

## 1.10. Mākslas būtība

Špenglera epopejas 1.sējuma ceturtā nodaļa saucas „Mūzika un plastika”, bet pirmā apakšnodaļa saucas „Tēlotājas māksla” un otrā apakšnodaļa saucas „Kaila figūra un portrets”. Ceturtā nodaļa ir veltīta mākslas būtībai. Špenglers sniedz savu izpratni par mākslu, kā arī mākslas zinātnei līdz viņa dzīves laikam.

Jau pirmajā teikumā viņš paskaidro, ka māksla ir krietni attīstītā cilvēka pasaules izjūta, kas izpaužas tēlotājas mākslas neskaitāmos veidos, kuriem pieder arī mūzika. Neesot pareizi mūziku atdalīt no gleznieciski plastiskajām mākslām, kā tas notiek mākslas vēsturē. Nav pareizi mākslu klasificēt, balstoties uz maņu orgāniem – acīm un ausīm. Māksla pieder dzīvajam un dzīvo nevar sašķaidīt gabalos. Mākslas tehnisko formu valoda nav nekas vairāk kā paša daiļdarba maska. Stils nav materiāla, tehnikas un daiļdarba mērķa produkts. Gluži pretēji. Stils ir kaut kas tāds, kas neiekļaujas mākslas racionālā izpratnē. Stils ir metafiziska atklāsme, noslēpumaina varbūtība, liktenis. Stilam nav nekā kopēja ar atsevišķu mākslu materiālajām robežām.

Špenglers vairākkārt atkārto tēzi, ka mākslu nevar iedalīt saskaņā ar tās iedarbību uz jūtām (maņu orgāniem). Piemēram, nevar uzskatīt „plastiku” par atsevišķu mākslas veidu. Ja mākslai ir kaut kādas robežas, mākslas dvēseles noformētās robežas, tad tās var būt vienīgi vēsturiskās robežas, bet nevis tehniskās vai fizioloģiskās robežas. Māksla ir organisms, bet nevis sistēma. Nav tāds mākslas veids, kas būtu sastopams visos laikmetos un visās kultūrās.

Mākslā forma pārdzīvo milzīgu formu dažādības pieaugumu. Ne tikai tehniskais instruments, ne tikai formu valoda, bet jau pati mākslas veida izvēle ir izteiksmes līdzeklis. Kultūras vēsturē kāda mākslas veida radīšana ir tas pats, kas kāda autora darba radīšana. Tātad tas ir izteikti individuāls un unikāls process. Katrs mākslas veids pats par sevi ir organisms bez priekšgājējiem un bez sekotājiem.

Špenglers to ilustrē ar piemēriem. Viņš atsaucas uz maldīgo uzskatu par antīkās kultūras turpināšanos Renesansē. Gotika tiecas kaut ko sasniegt, bet nevis pret kaut ko vēršas, kā tas notiek Renesanses mākslā. Renesanse ir antigotikas māksla. Augstā Renesanse ir iluzora muzikālā elementa izstumšana no faustiskās kultūras.

Mākslas izcelsme sākas ar arhitektūru. Špenglers pasvītro, ka agrīnā lielā arhitektūra ir pēc tam sekojošo visu mākslu māte.

Mākslas attīstība ir divpusēja. No vienas puses šajā attīstībā ir svarīga dvēsele, ainava, jūtas. No otras puses – stingra forma, stils, skola.

Antīkā arhitektūra sākās no ārienes, bet Rietumu – no iekšpuses. Domāta ir Rietumu faustiskā dvēsele, kurai bija nepieciešams stils savu garīgo prasību atspoguļošanai. Faustiskā stila uzplaukuma laiks esot trīs gadsimti – no 1500.g. līdz 1800.g.; no vēlīnās gotikas līdz rokoko pagrimumam. Šajā laikā instrumentālā mūzika kļuva valdošā māksla, jo saskanēja ar tā laika gara prasībām. Mūzika sāka aizstāt arhitektūras un glezniecības funkciju būt plastika garam. Antīkā mūzika bija tikai plastika ausij, kad primārā ir mūzikas skaņu tektoniskā, bet nevis harmoniskā nozīme.

Špenglera vērtējumā Rietumu glezniecības uzplaukums sākās XVI gadsimtā. Glezniecība kļūst patstāvīga, zaudējot arhitektūras un skulptūras ietekmi. Glezniecība kļūst polifoniska, „gleznieciska”, iesniedzoties bezgalībā, kā raksta Špenglers. Krāsas kļūst toņi. Otas māksla kļūst radniecīga kantātes un madrigala stilam. Mākslas pamats kļūst eļļas krāsu tehnika, vēloties pakļaut telpu, kurā „pazūd” lietas. Ar Leonardo un Džordžoni sākās impresionisms.

Špenglers analizē telpas atveidošanas paņēmieni progresu glezniecībā – horizonta, mākoņu atveidi, līniju koncentrāciju bezgalīgā tālumā. Šajā nodaļā Špenglera grāmatā pirmo reizi analizēta parka un dārza māksla, saskatot tās saistību ar glezniecībā konstatējamo telpas izjūtu. Parka un dārza mākslas galvenais princips kļūst „*point de vue*”, kas ļauj cilvēkam dabu pakļaut mākslas simboliskajai valodai.

Faustiskais cilvēks iemācījās cienīt no kalna virsotnes redzamo tālumu. Tas liecinot par faustiskajām skumjām, vēloties būt kopā ar bezgalīgo telpu. Taču skatījums tālēs reizē ir arī vēsturiskā izjūta. Tālē telpa iegūst priekšstatu par laiku. Horizonts apzīmē nākotni. Baroka parks

ir vēlā rudens parks, apliecina gala tuvošanos, krītošas lapas. Renesanses parks ir domāts kā vasara un dienas vidus. Tajā nav laika klātbūtnes. Tā formu valodā nekas neatgādina par galu. Vienīgi perspektīva atmiņā atsauc nojautas par pārejošo, acumirkliņo, pēdējo. Arī vārds „tāles” Rietumu lirikā asociējas ar rudenīgām noskaņām.

Glezniecībā horizonts sevī koncentrē gleznas metafizisko nozīmi. Horizonts ir līdzeklis, lai atspoguļotu vārdos neizsakāmo.

Špenglers kritizē mākslas zinātnē pieņemto sarunu par formu un saturu. Viņaprāt šis dalījums sākās Renesanses laikā. Tas radās tāpēc, ka vajadzēja lemt, kā izprast glezniecību – plastiski jeb muzikāli, kā priekšmetu statiku jeb telpas dinamiku, kā arī atzīt apolloniskās un faustiskās formas izjūtas pretējību. Kontūras ierobežo materiālo, krāsu toņi interpretē telpu. Kontūras „stāsta”; tās ir jutekliski tveramas. Telpa savā būtībā ir transcendentāla. Telpa rosina iztēli. Abas puses (kontūras, formu un transcendentālo telpu) nodalīt formā un saturā ir tipiski rietumnieciska tieksme.

Apgaismības laikā tika pieteikta frāze „māksla priekš visiem”. Taču faustiskā māksla nav domāta visiem. „Visi” garlaikojas, klausoties Mocartu un Bethoveni. Savukārt glezniecībā ir „visiem” grūti uztverams metafiziskais elements.

Kompozīcijas jautājums mākslā ir saistīts ar iespēju izvietot lietas telpā. To it kā var darīt bez perspektīvas un lietu savstarpējās saistības. Var nepasvītrot lietu realitātes saistību ar telpas struktūru. Taču tā rīkojās mežoņi savā „mākslā”. Lietu kārtība eksistē. Šī kārtība katrā kultūrā ir sava, un tā ir atkarīga no kultūras pirmssimbola. Tātad no attiecīgās kultūras pirmamata – gara. Lietu izkārtojums perspektīvā ir ne visās kultūrās sastopams. Piemēram, ēģiptiešu māksla deva priekšroku vairāku notikumu atveidojumam, notikumus izkārtojot virknēs vienu virs otra.

Špenglers lielu uzmanību velta krāsu izvēles atšķirībām dažādās kultūrās. Piemēram, brūnā krāsa kļuva dvēseles – vēsturiski noskaņotas dvēseles – krāsa. Vēsturiskuma tendence izpaudās mūzikā, literatūrā, interesē par arheoloģiju, senu lietu kolekcionēšanā. Viņš apskata, piemēram, veneciāniešu mākslinieku ieviesto krāsu uzklāšanas tehniku, kas palielina gleznas muzikalitāti.

Apakšnodaļā „Kaila figūra un portrets” Špenglers vispirms pievēršas kultūras izpratnei no kailas figūras un portreta viedokļa. Antīko kultūru esot saukuši par ķermeņa kultūru, bet ziemeļu kultūru par gara kultūru. Par ziemeļu kultūru, kura grāmatā jau bija minēta agrāk, Špenglers dēvē to tautu kultūru, kuras neietilpa Romas impērijā, bet vēlāk izvēlējās protestantismu.

Kultūrā liela nozīme ir tam, kā cilvēks izjūt sevi: vai viņš sevi pieskaita tai kolosālajai simbolu kopai, no kuras veidojas makrokosms, vai viņš sevi izjūt kā ķermeni starp ķermeņiem jeb sevī izjūt kaut kādas bezgalīgas telpas koncentrāciju, vai viņš izjūt sava Es vientulību jeb viņš jūtas piederīgs vispārējam konsensam. Šajās izjūtās atspoguļojas lielo kultūru pirmssimbols. Pasaules izjūta sakrīt ar dzīves ideāliem. Antīkais ideāls tiecas pēc jutekliskās redzamības, Rietumu ideāls tiecas juteklisko redzamību pārvarēt. Īstam grieķim dvēsele bija viņa ķermeņa forma. Faustiskajam cilvēkam, kā to definēja Gēte, ķermenis bija dvēseles trauks. Piemēram, gotiskajās skulptūrās nekad nav runa par muskuļu valodu, kā tas ir antīkajās skulptūrās. Dante faustiskās dvēseles drāmas kulmināciju saskatīja grēksūdē, apliecinot dziļu pazemību un nožēlu.

Špenglers saka, ka kails ķermenis un portrets vēl nekad nav aplūkots kā pretmets. Tāpēc šīs mākslinieciski vēsturiskās parādības vēl nav aplūkotas visā savā dziļumā. Šajā pretmetā atklājas divu kultūru pretējība. Antīkajā kailajā ķermenī tiek atspoguļots zināms subjekts; portretā tiek atspoguļota cilvēka iekšējā uzbūve. Rietumu portrets no 1200.gada visā savā būtībā ir bezgalīgs un kļūst mūzika. Portrets fiksē cilvēku ne tikai kā Visuma dabas punktu, bet galvenokārt kā krustpunktu pasaulei kā vēsturei. Portrets, autoportrets ir vēsturiskā grēksūdze.

Špenglers, kā viņš saka, vēlas rezumēt faustiskā un apolloniskā cilvēka ideālu pretstatu. Kaila figūra un portrets viens pret otru attiecas kā ķermenis un telpa, kā mirklis un vēsture, kā priekšplāns un dziļums, kā eiklīdiskais skaitlis un analītiskais skaitlis, kā mērs un attieksme. Statuja sakņojas zemē; mūzika, un Rietumu portrets ir mūzika, no krāsainām skaņām noausta dvēsele, caurvij bezgalīgo telpu. Fresku glezniecība ir saistīta ar sienu, ar to saaudzēta; eļļas glezniecība kā tēlotājas māksla ir brīva no telpiskās lokalizācijas. Apolloniskā formu valoda atver to, kas ir izveidojies; faustiskā formu valoda rāda izveidošanās procesu. Tāpēc Rietumu

mākslā ir tik liela loma bērnu, ģimenes, sievietes-mātes portretiem. Bērns savieno pagātni un nākotni. Mātes idejā ir ietvērtā bezgalīga tapšana. Sieviete-māte ir laiks, liktenis. Špenglers savus novērojumus ilustrē ar Rietumu glezniecības plašu pārskatu. Viņš uzskata, ka Rietumu eļļas glezniecībā portrets kļuva par mākslinieka meistarības apliecinājumu.

Apakšnodaļas noslēgumā Špenglers vēlas lielās līnijās raksturot Rietumu mākslas beigas. Ja protam mākslu izprast kā pirmfenomenus, saskatām mākslas likteni, mākslu atzīstam kā organismu, kas ieņem savu vietu kultūras lielajā organismā, mākslā redzam tās piedzimšanu, briedumu, novecošanu, tad nākas runāt arī par mākslas nāvi uz visiem laikiem. Rietumu māksla savu spēku un iespēju briedumā nonāca Renesanses beigās. Radās īsti lieli mākslas meistari, lielas mākslas grupas. Eļļas glezniecība, instrumentālā mūzika, telpiskuma māksla kļuva dominējošā.

Taču pakāpeniski lielo stilu nomainīja ornamentālisms – ornamentālisma valoda. Glezniecība vairs neapmierināja. Lielo mākslu grupa sāka primitivizēties. Apmēram ap 1670.gadu eļļas glezniecība sasniedza savu iespēju galējo robežu. Tajā pašā laikā izsmeltību izjuta barokālā opera, mūzika vispār. XVIII gs. nomirst arī arhitektūra. Tā izšķīst, noslīkst rokoko tīrās telpas uzvarā pār ķermenisko.

Rietumu kultūras pēdējā posma fizionomija ir impresionisms – maksimāla vēlēšanās attiet no plastikas valodas un tuvojies mūzikas valodai. Impresionisms ir pasaules konkrēta izjūta. Šī izjūta atspoguļojas visā kultūrā, arī matemātikā, fizikā, ētikā, traģikā, loģikā. Pietisma formā eksistē impresionistiskais kristiānisms. Impresionisms glezniecībā un mūzikā ir vēlēšanās ar nedaudzām līnijām, triepieniem, toņiem radīt satura ziņā neizsmeļamu tēlu, mikrokosmosu, kas ir paredzēts faustiskā cilvēka acīm un ausīm; t.i., māksliniecišķi aptvert telpas bezgalību ar niecīgu mājienu uz kaut ko priekšmetisku. Impresionisms ir vissmalkāko māksliniecišķo atklājumu metode.

Tomēr Špenglers brīdina nenonākt ilūziju gūstā. Impresionisms nav Rietumu mākslas turpinājums šīs mākslas labākajā veidā. Starp Rembrantu un Delakruā ir mirusi telpa, starp abiem māksliniekiem ir būtiska atšķirība. Rembranta un citu viņa laikmeta izcilo pārstāvju mākslā runa ir par visaugstāko simboliku. Delakruā paaudzes mākslā runa ir par tīru dekoratīvismu.

1800.gads ir robeža starp kultūru un civilizāciju. Nevajadzētu domāt, ka pēc 1800.gada vēlreiz radās liela gleznieciskā kultūra. Mākslinieki pēc 1800.gada (impresionisti) paši pasludināja savu tēmu, plenēru, apliecinot savu interešu īslaicīgumu. Kā saka Špenglers, plenērs ir apzināta, intelektuāla un rupja atkāpšanās no tā, ko sāka dēvēt par „brūno mērci” un kas bija metafiziskā krāsa lielo meistaru darbos. Brūnā krāsa bija telpiskās bezgalības simbols, faustiskajā cilvēkā gleznu pārvēršot kaut kādā garīgumā. Taču pēkšņi pret brūno krāsu sāka izturēties kā pret kaut ko nedabisku. Kas notika? - jautā Špenglers. Vai tas neliecina par dvēseles izmaiņām, kurai šī apgaismojošā krāsa bija kaut kas reliģiozs, dzīvās dabas veselīga jēga? Rembranta transcendentais brūnums bija protestantisma pasaules izjūtas krāsa. Turpretī plenērs, kas izvērš krāsu jaunu gammu, raksturo pretējo – irreligiozitāti. Impresionisma mākslinieks ir strādnieks, bet nevis radītājs.

Impresionists mūzikā bija Vāgners. Viņš ar trim taktīm aptver dvēseles atsevišķu pasauli tāpat kā Manē to izdara ar nedaudzām krāsu līnijām un punktiem. To, ko Nīče pateica par Vāgneru, var pateikt arī par Manē. Abi kalpo lielo pilsētu barbarismam – samākslotajai mākslai.

Špenglers plaši un nesaudzīgi raksturo jauno laiku mākslu un literatūru. Viņš nepiedzīvoja postmodernismu. Taču paredzēja tā iespējamību, jau impresionismā saskatot mākslas dziļas transformācijas civilizācijas garā.