā, senākā dzejniekā, pierāda tikai savu mākslas būtības neizpratni. Saprotams, nevar noliegt, ka tā sauktai vielai ir vēsturiska vai etnoloģiska interese, kāda būtiski svarīgāka motīva aizguvumam atsevišķa dzejnieka vai gleznotāja darbā ir biografiski anekdotiska interese, un atkārtots aizguvums var sva-



rīgs būt mākslas vēsturei. Bet tikai ar mākslas darba vērtību un būtību tam nav nekāda sakara.

Citādi ir, ja mākslinieciskus veidojumus pārņem kāds neapdāvināts un nespējīgs, kas tos nespēj ietvert augstākā formā: te kritika atrod patstāvīgas veidošanas nespēju; īsts mākslinieks nekad svešu formu nepārņems tā, kā viņa paša formu tā varētu nomākt, jo tad viņš iznīcinātu būtisko iedarbību, kuru sasniegt viņš grib, viņš iznīcinātu vienkopīgo jutoņu.

Hofmanstāls savā „Elektrā“ aizguvis no Sofokla traģedijas nevien Elektras motīvu, ko Sofokls pats arī aizguva no kādas teikas, bet arī visu dramatisks scenisko uzbūvi, un viņa luga ar savu spriego darbības gaitu var pateikties šai uzbūvei, jo citām Hofmanstāla dramām nav šī dramatiskā spara. Un tomēr, kaut še no cita aizgūts būtisks formas elements, personas, valoda, jutoņa ir pilnīgi patstāvīgs moderna dzejnieka veidojums un neviens viņu nesodīs par šo aizguvumu. Sekojot Amfitriona teikas izveidojumam no Plauta, Rotrū un Moljēra līdz Kleistam, un salīdzinot Šekspīra „Karali Līru“ ar attiecīgo teiku un ar Turgeņeva noveli „Stepju karalis Līrs“, mums rodas interesantu studiju izdevība par formu un īpatnību un par svešu veidojumu izlietošanu vai par šo veidojumu pārvērtību patstāvīgā darbā.

Mākslinieciski laiki vienmēr likuši vērā tikai pašu mākslas darbu un māksliniekiem tie nekad nav lieguši aizguvumus, kādi tagad bieži vien šķiet neatļaujami. Jau tādēļ vien, ka mākslinieka personība pati šos laikus maz interesēja. Tikai ar renesansi un „personības atklāšanu“ vispārī sākas arī interese par mākslinieka personību un viņas īpatnību. Mēs gan ieguvām bagātākas zināšanas un dziļāku izvērtām savu atziņu ar to, bet, vēlreiz atkārtojot, tā ir tikai vēsturiska vai psiholoģiska interese, kurai estetikā tikai netieša nozīme; un mēs nedrīkstam,

kā tagad to pārāk bieži darām, aizklist nenožīmīgās analogiju un avotu meklēšanās, kas spriedumam par mākslas darbu ir pilnīgi vienaldzīgas. Šī filologu skolmeistariskā meklēšana pēc pirmavotiem un priekštečiem jau tādēļ vien ir aplama, ka dzejnieki lielāko tiesu nelasa tik daudz literatūras, cik to dara zinātnieki, bet tie smēļ no dzīves, kas izveido viņu vielu. Mākslinieks, kam ir sava īpatnība, radoša apdāvinātība, forma un valoda, gandrīz nemaz nevar atdarināt, arī tad ne, kad tas šķiet to darām. Aizgūto motīvu vai tēlu viņš pārrada vai ietver to savā darbā, kā liels celtnieks ietver ornamentu savā celtnē, kura viņam jau gatava, un neviens nedomā gotikas vai citu laiku un stilu celtniekus, kuri to bieži darija, tādēļ nopelt. Mēs nepelām arī Šekspiru, kurš veselas pantu vārsmas, vai Moljēru, kurš veselas scenas aizguva no saviem priekštečiem. Tās viņi ietvēra savā darbā, tāpat kā cita slīpētu dārgakmeni ietver jaunā vērtslietā, kuras formas vērtības atziņai ir pilnīgi vienaldzīgi, kur šis dārgakmens bijis senāk. Mākslā, tāpat kā ekonomijā tas, kam pašam netrūkst, var arī aizņemties nesodīts.



## Septītā nodaļa

### Valoda

Visi garīgā darba komplicētie elementi, kas izveido dzeju, ir saistīti ar vārdiem un vārdos ieslēgti. Fiziskām acīm neredzami, tie sieti pie vārdiem, un tie viņus uzbur kā autora paša un arī lasītāja vizijas. Noslēpums ir tas, ka vārdiem ir skaņa un jēga, un nevis tikai atsevišķiem vārdiem katram par sevi ir kāda jēga, bet vārdu savienojumiem teikumos, strofās, nodaļās rodas aizvien jauna jēga, kas atveras tikai daļu savstarpīgās attiecībās, un viens komplekss šķiet ieausts otrā.

Tā kā vārdi iedarbojas tāpat ar savu skaņu, kā ar savu jēgu, tad mākslas darbā jābūt saskaņai starp abām, un vārdu savienojumiem jābūt tādiem, ka viņu skaņa un viņu jēga rada to pašu jutoņu vai ka vārdi ar savu skaņu rada to jutoņu, ko jēga prasa, ka vārdu skaņai jāpavada jēga, tāpat kā labi komponētas dziesmas muzika pavada tekstu. Un kur šī saskaņa šķiet sevišķi laimīga, kā grieķu traģiķu koros, tur mums ir pilnīgākās mākslas iespaids.

Kad mēs skatām kādu labi izdevušos gleznu vai zīmējumu un no tā atvirzamies tik tālu, ka figurālo, to, kas gleznā „tēlots“, vairs nevaram pazīt, tad krāsu, gaismas un ēnas izkārtojumam, liniju savstarpīgām attiecībām vēl jārada acīm patīkams iespaids. Tāpat tas ir dzejā.

Radīdams, savus priekšstatus un savas izjūtas ietverdams vārdos, vārda mākslinieks pats savai dzejošanai seko ar kritisku ausi. Vārdi un vārdu

savienojumi var skanēt brīnišķi un dedzīgi, un šī skaņa dibinas uz toņu izkārtu. Neskanīgus, triviālus, platus vai pārāk grūti saprotamus vārdus — tās visas ir kļūdas, kas jutoņu tūdaļ vājina, traucē vai zudina — vispāri tādus vārdus, kas nepietiekami sugestīvi sniedz to, ko dzejnieks redz un jūt, viņš atvairīs vai liks to vietā citus.

Kas valodu neprot pilnīgi, kas ievērojamākos procesus savā fantāzijā prot izteikt tikai slikti skaņošos vārdos, tas traucē jutoņu, kuras izteiksme ir attiecīgi neveiksmīga vai trūcīga, kā mēs to sāpīgi sajūtam daudzās Balzaka darbu vietās, kaut koncepcijas lieliskums mums liek neredzēt šos trūkumus.

„Valoda ir nepārtraukta radīšana“, saka Kroče. Bet tikai tad tā ir mākslinieciska radīšana mūsu izpratnē, ja mākslinieks rada formas dēļ. Man liekas, ka normalā, vienkāršam vēstījumam, tā tad kādai dzīves prasībai kalpojošā valodas izteiksme ir tuvāka sajūtas tonim nekā mākslinieciskai izteiksmei.

Valoda rada dažas briesmas. Tā dēvēto izglītooto vairumam nav pietiekami attīstīta valodas izjūta, lai skaņu iedarbību izjustu un vērā liktu tā, kā tas nepieciešams mākslinieciskai uztverei un spriedumam, bet, varbūt kā reakcija pret to, ir aplami izglītoti autori un lasītāji, kuru mākslas izjūta (mākslas bauda) apmierinas ar skaņās aprobežotu daiļumu, kas mākslas darba nozīmē nav vairs daiļums. Līdzīgas domas būs bijušas Kleistam, runājot par „aplamiem ritniskiem vai prozodiskiem jaukumiem“, kaut viņš pats, bez šaubām, nav bijis skaidrībā par šiem procesiem. Gluži tāpat kā Kleists, arī Gēte 1825. gadā teicis Ekermanim, ka „kādas dzejas spēks un iedarbība“ — tikpat labi viņš būtu varējis teikt arī noveles vai dramas — „ir situācijā, motīvos“, un ka „daudzas dzejas tikai ar izjūtām un skaņošiem pantiem maldinoši rāda zināmu eksistenci.“



Ja daudziem nelaimējas savus iekšējos tēlus un jutoņas ietvert tādos vārdos, lai tie iedvesmē to pašu jutoņu, tad citi izplūst skaņās un jutoņās, un viņu tēli un domas izkļiedējas, visa izteiksme top nenoteikta.

Pilnīgi apdāvināts dzejnieks prot notikumu skaidrību un sparību savienot ar smalkāko noskaņojumu un vārdu daiļskanību. Iespaidu masa viņam izveidojas skaidrā un nozīmīgā aptvērumā, ko tas sniedz ar melodiskiem vārdiem, nevis tā, lai vārdu vilinošai melodijai seko izplūstoši iespaidi. Vārdus viņš pakļauj savai izteiksmei, kā jātnieks, kas savalda dedzīgu un strauju zirgu.

No dzejnieka valodas mēs prasām īpatnību, tas nozīmē, lai savu darbu viņš veido „no valodas“, lai valoda zināmā mērā ir viņa materials, un lai atsevišķie veidojumi nav mums sen jau pazīstami izteiksmes veidi, tā tad citu cilvēku veidojumi. Kaut atsevišķus iepinumus mēs labprāt pieņemam, visam darbam tomēr nepieciešams jaunradītas vērtības raksturs. Apdāvinātam dzejniekam arī vienmēr ir pašam sava valoda, kas izpaužas gan īpatnējos vārdu savienojumos, gan arī ritmā, kas paceļas pāri metram — skaitamam pantmēram — un gluži tāpat ir jūtams prozā kā dzejā, un kas ar dzirdi apveltītam cilvēkam ļauj tās vietas dzejnieka darbā, ko viņš vēl nepazīst, atzīt par šī dzejnieka sacerētām. Gētes, Heines, Rilkes un daudzu citu dzeja vai proza ir tūdaļ pazīstama un atšķirama.

Notiek, ka tas, kam nav pašam savas drošas valodas, cenšas ar gribu un varu to radīt, un diemžēl arī apdāvināti rakstnieki bieži vien savā īpatnības dzīnā iet tik tālu, ka bīdamies krist trivialitātē, ar valodu rikojas varmācīgi, meklē un rada nedaiļus un grūti saprotamus vārdus un vārdu savienojumus, piespiestus grozījumus, tīšus izlaidumus un pārkārtojumus, un ar to tikai traucē iedarbību, jo neskaidrā vai savādo jauninājumu pārsteigtais, jēgu meklējo-



šais lasītājs ar to būs izrauts no nepieciešamās jutoņas. Sevišķi tas notiek Vācijā, jo tai trūkst valodas kulturas, ko septiņsimti gadus ilgā, nepārtrauktā literārā attīstība radījusi Anglijā un romāņu zemēs, bet Vācija vienmēr bijusi svešu kulturu varā un viņas valodas attīstība ir vienmēr pārtraukta. Bet valodas dzīvais organisms un tautas veselīgā sajūta atvairā šo patvaļu un krišanu mežonībā, kas aizvien vēl notiek un kas vienmēr ir notikusi, un atkal to pārspēj, kā tas vienmēr ir bijis. Šos centienus ar varu un tišu nolūku radīt savu valodu, ātri aizmirst, bet ar īstu valodas izjūtu apveltīto autoru bagātie valodas veidojumi ir tik organiski, ka lielāko tiesu tie nevienu nepārsteidz un paši par sevi paliek valodas nepārtrauktā attīstības straumē, kur tos smel nākamās paaudzes. Gēte vācu valodai dāvājis neskaitamus vārdus un vārdu savienojumus, kas tai palikuši uz visu mūžu un bieži vien ieaudušie ikdienišķā (vismaz rakstu) valodā. Un tomēr viņa valoda plūst tik dabīgi un skaidri, ka viņa daudzos jaunradījumus nemana, un arī viņa laiks nav tos manījis. Un ja tagad viņa valodā mūs kas pārsteidz, tad tas ir tas, kas pieder pagātnei, nevis tas jaunais, ko viņš radījis. Taisni tas liecina par valodas meistaru, ka viņa jaunradījumus nemana, ka tie paši par sevi ietveras un ieaug valodā.

Te varētu teikt, ka mākslas darbs pilnīgi izdevies un mums ir dota pilnīga dzeja tad, ja tiešām radoša fantāzija to, kas viņā norisinās, izteikusi tik labi izmeklētos, tik izkomponētos, tik labi vēlamai jutoņai pieskaņotos vārdos, ka lasītāja fantāzijā pilnīgi pārraidīts tas, kas norisinājies dzejnieka fantāzijā, un radīta tikpat pilnīga lasītāja jutoņa.

Un lai tēlojošā vai skaņu māksla lieto citus līdzekļus un iedarbojas uz citiem jutekļiem nekā dzeja, būtībā visas mākslas ir vienādas: jo māksla ir radoša fantāzija, kas savu izteiksmi izveido tā, ka uztvērējā rada stiprāko iespaidu un vēlamo jutoņu.



## Astotā nodaļa

### **Vērtība un spriedums**

Gandrīz katram cilvēkam daba līdzīgi dod kādu aizspriedumu sevis paša labā un šī aizsprieduma, tāpat arī tā reiboņa dēļ, kas pavada dzejisko radīšanu, sevišķi pirmās stadijās, bet bieži vien arī līdz beigām, ļoti viegli var rasties radītāja pašapmānīšanās attiecībā pret viņa darbu vērtību un nozīmi. Viņš iedomājas atradis lielus un jaunus motivus un ietērpis tos varenos vārdos, bet īstenībā viņš reproducējis tikai seklo un ikdienišķo un viņa vārdi ir banāli un neskanīgi, viņu savienojumi ir pārāk parasti.

Bet arī laimīgi veikta mākslas darba iedarbību nenosaka viņa paša kvalitāte vien — tā tad nevis tas vien, kas norisinājies radītāja garā, to nosaka arī uztvērēja garīgā kvalitāte.

Uztvērējam vajadzīgas spējas mākslas darbu uztvert tā, kā tas domāts, viņam vajadzīga pietiekami stipra fantāzija, lai ainas un norises līdzradītu (pēcradītu), pietiekami liels garīgs nobriedums, lai atzītu mākslas darba nozīmi, pietiekami mākslinieciska auss un valodas izkopība, lai izjustu izteiksmes skaņu un pēdējos smalkumus, pietiekami plaša mākslinieciska pieredze, lai uztvertu vai izjustu uzbūves attiecības, kompozīcijas piepildījumu, tēlojuma īpatnību un ceļus.

Tik pilnīga uztvere ir reta, jo tā nozīmē gandrīz pilnīgu mākslas darba līdzradīšanu un turklāt kritisku līdzradīšanu.



Parasti mākslas tēlus un ainas cilvēks uztver tikai miglaini, mākslas darbs viņā modina situāciju un motivu ierosinātu interesi un nenoteiktas jūtas, tikai pusē apzinātu iespaidu, ko rada skaņa un kompozīcija, par kurām uztvērējam ir tikai ļoti neskaidra apziņa un kuras analizēt viņš vēl daudz mazāk spējīgs. Un taisni te vajadzīga zināma iepriekšēja izglītība, tai līdzīga garīgā atmosfēra, kādā dzīvojis mākslinieks, un beidzot katrs atsevišķais lasītājs reaģēs citādi, pat ja stiprākam mākslas darbam liks iedarboties uz attiecīgi sagatavotām personām; tas atkarājas no lasītāju individualās apdāvinātības un būtiskā pamata.

Piedzīvojumi gan māca, ka lieli mākslas darbi līdzīgi iedarbojas uz ļoti daudziem cilvēkiem, kuriem zināmā mērā ir šie priekšnoteikumi.

Bet piedzīvojumi māca arī to, ka vienus un tos pašus mākslas darbus atvaira nevien tādi, kuriem šo priekšnoteikumu nav (vai arī tie paliek bez sevišķas iedarbības uz šiem cilvēkiem), bet vienus un tos pašus mākslas darbus daži atzīst par ievērojamiem, citi, kuriem šie priekšnoteikumi būtu, tomēr tos atvaira.

Un beidzot piedzīvojumi māca, ka sekļus, nenozīmīgus darbus bez radošas īpatnības — kuri īstenībā ir tikai bieži jau bijušu formu variācijas un kuri tikai atkārtoti dažas situācijas vai motivus, tā tad izteiksmes ar pārbaudītu iedarbību — pieņem un ciena lasītāju vairums. Var droši teikt, ka mākslas darbu izpratne ir jo grūtāka pat šķietami vai pieņemti sagatavotiem uztvērējiem, jo mākslas darbs ir jaunradošāks vai pilnīgāks, un vienmēr jāpiedzīvo, ka pat tādi, kuri var šādu darbu baudīt, bieži vien šai darbā bauda taisni to, kas nav viņa īstā vērtība ne māksliniekam pašam, ne mākslas sapratējam, ne mākslas darba būtiskā nozīmība un vērtība, vai nu viņi to pieņem vai atraida, tiem aizzūd tāpat, kā cilvēka acij aizzūd ultravioletie gaismas stari.



Mākslas darba būtība ir kas tik subtils, tā dībina uz tik smalkām niansēm un viņa daļu izkārtojuma attiecībām, vai nu tie ir vārdi, toņi, krāsas, formas un to savienojumi, ka cilvēku vairumam tā pilnīgi zūd.

Šī mēroga un visu spriedumu relativitate nav īpatnēja mākslai vien. Arī valsts vīrus, kara vadonius un viņu darbus dažādi cilvēki un laiki vērtē dažādi, un vērīgāk ielūkojoties, tas attiecas gandrīz uz visām cilvēciskām lietām un nodarbībām.

Un arī tas attiecas uz visām nozarēm līdzī, ka nesapratējam nav iespējams nekāds spriedums un parasti tam nav iespējama pat pareiza uztvere. Mežsargs savā meža novadā kādā zvērā redz daudzus procesus un daudzas īpašības, ko nezinātājs, kam citādi ir ļoti vērīgas acis, neuztver, bet mākslinieks tai pašā mežā un tai pašā zvērā ieraudzījis tādas krāsu un formu īpatnības, kas mežsargam paliks pilnīgi nevērotas.

Dīvains ir tikai tas, ka ikviens iedomājas spriest par mākslas darbu, par dzeju, bet nekad tas neiedrošinātos spriest par kādu kuģi vai mašīnu vai kāda akmeņa kvalitāti, kaut izšķirošās kvalitātes te ir daudz subtilākas, izcelšanās procesi daudz apslēptāki un nepieciešamāki. Sevišķi dzejā pat tā dēvētā tehnika, kas citās mākslās ir zināmā mērā ārēja, jo tās prasa ārējākus līdzekļus, slēpta iekšējos garīgos procesos. Ja kāds izlasījis kādu grāmatu vai redzējis kādu teatra izrādi un izjutis zinamu iedarbību vai pat satricinājumu, tad vēl nebūt viņš nezina, kas tur noticis un ar ko šī iedarbība sasniegta. Vārētu teikt, ka tikai radītājs vai atveidotājs var spriest par mākslas darbu, jo tikai tas zina, kā mākslas darbs rodas un kā notiek viņa iedarbība. Bet radītājs gandrīz vienmēr un nevairami ir viensusīgs: pēc sava talanta un attīstības tas lielāko tiesu saistīts ar noteiktām formām, un šo formu mīlestība viņam ir tik liela, ka pret citu formu — kaut



diezin kā gribēdams (ja tikai šī griba viņam ir!) — viņš nevar būt taisnīgs.

Bet kā daba savās variācijās nav izsmēlama un rada visus apdāvinātības veidus, tā arī notiek, ka viņa rada cilvēkus ar smalku mākslas izjūtu, un šo cilvēku mākslinieciskā izjūta ir norobežota apcerē, bet nedzen uz radīšanu. Šie cilvēki spēj radītāja māksliniecisko izjūtu, tā tad formas izjūtu, pilnīgi līdzjust un spriest. Tie ir vienīgie īstie kritiķi. Bet tie ir ļoti reti.

Beidzot visi spriedumi par mākslas vērtību, tāpat kā lielākā dzīves nozaru daļā, paliek relatīvi: tikai kvantitate ir mērojama, kvalitāte nē. Kas nozīmīgs spriedumam par mākslu, tas tikpat nozīmīgs moralam spriedumam par kādu personību vai darbu. Spriedums grozas līdz spriedējam indivīdam, tautai, laikam: tāpat kā katrs spriedums par kādu vērtību, tas atkarīgs no zināma ideāla, no zināmas attiecības.

Bet, pretēji šai relativitātei, mēs jaužam, ka te ir slēpts kas absolūts. Ja tas nebūtu, tad atliktu tikai nobalsošana pēc skaita, un mēs zinām, cik aplami un bezjēdzīgi rezultāti tad rastos, cik augstu tad pilnīgi nenozīmīgi autori paceltos pāri Ģētem.

Saprotams, ka literatūras vēsturi var apcerēt arī no tāda viedokļa, bet tad tā ir kultūras vēsture: jo viņas priekšmets nav mākslas darbs, bet tautas attiecība pret mākslu.



## Devītā nodaļa

### **Mākslas nozares un tehnika**

Kroče atzīst un noskaidro, ka mākslā nav nozaru, un to viņš uzsver ar pilnām tiesībām, jo mākslas un māksliniecības būtība vienmēr ir viena un tā pati: tā vienmēr ir izteiksme ar formas gribu.

Sadalījumi, kādi mums zināmi, ir empiriskas un praktiskas dabas; nozares, kādas mēs pazīstam, nav nekas pastāvīgs un asi norobežojams.

Arī parastā mākslu sadalījumā pēc tēlojuma un izveidojuma līdzekļiem, kas zināmā mērā šķiet organisks, sadalījumā muzikā, tēlojošās mākslās, dzijas mākslā, dejā, skatuves un citās mākslās, robežas nav novelkamas tik asi; jo muzika un lirika ir saistītas un ietveras viena otrā, tāpat dejas un pantomīma, skatuves māksla un pantomīma un dejas; dramā un operā savienojas dažādāko mākslu noteikumi un iedarbības, un katras mākslas noteikumi jānovēro un viņu iedarbības savstarpīgi jānoskaņo, ja grib sasniegt pilnību. (Kaut robežas nav noteiktas, ir iespējami pārpratumi, sajaucot līdzekļus un iedarbības psiholoģiskos noteikumus. Piemēram, ja kādā tēlojošās mākslas darbā, kas dibināts uz formas iedarbību ar acu palīdzību, ir meklēta vispirms intelektuāla iedarbība. Sevišķi lajs, bet bieži vien arī mākslinieks tēlojošā mākslā ievieš literārus momentus. Simboli tēlojošā mākslā lielāko tiesu ir tīri intelektuali. Ērglis, lira, ierocis tēlniekam var tikai



tāda forma būt, kurai ritmiski jāiekļaujas kopformā. Dzejas mākslā — tāpat kā citās mākslās — nav vietas teoretiskiem risinājumiem). Bet šāds sadalījums nav pilnīgi noskaidrojošs; tas ļauj bezgalīgu turpinājumu. Kāds ģērbs var mākslas darbs būt, ja viņa ierosinājums un papildījums dibināts tikai uz formu, ja formas iedarbība ir vienīgais mērķis. Ja ģērba mērķis ir, piemēram, elegances, ja šis mērķis ir forma, kurai ģērba valkātājs jārāda kā noteiktas sabiedriskas kārtas loceklis, tad māksliniecisks moments ir jau beidzies, kaut zināmos apstākļos, kā visās lietišķās mākslās, var reizē sasniegt abus mērķus. Bet vispāri katrs cits nodoms ved prom no mākslas, un tikai tīrs formas nolūks ir māksla. Tikpat nemākslinieciska ir prasība, lai pērles vai dārgakmeņi būtu īsti, ja viņu vietā pietiek ar neīsto pērļu vai dārgakmeņu spožumu un krāsu. Materialam un vērtībai par sevi nav nekāda sakara ar formu. Materials ir svarīgs, ja tas paceļ un kāpina formas iedarbību. Istu dārgakmeņu valkāšana ir bagātības tieksme, jo tā grib rādīties, bet tikai māksliniecisku rotu valkāšana ir labas gaumes tieksme. Griba uz skatuves lietot tikai istu materialu ir un paliek aplama. Filma varētu attīstīties par augstu mākslu, ja filmas veidotājs nebūtu spiests strādāt sensacijai un kasei, bet vērā liktu kompozīciju, vienotu jutoņas iedarbību un savu scenu nozīmību. Sākums šai virzienā, bez šaubām, jau ir. Kur izteiksme tiek radīta savas formas dēļ, tur ir runa vismaz par mākslinieciskas izteiksmes mēģinājumu; un visiem sadalījumiem jāpaliek nepilnīgiem un nenoteiktiem, un būtībā tiem ir praktiska un tehniska nozīme. Cilvēkiem ir prieks sadalīt un svešus vārdus lietot, un sekas ir vienmēr jauni sadalījumi, kas arī jāatļauj katram, kam tas dara prieku; tikai tas nedrīkst iedomāties, ka ar to jau saistīts kāds likums. Bieži daudzina tā saukto „absoluto deju“. Mākslinieks var savu izteiksmi atrast tīrā



ritmiskā kustībā vai mimiskās, bet tāpat arī abu kustību vai kustības un dziedājuma savienojumā: vienmēr svarīgs būs tikai tas, cik nozīmīga ir atsevišķā kustība, cik organisks un izdevies šis savienojums. Kādu kārtulu te radīt ir tīrā patvaļa. Kas runā par absolūto deju, tas teicis tikai to, ka ar kādu noteiktu deju nav saistīta nekāda mimika. Tāpat par absolūto deju varētu dēvēt arī deju bez muzikas, vai ornamentālu zīmējumu bez figurām varētu dēvēt par absolūtu zīmējumu. Tas ir tikai svešvārds, bet ar to nav radīts nekāds likums, kas kādam jāievēro kādu iemeslu dēļ. To pašu kļūdu darija arī Gēte, nopeldams traģiskā un komiskā sajaukumu Kleista Amfitrionā, aizmirstot, cik bieži viņš pats to darijis savos darbos un arī to, ka Šekspīrs un spāņu dramatiķi to darijuši gandrīz vienmēr.

Vienmēr atradīs līdzības un dažādības starp diviem vai vairākiem mākslas darbiem, un tā var radīt sadalījumus bez gala, līdz nonāk pie atsevišķiem darbiem, kur jāapstājas.

Šos sadalījumus var praktisku iemeslu dēļ paturēt, bet par tiem nedrīkst runāt kā par kādu aprioru dotību. Tie īstenībā ir vārdi, kas radīti mūsu ērtībai, lai mums būtu praktiski vajadzīgais sadalījums, un nedrīkst sevi maldināt par viņu būtību un tos pārvērtēt, kā tas vienmēr notiek gadu tūkstošus senas ticības dēļ, ticības vārdam. Briesmas ir tās, ka cilvēki (vispirms estetiķi un kritiķi) domā, ka šim nozarēm ir savi īpaši, noteikti „likumi“, kuri jāievēro māksliniekam.

„Mākslas“ pašas vārdu, tāpat kā daudzus citus vārdus, lieto visdažādākās nozīmēs, vairojot jau tā daudzus pārpratumus. Ja runā par dzīves mākslu, ja Emersons un citi autori teikuši, ka „cilvēka dzīve ir cīņa par savas patības izteiksmi“, tad tur, bez šaubām, slēpta dziļa jēga, bet skaidri saprotams, ka te nav runa par mākslinieku izteiksmi, kādu to rada



gleznotājs vai dzejnieks. Ja Eduards Karpenters savā dziļdomīgajā grāmatā par „radišanu kā mākslas darbu“ parādību pasaules izcelšanos cenšas izskaidrot no kādas augstākas inteliģences, līdzīgi visai cilvēciskai radišanai, tad te ir runa pavisam par ko citu nekā par dzejnieka vai mākslinieka darbību estētiskā nozīmē. Vienu un to pašu dažādas nozīmes pilnu vārdu sajaukums rada lielus pārpratumus, svešas nozares iepinot mākslā, bet jo sevišķi, samainot dzīves un mākslas dažādās plāksnes. Te rodas tāds pats juceklis, kāds rastos, ja vēsturnieks konsula vārdu lietotu drīz seno romiešu, drīz tagadējā diplomātiskā nozīmē, neapzinādamies šo vārdu jēgas atšķirību. Karpenters līdzī min tēlojošo mākslu, rūpniecisko tehniku un dzīves mākslu, jo angļu valodā visus trīs nejauši apzīmē ar vārdu „art“. Un tā mums vienmēr jāatkārto, ka māksla ir izteiksme. „Mākslas“ vārds pats par sevi cilvēkus maldina, jo tas cēlies no mācēšanas. Gan mācēšana ir tikpat nepieciešama mākslinieciskās izteiksmes radišanā, cik katras citas cilvēka darbības veiksmē. Bet taisni tādēļ tas nesaka nekā par mākslas izteiksmes raksturu vai formas raksturu. Un sekas ir tās, ka visdažādākos cilvēkus dēvē par sava aroda māksliniekiem, bet domā tikai viņu prasmi. Vārišana nav māksla, jo to rosina jutekliska garša un barības nepieciešamība. Akrobats nav mākslinieks: tas, ko viņš dara, notiek viņa spēju atraismes dēļ. Jau Reskins atzina, ka pilnīgi nemākslinieciski ir ko apbrīnot tikai tādēļ, ka tas ir grūts. Bet varjetē dziedātājs, turpretim, var mākslinieks būt: Ivetai Gilbēr neviens neliegs mākslinieces vārda tiesību.

Tā kā mākslas nav sadalāmas un norobežojamas, tad, kā Kroče apliecina, nevar būt arī nekādu priekšrocību starp mākslām. Var tikai būt vairāk vai mazāk izdevušies darbi, apdāvinātāki vai neapdāvinātāki mākslinieki. Aplama ir arī bieži daudzīnātā atšķirība starp producējošām un reproducējo-



šām mākslām, jo tādas atšķirības nemaz nav un tā varēja rasties tikai tādēļ, ka nav skaidrības par mākslinieciskās darbības norisi. Kopija, tīrs atkārtojums vai atdarinājums, — un tā būtu reprodukcija, — nekad nav māksla, kaut bieži vien vajadzīga liela mākslas izpratne un tehniska prasme, lai to piepildītu. Jo labāk kopēta kāda Korredžo glezna, jo skaidrāk un pilnīgāk šī kopija manam garam sniegs Korredžo, nevis kopētāja izteiksmi. Bet tas, ko savā izteiksmē sniedz aktieris, režisors, virtuozs, to viņi kā savu māksliniecisko izteiksmi pievieno dzejnieka vai komponista izteiksmei. Tā ir pilnīgi produktīva darbība, cik tālu sniedzas viņu līdzdalība. Un bez jēgas ir apgalvojums, ka aktierim māksla vai lieliska vijoles spēle par sevi ir zemāka, nenozīmīgāka māksla nekā dramatiķa vai komponista darbs. Tāpat asējums vai grebums, ko nosaka oriģināla vērtības transpozīcija, ir mākslinieka īpaša radoša darbība.

Arī tulkojums, kas nekad nevar būt vienāds ar oriģinālu, tik tālu ir mākslas darbs, cik tas ir transpozīcija citā izteiksmes formā, jo vārdu un skaņu vērtības dažādās valodās nekad pilnīgi nesaskan. Šī transpozīcija, iespējami līdzvērtīgas izteiksmes un skaņu vērtību atrašana, — ja tulkotājs apzinās savu uzdevumu, kas gan bieži tā nav, ir mākslinieciska darbība. Tā kā viss cits — motīvi, situācijas un visas tās kompleksparādības, ko vārdi pārraida — ir jau dots, tad tulkotājs, tāpat kā aktieris vai virtuozs, tik tālu ir neradošs. Bet tāds pats ir dramatiķis tik tālu, cik dramatisko formu un lielāko tiesu arī daudz ko citu viņam dod tradīcija.

Arī „likuma“ vārds ir viens no tiem, ko lieto visdažādākā nozīmē, un šī vārda lietotāji un lasītāji necenšas radīt nepieciešamo atšķirību, tādēļ rodas nepārtraukts juceklis.

Cilvēku likumi šī vārda īstā nozīmē ir kāda personu skaita uzliktas vai pieņemtas kārtulas (uzlik-



tas sev vai citiem), kas noteiktos gadījumos rosina noteiktu rīcību, ko var panākt vienošanās ceļā vai ar varas un sprieduma spaidu.

Turpretim tā sauktie dabas likumi ir novērojumi, ar kuriem ir konstatēts vai ir radīta šķietamība, ka kāda dabiska norise noteiktos apstākļos vienmēr piepildas vienā un tai pašā veidā. Tos atzīst par nevairamjiem tīkmēr, kamēr novērots kāds izņēmums, lai tad šiem gadījumiem konstatētu jaunu „likumu“. Tā tad būtībā tie nozīmē kāda novērojuma konstatējumu.

Bet, runājot par kādas mākslas nozares likumiem, tas nozīmē tikai attiecīgā autora uzskatu, ka kādam mākslas darbam jābūt tādām un tādām, jo tādi bijuši citi mākslas darbi, kas tam patikuši vai kas ir slaveni.

Citādi ir, ja (arī ar novērojumu) konstatē noteiktus nosacījumus mākslas darbu iedarbībai, nosacījumus, kas var gluži ārēji un tehniski būt — piemēram zinams attālums, skatījuma punkts kādai gleznai —, vai, cik tie iēslēpti cilvēkā, tie ir fizioloģiski un psiholoģiski, bet kuriem var estētiska nozīme būt, ja tiem ir sakars ar izteiksmes formu. Šādi nosacījumi var nozīmīgi būt tiklab vairākiem mākslas darbiem, kā atsevišķam darbam. Bet ja tos dēvē par „likumiem“, tad tūdaļ rodas malds. Tāpat varētu pieņemt par „likumu“ visām tēlojošām mākslām, ka tumsā tās nav redzamas.

Dzejas mākslā parastie sadalījumi ir patvaļīgi un ārēji, un nekur tie nav paturami. Visa dzīves bagātība un dažādība var, mākslā izveidota, atgriezties. Pat sadalījums lirikā, stāstošā dzejā un dramā nav patiess sadalījums, lai gan tam tuvojas, jo tas noskaidro dažādus iedarbības veidus un noteikumus. Visiem šiem sadalījumiem pēc apmēriem, piemēram no „romāna“ līdz īsākai anekdotei, vai pēc jutoņas vai pat pēc „satura“, ir gan savs praktisks labums,



bet nekur tam nav būtiskas atšķirības. Visas nozares ietveras cita citā, vienmēr paliek mākslas darbi, kas nav iedalāmi nevienā no esošām kategorijām vai šķiet iederamies vairākās, ikviens jauns autors var nodibināt jaunu „nozari“, un runāt par viņas likumiem ir aplamība vai pašapmānīšanās. Kopš visas estētiskās literatūras sākuma katrs drošs un īpatnējs autors vienmēr ir salauzis visus tā sauktos „likumus“, un tikai ļoti autoritaros laikos ievērojāmāki autori ir ļāvušies no tiem sevi kopēt.

Tas ir aizvien tas pats malds, ja ar kādu abstrakciju šķiet radam ko konkrētu, kura definīciju un likumus meklē, bet kas savā būtībā nav definējams un nekad divreiz nav viens un tas pats.

Te ir runa par „cēlo“, par „daiļo“ u. t. t., un arī par „traģisko“ un „kōmisko“ un pāt par „episko“ un visām citām nozarēm; un visas definīcijas beidzot tiecas uz atsevišķu gadījumu tēlojumu un visi likumi — labākā gadījumā — uz noteiktas iedarbības psiholoģiskiem noteikumiem.

Sadalījumi traģedijā un komedijā, kas arī vēlāk jāpapildina ar dažādiem starpposmiem, ir tikpat nesvarīgi un nenoteikti, kā sadalījumi pēc apmēriem.

Arī šos sadalījumus, pats par sevi saprotams, paturēs, jo tie ir ērti. Bet tikai nedrīkst aizmirst, ka tiem ir tīri praktiska, ne estētiska nozīme, gluži tāpat, kā praktisku iemeslu dēļ kādas ielas namus numurē, bet neiedomājas, ka šos numurus matemātiski likumi iekšēji saista ar atsevišķiem namiem. Taisni tādēļ, ka šie sadalījumi ir būtiski nesvarīgi, tos katru brīdi var grozīt un arī vairot. Cik liela cilvēka likteņu dažādība ir dzīvē, tik liela var mākslas darbu dažādība būt, no pilnīgi traģiskā līdz pilnīgi komiskam. Atkarībā no tā, vai dzejnieks dzīves notikumu, kas ir viņa viela, vēro ar izsmieklu vai ar satriecinājumu, un saskaņā ar to izraugas un veido šos notikumus, viņš rada traģisku vai komisku mākslas darbu. Robeža nemaz nav nospraužama, ja izšķiro-



šo lomu nelauj spēlēt gluži ārējiem momentiem. Tādēļ Gēte varēja teikt par Moljēra komedijām, kuras savā nežēlibā tuvojas traģiskai uztverei, ka būtībā tās ir traģedijas. Laulības pārkāpumu pamatā vienmēr ir bijusi dzīves divpusība un divpusīga apgaismojuma iespējamība, un visos laikos šis pārkāpums devis bezgalīgu vielu bēdu lugām un komedijām. Moljērs, tāpat kā viņa priekšteči Plauts un Rotrū, Amfitriona sagu izjuta kā komisku motivu; bet Heinrichs fon Kleists, iedziļinoties Moljēra „Amfitrionā“, šo situāciju izjuta traģiski un tā arī to izveidoja, pilnīgi neatvairidams komiskās iespējamības. Viņš varēja to darīt un no tā attīstīt tīru traģediju. Aischils un Euripids to darija, to pašu motivu un to pašu situāciju izmantodami, tie izveidoja pilnīgi nopietnu notikumu, neattīstot komiskās puses, kuras tur būtu varējis redzēt smējējs. (Abas lugas, tiklab Aischila, kā Euripida, ir gājušas bojā.)

Dzejnieka attiecība, jutoņa, kādā viņš vēro un veido dzīvi, un ko viņš izteic savā darbā, ir izšķiroša kā cēlonis un kā pazīme. Vai notikumi vēroti un izveidoti ar satricinājumu, ar jautrību, ar izsmieklu vai ironiju visās pakāpēs un noskaņās, tas rada arī darbu atšķirību visās noskaņās. Un visi neskaitāmie apcerējumi par traģisko un viņa „likumiem“, par „komisko“ un tā jpr., kas pilda estetisko literatūru, ir tikai spēle ar abstrakcijām, un ja tos raksta apgaroti cilvēki, tad tur ir ļoti apgarotas un asprātīgas atzīmes. Tukša spēles patvaļa ir jēdzieni par „traģisko vainu“ vai „poetisko taisnību“ un citi līdzīgi.

Gēte reiz teica, ka traģiskais ir dzīves „netaisnība“. Ja dzīvi mēs sajūtam netaisnu, tad tas nozīmē tikai uzskatu un sajūtu, ka dzīve, tā tad dabas iedarbība, neraizējas par mūsu personīgām pretenzijām. Kāds liktenis var likties netaisns tikai no kāda personīga viedokļa. Kuru tas satrauc un satricina, tas ir traģiskā jutoņā, bet kas par likteņa un



personības sadursmi smaida vai zoboņas, tas to redz jautrā vai (kas nav tas pats) ironiskā un satiriskā jutoņā. Bet iespējams arī to apcerēt salti, indiferenti, stoiski vai arī, kā tas varētu būt reliģiskā jutoņā un uztverē, izjust to ziedošanās priekā un tur izgaist; iespējamās ir visas nokrāsas un nianšes.

Būtiski nozīmīgs ir tas, ka te ir runa par j u t o ņ a s jautājumu, jutoņas, kas līdzšinējos estētiskos apcerējumos gandrīz vienmēr pamesta novārtā par labu jēdzieniskiem un priekšmetīgiem izskaidrojumiem, bet kā mākslinieciskās formas būtiska iedarbība, kā zīmīga psihiska rezonanse tā ir p a r v i s u s v a r r ī g ā k a. Jutoņa, kas pilda kādu stāstu vai dramu un ko tie (stāsts vai drama) dara, dara tos par mākslas darbiem, par poeziju. Tā izpaužas sevišķi valodas skaņu iedarbībā, bet arī „darbības“ gaita, uzbūve un situācijas jāvada tā, ka tās dara organiski iespējamu un atraisa šo jutoņu; skaņu iedarbībai tā jutekliski jāakceptē un jāpastiprina.

Saprotams, ka tikpat daudz ir dažādi niansētu jutoņu un veidu, cik ir mākslas darbu. Pat stāsts un drama būtiski atšķiras tikai tik tālu, cik dramai jātop par izrādi, tāpat kā muzika un glezniecība lieto citus līdzekļus savai izteiksmei un iedarbībai.

Ar jautājumu par mākslu sadalījumu nozarēs cieši saistīts jautājums par tā saukto tehniku mākslā. Jau Kroče noskaidrojis, ka tas, ko mākslā dēvē par tehniku, nemaz nepieder pie mākslas. Kādā ļoti pārdomātā kritiskā apcerējumā par Kročes estētiku Žaks Mesnīls pretojas šai uztverei un līdz ar to mācībai par nozaru neeksistēšanu. Tā kā sadalījumi ir praktiski derīgi un pat nenovēršami, viņš neredz, ka tiem nav sakara ar to, kas mākslas darbu dara par mākslas darbu. Mesnīls dibinas uz apdāvinātības dažādību. Viņš saka, ka Mikelandželo savā glezniecībā ir vēl tēlnieks; ja inspirācija valda tehniku, tad tehnika valda arī inspirāciju; tēlnieks, kas cērt akmeni, strādā citādi nekā tas, kas veido

tikai krāsās; katra jauna tehnika ļauj jaunas koncepcijas un atraisa tās. Tas viss, bez šaubām, ir pareizi, bet tas nekā nepierāda. Jaunas māksliniecis-  
kas koncepcijas ierosina visdažādākie ār pasaules notikumi. Arī divu gleznotāju vai divu liriķu ap-  
dāvinātība vienmēr būs dažāda. Atkarībā no sava talanta mākslinieks dos priekšroku noteiktam ma-  
terialam un noteiktai teknikai, varbūt arī vairākām. Un viņam lielāko tiesu izdosies sekmīgi strādāt tikai  
sevišķā materialā, noteiktā teknikā. Viņa māksli-  
nieciskās uztveres savam ārveidojumam prasa no-  
teiktu materialu. Un tomēr ārveidojums un līdz ar  
to tehnika nesavienojas ar māksliniecisko radišanu  
kā tādu, ar garīgo darbību, kaut abas darbības bieži  
norisinās blakus vai neizmērojami īsos laika sprīžos,  
un tehniskā darbība var ierosināt māksliniecisko  
radišanu. Pats par sevi saprotams, ka mākslinie-  
kam jāpazīst materials, kurā viņš ārveido savus  
uzskatus un apstrādāšanas veids, un tā ir tehnika.  
Bet tas ir vispārīgs noteikums visās nozarēs, tas  
nepieciešams arī karavīram, amatniekam, jūrniekam,  
tas nav nekas mākslai vien īpatnējs, tā ir katras  
praktiskas nodarbības daba un ir ārpus formas gri-  
bas. Kā māksliniekam jāapstrādā un jāizlieto savs  
materials, lai savu iekšējo viziju ārveidotu tā, ka  
uztvērējam rodas pareizs iespaids, tās pašas ainas  
un tēli, tā pati jutoņa, tas ir tehnisks uzdevums,  
bet māksliniecisks viņa darbībā ir tikai formas vei-  
dojums mākslinieka garā. Ja klavieru virtuozs at-  
tista savu pirkstu veiklību, dziedātājs izkopj savu  
elpu un balsi, gleznotājs ievingrina savu roku dro-  
šai zīmuļa vai ota vadīšanai, tam visam nav tieša  
sakara ar māksliniecisko radišanu. Tāpat namda-  
rim jāpazīst materiala daba, jāzina statikas likumi,  
diriģentam jāzina savu muziķu spējas; dramai vaja-  
dzīga dažāda tehnika, lai tā izveidotos par izrādi,  
un to var ievingrināt un iemācīt. Kad mākslinieks  
tad ir kungs par savu tehniku, tad var sākties sav-



starpīga iedarbība: sekmīgs veidojums mālā vai krāsā var mākslinieku ierosināt uz savas radošās jutoņas kāpinājumu, kā to attiecīgos apstākļos var darīt alkohols, stipra kafeja vai citu cilvēku atziņīga piekrišana. Bet tādēļ šī tehnika, kas kalpo garīgās izteiksmes fiksēšanai un ārveidojumam, nav māksla. Tikai formas izvēle, kura tad ar tehnikas palīdzību tiek dota materialam, ir mākslinieciska darbība. Ir arī tādi cilvēki, kas veikli rikojas ar otu, ar zīmuli, un kuriem izdodas visprecizākie un smalkākie zīmējumi, pat ar lielu perspektīvas izpratni, un tomēr tie nav mākslinieki. Ir cilvēki, kas prot zīmēt vai gleznot pilnīgi līdzīgu portretu, un tomēr viņu darbs nav mākslas darbs. Bet visos laikos ir bijuši lieli komponisti, kas varējuši slikti dziedāt vai spēlēt; saprotams, ka viņiem jāzina atsevišķo instrumentu vērtība, bet tur vēl neslēpjas viņu māksla, tā slēpjas izteiksmes veidojumā, kas izaug no šīs vērtības aptvēruma.

Ja noteiktu formas radīšanas veidu dēvē par „tehniku“, tad šis vārds ir aplami lietots; tad tā, bez šaubām, ir māksla. Ja saka: kāds rakstnieks atradis jaunu dramatisks tehniku, gleznotājs atradis jaunu gaismas un ēnas izkārtojuma tehniku, tad šis vārds ir lietots pilnīgi bez domām, ja „jaunā tehnika“ nav nekas cits, kā jauna drama, jaunais gaismas izkārtojums ir jauna glezna. Un pilnīgi dibināti Kroče saka, ka tas, kas kādā mākslas „mācības grāmatā“ rakstīts par mākslas tehniku, pieder pie mehanikas, optikas vai akustikas, bet kas tur attiecas uz tīri māksliniecisko, tas sakāms par visu mākslu, tikai piemērojams atsevišķam gadījumam.

Sevišķi dzejā nevar būt nekādas tehnikas, jo tā pilnīgi norisinās garā. Viņas ārveidojuma — rakstīšanas, iespiešanas vai deklamatora balss skaņas — tehnika nekad nav dēvējama par dzejas mākslas tehniku. Tas, ko parasti tā dēvē, ir ievērojamu dzejnieku formas radīšanas īpatnības.

## Desmitā nodaļa

### Virzieni un skolas

Tā kā nav mākslas nozaru likumu, tad bez jēgas ir arī daudzās mākslas sistēmas vai virzieni, kurus vienmēr pasludina un par kuriem vienmēr cīnas; bez jēgas tik tālu, cik tiem būtu jānozīmē kāds vispārnozīmīgs likums; un bez jēgas ir ķildoties par to, vai rakstniekam jāraksta, gleznotājam jāglezno „idealistiski“, „realistiski“ vai „ekspresionistiski“. Katrs realisms vai idealisms un katra līdzīga kategorija ir aplama, tiklīdz tai jābūt kādam mākslas vai mākslas nozares likumam; bet pilnīgas tiesības tai ir attiecībā pret katru atsevišķu darbu. Atkarībā no savas ierosmes, savām spējām, savas sajūtas, mākslinieks savam darbam dod formu, un ja savā īpatnībā tā ir nozīmīga vai izdevusies, tad to pieņem un tā iedarbojas. Gan bieži vien kāda laikmeta vai kādas tautas mākslinieku darbi šķiet kāda virziena principu vadīti — bet taisni tad tas nav noticis apzināti, tā bijusi viņu sajūtas izteiksme. Tādus „likumus“ rada un par tiem cīnas tikai tādos laikos, kas tapuši kritiski un vēsturiski apzināti. Bet tai pašā laikmetā redzams, ka vienmēr rodas pretēja virziena darbi, kuri, ja tie izdevusies un pietiekami nozīmīgi, agrāk vai vēlāk izlauž savu ceļu un nezūd, kaut diezin kā viņu radītāji savstarpīgi apkārotos, jo katrs par vienīgi iespējamu atzīst to veidu, kādā tas zināmu iemeslu dēļ tai laikā jūtas rosināts uz radīšanu.



Vērīgāk apcerot šos dažādos virzienus vai dažādās skolas, kas laika ilgotnē radušās un aizvien vēl rodas, un iededzina tik niknas pravietiskas kaislības un tikpat negantu pretestību, mēs redzam, ka tas, kas citu no citas tās atšķir, un tāpat viņu apzīmējumi, bieži vien balstas uz tīri personīgām un lokālām sakarībām. Bet lielāko tiesu šais virzienos aptver māksliniekus un viņu darbus, kas bijuši noteiktā ietekmē vai savstarpīgu ietekmējumu sakarā. Tādos gadījumos tiem bieži vien ir kulturvēsturiska nozīme, kas pilnīgi atvaira estetisko, jo katrs atsevišķais mākslinieku darbs, to mākslinieku, kuri pie-der pie kāda virziena vai kādas skolas, jāapcerē un par to jāspriež kā par atsevišķu parādību, atkarībā no tā, vai tas ir nozīmīgs vai nenozīmīgs, izdevies vai neizdevies, un vienmēr to tikai apcerē un tikai kā tāds tas arī paliek. Bet citus šo mākslinieku darbus pazīst tikai daži zinātnieki un viņu skolnieki, kuriem jānodarbojas ar tiem vēsturisku iemeslu vai eksamenu dēļ.

Arī šo apzīmējumu lielākā daļa ir daudznozīmīga un patvaļīga, tādēļ maldinoša. Par klasiķiem dēvē kāda noteikta laika vai pagātnes labākos vai vismaz vispāri atzītos māksliniekus, bet bieži vien kāda laikmeta vai arī dažādu laiku māksliniekus, kuriem ir noteikts uzskats par antikās mākslas sevišķo vērtību un kuri savā formas veidošanā cenšas radīt līdzīgas jutoņas iedarbības. Arī romantikas un romantiku vārdu nelieto vienā un tai pašā izpratnē; bet parasti tas nozīmē pretstatu tiem māksliniekiem un dzejniekiem, kas savos motīvos un arī savā formas veidošanā apzinīgāk vai neapzinīgāk ļaujās viduslaiku ietekmēm, bet katrā ziņā vairās no antikai mākslai piedēvētām jutoņas iedarbībām un meklē citas. Tāpat arī idealismu saprot kā zinamu uzskatu un garu, ko mākslinieki izteic savos darbos, bet kam ar šo darbu estetisko vērtību, ar

mākslu nav nekāda sakara. Par idealismu dēvē arī principu, kas tā sauktajā vielas izvēlē prasa zinamu norobežojumu, bet arī tam nav estētiskas nozīmes. Nav lielas nozīmes runāt par visiem šiem apzīmējumiem un tā sauktajiem virzieniem, kurus bieži rada tikai tas, ka kādam māksliniekam zinams formas veidojums devis panākumus un citi šo formas veidojumu atdarina vai arī, ja tiem ir sava īpatnība, to attīsta un izlieto pēc savas līdzības. Tiem ir nozīme savā laikā un attiecīgo mākslinieku personīgā attīstībā; bet mākslinieku darbiem tie nedod ne vērtību, ne arī dara tos nevērtīgus.

Cik tādi apzīmējumi, kā impresionisms, ekspresionisms, klasicisms un citi attiecas uz noteiktiem formas elementiem, kurus tie izraugas kā pārākus par citiem attiecīgiem elementiem, tiem arī estētiska nozīme, bet daudz biežāk negatīva nekā pozitīva, jo tādai formas veidošanai, kas iemīļota kādā laikā, pieķeras tādi dzejnieki un mākslinieki, kuriem nav savas radošas īpatnības, un kuri no savas impotences izdrāž kādu stilu, bet patiesi radošie mākslinieki ļoti drīz izaug pāri katram virzienam un katrai skolai, un bieži viņu trūkumus rāda taisni tas, kas tiem liek piekļauties kādai skolai. Neskaitamās diskusijās un apcerējumos, kurus ierosina dažādo virzienu izcelšanās, gan ir runa par estētiskiem momentiem, bet lielāko tiesu tas notiek lielā neskaidrībā un citu, svešu apsvērumu apmiglojumā. Kāda parādība, kas vienmēr atkārtojas, tiklīdz pacelas jauns „virziens“, ir tā, ka mākslinieki, kritiķi un laji to sīvi apkaro vai sajūsmināti apsveic un dedzīgi par to cīnas. Bet vienīgi pareizais stāvoklis būtu tas, ka visi priecātos par katru jaunu ievērojamu un radošu īpatnību un gainītu visu virzienu atdarinātājus un neradošus līdztečus, vai tie būtu veci vai jauni.

Daudzu šo virzienu raksturīga pazīme ir tā, ka tos ietekmē nemākslinieciski momenti, morali, re-



liģiski iemesli, un sevišķi tie ievēro taisni šos momentus. Tē jāatceras tikai agro vidus laiku māksla, tādi virzieni, kādi bija tā sauktie nacarieši, deviņpadsmitā gadsimtā pilsoniskā literatūra vai mūsu neseno dienu proletmāksla. Cik te ir runa par norobežotību „vīelas“ izvēlē, tad tas nav nekāds māksliniecisks motivs, bet lielu mākslinieku tas nekavēs radīt ārkārtīgus darbus. Mākslinieka norobežošanās savu noteiktā laukā gūtu iespaidu izteiksmē nebūt nevar kavēt šo iespaidu lielisku izveidojumu. Bīstamāk jau ir, ja šī norobežotība, kā lielāko tiesu šas notiek, izaug par tendenci, jo tad mākslinieciskos momentus pārspēj vai gaina nemākslinieciskie — morali, reliģiski, politiski, personīgi, un mākslas darbam par sevi tie tikai kaitē. Piemēru te ir bez gala.

Vēl daudz lielāks ļaunums ir tas, ka citu — nemākslinieku — morali vai citi uzskati ietekmē un aprobežo mākslu. Puritaniskais virziens divus gadsimtus nokāva īstas mākslas iespējamību Amerikas Savienotās Valstīs. Gēte ir teicis: „Kas no mākslām prasa tikumību, tas darītu labāk, ja tūdaļ tām kaklā uzkārtu dzirnakmeni un tās noslicinātu“.

Mākslinieka tikumība ir tā, ka viņš vērā liek tikai sava darba formas pilnību un citu neko, ne kādus priekšrakstus, ne publiku, ne panākumus. Tā ir diezgan grūti pildama prasība un no mākslinieka tā prasa lielākos upurus. (Dažreiz runā arī par mākslinieka un viņa darbu „patiesību“ un „īstumu“, Baironu un citus nosodot viņu „pozas“ dēļ. Mākslinieka patiesīgums arī var tikai tas būt, ka visus citus motivus viņš upurē sava darba pilnīgai formai, un viņa poza būs tā, ka savas formas radīšanā viņš ļausies ietekmēties no savas personīgās godkāribas prasībām.) No mākslinieka, ja viņš grib gūt personīgus panākumus, vienmēr prasa, lai viņš prostituejas tirgus labā, lai viņš strādā saskaņā ar publikas

gaumi, nevis ar savu māksliniecisko uzskatu prasībām. Rembrands, piemēram, bankrotēja, neklausīdams holandiešu pircēju gaumei, kas prasīja naturalistiku līdz pēdējam sīkumam.

Mākslinieks, kas tiecas pēc erotiskām blakus iedarbībām, kuras neprasa viņa darba forma, kā mākslinieks rīkojas nemorali, bet jautājums, vai viņš to darijis, noskaidrojams tikai no viņa darba viedokļa.

Viens šķirojums ir bijis un ir katrā laikā — kaut bieži tas ir tikai šķietams, bet dažreiz reals —, un tas ir šķirojums bijušo laiku un moderno virzienu darbos. Ka šis šķirojums bijis visos laikos un arī tagad ir — jau Dante savu un ar viņu vienā vecumā esošu dzejnieku stilu dēvē „modernu“, — tas pierāda, ka „modernā“ vārdam par sevi nav nekādas nozīmes vai arī tā vienmēr mainas, ka ar to vispirms tiek uzsvērtā laika atšķirība, kurai var arī zināma estētiska nozīme būt, bet kuru gandrīz vienmēr pārprot.

Vispirms, ko nozīmē moderns? Ja ar to grib teikt, ka māksliniekam jārada no sava laika, sava laika nosacītam un ietekmētam, tad būtu jāatbild, ka citādi nemaz nav iespējams; šis vārds būtu pats par sevi saprotams. Bet ļoti bieži kādam laikam — kāda laika vadošiem māksliniekiem un teorētiķiem — ir noteikti uzskati par formas radīšanu, kas būtiski atšķiras no agrākiem uzskatiem, jo „viegli izvēlei“, modernu, tas nozīmē: acumirkli valdošu uzskatu un dzīves veidu tēlošanai, kā jau bieži uzsvērts, nav mākslinieciskas nozīmes. Bet vienmēr šie uzskati ir nenozīmīgi pret daudz svarīgāko jautājumu, vai mākslinieki, kas ļaujas no tiem ietekmēties vai tiem pretojas, ir vai nav lieli mākslinieki. Ne skola dara mākslinieku, bet mākslinieks dara skolu. Tādēļ kāda mākslas darba pacelšanās pāri savam laikam un viņa ilgākais mūžs ir viņa vērtības zināms pierādi-



jums. Nevis tādēļ, ka nākamās paaudzes cilvēki būtu jūtīgāki un vērīgāki, bet tādēļ, ka visa nemākslinieciskā „aktualitate“ atkritusi no mākslas darba un palicis tikai tīrais formas veidojums.

Kad tad sākas modernais un kad tas beidzas? Pēc dienām, gadiem vai tikai pēc kādas paaudzes, vai arī, kad nozīmīgs top cits virziens? Un turklāt vēl jāliek vērā, ka gandrīz vienmēr vairāki virzieni nāk reizē un cits citu apkaro. Cilvēku uzskati un gaume mainas nenoteiktos laika sprīžos, un neraugoties uz pārvērtību; lieli mākslas darbi tomēr paliek un dzīvo tālāk. Un tā kā katram virzienam lemts pret nākamo virzienu kļūt nemodernam, tad skaidri saprotams, ka viens modernais par sevi ir tikpat labs, kā nākamais vai bijušais, un ka tas nav nekas cits kā maldinoša iluzija, kurai cilvēki vienmēr no jauna ļaujas, ja viņi tic, ka virziens, kas viņus acumirkļi tura savā varā, dod viņiem svētību un pestīšanu. Un tomēr šis malds vienmēr atgriežas un liek atmest sevišķi to, ko tieši iepriekšējais laikmets dievinājis. Droši vien tas ir vajadzīgs, kā daudzas citas iluzijas, lai cilvēkā iededzinātu cīņas impulsu, kas kulturas attīstībā nepieciešams. Varbūt, tas iesakņots cilvēka nemierā, jo cilvēku vienmēr nogurdina tas, ko tas ilgi redzējis un atzinis. Un šīs pārvērtības lielāko tiesu ir daudz mazākas nekā šķiet. Mākslas darbi, kas laika biedru apziņā bezgalīgi atšķiras, vēlākam laikam nebūt vairs neliekas tik atšķirīgi, jo tas redz tikai vienkopīgo, sev svešo.

Par katru „modernismu“ sakams tas pats, kas sakams par visiem virzieniem: savā laikā tas ir varens un māksliniekam, bet ne mākslas draugam var liktenīgi izšķirošs būt. Ka katrs laiks meklē savu izteiksmi, tas ir skaidri un dabīgi. Šīs ilgas izpaužas katrā modernā virzienā — lielāko tiesu aizplīvurotas un dažādu pārpratumu aptumšotas. Lai tās piepildītu, nav vajadzīgi nekādi jauni uzskati un jauni

virzieni, bet vajadzīgs jaunas izteiksmes devējs, liels mākslinieks. Ja tāds ir, to bieži vien neatzīst to ļaužu bars, kas ar troksni pievēršas tobrīd jaunam virzienam un savā formas veidošanā turas pie šī virziena ārējām pazīmēm, jo cilvēki paviršo un ārējo pieņem daudz ātrāk nekā nozīmīgo un piepildīto, kura pazīmes tiem netveramas. Bet ja tas reiz atzīts un pieņemts, tad visi vājākie to atdarina. Modernais ir lielākās briesmas māksliniekam un uztvērējam, jo tas maldina un vilina ar vērtībām, kuru nemaz nav, bēt tikpat aplama ir otra puse un pierāda savu mākslas neizpratni, atmezdama mākslas darbus tādēļ vien, ka tie ir moderni.

Gaumes un izteiksmes formu pārvērtība kādā laikā, objektīvi un vēsturiski raugoties, rada stilu atšķirības. Šis vārds ir tikpat daudzveidīgs, to lieto dažādā nozīmē un tādēļ tas viegli var maldināt. Tā kā sākumā tas nozīmēja rakstamo rīku, tad to transponēja rakstnieka izteiksmes īpašības, viņa teikumu uzbūves, vārdu izvēles, valodas ritma personīgās mākslinieku īpatnības, kāda laika, kādas rases, kādas grupas izteiksmes veida vienkopības apzīmēšanai, ja tāda vienkopība atzīstama un konstatējama. Šī atšķirība vispirms ir kultūrvēsturiska. Mākslas un literatūras vēsture ir vēstures daļa. Vai pēta un attēlo laika ietekmi uz mākslinieku un viņa darbu, vai formas elementus un formas radīšanu vispāri viņu vēsturiskā pārveidībā, vienmēr šis uzdevums savā būtībā ir vēsturisks, kaut tas attiecas uz estētiskiem pētījumiem un nodarbojas ar tiem.

Tā kā dažādiem vēsturiskiem stiliem, tā tad kāda noteikta laika un kādas noteiktas tautas izteiksmes formām, ir vienkopīgas pazīmes formas radīšanā, tad zināmā mērā tās ir atdarinamas, kaut šim atdarinajumam vienmēr jāpaliek tīri ārējam, jo valoda, uztvērums, izjūta un lietišķās mākslas prasības vienmēr mainas. Tādēļ kādas celtnes mets, materials,



būvtehnika mūsu laika celtnēs pilnīgi atšķiras no bijušiem laikiem, un mākslinieciski jūtīgākie celtnieki ar pilnīgām tiesībām kopš gadsimtiem pretojušies modernā teknikā atrisināmiem uzdevumiem māksliniecisko izteiksmi dot bijušo laiku atdarinātās — un vienmēr tikai pusatdarinātās! — formās. Šāda rīcība celtniecībā, kas vairāk dibināta uz zināšanām nekā uz radošo fantaziju, ir nemākslinieciska; tās ir deviņpadsmitā gadsimta intelektualistiski vēsturiskās izpratnes sekas, jo senākos laikmetos tāda nav bijusi; no lēnās dabīgās pārveidības, pārējas no viena stila uz otru, piemēram no renesanses uz baroku, no baroka uz rokoko — kur vecās formas veidojās tālāk un pārvērtība notika tikai pusapzināti —, tā pašā pamatā atšķiras ar to, ka te atdarina dažādu laikmetu stilus visus reizē. Kur daudzi stili, tur nav nekāda stila. Un ja tagad Amerikā un bieži vien arī pie mums blakus paceļas gotikas, renesanses, baroka celtnes un antikas formas, tad tā ir neesošas mākslinieciskās kulturas pazīme. Arī mūsu muzeji un galerijas rāda, ka mēs dzīvojam vai nupat dzīvojam tādā laikā, kad zinātniskās intereses pārspēj mākslinieciskās. Jo katrs tēlojošās mākslas darbs prasa noteiktu apkārtni, kas pieskaņota viņa formas iedarbībai. Katra glezna, katra statuja mākslinieciskos laikos bija lemta pilnīgi noteiktai vietai kādā templī, baznīcā, pilī vai pilsētā. Mākslas darbu vienaldzīgs kopvienojums, ar formu savstarpīgi nesaņakots, bet salikts studiju nolūkā, pēc viņu izcelšanās laika vai viņu veidotāja, ir nemāksliniecisks. Jo tāds kopvienojums nav noticis formas un jutoņas, bet zinātnisku mērķu dēļ, un to veikuši zinātnieki, ne mākslinieki. Saprotams, ka nejaušs un vienaldzīgs tas ir tikai no mākslinieciskā viedokļa, no zinātniskā viedokļa tas var vērtīgs un derīgs būt. Bet tā būs vēsturiska, nevis mākslinieciska vērtība. Modernās izstādēs, kas apvieno daudzas mākslinieku savienības, darbi sākti kārtot no mākslinieciskā

viedokļa. Tas ir solis uz priekšu, jo vēl pirms dažiem gadu desmitiem izstādes bija tikai mākslas tirgi. Šie tirgi ir nepieciešami un nevairami, jo māksliniekiem savi darbi jāpārdod un viņiem jādzīvo. Bet tirgus mērķis tos tura savā varā, un mūsu laika izglītības trūkumu rāda tas, ka izstāžu vai muzeju apmeklētāju vairumam ir pilnīga neskaidrība par šo parādību un viņas būtību.

Taisni tie formas elementi, kurus var atdarināt, nav izšķiroši atsevišķo mākslas darbu vērtības noteikšanā: tās ir visiem, nozīmīgiem un nenozīmīgiem, laika darbiem vienkopīgas — masas, ne ģenija — izteiksmes formas. Kad norisinās cīņa starp akadēmisku virzienu, t. i. starp māksliniekiem, kuri savas izteiksmes formas tikai iemācījušies un strādā dažādos stilos, un starp modernu virzienu, kādu mēs pieredzējām deviņpadsmitā gadsimta griežos, tad tā tiešām ir cīņa starp nemāksliniecisku un māksliniecisku virzienu vai tādu, kas vismaz atkal cenšas māksliniecisks būt.

Pavisam cita parādība ir tā, ja kāds mākslinieks, kam ir sava īpatnēja izteiksme, stila mēģinājuma dēļ, atdarina kāda cita laika izteiksmes veidu. Te nenotiek kādas bijušas formas atdarinājums, bet ar atdarinājumu te radīta sevišķa jutoņa.

Bet notiek arī, ka lieli un ģeniali mākslinieki teoretisku iemeslu dēļ cenšas atdarināt kādu senu stilu. Tā Gēte un Šillers šķita rakstam antikas drāmas. Šai gadījumā — tāpat kā katrā gadījumā — izšķirošais ir radošais spēks. Radoši gari arī tad rada jaunu, kad šķiet atdarinām vecas formas, bet sīki gari arī tad nerada nekā, kad iedomājas diezin kādu īpatnību atraisam. Tad notiek tas, ko rada katra aplama teorija, kurai mākslinieks ļauj sevi ietekmēt. Mākslas darbam tad rodas nevairams zaudējums.

Ir daudzināta arī „stilizācija“ mākslā, kas nozīmē māksliniecisku izteiksmi, kura apziņīgi atvairā



dabiskuma iluziju. Ja kāds raksta dramu pantos, tad savu izteiksmi tas paceļ tādā atmosferā, kas nav naturalistiska. Tas ir zinams transpozīcijas veids. Dzejnieks — tāpat kā tēlojošais mākslinieks — te var iet vēl daudz tālāk. Viņš savai izteiksmei var izmantot pilnīgi konvencionālus vai citādi apzināti neīstenīgus formas elementus. Vienmēr svarīgs būs tikai tas, kā viņš to dara, vai ar šiem formas elementiem viņš savu darbu prot izveidot tā, ka tas izteic kādu nenozīmību, noslēgtu un nezūdošu jutoņu.

Ir teikts, ka tauta un laiks savos māksliniekos un dzejniekos rod savu izteiksmi.

Laika biedri ļoti bieži šķiet mākslas darbā rodam savu izteiksmi, bet tā ir pašpieviļa. Jo viņi nespēj radīt tādu izteiksmi. Bet daudzās vienkopības cilvēka dabā, sevišķi, ja tās ir vienā tautā, vienā sabiedrības kārtā, vienā laikā, uztvērējam — vismaz apdāvinātākam — ļauj pēcradoši redzēt un just apmēram to pašu, ko skatījis un jutis mākslinieks. Un tā kā mākslinieku bieži vien ierosina tie paši iespaidi, kādus uztvēruši arī citi cilvēki, kaut sevī nav tos izveidojuši skaidrā aptvērumā, tad tie, sevī uztvēruši mākslinieka uzskatu, atrod ceļu atpakaļ uz pašu iespaidiem; un tā kā ar iluzijas spēku tie uztverto pārvieto atpakaļ īstenībā, dzīves plāksnē, un viņu fantāzijā tas savienojas ar patiesām atmiņām, tad īstenību tie skata zināmā mērā ar mākslinieka acīm, viņiem tuvās mākslinieciskās izteiksmes krāsā. Un notiek pat, ka īstenību tie cenšas veidot pēc mākslas darba līdzības. Jaunekļi grib justies, dzīvot un rīkoties kā kāda iemīļota tautas romana varoņi. Jaunas dāmas Anglijā ar savu ģērbu un izturēšanos kādu laiku bija līdzīgas Rosetti un Bern-Džona mākslas tēliem.

## Vienpadsmitā nodaļa

### Mākslas darba likums

Tā kā nav mākslas nozaru likumu, tad varētu teikt, ka katram atsevišķam mākslas darbam ir savs likums, kas ieslēpts viņa formas pamatos, pamatjutoņā, kādu dzejnieks grib tam dot. Šis vārds ir un paliek maldinošs, jo te — gandrīz nekad — nav runa par kārtulām, kas pieņemamas, bet atkal par tādām lietām, kas tikai izjūtamās. Ja tik stilizētā dramā, kāda ir Gētes „Ifiģenija“, kāds cēliens būtu palicis pirmradītā prozas formā, tad tā, bez šaubām, mūs traucētu kā formas kļūda. Bet ja „Faustā“ kāda scena (Tumša diena, lauks) palikusi prozā, tad tā mūs netraucē, jo viss darbs iecerēts fragmentari, atsevišķās scenas, kā fragmenti, kosmiski „no debesīm caur pasauli uz elli“ vadītā norisē, ir savstarpīgi izkārtotas daudz vaļīgāk. Visu citu veidodams pantos, Gēte šo scenu, bez šaubām, tādēļ atstājis prozā un pirmtekstu pārveidojis ļoti maz, ka viņš jutis labošanas vai kāpinājuma neiespējamību, jutis, ka darba jutoņa šai formā ir pilnīga.

Katram darbam ir sava forma un sava atmosfera, kas nosaka viņa iespējamību. Fantastiskā pasakā vai groteski — vai ironiski — iecerētā darbā ir citas iespējamības un citas nepieciešamības nekā stāstā, kas grib dot vienkārša dabiskuma, dzīves iluziju, kādu mēs šo dzīvi uztveram.

Bet ja dzejnieks savu stilu un atmosferu reiz izvēlējis, tad tie viņam ir likums, un viņš nedrīkst nomaldīties pats no savas formas. Kad Zelma Lagerlefa „Arnes kunga mantā“, kas sākas ārkārtīgā baismas jutoņā, nogalinātai meitenei liek parādīties kā rēgam, tad lasītāju tas netraucē; jo lasītājs ir pacelts teikas jutoņā un tic brīnumam, kad aizsalusē jūra neļauj izbraukt slepkavas kuģim. Bet kad šis rēgs viesnīcā katru dienu mazgā traukus, tad šis tēls



ir neizdevies: rēgu atmosfera ir tautas gara un sagu radīta, tie parādas naktī un vienatnē. Un tas ir gluži neloģiski: rēgs kāro slepkavības atmaksu, un tas parādas kādam dzīvajam, jo pats nespēj sevi izteikt. Bet ja trīs nedēļas tas varēja būt kā viesnīcas kalpone un mazgāja traukus, tad arī pats tas varēja aiziet uz policiju un tai visu paziņot. Jau Lesings nosodīja Voltēru, ka tas savā „Semiramisā“ liek garam parādīties valsts padomē, jo „kas iluziju nevar veicināt, tas to traucē“.

Izšķir viennēr tikai jutoņa, kādā mākslas darbam jāpaceļ lasītājs. Dabiskuma vai teiksmainības iluziju var traucēt vai iznīcināt nedabīgs vai teikai pretējs notikums. Groteska mākslas darba jutoņa prasa pārsteidzošākās antitezes.

Balzaka lieliskajā stāstā „Sieviete trīsdesmit gadu vecumā“ priekšpēdējā nodaļa būtu izmetama vai atvietoājama — ko, protams, būtu varējis un drīkstējis tikai pats Balzaks —: pilsoniski realistiskā laulības tēlojumā pēkšņi parādas jūras laupītājs ar magnetisku skatienu; tas ir pilnīgi neticamas, romantiski kairinošas epizodes traucējošs iepinums. Vai nu tā rakstīta pilnīgi neradošā vai pagurušā jutoņā, vai arī Balzaks reiz ļāvis sava laika romantiskam virzienam, kuram viņš gan bija pretnieks.

Kritikā tik bieži cilātie vārdi „paties“ un „nepaties“ arī nozīmē tikai to, ka mākslinieks paša grībēto jutoņu savā darbā nepārtraukti izturējis un izveidojis vai nē. Neviens nevar Bernardu Šovu nosodīt, ka viņa „Cezarā un Kleopatrā“ romieši un eģiptieši ir nepatiesi, jo viņš jau pašā sākumā mums skaidri rāda, ka viņa darbs ir pilnīga transpozīcija groteski ironiskā atmosferā, bet dzejniekam, kas cenšas radīt vēsturisku iluziju, ar pilnīgām tiesībām var pārnest, ja kādā romiešu dramā tas savas personas zīmētu tā, ka mēs tās uztvertu un izjustu kā neromiskas. Kas stāsta zemnieku stāstus, kuriem

pēc viņa nolūka jārada zemnieku dzīves iluzija un jutoņa, tam šī iluzija jāšargā un jāpiepilda ar savu zīmējumu. Kas izrāda ganu spēli ar izpušķotiem ganiņiem, kur pirmā takts vai pirmais teikums liecina par rokoko masku, fantastiskas, salonā izsapņotas ganu dzīves jutoņu, no tā neviens neprasis dabiskumu, un taisni dabiskums tur būtu rupjākā kļūda. Tādas spēles figurām jābūt patiesām kā rokoko figurām, tas nozīmē: tām jābūt saskaņā ar savu stilu, gluži tāpat, kā pirmāk minētā piemērā rēgam jābūt patiesam kā rēgam. Tā tad arī šiem vārdiem — patiesam un nepatiesam —, ja mākslas kritika tos lieto pareizi, nav nekāda sakara ar dabu, bet tikai ar stilu un jutoņu, kas atsevišķos gadījumos var prasīt dabas patiesības iluziju, bet nekad īstenīgu dabas patiesību.

Tas saskaras arī ar daudz apcerēto motivācijas jautājumu. Nekad nevar beigt atkārtot, ka māksla un daba atrodas dažādās plāksnēs un katrai ir savi noteikumi. Gan mākslas darbi bieži vien ir zināmā mērā dzīves attaisnojums, atspoguļojums, bet vienmēr pilnīgi subjektīvs atspoguļojums. Vispirms dzīve ir nebeidzama, bet mākslas darbs ir norobežots. Dzejnieks no dzīves sakarības iztver un izveido atsevišķus iespaidus. Dzīves bezgalība attaisno visu, kas notiek, ar to, ka tas notiek. Mazais iztvērums, kas rada mākslas darbu, jāizveido un jānoapaļo tā, lai tas atkal parādās kā nepārtraukts vesels; tam sevi jāattaisno ar dažām sakarībām; kausalitātes virknes, kas dzīvē krustojas bezgalīgi, mākslas darbā ir norobežotas; tādēļ nepieciešama motivācija. Bet šim darbam jāliek nojaust dzīves bezgalību. Dzīves perspektīva mākslas darbā pilnīgi pārveidojas, varbūtības ir norobežotas, un katra teikuma, katras līnijas iedarbību nosaka viņu attiecība pret iepriekšējo.

Katra iepriekš radīta jutoņa prasa savu iekšēji noskaņotu noslēgumu. Zelmas Lagerlefas lieliskais „Gesta Berlings“ prasa traģisku izeju; beigās laulī-



bas ar vienu no daudzajām nolaupītajām dāmām iedarbojas vāji. Un atkal otrādi: Heinricha Manna skaistajā romanā „Mazā pilsēta“ traģiskās beigas traucē, jo visa darba jutoņa lasītāju noskaņo uz jautru, ironisku atrisinājumu. Dzīves īstenībā viss ir iespējams, bet mākslas pasaulē valda cits likums: tur visu izšķir formā un jutoņa.

Protams, var radīt arī apzināti gribētu iedarbību, joku un jautrības atmosferā liekot parādīties nāvei vai kādam citam traģiskam biedam. Bet tā kā šis efekts arī visam iepriekšējam dod jaunu nozīmi un groza arī visu pirmāko daļu savstarpīgās attiecības, tad visam jau sākumā jābūt uz to iecerētam un vērstam. Missē „Mariannas kaprises“ jautrās mīlas spēles traģiskais apakštonis jau sākumā jūtams: drūmās beigas motivētas saskaņā ar jutoņu, iedarbību kāpina spēles jautrā virskārta un luga noslēdzas bez traucējuma. Bet pilnīgi idilisks muzikāls moments nevar noslēgties ar nemotivētām pārkoņa graujām.

Dzīvē, kā jau teikts, viss iespējams, mākslā nē. Dzejas darba notikumi nav motivējami ar saprātu, viņu motivācijai jāizaug no jutoņas. Autoru vairums velti pūlas pirmā plāksnē, atmetot otro, un mākslas darbam tikai kaitē.

## Divpadsmitā nodaļa

### **Mākslinieciskā sugestija**

Visa māksla, bet sevišķi dzejas māksla, dibinas uz sugestiju, vispirms jutoņas, tad priekšstatu un tēlu sugestiju tur, kur tie jutoņu nes. Mākslinieks savā radīšanā lieto savu atmiņtēlu un ainu izlasi. Šī izlases metode nav norobežota uz māksliniecisko radīšanu vien. Izlase vajadzīga arī vēsturiskā tēlojumā un gandrīz katrā vēstījumā. Mākslā ipatnējs ir tikai tas, ka izlase, kas vēstures tēlojumā norobežota uz noteiktu faktu un darbību materialu, tā tad uz zinamu iespaidu loku, mākslā ir neierobežota, to dod visa dzīves pilnība, un to nosaka tikai formas un jutoņas iedarbības nolūks. No iespaidu daudzuma māksliniekam jāizraugas un jāizteic īstie un pareizie. Izšķirošie kritēriji vienmēr paliek tie paši.

Līdz ar to mums jāatzīst, ka mākslas būtība ir īsinājums. Gluži tāpat, kā dažas linijas vai krāsas izveido namu, peizažu, kas īstenībā ir bezgalīgu elementu: zemes, akmeņu, koku, zāļu, lapu savienojums, kas savukārt atkal radīti no bezgalīgiem elementiem, tāpat norisinas arī tēlojums ar vārdiem. Ja mākslinieks gribētu visos sīkumos iztēlot vienu dienu vai stundu cilvēka dzīvē, kādu istabu vai peizažu, tad viņš nekad savu nodomu nepiepildītu, jo dzīvē viss ir bezgalīgs. Un ja arī viņš gribētu tēlot tikai to, ko viņš var pārredzēt un zina par kādu sarunu, mielastu vai kādu darbu, tad vienīgā iedarbība būtu bezgalīga garlaicība. To atzina jau Voltērs, sacīdams: „Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.“



Tas skaidri rāda naturalisma bezjēdzību. Tā kā viņš izteikt nav iespējams, tad mākslinieka uzdevums ir atrast un izteikt svarīgāko un suģestīvāko.

Tas ir „likums“, pareizāki sakot novērojums, kas attiecas uz visām dzīves, saimniecības, stratēģijas, zinātnes nozarēm un visām mākslām, ka panākums vienmēr būs jo lielāks, jo mērķa sasniegšanai būs izlietots mazāk līdzekļu.

Rakstniekam, kas sevi atzīst par naturalistu, nekad nevar izdoties atkārtot dabu, jo tā ir bezgalīga. Viņš saka vairāk nekā vajadzīgs, lai radītu noteiktu iespaidu, bet ar to tikai vāģina šo iespaidu, jo lieku parādību sablīvējums nogurdina. Zolā bija liels dzejnieks, bet viņam, diemžēl, bija aplama teorija, kas bojāja viņa darbus, kaut viņa ārkārtīgās spējas daudz ko dara ciešamu, kas no citiem būtu neciešams. Cik Zolā un citi šī laika dzejnieki radijuši ievērojamus darbus, tas nav noticis tādēļ, ka tie bija naturalisti, bet lai gan tie tādi bija. Un tas jau tagad sākams, ka lielākā šo darbu daļa drīz vairs nebūs lasama.

Arī šis vārds, tāpat kā daudzi citi, lietots ļoti dažādā nozīmē, un sarunās vai apcerējumos līdzīgi skanoši, bet citādas nozīmes vārdi tiek sajaukti cits ar citu. Ja „naaturalismu“ saprot kā zinamas dabas patiesības iluziju — uz skatuves vai stāstā —, tad pret to nekā nevar iebilst, tur, kur šī iluzija ir īstā vietā, proti: tādos darbos, kas iecerēti tā, kā dzejnieka gribēto jutoģu šī iluzija nosaka. Tur tā ir īstā vietā, citur nē. Bet ja „naturalismu“ saprot kā „viegas“ izvēli, tad tas ir pārpratums — vai nu mākslinieka vai spriedēja radģts. „Viegas“ jautājums nav māksliniecisks jautājums; mākslā svarģgs ir tikai veidoģjums. Te ir runa par naturalismu tikai kā par stilu. Saprotams, ka viena kļūda veicina otru, ja naturalists par savu uzdevumu šķģiet kādu noteiktu viegas izvēli, jo viņš grib „dabu atveidot“, un ap-



maldas zinātnēs, eksperimentu, pierādījumu metodēs, un viņa malds ir arī tas, ka dzejiskas suģestijas vietā viņš tiecas pēc iespējami precīza apraksta.

Tāpat kā gleznotājam nav ne ozolu, ne bērzu, bet ir tikai dažādas zaļuma nokrāsas un dažādas stumbru un lapu formācijas, tāpat, ja viņš glezno karavīru, viņš nepazīst ne uniformas, ne pogas, bet tikai gaismas un krāsas, tāpat arī dzejniekam nav īsta tēlojuma, bet ir tikai mākslas tēlojums, un dabiskā pareizība viņam jāievēro tikai tik tālu, lai asa, lasītāju vai skatītāju traucējoša nepareizība nevarētu iznīcināt jutoņu. Tikai šī iemesla dēļ viņam zināmā mērā jāsaprotas ar savu publiku par dzīvi, ko viņš tēlo. Nevis tādēļ viņam jāvairas, ka tā ir nepareiza, bet tādēļ, ka tā varētu traucēt jutoņu, proti — formas iedarbību. Šekspīrs droši varēja runāt par Bohēmijas jūras krastu, jo viņa publikai nebija ģeogrāfisku zināšanu. Tas pats attiecas arī uz kostimu. Šekspīrs un 17. gadsimta franči varēja romiešus, grieķus vai austrumniekus uz skatuves rādīt fantastiskos vai sava laika kostimos, jo viņu skatītājiem bija trūcīgas zināšanas par vēsturiskiem kostimiem (vai arī nebija nekādu). Tagad mums ir tik lielas zināšanas par bijušo laiku atmosferu un šo laiku kostimus mēs tik bieži esam redzējuši, ka dzejnieka gribētu jutoņu var viegli iznīcināt, ja kādu modernu lugu, kuras darbība norisinās mums pazīstamā pagātnē, neizrāda vēsturiskos kostimos. Un tomēr iespējams arī inscenejums bez vēsturiskiem kostimiem, ja dzejnieks savu darbu nav rakstījis vēsturiskā stilā. Tas sakāms par Bernarda Šova vēsturiskajām lugām, kas veidotas ar pilnīgi modernu ironiju.

Iespaidu un izteiksmes līdzekļu izvēle un saistība māksliniekam ir viss. Jo mazāks vārdu daudzums var atvērt dziļākas nojautas vai izteikt vairāk izjūtu, atziņu, izredžu un izveidot vairāk tēlu un ainu, jo stiprāka un dziļāka būs iedarbība. Tādēļ atkārtojums drīkst būt tikai gribēts, lai stiprinātu



iedarbību. Bet katrs atkārtojums bez nolūka liecina par vājību. Ja Šillers savā „Pikolomini“ būtu gribējis kara pādomi attēlot dabīgi, tad tai būtu jāilgst vairākas stundas, un nebeidzamās runas, vienu un to pašu iemeslu atkārtojums, kas notiek katrā līdzīgā gadījumā, neskaitamās militarās un ģeografiskās detales skatītāju tikai nogurdinātu un garlaikotu. Bet viņa uzdevums bija ar pareizi izraudzītām un nozīmīgām runām skatītāju pacelt tādā izjūtā, kad laiks top iluzija, tāpat kā vieta. Tad tā ir pareiza elementu izvēle, kas rada attiecīgu iedarbību. Un tas pats sakams par katru sarunu, notikumu, attīstību, kas īstenībā gandrīz vienmēr norisinās bezgala lēni ar neskaitamiem atkārtojumiem un blakus parādībām, kas novērš no izteiksmes mērķa. Tas ir mēra un attiecību jautājums, kurā izšķiroša ir māksliniecis-kā izjūta.

Cik ātri un īsi vai pilnīgi un pakāpeniski dzejnieks savā darbā attīsta un veido notikumus, tik temps būs atkarīgs no ieceres, no darba architektūras un no jutoņas, kas jārada, bet nekad no istā laika, kāds veidojamiem notikumiem būtu vajadzīgs dabā. „Garuma“ un „īsuma“ jēdzieni, lietoti kādas dzejas kritikā, ir pilnīgi relatīvi un neattiecas uz absolūtu mēru, bet uz dzejas darbu un jutoņu, ko tas izteic. Divas nekā neizteicošu vai slikti izvēlētu vārdu rindas var izvērsties neciešamā „garumā“ un vairāki sējumi var īsi un izteiksmīgi būt. „Brāļu Karamazovu“ pirmā daļā ir tēloti kādas priekšpusdienas notikumi, un visas četras daļas šķiet aizjonojam brāzmainā tempā. Marsels Prusts nekur nav garš un plats, jo katrs teikums viņam pilns tēlu, jutoņas un gara.

Vēl šai vietā būtu apcerams kāds vārds, kam estētiskos spriedumos ir liela loma un ko es šai grāmatā esmu atvairījis, jo ar to saistas vēl lielāki pārpratumi nekā ar citiem vārdiem. Vārds, ko taisni

naturalisti ar pilnīgām tiesībām apkarējuši un kas vislabāk būtu izmetams no visas estetikas. Šis vārds ir „skaists“. Ja skaistumu pielīdzina pilnīgai mākslinieciskai izteiksmei, nevērojot priekšmetu, juteklisko iespaidu, stilu, skolu, personīgo apmierinājumu un personīgās simpatijas, tad to var lietot arī estetikā, bet arī tikai šai nozīmē. Bet vislabāk to nepieminēt mākslas apcerējumos. Pārāk bieži tas aplami lietots un pilnīgi ieguvis aplamu jēgu, jo tas izsaka tikai to, ka šī vārda lietotājs ir apmierināts ar ko, vai tas attiecas uz mākslas darbu, laiku vai ēdienu.

Tas bija senākās estetikas nebeidzamu kļūdu avots, ka tā vienmēr dibinājās uz skaistuma jēdzienu, nevis uz formu radošo darbību. Tādēļ tā sajauc skaistumu dabā ar mākslas problemu. Tā pazaudēja savus pamatus, pētīdama jautājumus, kādēļ kādu sievieti, kādu dabas ainavu, kādu zvēru mēs šķietam skaistu, bet tie ir jautājumi, kuriem nav nekā vienkopīga ar māksliniecisko izteiksmi, jo tie ir dabas, dzīves, nevis mākslas jautājumi.

Tikai, ja dabu kāds vēro mākslinieka acīm, tad mums ir runa par māksliniecisku izjūtu, un tad jau ir sākusies mākslinieciskā radīšana, veidojošā gara darbība. Mākslinieciskā izjūta atrodama tikai māksliniekos vai arī cilvēkos, par kuriem ir runa šī apcerējuma astotā daļā (Vērtība un spriedums) un kuru mākslinieciskā izjūta lielāko tiesu norobežota uz vērojumu, uz māksliniecisko intuīciju, bet nesniedzas līdz pārveidojumam un izveidojumam un vēl mazāk līdz fiksējumam.



## Trīspadsmitā nodaļa

### **Lirika, stāsts un drama**

Tas ir dzejnieka talanta un pasaules uzskata jautājums, kādu formu viņš atrod vai izraugas savai izteiksmei. Dzejas mākslas vēsturiskā attīstībā liriskā un stāstošā dzeja rada viņas sākumu. Cilvēks kāpinātā jutoņā dod savām jūtām kāpinātu izteiksmi, un viņš cenšas novērot vai uztverto darbīgi iestrāvēt citos cilvēkos. Tiklīdz viņa būtiskais mērķis nav vairs atraisīšana izteiksmē, nav vairs izteiksme pati par sevi, bet šīs izteiksmes forma, un ar to, ko viņš grib izteikt, viņš sāk brīvi radīt formas dēļ, tad jau ir sākusies māksla. Primitīvos laikos un primitīvās tautās, kas maz vēl apjauž savas dzīves notikumus, tas notika neapziņoti. Primitīvie cilvēki, tāpat kā bērni, šķiet vēl tikai sniedzam kādu vēstījumu, kad īstenībā viņi jau dzejo, šķiet vēl atdarinam dabu, kad jau rada mākslinieciskas formas. Reliģija, cik tā nav morale, bet ir mīts un leģenda, bija pusē apzināta seno laiku nezināmu dzejnieku mākslinieciska izteiksme. Freidam, varbūt, ir taisnība, savā „Totems un tabu“ sakot, ka „mākslas, bez šaubām, nav sākusies kā māksla mākslas dēļ, bet sākumā tās kalpojušas tendencēm, kas tagad lielāko tiesu zudušas.“ Tāpat arī zinātne nav sākusies kā tīra atziņas tieksme, bet ar mēģinājumiem praktisku mērķu labā. Un māksla sākās tai brīdī, kad šo tendenču kalpībā atraisījās un darbīga kļuva formas griba.

Šo mākslinieciskās izteiksmes divkāršo sakni

Nicše savā grāmatā par traģedijas dzimšanu apzīmējis par apollonisko un dionizisko, par sapņa un reibona elementiem, jo katras kāpinātas jūtas radniecīgas reibonim, katrā lietu vai notikumu skatījumā, kas acumirkli nav īstenas mūsu acu priekšā, ir kas no sapņa. (Tāpat, liekas, domā Millers-Freienfels savā šķirojumā starp „izteiksmi“ un „veidojumu“, un pirms viņa Verons, šķirodams „dekorativo“ un „ekspresivo“ mākslu. Visi šie šķirojumi un apcerējumi, cik tie nav atmesti, pieder psiholoģijai vai vēsturei. Ar īsto estētiku tiem sakara nav. No psiholoģiskā vai vēsturiskā viedokļa vienmēr var radīt jaunus līdzīgus šķirojumus. Jau Šillers runāja par „naivo“ un „sentimentalo“ dzeju un stilu šķiroja „klasiskā“ un „romantiskā“.)

Abos gadījumos izšķirošā paliek forma. Jo izteiksmes forma jutoņu nes tālāk, kas abos gadījumos ir būtiski svarīgi. Tas skaidri redzams liriskā izteiksmē, kas radniecīga muzikalai izteiksmei dziesmā un ilgi nebija bez tās domājama. Svarīgas bija noteiktas toņu attiecības un mēri, uz ko dibināts ritms un skaņa, akordi un melodijas.

Dzejniekam, kas mākslas darbā cenšas izveidot plašāku cilvēcisku procesu, atkal ir apdāvinātības un garīgās attiecības un bieži vien arī ierosmes jautājums, vai savai izteiksmei viņš izraugās dramatisks vai stāsta formu. Radīdams, dzejnieks redz ainas un telpas, redz tēlu kustības un darbības vai dzird viņu runas; viņš ir zinamā mērā skatītājs un klausītājs uz savas fantāzijas iekšējās skatuves, bet arī aktieris un režisors reizē; viņš dzīvo līdzī šai citiem neredzamā pasaulē, dzīvo tēlos, ko viņš redz, un runā no viņu dvēseles, kamēr viņš tos dzird. Līdz ar to viņš cenšas iespējami sugestīvos vārdos ietvert to, ko viņš redz un dzird, lai tiem, kas tos dzirdēs vai lasīs, dotu tās pašas vai aptuveni līdzīgas ainas tām, kādas viņš redzējis, modinātu līdzīgas domas, ierosinātu līdzīgas jūtas un jutoņas.



Tuvākais, primitīvākais ceļš viņam ir tas, ka tāda veida iekšējus pieredzējumus viņš sniedz kā liecinieks. Stāsts, kam jātop dzirdētam vai lasītam, visās formās: kā rapsodija, balada, eps, romans novele ir norādījums uz klausītāja vai lasītāja fantaziju, kura, ja tā ir diezgan stipra un attiecīgi izkopta, var brīvi un netraucēti līdzradīt. Tādēļ stāsta iespējamības ir gandrīz neaprobežotas.

Kulturas augstāka attīstība dzejniekam atver citu ceļu: to, ko viņš garā skatījis, viņš var ķermeņiski izrādīt uz skatuves, sniegt kā zinamu dzīvu ilustrāciju. Šei nolūkā viņš uzrakstīs darbojošos personu runas un norādījumus par viņu rīcību un darbību. Izrāde uz skatuves viņam ļauj jutekliski daudz stiprākas, tiešas un nezūdošas iedarbības iespējamību, bet līdz ar to ierobežo viņa brīvību. Viņš ir saistīts ar tēlotājiem, atkarīgs no viņu apdāvinātības un viņu izpratnes un pakļauts skatuves tehniskiem noteikumiem, kuriem nav tik bezgalīgu iespējamību, kā fantāzijai, un pakļauts arī iedarbības psiholoģiskiem noteikumiem, jo tā ir iedarbība uz dažās stundās vienā telpā vienotiem skatītājiem.

Jā — un cik tālu — drama lemta lasīšanai, tā būtiski neatšķiras no iespiesta stāsta. Tas, ka tur ir tieša runa, vēstījums ir īsināts un izteikts tagadnes formā, nenožīmē nekādu būtisku dažādību. Tad tai var simts cēlienu būt — un ir arī, sevišķi franču literatūrā, daudzi romani, rakstīti sarunās ar īsiem autora starpziņojumiem, gluži tāpat kā dramā —, tad tai atkal ir fantāzijas brīvība. Un tas, ka dramā — lasot — mēs tomēr citādi vērtējam un no tām prasām ko citu nekā no stāstiem, notiek tikai tādēļ, ka tādā gadījumā mēs domājam par skatuvi un tās noteikumiem.

Skatuves apmetā drama ir tikai izrādes teksta grāmata. Un ļoti svarīgā atšķirība starp dramā un stāsta — lietojot maldinošo vārdu — „tehniku“,



nav atrodama, kā teoretikiem šķiet, kādas imanentas „mākslas nozares likumos“, bet rodas no dažādiem tehniskiem un fizioloģiskiem noteikumiem, kuri nosaka viņas iedarbību. Izrāde uz skatuves un skatītāju apvienošanās uz dažām stundām nosaka stiprāku notikumu īsinājumu un sasprindzinājumu, daudz straujāku norises izdarbību. Tādēļ drama, pilnīgas iedarbības labā, nevairāmi prasa spriegu uz-būvi, bez izstieptībām, bez atkārtojumiem, bez vājām vietām. Skatītāju interesi var satraukt tikai cīņas process. Divu gribas spēku cīņa mākslinieciskā attīstībā, kas savā pamatformā vienmēr ir viena un tā pati. Šī pamatforma ir dabas dota un tā ir darbības būtība: attīstība, kāpinājums un atrisinājums. Tikai dabā, īstenības plāksnē, katra darbība var norisināties un norisinās ar ilgiem, gausiem kavējumiem, mainīgiem kāpinājumiem, garām pauzēm un nebeidzamām svārstībām, bet dramatiskai mākslai atkal jāizmeklē suģestīvākie momenti un visa norise jāizveido tai tipiskā spriegumā, kas gaida katru naturalismu. Un šai pamatformai jāatkārtojas katrā atsevišķā notikumā, kas ir dramatiskās darbības daļa.

Šī dramatiskā darbība, kas norisinās un atraisās cīņā, nav slēpta — būtiski — ārējos notikumos un norisēs, tā slēpta iekšējos, aktieru vārdu un kustību izteiktos procesos. Katra drama ir divu gribas spēku cīņa. Jo nepārtrauktāk norisinās šī cīņa, jo stiprāka ir dramatiskā iedarbība. Attiecība starp pret-darbīgām partijām, iekšējā situācija starp darbībā esošām personām jāgroza un jāpārvieta ar katru runu un pretrunu, katru darbību uz skatuves. Jo nepārtrauktāk norisinās šī situācijas pārvērtība, jo skatītājam dzīvāka un valdzinošāka ir darbība. Tas un tikai tas ir viss sprieguma noslēpums. Ar ļoti vēlama vai biedējoša notikuma gaidām vien nepietiek; tiklīdz uz skatuves beidzas nemitīgā situāciju maiņa, interese tūdaļ zūd. Tādēļ gluži vienalga, vai lugā norisinās cīņa par troni, vai gaismā ceļ noziegumu,



vai notiek mīlētāju ķilda, uzskatu maiņa vai cita darbība. Ārējā norise nav būtiski svarīga. Taisni dramatiski neapdāvināti dzejnieki cenšas mākslu, kas viņiem nav dota, atvietot ar šķietamu „darbību“ iepinumiem un sablīvējumiem, gribēdami skatuves spēles gaitā radīt raismīgu darbību.

Bet tas daudz nelīdz, ja D'Annuncio savā „Frančeskā da Rimini“ starp liriskām, izskaidrojošām vai stāstošām runām ar varu iepin tādas ārējas darbības, kā slepkavību, spīdzināšanu, aplenkšanu. Viņa dzeja ir un paliek nedramatiska. Bet atkal otrādi: Missē viencēlienā „Kaprise“, kurā kungs un dāma sarunājas pie tējas galda, vai Strindberga īsajā lugā „Stiprākais“ ārēji nenotiek nekas; Strindberga lugā nav pat dialoga — viena no abām personām norobežota uz mēmu spēli, gandrīz tikai uz mimisku spēli —, un tomēr spriegums ir dzīvs, pat satriecošs, jo katrs teikums un katra kustība groza situāciju.

Tikpat nesvarīgs ir tas, vai uz skatuves norisinās tagadnīgi, pagājuši vai nākotnīgi notikumi, jo darbība nav slēpta šais notikumos, tā ieslēgta procesā uz skatuves, vienalga, vai tas ir dialogs vai mēma spēle. Lugas dramatiskā darbība sākas ar pirmo un beidzas ar pēdējo uzeju uz skatuves, gluži tāpat kā stāsts nevar sākties pirms pirmās nodaļas. Visa tā sauktā iepriekšējā norise mūsos tiek radīta tikai ar dialogu, kā iluzija iluzijā. Tā ir pilnīga pašpieviļa, ja kādam šķiet, ka „Ķēniņa Oidipa“ vai „Spoku“ darbība notikusi jau pirms lugas, ka tā slēpta „iepriekšējā norise“, bet šī norise mūsu fantāzijā izveidojas tikai pēcgālā vai lugas darbības ilgotnē. Jo par dramu sakams tas pats, kas par visu citu mākslu: fabulai, tā sauktai vielai ar to tikpat liels sakars, kāds ir modelim vai dabas ainavai ar mākslinieka piepildītu gleznu. Tāpat kā dzeja ieslēgta vārdos, tā drama ieslēgta vārdos un spēlē. Nav „analitiskas dramas“ — un tāds jēdziens atkal radies no kritiķu prieka par jaunu formulu. „Ķēniņa



Oidipa“, „Sasistās krūzes“ vai „Spoku“, tāpat kā katras lugas, darbība ieslēgta tais procesos uz skatuves, kurus dzejnieks izveidojis, un tikai no tā, kā attīstas scenas un kā mainas situācijas, atkarājas, vai darbība attiecīgā lugā ir dramatiska vai nav.

Kādas lugas dramatiskā iedarbība nebūt nav sašķaņā ar viņas māksliniecisko vai dzejisko vērtību. Ir tādi autori — Skribs, Sardū un daudzi citi —, kuri ar talantu un pieredzi var izveidot dramatisku darbību, bet kuru lugas kā mākslas darbi ir nenozīmīgas. Tikai veidojuma nozīmība, valodas skaņu iedarbība un jutoņa, kas pilda attiecīgo lugu un rada to citos, dara to par mākslas darbu.

Tā kā drama nolemta izrādei, tad viņas izveidojumam un uztverei nepieciešama daudzu citu personu un lietu līdzdarbība. Viņas iedarbība ar šī jutekliskā veidojuma palīdzību, salīdzinot ar sapņu tēliem un ainām fantazijā, tiek ārkārtīgi kāpināta, bet līdz ar to viņu aprobežo noteiktas, uz skatuves izrādītas ainas. Te režisoram atveras būtiski nozīmīgs uzdevums, un pilnīgi dibināti līdz ar mākslas izpratnes augšanu aizvien lielāka vēršas viņa nozīme. Vispirms viņa uzdevums ir izrādei radīt vienkopīgu formu, aktieru spēli, skatuves izbūvi ar visiem piederumiem, bet jo sevišķi tempu, ritmu, kādā luga spēlējama un kuru svarīgumu pārāk bieži neliek vērā, izveidot tā, ka izrāde rada pilnīgāko un stiprāko jutoņu.

Bieži apcerēto jautājumu, cik tālu režisoram jācūras pie dzejnieka vārdiem un norādījumiem vai cik tālu viņš drūkst no tiem novērsties, var izšķirt tikai pēc mākslinieciskā sasnieguma, ja šis jautājums neskar autora tiesības, bet paliek mākslas robežās. Ja grozijumi, švīkojumi, temps vai jutoņa, ko lugai dod režisors, paceļ māksliniecisko iedarbību, tad viņa rīcība bijusi pareiza. Jo ievērojamāks ir dzejnieka darbs, jo sceniskās apdares piepildītājam vairāk jāpārbauda sava rīcība un vairāk jāpiesargājas. Pēc kāda laika grozijumi top nepieciešami vajadzīgi un



nevairami, kaut izrāde sargātu katru teksta vārdu un dzejnieka remarku. Skaidri saprotams, ka mūsu izveidotām grieķu lugu vai Šekspira un Moljēra traģediju vai komediju izrādēm bezgalīgi jāatšķiras no viņu citkārtējām izrādēm. Bet arī fantazijas ainas un tēli, kas rodas, kādu viduslaiku dzeju lasot, ir pavisam citādi nekā tie, ko šī dzeja deva sava laika lasītājiem. Un, bez šaubām, senie ēģiptieši savas celtnes un plastikas skatīja ar citādu jutoņu nekā mēs. Tas pierāda šo darbu formas veidošanas spēku un nozīmību, ja tie tik pārvērstā apkārtņē, tik pilnīgā transpozīcijā uz citas skatuves, citā valodā un citā tēlojuma formā tomēr tik stipri iedarbojas uz skatītājiem, kuriem ir pavisam citi priekšstati un citas jūtu asociācijas. Un tas atkal rāda, ka mākslā forma ir viss.

Arī par skatuves mākslu sakams tas pats, kas par visu mākslu. Katram patiesa naturalisma mēģinājumam uz skatuves jārada neciešama garlaicība. Jau skatuves perspektīva to liedz. Naturalisms uz skatuves iespējams tikai tādā nozīmē, kā norādīts iepriekšējā nodaļā par māksliniecisko suģestiju: tas iespējams tikai kā ilūzija. Redzot tādu lugu, skatītāju suģestē ticība: tā visos sīkumos notiek pasaulē, manā priekšā ir īstenā pasaule. Un tas pats, pagātnē transponēts, notiek lugā „Mīla un viltus“. Bet Hauptmaņa „Grizeldā“ vai Šillera „Mesinas līgava“ tāda suģestija nav ne vajadzīga, ne tā iespējama, jo šīs dramatas apzināti paceltas laika ziņā nenoteiktā un neīstenīgā, ārpus laika esošā atmosferā. Arī Moljēra komediju lielākā daļā tā nav vajadzīga, lai gan to darbība norisinās laiciski noteiktā, bet jau savam un vēl jo vairāk mūsu laikam konvencionālā pasaulē. Bezjēdzīgi un nemākslinieciski ir kādā laikā vai uz kādas skatuves visas lugas spēlēt naturalistiski vai stilizēti vai arī visas lugas spēlēt uz abstraktas skatuves. Tas jāizšķir saskaņā ar katru atsevišķu lugu un viņas stilu. Nevairamās jutekliskās

iedarbības dēļ, ko rada izrāde, katra skatuves māksla ir zināmā mērā naturalistiska. Aktieris, telpa, kustības — tas viss ir reals un tā tam jāiedarbojas. Tādēļ katra stilizācija uz skatuves prasa ļoti smalku māksliniecisku izjūtu un taktu režijā, lai aktiera cilvēciskās parādības un viņa balss nevairamo dabiskumu saskaņotu ar to, kas drāmas būtībā vai skatuves dekorācijā ir stilizēts un režijai tas jārada ar kustības priekšnesuma stilizāciju.

Skatuve un viņas māksla ar savu kustīgumu, savu iespaida tiešumu rada stiprāko un plašāko iedarbību vispirms jau tādēļ, ka izrādes piepildītāji ir dzīvi cilvēki, kuri ar savu tēlojumu var bezgalīgi pacelt lugas bagātību. Bet arī tādēļ, ka cilvēcisku procesu pārvietošanu citā plāksnē ar citām iespējamībām un citiem noteikumiem skatuve rāda jutekliski, tā ir visas mākslas simbols un ļauj visdziļāko ielūkošanos viņas būtībā.



## Četrpadsmitā nodaļa

### Māksla un dzīve

Mākslinieks veido par izteiksmi savas izjūtas, tos iespaidus, ko viņš uztvēris. Visa dzīves pilnība, cik tā viņam pieejama kā iespaids, ir viņa izejviela, ko viņš neatdarina, bet ko viņš izstrādā, vienalga, vai viņš veido ornamentu, gleznu, celtni, simfoniju vai dramu, vai viņš savieno linijas un krāsas, toņus un vārdus. Vienmēr viņš meklē kādu sevišķu formu, ko viņš izveido vai vismaz cenšas izveidot pēc noteiktiem, intelektuali lielāko tiesu neapzināmiem un netveramiem, bet viņa izjustiem samēriem. Samēriem, kas iet no akorda un ritma, no linijām un leņķiem līdz komplicētākiem toņu un krāsu savienojumiem un līdz romana vai drammas uzbūvei no neskaitamiem savstarpīgi savītiem kompleksiem formas elementiem, bet tādēļ šī uzbūve nav mazāk saistīta. Dzīve kā iespaids un atmiņa ietveras mākslinieciska gara plāksnē un šai plāksnē izveidojas par mākslas darbu, un proti mākslinieks to veido pašas veidošanas, formas dēļ. Likumi, pēc kuriem piepildas viņa radīšana, mums ir nezināmi un mūsu aptverei nesniedzami, kaut atsevišķus viņa radīšanas procesus mēs varam vērot un tiem sekot, un konstatēt kāda mākslas darba iedarbības zināmus noteikumus. Pati radīšana ir noslēpums abās — mākslas un dzīves — plāksnēs. Varbūt tādēļ reliģiskos laikos, kas uz mākslu lūkojās nopietni, to šķita kultisku parādību.

Tiklīdz mākslas darbs sava radītāja garā ir papildīts un viņš to izveidojis un cilvēki to uztvēruši, tas iziet dzīves plāksnē, pats top dzīves daļa un citiem var kļūt par iespaidu. Vai to klausas, lasa vai skata, vai tas kā glezna, celtnē mūs saista, vai to kā muziku vai dzeju tālāk nes kādas dvesmas viļņi, vai tas kā dejas mums aizslid garām, kā ornaments mūsu ģērbā vai ierocis ielīgsmo mūsu acis, tas ieaužas dzīves bezgalīgajās attiecībās un atraisa dažādas iedarbības, kas nebūt visas nav mākslinieciskas. Tikpat nepieciešami, cik grūti ir visus daudzos nemākslinieciskos momentus, kas ietekmē mākslas darba aptvērumu un iedarbību, šķirt no estētiskās problēmas, no pilnīgas formas jautājuma, jo bez šīs atšķirtības nav iespējama ne tīra mākslas bauda, ne viņas īsta izpratne.

Tā un tikai tā ir šo vārdu: māksla mākslas dēļ (l'art pour l'art) nozīme. Apkarojami šie vārdi tikai tam, kas nav vēl atzinis viņu īsto jēgu un mākslas būtību. Tāpat kā zinātne meklē patiesību patiesības dēļ, tā māksla rada formu formas dēļ. Tāpat kā zinātnes sasniegumi rada dažādas praktiskas un tikumiskas iedarbības, bet zinātne ir tikai tieksme pēc patiesības un viņas atrašanas metodes, tā pie mākslas pieder tikai tieksme pēc formas un pēc pilnīgas formas radīšanas veidiem, kaut lielā, chaotiskā dzīves parādību pasaulē vienmēr ar viņu sajaucas sveši elementi, aptumšo cilvēku spriedumu un ar to kaitē mākslai un māksliniekiem, gluži tāpat, kā kāda pētījuma rezultātu aplams vērtējums kaitē zinātnei un pētniekam.

Māksla ir pilnīgas izteiksmes radīšana formas dēļ, mākslas bauda ir šīs formas vērošana un līdzradīšana — viņas pašas dēļ — uztvērēja (baudītāja) fantāzijā, un mākslas spriedums ir šīs formas atziņa; šis spriedums to atzīst par derīgu vai atrod, kas tai vēl trūkst, lai tā būtu pilnīga.



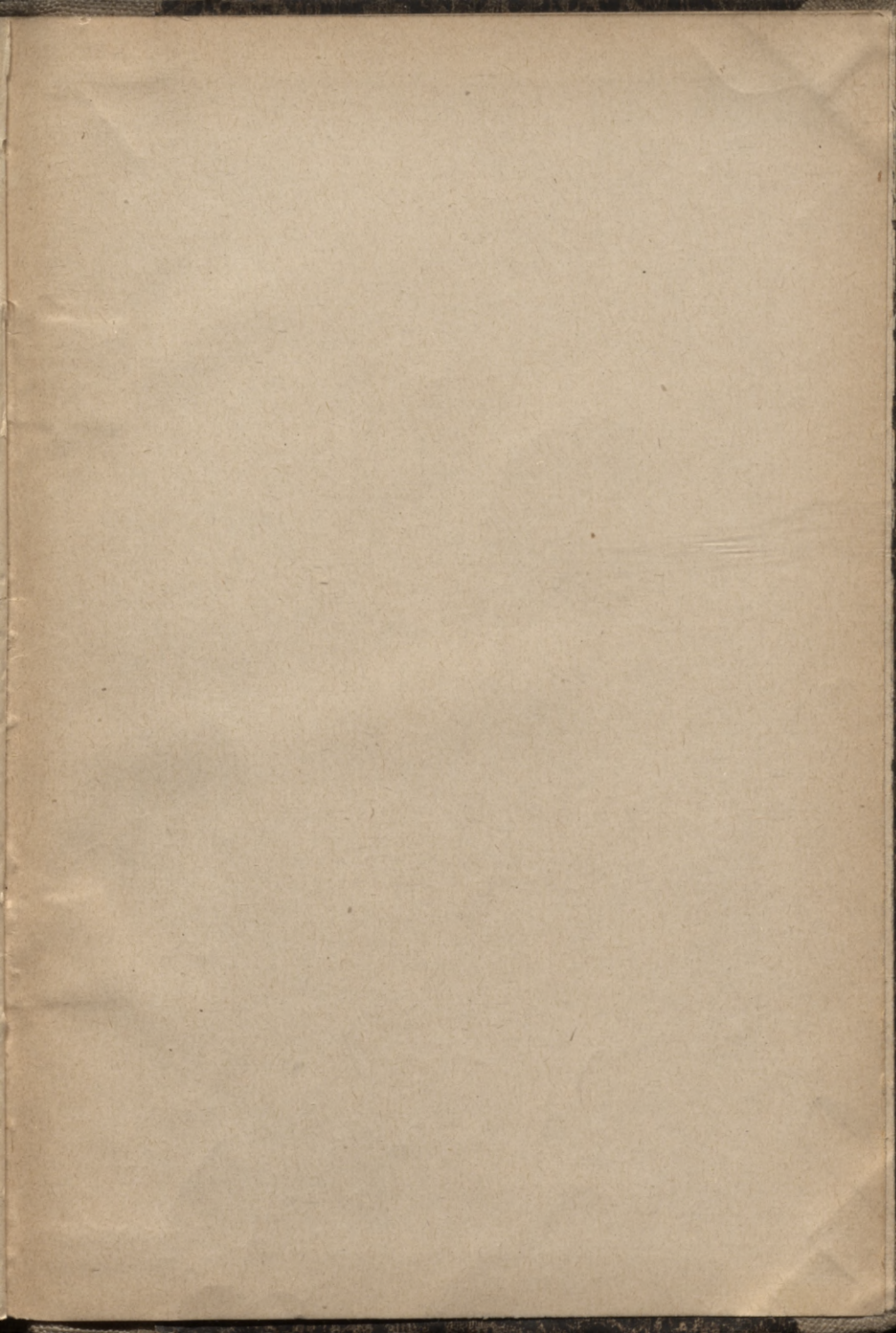
## Saturs

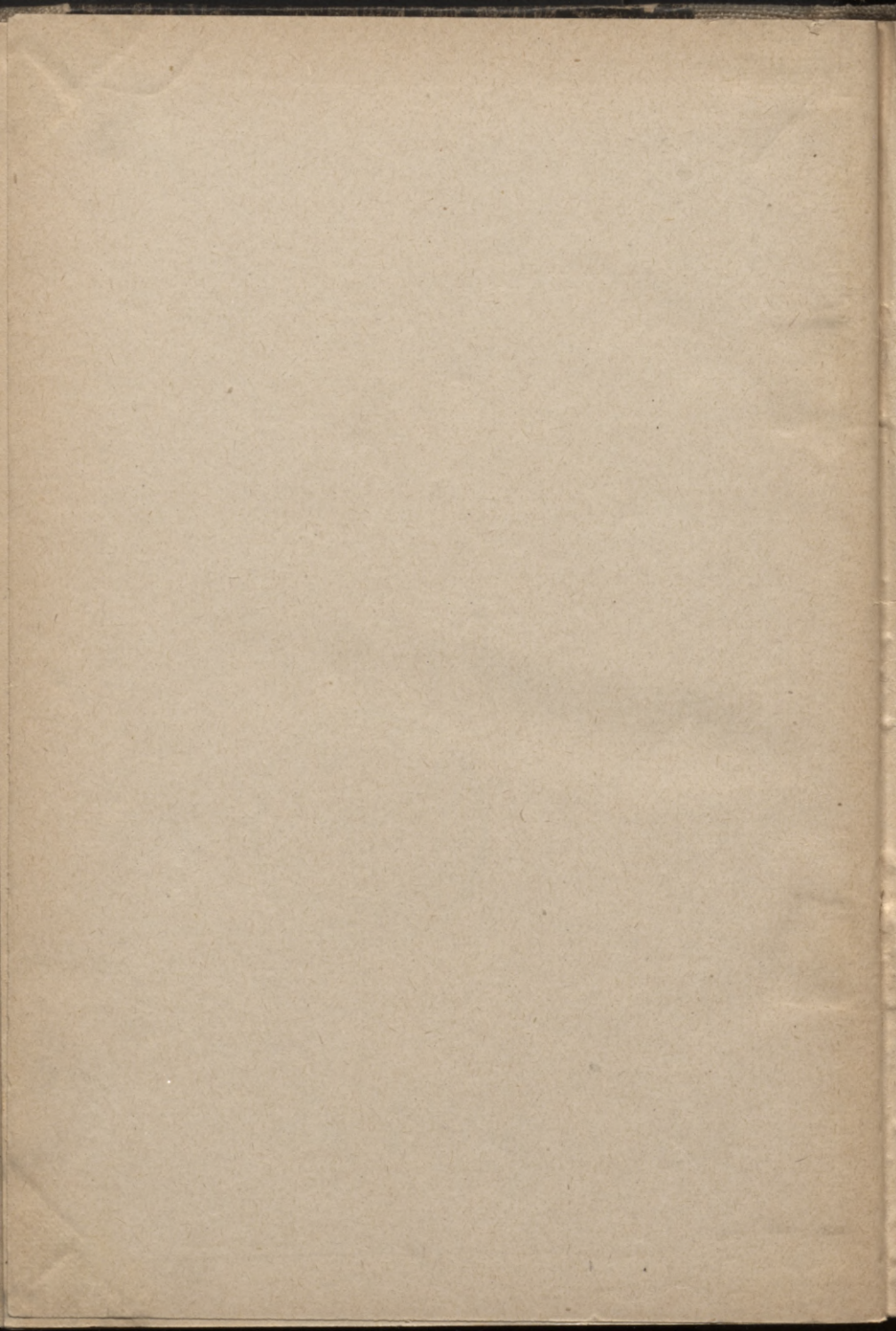
	Lpp.
Ievads . . . . .	5
Mākslinieciskā izteiksme . . . . .	7
Daba un māksla . . . . .	15
Mākslinieciskā radišana . . . . .	21
Dzejas māksla . . . . .	28
Forma un saturs . . . . .	34
Mākslas forma . . . . .	41
Valoda . . . . .	49
Vērtība un spriedums . . . . .	53
Mākslas nozares un tehnika . . . . .	57
Virzieni un skolas . . . . .	68
Mākslas darba likums . . . . .	78
Mākslinieciskā suģestija . . . . .	82
Lirika, stāsts un drama . . . . .	87
Māksla un dzīve . . . . .	95



La 2469









0,50

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309057729