

## 1.12. Makrokosms

Tā saucas grāmatas 1.sējuma 3. nodaļa. Savukārt šīs nodaļas pirmā apakšnodaļa saucas „Pasaules ainas simbolika un telpas problēma”.

Principā autors turpina izklāstīt savu metodoloģisko pieeju pasaules vēsturē, kura Špengleram pirmkārt un galvenokārt ir fizionomiska tipa vēsture, kas paplašinās līdz visaptverošas simbolikas idejai, kā viņš paskaidro. Viņa historiogrāfijas uzdevums esot izpētīt kādreiz dzīvas ainas iekšējo loģiku un formu. Autoru interesē tas metafizikas virziens, kurā visam, lai arī kas tas nebūtu, ir simboliska nozīme. Simboli ir juteklisko zīmju būtība – savā tapšanā pēdējā stadijā, nedalāmi un ar noteiktu nozīmi. Simboli ir īstenības zināma īpašība, kas ar savu iekšējo tiešumu jūtošiem cilvēkiem izsaka kaut ko tādu, ko nav iespējams izteikt racionālā (prāta) veidā.

Špenglers izsakās par kosmisko simbolisko ietekmi uz cilvēkiem. Kosmisko simbolu piemērā viņš nosauc visdažādākās izpausmes – dorisko ornamentu, zemnieka mājas, ģimenes, cilvēku attiecību gešaltu, apģērbu, kulta rituālu u.c. Kosmiskās simbolikas kopīgi vienādā izjūta ir tas, kas apvieno ģimenes, šķiras, ciltis un kultūras. Tādējādi grāmatā būšot runa nevis par to, kas ir pasaule, bet par to, ko pasaule nozīmē tajā dzīvojošajam cilvēkam. Katrs cilvēks savā veidā pārdzīvo pasauli. Tāpēc eksistē tik daudzas pasaules, cik daudzi ir to pārdzīvotāji. Makrokosms ir īstenība kā visdažādāko simbolu kopums, kas attiecās uz konkrētu dvēseli. Viss, kas ir sastopams, ir simbols un liecina par konkrētas dvēseles pārdzīvojumu. Atsevišķo konkrēto dvēseļu pārdzīvojumu līdzība (t.i., komunikācija) ir iespējama tāpēc, ka pastāv ģimenes, ciltis, tautas, kultūras ar vienu valodu, reliģiju, mākslu, sadzīves noformējumu, zīmēm, formulām.

Izskaidrojot simbolu būtību, Špenglers norāda uz simbolu statiskumu, nekustīgumu. Simboli apliecina tapušo, bet nevis tapšanu. Tā tas arī tajos gadījumos, ja simbols ir vienots ar tapšanas procesu.

Simbols ir pakļauts telpas likumiem. Sastopami vienīgi jutekliski telpiski simboli. Piemērā Špenglers apskata nāvi kā simbolisku priekšstatu par kaut kādu nekustīgu telpu. Pastāv kaut kāda dziļa saistība starp nāvi un telpu kā noslēgumu, izbeigšanos un svešu pasauli.

Otrā apakšnodaļa ir veltīta apolloniskai, faustiskai un maģiskai dvēselei. Špenglers tūlīt paskaidro viņa lietotos jēdzienus dvēseles atšķirību fiksācijai.

Antīkās kultūras dvēseli, kurā jutekliski esošs atsevišķs ķermenis ir garuma ideāls tips, viņš sauks par apollonisko, bet tai pretējo dvēseli sauks par faustisko dvēseli, kuras „prasimbols” ir izteikta neierobežoti bezgalīga telpa, bet „ķermenis” ir Rietumu kultūra, kura uzplauka reizē ar romāņu stila rašanos X gadsimtā.

Špenglers nosauc abu dvēseļu vairākus pretstatus. Apolloniskajā kultūrā apolloniskais ir cilvēka kails ķermenis, faustiskajā kultūrā faustiskais ir fūgas māksla. Apolloniskais: mehānistiska statika, olimpisko dievu jutekliskie kultī, politiski izolētas grieķu pilsētas, Edipa nolemība un falla simbols. Faustiskais: Galileja dinamika, katoliskā un protestantiskā dogmātika, baroka laikmeta lielās dinastijas ar to kabineta politiku, Lira liktenis un Madonas ideāls, tēli no Dantes Beatričes līdz „Fausta” beigām. Apolloniska ir glezniecība, kas iezīmē atsevišķu ķermeņu kontūras; faustiska ir glezniecība, kas savieno telpas ar gaismas un ēnu palīdzību. Apolloniskais ir grēka pastāvēšana, apzīmējot savu „Es” un nepazīstot iekšējās attīstības ideju un tārad arī iekšējo un ārējo vēsturi; faustiskais ir pastāvēšana, kas balstās uz dziļu apziņu un sevis novērošanu, memuāru, refleksiju, secinājumu un perspektīvu, sirdsapziņas ļoti personisko kultūru.

Maģiskā dvēsele piemīt arābu kultūrai, kura ir „atmodusies” Augusta laikā ainavā starp Tigru un Nilu, Melno jūru un Dienvidarāviju ar savu algebru, astroloģiju un alķīmiju, mozaīkām un arabeskām, halifātiem un mošejām, svētām grāmatām persiešu, jūdu, kristietības, „pēcantīkajā” un maniheisma reliģijā.

Špenglers pievēršas mākslas būtības skaidrojumam. Viņš saka, ka katra māksla ir ekspresijas valoda. Kultūras/mākslas pirmsākumos ekspresijai nav vajadzīgs liecinieks; proti, skatītājs, klausītājs. Visi dejo un dzied, nedomājot par klausītājiem un skatītājiem. Tikai augsti attīstītā

kultūrā māksla sāk interesēties par lieciniekiem. Špenglers atsaucas uz Nīči, kurš norādīja uz mākslas visaugstāko liecinieku – Dievu.

Mākslā sastopamo ekspresiju Špenglers iedala ornamentā un imitācijā. Tāad mākslas ekspresija var atspoguļoties ornamentā jeb imitācijā.

Imitācija ir dabiskāka izpausme nekā ornaments. Imitācija aicina arī citus iesaistīties ekspresijā. Ornaments liecina par sava „Es” savdabības apziņu.

Imitācija radās no kosmiskā noslēpumainā ritma. Dzīvā būtne izjūt sava mikrokosma zināmu atrautību no makrokosma, kuru gribas atdarināt – imitēt. Šī atrautība tiek gara izjūtās piepildīta ar imitāciju.

Imitācijā dzīvā būtne pakļaujas dabas ritmam – dzīves plūsmai. Tas nenotiek ornamentā. Ornamentā ir sastopama pretestība dzīves plūsmai. Tas notiek ar motīviem, simboliem, īpašu valodu, kas nevienam un neko neatdarina. Atdarināšanas/imitācijas priekšmets var būt tikai atsevišķs liktenis. Piemēram, Dezdemonas, Antigones liktenis. Ornamentā/simbolā var aptvert vienīgi likteņa ideju. Piemēram, antīkā likteņa ideju doriskajā kolonnā. Atdarināšanai ir vajadzīgs talants. Ornamentam ir vajadzīgs talants un arī zināšanas.

Ornamenta jēdzienu, ar ko Špenglers, noprotams, apzīmē individuālo māksliniecisko oriģinalitāti, radošo aktivitāti, izdomu, idejisko patstāvību, radošā gara unikālo raksturu, viņš attiecina uz savas koncepcijas galveno tēzi – kultūras norietu un pāreju civilizācijā. Iestājoties civilizācijas līmenim, ornaments izdziest un reizē ar to izdziest liela māksla vispār.

Tāda pāreja ir katrā kultūrā un šo pāreju pārstāv klasicisms un romantika. Klasicisms apliecina nožēlu par ornamenta trūkumu; proti, noteikumu, likumu, tipu trūkumu. Romantika izpaužas sapņainā imitācijā. Arhitektūras stila vietā rodas arhitektūras gaume. Glezniecības paņēmieni, rakstnieka stils, vietējās un svešās formas mainās reizē ar modi. Nav iekšējā nepieciešamība. Nav vairāk „skolas”, jo katrs izvēlas motīvus kur pagadās. Māksla kļūst lietišķā māksla arhitektūrā, mūzikā, dzejā, drāmā. Rodas tēlotājas mākslas un literatūras formu bagātība, kuru izmanto ar gaumi, bet bez dziļas jēgas.

Špenglers vēlas pierādīt tēzi, ka katrs liels vēsturiskais stils sakņojas makrokosmā – jebkuras lielas kultūras prasimbolā. Stils ir tikai lielām kultūrām. Stila izveidē var konstatēt „pirms” posmu, „esošo” posmu un „pēc” posmu. Piemēram, ēģiptiešu pirmajā dinastijā vēl nevar saskatīt to stila pakāpi, ko var saskatīt trešajā dinastijā. Savukārt faustiskajos Rietumos stila veidošanās sākās neilgi pirms 1000. gada, kad uzreiz radās romāņu stils. Rietumu it kā atšķirīgajos stilos (romāņu, gotikas, Renesanses, baroka, rokoko) faktiski ir liela iekšējā kopība, ko, piemēram, ēģiptietis tūlīt saskatītu, bet ko nav spējīgs tik viegli saskatīt eiropietis.

Špenglers raksturo lielā stila dvēseles drosmīgumu. Ēģiptiešu stils esot drosmīgas dvēseles apliecinājums. Ēģiptieši saskatīja sava stila stingrību un varenību, bet nekad to nepasvītroja. Viņi bija maksimāli izaicinoši, bet par to klusēja. Turpretī gotikā un barokā formu smagnējības pārvarēšana notiek apzināti un ir formu valodas apzināts motīvs. Šekspīra drāmās nepārtraukti tiek runāts par izmisīgo cīņu starp gribu un pasauli. Seno grieķu skulptūrās var sastapt cēlus žestus, ar ko izsacīja bezspēcību nāves priekšā. Senie grieķi lepojās ar savu spēju paciest dzīves grūtības. Tāds ir Odisejs, tāda ir kinīku morāle, Epikura, Diogēna filosofija. Kā saka Špenglers, tā ir pārgēbta glēvulība bailēs no jebkādam grūtībām un atbildības, kas nebija ēģiptiešu dvēselei. Apolloniskais cilvēks faktiski izvairās no dzīves.

Špenglers izsakās par stila lomu un tajā skaitā par stila lomu katra atsevišķa mākslinieka darbībā. Vispirms viņš saka, ka stili mainās. Tie pulsē un mainās tāpat kā cilvēka organisms, kuram ir sākums, lēna izaugsme, spožs sava kāpuma laiks un lēna atslābšana. Stilam nav nekā kopēja ar atsevišķu autoru personību. Gluži pretēji: stils rada mākslinieka tipu. Stils tāpat kā kultūra ir pirmfenomens. Tāpat kā dabu arī stilu izjūt dzīvais cilvēks. Kultūrā var būt tikai viens stils, kas nosaka mākslu, reliģiju, domāšanu un dzīves stilu. Kļūdaini ir romāņu, gotikas, baroka, rokoko, ampīra stilu uzskatīt par patstāvīgiem stiliem, bet nevis vienu Rietumu stilu. Špenglers tāpēc kritizē Rietumu mākslas zinātni, kura citu neko nedarot kā mākslīgi veido dažādu stilu uzskaitījumus. Mākslas vēstures uzdevums ir uzrakstīt lielo stilu salīdzinošu biogrāfiju. No šiem lielajiem stiliem visi ir viena veida organismi ar dzīves izpausmju radniecīgu struktūru. Lielie

stili ir tas makrokosms, kura izpēte vēl ir ļoti vāja. Mākslinieciskās formas var palīdzēt izprast kultūru dvēseli tās fizinomiskajā un simboliskajā izpaismē. Taču šī izpratne vēl ir ļoti nabadzīga. Špenglers piemērā plaši apskata dažādu kultūru dvēseles atspoguļošanas arhitektūrā.