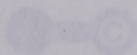


Volfgangs
Velšs

Estētikas
robežceļi

Tulkojumu sērija
Laikmetīgās mākslas centrs

VOLFGANGS VELŠS
Estētikas robežceļi



2007-3

L 169

L
1

LATVIAS
NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

Volfgang Velšs. Estētikas robežceļi

Tulkojums no:

Wolfgang Velšs, Grenzgänge der Ästhetik

1998 Berlin Berlin im

VOLFGANGS VELŠS

Estētikas robežceļi

Krievu: Igoris Zābars

Māksla: Ina Vilkmanis

Izdavēja: Latvianistiskā mākslas centrs

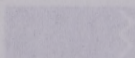
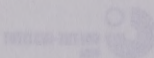
Izlasīti: Jēkabs Jēkabs

ARCTIC PAPER papīrs Mūska Print

© Latvianistiskā mākslas centrs, 2005

© Jēkabs Jēkabs, tulkojums latviešu valodā, 2005

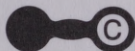
ISBN 9984-850-1-0



ARCTIC PAPER



ARCTIC PAPER



LATVIJAS
NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

030-7017009

Wolfgang Velšs. Estētikas robežceļi

Tulkojums no:

Wolfgang Welsch, Grenzgänge der Ästhetik
(c) 1996 Philipp Reclam jun., Stuttgart

Tulkotājs no vācu valodas Raivis Bičevskis

Zinātniskais redaktors: Jānis Taurens

Literārā redaktore: Indra Ozoliņa

Dizains: Ingrīda Zābere

Makets: Ints Vikmanis

Izdevējs: Laikmetīgās mākslas centrs

Iespiests Jelgavas tipogrāfijā uz
ARCTIC PAPER papīra Munken Print

© Laikmetīgās mākslas centrs, 2005

© Raivis Bičevskis, tulkojums latviešu valodā, 2005

ISBN 9984-9829-2-0



ARCTIC PAPER

Katrīnai,
kas nebaidās pārkāpt robežas

Satura rādītājs

redaktors: Jānis Rūsiņš

Redakcijas redaktors: Jānis Tauriņš

Literāra redaktore: Indra Ozoliņa

Priekšvārds

Ilustrācija: Ingrida Zebere

Maketa: Inga Vikmanis

8

Jaunie scenāriji

Estetizācijas procesi – parādības,

estētiskās prakses

nošķīrumi, perspektīvas

Estētiskās prakses

13

Estētiskie pamatvaibsti tagadnes domāšanā

Print

59

Est/ētika – estētikas ētiskās implikācijas

un konsekvences

Estētiskās prakses centrs, 2008

97

Estētika ārpus estētikas – par disciplīnas jaunu formu

123

Diagnozes

ISBN 978-99-859-2-0

Uztveres konstelācijas

161

Virtuoza svītras (Daniēls Burens)

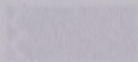
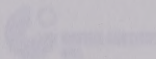
175

Māksla publiskā telpā – acuprieks vai dadzis acī?

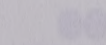
179

Par mākslas hermeneitisko uzbūvi

186



ESTĒTIKA



ARCTIC PAPER

Perspektīvas

- Ceļā pie dzirdes kultūras? 205
- Nākotnes pilsētas – arhitektūras teorijas
un kultūras filosofijas aspekti 231
- Mākslīgās paradīzes? Vērojumi par elektronisko
mediju pasauli – un par citām pasaulēm 258

Pielikums

- Izvērsti saturs rādītājs 291
- Tekstu pirmpublicējumi 301
- Citas Volfganga Velša publikācijas par
estētikas jautājumiem 304
- Volfganga Velša biogrāfiskie dati 307
- Personu rādītājs 308
- Jānis Taurens. Estētikas karalienes jaunais tērps 318
- Tulkotāja piebilde 331

Priekšvārds

Šajā krājumā apkopotie priekšlasījumi un raksti ir tapuši laika posmā no 1990. gada līdz 1995. gadam. 1990. gadā iznāca mana grāmata “Estētiskā domāšana”. “Robežceļi” turpina tās perspektīvu, tomēr liek arī jaunus akcentus.

Pirmā pārdomu grupa ir veltīta vispārīgiem jautājumiem. Tā tematizē īpašo estētiskā relevanci laikabiedru domāšanā, iesaistās domu apmaiņā par mūsdienu globālo estetizāciju, izklāsta attiecības starp estētisko un ētisko un visbeidzot pievēršas jautājumam, kādai būtu jāizskatās mūsdienu estētikai.

Otrā pārdomu grupa vispirms pievēršas atsevišķām mākslas parādībām, lai tad jautātu, kā vispār iespējama un konkrēti īstenojama mākslas saprašana. Trešā grupa savieno estētikas jautājumus ar kultūras problēmām: kas ir svarīgs nākotnes pilsetām? Vai mūsu kultūra laika gaitā novirzījiesies no vizuālā pārākuma? Kādu iespaidu uz ierastajām pieredzes pasaulēm atstāj elektroniskie mediji?

Par “robežceļiem” šeit runāts vairākās nozīmēs. Pirmkārt, ir jāiestājas par estētikas priekšmetiskās jomas paplašināšanu pāri mākslas robežām – tas nāks par labu pašai mākslas analīzei. Otrkārt, redzes lokā vienmēr ir estētiskā sfēras nenoteiktība. Treškārt, tiek jautāts, kā estētiskie procesi pārbīda robežas mūsu kultūras uzbūvē un kā procesi ārpus pieņemtajām robežām vienlaikus pārmaina saturu šo robežu ietvaros.

Estētika šodien ir vairāk nekā jebkad agrāk “plašs lauks” (kā to jau teica Herders). Tās daudzslāņaino apvidu šķērsošanai nav piemērota popūrijiem līdzīga domāšana, kurā beigu

beigās viss kaut kādā ziņā var tikt uzskatīts par estētisku; *in aestheticis* jautājumos vienmēr izteikties aicinātā atšķirības nosakošā domāšana. Tā spēj arī pasargāt no estētiskā sfēras nepamatota sašaurinājuma tikai vienā tipā.

Raksti ir tapuši dažādu – daļēji speciāli filosofisku, daļēji populāru – iemeslu dēļ. Tie tomēr jau no paša sākuma bijuši veidoti šim krājumam. Daži pārklājumi un atkārtojumi tika saglabāti labākai atsevišķu rakstu lasāmībai, kā tas šāda veida izdevumam ir vēlams.

Pateicos it visiem, kas diskusijās veicinājuši šīs pārdomas: dažādu universitāšu kolēģiem un studentiem Vācijā un ārzemēs, kā arī kongresu, konferenču un simpoziju dalībniekiem, kuriem es šīs domas pirmoreiz cēlu priekšā. Viņi pazīs sevi vienā vai otrā argumentā. Īpaši vēlos pateikties Artūram Danto, kas man palīdzēja izprast nošķirumus estetizācijas lietās, Hanno Birkenam-Bertšam, kas bija gan kritisks un uzmanīgs tekstu lasītājs, gan apdomīgs grāmatu sagādnieks, un Dītriham Klozem, kas sniedza vērtīgus padomus tekstu izvēlē.

Magdeburga, 1996. gada marts

Volfgang Velšs

JAUNIE SCENĀRIJI

Darboavaldība,

bet neesat tā radošuma,

Atgrieziet vārdu izstrādātājiem.

Bet tāpat, kas šīs nepieciešamas, navs tāpat, ko tie šķiet.

Fredrika Šilera.

Par cilvēka būtību un dabu.

Verbāt var būt, ka šīs radniecīgi tā nepieciešamā unvert

atgriezt.

Fredrika Šilera.

Par cilvēka būtību un dabu.

Turpinātājs pārdomas leņķi dēvēs. Pirmajā un vēl
ieskaitot tāpatas estētiskās procesa kopuma. Tā kā tie
leņķi sevi ļoti atšķirīgus aspektus: citādi jāpārdomā no-
skaidrot, ko nozīmē šādas "estētiskās" jēgas dažādājos līme-
ņumos un kā tie korekti būtu jāpārtiek. Trešajā daļā centīsim
sniegt estētiskās procesa daļējo skaidrojumu. Ceturtā daļā
leņķi estētiskās procesa veidošanos un izstrādi kārtības
perspektīvas.

Estetizācijas procesi – parādības, nošķirumi, perspektīvas

Dzīvo savā laikā,
Bet neesi tā veidojums;
Atbalsti savus laikabiedrus,
Bet tajā, kas tiem nepieciešams, nevis tajā, ko tie slavē.

Frīdrihs Šillers.

Par cilvēka estētisko audzināšanu

Varbūt reiz šķitīs, ka bija piedauzīgi tik nopietni uztvert
estētikas problēmu.

Frīdrihs Niče.

Tragēdijas dzimšana no mūzikas gara

Turpmākās pārdomas ietver četras daļas. Pirmajā es vēlos ieskicēt tagadnes estetizācijas procesu kopainu. Tā kā tie ietver sevī ļoti atšķirīgus aspektus, otrajā daļā mēģināšu noskaidrot, ko nozīmē jēdziens “estētisks” šajos dažādajos lietojumos un kā ar to korekti būtu jāapietas. Trešajā daļā centīšos sniegt estetizācijas procesu dziļāku skaidrojumu. Ceturtā daļa ietvers estetizācijas procesu novērtējumu un iezīmēs kritikas perspektīvas.

I. Tagadnes estetizācijas procesu kopaina

Bez šaubām, mēs pašlaik pieredzam īstu estētikas bumu. Tas sniedzas no individuālas stilizēšanas līdz teorijai, ietverot pilsētu plānošanu un ekonomiku. Aizvien vairāk īstenības elementu tiek estētiski pārveidoti, un pati īstenība aizvien vairāk pārvēršas estētiskā konstrukcijā.

Piedāvātajā kopainā mēģināts, pirmkārt, sniegt pārskatu par daļēji zināmām parādībām, par kurām diskusijas tomēr bijušas maldinošas. Otrkārt un galvenokārt, no tās jāklūst skaidram, ka pastāv ne tikai virsmas estetizācija (*Oberflächenästhetisierung*), bet arī dziļā estetizācija (*Tiefenästhetisierung*). Par pirmo ir daudz runāts, un tā ir pamatīgi izsmieta; otra ir mazāk pazīstama, tomēr daudz svarīgāka, un to būtu daudz grūtāk pienācīgi kritizēt. Kurš – kā tas diemžēl visbiežāk notiek, runājot par “estetizēšanu”, – domā tikai virspusi un dziļo estetizāciju atstāj neievērotu, tas nerasniedz šodien nepieciešamo diagnostisko līmeni.

1. Virsmas estetizācija: izskaistinājums, iejūsmošana, pārdzīvojums

a) *Estētiska īstenības uzpošana*

Visuzkrītošāk estetizācija parādās urbānā vidē, kur pēdējos gados gandrīz viss pakļauts kosmētiskai operācijai. Iepirkšanās zonas tiek veidotas tā, lai tās būtu elegantas, šikas, iejūsminošas. Jau ilgi šī ievirze skar ne tikai pilsētu centrus, bet arī nomales un lauku teritorijas. Gandrīz neviens bruģakmens, neviens durvju rokturis un neviena vieta publiskajā telpā nav tikusi pasargāta no šī estetizācijas buma. Pat ekoloģija lielā mērā kļuvusi par izdaiļošanas nozari. Ja vien spētu to, ko gribētu, attīstītās Rietumu industrijas sabiedrības pārveidotu visu urbāno, industriālo un dabīgo vidi par hiperestētisku scenāriju.

Pasaule šajā norisē kļūst par pārdzīvojuma telpu. “Pārdzīvojums” ir centrālais atslēgas vārds šajos izdaiļošanas vai izskaistināšanas procesos.¹ Šodien katra bodīte un katra kafējnīca tiek veidota tā, lai radītu “aktīvu pārdzīvojumu”. Vācieši dzelzceļa stacijas vairs nesauc par stacijām, bet gan – kopš tās garnētas ar mākslu – par “pārdzīvojumu pasaulēm ar sliežu savienojumu”. Ikdienišķi mēs ejam no pārdzīvojuma-biroja uz pārdzīvojumu-iepirkšanos, atpūšamies pārdzīvojumā-gastroonomijā un visbeidzot nonākam mājās – mājoklī, kas ir pārdzīvojums. Ir pat priekšlikumi atceres vietas – piemēram, nacistu terora upuriem – inscenēt kā “pārdzīvojuma telpu”.

Arī mākslas ražotne iekļāvusies pārdzīvojuma mašīnērijā un atražo sevi saskaņā ar šādu pseidopārdzīvojumu dialektiku; vilšanās pārdzīvojumos, kas īstenībā tādi nav, aizvien steidzīgāk dzen cilvēku no viena pārdzīvojuma pie nākamā. 1992. gada mākslas izstāde *Documenta IX* Kaselē to atkārtoti parādīja: tika atzīts, ka tā arī šoreiz bijusi sliktāka nekā iepriekšējās un sagādājusi vienu vienīgu vilšanos, – taču apmeklētāju skaits atkal pārsniedza katras cerības. Tā bija pirmā *Documenta* izstāde, kas beidzās bez finansiāliem zaudējumiem. Jo sliktāk, jo panākumiem bagātāk – šis izklaides industrijas likums, šķiet, darbojas arī mākslas jomā.

Šajā pirmajā – virspusējā – līmenī estetizācija nozīmē tikai īstenības aprīkošanu ar estētiskiem elementiem, reālā pārcekurošanu ar estētisku glazūru. Tas viss, protams, saistīts ar seno un elementāro prasību pēc skaistas, mūsu jutekļu un veidolu vēlmēm atbilstošas īstenības. Tam pievienojas (it sevišķi provincēs) vēl arī progresa simbolika: “Redziet, ne tikai metropolēs, bet arī pie mums ir šie estētiskie inscenējumi – un pat labāki, jo tie ir tuvāki cilvēkam.” Senais sapnis uzlabot dzīvi un īstenību ar estētikas palīdzību šķiet piepildāmies. Taču nevar

¹ Sal. ar: Gerhard Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* – Frankfurt a. M., 1992.

neievērot, ka šeit no mākslas pārņēmti tikai paši virspusīgākie momenti un realizēti vienkāršotā formā. Skaistie ansambļi labākajā gadījumā kļūst tikai glīti, un cēlie incenējumi kļūst smieklīgi – jau Napoleons norādīja, ka no cēlā līdz smieklīgam ir tikai viens solis.

Šāda ikdienas estetizācija nenodarbojas (kā domā daži teorētiķi) ar – lai arī neapmierinošu – avangardistisku mākslas paplašināšanas un robežu nojaukšanas programmu piepildījumu. Tieši pretēji: ja Boiss vai Keidžs iestājās par mākslas jēdziena paplašināšanu un robežu nojaukšanu, tad viņi domāja, ka vajadzētu mākslinieciski uztvert kaut ko, kas nav māksla – un līdz ar to mainīt vai paplašināt mākslas jēdzienu. Taču mūsdienās estetizēšanā notiek citādi: tradicionāli mākslai piedēvētās īpašības tiek pārnestas uz īstenību, ikdiena tiek piesūcināta ar mākslas raksturu. Tas atbilst nevis avangarda prasībām, bet gan labākajā gadījumā senākām estetizēšanas programmām Šillera, “Vācu ideālisma vecākās sistēmprogrammas”, “*Werkbund*” utt. garā. Tiesa, arī mūsdienīgajā estetizēšanā tās ir piedalījušās tikai kā uzpošanas veicināšanas programmas.

b) Hedonisms kā jaunā kultūras matrice

Virsmas estetizācijā dominē pati virspusējākā estētiskā vērtība: bauda, izprieca, baudījums bez sekām. Šī iejūsmošanas ievirze sniedzas daudz tālāk par atsevišķu ikdienas lietu estētisku pārveidi – tālāk par objektu stilizāciju un pārdzīvojumam labvēlīgu vidi. Tas aizvien lielākā mērā nosaka mūsu kultūras formu kopumā. Pārdzīvojums un izklaide pēdējos gados kļuvuši par kultūras pamatmetiem. Festivālu un “karsēju” kultūra aizvien vairāk izvēršas, lai nodrošinātu priekus un izklaidi brīvdienu un pārdzīvojumu sabiedrībai. Un, ja arī var smieties par atsevišķiem pārāk kļiedzošiem estetizācijas augļiem un atsevišķām īstenības kosmetizēšanas stratēģijām, tad, aplūkojot kultūru kopumā, smieklī vairs nenāk.

c) Estetizācija kā ekonomiska stratēģija

Daudz kas no šīs ikdienišķās estetizācijas kalpo ekonomiskiem mērķiem. Piesaistot estētiku, var pārdot arī nepārdodamo un pārdodamo pārdot divas trīs reizes. Jo, tā kā estētiskās modes ir īpaši īslaicīgas, nepieciešamība kaut ko mainīt nekur citur nerodas tik ātri un tik droši kā estētiski stilizētu ražojumu jomā: jau pirms īslaicīgai lietošanai paredzētās preces kļūst funkcionāli nederīgas, tās ir estētiski novecojušas. Pie tam ar estētisku cildinājumu var no jauna padarīt par pieprasītiem ražojumus, kas morālu vai ar veselību saistītu iemeslu dēļ kļūst aizvien grūtāk pārdodami. Par patērētāja galveno ieguvumu tad kļūst estētiskā aura un tikai piedevām – pati prece. To īpaši sapratusi cigarešu industrija, kas jau sen būtu saucama par estētiski attīstītu nozari. Kad tai 80. gados tika aizliegta tieša izstrādājumu reklāma, tā attīstīja reklāmas formas, kas iztika bez produkta un firmas nosaukuma un iespaidoja tikai ar estētisku izsmalcinātību.

Šī norise ir pamācoša. Tajā var nolasīt divas pārbīdes, kam ir vispārīga nozīme arī ārpus ekonomikas. Pirmkārt, precī un iepakojumu, esamību un šķītumu, “hardware” un “software” samaina vietām. Prece – līdz šim “hardware” – tagad ir tikai pielikums, piedēklis; turpretim estētika – līdz šim “software” – kļūst par pamatlietu. Otrkārt, šāda reklāmas stratēģija parāda, ka estētika sabiedrībā kļuvusi par autonomu vadošo vērtību, lai neteiktu – par pamatvalūtu. Ja reklāmai izdodas savienot izstrādājumu ar patērētājam interesantu estētisko veidolu, tad izstrādājums (lai arī kādas būtu tā reālās īpašības) tiek nopirkts. Cilvēki neiegādājas precī, bet gan ar tās starpniecību iepērkas dzīves stilā, ko reklāma ar to ir saistījusi. Un, tā kā dzīves stils pašlaik pārsvarā ir estētiski noteikts, estētika kopumā nav vairs piedeva, bet kļuvusi par būtību.

LATVIJAS
NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

0307017009

2. Dziļā estetizācija: “*hardware*” un “*software*” pozīciju maiņa — estētiskuma jaunā prioritāte

Estetizācijas izplatība mūsdienās nav tikai virspusēja, tā iesniedzas arī dziļākos slāņos. Abas tikko nosauktās norises – “*hardware*” un “*software*” apmaiņšanās vietām un estētiskuma jaunā prioritāte – raksturo ne tikai estetizācijas virspusējos procesus, bet arī dziļākās norises, par kurām tagad būs runa.

a) *Pārmaiņas ražošanas procesā – jaunās materiālu tehnoloģijas*

Vispirms jānorāda uz jaunajām materiālu tehnoloģijām. Sekojot mikroelektronikai, klasiskais “*hardware*” – matērija – aizvien vairāk kļūst par estētisku produktu. Jauno industriālo materiālu ieceres un to pārbaudīšana (līdz pat izgatavošanas beigām) mūsdienās notiek tikai kā datortsimulācija. Simulācija – estētiska norise uz monitora ekrāna – vairs nav atdarinoša, tā kļuvusi par produktīvu funkciju. Arī šeit tātad estētika izvirzās priekšplānā gan procesa, gan rezultāta ziņā. Kādreiz par nesatricināmu uzskatītā īstenība izrādās maināma, no jauna kombinējama un atvērta jebkādu estētisku vēlmju realizēšanai. Ja tehnikas eksperti šodien saka, ka var izdarīt pavisam neticami daudz ko, tad šis “neticami” nozīmē nevis – kā agrāk – pilnīgu savas varas apziņu, bet gan izbrīnu par to, ka materiālā īstenība izrāda tik maz pretestības. Ar intelektuālu iejaukšanos mikrostrukturā tā ir pārveidojama pat līdz sīkākajai šķiedrai. Īstenība – no pašreizējās tehnoloģijas skatpunkta raugoties – sastāv no veidošanai ļoti labi pakļaujamas, ļoti vieglas vielas. Pat ekstrēms materiāla cietums ir vieglu estētisku procedūru efekts.

Estētiskie procesi tagad ne tikai pārveido jau esošu matēriju, bet nosaka tās struktūru, skar pirmām kārtām nevis apvalku, bet matērijas kodolu. Estētika tādējādi vairs nepieder pie virsbūves, bet gan pie bāzes. Mūsdienās estetizācija ir nevis tikai estētu vai postmodernās izklaidēšanās mūzas, vai

virspusēju ekonomisko stratēģiju joma, bet arī dziļu tehnoloģisku izmaiņu, stingru produkcijas procesa faktu rezultāts.

Iznākums šai materiālā estetizācijai, kā es sauktu šīs norises, ir vienlaikus nemateriāla estetizācija. Ik dienu saskaroties ar mikroelektroniskiem ražošanas procesiem, tiek iespaidota mūsu apziņa, un tādējādi jārūnā par visas mūsu īstenības *izpratnes* estetizāciju. Kas pastāvīgi strādā ar projektēšanas programmu *CAD*, zina par īstenības virtualitāti un manipulējamību; viņš ir pieredzējis, cik maz īstuma var būt īstenībā, cik lielā mērā tā ir estētiski modelējama. Varbūt vecākā paaudze vēl nav pilnībā apjautusi, cik viegli jaunā paaudze sāk iejusties mākslīgajās pasaulēs.

b) Īstenības konstituēšana medijos

Tam pievienojas nākamais aspekts. Arī sociālā īstenība – kopš tā primāri tiek pastarpināta un noteikta ar medijiem, īpaši tālrādes medijiem – ir pakļauta dziļām īstenības atsvešināšanas un estetizācijas norisēm. Jaunā īstenības piegādātāja – televizora – priekšā mūsu senajai realitātes ticībai principiāli jāsagrūst. Jo tālrādes īstenība nav saistoša un neizbēgama, bet – tieši pretēji – pieejama izvēlei, maināma, pārvaldāma, tāda, no kuras var izbēgt. Ja kādam kaut kas nepatīk, var nospriest pogu un pārslēgties uz citām programmām. Progresējušais televīzijas patērētājs, programmas pārslēdzot un sērfojot pa kanāliem, trenējas īstenības atsvešināšanā, kas jau tāpat ir spēkā. Mediju attēli vairs nepiedāvā dokumentālu realitātes apliecinājumu, tie ir lielā mērā aranžēti un mākslīgi un aizvien vairāk tiek pasniegti saskaņā ar šo virtualitāti.² Īstenība caur medijiem kļūst par piedāvājumu,

² Pikseļtehnikas laikmetā arī uz fotogrāfiju, kas agrāk bija tiešs īstenības dokuments, principiāli vairs nevar paļauties. Vēl var rēķināties ar veco uzticību īstenībai, bet vienlaikus izmantot jauno – manipulējošo – tehniku, kas paver perfektu maldu iespēju.

kas līdz pašai substancei ir virtuāls, manipulējams, estētiski modelējams.³

Mūsdienu estetizācijas procesu kopainas attēlojumu es sāku, pievēršoties pieaugošajai īstenības apgādāšanai ar estētiskiem elementiem, tās pārsaldināšanai ar estētisku glazūru. Tad es norādīju, ka šī virsmas estetizācija skar ne tikai atsevišķus īstenības momentus, bet gan kultūras formu kopumā un ka tā kļūst aizvien universālāka. Tālāk virsmas estetizācijas ekspansijai – atslēgas vārds: universalizācija – pievienojas estetizācijas ekspansija dziļumā – atslēgas vārds: fundamentalizācija. Šeit “*software*” un “*hardware*” pozīciju maiņa un estētiskuma jaunā prioritāte, kāda tā vispirms bija nolasāma ekonomikas un reklāmas stratēģijās, izpaužas pilnā mērā. Kā materiālajā, tā sociālajā sfērā īstenību aizvien vairāk nosaka (sekojot jaunākajām tehnoloģijām, īpaši tālrādes medijiem) estētiskie procesi; īstenība aizvien vairāk kļūst par estētisku pasākumu – šeit “estētisku”, protams, ne jau skaistuma nozīmē, bet gan virtualitātes un modelēšanas nozīmē. Uz šiem procesiem tad reaģē jauna veida principiāli estētiska īstenības apziņa. Šī nemateriālā estetizācija sniedzas dziļāk nekā virspusējā, materiālā estetizācija. Tā skar nevis atsevišķus īstenības fragmentus, bet gan īstenības esamības veidu un mūsu īstenības izpratni kopumā.

³ Secinājumi tiek izdarīti videospēlēs. Tās ir no īstenības atainojuma un realitātes saitēm pilnīgi atraisīta interaktīva televīzijas forma. Tas, ka videospēles pārsvarā pasniedz nevis skaistas, bet dramatiskas, ciņas pilnas un briesmīgas realitātes, norāda uz sekām, kas rodas, ja seko pieprasījumam. Estetizēšana padara visu ilgstoši patvaļīgu un neinteresantu un tādējādi modina vajadzību pēc aizvien spēcīgākiem kairinājumiem. Turklāt ticot, ka to varēs nevainīgi iegūt estētiskajā medijā. Tāpēc videospēlēs piedāvā pārmaiņas – skarbo realitāti, kas ikdienā aizvien vairāk pazūd estetizēšanas procesos. Arī liela daļa mākslas savu uzdevumu saskata skarbas realitātes, ķermeniskuma, drastisku pieredžu piegādāšanā, tātad sniedzot visu to, kas mums realitātē estetizēšanas procesu rezultātā ir zudis. Tāpat ikdienas piedzīvojumu industrija nopūlas, piedāvājot ārkārtas gadījumus bez riska. Video kara spēles, ķermeņu māksla un “gumijlēcšana” veido vienu ģimeni.

3. Subjektu un dzīves formu stilizācija – ceļā pie *homo aestheticus*?

Līdzīga norise vērojama, ja no materiālās un sociālās īstenības pāriet pie subjektīvās īstenības – pie indivīdu eksistences formas. Arī tajā ir virspusēja un acīmredzama estetizēšana, bet arī tai pamatā ir dziļāka estetizācija.

Indivīdos tagadnes estetizācija, šķiet, ir sasniegusi savu pilnbriedu. Itin visur vērojama ķermeņa, dvēseles un gara – un visa, kas vien šie jaunie skaistie cilvēki gribētu būt (vai ko tie sev gribētu pievienot), – stilizēšana. Skaistuma salonos un fitnesa centros viņi nodarbojas ar estētisku ķermeņa pilnveidošanu un meditāciju kursos un *New Age* semināros – ar estētisku dvēseles spiritualizēšanu. Nākošajām paaudzēm tas būs vēl vieglāk: tām nāks talkā gēnu tehnoloģija – šī jaunā estetizācijas nozare, kura mums paredz pasauli pilnu ar perfekti stilizētiem modeļiem demonstrētājiem.

Arī indivīdu savstarpējās attiecības kļūst aizvien vairāk estētiski noteiktas. Pasaulē, kurā zūd morālās normas, šķiet, galda kultūra un labās manieres – īstās glāzes izvēle un piedienīga dāmas pavadišana pie galda noteiktā gadījumā – ir visdrošākais balsts. Estētiskajai kompetencei – dzīves stila izdevumu izplatītai un uzvedības kursos ietrenētai – jāizlīdzina morālo standartu zudums.

Šajos procesos par jauno atdarināšanas paraugu kļūst *homo aestheticus*.⁴ Viņš ir sensibls, hedonisks, izglītots un vairāk par visu – ar izkoptu gaumi. Un viņš zina: par gaumi nestrīdas. Tas sniedz jaunu drošību apkārt valdošajā nedrošībā. Brīvs no fundamentālisma ilūzijām, rotaļīgi distancēts,

⁴ Par to kritiski sal.: Luc Ferry. *Homo aestheticus*. – Paris, 1990; vāciski: *Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*. Übers. von Petra Braitling. – Stuttgart, 1992.

viņš izbauda visas iespējas. Atkal vairāk tiek rakstīts par Kirkegoru.⁵

Tomēr arī virspusējam narcisismam ir dziļāki cēloņi. Modernajā apziņā jau sen visas dzīves formas, orientācijas veidi un ētiskās normas ir radušas īsteni estētisku kvalitāti. Vēlākais, kopš 19. gadsimta historisma tās netiek uzlūkotas kā saistoši standarti, bet gan kā vēsturiski, sociāli vai individuāli uzmetumi, kas labākajā gadījumā derīgi situatīvi – noteiktai vietai un laikam. Citi uzmetumi ir tiem pretēji, un katru no tiem var pārveidot un aizstāt. Morāles normas ir gandrīz vai mākslinieciska līmeņa veidojumi – taču arī drīzāk ar visai svārstīgu, nevis saistošu nozīmīgumu. Pat ja to izteikumi ir askētiski, uzbūvei kopumā ir estētiski vaibsti. Un kritēriji, kas balsta kādas morāles izvēli, galu galā būs estētiskas dabas.

Ir tiesa, ka šī principiālā mūsu dzīves praktisko ieviržu un morālo orientāciju estetizācija šodien izplūst pārmērībās, taču tam visam pamatā esošā domāšanas forma valda jau ilgi. Un atkal ir viegli izsmiet kādu atsevišķu izpausmes formu, bet ārkārtīgi grūti – izvirzīt patiesi derīgus argumentus pret situācijas dziļākajiem pamatiem.

⁵ Kirkegora afirmatīvo versiju šodien sniedz Fuko, kas pārāk standartizētā vērtējumā tiek dēvēts par graužošu. Fuko "eksistences estētika" lielā mērā ir laikmetīgs estētiskās pašstilizācijas slavinājums. No paša dzīves ir jāizveido "darbs .., kam piemīt zināma estētiska vērtība un kas atbilst zināmiem stila kritērijiem". (Michael Foucault. *Sexualitāt und Wahrheit*. 4 Bde. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Bd. 2: *Der Gebrauch der Lüste*. – Frankfurt a. M., 1986. – 18. lpp.). Tiesa, Fuko domā, ka šādā ceļā radīsies neatkarīgi un pretoties spējīgi subjekti. Taču *de facto* tie iznāk drīzāk pielāgojošies un iekļaujas objektīvajā estetizēšanā kā dekorācijas lelles. Boto Štrauss un Roberts Vilsons mums ir parādījuši šo jauno zombiju tipu. Jaunās, skaistās pasaules estētiskie subjekti drīzāk ir pielāgoti un vadāmi, nevis neatkarīgi un patstāvīgi domājoši. Pat viņu autentiskumam piemīt kaut kā mākslota, ar nodomu izdarīta raksturs. – Šo tipu robežas ar Fuko maksimām ir vismaz plūstošas.

4. Estetizācija kā vispārēja ievirze – dažādos veidos

Vienkāršākais veids, kā izturēties pret jauno un nomācošo estetizācijas aktualitāti, ir vienkārši noliegt šīs parādības – jo nevar būt tas, kas nedrīkst būt, un, nepastāv tas, kas netiek uztverts. Pārāk viegli tiek izmantots jēdzieniskais triks runāt par estētiku *per definitionem* tikai attiecībā uz mākslu – nomācošie jautājumi tādējādi zūd un var iepeldēt tradicionālo jautājumu ostā. Šāds eskeipisms var būt nepieciešams bailīgām dvēselēm. Taču tas nav izmantojams filosofiskai izpratnei par to, kas ir. Diagnozes vietā tas liek noraidījumu un jēdzieniskas piepūles vietā – pašnomierināšanos. Tas seko maģiskajai ticībai, ka, novēršoties no parādībām, izzudīs arī pašas parādības, piemēram, trakajai teorijai, ka vajag nevis izskaidrot, bet tikai noteikt ar dekrētu. Atšķirībā no šāda eskeipisma dažādie estetizācijas veidi jāaplūko pilnā apjomā, tie ir jānošķir un jāpārdomā. Tikai tā var nonākt pie pamatotām iespējām.

Atskatīsimies vēlreiz uz estetizācijas procesu kopainu. Virspusējā līmenī aizvien pieaug gan objektīvās, gan subjektīvās īstenības estētisko elementu skaits: fasādes kļūst pievilcīgākas, darījumi – iejūsminošāki, deguni – perfektāki. Bet estetizācija sniedzas arī dziļāk, tā skar īstenības kā tādas fundamentālas struktūras: materiālās īstenības – pateicoties jaunajām materiālu tehnoloģijām, sociālās īstenības – pateicoties tās pastarpinājumam ar medijiem un subjektīvās īstenības – pateicoties morālo standartu aizstāšanai ar pašstilizāciju.

Rezumējot teikto, jāatzīst fundamentāla estetizācija. “Estetizācija” taču pamatā nozīmē, ka neestētiskais tiek padarīts par estētisko vai tiek izprasts kā estētiskais. Tieši to mēs šodien pierdzam itin visur. Tiesa, ne visur šī estetizācija seko vienotam paraugam, un estētiskā tips, kas tiek uzspiests līdz šim neestētiskajam, var katrā atsevišķā gadījumā būt cits: urbānajā vidē estetizācija nozīmē skaistā, pievilcīgā, stilizētā uzvaras gājienu; reklāmā un izturēšanās veidā tā nozīmē inscenējuma un dzīves stila izlaušanos; ņemot vērā objektīvās pasaules atkarību no tehnoloģijas un sociālās pasaules pastarpinātību ar medijiem, “estētisks” pirmām

kārtām nozīmē virtualizāciju. Visbeidzot, apziņas estetizācija nozīmē: mēs vairs neredzam nekādus pirmos vai pēdējos pamatus, bet īstenība iegūst tādu uzbūvi, kādu mēs līdz šim pazinām tikai mākslā, – kaut kā izgatavota, maināma, nesaistoša, svārstīga utt. uzbūvi. Tātad atsevišķos gadījumos estetizācija noris dažādos veidos, bet kopumā tomēr jākonstatē fundamentāla estetizācija.

II. Jēdzienu skaidrināšana

1. Vai semantiskā polivalence nozīmē nederīgumu?

Pirms, balstoties uz šo konstatāciju, dodos tālāk, man varbūt jāatbild uz kādu iespējamu ierunu. Es nupat norādīju, ka vārdam “estētisks” visos minētajos piemēros nav viena un tā pati nozīme. Dažkārt tas tika saistīts ar skaisto vai tikai pievilcīgo, dažkārt ar stilizāciju, tad ar virtualizāciju utt. Turklāt tā piesaistes punkts bija atšķirīgs: runa bija gan par lietu īpašībām, gan par asociatīvām dimensijām, gan par īstenības esamības veidu.

Vai tā drīkst apieties ar kādu jēdzienu? Vai – jautājot citādi – ja tik tiešām vārda “estētisks” valodiskais lietojums ir tik dažāds, vai tas nepadara vārdu nelietojamu? Vai šāda poli-sēmija to nepadara tikai par šķietamu jēdzienu? Varbūt diagnosticētā estētiskā universalitāte galu galā izrādās tikai vārda daudzšķautņainības sekas un līdz ar to tikai šķietamība? Varbūt “estētisks” ir patvaļīgs skaņu salikums, kas der visam tikai tāpēc, ka tas neko neizsaka? Vai tas nebūtu pavisam jāatmet, jo jēdzienu neprecizitāte nozīmē, ka tie nav lietojami?

Estētiskā semantiskais daudznozīmīgums ir problēma, kas ir tikpat veca kā pati estētikas disciplīna. Baumgartens, kas to iedibināja,⁶ raksturoja estētiku kā “zinātni par juteklisko izziņu”.⁷ Estētika nenodarbojās pirmām kārtām ar mākslu, bet gan tai bija jābūt izziņas teorijas nozarei. Turpretī Hēgelis pēc vairāk nekā pusgadsimta gribēja ar estētiku izprast tieši “mākslas filosofiju”, precīzāk – “skaistās mākslas” filosofiju.⁸ Pēc dažiem gadu desmitiem pret to iebilda tāds eksperts kā Konrāds

⁶ Baumgartens 1735. gadā izveidoja terminu “estētika”, 1742. gadā pirmoreiz lasīja lekcijas par estētiku un 1750. gadā publicēja pirmo grāmatu ar šādu nosaukumu – savas *Aesthetica* pirmo sējumu.

⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten. *Aesthetica*. – Frankfurt a. d. O., 1750. Nachdr. Hildesheim 1970. § 1. – 1. lpp.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Ästhetik*. Hrsg. von Friedrich Bassenge. 2 Bde. – Frankfurt a. M., [o. J.]. Bd. 1. – 13. lpp.

Fīdlers. “Estētika,” viņš teica, “nav mācība par mākslu”; “skais-tā un mākslas savienojums” drīzāk ir “*proton pseudos* estētikas laukā”.⁹ Šādu pretrunīgu estētikas noteiksmju katalogu varētu turpināt gandrīz bezgalīgi. Dažkārt būtu jārunā par juteklisko, tad par skaisto, tad par dabu, tad par mākslu, tad par uztveri, tad par novērtējumu, tad par izziņu; un “estētiskam” jāapzīmē juteklisks, izbaudāms, māksliniecisks, šķietams, fikcionāls, poiētisks, virtuāls, rotaļīgs, nesaistošs utt.

Šī daudznozīmība tik tiešām var likt šaubīties par jēdziena jēgu un lietojumu. Katrs estētikas teorētiķis piesaka ko interesantu, taču – katrs ko citu. “Tam atbilst jebkas. Un neatbilst nekas.” “.. šādā stāvoklī tu nonāc, kad .. sāc meklēt definīcijas estētikā,” – tā situāciju aprakstījis Vitgenšteins.¹⁰

2. Ģimenes līdzība

a) Vitgenšteina paraugs

Vitgenšteins tomēr mums rāda arī kādu izeju no šīm grūtībām. Viņš parāda, ka terminiem ar dažādiem lietojuma veidiem ir nepieciešama lietojuma veidu koherence, tomēr šai koheren-
cei nav jābalstās uz kādu vienojošu būtību: tā var veidoties arī citādā ceļā – vienam lietojumam semantiski pārklājoties ar citiem lietojumiem. Dažādajām nozīmēm tad nav, kā saka Vitgenšteins, “tādas vienas lietas, kas būtu kopīga”¹¹, – tātad viena elementa, kas ļautu nolemt, kas ir *estētiskais*; nozīmju kopsakars drīzāk rezultējas no pārklājumiem. Šādu struktūru Vitgenšteins nosauc par “ģimenes līdzībām”.

⁹ Konrad Fiedler. *Kunsttheorie und Ästhetik* // K. F. Schriften zur Kunst. Hrsg. von Gottfried Boehm. 2 Bde. – München, ²1991. Bd. 2. – 9. lpp.

¹⁰ Ludvigs Vitgenšteins. *Filosofiskie pētījumi*. – Rīga, Minerva, 1997. – 43. lpp. [77. §]

¹¹ Turpat, 38. lpp. [65. §].

Tieši tā, pēc manām domām, ir veidots termins “estētisks”. Ģimenes līdzības nosaka tā valodisko lietojumu. Saskaņā ar kādu pazīstamu Vitgenšteina “Filosofisko pētījumu” izteikumu varētu to pat formulēt šādi: “Tā vietā, lai uzrādītu to, kas ir kopīgs visam, ko saucam par estētisku, es saku, ka nav tādas vienas lietas, kas būtu kopīga šīm parādībām, kuras dēļ tām piemērojams viens vārds, – bet gan ka tās ir savā starpā *radniecīgas* daudzos dažādos veidos. Un šīs radniecības vai šo radniecību dēļ mēs tās visas saucam par “estētiskām”.¹² – Citātā es tikai vārda “valoda” vietā liku vārdu “estētisks”.

b) *“Estētisks” – ar ģimenes līdzībām raksturojams termins: semantiskie elementi, semantiskās grupas, pārklājumi*

Turpinājumā es vēlos parādīt, cik lielā mērā “estētisks” ir ar ģimenes līdzībām raksturojams termins. Šim nolūkam aplūkošu dažādus šī vārda lietojuma veidus.¹³ Analītiskai pieejai būtu noderīga trīs skatpunktu nošķīršana. Pirmkārt: kas ir dažādās vārda nozīmes? Otrkārt (un galvenokārt): kādus semantiskos nozīmes elementus var identificēt šajos dažādajos lietojumos, un kā dažādās šo elementu kombinācijās izveidojas vārda atšķirīgās nozīmes? Un treškārt: kādā veidā vienādo semantisko elementu parādīšanās dažādās nozīmēs noved pie pārklājumiem, savienojumiem un pārejām starp tām? Tātad kā – sekojot kādiem semantiskajiem elementiem – no vienas nozīmes var nonākt pie nākamās un secīgi cauri visai vārda “estētisks” lietojumu skalai?

¹² Turpat.

¹³ Apjoma ierobežojumu dēļ es apstāšos pie galvenajām nozīmēm – jau to skaits ir pietiekami liels. Analīzei vajadzētu pietikt, lai parādītos ģimenes līdzību savdabība, kas raksturīga arī citām vārda “estētisks” nozīmēm.

Semantiskā grupa “juteklisks”: aistētiskais un pacilājošais nozīmes elements

Ļoti vispārīgi vārds “estētisks” tiek attiecināts uz juteklisko. “Estētisks” var lietot gandrīz tādā pašā nozīmē kā “juteklisks”. Taču, stingri ņemot, mēs visu juteklisko nesaucam par “estētisku”. To mēs drīzāk darām – norobežojot rupji juteklisko – tikai kultivēta jutekliskā gadījumā. Piemēram, gardēža attieksmi pret baudu mēs nesaucam par “estētisku” – tāda tā ir tikai gurmantam jeb garšu pazinējam. Pie estētiskā pieder zināma jutekliskā pārveidošana, pārsniegšana un augšupcelšana. Tā var sniegties līdz pārsmalcinātā, sublimētā un pat ēteriskā konotācijām.

Pirmo nozīmes elementu, kas vispārīgi attiecas uz juteklisko, es saucu par *aistētisko* elementu. Otro elementu, kas pievienojas, lai to precizētu, saucu par *pacilājošo* nozīmes elementu. Tas ienes norobežošanas, distancēšanas no vulgāri jutekliskā, pauž pacelšanos līdz augstākai jutekliskā formai. Tikai abi elementi kopā – aistētiskais un pacilājošais – veido ar juteklisko saistītās “estētiskā” nozīmju grupas pilno semantiku. Šis sazarojums vārdam jau no paša sākuma piešķir savdabīgu spriedzi: “estētisks” attiecas uz juteklisko – un vienlaikus īsteno distancēšanas no tā; tas nav virzīts uz juteklisko, kāds tas ir parasti, bet gan uz kādu augstāku un izcilāku, īpaši kultivētu ievirzi uz juteklisko. Ar to ir pavērta plaša nozīmes nobīzu un variāciju telpa.

Aisthesis divkāršais raksturs: sajūta un uztvere

Aistētiskā nozīmes elementa robežās tūlīt jāievēro sīkāka nošķiršanās. Jo *aisthesis* ir divas puses: sajūta un uztvere. Sajūta ir vērsta uz baudu un saistīta ar jūtām, uztvere turpretī ir vērsta uz priekšmetiem un saistīta ar izziņu. Sajūtas fokusu veido subjektīvs vērtējums, uztveres sfēru veido objektīva konstatācija. Atbilstoši šim dalījumam “estētisks”, ņemot vērā uzsvaru uz patiku sajūtā, var pieņemt hedonisku nozīmi, ņemot vērā uztveres vērojošo attieksmi – teoreticistisku nozīmi.

Sajūta: hedoniskais nozīmes elements

Attiecībā uz sajūtu tūlīt jāņem vērā pacilājošais nozīmes elements. Tāpat kā visu juteklisko, arī katru sajūtu vai patiku mēs nesaucam par “estētisku”: proti, tā saucam nevis zemāko, vitālo patikas sajūtu, ko nosaka dzīves intereses, bet gan tikai patikas augstāko veidu, kas vērsts vai nu uz citiem ar patiku vitāli saistītu priekšmetu vitāli nebūtiskiem aspektiem, vai uz tādiem priekšmetiem, kas, vitāli aplūkoti, jau no sākta gala nav nedz patīkami, nedz nepatīkami. Specifiski estētiskā patika attiecas, piemēram, uz ēdienu servējumu, nevis uz to substanci, vai uz mīlestības īstenojumu, nevis uz dziņu apmierinājumu, vai uz runas formu, nevis uz tās saturu.

Ja vitālo patiku varētu salīdzināt ar būves pamatstāvu, tad estētiskā patika atbilst augstākam stāvam – *piano nobile* –, kur, kad apmierinātas elementārās vajadzības, bauda tiek gūta saskaņā ar refleksīvā labvēlīguma kritērijiem, kas savus priekšmetus vērtē nevis kā nepieciešamus vai derīgus, bet kā skaistus, harmoniskus, cēlus vai izmeklētus. Šis *piano nobile* ir estētiskās spriestspējas, “gaumes” beletāža *par excellence*. Tāpēc vārdu “estētisks” daudzkārt lieto ar nozīmi “gaumīgs”, “atzītajai gaumei atbilstošs”.

Tiesa gan, arī šis augstākais labvēlīgums ir strikti hedoniski ievirzīts. Patika ir tā centrālā noteiksme. Gaumes labvēlīgumam jāpateicas sajūtai, “kas nepastarpināti saistīta ar patikas un nepatikas jūtām”¹⁴, tomēr šeit nerunājam vairs par vienkāršas “jutekļu gaumes” patiku, bet gan par augstāku – “refleksijas gaumes” – patiku.¹⁵

Pašlaik gan jākonstatē zināma distances samazināšanās starp abiem “stāviem”. Agrāk bija jāizpilda augstāki kritēriji, lai runātu par “estētisko”, šodien pietiek ar zemākiem. Tā tagad jau

¹⁴ Immanuel Kant. *Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteils-kraft*. – B, 30.

¹⁵ Tā šo atšķirību nodēvējis Kants (turpat, B, 22).

jutekļiem patīkamu ietvaru sauc par “estētisku”. Pacilājošais elements tādā ir reducēts, un estētiskās pretenzijas jau pienākušas tuvu vitālajai sfērai, pat tiek tajā iekļautas. Tomēr joprojām ar vārdu “estētisks” tiek saistīts pretstats: elitārs *versus* parasts. Sava veida distances veidošana pastāvīgi pieder pie estētiskā.

Ar proporciju un formu saistītie, teoreticistiskie, fenomenālie estētiskās uztveres semantiskie elementi

Arī *aisthesis* otrajā pusē – uztveres pusē – vispirms parādās pacilājošais nozīmes elements. Ja mēs kādu uztveri saucam par “estētisku”, tad nedomājam parastu uztveri, bet gan īpašu augstākas pakāpes uztveri, kas vērsta uz specifiskiem aspektiem un priekšmetiem, piemēram, nevis uz to, ka kaut kas ir sarkans – kā vienkārša uztvere –, bet gan uz to, ka šis sarkans atrodas papildinošā kontrastā ar zaļo vai ka to īpaši labi izceļ blakus esošās krāsas.

Šī estētiskā uztvere vispār attiecas nevis uz elementiem, bet gan uz elementu attiecībām: uz saiknēm un kontrastiem, harmonijām un atbilstībām, pretnostatījumiem un analogijām. Estētiskā uztvere ir ieinteresēta, lai tās būtu pareizas un izdotas. Formas un proporcijas jautājumi veido tās valstību. Kur “estētisks” attiecas uz šādām uztverēm, priekšplānā izvirzās ar *formu* un *proporciju saistītais* nozīmes elements.

Šādai uztverei raksturīgs ir arī *teoreticistisks* nozīmes elements: estētiskā uztvere īstenojas vērojuma formā. Pašā lietu esamībā tā nemaz nav ieinteresēta un arī sev raksturīgos priekšmetus bauda no distances – tieši vērojuma veidā. Estētiskā uztvere ir nevis uz praksi orientēta, bet gan kontemplatīva, nevis pragmatiska, bet teoreticistiska. Tas var novest līdz tādām konotācijām kā “tāls no prakses”, “īstenībai svešs” vai pat “pasaulei svešs”. Estētiski uztverošais cilvēks vērš skatienu tieši uz specifiski estētiskiem priekšmetu aspektiem un attiecībām, neiesaistoties reālajās. Viņš nesmērē rokas, bet vēro estētiskās attiecības, neņemot vērā reālo lietu antagonismus.

Turklāt papildus “estētisks” var mērķēt arī uz *fenomenālo* nozīmes elementu. Tad priekšplānā izvirzās uzskats, ka estētiskā uztvere vērsta tikai uz virspusi, lietu “ādu”, tātad veltīta parādībām, nevis to esamībai. Tā tīksminās par lietu ārieni, nerūpējoties par to iekšieni. Tādējādi jēdziens “estētisks” tiek saistīts ar tādām konotācijām kā “šķitums”, “saistīts ar parādību”, “uzsvērti virspusējs”, “ārējs”, “virspusējs”.

“Subjektīvais” nozīmes elements

Bieži tiek uzsvērts, ka estētiskā izjūta ir subjektīva – vienam patīk šis, otram tas. Tāpēc vārda “estētisks” lietojumā bieži dominē “*subjektīvais*” nozīmes elements. Tas ir izprotams tiktāl, ciktāl patika vispār ir subjektīva noteiksme (patika nepiemīt pašiem priekšmetiem kā tādiem, bet gan pievienojas tikai to saistībā ar subjektu), un estētiskajā patikā tas ir īpaši uzkrītoši, jo tā ir pilnībā atkarīga no specifiskas ievirzes: tās priekšmeti (piemēram, kādas kompozīcijas izdevusies forma vai kādas krāsu paletes harmonija) vispār atklājas tikai gaumes perspektīvā, tajā pašā laikā neeksistējot parastajai sajūtai un uztverei.

“Samierinošais” nozīmes elements

Dažreiz vārds “estētisks” pauž *samierinājuma perspektīvu*. Par “estētiskiem” taču sauc tādus veidojumus, kuros atšķirīgais ir brīnumaini savienots harmonijā, savstarpēji sabalsojas vai kļuvis saskanīgs. Kas ikdienā saduras kā ciets un nesamierināms, tas estētiski šķiet kā pats no sevis savienojies. Pāreja no elementārās juteklības uz estētisko vienlaikus ir pāreja no neatbilstības pie savienojuma saskaņas, no pretrunas pie harmonijas, no diverģences pie samierinājuma.

Analītiski skatoties, šeit no jauna parādās vairāki jau pieminēti nozīmes elementi: norobežošanās no ikdienas realitātes pieredzes, kā arī pacilājošais, ar formu un proporciju saistītais un fenomenālais nozīmes elements. Acīmredzot atšķirīgie

nozīmes elementi var arī būt ietverti cits citā. Vai precīzāk: atšķirīgie vārda “estētisks” lietojuma veidi resp. nozīmes visbiežāk gan koncentrējas uz vienu noteiktu nozīmes elementu, tomēr tie var ietvert citus nozīmes elementus kā paralēlus skatpunktus. Atsevišķie nozīmes elementi, šķiet, pat struktūrāli vienmēr jau implicē arī citus nozīmes elementus.

Kalliskais nozīmes elements

Bieži “estētisks” tiek lietots “skaists” nozīmē, tātad lietots *kalliskā* nozīmē.^{16*} Skaistums taču tuvu un tālu tiek uzskatīts pat par estētisku predikātu *par excellence*, apzīmējums “skaists” spēj uzņemt sevī visus ar juteklību saistītos elementus un sako- pot tos samierinājuma perspektīvā. Skaistums apzīmē jutekliskā piepildījuma formu, un šis piepildījums izpaužas, brīvā daļu savienojumā veidojot veselumu, tātad – samierinājumā. Tādējādi pie kalliskā nozīmes elementa struktūras pieder gan aistētiskais, gan pacilājošais, gan hedoniskais un ar formu un proporciju saistītais, gan – īpaši – uz samierinājumu norādošais nozīmes elements.

✓ Kosmētiskais un poiētiskais nozīmes elements

Vairāk uzsverot vārda “estētisks” pragmatiskāko ievirzi, to var attiecināt uz dizainu – specifiski uz labu dizainu, uz dizainu “labas (skaistas) formas” nozīmē. Atkal piedalās pacilājošais, ar formu un proporciju saistītais, kalliskais un samierinošais nozīmes elements. Tam papildus priekšplānā parādās *kosmētiskā* nozīme: dizains panāk izdevušos un baudāmu estētisku skatījumu nevis ar izmaiņām substancē, bet gan ar tās materiālu un priekšmetu prasmīgu kompozīciju un veiksmīgu pārveidojumu. Šis kosmētiskais nozīmes elements acīmredzot ir tuvu fenomenālajam.

^{16*} No grieķu vārda “καλός” (skaists). – *Tulk.*

Pirmām kārtām šeit tomēr parādās jauns nozīmes elements: *poiētiskais*, izstrādes elements. Iepriekšējie vārda “estētisks” lietojumi attiecās uz esošā estētisko vērošanu, kur izstrādāšana aprobežojās ar estētiskās ievirzes radīšanu, estētiskā uztveres veida radīšanu. Šeit runa ir par *izstrādāšanu priekšmetu sfērā*, par estētiska rakstura objektu radīšanu. Tas var attiekties gan uz ikdienišķiem priekšmetiem, gan uz mākslasdarbiem.

Mākslinieciskais nozīmes elements

Daudzkārt vārdu “estētisks” pēc definīcijas attiecina uz mākslu, tātad tam ir *mākslinieciska* nozīme. Šī lietojuma izplatība skaidrojama ar to, ka ar mākslu saistītā nozīme spēj savākt sevī gandrīz visus līdz šim nosauktos elementus: juteklisko, tā pārsniegšanu un piepildījumu, vērošanas baudu, distancēšanos no reālā, formu un proporciju perfekciju, distancēšanos no prakses, fenomenālismu, elementu brīnišķu savienojumu samierinātā veselumā un, protams, arī uzsvāru uz subjektivitāti un skaistumu, kā arī kosmētisko un poiētisko momentu.

“Estētiska konformisma” nozīmes elements

Visbeidzot “estētisks” var nozīmēt – “saskaņā ar estētiskā teoriju”, tātad “atbilstošs estētikai”. Īsi sakot, vārds signalizē kompetenci estētiskās lietās.

Pretstatā šai drīzāk ierobežojošai vārda “estētisks” nozīmei beigās jānosauc vēl trīs elementi, kas šī vārda nozīmi salīdzinoši paplašina.

“Jūtīgais” nozīmes elements

Ja kādu cilvēku sauc par “estētisku”, tad tam nav jānotiek saistībā ar kādu no jau minētajām nozīmēm: tam nav jāattiecas uz viņa izskatu vai estētisko izturēšanos; ar to var likt sa-prast, ka šī persona ir “spējīga sajust” īpašā veidā, ir savdabīgi

“sensibla”. Tāds cilvēks var uztvert lietas, ko citi neievēro.

Šis lietojums saistīts ar estētiskās uztveres savdabīgumu, kas pamana kaut ko citu un plašāku (piemēram, krāsu harmoniju) gadījumos, kad ikdienišķā uztvere uztver tikai parasto (piemēram, krāsas). Nozīme “jūtīgs” pārnēs šo estētiskā struktūru uz citām – primāri nebūt ne jutekliskām, bet gan ētiskām, morālām vai politiskām – sfērām. Par “jūtīgu” tad var saukt, piemēram, tādu, kas pamana agresivitāti draudzības žestā vai apspiešanu tolerances apstākļos. Un, ja runājam par “estētisku kultūru”, tad mums nebūt nav ar to jādomā šīs kultūras īpaši augstais mākslinieciskais līmenis, bet gan varam ar šo apzīmējumu domāt šīs kultūras ārkārtēji attīstīto morālo un politisko sensibilitāti.

“Estēticitiskais” nozīmes elements

Bieži “estētisks” apzīmē estētiskā ekstremālo gadījumu, dzīves veidošanu tikai pēc estētiskiem kritērijiem, eksistences estētisko tipu.¹⁷ “Estētisks” šeit nozīmē to pašu, ko “estēticitiskais”.

Estēticitiska izturēšanās veido ceļu atpakaļ pie vitālā, pie estētiskā sākotnējās atcelšanas pamata. Zināmā mērā vienmēr bijis atklāts jautājums, vai estētiskie veikumi ir tikai papildinājums vitālajiem vai cenšas tos galu galā absorbēt un aizstāt. Estētiskais dzīves tips izvēlas otro – tālejošāko risinājumu.

Ar estēticitisko izturēšanos ir saistīta estētiskā univērsalizācija, un “estēticitiskais” līdzīgi kā “mākslinieciskais” spēj uzņemt sevī gandrīz visus līdz šim iztīrītos estētiskā nozīmes elementus. Atšķirība no integrācijas mākslas gadījumā tomēr ir tā, ka poiētiskais moments šeit nav vērsts uz āru (darbu radīšanu), bet gan uz iekšu, uz savas dzīves veidošanu – tas kļūvis savā ziņā refleksivs.

¹⁷ Šī nozīme tiek lietota kopš Šillera, Hēgeļa un Kirkegora, un kā paraugi to iemieso tādi mākslinieki kā Bodlērs un Vaids.

Jauna šajā gadījumā (blakus tam, ka arī baudas moments kļūst refleksīvs, jo estēts galu galā nodarbojas ar sevis iepriecināšanu) ir rotaļīguma dominēšana, kā arī iespējamā prioritāte pār īsteno. *Homo aestheticus* ir “iespēju izjūtas” (Mūzils) un virtualizācijas virtuozs.

“Virtuālais” nozīmes elements

Tas ved pie pēdējā nozīmes elementa, ko es šeit vēlētos minēt: pie *virtualitātes*. Tā raksturo specifiski estētisku īstenības tvērumu, kas parādās tur, kur estētiskā vērošana kļuvusi par vadošo modeli attiecībā pret īstenību. Šis estētiskais pasaules redzējums pilnībā vērsts uz virsmām un parādībām (turpinot fenomenālo nozīmes elementu). Pasaules kopsakars tam nav vairs lietu kopsakars, bet gan parādību kopsakars; tīri estētiski vērojošais pat slieksies uz izpratni, ka “aiz fenomeniem nekā cita nav, tie paši ir mācība”.¹⁸

Šajā īstenības redzējumā nav izšķirošas nedz atsevišķas lietas, nedz atsevišķas estētiskās parādības. Izšķirošs ir to kopsakars, attiecība, konstelācija veselumā. Tādējādi visas noteiksmes – gan objektīvās references, gan tikpat lielā mērā estētiskās parādības – nonāk savdabīgā svārstīgumā. Estētiskā pasaule kopumā tad sniedz viegluma, mainības un svārstīguma iespaidu.

Šīm noteiksmēm, protams, ir pretmets “reālajā” pasaulē. Reālā pamata smagums ir tumšās nogulsnes, kurām iepretim estētiskā pasaule gūst patiešām spožu veidolu. Reālajam pretim nostājas estētiskais ar savu virtualitāti, īstenības izšķīdināšanas, atrautības un tendencioza neīstuma raksturu. Estētiskā pasaule kontrastējot parādās kā īpatnēja, viegla, gaiša un salīdzinoši neīsta – līdzīga mākoņiem. Tas var vest līdz pat negatī-

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe. *Maximen und Reflexionen // Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), Bd. 12. – München, ⁷1973. – 432. lpp. [Nr. 488].

vām asociācijām “svešs realitātei”, “brīvi lidojošs”, “šķietams”, “efemers”, “nesaistošs”, “bezatbildīgs” vai “bez pamata”. Ar šādām ap centrālo predikātu “virtuāls” riņķojošām nozīmēm saistīts vārds “estētisks”, ja ar to domāts esamības veids.

Secinājumi: vārda “estētisks” ģimenes līdzības un tā dažādo nozīmju kopsakars

Kas tad ir iegūts, izskatot vārda “estētisks” galvenos lietojuma veidus, kas mums ļāva identificēt virkni nozīmju un semantisko elementu?

Pirmkārt, parādījās, ka vārdam “estētisks” nav vienas saistošas nozīmes un nav semantiskā elementa, kas būtu kopīgs visām dažādajām nozīmēm, – kaut kā tāda, kas veidotu būtisku elementu vai sarkano pavedienu caur visām šī vārda nozīmēm.¹⁹

Otrkārt, kļuva skaidrs, ka dažādie lietojumi tomēr nebūt nav vienkārši atšķirīgi. Protams: ja “estētiskajam” semantiskajā grupā, kas attiecas uz uztveri “teoretistiskā” nozīmē un grupā, kas attiecas uz sajūtu – patīkams, tad tās ir lielā mērā atšķirīgas nozīmes, un tās nebūt nevar aizstāt vienu ar otru. Līdzīgi ir ar predikātiem “saistīts ar formu un proporciju”, “fenomenāls”, “subjektīvs”, “poiētisks” vai “virtuāls”. Tomēr šķiet, ka ir arī pārejas starp šiem predikātiem. Tāpēc to noleiktās nozīmju grupas uzrāda ne tikai paliekošas atšķirības

¹⁹ Visdrīzāk pacilājošais nozīmes elements varētu radīt iespaidu, ka ir šāds būtisks kandidāts. Taču ir estētiskā versijas, kas vērsas tieši pret šo elementu un pretēji standartveida primāri jutekliskā pārsniegšanai iestājas par atgrīšanās pie rupjā, sākotnējā jutekliskuma – jāatceras, piemēram, “brutālā māksla” (*art brut*). Pretējā gadījumā pacilājošais elements pat tad, ja tas būtu piemītošs visām nozīmēm, kā tāds nebūtu pietiekams, lai konstituētu estētiskā jēdzienu. Pats par sevi tas nav pietiekami specifisks, lai no sevis radītu vārda “estētisks” nozīmi; tas parādās arī citās sfērās, kas tāpēc nebūt nav jāsauc par estētiskām, – piemēram, morālajā vai kognitīvajā sfērā. Jābūt vismaz vēl vienam elementam – piemēram, aistētiskajam –, kas nāktu klāt pacilājošajam, lai rastos nozīme “estētisks”.

(pirmām kārtām skatoties uz to svarīgākajiem predikātiem), bet vienlaikus dažus savienojumus un pārejas.

Šādi savijumi rodas galvenokārt tādēļ, ka nozīmes elementi nesaistās stingri kā “radikāļi” (nav veidoti kā “atomi”), bet gan uzrāda kompleksu struktūru. Viena atsevišķa nozīmes elementa semantiskā arhitektūra var ietvert vairākus citus nozīmes elementus. Aizvien no jauna pārlūkojot lietojuma veidus, parādās šāds nozīmes elementu tīklojums. Elementi nerezistentē autonomas semantiskas pozīcijas, tie jāizprot kā uzsvari nozīmes elementu pinumā.

Tā kā pie viena nozīmes elementa struktūras var piederēt citi nozīmes elementi, tādas nozīmes pirmajā acu uzmetienā var izskatīties nesavienojamas, tomēr dziļāk – un konstitūtīvi – tās ir savstarpēji saistītas. Tā, piemēram, hedoniskais un teoreticistiskais elements aug uz dažādiem *aisthesis* zariem: viens ar sajūtu saistītajā, otrs – ar uztveri saistītajā zarā, tomēr abos darbojas pacilājošā sastāvdaļa, tāpēc tie, neraugoties uz virspusējo atšķirību, ir saistīti gan caur *aisthesis* dubultmatrici, gan caur pacilājošo sastāvdaļu. Šāda struktūra rada iespēju, izmantojot kopējo elementu, pāriet no vienas nozīmes uz citu. Un tas, protams, neatceļ semantisko atšķirību, bet – gluži pretēji – padara to labāk saprotamu. Ja top skaidrs, ka hedoniskā un teoreticistiskā nozīme aug uz dažādiem *aisthesis* zariem, tomēr abas virza viena pacilājošā dinamika, var izprast gan to atšķirības ģenēzi, gan mehānismu, kas abas padara par vārda “estētisks” nozīmju lauka locekļiem. Tāds predikāts kā “jūtīgs”, ko ar predikātu “saistīts ar formu”, tiesa gan, vieno atgrūšanās no ikdienišķās uztveres un pārākuma moments, – tāds predikāts tomēr šo momentu pārnēs uz pilnīgi citu sfēru (nevis uz aistētisko, bet gan, piemēram, uz morālo vai politisko). Tāpēc “jūtīgs” ir saprotamā kārtā iespējami tālu no “saistīts ar formu”, jo ar formu saistītā nozīme (aistētiskā sastāvdaļa) nemaz neparādās “jūtīga” hromosomas kopā; tomēr, ciktāl abiem raksturīgs atgrūšanās, norobežošanās moments, starp tiem pastāv kāda saikne un abi ticamā kārtā iekļaujas vārda “estētisks” no-

zīmju sfērā. – Vai, ja ņemam par piemēru semantisko elementu “virtuāls”, kas saistīts ar daudziem citiem elementiem (“elevators”, “teoreticistisks”, “fenomenāls”), tomēr neietver tāpēc vēl citus (“kallisks”, “estētikai atbilstošs” vai “jūtīgs”).

Treškārt, analīze, kas iedziļinās nozīmju pamatstruktūrā, māca, kāpēc un kā mēs ikreiz varam no kādas nozīmes pāriet pie citas. Precīzs vērojums var atklāt kā pārklājumus un savienojumus, tā atšķirības un novirzes starp dažādiem jēdziena “estētisks” lietojuma veidiem un tādējādi padarīt saprotamu to sakaru tīklu kopumā. Tas mūs ved soli pa solim cauri visai sazarotajai vārda “estētisks” dažādo lietojumu skalai.

Turklāt pāreja no viena lietojuma veida pie nākamā norit tā, kā to parādījis Vitgenšteins, salīdzinot to ar pavediena veidošanu: “Un mēs paplašinām savu jēdzienu. Gluži tāpat, kā, vērpjot pavedienu, savijam šķiedru ar šķiedru.”²⁰ Vērojot atsevišķus lietojumus resp. semantiskos elementus, tiesa gan, neredzēsīm “neko, kas būtu kopīgs tām *visām*”, tomēr ieraudzīsīm “veselas līdzību un radniecības attiecību sērijas.”²¹ “Un tagad šī aplūkojamā iznākums ir šāds: mēs redzam sarežģītu līdzību tīklu, līdzību, kuras pārklājas un krustojas savā starpā. Līdzības lielās līnijās un detaļās”²².

Ceturtkārt: kā pēc Vitgenšteina, tā arī balstoties uz viņa atziņām, šīs analīzes jēga ir tā, ka šāda veida ģimenes līdzības ir pilnīgi pietiekamas jēdziena “estētisks” koherencei un darba spējām. Tam nebūt nav nepieciešama viscaur vienota “būtība”. Kāda jēdziena derīgums un spēks (līdzīgi pavedienam) ir atkarīgs no dažādu nozīmju savijuma, nevis no vienas pamatnozīmes

²⁰ Ludvigs Vitgenšteins. *Filosofiskie pētījumi*. – 39. lpp. [67. §].

²¹ Citētā izteikuma konteksts Vitgenšteina darbā skan: “Padomā, piemēram, par norisēm, kuras mēs saucam par “spēlēm”. [...] Jo, ja tu tās vērosi, tu nesaskatīsi neko, kas būtu kopīgs tām *visām*, bet gan ieraudzīsi veselas līdzību un radniecības attiecību sērijas.” (Turpat, 39. lpp. [66. §].)

²² Turpat.

kontinuitātes.²³ Jāpastāv saistībai starp nozīmēm – taču tās savukārt var sekot atšķirīgiem paraugiem, tā ka nozīmju ķēde dažādos tās posmos uzrāda ļoti atšķirīgus aspektus un priekšplānā izvirza katrreiz citus predikātus resp. nozīmes elementus.

Piektkārt, no tā var secināt, ka šāda veida jēdziens nav stingri noslēgts un pabeigts, bet gan var tikt “šķetināts tālāk”. Ir iespējamas ne tikai vēsturiskas nozīmes nobīdes, bet arī jauni nozīmes varianti.

Rezumējot: vārda “estētisks” atšķirīgos lietojuma veidus kopā satur ģimenes līdzības. Pastāv gan nozīmīgas atšķirības, gan pārklājumi un šķērssavienojumi starp dažādām nozīmēm. Tāpēc vārda “estētisks” polisēmija ir nevis kāds piedauzības akmens vai kaut kas draudīgs, bet gan kaut kas labi saprotams, turklāt ģimenes līdzības garantē kopumā brīvu vārda “estētisks” koherenci.

3. Konsekvences

Kādas ir konsekvences korektam vārda “estētisks” lietojumam?

1. Neraugoties uz šī vārda polisēmiju, tas ir spējīgs darboties. Lietojuma veidu dažādība nekompromitē kādu jēdzienu, bet gan – korektā lietojumā – pamato pat īpašu produktivitāti. Vārdam “neprecīzs” nav sinonīms “nelietojams”.²⁴

²³ “Un pavediena stiprums nav atkarīgs no tā, ka viena šķiedra stieptos visā tā garumā, bet gan no tā, ka daudzas šķiedras cita ar citu pārklājas.” (Turpat, 39. lpp. [67. §].)

²⁴ Vitgenšteins to paskaidro, izmantojot jēdzienus “valoda” un “spēle”: “.. jēdzienam “skaitlis” es varu novilkt stingras robežas, tas ir, lietot vārdu “skaitlis” stingri ierobežota jēdziena apzīmēšanai, bet es varu to lietot arī tādā veidā, ka jēdziena apjoms netiek noslēgts ar robežu. Un tādā veidā mēs lietojam vārdu “spēle”. [...] Kas tad vēl joprojām ir spēle, un kas vairs nav spēle? Vai tu vari parādīt robežu? Nē. Tu vari to novilkt; tā vēl līdz šim nav novilkta. (Taču tas tev līdz šim nekad nav traucējis, kad tu esi lietojis vārdu “spēle”). “Taču tādā gadījumā vārda lietošana netiek regulēta, “spēle”, ko ar to spēlējam, nav noteikta ar likumiem”. – Tā nav no visām pusēm ierobežota

Jāprot tikai skaidri atšķirt, ar kādu nozīmes versiju resp. kādu semantisko elementu kombināciju katrreiz ir darīšana un kā var no vienas pāriet pie citas. Ja tas ir garantēts, tad ir iespējams gan ļoti precīzi izvēlēties lietojuma veidu, gan arī atzīt jēdziena polivalenci kopumā.

2. Šāda virzība uz priekšu ir ne tikai leģitīma un jēgpilna, bet arī nepieciešama. Kas vēlas attīstīt estētiku vārda pilnā nozīmē, tam jārespektē *visi* izteiciena lietojuma veidi.²⁵ Visi citi mēģinājumi būtu tikai daļēja estētika. Aptveroša, patiešām pilnīga estētika – es iestājos par tādas attīstīšanu – nevar aizsākties patvaļīgā selekcijā. Filosofiskā skatījumā resp. estētikas teorijā būtu aplami un vecmodīgi par katru cenu mēģināt sniegt vai diktēt vienu pabeigtu estētikas jēdzienu. Ar dekrētu izslēgt no estētiskā dažādajām nozīmēm tās daļas, kuras kādam nepatīk, pasludināt vienu noteiktu nozīmi par pamatnozīmi vai vienīgo leģitīmo nozīmi – nozīmē nerespektēt fenomenus. Šāds impērisks žests gan it kā vieš skaidrību, tomēr *de facto* neataino estētiskā lauku. Slikta filosofija koķetē ar tradicionālajām gaidām, ka nozīmju daudzums jebkādos apstākļos tiks reducēts uz vienu pamatnozīmi. Ar to tiek īstenota vēlme pēc kundzības, kas piemīt gan tai pašai, gan tiem, kuriem jēdzieniskās kailcirtes ir tuvākas nekā kompleksu parādību analīze.
3. Estētika, kas respektē estētiskā plašumu, protams, prasa plašāku skatījumu un lielākas diferencēšanas spējas nekā daļēja estētika. Īsi sakot, tā ir grūtāka. Tā prasa estētiskajā

ar kārtulām.” (Turpat, 40. lpp. [68. §.]) Šis pārdomas noslēdzot, Vitgenšteins saka, ka ar to jebkurš šāda jēdziena skaidrojums tā struktūras daudzējādības un pārklājumu dēļ būs neprecīzs, un piebilst: “Tikai sapratisim, ko nozīmē “neprecīzs”! Jo tas nenozīmē “nelietojams”.” (Turpat, 48. lpp. [88. §.])

²⁵ Jau Meiers – Baumgartena skolnieks, kas jaunās Baumgartena idejas iznesa atklātībā jau pirms “*Aesthetica*” iznākšanas, – darbā “Visu skaisto zinātņu pamati” (“*Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften*”, Halle a. d. Saale 1748–1750) norādīja: “Jāzina visas kāda vārda nozīmes, kuras tas parastā un mācītā lietojumā ir ieguvis.” (Georg Friedrich Meier. *Auszug aus der Vernunftlehre*. – Halle, 1752, cit. no: *Kant's gesammelte Schriften*. Akademie-Ausgabe, Bd. 16. – Berlin, 1924. – 818. lpp. [446. §.])

ievērot dažādās semantiskās provinces, versijas un grupas ar to pārklājumiem un savijumiem, ikreiz apzinoties, ar kādu semantisko elementu tiek operēts un kādi pārklājumi tiek izmantoti. Tikai šādā ceļā var respektēt estētiskā sarežģītību.

4. Šajās norādēs uzsvars ir vērsti pret pašiem konvencionālākajiem no visiem estētikas sašaurinājumiem, kas šodien, šķiet, atkal tiek celti godā: pret estētiskā ierobežošanu mākslas jomā. Kas vēlas estētiskā jēdzienu saistīt tikai ar mākslu un par katru cenu nostiprināt tās norobežojumu no ikdienas un dzīvespasaules, tas nodarbojas ar estētiski teorētisku provinciālismu.²⁶ Viņš tematizē vienu vienīgu estētiskā provinci, tajā pašā laikā runājot par estētiskā pasauli. Tādējādi viņš ne tikai maldās pilnas un leģitīmas estētiskās jomas noteiksmē, bet – un tā ir objektīva ironija – maldās arī tā jēdziena noteiksmē, kuram viņš vēlētos kalpot: mākslas jēdziena noteiksmē. Jo laikmetīgā māksla vairs nevēlas tikt ieslēgta autonomijas zelta sprostā, bet izvairās no tāda estētiski teorētiska geto.²⁷

²⁶ Kā zināms, Karls Heincs Borers žēlojās par Federatīvās Vācijas provinciālismu un prasīja vairāk estētikas politikā. Pretēji tam viņš pats estētikā pārstāv provinciālismu: uzsvērti artistisku provinciālismu. Borers iestājas par estētikas ierobežošanu mākslā, pat lielajā vai empātiskajā mākslā (sal. ar: Karl Heinz Bohrer. *Die Grenzen des Ästhetischen // Die Aktualität des Ästhetischen*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. – München, 1993. – 48.–64. lpp.). Ar to viņš pasludina artistisko provinci par estētiskā pasauli vispār. To es saucu par estētiski teorētisku provinciālismu, jo ne jau tas, ka provincē kāds jūtas kā mājās, padara viņu par provinciāli, bet gan tas, ka šī province tiek uzskatīta par vienīgu un tiek sajaukta ar pasauli. – Starp citu, Borera izvēles ir ne tikai atšķirīgas, bet arī pretrunīgas. Ja viņš prasa vairāk estētikas politikā, tad viņam padomā ir pārmākslinieciska estētiskās jomas nozīme, kas izprastu estētisko “ne tikai kā mākslinieciskās fantāzijas kritēriju, bet gan drīzāk arī kā savstarpējības veidu” (Karl Heinz Bohrer. *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. – München, 1988. – 19. lpp.). Ja viņš tomēr runā par estētiku mākslas sakarā, tad likme ir uz autonomiju bez saiknes ar praksi. Tādējādi viņa politiskā estētika un artistiskā estētika viena otru atceļ.

²⁷ Arī autonomijas teorēma, ja to absolutizē, ir pārpratums. To varēja mācīties no Bодlēra, kas *l'art pour l'art* proklamēja kā vienīgo paliekošo eksistences ideālu dažiem; kopsakaru starp autonomijas teorēmu un

Nozīmju universā māksla estētiskajā neapšaubāmi ir īpaši svarīga province. Bet tā nav vienīgā. Pašreizējā estētiskā aktualitāte izriet tieši no tā, ka estētikas un mākslas konvencionālais vienādojums kļuvis nederīgs un priekšplānā izvirzījušās citas vārda “estētisks” dimensijas. Tāpēc pilna estētiskā jēdziena labad jāstājas pretim estētiskā reducēšanai uz māksliniecisko, estētika jāatbrīvo no šī neatbilstošā sašaurinājuma.²⁸

sabiedrības saitēm teorētiski formulēja Gēlens un Adorno. Viņi (katrs savā veidā) parādīja, ka autonomijas otra puse vienmēr ir sabiedriskā funkcija. – Izsmēlošs autonomijas dialektikas atainojums rodams: Wolfgang Welsch. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. – Frankfurt a. M., 1995. Stw [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft] 1996. – 464.–484. lpp.).

²⁸ Ir pietiekams pamats to darīt arī pašas mākslas pienācīgas izpratnes dēļ. Jo šodien, pat nostādāmās pret ikdienišķo estetizāciju, māksla tomēr ir tās sadzelta. Tā oponenti, cerību spārnota, nogurdināta vai izmisusi – bieži arī veltīgi. Tomēr kopumā nevar nepamanīt, ka māksla aizvien no jauna ar augstu pašapziņu reaģē uz estētiskā sabiedrisko stāvokli. Kur modernajā pasaulē juteklība šķīta apdraudēta, māksla spēja, atceroties savu seno saistību ar juteklisko, izprast sevi kā jutekliskuma sludinātāju un glābēju (Žans Dibifē); kur parādās dažnedažāds izskaistinājums, tā spēj saskatīt savu uzdevumu pretoties šādam izskaistinājumam un kopumā palikt uzsvērti nepieejamai (*arte povera*, konceptuālā māksla) – līdzīgi kā agrāk estētiski nabadzīgākajā pasaulē tā skaistumā saskatīja Ēdenes dārzu. Māksla pastāvīgi reaģē ne tikai uz mākslu, bet arī uz īstenību, it īpaši uz estētiskās jomas stāvokli tajā. – Pārmākslinieciski izprastas estētikas priekšrocības mākslas analizē šajā krājumā es izvērsti pārdomāju rakstā “Estētika ārpus estētikas – par jaunu disciplīnas formu”.

III. Epistemoloģiskā estētizācija

Pirmajā daļā attēloto estetizācijas procesu klāstā ir daudzas apšaubāmas parādības, kas liek domāt, ka būtu muļķīgi uzskatīt, ka ar estetizāciju viss kļūs labāks. Šo 18. gadsimtā izvirzīto estetizācijas programmu mēs vairs nevaram atbalstīt. Tieši pretēji: tādas proklamācijas kā Šillera – ka tikai estētisks cilvēks būs pilnīgs cilvēks²⁹ – vai Hēgeļa, Šellinga un Helderlīna – ka “patiesība un labais tikai skaistumā top sadraudzīgi”³⁰ – mūsdienu estetizācijas programmu īstenošanas formu priekšā izrādās apšaubāmas.

Kā gan tomēr novilkt robežšķirtni starp estetizācijas pozitīvo un negatīvo pusi, un kā pamatot atsevišķu estetizācijas izpausmes formu kritiku? Šeit, kopumā runājot, var vērsties pie patiesības vai morāles kritērijiem vai estētiskiem kritērijiem. Var meklēt palīdzību zinātnē, ētikā vai estētikā.

Mēģinājums tieši no estētikas sagaidīt estetizācijas kritiku šķiet jau pašos pamatos paradoksāls. Tāpat arī ētika šodien, šķiet, nav labākais galvotājs estetizācijas kritikā, jo ētika pašreiz – no neoaristoteliskiem aizmetņiem līdz pat sekošanai Fuko – nav tālu no tā, lai kļūtu par estētikas apakšdisciplīnu. Tādējādi atliek balstīties uz zinātni un līdz ar to – likt uz spēles patiesību.

²⁹ Šillers domāja, “ka no visiem cilvēka stāvokļiem spēle un tikai spēle ir tā, kura dara viņu pilnīgu un vienlaicīgi attīsta viņa divējādo dabu”; “cilvēks [...] tikai tur ir pilnīgs cilvēks, kur viņš spēlē” (Friedrich Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* // F. S. *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. – München, 1980. – 616. lpp. un tālāk, 618. lpp.).

³⁰ *Mythologie der Vernunft. Hegels “ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus”*. Hrsg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider. – Frankfurt a. M., 1984. – 12. lpp.

1. Estetizācijas kritika patiesības vārdā?

Un patiesi: intelektuāļi šodien dodas karā pret estetizāciju patiesības vārdā. Viņi saka, ka vispārējā estetizācija noved pie patiesības izšķīdināšanas un zinātnes, apgaismības un prāta sagraušanas. Zinātne tiek iedragāta, ja retoriskais spožums kļūst svarīgāks nekā izteikumu pamatošana. Apgaismība ir bezmērķīga, ja estētiskais fikcijas likums nāk patiesības vietā un pluralitāte – saistību vietā. Visbeidzot, tur, kur pamatjautājumi kļūst par gaumes jautājumiem, prāts tiek skandalozi aizburts prom.

Šie brīdinājumi tomēr ir tikai atkārtojumi. Tajos atdzīvojas senais strīds starp patiesību un skaistumu, esamību un šķitumu, fundamentālām saistībām un fikcionālu brīvību – strīds, kas dažādās formās caurvījis Vakarzemi kopš Platona veiktās dzejnieku kritikas, Bernāra no Klervo polemikas pret gotiku un konflikta starp ideālismu un romantiku.

Bet es domāju – šī strīda pamati ir mainījušies. Var just, ka pats strīds ir izšķirts. Un proti – citādi, nekā domāja mūsu priekšteči: izšķirts par labu estētikai. Pie tā nonāca – tā ir mana tēze – pašas zinātniskās racionalitātes attīstības rezultātā. Pateicoties tai, patiesība lielā mērā kļuvusi par estētisku kategoriju. Ievadošajā estetizācijas kopainas atainojumā es vēl nebūt nepieņemu visasāko un visdziļāk ejošo estetizāciju: mūsu izziņas un īstenības kategoriju estetizāciju, ieskaitot patiesības kategoriju, kāda tā tikusi noteikta ar mūsdienu vadošās autoritātes – zinātnes – palīdzību. Līdz ar šķietami “racionālajām” iebildēm pret estetizāciju jau sen zinātnes pašas teritorijā šīm iebildēm ir zudis pamats.

2. Epistemoloģiskā estetizācija – kopš divsimt gadiem

Šis punkts man jāpievieno, lai arī zināšanu modernās estetizācijas vēsturi šeit var izstāstīt tikai īsumā, jo tā sākusies jau pirms apmēram divsimt gadiem.³¹ Modernās filosofijas revolucionārs Kants arī šeit veido sākumpunktu.

a) Kants: estētika kā fundamentāla epistemoloģijas disciplīna

“Tīrā prāta kritikas” nodaļā “Transcendentālā estētika” Kants parādīja, ka estētiskie momenti ir fundamentāli mūsu zināšanās. Saskaņā ar Kanta “domāšanas veida revolūciju” mēs izzinām “lietās *a priori* tikai to, ko paši viņās ieliekam”,^{32, 33*} un tas, ko mēs vispirms ieliekam, ir tieši estētiskie iepriekšdotumi: telpas un laika vērojuma formas. Tikai telpā un laikā mums vispār var tikt doti priekšmeti – tieši tiktāl, cik sniedzas šīs vērojuma formas, sniedzas mūsu izziņa un mūsu īstenība. Tādējādi Kantam estētika – kā mācība par šīm vērojuma formām, tāvad *transcendentālā* estētika (nevis mākslas teorija) – kļuvusi epistemoloģiski fundamentāla.³⁴ Kopš Kanta

³¹ Izvērstākas pārdomas par to ietvertas raksta “Estētiskie pamatmeti tagadnes domāšanā” III. 2. nodaļā. Es tomēr saglabāju šo īso atainojumu, lai estetizācijas momentu uzskaitījums būtu pilnīgs – tas ir šī raksta mērķis.

³² Imanuēls Kants. *Tīrā prāta kritika* (1781). – Rīga, 1931. – 25. lpp. [B, XI] un 28. lpp. [B, XVIII].

^{33*} Atsaucēs uz I. Kanta “Tīrā prāta kritiku” vairumā gadījumu saglabāts Ata Rolava tulkojums, kas izdots 20. gadsimta 30. gados. Svarīgāko I. Kanta jēdzienu atveidē ievērots mūsdienu filosofiskās interpretācijas līmenim un latviešu valodai atbilstošais Riharda Kūļa veiktais Kanta darba tulkojums, kas drīzumā tiks laists klajā. Lai novērstu neskaidrības, atsaucēs uz “Tīrā prāta kritiku” saglabāta tradicionālā oriģinālizdevumu (A un B) paginācija. – *Tulk.*

³⁴ Kants transcendentālās estētikas sākumā apsvēra, vai nebūtu labāk estētiku tieši tās līdz šim Baumgartena attīstītajā nozīmē (kā Kants izprata Baumgartenu) – proti, kā mēģinājumu “pakļaut daļā kritisko apspriešanu prāta principiem” – atkal pārtraukt, lai estētikas nosaukumu paturētu tikai “tai mācībai, kas ir patiesa zinātne” (turpat, 66. lpp. [A, 21, B, 35–36]). Kantam nebija šaubu par legitimitāti un nepieciešamību epistemoloģisko estētiku apzīmēt kā estētiku. Tas bija brīdinājums tiem, kuri pārāk ātri gribēja definitīvi savienot estētiku un mākslu.

mēs zinām par katras izziņas estētiskajiem fundamentiem, par principiālu domāšanas protoestētiku.

b) *Niče: izziņas estētiski fikcionālais raksturs*

Niče turpināja Kanta iesākto pamatu likšanu un veica to tik pārliecinoši, ka kopš tā laika, lai gan daudz kas teikts par mūsu izziņas estētisko struktūru, tomēr pret to nav rasti pamatoti iebildumi.

Niče parādīja, ka mūsu īstenības uzmetumi ne tikai satur fundamentālus estētiskus elementus, bet kopumā ir estētiski pēc savas iedabas. Īstenība ir konstrukts, ko mēs kā mākslinieki radām ar fikcionāliem līdzekļiem – ar vērojuma formām, projekcijām, fantasmēm, ainām utt. Izziņa ir fundamentāli metaforiska darbība. Cilvēks ir *animal fingens*.

Manuskriptā “Par patiesību un meliem no ārpusmorālā skatpunkta” (1873) Niče raksta: “Cilvēku var apbrīnot kā varēnu būvniecības ģēniju, kam uz slidošiem pamatiem gandrīz kā uz tekoša ūdens izdodas uzbūvēt bezgalīgi komplicētu jēdzienu katedrāli; tiesa, lai rastu drošumu uz šādiem pamatiem, būvei jābūt kā no zirnekļa tīkliem celtai, tik trauslai, lai vilnis nestu to tālāk, tik stiprai, lai vējš to nesaplosītu gabalos.”³⁵ – Tādējādi izziņa parādās estētiskā perspektīvā. Kā mākslinieki un ģeniāli konstruktori mēs radām orientācijas formas, kam jābūt tik kustīgi un elastīgi veidotām, cik plūstoša un mainīga ir īstenība. Visas mūsu orientācijas formas ir estētiskas trejādā nozīmē: tās ir poiētiski radītas, tās ir strukturētas ar fikcionāliem līdzekļiem, un to esamības veids ir tik svārstīgs un trausls, kādu tradicionāli piedēvēja tikai estētiskām parādībām un tikai tajās uzskatīja par iespējamu.

³⁵ Friedrich Nietzsche. *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne // F. N. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. – München, 1980. – Bd. 1. – 882. lpp.

c) *Epistemoloģiskās estetizācijas īstenošana 20. gadsimtā*
aa) *Zinātnes teorija un filosofija*

Vai šādu estētisku izziņas redzējumu pārstāv tikai tāds izsmalcināts – vai šķietami pārspīlēts – estētiķis kā Niče? Nē. Niče ieskati 20. gadsimtā kļuva vispāratzīti. Pat šī gadsimta zinātnes teorija pakāpeniski ir kļuvusi “ničiska”. Pavisam līdzīgi mūsu situāciju aprakstīja Oto Neirāts: “Mēs esam kā kuģinieki, kam savs kuģis jāpārbūvē atklātā jūrā, mēs nevaram to novietot dokā un no labām sastāvdaļām uzbūvēt no jauna.”³⁶ Šis Neirāta teikums kļuva par analītiskā filosofa Viljarda van Ormena Kvaina devīzi.³⁷ Un pat Karla Popera darbos mēs lasām, ka “tur, kur mēs domājam, ka stāvam uz cieta un droša pamata, patiesībā viss ir nedrošs un ļodzīgs”³⁸. Redzams – pat zinātnes teorētiķi, kas, protams, nebūt nevēlas būt Niče sekotāji, apspriežot pamatjautājumus, nevar nerunāt Niče garā. Īstenības estētiskā struktūra ir ne tikai dažu estētiķu, bet gan visu 20. gadsimta īstenības un zinātnes teorētiķu refleksiju ieskats. Tas ir *laikmetīgs* ieskats.

Arī jaunākā analītiskā (vai postanalītiskā) filosofija – līdzīgi Ničem un modernajai zinātnes teorijai – uzskata, ka mums “jādarbojas uz slidošiem pamatiem un savā ziņā uz tekoša ūdens”. Tā ir konsekvence tam, ka runas par īstenību-par-sevi ir principiāli bez jēgas, jo īstenība vienmēr ir tikai ‘īstenība kādā aprakstā’³⁹, tas nozīmē – par īstenību var runāt tikai problemātisku (t. i., nekad absolūti nepamatojamu) premisu horizontā, un runa var būt tikai par vienu īstenības versiju blakus citām.

³⁶ Otto Neurath. *Protokollsätze // Erkenntnis*. Bd. 3 (1932/33). – 206. lpp.

³⁷ Tas ir darba *Word and Object* moto (Cambridge (Mass.), 1960. – VII. lpp.).

³⁸ Karl Popper. *Die Logik der Sozialwissenschaften // Theodor W. Adorno [u. c.]. Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. – Neuwied/Berlin, 1969. – 103. lpp.

³⁹ Richard Rorty. *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie*. – Frankfurt a. M., 1981. – 409. lpp.

Šķiet, Pols Feierābends patiesības estētisko raksturu formulējis visprovokatīvāk. Viņš norādīja, ka pamatos zinātne nebūt nerīkojas citādi kā māksla,⁴⁰ jo abas operē vienādā stilā un patiesība un īstenība zinātnē stila ziņā ir tikpat relatīva kā mākslā: “Proti, ja papēta to, ko noteikts domāšanas stils izprot ar kādu lietu, tad nebūt nenonāk pie kaut kā, kas būtu viņpus šī domāšanas stila, bet gan pie tādiem pašiem fundamentāliem pieņēmumiem: patiesība ir tas, par ko domāšanas stils saka, ka tā ir patiesība.”⁴¹

Ričards Rortijs no šiem zinātniski teorētiskajiem ieskatiem izdarīja tālejošus secinājumus. Viņš iestājas par “poetizētu kultūru”. Ar to viņš izprot tādu kultūru, kas zina, ka mūsu “pamati” vienmēr ir estētiski konstituēti, proti, ka tie ir “cilvēku radīti” un mēs tos varam pārbaudīt tikai ar kaut ko citu cilvēka radītu, bet nekad ar pašu īstenību. Tā vietā, lai arī turpmāk tiektos “aiz šīs apgleznotās dekorācijas meklēt kādu reālu sienu, tas ir, kādus īstenus patiesības kritērijus pretstatā kultūras radītajiem kritērijiem”, poetizēta kultūra atzīst šo situāciju. Tā tieši zina, “ka visi kritēriji ir cilvēka radīti”.⁴²

bb) Zinātnes prakse

Jau sen arī dabaszinātņu pētnieki apzinājušies estētisko momentu nozīmi viņu izziņas darbā. Bors, Einšteins un Heizenbergs izšķirošās vietās argumentējuši estētiski, un Puankarē pat apgalvojis, ka estētiskais un nebūt ne loģiskais potenciāls ir laba matemātiķa galvenā spēja.⁴³ Jaunākajā laikā celmlauža lomu spēlējis Vatsona izteikums, ka DNS atšifrēšana viņam izdevusies tikai tāpēc, ka viņš pieņēmis, ka atrisinājumam jā-

⁴⁰ Paul Feyerabend. *Wissenschaft als Kunst*. – Frankfurt a. M., 1984.

⁴¹ Turpat, 77. lpp.

⁴² Ričards Rortijs. *Nejaušība, ironija un solidaritāte*. – Rīga: Pētergailis, 1999. – 74. lpp. Par poetizētās kultūras konceptu – turpat 87. lpp. un tālāk.

⁴³ Sal. ar Judītes Veksleres 1981. gadā izdoto grāmatu “*On Aesthetics in Science*” (Cambridge (Mass.)), kā arī ar nosaukumu “*Truth and Beauty. Aesthetics and Motivations in Science*” apkopotos Subrahmana Čandraskara (*Subrahmanyan Chandrasekhar*) darbus (*Chicago, 1987*).

būt īpaši elegantam, – tikai ar šo estētisko premisu viņš varējis no lielā skaita teorētiski pavērušos risinājuma iespēju pienācīgajā laikā atrast īsto.⁴⁴ Tagad mēs apzināti un sistemātiski nopūlamies, lai estētiskos momentus padarītu auglīgus izziņas procesā. Jaunākie zinātnes teorijas aizmetņi pārmaiņām estētiskajā kanonā piedēvē pat zinātniskās revolūcijas cēloņa funkciju.⁴⁵ Saskaroties ar tādām teorijām kā “Lielais sprādziens” vai nebeidzamais stāsts par kvarkiem, nemaz nevar citādi neņemt vērā estētisko un fikcionālo momentu nozīmīgo lomu.

Pašlaik visās zinātnēs ielaužas apziņa par izziņas un īstenības fundamentāli estētisko raksturu. Semiotikā vai sistēmteorijā, socioloģijā, bioloģijā vai mikrofizikā – visur mēs vērojam, ka nav pirmā vai pēdējā pamata, bet “pamatu” dimensijā uzduramies drīzāk estētiskai struktūrai. Semiotiķi mums saka, ka apzīmētāju ķēdes pastāvīgi norāda uz citām apzīmētāju ķēdēm, nevis uz vienu sākotnēju apzīmējamo; sistēmteorija māca, ka mēs “nevis nonākam pie galējām vienībām”, bet gan novērojam tikai novērojumus un aprakstām aprakstus;⁴⁶ mikrofizika apgalvo, ka vēlēdamās nonākt pie elementārā, tā nekad neatduras pret elementāro, bet gan vienmēr pret jaunu kompleksitāti.

Jau sen šī estētiskā pamatapziņa ir iesūkusies sabiedrības porās un indivīdu prātos – daudz vairāk, nekā to vēlētos atzīt izplatītais akadēmiskais bailīgums un publiskā aizsargretorika. Indivīdu attieksme pret aktuālajiem estetizēšanas procesiem ir atkarīga no šīs principiālās estetizācijas apzināšanās.

⁴⁴ Sal. ar: James D. Watson. *Die Doppel-Helix. Ein persönlicher Bericht über die Entdeckung der DNS-Struktur.* – Reinbek bei Hamburg, 1969.

⁴⁵ Sal. ar: James W. McAllister. *Truth and Beauty in Scientific Reason // Synthese* 78 (1989). – 25.–51. lpp.; Mary Hesse. *The Explanatory Function of Metaphor // M. H. Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science.* – Bloomington (Ind.), 1980. – 111. lpp.

⁴⁶ Niklas Luhmann. *Die Wissenschaft der Gesellschaft.* – Frankfurt a. M., 1990. – 717. lpp.

d) Rezumējums

Es apkopāju ieskicēto attīstību: patiesība, zināšanas un īstenība pēdējos divsimt gados ieguvušas aizvien estētiskākas kontūras. Primkārt, kļuvis redzams, ka estētikas līdzdalība mūsu izziņā un mūsu īstenībā ir fundamentāla. Šis ieskats parādījās Kanta transcendentālajā estētikā un sniedzas līdz pat mūsdienu dabaszinātņu pašrefleksijai. Otrkārt, nostiprinājies ieskats, ka izziņa un īstenība savā esamības veidā ir estētiskas. Tas bija Ničes atklājums, ko no tā laika pauda arī citi, pārsvarā izmantojot ar kuģniecību saistītas metaforas, un kas tiek pausts arī mūsdienu konstruktīvismā. Īstenība nav no izziņas neatkarīgs, stingri iepriekšdots lielums, tā ir konstrukcijas priekšmets.

Agrāk uzskatīja, ka estētikai ir darīšana ar sekundārām papildu realitātēm; tagad mēs atzīstam, ka estētiskais pieder pie izziņas un īstenības pamatslāņa. Tradicionālā īstenības izziņa gribēja būt objektīva resp. fundamentālistiska, bet estētiskajās parādībās atklāja īstenas radīšanas likumības. Līdztekus tomēr tika atīstītas kategorijas, lai izprastu īstenības radīšanu vispār. Kopš kļuvis skaidrs, ka ne tikai mākslai, bet arī citām mūsu darbības formām – līdz pat izziņai – ir radīšanas raksturs, šīs estētiskās kategorijas – šķitums, kustīgums, daudzējādība, neiesakņotība, svārstīgums – kļuvušas par īstenības pamatkategorijām.

Un to mums piedāvājusi saprast mūsdienu vadošā autoritāte – zinātnie, nevis ar dekrētu noteikuši kādi estētiķi. Tā vedusi pie epistemoloģiskas estetizācijas – principiālas zināšanu, patiesības un īstenības estetizācijas –, kas skārusi visus jautājumus. Šī epistemoloģiskā estetizācija ir mūsdienu depozijs. Ja šodien runā par estētiku, tad jāredz arī šī protoestētika un jāpārdomā tās izteikumi.

Mūsdienu nav pat viena vienīga argumenta, kas varētu iedarbīgi pretoties šai estetizācijai.⁴⁷ Neatkarīgi no tās vērtēju-

⁴⁷ Līdzīgi konstatē arī Ridigers Bubners: "Patiesi, nav pietiekošu līdzekļu apzīmēt patiesību par patiesību un šķitumu par šķitumu, neriskējot nokļūt sajukumā. Pret attēloto dzīvespasaules estetizāciju sagrūs kā izziņas

ma – visi iespējamie iebildumi būs tai pakļauti. Ja atkāpjas uz argumentācijas pamatiem, tad – kā likums – uzduros estētiskām izvēlēm. Uz patiesību balstītās iebildes pret estetizāciju nespēj neko piedāvāt, jo mūsdienās pati patiesība izrādījusies par estētisku kategoriju. Zinātne nevar mūs nosargāt no sava vieglprātīgā estētiskā brāļa, jo pati pārbēgusi tā nometnē – taču nevis aiz vieglprātības, bet gan pašas atziņu spiesta.

3. Atšķirīgo estetizācijas veidu savstarpējās attiecības

Un kā būtu skatāmas attiecības starp manā atainojumā pieminētajiem estetizācijas līmeņiem?⁴⁸ Kādās attiecībās cita pret citu

kritiskās, tā maldu kategorijas.” (Rüdiger Bubner. *Mutmassliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst* // R. B. *Ästhetische Erfahrung*. – Frankfurt a. M., 1989. – 139. lpp.). Bubners reģistrē arī moderno zinātnisko zināšanu centrālo lomu estetizācijas procesu neapgāzamībā: “Jau sen notikusi no šaubām brīvas zinātniskās pasaules ainas uzticamības sagrūšana pastiprina .. estetizāciju. [...] Zinātniskais progress negribot apgāž naivās galīgo atbilžu izredzes, kas to pavada.” (Turpat).

⁴⁸ Darbā “*Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung*” (Saarbrücken, 1992) es koncentrējos tikai uz divu estetizācijas ceļu atainojumu. Viena – tradicionālajai estētikai atbilstošā – uzmanības centrā ir skaistums, otra – epistemoloģiskajai estetizācijai atbilstošā – patiesība. Pirmais attiecas uz īstenības veidošanu, otrais – uz tās izpratni. Abi ceļi aizsākušies 18. gadsimtā, lai arī gan aizsākumos, gan iznākumos tie ir ļoti atšķirīgi kā mākslā un filosofijā, tā arī īstenībā. Filosofija drīz ievirzīja skaistuma estētiku savu mērķu sasniegšanai. To var nolasīt no Kanta trešās “Kritikas”, Šillera “Vēstulēm par cilvēka estētisko audzināšanu” un “Vācu ideālistu vecākās sistēmprogrammas”. Šī līnija (kas estētiku dažu gadu laikā uzveda filosofijas smailē) šķietami virzās skaistā, estētikas un mākslas slavinājuma virzienā. Īstenībā runa ir par filosofiskas uzurpācijas aktu – ar augstākā mērā apšaubāmiem iznākumiem. Estētiski jāpanāk tas, pēc kā tiecas filosofija, bet kas tai sagādājis tikai grūtības: veselums un universāls samierinājums. Vēlāk šī skaistuma estetizācijas līnija turpinās visaptverošā mākslasdarba (*Gesamtkunstwerk*) teorijās un mākslu un amatu (*Arts and Crafts*), *Werkbund* un *Bauhaus* strāvojumos. Estetizācija – tā joprojām tiek cerēts – nes uzlabojumu, jo izskaistināšana ved pie veseluma. Šodien tas viss – līdz ar neievēroto problemātiku, ka totāla estetizācija īstenībā virzās uz estētisku teroru un anestēziju, – iepļūst ikdienas hiperestetizācijā. Par to kritiski runāju epistemoloģiskās estetizācijas kā otra estetizācijas ceļa sakarā. Tā attiecas uz mūsu īstenības izpratnes

ir, pirmkārt, ikdienas izskaistinošā virsmas estetizācija, otrkārt, dziļāk sniedzošā, tehnoloģiju un mediju noteiktā mūsu materiālās un sociālās īstenības estetizācija, treškārt, tāpat dziļumā esošā mūsu dzīves praktisko ieviržu un morālo orientāciju estetizācija un, visbeidzot, ceturtkārt, epistemoloģiskā estetizācija?

Epistemoloģiskajai estetizācijai tik sīki pievērsos tāpēc, ka tā acīmredzami ir pati fundamentālākā no tām estetizācijām, kuras mūs šodien skar. Domāju, ka tā veido īsto aktuālo estetizācijas procesu pamatni un izskaidro to uzkrītošo atzišanu. Tā darbojas gan kā šo estetizācijas procesu fons un dzinējspēks, gan kā to aizstāvis. Ar to, ka izziņa un īstenība pamatā izrādījušās estētiskas, mēs esam vispār kļuvuši gatavi estetizācijām. Tāpēc mēs aizvien vairāk kādreizējo "hardware" pārvēršam par "software", kas tehnoloģiju un mediju estetizācijas rezultātā nosaka mūsu ikdienu. Un tas pats cēlonis liek mums šo dziļo estetizāciju izvērst aptverošā virsmas estetizācijā, realizējot to līdz pat parādību ādai, demonstrējot to sev *ad oculos*, praktizējot to ik dienu.

struktūru – pirms katras veidošanas. Šī attīstības līnija man šķiet nozīmīgāka un daudzsološāka. Turklāt tā ir līnija, kas pilnīgi apieta pašreizējās estetizācijas debatēs. Pietiekamas izpratnes un pienācīga izvērtējuma priekšnoteikums ir redzēt abas līnijas. Minēto dubultceļu var izmantot kā uzticamu zondi, nosakot diagnozi gan vēsturiski, gan mūsdienās. – Jāpiebilst: ir interesanti, ka 20. gadsimta mākslā daži virzieni gan turpina skaistuma estetizāciju, taču svarīgi aizsākumi – no kubisma, dadaisma un sirreālisma līdz pat konceptuālajai mākslai (*Concept Art*) – atstāj šo ceļu un pievēršas estētiskiem ideāliem, kas acīmredzami atbilst epistemoloģiskajai estetizācijai. Rosinošu piemēru, ka mūsdienu mākslinieki izprot Kanta "Tīrā prāta kritiku" kā izlaušanos pie tās priekšstatu pasaules, uz kuru balstās viņu mākslinieciskā darbība, sniedz Deivids Rabinovičs. Viņš raksta, ka "Kanta pirmā "Kritika" .. radīja pamatnosacījumus revolucionārai attīstībai tēlotājmākslās" (David Rabinowitsch. *Bemerkungen zu den "Gravitational vehicles"*, – priekšlasījums, atklājot izstādi "Gravitational vehicles 1965" galerijā pie Sv. Stefana Vīnē 1990. gada 9. jūnijā, manuskripts, 4. lpp.). Kants tur parādījis, ka jau fiziskā pasaule ir "cilvēka konstitūcijas produkts" (turpat, 3. lpp.), un šī atklājuma gultnē attīstījās 20. gadsimta konstruktīvisms un paša Rabinoviča darbs (turpat).

IV. Estetizācijas estētiskas kritikas perspektīvas

Par trešās daļas sākumā uzdoto jautājumu par tiem kritērijiem, kuri spētu ierobežot estetizāciju vai ļautu kritizēt noteiktas parādību formas tās iekšienē, jāatzīst, ka, šķiet, esam nonākuši ļoti nepatīkamā situācijā. Patiesība kā kritērijs, uz ko koncentrējās visas cerības, acīmredzami vairs neder, lai iejauktos estetizācijas procesā, jo pati mūsdienās lielā mērā kļuvusi par estētiski veidotu kategoriju. Tā paša iemesla dēļ jau tūlīt tika atmesti estētiskie kritēriji – ētika šodien nav tālu no tā, lai pārvērstos par estētikas apakšdisciplīnu. Vai tas nozīmē, ka estetizācijas priekšā stāvam pilnīgi atbrūnoti un bez kritērijiem?

Estētiskie kritēriji joprojām paliek. Tiesa, es tos nobīdīju malā pašus pirmos. Taču tas notika tikai šķietami attaisnoti. Jo, pirmkārt, nevar noliegt, ka estētiskie kritēriji pastāv. Estētika vienmēr nošķīrusi veiksmīgo un neveiksmīgo, labāko un sliktāko, paraugu un strupceļu. Un, otrkārt, tieši globālās estetizācijas situācijā var cerēt, ka estētiskie kritēriji būs svarīgi un tiem īpašā veidā būs iespēja rast ievēribu. Universālas estetizācijas situācijā pievērsties estētiskiem kritērijiem ir drīzāk konsekventi, nevis paradoksāli.

Par kādiem konkrētiem kritērijiem ir runa? Vai jautājot citādi: kā mūsdienu apstākļos varētu piepildīties Adorno apgalvojums, ka estētiskais jūtīgums vienlaikus ir paškritikas orgāns?⁴⁹

⁴⁹ "Tieši estētiski attīstītiem nerviem paštaisni estētiskais kļuvis neciešams." (Theodor W. Adorno. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. – Frankfurt a. M., 1980. – 163. lpp. [Nr. 95].)

1. Iebilde pret estetizācijas jucekļīgumu

Estētiskais pamatlikums saka, ka mūsu uztverei vajag ne tikai dzīvīgumu un ierosmi, bet arī uzkvēšanos, miera zonas un pārtraukumus. Šis likums nolemj neveiksmei pašlaik plosošos izskaistināšanas tendenci. Totālā estetizācija virzās uz savu pretstatu. Kur viss ir skaists, nekas vairs nav skaists; ilglaicīgi kairinājumi ved pie notrulināšanās; estetizācija pārvēršas anestētizācijā. Tādējādi tieši estētiski apsvērumi liek pārraut estetizācijas jucekļīgumu.⁵⁰ Hiperestetizācijā nepieciešamas estētiski “neapbūvētas” vietas.⁵¹

Estētisko refleksiju nevarēs padarīt par tādas estetizācijas aģentu, kura īstenībā virzās uz anestētizāciju – uz nejutīguma radīšanu, uz abstulbumu, kas rodas no pastāvīgas estētiskas pārpūles. Estētiskā domāšana oponentē estetizācijas jucekļīgumam un uz pārdzīvojumiem orientētas sabiedrības pseidojūtīgumam.

⁵⁰ Tas ļauj norādīt uz kādu alternatīvu estetizācijas iespēju. Pretstatā parastajai estetizācijai, kas panāk efektīgu īstenības pārblīvēšanu ar dizaina niekiem, tā koncentrējas nevis uz atsevišķiem priekšmetiem un to virspusējo parādīšanos, bet gan uz to kulturālo un funkcionālo kontekstu. Tā nopūlas koptēla veidošanā, cenšoties novest līdz optimālai attiecībai urbānos, funkcionālos, emocionālos un kulturālos aspektus. Iznākums var būt gluži citāds nekā izskaistinot – pavisam neuzkrītošs. Īpaši pārliecinošs piemērs ir Roberta Ērvina projekts Maiami lidostai (1986). Par to Arturs K. Danto raksta: “Viens no mākslas mērķiem šādos projektos ir ..“paaugstināt apzināšanos”. Nevis mākslas kā mākslas apzināšanos, bet to dzīves dimensiju un iezīmju apzināšanos, kurām mākslas lielais valdzinājums ļauj nākt pie varas, pašai mākslai paliekot neredzamai, virzot skatītāja jūtas kā ar neredzamu roku. [...] Jebkas var būt māksla, nepavisam neizskatoties kā māksla.” (Artur C. Danto. *Art-In-Response* // *Robert Irwin*. – Los Angeles, 1993. – 151. lpp.).

⁵¹ Sal. ar šī sējuma rakstu “Tagadnes māksla publiskā telpā: acuraugs vai dadzis acī?”.

2. Par aklā laukuma kultūru

Šodien vajadzētu domāt nevis par kultūras hiperestetizāciju, bet drīzāk par pretējo – par *aklā laukuma kultūras* attīstīšanu. Kas ar to domāts? Reflektēta estētika vienmēr aicina apzināties ievērošanas un izslēgšanas divkāršo attiecību. Kaut ko redzēt vienmēr nozīmē kaut ko citu neredzēt. Nav redzes bez aklā laukuma. Attīstīts jūtīgums to respektē un izdara konsekventus secinājumus.⁵²

Šie secinājumi sniedzas tālāk par dizaina vai estētiskās jomas šaurāko loku.⁵³ Šeit iezīmējas – citādi nekā izskaistinājuma virspusējībā – estetizācijai vērā ņemamas sabiedriskās sekas. Īsteni estētiska kultūra būtu jūtīga pret atšķirībām un izslēgšanu – un ne tikai mākslas un dizaina formu sakarā, bet tikpat lielā mērā ikdienā un sociālo dzīves formu sfērā.

Tas, protams, nenozīmē, ka biežāki muzeju apmeklējumi mūs padarītu par labākām sociālām būtnēm. Pirmkārt, ne jau mākslas baudīšana kā tāda, bet gan reflektēta estētiska apziņa var piešķirt mūsdienu prasībām atbilstošu jūtīguma potenciālu, kas var kļūt arī sociāli nozīmīgs; otrkārt, tās iedarbība ir jāizprot nevis kā tieša, bet gan kā netieša. Estētiska jūtīguma pārņemšanu uz sociāliem jautājumiem iespējama dara specifiskā mākslas un dzīves attiecību analogija. To kopsaucējs ir iezīmēts ar “pluralitātes” atslēgas vārdu.

Modernajām sabiedrībām raksturīga dažādu dzīves formu pluralitāte vienas un tās pašas sabiedrības ietvaros. Tās neveido viendabīgu kopu, bet gan augstākā mērā atšķirīgas dzīves formas elastīgā tīklojumā. To atzišana ir demokrātiska un definēta cilvēktiesībās. Praksē svarīgi ievērot šo dzīves formu savdabīgo loģiku un saglabāt to tiesības, nevis tās visas mērot ar vienas vienīgas formas mēru un attiecīgi censties apcirt.

⁵² Tuvāk par to runāts rakstā “Estētika un anestētika” izdevumā: Wolfgang Welsch. *Ästhetisches Denken*. – Stuttgart, 1990. – 9.–40. lpp.

⁵³ Attiecīgās konsekvences esmu diskutējis darbā “*Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung*” [sk. 46. piez.].

Šī sabiedriskā problēmu struktūra un uzdevumu nostādne ir acīmredzami analoga mākslas problēmu struktūrai un uzdevumu nostādnēm. Jo arī 20. gadsimta mākslu raksturo augstākā mērā atšķirīgu paradigmu pluralitāte. Mākslinieki nebūt neīsteno kādu iepriekš definētu programmu, sauktu "māksla", bet rada atšķirīgas mākslas versijas. Dišāna "redīmeidi" nevar tikt mērīti ar Pikaso kubisma mēru, un tas savukārt nevar tikt mērīts ar Maļeviča supremātisma vai Kandinska abstrakcionisma mēru. Tāpēc no estētiskiem spriedumiem mūsdienās tiek gaidīta plaša šo paradigmu un to atšķirīgo kritēriju pārzināšana un adekvāta prakse. Tā būtu elementāra kategoriāla kļūda, ja sirreālistu darbu vērtētu ar konstruktīvisma kritērijiem vai otrādi – konstruktīvistu darbu ar sirreālisma kritērijiem, vispārinot – kādu darbu ar tam svešu kritēriju kopas tipu vai visus darbus ar kādu vienu kritēriju kopu. Šāda metode raksturīga aprobežotam kritizētājam.

Kas attiecībā uz mākslu kļūst aizvien pašsaprotamāks, to vajadzētu arī sociāli pacelt standarta līmenī. Jo arī tur ir pluralitātes, specifiskuma un favorītisma, un tendenciozas savstarpējas aklības aspekti, un arī tur vēlama atzīšana un taisnīgums. Ja reflektēta estētiska apziņa principiāli ir kļuvusi jūtīga pret pamatatšķirībām, tad tā analogiski spēj arī vieglāk atzīt un respektēt dzīves formu savdabību un nereducējamību pretēji izplatītajai sabiedriskajai apziņai, kas citādības drīzāk noliedz, nekā atzīst. Tāpēc estētiski jūtīga apziņa var kļūt izgaismojoša, skaidrojoša un palīdzīga dzīvespasaules jautājumos. Tajā ir konstitutīvi iebūvēta gatavība būt kritiski uzmanīgai pie robežām un izslēgšanas, caurskatīt imperiālismus un aiz principiālas alergijas pret netaisnībām iejaukties tur, kur valda pārspēks un jāiestājas par apspiesto tiesībām.⁵⁴ Tiktāl estētiskā kultūra netieši var sniegt pienesumu politiskajai kultūrai.

⁵⁴ Par estētiskās apziņas ētiskajām implikācijām skat. rakstu "Estētika – estētikas ētiskās implikācijas un konsekvences".

Un, cik lielā mērā politiskā kultūra *de facto* ir saistīta ar estētisko, var redzēt tolerances piemērā. Bez jūtīguma tolerance būtu tukšs princips. Var tikai iedomāties cilvēku, kas būtu perfekti apguvis tolerances maksimu, bet kam tomēr trūktu jūtīguma, lai ikdienas dzīvē vispār pamanītu, ka cita cilvēka uzskatos ir principiāla atšķirība, nevis tikai patvaļīga novirze, ka runa nebūt nav par kādu trūkumu, bet kulturālu atšķirību. Tādam cilvēkam tā arī nekad nenāktos lietot savu skaisto tolerances maksimu, viņš drīzāk ilglaičīgi praktizētu savus imperiālismus un apspiešanas – taču ar vistīrāko sirdsapziņu un drošā ticībā, ka ir tolerantants cilvēks. Tolerancē reāls nosacījums ir jūtīgums pret atšķirībām. – Varbūt mēs dzīvojam sabiedrībā, kas pārāk daudz runā par toleranci, īstenībā pietrūkstot jūtīgumam.

Kļūstot jūtīgāka, estetizācija tātad var iejaukties sabiedriskos procesos. Šeit es redzu estetizācijas iespējas – kuras turpretī neredzu izskaistinājuma tendencēs, kas, runājot par estetizāciju, visbiežāk ir priekšplānā.

3. Rezumējums

Tagadnes estetizācija nav nedz kopumā jāaplicina, nedz kopumā jānoliedz. Abas iespējas būtu vienlīdz vienkāršas un aplamas. Ar epistemoloģiskās estetizācijas domu es mēģināju nosaukt principiālo iemeslu, kas padara saprotamu mūsdienu nespēju izvairīties no estetizācijas procesiem. Ja mēs raugāties uz šo dziļo estetizāciju, tad mums ir darīšana ar estetizāciju, kam patiešām, šķiet, nevar pretoties. Tās antifundamentālisms veido mūsu laikmetīgo “bāzi”. Ja turpretī mēs pievēršamies virsmas estetizācijai, tad pastāv daudzveidīgas kritikas nepieciešamība. Principiāla estetizācijas procesu attaisnošana nebūt nenozīmē, ka par labu tiek atzīta jebkura estetizācijas forma. Es parādīju, ka tieši no estētiskā skatpunkta iespējama un nepieciešama pašreizējo estetizācijas izpausmes formu

kritika. Ja mēs noslēgumā pievēršamies estētiskās kultūras sociālajām un ētiskajām implikācijām, tātad jūtīgumam pret atšķirībām un aklā laukuma kultūras attīstīšanai, tad parādās jaunas estētiskā aktualitātes iespējas un uzdevumi. – Tikai principiāls estetizācijas procesu attaisnojums, specifiska noteiktu estetizācijas formu kritika un estētiskā jūtīguma iespēju attīstīšana kopā mums ļaus estetizācijas procesu vidū būt taisnīgiem.

Estētiskie pamatvaibsti tagadnes domāšanā

I. Ilgi gaidītā revīzija?

Ja man ir taisnība tajā, uz ko vedina virsraksts, ja tagadnes domāšanā estētiskie momenti tik tiešām nav tikai rotājums un piedeva, bet nošaka pamatvaibstus, tad Platons un viņa sekotāji Vakarzemē nav uzvarējuši. “Valsts” 10. grāmatā Platons izraida dzejniekus – arī Homēru – no valsts. Dzeja un māksla ir pārāk bīstamas, tās gan attiecībā uz izziņu, gan emocionāli pavadinātu cilvēkus uz maldiem. Filosofija turpretī mums rāda īsto ceļu. Māksla mūs sapin šķītumā un maldos un padara mūs par savu kaislību gūstekņiem, filosofija turpretī paceļ pār kaislībām un ļauj lūkoties uz patieso un nemainīgo.

Nekas tā negrautu šo platonisko projektu un platoniskās filosofijas izcilumu kā tas, ja filosofija pati izrādītos saistīta ar mākslu, ja tajā atklātos estētiski pamatvaibsti. Uz nošķirumu no estētiskā balstās filosofijas labklājība, sajaukšanās ar estētisko radītu filosofijai ciešanas un postu.

Šī platoniskā konstelācija Vakarzemē bijusi ļoti ietekmīga. Mēs to atrodam, piemēram, kristīgajā izpaušmē – 12. gadsimtā Bernāra no Klervo polemikā ar abatu Sigēru no Sendenī abatijas.¹ Un tā darbojas arī 20. gadsimta beigās – zem racionalitātes teorētiskās zīmes, kad Jirgens Hābermāss pārmet Žakam Deridā,

¹ Sal. ar: *S. Bernardi Abbatis Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem // Patrologia Latina*. Hrsg. von J.-P. Migne. Bd. 182. – Paris, 1862. – 895.–918. lpp. Īpaši sk. 914.–916. lpp.

ka viņš nolīdzinot “žanru atšķirību starp filosofiju un literatūru”.² Tiesa, tas vairs nenozīmē izraidīšanu no valsts, taču tas joprojām ir pietiekams iemesls izraidīšanai no filosofijas. Institucionāli sankcionētais filosofijas jēdziens prasa skaidru demarkācijas līniju iepretim estētiskajam.

Ja man ir taisnība, tad šī tradīcija kopš tā laika ir kļuvusi apšaubāma un ir iedragāta. Estētiskajam nebūtu jāpievienojas domāšanai tikai dažos gadījumos un ārēji – kā izrotājumam vai palīgīdzeklim (lai gan atainojuma, uzskatāmības, pedagoģisku u. c. mērķu dēļ tas dažreiz būtu vēlams) –, bet gan estētiskajiem momentiem vajadzētu būt pašā filosofijas *kodolā*, būt tās iekšējiem momentiem. Bet tad patiešām kāda aksioma tiktu apgāzta, kāds tradicionāli filosofisks, faktiski pastāvošs visas Vakarzemes domāšanas pamatmodelis būtu zaudējis spēku.

Es patiešām domāju, ka ir iemesls runāt par šādu revīziju. Un es aizstāvu apgalvojumu, ka mūsdienās domāšanai piemīt estētiski vaibsti, pat divkārt stingrā nozīmē.

Pirmkārt, es vēlētos skaidri parādīt, ka estētiskie vaibsti nosaka mūsu priekšstatus par *patiesību*. Jaunās situācijas neordinārums, man šķiet, slēpjas tieši tur, ka estētiskais ieguvis paliekošu vietu filosofisko nozīmības pretenziju centrā, patiesības perspektīvā. Estētiskais ir ielauzies pašā filosofijas svētnīcā.

Otrkārt, šo tēzi es saistu ar tālākejošu apgalvojumu, ka patiesība, stingri ņemot, vienmēr ir bijusi estētiski pamatota, tikai tradicionāli to nevēlējās atzīt. Es nebūt nedomāju pateikt kaut ko īpaši jaunu par patiesības *statusu*, bet par patiesības *izpratni* gan. Kas ir atklāts jau ilgu laiku un ko es vēlētos aizstāvēt, tā

² Jürgen Habermas. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. – Frankfurt a. M., 1985. – 219.–247. lpp. – Deridā pretarguments ir šāds: “Esmu mēģinājis pārdomāt šo tradicionālo nošķirumu starp filosofiju un literatūru. Es strādāju pie šīs robežas. [...] Saītes starp filosofiju un literatūru ir komplicētākas, nekā šķiet tiem, kuri man nepiekrīt.” (*Interview mit Florian Rötzer // Französische Philosophen im Gespräch*. Hrsg. von Florian Rötzer. – München, 1986. – 79. lpp. un tālāk.)

ir patiesības estētiskā – vai pusestētiskā – struktūra. Nevar pat pienācīgi runāt par patiesību, ja tā, ko mēs saucam par “patiesību”, konfigurācijā netiek ņemti vērā fundamentāli estētiskie momenti. Katra pamatīgāka analīze atrod patiesības struktūrā to, kas kādreiz tika uzskatīts par patiesības ienaidnieku un pretinieku, – estētisko. Tas ir jāparāda. Tātad turpmākās pārdomas pievēršas *kognitīvai resp. epistemoloģiskai estetizācijai*.

Šī epistemoloģiskā estetizācija nav jājauc vai pat jāidentificē ar pašlaik izplatīto skaistuma jeb māksliniecisko estetizāciju.³ Ja tā mūsdienu estetizācijas procesu spirālē (ko mēģināju atainot iepriekšējā rakstā) ieņem priekšplāna vietu, tad epistemoloģiskajai estetizācijai jāpiešķir fundamentāls statuss. Tāpēc tā šeit jāataina īpaši – plašāk nekā iepriekšējā raksta īsajā kopsavilkumā (III, 2).

³ Es runāju par visu ko citu, tikai ne par filosofijas izskaistinājumu. Man nekad nav bijis simpātiju pret 18. gadsimta estētikas tapšanas gaitā radīto jēdzienu “skaista domāšana” (*ars pulchre cogitandi*), un tagad, vērojot pašreizējās dzīvespasaules un kultūras estetizācijas māniju, tādu man ir vēl mazāk. Šā visam pāri plūstošā estetizācijas viļņa apstākļos es nevēlos ar to saistīt vēl arī filosofiju. Izskaistināšanas virzībai (kas jau tā drīzāk rada izkropļojuma efektus) vajadzētu pretoties arī ārpus filosofijas.

II. Kas tiek saukts par “estētisku”, un ko tas nozīmē?

Vispirms jānoskaidro, ko mēs īsti izprotam ar vārdu “estētisks”. Acīmredzot visu ko – arī patiešām atšķirīgas lietas.⁴

1. Standarta semantika

Vispirms sastopam ar *mākslu saistīto* nozīmi. Runas par estētisko attiecas uz mākslu, tuvāk – uz mākslu *kā* mākslu (atšķirībā, piemēram, no mākslas *kā* preces) – un vēl tiešāk – uz mākslu *kā* mūsu apbrīnas un novērtējuma priekšmetu. Taču šī ar mākslu saistītā estētiskā nozīme, ko es saucu arī par *māksliniecisko* nozīmi, nebūt nav vienīgā un pat ne sākotnējā.

Baumgartenam – estētikas iedibinātājam un vārda devējam – estētikas priekšmets nebūt nebija māksla. Tās priekšmets drīzāk bija izziņas spēja. Estētikai bija it īpaši jākalpo zemākās, *jutekliskās* izziņas spējas uzlabošanai. Šī ar juteklību saistītā aistētiskā (no grieķu *aisthetos* – “juteklisks”, “uztverams”) nozīme vēsturiski ir estētiskā sākotnējā nozīme. No tās atvasināts arī estētikas nosaukums.⁵

Treškārt, estētiskais attiecas uz *skaisto*. Par estētisku saucam to, kas demonstrē kāda veidojuma cēlumu, un tā augstāko pakāpi mēs parasti saucam par skaistumu. Vēsturiski skatoties, šī trešā nozīme – to varētu saukt par *kallisko* – veidoja

⁴ Sal. ar izsmeļošu analīzi iepriekšējā rakstā (II). Pašreizējā kopsakarā svarīgi citi aspekti.

⁵ Baumgartens izveidoja “estētikas” nosaukumu kā saīsinājumu no *episteme aethetike* (Alexander Gottlieb Baumgarten. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. – Halle, 1735. Citāts no izdevuma: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. – Hamburg 1983. – § CXVI. – 86., 87. lpp.).

tiltu starp abiem jau nosauktajiem estētiskā jēdzieniem: starp māksliniecisko un aistētisko.⁶

Šim trešajam nozīmes elementam, kura priekšplānā ir skaistums, var brīvi pievienot citus momentus, ko saistām ar vārdu “estētisks”: pārveidošanas, kultivētības, izsmalcinātības, mākslīguma momentus. Turklāt skaistums tradicionāli nav vienīgais cildenais mākslas predikāts. Tendence palikt tikai pie skaistā pastāv tik ilgi, cik ilgi spēja uztvert ar jutekļiem ir tā, kas definē estētisko. Taču māksla vienmēr no jauna mēģinājusi pārkāpt jutekļu tvertspējas robežas – tur ir cēlā kategorijas nozīme. Cēlais estētikā nepakļaujas jutekliskā diktātam, šī estētika drīzāk sliecas būt gara estētika. Kants sauca cēlā izjūtu par “gara jūtām”.⁷

Ar to iezīmēti plašākie vārda “estētisks” semantiskie apvidi: *mākslinieciskais*, *aistētiskais* un *kalliski cēlais*. Turpmāk es šos predikātus saukšu par estētiskā standarta predikātiem. Kā redzams, runa ir par trim ļoti atšķirīgām noteiksmēm. Tās, protams, norāda uz pārklājumiem un savienojuma iespējām. Taču nav viscaur vienotas estētiskā “būtības”.

2. Estētiskais kā tips

Tomēr estētiskā ietekmes sakņojums nav nupat pārlūkotajā nozīmju klāstā, tātad nedz nosauktajos references apgabalos (māksla, jutekļi), nedz pieminētajos atsevišķajos predikātos (skaistais, cēlais vai arī aizkustinošais, komiskais utt.). Šī ietekme drīzāk izriet no tā, ka estētiskais var izaugt par universālu *tipu*. Tas notiek, piemēram tur, kur tas kļūst par dzīves tipu. Šī parādība pazīstama ar atslēgas vārdu

⁶ Baumgartens ar pilnu juteklisku izziņu izprata skaistu izziņu, taču skaistums tradicionāli bijis mākslas vadošais predikāts, tāpēc jutekļu estētika varēja vēlāk – caur skaistumu – transformēties mākslas estētikā.

⁷ Immanuel Kant. Erste Fassung der Einleitung in die *Kritik der Urteils-kraft*. – B, 67.

“estētīcisms” – teiksim, runājot par Šarlu Bodlēru vai Oskaru Vaildu. Estētīcisms ir izturēšanās, kas *visu* mēro, vērtē un veido atbilstoši estētikas kritērijiem.⁸

Ka estētiskais nav ierobežots tikai vienā reģionā, bet kļūst par potenciāli universālu tipu, tas kļuvis iespējams, pateicoties mūsdienu dinamikai – tā diferenciācijai un nozīmības aspektu autonomizācijai. Tam sekojot, pat būtu sagaidāms, ka autonomizācija vismaz dažkārt pārāugs absolutizācijā. Tam, ka ar estētisko tā tik tiešām notiek, iemesls ir mūsdienu faktiskā atītība. Jo mūsdienīgums – pretēji tā idejām par izziņas, praktiskā un estētiskā momenta līdzsvarotību – teorētiski ved pie izziņas momenta kundzības, bet praktiski īsteno ekonomiskā momenta kundzību. Pret šādi izveidotajām mūsdienīgā bruņām, pret šo mūsdienīguma “dzelzs priekškaru”⁹ vienmēr tika virzīts estētiskā ārdošais spēks. Dzīvei nepiemērotu nosacījumu apstākļos tikai estētiskais vēlreiz no jauna šķīta paveram iespēju cilvēka cienīgai dzīvei. Tādā ceļā estētiskais kļuva par potenciāli universālu tipu, kura valodā visu var pateikt, pēc kura gramatiskā parauga visu var locīt.

3. Stāvokļa semantika – estētiskais kā esamības veids

Pārējā pie estētiskā kā tipa vienlaikus pārveidojas arī estētiskā semantiskais hromosomu kopums. Var joprojām runāt par estētiskā standarta predikātiem – jutekļiem, mākslu, skaistumu, cēlo utt. –, tomēr tagad pirmajā vietā izvirzās citi skatpunkti: poiētiskais, tēlainais un fikcionālais, kā arī tādas noteiksmes kā šķītums, kustīgums, svārstīgums. Es turpmāk

⁸ Sal. ar Kirkegora darbos sniegto estētiskā kā viena eksistences pamattipa atainojumu (Sören Kierkegaard. *Entweder/Oder*. – 1843).

⁹ Max Weber. *Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland* // M. W. *Gesammelte Politische Schriften*. Hrsg. von Johannes Winckelmann. – Tübingen, 1988. – 331. lpp.

saukšu tos par *stāvokļa predikātiem*. Tie iezīmē estētisko kā esamības veidu. To iznākšana priekšplānā atkarīga no tā, ka par autonomu kļuvušais estētiskais vairs nav saprotams, atsaucoties uz iepriekšdotu īstenību, bet nosakāms tikai pēc tā nosacījumiem. Savā autonomajā statusā tas pat vairs nevar būt reālistiski mimētisks vai ideālistiski piepacelts. Par jauno estētiskā pavedienu kļūst “īstenības producēšanas”¹⁰ princips. Tieši uz to attiecas estētiskā stāvokļa predikāti. Tie pauž estētisko īstenību specifiskās iezīmes.

4. Estētiskā primārais raksturs un universalitāte

Kā esamības veidu estētisko varēja, protams, uztvert arī senāk – jau kopš antīkā laikmeta. Tāpēc predikātu “šķitums”, “*poiesis*”, “fikcija” lietošana saistībā ar estētisko nav nekas jauns. Tomēr mūsdienās nonākam pie divām svarīgām izmaiņām. Pirmkārt, šie stāvokļa predikāti – jo estētiskais tiek izprasts nevis kā kaut kas atvasināts, bet kā pirmavots – kļūst par estētiskā primārajiem predikātiem. Un, otrkārt, estētiskais esamības veids ne tikai kļūst estētiski virzīts, bet tiek izprasts kā vispārējais esamības veids. Īpašs iemesls tam ir vispārīgā jauno laiku un specifiskā ideālistiski romantiskā izpratne, ka īstenība nav nekas dots, bet tā ir radīta – tai ir konstrukcijas raksturs. Tāpēc estētiskie stāvokļa predikāti, kas iezīmē radītā esamības veidu, varēja nonākt īstenības izpratnes pamatpredikātu statusā. Modernajai estētikai piemīt tendence poetizēt

¹⁰ Konrāds Fīdlers, viens no tālredzīgākajiem 19. gadsimta estētiķiem, diagnosticēja, ka tagad “īstenības producēšanas princips” nāk reālisma un ideālisma vietā; māksla kļūst “par vienu no līdzekļiem, ar kuru palīdzību cilvēks vispirms iegūst īstenību” (Konrad Fiedler. *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* [1881] // K. F. *Schriften zur Kunst*. Hrsg. von Gottfried Boehm. 2 Bde. – München, ²1991. – Bd. 1. – 109. lpp.).

un estetizēt pasauli – un modernajai pasaulei piemīt tendence aizvien vairāk tvert īstenību kā estētisku fenomenu.

Ideālismā šis redzējums kļuva fundamentāls un to pārstāvēja, piemēram, Helderlīns un Šellings.¹¹ Romantismā (Frīdrihs Šlēgelis, Novālis) šis redzējums tikai nostiprinājās.¹² Izpratni par estētisko kā gan elementāru, gan visaptverošu esamības veidu paradigmatiski tomēr radīja Nīče. Viņš pasludināja estētisko par visa – par dzīves, par patiesības, par zināšanu – paradigmu. Tā jau 1872. gadā “Traģēdijas dzimšanā no mūzikas gara” viņš teica, ka “eksistence un pasaule” ir “*attaisnotas vienīgi kā estētisks fenomens*”.¹³ Vēlāk viņš to izprata kā klātesamības, pasaules un īstenības konstrukcijas rakstura sekas. Jau 1873. gadā darbā “Par patiesību un meliem ārpusmorālā skatījumā” viņš paziņoja, ka visiem mūsu īstenības priekšstatiem pamatā ir cilvēka “brīvi sadzejota un brīvi atrasta” darbība un

¹¹ “Estētisko maņu” Helderlīns iedomājās kā spēju, kas var pārvarēt visas pretrunas: “starp subjektu un objektu, starp mūsu patību un pasauli, pat starp prātu un Atklāsmi” (*Brief an Immanuel Niethammer*, 24. Februar 1796 // Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke*. Bd. 6. – Stuttgart, 1954. – 203. lpp.). Šis izpratnes tuvums “Vācu ideālisma vecākajai sistēmprogrammai” (par kuras autoru Helderlīns nesen ar jauniem argumentiem ticis atzīts; sk.: Eckart Förster, “*To Lend Wings to Physics Once Again*”: Hölderlin and the “*Oldest System-Programme of German Idealism*” // *European Journal of Philosophy* 3/2, 1995. – 174.–198. lpp.) ir acīmredzams. Par Šellingu Odo Markvardis rakstīja, ka viņa identitātes sistēma var tikt izprasta kā “visas īstenības estētika” (Odo Marquard. *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik* // O. M., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. – Paderborn, 1989. – 105. lpp.).

¹² Sal. ar Šlēgeļa “estētiskās revolūcijas” ideju (Friedrich Schlegel. *Über das Studium der Griechischen Poesie* // F. S. *Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 1. – Paderborn, 1979. – 182. lpp. un tālāk. [Nr. 116]). Novālis poēziju izprata kā “universa sevis apziņu” (*Novalis Schriften*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. – Stuttgart, 1983. – 640. lpp. [Nr. 513]) un apgalvoja: “Poēzija ir īsteni absolūti reālais. Tas ir manas filosofijas kodols.” (*Novalis Schriften*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 2: *Das philosophische Werk I*. – Stuttgart, 1981. – 647. lpp. [Nr. 473]).

¹³ Frīdrihs Nīče. *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara*. – Rīga, Tapals, 2005. – 54. lpp.

tādējādi “*estētiska izturēšanās*”.¹⁴ Nīče uzskata, ka estētika veido mūsu fundamentālāko un galējāko horizontu. “Mēs nekad neatstājam estētiku [...] Mums ir tās pasaules būtība, kuru pamazām *radījuši* cilvēki: *tās estētika*.”¹⁵

Tradicionāli estētisko esamības veidu uztvēra kā kaut ko specifisku un sekundāru, kas, pirmkārt, varēja tikt attiecināts uz cilvēka radītajiem priekšmetiem un, otrkārt, bija pakārtots fundamentālajam reālā esamības veidam. Bet mūsdienās estētiskais kļūst sākotnējs un universāls. Aizvien no jauna parādās doma, ka estētiskās kategorijas var būt noderīgas pat elementāram un vispārīgam īstenības tvērumam. Klasisko ontoloģisko kategoriju – esamība, īstenība, noturība, realitāte utt. – vietā nāk estētiskās stāvokļa kategorijas – šķitums, kustīgums, nepamatotība un svārstīgums. Gadsimtos pirms tam primāro īstenības kategoriju ēnā (un tikai attiecībā uz cilvēka radītā sekundārajām īstenībām) tika izstrādāta otra kategoriju kopa, kas tagad, kopš ideālistiskā, romantiskā, vēsturiskā utt. īstenība vispār atklājusies kā cilvēka radītais, pēkšņi izrādās noderīga arī primārās un vispārīgās īstenības izpratnei.

Ciktāl šī pāreja, kurā estētiskās kategorijas kļūst par īstenības un mūsu izziņas pamatkategorijām, ir attaisnota? Un kādā veidā to skaidrāk izprast? Te es vēlētos mēģināt tikt pie skaidrības.

¹⁴ Nietzsche. *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* // F. N. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. – München, 1980. – Bd. 1. – 884. lpp.

¹⁵ Friedrich Nietzsche. *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Sommer 1882* // *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. – München, 1980. – Bd. 9. – 581. lpp. [1881. gada rudens]

5. Estētiskais: hiperbolisko pretenziju kritika

Tomēr pirms šī skaidrojuma es negribētu noklusēt, ka estētiskā jauna veida izpratne un tā ekspansija, lai arī cik labi pamatota, tiek pakļauta asai kritikai. Estētiskā ielaušanās patiesības sfērā, tā epistemoloģiskā fundamentalizēšana tiek uzskatīta par bīstamu un neciešamu.

Šajā nozīmē, piemēram, Hābermāss kritizējis Nīčes estētiskā universalizāciju un vienlaikus nopēlis šīs stratēģijas turpinājuma formas. Viņš to darījis pat attiecībā uz Horkheimeru un Adorno. Viņi liktenīgā kārtā ļāvuši sevi inspirēt Nīčes pasludinātajai estētikas prioritātei un pret klasisko ticību prātam vērstām šaubām. Tieši tāpēc, ka “Apgaismības dialektikas” fonā esot Nīče, Horkheimers un Adorno esot nonākuši pie “neapvaldītas skepses attiecībā uz prātu”.¹⁶

Ir vilinoši un arī nepieciešami iedziļināties detaļās – daudzās detaļās. Šeit tomēr to nav iespējams izdarīt. Tikai vienu minējumu negribētos apiet – lai tad tam sekotu. Baidos, ka Hābermāsa distancēšanās no estētiskā ir novēlota – stipri novēlota. Ar Nīči gan varētu būt sākusies “ieiešana postmodernismā”¹⁷, tomēr fundamentāla īstenības un domāšanas estetizācija ir sākusies daudz agrāk. Proti, simt gadus pirms Nīčes, turklāt kāda autora darbos, kuru, protams, arī Hābermāss negribētu noraidīt: Kanta darbos.

¹⁶ Nīče – tā diagnosticē Hābermāss – pirmais “konceptualizējis estētiskā mūsdienīguma uzskatus”. Horkheimers un Adorno inspirējušies no Nīčes tieši tādējādi, “ka savus kultūrkritiskos mērogus ieguva no estētiskā mūsdienīgumā par autonomu kļuvušās pamatpiederdes”. Tas noveda viņus pie “nevērības, apejoties ar .. Rietumu racionalitātes sasniegumiem”, pat pie “neapvaldītas skepses attiecībā uz prātu” (J. Habermas. *Der philosophische Diskurs der Moderne* [sk. 2. piez.], V. nod.: *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno.* – 148., 146., 156. lpp.).

¹⁷ Turpat, IV. nod.: *Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe.* – 104.–129. lpp.

III. Epistemoloģiskā estetizācija – kopš divsimt gadiem

Mana pamattēze skan: estētiskā jaunais fundamentālums un universalitāte ir *epistemoloģiskas* estetizācijas sekas. Tās attīstības gaitā estētiskais ielaužas zināšanu un patiesības kodolā. Šīs norises virziens nosaka to, ka jaunākajai domāšanai parādījušies estētiski pamatvaibsti.¹⁸

1. Kants 1781. gadā: estētika kā epistemoloģiska pamatdisciplīna

Šo epistemoloģisko estetizāciju pirms vairāk nekā divsimt gadiem ierosināja Kants. Viņš pirmais parādīja, ka mūsu zināšanas elementārā un konstitutīvā nozīmē ir estētiski veidotas. Šis ieskats pausts nevis šķietami vienīgajā ar estētiku saistītajā darbā – “Spriestspējas kritikā”, bet gan “Tīrā prāta kritikas” nodaļā “Transcendentālā estētika”.¹⁹ Kants pārdomāti

¹⁸ Kā mēs redzēsim, estētiskā stāvokļa predikātiem šeit ir izšķiroša loma; no standarta predikātiem turpretī piedalās tikai aistētiskais semantiskais nozīmes elements. Turpmākās pārdomas esmu līdzīgi attīstījis darbā “*Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*” (Frankfurt a. M., 1995, [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft] 1996. Īpaši sk. 485.–509. lpp.

¹⁹ 20. gadsimtā uz Kanta transcendentālās estētikas lielo nozīmi pirmais norādīja Heidegers – pretēji Kanta interpretācijai neokantismā (sk.: Martin Heidegger. *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*. Vorlesung Wintersemester 1927/28 // M. H. *Gesamtausgabe*, Bd. 25. – Frankfurt a. M., 1977. – 77. lpp. un tālāk). Heidegera interpretācijas mērķis gan drīzāk ir šīs estētikas nozīme klātesamības analītikas, nevis epistemoloģijas skatījumā. Kantu viņš jau no paša sākuma interpretē laika (nupat, 1927. gadā, jau atrastā) meklējumu gaitā. – Odo Markvards, atskatoties uz filosofijas attīstību kopš 18. gadsimta, 1962. gadā konstatēja, ka ar Kantu sācies “pagrieziens uz estētikas pusi”, jo “kopš 18. gadsimta beigām un atbilstoši savām pretenzijām līdz pat mūsu dienām estētika kļūst par dežurējošo fundamentālfilosofiju” (Odo Marquard. *Kant und die Wende zur Ästhetik // Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 16,

un attaisnoti sauc to par “transcendentālu”, jo tā eksponē gan “piederzes iespējamības nosacījumus”, gan “piederzes priekšmetu iespējamības nosacījumus”.²⁰ Tā parāda, ka estētiskās struktūras ir nepieciešamas mūsu pieredzei, jo tās ir konstitūtiņas mūsu pieredzes priekšmetiem.

Šī estētiskā transcendentālā fundamentalizēšana saistīta ar Kanta teorētiskās filosofijas pamattēzi – ar viņa “domāšanas veida revolūciju”²¹ –, saskaņā ar kuru mēs izzinām nevis lietas par sevi, bet tikai parādības, jo “lietās mēs izzinām *a priori* tikai to, ko paši viņās ieliekam”.²² Un tas, ko mēs visupirms ieliekam lietās, ir tieši estētiskie iepriekšdotumi: telpas un laika vērojuma formas. Tikai telpā un laikā mums vispār var tikt doti priekšmeti. Ciktāl sniedzas šīs vērojuma formas, tiktāl sniedzas arī mūsu izziņa un mūsu īstenība.

Tātad pirmais un elementārais estetizācijas faktors ir šāds: mūsu saikne ar īstenību un mūsu izziņa ietver estētiskus pamatelementus. Otrs estetizācijas faktors izpaužas tā, ka tādējādi mainās viss izziņas un īstenības raksturs: tām ir pašos pamatos fikcionāls, radīts, poiētisks raksturs. Kants pats to

1962. – 231.–243. lpp., 363.–374. lpp.; atkārtots publicējums: O. M. *Aesthetica und Anaesthetica* [sk. 11. piez.], 21.–34. lpp. Citāts 21. lpp.). Markvards tomēr saskata “pagriezianam uz estētiku” (kas viņam ir pagrieziens uz mākslu resp. uz mākslinieciskās estētikas pusi) sekojošu “novēršanas no (eksaktas) zinātnes” (turpat, 24. lpp.), manis tematizētā epistemoloģiskā estetizācija turpretī noris arī zinātnē; turklāt Markvards saista “pagriezienu uz estētiku” ar “Spriestspējas kritiku” un nevis ar “Tīrā prāta kritiku”; visbeidzot, savā 1962. gada rakstā Markvards estētikas konjunktūru skatījis tikai kā starpposmu starp veco zinātnes kundzību un nākošo vēstures filosofijas kundzību (“Emancipētā cilvēka aporijas priekšā estētika tiek izmantota kā izeja tur, kur zinātniskā domāšana vairs nesniedzas, bet vēsturiskā domāšana vēl nesniedzas. Tā ir tēze” [turpat, 25. lpp.]), man turpretī svarīga ir estētiskās jomas joprojām nepārsniegtā nozīme. – Par fundamentāli “estētisku” Kanta lasījumu sal. arī ar: Gilles Deleuze. *La philosophie critique de Kant*. – Paris, 1963; vāciski: *Kants kritische Philosophie*. Übersetzt von Mira Köller. – Berlin, 1990.

²⁰ Imanuels Kants. *Tīrā prāta kritika* (1781). – A, 158.

²¹ Turpat. – B, XI.

²² Turpat – B, XVIII.

labi apzinājās. Norādot uz telpas un laika – un tādējādi visu parādību kopumā – “transcendentālo idealitāti”,²³ viņš paturēja redzeslokā tieši šo fikcionālo raksturu (tas gan parasti ir neuzkrītošs jo – kā to vēl domāja Kants – šīs fikcijas visi cilvēki izdara vienādi). Prāta īstenos jēdzienus – idejas – Kants uzsvērti sauca par “heiristiskām fikcijām”.²⁴ Par iztēles spēju, ko “Tīrā prāta kritikā” viņš jau dēvēja par “aklu, lai gan nepieciešamu dvēseles funkciju, bez kuras mums nebūtu it nevienas atziņas”.²⁵ Savā “*Opus postumum*” viņš teica, ka tur, kur šī funkcija darbojas *a priori*, tā “dzejo”.²⁶ Runājot par matemātiku, viņš pat apgalvoja, ka tā nav nekas cits kā “tīra dzeja”.²⁷ Visbeidzot viņš īsi un kodolīgi piebilda: “Visu mēs veicam paši.”²⁸

Kants, šis neapšaubāmi skaidrais prāts, augstākā mērā saprotami un pārliecinoši mācījis saskatīt patiesības, īstenības un zināšanu estētiskās sastāvdaļas. Viņš norādījis uz izziņas fundamentāli estētisko raksturu, parādījis estētisko sastāvdaļu pamatnozīmi mūsu izziņā.²⁹ Kantam estētika – proti, kā *transcendentālā* estētika (nevis, piemēram, mākslas teorija) –

²³ Turpat, attiecīgi: A, 28, A, 36 un A, 506.

²⁴ Turpat. – A, 771.

²⁵ Turpat. – A, 78.

²⁶ Immanuel Kant. *Opus postumum. Zweite Hälfte // Akademie-Ausgabe*, Bd. 22. – Berlin/Leipzig, 1938. – 476. lpp.

²⁷ Turpat. – 490. lpp. – “Dzeja” šeit ir izsekojamās attīstības atslēgas jēdziens. To mēs sastapām jau pie Šlēgeļa un sastapsim vēl bieži – pie Herdera, Ničes, Rortija un Vitgenšteina.

²⁸ Turpat, 82. lpp.

²⁹ Ar šo apgalvojumu es nebūt nevēlos aizstāvēt veidu, kā Kants konkrēti izklāstījis vērojuma formas, bet gan tikai norādīt uz principiālo faktu, ka estētika Kantam kļuvusi par teorētiskās filosofijas pamatdisciplīnu. Protams, daudz kas Kanta izklāstā ir problemātisks un nepieņemams: transcendentālā *a priori* nevēsturiskums, telpas un laika eksplikācijas detaļas, aprobežošanās tikai ar šīm divām vērojuma formām. Tomēr transcendentālās estētikas *ideja*, ka īstenība mums atvērta tikai pamatvērojumu kontekstā un tāpēc estētiskiem momentiem pienākas pamatnozīme, bija iedvesmojoša doma, kas savos vēlākajos pārveidojumos – daži no tiem tūlīt tiks minēti – ieguva aizvien pieņemamāku veidolu.

ir kļuvusi epistemoloģiski fundamentāla.³⁰ Kopš tā laika vairs nevar runāt par izziņu, patiesību un zinātņi, neņemot vērā to estētiskās sastāvdaļas. Tradicionālās metafizikas galvenā kļūda bija tā, ka metafizika neatzina mūsu izziņas estētisko nosacītību. Turpmāk ir skaidrs: nevar izdoties tāds kognitīvs diskurss, kam nav savu estētisko pamatelementu apziņas; tas, ko aptver estētika, un tas, kas atrodas izziņas kopmetencē, savstarpēji pārklājas; nav izziņas bez estētikas.³¹ – Ja Kants tagadnei ir

³⁰ Kopumā transcendentālā estētika Kantam palika primārā un neapšaubāmā estētika. Abos “Tirā prāta kritikas” izdevumos viņš pasludināja to par vienīgo “patieso zinātņi” (*Tirā prāta kritika*. – A, 21, B, 36). “Vispārīgās piezīmēs par transcendentālo estētiku” viņš uzsvēra, ka transcendentālā estētika “ir tik droša un neapšaubāma, cik vien to jebkad var prasīt no teorijas, kam jānodē par organonu” (turpat, A, 46, B, 63). Vēlākā gaumes estētika, kuras iespēju viņš 1781. gadā vēl vērtēja ļoti skeptiski (sal. turpat, A, 21) un kuru izstrādāja 1790. gadā “Spriestspējas kritikā”, ne mazākā mērā nespēja aizskart vai ierobežot transcendentālās estētikas mācību. Tas nebija iespējams jau tāpēc, ka gaumes estētika iekļaujas pavisam citā sfērā. Kants arī nekad nav ne vismazākajā mērā runājis par savas transcendentālās estētikas nosaukumā ietvertās “estētikas” vai šīs estētikas sākotnējās nozīmības atcelšanu. Tas bija brīdinājums visiem tiem, kuri uzskata, ka izziņas estētiku var vienkārši izslēgt no estētikas jēdzienu lēģitīmā loka. Kants lietas apstākļus redzēja tieši pretēji. Viņš bija vēl brīvs no vēlākā estētikas un mākslas sašaurinājuma.

³¹ Tomēr arī vēlākajā “Spriestspējas kritikā” var atrast fragmentu, kas norāda uz estētisko norišu fundamentālo nozīmi *katrai* izziņas formai. Pēc Kanta domām, estētiskajam ir *vispārēji loģiska* nozīme. Tiesa, divkārsā aizsprieduma dēļ, ka “Estētiskās spriestspējas kritika” nodarbojas tikai ar īpašu spēju, sauktu par “gaumi”, un estētiskais ir svarīgs tikai gaumes jautājumos, šis fragments palika gandrīz pilnīgi neievērots. Pat pie šī ierobežojuma būtu tomēr bijis iemesls to pamanīt, jo Kants uzsvērti saka, ka tur ir “atslēga gaumes kritikai” un tāpēc nepieciešama vislielākā uzmanība (Imanuels Kants. *Spriestspējas kritika*. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 9. §., 48. lpp. [B, 27]). Par ko tas ir teikts? Kants norāda, ka izzinātspējas gaumes spriedumā atrodas savstarpējā saskaņojumā, kas “nepieciešams *izziņai vispār*” (turpat, 49. lpp. [B, 31 f.]). Šis savstarpējais saskaņojums, kas nepieciešams *katrai* izziņai, ir iztēles spējas un sapratnes saskaņa (turpat, 48.–49. lpp. [B, 29]). Tieši kā patiku no šādas “izzinātspēju harmonijas” resp. iztēles spējas un sapratnes “*brīvas spēles*” (turpat) Kants izprot estētisko patiku. Pēc Kanta uzskatiem, gaumes spriedums reprezentē tāda dvēseles stāvokļa tiro formu, kāds “nepieciešams *izziņai vispār*” (turpat). Iztēles spēja un sapratne

klasiķis, tad lielā mērā, arī pateicoties viņa atklātajai izziņas protoestētikai.³²

ir “saskanīgā darbībā”, proti, tādā, “kas nepieciešama *izziņai vispār*” (turpat, [B, 31]). Gaumes spriedums realizē izziņas sprieduma tīro formu.

Jau tas vien nozīmētu ievērojamu estētiskā novērtējumu: tas zaudē iracionalā oreolu un tiek izprasts kā izziņas norises vispār tīrā forma. Taču Kants pat iet vēl vienu soli tālāk un ne tikai apgalvo, ka estētiskās norises ir analogas izziņas norisēm, bet arī uzskata, ka tām ir izziņas norisi pamatojoša funkcija. Estētiska izturēšanās nav tikai izziņas izturēšanās koncentrāts, bet ir visu izziņas norišu pamatnosacījums un faktiski tajās iesaistītais. Kāpēc tā? Kants runā par “subjektīvo attiecību, kas nepieciešama priekš izziņas vispār” (turpat [B, 29]), ar “to attiecību” domājot brīvu iztēles spējas un sapratnes spēli, ciktāl iztēles spēja un sapratne, “kā tas nepieciešams izziņai vispār, savstarpēji saskaņojas” (turpat). Kants acīmredzot domā par to, ka neviens spriedums, lai arī kāda veida tas būtu, nevar iztikt bez pareizuma izjūtas, kas saistīta ar jutekliskā un jēdzieniskā momenta resp. materiālās un strukturālās sastāvdaļas saskaņu un saderību. Šo “pareizumu” galu galā var konstatēt tikai estētiski. Tādējādi pie katra sprieduma pieder estētisks akts. Līdz ar to estētiskais spriedums ne tikai atbilst katra spreduma tīrajai pamatformai, bet būtu jāsaka pat pretēji: katrs spriedums ietver estētisku norisi.

“Spriestspējas kritikas” 21.§ Kants šo punktu uzsver vēlreiz – tādā formā, kam būtu beidzot mūs jādara uzmanīgus. Kad viņš ir atkārtojis, ka estētiskā sprieduma vispārības pretenzijas balstās uz to, ka šis spriedums reprezentē katra sprieduma tīro pamatformu, tad viņš vēlreiz norāda, ka neviens spriedums un neviena izziņa nevar iztikt bez šī galu galā estētiskā momenta. Viņš paziņo, ka kopizjūta, kas nepieciešama kādu jūtu paušanai, ir jāpieņem par “mūsu atziņas vispārējās izpaušanas iespējas nepieciešamu nosacījumu”. Tāpēc tā tiek pieņemta “ikvienā loģikā un ikvienā atziņu principā” (turpat, 21 §. – 66. lpp. [B, 66]). Neviena izziņa nav pat domājama bez šīs iekšējās estētiskās izpratnes, sauktas par “kopizjūtu”. Tā ir katrā izziņas mācībā nepieciešams elements – visbiežāk implicīts, taču Kanta darbā padarīts eksplīcīts. Mūsu izziņa gan savā propozicionālajā, gan komunikatīvajā raksturā ir estētiski noteikta. – Tādējādi arī “Spriestspējas kritikā” Kants attīstījis mācību, ko varētu dēvēt par “izziņas protoestētiku”. Vēl nesen populārā stratēģija – pret “Tīrā prāta kritikas” transcendentālo estētiku izspēlēt “Spriestspējas kritikas” gaumes estētiku un pasludināt to par īsteno, pirmo turpretī par tikai nominālo un jau pārvarēto estētiku – tādējādi izrādās divkārt aplama (sal. ar iepriekšējo piezīmi).

³² Arī Huserls, kas citādi drīzāk nostājas pret turpinājumā iztīrātajām epistemoloģiskās estetizācijas konsekvencēm, tomēr nevarēja izvairīties no ieskata šajā protoestētikā. Arī viņš uzsvēra “transcendentālās estētikas pirmsloģisko funkciju” (Edmund Husserl. *Formale und transzendentale*

2. Atskats uz Baumgartenu: estētikas sākotnējā projekta izziņas pretenzijas

Atskatoties pagātnē, šajā kontekstā noderētu atcerēties, ka jau Baumgartens jauno disciplīnu, sauktu par “estētiku”, ievirzīja nevis mākslinieciski, bet epistemoloģiski. Jau Baumgartena aizsākums mērķēja uz estētiskā nozīmi izziņā.

Kā jau teikts, estētiku Baumgartens definēja kā “zinātņi par juteklisko izziņu”.³³ Jaunās zinātnes uzdevums bija mūsu izziņas uzlabošana ar sistemātisku līdz šim novārtā atstātās zemākās, jutekliskās izziņas spējas attīstīšanu. Baumgartena estētikas jēdziens jau no sākta gala bija saistīts ar zināšanām.

Šī epistemoloģiskā projekta ietvaros estētiskie predikāti pirmoreiz fundamentālā veidā tika uzlūkoti kā svarīgi patiesībai. Jaunizveidotā estētika galu galā virzījās uz estētisku izziņas pārinterpretāciju. Tieši ar šo katalizatoru tā izvērās par filosofijas jauno karjeras disciplīnu un dažu gadu desmitu laikā no Pelnrušķītes kļuva par epistemoloģijas princesi. Labākais pierādījums tam ir “Vācu ideālisma vecākā sistēmprogramma” (apm. 1796), kur rakstīts, ka “prāta augstākais akts” ir “estētisks akts” un “gara filosofija” ir “estētiska filosofija”.³⁴ Estētika, kam vajadzēja attiekties tikai uz zemāko izziņas spēju, zibensātri bija iekarojusi pirmās pozīcijas filosofijā.

Sākumā, kad Baumgartens stādīja priekšā savu estētikas projektu, no šādiem augstu lidojošiem impulsiem vēl nekas nebija manāms. Tieši pretēji: Baumgartens ieviesa estētiku tikai ar tīra noderīguma apsoliņuma un pazemības žestu. Jaunā zinātne tikai pakalpotu mūsu izziņai kopumā, kultivējot līdz šim

Logik. Hrsg. von Paul Janssen. Husserliana Bd. 17. – Den Haag, 1974. – 447. lpp.).

³³ Alexander Gottlieb Baumgarten. *Aesthetica*. – Frankfurt a. d. O., 1750. Nachdr. Hildesheim, 1970., §1. – 1. lpp.

³⁴ *Mythologie der Vernunft. Hegels “ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus”*. Hrsg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider. – Frankfurt a. M. 1984. – 12. lpp.

novārtā atstāto juteklisko izziņu. Estētika piegādātu materiālu, garantētu uzskatāmību, uzlabotu izklāstu un saprotamību. Tātad estētika, šķiet, no sākuma neizvirzīja pretenzijas, bet tikai vēlējās pakalpot izziņas uzlabošanai vispār. Baumgartens to ievēd zinātnes galmā kā pakalpot gatavu istabeni.

Taču Baumgartena darba “*Aesthetica*” noslēgumā negaidīti ieskanas citi toņi. Jaunā estētika atklāti sacelās pret pārmantoto izziņas ideālu. Jēdzieniskā patiesība ir abstrakta un nabadzīga un nespēj respektēt īstenību, kas vienmēr ir individuāla.³⁵ Individuālajam nepieciešams cits rīks: proti, estētika, kas tagad kļūst par individuālā aizstāvi.³⁶ Tā kā mums, cilvēkiem, kā jutekliski loģiskām būtņēm tīri loģiskā patiesība, vienalga, paliek liegta,³⁷ tad mums konfliktā starp tradicionālo loģiskās, abstrakti vispārīgās patiesības ideālu un jauno estētiski loģiskās patiesības ideālu būtu jāizšķiras par otro – tātad par ideālu, kas īstenības vārdā un saskaņā ar *conditio humana* priekšplānā izvirza estētiskos momentus.³⁸ Un, tā kā mēs vienmēr nonākam pie šādiem konfliktiem, priekšroka ir jādod nevis tīri loģiskai izziņai, bet gan estētiski veidotai izziņai.³⁹ – Tā ir ievērojama pārmaiņa salīdzinājumā ar darba sākumu un ar tradicionālo priekšstatu par patiesību, izziņu un zinātni.

Tiesa, Baumgartens estētisko vēl neizprot transcendentāli, tomēr izprot to kā neaizstājamu. Viņš uzsver, ka mums, cilvēkiem, *katra* patiesība – ne tikai tās jutekliskajā sākotnē, bet ilgstoši – ietver estētisku sastāvdaļu vai iekļāvumu. Tādējādi viņš ieviesa motīvu, kas pakāpeniski kļuva nozīmīgs. Estētika – Baumgartena slepeni kā Trojas zirgs ievesta zinātņu cie-toksnī – jau šajā pirmajā uzmetumā veda pie zinātnes un izziņas jēdziena izmaiņas: patiesa izziņa tagad ir estētiski loģiska izziņa,

³⁵ Sal. ar: Baumgarten. *Aesthetica* [sk. 33. piez.]. §§ 559, 560, 564.

³⁶ Sal. turpat.

³⁷ Sal. turpat, § 557.

³⁸ Sal. turpat.

³⁹ Sal. turpat, § 565.

un patiesa zinātne vairs nevar ignorēt, bet tai jārespektē savas estētiskās noteiksmes. No šejienes vairs nav tālu līdz nekaunīgai prasībai, lai visa zinātne *kopumā* tiktu estētiski reorganizēta.

Tieši tādu soli spēra Kants, kad viņš estētikas iezīmi, kas Baumgartenam vēl palika empīriski antropoloģiska, noteica kā transcendentālu. Estētiskais, pēc Kanta domām, ir kaut kas vairāk nekā antropoloģisks ideāls, tas ir konstitutīvs priekš mūsu pasaules izziņas un izturēšanās pasaulē vispār.

3. Niče: izziņas un īstenības estētiski fikcionālais raksturs

Pēc simt gadiem Kanta iesākto pamatu likšanu turpināja Niče un padarīja to tik pārliecinošu, ka kopš tā laika var gan ieblīst pret izziņas estētisko pamatu, tomēr maz ir argumentu, ko pret to izvirzīt.

Niče – varbūt estētisks domātājs *par excellence* – trejkārši radikalizēja estetizāciju. Pirmkārt, viņš parādīja, ka īstenība kopumā (ne tikai savā transcendentālajā struktūrā) ir *radīta*: fakti nozīmē *facere* – fakti ir darbības rezultāts.^{40*} Otrkārt, viņš norādīja, ka īstenības radīšana notiek ar *fikcionāliem* līdzekļiem: ar vērojuma formām, pamattēliem, pamatmetaforām, fantasmēm utt. Treškārt, viņš pārkāpa vienas un kopīgas pasaules ietvarus: ja īstenība ir radīšanas iznākums, tad jāreķinās ar atšķirīgu pasaulu rašanos.

Jau agrīnajā manuskriptā “Par patiesību un meliem ārpusmorālā skatījumā” (1873) Niče (zīmīgi – pārfrāzējot Kantu) norādīja uz to, ka mēs itin visur radām īstenību ar fikcionāliem līdzekļiem un metaforisku darbību. “Meta-foriskā darbība” šeit jāsaprot burtiski. Mēs pārnesam sākotnējo nervu kairinājumu

^{40*} Netulkojama vārdu spēle: “*Tatsachen*” (fakti), burtiski tulkojot, nozīmē – “darbības, rīcības lietas”. – *Tulk.*

attēlā, to savukārt skaņā, visbeidzot skaņu pārnesam jēdzienā. Šādos pārnesumos no vienas sfēras citā rodas īstenības kaskādes. Tādējādi viss, kas pārsniedz elementāru fizisku kairinājumu, ir cilvēka mākslinieciskās meistarības veidojums. “Metaforu veidošanas dziņu nevar ne mirkli atstāt neievērotu .., jo tādējādi neievērots būtu pats cilvēks”.⁴¹ Cilvēks ir *animal fings*.

Ja īstenība mums parasti liekas nevis radīta, bet dota, tad tā ir tikai ieraduma noteikta un gluži sistemātiska mūsu darbības līdzdalības aizmīšana. Cilvēks “nonāk pie patiesības izjūtas”⁴² ar to, ka viņš “aizmirst sevi kā subjektu, proti, kā *mākslinieciski radošu subjektu*”⁴³. “Viņš aizmirst .. oriģinālās vērojuma metaforas kā metaforas un uzskata tās par pašām lietām.”⁴⁴ Tiesa, mēs radām savas īstenības, taču mēs to sev noslēpjam vai aizmirstam – tādējādi rodas objektivitātes šķietamība.⁴⁵ Visa īstenības uzbūve balstās uz estētiskām resp. poiētiskām sākotnējām projekcijām – tai pamatā ir “brīvi dzejojoša un brīvi izgudrojoša” cilvēka darbība un tādējādi “*estētiska izturēšanās*”⁴⁶ –, tikai parasti to negribam atzīt, bet aizmirstam un izstumjam. Niče mums ir licis apzināties šo estētiskā pamatprocesa izstumšanu.

Šādā ceļā Niče nonāk pie atjautīga mūsu jēdzienu būves novērtējuma: “Cilvēku var apbrīnot kā kādu varenu būvnieku, kam uz slīdošiem pamatiem un gandrīz kā uz tekoša ūdens

⁴¹ Nietzsche. “*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*” (sk. 14. piez.). – 887. lpp.

⁴² Turpat, 881. lpp.

⁴³ Turpat, 883. lpp.

⁴⁴ Turpat.

⁴⁵ Jau Herders turējās pie dinamiskas un pragmatiskas – nevis “objektīvas” – mūsu izziņas formu izpratnes: “Cik liela daļa no jums uzskata loģiku, metafiziku, morāli, fiziku par to, kas tās ir, – par cilvēka dvēseles orgāniem, *darbarīkiem*, ar kuriem jārikojas!” (Johann Gottfried Herder. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [1774]. – Frankfurt a. M., 1967. – 76. lpp.).

⁴⁶ “*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*” [sk. 14. piez.]. – 884. lpp.

izdodas uzbūvēt bezgalīgi komplicētu jēdzienu katedrāli; tiesa, lai rastu drošumu uz šādiem pamatiem, tai jābūt būvei, kā no zirnekļa tīkliem celtai: tik trauslai, lai vilnis nestu to tālāk, tik stiprai, lai vējš to nesaplošītu gabalos.”⁴⁷ – Tāda izskatās izziņa apziņai, kas kļuvusi vērīga pret saviem estētiskajiem veikumiem. Šajā raksturojumā vienkopus savākti visi jaunā, sākotnējā estētiskā raksturīgie elementi: kā mākslinieki vai ģeniāli konstruktori mēs radām mūsu saprašanās sistēmas, veidojam mākslinieciskas konstrukcijas, kas gan ir vērstas uz īstenību, taču nevis attēlojot, bet izgudrojot un tādējādi atzīstot, ka īstenība nav kaut kas pamatā esošs: “Priekš mums nav nekādas “īstenības” ..”⁴⁸

Pēc Ničes domām, mūsu īstenības uzmetumi ne tikai ietver fundamentālus estētiskus elementus, bet paši kopumā ir veidoti pēc estētiskas piegrieztnes: tie ir poiētiski radīti, fikcionālu līdzekļu strukturēti un visā savā esamības veidā svārstīgi un trausli – tādi, ko tradicionāli uzskatīja tikai par estētiskiem fenomeniem un tikai tiem iespējamiem. Ničem īstenība un patiesība kopumā bija kļuvušas estētiskas. Ko aizsāka Baumgartens un tālāk izstrādāja Kants, to Niče attīstīja līdz galējībai.

4. Epistemoloģiskās estetizācijas īstenošana 20. gadsimtā

a) Zinātnes teorija

Vai šādu estētisku izziņas redzējumu pārstāv tikai tāds izsmalcināts – vai šķietami pārspīlēts – estētiķis kā Niče? Nē. Ničes ieskati 20. gadsimtā kļuva vispāratzīti. Pat šī gadsimta zinātnes teorija pakāpeniski ir kļuvusi “ničiska”. Tā Oto Neirāts aprakstīja mūsu situāciju pavisam līdzīgi: “Mēs esam kā kuģinieki, kam savs kuģis jāpārbūvē atklātā jūrā, mēs nevaram to

⁴⁷ Turpat, 882. lpp.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche. *Die fröhliche Wissenschaft // F. N. Sämtliche Werke* (sk. 13. piez.), Bd. 3. – 422. lpp. [57.§.].

novietot dokā un no labām sastāvdaļām uzbūvēt no jauna.”⁴⁹ Šis Neirāta teikums kļūva par analītiskā filosofa Viljarda van Ormena Kvaina devīzi.⁵⁰ Un pat Karla Popera darbos mēs lasām, “ka tur, kur mēs domājam, ka stāvam uz cieta un droša pamata, īstenībā viss ir nedrošs un ļodzīgs”⁵¹. – Redzams: pat zinātnes teorētiķi, kas, protams, nemaz nevēlas būt Nīčes sekotāji, apspriežot pamatjautājumus, nevar nerunāt kā Nīčes sekotāji. Īstenības estētiskā struktūra ir ne tikai dažu estētiķu, bet gan visu 20. gadsimta īstenības un zinātnes teorētiķu refleksiju ieskats. Tas ir *laikmetīgs* ieskats.

b) Hermeneitika

Līdzīgu diagnozi nosaka hermeneitiskā filosofija. Hanss Blūmenbergs norādīja, ka senā jūrasbrauciena metafora Vakarzemes domāšanas vēsturē aizvien vairāk tikusi modificēta un kļuvusi par mūsdienu atslēgas metaforu *conditio humana* apzīmēšanai.⁵² Kādreiz jūrasbraucienam un tā dramatiskākajam iznākumam kuģa bojāejā bija pretmets: vērotājs, kas visu varēja redzēt no drošā sauszemes sargtorņa, pats paliekot nelaimes neskarts. Taču aizvien vairāk bija jāatzīst, ka šāda neitrāla vai pārāka sargtorņa nav, ka arī katra vērotāja pozīcija ir nedroša, svārstīga un nav iespējama bez došanās jūrā, citiem

⁴⁹ Otto Neurath. *Protokollsätze // Erkenntnis*, Bd. 3 (1932/33). – 206. lpp. – Arī citādi Neirāts bija īpaši dzīvīgs un daudzpusīgs gars. Viņš ieteica saviem skolniekiem ik pēc pieciem gadiem uzsākt jaunu dzīves ceļu.

⁵⁰ Tas ir darba “Vārds un objekts” moto. (*Cambridge (Mass.)*, 1960. – VII. lpp.).

⁵¹ Karl Popper. *Die Logik der Sozialwissenschaften // Theodor W. Adorno [u. c.], Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. – Neuwied/Berlin, 1969. – 103. lpp.

⁵² Hans Blumenberg. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. – Frankfurt a. M., 1979.

vārdiem – ka mēs visi sēžam laivās.^{53,54} Mums nav citas iespējas kā, “kuģim ejot bojā, uzbūvēt kuģi”.^{55,56}

c) Jaunākā analītiskā filosofija

Arī jaunākā analītiskā (vai postanalītiskā) filosofija – līdzīgi Ničem, modernajai zinātnes teorijai un hermeneitikai – uzskata, ka mums jādarbojas “uz slidošiem pamatiem, gandrīz kā uz tekoša ūdens”. Analītiskās filosofijas kontekstā tā ir konsekvence atziņai, ka runa par īstenību-par-sevi ir principiāli bez jēgas, jo īstenība vienmēr ir tikai “īstenība kādā aprakstā”, resp. ka mēs “visā, kas tiek aprakstīts, esam ierobežoti ar apraksta veidu”.⁵⁷ Tāpēc par īstenību varam runāt tikai problemātisku (bet nekad – absolūti nepamatojamu) premisu horizontā un tikai par vienu īstenības versiju blakus citām.

Atbilstoši tam Ričards Rortijs “Filosofijā un dabas spoguļī” apgalvoja, ka pārmantotie reprezentācijas un objetīvisma priekš-

⁵³ Varētu iebilst, ka tas ir tikai metaforisks runas veids. Taču, pirmkārt, ja arī šeit runājam par metaforu, tad par kādas pamatsituācijas metaforu, un pamatsituācijas ir izklāstāmas tikai metaforiski. Un otrkārt: ja pašreizējā domāšana īstenību tver kā metaforiskā darbībā radītu, tad metaforas ir kaut kas vairāk nekā “metaforas”, proti, tās ir potenciāli nozīmīgi īstenības apraksti.

⁵⁴ Cik fundamentāli atšķirīga no agrākajiem tvēruma veidiem ir šī izpratne, rāda salīdzinājums ar Aristoteli. Arī viņš kādā svarīgā vietā izmantoja ar jūrniecību saistītu metaforu – taču pavisam citā nolūkā. Aristotelis par filosofu saka: “Kā labs kuģa kapteinis viņš pietauvo savu dzīvi mūžīgajam un paliekošajam, tur izmet enkuru un dzīvo kā sevis paša kungs.” (*Der protreptikos des Aristoteles*. Einl., Text, Übers. und Komm. von Ingemar Düring. Frankfurt a. M., 1969. – 55, lpp. un tālāk [B, 50].) Tieši šādu noenkurošanās iespēju, šādu Arhimēda punktu vairs nespēj saskatīt modernā domāšana.

⁵⁵ Tā saucas 51. piezīmē minētā Blūmenberga darba VI nodaļa. Īpaši sk.: 70.–74. lpp.

⁵⁶ Man šķiet, nav pārspilēts hermeneitiku – arī tās Gadamera versijā – raksturot kā domāšanu šādu ieskatu apstākļos.

⁵⁷ Attiecīgi: Richard Rorty. *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie*. Übers. von Michael Gebauer. – Frankfurt a. M., 1981. – 409. lpp.; Nelson Goodman. *Weisen der Welterzeugung*. Übers. von Max Looser. – Frankfurt a. M., 1984. – 15. lpp.

stati aizseguši mūsu izziņas spēju radošo un estētisko raksturu. “Nejaušībā, ironijā un solidaritātē” viņš parādīja, ka mūsu “pamati” visi ir veidoti estētiski, proti, visi ir cilvēku radīti. No šī ieskata viņš izdarīja tālejošus secinājumus. Rortijs iestājas par “poetizētu kultūru”⁵⁸. Ar to viņš izprot tādu kultūru, kas zina, ka mūsu “pamati” visi ir estētiski konstituēti, proti, ka tie ir “cilvēku radīti” un ka mēs varam tos pārbaudīt tikai ar kaut ko citu cilvēka radītu, bet nekad ar pašu īstenību. Tā vietā, lai arī turpmāk tiekots “aiz šīs apgleznotās dekorācijas meklēt kādu reālu sienu, tas ir, kādus īstenus patiesības kritērijus pretstatā kultūras radītajiem kritērijiem”, poetizēta kultūra atzīst šo situāciju. Tā tieši zina, “ka visi kritēriji ir cilvēka radīti”⁵⁹.

Jau agrāk līdzīgi Rortijam uz mākslinieciskās un zinātniskās darbības paralelitāti norādīja Nelsons Gudmens.⁶⁰ Viņa izteikumi par “pasaules radīšanas veidiem” uz analītiskās bāzes turpina Kanta un Nīčes ieskatu par izziņas fikcionālo raksturu un nonāk pie principiāla antifundamentālisma. Gudmens parāda, ka visas simbolu sistēmas – kā zinātnes, tā uz tveres vai dzīves formu sistēmas – ir estētiskas resp. poiētiskas. Pasaules versijas nebūt vienkārši nepastāv – tās tiek *radītas*.

Šķiet, nav pārspīlēts, sakot, ka pāreja pie estētiskas patiesības, īstenības un izziņas interpretācijas ir galvenā norise filosofijā pēdējos divsimt gados.⁶¹ Estētiskais aizvien vairāk ielaužas izziņas pamatslānī. Jaunākās epistemoloģijas slēptā norise ir protoestētika.

⁵⁸ Ričards Rortijs. *Nejaušība, ironija un solidaritāte*. – Rīga: Pētergailis, 1999. – 87. lpp.

⁵⁹ Turpat, 74. lpp.

⁶⁰ Gudmens visvairāk izcēla estētiskā izziņas dimensiju – kā estētikas, tā epistemoloģijas labā: Nelson Goodman. *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. – Frankfurt a. M., 1973. – 265. lpp. un tālāk.

⁶¹ Gudmens to paudis tā: “Kustība virzās no vienas vienīgas patiesības un iepriekš atrastas un fiksētas pasaules pie pareizu un pat konfliktējošu pasaulu versiju daudzveidības radīšanas.” (Goodman. *Weisen der Welterzeugung* [sk. 56. piez.]. – S. 10.)

d) *Zinātes vēsture*

Arī zinātnes vēsturē un zinātnes teorijā aizvien lielāka uzmanība tiek pievērsta estētiskajiem izziņas elementiem. Tas sakāms tieši par “stingrajām” zinātnēm – par dabaszinātnēm.

Viskrasāk domāšanas un estētikas līdzvērtību pārstāvējis Pols Feierābends. Darbā “Zinātne kā māksla” viņš norādījis, ka “zinātnē it visur tiek lietotas mākslinieciskas metodes” un ka tas it īpaši notiek tur, “kur tiek veikti jauni un pārsteidzoši atklājumi”.⁶² Viņš saka, ka zinātnes pamatā rīkojas tāpat kā mākslas.⁶³ Abas darbojas noteikta stila ietvaros: mākslas stila – vienā, izziņas stila – otrā gadījumā. Tāpēc patiesība un īstenība zinātnē stila ziņā ir tikpat relatīvas kā mākslā: “Protī, ja papēta to, ko noteikts domāšanas stils izprot ar kādu lietu, tad nebūt nenonāk pie kaut kā, kas būtu viņpus šī domāšanas stila, bet gan pie tā paša stila fundamentālajiem pieņēmumiem: patiesība ir tā, par ko domāšanas stils saka, ka tā ir patiesība.”⁶⁴ Tāpēc arī zinātne Feierābendam nav nekas cits kā “māksla .. šajā progresīvās mākslas izpratnes nozīmē”.⁶⁵

Feierābends tādējādi ir tālāk attīstījis Tomasa Kūna tēzes.⁶⁶ Grāmatā “Zinātnisko revolūciju struktūra” Kūns parādīja, ka zinātnes vēsture savā attīstībā nebūt nav virzījusies, kā to labprāt iedomājās zinātnieki, racionāli, lineāri un uz vienota pamata, bet ka tai, tāpat kā mākslas vēsturei, raksturīga revolucionāru

⁶² Paul Feyerabend. *Wissenschaft als Kunst*. – Frankfurt a. M., 1984. – 8. lpp.

⁶³ Sal. turpat. – Starp citu, Konrāds Fīdlers jau 1876. gadā pavisam līdzīgi atzina: “Māksla ir tikpat lielā mērā pētījums kā zinātne, un zinātne tikpat lielā mērā kā māksla – veidošana.” (Konrad Fiedler. *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* // K. F. Schriften zur Kunst [sk. 10. piez.], Bd. 1. – 1.–48. lpp. Īpaši sk. 31. lpp.).

⁶⁴ Turpat, 77. lpp.

⁶⁵ Turpat, 78. lpp. – Šeit izsekotajam kopsakaram ir svarīgi, ka jau pirmais nozīmīgais kantietis dabaszinātnēs Johans Vilhelms Rīters 1806. gadā Minhenes Akadēmijā teica runu “Fizika kā māksla”.

⁶⁶ Thomas S. Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*. – Chicago, 1962; vāciski: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Übers. von Kurt Simon. – Frankfurt a. M., 1967.

periodu (kuros mainījusies bāze) un kumulatīvu periodu (kuros pētnieciskais darbs turpinājies, balstoties uz sasniegto bāzi) virkne.⁶⁷ Kūns atzina, ka pie šāda ieskata nonācis, vērojot “literatūras, mūzikas, tēlotājmākslas, politikas un daudzu citu cilvēka darbību vēstures rakstīšanu”. Šajās sfērās jau sen pie “standarta instrumentārija” pieder “periodizācija, vadoties pēc revolucionāriem stila, gaumes un institucionālu struktūru apvērsumiem”.⁶⁸ Viņš nav darījis neko citu, kā vien šo estētiskajā sfērā izveidoto perspektīvu pārcēlis dabaszinātņu sfērā.⁶⁹ Tādējādi Kūns pārvarēja tradicionālo nošķirumu starp izziņas un estētisko sfēru. Kopš tā laika zinātnes vēsture lielā mērā kļuvusi par zinātnes estētikas vēsturi. Un, ja Kūns no sākuma domāja tikai par abu sfēru homologo attīstības struktūru, tad jaunākie zinātnes teorijas aizsākumi

⁶⁷ Šeit Kūns turpina Gastona Bašlāra pārdomas. Jau 20. gadsimta trīsdesmitajos gados Bašlārs mācīja, ka zinātnes attīstība nenoris nepārtraukti, bet tai raksturīgas krīzes un dramatiski pārrāvumi (“*coupures épistémologiques*”), kuru sekas ikreiz bija “pilnīgs zināšanu sistēmas apvērsums” (Gaston Bachelard. *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*. Übers. von Michael Bischoff. – Frankfurt a. M., 1978. – 49. lpp.; oriģinālizdevums franču val.: Paris, 1938). Šo tēzi par zinātnes attīstības pārtrauktību Bašlārs izvirzīja savā disertācijā “*Essai sur la connaissance approchée*” (Paris, 1928) un precizēja darbā “*Le Nouvel Esprit scientifique*” (Paris, 1934; vāciski: *Der neue wissenschaftliche Geist*. Übers. von Michael Bischoff. – Frankfurt a. M., 1988).

⁶⁸ Thomas S. Kuhn. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Übers. von Kurt Simon. 2. rev. und um das Postskriptum von 1969 erg. Aufl. – Frankfurt a. M., 1976. – 220. lpp.

⁶⁹ Sal. turpat. Citviet Kūns stāsta, ka “līdzīgais zinātnē un mākslā” viņam bijusi īstena “atklāsme”, un uzsver, “ka zinātnieks – pilnīgi tāpat kā mākslinieks – vadās pēc estētiskiem skatpunktiem un ir tāpat pakļauts valdošo uztveres veidu ietekmei” (Thomas S. Kuhn. *Bemerkungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst // Th. S. K. Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Übers. von Hermann Vetter. – Frankfurt a. M., 1977. – 449. lpp. un tālāk).

runā par estētiskā kanona pārmaiņu kauzālo funkciju zinātniskajās revolūcijās.^{70, 71}

e) Zinātnes prakse

Jau sen arī dabaszinātņu pētnieki ir apzinājušies estētisko momentu nozīmi savā izziņas darbā. Gandrīz vispārpieņemts kļuvis uzskats, ka viņu izziņa ir drīzāk radīšanas nekā atveidošanas darbība un ka pētījums nevar iztikt bez iztēles spējas. Jau Bors, Diraks, Einšteins un Heizenbergs izšķirošajās savu pētījumu fāzēs ir argumentējuši estētiski, un Puankarē pat kategoriski apgalvojis, ka tieši estētiskais un nevis loģiskais po-

⁷⁰ Marija Hese zinātniskās revolūcijas interpretē kā dabas “metaforiskus atkārtotus aprakstus” (Mary Hesse. *The Explanatory Function of Metaphor* // M. H. *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science*. – Bloomington, Ind., 1980. – 111. lpp.), un Džeimss V. Makalisters norāda, ka jaunās paradigmas izraisījušas būtiskas pārmaiņas estētiskajā kanonā resp. estētiskajās izvēlēs (sal. ar: James W. McAllister. *Truth and Beauty in Scientific Reason* // *Synthese* 78, 1989. – 25.–51. lpp.).

⁷¹ Protams, tādējādi (atbilstoši dažātajām estētiskajām izvēlēm) var rasties atšķirīgas izveles izziņas sfērā. Skaistuma un harmonijas estētikas nav vienīgās iespējamās. Var pievienot paradoksu, lūzuma, ambivalences vai atvērtības estētikas. Pirmajā gadījumā izjūta, ka izziņa ir izdevusies, iestāsies tad, ja viss savienosies veselumā, tātad kļūs harmonisks, otrajā gadījumā turpretī, ja atklāsies galēji pārrāvumi un nesavienojamības. Pirmais gadījums novērojams pie tādiem zinātniekiem kā Keplers vai Heizenbergs. Keplers ticēja tikai vienai harmonijas estētikai, un daudziem zinātniekiem joprojām der izteikums: “Ja kaut kas nav skaists, tas nevar būt patiess.” Citāds skatījums ir tādiem domātājiem kā Benjamins vai Liotārs. Liotārs saskatīja atbilstību sasniegtu tikai tad, kad parādās paradoksi un pretrunas; Benjamins bija pārliecināts, ka patiesai izziņai jāpiemīt zibens un šoka iezīmēm.

tenciāls ir laba matemātiķa galvenā spēja.^{72, 73} Jaunākajā laikā nozīmīga kļuvusi Vatsona norāde, ka DNS atšifrēšana viņam izdevusies tikai tāpēc, ka viņš pieņēmis, ka atrisinājumam jābūt īpaši elegantam, – tikai ar šo estētisko premisu viņš varējis lielajā teorētiski pavērušos risinājuma iespēju skaitā atrast īsto.⁷⁴ – Estētika acīmredzami sniedz ne tikai intuīcijas, tā piedāvā arī kritērijus.

Ar šādu attīstību racionālistiskās barjeras cilvēku prātos ir ievērojami mazinājušās. Šodien jau daudz brīvāk tiek atzīti estētiskie momenti zinātnes kodolā. Vēsturiski tie vienmēr ir pastāvējuši. Piemēri sniedzas no antīkās astronomijas apļa metaforām un Ņūtona dabas likuma jēdziena līdz iztēles

⁷² Sal. ar Judītes Veksleres izdoto krājumu “*On Aesthetics in Science*” – Cambridge (Mass.), 1981; sal. arī ar nosaukumu “*Truth and Beauty. Aesthetics and Motivations in Science*” (Chicago, 1987) apkopotos Subrahmanjana Čandrašekara darbus; visbeidzot, sal. ar darbu: Gideon Engler. *Aesthetics in Science and Art // The British Journal of Aesthetics* 30/1 (1990). – 24.–34. lpp. un: James W. McAllister. *Scientists’ Aesthetic Judgement // The British Journal of Aesthetics* 31/4 (1991). – 332.–341. lpp. Makalisters norāda, ka estētisko kategoriju lietošana intelektuālās konstrukcijās Šeftsberija un Hačesona laikos bijusi daudz pierastāka, nekā tas iespējams šodien, kad estētika ir lielā mērā reducēta uz māksliniecisko jomu (sal. turpat, 339. lpp.).

⁷³ Puankarē uzskats nebūt nav tik ekstravagants, un to pauduši arī mazāk oriģināli gari. Piemēram, Volfgangs Krulls 1930. gada 11. janvārī savā runā sakarā ar stāšanos amatā Erlangenē “Par estētisko skatījuma veidu matemātikā” teica, ka matemātiķim ļoti svarīga ir fantāzija un ka matemātika un māksla šajā ziņā ir radniecīgas: “Es gribēju parādīt, ka matemātiķim fantāzijas un radošie pamatprincipi lielā mērā ir tādi paši kā māksliniekam.” “Man šķiet .. ļoti svarīgi, ka beidzot tiek uzsvērts, ka estētiskais redzespunks matemātiķim spēlē lielu lomu.” “Es .. vēlētos, cik iespējams, uzsvērt: īstam matemātiķim visvairāk nepieciešama fantāzija, protams, īpaša “matemātiskā” fantāzija.” (Wolfgang Krull. *Über die ästhetische Betrachtungsweise in der Mathematik // Sitzungsberichte der physikalisch-medizinischen Sozietät zu Erlangen*, Bd. 61. – Erlangen, 1930. – 211., 218., 208. lpp.)

⁷⁴ Sal. ar: James D. Watson. *Die Doppel-Helix. Ein persönlicher Bericht über die Entdeckung der DNS-Struktur.* – Reinbek bei Hamburg, 1969.

elementiem pašreizējos simetrijas pētījumos,⁷⁵ un tikpat lielā mērā no Arhimēda un Ņūtona līdz Kekulē ir pazīstama estētiskās intuīcijas heuristikā nozīmība.⁷⁶ Ja šodien mēs saskaramies ar tādām teorijām kā “Lielais sprādziens” vai nebeidzamais stāsts par kvarkiem, tad nemaz nevaram neņemt vērā estētisko un fikcionālo momentu nozīmīgo lomu. Līdz šim par principiālu uzskatītā atšķirība starp zinātnisko un estētisko racionalitāti izrādījusies tikai atšķirība pakāpē. Izziņas racionalitāte – gan Kanta, gan Feierābenda izpratnē – savā pamatslānī ir saplūdusi ar estētiskajiem momentiem.

Pašlaik visās zinātnēs ielaužas apziņa par izziņas un īstēnības fundamentāli estētisko raksturu. Semiotiski vai sistēmteorētiski, socioloģijā, bioloģijā vai mikrofizikā – visur mēs vērojam, ka nav pirmā vai pēdējā pamata, ka “pamatu” dimensijā mēs drīzāk uzduramies estētiskai struktūrai. Semiotiķi mums saka, ka apzīmētāju ķēdes pastāvīgi norāda uz citām apzīmētāju ķēdēm, nevis uz vienu sākotnēju apzīmējamo; sistēmteorija mums māca, ka mēs “nevis nonākam pie galējām vienībām”, bet gan novērojam tikai novērojumus un aprakstām aprakstus;⁷⁷ mikrofizika apgalvo, ka tur, kur tiek meklēts elementārais, tā nekad neatduras pret elementāro, bet gan vienmēr pret

⁷⁵ Piemēram, Ņūtonam tāda estētiska iezīme kā vienkāršība kalpoja tieši par dabas likuma kritēriju. Šī vienkāršība nebija atklājums saistībā ar kādu dabas likumu, tā bija estētisks priekšnoteikums, lai kaut kas tiktu atzīts par dabas likumu (sal. ar: Dale Jacqueline. *Aesthetics and Natural Law in Newton's Methodology* // *Journal of the History of Ideas* 51/4, 1990. – 659.–666. lpp. Īpaši sk.: 661. un 666. lpp.).

⁷⁶ Jau Herders izteica diagnozi: “Tā Ņūtons pret paša gribu kļuva par dzejnieku savā pasaules celtnē, tā Bifons – savā kosmogonijā un Leibnics – iepriekšnoteiktajā harmonijā un monāžu mācībā. Kā visa mūsu psiholoģija sastāv no tēlainiem vārdiem, tā visbiežāk *Viens* jauns tēls, *Viena* analogija, *Viena* uzkrītoša līdzība radīja vislielākās un pārdrošākās teorijas” (Johann Gottfried Herder. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* // J. G. H., *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 8. – Berlin, 1892. – 170. lpp.).

⁷⁷ Niklas Luhmann. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. – Frankfurt a. M., 1990. – 717. lpp.

jaunu kompleksitāti.⁷⁸ Tas viss ir jāizprot nevis kā rezignācijas izpausme, bet gan kā norāde uz ieskatu, ka īstenībai pamatā ir estētiska struktūra.

Izpratne par to, ka mūsu izziņai, mūsu īstenībai un mūsu saprašanas formām ir fundamentāli estētisks raksturs, sniežas līdz pat ikdienas izpratnei.⁷⁹ Mūsu orientieru formas aizvien lielākā mērā iegūst estētiskas iezīmes, un pat savas novirzes no tradicionālajām normām mēs aizvien vairāk attaisnojam ar estētiskiem argumentiem.

5. Protoestētika – estētiskais pagrieziens

Šīs – III daļas – sākotnējais pieņēmums bija, ka estētika ir ielauzusies filosofijas kodolā, patiesības un zināšanu fundamentālajā dimensijā. Tagad to varam uzskatīt par rezultātu. Patiesībai – mūsdienīgā izpratnē – ir estētiskas premisas. Mūsu izziņas pamatvaibsti ir estētiski veidoti.

Pēdējos divsimt gados šī protoestētika ir kļuvusi aizvien redzamāka. Kopš Baumgartena zinātnes estētiskas uzlabošanas projekta, kopš Kanta estētiskās sfēras transcendentalizācijas, kopš Ničes izziņas estētiskās un fikcionālās interpretācijas un pilnībā tajās diversajās formās, kurās 20. gadsimta zinātnes teorija un zinātnes prakse atklāja estētiskos momentus zinātnē, patiesība, izziņa un īstenība ir atklājušās kā augstākā mērā estētiskas. Pirmkārt, kļuva redzams, ka estētiskā sastāvdaļa mūsu izziņā un īstenībā ir fundamentāla. Tas notika – pēc Baumgartena sagatavojošā darba – Kanta transcendentālajā

⁷⁸ Starp citu, jau Montēns teica, ka mēs izdarām piezīmes par piezīmēm: “*nous ne faisons que nous entregloser*” (Michel de Montaigne. *Essais* // M. de M. *Œuvres Complètes*. – Paris, 1967. – 3. sēj., 13. nod. – 430. lpp.).

⁷⁹ Protams, šie ieskatī ved arī pie tā, ka zinātne zaudē patiesības monopolu. Tas, ka zinātniskā patiesība savā pamatslānī nav mazāk estētiska kā citi orientieri, konsekvēnti ved pie zinātniskās patiesības līdz šim ekskluzīvā stāvokļa relativēšanas.

estētikā un mūsdienās sniedzas līdz dabaszinātņu pašrefleksijai. Otrkārt, aizvien vairāk nostiprinājās ieskaits, ka izziņa un īstenība jau pēc savas esamības veida ir estētiska. Tas bija Ničes atklājums, kuru kopš tā laika pauž arī citi (lai gan bieži atšķirīgā terminoloģijā) un kurš sniedzas līdz pat mūsdienu konstruktīvismam. Īstenība nav no izziņas neatkarīgs, stingri iepriekšdots lielums, bet ir konstrukcijas priekšmets. Agrāk estētisko raksturu piedēvēja sekundārām realitātēm, tagad aizvien lielākā mērā atzīstam, ka pat mūsu primārajai īstenībai piemīt struktūra, ko visdrīzāk var saukt par estētisku. Estētiskās kategorijas kļuvušas par pamatkategorijām.

Īpaši satriecoši ir tas, ka estētiskā sfēra attiecas nevis uz augstāku pakāpi, bet gan uz elementārām dimensijām, ka tā skar tieši pamatus. Turpretī "racionalitāte" – otrs patiesībai būtisks moments – ir izšķiroša tikai tiem procesiem, kuri balstās uz estētiskiem pamatiem. Racionalitāte saskaņā ar premisām un konsekvēnti īsteno no estētisko momentu noteiktās principu kopas izrietošās sekas. Taču racionalitāte nevar šos pamatus nedz pamatot, nedz attaisnot. Tiesa, estētiskā sfēra neaptver visu patiesību. Arī racionalitāte ir nepieciešama. Tomēr estētiskais attiecas uz pamatslāni, turpretī racionalitāte – tikai uz sekojošajām struktūrām. Tieši šo estētiskā primaritāti tradicionāli neapzinājās vai nevēlējās apzināties. Mūsdienu atīstība turpretī to likusi saprast.

Un to nav ar dekrētu noteikuši kādi estētiķi, to mums piedāvājusi saprast mūsdienu vadošā autoritāte – zinātne. Tā vedusi pie epistemoloģiskas estetizācijas – principiālas zināšanu, patiesības un īstenības estetizācijas –, kas skārusi visus jautājumus.⁸⁰ Šī *epistemoloģiskā estetizācija* ir mūsdienu depozīts. Pašlaik nav neviena argumenta, kas sekmīgi stātos tai ceļā.

⁸⁰ Ir lieki vēlreiz atgādināt ka šai estetizācijai nav nekāda sakara ar izskaistināšanu vai ko tamlīdzīgu. Tā attiecas nevis uz estētiskiem priekšmetu predikātiem, bet gan uz mūsu zināšanu, izziņas un īstenības izpratnes stāvokļa raksturojumu.

Pastāv ne tikai iemesls, kāpēc pārdomāt estētiskos momentus, kas atrodas patiesības, zināšanu un īstenības kodolā, – šis process kļuvis par pienākumu. Ja šodien runā par estētiku, tad jāredz arī šī protoestētika un jāpārdomā tās izteikumi.

Atskatoties uz šo attīstību, varētu runāt par “*aesthetic turn*” – par “estētisko pagriezienu”. Mūsu “pirmā filosofija” ir lielā mērā kļuvusi estētiska. “Pirmā filosofija” bija klasisks apzīmējums tai zinātnes daļai, kura izsaka pašus vispārīgākos apgalvojumus par īstenību. Kādreiz (antīkajā laikmetā) tos atvedināja no esamības, pēc tam (jaunajos laikos) – no apziņas, visbeidzot (mūsdienās) – no valodas; pašlaik šķiet, ka nākamā būs pāreja pie estētiskas paradigmas. Jo dziļāk mēs jautājam, jo pamatīgāk analizējam, jo vairāk sastopamies ar estētiskiem momentiem un estētiskām struktūrām. Argumentāciju pamatā, tāpat kā īstenības elementārajos aprakstos, mēs atkal un atkal atklājam estētiskas izvēles. Šodienas kontekstā – antifundamentālisma kontekstā – visi “pamati” rāda estētisku vaigu.⁸¹ Vai precīzāk: antifundamentālims izsaka tieši to, ka pamati ir estētiski iezīmēti. To nevajadzētu jaukt ar “estētisku fundamentālismu”. Runa acīmredzot ir par tā pretmetu: par atsacīšanos no katra fundamentālisma. Estētiski iezīmēta “pirmā filosofija” ne tikai atvadās no tradicionālās lomu sadales, bet gan vienlaikus pārvar “pirmās filosofijas” formu. Ja tā ir “pirmā filosofija” – tad vairs ne kā “pirmā filosofija”. Tai vairs nav pamatdisciplīnas statusa, kuru mēs varētu autonomi attīstīt, lai saņemtu atbildes uz visiem turpmākajiem jautājumiem. Estētika nav nedz pamatu likšana, nedz pats pamats. Tieši tas raksturo šo paradigmu maiņu, šo *estētisko pagriezienu*.

⁸¹ Pat “fundamentālismi”, tuvāk aplūkoti, izrādās estētiskas konstrukcijas. Tiesa, arī pašiem fundamentālismiem tad būtu jāatzīst savs konstrukcijas statuss. Ciktāl tie atsauca uz absolūtu, objektīvu patiesību, tiktāl seko par nepieņemamu kļuvušai legitimācijas stratēģijai. Tādējādi tiek nosaukta šķirtne starp pieņemamiem un nepieņemamiem fundamentālismiem. Maldinoši ir nevis tos konstruēt, bet gan noliegt to konstrukcijas iedabu.

6. “Pamatu” estētiskā struktūra

Precizējot es vēlreiz gribētos izcelt kādu nošķirumu. Pie epistemoloģiskās estetizācijas pieder divi faktori. Pirmkārt, mūsu izziņas pamatstruktūrās lielā apjomā redzami *estētiski elementi* – tie sniedzas no elementārām vērojuma formām un par paraugu kalpojošām metaforām līdz specifiskām fikcijām. To pašos pamatos mācīja Kanta transcendentālā estētika un Ničes metaforoloģiskā izziņas interpretācija, un specifiskā līmenī arī zinātnes vai filosofijas analīzes var aizvien no jauna atklāt, ka galvenie estētiskie priekšstati funkcionē kā paraugi.⁸²

Ortkārt – un tas ir izšķirošais punkts –, atklājas īstenības *estētiskā struktūra*. Īstenības esamības veids tā pamatformās ir tāds, ko var nosaukt par estētisku. Jo nesošās struktūras ikreiz ir specifiski (nevis universāli) veidotas, no kāda noteikta punkta tās vairs tālāk nevar pamatot – tās ir it kā bez pamata, svārstīgas. Šāda struktūra tradicionāli tika piedēvēta, kā jau teikts, tikai estētiskām parādībām. Jau ilgi tā tika aprakstīta,

⁸² Gastons Bašlārs spoži parādīja, kā jauno laiku zinātnē savās izpausmēs aizvien ir noteiktu iedomu tēlu vadīta, – (piemēram, viņa norādes uz sūkļa metaforu Dekartam, Reomīram, Franklinam (Bachelard. *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes* [sk. 66. piez.], 127.–135. lpp.). Par filosofiju Rortijs principiāli apgalvoja: “Nevis propozīcijas, bet tēli, nevis apgalvojumi, bet metaforas valda lielākajā daļā mūsu filosofisko pārliecību.” (Rorty. *Der Spiegel der Natur* [sk. 56. piez.], 22. lpp.), un pakļāva radikālai kritikai apziņas kā spoguļa tēlu. Italo Kalvino norādīja, ka pat “vizuālajai fantāzijai tik tālā valodā kā modernais zinātniskais diskurss” pārsteidzošā kārtā var atrast tēlus: “Pat ja lasa visspecializētāko zinātnisko traktātu vai abstraktāko filosofijas grāmatu, var pēkšņi uzduroties teikumam, kas negaidot rosina vizuālās iztēles spēju” (Italo Calvino. *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Übers. von Burkhart Kroeber. – München, 1991. – 125. lpp.). Par saviem paša darbiem Kalvino saka, ka, lai gan “katra stāsta sākotnē ir kāds vizuāls tēls” (turpat, 123. lpp.), viņa ievirze bijusi “apvienot spontāno tēlu radīšanu ar diskursīvās domāšanas intencionalitāti” (turpat, 125. lpp.). Noslēgumā viņš secina: “Tomēr vizuālie risinājumi paliek arī turpmāk noteicošie, un dažreiz tie parādās negaidot, lai izšķirtu situāciju, ko nevar atrisināt ne domāšanas pieņēmumi, ne valodas resursi.” (Turpat, 125. lpp. un tālāk.)

atsaucoties uz estētiskiem stāvokļa predikātiem – uz tādiem terminiem kā “šķītums”, daudzējādība”, “nepamatotība” vai “svārstīgums”. Tāpēc ir konsekventi saukt jaunā veida struktūru par estētisku.

Radušos situāciju var izskaidrot arī tā: īstenības izpratnes un dzīves formas iekšēji gan ir hierarhiski strukturētas – tātad ir pamatos esošais un tas, kas uz pamata balstās. Tomēr pašus pamatus galu galā vairs nevar pamatot. Tāpēc uz tiem nevar attiecināt predikātus “racionāls” un “iracionāls”. Vitgenšteins, ņemot to vērā, teica: “Tev jāapsver, ka valodas spēle, tā sakot, ir kaut kas neparedzams. Es domāju: tā nav pamatota. Tā nav saprātīga (vai nesaprātīga). Tā ir te – kā mūsu dzīve.”⁸³ Pamatojuma mēģinājumiem šeit varētu būt tikai izgaismošanas, nevis pamatojuma raksturs. Tiem galu galā ir cirkulāra struktūra.⁸⁴ Vitgenšteins šajā sakarā norādīja uz durvju un viru argumentatīvo likumu: “.. mūsu zinātnisko pētījumu loģikai raksturīgs tas, ka drošticamais *patiešām* nevar tikt apšaubīts.” “Tas nozīmē, ka *jautājumi*, ko mēs uzdodam, un mūsu *šaubas* balstās uz to, ka daži pamatlikumi netiek apšaubīti, tie ir kā viras, kurās tie turas.”⁸⁵ Tikai šīs “viras” nav pasargātas no visām šaubām; nevis tāpēc, ka būtu acīmredzamas un neapšaubāmas, tās veido galēji drošus fundamentus, bet gan tāpēc, ka tās ir pragmatiski resp. funkcionāli nepieciešamie pamati; tāpēc nākošajā pārdomu soli tās savukārt var padarīt par jautāšanas priekšmetu (it kā par “durvīm”) – lietojot

⁸³ Ludwig Wittgenstein. *Über Gewißheit* // L. W. *Werkausgabe*. – Frankfurt a. M., 1984. Bd. 8. – 232. lpp. [559. §.]. Citviet Vitgenšteins saka, ka nav jēgas jautāt par domāšanas pamatiem. Var tikai “aparakstīt domāšanas spēli, taču ne pamatu, kāpēc mēs domājam. “Pamats” ir lietojams tikai kādas kārtulu sistēmas ietvaros. [...] Ir pret jēgu pieprasīt pamatu visai domāšanas sistēmai. Kārtulas nevar pamatot.” (Ludwig Wittgenstein. *Vorlesungen 1930–1935*. – Frankfurt a. M., 1984. – 108. lpp.) “.. “racionālam” ir nozīme tikai sistēmas iekšienē.” (Turpat, 125. lpp.)

⁸⁴ Rortijs norādīja uz šo apstākli ar atslēgas vārdu “nejaušība” (sal. Rortijs. *Nejaušība, ironija un solidaritāte* [sk. 57. piez.]), un šajā virzienā attīstās (Rortija uztvertie) modernās hermeneitikas ieskatī.

⁸⁵ Wittgenstein. *Über Gewißheit*, [sk. 82. piez.]. – 186. lpp. [342, 341. §.]

citas “viras”, kas arī var tikt tāpat principiāli apšaubītas. Rezumējot Vitgenšteins raksturoja šo situāciju tā: “Neko no tā, ko mēs darām, nevar galīgi un negrozāmi aizstāvēt. To var tikai attiecībā pret kaut ko citu, kas ir pieņemts kā drošs.”⁸⁶ Pamatojumu gaitā nevar nonākt pie neapgāžama pamata, bet gan atkal pie principiāli problemātiskiem pieņēmumiem. Pamatojuma un argumentācijas arhitektūra kopumā paliek trausla, relatīva un nedroša.

Tas vēlreiz – arī Vitgenšteinam – ved pie estētisko operāciju prioritātes. Jo, ja jau pamatslānī ir iespējami atšķirīgi pieņēmumi, starp kuriem nevar “racionāli” izšķirties, paliek tikai estētiska izvēle. Vitgenšteins, runājot par “stilu”, to reiz paudis šādi: “Tā ir arī ar radību: Dievs – tas ir viens stils, miglas mākonis ir cits stils. Stils sniedz mums apmierinājumu, taču viens stils nav racionālāks par citu.”⁸⁷

7. Vitgenšteins

Šo daļu es vēlētos beigt ar dažām papildinošām norādēm uz Vitgenšteinu. Estētiskā pagieziņa sakarā 20. gadsimtā Vitgenšteins ir tikpat svarīgs, cik svarīgs 19. gadsimtā bija Nīče. Vitgenšteins aprakstīja valodasspēļu un dzīves formu uzbūvi pēc parauga, kas pamatā bija estētisks, – līdzīgi Nīče, Neirāts, Gudmens vai Rortijs rīkojās ar īstenības struktūru. Lai saprastu Vitgenšteinu, nepieciešams saprast arī tādas piezīmes (tā datēta ar 1946. gada Reformācijas dienu) kā: “Ak, kāpēc man šķiet, ka, rakstot filosofiju, es rakstu dzejoli?”⁸⁸

Daudzos aspektos Vitgenšteins bija estētisks domātājs – un viņš to zināja. Tā viņš runāja par vispār “savādo līdzību starp

⁸⁶ Ludwig Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen* // L. W. Werkausgabe [sk. 78. piez.], Bd. 8. – 472. lpp.

⁸⁷ Wittgenstein. *Vorlesungen 1930–1935* [sk. 82. piez.]. – 124. lpp.

⁸⁸ Ludwig Wittgenstein. *Sein Leben in Bildern und Texten*. Hrsg. von Michael Nedo und Michele Ranchetti. – Frankfurt a. M., 1982. – 316. lpp.

filosofisko .. un estētisko pētījumu”⁸⁹. Šo līdzību viņš sauca par savādu, jo tā ir pretrunā ar mūsu ierastajiem priekšstatiem;⁹⁰ viņš, būdams analītiskas precizitātes meistars, pamanīja šo līdzību, tāpēc savā filosofiskajā darbā vienmēr izmantoja estētiskas paralēles. Viņš principiāli uzsvēra: “Mani interesēja zinātniski jautājumi, taču tie mani nekad īsti nesaistīja. Mani saista tikai *jēdzieniski* un *estētiski* jautājumi.”⁹¹ Savu filosofisko darbu Vitgenšteins salīdzināja ar gaumes pārveidošanu: “Kas šodien māca filosofiju, tas dod citam ēst nevis tādēļ, lai iepriecinātu viņa garšas izjūtu, bet gan tādēļ, lai mainītu viņa gaumi.”⁹² Atsevišķos gadījumos Vitgenšteins ir vilcis paralēles ar mūziku, arhitektūru, glezniecību, dzeju: “Mans stils līdzinās .. skaņdarbam.”⁹³ “Darbs filosofijā ir – kā daudzkārt darbs arhitektūrā – drīzāk gan darbs ar sevi pašu.”⁹⁴ “.. pamatā es tomēr esmu gleznotājs ..”⁹⁵ “Tas, ko es izgudroju, ir jaunas *līdzības*.”⁹⁶ “Patiesībā filosofiju drīkstētu tikai *dzejot*.”^{97, 98}

⁸⁹ Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen*, [sk. 85. piez.]. – 485. lpp.

⁹⁰ Šajā nozīmē Frēge Vitgenšteina 1919. gada 16. septembra vēstulē pārmeta, ka “Traktāts” drīzāk “ir māksliniecisks nekā zinātnisks veikums.” (Cit. no: Manfred Frank, Gianfranco Soldati. *Wittgenstein – Literatur und Philosophie*. – Pfullingen, 1989. – 42. lpp.).

⁹¹ Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen*, [sk. 85. piez.]. 563. lpp.

⁹² Turpat, 474. lpp.

⁹³ Turpat, 505. lpp.

⁹⁴ Turpat, 472. lpp. “Jūs domājat, ka filosofija ir grūta nodarbošanās, taču es jums varu teikt: salīdzinot ar grūtībām, kas ir arhitektūrā, tā nebūt nav grūta.” (*Ludwig Wittgenstein: Portraits und Gespräche*. Hrsg. von Rush Rhees. – Frankfurt a. M., 1987. – 117. lpp. un tālāk).

⁹⁵ Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen*, [sk. 81. piez.]. – 567. lpp.

⁹⁶ Turpat, 476. lpp.

⁹⁷ Turpat, 483. lpp. Starp citu, jau Niče teica: “Pirms tiek “domāts”, jau jābūt “sadzejotam”.” (Friedrich Nietzsche. *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889, Teil 1: Herbst 1885 bis Herbst 1887 // F. N. Sämtliche Werke*, [sk. 13. piez.]. Bd. 12. – 550. lpp. [1887. gada rudens].).

⁹⁸ Varbūt varētu iebilst, ka tas attiecas uz vēli no Vitgenšteina, turpretī attiecināt to uz agrīno Vitgenšteinu, stingro “Loģiski filosofiskā traktāta” Vitgenšteinu, nebūtu pareizi. Pavisam aplami. Jau 1912. gadā domu apmaiņā ar Bētrandu Raselu Vitgenšteins pastāvēja uz savas filosofiskās metodes *estētisko* raksturu. Rasels viņu aicināja “ne tikai apgalvot to, ko viņš uzskata par patiesu”, bet

Ar tikko sacīto es mēģināju sniegt skaidrojumu tam, kāpēc Vitgenšteins varēja tā teikt. Tāpēc, ka, analizējot filosofijas problēmas bez ilūzijām līdz pat tā sauktajiem “pirmajiem jautājumiem” – tātad līdz vietai, kur “pamatojumi ir izsmelti”, kur “nonāku pie cietās klints” un kur “lāpsta atliecas atpakaļ”⁹⁹, – viņš pamanīja domāšanas estētisko pamatstruktūru. Arī viņam tas bija vispirms pārsteidzošs, bet pēc tam aizvien pašsaprotamāks atklājums.

Vitgenšteins atteica, ka “ar argumentiem tiek traucēts domas skaistumam un viņam tad radusies sajūta, it kā puķe tiktu plūkta ar netīrām rokām”. (*Bertrand Russel an Ottoline Morrell, 28. Mai 1912* // Cit. no: Brian McGuinness. *Wittgensteins frühe Jahre*. Übers. von Joachim Schulte. – Frankfurt a. M., 1988. – 175. lpp.) Šāda sajūta nepameta Vitgenšteinu līdz pat dzīves galam. Iepriekš citētais izteikums “Ak, kāpēc man šķiet, ka, rakstot filosofiju, es rakstu dzejoli?” tālāk skan: “Šeit ir tā ., it kā ka runa būtu par kaut ko niecīgu, kam tomēr ir milzīga nozīme. Kā lapai vai puķei.” (*Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten* [sk. 87. piez.]. – 316. lpp.).

⁹⁹ Ludvigs Vitgenšteins. *Filosofiskie pētījumi* [sk. 82. piez.]. – 90. lpp. [217. §.].

IV. Atskats un perspektīvas

Es sāku ar Platonu un noslēgumā vēlētos atskatīties uz viņu. Platons izraidīja dzejniekus no valsts un cēla tronī filosofiju. Vitgenšteins turpretī uzskata, ka filosofiju “patiesībā var tikai *dzejot*”.

Lai kā arī būtu, atšķirība no Platona (un tradīcijas kopumā) nav tik liela, kā šķiet. Sākumā jau teicu – es uzskatu, ka ne tikai mūsdienu domāšanai ir estētiski pamatvaibsti, bet tā bijis vienmēr, tikai tradicionāli to nespēja atzīt un estētiskā rakstura nojautu noraidīja un mēģināja no tās distancēties. Par liecinieku tam noslēgumā es vēlētos piesaukt tieši Platonu – filosofijas un dzejas nošķiruma apoloģētu.

Ne tikai biogrāfiski ir zināms, ka Platons sevī nesa saikni starp filosofiju un dzeju un tikai pēdējā brīdī, vakarā, kad viņš gribēja doties uz sacensību kā traģēdiju dzejdaris, Sokrats viņu pievērsa filosofijai, bet manis jau piesauktā izteikuma beigās, domu apmaiņā par dzejniekiem “Valsts” 10. grāmatā, Platons pats saka, ka visa viņa runa bijusi viens vienīgs buramvārds, ar ko viņam bija jānobur sevi, lai nekristu atpakaļ vecajā mīlestībā pret dzeju, kas viņu joprojām pievelk.¹⁰⁰ Platons pat atstāj dzejai vienas durvis vaļā: ja nāktu kāds, kas spētu noturēt pārliecinošu aizstāvības runu dzejai, tad viņš vēlētos ne tikai to uzklaustīt, bet arī tai piekrist – tas būtu tikai labi viņam pašam.¹⁰¹

Visbeidzot: vai gan Platons nerīkojās kā dzejnieks? To vienmēr redzējis Montēns. “Vai gan Platons nav teicis šos dievišķos vārdus, ka daba nav nekas cits kā noslēpumaina dzeja? [...] Un arī viņi paši [pirmie filozofi] bija dzejnieki un filozofiju izteica dzejā. Platons ir tikai izplūdis dzejnieks.”¹⁰² Patiešām, Platons pats – un tieši “Valstī” – raksturojis savu filosofisko veikumu

¹⁰⁰ Sal. ar: Platon. *Politeia*, 607e – 608b.

¹⁰¹ Sal. turpat, 607b – e.

¹⁰² Montēns. *Esejas: Fragmenti no II un III sējuma*. – Rīga: Zvaigzne, 1984. – 111–112. lpp. (II g. 12. nod.).

kā māksliniecisku darbību. Ko gan citu viņš šeit dara – tā viņš, piemēram, jautā –, ja ne kā labs gleznotājs atveido “labas valsts paraugtēlu”¹⁰³ Filsofs ir laikam gan “valsts zīmētājs”, kas izgatavo tās “skaistāko zīmējumu”.¹⁰⁴ Ar to ir pārņemts pat vārds vārdā saskanīgs tilts pie Vitgenšteina: “Domātājs ļoti līdzinās zīmētājam, kas vēlas zīmējot atkārtot visus kop-sakarus.”¹⁰⁵

Tādējādi paša Platona pārdomās netrūkst norāžu, ka filosofiskam darbam ir daudz lielāka līdzība ar estētisku un poētisku metodi, nekā virspusēji varētu šķist. Tikai vēlāk līdz ar racionālistisku pagriezienu filosofēšanā vairs neko negribēja zināt par šādu radniecību. Šodien mēs esam kļuvuši dzirdīgāki pret mūsu domāšanas un īstenības izpratnes estētiskajiem momentiem un arī senākos tekstos atklājam estētiskas rakstu zīmes.

Tas, ka nevis domāšanas estētiskā uzbūve kā tāda, bet tikai uzmanība, kas tai veltīta, ir jauna, varētu mums atvieglot soli pie domāšanas estētiski poētiskā rakstura atzīšanas. Šis solis tomēr jopojām ir grūts un neierasts. Vitgenšteins reiz rakstīja: “Mans filosofēšanas veids man pašam joprojām, atkal un atkal ir jauns, un tāpēc man tik bieži ir jāatkārtojas.”¹⁰⁶ Un turpināja: “Kādai citai paaudzei tas būs kļuvis jau par miesu un asinīm ..”¹⁰⁷ Varbūt šīs cerības var attiecināt arī uz ieskatu domāšanas estētiskajos pamatvaibstos.

¹⁰³ Platon. *Politeia*, 472d – e.

¹⁰⁴ Turpat, 501c.

¹⁰⁵ Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen*, [sk. 85. piez.]. – 466. lpp.

¹⁰⁶ Turpat, – 451. lpp.

¹⁰⁷ Turpat.

Est/ētika – estētikas ētiskās implikācijas un konsekvences

Estētika ir ētikas māte.

Josifs Brodskis

Iepriekšēja piezīme:

**Par estētikas un ētikas attiecībām un par est/ētikas
jēdzienu**

Divas filosofijas disciplīnas pēdējos gados ir piedzīvojušas ievērojamu uzplaukumu: ētika un estētika. Ir saprotams, kāpēc tā noticis ar ētiku. Jaunās un ik dienu pieaugošās industriālo sabiedrību problēmas – ziemeļu un dienvidu pretstats, ekoloģija, bezdarbs, gēnu tehnoloģija – palielina pieprasījumu pēc ētikas. Estētikas aktualizācijas iemesli turpretī ir citi. Par savu uzplaukumu tai jāapteicas nevis ārējām sekām, bet iekšējam racionalizācijas procesa faktoram, proti, apstāklim, ka patiesība – zinātniskās racionalitātes vadošā kategorija – aizvien vairāk izrādījusies estētiski apzīmogota, tāpēc estētika attīstās par sava veida pamatdisciplīnu.¹

Arī ētikas un estētikas disciplīnu attiecībās pēdējos gados ir notikušas pārmaiņas. Ja tradicionāli un arī mūsdienās tās tika pretstatītas, tad pēdējā laikā priekšplānā izvirzās to saistība.

¹ Sal. ar iepriekšējā rakstā teikto.

Estētiskā sfēra tradicionāli uzskatīta par bīstamu – uzskatīja, ka tai jānosprauž ētiskas robežas. Tā antīkajā laikmetā estētiskajam tika ierādīta vieta filosofiski ētisku normu ietvaros, un vēl kristīgajā Vakarzemē līdz pat jaunajiem laikiem estētika atradās zem ētikas rīkstes. Tomēr mūsdienās abu disciplīnu pretstats tika konstruēts citādi, proti, kā vienādas nozīmes sfēru pretstats. Šīs sfēras nošķirot, starp tām jā saglabā zināma distance. Estētikas modernais lozungs – autonomija – sākotnēji nozīmēja estētiskā atbrīvošanos no morāliem noteikumiem. Un pretēji: kopš Kanta estētiskajam redzējuma veidam vairs nebija vietas modernajā ētikā.

Kā tradicionālais ētiskā pārsvars pār estētisko, tā mūsdienīgais abu sfēru autonomās neitralitātes modelis pēdējos gados ir izjaukts, jo radusies jauna interese par ētiskā un estētiskā savijumiem. Neoaristoteliskā un poststrukturālistiskā ētika (Nusbauma, Fuko) ierāda estētikai centrālo vietu ētikā, un socioloģiskā un ekoloģiskā estētika (Burdjē, Bēme) padara ētiskos aspektus par estētiskās sfēras galvenajiem redzespunktiem.²

Šodien mēs vispār atzīstam, ka dažādas sfēras un disciplīnas – citādi, nekā to iedomājas mūsdienu diferencēšanas teorēma un nodalīšanas pavēlošais aicinājums, – nosaka to savijums. Tas liek pāriet no nošķirošas domāšanas pie domāšanas, kas veido savijumu. Disciplīnu pūrisms un separātisms ir novecojuši. To vietā nāk pārdisciplināras un šķērsvirziena analīzes.³

² Sal. ar: Martha C. Nussbaum. *“Finely Aware and Richly Responsible”*: *Moral Attention and the Moral Task of Language* // *The Journal of Philosophy* 82 (1985). 516.–529. lpp.; Michel Foucault. *Sexualität und Wahrheit*. 4 Bde. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Bd. 2: *Der Gebrauch der Lüste*. – Frankfurt a. M., 1986; tāpat: M. F. *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 3: *Die Sorge um sich*. – Frankfurt a. M., 1986; Pierre Bourdieu. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. – Frankfurt a. M., 1970; Gernot Böhme. *Für eine ökologische Naturästhetik*. – Frankfurt a. M., 1989.

³ Par to sal.: Wolfgang Iser. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. – Frankfurt a. M., 1995, [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft] 1996.

No šādas perspektīvas es vēlētos jautāt, ciktāl estētikā kā tādā jau ir ietvertas ētiskas noteiksmes un kādi ētiski secinājumi no tām izriet. Vārdu salikumam “est/ētika” – tas veidots no “estētikas” un “ētikas” savienojuma – jāapzīmē tās estētikas sastāvdaļas, kuras pašas satur ētiskus momentus.⁴

Jautājums par šādu est/ētiku – tas ir jauns, tādēļ šeit var tikt aplūkots tikai pirmajā uzmetumā – vienlaikus jānodrošina pret pārpratumiem. Izpētīt est/ētikas iespējas nenozīmē mēģināt aizstāt ētiku ar estētiku. Parādīdams estētikas ētiskās implikācijas un konsekvences, es nebūt neuzskatu, ka līdz ar to ētika *sui generis* būtu kļuvusi lieka. Tomēr est/ētika varētu papildināt parasto ētiku vai tai palīdzēt – varētu aizpildīt robus pamatojumā, uzlabot argumentāciju, padarīt skaidrākus mērķus un palīdzēt risināt problēmas.⁵

Es gribu runāt par divām est/ētikas versijām. Pirmkārt, par sen jau pierasto ētikas imperatīvu estētiskajā (I un II nodaļa) un, otrkārt, par kādu jaunu iespēju, kas ir nepieciešama opozīcija pirmajai versijai (III un IV nodaļa). Pirmajā perspektīvā mēs runājam par imperatīvu, kas liek pārkāpt nepastarpināti juteklisko ceļā uz augstāka jutekliskā pakāpi, otrajā perspektīvā – par maksimu vienādi respektēt atšķirīgas jutekliskās prasības, piemēram, nepastarpināti juteklisko tāpat kā augstākas pakāpes juteklisko. Gribu parādīt, ka abos gadījumos mēs runājam par est/ētikas versijām.

⁴ Terminu “est/ētika” [“*Ästhet/hik*“] vāciski (atšķirībā, piemēram, no angļu valodas) nevar veidot diferencējoši.

⁵ Morāli praktisko diskursu estētikās implikācijas esmu aplūkojis darbā: Welsch. *Vernunft*, [sk. 3. piez.]. – 516.–525. lpp.

I. Estētiskajai sfērai piemītošā ētika

1. Elementārā estētika

Pirmais – tradicionālais – est/ētikas tips rodas jau elementārajā estētikā. Ar “elementāro estētiku” atšķirībā no estētikas, kas saistīta ar mākslu (uz to “estētiku” visbiežāk pārāk ātri un pārāk viennozīmīgi attiecina), es izprotu estētiku, kas saistīta ar *aesthesis* – uztveri. No *aesthesis* taču arī atvasināts vārds “estētika”.

Aisthesis, kā zināms, piemīt divējāda nozīme. Ar šo vārdu apzīmē gan *uztveri*, gan arī *sajūtu*. Šī divējādā jēga bija jau grieķu valodā un atrodama arī daudzās citās valodās. Tā ietverta pašā fenomenā. Kā uztvere *aesthesis* vērsta uz sākotnējām jutekliskām kvalitātēm – krāsām, toņiem, garšām, smaržām – un kalpo to *izziņai*. Kā *sajūta* turpretī *aesthesis* seko jūtu perspektīvai. Tā izvērtē juteklisko *patikas* un *nepatikas* horizontā.

Pirmo *aesthesis* pakāpi pārstāv *sajūta*. Tā seko vitālām interesēm. Patika vai nepatika, ar ko tā izvērtē priekšmetus, nav nekas cits kā šo priekšmetu derīgums vai kaitīgums cilvēka vitālajām vajadzībām. Šeit tomēr jau parādās funkcionālā atšķirība starp tuvdarbības un tāldarbības jutekļu iespējamo nozīmību. Atšķirībā no tuvdarbības jutekļiem tāldarbības jutekļi nav vērsti uz nepastarpinātu kontaktu ar priekšmetu, bet gan veic savas konstatācijas no attāluma, distances. Šis apstāklis ir sākumpunkts uztveres nodalīšanai no sajūtas. Jo vitāli svarīgais, kā to reģistrē *sajūta*, vienmēr galu galā parādās tiešā kontaktā (no attāluma arī tīģeris mūs nevar saplosīt), tāpēc ar kontaktu saistītie tuvdarbības jutekļi vispār ir vairāk fiksēti uz *sajūtu* nekā tāldarbības jutekļi; pati tāldarbības jutekļu uzbūve paver iespēju, atraisīties no sajūtas tuvā horizonta. Sākotnēji tomēr *aesthesis* kopumā darbojas sajušanas intencionālajā horizontā. Tikai tāldarbības jutekļi tieši funkcionāli – vēl ne intencionāli – atšķiras no sajūtas nepastarpinātības moda, kas ir saistošs tuvajiem jutekļiem.

Solis tuvāk uztveres nošķiršanai no sajūtas tiek sperts, tiklīdz *aesthesis* pavēršas uz kāda priekšmeta kā tāda parādīšanās tēlu – neatkarīgi no tā sajūtu raksturojuma. Tādējādi līdzšinējās subjektīvās ievirzes vietā rodas objektīvā ievirze. Tāldarbības jutekļos tas notiek vieglāk, jo, kā jau teikts, to funkcionālā atšķirība no sajūtas (operēšana telpiskā atstatumā) vienlaikus veicina intencionālu distances veidošanos. Tiktāl tālie jutekļi darbojas kā augstākās, uztverei līdzīgās *aesthesis* formas protagonististi. Tie tiek vērsti tagad uz objektīvām kvalitātēm, nevis uz priekšmeta aspektiem, kas saistīti ar sajūtu. Šo *aesthesis* izziņas veida ievirzi secīgi var pārnest arī uz tuvdarbības jutekļiem.

Tādējādi iedibināts jauns *aesthesis* tips – īstas *uztveršanas* tips. Tas virzīts uz priekšmetu sākotnējām jutekliskajām kvalitātēm, tātad uz krāsu, toņiem, garšām, smaržām un taustes kvalitātēm, proti, uz to objektīvo raksturojumu neatkarīgi no subjektīvi vitāliem sajūtas aspektiem. Šī “tīrā” uztveršana ir tradīcijā vienmēr atkal tematizētais un slavētais uztveršanas veids. Tas vairs nekalpo vitālajām interesēm, bet *izziņas* ideālam. Tas ir kopumā atraisījis no pirmās pakāpes – no *aesthesis*, kas saistās ar sajūtu, – horizonta kopumā. Uztveršana kļuvusi autonoma. Ar šādu soli tuvāk izziņai šis uztveršanas veids atstājis aiz sevis un zem sevis ar sajūtu saistīto slāni.

Un tomēr: pēc šī soļa tuvāk tīrajai uztveršanai arī sajūta nepaliek pilnībā tāda, kāda tā bija pirms tam. Atbilstoši sākotnējai uztveres un sajūtas vienotībai arī sajūtā līdzīgi noris augstāka, tīrāka aktu tipa veidošanās. Tiesa, tas vēl seko patikas skatpunktam – taču vairs ne primārajai, vitālajai patikai. Patikas celtnei tagad parādās it kā jauns stāvs: pāri vitāli jutekliskās patikas pamatstāvam paceļas jauna veida patikas *piano nobile*: tīri refleksiīva labvēlīguma vai nelabvēlīguma patika.⁶ Šī ir specifiski estētiskā jutekļa – *gaumes* – dzimšanas vieta. Savus priekšmetus

⁶ Īpaši detalizēti šīs attiecības pētījis jau Aristotelis. Viņa analīzes veido manis teiktā fonu. Sal. ar: Wolfgang Welsch. *Aesthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*. – Stuttgart, 1987.

tā vairs nevērtē pēc vitālajiem kritērijiem, kā to darīja sākotnējā sajūta (tātad kā uzbudinošus vai labi garšojošus, vai riebumu izraisošus), bet vadoties pēc refleksijas kritērijiem, tātad, piemēram, kā skaistus, labvēlīgu izraisošus un harmoniskus vai kā tādus, kas atgrūž, neglītus un sapostītus. Sajūtas un patikas arhitektūra kopš šā brīža aptver divus līmeņus: “jutekliskās gaumes” pamatstāvu un “refleksijas gaumes” augšstāvu – tā šo atšķirību sauca Kants.⁷

2. Estētiskais vai pacilājošais imperatīvs

Cik tālu šajā *aesthesis* arhitektūrā – kā es to gribu apgalvot – ir ietverti *aesthesis* imanentas ētikas aizsākumi?

Divu stāvu uzbūve acīmredzami ir saistīta ar *estētisko imperatīvu*, kam vienlaikus ir est/ētiska imperatīva nozīme – ciktāl tas norāda, kādai vajadzētu būt attieksmei pret jutekliskumu. No vienas puses – šis imperatīvs attiecas uz *aesthesis* uztveres veikumiem. Šeit tas nozīmē: uztverot esi brīvs no jutekliskām sajūtām, neņem tās vērā, pacelies tām pāri! Taču šis imperatīvs reizē attiecas arī uz sajūtām, un šeit tas skan: neseko tikai primāri vitālajai patikai, bet praktizē arī augstāko, īsteni estētisko refleksīvās labvēlības patiku! Abās versijās est/ētiskais imperatīvs no mums prasa, lai mēs pārvaram/pārsniedzam sākotnēji juteklisko noteiksmi. Tāpēc es vēlos to saukt *par pacilājošo imperatīvu*.

⁷ Imanuels Kants. *Spriestspējas kritika* (1790). – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 46. lpp. [A, 22.]

3. Vitālais imperatīvs

Tomēr elevatorais imperatīvs nebūt nav vispār pirmais imperatīvs estētiskajā sfērā. Pirmais ir drīzāk cits – *vitālais imperatīvs*. Jo sākotnēji, kā sajūta, *aesthesis* kopumā kalpoja vitālajām interesēm: kalpoja dzīvei, sevi-pie-dzīvības-uzturēšanai un izdzīvošanai (*zen, soteria*) – taču vēl ne labai dzīvei (*eu zen*). *Aesthesis* vērsās uz labvēlīgā un kaitīgā identifikāciju un izraisīja atbilstošu pievēršanās vai novēršanās aktu, kas kalpoja dzīvei. Tiktāl jau šajā vitālajā līmenī bija ietverts pirmais un elementārais estētikas un ētikas savienojums. Jo šie sākotnējie estētiskie akti kalpoja vismaz kā rudimentāri ētiski mērķi: noderīgi dzīves vešanai. Ar *aesthesis* sākotnēji saistītais imperatīvs, kas liek sekot šādām konstatācijām, vislielākajā mērā kalpo dzīvei. Šis vitālais imperatīvs ir pirmais est/ētiskais imperatīvs.

4. Antropoloģiskā atšķirība

Tomēr parasti nupat attēloto sākotnējo *aesthesis* uzbūvi uzlūko kā raksturīgu nevis cilvēku, bet gan dzīvnieku dzīvei. Cilvēciskajai dzīvei jāizceļas tieši ar vitāli noteiktā esamības veida pārvarēšanu.

Tā to aprakstīja, piemēram, Aristotelis: dzīvnieki pazīst tikai derīgo un kaitīgo, un šādā ziņā patika un sāpes ir pietiekami un uzticami indikatori. Bet cilvēki pazīst arī augstākus predikātus – tādus kā labs un slikts, taisns un netaisns – un tie prasa vairāk nekā juteklisku drošticamību, tie prasa refleksijas un komunikācijas spēju.⁸

Pacilājošais imperatīvs – pamudinājums pārkāpt nepastarpināti juteklisko noteiktību par labu tīrai uztveršanai no vienas puses un augstākam labvēlīgumam no otras puses – tātad ir tieši

⁸ Sal.: Aristoteles. *Politik.* – I 2, 1253a 10–18.

saistīts ar antropoloģisko atšķirību, ar cilvēka kā cilvēka esamības veidu. Ciktāl mēs esam *dzīvas būtnes*, tiktāl arī mums pirmais est/ētiskais imperatīvs ir vitālais imperatīvs un pacilājošais imperatīvs ir tikai otrais. Bet, ciktāl mēs esam *cilvēki*, pacilājošais imperatīvs ir mūsu konstitutīvais un izšķirošais imperatīvs. Cilvēciski tas ir kategoriskais imperatīvs *par excellence*.

Tālāk es koncentrēšos uz šo otro – pacilājošo imperatīvu. Tā nav tikai elementāra mūsu kultūras aksioma, saskaņā ar kuru izdekušos dzīvi iespējams sasniegt tikai šādas pārvarēšanas ceļā; pacilājošais imperatīvs ir tas, kurš tiek ņemts vērā filosofiskajā disciplīnā, ko sauc par estētiku.

Vienu es pirms tam vēl gribētu uzsvērt: pacilājošais imperatīvs ir ētiskais imperatīvs, kas sākotnēji rodas estētiskā jomā, tātad precīzā nozīmē – *est/ētisks* imperatīvs. Šeit nevis kāda ētiska pavēle ielaužas no ārpuses estētiskā novadā, bet gan šis imperatīvs rodas pašā estētiskajā sfērā. Mums šeit ir darīšana ar ētisku aizmetni estētiskā.

II. Tradicionālā estētika un tās tendence uz estētiski pacilājošā imperatīva absolutizēšanu

Šajā nodaļā es vēlos parādīt, kā tradicionālā estētika kļuva par kultūras autoritāti, kas nostiprināja pacilājošo imperatīvu. Bez tam es gribētu norādīt uz šīs estētikas augstākā mērā problemātisko un tieši paradoksālo iezīmi: tendenci uz naidīgumu pret jutekļiem.

1. Baumgartens, Meiers

Lai pavērtu iespēju sava jaunā estētikas projekta pieņemšanai kultūrā, 18. gadsimta estētiķiem vajadzēja vispirms parādīt, ka viņu nodoms ne tikai nav pretrunā ar pastāvošās kultūras ētiskajām standartu prasībām, bet atbilst tām, ir pat īpašā veidā piemērots, lai panāktu paklausību šīm prasībām arī ietiepīgajā jutekliskā sfērā.

Šādā nozīmē estētikas dibinātājs Baumgartens atbildēja uz iebildumu, ka viņa estētika virzās uz jutekliskuma stiprināšanu, lai gan pēc būtības to vajadzētu apkarot. Baumgartens pārlicina, ka estētika mums palīdzēs vēlamajā kundzībā pār jutekļiem.⁹ Vēl vairāk kultūrā iedibinātajai juteklības pārraudzības prasībai piemērojies Baumgartena skolnieks Meijers.¹⁰ Viņš uzsver, ka “zemākās iekārospējas uzlabošanā” vajadzētu “ņemt vērā, lai tā nekļūst pārāk stipra. Tad mēs atkristu dzīvnieciskā stāvoklī un morāliskā verdzībā.”¹¹ “Jutekliskās izziņas spējas” – kas taču ir estētikas īstenais kapitāls – Mei-

⁹ Alexander Gottlieb Baumgarten. *Aesthetica*. – Frankfurt a. d. O., 1750, Nachdr. Hildesheim, 1970, § 12. – 5. lpp.

¹⁰ Georg Friedrich Meier. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. 3 Teile. Halle a. d. Saale, 1748–50, Nachdr. Hildesheim, 1976. – Bd. 1, § 22. – 36. lpp.

¹¹ Turpat. – Bd. 2, § 540. – 654. lpp.

jers sauc par “dvēseles pūli”¹² un deklarē: “Jutekļiem taisnības labad jābūt prāta vergiem.”¹³ – Redzams, ka estētika, vadoties pēc šādām premisām, varēja kļūt par jutekļu disciplinēšanas pasākumu.¹⁴

Tiesa, Baumgartens šādus apgalvojumus plaši lietoja kā stratēģiskus paskaidrojumus – īstenībā viņš lielā mērā ar tiem pamatoja jutekliskā īpašās pretenzijas. Taču turpmākie un ļoti prominentie estētikas jēdzieni, neskatoties uz visu šķietamo draudzīgumu jutekļiem, patiesībā domāja un argumentēja izteikti antijutekliski. Mans piemērs tam ir – lai arī cik tas sākumā šķistu pārsteidzoši – Šillers.

2. Šillers

Šillers “Vēstulēs par cilvēka estētisko audzināšanu” cer sagaidīt visu svētību no estētiskas audzināšanas darba, precīzāk – no “mūsu sajūtu spējas izglītošanas”.¹⁵ Taču vēstulju noslēgumā viņš prasa, lai “sajūtu spēks tiktu salauzts to robežu iekšienē”.¹⁶ Juteklība viņam tagad ir “briesmīgs ienaidnieks”, pret ko “jācīnās”; “jāved karš pret matēriju pašas matērijas robežās”.¹⁷ “Meistara īstenais mākslas noslēpums” ir tas, “ka viņš izdeldē vielu, pārvēršot to formā”.¹⁸ Šādā sākotnēji

¹² Georg Friedrich Meier. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. [10. piez.] – Bd. 1, § 219. – 516. lpp.

¹³ Turpat. – Bd. 2, § 341. – 176. lpp.

¹⁴ Vēl Kanta “juteklības apoloģijai” iezīmīgs paradokss, ka juteklība šajā aizstāvībā tiek saukta par “pūli” (Immanuel Kant. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798], § 8. – A, 30 un tālāk). Aizstāvība aprobežojas ar to, ka parāda juteklību kā instanci, kas piegādā izziņas veikšanai neaizstājamu materiālu.

¹⁵ Friedrich Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* // F. S. *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. – München, ⁶1980. Citāts 8. vēstulē, 592. lpp.

¹⁶ Turpat, 23. vēstule, 642. lpp.

¹⁷ Turpat, 23. vēstule, 645. lpp.

¹⁸ Turpat, 22. vēstule, 639. lpp.

jutekliskā apkaršanā un iznīcināšanā Šillers redz galveno “estētiskas kultūras” uzdevumu.¹⁹ – Kā gan izskaidrojama jutekļiem draudzīgā nodoma – tāda tā principiāli apliecināta estētikā, un tā to sākotnēji formulē arī Šillers – apvēršana jutekļiem naidīgā programmā, kara pret jutekļiem stratēģijā?

Šillera sākotnējais nodoms virzīts uz juteklības un saprātīguma līdzsvarošanu un saskaņošanu. Mums jānodarbojas ar “prāta likumu .. un jutekļu intereses samierināšanu”.²⁰ Pretruna starp jutekļiem draudzīgo nodomu un jutekļiem naidīgā projekta īstenojumu sakņojas tur, ka Šillers bez ierunām seko pacilājošajam imperatīvam un piešķir tam pat absolutizējošu formu.

Šillers, kā jau teikts, uzsver “sajūtu spējas izglītošanu”.²¹ Viņš sauc to par “cildošanu”.²² Taču tāpēc, ka viņš sajūtu spējas izglītošanu domā absolutizēta estētiskā imperatīva apvārsnī, pieprasot pilnīgu atbrīvošanos no nepastarpināti jutekliskā, šā kultivēšanas nodoma iznākums ir kareivīgs projekts. Šillers vēlas neko mazāk kā mūsu “sajūtu veida kopumā” “totālu revolūciju”.²³ Mums *in toto* jāatvadās no sākotnējās juteklības, visā jutekliskajā mums nemaz vairs nav jābūt jutekliskiem, bet jāizturas tikai estētiski. Mums nevis dažreiz jāpārvar “fiziskie stāvokļi”, bet kopumā jāpāriet pie “estētiskā stāvokļa”.²⁴ Primāri jutekliskais un augstākjutekliskais stāvoklis nav blakus viens otram vai viens virs otra, bet gan pirmais pilnīgi jālikvidē par labu otram. – Laipnais Šillers ir rigorozs estētiskā imperatīva izpildītājs. Viņš pieprasa visaptverošu sekošanu šim imperatīvam.

¹⁹ Turpat, 23. vēstule, 645. lpp.

²⁰ Turpat, 14. vēstule, 614. lpp. Šillers intuitīvi apjauš (kaut gan nespēj konsekventi ieturēt šo līniju), ka kultūra “abām ir pateicību parādā un tai jāaizstāv ne tikai saprātīgā dziņa pret juteklisko, bet arī jutekliskais pret saprātīgo” (13. vēstule, 608. lpp.).

²¹ Turpat, 8. vēstule, 592. lpp.

²² Turpat, 4. vēstule, 577. lpp., un 23. vēstule, 642. lpp.

²³ Turpat, 27. vēstule, 662. lpp.

²⁴ Turpat, 23. vēstule, 642. lpp.

Lai arī cik tas šķistu paradoksāli, sākotnējā jutekliskuma izskaušana Šilleram ir estētiskās izglītošanas pamatuzdevums. Tas aizvien no jauna parādās atšķirīgu pārspriedumu sakarā. Tā, piemēram, Šillers slavē kā mehānisko, tā skaisto izpaušmju māksliniekus par to, ka “tiem nav aizspriedumu”, lietojot “pret matēriju spēku”.²⁵ Primāri jutekliskā iznīcināšana veido estētikas aizsākumu.

Tas nebūt nav tikai Šillera uzskats – viņa atziņas es šeit izmantoju par piemēru un nebūt ne paļājošā nolūkā –, bet gan tradicionālās estētikas uzskats kopumā, ciktāl tā seko pacilājošajam imperatīvam. Šillers tikai ietver jēdzienos tradicionālās estētikas pamataksiomu. Līdzīgi arī Hēgelis raksta, ka “jutekliskajam gan jābūt ietvertam mākslasdarbā, taču tas drīkst parādīties tikai kā jutekliskā virspuse un *šķitums*”.²⁶ Māksla “attiecībā uz juteklisko apzināti rada tikai veidolu, toņu un vērojumu ēnu pasauli”.²⁷

3. Trīs absolūtismi

Šī tipa estētikās – tād vairumā tradicionālo estētiku – ir ietverts pret juteklisko vērsts absolūtisms. Tās ir sekas rigozozam un absolutizējošam estētiskā imperatīva izklāstam. Īstenībā taču tas prasa, lai rīcība būtu nevis *tikai* jutekliska, bet *arī* estētiska. No tā secināja, ka *nekuŗ* nav jābūt jutekliskai, bet *itin visur* tikai estētiskai rīcībai. Tādējādi estētika kļūst nevis par juteklības paplašināšanas un attīstīšanas līdzekli, bet par tās disciplinēšanas īstenojumu. Kamēr parasti tiek uzskatīts, ka estētika aizstāv jutekliskā tiesības, īstenībā tā no šīs domāšanas formas vēršas pret juteklisko. Estētikas maksima

²⁵ Skat. 15. piez., 4. vēstule, 578. lpp.

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Ästhetik*. Hrsg. von Friedrich Bassenge. 2 Bde. Frankfurt a. M., o. J. – Bd. 1. – 48. lpp.

²⁷ Turpat, 49. lpp.

ir “karš pret matēriju”. – Tieši tam jāmainās, ja estētikai reiz patiesi jākļūst par estētiku.

Juteklību iznīcinošajam absolūtismam pievienojas otrs – pasauli iznīcinošs – absolūtisms. Atkal zīmīgi ir Šillera izteikumi. Estētika viņa pārspriedumos kļūst par subjekta spēli aiz slēgtām durvīm. Šillers prasa, lai “viss ārējais tiktu noformēts”,²⁸ tātad nevis pieņemts, kāds tas ir, bet pārveidošanas gaitā pārvērsts cilvēciskā veidolā un tādējādi kļūtu cilvēkam piederīgs. “Tā vietā, lai sevi pazaudētu pasaulē”,²⁹ “viss, kas ir tikai pasaule, sevī jāizskauž”.³⁰ Tādējādi estētika kļūst par absolūtas subjektivitātes īstenojuma formu.³¹ Nekāds iepriekšdotums, nekāda ārējība, nekāda pretestība, nekāda citādība netiek atzīta, ievērota vai saglabāta. Šāda tipa estētikā jau pašos aizsākumos ir izslēgts kaut kas tāds kā mimēze, nodošanās materiālam, pārmaiņas pieredze, izlaušanās no subjektivitātes bruņām.³² – Arī šis manojums mūsdienu estētikai ir jāatmet.

Ja pirmais absolūtisms estētiskās iekšienē izslēdz sākotnēji juteklisko, tad otrais absolūtisms attiecībā uz pasauli attālina visu citādo, svešo, pretstāvošo – tātad pašos pamatos estētiskās pieredzes iespēju. Pāri paliek tikai estētiska produktivitāte un estētiskais, ko radījis pats subjekts.

Visbeidzot, tiek pasludināts trešais absolūtisms. Estētika izvirza pretenziju būt par vienīgo patieso orientēšanās autoritāti. Mūsdienās ar estētiku konkurējošās autoritātes – morāli un zinātni – estētika sistemātiski degradē. Tā Šillers noraida

²⁸ Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, [sk. 15. piez.]. – 11. vēstule, 603. lpp.

²⁹ Turpat, 13. vēstule, 608. lpp.

³⁰ Turpat, 11. vēstule, 603. lpp.

³¹ Fihte resp. Šillera Fihtes studijas šeit veido fonu.

³² Arī šis rezultāts ir klajā pretrunā ar Šillera sākotnējo nodomu. Jo patiesībā viņa ideja ir tāda, ka viss pasauliskais estētiskam cilvēkam jāastop tā, it kā tas būtu brīvības izpausme. Taču viņa īstenotās idejas ietvaros tas ir iespējams, tikai pārveidojot doto, nevis atzīstot brīvību, kas pasaulei ir jau imanenta.

apgaismības un zinātnes pretenzijas būt par orientieriem, norādot uz to vienpusīgumu un nepietiekamību;³³ turklāt viņš uzskata, ka tikai estētika ir spējīga uzņemties kā “dzīvesmākslas” tā “politiskās problēmas” risināšanu, kas neizdevās Franču revolūcijai.³⁴ Vienā tēzē paustas izziņas orientācijas estētiskas pārspēšanas pretenzijas, otrā – morālās orientācijas estētiskas uzurpācijas pretenzijas. – Šī pārsniegšanas programma, ko veic estētika, savu grandiozāko uznācienu piedzīvoja, kā zināms, “Vācu ideālisma vecākajā sistēmprogrammā”. Tā sākas ar ētikas projektu, lai beigtu ar ētiskā un izziņas estētiku absorbciju.³⁵

Tā tad estētiskais imperatīvs savā absolutizācijā – tas šeit tika parādīts ar Šillera piemēru, bet dziļi piemīt tradicionālajai estētikai kopumā – tā vietā, lai vestu pie estētiskas samierināšanas, ved pie trīskārša estētiska absolūtisma, kas vērsts pret sākotnējo jutekliskumu, pret pasauli un pret konkurējošiem orientācijas veidiem. Šeit ir tradicionālās estētikas trīskāršais posts.

Tam pamatā esošā sistemātiskā kļūda, kā jau teikts, sakņojas estētiskā imperatīva pārprašanā. Nepastarpināti jutekliskā *pārvarēšanas* pavēle tiek uztverta kā aicinājums uz nepastarpināti jutekliskā *noliegumu* un *iznīcināšanu*. Tāpēc šāda tipa estētika attīsta nevis jutekliskā atzīšanas un emancipācijas stratēģijas, bet jutekliskā pārraudzīšanas, savalgošanas un disciplinēšanas stratēģijas. Tas ir dziļākais tradicionālās estētikas paradokss. Ja ņem vērā, ka estētika sākotnēji bija domāta kā jutekļu tiesību atjaunošanas līdzeklis, tad, mainoties akcentiem, šis nodoms nemaz vairs nav saskatāms.

³³ Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, [sk. 15. piez.]. – 8. vēstule, 592. lpp.

³⁴ Turpat, attiecīgi 15. vēstule (618. lpp.) un 2. vēstule (573. lpp.).

³⁵ “Patiesība un labais ir sadraudzīgi tikai skaistumā.” (*Mythologie der Vernunft. Hegels “ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus”*. Hrsg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider. – Frankfurt a. M., 1984. – 12. lpp.)

III. Modernā estētika: “taisnīgums pret heterogēno” (Adorno)

Pievēršoties Adorno, es tagad vēlos parādīt, kā šis tradicionālais estētikas tips saglabājies vēl 20. gadsimtā, un – tiesa gan – arī to, kā saskatīt šī tipa pretrunu un tādējādi nonākt pie cita estētikas jēdziena.

1. Tradicionālo toposu (*topoi*) atgriešanās

Adorno pamattēze estētikas un ētikas sakarā, kā zināms, skan: tieši – saturu un apgalvojumu līmenī – mākslasdarbā nav ietverta nekāda morāle, ētiska vai sociāla nozīme, un tam nebūt nav pēc tādas jātiecas.³⁶ Turpretī caur formu veikumu – tā tad netieši un ar analogijas palīdzību – mākslasdarbi ir augstākā mērā morāli nozīmīgi. Jo vairāk kāds darbs ir imanenti izveidots, jo lielāks *ipso facto* ir tā protests pret sabiedrību, kurā nekam nav vērtības pašam par sevi, bet viss ir vērtīgs tikai priekš kaut kā cita. – Kā to saprast?

Saskaņā ar Adorno māksla savā formu veidošanas darbā īsteno soli no raupjas juteklības pie garīgas pašnoteiksmes. “Mākslā, kurai neaizstājams ideāls ir viscaur noteicoša forma, raupjums, subjektīvais ļaunuma kodols, *a priori* tiek pakļauts negācijai ..”³⁷ Tādējādi Adorno acīmredzami atkārtoto veco, pacilājošo estētikas shēmu: raupjais ir ļaunais, kam māksla pretnostata formu. Augsti estētiskais uzvar zemi estētisko kā Gabriēls Luciferu.

³⁶ “Radikālais modernisms sargā mākslas imanencilīdz pat tās pašatcēluma briesmām .. Mākslā nepastarpināti nav nekā sabiedriska – pat ne tur, kur tai ir tādas ambīcijas.” (Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. – Frankfurt a. M., 1984. – 336. lpp.).

“Katrā vēl iespējamā [mākslā] sociālā kritika jāpaceļ līdz formai, līdz katra sociāla manifesta satura aizsegšanai.” (Turpat, 371. lpp.)

³⁷ Turpat, 344. lpp.

Par šo raupji jutekliskā pārvarēšanu formu veidošanas darbā Adorno tālāk saka: “.. tieši tas, nevis morālu tēžu sludināšana vai morālas iedarbības sagaidīšana ir mākslas līdzdalība morālē un saista to ar cilvēka cienīgāku sabiedrību.”³⁸ Mākslasdarba kristāliskais raksturs tāpat ir tas pats, kas iebilde pret faktiskajām sabiedriskajām attiecībām, kuras ietvertas mākslasdarbā: sevī viscaur formai pakļautais mākslasdarbs atsvešinātajai un maldos slīgstošajai sabiedrībai kā spoguļi rāda kaut ko labāku. “Nav nekā tīra, veidota pēc sava paša imanentā likuma, kas bez vārdiem vienlaikus neatmaskotu totālas melu sabiedrības stāvokli, kurā viss ir tikai priekš kaut kā cita. Mākslas asociālais aspekts ir noteiktas sabiedrības noteikts noliegums.”³⁹ Sabiedriskajam izdevīgumam, kurā ikviens ir priekš jebkura cita, pretstatā ir mākslasdarba brīvība, kurā viss ir tikai pats. Īsi sakot: mākslinieciskā darba autonomija kritizē sabiedrības heteronomiju.

Daža laba Adorno noteiksmju iezīme var piesaistīt uzmanību, taču pamatā līdz šim runa ir bijusi tikai par klasisko estētikas toposu atgriešanos. Pirmā noteiksme – solis no raupjā pie formas noteiktā – atbilst tradicionālajam estētiski pacilājošajam imperatīvam, raupji jutekliskā pārsniegšanai par labu refleksiīvi jutekliskajam. Arī otra noteiksme – šīs pārsniegšanas savienojums ar brīvības predikātiem – ir sen pazīstama. Jau tradicionāli solis no raupjas juteklības pie izsmalcinātas estētikas tika uzskatīts par pacelšanos no lietderīguma un heteronomijas valstības brīvības un autonomijas sfērā. – Adorno artikulē klasisko estētiski pacilājošo imperatīvu laikabiedru valodā.⁴⁰

³⁸ Skat. 36. piez., 344. lpp.

³⁹ Turpat, 335. lpp.

⁴⁰ Klasisko jēdzienu jau sen bija enerģiski kritizējis Niče. Sākotnēji jutekliskā vārdā viņš protestēja pret estētiski pacilājošo imperatīvu un pretēji tam pieprasīja, lai sākotnēji jutekliskais kļūtu par augstā jutekliskā izvērtējuma kritēriju. Niče saskatīja, ka “estētika nesaraucjami .. saistīta ar bioloģiskiem priekšnoteikumiem” (Friedrich Nietzsche. *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* // F. N. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. – München,

2. Iekšējās pretrunas un sagrozījuma rezultāti

Taču tas nozīmē, ka Adorno laikmetīgais aicinājums uz māksliniecisku raupjuma noliegumu ir tikpat apšaubāms kā tradicionālais bauslis. Pirmkārt – un tā jau bija mana pirmā iebilde Šilleram –, tas nesaglabā estētisko atšķirību, bet gan izdeldē to, izslēdzot tam pretējo sākotnēji juteklisko, ko Adorno vispārīgi diskriminē kā raupjo. Otrkārt, tādējādi arī šķietami svētā ideja, saukta par autonomiju – pretēji tam, kā šo ideju piesauc Adorno –, zaudē savu nevainību. Autonomijai jāiemieso brīvība. Tai atšķirībā no sabiedrības stāvokļa, kurā “viss ir tikai kaut kam citam”, jāparāda patības esamības iespēja. Taču tieši to autonomija, vadoties pēc formas premisas, neveic. Jo atsevišķi mākslasdarba momenti nebūt nesavienojas mākslinieciskā veselumā paši no sevis, bet gan formas veikums tos piespiež būt kopā šajā veselumā – tāpat kā indivīdus sabiedrībā.⁴¹ Autonomija attiecas uz mākslasdarbu, nevis uz tā momentiem. To vērtība ir tikai devumā veselumam, un uz to tie tiek virzīti.

Nepastarpināti jutekliskā noliegums un forma kā spaidis – tās abas ir tradicionālās estētikas ēnas puses neatkarīgi no tā, vai tiek artikulētas 18. vai 20. gadsimtā.⁴² Kā jau teikts,

1980. – Bd. 6. – 50. lpp.), jā, ka estētika patiesībā “nav nekas cits kā lietišķā fizioloģija” (Nietzsche. *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen* // Turpat, 418. lpp.). Tāpēc viņš teica, ka visi viņa “iebildumi pret Vāgnera mūziku” ir “fizioloģiski iebildumi” (turpat.). Niče nostāda tradicionālo estētikas shēmu ar kājām gaisā: “Mans “fakts”, mans “*petit fait vrai*” ir kontakējums, ka es vairs viegli neelpoju, kad šī mūzika sāk uz mani iedarboties; ka drīz mana *kāja* kļūst nikna uz to un sadumpojas: tai nepieciešama takts, deja, maršs – pēc Vāgnera ķeizarmarša nevar maršēt pat jaunais vācu ķeizars: viņš sagaida no mūzikas vispirms sajūsmu, kas ir ietverta *labā* iešanā, soļošanā, dejošanā. Bet vai neprotē arī mans kuņģis? Mana sirds? Mana asinsrite? Vai arī manas iekšas nesadumpojas? .. Vāgners padara slimu.” (Turpat, 418. lpp. un tālāk.)

⁴¹ Šo mākslinieciskās formveides spiedienu parādīja jau Šillers, kad viņš runāja par spēku, ko mākslinieks lieto pret matēriju.

⁴² Abas puses, protams, ir saistītas: sākotnēji jutekliskā principiālā diskreditācija leģitimē apstrādāšanu ar formas palīdzību.

Adorno pārsteidzoši bieži lietoja šādus tradicionālus priekšstatus. Kur Šillers runāja par “cildošanu”, tur Adorno tikpat eifēmistiski – par “garīgošanu”. – Patiesībā jau sen būtu laiks atklāt formveides spaidu raksturu.

3. Formas primaritātes kritika

Taču tieši Adorno atpazina kristālskaidrās formveides apšaubāmību un kundziskumu. Viņš kodolīgi atzīmē: “Vēršoties pret sensuālo momentu, garīgošana daudzos veidos akli vēršas pret sensuālās jomas diferencēšanu, kas pati ir kaut kas garīgs..”⁴³ Ar to Adorno, pirmkārt, diagnosticē formveides aizrautību, kas vērsta pret juteklisko, un, otrkārt, iebilst pret to, ka jutekliskais tajā tiek atstāts novārtā, jo jutekliskā diferencēšanas tendence – tradicionāli iegrāmatota kā tās daudzveidīguma raksturs, kas jāpārvar formas vai gara sintētiskā darbībā⁴⁴, – pati jāatzīst un jāgodina kā kaut kas garīgs. Klasiskās estētikas objektīvā pretruna bija tur, ka tā lietoja spēku pret juteklisko, jo atzina par raupjām tā pretenzijas, nevis tvēra un novērtēja kā garīgu pašu juteklisko daudzveidību.

4. Taisnīgums pret heterogēno

Teiktais vienlaikus iezīmē nākotnē ejamo ceļu: nevis ar varu jāapvieno mākslasdarba elementi, bet gan jārespektē to savdabīgums. Būtu laiks respektēt materiāla dažādos virzienos vērstos impulsus tādējādi, ka veidošana “tiem sekotu turp, kurp tie paši no sevis tiecas”.⁴⁵ Estētiskam darbam vajadzētu nevis valdīt, bet gan sekot “atsevišķiem impulsiem” un mēģi-

⁴³ Adorno. *Ästhetische Theorie*, [sk. 36. piez.]. – 143. lpp.

⁴⁴ Šī terminoloģija, piemēram, raksturīga Šillera izklāstiem.

⁴⁵ Adorno. *Ästhetische Theorie*, [sk. 36. piez.]. – 180. lpp.

nāt tos respektēt.⁴⁶ Tā ideāls būtu nevis formveides rezultātā iegūta vienība, bet gan taisnīgums pret heterogēno. Šādā nozīmē Adorno saka: “Estētiskā vienība” – un ar to viņš domā patiesu estētisko vienību – “iegūst savu cieņu no paša daudzveidīgā. Tā izturas taisnīgi pret heterogēno.”⁴⁷

Estētiskās pamatidejas maiņa virzībā no angažētas formveides, kas iegrožo daudzējādo, uz ideālu – taisnīgumu pret heterogēno – man šķiet augstākā mērā svarīga.⁴⁸ Jaunā vadlīnija atbrīvo no tradicionālajām kļūdām: no sākotnēji jutekliskā

⁴⁶ Turpat.

⁴⁷ Turpat, 285. lpp. – 1968. gadā tapušajā raksta “Pieredzes ar Lulu” II daļā ir teikts: “Lulu .. izvelk gaismā apspiesto, skatās tam acīs, apzinās to un izturas taisnīgi pret to tā, ka pati kļūst tam līdzīga; augstāka instance, kuras priekšā noris civilizācijas procesa revīzija.” (Theodor W. Adorno. *Erfahrungen an Lulu* // Th. W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. – Bd. 13. – Frankfurt a. M., 1971. – 486. lpp.)

⁴⁸ Šī pārmaiņa nosaka Adorno attīstību. To var nolasīt no viņa izteikumiem par mūziku, par kuru viņš “Estētiskajā teorijā” teica, ka tā plāpā visu mākslu skolas vārdā (sk. 36. piez., 336. lpp.) – 1949. gadā publicētajā “Jaunās mūzikas filosofijā” Adorno iestājās par suverēnu komponējošā subjekta iejaukšanos muzikālajā matērijā. Viņš slavēja Šēnbergu par to, ka viņš atšķirībā no Vēberna, “komponējot” ar divpadsmit toņu rindām, rīkojies ar tām pārliecinoši (Theodor W. Adorno. *Philosophie der neuen Musik* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 12. – Frankfurt a. M., 1975. – 106. lpp.). Divpadsmit toņu tehnikas specifiskās briesmas Adorno turpretī saskatīja tur, ka šī “dabas pārvaldīšanas sistēma mūzikā .. virtuāli izdzēs subjektu” un tā skaņdarba radīšanas fantāziju. (attiecīgi 65. un 70. lpp.). Taču Kranihšteina lekcijā “*Vers une musique informelle*” (1961) Adorno runā citā valodā. Viņš kritizē subjekta, kas sevi uzskata par automomu, skaņdarba veidošanas metodi – Šēnberga komponēšanu ar toņiem – par tādu, kas pati ir kundziska (sal.: Theodor W. Adorno. *Vers une musique informelle* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 16. – Frankfurt a. M., 1978. – 507. lpp.). Ja viņš tagad par Šēnbergu saka: “Viss viņā pretojās tam, lai toņi varētu komponēt paši no sevis” (turpat), tad šie vārdi domāti augstākā mērā kritiski. Komponējošam subjektam drīzāk jāklūst spējīgam iet līdz toņu kustībām. Pat Keidžs uzreiz tiek pasludināts par diskutablu, pat svarīgu figūru: “Vienā ziņā tomēr Keidža impulss ir tuvs informatīvai mūzikai: kā protests pret iecirtīgu mūzikas līdzdalību dabas pārvaldīšanā” (turpat, 534. lpp.). Adorno pārspriedumi, kuru sākumā bija atzišanās, ka viņu vilinājusi pat “vēlamā muzikālā atbrīvošanās” (495. lpp.), noslēdzas ar izteikumu, ka šodien “katras mākslinieciskas utopijas saturs” ir “veidot lietas, par kurām mēs nezinām, kas tās ir” (540. lpp.).

negācijas un no nespējas vispār pievērsties jutekliskajam un tādējādi rīkoties īsteni estētiski. Atzīšana un taisnīgums nāk kundzības un apspiešanas vietā; tur, kur līdz šim tika sludināta instrumentāla pieeja, kļūst iespējama mimētiska pieeja.

5. Est/ētiskas konsekvences

Arī kā taisnīgumam pret heterogēno estētikai ir est/ētikas struktūra. Arī mākslai, kas seko jaunam ideālam, var būt ētiski morāls starojums. Taču tā pārstāvēs nevis pakļaušanas, bet taisnīguma ētiku.

Adorno pārdomās var atrast divus aspektus, kuros viņš attīsta jaunās estētiskās koncepcijas ētisko nozīmību. Pirmkārt, jaunais estētiskais ideāls sniedz paraugu jaunam subjekta tipam. To Adorno garāmejojot rakturojis tā, ka šī subjekta laime vairs nebūs imperiālismā, kas vērsts pret citu, bet gan droša attāluma saglabāšanā, lai svešais “paliktu kā kaut kas attālināts un atšķirīgs viņpus heterogēnā un savējā”.⁴⁹ Tādi subjekti – un šeit pēc lietas būtības jaunā estētiskā pamatformula atgriežas kā subjekta maksima – realizētu “atšķirīgo bez kundzības pār to” tā, lai “atšķirīgie būtu līdzdalīgi”.⁵⁰

Otrkārt, estētiskā taisnīguma koncepts ietver sevī asu taisnīguma politiski tiesiskās versijas kritiku. Adorno uzskata, ka tikai estētikā, nevis politikā var runāt par taisnīguma idejas īstenošanu. Politiskais taisnīgums balstās uz “formālu vienādības principu”,⁵¹ tāpēc tas iznīcina atšķirības,⁵² lieto pret tām

⁴⁹ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. – Frankfurt a. M., ³1984. – 192. lpp.

⁵⁰ Theodor W. Adorno. *Zu Subjekt und Objekt* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2. – Frankfurt a. M., 1977. – 743. lpp.

⁵¹ “Tiesības ir sākotnēja iracionālās racionalitātes parādība. Tajās par normu kļūst formālais ekvivalences princips, kas visu met pār vienu kārti.” (Adorno. *Negative Dialektik*, [sk. 49. piez.]. – 304. lpp.).

⁵² Runa ir par “vienlīdzību, kurā pazūd atšķirības” (turpat).

“reālu varu”.⁵³ Turpretī estētiskais taisnīgums atzīst atšķirības. Tāpēc estētiskais taisnīgums – kā “taisnīgums pret heterogēno – attiecas pret politisko taisnīgumu – kā “vienlīdzību, kurā pazūd atšķirības”, – kā taisnīgums pret netaisnīgumu. Politiskais taisnīgums paliek saistīts ar kundzības mašinēriju, pie kuras slēptā veidā piederēja arī tradicionālā estētiskā formveides vadlīnija, bet estētiskais taisnīgums spēj no tās izvest.

⁵³ “Tiesību normas nesalaužama sistemātiskuma vārdā vienādo katru neapklāto, nepārveidoto atšķirīgā pieredzi un paceļ instrumentālo racionalitāti par otru īstenību *sui generis*. [...] Šis liegums, būdams pats par sevi ideoloģisks, ar tiesību kā sabiedriskās kontroles instances sankciju palīdzību lieto reālu varu pilnīgi pārvaldītā pasaulē.” (Turpat.)

IV. Aktuālās estētiskās apziņas ētiskās implikācijas un konsekvences

Noslēdzot es vēlos ieskicēt, kā taisnīguma estētikas jēdzienu varētu attīstīt tālāk mūsdienu apstākļos.

1. Pluralitāte

Jāspēr vēl viens solis, lai no mākslasdarbam iekšēji piemītošas heterogenitātes, par ko domāja Adorno, nonāktu pie ārējas heterogenitātes, pie tā, lai atzītu ne tikai dažādas materiāla tendences viena darba ietvaros, bet arī māksliniecisko paradigmu dažādību gan atšķirīgos mākslasdarbos, gan mākslas sfērā kopumā.

Heterogenitātes atzīšana pašos pamatos jau sen (vismaz mērenā formā) ir mākslas sfēras sastāvdaļa. Šajā sfērā tā ietverta daudz vairāk nekā citās. Jau antīkajā laikmetā apzinājās, ka atšķirīgiem mākslas veidiem nevar būt viens vienojošs kanons un ka atšķirīgi veidi un stili jāciena un jāņem vērā to savdabīgumā. Tā Cicerons teicis: “.. ja gandrīz neskaitāmi ir runas paņēmieni un stili, katrs atšķirīgs savā savdabīgumā, taču visi slavējami kā veidi, tad nevar mācīt vienus un tos pašus likumus un vienu sistēmu, jo tie atšķiras.”⁵⁴ Homogenitāte un hronoloģijas likums darbojas citur, bet pie mākslas pieder heterogēnā līdzāspastāvēšana. Krons aprij savus bērnus, bet mākslas meitas paliek dzīvas.

Kopš radusies mūsdienās nepārskatāmā mākslasdarbu formu un skatījuma daudzveidība, pluralitāte kļuvusi par pamatnostādni. Turklāt mēs runājam ne tikai par atšķirībām,

⁵⁴ Cicero. *Vom Reden*. – III, 34. Līdzīgi: “Ir tikai viena gleznošanas māksla, un tomēr Zeuksids, Aglaofons un Apells bija cits no cita pilnīgi atšķirīgi, un nevienam no viņiem nevar pārmest kādu trūkumu viņu mākslā.” (Skat. 36. piez., III, 26.)

kas balstās uz kopēja pamata, bet par atšķirībām pamatos. Mākslasdarbi rada vai pārstāv atšķirīgas paradigmas un prasa atšķirīgus vērtējuma kritērijus. Tos visus nevar mest pār vienu kārti. Skatītājs – ja vien viņš nav pilnīgi nejūtīgs vai rūdīts sīkumains kritizētājs – vairs nevar iztikt tikai ar vienu mākslas modeli. Tas, kas tiek dēvēts par laikmetīgās mākslas pretestības spēju, mīklainumu un nesaprotamību, ir norāde uz to, ka tā vairs neseko vienam vispārējam kanonam, bet attīsta savus kanonus; tikai tad, ja tos ņem vērā, mākslasdarbi atveras izpratnei. Vienlaikus tie aicina meklēt un atrast tajos ietvertos kodus.

Tādējādi estētiskajai apziņai mūsdienās ir pašsaprotamas divas lietas: ka atsevišķā mākslasdarbā mums jāatrod tā idiolekts un ka mākslā kopumā jārespektē paradigmu pluralitāte.⁵⁵

2. Estētika un anestētika

Pirmajam estētiskajam elementārbauslim – pluralitātei – pievienojas otrs. To var apzīmēt ar estētikas un anestētikas divkāršo figūru.

Katra uztvere ir specifiska. Ar to nav domāts triviālais konstatējums, ka, uztverot kādu priekšmetu, nevar vienlaicīgi uztvert kādu citu, bet gan apstākļi, ka ikviena uztvere ir noteiktā veidā tipiska un šis tipiskums kaut ko ļauj uztvert, bet kaut ko izslēdz no uztveramā loka – šis moments ielikts jau pašā uztveres tipiskumā. Kaut ko redzēt vienmēr nozīmē kaut ko citu palaist garām. Nav redzēšanas bez aklā laukuma. Uztveres tipiskumam ir transcendentāla – un tas nozīmē: atveroša tikpat lielā mērā kā izslēdzoša – funkcija. Tas parādās jau attiecībās starp dažādiem jutekļiem: kas atvērts redzei, dzirdei paliek apslēpts – un tā tālāk visā jutekļu skalā. Tāpēc izšķiršanās par

⁵⁵ Plašāk sk.: Welsch. Vernunft, [sk. 3. piez.]. Īpaši sk. otrās daļas III nodaļu.

kādu uztveres tipiskumu vai māksliniecisku paradigmu vienlaikus ir ne tikai vienkārši estētiska, bet arī anestētiska izšķiršanās: tā nobīda malā citas uztveres iespējas.

Tieši tur, kur uztveres formas kultūrā pluralizējas – un šodien tas notiek –, jāredz estētikas un anestētikas saslēgums un dialektika. Refleksīva estētika kļūst jūtīgāka ne tikai pret estētiskām paradigmām, bet arī pret to ikreizējo aklumu.

3. Estētiskās apziņas kodekss

Pluralitāte – no vienas puses – un estētikas un anestētikas dialektika – no otras puses – veido modernās estētiskās apziņas elementārās aksiomas. Vadoties pēc tām, var ieskicēt šīs apziņas kodeksu, nebūt nepretendējot uz izsmeļošu uzskaitījumu.

1. *Specifiskuma apzināšanās*: jāņem vērā katra estētiska aizsākuma specifiskums. Tas jāatklāj, jāuztver tā loģika un tai jāseko.
2. *Neobjektivitātes apziņa*: nevienu paradigmu nevar pasludināt par vienīgo iespējamo un vienīgo aplaimojošo. Šāds apgalvojums konkrēti atdurts pret tās faktisko specifiskumu un vispār pret pluralitāti.
3. *Modrība*: jāņem vērā ne tikai tas, ka ikviena paradigma ir specifiska un tāpēc leģitīmi un pat nepieciešami eksistē arī citas paradigmas. Jābūt jūtīgiem arī pret neizbēgamu kādas paradigmas izslēgšanu un paradigmu pretstatu. Mums principiāli jārēķinās ar citādību.
4. *Uzmanīgums*: pret izslēgšanas nosacījumiem jūtīga estētika aicina būt uzmanīgiem – īpaši tur, kur neko neuztveram un neko nenojaušam, vai tur, kur domājam, ka mūsu priekšā ir kaut kas necienīgs un nediskutējams. Nekad nevar būt drošs, ka šis iespaids nebalstās uz aprobežotību un ka šķietamajos sārņos citā perspektīvā neatklāsies cēlmetālu spožums. Laikmetīgā māksla daudzējādi ir pievērsusies

tieši sabiedriski zemu vērtētajam. Atklājumi visdrīzāk gaidāmi tur, kur “nav nekā”. Džons Keidžs sacerējis brīnišķīgu “Priekšlasījumu par neko”.⁵⁶

5. *Atzišanas tendence*: uztvere vienmēr ir tendēta uz uzmanības pievēršanu un vēl vairāk – uz neieraudzītā, nesaklausītā, nedzirdētā atzišanu. Vispār par “nedzirdēto”: ikdienas valodas lietojumā vārdam “nedzirdēts” ir dažkārt sinonīms “nekaunīgs”. Taču estētiskā perspektīvā jāsaka: nedzirdētais, pirmkārt, ir tas, kas vēl nav dzirdēts, taču ko vajadzētu dzirdēt (nedzirdētais neuzklausītā nozīmē); otrkārt, tas, kas vēl nav saklausīts, kas savā pretenzijā, gandrīz lūgumā vēl nav uzklausīts (nesadzirdētais neizpildīta lūguma nozīmē); treškārt, tas, kas pārsniedz pierastos ietvarus un atrodas ārpus pierastās kārtības (nedzirdētais kaut kā ārkārtīga nozīmē). Ikreiz runa ir par latento, un katru reizi runa ir par uzdevumu uztverei. Tik ilgi, kamēr prasītā uztveres piepūle netiek veikta un barjeras netiek pārvarētas, nedzirdētais arī turpmāk pašsaprotami tiks novērtēts kā nepiedienīgais vai nekaunīgais. – Nevajadzētu vienmēr runāt par Hēgeļa trīskāršo atcelšanu, bet reiz pievērst uzmanību arī šai trīskāršajai vai četrkāršajai “nedzirdētā” jēgai. Tā artikulē atcēluma eiforijas otro pusi.
6. *Taisnīguma tendence*: visi šie punkti saplūst taisnīguma perspektīvā. Estētikai jāuzņemas saistības tā priekšā, jādarbjas saskaņā ar to. Laikmetīgajai mākslai, kas daudz vairāk strādājusi ar nesaskatīto vai nedzirdēto kā ar vispāratzīto un vēlējusies rast nesaskatītajam un nedzirdētajam valodu, izteiksmi un atzišanu, iekšēji piemīt taisnīguma impulss.

⁵⁶ John Cage. *Vortrag über nichts // J. C. Silence*. Übers. von Ernst Jandl. – Frankfurt a. M., 1987. 6.–35. lpp.

4. Est/ētika – arī ārpus estētikas

Nosauktie momenti pārstāv aktuālas est/ētikas aspektus. Tā neapstājas pie mākslas robežām, bet iespīd arī dzīvespasaules kontekstos. Sava mērķa perspektīvā tā ved pie tā, ko es citviet esmu nodēvējis par “aklā laukuma kultūru”.⁵⁷ Tā būtu kultūra, kas vispār ir jūtīga pret izslēgto, noraidīto un citādību. Tā nepieņemto redzamā, evidentā, spožā un izgreznotā kultū, bet drīzāk kalpotu apspiestajam, tukšajām zonām, starptelpām, izmainītajam. Reflektētas estētiskās apziņas est/ētiskās iezīmes spēj (varbūt pateicoties tieši mūsdienīgajai mākslas un dzīves attiecību analogijai⁵⁸) kļūt iedarbīgas arī dzīvespasaules problēmu konstelācijās. Šāds atbalsts ir vēlams, jo pārdomājamās struktūras daudzu iemeslu dēļ ir dzīvespasaules savījumos relatīvi necaurskatāmas. Estētiskajā sfērā tās turpretī ir transparentākas un tāpēc tiek daudz ātrāk izprastas un tādējādi pēc tam var tikt izmantotas par modeli. Dzīves pasaulē estētikai vajadzētu ne tikai kalpot kā izskaistināšanas sfērai – kā pašlaik mēdz būt –, bet gan kļūt par est/ētikas autoritāti. Estētikas čaula var būt funkcionāla sadzīves priekšmetu veidošana, taču tās est/ētiskais kodols virzīts uz tainīgumu.

Est/ētisko aspektu parādīšana estētiskās sfēras struktūrā un aktuālajā estētiskajā apziņā visbeidzot ved arī pie prasībām estētikas disciplīnai. Tai nevajadzētu pārāk konvencionālā manierē atbalstīt estētisko refleksiju estētiskās sfēras skaistajā šķītumā, bet gan ķerties klāt estētiskās sfēras est/ētiskajām dimensijām un parādīt tās kā kultūras fermentu. Tikai tad estētika kultūras mājturībā kalpotu ne tikai par kompensāciju, bet arī par korekciju.

⁵⁷ Sal. ar raksta “Estetizācijas procesi – parādības, nošķīrumi, perspektīvas” IV, 2. nodaļu šajā krājumā.

⁵⁸ Skat. turpat.

Estētika ārpus estētikas – par disciplīnas jaunu formu

Ievads. Problēmas nostādnes skice

1. Ierastais skatījums: estētika, kas centrēta uz mākslu

Kas ir estētika? Enciklopēdijas sniedz skaidru atbildi. “Amerikas akadēmiskā enciklopēdijā” teikts: “Estētika ir filozofijas nozare, kuras mērķis ir noteikt mākslas un skaistā vispārīgos principus.”¹ Tāpat arī itāļu “Filozofijas enciklopēdija” noteic estētiku kā “filozofijas disciplīnu, kuras priekšmets ir skaistums un māksla”². Franču “Estētikas vārdnīca” estētiku definē kā “refleksīvu pētījumu par skaisto”, proti, kā “mākslas filozofiju un zinātni”³. Un vācu “Filozofijas vēsturiskā vārdnīca” skaidro: “Vārds “estētika” ieviesies kā tā filozofijas atzara apzīmējums, kurā filozofija pievēršas mākslām un skaistajam.”⁴ Īsi: estētika ir mākslinieciska disciplīna, tā ir mākslas jēdziena eksplikācija, īpaši ņemot vērā skaistumu.

Ko gan tādā gadījumā nozīmētu – kā to piedāvā šī raksta virsraksts – “estētika ārpus estētikas”? Lai šis apzīmējums būtu jēgpilns, tam jāattiecas uz kaut ko ārpus ar mākslu

¹ *Academic American Encyclopedia*. Bd. 1. – Danbury (Conn.), 1993. – 130. lpp.

² *Enciclopedia Filosofica*. Bd. 2. – Florenz, 1967. – 1054. sleja.

³ *Vocabulaire d'Esthétique*. – Paris, 1990. – 691. un 692. lpp.

⁴ *Historische Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. – Bd. 1. – Basel, 1971. – 555. sleja.

saistītās estētikas izpratnes, ārpus mākslinieciskā. Bet vai tad tomēr var runāt par kādu estētikas veidu? Vai pats vārds “estētika” ir atvērts pārmākslinieciskai nozīmei?

Tradicionāli tās patiešām ir. Vārds “estētika” nāk no grieķu vārdkopas *aisthesis* – tādā no vārdiem, kas vispārīgi apzīmē sajūtas un uztveri pirms jebkādas mākslinieciskas nozīmes. Arī mūsdienās jēdziena lietojums nav ierobežots ar mākslu; ikdienas valodā mēs vārdu “estētisks” biežāk lietojam ārpus mākslinieciskās sfēras nekā tās ietvaros – piemēram, kad runājam par estētisku izturēšanos vai estētisku dzīvesveidu, vai par mediju estētiskajām īpatnībām, vai par augošo pasaules estetizāciju.

Tiesa, “estētika” kā *disciplīna* tradicionāli nekad īpaši nav tematizējusi sajūtas un uztveri, bet pārsvarā koncentrējusies uz mākslu – turklāt vairāk uz jēdzieniskajiem, nevis jutekliskajiem mākslas jautājumiem. Mūsdienās estētikas pamatvirziens ir vēl tas pats. Akadēmiskā disciplīna sliecas uz ierobežotību mākslinieciskajā jomā, lai arī cik nedrošs šajā laikā būtu kļuvis pats mākslas jēdziens.

Protams, ir bijuši izņēmumi un pretējas tendences. Var atcerēties, ka, piemēram, Aleksandrs Gotlībs Baumgartens, estētikas tēvs un vārda devējs, jauno disciplīnu izprata vispirms kā kognitīvu mūsu izziņas spēju uzlabošanas mēģinājumu. Baumgartena par “jutekliskās izziņas zinātnei” sauktās estētikas uzdevumos mākslas nav pat pieminētas.⁵

Drīz pēc tam, kad estētika piedzīvoja nedzirdētu uzplaukumu, kas to izvirzīja filosofijas priekšgalā – starp Kanta “Spriestspējas kritiku” (1790), “Vācu ideālisma vecāko sistēmprogrammu” (ap 1796) un Šellinga “Transcendentālā ideālisma sistēmu” (1800) –, estētiku sāka izprast tikai kā mākslas filosofiju. Un tā gadsimtiem ilgi palika noteicošā izpratne, ko pārstāvēja tik atšķirīgi filosofi kā Hēgelis un Heidegers, Ingardens un Adorno.

⁵ Tiesa, Baumgartens izmantoja piemērus no mākslām, īpaši no dzejas, tomēr tikai lai ilustrētu, kas var būt estētiska pilnība – jutekliskas izziņas pilnība.

Protams, joprojām pastāvēja pretējas tendences. No Šillera pārejas vispirms no mākslinieciskās pie politiskās un tad pie pedagoģiskās mākslas un visbeidzot pie “dzīves mākslas” līdz pat Markūzes jauna sociālā jūtīguma idejai vai no Kirkegora estētiskās eksistences apraksta un Ničes estētiskās darbības fundamentalizēšanas līdz Djūija mākslas integrācijai dzīvē. Taču šīs pretējās tendences nespēja īsteni pārveidot “estētikas” disciplīnas projektu. Zināmā mērā tās pat piebiedrojās tradicionālās estētikas pamatpieņēmumam, ka māksla veido estētikas fokusu; arī šie reformatori saskatīja mākslā estētiskās darbības modeli vispār, tāpat kā paradigmu pārejai pie pārmākslinieciskas estētikas izpratnes, par ko tie iestājās.

Pašreiz “estētikas” disciplīna joprojām sliecas uz aprobežošanas ar mākslu. Tiesa, var gan būt daudz iemeslu atzīt estētiku ārpus estētikas, tomēr gados, kad es mēģināju atbalstīt šīs tendences, vairāk intereses un atbalsta radu ārpus pašas disciplīnas – kultūras institūcijās un pie citu jomu teorētiķiem⁶ –, bet mani pūliņi akadēmiski vispāratzītās disciplīnas ietvaros (vismaz vācu valodas telpā) pārsvarā sadūrās ar pretestību. Vēl aizvien uzskata par pašsaprotamu, ka estētikai jānodarbojas ar māksliniecisko jomu, tā palikusi šī tradicionālā tēla varā. Un, šo salīdzinājumu turpinot, varētu pārfrāzēt Vitgenšteinu un teikt: “Un mēs nevaram no tā atbrīvoties, jo tas ir pašā mūsu disciplīnā un šī disciplīna, šķiet, mums to nepielūdzami atkārtō.”⁷

⁶ Sal. ar: *Die Aktualität des Ästhetischen*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. – München, 1993. Sējums dokumentē kongresu, kas notika 1992. gadā Hannoverē. Tas apvienoja dažādu sfēru ekspertus: filosofijas, socioloģijas, politikas zinātņu, feminisma, mediju teorijas, dizaina, neurofizioloģijas, zinātnes teorijas, mākslas prakses un mākslas vēstures ekspertus. Ar vairākiem tūkstošiem dalībnieku konference radīja lielu rezonansi.

⁷ Vitgenšteins teica: “*Attēls* bija mūs sagūstījis. Un mēs nevarējām no tā izkļūt, jo tas atradās mūsu valodā, un valoda, šķiet, mums to nepielūdzami atkārtōja.” (Ludvigs Vitgenšteins. *Filosofiskie pētījumi*. Rīga, 1997. – 55. lpp. [115. §].)

2. Tradicionālā aizsprieduma pārvarēšana

a) Mākslasdarbu vienreizīgums pret mākslas universālo jēdzienu

Tomēr ir pietiekams pamats mēģinājumam izvairīties no estētikas un mākslas sfēras vienādojuma vai – vēlreiz citējot Vitgenšteinu – “parādīt mušai izeju no mušu ķeramā trauka”⁸. Jo viena no tradicionālās estētikas problēmām ir tās nespēja īstenot savu uzdevumu. Tā nespēj respektēt mākslasdarbu vienreizīgumu. Estētikas mērķis tika novirzīts uz universāla un vienmēr pastāvoša mākslas jēdziena nostiprināšanu. Tā estētika varēja – un tai bija jāvar – īstenoties, neorientējoties uz atsevišķiem mākslasdarbiem vai vēsturiski atšķirīgiem mākslas tipiem. Šellings, piemēram, to paļāvīgi pauda, sakot, ka mākslas filosofija runā par “mākslu par sevi”, bet “nekādā gadījumā ne par empīrisko mākslu”⁹ un ka viņa paša mākslas filosofija ir vienkāršs “filosofijas sistēmas atkārtojums”, kas šoreiz īstenots attiecībā uz mākslu – kā citkārt attiecībā uz dabu vai sabiedrību.¹⁰

Lai arī cik neatbilstīga mums šodien varētu šķist šī stratēģija – un jau sen tā šķita neatbilstīga māksliniekiem: Roberts Mūzils, piemēram, izsmēja šāda veida estētiku kā mēģinājumu atrast universālu būvmateriālu, kas derētu katram

⁸ Turpat, 207. lpp. [309. §.] – Tā Vitgenšteins atbildēja uz jautājumu par viņa “filosofēšanas mērķi”.

⁹ 1802. gada 3. septembra vēstule Augustam Vilhelmam Šlēgelim. Cit. no: *Aus Schellings Leben. In Briefen.* Bd. 1. Hrsg. von G. L. Plitt. – Leipzig, 1869. – 390.–399. lpp., citāts 397. lpp. Savā “Mākslas filosofijā” Šellings uzsvēra: “Nekas no tā, ko parasti sauc par mākslu, nenodarbina filosofu: māksla viņam ir nepieciešama no Absolūta nepastarpināti plūstoša parādība, un, tikai ciktāl māksla var tikt šādi parādīta un vērtēta, tā ir realitāte filosofam.” (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. *Philosophie der Kunst. Vorlesung Jena. Wintersemester 1802/03.* Nachdr. der Ausg. 1859, Darmstadt, 1976. – 384. lpp).

¹⁰ Schelling. *Philosophie der Kunst.* – 7. lpp. Sal. ar 124. lpp.

mākslasdarbam un visas estētikas celtnes uzbūvēšanai¹¹, – tomēr Šellings neapšaubāmi izteicis fundamentālu tradicionālās estētikas pārliecību, ka pastāv viens būtisks un universāls mākslas jēdziens un ka to izklāstīt ir estētikas īstenais uzdevums un vienīgais mērķis. Tas arī bija iekšējais iemesls, kāpēc estētiķi neuzskatīja par vajadzīgām padziļinātas atsevišķu mākslasdarbu studijas un uzskatīja, ka var pietikt ar rudimentāru dažu mākslasdarbu pārzināšanu. Ar to vajadzēja pietikt, lai intuitīvi apjaustu vispārīgo mākslas jēdzienu.¹²

Šī tradicionālā stratēģija, protams, nav pieņemama. Mākslas prakse – tā nav mākslas universālo jēdzienu ilustrēšana ar piemēriem, bet gan jaunu mākslas versiju un jēdzienu radīšana. Un, protams, jaunajam jēdzienam būs vairāki kopēji aspekti ar līdz tam dominējošo jēdzienu, taču citos un ne mazāk svarīgos aspektos tas krasi atšķirsies. Tas ir redzams katrā pārejā no kāda viena stila vai paradigmas uz citu. Tāpēc paradigmas saistīs pārklājumi (Vitgenšteina “ģimenes līdzības” nozīmē), tomēr nebūs vispārīga parauga, kas tām visām būtu kopīgs vai atainotu visu mākslasdarbu būtības kodolu. Nav nekā tāda kā mākslas būtība.

Tas nozīmē, ka tradicionālā pieeja ir principiāli aplama. Tā balstījās uz fundamentāli pārprastu mākslas jēdzienu – un

¹¹ “Zinātniskā estētika meklē kādu universālu būvmateriālu, no kā varētu uzbūvēt estētikas celtni.” (Robert Musil. *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. – Reinbek, 1976. – 449. lpp.) – Šī ir apm. 1920. gada piezīme.

¹² Tiesa, šādas pieejas rezultāts bija tas, ka šāda veida mākslas filosofija neko nevar pateikt par reālo mākslu. Kad Šellings kļuva par Mīnhenes Tēlotājmākslu akadēmijas ģenerālsekretāru, viņa pienākumos ietilpa lekcijas par mākslu. Bet viņš klusēja. Piecpadsmit sava amata gados viņš nenolasīja nevienu šādu lekciju. Kad mākslas filosofija nonāk līdz runāšanai, līdz konfrontācijai ar mākslu, tai nav ko teikt. Pašas lietas kā pārbaudes akmens izrādās šāda veida estētikas klupšanas akmens. – Plašu tradicionālās estētikas problēmu iztirzājumu esmu ietvēris rakstā “Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst” (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 28 (1983). – 264.–286. lpp.) Savu tradicionālajai estētikai pretējo jēdzienu pirmoreiz aprādīju darbā: “Ästhetisches Denken” – Stuttgart, 1990.

šis pārpratums veidoja tradicionālā estētikas jēdziena kodolu. Ieskats visdažādāko mākslas jēdzienu vēsturiskajā veidošanā pašā mākslā, kā arī ieskats šo jēdzienu ģimenes līdzībās (nevis šķietamā to būtības vienotībā) atklāj, cik maldīga ir šī tradicionālā, globalizējošā pieeja estētikai, un liek veidot pāreju pie cita – plurālistiska estētikas tipa.

b) Par paplašinātu disciplīnas izpratni

Estētikas pārorganizēšanai, kas tagad ir mūsu uzmanības centrā, jāiet vēl tālāk. Līdz šim es pārrunāju tikai paradigmu maiņu, kas nepieciešama estētikas klasiskajos ietvaros, tātad ar mākslu saistītajos ietvaros: mēs nevaram ilgāk būt mākslas būtības tēla varā. Taču var izrādīties, ka nepieciešams pārkāpt pašus šos ietvarus – tradicionālo estētikas un mākslinieciskās sfēras vienādojumu. Mākslinieciskās estētikas iekšējā pluralizēšana – pāreja no monojēdzieniskas mākslas analīzes pie mākslas visdažādāko tipu, paradigmu un jēdzienu aplūkošanas – ir jāpapildina ar radikālu estētikas pluralizēšanu: ar disciplīnas sfēras atvēršanu pārmākslinieciskiem jautājumiem. – To es vēlos pārstāvēt šajā rakstā.

Pirmajā daļā es attīstīšu dažas pamattēmas estētikā ārpus estētikas. Otrajā daļā mēģināšu skaidrot šādas estētikas konceptuālo pieņemamību un izvērst dažus priekšlikumus, kā pārorganizēt estētikas teritoriju. Es iestāšos par estētikas atvēršanu jautājumiem, kas ir ārpus mākslas, un par disciplīnas pārdisciplināro struktūru. Šajā struktūrā, protams, joprojām iekļaujas mākslas jautājumi, taču tā aptver arī par mākslas sfēru plašāku jautājumu loku, un tam ir – kā tas vēl kļūs redzams – liela nozīme pašas mākslas analīzē. Ar mākslu var pieņācīgāk nodarboties tādas estētikas ietvaros, kas nav ierobežota tikai mākslas analīzē.

I. Estētika ārpus estētikas – dažas pamattēmas un nozīme

Vispār pastāv divas grupas iemeslu, kāpēc estētika jāpaplašina. Pirmā attiecas uz pašreizējās *realitātes veidošanu*, otra – uz pašreizējās *realitātes tvērumu*.¹³

1. Īstenības estētiskā veidošana – izskaistināšana

a) Globālā estetizācija

Pašlaik mēs dzīvojam agrāk nekad nepieredzētos reālās pasaules estetizācijas apstākļos.¹⁴ Izskaistināšana un stilizācija parādās it visur. Tās redzamas gan cilvēku izskatā, gan urbānajā un publiskajā sfērā, to klātbūtne jūtama gan ekonomikā, gan ekoloģijā.

Indivīdi ļaujas aptverošai ķermeņa, dvēseles un izturēšanās stilizācijai. Skaistuma salonos un fitnesa centros tie nodarbojas ar estētisku sava ķermeņa pilnveidošanu, meditāciju kursus un *New-Age* semināros – ar savu dvēseļu estetizāciju, un labas uzvedības kursus tie sevi trenē estētiski vēlamajā uzvedības veidā. Par jauno pamatfigūru ir kļuvis *homo aestheticus*. *Urbānajā* *teļpā* praktiski viss pēdējo gadu laikā ir ticis pakļauts estetizācijas kosmētiskajai operācijai – vismaz bagātajās rietumvalstīs. Arī *ekonomika* lielā mērā pārtiek no patērētāju jaunās tendences nevis iegādāties kādu preci, bet gan ar tās palīdzību “iepirkt” sevi estētiskajā dzīves stilā, ar kuru reklāmas stratēģijas saista šo preci. Pat *ekoloģija* estētiskajā aspektā ir ekonomikas partnere. Tā ir virzīta uz izskaistinājumu un izceļ apkārtējās vides stilizāciju estētisku ideālu – kompleksitātes vai dabas skaistuma –

¹³ Izsmelošāk skat. rakstu “Estetizācijas procesi – parādības, nošķirumi, perspektīvas” (I. 1. nodaļa) šajā krājumā.

¹⁴ “Estetizācija” nozīmē, ka ne-estētiskais tiek padarīts par estētisku vai tiek izprasts kā estētisks.

nozīmē. Ja vien bagātās industriālās sabiedrības pilnībā spētu to, ko gribētu, tad tās pārvērstu urbāno, industriālo un dabisko apkārtējo appasauli *in toto* hiperestētiskā dekorācijā. *Gēnu tehnoloģija*, kas savieno individuālo un ekoloģisko stilizāciju, tam ir nākamais pierādījums. Tā dzīvību visos tās veidos piemēro mūsu vajadzībām un spēj gandrīz vai apgādāt ar tāda veida bērniem, kādus – atbilstoši estētiskajām gaidām – mēs vēlamies. Gēnu tehnoloģija ir sava veida ģenētiska skaistumķirurģija.

Laikam gan nav nepieciešams aplūkot vēl tuvāk šīs izskaidrināšanas un globālās estetizācijas tendences – to izpausmes ir pārāk skaidri redzamas. Tā vietā es vēlos analizēt to attīstības nozīmi estētikas jomā.

Šīs izpausmes īstenībā neatklāj jaunus novadus estētiskuma jomā. Estētiskā aktivitāte un orientācija vienmēr saistās ar reālo pasauli, lai cik arī maz to ir respektējusi estētikas disciplīna. Jaunums šodien ir šo estetizācijas darbību apmērs un pakāpe. Estetizācija ir kļuvusi par globālu un primāru stratēģiju.

b) Ietekme uz laikmetīgo estētiku

Es domāju, ka šai tendencei jāietekmē gan laikmetīgā, gan tradicionāla estētika. Ietekme uz laikmetīgo estētiku izpaužas tā, ka refleksija par šīm parādībām kļūst obligāta, jo tās atspoguļo ne tikai estētiskās sfēras paplašināšanos, bet vienlaikus maina estētiskās sfēras konfigurāciju un vērtību. Tāpēc estētikai – kā estētiskuma sfēras refleksijas autoritātei – jāuzmeklē estētiskais arī tādās sfērās kā dzīvespasaule un politika, ekonomija un ekoloģija, ētika un zinātne. Īsi sakot: tai jārespektē estētiskuma sfēras jaunā konfigurācija. Tas nenozīmē, ka estētiskā globalizācija un fundamentalizācija tiek atzīta par labu, taču tās ir katras pietiekamas estētiskas diagnozes un kritikas dienaskārtībā.

c) Saikne ar tradicionālo estētiku

Apcerot jautājumu, vai tradīcija jebkad ir atbalstījusi estētiskās sfēras globalizāciju, šāda ietekme ir acīmredzama tradicionālajā estētikā. Tas patiešām tā ir. Dažas ievērojamas

pagātnes estētikas programmas ir radikāli iestājušās par globālo estetizāciju, no kuras tās sagaidīja pat pilnīgu visu mūsu uzdevumu piepildījumu un galīgu cilvēces laimi virs zemes. Var atcerēties kaut vai to, ka “Vācu ideālisma vecākā sistēmprogramma” piesauca pastarpinošo estētiskās sfēras spēku: ar racionālā un jutekliskā savienojumu estētikai vajadzēja panākt, ka “mācītie un nemācītie beidzot sniegtu viens otram roku”, lai “starp starp mums valdītu mūžīga vienotība”, – tas pat būtu “galīgais, lielākais cilvēces darbs”¹⁵. Tāpat arī tādi estētisko ideju paudēji kā Mākslu un amatu kustība (*Arts-and-Crafts-Movement*) vai *Werkbund* un *Bauhaus* – arī pastarpinātāji tiktāl, ciktāl tie mēģināja estētikā pārstāvētās estētiskās vērtības realizēt ikdienas pasaulē, – bija pārliecināti, ka estētiskās sfēras globalizācija nesīs kopumā pasaules uzlabojumu.

Ar to mūsdienu estetizācijā ir īstenojušies vecie estētiskie sapņi. Tomēr mulsiņošais apstāklis, kas tā vien prasās pēc izskaidrojuma, ir tas, ka šodien sasniegtie rezultāti ir augstākā mērā atšķirīgi no sākotnējām gaidām; ka tie, mazākais, izraisa vilšanos. Tas, kam mūsu pasaule bija jāapdāvina ar skaistumu, beidzies vienkāršā pievilcībā un sakāpinātībā un galu galā rada vienaldzību vai pat – vismaz estētiski jūtīgam cilvēkam – riebumu. Laikam gan neviens neuzdrošinātos mūsdienu estetizāciju nosaukt vienkārši par piepildījumu. Tātad kaut kas šajā veco estētisko sapņu piepildījumā tomēr ir aplams. Vai nu veco programmu mūsdienīga lietošana ir neadekvāta, vai arī šīs godājamās programmas pašas jau saturēja kļūdu, kas līdz šim bija palikusi apslēpta, tomēr tagad atklājusies. Dažreiz īstenojumi var būt kā atklāsmes. Un tas, es domāju, notiek mūsdienu estetizācijā.

¹⁵ *Mythologie der Vernunft. Hegels "ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus"*. Hrsg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider. – Frankfurt a. M., 1984. – 13., 14. lpp.

d) Dažas globalizētās estētizācijas kļūdas

Kādi ir iemesli būt sarūgtinātam par mūsdienu estetizāciju? Kuri ir kritiskie punkti, kas jāparāda estētiskai refleksijai par šiem procesiem? Es vēlos parādīt trīs punktus.

Pirmkārt, visu padarīt par skaistu – tas grauj skaistā kvalitāti. Visuresošais skaistums zaudē skaistuma īpašo raksturu un degradējas līdz vienkāršai pievilcībai vai zaudē nozīmi. Ārkārtējo nevar padarīt par standartu, nemainot tā kvalitāti.

Otrkārt, globalizētās estētizācijas stratēģija kļūst par sevis pašas upuri. Tā beidzas anestētizācijā. Globalizētais estētiskais kļūst par nastu un tiek uztverts gandrīz kā terors. Estētiska vienaldzība tad kļūst par saprātīgu un gandrīz neizbēgamu nostāju, lai izvairītos no visuresošā estētiskā uzmācības. Anestētizācija – tas, ka mēs atsakāmies vispār uztvert debešķīgi izskaistināto vidi, – kļūst par izdzīvošanas stratēģiju.¹⁶

Treškārt, tā vietā rodas prasība pēc ne-estētiskā, vēlēšanās pēc pārtraukumiem un traucējumiem, pēc caurlauzumiem izskaistinātajā. Ja mākslai šodien publiskajā telpā vēl ir kāds uzdevums, tad tas nav ienest vēl vairāk skaistuma jau tā pārskaidrinātajā apkārtnē, bet gan apstādināt estetizācijas mašīnēriju, hiperestētiskā vidū radot estētiskas kailcirtes un tuksnešus.¹⁷

e) Iedarbība uz tradicionālo estētiku

Šai kritiskajai pieredzei, kas iegūta, mūsdienās īstenojot sensenos estētiskos sapņus par pasaules izskaistināšanu, jāmaina arī mūsu tradicionālās estētikas novērtējumi.

Parasti estētika ir slavējusi skaistumu un izskaistināšanu, domājot, ka tam ir dibināti iemesli. Taču tā nekad nepārdomāja globalizētas estetizācijas konsekvences, ko tā aizstāvēja

¹⁶ Pirmoreiz es to iztirzāju darbā “*Ästhetik und Anästhetik*” // Welsch. *Ästhetisches Denken*, [sk. 12. piez.]. – 9.–40. lpp.

¹⁷ Sal. ar rakstu “Mūsdienu māksla publiskajā telpā: “prieclēt acis” vai būt “dadzim aci”?” šajā krājumā.

un ko mēs šodien pieredzam. Tā nemaz nenonāca līdz domai, ka globalizētā izskaistināšana pasauli varētu izkropļot, nevis padarīt pilnīgu vai pat glābt. Turklāt skaistā slavinājums, kā to veica tradicionālā estētika, aizvien bija retorisks balsts mūsdienu estetizācijas procesiem. Skaistuma tradicionālais patoss mūs pašus atturēja pārdomāt estetizācijas negatīvās sekas arī tad, kad tās jau bija pavisam skaidri redzamas. Tradicionālās estētikas pabalstošais, leģitimējošais un heroizējošais spēks ir vismaz līdzatbildīgs par estetizācijas tendenci mūsdienās un par aklumu pret tās negatīvajām sekām.

Tāpēc nepieciešama trīskārša tradicionālās estētikas kritika. Pirmkārt, ir nepieciešams iebilst pret vispārīgu skaistuma slavināšanu. Var izšķirt mērenāku un lielāku skaistumu, turklāt atzīstot, ka pirmais patiešām stāv tuvu vienkāršai pievilcībai un to var uzlūkot par kopīgu “mācītiem un nemācītiem” un ticēt, ka to īsteno mūsdienīga pievilcības veidošanas stratēģija, un tikai otrais skaistums ir unikāla un aizgrābjoša parādība, kādu aprakstīja Rilke, kad par skaistumu teica – tas ir “sākums biedējošajam”¹⁸. Var arī pārdomāt, ka skaistumam ir vērtība tikai pretstatā standartveida ne-skaistumam un tam izplatoties, zūd tā izcilums.

Otrkārt, viena no tradicionālās estētikas kļūdām ir tā, ka estētika iestājās tikai (vai galvenokārt) par skaistumu un atstāja novārtā citas estētiskās vērtības. Tā aizmirsā pašas estētikas atklājumu, ka *variatio delectat* (dažādība priecē – latin.) un nepastāv tikai viena estētiska kvalitāte. Šis trūkums ir sāpīgi pamanāms mūsdienu izskaistinājumā. Estētika – iespējams, ka pluralitātes īstenā disciplīna, – ir maldīgi pievērsusies kaut kam vienam un aizmirsusi, ka kļūst par homogēnu nozīmē pieļaut sistēmisku kļūdu arī attiecībā uz estētiku.

Treškārt, kritiskas pārdomas prasa tradicionālās estētikas ietekme mūsu kultūras pārlicību un vēlmju mājturībā. Ir

¹⁸ Rainer Maria Rilke. *Duineser Elegien* // R. M. R. *Sämtliche Werke*. 6 Bde. – Frankfurt a. M., 1955/1966. – Bd. 1. – 685. lpp. [Pirmā elēģija].

jāsalauz vecās estētiskās dogmas. Estētikai ir pilnīgs pamats kļūt paškritiskai.

Rezumējot: pašreizējā estetizācija radījusi jaunas problēmas un uzdevumus ne tikai laikmetīgajai estētikai, tā kritiski ietekmējusi arī tradicionālo estētiku, ciktāl tā daļēji bija atbildīga un plaši atbalstīja estetizācijas procesu kļūdas. Tāpēc estētikas ārpus estētikas jautājumi attiecas ne tikai uz tiem, kas jau tāpat ir ar mieru piedalīties estētikas uzvaras gājienā, bet sniedz saistošas tēmas arī tiem, kas joprojām vēlas turēties estētikas tradicionālajos rāmjos. Estētiku ārpus estētikas šodien nevar ignorēt pat tad, ja grib attīstīt pienācīgu estētikas versiju pašas estētikas ietvaros.

2. Estētisks īstenības tvērums

Otra argumentu grupa par labu estētikai ārpus estētikas attiecas uz pašreizējo īstenības tvērumu. Tas ir kļuvis, kā es to gribētu parādīt, aizvien estētiskāks.

Atklāta attēlu un estētisku paraugu kundzība šodien vērojama ne tikai realitātes veidošanā, bet tikpat lielā mērā arī realitātes pastarpinājumā. Šī ietekme sniedzas no atsevišķu objektu un subjektu izpausmēm un ziņu dienestu būtības līdz pat mūsu fundamentālajam realitātes tvērumam vispār. Atcerēsimies kaut vai tikai attēlu kundzību reklāmās un firmu reklāmu vai pat mūsu pašu vizuālo parādīšanos globālajā tīmeklī. Pavērosim, kā televīzijas attēlu prasības selektīvi nosaka ne tikai to, kas vispār var tikt uzskatīts par ziņām, bet tagad ietonē arī ziņu demonstrēšanu ārpus televīzijas, piemēram, iespiestajos medijos. Visbeidzot ir jāpārdomā mūsu īstenības tvēruma izmaiņas. Agrāk kaut kam, lai tas būtu reāls, bija jābūt aprēķināmam; šodien tam jābūt estētiski reprezentablām. Estētika ir kļuvusi par jaunu svarīgāko valūtu realitātes rūpalā.

Es negribētu vēlreiz detalizēti iztīrīt visas šīs parādības. Tās ir pārāk pierastas un bieži analizētas. Tā vietā es

pārdomāšu šīs attīstības ietekmi uz estētiku un nosaukšu dažus jaunos estētikas uzdevumus, kas izriet no tās.

Es koncentrēšos uz vienu vienīgu punktu – uz to, ko es sauču par “realitātes derealizāciju”, kā arī uz divām tās konsekvencēm: uz *aesthesis* rekonfigurāciju un elektronisko mediju neskartas pieredzes atkārtotu legalizāciju.¹⁹

a) *Īstenības derealizācija*

Ar “īstenības derealizāciju” es izprotu faktu, ka īstenība, ko šodien pastarpina galvenokārt mediji, – ir šī pastarpinājuma dziļi iespaidota.²⁰ Realitāte sliecas zaudēt smagumu, pāriet no piespiedu rakstura uz spēļveida stāvokli, tā pakļaujas pastāvīgam procesam, kurā šķietami kļūst vieglāka.

Par to ir atbildīgas mediju estētikas īpatnības. Tās veicina ķermeņu un attēlu brīvu pārvietošanos un bezsvara stāvokli. Jebkas ir iespējamā elektroniskās manipulācijas priekšmets, un “manipulācija” medijos vairs nav normatīvs, bet gandrīz jau tikai deskriptīvs apzīmējums. Lai arī kas parādītos televīzijā, tas ienāk pārmaiņu, nevis pastāvības telpā. Ja kaut kur vispār ir “esības vieglums”, tad elektroniskajā telpā.

Turklāt mēs pazīstam un zinām ne tikai to, ka viss ir manipulējams, mums ir zināmas arī konkrētas manipulācijas. Var atcerēties kaut vai to, kā mums Līča kara ziņojumos pastāvīgi tika tehniski simulēta īstenība, – tajā pašā laikā mums nekad netika rādīta upuru īstenība; vai, ja ņemam pikseļu tehnoloģiju: galu galā vairs nav zināms, vai runājam par īstenības atspoguļojumu vai īstenības simulāciju, un tas, protams, atsaucas uz mūsu ticību iepriekšdotai realitātei. Protams, ir spēkā lozungs: “Ko jūs

¹⁹ Par derealizāciju un atkārtotu legalizāciju runāts arī rakstā “Mākslīgās paradīzes? Vērojumi par elektronisko mediju pasauli – un par citām pasaulēm” šajā krājumā.

²⁰ Ar “medijiem” es šeit izpratīšu elektroniskos medijus – protams, ar to nemēģinot iestāstīt, ka vispār iespējama no jebkāda veida medijiem neatkarīga pieredze.

redzat, to jūs arī iegūstat.” Bet, kas nav jāredz, to vispār neredz, un par to, ko dabū redzēt, nekad nav īsti skaidrs, vai runa ir par realitātes vai tikai par datu pārraides kanālu dotumu.

Šāda veida pieredze pirmām kārtām vājina mūsu ticību medijos sniegtajai realitātei. Atšķirība starp īstenības atspoguļojumu un simulāciju kļūst aizvien mazāk acīmredzama, un tai ir tendence zaudēt nozīmi. Atbilstoši tam mediji paši aizvien vairāk izvērs š savus attēlus virtualitātes un spēles tonalitātē.²¹

Tomēr tas mums neliek novērsties no medijiem. Lai arī zinām, ka attēli var melot, mēs paliekam pieslēgti tīklam. Acīmredzot mēs dodam priekšroku citai konsekvencei: mainīt mūsu īstenības izpratni, sekot derealizācijas ievirzei.

Otrkārt, attieksme pret mediju sniegto realitāti izplatās arī ikdienas realitātē. Tas notiek jau tāpēc vien, ka ikdienas realitāte aizvien vairāk tiek veidota, pasniegta un uztverta saskaņā ar mediju paraugiem. Ar to, ka televizors ir galvenais realitātes piegādātājs un vadlīniju modelis, visu iekrāso mediju noteikta derealizācija. Īstenība sliecas uz uzstājības, saistības un smagņējuma zaudēšanu; tā šķiet aizvien vieglāka, mazāk uzmācīga, mazāk sasaistoša. Mediju sniegto īstenības prezentāciju uzmācīgums mūs vairs neaizskar, bet drīzāk rada pretēju reakciju: vienaldzību. Ja tos pašus attēlus – lai arī cik iespaidīgi tie būtu sakārtoti vai domāti – redz vienā un tai pašā vakarā pa dažādiem kanāliem vai atkārtoti vairāku dienu laikā, tad to iedarbība ir mazinājusies: sensācija plus atkārtojums rada vienaldzību. Šādu mehānismu ietekmē mūsu attieksme pret īstenību – gan medijos, gan ārpus tiem – aizvien vairāk kļūst tāda, it kā tā kopumā būtu simulācija. Realitāti mēs vairs neuztveram tik nopietni, tik reāli. Un šādos realitātes izšķīdināšanas ietvaros

²¹ Zūdot agrākajai ticībai mediju pastarpinātajai realitātei, proporcionāli palielinās vēlme pēc medijiem. – Es šeit galvenokārt domāju par televīziju, lai gan tā mūsdienu elektroniskajā pasaulē ir jau novecojis medijs. Tomēr to katrs pazīst un lieto. Un modernizēto tehnoloģiju iedarbība kvalitatīvi nav citāda, bet tikai pastiprina derealizācijas tendenci.

mēs arī citādi spriežam un rīkojamies. Mūsu izturēšanās veids aizvien vairāk līdzinās simulācijai un mainās. Ar mūsu realitātes izpratnes izplūšanu ir saistītas daudzas pašreizējās ikdienas pasaules problemātiskās parādības – taču arī dažs labs panākums brīvības progresā, kā es to vēlētos uzsvērt.

Tā kā minētie procesi ir mediju estētikas īpatnību izraisīti, tad refleksija par tiem veido katras mūsdienīgas estētikas obligāto darba kārtību, kas neignorē estētiskās sfēras pašreizējo stāvokli, bet gan to analizē un tādējādi vēlas saglabāt savu atbildību.

b) *Aisthesis* rekonfigurācija

Mūsdienās vērojama arī *aisthesis* rekonfigurācija. Tā, piemēram, par mediju ietekmes konsekvenci uzskata to, ka vizuālā primārums, kas noteicis Vakarzemes kultūru kopš Senās Grieķijas laikiem un kulmināciju sasniedzis televīzijas laikmetā, tagad var tikt apšaubīts. Tiesa, pašlaik paustajai okulārcentrismā kritikā ir arī citi iemesli, taču mediju pieredze ir svarīgs faktors.

Tradicionāli redze tikusi likta pirmajā vietā, pateicoties tās īpašībām – distancētībai, precīzumam un universalitātei –, kā arī noteikšanas spējai un tuvumam izziņai. No Hērakleita un Leonardo da Vinči līdz Merlo-Pontī redze bijusi mūsu izcilākā un cēlākā maņa.

Taču pa to laiku pieņēmumi, kas ir šīs privilēģijas pamatā, – valdošie uztveres un izziņas paraugi – tikuši kritizēti tādu autoru kā Heidegera, Vitgenšteina, Fuko, Deridā un Irigarajas darbos.²² Turklāt tagad jāsecina, ka redze patiesi vairs nav pati uzticamākā maņa kontaktos ar realitāti, kā tas reiz bija, – tā tas vairs nav gan fizikas pasaulē, kas kļuvusi neuzskatāma, gan – vēl jo vairāk – mediju pasaulē.

²² Sal. ar Martina Džeja pārskatu: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. – Berkeley, 1994.

Vienlaikus lielāku uzmanību piesaistījušas citas maņas. Piemēram, dzirde no jauna tikusi izvirzīta priekšplānā, pateicoties tās antimetafiziskajam tuvumam notikumam – nevis ilglaicīgai esamībai –,kā arī tās daudz lielākā mērā sociālajai iedabai – pretstatā redzes individuālajam veikumam –,un tās saiknei ar izjūtu momentiem – atšķirībā no neemocionālās redzes meistarības, atveidojot parādības.²³ Tāpat tauste atradusi savus aizstāvjus, gan pateicoties jaunākajai mediju tehnoloģiju attīstībai, ko analizējuši Māršals Maklūens un Deriks de Kerkovs,²⁴ kā arī pateicoties tās uzsvērti ķermeniskajam raksturam – atkal pretstatā “tīrajam”, atsvešinātajam redzes raksturam.

Šādas attīstības gaitā aizvien vairāk notiek atsacīšanās no tradicionālās jutekļu hierarhijas – ar redzi virsotnē, dzirdi pēc tam un tā aizvien zemāk līdz pat ožai. Juteklības kārtis tiek no jauna sajauktas. Stingri nostiprinātas hierarhijas vietā mēs virzāmies vai nu uz visu jutekļu līdztiesīgu novērtējumu, vai arī uz atšķirīgām, atkarībā no to mērķa sakārtotām hierarhijām (kas man šķiet pieņemamāk).

Aisthesis reorganizācija vienlaikus saistīta ar ievērojamām pārmaiņām kultūras paraugu un prasību jomā. Estētikai būtu jāanalizē šie jaunie *aisthesis* stāvokļi un tiem vienlaicīgā kultūras paraugu pārveidošanās. Tādējādi tā varbūt varētu mums palīdzēt veikt šīs pārveidošanās norises pārskatāmāk un drošāk. Turklāt te slēpjas estētikas iespēja no salīdzinoši apputējušas disciplīnas atkal kļūt par interesantu mūsdienu analīzu un diskusiju lauku.

c) *Atkārtota neelektronisko pieredžu legalizācija*

Cita mediju pieredzes un derealizācijas konsekvence ir atkārtota elektronisko mediju neskartas pieredzes legalizācija.

²³ Par to plašāk rakstā “Ceļā pie dzirdes kultūras?” šajā krājumā.

²⁴ Sal. ar: Derick de Kerckhove. *Touch versus Vision: Ästhetik neuer Technologien // Die Aktualität des Ästhetischen*, [sk. 6. piez.]. – 137.–168. lpp.

Vispārīgā shēma ir šāda: pretstatā mediju realitātei (vai derealizācijai medijos) notiek jauna neelektroniskās realitātes un pieredzes veidu novērtēšana, pie tam izceltas tiek tās iezīmes, kuras nevar nedz imitēt, nedz aizstāt ar mediju pieredzi. Augsti attīstītā elektroniskā pasaule ne tikai vienkārši pārvar un absorbē tradicionālās pieredzes formas – kā to vēlētos iegālvot dažs labs mediju fanātiķis –, papildinājumā mediju pieredzei mums jākonstatē ierasto pieredzes formu atkārtota legalizācija. Šis apstāklis ir par maz ievērots pēdējo gadu diskusijās.

Tā mēs šodien mācāmies iepretim mediju pasauli universālajam kustīgumam un mainībai no jauna novērtēt dabiskā pretošanos un nemainību, tāpat iepretim informācijas brīvībai spēlei – konkrētā pastāvību, iepretim attēlu svārstīgumam – matērijas masivitāti. Pretstatā patvaļīgai atkārtotības spējai jaunu vērtību iegūst vienreizība. Elektroniskā visuresība modina ilgas pēc citas klātbūtnes: pēc neatkārtojamas *hic et nunc* klātbūtnes, pēc īpaša notikuma. Iepretim gan sociāli, gan elektroniski iedomātajam mēs sākam atkal augstāk novērtēt mūsu pašu citiem nepieejamo iztēli. Un tāpat mēs atklājam no jauna ķermeņa suverenitāti un savdabīgumu – var atcerēties Nadoļņija “Lēnuma atklāšanu”²⁵ vai Handkes noguruma slaivinājumu.²⁶

Lai nerastos pārpratumi: šīs tendences es izprotu nevis kā vienkāršu programmu, kas vērsta pret elektronisko mediju mākslīgajām paradīzēm, bet gan kā tās papildinošu programmu. Šie pretējie momenti nedz noliedz fascināciju, ko izraisa elektroniskās pasaules, nedz runā par vienkāršu atgriešanos pie jutekliskas pieredzes, kāda tā varējusi būt pirmselektroniskajā laikā. Atkārtota legalizācija pati arī ir elektronisko mediju pieredzes ietonēta. Un acīmredzot ir saiknes starp elektronisko un neelektronisko pieredzi. Tieši pēc dabiskās

²⁵ Sten Nadolny. *Die Entdeckung der Langsamkeit*. – München, 1983.

²⁶ Peter Handke. *Versuch über die Müdigkeit*. – Frankfurt a. M., 1989.

pieredzes dažkārt tiecas virtualitātes mīļotājs. Es dodu priekšroku Silikona ielejas elektronikas frīku piemēram, kuri vakaros brauc uz piekrasti, lai vērotu patiešām nesalīdzināmos Kalifornijas saulrietus, pirms atgriezties pie saviem mājas datoriem un pazust interneta mākslīgajā paradīzē.

Atbilstoši valdošajai mediju tendencei no vienas puses un neelektronisko pieredžu atkārtotai legalizācijai no otras puses mūsu *aesthesis* ir divējāda. Tā seko fascinācijai, ko izraisa mediji, un mērķiem, kas nav saistīti ar medijiem. Šajā divējādībā nav nekā neīsta. Tieši otrādi: šeit mums ir darīšana ar interesantu piemēru, kas liecina par aizvien pieaugošo pievēršanos plurālismam. Mēs kļūstam spējīgi darboties starp dažādiem realitātes un pieredzes tipiem. Laikmetīgā *aisthesis* jomā tas varbūt notiek vispašsprotamāk un sekmīgāk.

d) Rezumējums

Pēc tam kad savās ievada piezīmēs biju iestājies par to, ka estētikas disciplīnai jāpārkāpj tradicionālais vienādojums starp estētiku un mākslu, savu pārdomu pirmajā daļā es izsvēru mūsdienu estetizācijas procesu ietekmi kā uz laikmetīgo, tā uz tradicionālo estētiku un tostarp norādīju uz trim specifiskajām jomām estētikā ārpus estētikas. Realitātes derealizācija, *aesthesis* rekonfigurācija un pierasto pieredzes formu atkārtota legalizācija ir nozīmīgas tēmas katrai laikmetīgai estētikai, kas vēlas attaisnot savu nosaukumu. Estētika sevi nenovērtētu, ja atstātu šo jautājumu diskusiju tikai sociologu un psihologu vai feļetonistu ziņā.

II. Par disciplīnas jaunu formu

Savu pārdomu otrajā daļā es gribu apcerēt trīs palikušos jautājumus, kas attiecas uz manu priekšlikumu estētikas teritoriju organizēt citādi, proti, atverot to jautājumiem viņpus tradicionālās estētikas. Pirmkārt: kāpēc ir jēdzieniski korekti pieprasīt no disciplīnas, lai tā aptver visas estētiskās sfēras dimensijas un nozīmes? Otrkārt: cik tālu estētikas atvēršana šai disciplīnai nes priekšrocības – arī skatoties uz tās šaurāko mākslas analīzes mērķi? Un treškārt: kā varētu izskatīties šādas disciplīnas – estētikas ārpus estētikas – struktūra?

1. Jēdzienu noskaidrošana

a) Polivalence un ģimenes līdzības

Daži kolēģi iebilst pret pašu estētiku ārpus estētikas, sakot, ka vārda “estētisks” nozīmju dažādība estētikā un ārpus tās padarītu tādu disciplīnu, kas tās visas mēģinātu aptvert, par bezcerīgi neskaidru nozari un par vienkāršas izvairīšanās no precizitātes upuri.²⁷

Protams, vārdam “estētisks” ir ievērojams dažnedažādu nozīmju daudzums. Termins var attiekties speciāli uz mākslu un skaistumu vai vispār uz *aesthesis*, ar to var apzīmēt nesaisītās eksistences tipu vai virtualitātes, fikcionāluma un svārstīguma ontoloģiju. Taču – vai šī polivalentā gramatika patiešām nolemj vārdu “estētisks” nelietojamībai?

Estētiskā sfēras semantiskās neskaidrības problēma ir tikpat veca kā pati disciplīna. Baumgartena, Hēgeļa, Fīdlera, Ingardena vai Adorno estētikas definīcijas nav reducējamas uz vienu kopsaucēju. Taču šī neskaidrība nekad arī nav

²⁷ Sal. ar šī jautājuma sīkāku aplūkojumu raksta “Estetizācijas procesi: parādības, nošķirumi, perspektīvas” II nodaļā.

mudinājusi estētiķus šaubīties par vārda lietojamību un estētiskā sfērai veltītās disciplīnas jēgu.

Un nebija arī iemesla. Vitgenšteins parādīja izeju no šīm šķietamajām jēdzieniskajām grūtībām tādējādi, ka norādīja, ka vārda koherence nebūt nav atkarīga no kādas vienotas būtības, bet var izveidoties arī citā ceļā: viena lietojuma veida pārklājumos ar citiem. Dažādās nozīmes tad ir saistītas ar “ģimenes līdzībām”. Tieši tā funkcionē termins “estētisks” – ģimenes līdzības nosaka tā gramatiku.

b) *Disciplīnas aptveramība*

Tam ir svarīgas konsekvences. Pirmkārt, balstoties uz ģimenes līdzībām starp dažādām vārda “estētisks” nozīmēm, pavisam noteikti ir iespējama estētikas disciplīnas koherence. Ir, protams, pietiekami skaidri jānošķir dažādie lietojuma veidi, bet, ja to dara, tad no šīs dažādības var gūt arī labumu, izsekojot pārklājumiem un tādējādi attīstot estētiku, kas nosegtu visu vārda “estētisks” apmēru.

Otrkārt, estētikai vajadzētu izmantot šādu iespēju. Tai nav nekādu vērā ņemamu iemeslu palikt mākslas ietvaros. To, protams, var darīt katrs savos pētījumos – tieši tāpat, kā citi estētiķi var pievērsties pirmām kārtām nemākslinieciskajiem aspektiem. Taču kā *disciplīnai* estētikai būtu jāaptver *viss* šādu centienu apjoms.

Starp citu, vārda “estētisks” polivalence drīzāk ir norāde uz termina auglīgumu nekā uz to, ka tas nebūtu lietojams. Tieši svarīgi jēdzieni bieži ir polivalenti, un attiecībā pret tiem nekad nav bijis spēkā viennozīmības bauslis. Kā gan citādi, piemēram, varētu pastāvēt ontoloģija, ņemot vērā, ka “*to on*” ir gandrīz bezcerīgi daudznozīmīgs – kā to parādīja Aristotelis, kas, neraugoties uz to, pirmais attīstīja eksplīcītu ontoloģijas

jēdzienu?²⁸ Vai arī *logos* nozīmju dažādības dēļ – “valoda”, “attiecība”, “prāts” – būtu jāatsakās izstrādāt loģiku?²⁹ Vārda polivalence nevar būt kavēklis izveidot zinātni, kas būtu saistīta ar visiem tā variantiem.

Patiesi pilnīga estētika – par tās attīstīšanu es iestājos – konceptuāli tātad ir iespējama. Tad būtu jāpieņem šī uzdevuma izaicinājums, nevis ar dekrētu šī disciplīna jānoliek uz šaursliežu estētikas sliedēm. Ķerties pie reducēšanas un konceptuālām kailcirtēm, jo nejūtamies pietiekami spēcīgi parādību un jēdzienu sarežģītībai un to tāpēc labāk noliedzam, ir vienlīdz aplami kā filosofijā, tā estētikā.

2. Disciplīnas atvēršanas priekšrocības

Kādas priekšrocības koncepcijas ziņā iespējamā un lietišķi nepieciešamā estētikas atvēršana pāri tās tradicionālajām robežām sola pašai disciplīnai?

a) *Interdisciplinārās un institucionālās priekšrocības*

Estētikai kļūstot sarežģītākai, tā var kļūt – varam to pieņemt – arī grūtāka. Taču, vairs nebūdamā ierobežota šaurā jautājumu lokā, tā var radīt arī spēcīgāku saistību un apmaiņu ar citām disciplīnām un iegūt jaunas pētījumu sfēras. Tā būtu priekšrocība ne tikai estētikas tēmu klāsta ietvaros, bet

²⁸ Fundamentālajā “Metafizikas” IV grāmatas 2. nodaļā Aristotelis norāda uz to, ka dažādie *to on* lietojumi uzrāda ļoti vāju vienotību: nebūt ne *stingro kath'hen legomenon*, bet gan brīvāko *pros hen legomena* – kategoriālās esamības jēgas tiek lietotas nevis *saskaņā* ar vienu vadošo nozīmi, bet vienkārši atsaucoties uz šādu nozīmi (proti – *ousia*). Dažādība sniedzas vēl tālāk, ja ņem vērā pārkategoriālās jēgas, proti, “par sevi” un “blakus tam”, “patiesi” un “aplams”, “iespējams” un “īstens” (sal.: *Met.* V, 7). Aristotelis uzsver tieši to, ka šāda vāja vienotība ir pietiekama vienas uz visām esamības jēgām attiecināmas zinātnes īstenojumam.

²⁹ Vai Hēgeļa loģiku, kas šajā sakarā ir gandrīz vai pilnības paraugs, neuzskatīt par loģiku? Ar kādām tiesībām?

arī institucionālajā līmenī. Tas estētikas veids, par kuru iestājos es, ar savu plašo horizontu un pienesumu laikmetīgajām problēmām radīs gan lielāku interesi, gan lielāku atbalstu – arī lielāku finansiālu atbalstu saviem pētniecības uzdevumiem.

b) Priekšrocības mākslas analīzē

Galu galā estētikas atvēršana jautājumiem viņpus mākslas izrādās noderīga arī mākslas analīzei. To es gribētu izklāstīt detalizēti. Māksla pati vienmēr sniedzas ārpus mākslas, tā saistīta ar pārmākslinieciskām estētiskās sfēras parādībām un stāvokļiem. Tāpēc estētikas un mākslas vienādojuma pārkāpšana par labu estētikai ārpus estētikas ir gandrīz vai obligāta, aplūkojot tradicionālo estētikas kodolu, proti, mākslas analīzi. – Kādos veidos māksla pārsniedz sevi resp. pārlietu ierobežotu mākslas jēdzienu?

aa) Māksla pārsniedz tradicionālās estētikas robežas

Saikne ar estētiskā stāvokli ārpus mākslas

Būdama šķietami autonoma, māksla ir pastāvīgi un apzināti reagējusi uz estētiskā stāvokļiem to aptverošajā pasaulē. Agrāk – estētiski nabagākā pasaulē – tā rādīja skaistumu kā svētlaimības salu; kad modernajā pasaulē jutekliskums bija apdraudēts, māksla mēģināja – atceroties savu seno saikni ar juteklisko – kļūt par jutekliskā sludinātāju un glābēju (tā tas bija ar Matisu vai Dibifē). Kad – kā šodien – plosās izskaistinājums, māksla var saskatīt savu uzdevumu tam pretoties un izturēties uzsvērti nepieejami (kā to dara *arte povera* vai konceptuālisms).

Laikmetīgā māksla īpaši reagē uz mediju attēlu kundzību. Tā var pretoties to uzmācībai vai traukties tiem līdzī, vai operēt ar sadursmēm starp mantotajiem mākslinieciskajiem paraugiem un laikmetīgo uztveri. Lai arī kādas būtu atsevišķas attiecības, šādi mākslasdarbi prasa respektēt to atsauci uz citiem veidošanas un uztveres modiēm un izpratni par specifisko iejaukšanos māksli-

nieciskos un ārpusmākslinieciskos estētiskā stāvokļos. Pat kontemplācijas izvēli skar estētiskā mediju noteiktā un mākslu pārsniedzošā situācija. Nevar uzskatīt par pienācīgu tādu mākslas aprakstu, kas neiekļautu estētikas ārpus estētikas aspektus.

Pasaules redzējumi

Mākslasdarbu enerģija allaž pārkāpj to rāmjus, muzeju sliekšņus vai to vērojuma momentu. Darbi paver pasaules perspektīvu – ne tikai tās attēlojuma veidā, bet pirmām kārtām ar to, ka tie ģenerē jaunus pasaules redzējumus. Pie mākslas pamatpiederzēm pieder tas, ka, pametot kādu izstādi, pēkšņi var uztvert pasauli ar mākslinieka acīm, caur viņa darbu optiku – tās estētikas gaismā, kuras mākslasdarbs kļuvis par paraugu (tas izšķir arī to, vai kāds patiešām atzīst mākslas iedarbību vai vēlas to ierobežot, slavīnot tās autonomiju).³⁰

Dabiskā un nemākslotā izturēšanās izpaužas tieši tā, ka mākslas uztveres formu izmanto arī īstenības uztverē, ka nenorobežojas no māksliniecisko optiku iedarbības, bet ar tām darbojas un eksperimentē. Estētiskā elementārā pieredze nebūt nav tā, ka māksla ir kaut kas noslēgts, bet gan tā, ka māksla kādam var atvērt acis pasaules redzējuma veidiem.³¹

³⁰ Jau Gēte to aprakstīja un slavēja. Ieejot kurpnieka darbnīcā, viņam pēkšņi likās, ka viņš savā priekšā redz Ostades gleznu – “tik pilnīgu, ka tādai vajadzētu atrasties tikai galerijā. [...] Tā bija pirmā reize, kad man tik lielā mērā tika piešķirta spēja, ko vēlāk lietoju vairāk apzināti, – redzēt dabu ar kāda mākslinieka acīm, kura darbiem es pirms tam biju piešķīris īpašu uzmanību. Šī spēja man sniedz daudz baudījuma.” (Johann Wolfgang Goethe. *Dichtung und Wahrheit*. – Tl. 2, B. 8). “Itālijas ceļojumā” viņš runāja par savu “seno spēju, redzēt pasauli ar tā mākslinieka acīm, kura gleznas es nupat biju aplūkojis” (*Goethes Werke*. Bd. 11. München, ⁸1974. – 86. lpp. [1786. gada 8. oktobra ieraksts]).

³¹ Tas nav nekas pārsteidzošs, jo mākslinieciskās uztveres savukārt ir veidojušās saistībā un domu apmaiņā ar dzīvespasaules uztveri, kā arī ar citām mākslinieciskām uztverēm. Tāpēc tās spēj iejaukties mūsu pieredzes telpā un no jauna veidot mūsu pasaules estētisko savijumu.

Bieži vien mākslasdarbi ir pirmām kārtām darbarīki paplašinātai vai pastiprinātai realitātes uztveršanai.

Mākslas un realitātes savijumi

Tālāk jādomā par to, ka uztveres formas, kas mums šodien šķiet dabiskas un pašsaprotamas, ir veidojušās vēsturiskos procesos, kuros mākslai bija vadošā loma, – romantiskajai mākslai, piemēram, bija izšķirošā loma kalnu ainavas uztverē. Daudzi mūsu ikdienas uztveres elementi ir paaudzēm ilgas mākslas pieredzes nosēdumi. Tas pats jāteic arī par dažiem izturēšanās veidiem.³²

Bez uztveres formu un izturēšanās veidu radīšanas mākslasdarbi iespēj sniegt arī modeļus dzīves formām. Tā bija jau viena no klasiskās mākslas normatīvajām pretenzijām, un tā saglabājusies arī mūsdienās, kad pēc vispārējo normu izzušanas tiek radītas iespējas individuālās dzīves veidošanai. Rilkes arhaiskā Apolona torsa vērojums, ko noslēdz dzejas rinda “Tev jāmaina tava dzīve”, sniedz iespaidīgu šī fenomena aprakstu.³³

³² Tā George Šteiners norādīja, cik lielā mērā mūsu mīlestības attiecības un mīlestības retorika veidojusies paaudzēm ilgā māksliniecisko paraugu iespaidā: “Vārdi, formulējumi, tropi, gara un ķermeņa žesti, ar kuriem mēs mēģinām kā pašu uztverei, tā “otram” (kura citādība tieši šajā punktā mums ir ārkārtīgi nozīmīga) darīt zināmu šo elementāro pieredzi – mīlestības dzimšanu, nobriešanu un miršanu mūsu esamībā –, lielā mērā cēlušies, vai apzināti, vai ne, no lielo teicēju, mākslinieku, mūziķu repertuāra pirms mums. [...] Atbilstoši mūsu verbālajiem un izglītības dotumiem, mēs pieredzam un izpaužam mīlestību kā Džeks un Džila, kā Romeo un Džuljeta vai Tolstoja Nataša pirms mums. Mūsu greisirdība līdzinās Otello greisirdībai. [...] Aprautās zilbes, kas paaudzēm ilgi čukstētas vai vaidētas pavadināšanas vai dzimumsakarū retorikā, bijušas no Petrarkas formulu grāmatas.” (George Steiner. *Von realen Gegenwart*. – München, 1990. – 225. lpp.).

³³ Rainer Maria Rilke. “*Archaischer Torso Apollos*” // R. M. R. *Sämtliche Werke*, [sk. 18. piez.]. – Bd. 1. – 557. lpp. Par to George Šteiners kodolīgi saka: “Un to teic visi dzejoļi, romāni, drāmas, gleznas, skaņdarbi, ar kuriem ir vērts iepazīties.” (George Steiner. *Von realen Gegenwart*, [sk. 32. piez.]. 190. lpp.)

Protams, robeža starp mākslu un realitāti nebūt nav vienkārši jānojauc, taču vēl mazāk būtu jāpalaiž garām abu savijumi un pārejas. Mākslas estētikai vienmēr jābūt divkāršam mākslinieciskuma un estētikas ārpus estētikas raksturam. Tāpēc Adorno, kas labāk par jebkuru citu zināja par autonomijas nozīmi un to aizstāvēja, tomēr nostājās pret mākslas nošķiršanu no realitātes un tās redukciju uz vienkāršu autonomiju. “Cik lielā mērā mākslas inervācijas ir saaugušas ar mākslas situāciju realitātē, to varēja just pirmajos pēckara gados sagrautajās vācu pilsētās. Iemiesota haosa vidū vēlreiz pēkšņi izrādījās dziedinoša optiskā kārtība, kas sen bija attālinājusies no estētiskā jutekļa.”³⁴ Kaut estētiskajā pieredzē kārtība jau sen bija kļuvusi par sinonīmu mērķu racionalitātei, tomēr sagrauta kārtība (ja arī šo sagraušānu radījusi uz mērķi virzīta racionalitāte) varēja atkal atmodināt estētiskas ilgas pēc kārtības. Šķietami tīrs estētisks uztvērums – to parāda Adorno – ir kontrasta noteikts.³⁵ Estētiskā pieredze tiktu sistemātiski sagrozīta, ja tai atņemtu saikni ar realitāti.

bb) Estētiskās uztveres sarežģītība

Tematizējot mākslas specifiskās saiknes ar estētiskā stāvokli mākslu aptverošajā pasaulē un mākslas un realitātes savījumus, kas sniedzas no pasaules uztveres veidiem pāri eksistences modeļiem līdz specifiskām mijiedarbēm, es gribētu pievienot atziņu, ka šādas saiknes, kas sniedzas pāri mākslai, ir nevis tai no ārienes pievienotas, bet gan iekšējas saiknes un iemājo atsevišķos mākslasdarbos. To es vēlētos parādīt vispirms ar dažiem piemēriem.

³⁴ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. – Frankfurt a. M., 1984. – 237. lpp. un tālāk.

³⁵ Citā veidā šo kopsakaru atzīmēja Klē jau 1915. gadā: “Jo briesmīgāka šī pasaule (kā šodien), jo abstraktāka māksla; laimīga pasaule turpretī rada šaipusēju mākslu.” (Paul Klee. *Tagebücher*. – Köln, 1957. – 323. lpp.)

Tiesa, šeit tas nevar notikt izvērsti, taču ar norādēm vajadzētu pietikt, lai būtu skaidrs, par kādām saiknēm ir runa.³⁶

Tēlotājmākslas piemēri

Kā pirmo piemēru ņemsim Goijas gleznu “Dumpinieku nošaušana” (1815).³⁷ Šo gleznu nevar uztvert vienkārši estētiski kontemplatīvā veidā. Tā ne tikai piedāvā satraucošu krāsu dinamiku un kompozīcijas jauninājumus, bet vienlaikus sniedz vēsturiska notikuma interpretāciju, un tās estētiskais impulss mērķē uz attēlotā noteiktu izpratni un kalpo jauna veida attieksmesodināšanai pret uzgleznotajām parādībām. Darba skatījumā acīmredzami krustojas vairāki uztveres veidi: konstatējošā gleznas un tās mākslinieciski estētiskās sistēmas uztvere, ekspresīvā dinamikas uztvere, 1808. gada 3. maija notikumu vēstures uztvere, briesmīgas rīcības parauga vēsturiskā uztvere, uz nākotni vērsta aicinājuma – iejaukties un nepieļaut – uztvere. Eksplozija gleznā tiecas uz šādas rīcības izbeigšanu un reizē noved līdz eksplozijai pašu tīri “estētiskā” atainojuma un recepcijas metodi. Glezna nevar tikt aplūkota kā tikai estētiski kontemplatīvs veidojums, tā izraisa veselu uztveres veikumu gūzmu. Tā caururbj kontemplācijas kūniņu daudzdimensionālas uztveres vārdā, pārkāpj to saprašanās un dzīves kontekstu vārdā. Tādējādi glezna kļūst par aicinājumu: kaut kas tāds kā šī nošaušana nedrīkst vairs notikt, šis rīcības paraugs ir jāsalauž.³⁸

Šeit nolasāms vispārējs secinājums: mākslas uztvere nav ierobežota ar vienu estētisku veikumu. Kāda darba uztverei

³⁶ Šos argumentus pirmoreiz es liku priekšā rakstā “Estētikas palašinājumi – kāda replika” (publicēts izd.: *Bild und Reflexion*. Hrsg. von Birgit Recki und Lambert Wiesing. – München, 1996).

³⁷ Fransisko Goijas glezna “1808. gada 3. maijs” (1815) atrodas Madridē, Prado.

³⁸ Antifašistiskie demonstranti 20. gadsimta 30. gadu Parīzē nesa transparentus ar šīs gleznas kopijām. Tā glezna pārkāpa muzeja sliekšni ne tikai metaforiski.

var piederēt drīzāk daudzi veikuma veidi, dažādi aktu tipi no estētiskās uztveres veidu paletes. Atsevišķus mākslasdarbus raksturo specifiskas izvēles un kombinācijas no šo estētisko veikumu kopas. Mākslasdarbs izvērs ap sevi specifisku uztveres veidu vēdekli un darbojas kā to savienojuma vieta.

Tradicionāli noskaņots estētiķis varbūt varētu iebilst: protams, Goijas gleznas priekšā darbojas vairāki uztveres veidi, bet tikai viens no tiem ir specifiski estētisks, un tikai par to ir jārunā estētikā. Šī argumentācija tomēr atgādinātu kāda tuvāk neskaidrota bankrota apliecinājumu. Varētu pieļaut, ka ar šo “estētisko” sašaurinājumu var izprast ja ne mākslu vispār, tad tomēr vienu no tās momentiem. Estētika, kas sevi ierobežotu šādi izprastā “estētiskā” sfērā, parādītu sevi kā šaursliežu estētiku.

Cita – estētiskam novērtējumam bieži svarīga – uztveres dimensija kļūst skaidra, ja pārējam pie Manē 1868. gada gleznas “Maksimiliāna nošaušana”³⁹, kuras fons neapšaubāmi ir Goijas darbs. Manē gleznas uztvere ietver Goijas gleznas uztveri kā paraugu. Uztverei šeit jābūt interikoniskai, citādi tā būtu vienkārši nepilnīga, nenasniegtu Manē gleznas komplicētību. Papildus jau nosauktajai uztveres veidu paletei šeit nepieciešama glezniecības vēstures resp. interikoniska uztvere.

Kā nākamo piemēru varam izvēlēties Marsela Dišāna Monas Lizas parodiju “L. H. O. O. Q.” (1919).⁴⁰ Tās interikoniskā struktūra ir acīmredzama. Papildus jāuztver semantiskā dimensija: burtu rinda gleznas nosaukumā jālasa kā “*elle a chaud au cul*” – “dāmai svilst zem sēžamvietas”. Cik gan smieklīga šeit būtu atkāpšanās vienkāršā estētiskā vērojumā! Lai izprastu šādu darbu, vajag ne tikai redzēt, bet arī zināt, nojaust, atklāt.

³⁹ Glezna atrodas Manheimā, Kunsthallē.

⁴⁰ Glezna atrodas Filadelfijas Mākslas muzejā, Luīzes un Valtera Ārenbergu kolekcijā.

Tikai ar veikuma orientāciju un pašreferenci vien vēl nekas nav panākts. Refleksija ir svarīgāka par vērojumu.⁴¹

Rezumējot: mākslasdarbi pārsniedz tīri vērojošo, kontemplatīvo dimensiju; tiem pieder kā vēsturiskas uztveres dimensijas, tā semantiskas un alegoriskas, sabiedriskas, ikdienišķas vai politiskas dimensijas – un, protams, tām piebiedrojas emociju un iztēles procesi. Nav tā, ka, aplūkojot ikvienu gleznu, būtu jādarbojas visai šo un citu uztveres veidu paletei, taču pastāvīgi piedalās kāds atsevišķs vai vairāki no šiem uztveres veidiem. Katrs darbs savdabīgi papildina mūsu saprašanās inventāru un veido savu estētisko veikumu lauku.

Mūzikas piemēri

Līdzīgi ir arī mūzikā. Dažās Baha fūgās var gandrīz sadzirdēt atpestīšanu. Viegli arī var uzrādīt iekšēji muzikālo priekšnoteikumu: katrs disonanses spriedzes atrisinājums sniedz iespēju, lai tas tiktu attīstīts līdz pat atpestīšanai. Vai gan tur, kur mūzika ne tikai tematizē atpestīšanu, bet arī padara to īstenu savā sniegumā, kāds gribētu nosodoši iebilst, ka mūzika ir ieslīdējusi pārestētiskajā un tai jāatgriežas tīri estētiskās sfēras fantoma ietvaros? Tāda sīkumaina kritizēšana laikam gan katram šķīstu pārspīlēta. Bahs gribēja radīt mūziku, nevis sekot redukcionisma estētikas teorijai.

Mocarta “Figaro kāzās” ir aina, kurā grāfs Almaviva, pilns greizsirdīgu aizdomu, klauvē pie grāfienes durvīm. Taču mūzika nenolaižas līdz šim cilvēciskajam zemumam. Tādējādi tā tieši pretēji atklāj: sabiedrība ir meļu un apmānīto ansamblis,

⁴¹ Šeit gan var arī nojaust briesmas, kas draud, ja tādu darbu priekšā kāds turas pie vērojuma kā vienīgās leģitīmās estētiskās nostādnes un grib to padarīt par galveno kritēriju. Tad tuvu ir sīkumaina kritizēšana un arī cenzūra nav tālu. Kas neatvērtos tīri vērojošai, kontemplatīvai pieejai, tas tiktu nomelnots, denuncēts un izslēgts: tad teiktu – “tā vairs nav māksla” – vai – runa ir par “marginālu parādību”, kas nav “uzmanības vērtā”.

turpretī patiesība, gods un cilvēciskums ir tikai mūzikā. Taču šo starojošo mūzikas suverenitāti var dzirdēt pilnībā tikai tad, ja to uztver pretmetā skatuviskajai darbībai. Mūzika netverami kritizē to, par ko tā netverami ir. Lai uztvertu šo mūzikas pārākumu un skaidrumu, ir nepieciešama šāda divkārša uztvere, nevis tikai tīri “muzikāli” kontemplatīva mūzikas klausīšanās.

Adorno šo neapejamo mākslas divkāršo struktūru atainojis kādā izteikumā par Bēthovenu: “Tas, kurš nesaprot Bēthovena simfonijas tīri muzikālos momentus, nevar to saprast; tomēr to nevar arī tas, kurš nedzird Bēthovena simfonijā Franču revolūcijas atbalsi; veids, kā abas parādības saplūst vienā fenomenā, .. ir neatceļama filosofiskas estētikas tēma.”⁴² Tāpēc Adorno konstatējis, ka “estētiskajai pieredzei [...] ir jāpārvar pašai sevi”⁴³. Tādējādi *in nuce* nosaukts tas, uz ko es šeit kopumā vēlos norādīt: estētiskajam nepieciešams arī pārestētiskais, un atsevišķa estētiska fenomena gadījumā ir svarīgi, kā tajā abi ir saistīti.

Laikmetīgā māksla

Teiktais attiecas uz visu tradicionālo mākslu – un jo vairāk uz laikmetīgo. Jo laikmetīgā māksla izceļas ar to, ka īpašā veidā pārbauda, apšaubā un maina savu ietvaru priekšnosacījumus. Tā nebūt vienkārši nenomazgā šķietami labi definēto “mākslas” programmu, bet aizvien no jauna savos darbos uzdod jautājumu, kas ir “māksla”, un sniedz uz to jaunas atbildes. Mākslasdarbi spēj mainīt gan savus tuvākos, gan tālākos nosacījumus, pieprasa neierastus kritērijus vai mākslas robežu atcelšanu. Tā Dišāns apšaubīja redzamības, Džoiss – grāmatas formas, Polloks – glezniecības robežas, Keidžs – mūzikas statusa diktātu.⁴⁴

⁴² Adorno. *Ästhetische Theorie* [sk. 34. piez.]. – 519. lpp.

⁴³ Turpat.

⁴⁴ Tā bija tieši avangarda programma: pārkāpt mākslas šauru statusu un atvērties estētikai ārpus estētikas. Būtu anahronisms to ignorēt, estētiku teorētiski ierobežojot vai pavēršot atpakaļ.

Atbilstoši mākslinieciskajam tipam svarīgi kļuva ļoti dažādi uztveres veidi. Kāds mākslasdarbs var prasīt uztveres veikumus, kas citam darbam būs pilnīgi nenozīmīgi. Tā dažu Maļeviča darbu priekšā nepietiek uztvert tikai tīri faktiski doto, bet uztverei jāizplešas līdz kosmiskiem apmēriem (un Maļevičs to panākt palīdz, piemēram, ar veidu, kā viņš uztriepj melno krāsu). Munka darbs “Kliedziens” nav īsti redzēts tik ilgi, kamēr nav *uztverts* kāds kliedziens, – vizuālajai uztverei jāturpinās akustiskajā uztverē. Bet Dišanam nepietiek ar jutekļiem: nepievienojot refleksiju, viņa darbos saskatīsiet tikai banālu bezjēdzību. Polloku var tvert tikai kinestētiski. Bet – ak vai, ja tā gribētu skatīt Mondrianu. Sols Levits pieprasa analītisku redzēšanu. Un Onu Kavaru var īsteni uztvert tikai kopā ar Hirosimas šausmu vīziju.

Katru reizi mums jārunā par specifisku uztverses lauka rekonfigurāciju. Konvencionālo uztveres veidu paleti tiek apgāzta vai izveidota citādi, vairs nedarbojas tradicionālās hierarhijas un tiek veidotas jaunas. Tieši nemanāmā vai nedzirdētā – pat tradicionālajā nozīmē vispār neuztveramā – uztvere var izvirzīties pirmajā vietā. Māksla ikreizēji nosaka tai svarīgo uztveres veidu lauku.

Mākslas uztvere – poliestētiska

Tātad mākslas uztverē pastāvīgi piedalās dažādi uztveres veidi. Mākslas uztvere ir principiāli poliestētiska, nevis monoesētiska. Bez ikdienas uztveres pieredzes līdzdalības nevarētu pat gleznās pazīt priekšmetus, savukārt mākslas pieredzē asināta uztvere ir priekšrocība; nebūt netraucē, ja zina, kas ir papildinošs kontrasts vai kur sakņojas šķietami dabiskās centrālās perspektīvas mākslīgums, – tas tikai ļauj redzēt, kādus līdzekļus izmantojis, piemēram, Mazačo, lai, neskatoties uz izokefālijū, radītu spriedzes pilnas gleznas. Citādi sakot: jāpārzina nostiprinājušies kodi, lai uztvertu novirzes un jaunus akcentējumus; *pictor doctus* prasa arī *receptor doctus*.

Skatītāja uztveres spējai tāpēc jāiemēģina atšķirīgas uztveres formas un jāatrod specifiskā, darba radītā uztveres formu konstelācija. Turklāt pašai estētiskajai pieredzei kā veselumam iezīmīgs vērojuma, iztēles un refleksijas savienojums. Jau vērojums nebūt nav vienkārši konstatējošs, bet gan procesuāls un refleksīvs. Un proti – jau pašā pamatā: lineārās saplūšanas vai nodalīšanās un krāsu kontrastu tvērums pats implicīti ietver jutekliskas refleksijas veikumu. Kas ikreiz tiek redzēts, nav *factum brutum*, bet ir atkarīgs no iepriekš notikušās interpretācijas un tai sekojošās redzēšanas. Un šajās interpretācijas norisēs iekļaujas kā attēlu pieredze, tā dzīves pieredze. Lai uztvertu, ka žests var būt vienlaikus aicinošs un nedrošs, nepieciešams noteikts briedums un jūtīgums. Un Karavadžo uzbrukumu attēlu majestātiskumam var pienācīgi izprast tikai uz viņa priekšgājēju un laikabiedru fona. Attēlošanas procesā iekļaujas kā atsauces uz dzīvespasauli, tā interikoniski mājiieni.

Mākslas pieredzei vēl nepieciešama īpaša atvērtība ierasto kategoriju, nozaru iedalījumu un nošķirumu mainīšanai. Jo mākslai ir brīvība sakārtot pasauli citādi, nekā pierasts, vai parādīt atbilstības, analogijas, pārejas starp jomām, kas uzskatītas par šķirtām. Piemēram, Morandi klusās dabas nebūt nav vienkārši priekšmetu klusās dabas, tās reizē ir arī sociogrammas. Priekšmetu saistība tajās lasāma tāpat kā attiecības ģimenē. Var saskatīt hierarhijas, saskarsmi, bailes, pašapliecināšanos, izvaišanās manevru, norobežošanos, vienotību. Morandi kā mākslinieks nodarbojas ar mikrosocioloģiju – tāpat kā Mondrians nodarbojas ar makrosocioloģiju: viņa izsvērtā māksla ne tikai skar gleznieciskus momentus, bet vienlaikus bija arī paraugs, kā panest dzīves nastu, un tas ir svarīgi katrā atsevišķā dzīvē un reizē arī sociālajos veidojumos. Šos klusos, šķietami nepretenciozos darbus pilnā mērā var uztvert tikai tad, kad ievēro to ietiekšanos prakses dimensijās. Mondrians arī pats taču tos izprata kā paraugus sociālo spēku līdzsvarojumam demokrātiskās sabiedrībās. – Te atkal redzams, ka mākslas pieredzei jāietver šķietami sveši horizonti. To var paveikt tikai komplekss risinājums.

Rezumējums

Vēlreiz: mākslas pieredzē var būt svarīgi dažādi uztveres veidi – kontemplatīvais, vēsturiskais, ikdienišķais, semantiskais, alegoriskais, utopiskais utt. Estētiskās uztveres joma ir polimorfa. Estētisko uztvērumu palete ir principiāli daudzveidīga, plaša un nenoslēgta. Jauni mākslasdarbi var ieviest jaunus uztveres veidus.

Atsevišķus mākslasdarbus tad raksturo specifiska izvēle no visa estētiskās uztveres veidu kopuma. Tie aktivē un savdabīgi savieno kādas daļas no šā kopuma. Turklāt tie patvaļīgi nosaka atsevišķu uztveres veidu rangu un hierarhiju. Vienam un tam pašam uztvērumam dažādos darbos var būt atšķirīga vieta un nozīme.⁴⁵ Atsevišķa mākslasdarba uztvere ir jāpraktizē un jāizprot kā specifisks ļoti dažādu uztveres veidu savienojums.

Tātad māksla nebūt neizmanto tikai vienu vienīgu uztveres tipu, bet gan vairākus un piedāvā to specifisku konstelāciju un bieži neierastu uztveres lauka organizāciju kopumā. Tieši tas, ka ne uztveres dimensiju amplitūda, ne to attiecības nav uz visiem laikiem nostiprinātas, bet gan vienmēr no jauna veidojamas, izceļ estētisko uztveri.

⁴⁵ Lai arī tam būtu kāds piemērs: Eduāra Manē glezna “*Déjeuner sur l’herbe*”, kā zināms, ir strukturēta interikoniski: tā atsaucas uz Raimondi un Rafaēlu, un antikajiem upes dievu attēlojumiem. Taču tas ir tikai gleznas klusais zemteksts, vēsturiskās uztveres dimensijai šeit jāpaliek fonā. Ja to izbīdītu priekšplānā (un šādi paradoksāli mēģinājumi ir bijuši, lai padarītu gleznu pieņemamu pilsoniskajai gaumei, kas, protams, ciena Rafaēlu un antīko laikmetu), tad atteiktos no gleznas uzsvāra un provokatīvā žesta, kas ir pietiekami stiprs, jo vizuāli pilsonim iecērt pļauku. Pavisam citādi ir ar Džūlio Paolini skulptūru grupām (piemēram, “*Mimesis*”). Arī tās ir interikoniski strukturētas, saistās ar antīko figūru atveidojumu. Taču šeit vēsturiskajai uztverei jābūt pirmajā vietā. Jo androgīnais skaistums, patoss un arī Paolini figūru ironija – šo darbu noteicošās iezīmes – pilnībā iekļaujas šajā dimensijā. Tātad abi darbi saistīti ar vēsturisku uztveri, bet tās vieta un nozīme ir augstākā mērā atšķirīga.

Tiesa, mākslasdarbus tad var novērtēt tikai principiāli poliestētiska un atsevišķām konstelācijām uzmanību veltoša attieksme. Pieķeršanās vispārīgai estētiskai kontemplācijai vai aprobežošanās ar formas analīzi tad nozīmētu sistemātiski ierobežot un palaist garām mākslasdarbu spēju tvert ārpus tiem esošo. Ja gribētu izvairīties no estētiskas uztveres polivalences un tās šķērssaiknēm – jo šķietami tikai kontemplācija ir būtiska un jāprasa norobežošanās no visām ikdienišķām, sabiedriskām, semantiskām utt. uztveres dimensijām –, tad draudētu briesmas, ka cēlā kontemplācija sāktu tendenciozi tuvoties vienkāršai blenšanai. Atšķirību starp blenšanu un īstenu redzēšanu neatkārtojami paudis Brehts “Galileja dzīvē”: kad zēns Andrea saka, ka viņš “tomēr redz sauli vakarā norietam citur, nekā rītā uzlecam. Tad jau viņa nestāv uz vietas!”, un Galilejs atbild: “Tu redzi! Ko tu redzi? Tu neko neredzi. Tu tikai blenz. Blenzt nenozīmē redzēt.”⁴⁶

cc) Estētikas ietilpība – derīga arī mākslas analīzei

Kas no tā izriet? Ja māksla pastāvīgi lieto veselu paleti uztveres veidu un piešķir tai ikreiz citādu, noteiktu organizāciju, tad arī estētikai – autoritātei refleksijā par estētisko, – jābūt spējīgai respektēt dažādos uztveres veidus un atšķirīgās konstelācijas. Citādi sakot: pati mākslas pieredze pieprasa estētiku, kas spētu ņemt vērā gan iekšējo mākslas poliestētiku, gan mākslas savījumus, kas sniedzas pāri tās robežām, un *visas aethesis* dimensijas. Estētikai jāredz viss estētiskās sfēras plašums.

Šāda estētika izrādīsies auglīga ne tikai mākslas izpratnei un interpretācijai – tātad ne tikai vērotājam –, galu galā tā būs noderīga mākslas radīšanā – tātad pašām māksliniecēm un pašiem māksliniekiem. Tā maina perspektīvu, meklējot atbildi uz

⁴⁶ Bertolt Brecht. *Leben des Galilei* (1938/39). – Frankfurt a. M., 1962. – 11. lpp. [1. aina.]

jautājumu, par ko ir runa mākslā. Ja kāds mākslinieks (sekojot Šillera piemēram) reiz atklājis mākslas spēju attīstīt modeļus tam, ko Šillers sauc par “dzīvesmākslu”, tad turpmāk viņš, domājams, rīkosies citādi nekā tad, ja viņu virzītu tradicionālie mēģinājumi atrast mākslasdarba pilnību pašā mākslasdarbā, – Boiss varētu būt tam piemērs. Vai, ja kāda māksliniece (sekojot Ničes piemēram) ieskatītu estētisko paraugu konstitutīvo lomu mūsu izziņā, tad viņa varētu pēkšņi domāt: “O, mans īstenais uzdevums nebūt nav radīt mākslu tikai pašas mākslas dēļ, bet gan attīstīt un ar piemēru parādīt iespējamus redzējumus un uztveres veidus, atrast citādus uztveres un izpratnes modeļus.” Eva Hese ir tam piemērs. Tādējādi tas pār-estētikas tips, par kuru es iestājos, var veicināt jaunus soļus pašā mākslā. Runa ir par tādu estētikas tipu, kas ir nozīmīgs pašām māksliniecēm un pašiem māksliniekiem, kuri – un tam ir pamats – ir neapmierināti ar tradicionālo estētiku.

Rezumējot teikto: estētikas atvēršana pāri estētikas robežām līdz par *aesthesis* pilnam apmēram ir nepieciešama ne tikai pilnīgai estētiskās sfēras izpratnei, bet īpaši svarīga arī pienācīgai mākslas izpratnei. Tas galu galā ir izšķirošais arguments estētikas paplašināšanai.

Ar māksliniecisko ierobežota estētika turpretī nav spējīga būt par mākslas estētiku. Drīzāk gan tā ierobežo un nemaz neskar mākslu, kurai tā izliekas kalpojam. Tā iesloga mākslu autonomijas zelta gliemežnīcā – un to nav varējusi pieņemt nedz tradicionālā, nedz laikmetīgā māksla. Vēlreiz tiek praktizēts – šķietami par labu mākslai – estētiski teorētisks geto. Ja māksla netiek tematizēta tādas estētikas perspektīvā, kas ietver skatpunktus ārpus estētikas, tad tā neizbēgami tiek estētiski norakstīta.

3. Disciplīnas reorganizācija

a) *Transdisciplināra disciplīnas skice*

Noslēdzot var jautāt: kāda būs estētikas disciplīnas struktūra, sekojot aprakstītajai tās atvēršanai? Mana atbilde, domājams, nebūs pārsteidzoša: tās struktūra būs transdisciplināra. Estētiku es iedomājos kā pētījumu lauku, kas ietver visus jautājumus, kuri attiecas uz *aisthesis*, pieņemot filosofijas, socioloģijas, mākslas vēstures, psiholoģijas, antropoloģijas, neurozinātņu utt. pienesumu. *Aisthesis* veido disciplīnas ietvaru. Un māksla ir viena – lai arī cik svarīga, tomēr viena – no šīs disciplīnas tēmām.

Pārsteigt tomēr varētu šāds apgalvojums: es iedomājos ar *aisthesis* saistītās disciplīnas daļas kā efektīvus estētikas disciplīnas atzarus. Tie būtu jāintegrē disciplīnas institucionālajā struktūrā. Estētikai jau sevī vajadzētu būt starpdisciplinārai jeb transdisciplinārai, nevis tikai, tiekoties ar citām disciplīnām, uzsvērt starpdisciplināritāti. Estētikas institūtā, kādu es to iedomājos, būtu jāmaca visi pieminētie atzari, un atsevišķiem estētiķiem vajadzētu būt ievērojamām zināšanām par tiem un būt spējīgiem pašiem mācīt vismaz dažus no šiem atzariem, nevis tikai, piemēram, mākslas ontoloģiju vai gaumes vēsturi.

b) *Transdisciplināritāte kopumā*

Varbūt šis disciplīnas transdisciplinārais priekšlikums šķiet pārlietu neierasts, bet es domāju, ka šāda struktūra nepieciešama gandrīz vai katrā disciplīnā. Šāds uzskats balstītos uz ieskatu, ko sniegusi fundamentāla pārmaiņa mūsu izpratnē par racionalitāšu struktūru, kas konsekventi pieprasa pārmaiņas pētniecības sfēru un pētniecības priekšmetu izpratnē.

Mūsdienu laikmetā bija atzīta racionalitātes tipu diferencēšana un nošķiršana – domāja, ka šie racionalitātes tipi ir skaidri norobežoti un pašā kodolā atšķirīgi. Jaunākās analīzes tomēr parādījušas, ka tikai šķietami ir tā, bet pašos pamatos

šāds uzskats tomēr ir aplams. Atšķirīgos racionalitātes tipus nevar neapstrīdami norobežot citu no cita, tie jau savā kodolā ietver savijumus un pārejas, kas nepakļaujas tradicionālajai nozaru nodalīšanai. Šādi savijumi, pārejas un cauraušanās ir tagadnes uzdevums.⁴⁷

c) *Rezumējums*

Tālāk es to šeit nevaru izvērst. Bet, pat ja šo perspektīvu uzskatītu kaut vai par interesantu, lai arī nebūtu pārliecības, ka tā nepieciešama katrā nozarē, vismaz attiecībā uz estētiku, kā es tomēr ceru, šo disciplīnas transdisciplinārās skices priekšlikumu uzskatīs par pamatotu. Jau savā vēsturē estētika piedzīvojusi ievērojamas paradigmas maiņas. Tās, protams, nenotiek katru dienu, taču kādu dienu – ne bez iemesliem – var notikt. Nākošajai paaudzei estētikas ārpus estētikas transdisciplinārā struktūra varētu būt pašsaprotama. Ārpus disciplīnas tas, šķiet, jau ir noticis.

⁴⁷ Sal. ar: Wolfgang Iser. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft.* – Frankfurt a. M., 1995, [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft] 1996.

Uztveres DIAGNOZES

1. Vecais un jaunais

Karls Marks 1867. gadā ievadā "Politiskās ekonomijas kritikas pamatprincipus" rakstīja, ka šis konkrītais Vakarumam nāvēlais – grieķu māksla – sabiedrības attīstības rezultāts vairs nav pamats. Grieķu māksla balstījās uz mitoloģiju, kas ar to var dabas spēku imagināru pārvaidināt. Mēs turpini pārvaidīt dabu reālā. Šeit vairs māksla vairs navar turēt līdzi. "Kas gan ir Volfrāms pret Robertsu et Co., džinters pret silvānovādiņu un Herņigs pret Crēju Brūnēli?"¹

Marks sūta šo tipisku 19. gadsimta progresu perspektīvai. Pagājuš ir no tādi pagājuši laika izteiksmē, bet zaudējusi vairs savas nozīmi. Agrākais ir bijis tāds bērnu spēle, vairs nepriekšmēls, bet tagad kādreizējo spēļu spēlētājiem reālā pasaulē.

Jo vēlāk Marks brīnās par apātību, ka šāds Grieķijas mākslasdarbi mums jāprāpām tomēr "arī šīs mākslas izstrādāšanai un zīmēšanai nosauktā ir norma un nosacīdumsam pamats".² Tādu arī tam vajadzētu būt galveno progresu spējas mēlī izstrādājumā. Pagājušā pierādījis, tādi Marks, ir pārvērtis pierādījis, "kā ir nosacījumi ar šo, ka nosacīdumsam sabiedriskā produktivitātei, kuras tapot šis mākslas darbi un kuras šīpi šis

¹Karl Marx, *Principles of Political Economy*, ed. by Friedrich Engels, London: Lawrence and Wishart, 1970, p. 11.

²Turpat, 35. lpp.

Uztveres konstelācijas

1. Vecais un jaunais

Kārlis Markss 1857. gadā ievadā “Politiskās ekonomijas kritikas pamataprisēm” rakstīja, ka reiz kanoniskajai Vakarzemes mākslai – grieķu mākslai – sabiedrības attīstības rezultātā vairs nav pamata. Grieķu māksla balstījās uz mitoloģiju, līdz ar to – uz dabas spēku imagināru pārvaldīšanu. Mēs turpretī pārvaldām dabu reāli. Šeit vecā māksla vairs nevar turēt līdzi. “Kas gan ir Vulkāns pret *Roberts et Co.*, Jupiters pret zibensnovēdēju un Hermejs pret *Crédit Mobilier*?”¹

Marksa ievirze ir tipiska 19. gadsimta progresā perspektīvai. Pagātne ir ne tikai pagājusi laika izteiksmē, bet zaudējusi visu savu nozīmi. Agrākais ir bijis tikai bērnu spēle, vismaz priekšspēle, bet tagad kādreizējo sapņu vietā stājušies reāli sasniegumi.

Jo vairāk Markss brīnās par apstākli, ka Senās Grieķijas mākslasdarbi mums joprojām tomēr “sniedz mākslas baudījumu un zināmā nozīmē ir norma un nesasniedzams paraugs”². Taču arī tam viņam ir gatavs progresā apziņas radīts izskaidrojums. Pagājušā pievilcība, saka Markss, ir pārvarētā pievilcība, “tā ir nesaraucjami saistīta ar to, ka nenobriedušie sabiedriskie priekšnoteikumi, kuros tapuši šie mākslas darbi un kuros tikai tie

¹ Karl Marx. *Einleitung in die “Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie”* // K. M. und Friedrich Engels. Gesamtausgabe. 2. Abt., Bd. 1, Tl. 1. – Berlin, 1976. – 44. lpp.

² Turpat, 35. lpp.

varēja tapt, nekad vairs nevar atgriezties”³. Prieks par pagājušo var šķist nostalgisks, taču tas tāds nav. Tieši pretēji: cilvēki nemaz neilgojas pēc pagājušā, bet priecājas, ka pagājušais ir pārvarēts un neatgriezīsies. Prieks par pagājušo ir uzvarētāju prieks.

Vai tas sakāms arī par mums? Vai arī mēs atskatāmies uz pagātņi kā vēsturiski uzvarētāji, piemēram – šīs izstādes sakarā⁴ – uz Nirnbergas uzplaukuma laiku celtnēm, uz Zēbaldes mācītājmāju, Volfa rātsnamu vai Krafta sētu, Hellera māju, Kroicigungshofu un Herrenšīshauzi?⁵ Būtu viegli to noliegt, bet tā būtu sasteigta atziņa un tikai puse no patiesības. Jo arī mūsu apbrīnai pieder droša distance, un neviens, kas domā vēsturiski, gan nopietni nevēlētos to laiku reālu atgriešanos, mēs jo labi zinām, ka apbrīnotās ēkas un liecības ir tikai sabiedrības priekšplāns, tās redzamā un greznā puse. Tās otrā puse mums parādītu apspiešanu un sociālo nabadzību. Mūsu pagātnē nav neviena kultūras dokumenta, kas vienlaikus nebūtu arī barbarisma dokuments.

Šis ir Valtera Benjamina formulējums.⁶ Viņš gan nosauca manis citētos Marksa vārdus par “nozīmīgu vietu”,⁷ taču kopumā Benjamina redzējums ir pavisam cits. Kad Benjamins pārdomā modernās tehnikas un agrīno industrijas izstrādājumu pasauli (un viņš to bija izstudējis visās detaļās no fabrikām un mašīnām līdz pat veikaliem un reklāmai), tad viņš to

³ Sk. 1. piez.

⁴ Priekšlasījums tika nolasīts sakarā ar izstādes “Citviet – mūsdienu mākslinieču un mākslinieku instalācijas vēsturiskās telpās” atklāšanu (Nirnberga, 1990. gada 4. maijs – 24. jūnijs). Piedalījās Toms Barts, Hella Berente, Barbara un Mihaels Leisgeni, Marianna Pola, Zāmuēls Rahls un Ulrika Rozenbaha.

⁵ Tās bija instalāciju vietas.

⁶ “Nekas nav kultūras dokuments, kas vienlaikus nav barbarisma dokuments” (Walter Benjamin. *Über den Begriff der Geschichte* // W. B. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. – Frankfurt a. M., 1974. – Bd. 1, 2. – 696. lpp.).

⁷ Walter Benjamin. *Das Passagen-Werk* // W. B. *Gesammelte Schriften* [sk. 6. piez.]. Bd. 5, 1. – 581. lpp.

dara, nevis lai – à la Markss – parādītu pārvarējumu, bet gan lai parādītu pagājušā nepārtrauktību. Benjamins pievērš uzmanību konstelācijām, kurās vecais atgriežas izmainītā veidā. Viņš uzskata, ka mūsdienas var saprast tikai tad, ja saskata to atbilstību vecajam un pagājušajam. Šis ieskats atšķir Benjaminu ne tikai no Marksa, bet arī no citkārt Benjaminā apbrīnotā Bodlēra. Bodlērs, nosodoši raksta Benjamins, savā modernās mākslas teorijā pilnībā izslēdzis vecā atgriešanos jaunajā – lai arī šī norise nav paslīdējusi garām dzejnieka poētiskajai nojautai (kā to pierāda “Ļaunuma puķes”).⁸

Benjamins tāpat iebilst vulgārajai progresa izpratnei. Viņam pašreizējais ir pagājušā caurausts, un tas ir jo patiesāks, jo vairāk kā magnēts spēj pievilkt pagājušo. Šis apstāklis pausts arī Benjaminā formulētajā attēla jēdzienā: “Attēls ir tas, kur bijušais vienā zibens uzliesmojumā saplūst ar tagadnes mirkli kādā konstelācijā.”⁹

Bez šaubām: Benjaminā perspektīva mums ir nesalīdzināmi auglīgāka par Marksa perspektīvu. Ne tikai vispārīgi – jo, kopš industriāli ekonomiskais progress pēc tā kritērijiem vairs nav progresīvs, zudusi mūsu ticība progresam –, bet arī konkrēti attiecībā uz šīs izstādes kontekstu. Katrā izstādes vietā tiek rādīta kāda vecā un jaunā konstelācija, mūsdienu mākslinieču un mākslinieku darbi vēsturiskās telpās. Vienā aspektā tomēr Benjaminā formulējums – “bijušais vienā zibens uzliesmojumā saplūst ar tagadnes mirkli kādā konstelācijā” – šeit neder. Proti, tajā aspektā, kurā šie mākslinieciekie darbi autonomi, no savas spēka pilnības nenostājas iepretim vēsturiskajām celtnēm, bet jau sākotnēji reaģē uz tām, ir veidoti, balstoties uz šo vēsturisko būvju uztveri. Šeit neder slavenā sirreālistiskā formula par nejaušo šujmašīnas un lietussarga satikšanos uz secēšanas galda, kura veido Benjaminā

⁸ Sal. ar: Walter Benjamin. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* // W. B. *Gesammelte Schriften* [sk. 6. piez.]. – Bd. 1, 2. – 585. lpp.

⁹ Benjamin. *Das Passagen-Werk* [sk. 7. piez.]. – 576. lpp.

attēla definīcijas fonu.¹⁰ Šo instalāciju gars nav heterogēnu momentu konfrontācija, darbi jau no paša sākuma ir radīti, pazīstot šīs telpas. Tie cēlušies no šo telpu uztvēruma un artikulē šī uztvēruma momentus, un inscenē jaunus uztveres procesus.

Šī metode šodien nav izņēmums. Tagad mākslinieciski darbi rodas no uztveres raisītām reakcijām un netiecas kļūt par autonomiem un pabeigtiem darbiem, bet gan tiecas radīt temporāras un atvērtas uztveres situācijas. Tie rada instalācijas, kas ir uztveres konstelācijas.

Lai izskaidrotu šo mākslinieciskās darbības uzsvāra pārvietošanos uz uztveres situāciju radīšanu, es gribētu nelielā atkāpē pieskarties tagadnes uztveres situācijai mūsu vēlinā modernisma vai postmodernisma laikmetā. Taču, lai šo mērķi īstenotu, vispirms gribu izstāstīt īsu uztveres vēsturi Vakarzemē. Tiesa, to man nāksies darīt saīsināti – īsā stāsta formā.

2. Īsa uztveres vēsture Vakarzemē

Antīkajā laikmetā uztvere bija saistīta ar patiesību. “Uztvere vienmēr ir patiesa,” sacīja Aristotelis. Ja arī bieži tika tematizēti jutekliskie māņi, tas vēl nebūt nav pretrunā šai tēzei. Juteklisko māņu fakts ir mulsinošs tikai tad, ja uztverei principiāli ir piešķirts patiesības raksturs. Turklāt juteklisko māņu izskaidrošanā tiek saglabāta uztveres patiesuma pamattēze. Ja dzeltenās kaītes slimniekam medus ir rūgts, tad viņš nebūt nemaldās, saka antīkie autori, – viņam medus patiešām ir rūgts. Taču, ja viņš no šī fakta secinātu spriedumu, ka medus kā tāds ir rūgts, viņš maldītos. Īsi sakot: vienkārša uztvere nav maldinoša, tikai spriedumi, kas tiek no tās atvedināti, var būt aplami.

¹⁰ Salīdzinājumu veidojis Lotreamons. “Maldorora dziesmās” (VI, 1) par Mervinu tiek teikts, ka viņš esot “tik skaists kā sekcijas galda, šujmašīnas un lietussarga krustojums” (Lautréamont. *Œuvres Complètes*. – Paris, 1969. – 234. lpp.).

Viduslaikos uztvere atrodas citā koordinātu sistēmā. Tās asis vairs nenosaka patiesība un maldi, bet grēks un pestīšana. Pirmām kārtām uztverei vairs netiek piedēvēta sākotnēja patiesība. Pati par sevi tā ir bez nozīmes. Tiesa, tā pati jau ietver pavisam vājas un nedrošas jēgas mājienu, bet, kā īsti ir ar šo mājienu nozīmi, to var noskaidrot tikai plašākā kontekstā un ne tikai ar pašas uztveres palīdzību, bet domāšanā un ticībā. Piemēram, ja kaut kas mums liekas skaists, tam var būt ļoti dažādas nozīmes: tas var nozīmēt kā pestīšanas iespēju, tā velna darbu. Tie paši skaistie akmeņi, kurus “gotikas tēvs” Sižē no Sendenī apraksta kā jutekliskos starpniekus, lai paceltos pie dievišķas vīzijas, Bernārs no Klervo nosoda kā velna spīguļus. Daži autori pat izmanto dialektiskus formulējumus: “Neglītais ir skaistāks par skaisto,” – un: “Skaistais ir neglītāks par neglīto.” Ar to domāts, ka skaistais piesaista mūs laicīgajam, bet neglītais mūs no tā atgrūž; tā kā pestīšanas un grēka kontekstā runa ir par laicīgā pārvarēšanu, neglītais šajā aspektā ir labāks un tāpēc “patiesi skaistāks” nekā skaistais. – Viduslaikos tāvad vairs nav autonoma un neaizskarama uztveres nozīmes kodola. Ja antīkajā laikmetā tikai pēc nepastarpinātās uztveres – līdz ar spriedumiem – sākās iespējamo maldu sfēra, tad tagad uztverei kā tādai vairs nav caurspīdīguma. Vairs nav sākotnējas uztveres patiesības.

Šī uztveres nozīmes vājināšana turpinās *jaunajos laikos* – bet balstoties uz citām premisām. Objektīvais un subjektīvais tiek radikāli nošķirts. Par objektīvo no šī brīža jārūpējas tikai zinātnēm, uztvere turpretī paliek tīri subjektīvajā sfērā. Tā mums neko nevar pastāstīt par pasaules priekšmetu esamību, tā tikai signalizē par to parādīšanās veidu un par to noderību vai kaitīgumu. Apgalvojums, ka pļava ir zaļa, kļūst par smieklīgi bezjēdzīgu apgalvojumu; tikai tas, ka pļava mūsu subjektīvajam uztveres aparātam *parādās* kā zaļa un ka šis zaļums var nomierinoši iespaidot mūsu jūtas, ir droša (lai arī augstākā mērā lieka) konstatācija. – No šī objektivitātes zaudējuma, no šīs nospiešanas tikai subjektīvajā uztvere nekad vairs nav īsti atkopusies.

3. Subjektivitāte un uztvere

Specifisko uztveres vēsturi modernajā laikmetā es gribu izsekot ar atslēgas vārda “subjektivitāte” palīdzību. Uzsvāra likšana uz subjektīvo nozīmē arī uztveres veiksmi: uztvere šajā ceļā var kļūt par subjektivitātes patstāvīgās patiesības mediju. Tas notiek tad, kad jauno laiku zinātnes pretenzijas izprast arī subjektīvo parādās kā pārspīlētas un maldīgas. Tad atzīst, piemēram, jūtu patstāvīgumu un mācās iepazīt uztveri kā privileģētu pieeju subjektivitātes parādībām. Tas notiek 18. gadsimtā un ved pie jaunas disciplīnas – estētikas – izveidošanas. Toreiz tā bija nevis mākslas vai skaistā doktrīna, bet mācība par juteklisko, ar uztveri saistīto tēlaino izziņu.

Tiesa, subjektivitātes jomā valda drīzāk daudznnozīmība nekā viennozīmība. Jārēķinās ar negaidīto – ar daudz ko negaidītu. Tieši tāpēc šīs sfēras savdabīgums palika slēgts klasisko zinātņu metodes ideālam, kas bija fiksēts uz viennozīmību un secīgumu, un tas prasīja citu eksplikācijas veidu. Tātad estētikai konsekventi jānorobežojas no vispārnozīmīgā tradicionālā zinātņu ideāla. Tas gan ir grūti izdarāms. Vēl ilgi tā cer uz savu estētisko spriedumu vispārnozīmīgumu. Tā, piemēram, Kants sauca gaudi par “kopizjūtu”, ar to domājot, ka arī tad, ja mēs visi gaumes jautājumos nebūt neesam vienprātis, tomēr kādreiz – pilnā mērā attīstītā cilvēcībā – valdīs estētiska vienprātība. Visiem cilvēkiem būs vieni un tie paši estētiskie spriedumi.¹¹

Taču šāda cerība bija pretēja pašu parādību loģikai un laika virzībai. Konsekventi tika pieņemts – atbilstoši subjektivitātei, kas brīvi veidojās, – nevis vērtējumu homogēnums, bet nesavienojamība. Estētika bija aizvien vairāk spiesta atvadīties no maldīgi līdzpaņemtā vispārīguma ideāla. Mākslinieka adresāts aizvien mazākā mērā bija cilvēce kopumā, bet aizvien vairāk

¹¹ Imanuels Kants. *Spriestspējas kritika* (1790). – § 22. – 66. lpp. un tālāk [B, 67].

tikai kāda grupa vai kopiena, vai neliels skaits potenciāli tālu izkaisīto gara radnieku.

Jau Bodlērs apzinājās, ka pat ne visi izglītotie varēs būt viņa lasītāji. “*Ļaunuma puķu*” priekšvārdā viņš uzrunāja lasītāju kā brāli. Nevis cilvēks kā tāds, bet tikai gara radnieks – tātad “brālis” – varēs uztvert un izprast viņa dzeju.¹² Lai rastu pieeju, jābūt tam pašam pieredzes stāvoklim kā autoram.

Taču pat tik pieticīgas sakritības gaidas nākotnē izrādījās pārāk cerīgas. Pat ne visi mākslinieki uztver vienu un to pašu. Tas dramatiski formulēts Balzaka stāstā “*Nezināmais šedevrs*”. Tur, kur mākslinieks Frenhofers redz uz sava audekla parādāmie vispilnīgākā izskata sievieti, viņa kolēģi Pusēns un Porbuss gandrīz neko nevar saskatīt.¹³ Pretēji tam estētiski kāpinātu uztvērumu var izcelt, saskatot pierastā beigas tieši tur, kur visi citi redz tikai pierasto. Tā Hamms Beketa “*Pēdējā spēlē*” saka: “Es pazinu kādu jukušo, kas domāja, ka pienācis pasaules gals. Viņš gleznoja gleznas. Man viņš patika. Es viņu bieži apmeklēju psihiatriskajā slimnīcā. Es ņēmu viņu pie rokas un pievedu pie loga. Skaties taču! Tur! Dīgstošie sējumi! Un tur! Skaties! Sardīņu laivu buras. Cik viss tas ir skaists. *Pauze.* Viņš izrāva savu roku no manējās un atgriezās savā kaktā. Satriekts. Viņš redzēja tikai pelnus. *Pauze.* Tikai viņš vēl bija palicis neskarts. Aizmirsts. *Pauze.* Šis gadījums šķiet ... Šis gadījums nebija... nebija izņēmums.”¹⁴

Nevar ienākt subjektivitātes sfērā, nerēķinoties ar ievērojamu atšķirību. Cilvēku uztvērumi vairs nav vienādojami ar vienu kopsaucēju – tas ir elementārs mūsdienu mākslas un kultūras fakts. Kamēr viens priecājas par dīgstošo ražu un laivu burām, otrs ar tādām pašām tiesībām saskata tur tikai

¹² Šarls Bodlērs. *Ļaunuma puķes*. – Rīga: Liesma, 1989.

¹³ Onorē Balzaks. *Nezināmais šedevrs* // O. B. *Kopotī raksti*. 12. sējums. – Rīga: Liesma, 1985. – 9.–33. lpp.

¹⁴ Samuel Beckett. *Endspiel* // S. B. *Dramatische Dichtungen*. 2 Bde. – Frankfurt a. M., 1963. Bd. 1. – 263. lpp.

bojāejas masku. Kas vienam ir apgaismība, kādam citam šķietīs garlaicīgs. Turpmāk ir jārēķinās ar šādu nesavienojamību. Uztvērumu pretrunu vairs nevar atcelt vienā sintēzē, to vairs nevar nolīdzināt. Tas pieder pie subjektivitātes loģikas un pie mūsdienu sabiedriskās attīstības. Jāmācās apieties un sadzīvot ar šo daudzveidību. Tagad mēs esam nonākuši vismaz tik tālu, lai to sāktu mācīties.

Tālākus pluralizācijas soļus māksla piedzīvoja 20. gadsimtā un bija tos spērusi labprāt. Māksla ir ievērojami paplašinājusi savu iespēju paleti un nolēmusi sevi daudzveidības eksperimentiem. Tai vairs nav neviena vienota kanona, visu darbu novērtējums pēc kādas vienīgās estētikas mērauklas līdzinātos sikumainai kritizēšanai.

Šī situācija sagādā grūtības ne tikai tiem, kas uztver mākslu, un teorētiķiem, bet arī pašiem māksliniekiem. Pat modernisma varoņi laiku pa laikam pauduši regresīvas ilgas pēc klāsiskām – un tomēr jau vairs nederīgām – saistību un vispārīguma garantijām. Var, piemēram, atcerēties Paula Klē 1924. gada izteikumu: “Mūs neatbalsta tauta.”¹⁵ Klē cerēja uz tautu kā mākslas produkcijas un uztveres kopējo bāzi (un, kur šādas tautas vēl nebija, tur vēlējās to radīt “viņpus valsts būves”¹⁶). Turpretī šodien mums bez ilūzijām jāatzīst šādu cerību krahs. No Klē izteikuma nav nemaz tik tālu – *horrible dictu* – līdz izteikumam: “Kamēr pastāv tauta, tā ir stiprā klints parādību straumē. Tā ir esošais un paliekošais. Un līdz ar to arī māksla kā būtiskā šī esošā izpausme ir mūžīga piemiņa, pati esoša un paliekoša.” Tie ir pēdējie teikumi no Hitlera runas “Vācu mākslas nama” atklāšanā 1937. gadā.¹⁷

¹⁵ Paul Klee. *Das bildnerische Denken*. Hrsg. und bearb. von Jörg Spiller. – Basel, ³1971. – 95. lpp.

¹⁶ Turpat.

¹⁷ *Der Führer eröffnet die “Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937” // Völkischer Beobachter. Berliner Ausgabe.* – 19. 7. 1937. – 3. lpp.

Šāda veida normēšana – atvedinājums uz kopīgo tautas vai pasauluzskata bāzi – nevar būt atrisinājums. Taču atrisinājums nav arī kāda cita veida normēšana – piemēram, ar definīciju noteikts darba jēgas pielīdzinājums mākslinieka intencei. Šāds ģēnija kulta ir novecojis mūsdienu pluralizācijas dinamikas un vērotāja emancipācijas apstākļos.

Tā vietā pluralizācija jāuztver nopietni. Un tad sit atbrīvotās uztveres stunda. Tā ir uztvere, kas vairs neseko noteicošas spriestspējas likumam, bet reflektējošas spriestspējas struktūrai. Nepieciešama tādu parādību uztvere, kuras nevar ieģrāmatot, klasificēt, ievietot jau zināmā tipā, bet par kurām vispirms jāatrod un jārada atbilstoša izpratne. Runa nav par jau pazīstamā uztveri, bet par nepazīstamā uztveri.¹⁸ Tas attiecas kā uz mākslasdarba radīšanu, tā uz šī darba vērojumu. Adorno to reiz apzīmēja par katras mākslinieciskas utopijas šībrīža veidolu, ka mēs “radām lietas, par kurām nezinām, kas tās ir”.¹⁹

Taču, pat ja ne tikai māksla, bet arī zinātne pēdējos gados aizvien vairāk mums pavērusi acis uz pluralitāti un dažādību, tad tomēr joprojām ir grūti sadzīvot ar šo pluralizāciju: mākslinieciski, zinātniski un – visvairāk – arī sociāli. Tomēr paiet garām jaunajai situācijai nevar. Runa tagad ir par to, lai pareizi rīkotos pluralitātes ietvaros. Mums būs jāmacās stāvēt uz sašūpotas pamatnes un dzīvot ar dažāda veida pamatiem, un uz tiem radīt ko labu. Varbūt mēs to jau esam kādu laiku mācījušies – pat vairāk, nekā to gribētu atzīt un mums iestāstīt

¹⁸ Minētās virzības estētiskā formula jau ilgi skan: “*Je ne sais quoi*,” – “Es nezinu, kas īsti.” Šiem vārdiem ir senāka izcelsme, bet 18. gadsimtā – estētikas dibināšanas laikā – tie bija kļuvuši gandrīz par modes lietu. Tas, kurš izsaka estētisku spriedumu, izmanto šo formulu, lai paustu, ka, viņš, pat zinādams, ka kaut kas ir estētiski nevainojams, tomēr nespēj parādīt, kas tieši pamato šo nevainojamību. Šī estētiskā sprieduma nedemonstrējamība – un tā jāizprot – nav manko tēls, bet gan estētiskās pieredzes savdabīguma rādītājs.

¹⁹ Theodor W. Adorno. *Vers une musique informelle* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 16. – Frankfurt a. M., 1978. – 540. lpp.

oficiozā drošības retorika. Tā Pols Valerī jau 1932. gadā norādīja, ka modernie cilvēki ir spējīgi *de facto* pārsteidzoši lielā mērā sadzīvot ar nekārtību un nedrošību.²⁰ Tiesa, tas prasa lielu jūtīgumu, tieši jauna veida jūtīgumu pret citādo, pārrāvu-
miem un atšķirībām, kā arī robežām un izslēgumiem. Tieši tas, manuprāt, raksturo uztveres konstelāciju mūsdienās. Uztverei jādarbojas atvērtā un daudzslāņainā, alternatīvām gatavā telpā un jābūt atsevišķā, īpašā izjūtai.

4. Izstādes instalācijas

a) *Mimēze un artikulācija*

Šīs izstādes darbi strādā jau raksturotajā jauna jūtīguma prasību, daudzšķautņainu uztveres iespēju un atvērtu uztveres procesu situācijā. Tie vispirms saistīti ar telpām, kam palīdz sākt runāt. Darbu metodi varētu nosaukt par “mimētisku” vārda plašā nozīmē. Pašapzinīga nevērīguma un pārāk asas modernizācijas laiki, kad netika respektēts pastāvošais (īpaši urbānajā vidē), pieder pagātnei. Darbi, kas pievēršas pastāvošā rekonstrukcijai un artikulācijai, parādās biežāk. Šī metode sniedz māksliniecēm un māksliniekiem arī to priekšrocību, ka var eleganti burāt apkārt absolūtā sākuma zemesragam, *creatio ex nihilo* krustam – šim daudzo baiļu un zudušo cerību rifam.

²⁰ Savu priekšlasījumu “Gara politika” Pols Valerī iesāka ar vārdiem: “Es mēģināšu radīt jūsu priekšā nekārtību, kas ir mūsu dzīve.” (Paul Valéry. *La politique de l'esprit* // P. V. Œuvres. – Paris, 1957. – Bd. 1. – 1014. lpp.) Valerī pēc tam uzsvēra, ka nemaz nav tā, ka modernie cilvēki, kā to apgalvoja tradicionālisti, joprojām vēlas visāda veida kārtību. Gluži pretēji: mēs meklējam tieši nekārtību – tiesa, nevis totālu nekārtību, bet kārtību pastāvīgi caurvijošu nekārtību. Un modernā ikdiena, pēc Valerī domām, pierāda, ka mēs jau sen esam iemācījušies dzīvot ar tādu nekārtību un nedrošību. Mums tāpēc vajadzētu nevis ļaut sev iegaltot pretējo, bet gan attīstīt mūsu nedrošības kompetenci. Tieši to Valerī uzskatīja par savu atklājumu un vēsti.

Mimētiskā iejušanās artikulē redzamus vai apslēptus momentus, taču arī iejaucas, izklāsta citādi un atsvešina. Neviens no rekonstruktīvajiem elementiem – arī pats uzticīgākais – nepaliek tikai vēsturisma ietvaros. Estētiskais spriegums var rasti tieši tur, kur jau esošās arhitektūras valoda tiek pārveidota jaunā mākslinieciskā valodā.

b) *Estētiskā psihoanalīze*

Tādā kārtā bieži dienasgaismā tiek celti apslēpti semantiski slāņi. Šo metodi es gribētu saukt par “estētisku psihoanalīzi”. Tā netiek veikta personām, bet artefaktiem, pazaudētai vēsturei. Mākslinieciskais darbs ielaužas priekšmetu vēsturiskajos slāņos, apslēptās simboliskās nozīmēs, arī slēptos priekša vai šausmu uzplaisnījumos. Tas prasa smalku jūtīgumu kā no mākslinieka, tā no vērotāja. Izsekot arhitektūras formas nepieciešamību, pārdzīvot tās iekšējos aizsprostojumus un ārējos noslēgumus, saklausīt tālus laimes sapņus – to nevar paveikt, studējot grāmatas, tam vajadzīgs paaugstināts jūtīgums.

Tāda estētiska psihoanalīze arī citos aspektos šķiet piedēram auglīgākajām mūsdienu mākslas metodēm. Darbi līdzīgi taustekļiem un zondēm ietiecas ne tikai arhitektoniskajos, bet arī mentālajos un psihiskajos attēlu slāņos, kādi tie iespiedušies mūsu ģimeniskajā un sociālajā bērnībā. Tie sniedza paraugus, kas kopš tā laika mūs ir noteikuši. Es te domāju par pašsaprotamiem vīrieša un sievietes, dzimumu un ideālas kopdzīves pamattēliem. Šādi dziļie tēli bieži ir ietekmīgi un nepiekāpīgi tieši tāpēc, ka tie ir neapzināti. Estētiskās psihoanalīzes metode tos parāda, padara tos apstrādājamus un maināmus. Turpmāk vairs nevarēs, sildoties šo tēlu neapzinātajā spozmē, visu dzīvi dejojot pēc to stabules.²¹

²¹ Par “estētiskās psihoanalīzes” ideju, kā arī par tālāk izklāstīto tēmu kompleksu skat. rakstu “Estētika un anestētika” (Wolfgang Welsch. *Ästhetisches Denken*. – Stuttgart, 1990. – 9.–40. lpp.).

c) *Estētika un anestētika*

Divdesmitajā gadsimtā māksla bieži pievērsusies latentajam, apslēptajam, apspiestajam. Neredzamais tai kļuvis svarīgāks par redzamo. Arī šodien – bet citādi nekā pseidopostmodernajā iejūsmošanas producēšanā – mākslas svarīgie uzdevumi ir pievēršanās apslēptajam, par neuztveramu, izslēgtu vai novirzījušos kļuvušā pētniecībai. Šīs izstādes darbi pievēršas mūsu tagadnes vēstures aizklātajām lappusēm. To interese nav tik daudz virzīta uz jaunu estētisku potenciālu atklāšanu un uzkrāšanu. Tie neseko modernistiskajam aizvien jaunā patosa bauslim, kas prasa attīstīt jau nezin kuru pārsniegšanas estētiku. Drīzāk par savu darba lauku šie mākslasdarbi padara mūsdienās valdošo izjūtu trūkumu – mūsu ikdienas anestētiku.

d) *Reprezentācijas dialektika*

Tiesa: neko nevar paveikt neriskējot. Māksla, kas sevi pilnībā veltītu nesaskatītā redzamībai, ir pakļauta briesmām iekrist pati savā estetizācijas slazdā. Darīt estētisko redzamu – tā nav nevainīga nodarbe un drīzāk atgādina vergu tirgu: tā izved priekšā un pamet. Un uztvere tai piebiedrojas. Jo mūsu skatiens noliek, fiksē, tver. Franču vārds ātri uzņemstam skatienam – “*coup d'œil*” – burtiski nosauc sitienu, ko skatiens iesit savam objektam. Uztvere vienmēr ir arī uzkundzēšanās akts.

Šīs instalācijas neapšaubāmi ir uztveres mašīnas. Tāpēc tām ne tikai nevainojami jādarbojas, bet arī šī nevainojamība jāproblematizē un jātraucē. Citādi, kā jau teikts, tās pakļūst pašas zem sava asmens: vēlēdamās novērst uzkundzēšanos un iestāties par neieraudzīto, var savā reprezentācijā no jauna to pakļaut kundzībai un apspiešanai. Tam pretojas dažāda laba provokācija, arī apmulsināšanas momenti dažādās instalācijās, visvairāk gan “Vitrīnas”, kurās nekas nav izstādīts, bet kurām nevar paiet garām un kuras tieši tādējādi atmodina mūsu uztveres vēlmi, padara to pamanāmu, “ekspone” to.

e) Pluralitāte un iztēle

Uztveres veidu subjektivitāte un pluralitāte ir saistīta arī ar to, ka estētiskajā uztverē mēs rosāmies ar ļoti lielu iztēles spēju; mēs gandrīz vai kāpinām sevi līdz redzes veidiem un kopsakariem. Estētiskajā uztverē ir kaut kas no tā skurbuma, kurš ir mīlestībā. Līdzīgi sievietei vai vīrietim, kas pēc kāda laika sev jautā, kā gan varēja tā nodoties citai būtnei, arī atkal-satikšanās ar mākslasdarbu nereti ir saistīta ar vilšanos, bet to nedrīkstētu pārprast: vilšanās rodas no tā, ka agrāk darbā iekļautos iztēles elementus nevar jebkurā mirklī reproducēt. Tāpēc ne tikai blakus stāvošajiem raisīšies atšķirīgi tēli vai asociācijas, bet ātri vien vari kļūt par blakus stāvošo sev pašam.

f) Jēga un savijums

Vēl noslēdzoši vārdi par nebeidzamo pluralitāti, par ko man ir radies tāds iespaids, ka mēs to gandrīz vairs nepārredzam. Tai ir ne tikai subjektīvs, bet arī objektīvs pamats. Dažādi zinātnes un filosofijas virzieni pēdējos gadu desmitos mums parādījuši, ka jēga un nozīme neveidojas kā atomi vai elementi, bet drīzāk līdzinās saskares punktiem, kuros krustojas dažādas noturīgas līnijas, perspektīvas, izcelsmes un piederības. Ja pamatīgāk izklauvē šķietamo nozīmes kodolu, tad tas atveras kā sēklas čaumala, tajā parādās dažādas līnijas. Tas nav bijis punkts, bet gan kamols. Ja jēgas un nozīmes struktūra būtu jāietver tēlā, tad nevajadzētu izvēlēties substances vai elementu un veseluma hierarhijas tēlu, bet līdzību ar savijumiem un saaudumiem, kas salikti no ļoti dažādām nītīm un materiāliem un dažādā apgaismojumā vai izmainītā mērogā rāda kaut ko pavisam atšķirīgu.²²

Ar šādiem savijumiem un krustojumiem – ietverot to atšķirību un lēcienus – mums jārēķinās gan visās mākslas un kul-

²² Plašāk par to: Wolfgang Welsch. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft.* – Frankfurt a. M., 1995, [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft] 1996.

tūras nozarēs, gan arī sabiedrībā. Mums jāapgūst šī struktūra. Tā nav nepazīstama, bet varbūt ir neierasta. Un bieži tās neierastība un grūtums vedina uz sasteigtu noraidījumu, uz pārāk ātru diskreditāciju, saucot to par “relatīvismu”, “patvaļu”, “orientācijas trūkumu”. It kā mēs neredzētu, ka arī tie, kuri tā runā, cenšas aizsargāties, lai retoriski atbrīvotos no tā, ko jau nes sevī. Citādi ir šīs izstādes darbi. Tie zinātkāri un taustoties iekļaujas šajā savijumu, atbilstību, noviržu un nestabilitāšu sfērā. Tie piedev mūs tuvāk mūsu īstenībai.

Virtuoza svītras (Daniēls Burens)

Venēcijā ir paviljons. Un te atnāk mākslinieks, nedara gandrīz neko (tikai ievelk pāris svītras), un paviljons vairs neeksistē.

Paviljons ir Venēcijas biennāles franču ekspozīcijas paviljons. Mākslinieku sauc Daniēls Burens. Burvība ilgst no 1986. gada 29. jūnija līdz 28. septembrim. Pie paviljona apmeklētāju sagaida pārsteigums: reprezentatīvas ēkas vietā savā priekšā viņš ierauga lapeni – baltas latas, caur kurām var saskatīt parku ar skaistiem kokiem. Līdz, pieejot tuvāk, ievēro, ka spraugās starp latām redzamais ir spoguļattēls: spraugas nav caurspīdīgas, starp latām ievietotajās spoguļstrēlēs ir redzami atspoguļojamies apkārtējie Džardīni dārzi. Mūra vietā ir spoguļstrēles un baltas svītras. Tas ir pirmais mulsinājums. Kas šķita esam caurskatāms, ir atspīdums. Un pats mūris, kas šķita aizstāts ar lapeni, īstenībā ir divkārs mūris un nekur nav tik masīvs kā šeit. – Pēdējā telpā sagaidīs pretējais mulsinājums.

Starptelpas secīgi rāda dažādus svītru sistēmas stāvokļus, kas izveidoti no tās elementiem. Kreisajā blakustelpā sienas ir atstātas nemainītas. Mākslinieks ir novilcis cokola līsti ar zilām svītrām (un pēc šī parauga konsekventi arī uzvilcis augstu durvju aplodu un plakni virs tās pārklājis ar šķērsvītrām). Dekorācija (ja tā grib nosaukt Burena darbu) pievienojas jau esošajajiem telpas dekoratīvajiem elementiem un no sākuma nepārsniedz tos. Turpretī labajā blakustelpā šī sistēma ir iekarojusi visu sienu. Zilās svītras klāj visas sienas, izņemot cokola līsti. Vidustelpas sienas klāj melnas svītras, tomēr tikai tās

vienā pusē, lai šī puse kopā ar pieguļošo blakustelpu vidustelpas labajā pusē veidotu svītru kopu.

Pēc Burena sistēmas veidoti arī griesti un grīda. Grīdu pārklāj nepārtrauktu un periodiski pārtrauktu līniju taisnstūrveida sistēma, kas kārtojas, sākot no durvju atveres starp viduslīniju un blakustelpu, un, neievērojot mūri, turpinās no telpas telpā.

Sensacionāla ir griestu veidojuma iedarbība. Balti dzeltenām svītrām klātais materiāls, kas nostiepts garenvirzienā, klāj pusi no griestu laukuma. (Paviljonam kā izstāžu paviljonam ir bagātīga virsgaismā.) Izskatās, it kā sienu svītras būtu palēkušās augšup un tur mainījušās ne tikai krāsu, bet arī plakni un virzienu. Tāda pati saules bura klāj labās puses blakus telpas virsgaismu.

Pēdējā telpā visbeidzot vērotāju sagaida līdzīgs pārsteigums kā sākumā – tikai pretējs. Atkal ir “dekorēta” tikai labā puse. Taču starp baltajām sienu svītrām atrodas īpaši savdabīgs materiāls. No tāluma tas atgādina korķi. Bet, ja, ieejot paviljonā, caur latām šķīta pavidam daba, tad pēdējā telpā – tur ieraugām īpaša veida svītras – mūsu priekšā ir raupja siena: no apmetuma brīva siena. Burens šoreiz uz tās nav uzklājis (ne kā ārā – pa divām svītrām, ne kā vidējā telpā – pa vienai), viņš ir tikai ņēmis nost. Svītras, ko veido apmetuma joslas, un svītras, ko veido joslas bez apmetuma, mijas tā, ka mūsu priekšā ir raupjš (un, lai pastiprinātu iedarbību, vēl nedaudz apskaldīts) ķieģelis.

Kopumā mūris vairs nav mūris, siena vairs nav siena, telpa vairs nav telpa.

Mūris pie ieejas ir divkārt noliegts: aiz spoguļsvītrām un latām tas nav redzams, mēs noticam tā optiskajai atceltībai. Burena mākslinieciskajā tvērumā mūra vietā – tiesa, pavisam šķīetami – rodas viegls, gaisīgs veidojums. Pēdējā telpā mūris tiek atcelts pretējā veidā – transformējot to ornamentā. To vairs nekas neslēpj, neaizklāj nekāda faktūra; tas ir atklāti redzams, bet tā, ka optiski šķīet, ka mūris ir kaut kas cits – nevis mūris, bet gan tas, kas parasti atrodas uz mūra vai sienas, – tas redzams kā dekoratīvas svītras.

Līdzīgi starptelpās divkāršai transformācijai pakļauta *siena*. Vispirms jau Burenam raksturīgā veidā. Ja sienas pārklāj ar vertikālām līnijām, kas ir tikpat platas kā atstarpes, tad tās pašas izskatās kā svītras un kļūst par dekoratīviem elementiem. Dekorācija nav uz sienas, bet siena pati ietverta dekorācijas sistēmā. Tā vairs nav siena, tā ir tikai dekorācija. Otrā transformācija rodas, pusi no telpām atstājot nemainītu. Tādējādi mūsu priekšā ir nevis gatavs rezultāts, bet nestabils veidojums, telpa pārejas stadijā. Siena vispirms pārtop no jau esoša telpas elementa par dekoratīvu svītru sienu un tad vēlreiz – par griestiem, jo griestu bura turpina Burena sienas svītru rakstu un iedarbojas kā aizslietnis, kas nosedz pusi no virsgaismas atvērums. Tā izveidojas trīs sienas stāvokļi (neitrāla siena, svītrotā siena, sienveida griestu bura), kas pāriet cits citā un kopumā panāk sienas atcēlumu. (Varbūt par ceturto un pēdējo “sienas” tipu jāuzskata brīvais atvērums griestos.)

Mūra un sienas pārvērtības vainagojas *telpas* transformācijā. No dārza mājas efekta līdz mūra dekora efektam (izstieptam dziļumā), no cokola dekorācijas līdz totālai dekorācijai (izplestai plašumā) kopā ar neitrālas sienas pāreju svītru sistēmā un tās pārtapšanu griestu burā – tas viss telpas raksturu padara aizvien lielākā mērā nestabilu, mulsošu, ireālu. Mūsu priekšā vairs nav ēka – mums jāpārvietojas dabisko kārtību atceļošā veidojumā. Konvencionālā tektonika un vienkāršie likumi, kas nosaka to, kas ir horizontāls un vertikāls, vairs nav spēkā. Telpa attīstās pati savās mutācijās.

Šīs mutācijas var ne tikai izsekot, tās var aktīvi īstenot tālāk. Jo telpas veidojumu uztvere jau no sākuma ir balstīta iztēlē un, neskatoties uz visu analītisko “burtošanu”, var tikt atjaunota. Pāreja no baltas telpas uz svītrotu, tās apvērsums un vēršana uz griestiem – gan kā matemātiski precīza, gan kā tēlaina bezsvara operācija – turpinās priekšstatā. Iejaukšanās lapidārums (izmantotas tikai svītras vienkāršās krāsās), liels gaišums un kāpināti precīzā atmosfēra, tāpat arī pāreju vieglums stimulē fantāziju. Vērojamā iedarbība tālu pārsniedz no

izmantotajiem līdzekļiem gaidāmo, un šo pārsniegumu kā tālāko soļu potenciālu izmanto iztēle. Kaut arī veikums ir acīmredzams, tiek uztverts gandrīz netverams veidojums. Tas izraisa iztēles procesu, kas ved pie nākamiem lēcieniem un izzušanām (no īslaicīgām atmosfēriskām parādībām līdz pazušānai neredzamā baltumā). No jau esošas telpas tapis aprbrīnojams veidojums, kas funkcionē kā skatuve iztēlei.

Burens ir viegluma burvis. Tajās biennāles daļās, kuras saucas “*Alķīmija*” un “*Brīnumu kamera*”, ieguldītas lielas pūles, un rezultāts ir aprbrīnas vērts. Burenam pietiek ar visvienkāršākajiem līdzekļiem. To ietekme ir tikpat precīza, cik bagāta. Ierastie priekšsati par telpiskumu, substancialitāti un kārtību tiek pārkāpti ar dažiem žestiem un soļiem. Mēs iejam iespējamā pasaulē. Un gaišs ir ne tikai tās raksturs, bet arī pašas pārejas pārdzīvojums.

Smaguma un nemainības laiks ir garām. Mūris kļūst caurskatāms, siena pārtop dekorācijā, telpa izplešas kā transformāciju secība. Radot mākslasdarbu, mākslinieks vairs nav īgnuma pilns – viņš tagad veido žestus. Instalācija taču faktiski ir tikpat pārejoša, cik nestabils ir tās vērojums. Pēc dažiem mēnešiem no tās vairs nekas nebūs palicis. Tā eksistēs tālāk vairs tikai galvās un priekšstatīspējā – īstenajās visa nozīmīgā norises vietās. Instalācija ir tikpat gaisīga un virtuāla kā viss reālais šajā laikā, ko sauc par “postmodernismu”. (Pats reālākais – elektroniskā informācija – ir tieši virtualitātes paraugs.) Šis mirklīguma un zūdamības valdzinājums ir tikpat liels kā dekoratīvā pievilcīgums. Nav nekāda smaguma, nekāda dziļuma, nekādas metafizikas. Viss tapis par šķītumu, vieglumu, virsmu. Tur – savā īstenajā vietā – šodien ir atgriezies skaistums. Burena instalācija pieder virtuālā ontoloģijai, kurai mēs aizvien vairāk tuvojamies. Tā ir pasaule, kuru agrāk aprakstīja kā eņģeļu pasauli. Un kura šodien ir iespējama īpašās mūsu eksistences vietās. Venēcijā – pie Burena – un kaut kur citur.

Māksla publiskā telpā – acuprieks vai dadzis acī?

“Māksla publiskā telpā” ir temats, kurā netrūkst problēmu. Vai mums vispār vēl ir publiska telpa? Vai telpas, ko mēs par tādām saucam, patiesi ir publiskas telpas? Ko šodien nozīmē “publiskums”?

Tā, ko sauc par “publisko telpu”, vairs nav, kā agrāk pierasts, demokrātiskas sabiedrības telpa, bet gan iepirkšanās zona, satiksmes sfēra vai ierēdņu darbības lauks. Ja vispār publiskums eksistē, tad nebūt ne tur, bet gan medijos. Publiskā telpa ir publiska vairs tikai pēc vārda, nevis pēc būtības.

Dažs labs nav pamanījis šo pārmaiņu – to, ka zuduši priekšnoteikumi, lai domātu par “mākslu publiskajā telpā”. Šie cilvēki joprojām seko vecajiem paraugiem, kritērijiem un izvēles regulām, kaut gan konteksts jau sen ir cits. – Ir franču filma, kurā kāds dziedonis ik vakaru kāpj uz skatuves, lai gan jau gadiem ilgi viņu neviens vairs nenāk klausīties. Kaut kur citviet esmu pieredzējis, ka kāds vecs vīrs pastāvīgi dodas uz lūgšanu savas jaunības baznīcā, kaut gan tā jau sen pārbūvēta par atpūtas centru. Līdzīgi ir šodien ar runām par mākslu publiskajā telpā. Iesvētīto speciālistu rosīgumā tie, kuri ir aizrāvušies ar šo tematu, acīmredzot palaiduši garām izšķirošā ārējā priekšnoteikuma zudumu – to, kā izšķiroši mainījušās kontūras “mākslai publiskajā telpā”.

1. Publiskā telpa šodien: hiperestētisks aranžējums

Ierastie rāmji, lai domātu par “mākslu publiskā telpā”, nozīmēja, ka vispirms ir publiska telpa, kas pati par sevi ir bez mākslas; māksla tai pievienojas, māksla ienāk publiskajā telpā. Taču šī domāšanas figūra vairs nav spēkā. Publiskā telpa šodien – tā skan mana tēze – kā tāda ir hiperestētiska, pat pirms māksla tajā ienāk.¹

Var atcerēties kaut vai par mūsu pilsētu centru estētisko inscenējumu. Jau gadiem ilgi tās pakļautas pseidopostmodernām kosmētiskām operācijām. Iepirkšanās zonas tiek veidotas tā, lai būtu elegantas, šikaš un iejūsminošas. Urbānā vide kopumā ir ļoti uzspodrināta un izskaistināta. To sauc par “estetizāciju”. Šīs tendences iespaidā katra bodīte un katra kafejnīca tiek veidota tā, lai radītu “aktīvu pārdzīvojumu”. Vācu dzelzceļa stacijas vairs nesaucas dzelzceļa stacijas, bet gan – kopš tās garnētas ar mākslu – “pārdzīvojumu pasaules ar sliežu savienojumu”. “Pārdzīvojums” vispār ir jaunais atslēgas vārds. Ikdienišķi mēs ejam no pārdzīvojuma-biroja uz pārdzīvojumu-iepirkšanos un nonākam pie pārdzīvojuma-gastronomijas. Nekas vairs mūsu publiskajā telpā – neviens bruģakmens, neviens durvju rokturis, nemaz nerunājot par laukumu, – nav ticis pasargāts no šī estetizācijas buma. “Skaistāk dzīvot” bija vakardienas parole, šodien tā skan: “Dzīvot skaistāk – skaistāk iepirkties, skaistāk komunicēt, skaistāk gulēt.”

Estētika kļuvusi neaizstājama arī veidos, kā sevi pasniedz saimnieciskā sfēra. Bankas mūsdienu arhitektūrā ir vislabāk pamanāmas – pamanāmas arī ar to, ka vairs nevar no pirmā skata pateikt, ka tur atrodas banka. Noris rosīga izrāde, teātra inscenējums. Ja vēl nesen muzeju ēkas bija tās, kuras, tikko uzceltas, tika pasniegtas kā monogrāfijas grāmatu tirgū, tad

¹ Par estetizācijas diagnozi plašāk – rakstā “Estetizācijas procesi: parādības, nošķirumi, perspektīvas” (īpaši I nod.) šajā krājumā.

šodien tās ir banku celtnes. Sauklis “korporatīvā identitāte” ir tikpat estētiski piepildīts kā mākslas un kultūras sponsorēšana, ko atļaujās katra sevi cenoša firma.

Tiesa, būtu maldīgi uzskatīt, ka par globālo estetizāciju atbildīgas tikai ekonomiskas intereses vai politiskas norises. Mēs paši ar savu individuālo stilizāciju lielā mērā līdzdarbojamies estetizācijā. Vairs ne svētie (kā kādreiz) un vairs ne pētnieki vai intelektuāļi (kā varbūt vēl pavisam nesen), bet gan “skaistie cilvēki” ir laikabiedru dzīves paraugi. Skaistuma firmās un fitnesa centros mēs bez žēlastības izskaistinām savu ķermeni, un gēnu tehnoloģija – šī jaunā estetizācijas specialitāte – sola mums ar perfekti stilizētiem parādes manekeniem pilnu pasauli.

Estetizācijas vilnis – uz to es pirmām kārtām vēlētos norādīt – veļas pāri visam. Jau sen tas iekarojis un pārplūdinājis publisko telpu. Viss šajā telpā ir stilizēts. Un skaistums, kas tādējādi tiek radīts, ir ārēji uzspodrināts; arī šķietams apmulsums ir ierēķināts tajā. Tas ir konstatējums, uz kuru mums jābalstās, ja runājam par publisko telpu: publiskā telpa ir kļuvusi hiperestētiska.

2. Māksla hiperestētiskā publiskajā telpā?

Kas gan šādā hiperestētiskā telpā vēl būtu meklējams mākslai? Ko māksla vēl var tai pievienot? Un kā gan lai tā saglabā savu atšķirību?

a) *Skaista māksla ir lieka*

Acīmredzami nekas vairs nav darāms. Viss jau ir padarīts. Viss jau ir skaists. Nebūt ne visi estētiskie inscenējumi ir slikti. Starp tiem rodami izcili sasniegumi, tiesa, lielā mērā pateicoties tam, ka daudzi mākslinieki kļuvuši par ikdienas izskaistinātājiem vai dizaina arhitektiem. Daži to darījuši apzināti, kā, piemēram Rojs Lihtenšteins, Deivids Hoknijs, Sems Frensiss, Normens Fosters und Maikls Greivss, kuri veidoja atraktīvus paraugus kādai tepi-

ķu fabrikai, kad tā bija cietusi ievērojamus zaudējumus, – mākslinieku darbs nesa drīzus panākumus. Citi turpretī mainījuši sfēru, drīzāk gan nemanāmi. Žans Tenglī, piemēram, kādreiz bija ofensīvs mākslinieks, bet tad aizvien vairāk pievērsās afirmatīvai mākslai. Viens no viņa vēlīnajiem darbiem, “*Luminators*”, grezno Bāzeles galvenās dzelzceļa stacijas uzgaidāmo telpu. (Ne tikai Vācijā ir “pārdzīvojuma vietas ar sliežu savienojumu”.)

Mākslas kādreizējās funkcijas ir plaši iegājušās ikdienas estetizācijā. Mihaēls Širners, Diseldorfas reklāmas eksperts, ne bez pamata saka: “Reklāma šodien pārņēmusi funkciju, kas agrāk piederēja mākslai: estētisko saturu starpniecība ikdienas dzīvē.”² Šādā hiperestetizētā ikdienas pasaulē mākslai vairs nav nepieciešams nest skaistumu pasaulē. To jau ar vislielākajiem panākumiem paveikuši dizaineri un pilsētu plānotāji.

Jaunās attiecības pirmoreiz aprakstījis Žans Bodrijārs. Mūsu realitāti viņš nosauca par hiperreālo, “kurā pat zudusi pretruna starp patieso un iztēloto”³. Viņš secināja: “Māksla ir it visur, jo mākslīgais atrodas realitātes centrā. Māksla tāpēc ir mirusi, .. jo pati realitāte – pilnīgi estētikas ievaidota .. – ir sakususi ar savu attēlu.”⁴ Lai pilnībā izprastu to, ka māksla kļuvusi lieka publiskajā telpā, jāatrod pozitīvs formulējums: māksla kļuvusi lieka, jo tā ir uzvarējusi. Vecās estetizācijas programmas piepildījušās pat vairāk, nekā to apoloģēti jebkad ir uzdrošinājušies cerēt. Viss kļuvis skaists.

Par lielu var kļūt arī tā – panākot uzvaru visā frontē. Tāds, šķiet, ir šo estetizācijas programmu liktenis, iestājoties par skaistu mākslu un skaistu veidošanu. Tikai to vajadzētu beidzot pamanīt, nevis joprojām tukši atkārtot vecos burvju vārdus. Pārāk daudzi eksperti, runājot par mākslu publiskajā telpā, pamatā joprojām tomēr domā par “mēbelētām ielām”.

² Michael Schirner. *Werbung ist Kunst*. – München, 1991. – 12. lpp.

³ Jean Baudrillard. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Übers. von Heinz Feichtinger. – München, 1982. – 114. lpp.

⁴ Turpat, 119. lpp.

Papildus iekštelpu mēbeļu dizainam tie vēlas redzēt arī mākslas mēbeles publiskajā telpā.⁵

b) Skaista māksla neizcelsies

Skaista māksla, ienesta publiskajā telpā, šodien acīmredzot nebūtu nemaz atšķirama no skaista dizaina – no publiskās telpas dizaina, kas sastopams ikdienā. Tiesa, kādā starpfāzē varētu uzskatīt, ka mākslasdarbi spēs atšķirties no ikdienas skaistumestetizācijas. Taču, pirmkārt, daudzi mākslinieki paši jau mainījuši profilu un piemērojušies iejūsmošanas inscenēšanas vajadzībām; tagad viņi – panākumiem bagāti un pelnoši – ir publiskās telpas izdaiļošanas līdzstrādnieki. Otrkārt, nevajadzētu novērtēt par zemu konteksta absorbcijas spēku: mākslasdarbi, kas tikai nedaudz atšķiras no estetizētās ikdienas, bez ierunām tiks integrēti estetizācijas funkcionēšanas aprītē. Svešādums, ko tie uzrāda, drīzāk darbojas kā ikdienas estetizācijas kāpinājums. Mākslas piedevas pilnveido estētisko ikdienas ēdienkarti. Un tikai ar šādu noteikumu tās vispār ir vēlamas, vispār gūst piekrišanu.

Laiks, kad mākslasdarbs varēja likt mums brīnīties, rādot nepazīstamu skaistu pasauli (pretēji ikdienas triviāli neglītajai), ir garām – šis paraugs vairs nedarbojas. Ja mākslai publiskajā telpā šodien vēl ir jēga, tad tā neslēpjas ilgstošā estētiskā izskaistināšanā. Tai jābūt citur.

⁵ Jēdzienu “māksla publiskā telpā” vispār apzīmogo drastiska un augstākā mērā problemātiska selekcija. Ja būtu citādi, tad pirmajā vietā vajadzētu būt arhitektūrai, kas primāri nosaka publisko telpu. Bet par to zem šīs etiķetes vispār nedomā. Valda gandrīz pašsaprotams sašaurinājums uz plastiku. Pat glezniecība, kas ierastajā kontekstā “Māksla būvē” vēl iedērējās, šodien ir gandrīz pilnīgi nostumta malā. Sašaurinājums nav nevainīgs, tas ir skandalozs. Tas uztur pie dzīvības maldīgo pamatshēmu, ka publiskā telpa ir bez mākslas un iepriekšdota un ka māksla tajā ienāk.

3. Māksla publiskajā telpā: estetizācijas pārrāvums

Vai šie pārspriedumi ievēsta mākslas galu – galu katrai jēgpilnai mākslas iespējai publiskajā telpā? Jā un nē.

Jo māksla, kas kalpo tikai izskaistinājumam, publiskajā telpā mums vairs nav nepieciešama; šie uzdevumi, kā zināms, jau sen ir pilnā mērā īstenoti. Tomēr māksla paliek kā alternatīva. Tā var būt iedarbīga kā svešāduma, apmulsuma, pretošanās paraugs. Mākslai jāstājas pretī skaistajai estetizācijai un tās uzplūdiem. Mākslai tā jāpārtrauc. Publiskai mākslai, kas pelnījusi šādu nosaukumu, jāpretojas neapvaldītajai estetizācijai.

Un tas jau ir estētisks uzdevums. Jo mūsu uztverei (*aisthesis*) nepieciešamas arī pārtraukuma, svešāduma un miera zonas. To zina katrs psihologs, kas nodarbojas ar uztveres jautājumiem. Kur viss kļūst skaists, nekas vairs nav skaists, ilstoši kairinājumi noved pie notrulināšanās.⁶ Publiskās telpas hiperestetizācijas apstākļos nepieciešamas estētiska pārrāvuma vietas.

Mūsdienās īstenais mākslas uzdevums publiskajā telpā ir pretoties skaistajai estetizācijai, nevis tai piemēroties. Mākslai nav jābūt patīkamai, tai nav jāpatīk kā vienai no precēm, bet drīzāk jāielaužas publiskajā telpā kā meteoram.

Tas iespējams ar dažādām metodēm. Piemēram, hermētiski veidojumi, kam piemīt ļoti savdabīga loģika un nepieejamība, līdzīgi kristālam var veidot sakāpinātajos estetizācijas scenārijos autonomijas un miera vietas. Tāpat mākslasdarbi var būt ar izteiktu pretestību, aizskaroši, grūti saprotami – līdz pat pilnīgai nesaprotamībai, tie var būt kā traucējums un daudzis acī. Protams, var būt arī mazāk pretrunīgas iejaukšanās. Taču tām visām jāsaturs kāds nepierastā moments. Es domāju, piemēram, par pastāvošo situāciju citādu interpretāciju,

⁶ Tuvāk par to esmu runājis rakstā “Estētika un anestētika”, kas publicēts grāmatā: Wolfgang Welsch. *Ästhetisches Denken*. – Stuttgart, 1990. – 9.–40. lpp.

mulsiņošiem iejaukšanās gadījumiem, kas vērsas pret pastāvošajiem apbūves paraugiem, ielu sistēmu vai reklāmas piedāvāto skatpunktu. Turklāt darbiem jāuzrāda iezīmes, kas padara tos nepieradināmus.

Atsaucoties uz alternatīvu “Acuprieks vai dadzis acī”⁷, tas nozīmē: mākslai nav jāpiedāvā acīm tīkams skats, to jau ar panākumiem dara ikdienas estetizācija; mākslai jābūt gatavai būt dadzim acī un piedauzības akmēnim. Turklāt būtu vēlreiz jāpārdomā arī vārdi “prieķēt acis”: vai ar mums, ja mūs grib aplaimot ar acīm tīkamu skatu, neapietas kā ar dzīvniekiem? Ja šodien mākslasdarbi pazib garām, neizraisot satraukumu, tad tā visbiežāk ir zīme, ka tie bijuši lieki. Pat ja šo darbu ietekme ir nemanāma, tajos jābūt spēcīgam nepierastības un pretošanās momentam. Tikai tā mākslasdarbi spēs pastāvēt pret briesmām tikt pakļautiem ikdienas estetizācijai. Ričarda Serru darbi ir tam piemērs. Tiem ir tik liels pretestības spēks, ka tos nevar absorbēt, tos vai nu piecieš, vai arī norauj.

Tātad pretošanās plaši izplatītajai publiskās telpas estetizācijai man šķiet *conditio sine qua non*, un svešādums, traucējums, pārtraukšana un citādums man šķiet kategorijas, bez kurām māksla publiskajā telpā nevar iztikt. Tikai šāda veida māksla vēl ir pūļu vērtā.

⁷ Šī alternatīva bija moto pasākumam, kurā es šīs tēzes nolasīju kā ievadrunu (Minsteres Universitāte, Universitātes mākslas diena, 1991. gada 13. novembris).

Par mākslas hermeneitisko uzbūvi

Ievadvārdi

Filosofija un māksla: saskaņa vai pretmets?

1. Mijiedarbe starp filosofisko hermeneitiku un mākslu

Ir pieņemts, ka starp filosofisko hermeneitiku un mākslu pastāv saiknes. Gadamera "Patiesība un metode" ir tam liecība. "Patiesības jautājuma skaidrojums" tur noris "mākslas pieredzē".¹ Jau Gadamera skolotājs Heidegers uzskatīja, ka māksla ir īpaša autoritāte jautājumā par patiesību.

Tomēr attiecības starp filosofisko un mākslinieciski estētisko sfēru ir spriedzes pilnas. Arī tam piemērs ir "Patiesība un metode". Jautājums par patiesību mākslā jāatgūst, ejot pret estētisko apziņu. Šajā punktā ar Gadameru vienisprātis ir pat viņa kontrahents Žaks Deridā – arī viņš domā, ka tradicionālā estētiskā apziņa ir palaidusi garām mākslas savdabīgumu.

Abas pozīcijas – kā saskaņas, tā pretmeta – savienojis kāds cits 20. gadsimta dižgars: Teodors V. Adorno. Viņš uzsvēra: "Darba patiesība pati par sevi ir pieejama filosofiskai interpretācijai."² Un reizē norādīja uz spriedzi, kas valda starp filosofiju un mākslu:

¹ Hanss-Georgs Gadamer. *Patiesība un metode*. – Rīga: Jumava, 1999. – 11. lpp. un tālāk.

² Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie // Th. W. A. Gesammelte Schriften*. Bd. 7. – Frankfurt a. M., 1984. – 197. lpp.

“Mākslasdarbi estētikā nevar tikt tverti kā hermeneitiski objekti; pašreizējā situācijā vajadzētu izprast tieši to neizprotamību.”³

2. Filosofijas un mākslas tradicionālā konkurence

Kopš senatnes filosofija un māksla ir bijušas konkurentes. Tā varētu būt norāde uz to vienlīdzīgumu. Abpusējie pārmetumi ietver arī kādu daļu atzinības. Platons un Leonardo da Vinči ir tam piemēri. Platons peļ poēziju, jo tā, pirmkārt, mūs piesaista šķietamajam, nevis virza uz esošo, un, otrkārt, modina kaislības, nevis kontrolē tās – tāpēc arī Platona prasība izraidīt dzejdarus, pat Homēru. Bet Leonardo da Vinči saka, ka māksla ir augstāka par filosofiju, jo māksla vērsta uz dabas lietu virspusi, bet filosofija mēģina ielauzties to iekšienē, tomēr lietu patiesība redzama tieši virspusē un nebūt nav paslēpta dzīlēs. Var nojaust, cik lielas pūles Leonardo velta tam, lai saglabātu vietu savai ierobežotajai patiesībai iepretim milzīgam un respektētam pretiniekam.⁴

3. Filosofijas hermeneitiskā attiecība pret mākslu

Taču šeit uzmanības centrā vajadzētu būt ne tikai filosofijas un mākslas *konkurencei*, bet arī abu iespējamajai *kooperācijai*, kāda tā dota filosofiski hermeneitiskajā mākslas izpratnē. Vai nosauktie piemēri var mums kaut ko par to mācīt?

Tradicionālais strīds starp filosofiju un dzeju vai starp glezniecību un filosofiju varēja tikt skatīts no dažādiem aspektiem – no antropoloģiskā skatpunkta, kā to darīja Platons, vai

³ Turpat, 179. lpp.

⁴ Sal. ar: Wolfgang Iser. *Das Zeichen des Spiegels. Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überholung der Philosophie // Philosophisches Jahrbuch* 90/2 (1983). – 230.–245. lpp.

no patiesības skatpunkta – kā Leonardo, un atrastos arī citi skatpunkti šiem nošķīrumiem, piemēram, sociālās dižciltības vai spējas pavērt nākotni, vai prognostiskā spēka skatpunkti. Tomēr šī strīda vēsturē nekad par nošķīruma pamatu nav ņemti *interpretācijas jautājumi*.

Tam ir divi iemesli. Pirmkārt, interpretācijai nepieciešama saskaņa. Ja mākslai jābūt filosofiskas interpretācijas priekšmetam, tad mākslai un filosofijai pamatā jābūt salīdzināmām – citādi nebūtu pat interpretācijas *iespējas* –, tikai sekundāri tad jāpastāv arī atšķirībai – citādi nebūtu interpretācijas *uzdevuma*.⁵ Tiktāl par pirmo iemeslu, kāpēc hermeneitikas problēmas tradicionāli neparādījās filosofijas un mākslas nošķiršanā: hermeneitika paredz savienojamību, nevis nesavienojamību.

Otrais iemesls tāpēc nav tālu jāmeklē. Filosofijas attiecībās ar mākslu hermeneitiska noteiksme ir sevišķs gadījums. Vēsturiski raugoties, tādas parādās relatīvi vēlu. Tas notiek ap 1800. gadu, kad māksla filosofijai kļūst par galveno interpretācijas objektu, – pirms tam tā bija konkurente vai paraugs, vai filosofijai salīdzinoši vienaldzīga dzīves greznumlieta. Visskaidrāk jaunās attiecības parādās Hēgeļa “Lekcijās par estētiku”.

Es vēlētos šeit kopumā apspriest trīs pieejas: pirmkārt, Hēgeļa jēdzienos formulēto tradicionālo mākslas filosofiskās hermeneitikas pieeju, kas izriet no mākslas un filosofijas principiālās *samērojamības*; otrkārt, mūsdienu pieeju, kas pretstatā tam uzsver mākslas un filosofijas nesamērojamību; visbeidzot, trešo – abas vienpusības pārvarošo – pieeju, kas izriet no paša mākslasdarba hermeneitiskās uzbūves, – tā ir pieeja, kas man šķiet atzīstama.

⁵ Filosofijas un mākslas samērojamības klasiķis ir Aristotelis, kas “Poētikā” izprata katru mākslu kā izziņas vingrinājumu un lielajai mākslai – atšķirībā no vēstures – pat atzina filosofiska veida patiesības iespēju.

I. Tradicionālā samērojamības tēze un mākslas filosofiska tvēruma pretenzija

1. Hēgelis: no mākslas pie mākslas filosofijas

Hēgelis pakļauj mākslu filosofijas tvērienam, filosofiskas izpratnes bauslim. Šis atzinums varētu no pirmā acu uzmetiena šķist pārsteidzošs, jo tieši mākslas lietās Hēgelis laika gaitā kļuva aizvien kritiskāks. Tiesa, savos agrīnajos gados viņš pats bija piedalījies estētiskā slavināšanā – “Vācu ideālisma vecākā sistēmprogramma” taču aizstāvēja izteiktu estētisku kundzību, ja jau “patiesība un labais vienojas tikai skaistumā” un “prāta augstākais akts” ir “estētisks akts” un “gara filosofija” ir “estētiska filosofija”.⁶ Taču savās Berlīnes “Lekcijās par estētiku” Hēgelis asi vērsās pret citu kundzību – pret estētisko kundzību caur ētiskiem aspektiem. Pret mēģinājumu mākslu virzīt uz “morāliskas uzlabošanas” mērķi⁷ viņš iebilda, ka, lai gan “no katra īsta mākslasdarba gan var iegūt labu morāli,⁸ taču mākslasdarbu tā kodolā nevar uzlūkot par “derīgu ārpus mākslas sfēras esoša, par sevi nozīmīga mērķa realizācijai”.⁹ Mākslas pašas “galējais mērķis ir mākslā pašā”.¹⁰

Tikai – šī tēze Hēgelim kļūst par sākumpunktu citai kundzībai, šoreiz filosofiskai kundzībai pār mākslu. Jo – kur gan, pēc Hēgeļa domām, ir mākslas galīgais mērķis? Tur, ka tā atklāj “*patiesību* jutekliska mākslas darinājuma veidā”.¹¹ Proti, tiek gan atzīts, ka mākslai ir saistība ar patiesību, taču tā satur patiesību tikai

⁶ *Mythologie der Vernunft. Hegels "älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"*. Hrsg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider. – Frankfurt a. M., 1984. – 12. lpp.

⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Ästhetik*. Hrsg. von Friedrich Bassenge. 2 Bde. – Frankfurt a. M., o. J. – Bd. 1. – 61. lpp.

⁸ Turpat.

⁹ Turpat, 64. lpp.

¹⁰ Turpat.

¹¹ Turpat.

jutekliskā, vēl ne īstenā, garīgā formā. Piesaiste jutekliskajam iezīmē mākslas robežas. Tiesa, māksla ir “radīta no gara” un tāpēc ir “jēdziena attīstība no paša jēdziena” – bet tikai “atsvešinātības jutekliskajā” veidā.¹² Tieši šī atsvešinātība jāatceļ, mākslas jutekliskuma robežas jāpārkāpj. Tas notiek ar “domājoša gara spēku”, kad tas, pievēršoties mākslasdarbam, “atsvešināto pārveido domās un tādējādi ved pie sevis atpakaļ”.¹³ Un, pēc Hēgeļa domām, mākslasdarbs ir “viscaur atvērts” tverošajai domāšanai, ciktāl domāšana “no tiesas ir bruņota ar jēdziena spēku”.¹⁴ Māksla tieši aicina mūs uz domājošu vērošanu,¹⁵ lai tikai tur pieredzētu “savu īsteno saglabājumu” – un tas nozīmē: atrastu savu īsteno patiesību.¹⁶ Īsi: mākslas galīgais mērķis – atsegt patiesību – nevar tikt piepildīts pašā mākslā, bet gan tikai domājošā tās tvērumā.¹⁷

Ar šo koncepciju Hēgelis leģitimē mākslas filosofijas kā mākslas uzdevumu īstenās piepildīšanas parauga pašizpratni. Tiesa, līdz ar to māksla nonāk pie savām beigām – taču tās pilnveidojuma nozīmē, mākslas patiesības atbrīvošanas nozīmē, tās “galējā mērķa” sasniegšanas nozīmē. Filosofiskajam jēdzienam atbrīvojot mākslu no tās jutekliskā ietērpā, beidzot var parādīties tas, ko māksla gribējusi paust, taču kā māksla nespējusi pateikt. Mākslinieciskais nokrīt kā čaula, un paliek tīrais jēdziens. Tādējādi mākslas gals un mākslas zinātnes uzplaukums sakrīt.¹⁸

¹² G. W. F. Hegels. *Ästhetik*. [sk. 7. piez.] – 24. lpp.

¹³ Turpat.

¹⁴ Turpat, 99. lpp.

¹⁵ Turpat, 22. lpp.

¹⁶ Turpat, 24. lpp.

¹⁷ Šī ir dziļākā jēga Hēgeļa tēzei par mākslas galu. Kopš sācies refleksijas laikmets (turpat, 22. lpp.), mākslas vietā mums vajadzīga mākslas zinātne. “Laiki, kad māksla par sevi kā māksla varēja sniegt pilnīgu apmierinājumu”, ir pagājuši. Tagad mēs tiecamies pēc “mākslas zinātnes”. (Turpat).

¹⁸ Tas varbūt arī izskaidro mākslas filosofijas apslēpto un tomēr bieži manifestēto ikonoklasmu.

2. Tradicionālā filosofiskā estētika: *ad maiorem philosophiae gloriam*

Hēgelis nav izņēmums. Viņš pauž tradicionālās estētikas konstrukcijas principu. Drīz pēc savas parādīšanās estētika kļuva par filosofisku mākslas uzurpāciju. Tā nemērķēja uz mākslas izpratni, bet gan uz filosofijas uzlabošanu.¹⁹ Un filozofija bija pārliecināta par mākslas un filosofijas principiālo samērojamību.²⁰

To, ka šajā tradicionālajā estētikā vairāk tika runāts par filozofiju nekā par mākslas izpratni (tāpēc tā nav derīga īstenai mākslas hermeneitikai), vislabāk var redzēt Šellinga darbos. 1800. gadā Šellings darbā “Transcendentālā ideālisma sistēma” nosauca mākslu – šķietami slavējoši – par “vienīgo patieso un mūžīgo filozofijas organonu”, jo “tā paver filozofam augstāko, .. vissvētāko”, parādot neapzināto un tā sākotnējo identitāti ar apzināto – identitāti, uz kuru filozofijai gan jātiecas domās, bet kuru tā savas refleksivitātes dēļ nespēj īsteni domāt.²¹ Protams, šāda izpratne beidzas mākslas filozofiskā funkcionalizēšanā – “organons” taču nozīmē arī “darbarīks”. Par savu “mākslas filozofiju” Šellings pats saka, ka tā nav nekas cits kā

¹⁹ Jau Kanta estētika acīmredzami izauga nevis no estētiskiem, bet gan no filozofiskiem motīviem. Kantam bija nepieciešama “Spriestspējas kritika” kā savienotājposms “divu filozofijas daļu saistīšanai vienā veselā”. Un “Vācu ideālisma vecākā sistēmprogramma” pieslēgās šai domai par skaisto kā patiesā un labā savienotāju, lai būtu cerība šajā estētiskajā ceļā vēlreiz piepildīt senās vienotības ilgas.

²⁰ To, ka šeit drīzāk iezīmējās filozofijas un mākslas nesamērojamība, pamanija Šlēgelis: “Tajā, ko dēvē par mākslas filozofiju, parasti trūkst vai nu filozofijas, vai mākslas.” (Friedrich Schlegel. *Lyceums-Fragmente* // F. S. *Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 2. – München, 1967. – 148. lpp.

²¹ Friedrich Schelling. *System des transzendentalen Idealismus*. – Hamburg, 1962. – 297. lpp. [6. nodaļa, 3. §, 2. secinājums.]

“filosofijas sistēmas” lietojums mākslā, proti, “vispārīgā filosofija”, īsenota “mākslas potencē”.²²

Tieši tāpēc, ka šī estētika balstās uz principiālas mākslas un filosofijas samērojamību, tā, pirmkārt, var bez traucēkļiem izmantot mākslu filosofijas nolūkiem un, otrkārt, tai nemaz nav nepieciešams kaut ko bilst par īsto mākslu – mākslasdarbu mākslu.²³ Tiesa, tai arī nemaz nav ko teikt par mākslu. Kad Šellings kļūst par Minhenes Tēlotājmākslu akadēmijas ģenerālsekretāru, amata pienākumi liek viņam lasīt lekcijas par mākslu, taču, būdams piecpadsmit gadus šajā amatā, viņš tās nav lasījis ne vienu vienīgu reizi. Estētikas pārbaudes stunda kļūst par estētikas izgāšanās stundu.²⁴

3. Šādas estētikas nederīgums mākslas hermeneitikai

Šis tradicionālais estētikas tips kopumā ir nederīgs mākslas hermeneitikas mērķiem. Tā mākslas izpratne paredz nevis mākslas saprašanu, bet gan tās iekļaušanu, pārtulkošanu filosofijā, filosofisku mākslas aizstāšanu.

To nosaka divas premisas. Un, ja mākslas hermeneitika negrib pieļaut šādu iekļaušanu, tad tai jāatsakās no šīm premisām. Viena no šīm premisām ir pieņēmums, ka mākslas patiesība pašos pamatos ir *tā pati* filosofiskā patiesība, ka tā ir *samērojama* ar filosofisko patiesību. Otra premisa ir tēze, ka

²² Friedrich Schelling. *Philosophie der Kunst* (Vorlesung Jena, Wintersemester 1802/03). Nachdr. der Ausg. 1859, Darmstadt, 1976. – 7. un 124. lpp.

²³ Šellings uzsver, ka mākslas filosofijā runa ir par “mākslu pašu par sevi”, bet “nekādā gadījumā ne par empīrisku mākslu” (*Brief an August Wilhelm Schlegel*, 3. September 1802. Cit. no: *Aus Schellings Leben. In Briefen*. Bd. 1. Hrsg. von G. L. Plitt. – Leipzig, 1869. – 397. lpp.).

²⁴ Tradicionālās estētikas problēmas plašāk esmu apspriedis rakstā “Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst” (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 28 (1983). – 264.–286. lpp.).

patiesība mākslā vispirms sastopama tikai jutekliski ierobežotā formā un ka tā ir jāatbrīvo no šīs atsvešinātības, *pārtulkojot to filosofiskā jēdzienā*. Šīs abas tradicionālās estētikas aksiomas pilnīgi skaidri eksponējis Hēgelis – tāpat kā to konsekven-
ci: mākslas galu.

II. Modernā nesamērojāmības teorēma

1. Adorno

a) Tradicionālās estētikas kritika

Kā gan lai izvairās no šīm nedienām? Adorno šādi raksturojis tradicionālās estētikas nepilnību: “Tas, ka mākslā un filosofijā valda viens un tas pats gars, atļāva filosofijai .. runāt par mākslu, nerespektējot mākslasdarbus. Tiesa, tā pastāvīgi kļūdījās, mēģinot – lai arī nesekmīgi – domāt mākslas specifiskācības; uz to taču filosofiju mudināja mākslas un tās vispārīgo noteiksmju neidentitāte. Taču spekulatīvo ideālistu prātos dzima pagalam maldīgi slēdzieni.”²⁵

Vai izeja būtu pāriešanā pie atsevišķu mākslasdarbu interpretācijas? Ciktāl Adorno pats gāja šo ceļu? Kas mainījies viņa pieejā – un tas nozīmē, vienā no ietekmīgākajām pēdējo gadu desmitu estētikām – iepretim tradicionālajai pieejai?

b) Tradicionālie motīvi Adorno darbos

Adorno patiesi vēlas atklāt atsevišķo mākslasdarbu savdabību. Bet ar to vien viņš nesamierinās. Filosofiska analīze, pēc viņa domām, ir kas vairāk par darbam imanentu analīzi; tai jāizlaužas līdz patiesības kodolam, un tas top redzams tikai tur, kur tiek ņemts vērā veselums, kur tiek tverts darba stāvoklis sabiedrības kontekstā.²⁶

Tātad Adorno cieši turas pie patiesības motīva – un ne tikai pie tā, bet arī pie tēzes par filosofiskās un mākslinieciskās patiesības

²⁵ Adorno. *Ästhetische Theorie* [sk. 2. piez.]. – 496. lpp.

²⁶ “Filosofiskā estētika, cieši sadarbojoties ar mākslasdarbam imanentu analīzi, .. ir vietā, kur tā patiesībā nenonāk. Tās otreizējai refleksijai jāuztver pirmajā refleksijā atklātie momenti un tie jāved tiem pašiem pāri un empātiskā kritikā jāizlaužas līdz patiesības saturam” (turpat, 517. lpp. un tālāk). “Darbu patiesības saturs nav tas, ko tie nozīmē, bet gan tas, kas izšķir, vai darbs pats par sevi ir paties vai maldīgs ..” (197. lpp.) Sabiedrība “dzīvo patiesības saturā” (198. lpp.).

saskaņu, t. i., samērojamību. “Filosofija un māksla,” viņš saka, “konverģē patiesības saturā: mākslasdarba patiesība, kas pakāpeniski attīstās, ir tā pati filosofiskā jēdziena patiesība.”²⁷ Visbeidzot Adorno pārņem arī tēzi, ka māksla gandrīz vai gaida uz tās filosofisku interpretāciju: “Mākslasdarbi, īpaši tie, kuriem piemīt lielāka pašcieņa, gaida savu interpretāciju.”²⁸ Un: “.. īstenai estētiskai pieredzei jāklūst par filosofiju, vai arī tās nemaz nav.”²⁹

Tātad mākslai joprojām – kā jau Hēgeļa skatījumā – sevi jāpiedāvā domājošai vērošanai; tikai filosofiskā interpretācijā tā pieredz savu apstiprinājumu un patiesību. Tiktāl Adorno, Herberta Šnēdelbaha vārdiem sakot, “neskatoties uz visu Hēgeļa kritiku, ir palicis pie Hēgeļa”.³⁰ Adorno paturējis tieši problemātiskākos tradicionālās estētikas pieņēmumus – samērojāmības un piepildījuma tēzes.

c) Adorno un mūsdienu pozīcija

Tomēr var atrast arī tādus Adorno izteikumus, kuros pārkāptas šīs tradicionālās robežas un iezīmējas mūsdienu pieeja. Viņš, piemēram, saka: “Mākslas filosofijas uzdevums ir nevis tikt galā ar nesaprotamības momentu (to nepieņemami mēģināja spekulācija), bet gan saprast pašu nesaprotamību. .. tikai tas pasargā mākslas filosofiju no varmācības pret mākslu.”³¹ Galu galā Adorno hermeneitiskā – gandrīz vai antihermeneitiskā – maksima skan: “Mākslasdarbi estētikā nevar tikt tverti kā hermeneitiski objekti; pašreizējā situācijā vajadzētu izprast

²⁷ Turpat, 197. lpp. “Darba patiesība pati par sevi ir pielīdzināma filosofiskai interpretācijai un saskan .. ar filosofisko patiesību.” (Turpat.)

²⁸ Turpat, 193. lpp.

²⁹ Turpat, 197. lpp. Sarežģītākā veidā: “Tāpēc mākslai nepieciešama filosofija, kas to interpretē, lai varētu pateikt, ko māksla nevar pateikt, lai arī tas ir tikai mākslai pasakāms, neko nesakot.” (Turpat, 113. lpp.)

³⁰ Herbert Schnädelbach. *Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno* // H. S. *Vernunft und Geschichte. Vorträge und Abhandlungen*. Frankfurt a. M., 1987. – 202. lpp.

³¹ Adorno. *Ästhetische Theorie* [sk. 2. piez.]. – 516. lpp.

tieši to neizprotamību.”³² – Šeit Adorno vairs nav *furor hermeneuticus* līdzzinātājs.

2. Mūsdienu mākslas hermeneitika: nesamērojamības atzišana

Mākslas hermeneitikai mūsdienās obligāta kļuvusi nesamērojamības uzsvēršana. Turklāt nesamērojamība jāizprot divējādi: pirmkārt, kā pašos mākslasdarbos esoša nesamērojamība (piemēram, heterogēnu materiālu vai formu, vai laiku nesamērojamība) un, otrkārt, kā vispārīga mākslas un filosofijas nesamērojamība.

a) Priekšgājējs Niče

Nesamērojamību kā mākslas hermeneitikas priekšnoteikumu pirmais formulējis Niče. “Tragēdijas dzimšanā no mūzikas gara” viņš mākslu principiāli izprata – kopš no Dionīsa kulta radusies atiskā tragēdija – kā nesamērojamā instanci. Turpretī filosofija Ničem bija priekšzīmīgs samērojamības paraugs – kopš Sokrats ar visa nesamērojamā izslēgšanu aizsāka prāta uzvaras gājieni.³³ Kopš tā laika māksla – kā prototipiska nesamērojamā sfēra – un filosofija – kā priekšzīmīgs samērojamības paraugs – savukārt nesamērojami stāv viena otrai pretī.

b) Liotārs un citi

Jaunākajos laikos nesamērojamību pirmām kārtām uzsvēris Liotārs. Tieši tā, pēc viņa domām, veido laikmetīgās mākslas fokusu. Tā Dišāns nedarīja neko citu kā vien sniedza “materiālu, darbarīkus un ieročus nesamērojamā politikai”.³⁴

³² Adorno. *Ästhetische Theorie* [sk. 2. piez.]. – 179. lpp.

³³ Frīdrihs Niče. *Tragēdijas dzimšana no mūzikas gara*. – Rīga, 2005.

³⁴ Jean-François Lyotard. *Die Transformatoren Duchamp*. Übers. von Regine Bürkle-Kuhn [u. a.]. – Stuttgart, 1986. – 22. lpp.

“Visi avangardistu meklējumi .. kopš simt gadiem tiecas atklāt runas veidu savstarpējo nesamērojamību”.³⁵

Ņemot vērā gan nesamērojamību priekšmetu jomā, gan pašas filosofijas un mākslas nesamērojamību, laimetīgā mākslas hermeneitika vairs nevar būt virzīta uz mākslas pārtulkošanu, aizstāšanu, izpratni vai pārbaudi. Tai, tieši pretēji, jāķeras pie uzdevuma norādīt uz mākslas nepārtulkojamību. Tāpēc Liotārs saka, ka “filosofi kāpj uz “kritikas” skatuves tur .., kur mākslasdarbs izvairās no pārtulkošanas jēgā”.³⁶ Mūsdienu filozofija – kopš Nīčes, Adorno, Liotāra un tikpat lielā mērā kopš Deridā, Kofmanes un citu darbiem – vairs nerunā par mākslasdarbu kā hermeneitisku objektu tvērumu, bet gan par to netveramības saglabāšanu. Runa nav vairs par interpretāciju, bet par hermeneitiskā kaujas arsenāla pārprodukcijas likvidēšanu, par pretestību *furor hermeneuticus*.^{37, 38}

³⁵ Jean-François Lyotard. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. – Paris, 1984. – 84. lpp.

³⁶ Jean-François Lyotard. *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens* (1979) // J.-F. L. *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. – Berlin, 1986. – 53. lpp.

³⁷ Turpretī konvencionālā filosofiskā metode, cenšoties iegūt mākslu ar tās valodisku pārspēšanu vai substitūciju, šodien ir izvērtusies mākslas komentāru plāpās un pagrimusi līdz diskursīvai mēles kulstīšanai par mākslu.

³⁸ Arī reflektējošai mākslas vēsturei ir jāizšķiras. Tā var vienkārši turēties pie “*Je ne sais quoi*”, taču var arī skaidrot: “Estētika konvergē ar interpretāciju” (Gottfried Boehm. *Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie* // *Die Aktualität des Ästhetischen*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. München, 1993. – 357. un 359. lpp.).

III. Mākslas hermeneitika šodien

1. Jautājuma nostādne

Bet vai mākslas hermeneitika ar šo mūsdienīgo soli nav nonākusi nepatīkamā situācijā? Vai uzsvars uz nesamērojamību nenoved pie tā, ka filosofija vispār vairs neko nevar pateikt par mākslu? Un vai māksla līdz ar to nav ieslēgta mākslas sfēras geto un tai netiek laupīts tālāk sniedzošās saprašanās potenciāls? Vai filosofija tad kļūst mēma un māksla klusē?

Šie jautājumi prasa uzmanīgu pārdomāšanu – un varbūt arī perspektīvas maiņu. Ja filosofija ir nesamērojama ar mākslu, tad jābūt kaut vai iespējamam un jēgpilnam mākslas aplūkojumam pašā mākslā – bez filosofijas, tātad atsakoties kā no tās kādreizējām uzurpācijas pretenzijām, tā arī no jaunās intereses par citādo.

Tāpēc manu pārdomu jautājums skan: vai māksla pati sevī ir konstituēta hermeneitiski? Kā varētu aprakstīt īstenu mākslas izprašanas veidu?

2. Paša mākslasdarba hermeneitiskā struktūra

Ir jātiek galā ar divkāršu atziņu: mākslai jābūt saprotamai pašai no sevis – taču tā nerunā tikai no sevis. Tiesa, mākslasdarbs runā savā savdabīgā veidā, bet šī runāšana notiek saskaņā ar pastāvošo simbolu sistēmu, specifiski iejaucoties pastāvošajos saprašanās veidos. Kāds darbs sāk runāt tikai tad, kad tas skar kaut ko citu.

Neviena semantiskā telpa neeksistē bez apkārtnes – arī ne mākslasdarba telpa. Tiesa, šai apkārtnei nav jākļūst par stabili priekšnoteikumu. Tieši mākslasdarbi maina savas apkārtnes koordinātas, modificē savus tuvākos un tālākos priekšnosacījumus. Īpaši laikmetīgās mākslas darbi izceļas ar to, ka tematizē un nobīda “mākslu” definējošas noteiksmes.

Katrs mākslas žests saistīts ar citiem žestiem, ar žestiem iekšpus un ārpus mākslas. Vienai un tai pašai zilajai krāsai

var būt dažādas nozīmes – vadoties pēc citu krāsu nozīmīguma gleznā, pēc simboliskajiem paraugiem, pēc krāsu ekonomiskās pieejamības vai kultūras modes. Tas pats sakāms par visām kompozīcijas formām un darbiem. Iekšējai jēgai vienmēr atbilst arī ārēji komponenti. Kāda darba šūnu kristalizācija, norobežošana no apkārtnes un jauna apkārtnes strukturēšana noris vienlaikus. Arī autonomais rodas mijiedarbībā. Mākslasdarbi vienmēr saistīti arī ar citiem mākslasdarbiem vai ar mākslas robežām, vai ar to, kas atrodas ārpus mākslas. Jo dižāks kāds darbs, jo plašākas būs šādas saiknes.

Mākslasdarbi jau no sākta gala iegūst savu veidolu tieši jēgas kontekstos. Darbi barojas no tiem, ieņem to iekšienē kādu pozīciju. Tomēr tie vienkārši nepārņem šos kontekstus un neattēlo tos nemainītā veidā. Darbi iejaucas kontekstu konstelācijā un pārveido to – attīstot tālāk, organizējot no jauna, pārkāpjot vai arī kādā citā veidā. Darbu saikne ar apkārtni ir uztveroša un radoša vienlaikus. Darbi nav klusējoši priekšmeti iepriekšdotā nozīmju rāmī, bet strādā tajā un ar to. Iekšējā jēgas veidošanā mākslasdarbi vienlaikus piešķir jaunu formu un savdabīgu akcentu ārējiem nozīmju tīklojumiem. Turklāt mākslinieciskās jēgrades specifiskums izpaužas tādējādi, ka tas aizsākas jutekliskajā un ka šis jutekļu darbs lielā mērā sakņojas iztēlē un reizē ir atvērts refleksijai.

Tas nozīmē: *paši* mākslasdarbi ir *hermeneitiski uzbūvēti*. Jo: pirmkārt, tie receptīvi saistīti ar iepriekšdoto jēgas kontekstu – specifiskā izlasē un interpretācijā; otrkārt, to šūnu struktūrā katrs moments ir cita momenta interpretācija; treškārt, darbi savā iekšējā jēgveidē rada nozīmju konstelācijas, kas pēc tam izstaro arī uz darbam ārējām mākslas un dzīves attiecībām, spēj tajās ielauzties.³⁹ Pat ļoti noslēgtais mākslasdarbs

³⁹ Sal. ar dažiem piemēriem rakstā “Estētika ārpus estētikas – par jaunu disciplīnas formu” (II, 2b, bb).

ir iekšēji un ārēji hermeneitiski strukturēts. Tas ir saprašanas krustpunkts tālāk sniedzošās saprašanas savijumā.⁴⁰

Ja reiz *pašu* darbu struktūra ir hermeneitiska, ja šis apstāklis tieši veido darbu *ratio essendi*, tad mākslas interpretācijai un analīzei pirmām kārtām būtu jāeksplicē darbu hermeneitiskā struktūra gan tās iekšējos, gan ārējos aspektos. Interpretācijai savā ziņā jāizseko un pilnībā jāatsedz kāda darba hermeneitiskā arhitektūra – tā atsaucēs uz iepriekšdoto, tā šūnu artikulācija, tāpat arī no darba izrietošā iejaukšanās ārējos jēgas kontekstos. Piemēram, jāsaskata, kā Farnēzes pils turpina itāliešu piļu būvēšanas tradīciju, kā tā artikulē Romas tradīciju iepretim Florences tradīcijai, kādu vietu tā ieņem pilsetā un kādu kundzības atainojumu sniedz sabiedrībai. – Darbu hermeneitiskais savijums var izrādīties ļoti tālejošs.

Kopumā hermeneitiskie aspekti darbojas četros veidos. Pirmkārt, kā mākslasdarba atsaucēs uz iepriekšdotiem mākslinieciskiem un nemākslinieciskiem jēgas kontekstiem. Otrkārt, kā darbu iekšējais interpretatīvais raksturs – kā atsevišķu to momentu savstarpējā hermeneitika. Treškārt, kā darbos konstituētās jēgas hermeneitiska iejaukšanās citās saprašanas attiecībās. Un ceturtkārt, protams, kā darbu interpretācijas, ko sniedz vērotājs vai interprets.

Šie četri aspekti – konteksta hermeneitika, paša darba hermeneitika, iejaukšanās hermeneitika un interpretācijas hermeneitika – atrodas priekšnoteikuma, centra, seku un artikulācijas attiecībās. Bez iepriekšdotajiem jēgas kontekstiem darbi nespētu ne eksistēt, ne runāt. Bet tie nav arī mēma matērija, kas tikai interpretācijā tiek pamodināta dzīvei. Drīzāk tie jau sevī ietver virzību uz iztulkojumu un interpretāciju. Darbu

⁴⁰ Tāpēc apgalvojumi par mākslasdarbu savdabīgo valodu un to autonomo jēgu ir tikai daļēji patiesi. Katra mākslinieciskā semantika ir savijusies un virzīta uz iejaukšanos tās apkārtņē. Tikai semantiskā tīklojumā idiolekti var iegūt veidolu, tikai tur tie var ieņemt specifiskas, nesajaucamas un šķietami autonomas pozīcijas.

interpretācija uztverē un refleksijā var balstīties uz šo darba hermeneitisko struktūru un saņemt no tās mērauklu.

Mana hermeneitiskā akcenta maiņa no interpretācijas procesiem uz pašu darbu struktūru ir salīdzināma ar to pārmaiņu, kuru Heidegers ieviesa tradicionālajā hermeneitikas izpratnē, kad parādīja, ka nevis saprašana veido sekundāru klātesamības veikumu, bet klātesamība pati ir saprotoša. "Hermeneitika" manās pārdomās vispirms attiecas uz pašu darbu interpretatīvo raksturu un, tikai balstoties uz to, sekundāri – uz pēc tam veikto saprašānu. Mani interesē pašiem darbiem piemītošā hermeneitikas dimensija.

3. Rezumējums

Tradicionālā estētika bija virzīta uz mākslas tvērumu. Pret to vērsās – jau kopš Ničes, tad Adorno darbos un Liotāra darbos – un vērsās vēl arvien nesamērojamības iebilde. Ar to vēlējās apturēt mākslas filosofisko uzurpāciju.

Taču varbūt nesamērojamības tēze bija tikai antitēze klasiskajam samērojamības uzstādījumam un galu galā ne mazāk apšaubāma kā šis uzstādījums. Protams, tai bija taisnība, kad tā nostājās pret filosofisko uzkundzēšanos, taču kā konstatācija tā tomēr bija pārspilēta un pirmām kārtām nerespektēja to, ka nevis mūsu saprašāšanas procesi, bet jau paši darbi ietver sevī hermeneitisku struktūru.

Tāpēc man šķiet, ka pienācis laiks pāriet no klasiskās samērojamības tēzes un laikmetīgā nesamērojamības pieņēmuma pie trešās pozīcijas, kas uzmanības centrā izvirza pašu mākslasdarbu hermeneitisko uzbūvi. Šī pozīcija ir spējīga pretēji vienkāršojošai samērojamības tēzei saglabāt mākslas savdabīgumu. Turklāt tai jāspēj – atšķirībā no bālās nesamērojamības tēzes – ne tikai pasludināt savdabīgumu, bet arī konkrēti atklāt to, soli pa solim eksplicējot darbu hermeneitisko uzbūvi.

Ceļā pie dzirdes kultūras? PERSPEKTĪVAS

1. Audzētava kultūras revolūcijas lielā programmas

Apkārt kļūst aizdoms rēgs, mūsu kultūra, kas līdz šim gājušas nekārt bijusi redzes noteikta, grūds kļūst par dzirdes kultūru. Un tas ir vēlams un nepieciešams. Ne tikai ar visai dažādu apsvērumu pēc vairāk nekā divarpus tūkstošu gadu ilgas skarbības kundzības tagad jāatrisina dzirdes un varbūt pat nepatīk tai privilēģijas. Jo dzirdēšana cilvēks ir arī labāka cilvēks – proti, viņš ir spējīgs staigāt arī uz to reģionā, kur viņš tikai pārveidā. Uz cilvēka daļmums un planētas Zemes tālākā pastāvēšanai var cerēt tikai tad, ja mūsu kultūra par pamatmodeļi piekļūstotā pēta dzirdēšanu, ja mēs redzēs līdzības pārveidā labvēlīgā iedzīvotājiem nenovērtēti dzīv mūs uz katavrotu, un kurus var pasargāt tikai receptīvi, komunicatīvi un simboliskā dzirdēšanas stāstus pret pasauli. Deģeja vai gājīgā, katastrofa vai izveļšanās – tā ir scenārijs alternatīvs, ar kurām mēs pēta separāti, atsevi mūsu dzirdētie vārdi.

Visnepatīdīgāk par šādu pārveju un virulēt vie audzētava kultūras veidājas Joubana Ernsta Bērnāds. No audzētava kultūras viņš sagaida visu problēmu atrisinājumu – no atbilstu kritu līdz pat planētas ekoloģiskā aptraucējumā strauņājumam.¹ Bērnāds ir provokatīvi pārļēdusēti, ka tāds kļūstās

¹ Jouban Ernst Bērnāds: *Mein Problem: Die Welt ist blind* – Frankfurt a. M., 1983. 28. un 141. B. *Das dritte Ohr: Vom Hören der Welt* – Frankfurt, 1985.

Ceļā pie dzirdes kultūras?

1. Auditīvās kultūras revolūcijas lielā programma

Apkārt kļīst aizdomu rēgs: mūsu kultūra, kas līdz šim galvenokārt bijusi redzes noteikta, grasās kļūt par dzirdes kultūru. Un tas ir vēlams un nepieciešams. Ne tikai aiz vienlīdzības apsvērumiem pēc vairāk nekā divarpus tūkstošu gadu ilgas skatīšanās kundzības tagad jāatbrīvo dzirde un varbūt pat jāpiešķir tai privilēģijas. Jo dzirdošais cilvēks ir arī labāks cilvēks – proti, viņš ir spējīgs atzīt citu un to respektēt, nevis tikai pārvaldīt. Uz cilvēka dzimuma un planētas Zeme tālāko pastāvēšanu var cerēt tikai tad, ja mūsu kultūra par pamatmodeli priekšdienām ņems dzirdēšanu, jo senā redzes kundzība pašreizējā tehnizētājā ikdienā nenovēršami dzen mūs uz katastrofu, no kuras var pasargāt tikai receptīvā, komunikatīvā un simbiotiskā dzirdēšanas attieksme pret pasauli. Bojāēja vai glābiņš, katastrofa vai izveseļošanās – tās ir scenārija alternatīvas, ar kurām mūs pūlas sapurināt, atrast mūsu dzirdīgās ausis.

Visiespaidīgāk par šādu pāreju no vizuālas pie auditīvas kultūras iestājies Joahims Ernsts Bērends. No auditīvas kultūras viņš sagaida visu problēmu atrisinājumu – no attiecību krīžu līdz pat planētas ekoloģiskā apdraudējuma atrisinājumam.¹ Bērends ir praviētiski pārliecināts, ka nāks klausīšanās

¹ Joachim-Ernst Berendt. *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. – Frankfurt a. M., 1983. Sk. arī: J.-E. B. *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt*. – Reinbek, 1985.

laikmets: “Vecās organizācijas formas bija “redzes sakārtojumi”, jaunās būs “dzirdes organismi”.”²

Šajos pārspriedumos Bērents nav viens. Jau sen Heidegers kā filozofs un Rozenštoks-Hisijš kā sociologs ir iestājušies par mūsu kultūras pāreju no skatīšanās pie klausīšanās. Pašreiz jaunākā franču filosofija ar lielu iedvesmu pievērš uzmanību auditīvajiem momentiem tekstā: dzird kādas runas toni, ievēro rakstīšanas ritmu, pievēršas “nedzirdētajam”. Ničes žēlošanās par vācu valodas slikto stilu, kas ceļas no tā, ka tai nav “trešās auss” – vācu rakstnieki diemžēl nelasa “skaļi, nelasa ausij, bet gan lasa tikai ar acīm” un jau savu tekstu sarakstīšanas laikā ausis “noglabājuši atvilktnē”³ –, šī Ničes sūkstīšanās mūsu kaimiņzemē būtu lieka. Tostarp arī Vācijā tādi autori kā Dītmārs Kampers un Pēters Sloterdeiks runā par optiskā laikmeta beigām un jaunu, “slepeno dzirdes prevalenci” vai par modernitāti kritizējošu “receptivitātes metafiziku”.⁴ Tādiem Ziemeļamerikas autoriem kā Māršals Maklūens pāreja no vizuālās kultūras pie auditīvās ir jau sen noticis fakts.⁵

Visi šie klausīšanās kultūras piedāvājumi skan simpātiski un daudzsološi. Klausīšanās kultūra pastiprinātu mūsu uzmanību pret līdzcilvēkiem un dabu; tā būtu spējīga mācīties, nevis tikai noteiktu ar dekrētu; savijumi un tīklojumi – tātdomāšanas formas, kas mums tuvākajā laikā būs nepieciešamas, –

² Berendt. *Das dritte Ohr* [sk. 1. piez.]. – 283. lpp.

³ Friedrich Nietzsche. *Jenseits von Gut und Böse // F. N., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. – München, 1980. Bd. 5. – 189. lpp. un tālāk [246, 247. §.].

⁴ Dietmar Kamper. *Vom Hörensagen – Kleines Plädoyer für eine Sozio-akustik // Das Schwinden der Sinne*. Hrsg. von D. K. und Christoph Wulf. – Frankfurt a. M., 1984. – 112. lpp.; Peter Sloterdijk. *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*. – Frankfurt a. M., 1987. – 95. lpp. Sloterdeiks tieši atsauca uz Bērentu (turpat, 85. un tālāk).

⁵ Sk.: Marchall McLuchan, Bruce R. Powers. *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. – New York, 1989. – 15. lpp.

tādai kultūrai jau no sākta gala būtu tuvākas par mantotajiem konvencionālajiem loģiskajiem paņēmieniem; tā būtu kopumā saprotoša, atturīga, simbiotiska, uzņemt spējīga, atvērta, toleranta – un tā tālāk atbilstoši visiem slavējošajiem predikātiem, kurus izmanto Bērents.⁶

2. Šaubas

Bet vai šeit nav vieta arī šaubām, pat aizdomām? Vai tieši tad, ja kļuvis iespējams dzirdēt, klausīšanās aizstāvībā neieskaņas arī kāda fatāla saistība: saistība ar klausīšanu un paklausību? Vai no simpātiskās klausīšanās slavas dziesmas ir tik tālu līdz fatālai klausīšanas un paklausības apoloģijai?

Paklausību neviens negrib aizstāvēt. Neviens nevēlas ar vieglu roku pazaudēt apgaismības ieguvumus – apgaismības, kas tieši paklausības beigās padarīja par savu programmu. Tad nepieciešami norobežojuma kritēriji, kas parāda, cik tālu var sekot klausīšanās aicinājumam un kur vairs to nevar darīt. Tātad klausīšanās nevar būt viss. Būtu jā rūpējas, lai mūsdienu kritika – kaut arī tā liktos pilnīgi attaisnota – sasteigti neaizsāk postmodernu klausīšanās laikmetu, kas īstenībā varētu izrādīties apgaismības priekštecis – paklausības un klausu laikmets.

Es mēģināšu ievilkt šādas robežlīnijas. Turklāt gribu runāt arī par tēmas robežnosacījumiem un tematizēt aizspriedumus, ar kuriem jācīnās klausīšanās momentam. Jāpārbauda arī, kādā nozīmē mūsu tradīcijā pastāvēja skatīšanās virsvaldība un uz ko varam balstīties, apšaubot šo vizuālā primārumu un iestājoties par klausīšanās vienlīdzīgumu.⁷

⁶ Berendt. *Das dritte Ohr* [sk. 1. piez.]. – 59. lpp.

⁷ Ievadam noderīgu pārskatu par tematiku sniedz rakstu krājums: *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. – Göttingen, 1994.

3. “Dzirdes kultūra”

Runāšana par “dzirdes kultūru” var tikt izprasta divās nozīmēs. Tai var būt liela, pretencioza, metafiziski aptveroša nozīme, tātad tā var mērķēt uz visas mūsu kultūras apvērsumu, klausīšanos ņemot par pamatmodeli mūsu attiecībās ar sevi un ar pasauli. Bet tai var būt arī mazāka, pieticīgāka, domājams – pragmatiskāka jēga. Tad tā mērķē pirmām kārtām tikai uz klausīšanās sfēras – mūsu civilizācijas skaņu sfēras – kultivēšanu. Vienā gadījumā klausīšanos tiecas padarīt par kultūras revīzijas starpnieci, tieši par jaunas kultūras vadošo jēgu; otrā gadījumā aprobežojas ar klausīšanās attiecību uzlabošanu pastāvošās kultūras ietvaros, un pat tas jau būtu svarīgs solis klausīšanās faktiskās noniecināšanas priekšā.

Mūsu jutekļu nozīme pastāvīgi sniedzas tālāk par pašu jutekļu aptverto šauru jomu. Ja par tradīciju saka, ka tajā dominējis vizuālais moments, tad ar to nav domāts, ka tā izšķīrusi visus jautājumus, par galveno pieņemot redzi. Drīzāk ar to saprot apstākli, ka skatīšanās *tipika* bijusi ierakstīta pat mūsu izziņā, mūsu izturēšanās formās, visā mūsu tehniski zinātniskajā civilizācijā. Tā, piemēram, ir bijusi fundamentālā nozīmē konstatējoša – kā tas ir ar redzi. Tomēr lielā klausīšanās aizstāvība neparedz, ka cilvēkiem no šī brīža būs vajadzīgas tikai ausis. Tiek norādīts uz to, ka pasaule jau mikrofizikālajā līmenī sastāv no svārstībām, ka mūsu domāšanā un loģikā ir ierakstīta slēpta akustika (vienmēr ir pārdomu vērts tas apstāklis, ka mēs no saviem izteikumiem un spriedumiem prasām, lai tie “saskanētu”) un ka mūsu attiecībām ar citiem cilvēkiem un pasauli kopumā vajadzētu būt uztverošām, ieklausīties un atvērties gatavām. Tīri jutekliskā redzes un dzirdes nozīme ir pastāvīgi apņemta ar nozīmes dimensijām, kas sniedzas par to daudz tālāk.

Tāpēc nevis tikai lielā dzirdes revolūcija, bet gan pieticīgākā dzirdes revīzija varētu ietekmēt mūsu kultūras kopējo mājturību. Piemēram, Platonam – kā zināms, viņš nebija nekāds

lielais jutekļu draugs – bija precīza nojauta, ka mūzikas formu ieviešana neatstās neskartas kopdzīves formas un valsts likumus.⁸ Kā mēs – cilvēki – apejamies ar saviem jutekļiem, tas atsaucas arī uz mūsu sevis esamību kopumā un uz attiecībām ar pasauli.

4. Par raksta nodomu

Es gribu tuvāk aplūkot trīs jautājumu lokus. I. Vai Rietumu tradīcija un tagadne patiešām ir vizuālā primaritātes noteikta? Un kāpēc mums tagad tā kļuvusi par problēmu un klausīšanās – par jaunu cerību? II. Kur meklējama tipoloģiskā atšķirība starp redzi un dzirdi? Kādi motīvi ir tam, ka tradicionāli mēs priekšroku dodam redzei? Ar ko atšķirtos auditīva kultūra no vizuālas kultūras? III. Kādi nozīmīgi iemesli liek argumentēt par labu pārejai pie dzirdes kultūras, par labu tās leģitimācijai? Un kādas būtu šādas dzirdes kultūras prasības un kritēriji?

Hugo Kikelhauzs – dižais vecais vīrs, kas aizstāvēja mūsu jutekļus, – reiz žēlojās, ka cilvēkiem, ko skārušas civilizācijas un tehnikas akustiskās maldu formas, trūkst “argumentu aizstāvībai”. Tiem neesot citu ieroču, “izņemot norādi uz savām sajūtām”. Ar tām – ar vienkāršām norādēm uz sajūtām – nevar iedarbīgi operēt saskarsmē ar politisko lēmumu pieņemējiem un institūcijām.⁹ Es gribētu mēģināt aizpildīt Kikelhauza tik sāpīgi izjusto argumentu trūkumu.

⁸ Sal.: Platon. *Politeia*. – 424 c.

⁹ Hugo Kikelhaus, Rudolf zur Lippe. *Entfaltung der Sinne. Ein “Erfahrungsfeld” zur Bewegung und Besinnung*. – Frankfurt a. M., 1982. – 120. lpp.

I. Vizuālā tradicionālā primaritāte un tās apšaubīšana mūsdienās

1. Vizuālā primaritāte – no grieķiem līdz šai dienai

Vakarzemes kultūra pēc izcelsmes nebūt nav redzes kultūra, bet gan dzirdes kultūra. Tā tapusi visupirms kā dzirdes kultūra. Grieķu sabiedrībā sākotnēji noteicošā bija klausīšanās. Egons Frīdels norādīja, ka “grieķu uztvērība un jutība pret toņu varu .. bija gandrīz vai patoloģiska”.¹⁰ Un Nīče, no kura Frīdels pārņēmis šo skatījumu, galveno klasiskās grieķu kultūras atklājumu – traģēdiju – atvedināja no mūzikas gara. Homēriskajā dižciltīgo sabiedrībā klausīšanās pati svarīgākā.¹¹

Pagrieziens uz redzes primaritāti norisa pārejā uz piekto gadsimtu pirms Kristus un galvenokārt filosofijā, zinātnē un mākslā. Tā Hērakleits apgalvoja, ka acis ir “uzticamāki liecinieki nekā ausis”.¹² Sfēru harmonijas teorētiķi Pītagoru (uz ko tagad atsaucas daudzi auditīvās kultūras revolūcijas apoloģēti) viņš pat sauca par “visu blēdību radītāju”.¹³ Tas signalizē par novēršanos no dzirdes primaritātes un pāreju pie redzes pārākuma.

Pilnībā vizuālais modelis parādās Platona darbos. Esamības pamatnoteiksmes tagad sauc par “idejām”, tātad tās līdz pat to vārdiskajai nozīmei tiek noteiktas kā redzes priekšmeti. Par cilvēka augstāko veikumu tiek uzskatīta teorija, šo ideju skatīšana; cilvēka ceļam jāved no alas tumsības un ēnu tēliem pie dienas

¹⁰ Egon Friedell. *Kulturgeschichte Griechenlands. Leben und Legende der vorchristlichen Seele.* – München, 1966. – 138. lpp.

¹¹ Sal. ar: Franz Mayr. *Wort gegen Bild. Zur Frühgeschichte der Symbolik des Hörens // Das Buch vom Hören.* Hrsg. von Robert Kuhn und Bernd Kreutz. – Freiburg i. Br., 1991. – 16.–27. lpp.

¹² *Pirmsokrātisko domātāju darbu fragmenti.* – Rīga: Vaga, 1994. – 143. lpp. [Fragments B 101a.]

¹³ Turpat, 132. lpp. [Fragments B 81.] – Un tomēr arī pats Hērakleits izmantoja – it īpaši attiecībā uz kosmosu – muzikālas metaforas.

gaismas un visbeidzot pēc ilgiem vingrinājumiem pie gaismas sākotnes – pie saules kā kā labā iemiesojuma. Ceļš līdz ar to no sākuma līdz beigām ir vizuāli noteikts. Kosmosa patiesība tiek meklēta redzes, nevis vairs dzirdes struktūrās. Ar to vizuālā primaritāte ir uz pārskatāmu laika periodu nostiprināta. Tā noteiks kā neoplatonisko un viduslaiku gaismas metafiziku, tā apgaismībai piemītošo jauno laiku mūsdienīgo gaismas patosu.

Tikai kādā anekdotē atjaušama apzināšanās, ka redzes patiesība varbūt tomēr nav visa patiesība. Dažas stundas pirms nāves Sokrats saviem skolniekiem stāsta par sapni, kurā viņam daudzkārt ieteikts nodarboties ar mūziku, taču visu laiku ar šo mūziku viņš izpratis filosofēšanu – tā, domājams, esot izcilākā mūzika. Tomēr tagad, nāves priekšā, viņam uzmācoties šaubas, vai runa nav bijusi par mūziku parastā nozīmē. Tāpēc Sokrats galu galā dzejo proēmiju mūzikas dievam Apolonam. Nīče – “aizdomu meistars” un to jaunāko filosofu priekšgājējs, kuri pēc divarpustūkstoš gadiem pēc Hērakleita, Platona un Sokrata vairs neuzticas redzes metafizikai un drīzāk mēģina domāt pa dzirdes pavedienu, – šo anekdoti uztvēra kā sliktas sirdsapziņas apliecinājumu, kāda tā droši vien bija visiem redzes fanātiķiem.¹⁴ Tiesa, viņi atklājuši kādu patiesību – taču kādu citu palaiduši vējā un savu patiesību maldīgi uzskatījuši par visu patiesību.

Tomēr vēsturiski – kā jau teikts – nostiprinājās redzes virsvaldība. Aristoteļa “Metafizika” sākas ar slavinājumu rēdzei un tās paraugmodelim katra ieskata veidošanā un katrā izziņā; neoplatoniskā un viduslaiku gaismas metafizika ir viena vienīga redzamības ontoloģija; kristīgā metafizika interpretē pat Dieva vārdu vizuālās metaforās, un svētajiem, protams, tiek pierakstīta *visio beatifica*; vērsoties pret (kā teiks vēlāk) “tumšajiem viduslaikiem”, redzes izcelšana vēl pieņemas spēkā – tā Leonardo da Vinči redzi sauc par dievišķu un piedēvē

¹⁴ Sal. ar: Frīdrihs Nīče. *Tragēdijas dzimšana no mūzikas gara*. – Rīga, 2005. – 100. lpp. un tālāk.

tai pasaules pamatpatiesību tvērumu; pilnībā gaismas un redzamības metaforiku nostiprina apgaismība, un vēl mūsdienas nezina augstāku vērtību par caurredzamību.

Vizuālā pārākums ir iesakņojies – parasti tas tiek uzskatīts par pašaprotamu – arī bezgala daudzās mūsu ikdienas orientācijas detaļās.¹⁵ Ja kāds dzird balsis, tad to ievieto attiecīgajā iestādē, bet, ja viņam ir vīzijas, tas viņš tiek uzskatīts par paraugu domātājam, pat par pravieti. “Zināšana” etimoloģiski sakrīt ar “būt redzējušam”,^{16*} un arī vairums mūsu apzīmējumu izziņai – “ieskats”, “evidence”, “ideja”, “teorija”, “refleksija” utt. – ir vizuāli iekrāsoti. Arī mūsu politiskā retorika un mūsu privātās gaidas ir vizuāli noteiktas: sagaida atklātību un “caurspīdīgumu”, vēlas ieskatīties kādam sirids dziļumos.

Protams, arī zinātne ir gandrīz vai vizuālā pārākuma – formulējot asāk: okulārā tirānijas – noburta.¹⁷ Tā sniedz līdz

¹⁵ Ja reiz izdevies kļūt dzirdīgākam pret mūsu kultūrā pašsaprotami valdošo akustiskā izslēgšanu, pret mūsu vienpusējo vizuālā privilēģēšanu, tad šo slazdu atklāj gandrīz it visur. Var, piemēram, atvērt grāmatu ar virsrakstu “*Arhitektūras estētika. Arhitektūras uztveres pamati*” (Jergs Kurts Grīters. – Štutgarte, 1987). Tajā daudzās nodaļās tiek runāts par kultūru un stilu, par estetizāciju un skaistumu, apkārtni un vietu, telpu un formu, laiku un ceļu, gaismu un krāsu, daļu un veselumu. Tikai akustika acīmredzot nav šī veseluma daļa. It visur tiek runāts par vizuāliem elementiem. Ja tad beidzot atrod nodaļu “Harmonija”, tad runa atkal ir tikai par vizuālo harmoniju, par ēku proporcijām, kas harmoniski saskaņotas. Vēsturiski to var izskaidrot: pitagoriešiem muzikālās attiecības veidoja jutekliskās jomas slēpto loģiku, un renesanse pārnesa šo uzskatu uz arhitektūru.

^{16*} Vācu valodā vārdā “*Wissen*” šī saistība ir saskatāma. – *Tulk.*

¹⁷ Ervina Štrausa izcilajā darbā “*Par jutekļu jēgu*” (Erwin Straus. *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie.* – Berlin, 1956) spoži analizētas vizuālās un akustiskās uztveres atšķirības (390.–409. lpp.). Priekšmetu rādītājā atrodams šķirklis “redze”, taču nav atrodams šķirklis “dzirde”. Pat tur, kur jaunākajā laikā principiāli tikusi kritizēta tradicionālā uztveres izpratne, varēja izpalikt vizuālā pārākuma – šīs mūsu tradicionālās jutekļu mācības pamatdogmas – revīzija. Drīzāk tā tika vēl vairāk nostiprināta. Piemērs tam ir Moriss Merlo-Pontī. Tiesa, viņš norādīja uz uztveres veikumu fundamentālo nozīmi mūsu eksistencē un mūsu domāšanā un parādīja, ka pasaule mums vispār var tikt dota tikai tāpēc, ka esam ķermeniski jutekliskas būtnes. Taču, neskatoties uz visām revīzijām, viņš neaizskāra

pat absurdākajām detaļām. Mirejs Šēfers pirms kāda laika norādīja, ka pat akustiskos fenomenus zinātnieks vairumā gadījumu analizē kā vizuālas parādības. Akustika zinātniekam ir acs, nevis auss pārziņā.¹⁸

2. Vizuālā primaritātes kritika – dzirdes aizstāvība

a) *Iemesli ikdienā*

Taču kopš gadu desmitiem vizuālā primaritāte nonākusi krustugunīs. Par to lielā mērā jāapteicas ikdienas norisēm. Lai gan redze mūsu reklāmas, televīzijas un video noteiktajā ikdienā joprojām vēršas plašumā, tomēr vizuāli akcentēto kultūru vienlaikus pavada uzticības zudums redzamajam, redzot šīs attēlu pasaules tieksmi manipulēt, elektronisko attēlu manipulācijas iespējas un pāreju pie augstas pakāpes nemateriālām tehnoloģijām.

fundamentālo redzes primaritāti. “Uztveres fenomenoloģijas” (Parīze, 1945) priekšmetu rādītājā gan bija šķirklis “redze”, taču nebija šķirklju “dzirde”, “tonis”, “skaņa”, “auss” u. tml. Vēlinākā tekstā “Acs un gars” (Parīze, 1960; vācu val. tulk.: Hamburga, 1984) Merlo-Pontī, atsaucoties uz Polu Valerī, saka, ka mākslinieks ienes savu ķermeni [savā darbā] (15. lpp.) – taču šis ķermenis Merlo-Pontī skatījumā paliek atkal tikai redzēšanas potence. Gars paliek saistīts ar aci, šī senākā, tradicionālākā saikne tiek uzturēta spēkā. Tikai Merlo-Pontī vēlinajā filosofijā tematizētā attiecība starp redzamību un neredzamību šķiet tuvojamies vizuālā primaritātes pārkāpšanai. Bet runa tomēr vēl joprojām ir tikai par vizuālās kapacitātes pārkāpšanu, nevis par tā Vakarzemes aizsprieduma pārkāpšanu, kurš visas svarīgākās attiecības liek apsvērt redzamības kontekstā. Redzamais tiek pārkāpts uz neredzamo, nevis uz dzirdamo vai nedzirdamo, taustāmo vai netaustāmo. Vēl joprojām saglabājas vizuālā pārākums. Savā Dekarta kritikā Merlo-Pontī ļoti trāpīgi saka: Dekarta teorija – kā ikviena glezniecības teorija – ir metafizika (turpat, 25. lpp.). Taču pretējo Merlo-Pontī nekad neapzinājās: ka metafizika ir redzamības teorija un ka runa varētu būt par šīs aksiomas pārkāpšanu. Arī tur, kur Merlo-Pontī runā par balsīm, viņš domā (atsaucoties uz André Malro) par klusēšanas balsi, par glezniecības “mēmo valodu”, tātad atkal par redzamības sfēru.

¹⁸ Sal. ar: R. Murray Schafer. *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Übers. von Kurt Simon. – Frankfurt a. M., 1988. – 167. lpp.

b) *Filosofiskā kritika*

Arī filosofija, kas tradicionāli bijusi vizuālā pārākumu apstiprinoša disciplīna, 20. gadsimtā kļuvusi par neatlaidīgu redzēšanas kundzības kritizētāju.¹⁹ Abi nozīmīgākie 20. gadsimta pirmās pusē domātāji, Heidegers un Vitgenšteins, identificējuši orientāciju uz redzi gandrīz vai kā Vakarzemes domāšanas vēstures *proton pseudos* un iepretim tai izcēluši klausīšanās momentus. Tā Heidegers Platona pavērsienā uz redzi saskatīja Vakarzemes filosofijas grēkā krišanu.²⁰ Caur to esošais pašos pamatos kļuvis par objektu, par konstatācijas un izgatavošanas priekšmetu. Ar pavērsienu pie redzes sākusies Vakarzemes racionalizēšana, kas padara esošo aprēķināmu un vainagojas modernajā tehnikā, kurai esošais ir vairs tikai pārvaldāms statnis vai mēru piešķirošs produkts. Pretēji tam Heidegers iestājās par pāreju pie klausīšanās, pie uztveršanas un saudzējošas apiešanās ar lietām.²¹ Un Vitgenšteins

¹⁹ Jau romantika – pretēji apgaismībai, kas izcēla gaismu un redzi, – pievērsās naktij un dzirdei. Pēc Herdera domām, dzirde stāv augstāk nekā redze, un Šlēgelim dzirde ir pati “dižciltīgākā maņa” (Friedrich Schlegel. *Philosophische Vorlesungen* [1800-1807] // F. Sch. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 12. – München, 1964. – 346. lpp.). Kopš tā laika dzirde varēja pacelties pat līdz filosofiskās darbības modelim. Niče teica, ka filozofs vēlas, lai “visi pasaules toņi izskanētu viņā, un šo kopējo skaņu tad no sevis ielikt jēdzienos” (Friedrich Nietzsche. *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Ende 1874* // F. N. *Sämtliche Werke* [sk. 3. piez.]. Bd. 7. – 442. lpp. [1872. gada vasara – 1873. gada sākums]). Tāpat hermeneitiskā tradīcija no Šleiermahera līdz Gadameram pārstāvējusi “klausīšanās prioritāti attiecībā pret skatīšanos” (Hans Georgs Gadamer. Patiesība un metode. – Rīga, Jumava, 1999. – 430. lpp.). – Labāko pārskatu par redzes primaritātes apšaubīšanu 20. gadsimtā sniedz: Martin Jay. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. – Berkeley, 1994; sal.: *Modernity and the Hegemony of Vision*. Hrsg. von David Michael Levin. – Berkeley, 1993; Don Ihde. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. – Athens (Ohio), 1976.

²⁰ Sal.: Martin Heidegger. *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den “Humanismus”*. – Bern, ²1954.

²¹ Visskaidrāk šo pretmetu starp klausošos domāšanu un tradicionālo prāta domāšanu Heidegers formulējis sava raksta par Niče vārdiem “Dievs ir miris” noslēgumā. Minēto pretmetu viņš tver gandrīz kā pretmetu starp domāšanu un nedomāšanu: “Un mūsu domāšanas auss? Vai tā vēl

tradicionālo nozīmes teoriju, kas bija orientēta uz priekšstata modeli (nozīmēm vajadzēja būt garīgas redzēšanas objektiem), aizstāja ar nozīmes lietojuma teoriju: mūsu apzīmējumu jēga ir to lietojumā, un tas ir nesaraujami saistīts ar saprašanās sociālajām formām un līdz ar to – ar klausīšanos.²²

Pāreja no apziņas filosofijas pie komunikācijas paradigmas, kas pēdējos gadu desmitos vērojama dažādos Eiropas un Amerikas domāšanas strāvījumos, ikreiz nozīmē arī pāreju no redzes tradicionālās izredzētības pie jauna dzirdes akcentējuma.

c) “Panoptikums” un pārraudzības sabiedrība

Mišels Fuko parādījis, ka šeit runa nav par filosofisku stikla pērlīšu spēli, bet par kulturāli iedarbīgu ieviržu kritiku. Viņš demonstrēja, cik lielā mērā redze noteikusi mūsdienu institūcijas un arhitektūru un kā atbrīvošanās pasākumi pārvērtušies pārraudzības un disciplinēšanas scenārijos.

Satriecošākais piemērs ir Džeremija Bentama “Panoptikums” (1787) – soda izciešanas iestādes ideāltips.²³ Tajā ieslodzīto celles izkārtotas lokā ap centrālo torni, un atšķirībā no agrāko laiku karcēriem tās ir apgādātas ar lielām atverēm, pa kurām var ieplūst āra gaisma; tas ļauj vienlaikus pārredzēt visas celles no viena vienīga novērošanas posteņa centrā un tādējādi perfekti uzraudzīt ieslodzītos. Novērotājs var sekot katrai

joprojām nedzird šo kļiedzienu? Tā paliks nedzirdīga, kamēr tā nesāksim domāt. Domāšana sāksies tikai tad, kas būsīm aptvēruši, ka kopš gadu simtiem pārāk augstā godā celtais prāts ir stūrgalvīgākais domāšanas pretinieks.” (Martins Heidegers. *Malkasceļi*. – Rīga: Intelekt, 1998. – 180. lpp.) “Kopš gadu simtiem godā celtais prāts” – tas tieši ir vizuāli noteiktais prāts. Tam Heidegers pretī liek uztverošu resp. gaidošu domāšanu. “Ceļā pie valodas” dzirdi Heidegers nosauc par “īsteno tagad nepieciešamās domāšanas vaibstu” (Martin Heidegger. *Unterwegs zur Sprache*. – Pfullingen, 1959. – 180. lpp., sal. ar 176. un 179. lpp.).

²² Sal. ar: Ludwig Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen* // L. W. *Werkausgabe*. Bd. 1. – Frankfurt a. M., 1984. – 225.–580. lpp.

²³ Sal. ar: Michel Foucault. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. von Walter Sietter. – Frankfurt a. M., 1976. – 256. lpp. un tālāk.

kustībai cellēs, vērojot ēnu zīmējumus. “Panoptikums” ir perfekta pārraudzības arhitektūra.

Šajā veidojumā acīmredzami manifestējas optiskās attieksmes pret pasauli: viena acs centrā ir visu parādību valdniece. Daudz izsaka arī tas, ka gaisma – apgaismības stingrais simbols – ir nevis brīvības medijs, bet gan darbojas kā lamatas, kā pārraudzības līdzeklis. Jo vairāk gaismas, redzamības un caurspīdīguma – jo vairāk pārraudzības, kontroles un disciplinēšanas. Te Bentams asprātīgi izmantojis redzamības dialektiku. Fuko šie kopsakari savukārt bija paraugs “apgaismības dialektikai”. Redzes primaritāte un pārraudzības sabiedrība veido saderīgu kopsakaru. Jo pastāvīgāk jūt sevi pakļautu redzamībai un uzraudzībai, jo drīzāk sāk kontrolēt pats sevi – beigās nav vajadzīgs pat viens vienīgs sardzes postenis, mēs paši sevi disciplinējam, un pilnīga caurspīdīguma sabiedrība būs arī pilnīgas pārraudzības sabiedrība.

d) *Narciss un Ēho*

Ja reiz kāds kļuvis sensibls pret šādiem kopsakariem, tad tos var pārsteidzošā kārtā atklāt arī daudzos senākos dokumentos. Redzes dialektika, galu galā – redzes nāvējoša ietekme uz mūsu kultūru – pareģota jau mītā. Piemēram, stāstā par Narcisu. Kad Narcisa māte jautāja gudrajam Teiresijam, vai viņas dēlam tiks piešķirta ilga dzīve, Teiresijs atbildēja: “Tikai tad, ja viņš neredzēs sevi.”²⁴ – Zināms, kā šis stāsts beidzās. Narciss nomira aiz mīlestības pret savu spoguļattēlu, kas neļāva viņam saskatīt neko citu. Un tomēr tā ir tikai viena stāsta puse – zīmīgi, ka tikai tā tiek izcelta. Otru pusi neievēro. Jo Narciss krita par upuri redzes nāvīgajai fascinācijai tieši pēc tam, kad noraidīja nimfas Ēho – tātad mītiskā tīrā toņa iemiesojuma – mīlestību, “nesaklausīja” to. Tādējādi mīts mums Narcisa stāstā parāda redzes priviligētības un dzirdes noniecīnāšanas divkāršo figūru – arī tās nāvējošās sekas. Mīts pareģo

²⁴ Ovid. *Metamorphosen*. – III, 348.

Vakarzemei tādas redzēšanas nāvējošo iespaidu, kura grib tikai redzēt un ir akla pret klausīšanos.

e) *Grieķu un ebreju kultūra*

Tiesa, Vakarzeme pazīst dzirdes lielo nozīmi ne tikai no savas vēlāk aizplīvurotās senatnes, bet arī no satikšanās ar ebreju kultūru. To var izprast kā dzirdes kultūru. Jakobs Taubess, kas ir vienlīdz kompetents abās kultūrās, būdams rabīns un eiropiešs filozofs vienlaikus, raksta: “Ja Hellādu sauc par “pasaules aci”, tad varbūt par Izraēlu var teikt, ka tā ir “pasaules auss”.”²⁵ Daudz kas no pašreizējās dzirdes kultūras aizstāvības nāk no ebreju izcelsmes intelektuāļiem. Varbūt tradicionālais vizuālā pārākums ietvēra arī negatīvu nostāju pret ebreju kultūru – pretstatā šai nostājai pievēršanās dzirdei varētu būt samierinājuma iespēja.

f) *Piesardzības iemesli*

Kaut arī ir visai pamatoti iemesli atteikties no redzes pārākuma un iestāties par dzirdes kultūru, tomēr jābrīdina arī no pretējas vienpusības. Ar pāreju pie dzirdes kultūras mums saistās cerības atņemt subjekta-objekta domāšanu un nesaraujamo svešā un sevī paverdzināšanas pāra ierīgu un nonākt pie cilvēka un pasaules saskaņas, simbiozes, ekoloģiskas integrācijas. Bet vai arī šeit nav jāņem vērā dialektika? Galu galā arī redzes kultūra sākās ar tīras laimes apsolījumu – lai tad beigtos

²⁵ Jakob Taubes. *Abendländische Eschatologie*. – Bern, 1947. – 15. lpp. – Priekšzīmīgi detalizēti un kompetenti šo pretmetu aplūkojis Thorleifs Bomans (Thorleif Boman. *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*. – Göttingen, ⁵1968). Viņš raksta: “Abu [kultūru] vaibsti un īpašības galu galā sakņojas tur, ka grieķi klātesamību pārdzīvojuši redzot, bet ebreji – dzirdot un sajūtot.” (Turpat, 9. lpp.) Bomans nonāk pie secinājuma, “ka par svarīgāko īstenības pārdzīvojumam ebrejiem bija jākļūst sadzirdētajam .., bet grieķiem – redzējumam. (Vai varbūt *otrādi*: tāpēc, ka grieķi pārsvarā bija ievirzīti vizuāli, bet ebreji pārsvarā – auditīvi, viņu īstenības izpratne veidojās tik atšķirīga.)”. (Turpat, 181. lpp.)

disciplinēšanā un sevis iznīcināšanā. Vai gan kas līdzīgs nevar notikt arī ar dzirdes kultūru?

Jau tika norādīts uz paklausības briesmām. Tās nebūt nav tik tālu, kā varētu šķist. Piemēram, Heidegera vārdi par ieklausīšanos esamībā bīstami tuvu atgādināja paklausību fireram. Arī citi daudz valkātie dzirdes piedāvājumi, saskaņā ar kuriem īstenam prātam, atbilstoši savam nosaukumam “prāts” (*Vernunft*), jābūt uztverošam, tātad, dzirdošam prātam atšķirībā no rēķinošā un aprēķinošā prāta, patiesībā ir vismaz ambivalenti. “Uztveršana” (*Vernehmen*), tieša gan, ietver norādi uz dzirdi, bet arī uz policejisko, tiesisko nopratināšanu (*Vernehmung*), nepatīkamu izprašāšanu, kurā – pavisam līdzīgi prātam, kas uzspiež un aprēķina un no kā gribētos tikt vaļā, – nopratināmais tiek piespiests atbildēt. – Vajadzētu gan vismaz pārdomāt, ja dzirdes sprediķotāji paši ir kurli pret šādām ambivalencēm.

II. Tipoloģiskās atšķirības starp redzi un dzirdi

Otrajā savu pārdomu daļā es gribu parādīt dažas redzes pasaules un dzirdes pasaules atšķirības, kas var izskaidrot gan tradicionālo redzes privileģēšanu, gan aktuālo pievēršanos dzirdei.

1. Paliekošais – zūdošais

Ir triviāli konstatēt, ka redze galvenokārt virzīta uz parādībām telpā, bet dzirde – uz parādībām laikā. Pavērties apkārt nozīmē uztvert tepiskus un ķermeniskus dotumus, kas ir relatīvi konstanti; saasīties turpretī nozīmē uztvert skaņas, kas tūlīt izzudīs.

Šai atšķirībai ir vērā ņemamas konsekvences. Var iedomāties, kā būtu, ja izrunātie vārdi nevis izskanētu, bet – līdzīgi redzamām lietām – turpinātos. Tad nemaz nebūtu iespējama runāšana, jo visi turpmākie vārdi tiktu absorbēti iepriekšējo vārdu ilgstošajā klātbūtnē. Tik nozīmīga ir atšķirība starp optiskajām un akustiskajām parādībām.

Redzamā un dzirdamā esamības veids ir principiāli atšķirīgs. Redzamais ilgst laikā, dzirdamais turpretī noris laikā. Redzei ir darīšana ar noturīgo, ilgstoši pastāvošo esošo, dzirdei turpretī – ar gaistošo, pārejošo, notiekošo.^{26, 27}

²⁶ Hēgelis spekulatīvi interpretēja toņa fenomenālo raksturojumu. Pēc viņa domām, dzirde ir daudz garīgāka maņa par redzi. Proti, tonim piemīt ārēja divkārša negācija, tāpēc ar to varētu sākties pāreja pie iekšējā, pie subjektivitātes. Jo, pirmkārt, priekšmetam, lai radītu toni, ir jānodreb (pirmā negācija); un otrkārt, tonis izskanot pazūd, beidzas kā kaut kas ārējs (otrā negācija); tas var – līdzīgi domai – turpināties tikai iekšējā, subjektivitātes medijā. Tātad akustiskajā sfērā noris pāreja no materiālā uz garīgo (sal.: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge. 2 Bde. – Frankfurt a. M., o. J. – Bd. 2. – 260. lpp. un tālāk). – Tāpat Adorno, saskatot toņos (citādi nekā vizuālajās parādībās) virzību atbrīvoties no priekšmeta, redzēja mūzikas priekšrocības tur, ka tā pretēji redzei nav vis kundzības, bet brīvības medijs: mūzika ir “jau iepriekš brīva no jebkādas piesaistes priekšmetiskajam: auss neuztver lietas. Tāpēc tai nav nedz jāizšķīdina priekšmetiskums kā sev

Tāpēc pie redzes pieder pārbaude, kontrole un pārlicināšanās, bet dzirde prasa akūtu uzmanību momentam, vienreizējā uztvērumu, atvērtību notikumam. Redzei piemērota esamības ontoloģija, bet dzirdei – dzīve notikumā. Tāpēc redzei piemīt sliecība uz izziņu un zinātņi, bet dzirdei turpretī – uz ticību un reliģiju.

No šādām atšķirībām saprotamas kļūst citādi nesaprotamās neatbilstības, piemēram, mēs aktīvāk vēršamies pret redzamo apkārtējās vides piesārņojumu nekā pret piesārņojumu, ko dzirdam. Redzamais ir taču ilgstošs, bet tas, ko dzirdam ir pārejošs un, burtiski, zūdoša parādība. Turklāt visas mūsu realitātes un darbības attiecības ir veidotas kā vizuālas un objektīvas attiecības. Uz akustisku aizskaršanu mēs reaģējam tikai tad, kad tā pārsniedz sāpju sliekšni un izraisa sašutumu un dusmas.

2. Distancēšanās – neatlaidīgums

Kā redze, tā dzirde ir tālmaņas, tomēr īsteni distanci veidojošā maņa ir redze.²⁸ Redze veido distanci no lietām un notur lietas savās vietās. Redze ir objektīvējošā maņa vispār. Redzē pasaule izšķīst objektos. Katrā skatienā ir kaut kas no Medūzas skatiena: tas sastindzina, pārakmeņo priekšmetus. – Pavisam citāda ir dzirde, kas nedistancējas no pasaules, bet gan ielaižas ar to. Ja redze ir distancēšanās maņa, tad dzirde – vienotības maņa.

heteronomais, nedz jāatceļ sava kundzība pār priekšmetiem.” (Theodor W. Adorno. *Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 18. – Frankfurt a. M., 1984. – 145. lpp.).

²⁷ Atbilstoši tam redze ievirzīta uz lietu atribūtiem, dzirde turpretī – uz lietu norisēm. Ervins Štrauss tāpēc saka: “Redzē mēs tveram lietu skeletu, dzirdē – lietu pulsu.” (Straus. *Vom Sinn der Sinne* [sk. 14. piez.]. – 398. lpp.).

²⁸ Sal. ar: Dieter Hoffmann-Axthelm. *Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung*. – Frankfurt a. M., 1984. – 36. lpp.

Tāpēc ir skaidrs, kā redze varēja kļūt par izziņas jutekli *par excellence*. Tā sakārto, distancē un pārvalda pasauli. Tā var savus dotumus vienmēr pārbaudīt un izpētīt vēl pamatīgāk. Jo redzes priekšmeti ir ilgstoši, un pie tiem var atgriezties otro un arī trešo reizi. Dzirdē to nevar. Otrreiz ieklausīties – tas nelīdzētu, tonis būtu jau izskanējis, moments nokavēts, iespēja palaista vējā.

3. Bez afektiem – jūtīgums

Redzi tās priekšmeti skar vismazāk afektīvi. Tradīcija pastāvīgi saukusi redzi par mūsu cēlāko maņu, un runa bija ne tikai par redzes universalitāti, bet arī par tās neafektīvumu. Redzot mēs esam vismazāk ķermeniski iespaidoti.²⁹ Redzot mēs esam pasaules kungji.

Dzirdē turpretī nevis attālinās no pasaules, bet gan uzņem to. “Tonis ielaužas bez distances.”³⁰ Dzirdē raksturīga ielaušanās, ievainojamība un pakļautība iedarbei. Mums ir plaksti, bet mums nav nekā, kas aizsegtu ausis. Dzirdot mēs esam neaizsargāti. Dzirdē ir ekstrēma jūtīguma maņa, un no akustiskiem skaņu plūdiem mēs nevaram izbēgt.³¹ – Tāpēc mēs akustiski esam jo īpaši aizsargājami.

4. Individualitāte – sabiedrība

Redze ir individualitātes maņa, dzirdē – sabiedrības maņa. No antīkā teorijas slavinājuma un Leonardo da Vinči Dievam

²⁹ Sal. ar: Immanuel Kant. *Athropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). – A, 50.

³⁰ Helmuth Plessner. *Athropologie der Sinne // H. P. Gesammelte Schriften*. – Frankfurt a. M., 1980. – Bd. 3. – 344. lpp.

³¹ Eliass Kaneti dzirdes norisi pielīdzinājis varmācībai.

līdzīgā suverēnā okulārā cilvēka apraksta līdz pat vērojošas vientulības laimei sniedzas liecības par redzi kā suverēna pasaules vērojuma maņu. Redzē aizvien saglabājies kaut kas no Radišanas sestās dienas beigu redzējuma – un no toreizējā Vērotāja vientulības un pašpietiekamības.

Dzirde turpretī ir saistīta ar cilvēkiem, ar mūsu sociālo eksistenci. Mums jāieklausās, lai sadzirdētu valodu un paši runātu. Šajā aspektā arī dzirdei tradīcija piešķirusi atzinību. Ja redzi sauca par cilvēka cēlāko maņu, tad kopš Aristoteļa un Kanta līdz pat mūsu dienām dzirdi sauc par neaizstājamo maņu. Taču šī atzinība ir maldinoša. Jo ne jau dzirde pati par sevi, bet gan tās kalpošana kādam mērķim šeit tikusi novērtēta. Tieši dzirdētā akustiskās resp. skanošās dimensijas neievērošana bija šīs atzišanas priekšnoteikums. Valodiskā izpausmē uzmanība netiek pievērsta toņu un skaņu dzirdēšanai, bet gan tikai un vienīgi valodisko nozīmju uztvērūmam ar akustisko signālu *palīdzību*.³² Dzirdamais atkāpjas savas valodiskās palīgfunkcijas priekšā. Ka skanošie elementi kā tādi neko nenožīmē, tieši tas ir šīs pastarpinošās funkcijas nosacījums.

³² Izņēmums ir Herders. Pēc viņa domām, dzirde ir ne tikai nepieciešams komunikācijas medijs, bet jau pirms tam – valodiskās darbības konstitutīvs.

III. Akustiskā kultūra – pret akustisko barbarismu

1. Sākumpunkts

Mūsdienās pārdomas par akustisku kultūru sāk ar īpašo dzirdes maņas neaizsargātību un ar vizuāli noteiktās kultūras strukturālo nevērību pret dzirdi. Dzirde pati par sevi patiesi ir apbrīnojama maņa (fiziologi saka, ka tas ir pats jutīgākais no visiem jutekļiem), taču tās jutīgums vidē, kas dzirdamajam nepievērš nekādu uzmanību, pārtop par trūkumu. Kas spētu aplaimot, tas nes tikai ciešanas un mokas, aizvaino. Pret to vērsas apkārtējās vides akustikas iniciatīvas.

2. Redzes un dzirdes vienlīdzīgums

Pat prasība atzīt akustiskā vienādās tiesības vizuāli akcentētā kultūrā nozīmē ievērojamu pārvērtēšanu un izaicinājumu. Ortodoksāliem vizuālistiem tas ir kaut kas skandalozs – un kurš gan varētu pilnībā apgalvot, ka vienā vai otrā aspektā joprojām nav atkarīgs no vizuālā primaritātes? Te varbūt jārunā par īslaicīgu akustiskā svaru kausa pārsvaru – ja būtu vēlams izlīdzināt pastāvošo nelīdzsvarotību. (Kas līdzīgs notika sieviešu emancipācijas kustībā: arī tur, lai sasniegtu līdzsvarotību, bija jābūt gatavam uz vienpusēju izaicinājumu un patiešām dažreiz jāpieļauj vienpusība.) Kopumā ir nevis jārunā par dzirdes primaritāti, bet gan par pretkustību konvencionālajai redzes hipertrofijai, lai nonāktu pie sabalansēta līdzsvara.³³

³³ Ņemot vērā, ka mūsu vestibulārais līdzsvars ir auss lieta, kāds īpaši dzirdīgs cilvēks varētu iebilst, ka prasība pēc sabalansētas acs un auss kultūras aizmuguriski tomēr dod priekšroku auss loģikai. Taču tas tiktu darīts saprātīgi, nevēloties neko vairs apspiest.

Tas nozīmē, ka Hektora Berlioza iecerētā pilsēta, kurā drīkstētu skanēt tikai mūzika, – šī pilsēta “Eifonija” kaut kur Harca augstienēs, kuras divpadsmit tūkstoši iedzīvotāju veltītu sevi tikai muzikālai pilnveidei, – tomēr nevar būt paraugs.³⁴ Šādu vienpusīgu projektu sakarā Nīče mēdza lietot apzīmējumu “ačgārns kroplis”. Parasti kroplis ir cilvēki, kam trūkst kaut kā viena, lai arī viss cits būtu. Par ačgārniem kropliem Nīče dēvēja “cilvēkus, kam trūkst visa, ja neņem vērā, ka viena gan tiem ir par daudz”. Viņi ir, piemēram, viena vienīga milzīga acs vai gigantiska auss. Nīče stāsta, ka Zaratustra kādu dienu sastapis ausi – “tik lielu kā cilvēks”. Tuvāk ieskatoties, viņš pamanījis, ka “aiz auss kustējās vēl kaut kas nožēlojami sīciņš, niecīgs un vārgs. Un patiesi, šī briesmīgi lielā auss bija piestiprināta pie maza, tieva kātiņa, – bet šis kātiņš – bija cilvēks! Tomēr, uzliekot brilles, varēja pat izšķirt sīku, skaudīgu sejeli un arī uzburbušu dvēseli, kas šūpojās pie šī kāta. Bet ļaudis man stāstīja, ka lielā auss esot ne tik vien cilvēks, bet pat liels cilvēks, ģēnijs. Bet es .. paliku pie savas pārliecības, ka tas ir ačgārns kroplis, kam visa kā ir par maz, tikai viena kā par daudz.”³⁵ – Par šādu apvērstu vienpusīgumu gan nevienam nebūtu jāiestājas, mums jābūt acu *un* ausu cilvēkiem – un nav jāaizmirst, protams, arī dažāda laba cita maņa.

3. Refleksija par kritērijiem

Ja tādējādi aizstāvības virziens kļuvis skaidrs – runa ir par dzirdes lomas izvērtējumu – un novērsts pārpratums, ka tiktu domāts par dzirdes kundzību, tad atliek minēt dzirdes kultūras prasības un kritērijus.

³⁴ Hector Berlioz. *Euphonie, ou ville musicale. Nouvelle de l'avenir*. – Paris, 1852.

³⁵ Frīdrihs Nīče. *Tā runāja Zaratustra. Grāmata visiem un nevienam*. – Rīga, 2002. – 84. lpp.

a) *Ideāla pretenzijas?*

Nebūtu jāsāk ar maldīgu pieņēmumu, ka no šī brīža jārada ideāla sabiedriskā skaņu pasaule – it kā būtu mūsu spēkos visu darīt no jauna un tūlīt realizēt. Situācija nu reiz nav tāda, turklāt – lai cik paradoksāli tas skanētu – daudz grūtāk būtu atrast risinājumus šādai šķietami ideālai nekā reālai situācijai. Mums būtu jāapzinās, kāds tam ir pamats – kaut vai tā iemesla dēļ, lai varētu būt drošs, ka mums nāksies kaut kā saskarties ar šādiem valdonīgiem plāniem.

Modernās sabiedrības ir augstākā mērā diferencētas, un atšķirības gaidās, pretenzijās un gaumes ievirzēs ir tām konstitutīvas un tajās legītimas.³⁶ To nevar neņemt vērā. Turklāt šī pretenziju pluralitāte ir uztveres atšķirību pastiprināta. Kas vienam ir patīkama skaņa, otram var būt nepatīkams troksnis. Vienam – mūzika, kā saka Makss Neihauzs, otram – tikai troksnis.³⁷

No šīs gaidu dažādības nevar izvairīties arī ar atsauci uz šķietamām antropoloģiskām konstantēm – kā dažs labs to labprāt vēlētos akustikas jomā. Tam mūsu kultūras veidojumi un atšķirības ir pārāk stipras un legītimas. Piemēram, kopš disonanšu emancipācijas konsonanses daudziem patiešām ir saindētas.

Lai arī kādu formu piedāvātu – vai augstu, tādu kā sfēru harmonija, vai zemu, fizioloģisku –, kā vispārēja norma tā aizvien būtu maldīga. Mūsdienu pasaulē nav neviena atsevišķa kritērija, pēc kura varētu ideāli un universāli iekārtot akustisko pasauli. Pēc vienas vienīgas paradigmas veidota sabiedriskā skaņu pasaule, lai cik tās modelis dažam šķistu pievilcīgs, cita ausī drīz atklātos kā kādas grupas, gaumes, skaņas ideoloģijas diktatūra.

³⁶ Sal. ar: Wolfgang Welsch. *Unsere postmoderne Moderne.* – Weinheim, 1987. – Berlin, ⁴1993.

³⁷ Sal. ar: Max Neuhaus. *Klanggestaltung von Signalen und Sirenen // Der Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Design.* Hrsg. von Arnica-Verena Langenmaier. – München, 1993. – 62. lpp.

b) *Pielāgošanās?*

Arī pretējais – faktiskās skaņu pasaules, kāda tā ir, vienkārša pieņemšana – protams, nav risinājums. Un tomēr pastāv – lai arī es vilcinos, to sacīdams, – kāda viltīga norise, kas šķiet mums mācām un piedāvājam šādu pieņemšanu. Es domāju par avangarda mūzikas attīstību.

Vizuālajā sfērā futūristi slavēja tehnisko veidojumu – piemēram, sacīkšu automobiļa – skaistumu un ātrumu.³⁸ Un ne tikai viņi: jaunais dizains kopumā bija tehnisko inovāciju inspi-rēts. Lekorbizjē sludināja: “Tvaikoņa, lidaparāta un auto vārdā mēs pacēlām balsis par veselību, loģiku, prāta asumu, harmoniju un pilnību.”³⁹ Līdzīgā kārtā muzikālais avangards piedēvēja parauga lomu tehniskām inovācijām un pat izteiktiem trokšņa avotiem. Tā Luidži Rusolo 1913. gadā savā “*L’arte dei rumori*” manifestā slavēja faktu, ka šodien pilsētas troksnis triumfē pār cilvēcisko uztvertspēju, kad bija mums piedāvājis jaunas akustiskas baudas mašīnu dārdos un trokšņos, mehānisko zāģu spalģajā skaņā un dzelzs lietuvju, ostu un apakšzemes vilcienu orķestrējumā.⁴⁰ Džons Keidžs galu galā proklamēja visu skaņu vienlīdzīgumu.

Šie muzikālā avangarda piedāvājumi ietiecas skaņas un trokšņa akceptēšanā.⁴¹ Par to būtu daudz kas sakāms. Es šeit aprobežošos ar vienu vienīgu aspektu. Varbūt šajās tendencēs var saskatīt izmisīgus mēģinājumus mūs tomēr vēlreiz samierināt ar

³⁸ “Mēs pasludinām, ka pasaules spožums kļuvis bagātāks ar jaunu skaistumu: paātrinājuma skaistumu. Sacīkšu automobilis ar saviem motora vijumiem, kurš apgādāts ar lielajiem cilindriem, kas līdzinās čūskām ar eksplozīvu elpu .. rēcošs auto, kas līdzinās mašīnierocim, – ir skaistāks par Samotrākes Niki.” (Marinetti. *Manifest des Futurismus*. – 1909.)

³⁹ Le Corbusier. *Ausblick auf eine Architektur*. – Braunschweig, 1982. – 33. lpp.

⁴⁰ Rusolo bija Marineti ietekmēts. Viena no viņa kompozīcijām raksturīgi saucas “*Convegno d’automobili e d’aeroplani*”.

⁴¹ Helmūts Plesners šajā sakarā bija skarbs: muzikālais modernisms nebaidās “no estētiskas pašnāvības” (Plesner. *Anthropologie des Sinne* [sk. 29. piez.]. – 350. lpp.).

akustiski neizturamu pasauli, padarīt to mums vieglāk panesamu un otrādi – padarīt mūs spējīgākus dzīvot tajā (sekojot devīzei: “Ja tev neder tavas pasaules mūzika, tad maini savus orgānus un savu vērtējumu, un tu redzēsi, ka tas der un palīdz”).

Māksla, protams, aizvien strādājusi pie tā, lai mainītu mūsu receptorus un recepcijas formas, un tas atstājis iespaidu arī ikdienā. Taču minētajā gadījumā runa, šķiet, nav par mākslinieciskām gaidām, bet vairs tikai par civilizācijas noteiktu pielāgošanos. Kā to vērtēt? Es baidos, ka šeit mums tiek piedāvāta nevis pielāgošanās, bet superpielāgošanās un – kas vēl ļaunāk (lai arī mūsu kultūrā nebūt nav neierasti) – identificēšanās ar pretinieku, ar to, kas mūs grauļ.

Tāpēc šos avangarda eksperimentus – tas nu man šķiet skaidrs – nevar izmantot par humānāka akustikas dizaina un akustiskās vides ētikas vadlīniju.⁴² Pret to vēršas jau medicīniskie argumenti. Avangarda stratēģija var būt interesanta tikai papildinoši, mums, protams, pastāvīgi jārēķinās, ka mūsu aversijas balstās uz sliktiem motīviem, un tie gan būtu jāpamet.

c) Pragmatiskas perspektīvas

Taču mūsu uzdevums nav nedz radīt ideālu situāciju, nedz samierināties ar sliktu, kāda tā ir, bet gan graužošo situāciju uzlabot. Un tam ir relatīvi vienkāršs kritēriju scenārijs. Vienmēr grūtāk ir noteikt labāko, bet tik nožēlojama stāvokļa priekšā, kāds ir pašreizējais, piedāvāt labāku – to var paveikt. Tam nav vajadzīgi absolūti mērogi un saistoši modeļi, tam pietiek ar saprātīgām perpektīvām.

⁴² Ir vērts atcerēties, ka arī fona mūzika reiz bija pozitīvi plānots avangarda izgudrojums. Šafers nosauca sākumu: Erika Satī “*Musique d'ameublement*” pirmoreiz demonstrēta 1920. gadā kādā Parīzes galerijā un iecerēta kā “saruna spēles pārtraukumā”; skatītājiem vajadzēja pastaigāties un īpaši nemaz nepievērst uzmanību mūzikai, bet uztvert to kā vienkāršu dekorāciju (sal. ar: Murray Schafer. *Klang und Krach* [sk. 17. piez.]. – 149. lpp.

4. Vadlīnijas

a) Reducēšana un diferencēšana

Kā pirmā mums acīmredzami nepieciešama sabiedrisko skaņu daudzuma redukcija. Būtu jāizvairās no nevajadzīga trokšņa radīšanas. Skaņas manipulējošais lietojums ir pirmais, kas jāpakļauj redukcijai. Es domāju – ar atslēgas vārdu “akustisks vides piesārņojums” – par fona mūziku lielveikalos vai par Braienu Īno, kas žūžo mums ausīs lidostā.⁴³

Otrais – palikušais nenovēršamais skaņu daudzums apzināti jāuzlabo. Kādas gan citas iespējas var būt? Sāksim ar publisko telpu. Tur vides akustikai un industrijas dizainam būtu jāvadās pēc vēlāmā standarta, nevis pēc brīnumainām izsmalcinātībām. Laikmetīgā mūzika var gan pievilkt kā paradigma, taču tā būtu maldīga paradigma. Lai netiktu pārprasts: man šī mūzikas patīk, taču tā ir alternatīva ikdienai, nevis ikdienas standarts. Protams, mūsu jutekļiem pieder arī pastāvošā un standartizētā transcendēšana, un dzirdei tā varbūt raksturīga īpašā veidā. Taču to veikt ir nevis industrijas, bet gan mākslas uzdevums. Turpretī industrijai, kas mums uzspiež skaņas, kuras tendenciozi visiem jāklaušās, vai mēs to gribam vai ne, būtu jāsniedz labi skaņas paraugi.

Šajā jomā svarīgs ir publiskās un privātās telpas nošķīrums. Skaņas, ko izmanto individuāli, var, protams, padarīt interesantas, šeit industrija var izmantot dažādošanas iespējas. Tiesa, es šaubos, vai bārdas dzenamajam aparātam būtu skūšanās laikā jāspēlē kāds grāvējs, taču – kāpēc gan vienam modelim skaņa nevarētu būt apzināti spēcīga, otram maigāka, trešam dūcoša vai vienmērīga? Jautājumu par sociālo pieļaujamību šeit var atstāt nobalsošanai ģimenes lokā.

⁴³ Par Londonu kopš 1991. gada tiek izdots īpašs ceļvedis, kas norāda uz vairāk nekā 400 restorāniem, lokāliem un veikaliem, kuros neviens netiek apgrūtināts ar fona mūzikas piepiedu dzirdēšanu.

Taču skaņām, kas skar publisko telpu, būtu jāpakļaujas saprātīgam trokšņu aizlieguma bauslim, un neizbēgamie trokšņi būtu jāpārveido tā, lai tie sekotu ne-apgrūtinājuma principam. Te priekšroka būtu jādod visām mazāk interesantām skaņām, nevis dažām ļoti interesantām. Jāizvairās no uzmācības, tāpat kā no monotonuma.

Publiskajā telpā valda solidaritātes principi. Viena brīvība nedrīkst ierobežot cita brīvību, kā to formulējis Kants.⁴⁴ To pārnesot uz akustisko jomu: viena dzirdes brīvība nedrīkst *ie-lauzties* otra dzirdes brīvībā. Demokrātija reiz nu ir pieklājības lieta jau jutekļu līmenī.

Tātad pamatnolikums skan: jāatsakās no nevajadzīgā, vajadzīgais labi jāveido. Es neiestājos par izvairīšanos no trokšņiem vispār, bet gan par novēršamu trokšņu novēršanu. Norūpētība, ka tad iestāsies absolūts klusums – kas mūs, protams, izbiedētu⁴⁵ –, nav vajadzīga. Absolūta klusuma nav, un šajā dzīvē mēs to nepieredzēsim.

b) Klusuma zonas

Man īpaši svarīgs šķiet pēdējais punkts: mūsu jutekļiem nepieciešamas arī miera zonas kā pretsvars to dabīgajai ziņkārei. Tāpēc nepieciešams labdabīgs akustisks skopums, kur vien tas ir sasniedzams. Arī vizuāli mēs taču šodien dzīvojam acīmredzamas spriedzes un pārslodzes laikā. Pēdējo gadu estetizācijas tendences nav pasaudzējušas laikam gan nevienu mūsu dzīves un ražojumu pasaules stūrīti. Tāpat, kā vajadzīga šīs vizuālās

⁴⁴ Kā pilsoniskās likumdošanas mērķi Kants noteica “brīvību katram sasniegt paša svētlaimību, lai arī kur tā tiktu saskatīta, lai tikai tā neapdraudētu citu tikpat tiesīgu brīvību” (Immanuel Kant. *Brief an Heinrich Jung-Stilling, März 1789* // I. K. *Briefwechsel*. – Hamburg, ³1986. – 368. lpp.).

⁴⁵ Paskāls runāja par izvīrzišanos bezgalīgo telpu mūžīgā klusuma priekšā: “*Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie*” (Blaise Pascal. *Pensées* // B. P. *Œuvres Complètes*. Hrsg. von Louis Lafurna. – Paris, 1963. – 528. lpp. [Nr. 201.]

pārslodzes redukcija, nebūtu vēlama akustiska visa iespējamā stilizācija. Nekādu akustisku totālu stilizāciju kā izplatītās vizuālās estetizācijas pretsparu vai izlīdzinājumu! Akustiskajiem uzlabojumiem pirmām kārtām būtu jāņem vērā dzirdes aizsargfunkcija. Kairinājumu redukcija, vietas bez īpašas skaņas un vietas, kurās ir pēc iespējas mazāk svešu skaņu, ir ļoti nepieciešamas. Jutekļu bombardēšanā mums vajadzīgas pārtraukuma zonas, ievērojamas pauzes, klusums. – Boto Šrauss reiz par rakstnieku teica, ka tas “komunikācijas vidū .. ir spējīgs sasniegt kontakta pārtraukumu, klusuma fāzi, pauzi”¹. Es vēlētos, lai uz priekšdienām arī dažs labs akustikas dizaineris būtu tam gatavs.

¹ Botho Strauß. *die Erde – ein Kopf // Bühner-Preis-Reden 1984–1994*. Hrsg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. – Stuttgart, 1994. – 130. lpp.

Nākotnes pilsētas – arhitektūras teorijas un kultūras filosofijas aspekti

Var šķist nepierasti, ka filosofs izsakās par arhitektūras jautājumiem. Taču filosofija un arhitektūra ir radniecīgākas, nekā to parasti uzskata. Pastāv pat sena abu savienība. Filosofija vienmēr izmantojusi arhitektūras jēdzienus un metaforas. Mēs joprojām runājam par *pamatiem* un *fundamentiem* – to taču sagaida no filosofijas un filosofiskas domāšanas. Tāpat tiek runāts par jēdzienu *konstrukcijām* un domu celtnēm. Bez tam filosofija aizvien savienojusi refleksiju par sevi ar pārdomām par arhitektūru un pilsētībniecību. Antīkajā laikmetā Aristotelis salīdzināja filosofu ar arhitektu² – un vēlāk Gēte par Aristoteli teiks, ka viņš esot pasauli redzējis celtnieka acīm.³ Jaunajos laikos Dekarts “Pārrunā par metodi”, ko var uzskatīt par darbu, kurā tiek likts pamats jauno laiku filosofijai, vairākkārt velk paralēles ar ēku celtniecību un pilsētībniecību.⁴ Kanta

² Sal.: Aristotelis. *Nikomaha ētika*. – Rīga: Zvaigzne, 1985. – 153. lpp. [VII 12, 1152 b 1].

³ “Aristotelis .. redz pasauli kā vīrs, kas būvē. Viņš nu reiz ir te un te, viņam jādarbojas un jārada. Viņš izpēta augsni, bet ne tālāk par stingru pamatu. Kas atrodas starp pamatu un zemes viduspunktu, viņu vairs neinteresē. Viņš ievēl milzīga būvlaukuma robežas savai ēkai, sagādā materiālus, sakārto tos, sašķiro un tā pakāpeniski paceļas aizvien augstāk, turpretim Platons kā obelisks, jā, pat kā stāva liesma tiecas debesis” (Johann Wolfgang von Goethe. *Schriften zur Farbenlehre*. Gedenkausgabe. Hrsg. von Ernst Beutler. Bd. 16. – Zürich, 1964. – 346. lpp. un tālāk.)

⁴ Dekarts te – negatīvi – salīdzina vecās, vēstures gaitā izaugušās pilsētas, kurās ir gan daža laba brīnišķīga māja, taču to veselums ir

“Tīrā prāta kritikas” noslēgumā atrodam nodaļu “Tīrā prāta arhitektonika”, kurā viņš raksta, ka tīrā prāta filosofijas sākotnējā ideja savā būtībā ir “*arhitektoniska*”.⁵ Un Nīče raksturojis cilvēku kā “varenu būvnieku”, kuram – ņemot palīgā metaforas un fikcijas – izdodas uzcelt sociālo un individuālo dzīves un domu celtni “uz slīdošiem pamatiem un gandrīz kā uz tekoša ūdens”.⁶ Bez tam Nīče ir arī *in concreto* pārdomājis, cik lielā mērā arhitektūra faktiski vai nu ierobežo, vai veicina mūsu domāšanas iespējas; viņš, piemēram, teica, ka “visām mūsu lielajām pilsētām .. trūkst klusu un plašu, izbrīvētu vietu pārdomām”, “būvju un celtnu, kas .. paustu sevī nogrimušu pārdomu un norobežošanās no visa apkārtējā cēlumu”.⁷ Mums nebūtu jāsamierinās ar tradicionālām celtnēm, jo tās “runā pārāk patētiskā un nedrošā valodā”, lai mēs, “bezdievji, šeit varētu domāt *mūsu domas*. Mēs gribam, lai *mūs* pārtulko akmenī un augos, mēs gribam *paši sevī* doties pastaigā, kad mēs kļīstam šajās hallēs un dārzos.”⁸

Arī mūsdienu filosofija aizvien atgriežas pie domāšanas arhitektoniskajiem metiem. Tas attiecas tikpat lielā mērā uz Lio-

neproporcionāls un nesakārtots, ar tikpat veltīgiem prātuļojumiem vecajās sistēmās. Turpretī viņš velk pozitīvu paralēli starp pilsētu pilnīgu jaunbūvi brīvā vietā, vadoties pēc vienota uzmetuma, un zinātniskas koncepcijas jaunradīšanu (II 1). Tālāk viņš norāda uz nepieciešamību pēc pagaidu mitekļa, kamēr tiek būvēta jaunā sistēma un ēka (III 1); visbeidzot viņš pauž savas pūles izveidot tās pamatos drošu zinātni šādos vārdos: “.. mans nolūks .. paredzēja tiekties vienīgi pēc drošas pārlicības un atsviest dubļus un smiltis, lai nonāktu līdz klintij un stingram mālam.” (III 6). Sk.: Renē Dekarts. *Pārruna par metodi*. – Rīga: Zvaigzne, 1978. – 34. lpp.

⁵ Imanuels Kants. *Tīrā prāta kritika* (1781). – A, 847 [B, 875], sal. ar: A, 835 [B, 863].

⁶ Friedrich Nietzsche. *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* // F. N. *Sämtliche werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli un Mazzino Montinari. – München, 1980. – Bd. 1. – 882. lpp.

⁷ Friedrich Nietzsche. *Die fröhliche Wissenschaft* // F. N. *Sämtliche Werke* [sk. 5. piez.]. Bd. 3. – 524. lpp. [280. §.]

⁸ Turpat, 525. lpp. [280. §.]

tāra postmodernismu kā uz Deridā dekonstruktīvismu.⁹ Viens no 20. gadsimta ievērojamākajiem filosofiem Ludvigs Vitgenšteins reiz pats izmēģināja roku arhitektūrā, viņš radīja (kopā ar Paulu Engelmanu) vienu no modernisma skaidrākajām būvēm, māju Kundmangasē 19, Vīnē. Bez tam Vitgenšteins daudzkārt norādījis uz paralēlēm starp filosofiju un arhitektūru: abas, viņš, piemēram, teica, ir “vairāk darbs ar sevi pašu. Ar paša domām. Ar to, kā redz lietas. (Un ko no tām sagaida.)”¹⁰ Tiesa, arhitektūra ir grūtāka: “Jūs domājat, ka filosofija ir grūta nodarbošanās, bet es varu jums apgalvot: salīdzinot ar grūtībām, kas slēpjas arhitektūrā, tas vēl nav nekas.”¹¹

No otras puses, ir daudz piemēru, kad arhitekti ir iedvesmojušies no filosofiem, var atcerēties kaut vai abatu Sižē un neoplatonisko gaismas metafiziku vai Šinkelu un Humboltu, vai mūsdienās Čumi un Deridā, vai Eizenmanu un Delēzu, un vēlreiz Deridā. Bez tam jau Vitrūvijs, visu arhitektūras teoriju ciltstēvs, sava traktāta sākumā aicināja arhitektus “cītīgi klausīties filosofus”.¹²

Tiesa, es nedomāju, ka filosofiskas refleksijas varētu tikt iekļautas arhitektoniskās pārdomās tāpat vien, tā sakot, attiecībā 1:1. Taču tām bieži ir ar sevi skaidrībā tikšanas un ierosmes potenciāls, kas ļauj kādam asāk redzēt savu jomu vai

⁹ Sal. ar: Wolfgang Welsch. *Das weite Feld der Dekonstruktion // Schräge Architektur und aufrechter Gang – Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn?* Hrsg. von Gert Kähler. – Braunschweig, 1993. – 50.–63. lpp.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen // L. W., Werkausgabe.* – Frankfurt a. M., 1984. Bd. 8. – 472. lpp. [1931. gada piezīme].

¹¹ Šos vārdus atstāsta M. Drūrijs izdevumā “*Bemerkungen zu einigen Gesprächen mit Wittgenstein*” (Ludwig Wittgenstein, *Porträts und Gespräche*. Hrsg. von Rush Rhees. – Frankfurt a. M., 1987. – 117. lpp. un tālāk).

¹² Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur*. Hrsg. von Curt Fensterbusch. – Darmstadt, 1976. – 25. lpp. [I, 3]. Vitrūvijs pat domāja, ka “filosofija .. rada pilnīgu arhitektu ar augstu apziņu un neļauj tam domāt lepnī, bet liek domāt drīzāk saprotami, vienkārši un uzticami, un, kas ir pats svarīgākais, atbrīvo no alkatības” (turpat, 27. lpp. [I, 6]).

vispār redzēt ko jaunu. Uztveres rezultāti tad var ievērojami atšķirties no sākotnējām refleksijām. Sakot Prusta vārdiem: filosofiskā refleksija ir brilles, ko izmēģina, un, ja ar tām redz skaidrāk, tad tās kādu laiku tiks paturētas un lietotas.

Kas attiecas uz arhitektūru un pilsētībūvniecību, es gribu savu pārdomu pirmajā daļā aplūkot valdošās estetizācijas tendences un pretēji tām norādīt uz īsteno arhitektūras uzdevumu. Otrajā daļā es paudīšu savu attieksmi pret “saplūdināšanu”, — arhitektūru skarošu diskusiju aktuālu atslēgas vārdu: pret ko vērsas šis jēdziens, un ciktāl tas ir attaisnojams? Trešajā daļā saplūdināšanas aspekts tiek uzsvērts, ņemot vērā aktuālu kultūras perspektīvu, proti, transkulturalitāti. Visbeidzot ceturtajā daļā es gribu ieskicēt arhitektūras un pilsētībūvniecības iespējas un uzdevumus transkulturalitātes apstākļos.

I. Estētiska mode vai dzīves apstākļu ievērošana?

1. Pret pilsētu izdaiļošanu

Rietumvācijas pilsētas pēdējos gados piedzīvojušas gigantisku estetizāciju.¹³ It īpaši pilsētu centri pieredz estetizācijas kosmētiskās operācijas. Iepirkšanās zonas tiek veidotas tā, lai tās būtu elegantas, šikas, iejūsminošas. Jau ilgi šī ievirze izpaužas ne tikai pilsētu centros, bet arī nomalēs un lauku teritorijās. Gandrīz neviens bruģakmens, neviens durvju rokturis un neviena vieta publiskajā telpā nav tikusi pasargāta no šī estetizācijas buma.

Šīs izskaistināšanas un izdaiļošanas centrālais atslēgas vārds ir “pārdzīvojums”. Gerhards Šulce, ņemot vērā estetizācijas tendences, ne bez pamata sauc mūsu sabiedrību par “pārdzīvojuma sabiedrību”.¹⁴ Tiesa: pārdzīvojumi laikiem gan nemaz nav tik īsti. Tie drīzāk ir sekli un tukši. Tāpēc jo ātrāk tiek meklēts nākošais pārdzīvojums, un tā cilvēki kļūst no vienas vilšanās pie otras. Skaistie ansambļi galu galā šķiet tikai glīti, un cēli domātie inscenējumi kļūst smieklīgi – jau Napoleons teica, ka no cēlā līdz smieklīgajam ir tikai viens solis. – Tas gan acīmredzot nav tas, ko arhitektūrai būtu jāpanāk.

2. Arhitektūra un dzīves apstākļi

Arhitektiem nav jābūvē – kā tas notiek valdošās estetizācijas apstākļos – glancētām brošūrām un arhitektūras žurnāliem,

¹³ Plašāk par to rakstā “Estetizācijas procesi – parādības, nošķirumi, perspektīvas” šajā krājumā.

¹⁴ Gerhard Schulze *Die erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. – Frankfurt a. M., 1992.

bet gan cilvēkiem un lietotājiem. Arhitektūrai pirmām kārtām jābūt dzīves telpu arhitektūrai. Arhitektūra ietekmē, vada un veicina vai kavē dzīves procesus. Bet tie nav tikai estētiski procesi. Tāpēc arhitektūra, kas ņem vērā tikai estētiskos komponentus, varbūt izraisīs eiforiju pēc pārdzīvojumiem alkstošā sabiedrībā, taču šī sajūsma neturpināsies ilgi, bet drīz novadēsies, tikko izrādīsies, ka eiforija bijusi tikai estētiska, bet visās citās arhitektoniskajās dimensijās bijusi tukša. Estētika nu reiz nav viss, un, ja to noliek pirmajā vietā, tad tas nebeidzas labi ne arhitektūrai, ne pašai estētikai. Šādas iebildes pret dažu labu iezīmi neomodernisma un postmodernisma arhitektūrā ir nepieciešamas. Tikai tad, ja arhitekti jau no sākta gala domā pāri estētiskā sfēras robežām, ja viņi nepaliek pie ārišķīgu darbu veidošanas un darbu skates sarīkošanas, bet vispirms pievēršas savas darbības ievirzītājiem, veicinātājiem vai aizkavētajiem dzīves veikumiem, tikai tad viņi var atbilst arhitektūras uzdevumam.¹⁵

¹⁵ Sal. ar: Wolfgang Welsch. *Architektur ist nicht alles // Werk, Bauen + Wohnen* 11 (1988). – 18.–23. lpp.

II. Par “sapludināšanas” jēdzienu

Pret ko vērsas, kad iestājas – kā tas notiek šodien un kā to formulē šī semināra koncepts¹⁶ – par sapludināšanu, piemēram, par “mājokļa un darba vietas sapludināšanu”?

1. Senais funkciju nošķiršanas ideāls un tā nedienas

Tā ir vēšanās pret modernisma funkciju nošķiršanas programmu. Ietekmīgi tā tika formulēta “Atēnu hartā”. “Pilsēt-būvniecības atslēga,” tur bija teikts, “ir šādas četras funkcijas: mājokļa, darba vietas, atpūtas (brīvā laika), pārvietošanās funkcijas.”¹⁷ Saskaņā ar šīm četrām funkcijām gribēja plānot pilsētu un iekārtot dzīvi. Visvienkāršāk to varēja veikt, ja funkcijas nošķīra. – Taču te bija divkārša kļūda: pirmkārt, pārlietu stingrais un reducējošais funkciju definējums un, otrkārt, to nošķīrums.

Par pirmo aspektu jau 1930. gadā visu nepieciešamo ir paudis arhitekts Ādolfs Bēne: “Namu rindu celtniecība ļaus – ja vien iespējams – visu atrisināt un dziedināt, par sākumpunktu ņemot dzīvokli, acīmredzami nopietnās rūpēs par cilvēku. Bet faktiski tieši cilvēks te kļūst par jēdzienu, figūru. Cilvēkam jādzīvo mājoklī un tur jāklūst veselam, un mājokļa diēta viņam līdz pat sīkumiem tiek uzrakstīta priekšā. Viņam, vismaz pēc konsekvētāko arhitektu domām, jāiet gulēt pret austrumiem, pret rietumiem jāēd un jāatbild uz mātes vēstuli, un dzīvoklis ir iekārtots tā, ka viņš to visu faktiski arī nemaz citādi nevar

¹⁶ Šis raksts tapis no priekšlasījuma, kas nolasīts 1992. gada 8. novembrī Šverinā seminārā “Mājot un strādāt – veicināšanas projekts arhitektūras studentiem”. Pamats bija kāds pilsēt-būvniecības modeļa projekts, kas priekšplānā izvirzīja sapludināšanas aspektus.

¹⁷ *Charta von Athen* (1933). – § 77.

izdarīt.”¹⁸ – Funkcijas tiek stingri noteiktas, neņemot vērā ar tādu pašu intensitāti variāciju iespējas. Un vērā ņemts ir tikai viens vienīgs funkciju katalogs – it kā visi cilvēki un viņu vajadzības būtu vienādas.

Bez tam – patiešām īstenot šo programmu tāpat nav iespējams. Pilns funkciju katalogs un perfekta plānošana nekad neizdosies. Tāpēc padoms, ko Miss van der Roe deva savam kolēģim Hugo Hēringam, kad tas netika tālāk kādas fabrikas ēkas funkciju analizē, bija patiesi gudrs: pilnīgas funkciju plānošanas vietā Hēringam vienkārši jāveido pietiekami lieli angāri, tad tajos varēs ietilpināt jebkuru funkciju un lietotāji paši iekārtosies, un telpu sadalījumu varēs ierīkot saskaņā ar produkcijas veida izmaiņām. Taču Mīsa padoms un izeja, protams, bija kliezsošs funkcionālisma doktrīnas atsaukums.

Pilnīgas plānošanas nodoms ir sistemātiski maldīgs arī tāpēc, ka pašai dzīvei būtiski pieder kas tāds, kas nevar tikt plānots: neprogrammējams, neparedzams, spontāns. Tieši tur jau ir atšķirība starp dzīvi un mehānismu. Arhitektūrai, ja tā ņem vērā dzīves funkcijas un vēlās respektēt dzīves apstākļus, jābūt ievirzītai tieši uz atvērtību, nevis jācenšas noteikt pilnīgi visu.

2. Pret matemātisko apsēstību

Lai teikto uzsvērtu vēl principiālāk: pastāv nesavienojamība starp dzīvi un matemātiku. Tomēr Vakarzemē jau sen bijusi vērojama apsēstība visu tvert matemātiski. Šo apsēstību mēs redzam jau Platona darbos. Un Aristoteļa izteiktā kritika – lai cik tā būtu trāpīga un nesaudzīga – neko lielu nelīdzēja. Aristotelis parādīja, ka ētikas jautājumos, tāpat, labas dzīves jautājumos, matemātiskais racionalitātes tips nevar būt noteicošais. Jo

¹⁸ Adolf Behne. *Dammerstock* // *Die Form*. Jg. 6 (1930). H. 6 (cit. no: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. Ausstellungskatalog Berlin 1977. Tl. 2. – 125. lpp. un tālāk.

matemātika zina atsevišķo tikai kā vispārīgā gadījumu; turpretī ētikā runājam tieši par īpašo, tātad par to atsevišķo, kas nevar būt vienkārši vispārīgā gadījums. Tāpēc ētikas veidošana saskaņā ar matemātikas garu sistemātiski maldās ētikas uzdevuma izpratnē. Līdzīgi tas pats attiecināms uz arhitektūru, jo arī tā sākotnēji ir vērsta uz dzīves norisēm. Kā dzīves telpu arhitektūra tā nedrīkst vienpusīgi orientēties uz matemātiskiem ideāliem.

Neatbilstību starp matemātiku un dzīvi var parādīt ar Vitgenšteina palīdzību. Viņa “Loģiski filosofiskais traktāts” bija jauno laiku pilnveidojuma darbs – to jauno laiku noslēgums, kuri tiecās visu tvert matemātiskā racionalitātē un visu arī iekārtot saskaņā ar to. Vitgenšteins domāja, ka savā darbā atrisinājis visas filosofiskās problēmas. Taču tādējādi arī kļuva redzama šī jauno laiku projekta ierobežotība. Jo darba centrālā atziņa, pēc paša Vitgenšteina domām, bija šāda: ja mēs, kā viņš to veicis šajā grāmatā, pilnībā izmērītu zinātnisko problēmu salu, tad kļūtu redzams, ka tur atrisināmajām problēmām nav nekā kopīga ar jautājumiem, kas mūs patiesi satrauc. Tieši tad, kad pasakāmā kontūras ir skaidri noteiktas, viņpus tām saskatāms to dzīves jautājumu okeāns, kuri nav radušies uz šīs salas un tur arī nav atrisināmi, tātad nav zinātnes kompetencē, bet skaidrināmi pavisam citā ceļā: pašā dzīvē.¹⁹ – Tādējādi ticis nosaukts vārdā matemātikas un dzīves pretstats un asi kritizēts jauno laiku dzīves matematizācijas mēģinājums.

Iepriekš pieminētā Vitgenšteina māja Kundmangasē 19 tomēr vēl pilnībā atbilda jauno laiku domāšanas veidam, ko

¹⁹ Vitgenšteina draugs Pauls Engelmans šo atziņu formulēja šādi: Vitgenšteins, “*kurs bija dziļi pārliecināts, ka cilvēka dzīvei ir svarīgs vienīgi tas, par ko, pēc viņa domām, jāklusē*”, neskatoties uz to “Traktātā” veltīja “milzīgas pūles, lai novilktu šī nesvarīgā”, proti, zinātniski izsakāmā jomas, “robežas”, bet nevis tāpēc, bet gan tāpēc, ka vēlējies “tik satriecoši precīzi noteikt šīs salas krasta līniju, bet gan tāpēc, ka vēlējās noteikt okeāna robežu” (Paul Engelmans. *Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen*. Hrsg. von Brian F. McGuinness. – Wien, 1970. – 77. lpp.).

Vitgenšteins saasināja līdz pēdējai konsekvencei savā “Traktātā”. Ēka bija kristāls, viena no skaidrākajām modernisma būvēm – pilnībā matemātiska savā garā. Zīmīgi, ka vēlāk pats Vitgenšteins šo māju kritizējis – pēc tam, kad bija veicis filosofisku revīziju, kas viņu attālināja no “Traktāta” matemātiskā ideāla un veda pie “Filosofisko pētījumu” dzīvespasaules koncepcijas. Viņam trūka tieši tā, kas raksturo nevis tikai veiksmīgu arhitektūru, bet gan visu lielo mākslu: “Visā lielajā mākslā ir MEŽONĪGS zvērs: *pieradināts*.”²⁰ Šai būvei diemžēl ir tikai “labas manieres”, “.. *sākotnējā dzīve, mežonīgā dzīve, kas gribētu izlauzties – tās trūkst*”.²¹

Citiem vārdiem sakot: matemātiskais ideāls neaizsniedz dzīvi. Mums ir pamats, dzīves jautājumos atbrīvoties no senās, matemātiskās apsēstības.²² Modernisma klasiskās funkciju nošķiruma un tīrības maksimas – abas dzimušas no matemātiskā gara – nāk par ļaunu dzīvei un neder arhitektūrai, kas tiecas dzīvei nākt par labu.²³ Noraidot tīrību, atbalstīt sapludināšanu ir daudzsološāka stratēģija.

²⁰ Ludwig Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen // L. W. Werkausgabe*. – Frankfurt a. M., 1984. – Bd. 8. – 502. lpp.

²¹ Turpat, 503. lpp.

²² Valters Līpmanis par to sacījis zelta vārdus: “Katrai cilvēciskai problēmai ir risinājums, kas ir vienkāršs, skaidrs un *aplams*.” (Cit. no: Stephen Toulmin. *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne*. Übers. von Hermann Vetter. – Frankfurt a. M., 1991. – 321. lpp.)

²³ Modernās arhitektūras problemātiku plašāk es apspriežu rakstā “Cik moderna bija modernā arhitektūra?” (*Nachdenken über Stadtebau. Stadtbaupolitik, Baukultur, Architekturkritik*. Hrsg. von Klaus Novy und Felix Zwof. – Braunschweig, 1991. – 55.–73. lpp.). Tur es īpaši pievērsos “modernās” arhitektūras sakritībai nevis ar 20. gadsimta, bet ar jauno laiku modernisma tipu.

III. Transkulturalitāte – par mūsdienu kultūru uzbūvi

Šodien teiktajam var pievienot kādu aspektu, kas gandrīz vai spiež aizstāvēt sapludināšanu. Šis aspekts radies mūsdienu arhitektūras izmainītajos kultūras aprišu priekšnoteikumos. Mūsdienu kultūru uzbūve ir – izšķirošā un pozitīvā nozīmē – sapludinājuma noteikta.

1. Arhitektūra un kultūras konteksts

Stingri ņemot, arhitektūra ir būtiski saistīta ar kultūras jautājumiem. Ne tikai tāpēc, ka tā pati ir viena no kultūras veikumiem, bet gan tāpēc, ka arhitektūrai jānodarbojas ar kultūras dotumiem un kultūras aina, ko tad mēs redzam, ir arī arhitektūras līdzveidota. Arhitektūra iedarbojas kā reāli, tā simboliski. Būves reāli iekārto dzīves telpas un sniedz rīcības iespējas, bet simboliskajā līmenī tās veido mūsu priekšstatus par urbāno vidi, līdzāspastāvēšanu un sabiedrību, strādā ar mūsu urbāno un kulturālo iztēli, vēlmēm un priekšstatiem par vēlmēm. Taču arī arhitektūra savukārt ir atkarīga no kultūras priekšnoteikumiem, ko tā pati nerada, bet kuri tai jāievēro, lai – atkarībā no apstākļiem pat gadu desmitiem ilgi – neoperētu viņpus kultūras realitātes.

Žans Nuvels nesen norādīja uz to, cik izšķirošs arhitektūras laikmetīgumam ir “pārskats par kultūras un sociālo situāciju”²⁴. “Arhitektūra var rasties tikai kā ļoti pamatīga refleksija par ārējiem nosacījumiem, kuru ietekme neizbēgami palielinās un kļūst aizvien jūtamāka.”²⁵ “Te arhitektam jāvērsas pie citu

²⁴ Jean Nouvel. *Design für die Gegenwart // Das Internationale Design-Jahrbuch 1995/1996*. Hrsg. von Jean Nouvel. – München, 1995. – 6. lpp.

²⁵ Jean Nouvel. *Interview in El Croquis, 1994*; cit. no: *Das Internationale Design-Jahrbuch 1995/1996*, [sk. 23. piez.]. – 6. lpp.

jomu – piemēram, filosofijas – priekšstatiem un jēdzieniem un tie jāsaista kopā.”²⁶

Šodien kultūrā vērojamas dramatiskas pārmaiņas. Fundamentāli mainās kultūru forma. Kultūras tradicionālo atsevišķas kultūras struktūru nomaina jauna veida transkulturāla struktūra. Es gribu vispirms izskaidrot, cik tradicionālais atsevišķas kultūras jēdziens šodien ir kļuvis nederīgs, lai tad parādītu, kāpēc šodien tā vietā nākusi transkulturalitāte un ko tas, visbeidzot, nozīmē arhitektūrai un pilsētībniecībai.

2. Tradicionālais kultūras jēdziens un tā problēmas

a) Pamatmeti

Tradicionālais kultūras jēdziens bija klaji nedraudzīgs sapludināšanai. Tas izcēla nošķirtību. Tajā formā, ko šim jēdzienam piešķīra Herders – un kas joprojām daudziem no mums šķiet nepāšaubāma –, ietvertas trīs noteiksmes: sociālā homogenizācija, etniskais pamats un starpkultūru norobežojums.²⁷ Pirmkārt, kultūrai jāveido attiecīgās tautas dzīve kā tās veselumā, tā atsevišķos aspektos un katra darbība un katrs objekts jāpadara par tieši šīs kultūras neatņemamu sastāvdaļu. Šis jēdziens tātad ir ļoti *vienojošs*. Otrkārt, kultūrai vienmēr jābūt vienas *tautas* kultūrai. Tā ir – Herdera vārdiem – kādas tautas klātesamības “plauksme”²⁸. Treškārt, no teiktā izriet skaidra norobežošanās no ārienes: katrai kultūrai kā vienas tautas kultūrai specifiski jāatšķiras un jābūt norobežotai no citu tautu kultūras.

²⁶ Nouvel. *Design für die Gegenwart*, [sk. 23. piez.]. – 6. lpp.

²⁷ Johann Gottfried Herder. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Hrsg. von Martin Bollacher. – Frankfurt a. M., 1989. Herdera darbs tika publicēts četrās atsevišķās daļās katrā pa piecām darba grāmatām 1784., 1785., 1787. un 1791. gadā Hartknoha izdevniecībā Rīgā un Leipcīgā. Lai neaizņemtu pārāk daudz vietas, es koncentrēšos uz Herdera kultūras jēdziena *tipiskumu* un nepievērsīšos Herdera darba niansēm.

²⁸ Turpat, 571. lpp.

b) Iebildes

Par šo kultūras jēdzienu es domāju, ka tas vairs nevar tikt attiecināts uz šodienas attiecībām. Šī jēdziena pieminētās trīs noteiksmes vairs nav spēkā.

Jo, pirmkārt, modernās sabiedrības ir tik lielā mērā diferencētas, ka vienotība tām vairs nav nedz pamatojoša, nedz arī aizsniedzama. Tiesa, 1948. gadā Tomass Stērnss Eliots vēlreiz mēģināja atgriezties pie Herdera jēdziena un uzskatīja, ka kultūra apzīmē “*visu dzīvesveidu, kurā kāda tauta dzīvo* – no dzimšanas līdz kapam, no rīta līdz naktij un arī pat miegā”.²⁹ Taču laikam gan jau ilgi vairs nav tā, ka mēs visas mūsu dzīves gaitas, dienas un nakts pavadītu vienā un tai pašā veidā. Tik vienādi mūsdienās vairs nedzīvo. Strādnieku kvartālu, turīgo dzīvojamā rajona un alternatīvā dzīves veida pārstāvju kultūra vairs laikam gan nevar tikt apzīmēta ar vienu kopsaucēju. Modernās sabiedrības ir sevī multikulturālas,³⁰ tās aptver dažādu dzīves formu daudzumu. Tradicionālais kultūras jēdziens nespēj respektēt šādu diferenciāciju.³¹ – Tātad tradicionālais kultūras jēdziens izrādās nederīgs jau pirmajā piegājienā, sastopoties ar mūsdienu kultūru iekšējo sarežģītību. Tas apraksta aplamā veidā.

²⁹ Tomass Stērnss Eliot. *Beiträge zum Begriff der Kultur // T. S. E. Essays I* (Werke 2). – Frankfurt a. M., 1967. – 29. lpp.

³⁰ Ar apzīmējumu “multikulturāls” es pirmām kārtām domāju ar mūsdienu dinamiku saistīto dažādu dzīves formu nošķiršanos un tikai sekundāri – etniski kulturālās atšķirības, kas ir imigrācijas procesu sekas. Etniskā multikulturalitāte (par ko visbiežāk runā, pieminot multikulturalitāti) ir tikai viens no mūsdienu sabiedrību faktiskās multikulturalitātes aspektiem.

³¹ Var pārdomāt to, ka mūsdienu sabiedrībās pastāv ne tikai horizontāla diferenciācija, piemēram, reģionāli, sociāli un funkcionāli atšķirīgas kultūras, augstākas un zemākas, vadošas un alternatīvas, vai zinātniskas, tehniskas, mākslinieciskas, reliģiozas utt. kultūras. Tāpat ir arī vertikāli nošķirumi: dzimumu atšķirība, piemēram, caurvij etniskās, šķiras vai profesijas kultūras; atšķirības starp sievišķo un vīrišķo kultūru, homoseksuālo, lesbiešu un geju novirzieniem var vest pie ļoti dziļām kultūras veidu un dzīves formu atšķirībām.

Otrkārt, klasiskā kultūras jēdziena etniskais pamatojums ir nedrošs: Herders domāja kultūras kā noslēgtas lodes vai autonomas salas, kam būtu jāpārklājas ar kādas tautas teritoriālo un valodisko izplatību.³² Bet, kā mēs zinām (ne tikai no Vācijas 20. gadsimta vēstures), šādas tautiskas definīcijas ir augstākā mērā fiktīvas, un tām krampjaini jānoturas pret acīmredzamo vēsturisko sajaukšanos. Bez tam tās ir politiski bīstamas, kā tas tagad redzams gandrīz visā pasaulē.

Treškārt, jēdzienam nepieciešama norobežošanās no ārienes. Herders saka: “Visu, kas manai dabai vēl ir *līdzīgs*, visu, ko tā var *asimilēt*, — to visu es apskaužu, pēc tā tiecos, to pielīdzinu sev; *aiz tā robežām* labvēlīgā daba mani apbruņojusi ar *nejūtīgu*mu, *aukstumu* un *aklumu*, kas var kļūt pat par *nicināšanu* un *riebumu*.”³³ Var pamanīt, ka Herders aizstāv koncentrēšanās uz savu un svešā noraidīšanas divkāršo figūru. Tradicionālais kultūras jēdziens sliecas uz kulturālu rasismu. Tas teic, ka šī kultūra ir atšķirīga no tās kultūras; neko no vienas kultūras nevar nemainītā veidā pārnest uz otru; kultūras strikti jānošķir un jāatdala; tām vajadzīga gan iekšēja, gan ārēja policija: iekšēja – lai rūpētos par kultūras autentiskumu, ko nedrīkst atšķaidīt ar importu un apdraudēt ar ieceļošanu; ārēja – lai saglabātu robežas: nekādu brīvu satiksmi starp kultūrām – ne kultūras satura, ne galu galā varbūt arī personu ziņā.

Rezumējot: klasiskais kultūras modelis ir ne tikai aplami aprakstošs, bet arī normatīvi bīstams un nepieņemams. Šis vecais kultūras modelis tomēr aizvien šķiet stāvam aiz dažas labas vides un funkciju nošķiršanas vēlmes un aiz kultūru un dzīves formu šķiršanas baušļiem. Nepieciešamība atvadīties no šī jēdziena ir parādīta visos aspektos. Šodien nepieciešams

³² “Katrai nācijai,” uzsvēra Herders, “ir savs svētīlaimības *viduspunkts sevī*, kā katrai lodei ir savs smaguma punkts!” (Johann Gottfried Herder. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [1774]. – Frankfurt a. M., 1967. – 44. lpp. un tālāk.)

³³ Turpat, 45. lpp.

skatīt kultūras viņpus pretstata starp savu un svešu kultūru – “kā viņpus heterogēnā, tā viņpus savējā”, kā to reiz formulēja Adorno.³⁴

3. Pāreja pie transkulturalitātes

Manu atsevišķo kultūru tradicionālā jēdziena kritiku var rezumēt šādi: ja mūsdienu kultūras joprojām, kā to paredz šis jēdziens, būtu veidotas kā salas un lodes, tad nebūtu iespējams atmest vai atrisināt kultūru līdzāspastāvēšanas un sadarbības problēmu. Tomēr pašreizējo kultūru kā salu vai ložu apraksts ir aprakstoši aplams un normatīvi maldinošs. Mūsu kultūrām *de facto* sen kā vairs nepiemīt homogenitātes un nošķirtības forma. Tās drīzāk ir ieguvušas jaunu formu, ko es saucu par transkulturalu, jo tā bez grūtībām *šķērso* tradicionālās kultūras robežas. Kultūru attiecības šodien it visur raksturo sa-
jaukšanās un caurvišanās. Transkulturalitātes jēdziens – kā es tagad vēlos parādīt – mēģina izgaismot šo izmainīto kultūras uzbūvi.³⁵

³⁴ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik* // Th. W. A. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. – Frankfurt a. M., 1984. – 192. lpp.

³⁵ Transkulturalitātes konceptu esmu attīstījis kopš 1991. gada. Pirmā versija parādījās ar nosaukumu “Transkulturalitāte – dzīves formas pēc kultūru iziršanas” // *Information Philosophie* (1992). H. 2. – 5.–20. lpp., kā arī saīsinātā veidā izdevumā: *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Hrsg. von Kurt Luger und Rudi Renger. – Wien, 1994. – 147.–169. lpp.; itāļu valodā: “Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture” // *Paradigmi. Rivista di critica filosofica*. Sondernummer “Dialogo interculturale ed eurocentrismo” 10/30 (1992). – 665.–689. lpp. Pa šo laiku ir publicētas arī plašāk izvērstas izstrādes: W. W. *Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen* // *Sichtweisen. Die Vielheit in der Einheit*. – Weimar, 1994. – 83.–122. lpp., kā arī: W. W. *Transculturality – The Form of Cultures Today* // *Le Schuttelle: Tunnelrealitäten Paris-London-Berlin*. – Berlin, 1996. – 15.–30. lpp.

a) *Makrolīmenis: mainītais mūsdienu kultūru veids*

Transkulturalitāte – kā jau tika teikts – pirmām kārtām ir *mūsdienu kultūru iekšējās diferenciacijas un sarežģītības sekas.*

Bez tam vecā, homogenizējošā un nošķirošā kultūras ideja ir pārvarēta kultūru savstarpējā tīklojumā. Šodien dzīves formas nebeidzas pie nacionālo kultūru robežām, bet pārkāpj tās un ir sastopamas tāpat arī citās kultūrās. Šī caurvīšanās ir migrācijas procesu, visu pasauli aptverošu satiksmes un komunikācijas sistēmu, kā arī ekonomisko atkarību sekas.

Šīs saplūšanas dēļ šodien pat šķietami pilnīgi svešās kultūrās bieži parādās vienas un tās pašas problēmas un noskaņojumi – var atcerēties, piemēram, diskusijas par cilvēktiesībām, feminisma kustību vai ekoloģisko apziņu. Tās veido spēcīgus faktorus, kas darbojas dažādās kultūrās.

Mūsdienu kultūras vispār raksturo *hibridizācija*. Raksturīgi, ka ikvienai kultūrai visas citas kultūras kļuvušas par iekšējiem saturiem vai satelītiem. Tas attiecas kā uz iedzīvotājiem, tā precēm un informāciju. Visā pasaulē vairumā valstu dzīvo arī citu valstu pārstāvji; aizvien vairāk visur tiek piedāvātas vienas un tās pašas preces, lai arī cik eksotiskas tās reiz būtu bijušas; bez tam globālais komunikācijas tehnikas tīkls padara jebkuru informāciju pieejamu no katra pasaules punkta.

Tāpēc, stingri ņemot, vairs nav nekā pilnīgi sveša. Viss ir vai nu iekšēji, vai ārēji sasniedzams. Un tikpat maz vairs pastāv kaut kas pilnīgi savs. Autentiskums kļuvis par folkloru, par simulētu savdabīgumu priekš citiem, pie kuriem pirmiedzīvotājs pats jau sen pieder.³⁶

³⁶ Tiesa, joprojām pastāv autonomu reģionālkultūru retorika, bet, ja ieskatās labāk, redzams, ka substancē viss ir transkulturali noteikts vai modificēts. Specifiski reģionālais ir vairs tikai dekors, virspuse, estētisks inscenējums. Tas ir viens no iemesliem šodien vērojamajai estētiskā plašajai izplatībai (sal. ar: *Die Aktualität des Ästhetischen*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. – München, 1993.).

b) *Mikrolīmenis: indivīdu transkulturālā veidne*

Tāpat kā sabiedrības makrolīmenī, transkulturalitāte ielaužas arī indivīdu mikrolīmenī. Lielākajai daļai cilvēku viņu kultūras telpu nosaka dažādas kultūras izcelsmes un saiknes. Mēs esam kultūru hibrīdi. Laikmetīgie rakstnieki, piemēram, uzsver, ka viņus ietekmējusi nevis *viena* dzimtene, bet vairākas zemes, ar ko viņus vieno kādas saites: kā ar vācu, tā franču, itāļu, krievu, dienvidamerikāņu vai ziemeļamerikāņu literatūru. Arhitektu gadījumā nevarētu būt citādi: viņu kultūras formācija – telpa – ir transkulturāla. Nākamajās paaudzēs tā būs vēl spēcīgāka. Amerikāņu politoloģe Emija Gūtmene uzsver, ka šodien “cilvēku vairuma identitāte – un ne tikai Rietumu intelektuāļu un elites identitāte – .. ir veidojusies vairāk nekā vienā kultūrā”. “Ne tikai sabiedrības, arī cilvēki ir multikulturāli.”³⁷

Jau kopš 20. gadsimta 70. gadiem sociologi ir norādījuši uz to, ka modernās dzīves norises jāizprot “kā ceļojums caur dažādām sociālajām pasaulēm un kā pakāpenisku iespējamo identitāšu īstenošanās ķēde”³⁸, ka mums visiem ir “daudzveidīgas piederības un identitātes” – “šķērsgrīzuma identitātes”, kā izteicies postindustriālo sabiedrību teorētiķis Daniels Bells.³⁹

Ričards Senets arhitektūras sakarā norādījis, ka Čikāgas sociologi jau 20. gadsimta 30. gados kā pirmie saskatījuši šādas fragmentētas patības priekšrocības: “Sieviete, kas domā tikai kategorijās vīrišķs/sievišķs, veikalnieks, kas domā tikai kategorijās bagāts/nabags, jamaikietis, kas domā tikai kategorijās melns/balts – viņi visi, tā uzskatīja L. Virss, no ārējās pasaules iegūst ļoti maz ierosmju. Fragmentēta patība ir daudz

³⁷ Amy Gutman. *Das Problem des Multikulturalismus in der politischen Ethik // Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43 (1995). – 284. lpp.

³⁸ Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner. *Das Unbehagen in der Moderne*. – Frankfurt a. M., 1975. 70. un 159. lpp. (oriģinālizdevums angļu val.: *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*. – New York, 1973).

³⁹ Daniel Bell. *The Winding Passage. Essays and Sociological Journeys 1960-1980*. – Cambridge (Mass.), 1980. – 243. lpp.

atsaucīgāka.”⁴⁰ Tieši pilsētas dzīves specifiskajiem sociālajiem veikumiem – ļaut svešajam būt pavisam blakus, neinteresēties (kā tas notiek ciemos vai mazās komūnās) par viņa dzīves gājumu un tomēr atzīstot viņu kā personu, – šāda plurāla patība sniedz labākus priekšnosacījumus nekā monolīta patība.

Es tagad rezumēšu līdz šim sniegto transkulturalitātes diagnozi: kultūras noteiksmes no sabiedrības makrolīmeņa līdz pat indivīda mikrolīmenim šodien ir kļuvušas transkulturalas. Katram kultūras jēdzienam, kurā jāietver šodienas īstenība, un katrai kultūras aktivitātei, kas nevēlas būt novecojusi, ir jārespektē šī transkulturalā uzbūve.

c) *Transkulturalitāte vēsturē*

Kopumā skatoties, transkulturalitāte vēsturiski nav nekas jauns. Vēsturiski tā drīzāk bija likums, nevis izņēmums – atšķirībā no kulturālās homogenitātes, kas tika sludināta 19. gadsimtā un joprojām ir apbūrusi daudzus no mums. Karls Cukmaiers to lieliski aprakstījis “Velna ģenerāli”: “.. iedomājaties savu senču paaudžu paaudzes – kopš Kristus dzimšanas. Reiz bija romiešu karavadonis, melns puisis, brūns kā nogatavojusies olīva, viņš iemācīja latīņu valodu blondai meitenei. Un tad ģimenē ienāca ebreju garšvielu tirgotājs, tas gan bija nopietns cilvēks, kurš vēl pirms precībām kļuva par kristieti un iedibināja katoliskās mājas tradīcijas. – Un tad piebiedrojās grieķu ārsts vai ķeltu leģionārs, Graubindenes landsknehts, zviedru jātnieks, Napoleona kareivis, dezertējis kazaks, Švarcvaldes ogļdegis, klejojošs melderzellis no Elzasas, resns kuģinieks no Holandes, maģārs, ungāru kājinieks, oficiers no Vīnes, franču aktieris, Bohēmijas muzikants – tie visi dzīvoja pie Reinas, plēsās, žūpoja un dziedāja, un radīja bērnus – un – un Gēte, viņš nācis no tā paša katla, un Bēthovens, un Gūtenbergs, un Matiass Grīnevalds, un – ak, lai paliek, ieskaties

⁴⁰ Richard Sennet. *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. Übers. von Reinhard Kaiser. – Frankfurt a. M., 1994. – 166. lpp. un tālāk.

leksikonā. Tie bija labākie, mans dārgais! Labākie uz pasaules! Un kāpēc? Jo še tautas sajaucās. Sajaucās – kā ūdens no avotiem un strautiem, un upēm, lai kļūtu par lielu, dzīvīgu straumi.”⁴¹ – Šis ir reālistisks kādas “tautas” vēsturiskās ģenēzes un veidošanās apraksts. Tas apgāž homogenitātes fikciju.

Arhitektiem, kuri pazīst Eiropas būvniecības vēsturi, šī vēsturiskā transkulturalitāte tāpat ir acīmredzama. Stili devušies pāri zemju un nāciju robežām, un daudzi būvniecības meistari radījuši savus labākos darbus tālu no dzimtenes. Kultūra bija eiropiska un veidoja tiklojumu pāri valstu robežām.

d) Transkulturalitāte, raugoties filosofiski: spēja pievienoties un savīšanās

Filosofs, kas sniedz vislielāko palīdzību pašlaik nepieciešamā transkulturalā kultūras jēdziena veidošanā, ir Vitgenšteins. Savā vēlīnajā filosofijā viņš attīstīja principiāli pragmatiski ievirzītu kultūras jēdzienu, kas jau no sākta gala ir brīvs no etniska pamatojuma un homogenitātes prasībām. Pēc Vitgenšteina domām, kultūra ir tur, kur pastāv kopīga dzīves prakse, kur mēs tātad, vienkārši sakot, savstarpēji sadzīvojam. Te nav runas tik daudz par svešu kultūru saprašānu kā par praktisku mijiedarbību ar svešādumu. Un vienmēr pastāv šādas mijiedarbības iespēja, jo vienmēr starp atšķirīgām dzīves formām pastāv vismaz dažas pārklāšanās, krustošānās un pārejas.⁴²

Turpinot šo līniju – transkulturalitātes jēdziens tiecas sniegt savītu un ietverošu, nevis atšķirtu un izslēdzošu kultūras izpratni. Šādas kultūras un sabiedrības veikumi būs sapludinoši, nevis nošķiroši. Dzīves formu pārklāšanās ir jāizmanto un jāattīsta.

⁴¹ Carl Zukmayer. *Des Teufels General // C. Z. Werkausgabe in zehn Bänden*. Bd. 8. – Frankfurt a. M., 1978. – 149. lpp.

⁴² Turpinot Vitgenšteina idejas, Pīters Vinčs raksta: “Dažādi sociālās dzīves aspekti ne tikai vienkārši “pārklājas” – tie bieži vien ir iekšēji saistīti tādā veidā, ka nevar tikt saprotami aptverti kā pastāvoši neatkarīgi no citiem.” (Peter Winch. *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy*. – London, ²1990. – XV lpp. un tālāk.)

Tādējādi kopīgo iezīmju skala var pārsteidzošā kārtā pieaugt un var rasties dzīves forma, kas ietver arī saturus, ko pirms tam nebija iespējams ietvert. Šādi paplašinājumi un šāda savišanās ir mūsdienu kulturālo aktivitāšu svarīgākais uzdevums.

e) *Ekskurss par līdzīgām pārmaiņām zinātnē, racionalitātes teorijā un ikdienas problēmās*

Jaunākā attīstība mudina uz līdzīgu pāreju pie sajaukšanas domāšanas formām ne tikai kultūras teorijā, bet tikpat lielā mērā arī zinātnē un racionalitātes teorijā, kā arī ikdienas problēmu risinājumos. Tā mudina atteikties no vecās sliksmes uz tīru nošķīrumu, pasaules iedalījumu un vienlineāru analīzi un pāriet pie saaudumu, savijumu un tīklojumu domāšanas veidiem.⁴³ Tādējādi dažādās racionalitātes nav iespējams ar asu griezienu nošķirt vienu no otras, kā to cerēja veikt mūsdienu cilvēks, pieļaujot un veicot norobežošanu. Tās drīzāk līdz pat kodolam ir savijušās. Mēs šodien realitātē aizvien vairāk saduramies ar problēmu nostādnēm, kas jāuzskata par šāda tīklojuma sekām. Pat ja problēmas ir lokālas, to iedarbība pārsniedz robežas un kļūst globāla. Bet mūsu vecās, separātās domāšanas formas nespēj uz to reagēt. Tām šāda robežu pāriešana ir tikai "nevēlāmi blakusefekti", ko pavada plecu raustišana un kā priekšā tad esam bezpalīdzīgi. Taču par "blakusefektiem" šī iedarbība var tikt uzskatīta tikai tad, ja jau no sākta gala ticis domāts separāti. Īstenības kauzālās ķēdes nerēķinās ar tuvredzīgām iedalītāju vēlmēm. Tāpēc arī ekonomiskajos, ekoloģiskajos un visos citos plānošanas jautājumos ir jāatvadās no nošķīrumu domāšanas un jāpāriet uz savijumu domāšanas veidiem.

⁴³ Plašāk es par to runāju darbā: Wolfgang Welsch. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft.* – Frankfurt a. M., 1995, [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft] 1996.

f) Rezumējums

Es gribēju parādīt, ka transkulturalitāte būs tā, kas mūs aizvien vairāk veidos. Mana tēze skan, ka nākotnes uzdevumus varēs atrisināt, tikai principiāli pievēršoties transkulturalitātei. Tas attiecas kā uz sociālo un politisko sfēru, tā uz arhitektūru un pilsētībūvniecību – un tikai par to es tagad vēlētos runāt. Plānotājiem un arhitektiem, pēc manām domām, vajadzētu īpaši pievērsties transkulturalitātes perspektīvai un veidot pilsētas un dzīves telpas ņemot to vērā, nevis pagriežoties vēlreiz atpakaļ pie smacīgas un uz neiecietības robežas stāvošas “savdabības”.

IV. Arhitektūra un pilsēt būvniecība transkulturalitātes apstākļos

Kā gan transkulturalitāte būtu jāpauž vai jāievieš arhitektūrā? To es vēlētos vispirms paskaidrot ar atsevišķu būvju piemēriem un tad – skatoties uz pilsētu attīstību.

1. Transkulturalitāte atsevišķās būvēs

Labākai izpratnei es izvēlēšos ļoti pazīstamas būves. Mans pirmais piemērs ir no 1966. līdz 1976. gadam J. Peja un partneru uzceltā Džona Henkoka augstceltne Bostonā. Runa ir par izteikti transkulturālu arhitektūru. Pejs radīja debesskrāpi, tāpat amerikānisku, ASV raksturīgu veidojumu (tas ir pats augstākais Jaunanglijas debesskrāpis), bet acīmredzami aziātiskā deklinācijā. Pirmā stāva plānu veido romboīds, kura pamatnē un priekšpusē atrodas asimetriski izvietoti ierobojumi, tāpēc 62 stāvu augstā celtnē izskatās pārsteidzoši slaida. No sākuma par šo būvi, kas savieno divu kultūru paraugus, daudz strīdējās, taču šodien tā atzīta par lielu panākumu. Reiz naktī es jau tāju kādam bezpajumtniekam, vai viņam šī celtnē patīk. Viņš atbildēja: “Tā piesaista lielu uzmanību, tāpēc arī tā man patīk.” Acīmredzot, tā ir transkulturala ne tikai jau piesauktajā dažādu kultūras tradīciju savienošanas nozīmē, bet arī sociālā nozīmē: to vienādi vērtē ļoti atšķirīgu dzīves formu pārstāvji – kā augstākā sabiedrība, tā zemākie slāņi, kā institucionalizētie sabiedrības slāņi, tā autsaideri.

Otram piemērma ir pilnīgi cita struktūra: Lekorbizjē 1963. gadā Hārvarda universitātes pilsētiņas nomalē uzceltais Karpentera Vizuālo mākslu centrs. Lekorbizjē te nebūt nepiemērojās Hārvardas tipiskajai arhitektūrai, bet darīja savu: viņš uzcēla raksturīgu Lekorbizjē celtni – tā sakot, vēl spārnotāku villas *Savoja* versiju viņpus Atlantijas okeāna. Kulturālā sajaukšanās te rodas tikai ansamblī, kontrastā, piemēram,

Emersona Hallei un citām apkārtnes ēkām. Hārvarda bez šī svešķermeņa būtu daudz garlaicīgāka un nelaikmetīgāka.

Pretējais piemērs tajā pašā vietā ir Džeimsa Stirlinga 1986. gadā uzbūvētais Artura M. Zaklera muzejs, kas atrodas tikai 200 metrus tālāk: pilnībā Hārvardas standartiem piemērojusies būve, ko izraibina tikai daži Stērlingam raksturīgi elementi – gaiši zaļās margas un ventilācijas lūkas. Šeit uzvarējušas bailes standarta priekšā, un tām atbilstoši viduvējs ir rezultāts. Te transkulturalitāte nedz slēpjas būvē (kā Peja piemērā), nedz ir ansambļa rezultāts (kā Lekorbizjē piemērā); mūsdienu arhitektūras iespējas ir izšķiestas, transkulturalitāte – ignorēta; vietā arhitekts ir atstājis tikai savu vizītkarti.⁴⁴

Ceturtais piemērs ir Žana Nuvela 1987. gadā celtais Pasaules arābu institūts Parīzē.⁴⁵ Nuvels īsteno eiropēiskās un arābu kultūras arhitektonisku tikšanos, strādājot ar formām, ko var vienlīdz interpretēt kā haiteka liecības un arābiskus ornamentus. Funkcionālais un ornamentālais ir pārsteidzošā veidā savienoti, gandrīz vai saplūduši vienā. Izteikti tas redzams fasādes četrstūros. Runa ir par šķietami orientālas izcelsmes diafragmām, kas, būdamas līdzīgas fotogrāfiskai blendei, maina savilkšanās pakāpi un tādējādi maina arī gaismas padevi iekštelpām atkarībā no dienas gaismas intensitātes; iekšpusē šis tehnisko instalāciju un arābiskā filigrānuma savienojums sasniedz gandrīz pat neticamu perfektumu un izcilību. Kopumā galvenokārt no alumīnija celtā haiteka būve ir tik meistarīgi ietonēta pelēkos toņos, ka ap-

⁴⁴ Tas jāpiemin tāpēc, ka Stērlinga divus gadus pirms tam celtā Štutgartes Valsts galerijas jaunbūve (1984) bija izteikti transkulturala ēka, kas tikpat pamanāmi, cik veiksmīgi kombinēja visdažādākās arhitektoniskās izcelsmes un sabiedriskās hierarhijas kodus (hellēnisms, klasicisms, konstruktīvisms, funkcionālistiskais modernisms, popkultūra, haiteks) un demonstrēja plurālas un transkulturalas sabiedrības ainu (sal. ar: Wolfgang Welsch. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, 1987; Berlin, ⁴1993. – 117.–120. lpp.).

⁴⁵ Institūtu kopā iekārtoja Francijas valdība un deviņpadsmit arābu valstis, un tam jāveicina zināšanas par arābu kultūru un civilizāciju franču sabiedrībā.

meklētājs, šķiet, nonācis serālā. Nuvels nav savienojis eiropisko un arābisko, tos tikai savijot, bet atklājis formas, kas lasāmas divos veidos. Postmodernā estētika bieži runājusi par dubultkodēšanu, taču reti kad to izdevies sasniegt. Tas izdevies Nuvelam. Viņš veido transkulturāli. – Es vēlētos, lai dažs labs cits nākotnē to mēģinātu veikt vēl izteiktāk.

Mans pēdējais piemērs atkal ir Peja no 1982. līdz 1990. gadam Honkongā celtā Ķīnas banka. Celniecības laikā tas bija augstākais debesskrāpis Honkongā – uz kvadrātveida pamatnes celtā izsmalcinātā cauruļkonstrukciju ēka, kuras formu valodu veido diagonāli lauzumi, kas trīsdimensionālo ķermeni aizvien vairāk pārvērš par plaknes figūru, pie tam stūri, šķietami pieaugot ēkas augstumam, samazinās. Daži tajā saskata ķīniešu bambusu, kura augšanas posmu savienojumi simbolizē garīgo augsmi; citi redz būvē hipertehnisku debesskrāpi, kas matemātiski precīzi pārtop gandrīz bezsvara parādībā. Protams, celtne ir kā viens, tā otrs. Līdzīgi kā Nuvela darbā te savijušies divu kultūru paraugi. Transkulturalitāte sniedz pat tik tālu, ka abus momentus vairs nemaz nevar nošķirt. – Starp citu, es uzskatu par ļoti zīmīgu faktu to, ka šodien ķīniešu arhitekts veido labākās Rietumu modernisma formas.

2. Pilsētībniecība

Visbeidzot – ko gan transkulturalitātes perspektīva nozīmē pilsētu veidošanā?

a) *Caurlaidība*

Nākotnes pilsētām būs svarīgi, ka tajās būs vieta pārejām, daudznozīmībai un ka tās garantēs caurlaidību. Pilsētai nevajadzētu būt noslēgtai pērlei, bet gan drīzāk dažādu tīklojumu krustpunktam. Jau vidēja lieluma pilsētās nedzīvos tikai cilvēki, kas tur vēlētos būt absolūti “mājās”, bet arī tādi, kas tur var justies kā mājās tikai tad, ja pilsēta ir arī darbīgs

komunikācijas krustpunkts, tātad, ja pilsēta piedāvā gan labas daudzveidīguma iespējas tās iekšienē, gan komunikācijas iespējas ārpus pilsētas – satiksmi un telekomunikāciju. Ne jau katram, kas dzīvo kādā pilsētā, tā veidos viņa pilnu identitāti, un tāpēc viņam nav jābūt nelaimīgam. Identitāte var būt rodama arī citur, lai gan savas identitātes “dzīvojamo” daļu viņš labprāt novieto šajā pilsētā – vai arī to identitātes daļu, kura attiecas uz profesiju vai atpūtu.

b) “Dzimtene”?

Dažs labs šodien vēlas pretstatā mūsdienu pilsētām “bez sejas” vēlreiz atgriezties pie “dzimtenes” inscenējuma. Tas ir āķīgs pasākums. Eiropēiskajā tradīcijā pilsēta gadsimtiem ilgi bijusi saistīta ar brīvības konotācijām: “Pilsētas gaiss dara brīvu.”⁴⁶ Pagājušajos gadu desmitos šis novērtējums, šķiet, mainījies. Jau 20. gadsimta sākumā konservatīvā kultūras kritika dažādos veidos pilsētu likusi pie kauna staba kā atsvešināšanās vietu. Un tagad pret šķietamajām internacionalizācijas briesmām pilsētas atkal grib asociēt ar dzimtenes un identitātes ilgām un savienot ar priekšstatiem par iesakņotību un stingru pamatu sniedzošu augsni.

Šim nodomam pārlietu tuvi ir atpalcības un sasmakuma draudi. Pamatā te notiek vēšanās pret šodienas dzīvi. Arī daļa laba jau pierasta un plaši atzīta diagnoze būtu kritiski jāizjautā šajā perspektīvā, piemēram, Mičerliha polemika pret “Mūsu pilsētu nemājīgumu” (1965).⁴⁷ Vai gan mājīguma ideāls, ko Mičerlihs – kopā ar omulības gaidām – gribētu paust kā “kritisku” skatījumu, nav pārāk novecojis? Vai gan viņa argumentācijai bez tam pamatā nav jau pārvarēts identitātes ideāls? Mičerlihs

⁴⁶ Sal. ar: Joachim Ritter. *Die große Stadt // J. R. Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel.* Übers. von Reinhard Kaiser. – Frankfurt a. M., 1977. – 341.–354. lpp., kā arī: Sennet. *Civitas* [sk. 39. piez.].

⁴⁷ Alexander Mitscherlich. *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden.* – Frankfurt a. M., 1965.

polemizē, piemēram, pret moderno, uz daudzveidīgumu un pārejām spējīgo “acumirkļa personību”.⁴⁸ It kā tieši kompetence daudzveidībā un spēja uz pārejām nebūtu mūsdienās kļuvušas par veiksmīgas subjektivitātes priekšnoteikumiem.⁴⁹ Un it kā tieši transkultūrāli subjekti nebūtu spējīgi uz daudzveidīguma vadīšanu un nevēlētos arī ārēju ekvivalentu savai iekšējai pluralitātei? – Pat salīdzinājumā ar Čikāgas pilsētas sociologu 30. gadu uzskatiem Mičerliha aizstāvība izskatās taču pārāk atpakaļejoša! – Es nesaku, ka Mičerliha sākotnējais punkts toreiz bija aplams, bet viņa terapijas priekšlikums tāds bija un ir arī tagad.

Ar vecajiem stabilizācijas pasākumiem transkulturalitātes noteiktā kontekstā vairs nevar tikt sasniegta sociāli vēlama identitāte. Pretēji mājīguma un dzimtenes gaidām *à la* Mičerlihs transkultūrāli subjekti turas drīzāk pie Horkheimera un Adorno vārdiem: “Dzimtene nozīmē būt izbēgušam.”⁵⁰

Protams, pie transkultūrālas identitātes pieder ne tikai kosmopolītiskas, bet arī tikpat lielā mērā lokālas sastāvdaļas. Un viens no arhitektūras uzdevumiem ir sniegt lokālajai piederībai iespējas un izmantot tās savā darbā. Bet tas nav izdarāms kulturālās identitātes skrūvju piegriešanas un monolītas identitātes inscenējuma ceļā. Mums aizvien nepieciešami atvērumi uz citām identitātes daļām un identitātes formām. Skatījuma skaldņu daudzveidība jāatrod, nevis tikai dodoties uz citu pilsētu vai pievēršoties elektroniskajiem medijiem, bet jau savā pilsētā. Protams – pilsētām jābūt pašām savai sejai, bet tām jāpiekrīt arī pārejai, lai iegūtu citus vaibstus.

⁴⁸ Turpat, 129. lpp.

⁴⁹ Sal.: Wolfgang Welsch. *Subjektsein heute. Zum Zusammenhang von Subjektivität, Pluralität und Transversalität // Vernunftnähe, Vernunftferne – La raison, proche et lointaine*. Hrsg. von Helmut Holzhey und Jean Leyvraz. – Bern, 1992. – 153.–182. lpp.

⁵⁰ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente // Th. W. A. Gesammelte Schriften. Bd. 3. – Frankfurt a. M., 1984. – 97. lpp.*

Kur tas tiek veikts, tur es nebaidos par pilsētas nākotni. Elektroniskās pilsētas nevar aizvietot reālās. Bet transversālām pilsētām, kas pieļauj pāreju starp atšķirīgām identitātēm, varētu būt priekšrocības salīdzinājumā ar dažu labu tradicionāli veidotu pilsētu.

Tiesa, joprojām ir pilsētu rajoni un pilsētas, kas ar savu stingro un obligāto identitāti atstāj slēgtas iestādes iespaidu. No tā lai mūs pasargā plānotāji un arhitekti. Viņiem drīzāk vajadzētu sniegt mums iespēju dzīvot atvērtā vidē. Par Vīni reiz kāda iebraucēja teikusi, pilsēta viņai liekoties kā atvērta un visiem pieejama iestāde, jo te grozoties ļoti dažādi, arī pustraki tipi. – Es ceru, šo komplimentu nākotnē varēs izteikt arvien lielākam skaitam citu pilsētu.

Mākslīgās paradīzes? Vērojumi par elektronisko mediju pasauli – un par citām pasaulēm

Cilvēki sapņo par paradīzi. Tas ir dubults sapnis: vērsts atpakaļ uz pazaudēto stāvokli laiku sākumā, un vērsts uz priekšu – uz jaunu, utopisku laimes stāvokli, uz jaunu paradīzi, kas jāsasniedz cilvēces vēsturei. Kleists ir autors pazīstamajam izteikumam, ka mums otrreiz “būtu jāēd no atzīšanas koka”, lai atgūtu paradīzi, tā būtu “pasaules vēstures pēdējā nodaļa”.¹

Vai šī nodaļa šodien sākusies ar elektroniskajiem medijiem? Vai mēs pa to laiku esam ar tādiem panākumiem ēduši no informācijas tehnoloģiskās atzīšanas koka, ka tagad – tiešu uz gadu tūkstošu miju – “sākas pasaules vēstures pēdējā nodaļa”, kam dots daudzsološs nosaukums “elektroniskā paradīze”? Daudziem tā šķiet.

Māršals Maklūens, oriģinālais elektronisko mediju teorētiķis, jau 1964. gadā runāja par to, ka jaunie mediji nesīs mums “pasauli vienojošas sapratnes un vienotības Lieldienu brīnumu”.² Turpmāk mēs visi varētu cits citu saprast universālajā elektroniskās komunikācijas valodā. Tādējādi mēs atgūtu stāvokli, kāds bija pirms Bābeles torņa celtniecības, – tātad, ja ne tieši paradīzi, tad tomēr salīdzinoši paradīzei daudz tuvāku stāvokli.

¹ Heinrich von Kleist. *Über das Marionettentheater* // H. v. K. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. – München, 1987. – 345. lpp.

² Marshall McLuhan. *Die magischen Kanäle. “Understanding Media”*. – Düsseldorf, 1992. – 99. lpp.

Citiem teorētiķiem ar to vēl nepietiek. Ihabs Hasans 1975. gadā cerēja, ka elektroniskajā mediju pasaulē piepildīsies senais gnostiskais sapnis par universālu komunikāciju starp cilvēku, matēriju un kosmosu.³ Jaunā paradīze būs pat pilnīgāka par veco, jo tajā viss materiālais būs tapis garīgs. Mēs, cilvēki, galu galā netapsim vairs par sākotnējiem cilvēkiem, bet kļūsim pat par eņģeļiem, tīrām gara būtņēm.

Šajā virzienā patlaban virzās arī Hansa Moraveca – laikam gan viena no suģestējošākajiem ASV mākslīgā intelekta fanātiķiem – pārspriedumi. Moravecs domā, ka mums būtu mūsu smadzenes jāpārnes uz datu apstrādes mašīnu – to viņš sauca par “lejupielādēšanu”.⁴ Tādējādi “mūsu domāšana pilnībā tiktu atbrīvota no mūsu sākotnējā ķermeņa. Šādā ceļā tapušais bezķermeņa gars .. būtu kaut kas apbrīnojams savu domu skaidrības un ieskatu dziļuma ziņā”.⁵ Tas vairs nebūtu “cilvēcisks”, jo būtu pārvarējis ķermeni un sasniedzis tīri garīgu stāvokli. – Arī šajā progresīvajā pētījumā virzienā mērķis joprojām ir pāreja pie tīra intelekta.

Vai tā ir tikai jaunāko tehnoloģiju vīzija? Nē, tas ir jaunlaiku zinātnes ilgotākais sapnis. Frensiss Bēkons tās sākumos runāja par to, ka intelekts kaut ko varēs izdarīt “tikai ar darbāriku palīdzību”⁶, un Dekarts ticēja, ka ar jaunās zinātnes palīdzību mēs bez kādām pūlēm nonāksim pie zemes augļu un visa tās sniegtā baudīšanas⁷ – līdz pat mantotās *conditio humana*

³ Sal.: Ihab Hassan. *The New Gnosticism: Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind* // I. H. Paracriticisms. *Seven Speculations of the Times*. – Urbana (Ill.), 1975. – 121.–147. lpp.

⁴ Sal. ar: Hans Moravec. *Geist ohne Körper – Visionen von der reinen Intelligenz* // *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Gert Kaiser, Dirk Matejovski und Jutta Fedrowitz. – Frankfurt a. M., 1993. –84. lpp. un tālāk.

⁵ Turpat, 89. lpp.

⁶ Frensiss Bēkons. *Jaunais Organons*. – Rīga: Zvaigzne, 1989. – 33. lpp. [V, 2.]

⁷ Sal. ar: Renē Dekarts. *Pārruna par metodi*. – Rīga: Zvaigzne, 1978.

pārvarēšanai.⁸ Piemēram, medicīna sniegs ne tikai zāles pret dažādām slimībām, bet galu galā arī pret nāvi. Cilvēks ar jaunās zinātnes un tās tehniku palīdzību izzinās visu, visu noliks savās vietās, visu varēs iekārtot saskaņā ar savu intelektu. Jau toreiz sāka sapņot par to, ka beigās nemaz vairs nebūs iznīcīgu cilvēku, bet gan vairs tikai tīri intelekti.

Šīs cerības šodien, kā jau teikts, šķiet piepildām – vai pat tās pārsniedzam – no jauno laiku zinātnes sava veida kvantu lēcienā izcēlušās mediju tehnoloģijas. Jo elektroniski mēs šķietam tapuši ne tikai līdzīgi eņģeļiem, bet pat līdzīgi Dievam. Dieva esamības veids tradicionāli tika noteikts kā “*interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*”, tātad Dievs ir kas tāds, kam piemīt “visu aptveroša, pastāvīga un pilnīga bezgalīga dzīve”.⁹ Kaut kas tāds mums šodien jāsasniedz telekomunikatīvā veidā. Jo elektroniskajos medijos būs pieejamas visas vēstures un tagadnes reālijas, un visas iespējamās kreativitātes formas tajos būs interaktīvas. Elektroniskā Klintona valdības autostrāde padarīs, tā sakot, pasīvos “dīvāna dārzenus”, kuri līdz šim pārvietojās tikai līdz ledusskapim, par ļoti aktīviem “dīvāna komandieriem” neizsmeļamā interaktīvās informācijas un saskarsmes iespēju rezervuārā. Als Gors acīmredzami ir pieticīgs, kad datu lielceļu prozaiski dēvē par instrumentu, kas “veicina demokrātiju, glābj cilvēka dzīvi un rada jaunas darba vietas”. Viņam būtu jārunā par jaunu kreativitāti ar datorgrafikas un datoranimācijas palīdzību, par laulātā partnera attēla metamorfēšanu vai dzimumakta reālā laika simulāciju, par apziņas palašinājumu ar multimediju palīdzību vai par virtuālās pieredzes pārmešanos arī uz garšas, ožas un taustes jomu. Jo arī šeit, tā mums apgalvo, pirmajiem panākumiem sekos iespēju universs, piepildītu notikumu visuresība – tātad, ja atskatāmies uz veco formulējumu, – Dievam līdzīgs stāvoklis.

⁸ Turpat.

⁹ Boethius. *De consolatione philosophiae*. – V, 6.

Bodlērs 1860. gadā runāja par “mākslīgām paradīzēm”, par “gara un jutekļu izņēmumstāvokļiem”, kuros atmosfāras “bezgalības alkas”.¹⁰ Taču Bodlērs žēlojās par tradicionālo līdzekļu nepietiekamību, lai sasniegtu tos. Opijam un hašišam ir tāds trūkums, ka halucinācija tiek uzskatīta par īstenu un tiek vājināta griba. – Bet kā gan Bodlērs apbrīnotu elektroniskos medijus, kas perfekti sniedz realitāti, nenoliedzot tās mākslīgumu, medijus, kuros pārvarēta halucinācijas virtualitāte, bet saglabāta iztēles spēles brīvība?

Īsi sakot: Bodlēra sapnis, jauno laiku sapnis, gnosticisma sapnis un cilvēces sapnis par paradīzi zemes virsū pašreiz un uz priekšdienām šķiet īstenojamies elektronisko mediju mākslīgajās paradīzēs. – Un, ja kaut kas īstenojas citādi, kā gaidīts, tas lai neskumdina: piepildījums nekad nav 1:1 attiecībās ar cerēto. Bez tam eventuālos piepildījuma deficītus kompensēs negaidīti cerētā pārsniegumi.

Pēc šīm piezīmēm es gribu savu pārdomu pirmajā daļā sniegt dažus pārsapņiedumus par pasaules un mākslīgo pasaulu jēdzienu, otrajā daļā pievērsties elektronisko mediju pasaulu fenomenālajām iezīmēm un trešajā daļā uzsvērt dažus pretējus akcentus.

¹⁰ Šarls Bodlērs. *Mākslīgās paradīzes* [fragments] // Š. B. *Ļaunuma puķes*. – Rīga: Liesma, 1989. – 191.-226. lpp.

I. Pasaules starp dabiskumu un mākslīgumu

Kas ir pasaules? Un kas ir mākslīgas pasaules? Kādā attiecībā tās ir pret ne-mākslīgām pasaulēm?

Pasaule, pēc Kanta domām, ir “visu parādību veselums”.¹¹ Taču šādām parādību pasaulēm var būt dažāda tipika. Tipika atkarīga no vadošajām vērojuma un jēdzieniskuma pamatformām. Tās nosaka visus attiecīgās pasaules priekšmetus. Jutekliskas būtnes dzīvo ievērojami citādākās pasaulēs nekā gara būtnes.

Un kas ir mākslīgas pasaules? Varētu teikt: dabiskajai pasaulei pretējas pasaules. Bet kas ir dabiskā pasaule? Laikam gan fizikas pasaule – ja ar to tiktu izprasta Aristoteļa, vai Galileja, vai kvantu fizikas pasaule? Vai varbūt dabiskā pasaule ir pārdzīvotās dabas pasaule? Vai ikdienas dzīvespasaule?

1. Pasaule kā interpretācijas komplekss

Modernā filosofija – kā tās hermeneitiskajā, tā analītiskajā versijā – runā par pasauli daudzumu. Tā ir konsekvence tam, ka nav nepastarpinātas, no interpretācijas neatkarīgas pieejas īstenībai. Un ne jau tāpēc, ka šāda pieeja mums būtu liegta, bet tāpēc, ka šķietami pašsaprotamā ideja par interpretāciju nepastarpinātu pieeju īstenībai patiesībā ir pretrunīga un noraidāma. Kurš aizstāv pasaules par sevi tēzi, tas dara ko citu, nekā pats domā. Viņš domā, ka runā par pasauli, kas ir neatkarīga no interpretācijas. Bet tajā pašā laikā viņš šai pasaulei piešķir noteiktu iztulkojumu – proti, piedēvējot tai transcendenci pāri visām interpretācijām. Viņš pats piesaka noteiktu interpretāciju. No šīs dilemmas – proti, ka arī iecerētā neatkarība no interpretācijas pati ir interpretācija – principiāli nevar izvairī-

¹¹ Imanuels Kants. *Tīrā prāta kritika* (1781). – A, 334 [B, 391] un A, 506 [B 534].

ties. Arī postulētā pasaule par sevi neizbēgami ir *interpretēta* un *aprašstīta* kā aprakstam transcendentā pasaule. Un priekšstats par pasauli arī nemaz nevar būt citādi kā tikai interpretācijā un aprakstā. Interpretācija, apraksts ir fundamentālais apvārnis, *kurā* vispār iespējama īstenības izpratne vai saiknes ar īstenību. Īsi sakot: nevis reālisms, bet interpretacionisms ir mūsu izziņas princips.¹²

Uzskatu, ka strikti neatkarīgas īstenības ideja nav atbalstāma, es nupat to pieteicu, atsaucoties uz jaunāko hermeneitisko un analītisko filosofiju – uz Rortiju un Gudmenu¹³ –, taču šis uzskats ir daudz vecākas izcelsmes. Tā bija jau Ničes lielā mācība, kurš cilvēku principiāli izprata kā *animal fings* – kā fikcijas radošu būtņi;¹⁴ tā bija Hēgeļa mācība, kurš parādīja, ka nošķīrums starp “par sevi” un “priekš mums”, starp priekšmetu un apziņu pats ir apziņā;¹⁵ un tā, protams, bija jau Kanta mācība, kurš tvēra mūsu īstenību kā konstrukciju transcendentālo iepriekšdotumu ietvaros (vērojuma formas un kategorijas);¹⁶ šis uzskats patiesībā piederēja visai jauno laiku zinātniskajai pieejai, kas kopš Dekarta vairs netiecās uz pastāvošas

¹² Par epistemoloģisko interpretācijas jēdzienu sk.: Günter Abel. *Interpretationswelten. Gegenwartsphilosophie jenseits von Essentialismus und Relativismus*. – Frankfurt a. M., 1993.

¹³ Rortijs, piemēram, saka, ka īstenība pastāv “tikai kā aprakstīta īstenība” (Richard Rorty. *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*. Übers. von Michael Gebauer. – Frankfurt a. M., 1981. – 409. lpp.). Līdzīgās domās ir arī Gudmens, proti, ka mēs “visā, kas tiek aprakstīts, paliekam apraksta veidu robežās” (Nelson Goodman. *Weisen der Welterzeugung*. Übers. von Max Looser. – Frankfurt a. M., 1984. – 15. lpp.).

¹⁴ Sal.: Friedrich Nietzsche. *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne // F. N. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. – München, 1980. – Bd. 1. – 873.–890. lpp.)

¹⁵ Sal. ar: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Einleitung in die Phänomenologie des Geistes* (1807).

¹⁶ Tā ir “Tirā prāta kritikas” (1781) pamatdoma.

īstenības attēlojumu, bet gan uz īstenības konstrukciju – *more geometrico*.¹⁷

Bet atpakaļ pie tagadnes: šodien filozofija izprot visas pasaules – vienalga, vai tā ir ikdienas pasaule vai fizikālā pasaule, vai literārā pasaule – kā konstrukcijas un tādējādi vismaz daļēji kā cilvēka radīta. Visām pasaulēm piemīt mākslīgie vai fikcionālie veikumi jau no fundamentālām uztveres shēmām un simbolizācijas veidiem līdz priekšmetu izvērtējuma formām. Un ne par vienu no šiem veidiem un kritērijiem nevar teikt, ka tos var vienkārši atvasināt no īstenības par sevi. – Pamatā visas pasaules ir mākslīgas pasaules.

2. Mākslīguma pakāpes

Bet arī tad, ja pieņemam principiālu mākslīgumu, nošķirums starp dabisko un mākslīgajām pasaulēm zināmā līmenī tomēr saglabā jēgu. Dažas pasaules acīmredzami ir mākslīgākas nekā citas. Piemēram, romānu pasaule, vispārīgi ņemot, ir mākslīgāka nekā ikdienas pasaule, un mūsu ikdienas pasaule ir mākslīgāka kā arhaisko dzīves formu pasaule. Telefons, sabiedriskie transporta līdzekļi un fitnesa centri – noteicošie mūsu ikdienas kultūras elementi – pāts par sevi saprotams, nav dabas produkti, bet augstas pakāpes artefakti. Tikai: arī arhaiskajai pasaulei bija savs mākslīgums – tās atradumi un rituāli. Arī tā nebija vienkārši dabas dota vai no dabas izaugusi pasaule.

Vispārīgi tas nozīmē, ka vienmēr var iet no kaut kā mākslīga pie mazāk mākslīga, pie kaut kā salīdzinoši dabīgāka. Taču arī tas izrādīsies mākslīgs, salīdzinot ar kaut ko vēl dabīgāku. Bieži

¹⁷ Gandrīz vai emblemātiski tas parādās – *pars pro toto* – aklā, kurš taustās ar spieķi iecelšanā par redzošā modeli Dekarta pārdomās (sal. ar: René Descartes. *La Dioptrique // Œuvres* (sk. 7. piez.). Bd. 6. – 83.–86. lpp., 113. lpp. un tālāk, 135.–137. lpp.).

par “mākslīgu” dēvētais ir tikai jaunais pretstatā vecajam – kas savukārt bija mākslīgs pretstatā tam, kas bijis pirms tā. Piemēram, mūsu meži un kļajumi mums šķiet dabiski, bet tie ir augstākā mērā mākslīgi, salīdzinot ar terciāra laikmeta mūžamežu, lai arī pret Manhetenas debesskrāpju džungļiem tie ir gana dabīgi. Tiesa gan, arī šie džungļi izskatīsies vēl gana dabīgi, salīdzinot ar rītdienas lielpilsētas mākslīgo datorsimulāciju.

Īsi sakot: mākslīgums un dabīgums ir atgriezeniski jēdzieni. Tie apzīmē nevis priekšmetus, bet aspektus, perspektīvas, attiecības. Tieši tāpēc viens un tas pats objekts kādā perspektīvā var izskatīties dabīgs, bet citā – mākslīgs. Nav dabīgu un mākslīgu pasaulu *per se*, ir tikai salīdzinoši dabīgas un mākslīgas pasaules. Mākslīgums un dabīgums (tāpat kā citi atgriezeniski jēdzieni) veido pāri.

3. Divkāršas refleksijas pienākums

Bet tad šīs noteiksmes arī jāpārdomā to sajūgtībā. Apzīmējumam “mākslīgs” un “dabīgs” loģika prasa, lai, runājot par vienu no tiem, vienmēr tiktu domāts arī par otru. Tas man šķiet – un uz to es vēlos norādīt ar šiem pārspriedumiem – ļoti svarīgs apstāklis, ja runā par mākslīgo mediju pasauli aktualitāti. Par šādām mākslīgām pasaulēm var pienācīgi runāt tikai tad, ja vienlaikus ņem vērā pasaules, no kurām tās atdalītas un kuras jau tikai mākslīgo pasauli parādīšanās dēļ vien ir jēdzieniski un arī pēc būtības mainījušās. Es vēlāk īpaši pievērsīšos šiem rekursīvajiem efektiem un, piemēram, jautāšu, kā mediju ietekmē mainās ikdienas uztveres koordinātas vai kā savstarpēji viena otru ietekmē virtuālā un reālā realitātē.

Uzsverot divkāršas refleksijas pienākumu, es vēlētos distancēties no attiecību vienpusīga apraksta, piemēram, no vienkāršas iestāšanās par pilnīgu pāreju pie virtuālām elektroniskām pasaulēm. Kurš to prasa, tas, pēc manām domām, neredz attīstības divkāršo virzību un vienas virzības tendences sajūgtību ar otru.

Mākslīgo pasauļu fascinācija ir vienmēr arī antifascinācija, kas vērsta pret banāli pierasto īstenību, un jauno pasauļu laime ir tradicionālo vēlmju pārpildītības, pārsniegšanas vai nomaiņas laime. Un pretēji: daudzi pierastās īstenības momenti – kontrastā elektroniskajām pasaulēm – tiek no jauna novērtēti. Vecās pieredzes un uztveres formas nebūt vienkārši neatmirst, kā to apgalvo un vēlas dažs labs elektronikas fanātiķis.¹⁸ Gūtenberga galaktika neiznīkst, bet maina savu jēgu. Grāmatu lasītāji elektroniskajā laikmetā nav fosilijas, kā to mums vēlētos iegaldot mākslīgo pasauļu jaunās monokultūras propagandisti – paradoksālā kārtā – savās grāmatās.¹⁹

Tikai divkārsā, dialektiskā jauno un veco pasauļu vērošanā – tāda ir mana tēze – var pienācīgi tvert šodienas attiecības. Tam, kurš vēlas tagadni tvert jēdzienā (un filosofam aizvien ausīs skan Hēgeļa vārdi, ka “filosofijas uzdevums” ir “tvert to, kas ir”, tvert savu laiku “domās”²⁰), protams, šodien pirmām kārtām jāizprot mediju ietekme uz mūsu pasauli. Bet, kur šāda refleksija šķiet iespējama, tikai pieskaņojoties jauno mediju metodēm un tikai sarindojot nesakarīgas domu atlūzas pēc videoklipu parauga, tur šī refleksija iznīcina pati sevi. Tomēr daži jauno mediju teorētiķi, šķiet, savos rakstos un runās patiešām nonākuši delīrijā un vēlas radīt bez apziņas līdzdalības (līdz ar to viņu tēzei, ka elektronisko mediju laikmetā racionāla refleksija ir principiāli novecojusi, ir vismaz pierādījums

¹⁸ “Pēdējie Gūtenberga galaktikas dinozauri .. drīz izmirs.” (Norbert Bolz. *Chaos und Simulation*. – München, 1992. – 135. lpp.) – Kitlers izsakās jau diferencētāk: “Jaunie mediji nepadara vecos par liekiem, tie tikai piešķir tiem citas vietas sistēmā.” (Friedrich Kittler. *Geschichte der Kommunikationsmedien // Raum und Verfahren*. Interventionen 2. Hrsg. von Jörg Huber und Alois Martin Müller. – Basel, 1993. – 178. lpp.)

¹⁹ Nīla Postmena vienpusīguma eiforiska apvēršana nav mazāk maldīga kā šī vienpusīguma Kasandras patoss.

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse // G. W. F. H. Werke in 20 Bänden*. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 7. – 26. lpp.

viņu rīcībā).²¹ Es piedāvāju citu ceļu. Es drīzāk, konservatīvi atzīstot refleksijas vērtību, turos pie racionāla skaidrojuma un racionāla ieskata pūlēm. Redzot diskursīvās sfēras ekstātiskas izšķīdināšanas tendenci, tas man nebūt nešķiet lieki, bet gan drīzāk nepieciešami.

²¹ Viens piemērs: "Mediju teksts .. aizmirst dialektiku un tiecas pēc ekstāzes, jo tiek uzskatīts par mediju daļu. .. Tā aizraujošā teksta griba katram jēdzienam un informācijai, ko vien sastop, sistemātiski uzspiež savu patvaļu" (Agentur Bilwet. *Medien-Archiv*. – Bensheim, 1993. – 15. lpp.)

II. Mākslīgo pasaulu fenomenoloģija

Otrajā daļā es mēģināšu nosaukt dažus mediju pasaulu raksturojumus. Es rīkošos fenomenoloģiski – tiesa, ne transcendentālās fenomenoloģijas garā kā Huserls, bet drīzāk uztveres fenomenoloģijas ietvaros kā Merlo-Pontī un daži citi, kuri no fenomenoloģijas nonākuši pie estētiskas domāšanas. – Kur slēpjas elektronisko pasaulu jaunais – citāda valdzinošais aspekts?

1. Televīzija – neierasta fizika

Sāksim ar mums visiem pazīstamo mediju – televizoru. Par pārsteidzošāko pieredzi jāuzskata tas, ka, piemēram, pirms kāda raidījuma no ekrāna dziļumiem mums tuvojas svītra, kas pārtop trīsdimensionālā ķermenī, kurš pie tam, it kā to vadītu kāda gara roka, tiek griezts, gāzts un pārveidots divdimensionālā veidojumā. Varbūt mēs jau esam pieraduši pie šādām norisēm. Bet sākumā tas bija absolūti fascinējoši. Kaut kā tāda reālajā pasaulē nav. Vai precīzāk: šādas svītras, ķermeņus un virsmas mēs pazīstam arī mūsu reālajā pasaulē. Taču tur tie pakļaujas citiem likumiem nekā elektronisko mediju telpā. Ķermeņu fizika nepieļauj šādas bezsvara kustības un brīnumainas transformācijas. Realitātē trīsdimensionāls priekšmets var kļūt par divdimensionālu vai viendimensionālu tikai šķietami, nevis pa īstam. Drīzāk tas ir iespējams matemātiskajā konstrukcijā. Tai elektronisko attēlu pasaulei stāv tuvāk nekā ikdienas pasaulei.

Mediju fizika savukārt šādā veidā īstenojusi senas estētiskās vēlmes. Sirreālisms, piemēram, sapņoja par šādām transformācijām, lai arī spēja tās realizēt tikai aptuveni un salīdzinoši

neveikli. Elektroniskā attēlu manipulācija turpretī īsteno tās pilnībā – eleganti un pašsaprotami.²²

Kad jāraksturo elektronisko pasaulu fenomenālais savdabīgums, tad pirmām kārtām jārunā par vieglumu, par brīvu pārvietošanos, par brīvu spēli ar dimensijām un veidojumiem. Kustības sintētiskajā attēlu telpā līdzinās kustībām bezsvara stāvoklī. Ķermeņi zaudējuši savu smagnējumu, pretestību un masīvumu. Tie kļuvuši viegli; tie lido un veic savādas un apburošas kustības. Elektroniskā attēlu telpa nedaudz līdzinās kosmosa kuģa bezsvara stāvoklim. Nemainības vietā nākušas brīvas mutācijas, un saturi kļuvuši patvaļīgi modelējami. Bez tam arī tad, kad parādības saistās ar īstenību, tās saglabā vismaz attēlu virtuālo dvesmu. Tiesa, tās sugestē realitāti, taču šai sugestijai viscaur raksturīgs brīvības indekss – viss varētu būt vai kļūt arī citāds. Ja kaut kur vispār pastāv “esības vieglums” (Milans Kundera), tad elektroniskajā telpā.

2. Personālā datora pasaules digitālā ontoloģija

a) *Hiperpaātrinājums*

Pāriesim pie cita aparāta: pie mūsu laikmeta vadošās fosilijas – personālā datora. Pirmais, kas fascinē, ir ātrums ar kādu var tikt apstrādāti arī paši lielākie datu daudzumi. Dažās minūtēs, piemēram, var caurskatīt visas Vakarzemes filosofiskās klasikas darbus kāda noteikta jēdziena aspektā un saņemt visus citātus, kur šis jēdziens parādās. Ar agrāko lasīšanas kultūras tehniku tam būtu nepieciešami gadi, un kļūdu skaits būtu ļoti liels.

Tāpat apstulbinošs ir parādīšanās acumirkļīgums. Vienā mirklī ir klāt viss datu daudzums, un vienā mirklī tā vairs nav. Elektronisko mediju pasaule ir acumirkļīguma pasaule. Bināri

²² Cik gan perfekti ar mūsdienu elektronisko ekipējumu savām vīzijām veidolu varētu piešķirt, piemēram, Īvs Tengli!

operē ne tikai rēķināšana, arī ontoloģija ir bināra. Zīmes neveidojas lēnām organiskā procesā, bet ir acumirkli klātbūtnīgas. Un tikpat momentāni pazudušas.

Šī pazušana bez atlikuma ir tik nepierasta kā reti kas cits. No mums paliek kaut vai liķis, no cigaretes – pelni un no benzīna – smaka. Taču te viss ir pilnīgi tīrs, klīniski tīrs. Parādība jau bija visa substance, nekā vairs nav aiz tās un pēc tam. Darbojas tikai esamības un neesamības likums. Bet arī tas tikai momentāni. Viens pieskāriens taustiņam – un, kas nupat tika iznīcināts, atkal ir tūlīt un nenovecojis te. Arī pēc gadiem. Te nav novecošanas, visam ir pirmās dienas, oriģināla svaigums. Visā pasaulē valda vislielākā precizitāte un ekstrēms vieglums vienlaikus. – Protams, tā ir fascinējoša pasaule.

b) *Viņpus ikdienas ontoloģijas*

Pavērosim dokumentu eksistences formu. Tā ir divkārša: analogā veidā uz ekrāna un digitāli datora atmiņas medijā ierakstīta. Vairums datoru lietotāju ir pazīstami tikai ar analogo eksistences formu. Viņi veido lietotāju virspusi. *Software* viņiem ir grāmata aiz septiņiem zieģeļiem, “melnā kaste”. Programmēšanas valodu pārvalda tikai retais no mums. Vairums ir digitāli analfabēti. Arī es piederu pie šīs grupas.

Minētās pazīstamās parādīšanās formas un apslēptās struktūras divējādība šķiet līdzīga attiecībām reālajā pasaulē. Mēs pazīstam puķes, un mums tās patīk. Taču tikai retais no mums zina, kā veidota to fizikālā un ķīmiskā struktūra. Parādību iekšējā dzīve arī ikdienā – ne tikai elektroniskajā pasaulē – mums ir “melnā kaste”. Un tomēr starp abām pasaulēm ir milzīga atšķirība. Ja mēs atstājam kādu dokumentu (tātad elektroniskās pasaules priekšmetu), tad tas nesaglabājas analogā, bet digitālā formā. Ja novēršamies no ikdienas dzīves priekšmetiem, tad tie paliek savā fenomenālajā formā. Te fenomenālā forma ir arī parādību paliekošā forma. Turpretī datu jomā analogais esamības veids ir tikai pārejošs stāvoklis. Īstenā eksistence vienā gadījumā ir analoga, otrā gadījumā – digitāla.

Bet ko gan šeit nozīmē “īstenā eksistence”? Vai nošķirums starp parādību un būtību elektroniskajā jomā vispār ir saglabājams? Ikdienas pasaulei tas ir pat ļoti svarīgs. Klasiskā ontoloģija – mācība par esamību un tās parādībām – bija nemitīga šo attiecību tematizācija.

Turpretī elektroniskajā pasaulē nošķirums starp parādību un būtību vairs nav spēkā. Eksistence uz monitora un digitālā eksistence datora atmiņā ir viens un tas pats. Parādība ir perfekta “būtības” reprezentācija. “Būtībā” nav nekā vairāk un nekā cita kā parādībā. Tās ir identiskas, tikai reprezentācijas forma atšķiras – tad analogi, tad digitāli.

Pat vairāk: būtība pat ir pakļauta operācijām parādību sfērā. Jo, ja kādu dokumentu izmaina, tad izmaina – 1:1 – arī tā “būtību”. Būtība ir parādības kopija. Ikdienas pasaulē viss ir otrādi: parādība ir būtības kopija – visbiežāk slikta.

Tas, ka elektroniskajā pasaulē nav atšķirības starp parādību un būtību, neļauj izmantot tradicionālo ontoloģiju elektronisko mediju jomā. Balstoties uz klasiskajām kategorijām, elektronisko pasauli varētu tikai pārprast vai neadekvāti aprakstīt. Tradicionālā ontoloģija būtības un parādības atšķirības vārdā kritizēja parādības. Būtība bija paraugtēls, parādība – tikai tā nepilnīga realizācija. Protams: klasiskā ontoloģija sapņoja arī par parādības un būtības identitāti, un savā noslēguma fāzē – Hēgeļa darbos – tai šķita, ka šāda identitāte beidzot ir iestājusies. Bet elektroniskajā pasaulē šāda identitāte jau ir kopš sākta gala – bez jebkādas jebkad pastāvējušas atšķirības un parādību nepilnīguma, kas bijis dzelonis vai dzinulis kustībai identitātes virzienā. Parādība un būtība ik mirkli ir identiskas. – Starp citu, no tā izriet, ka digitālajam analfabētam, vienkārši analogajam datoru lietotājam, ir arī taisnība: viņam patiesi nekā netrūkst.

c) *Neparedzamais plašums*

Elektroniskajā pasaulē trūkst *vertikālās* atšķirības starp esamību un parādību. Vai tā tāpēc ir nabadzīgāka par ikdienas pasauli? Tieši otrādi: *horizontālā* virzienā tai priekšā ir

ikdienas pasaulei nepazīstama atvērtība izmaiņām, mutācijām, jauninājumiem. Internetā datu kopas var pieaugt katru brīdi, tās var sevi pārradīt, tās var kombinēt un krustot. Var pārveidot atsevišķu dokumentu, var modificēt tā atainojuma formu, to var sapludināt ar citiem dokumentiem, var ievietot tīklā, jā, pat ļaut tam patstāvīgi komunicēt ar otru dokumentu un radīt jaunus dokumentus. Padomājiet par hipertekstu.

Tiesa, elektroniskā pasaule ir pilnībā līdzena, taču bezgalīgi plaša pasaule.²³ Tajā ir nepārredzams sānceļu pievienojumu un paplašinājumu daudzums – no vienveidīgiem datiem līdz kompleksiem tīklojumiem. Digitālās sfēras izvēršanās telpa ir neizsmeļama.

d) Mediji un filosofija

Elektronisko mediju ontoloģija ir augstākā mērā filosofiski interesanta. Tāpēc šeit būtu vietā kāds ekskurss. Mediju ontoloģija ir acīmredzami antiklasiska, pavisam cita veida nekā tradicionālā ikdienas ontoloģija un tās cēlākā forma – metafiziskā ontoloģija. Hierarhiski organizētas pasaules vietā mediju ontoloģija izvērš sānceļu, krustošanās un tīklojumu pasauli, kā arī rizomātisku izplatīšanos un transformācijas. Stabilitātes vietā dominē mainība, dziļuma vietā – virsma, īstenības vietā – iespējamība.

Šīs iezīmes pārsteidzošā kārtā sasaucas ar dažiem īstenības aprakstiem, kas tagad izvirzās pēdējo gadu desmitu filosofiskās jomas priekšplānā, proti, poststrukturālisma autoru Deridā un Delēza darbos.²⁴ Pēc viņu domām, īstenībai un racionalitātei raksturīgas pārejas, atvērtas tīklojumu ķēdes,

²³ "Digitālais var izplatīties tikai pa virsmu." (Holger van den Boom. *Digitaler Schein – oder: Der Wirklichkeitsverlust ist kein wirklicher Verlust // Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Hrsg. von Florian Rötzer. – Frankfurt a. M., 1991. – 203. lpp.)

²⁴ Jacques Derrida. *De la grammatologie*. – Paris, 1967; vācu val.: *Grammatologie*. Übers. von Hans J. Reinberger und Hanns Zischler. – Frankfurt a. M., 1974. Tāpat sk.: Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. – Paris, 1968; vācu val.: *Differenz und Wiederholung*. Übers. von Joseph Vogl. – München, 1992.

permanentas jēgas nobīdes un principiāla jēgas veidošanās procesa nenoslēdzamība. Deridā un Delēzs attīstījuši šo skatījumu kopš sešdesmito gadu beigām – tātad tūlīt pēc elektronisko mediju izplatīšanās sākuma. Deridā izteikti norādījis uz šo kontekstu.²⁵

Šie jaunie filosofiskie īstenības apraksti ietver nozīmīgu tradicionālās filosofijas korekciju. Mediju priekšā pirmoreiz tikusi atzīta mediju lomas fundamentālā filosofiskā nozīme un filosofija tādējādi atbrīvota no kādiem ļoti seniem maldiem. Jo tradicionāli filosofija nepievērsa uzmanību domāšanā izmantoto mediju – mutiskas sarunas, rakstības – nozīmei. Jēgai vajadzēja eksistēt neatkarīgi no medijiem un tikai pēc tam, ieslodzītai medijos, piedzīvot izplatību un atsvešinātību – tā domāja no Platona līdz Hēgelim un vēl ilgi pēc tam.²⁶ Taču kopš sešdesmito gadu vidus Māršals Maklūens padarīja uz medijiem attiecināto saukli “Medijs ir vēsts” arī filosofiski auglīgu. Kā pirmais to veica Eriks Heivloks, Maklūena Toronto kolēģis seno valodu filoloģijā. Viņš parādīja grieķu alfabēta no-teicošo lomu grieķu filosofijas attīstībā.²⁷ Tad jaunu ceļu sāka iet Deridā, uzsverot, ka jēgai jāpateicas ierakstīšanas norisei medijos un ka mediju loma nebūt nav sekundāra un ārēja jēgai, bet ir jau no sāкта gala jēgai konstitutīva, ka tai ir *produktīva* nozīme jēgas procesos. Jēga netiek “aptraipīta” (kā to uzskatīja tradīcija) saiknē ar mediju vai sagrozīta, bet gan bez šīs saiknes ar mediju jēgas nemaz nebūtu. Tīra jēga ārpus zīmēm, ko izsapņojusi metafiziskā tradīcija, ir bijis fantoms.

²⁵ Sal. ar: Derrida. *Grammatologie* [sk. 24. piez.]. – 23. lpp.

²⁶ Nīče (tāpat kā daudzkārt citviet) bija izņēmums. Viņš pirmais no filosofiem lietoja rakstāmšāsinu un uz tās rakstīja: “.. mūsu rakstāmriks līdzdarbojas mūsu domās.” (Vēstule Heinriham Kezelicam, 1882. gada februāra beigās. Sk.: Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. – München, 1986. – Bd. 6. – 172. lpp.)

²⁷ Eric A. Havelock. *Preface to Platon*. – Cambridge (Mass.), 1963.

Tāds šodien ir – patiecoties mediju pieredzei – filosofijas refleksijas iznākums.

Pēc šī ekskursa par mediju temata centrālo nozīmi filosofijai es atgriezšos pie II daļas pārspriedumu gaitas, kurā, sākot ar televizoru un personālo datoru, mēģināju ieskicēt dažus elektronisko pasauļu fenomenoloģijas soļus. Līdz šim attēlotā attīstība turpinās jaunās tehnoloģiskajās inovācijās – tādās ka hologrammas, multimediji un kibertelpa.²⁸ Arī te raksturīgs hiperātrums, vieglums, transformējamība un virtualitāte. Klāt nāk vēl jutekļu, kas tajā ņem dalību, skalas palašinājums. Visuālajam pievienojas akustiskais un taktilais, un šo jomu ekspertu mums apgalvo, ka arī smaržas un garšas jomā pastāv tikai īslaicīgas faktiskas, nevis principiālas robežas.²⁹ – Pašreizēju mērķu labad es gribētu palikt pie minētajiem punktiem. Citiem aspektiem pieskaršos nākošajā daļā, kurā es vēlētos pāvērties arī uz mediju pasauļu otru pusi un ietekmi uz pasaules pieredzes formām ārpus medijiem.

²⁸ Par specifiskajiem interneta un it īpaši globālā tīmekļa aspektiem, kam to jauninājuma un kulturālās nozīmes dēļ pienāktos plašāks apskats, es šī raksta ietvaros nevaru plašāk izvērsties. Sal.: Wolfgang Welsch. *Information Superhighway or Highway Number One?* // *Living* 7 (1995). H. 1. – 42. lpp. un tālāk.

²⁹ Derrick de Kerckhove. *Cyberdesign – Interaktion mit virtuellen Realitäten* // *Das Verschwinden der Dinge. Neue Technologien und Design*. Hrsg. von Arnica-Verena Langenmaier. – München, 1993. – 52. lpp.

III. Elektronisko mediju atgriezeniskā ietekme uz ikdienas pasauli

Kā elektronisko pasaulu ietekme maina mūsu ikdienas īstenības izpratni un ikdienišķo pasaules pieredzi?

Dažs teiks, ka ar mākslīgo pasaulu pievienošanās mūsu pieredze vienkārši kļūst plašāka un bagātāka. Taču, tā runājot, neredz, ka kaut kā jauna pievienošana vienmēr maina veco. Piemēram, ar iespēju paplašināšanos atsevišķas iespējas tiek devalvētas: tagad nerunājam vairs tikai par šo vienu iespēju, jo no tās var izvairīties, var pievērsties citām iespējām; tīras iespēju uzkrāšanas teorija ir pārāk vienkāršota. Bez tam iepriekšējās iespējas kvalitatīvi mainās: modificējas gan to veids, gan nozīme.

Šodien pamatā ir vērojamas divu veidu pārmaiņas. Pirmkārt, notiek īstenā resp. mūsu īstenības izpratnes *virtualizācija* resp. *derealizācija*. Un, otrkārt, saistībā ar to, noris neelektronisko īstenības pieredžu *atjaunota apstiprināšana* – tieši to momentu apstiprināšana, atšķirībā no elektroniskajām kuri raksturīgi šīm īstenībām – un parādās kā šo neelektronisko īstenību specifiskās iezīmes, kurām tiek piešķirta īpaša vērtība.

1. Virtualizācija

Vispirms par virtualizāciju. Tā ceļas, vispārīgi runājot, no tā, ka mediju likumsakarības aizvien vairāk sāk ielauzties arī ikdienas īstenībā.

Medijos pastāv, kā jau teikts, cita parādību un norišu fizika un cita loģika nekā ikdienā. Tas sākas ar jau pieminētajiem rotācijas objektiem televizora ekrānā un videotelpā un kibertelpā iegūst pilnīgi neierastas dimensijas. Turpmāk mūsu dienīšķai pieredzes jomai piederēs dažādas īstenības versijas. Šādu alternatīvu eksistence liek domāt vismaz par vienu: ka pierastās īstenības izpratnes ārkārtējās tiesības un masivitāte

varētu būt neattaisnojama, ka ir iespējamās arī alternatīvas pasaules konstrukcijas. Tādējādi mūsu īstenības izpratne sāk atvērties iespējamam pasaulu daudzumam. Pat ja to sākumā grib saprast tikai tā, ka blakus vienai patiesi īstenai pasaulei pastāv arī citas – mākslīgas pasaules konstrukcijas, tad tomēr ierastā realitātes pieredze vismaz jau zaudē savas pretenzijas uz ārkārtējām tiesībām – lai arī vēl ne savu prioritāti.

a) Mediju realitātes un ikdienas realitātes cauraušanās

Tiesa gan, apstākļi kļūst sarežģītāki, ja ņem vērā, ka ikdienas realitāte ir mediju realitātes ielienkumā un tas ved pie mediju realitātes iedarbības uz ikdienas realitāti. Tāpēc skaidrs ikdienas un mediju realitātes nošķirums vairs nebūs iespējams. Es vēlētos parādīt dažus realitāšu savīšanās norises etapus.

Pirmkārt, prezentācija medijos kļuvusi par ikdienas apstiprinājuma zieģeli. Par pilnībā īstenu var tikt uzskatīts tikai tas, kas tiek translēts. Laikmetā pirms elektroniskajiem medijiem Karls Krauss rakstīja: “Sākumā bija prese, un tad tapa pasaule.” Ginters Andersss šo aspektu akcentēja un, 1956. gadā, jau pastāvot televīzijai izteica sarkastiskā formulējumā: “Sākumā bija raidījums, tam notiek viss šai pasaulē.”

Pateicoties savai prezentācijai medijos, ikdienas pasaule aizvien vairāk tiek modelēta pēc mediju likumiem. Tā, piemēram, tā tiek pakļauta ātrai montāžai, tēlainumam, ritmiskām secībām. Tādējādi vismaz gadījumos, kad īstenību pazīstam tikai mediju prezentācijā, rodas mediju un ikdienas loģikas sajaukšanās. Un šo gadījumu nav maz; gandrīz visu, ko zinām par plašo pasauli, mēs zinām no televizora ekrāna, kā to atzīmējis Niklāss Lūmanis. Tādējādi mediju loģika aizvien vairāk ierakstās ikdienas īstenībā – un tieši tajos īstenības fragmentos, kuri atrasti par cienīgiem, lai tos pārraidītu televīzijā.

Otrkārt, mediju iespaids izjūtams arī pašā realitātes aranžējumā. Daudzi reāli notikumi šodien jau no sākuma tiek iestudēti, rēķinoties ar to, kā tiks pasniegti medijos. Tas attiecas kā uz protesta akcijām, tā uz kultūras pasākumiem. Ko līdzīgu var

novērot arī indivīdu sevis veidošanā. Ņemot vērā, ka mūsdienu pasaulē personības formēšanās noris ar mediju demonstrēto paraugu palīdzību, sadzīvē aizvien vairāk sastopam mediju ietekmē stilizētas figūras. Tādējādi mediju radītais savdabīgums ietekmē arī realitāti ārpus medijiem. Ne tikai realitātes *atainojums* medijos, bet *pati realitāte* ārpus medijiem tagad ir mediju noteiksmju caurvīta.

Treškārt, telekomunikācija ved pie vispārēja uzbrukuma mūsu pierastās īstenības pamatkoordinātām. Telpa un laiks, pamatdimensijas, kas sadiedz ikdienas īstenību, aizvien vairāk tiek telekomunikatīvi izārdītas. Kur valda gaismas ātrums, telpiskajām distancēm nav nozīmes. Zūd vietu savdabīgums, jo mediju elektroniskais aprikojums pārspēj visas lokālās īpatnības: no katras vietas var veikt vienas un tās pašas komunikatīvās darbības. Tāpat pagātne datu apstrādē un nākotne izskaitļotā ekstrapolācijā kļūst pārvaldāmas un tendenciozi tiek pārvērstas telemātiskās tagadnes saturā.³⁰ Saskatāms telplaicisko atšķirību sabrukums, visuresamības struktūra bez izceltas tagadnes. Telpa un laiks, mūsu pasaules ierastās pamatkoordinātas, kļūst salīdzinoši marginālas. Tik tālu sniedzas elektronisko komunikāciju pasaules ieviestās pārmaiņas reālajā pasaulē.

Ja ņem vērā šo telplaicisko atšķirību sabrukumu telemātiskajā komunikācijas pasaulē, jo spilgtāk vēlreiz parādās tas apstāklis, ka mūsu īstenībā līdzās pastāv vairākas īstenības versijas. Telpa un laiks darbojas kā asi nošķirēji vairs tikai atsevišķās jomās. Citās jomās to nozīmība ir telemātiski neitralizēta. Šādi īstenības versiju kontrasti kļūst pat ikdienas pieredzi. Vai, izsakoties citādi: mediju ierosināta īstenības pārmaiņu rezultātā par laikabiedru pieredzes paraugu kļūst tas, ko es attēloju I daļā saistībā ar filosofisko attīstību: ka īstenības nemaz nav

³⁰ "Nākotnes laika kategorija tiek atmesta un tās vietā nāk izstiepta tagadne" (Helga Nowotny. *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgeföhls*. – Frankfurt a. M., 1989. – 53. lpp.).

Īstenības, ka tā drīzāk vienmēr izpaužas kaut kādā veidā, ka īstenība ikreiz ir konstrukcija.

b) Robežu nojaukšana starp realitāti un simulāciju?

Īstenības saistošā rakstura vājināšanā līdzdarbojas arī jaunās televīzijas patērēšanas metodes un mikroelektronisko projektu un ražošanas tehnikas lietojums. Televizionārā īstenība acīmredzami nav saistoša un neizbēgama, bet to var izvēlēties, mainīt, pārvaldīt, no tās var aizbēgt. Ja kādam kaut kas nepatīk, tad viņš pārslēdz kanālu. Sērfošanā pa kanāliem progresējušais televīzijas patērtētājs apgūst reālā derealizāciju, kas šodien ir spēkā arī citviet.³¹ Un, kas bieži strādā ar datorizētās projektēšanas programmu, tam padziļināta īstenības modelēšana un virtualitāte ir ikdienas pieredze.

Bet cik tālu iet realitātes un virtualitātes sapludināšana? Daži teorētiķi uzskata: nemaz tik tālu tā netiek. Realitāte un simulācija paliek stingri nošķirtas. Piemēram, vēl neviens nav sajaucis kādu laulības krahu ģimenes seriālā ar nesaskaņām pie paša brokastu galda.³² Tā ir tiesa, tomēr šī diagnoze paliek virspusēja. Protams, mums joprojām izdodas uz īsu brīdi nošķirt simulāciju un realitāti, tomēr izšķirošās ir ilglaicīgās sekas mijiedarbībai ar medijiem. Un te pētījumi rāda, ka izturēšanās veidi, kas apgūti elektroniskajā paraugpasaulē, aizvien vairāk piesātina ikdienas pieredzi.³³ Īstenības virtualizācija ir mediju pasaules ilglaicīgā iedarbība.

Ļaujiet teikto paskaidrot ar kādu piemēru. ASV apgrozībā laista 8 minūšu gara interaktīvus komponentus saturoša lente ar nosaukumu "VideoBaby". Dzimšanas sertifikāts un veselī-

³¹ Par derealizāciju sk. rakstā "Estētika ārpus estētikas – par disciplīnas jaunu formu" šajā krājumā.

³² Sal. ar: Hans Magnus Enzensberger. *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind* // H. M. E. *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen*. – Frankfurt a. M., 1989. – 91. lpp.

³³ Sal. ar: Joshua Meyrowitz. *Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*. – Weinheim, 1987.

bas atestāts ietilpst komplektā. Lietotāja priekšā uz ekrāna ir viņa sapņu zīdainis, un viņš var netraucēti par to sajūsmināties. Zīdainis reaģē uz vārdiem “Ēd putriņu”, “Uzsmaidi māmiņai”. Un varat iedomāties: šī bērna paklausība ir perfekta. Astoņu minūšu beigās tas vēl dziedot jāiemidzina.³⁴ Uz iepakojuma rakstīts: “Pilna īsta vecāku pieredze bez īsto lietu nedrošuma un aprūtinājuma! Jūs mīlat bērnus, bet Jums nav laika ar tiem nodarboties? Šis “VideoBaby” ir domāts tieši Jums!”

Protams, lietotājs zina atšķirību starp simulāciju un realitāti. Taču svarīgākais ir tas, ka šī atšķirība *nozīmē* aizvien mazāk. Simulācija bez lieka vārda tiek pieņemta par realitātes aizstājēju, jā, pat novērtēta kā reālā pilnīgākā versija – jo tā piedāvā “pilnu .. vecāku pieredzi bez .. īsto lietu .. aprūtinājuma”. Simulācijas pieredze aizvien vairāk kļūst par reālās izturēšanās matricu: zīdaiņi tiek uztverti kā video-zīdaiņi, un viņu novirzes no elektroniskā ideālā tēla vairs netiek uztvertas, piemēram, kā cilvēcības pazīmes, bet kā aprūtināšanas nepilnības. Mediju radīto nosacījumu apstākļos oriģināliem piemīt tendence izraisīt vilšanos – kā šajā piemērā, tā arī citur, piemēram, mākslā. Reālais aizvien vairāk tiek mērīts ar mediju ideālo priekšstatu mēru.³⁵

Šādu attīstību var uzlūkot ar pretīgumu – tā, protams, ir augstākā mērā problemātiska. Taču nevar nonākt pie citām – varbūt humānākām iespējām – noliedzot realitātes un simulācijas sakušanu, bet gan apzinoties šo *status quo* un mācoties ieņemt tajā pozīciju. Es vēl pie tā atgriezīšos. – Pirms tam vēl pēdējā piezīme par virtualitātes un realitātes saplūsmi mūsdienās.

³⁴ Cit. no: Hans Ulrich Reck. *Imitieren? Klar, immer. Aber wie? // Basler Magazin*. Nr. 47. [25. 11. 1989]. – 2. lpp. Sal. ar manu analīzi: Wolfgang Welsch. *Ästhetisches Denken*. – Stuttgart, 1990. – 22. lpp.

³⁵ Zīmīgi, ka Mikelandželo Siksta kapelas fresku restaurāciju sponsorēja kāda televīzijas sabiedrība (*Nippon Television Network Corporation*) – freskas arī atdzima pilnīgi telegēni.

c) Kibertelpa

Pašlaik virtualitātes un realitātes cauraušanās fokusējas “kibertelpas” tehnoloģijā. Protams, tas ir temats, kas ir modē, tas ir arī retorisku pārspilējumu kristalizācijas punkts un hīts sabiedrisko attiecību stratēģijās. Un tomēr šai tehnoloģijai un tās rezonansei ir arī ciets un pārdomu vērts kodols. Par to es vēlētos runāt.

“Kibertelpa” elektroniskajās pasaulēs ievieš kādu momentu, kas patiesi ir pilnīgi jauns: “kibertelpas” ietvaros mēs nestāvam distancēti iepretim kādam attēlam, bet ieejam tajā un ar vizuālo, akustisko un taustes sensoru palīdzību varam pārvietoties attēla virtuālajā pasaulē kā reālā pasaulē. “Atrasties attēla priekšā” – šī ļoti konvencionālā citos aspektos tik attīstīto elektronisko pasaulu iezīme – pārtop iezīmē “atrasties attēla pasaulē”. Klātbūtne attēla priekšā un iepretim attēlam pārtop klātbūtnē attēlā – tajā, ko sauc par teleprezenci. Interesanta šeit ir ne tik daudz patiesībā ļoti ierobežotā šo “kibertelpas” pasaulu pilnveidošanas iespēja (proti, var realizēt tikai programmā paredzētos, nevis patvaļīgi izvēlētos izturēšanās veidus),³⁶ bet svarīgs ir apziņas efekts, ko izraisa šādi “kibereksperimenti”. Ieejot virtuālajā pasaulē kā reālajā, mēs konkrēti pieredzam, ka virtuālais arī var būt reāls, un te var rasties pieņēmums, ka arī viss reālais kādā aspektā var būt virtuāls. Leibnica vai Borhesa pasaules redzējums, saskaņā ar kuru tas, kas vienam apziņas stāvoklim ir reāls, patiesībā var būt cita apziņas stāvokļa sapņa veidojums,³⁷ kļūst par vispārīgo

³⁶ Šeit sal. izsmēlošos Florianā Recera pārspriedumus “*Ästhetische Herausforderungen von Cyberspace*” (*Raum und Verfahren* [sk. 18. piez.]). – 29.–42. lpp. Īpaši sk. 41. lpp. un tālāk. Tāpat sal. ar: F. R. *Virtuelle un reale Welten // Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*. Hrsg. von Florian Rötzer und Peter Weibel. – München, 1993. – 81.–113. lpp. Īpaši sk. 106. lpp.

³⁷ “Nekas nestāv ceļā tam, ka mūsu garam parādās noteikti sakārtoti sapņi, ko mēs uzskatām par patiesiem, un no prakses skatpunkta, pateicoties savai vispusīgajai saskaņotībai, tie tādi arī ir.” “Jā, ja pat visu dzīvi sauktu tikai par sapni un redzamo pasauli par māņu tēlu, es tomēr uzskatītu, ka šim sapnim un šim māņu tēlam piemīt pietiekami daudz realitātes, ja vien mēs, pareizi lietojot savu prātu, nekad netiekam to maldināti.” (Gottfried Wilhelm Leibnitz. *Über die Methode, reale Phänomene von imaginären*

pieņēmumu attiecībā uz īstenību. Robežas starp realitāti un virtualitāti kļūst pavisam nedrošas un caurlaidīgas.

d) Mediju pieredzes radītā apgaismība

Ka elektroniskie mediji aprakstītajos veidos ved pie mūsu realitātes apziņas virtualizācijas, ir bieži konstatēts, un tas bieži ticis nožēlots. Es uzskatu šo diagnozi par pareizu, taču šīs norises negatīvo novērtējumu – par aplamu. Pēc manām domām, mediju izraisītajās mūsu pierastās īstenības izpratnes pārmaiņās paslēpta gandrīz vai apgaismojoša jauno mediju un mākslīgo pasaulu iedarbība. Jauno mediju priekšā mēs skaidrāk nekā jebkad apzināmies īstenības fundamentāli konstruktīvo raksturu, visu mūsu īstenības izpratņu interpretatīvo raksturu.³⁸ Tam pateicoties, mūsu īstenības redzējums tagad arī ikdienā pāriet no reālisma pie konstruktīvisma, no iepriekšdotības pie veidošanas, no vienskaitļa pie daudzskaitļa un no realitātes pie virtualitātes. Saskaņā ar mediju īstenībām mēs saprotam, ka īstenība vienmēr jau bijusi konstrukcija, bet agrāk to tikai vēl nespējām atzīt.³⁹

*zu unterscheiden // G. W. L. Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Bd. 2. – Hamburg, 31966. – 126. un 125. lpp.). Borhesa stāsts “Drupu lokā”, kurā cilvēks izsapņo kādu jaunekli, kas atrodas pavisam citā vietā, tik precīzi, ka tas kļūst reāls – un tiek sniegtas viennozīmīgas liecības par sapņojuma panākumiem –, beidzas ar ugunskrīstībām, kas sapņo radītāju ved pie pārsteidzošas atziņas, ka arī viņam pašam par sevi jāpateicas kāda cita sapņiem: “Atvieglots, nokaunējies, pārsteigts viņš saprata, ka arī viņš bijis tikai šķituma tēls, ka viņu kāds cits nosapņojis” (Jorge Luis Borges. *Die kreisförmigen Ruinen // J. L. B. Sämtliche Erzählungen. – München, 1970. – 177. lpp.).**

³⁸ Zīmīgi, ka īstenības konstruktīvais raksturs – pēc piesauktās filosofiskās sagatavošanas – pēdējos gadu desmitos ir iestrādāts arī virzienā, kas sevi sauc par “konstruktivismu” un kam no sāka gala bija intensīvi sakari ar kibernetiku.

³⁹ Mēs tāpat vēlreiz saduramies ar sasaucēm starp pieredzes veidiem, ko pastarpina jaunie elektroniskie mediji, un tagadnes centrālajām filosofiskajām teorēmām. Pirms tam es to parādīju attiecībā uz mediju antihierarhisko ontoloģiju, kā arī attiecībā uz domāšanas medialitāti; tagad

2. Atkārtota apstiprināšana

Tas viss izklausās pēc elektronisko pasaulu un to mākslīgās paradīzes apoloģijas – taču beigu beigās man svarīgs kas cits, un es gribu salikt pretējus akcentus.

a) Kontrastējošas pieredzes

Ja visas īstenības ir konstrukcijas – individuālas, sabiedriskas, mediju konstrukcijas –, tad izvēle starp tām nav izvēle starp esamību un šķitumu vai starp patiesu un nepatiesu, bet izvēle starp versijām, kurām potenciāli ir vienādas tiesības atkarībā no tā, kam mēs dodam priekšroku. Un tad mēs, pirmkārt, esam atbildīgi par savām izvēlēm. Un, otrkārt, var notikt, ka kāda no īstenības versijām var vest pie citas versijas jauna izvērtējuma. Tā var parādīt šīs izvēles priekšrocības, kontrastējot ar citām, un tādējādi padarīt to par vēlamu.

Tas skar arī attiecības starp elektroniskajām un neelektroniskajām pasaulēm. Elektroniskās pasaules pārvērtē neelektronisko pasaulu pieredzes formas – ko tās, tiesa, atbilstoši kontrasta likumam ir arī pārveidojušas.

Tieši tad, ja pareiza ir Māršala Maklūena tēze, ka medijs ir vēsts (un es nešaubos, ka tas tā ir), sistemātisku iemeslu dēļ elektroniskajiem medijiem trūkst citu mediju savdabīgo pieredzes formu. Tiesa, elektroniskie mediji var pievērsties *jebkuram priekšmetam*, taču – tāpat kā ikviens medijs – *tikai savā veidā*.⁴⁰ Vieni un tie paši priekšmeti pieejami gan vienā, gan arī kādā citā medijā – tādējādi var arī pieredzēt ikreizējā medija specifiskumu un ierobežotību. Citiem vārdiem: arī elektroniskie mediji ir specifiski. Tie noteikti piedāvā zināmas apbrīnojamas iespējas. Taču ne visas iespējas. Un šodien kļūst

tā vēlreiz parādījusies arī atziņa par īstenības konstruktīvo raksturu. Mediju pieredzei ir apgaismībai līdzīga iedarbība filosofijā un arī ārpus tās.

⁴⁰ Citiem vārdiem, mediji var būt universāli, bet ne totāli. Tie var aptvert visu, bet ne jebkurā veidā.

interesantas ne tikai mediju iespējas, bet pretstatā tām arī dažas kvalitātes, kuru tām trūkst un kas ietvertas vienīgi citās īstenības formās. – Šis aspekts pēdējo gadu diskusijās ir par maz ņemts vērā.

b) Pretējās iespējas

Tā mēs šodien pretēji elektroniskajam hiperpaātrinājumam mācāmies novērtēt lēnumu, pretēji universālajam kustīgumam un mainībai – pretestību un nemainību, pretēji brīvai spēlei – palikšanu pie dotā, pretēji lidojumam – masivitāti, pretēji mutācijai – pastāvīgo un paļāvības iespēju. Taustiņa klikšķa acumirkļīgums kontrastā māca novērtēt tam pretējo – lēnu attīstību, kas notiek pēc tai raksturīgiem likumiem, patvaļīgā atkārtojamība modina vēlmi pēc vienreizējā. Elektroniskā vi-suresamība un virtuālo iespēju universs modina ilgas pēc citas klātbūtnes – pēc neatkārtojamas *hic et nunc* klātbūtnes, pēc atsevišķā notikuma. Pretēji līdz pilnībai novestajam caurspīdīgumam jaunu nozīmi iegūst necaurredzamība, pretēji elektroniskajai gaismas pasaulei – neizgaismojamais, pretēji procesoru intelektualitātei – suverēnā matērijas ignorance.

Nosauktās pretvērtības var rezumējot izteikt jēdzienos “matērija”, “ķermenis”, “individualitāte”, “vienreizība”. Mums no jauna kļūst svarīgs tas, kas prasa īpašu telpu, īpašu laiku, tas, kas nav apmaināms, bet ir neatkārtojams. Tā Boto Štrauss norādīja, ka pārsātinātas komunikācijas apstākļos dzejnieks ir spējīgs uz “nepastarpināto, pārrāvumu, pārtrauktu kontaktu, klusuma brīdi, pauzi; Svešumu”.⁴¹ Līdzīgi arī Bertoluči “Pēdējā tango Parīzē” bezvārdības situācija – pretēji pārsātinātajām sabiedrības plāpām – radīja vietu vienreizējai mīlestībai.

Mums ir pamats no jauna aizstāvēt klusumu pret apdullināšanu; no jauna augstāk par sociāli kopīgajām elektroniskajām

⁴¹ Botho Strauß. *Die Erde – ein Kopf // Büchner-Preis-Reden 1984–1994*. Hrsg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. – Stuttgart, 1994. – 130. lpp.

iedomām vērtēt savu citiem nepieejamo iztēli; un tāpat mūsu novecojošo un trauslo ķermeni vērtēt augstāk par perfektajiem un nenovecojošajiem sintētiskajiem ķermeņiem.

c) Telemātiskā pasaule pret ķermenisko

Telemātiskā un ķermeniskā pasaule ir kontrastā. To neatbilstība nav atceļama. Šodien telemātiski zūd attālumi, taču tāpēc nesarūk mūsu ķermeņi. Procesori kļūst aizvien ātrāki, taču nebūt ne mūsu jutekļi un mūsu motoriskās un psihiskās spējas. Aprēķinu apstrādes kapacitāte izaugusi līdz gigantiskiem apmēriem, taču nebūt ne mūsu dzīves laiks, mūsu reakcijas laiks, mūsu sapratnes laiks.

Ķermenis ir konservatīvs elements, un tas paliek visu mūsu veikumu nosacījums. Ķermeniskuma kā premeta elektroniskajām imaterializācijas tendencēm nozīme pēdējos gados no filozofiskā skatpunkta ir vairākkārt uzsvēta. Liotārs uzdeva jautājumu, vai bez ķermeņa var domāt, – un sniedza noraidošu atbildi.⁴² No fenomenoloģiskās perspektīvas Dreifuss ir norādījis uz to, ka nevar pastāvēt saprašana bez saiknes ar ķermenisko un ikdienas pieredzi.⁴³ Līdzīgi arī Viriljo un Bodrijārs, balstoties uz antropoloģiskām premisām, aizstāvējuši mūsu fizisko ķermeni pret tā meta-fizisko, tehnoloģisko pārveides projektu.⁴⁴

⁴² Sal. ar: Jean-François Lyotard. *Ob man ohne Körper denken kann* // J.-F. L. *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Übers. von Christine Pries. – Wien, 1989. – 23.–49. lpp.

⁴³ Sal. ar: Hubert L. Dreyfus. *Die Grenzen künstlicher Intelligenz. Was Computer nicht können*. – Frankfurt a. M., 1985.

⁴⁴ Sal. ar: Paul Virilio. *Verhaltensdesign: Vom Übermenschen zum überreizten Menschen* // *Das Verschwinden der Dinge* [sk. 29. piez.]. – 73.–95. lpp., tāpat sk.: Jean Baudrillard. *Überleben und Unsterblichkeit* // *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 3 (1994). H. 1. – 95.–111. lpp. Ar līdzīgu mērķi arī Dīters Kampers ir cildinājis ķermeni kā progresējošā civilizācijas procesa kritikas orgānu. (Dietmar Kamper. *Die Wiederkehr des Körpers. Notizen zu einer Bestandaufnahme des Zivilisationsprozesses* // D. K. *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. – München, 1981. – 39.–46. lpp.) – Dažu sevi par īpaši progresīviem uzskatošo laikabiedru sapnis (īpaši dzīvē jomā) par iespējami no *hardware* brīvu, bezpriekšmetisku pasauli

Ķermeniskums, individualitāte, materialitāte nav jākonceptualizē tikai kā mūsu domāšanas un īstenības pieredzes nosacījumi vai robežas; šie aspekti nav jātematizē tikai aizsargājoties – un arī ne vienkārši uzbrūkot. Tas viss būtu vēl tikai funkcionalizēšanas formas. Šie momenti būtu jāatzīst to savdabīgumā un tādējādi jāakcentē.

Protams, mūsu ķermeņi ir atvērti izmaiņām un paplašinājumam. Klasiskā *citius-altius-fortius* bija šī aspekta sportiskā formula. Šodien mēs stiprinām ķermeni savienībā ar tehniskajām ierīcēm un elektroniskajiem medijiem. Un ķermeņi tam nesaka nē. Iepriekš attēlotais elektronisko mediju valdzinājums nav tikai gara un iztēles valdzinājums – tas piemīt arī mūsu ķermeņiem, kas ilgojas un ir neapmierināti.

Taču pastāv arī ķermeņu nesakaramība, suverenitāte un patstāvīgums iepretim medijiem. To mēs šodien atklājam pretēji pasaules medializācijai. Var atcerēties Nadoļnija “Lēnuma atklāšanu”⁴⁵ vai Handkes slavinājumu nogurumam.⁴⁶ Brāzmaini pieaugot pasaules elektroniskajām iespējām, mums atkal kļūst svarīgs neatkārtojama mirkļa vai tikšanās vienreizīgums – vai arī atpūtā esošas rokas, vai acu lēnīgums un laime. Mēs atceramies par vienkāršu veikumu pašpietiekamo pilnību un autonomiju – pastaigas, maltītes, skatu uz ainavu – vai arī vientulību, no medijiem brīvu vientulību tālu no komunikāciju mašīnējām.

Protams, šādu veikumu atkalatklāšana un jauna novērtēšana noris uz mediju ietekmētas pasaules un tās turbulenču fona. Tās nevar šķirt no šīs pasaules. Gar minēto pieredžu horizontu klīst mediju pasaule. Bet nosauktās pieredzes arī attur mediju pasauli un savā iekšienē un intesitātē nav tās skartas.

ir principiāli maldīgs. Šī apvērsta neitronu bumbas versija – tai vajadzētu iznīcināt visu cilvēku dzīvības, bet šeit vēlas pilnībā likvidēt priekšmetus – pieder pie futūristiskās fantastikas maldu arsenāla.

⁴⁵ Sten Nadolny. *Die Entdeckung der Langsamkeit*. – München, 1983.

⁴⁶ Peter Handke. *Versuch über Müdigkeit*. – Frankfurt a. M., 1989.

To nozīmīgums var būt mediju pasaules pieredžu iekrāsots, taču tas neattiecas uz šo pieredžu substanci. Līdzīgi varbūt kā uz pagājības pamata pastāv laime – jo pagājība taču nav laimes esence, lai arī ir tās liktenis.

d) *Komplementaritāte*

Lai netiku pārprasts: es nebūt nedomāju par ķermeniskā un individuālā atkārtotu apstiprinājumu kā par vienkāršu programmu, kas vērsta pret elektronisko pasaulu mākslīgajām paradīzēm, bet gan drīzāk kā par programmu, kas papildina tās. Šie pretējie momenti nenoliedz elektronisko pasaulu valdzinājumu, nevar runāt arī vienkārši par atgriešanos pie jutekļu pieredzes, kāda tā pastāvēja laikmetā pirms elektronikas parādīšanās. Atkārtota apstiprināšana ir drīzāk elektronisko mediju pieredzes iekrāsota. Un acīmredzami pastāv saiknes starp abām. Dažreiz dabiskā pieredze ir tieši tas, pēc kā tiecas virtualitātes cienītājs. Mans iemīļotais piemērs ir Silikona ielejas elektronikas frīki, kas vakaros brauc uz piekrasti, lai vērotu patiešām nesalīdzināmos Kalifornijas saulrietus, pirms atgriežas pie saviem mājas datoriem un ienirst interneta mākslīgajās paradīzēs.

Braucot pa vairākiem sliežu ceļiem, mūsu dzīve kļūst tagadnīgāka un spriedzes pilnāka. Vispār es domāju, ka šodien cilvēki kļūst par kaut ko tādu, ko tradicionālā metafizika nekad nav vērtējusi augstu un vienmēr noraidījusi, proti, par nomadiem. Tiesa, es šeit domāju ne tik daudz ģeogrāfisku kā mentālu, psihisku, tā sakot ikdienas nomadu dzīvi. Mēs esam sākuši pašsaprotami pārvietoties starp dažādām īstenības formām. Tātad es uzskatu, ka mūsdienu cilvēkam vajadzētu dzīvot abos attēlotajos īstenības tipos. Vajadzētu aktīvi pārvietoties elektroniskajās pasaulēs – taču *ne tikai* tajās, bet arī citās pasaulēs.

Šķiet, ka šī divkāršā ievirze ir īpaši jāuzsver, jo pašlaik ir tendence būt laikmetīgam – un tas šodien nozīmē: uz elektronikas attīstību. Šī tendence gūst panākumus, kad, piemēram, atzīstot mūsu ķermeniskuma un tā vajadzību savdabīgās tiesības, tomēr atkal spējam izlīdzēties atkal tikai ar aparātu

un mediju protēzēm: no fitnesa studijām un gumijlēkšanas līdz elektroniskajam seksam. Šim tehnoloģiskajam spiedienam mums jāpretojas; mums vajadzētu uzticēties nepieciešamībai pēc nosauktajām pretvērtībām, ja tāda mūsos rodas. Mums jāpievērš uzmanība to īstenajām formām un tām jāseko.

e) Mūsdienīguma divējādība

Vai teiktais galu galā ved pie mūsdienīguma noraidīšanas, ja jau reiz tā vadlīnija bijusi tehnoloģiskā attīstība? Jā un nē. Mūsdienām bija divi sākumi – divi atšķirīgi sākumi. Stefens Tulmins to parādīja 1990. gadā grāmatā “Kosmopolise”.⁴⁷ Viens no tiem 17. gadsimtā bija Dekarta jauno laiku zinātne, kas mērķēja uz tīru garīgumu un caurspīdīgumu. Bet kopš 16. gadsimta bija arī Erasma un Montēņa humānisms, ko raksturoja “pievēršanās cilvēka dzīvei tās konkrētajā vienpatīgumā”.

Tulmins izseko abām līnijām līdz pat mūsdienām. Mani pārspriedumi sakrīt ar viņa skatījumu. Mākslīgajās elektroniskajās pasaulēs kartēziskā zinātnes tradīcija sasniedz savu kulmināciju vai pat, jāsaka, eksplodē. Galīgā, ķermeniskā, individuālā papildinošā novērtējumā turpretī atgriežas humānisma motīvi. Kartēzisms pretendēja pārvarēt humānismu. Taču tā galīgais mūsdienu veidols ved pie jaunas humānistisko motīvu uztveršanas. Arī Tulmins domā, ka tagad ir svarīgi “atkal pārdomāt 16. gadsimta humānistu gudrību”⁴⁸ – tiesa, neatsakoties no kartēziskās tradīcijas sasniegumiem.⁴⁹ Tieši tāds ir mans uzskats. Mums nebūtu nedz mediju izraisītā eiforijā, nedz ķermeniskā fanātismā jāreducē mūsdienu divkāršā figūra tikai uz vienu no tās poliem. Mums būtu jā saglabā abas acis – vai drīzāk jāteic: mums no jauna jā mācās tās atvērt.

⁴⁷ Stephen Toulmin. *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne*. Übers. von Hermann Vetter. – Frankfurt a. M., 1991. – 13. lpp. Par divējādo sākumu sal. arī Tulmina šā paša darba 49., 79.–80. lpp. u. c.

⁴⁸ Turpat, 13. lpp.

⁴⁹ Turpat, 280. lpp.

Izvērtis arī PIELIKUMS

Prīkšvārds 3

JAUNIE SCENĀRIJI

Estētiskās procesi – parādības
noliktorni, perspektīvas 13

I. Tagadnes estētiskās procesu kopums 14

1. Vissauktā estētiskās izpausmes
izjaukums, pieredzums 14

a) Estētika literāras izpausmē 14

b) Atbilstošs tā jautājuma risināšanai 16

c) Estētika kā emocionāla stratēģija 17

2. Daļēji estētiskā: "hardware" un "software"
pozīciju maiņa – estētiskuma jēgas pierobeža 18

a) Pārmaiņu raksturs procesā –
jautājamā tehnoloģija 18

b) Literāras konstitūcijas izmaiņas 19

3. Subjektu un daļas forma stilizācija –
cēlā pie kuras estētikas? 21

4. Estētikā kā vispārīga teorija – dažādas veidas 22

II. Jēgas – raksturošana 25

1. Vai romantiskā poēzijas nosaukums ir estētikas? 25

2. Jēgas izpausme 26

a) Vāgnera jēga 26

Izvērsts satura rādītājs

Priekšvārds 8

JAUNIE SCENĀRIJI

**Estetizācijas procesi – parādības,
nošķirumi, perspektīvas 13**

I. Tagadnes estetizācijas procesu kopaina 14

1. Virsmas estetizācija: izskaistinājums,
iejūsmošana, pārdzīvojums 14

a) *Estētiska īstenības uzpošana* 14

b) *Hedonisms kā jaunā kultūras matrice* 16

c) *Estetizācija kā ekonomiska stratēģija* 17

2. Dziļā estetizācija: “hardware” un “software”
pozīciju maiņa — estētiskuma jaunā prioritāte 18

a) *Pārmaiņas ražošanas procesā –
jaunās materiālu tehnoloģijas* 18

b) *Īstenības konstituēšana medijos* 19

3. Subjektu un dzīves formu stilizācija –
ceļā pie *homo aestheticus*? 21

4. Estetizācija kā vispārēja ievirze – dažādos veidos 23

II. Jēdzienu skaidrināšana 25

1. Vai semantiskā polivalence nozīmē nederīgumu? 25

2. Ģimenes līdzība 26

a) *Vitgenšteina paraugs* 26

b)	<i>“Estētisks” – ar ģimenes līdzībām raksturojams termins: semantiskie elementi, semantiskās grupas, pārklājumi</i>	27
	Semantiskā grupa “juteklisks”:	
	aistētiskais un pacilājošais nozīmes elements	28
	<i>Aisthesis</i> divkāršais raksturs: sajūta un uztvere	28
	Sajūta: hedoniskais nozīmes elements	29
	Ar proporciju un formu saistītie, teoreticistiskie, fenomenālie estētiskās uztveres semantiskie elementi	30
	“Subjektīvais” nozīmes elements	31
	“Samierinošais” nozīmes elements	31
	Kalliskais nozīmes elements	32
	Kosmētiskais un poiētiskais nozīmes elements	32
	Mākslinieciskais nozīmes elements	33
	“Estētiska konformisma” nozīmes elements	33
	“Jūtīgais” nozīmes elements	33
	“Estēticitiskais” nozīmes elements	34
	“Virtuālais” nozīmes elements	35
	Secinājumi: vārda “estētisks” ģimenes līdzības un tā dažādo nozīmju kopsakars	36
3.	Konsekvenses	39
	Kādas ir konsekvenses korektam vārda “estētisks” lietojumam?	39
III.	Epistemoloģiskā estētizācija	43
1.	Estetizācijas kritika patiesības vārdā?	44
2.	Epistemoloģiskā estetizācija – kopš divsimt gadiem	45
a)	<i>Kants: estētika kā fundamentāla epistemoloģijas disciplīna</i>	45
b)	<i>Nīče: izziņas estētiski fikcionālais raksturs</i>	46
c)	<i>Epistemoloģiskās estetizācijas īstenošana 20. gadsimtā</i>	47
aa)	<i>Zinātnes teorija un filosofija</i>	47
bb)	<i>Zinātnes prakse</i>	48
d)	<i>Rezumējums</i>	50

3. Atšķirīgo estetizācijas veidu savstarpējās attiecības	51
IV. Estetizācijas estētiskas kritikas perspektīvas	53
1. Iebilde pret estetizācijas jucekļīgumu	54
2. Par aklā laukuma kultūru	55
3. Rezumējums	57
Estētiskie pamatvaibsti tagadnes domāšanā	59
I. Ilgi gaidītā revīzija?	59
II. Kas tiek saukts par “estētisku”, un ko tas nozīmē?	62
1. Standarta semantika	62
2. Estētiskais kā tips	63
3. Stāvokļa semantika – estētiskais kā esamības veids	64
4. Estētiskā primārais raksturs un universalitāte	65
5. Estētiskais: hiperbolisko pretenziju kritika	68
III. Epistemoloģiskā estetizācija – kopš divsimt gadiem	69
1. Kants 1781. gadā: estētika kā epistemoloģiska pamatdisciplīna	69
2. Atskats uz Baumgartenu: estētikas sākotnējā projekta izziņas pretenzijas	74
3. Niče: izziņas un īstenības estētiski fikcionālais raksturs	76
4. Epistemoloģiskās estetizācijas īstenošana 20. gadsimtā	78
a) <i>Zinātnes teorija</i>	78
b) <i>Hermeneitika</i>	79
c) <i>Jaunākā analītiskā filosofija</i>	80
d) <i>Zinātnes vēsture</i>	82
e) <i>Zinātnes prakse</i>	84
5. Protoestētika – estētiskais pagrieziens	87
6. “Pamatu” estētiskā struktūra	90
7. Vitgenšteins	92
IV. Atskats un perspektīvas	95

Est/ētika – estētikas ētiskās implikācijas un konsekvences	97
Iepriekšēja piezīme:	97
Par estētikas un ētikas attiecībām un par est/ētikas jēdzienu	97
I. Estētiskajai sfērai piemītošā ētika	100
1. Elementārā estētika	100
2. Estētiskais vai pacilājošais imperatīvs	102
3. Vitālais imperatīvs	103
4. Antropoloģiskā atšķirība	103
II. Tradicionālā estētika un tās tendence uz estētiski pacilājošā imperatīva absolutizēšanu	105
1. Baumgartens, Meiers	105
2. Šillers	106
3. Trīs absolūtismi	108
III. Modernā estētika: “taisnīgums pret heterogēno” (Adorno)	111
1. Tradicionālo toposu (<i>topoi</i>) atgriešanās	111
2. Iekšējās pretrunas un sagrozījuma rezultāti	113
3. Formas primaritātes kritika	114
4. Taisnīgums pret heterogēno	114
5. Est/ētiskas konsekvences	116
IV. Aktuālās estētiskās apziņas ētiskās implikācijas un konsekvences	118
1. Pluralitāte	118
2. Estētika un anestētika	119
3. Estētiskās apziņas kodekss	120
4. Est/ētika – arī ārpus estētikas	122
Estētika ārpus estētikas – par disciplīnas jaunu formu	123
Ievads. Problēmas nostādnes skice	123
1. Ierastais skatījums: estētika, kas centrēta uz mākslu	123
2. Tradicionālā aizsprieduma pārvarēšana	126

a) <i>Mākslasdarbu vienreizīgums pret mākslas universālo jēdzienu</i>	126
b) <i>Par paplašinātu disciplīnas izpratni</i>	128
I. Estētika ārpus estētikas – dažas pamattēmas un nozīme	129
1. Īstenības estētiskā veidošana – izskaistināšana	129
a) <i>Globālā estetizācija</i>	129
b) <i>Ietekme uz laikmetīgo estētiku</i>	130
c) <i>Saikne ar tradicionālo estētiku</i>	130
d) <i>Dažas globalizētās estetizācijas kļūdas</i>	132
e) <i>Iedarbība uz tradicionālo estētiku</i>	132
2. Estētisks īstenības tvērums	134
a) <i>Īstenības derealizācija</i>	135
b) <i>Aisthesis rekonfigurācija</i>	137
c) <i>Atkārtota neelektronisko pieredžu legalizācija</i>	138
d) <i>Rezumējums</i>	140
II. Par disciplīnas jaunu formu	141
1. Jēdzienu noskaidrošana	141
a) <i>Polivalence un ģimenes līdzības</i>	141
b) <i>Disciplīnas aptveramība</i>	142
2. Disciplīnas atvēršanas priekšrocības	143
a) <i>Interdisciplinārās un institucionālās priekšrocības</i>	143
b) <i>Priekšrocības mākslas analīzē</i>	144
aa) <i>Māksla pārsniedz tradicionālās estētikas robežas</i>	144
Saikne ar estētiskā stāvokli ārpus mākslas	144
Pasaules redzējumi	145
Mākslas un realitātes savijumi	146
bb) <i>Estētiskās uztveres sarežģītība</i>	147
Tēlotājmākslas piemēri	148
Mūzikas piemēri	150
Laikmetīgā māksla	151
Mākslas uztvere – poliestētiska	152
Rezumējums	154

cc) <i>Estētikas ietilpība – derīga arī mākslas analīzei</i>	155
3. Disciplīnas reorganizācija	157
a) <i>Transdisciplināra disciplīnas skice</i>	157
b) <i>Transdisciplināritāte kopumā</i>	157
c) <i>Rezumējums</i>	158

DIAGNOZES

Uztveres konstelācijas	161
1. Vecais un jaunais	161
2. Īsa uztveres vēsture Vakarzemē	164
3. Subjektivitāte un uztvere	166
4. Izstādes instalācijas	170
a) <i>Mimēze un artikulācija</i>	170
b) <i>Estētiskā psihoanalīze</i>	171
c) <i>Estētika un anestētika</i>	172
d) <i>Reprezentācijas dialektika</i>	172
e) <i>Pluralitāte un iztēle</i>	173
f) <i>Jēga un savijums</i>	173

Virtuoza svītras (Daniēls Burens) **175**

Māksla publiskā telpā – acuprieks vai dadzis acī?	179
1. Publiskā telpa šodien: hiperestētisks aranžējums	180
2. Māksla hiperestētiskā publiskajā telpā?	181
a) <i>Skaista māksla ir lieka</i>	181
b) <i>Skaista māksla neizcelsies</i>	183
3. Māksla publiskajā telpā: estetizācijas pārrāvums	184

Par mākslas hermeneitisko uzbūvi **186**

1. Mijiedarbe starp filosofisko hermeneitiku un mākslu	186
2. Filosofijas un mākslas tradicionālā konkurence	187
3. Filosofijas hermeneitiskā attiecība pret mākslu	187

I. Tradicionālā samērojamības tēze un mākslas filosofiska tvērums pretenzija	189
1. Hēgelis: no mākslas pie mākslas filosofijas	189
2. Tradicionālā filosofiskā estētika: <i>ad maiorem philosophiae gloriam</i>	191
3. Šādas estētikas nederīgums mākslas hermeneitikai	192
II. Modernā nesamērojamības teorēma	194
1. Adorno	194
a) <i>Tradicionālās estētikas kritika</i>	194
b) <i>Tradicionālie motīvi Adorno darbos</i>	194
c) <i>Adorno un mūsdienu pozīcija</i>	195
2. Mūsdienu mākslas hermeneitika: nesamērojamības atzīšana	196
a) <i>Priekšgājējs Niče</i>	196
b) <i>Liotārs un citi</i>	196
III. Mākslas hermeneitika šodien	198
1. Jautājuma nostādne	198
2. Paša mākslasdarba hermeneitiskā struktūra	198
3. Rezumējums	201

PERSPEKTĪVAS

Ceļā pie dzirdes kultūras?	205
1. Auditīvās kultūras revolūcijas lielā programma	205
2. Šaubas	207
3. “Dzirdes kultūra”	208
4. Par raksta nodomu	209
I. Vizuālā tradicionālā primaritāte un tās apšaubīšana mūsdienās	210
1. Vizuālā primaritāte – no grieķiem līdz šai dienai	210
2. Vizuālā primaritātes kritika – dzirdes aizstāvība	213
a) <i>Iemesli ikdienā</i>	213
b) <i>Filosofiskā kritika</i>	214
c) <i>“Panoptikums” un pārraudzības sabiedrība</i>	215
d) <i>Narciss un Ēho</i>	216

e) <i>Grieķu un ebreju kultūra</i>	217
f) <i>Piesardzības iemesli</i>	217
II. Tipoloģiskās atšķirības starp redzi un dzirdi	219
1. Paliekošais – zūdošais	219
2. Distancēšanās – neatlaidīgums	220
3. Bez afektiem – jūtīgums	221
4. Individualitāte – sabiedrība	221
III. Akustiskā kultūra – pret akustisko barbarismu	223
1. Sākumpunkts	223
2. Redzes un dzirdes vienlīdzīgums	223
3. Refleksija par kritērijiem	224
a) <i>Ideāla pretenzijas?</i>	225
b) <i>Pielāgošanās?</i>	226
c) <i>Pragmatiskas perspektīvas</i>	227
4. Vadlīnijas	228
a) <i>Reducēšana un diferencēšana</i>	228
b) <i>Klusuma zonas</i>	229

Nākotnes pilsētas – arhitektūras teorijas un kultūras filosofijas aspekti **231**

I. Estētiska mode vai dzīves apstākļu ievērošana?	235
1. Pret pilsētu izdaiļošanu	235
2. Arhitektūra un dzīves apstākļi	235
II. Par “sapludināšanas” jēdzienu	237
1. Senais funkciju nošķiršanas ideāls un tā nedienas	237
2. Pret matemātisko apsēstību	238
III. Transkulturalitāte – par mūsdienu kultūru uzbūvi	241
1. Arhitektūra un kultūras konteksts	241
2. Tradicionālais kultūras jēdziens un tā problēmas	242
a) <i>Pamatmeti</i>	242
b) <i>Iebildes</i>	243
3. Pāreja pie transkulturalitātes	245
a) <i>Makrolīmenis: mainītais mūsdienu kultūru veids</i>	246
b) <i>Mikrolīmenis: indivīdu transkulturālā veidne</i>	247

c) <i>Transkulturalitāte vēsturē</i>	248
d) <i>Transkulturalitāte, raugoties filosofiski: spēja pievienoties un savīšanās</i>	249
e) <i>Ekskurss par līdzīgām pārmaiņām zinātnē, racionalitātes teorijā un ikdienas problēmās</i>	250
f) <i>Rezumējums</i>	251
IV. Arhitektūra un pilsēt būvniecība	
transkulturalitātes apstākļos	252
1. Transkulturalitāte atsevišķās būvēs	252
2. Pilsēt būvniecība	254
a) <i>Caur laidība</i>	254
b) <i>“Dzimtene”?</i>	255
Mākslīgās paradīzes? Vērojumi par elektronisko mediju pasauli – un par citām pasaulēm	258
I. Pasaules starp dabiskumu un mākslīgumu	262
1. Pasaule kā interpretācijas komplekss	262
2. Mākslīguma pakāpes	264
3. Divkāršas refleksijas pienākums	265
II. Mākslīgo pasauļu fenomenoloģija	268
1. Televīzija – neierasta fizika	268
2. Personālā datora pasaules digitālā ontoloģija	269
a) <i>Hiperpaātrinājums</i>	269
b) <i>Viņpus ikdienas ontoloģijas</i>	270
c) <i>Neparedzamais plašums</i>	271
d) <i>Mediji un filosofija</i>	272
III. Elektronisko mediju atgriezeniskā ietekme uz ikdienas pasauli	275
1. Virtualizācija	275
a) <i>Mediju realitātes un ikdienas realitātes cauraušanās</i>	276
b) <i>Robežu nojaukšana starp realitāti un simulāciju?</i>	278
c) <i>Kibertelpa</i>	280
d) <i>Mediju pieredzes radītā apgaismība</i>	281

2. Atkārtota apstiprināšana	282
a) <i>Kontrastējošas pieredzes</i>	282
b) <i>Pretējās iespējas</i>	283
c) <i>Telemātiskā pasaule pret ķermenisko</i>	284
d) <i>Komplementaritāte</i>	286
e) <i>Mūsdienīguma divējādība</i>	287

PIELIKUMS

Tekstu pirmpublicējumi	301
Citas Wolfganga Velša publikācijas par estētikas jautājumiem	304
Wolfganga Velša biogrāfiskie dati	307
Personu rādītājs	308
Jānis Taurens. Estētikas karalienes jaunais tērps	318
Tradīcija un tagadnes izaicinājumi	318
“Estētikas koloniālisms” jeb dzīves formu estetizācija	316
Filosofijas vēstures interpretācija	318
Diagnozes un perspektīvas	319
Arhitektūra un akustiskā vide	321
“Pateikt” un “parādīt” Velša tekstos	328
Tulkotāja piebilde	331

Tekstu pirmpublicējumi

“Estetizācijas procesi – parādības, nošķīrumi, perspektīvas” ir paplašināts priekšlasījums, ko nolasīju, atklājot kongresu “Estētiskā aktualitāte” (Hanovere, 1992. gada 2.–5. septembris). Raksts pirmoreiz publicēts: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41 (1993) Nr. 1. – 7.–29. lpp. Angļu valodā (“*Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions, and Prospects*”) tas tika publicēts izdevumā: *Theory, Culture & Society* 13 (1996) Nr. 1. – 1.–24. lpp.

“Estētiskie vaibsti modernajā domāšanā” ir manis publicēšanai sagatavotais priekšlasījums, kas nolasīts lekciju cikla “Filosofijas melanholija – filosofēšanas metamorfozes” ietvaros 1991. gada 18. jūlijā Minhenes Ludviga Maksimiliāna Universitātē. Pirmpublicācija.

“Est/ētika – estētikas ētiskās implikācijas un konsekvences” ir vācu versija manam priekšlasījumam, kas nolasīts konferences “Estētikas ētika” ietvaros 1992. gada 9. oktobrī Stenfordas universitātē. Publicēts izdevumā: *Ethik der Ästhetik*. Hrsg. von Christoph Wulf, Dietmar Kamper und Hans-Ulrich Gumbrecht. – Berlin: Akademie Verlag, 1994. – 3.–22. lpp.

“Estētika ārpus estētikas – par disciplīnas jaunu formu” ir vācu versija manam noslēdzošajam priekšlasījumam “*Aesthetics Beyond Aesthetics – Regarding the Contemporary Relevance of the Aesthetic and Recharting the Field of Aesthetics*” XIII

Internacionālajā estētikas kongresā Lahti (Somija) (1995. gada 1.–5. augusts). Vācu valodā pirmo reizi publicēts šajā krājumā.

“Uztveres konstelācijas” ir manis publicēšanai sagatavots priekšlasījums, kas nolasīts, atklājot izstādi “citviet – laikmetīgo mākslinieču un mākslinieku instalācijas vēsturiskās telpās”. Publicēts katalogā *Andernorts*. 2 Bde. – Nürnberg, 1990. Bd. 2. – 9.–19. lpp.

“Virtuoza svītras (Daniēls Burens)” ir pārstrādāta esejas “Francijas bienāles paviljons: Daniēls Burens” (*Kunstforum International* 85 (1986). – 177.–181. lpp.) versija.

“Laikmetīgā māksla publiskā telpā: “prieccēt acis” vai būt “dadzim aci”?” ir ievads paneldiskusijai ar tādu pašu nosaukumu, kura notika 1991. gada 13. novembrī sakarā ar Universitātes mākslas dienu Minsteres Universitātē. Publicēts izdevumā: *Kunstforum International* 118 (1992). – 318.–320. lpp., kā arī saīsinātā versijā ar nosaukumu “Tēzes par mākslu sabiedriskajā telpā šodien” izdevumā: *orte. Kunst für öffentliche Räume* 1 (1992). – 12.–13. lpp.

“Par mākslas hermeneitisko uzbūvi” ir manis publicēšanai sagatavotā 1994. gada 21. maijā konferencē “*Interpretazione: Pluralità e Fedeltà*” Romā nolasītā priekšlasījuma versija. Pirmpublicējums.

“Ceļā pie dzirdes kultūras?” ir manis publicēšanai sagatavots priekšlasījums 1991. gada 29. novembrī Minhenes *Design* centra rīkotajā simpozijā “Lietu skaņa: akustika – dizaina uzdevums”. Publicēts izdevumā: *Der Klang der Dinge: Akustik – eine Aufgabe des Design*. Hrsg. von Arnica-Verena Langenmaier. – München: Verlag Silke Schreiber, 1993. – 86.–111. lpp., kā arī izdevumā: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 2 (1993) H. 1–2. – 87.–103. lpp.

“Nākotnes pilsētas – arhitektūras teorijas un kultūras filosofijas aspekti” ir manis publicēšanai sagatavots priekšlasījums 1992. gada 8. novembrī Vācu industrijas federatīvās apvienības kultūras nodaļas rīkotajā seminārā Šverīnā “Mājot un strādāt – projekts arhitektūras studentu atbalstam”. Publicēts izdevumā: *Wohnen und Arbeiten – Städtebauliches Modellprojekt Schwerin-Lankow*. Hrsg. von Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie. – Heidelberg, 1993. – 12.–18. lpp. Toreizējā versija papildināta ar pārdomām, kas tika paustas priekšlasījumā “Transkulturalitāte – rītdienas pasaules veidošanas uzdevumi” Internacionālā foruma *Gestaltung Ulm* rīkotajā konferencē “Uzmetumi trešajiem jaunajiem laikiem” 1995. gada 22. septembrī un Lejassaksijas valsts balvas arhitektūrā piešķiršanas ceremonijā 1996. gada 28. maijā Hanoverā.

“Mākslīgās paradīzes? Vērojumi par elektronisko mediju pasauli – un citām pasaulēm” ir manis publicēšanai sagatavota 1994. gada 8. jūnijā Magdeburgas Oto fon Gērikes Universitātē nolasītā ievadlekcija. Publicēta izdevumā: *Paragrana. Zeitschrift für Historische Anthropologie* 4 (1995) H. 1. – 255.–277. lpp.

Citas Volkanga Velša publikācijas par estētikas jautājumiem

1. Grāmatas

- Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre.* – Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- Unsere postmoderne Moderne.* – Weinheim: VCH Acta humaniora, 1987. – Berlin: Akademie Verlag, ⁶2002.
- Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert.* – Köln: Bachem, 1988.
- La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il Crepuscolo di Michelangelo.* – Ferrara: Gallio, 1991.
- Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung.* – Saarbrücken: Deutscher Werkbund Saar, 1992.
- Ästhetisches Denken.* – Stuttgart: Reclam, 1990. ⁴1995.
- Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft.* – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. stw 1996, ³2000.
- Undoing Aesthetics.* – London: Sage, 1997.
- Aesthetics and Beyond.* – Changohun, PR China: Jilin People's Publishing House, 2004.
- Sagatavojis izdošanai: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion.* – Weinheim: VCH Acta humaniora, 1989. – Berlin: Akademie Verlag, ²1994.
- Sagatavojis izdošanai: *Die Aktualität des Ästhetischen.* – München: Fink, 1993.
- Līdzizdevējs: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard.* – Weinheim: VCH Acta humaniora, 1991.

Līdzizdevējs: *Medien – Welten – Wirklichkeiten.* – München: Fink, 1998.

Līdzizdevējs: *Das Interesse des Denkens – Hegel in heutiger Sicht.* – München: Fink, 2003.

2. Raksti (izlase)

An den Grenzen des Sinns. Ästhetische Aspekte der Malerei des Informel (Dubuffet) // *Philosophisches Jahrbuch* 86 (1979) Nr. 1. – 84.–112. lpp.

Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst // *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 28 (1983) Nr. 2. – 264.–286. lpp.

Das Zeichen des Spiegels. Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überholung der Philosophie // *Philosophisches Jahrbuch* 90 (1983) Nr. 2. – 230.–245. lpp.

Tradition und Innovation in der Kunst. Philosophische Perspektiven der Postmoderne // *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 30 (1985) Nr. 1. – 79.–100. lpp.

Kunst und Wissenschaft. Gegengedanken zur Biennale // *Kunstforum International* 85 (1986). – 124.–129., 323. lpp.

Platons neue Hölle. Zur postmodernen Medienkultur // *Erwachsenenbildung. Vierteljahrschrift für Theorie und Praxis* 34 (1988) H. 1. – 32.–37. lpp.

Architektur ist nicht alles // *Werk, Bauen + Wohnen* 11 (1988). – 18.–23. lpp. (raksta versija franču valodā: 70.–73. lpp.)

Postmoderne oder: Ästhetisches Denken – gegen seine Mißverständnisse verteidigt // *Postmoderne: Anbruch einer neuen Epoche?* Hrsg. von Otto Saame und Günter Eifler. – Wien: Passagen, 1990. – 237.–268. lpp. – Raksta versija itāļu valodā: *Il postmoderno ovvero Il pensiero estetico difeso contro I suoi fraintendimenti* // *Paradigmi. Rivista di critica filosofica* 7 (1990) H. 22. – 199.–223. lpp.

Asynchronien. Ein Schlüssel zum Verständnis der Diskussion um Moderne und Postmoderne // *Jahrbuch* 4 der

- Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. – Schaftlach: Oreos, 1990. – 247.–367. lpp.
- Gibt es eine postmoderne Ästhetik?* // Kunst machen? Gespräche und Essays. Hrsg. von Sara Rodenhofer und Florian Rötzer. – München: Boer, 1990. – 230.–247. lpp.
- Kreativität heute* // Universitas 46 (1991) H. 6. – 587.–591. lpp.
- Wie modern war die moderne Architektur?* // Nachdenken über Städtebau. Stadtbaupolitik, Baukultur, Architekturkritik. Hrsg. von Klaus Novy und Felix Zwoch. – Braunschweig: Vieweg, 1991. – 55.–73. lpp.
- Zum Standort ästhetischer Theorie* // Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins – van Gogh, Malewitsch, Duchamp. Hrsg. von Hans Matthäus Bachmayer, Dietmar Kamper und Florian Rötzer. – München: Boer, 1992. – 255.–277. lpp.
- Die ästhetische Verfassung der Gegenwart – Perspektiven für des Design der Zukunft* // form 4 (1992) H. 140. – 6–8. lpp.
- Das weite Feld der Dekonstruktion* // Schräge Architektur und aufrechter Gang – Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn? Hrsg. von Gert Kähler. – Braunschweig: Vieweg, 1993. – 50.–63. lpp.
- Ästhetisierung – Schreckensbild oder Chance?* // Kunstforum International 123 (1993). – 228.–235. lpp.
- Für eine Kultur des blinden Flecks – Ethische Konsequenzen der Ästhetik* // Der Riß im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien. Hrsg. von Matthias Flügge in Zusammenarbeit mit Jiri Svetska. – Berlin: Verlag der Kunst, 1994. – 13.–21. lpp.
- Information Super-Highway or Highway Number One?* // Living 7 (1995) H. 1. – 42.–43. lpp.
- Immaterialisierung und Rematerialisierung – Zu den Aufgaben des Design in einer Welt der elektronischen Medien // Virtualität contra Realität?* Hrsg. von der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein. – Halle (Saale), 1996. – 229.–240. lpp.

Volganga Velša biogrāfiskie dati

Volgangs Velšs (dz. 1946)

1966.–74. Filosofijas, mākslas vēstures, psiholoģijas un arheoloģijas studijas Minhenes un Vircburgas universitātēs.

1974. Promocija (dr. phil.).

1982. Habilitācija filosofijas specialitātē.

1985.–87. Vīnes Cilvēka zinātņu institūta stipendiāts.

1987. Viesprofesors Erlangenes-Nirnbergas universitātē.

1987.–88. Viesprofesors Berlīnes Brīvajā universitātē.

1988.–93. Filosofijas profesors Bambergas Oto-Frīdriha universitātē

1992. Maksa Planka pētniecības balva.

1992.–93. Viesprofesors Berlīnes Humbolta universitātē,
kopš 1993. Filosofijas profesors Magdeburgas Oto fon Gērikes universitātē

1994.–95. Viesprofesors Stenforda universitātē.

1996. Japānas Zinātņu veicināšanas biedrības stipendiāts.

1998. Viesprofesors Emorija universitātē.

2000.–2001. Stenforda Humanitāro zinātņu centra stipendiāts.

2003. Viesprofesors Humbolta Studiju centrā Ulmas universitātē.

Personu rādītājs

A

Ābels, Ginters (*Abel*) **263. lpp.**

Adorno, Teodors V. (*Adorno*) **42., 47., 53., 68., 79., 111., 112., 113., 114., 115., 116., 118., 124., 125., 141., 147., 151., 169., 186., 194., 195., 196., 197., 201., 219., 220., 245., 256., 297. lpp.**

Aglaofons (*Aglaophon*) **118. lpp.**

Anderss, Ginters (*Anders*) **276. lpp.**

Apells (*Apelles*) **118. lpp.**

Arhimēds (*Archimedes*) **80., 86. lpp.**

Aristotelis (*Aristoteles*) **80., 101., 103., 142., 143., 164., 188., 231., 238., 255. lpp.**

B

Bahs, Johans Sebastians (*Bach*) **150. lpp.**

Balzaks, Onorē de (*Balzac*) **167. lpp.**

Barts, Toms (*Barth*) **162. lpp.**

Bašlārs, Gastons (*Bachelard*) **83., 90. lpp.**

Baumgartens, Aleksandrs Gotlībs (*Baumgarten*) **25., 62., 74., 75., 105. lpp.**

Bekets, Semjuels (*Beckett*) **167. lpp.**

Bēkons, Frensiss (*Bacon*) **259. lpp.**

Bells, Daniels (*Bell*) **247. lpp.**

Bēme, Gērnots (*Böhme*) **98. lpp.**

Bēms, Gotfrīds (*Boehm*) **26., 65., 197. lpp.**

- Bēne, Ādolfs (*Behne*) **237., 238. lpp.**
Benjamins, Valters (*Benjamin*) **84., 162., 163., 314. lpp.**
Bentams, Džeremijs (*Bentham*) **215., 216. lpp.**
Bērente, Hella (*Berent*) **162. lpp.**
Bērents, Joahims Ernsts (*Berendt*) **205., 206., 207. lpp.**
Bergere, Brigita (*Berger*) **247. lpp.**
Bergers, Pīters (*Berger*) **247. lpp.**
Berliozs, Hektors (*Berlioz*) **224. lpp.**
Bernārs no Klervo (*Bernard de Clairvaux*) **44., 59., 165. lpp.**
Bēthovens, Ludvigs van (*Beethoven*) **151., 248. lpp.**
Bifons, Žoržs Luijs Leklērs de (*Buffon*) **86. lpp.**
Birkens-Berčs, Hanno (*Birken-Bertsch*) **9. lpp.**
Blūmenbergs, Hanss (*Blumenberg*) **79. lpp.**
Bodlērs, Šarls (*Baudelaire*) **34., 41., 64., 163., 167.,
261. lpp.**
Bodrijārs, Žaks (*Baudrillard*) **182., 284. lpp.**
Boēcijs (*Boethius*) **260. lpp.**
Boiss, Jozefs (*Beuys*) **16., 156. lpp.**
Bolcs, Norberts (*Bolz*) **266. lpp.**
Bomans, Torleifs (*Boman*) **217. lpp.**
Boms, Holgers van den (*Boom*) **272. lpp.**
Borers, Karls Heincs (*Bohrer*) **41. lpp.**
Borhess, Horhe Luiss (*Borges*) **280., 281. lpp.**
Bors, Nilss (*Bohr*) **48., 84. lpp.**
Brehts, Bertolts (*Brecht*) **155. lpp.**
Brodskis, Josifs (*Brodsky*) **97. lpp.**
Bubners, Ridigers (*Bubner*) **50., 51. lpp.**
Burdjē, Pjērs (*Bourdieu*) **98. lpp.**
Burens, Daniēls (*Buren*) **175., 176., 177., 178., 296.,
302. lpp.**

C

- Čandrašekjars, Subrahmjans (*Chandrasekhar*) **48. lpp.**
Cicerons, Marks Tullijs (*Cicero*) **118. lpp.**
Cukmaiers, Karls (*Zuckmayer*) **248. lpp.**

Čumi, Bernards (*Tschumi*) **233. lpp.**

D

Danto, Arturs (*Danto*) **9., 54. lpp.**

Dekarts, Renē (*Descartes*) **90., 213., 231., 232., 259., 263., 264., 287. lpp.**

Delēzs, Žaks (*Deleuze*) **70., 233., 272., 273. lpp.**

Deridā, Žaks (*Derrida*) **59., 60., 137., 186., 197., 233., 272., 273. lpp.**

Dibifē, Žans (*Dubuffet*) **42., 144., 305. lpp.**

Diraks, Pols (*Dirac*) **84. lpp.**

Dišāns, Marsels (*Duchamp*) **56., 149., 151., 152., 196., 306. lpp.**

Djūijs, Džons (*Dewey*) **125. lpp.**

Dreifuss, Huberts L. (*Dreyfus*) **284. lpp.**

Džejs, Martins (*Jay*) **137., 214. lpp.**

Džoiss, Džeimss (*Joyce*) **151. lpp.**

E

Ēho (*Echo*) **216. lpp.**

Einšteins, Alberts (*Einstein*) **48., 84. lpp.**

Eizenmans, Pīters (*Eisenman*) **233. lpp.**

Eliots, Tomass Stērnss (*Eliot*) **243. lpp.**

Encensbergers, Hanss Magnuss (*Enzensberger*) **278. lpp.**

Engelmans, Pauls (*Engelmann*) **233., 239. lpp.**

Englers, Gideons (*Engler*) **85. lpp.**

Erasmss no Roterdamas (*Erasmus von Rotterdam*) **287. lpp.**

Ērvins, Roberts (*Irwin*) **54. lpp.**

F

Feierābends, Pols (*Feyerabend*) **48., 82., 86. lpp.**

Ferī, Liks (*Ferry*) **21. lpp.**

Fīdlers, Konrāds (*Fiedler*) **26., 65., 82., 141. lpp.**

Fihtē, Johans Gotlībs (*Fichte*) **109. lpp.**

Fosters, Normens (*Foster*) **181. lpp.**

- Franklins, Bendžamins (*Franklin*) **90. lpp.**
Frēge, Gotlobs (*Frege*) **93. lpp.**
Frenhofers (*Frenhofer*) **167. lpp.**
Frensiss, Sems (*Francis*) **181. lpp.**
Frīdels, Egons (*Friedell*) **210. lpp.**
Fuko, Mišels (*Foucault*) **22., 43., 98., 137., 215., 216. lpp.**

G

- Gadamers, Hanss Georgs (*Gadamer*) **80., 186., 214. lpp.**
Galilejs, Galileo (*Galilei*) **155., 262. lpp.**
Gēlens, Arnolds (*Gehlen*) **42. lpp.**
Gēte, Johans Volfgangs fon (*Goethe*) **35., 145., 231.,
248. lpp.**
Goija, Fransisko (*Goya*) **148., 149. lpp.**
Gors, Als (*Gore*) **260. lpp.**
Greivss, Maikls (*Graves*) **181. lpp.**
Grīnevalds, Matias (*Grünewald*) **249. lpp.**
Gudmens, Nelsons (*Goodman*) **80., 81., 92., 263. lpp.**
Gūtenbergs, Johaness (*Gutenberg*) **248., 266. lpp.**
Gūtmane, Emija (*Gutmann*) **247. lpp.**

H

- Hābermāss, Jirgens (*Habermas*) **59., 60., 68. lpp.**
Hačesons, Frensiss (*Hutcheson*) **85. lpp.**
Handke, Pēters (*Handke*) **139., 285. lpp.**
Hasans, Ihabs (*Hassan*) **259. lpp.**
Hēgelis, Georg Vilhelms Frīdrihs (*Hegel*) **25., 34., 43.,
108., 121., 124., 141., 143., 188., 189., 190., 191.,
193., 195., 219., 255., 263., 266., 271., 273., 297.,
305. lpp.**
Heidegers, Martins (*Heidegger*) **69., 124., 137., 186., 201.,
206., 214., 215., 218., 304. lpp.**
Heivloks, Ēriks (*Havelock*) **273. lpp.**
Heizenbergs, Verners (*Heisenberg*) **48., 84. lpp.**
Helderlīns, Frīdrihs (*Hölderlin*) **43., 66. lpp.**

- Hērakleits (*Heraklit*) **137., 210., 211. lpp.**
 Herders, Johans Gotfrīds (*Herder*) **8., 71., 77., 86., 214., 222., 242., 243., 244. lpp.**
 Hērings, Hugo (*Häring*) **238. lpp.**
 Hese, Eva (*Hesse*) **156. lpp.**
 Hese, Marī (*Hesse*) **49., 84. lpp.**
 Hitlers, Ādolfs (*Hitler*) **168. lpp.**
 Hofmanis-Aksthelms, Dīters (*Hoffmann-Axthelm*) **220. lpp.**
 Hoknijs, Deivids (*Hockney*) **181. lpp.**
 Homērs (*Homer*) **59., 187. lpp.**
 Horkheimers, Makss (*Horckheimer*) **68., 256. lpp.**
 Humbolts, Vilhelms fon (*Humboldt*) **233., 307. lpp.**
 Huserls, Edmunds (*Husserl*) **73., 268. lpp.**

I

- Ingardens, Romans (*Ingarden*) **124., 141. lpp.**
 Īno, Braiens (*Eno*) **228. lpp.**
 Irigaraja, Lūsa (*Irigaray*) **137. lpp.**

K

- Kalvino, Italo (*Calvino*) **90. lpp.**
 Kampers, Dītmārs (*Kamper*) **206., 284., 301., 306. lpp.**
 Kandinskis, Vasilijš (*Kandinsky*) **56. lpp.**
 Kaneti, Eliass (*Caneti*) **221. lpp.**
 Kants, Imanuels (*Kant*) **29., 40., 45., 46., 50., 51., 52., 63., 68., 69., 70., 71., 72., 73., 76., 78., 81., 86., 87., 90., 98., 102., 106., 124., 166., 191., 221., 222., 229., 232., 262., 263., 293. lpp.**
 Karavadžo, Mikelandželo de (*Caravaggio*) **153. lpp.**
 Kavara, Ons (*Kawara*) **152. lpp.**
 Keidžs, Džons (*Cage*) **16., 115., 121., 151., 226. lpp.**
 Kekulē, Frīdrihs Augusts (*Kekulé*) **86. lpp.**
 Kelners, Hansfrīds (*Kellner*) **247. lpp.**
 Keplers, Johaness (*Kepler*) **84. lpp.**
 Kerkovs, Deriks van (*Kerckhove*) **138., 274. lpp.**

- Kikelhauzs, Hugo (*Kükelhaus*) **209. lpp.**
Kirkegors, Sērens (*Kierkegaard*) **22., 34., 64., 125. lpp.**
Kitlers, Frīdrihs (*Kittler*) **266. lpp.**
Klē, Pauls (*Klee*) **147., 168. lpp.**
Kleists, Heinrihs fon (*Kleist*) **258. lpp.**
Kloze, Dītrihs (*Klose*) **9. lpp.**
Kofmane, Sāra (*Kofman*) **197. lpp.**
Krauss, Karls (*Kraus*) **276. lpp.**
Krulls, Volfgangs (*Krull*) **85. lpp.**
Kūlis, Rihards **45. lpp.**
Kūns, Tomass (*Kuhn*) **82., 83., 196., 210. lpp.**
Kvains, Viljards van Ormens (*Quine*) **47., 79. lpp.**

L

- Leibnics, Gotfrīds Vilhelms (*Leibniz*) **86., 280. lpp.**
Leisgene, Barbara (*Leisgen*) **162. lpp.**
Leisgens, Mihaēls (*Leisgen*) **162. lpp.**
Lekorbizjē (*Le Corbusier*) **226., 252., 253. lpp.**
Leonardo da Vinči (*Leonardo da Vinci*) **137., 187., 211.,
221., 305. lpp.**
Levins, Deivids M. (*Levin*) **214. lpp.**
Levits, Sols (*LeWitt*) **152. lpp.**
Lihtenšteins, Rojs (*Lichtenstein*) **181. lpp.**
Liotārs, Žans-Fransuā (*Lyotard*) **84., 196., 197., 201., 232.,
284., 297., 304. lpp.**
Lipe, Rūdolfs cur (*Lippe*) **209. lpp.**
Lipmanis, Valters (*Lippmann*) **240. lpp.**
Lotreamons (*Lautréamont*) **164. lpp.**
Lūmanis, Niklāss (*Luhmann*) **49., 86., 276. lpp.**

M

- Mairs, Francs (*Mayr*) **210. lpp.**
Makalisters, Džeimss (*McAllister*) **49., 84., 85. lpp.**
Maklūens, Māršals (*McLuhan*) **138., 206., 258., 273.,
282. lpp.**

- Maļevičs, Kazimirs (*Malewitsch*) **56., 152., 306. lpp.**
 Malro, Andrē (*Malraux*) **213. lpp.**
 Manē, Eduārs (*Manet*) **149., 154. lpp.**
 Marineti, Filipo Tomāzo (*Marinetti*) **226. lpp.**
 Markss, Kārlis (*Marx*) **161., 162., 163. lpp.**
 Markūze, Herberts (*Marcuse*) **125. lpp.**
 Markvards, Odo (*Marquard*) **66., 69., 70. lpp.**
 Matiss, Anrī (*Matisse*) **144. lpp.**
 Mazačo (*Masaccio*) **152. lpp.**
 Medūza (*Medusa*) **220. lpp.**
 Meiers, Georgs Frīdrihs (*Meier*) **40., 105., 106. lpp.**
 Meirovics, Jošua (*Meyrowitz*) **278. lpp.**
 Merlo-Pontī, Moriss (*Merleau-Ponty*) **137., 212., 213.,
 268. lpp.**
 Mičerlihs, Aleksandrs (*Mitscherlich*) **255., 256. lpp.**
 Mikelandželo (*Michelangelo*) **279., 304. lpp.**
 Mīss van der Roe, Ludvigs (*Mies van der Rohe*) **238. lpp.**
 Mocarts, Volfgangs Amadejs (*Mozart*) **150. lpp.**
 Mondrians, Pīts (*Mondrian*) **152., 153. lpp.**
 Montēņs, Mišels de (*Montaigne*) **87., 95., 287. lpp.**
 Morandi, Džordžo (*Morandi*) **153. lpp.**
 Moravecs, Hanss (*Moravec*) **259. lpp.**
 Munks, Edvards (*Munch*) **152. lpp.**
 Mūzils, Roberts (*Musil*) **35., 126., 127. lpp.**

N

- Nadoļnijs, Stens (*Nadolny*) **139., 285. lpp.**
 Napoleons Bonaparts (*Napoleon Bonaparte*) **16., 235.,
 248. lpp.**
 Narciss (*Narziß*) **216. lpp.**
 Neihauzs, Makss (*Neuhaus*) **225. lpp.**
 Neirāts, Oto (*Neurath*) **47., 78., 79., 92. lpp.**

Nīče, Frīdrihs (*Nietzsche*) 13., 46., 47., 50., 66., 67., 68., 71.,
76., 77., 78., 79., 80., 81., 87., 88., 90., 92., 93., 112.,
113., 125., 156., 196., 197., 201., 206., 210., 211.,
214., 224., 232., 263., 273., 292., 293., 297. lpp.

Novāliiss (*Novalis*) 66. lpp.

Novotnija, Helga (*Nowotny*) 277. lpp.

Nusbauma, Marta (*Nussbaum*) 98. lpp.

Ņūtons, Īzaks (*Newton*) 85., 86. lpp.

Ņuvels, Žans (*Nouvel*) 83., 241., 242., 253., 254. lpp.

O

Ostade, Adriāns van (*Ostade*) 145. lpp.

Ovidijs (*Ovid*) 216. lpp.

P

Paolīni, Džūlio (*Paolini*) 154. lpp.

Paskāls, Blēzs (*Pascal*) 229. lpp.

Pauerss, Brūs R. (*Powers*) 206. lpp.

Pejs, Jeomins (*Pei*) 252., 253., 254. lpp.

Petrarka, Fransisko (*Petrarca*) 146. lpp.

Pikaso, Pablo (*Picasso*) 56. lpp.

Pītagors (*Pythagoras*) 210. lpp.

Platons (*Platon*) 44., 59., 95., 96., 187., 208., 209., 210.,
211., 214., 231., 238., 273., 305. lpp.

Plesners, Helmūts (*Plessner*) 221., 226. lpp.

Pola, Marianna (*Pohl*) 162. lpp.

Polloks, Džeksons (*Pollock*) 151., 152. lpp.

Popers, Karls (*Popper*) 47., 79. lpp.

Postmens, Nils (*Postman*) 266. lpp.

Prusts, Marsels (*Proust*) 234. lpp.

Puankarē, Anrī (*Poincaré*) 48., 84., 85. lpp.

Pusēns, Nikolā (*Poussin*) 167. lpp.

R

Rabinovičs, Dāvids (*Rabinowitsch*) 52. lpp.

- Rafaēls (*Raffael*) **154. lpp.**
 Rahls, Zāmuēls (*Rachl*) **162. lpp.**
 Raimondi, Markantonio (*Raimondi*) **154. lpp.**
 Recers, Florians (*Rötzer*) **60., 272., 280., 306. lpp.**
 Reks, Hanss Ulrihs (*Reck*) **279. lpp.**
 Reomīrs, Renē Antuāns Feršo de (*Réaumur*) **90. lpp.**
 Rilke, Rainers Marija (*Rilke*) **133., 146. lpp.**
 Rīters, Joahims (*Ritter*) **123., 255. lpp.**
 Rīters, Johans Vilhelms (*Ritter*) **82. lpp.**
 Rolavs, Atis **45. lpp.**
 Rortijs, Ričards (*Rorty*) **47., 48., 71., 80., 81., 90., 91., 92., 263. lpp.**
 Rozenbaha, Ulrika (*Rosenbach*) **162. lpp.**
 Rozenštoks-Hisijs, Eižens (*Rosenstock-Huessy*) **206. lpp.**
 Rusolo, Luidži (*Russolo*) **226. lpp.**

S

- Šāftsberijs, Entonijs Ešlijs Kūpers (*Shaftesbury*) **85. lpp.**
 Satī, Ēriks (*Satie*) **227. lpp.**
 Šēfers, R. Mirejs (*Schafer*) **213., 227. lpp.**
 Šellingss, Frīdrihs Vilhelms Jozefs (*Schelling*) **43., 66., 124., 126., 127., 191., 192. lpp.**
 Šēnbergs, Arnolds (*Schönberg*) **115. lpp.**
 Senets, Ričards (*Sennett*) **247. lpp.**
 Serra, Ričards (*Serra*) **185. lpp.**
 Šillers, Frīdrihs (*Schiller*) **13., 16., 34., 43., 51., 106., 107., 108., 109., 110., 113., 114., 125., 156., 294. lpp.**
 Šinkels, Karls Frīdrihs (*Schinkel*) **233. lpp.**
 Širners, Mihaēls (*Schirner*) **182. lpp.**
 Šlēgelis, Frīdrihs (*Schlegel*) **66., 126., 191., 192., 214. lpp.**
 Šleiermahers, Frīdrihs (*Schleiermacher*) **214. lpp.**
 Sloterdeiks, Pēters (*Sloterdijk*) **206. lpp.**
 Šnēdelbahs, Herberts (*Schnädelbach*) **195. lpp.**
 Sokrats (*Socrates*) **95., 196., 211. lpp.**
 Šteiners, George (*Steiner*) **146. lpp.**

- Stērlings, Džeimss (*Stirling*) **253. lpp.**
Štrauss, Boto (*Strauß*) **22., 230., 283. lpp.**
Štrauss, Ervins (*Straus*) **212., 220. lpp.**
Šulce, Gerhards (*Schulze*) **15., 235. lpp.**

T

- Tanglī, Īvs (*Tanguy*) **269. lpp.**
Taubess, Jākobs (*Taubes*) **217. lpp.**
Teiresijs (*Teiresias*) **216. lpp.**
Tenglī, Žans (*Tinguely*) **182. lpp.**
Tolstojs, Ļevs (*Tolstoi*) **146. lpp.**
Tulmins, Stefens (*Toulmin*) **240., 287. lpp.**

V

- Vāgners, Rihards (*Wagner*) **112., 113. lpp.**
Vailds, Oskars (*Wilde*) **34., 64. lpp.**
Valerī, Pols (*Valéry*) **170., 213. lpp.**
Vatsons, Džeimss D. (*Watson*) **48., 49., 85. lpp.**
Vēberns, Antons (*Webern*) **115. lpp.**
Vēbers, Makss (*Weber*) **64. lpp.**
Vekslere, Judīte (*Wechsler*) **48., 85. lpp.**
Velšs, Volfgangs (*Welsch*) **41., 42., 55., 98., 99., 101., 119.,
125., 132., 158., 171., 173., 184., 187., 197., 225.,
233., 236., 246., 250., 253., 256., 274., 279., 304.,
307. lpp.**
Vilsons, Roberts (*Wilson*) **22. lpp.**
Vinčs, Pīters (*Winch*) **249. lpp.**
Viriljo, Pols (*Virilio*) **284. lpp.**
Virss, Lūiss (*Wirth*) **247. lpp.**
Vitgenšteins, Ludvigs (*Wittgenstein*) **26., 27., 38., 39., 40.,
71., 91., 92., 93., 94., 95., 96., 125., 126., 127., 137.,
142., 214., 215., 233., 239., 240., 249. lpp.**
Vitrūvijs (*Vitruv*) **233. lpp.**

Jānis Taurens Estētikas karalienes jaunais tērps

Tradīcija un tagadnes izaicinājumi

Literatūrā var atrast piemērus, kad kādai lietai tiek piedēvētas īpašības, kuru dēļ to vairs nevar lietot ierastā veidā. To var saukt par lietas vai parādības robežstāvokli, un dažkārt tas rada komisku efektu. Smieklīgs ir karaļa jaunais tērps Andersena pasakā, kurā karaļa izsmalcinātība – viņam vajag jaunas un arvien greznākas drēbes – veikliem krāpniekiem ļauj apmuļķot valdnieku, piedāvājot viņam neredzamu jeb īstenībā neesošu tērpu. Līdzīga karaļa neredzamajam tērpam ir karte Luisa Kerola “Ņurbuļa medībās” (*Hunting of Snark*), kura ir pilnīgi tukša, jo tajā nekas nav attēlots. Taču šādiem modeļiem, kā tos varētu saukt, var būt arī loģiska un mākslinieciska nozīme. Tā Elizabete Enskomba komentārā Vitgenšteina “Loģiski filosofiskam traktātam” karti, kas aprakstīta “Ņurbuļa medībās”, min kā paraugu tautoloģiju izpratnei (tautoloģijas mums neko nepasaka, jo tās ir patiesas jebkuram lietu stāvoklim)¹, bet Džons Keidžs

¹G. E. M. Anscombe. *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*. – Thoemmes Press, 1996 [1957]. – 76. lpp. Enskomba domā šīs Luisa Kerola rindas: *“Other maps are such shapes, with their islands and capes! But we've got our brave captain to thank”* (So the crew would protest) *“that he's bought us the best – A perfect and absolute blank!”* [“Citās kartēs ir salas, klintis un alas;

klusumu izmanto kā vienīgo muzikālo materiālu savā “skaņdarbā”.²

Arī Wolfganga Velša rakstu krājumiem, kas veltīti estētikas tematiem, ir nosaukumi, kuri liek domāt par tradicionālas filosofijas nozares robežstāvokļiem vai pat robežu pārkāpšanu. Bez vāciskā “*Grenzgänge der Ästhetik*”, kas latviski tulkots “Estētikas robežceļi”, līdzīgs rakstu krājums izdots arī angļu valodā ar nosaukumu “*Undoing Aesthetics*”, ko burtiski varētu tulkot “Nedarot estētiku”.³ Velša rakstu gadījumā gan nevaram runāt par pilnīgu estētikas izzušanu, kā tas notiek ar karaļa jauno tērpu, pat tieši pretēji – tie būtiski paplašina estētikas priekšmetisko lauku, tomēr viņa tekstos skartie temati maina mūsu priekšstatu par estētiku vai estētisku pētījumu un liedz to saukt par estētiku tradicionālā nozīmē.

Lai saprastu šo Velša piedāvāto jauno veidu, kā mēs varam domāt, runāt un rakstīt par estētikas tematiem, nepieciešams aplūkot, pirmkārt, estētikas vietu filosofiskās refleksijas laukā un, otrkārt, tagadnes procesus, kas darbojas kā izaicinājums tradicionālajam estētikas skatījumam uz pasauli. Protams, var iebilst, ka nav nemaz iespējams aplūkot tagadnes norises neatkarīgi no kāda noteikta skatījuma vai teorijas. Tas nav izdarāms pat tad, ja pievēršamies šķietami skaidrajai zinātnes attīstībai, – tāds ir 20. gadsimta zinātnes filosofijas atzinums⁴ –, tātad

Medaļa kapteinim jādod vai zelts”

(Tā komanda kliedz) “jo viņš mums to sniedz – labāko karti, kurā viss – pilnīgi balts!”]

(Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark*// *Complete Lewis Carroll*. – Penguin Books, 1983. – 677.–699. lpp. – 683. lpp.)

² Tas ir 1952. gada darbs 4' 33” (“Četras minūtes, trīsdesmit trīs sekundes”).

³ Wolfgang Welsch. *Grenzgänge der Ästhetik*. – Stuttgart: Reclam, 1996. Wolfgang Welsch. *Undoing Aesthetics*. – London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1997. Ievietoto rakstu ziņā abi krājumi nedaudz atšķiras.

⁴ Uz līdzīgiem zinātnes filosofijas atzinumiem, kas norāda, ka pat izziņas sfērā darbojas estētiski argumenti, Velšs atsaucas rakstā “Estetizācijas

vēl jo grūtāk tas būtu izdarāms, runājot par kultūru. Tādējādi jāatzīst, ka Velša raksti piedāvā noteiktu filosofisku skatījumu uz mūsdienu pasauli un norisēm tajā, taču reizē tie atsaucas arī uz mums intuitīvi saprotamām un pazīstamām tagadnes iezīmēm. Proti, varētu teikt, ka mums ir sava naivā jeb intuitīvā teorija par pasauli un arī par norisēm kultūras telpā un tieši šie intuitīvie priekšstati nav ignorējami vai atmetami arī nopietnā filosofiskā refleksijā. Šajā ziņā Velša darbi ir aktuāli, jo runā arī par ikdienas informācijas plūsmā un masu medijos sastopamajām aktualitātēm. Piemēri mūsu ikdienas pasaulē, uz kuriem Velšs atsaucas, var šķist pazīstami, pat triviāli, tomēr ir svarīgi, kādā veidā tie tiek interpretēti no estētikas skatpunkta. Velšs šo mums tik pierasto ikdienas pasauli (kultūru, informāciju, iepirkšanos, izklaidi un citas dzīves formas) saista ar estētisko momentu šķietami dažādajās parādībās un sauc to par mūsu dzīves formu estetizāciju. Izmantojot terminu, kas nedaudz atšķiras no paša Velša izvēlētajiem apzīmējumiem, to varētu dēvēt par “estētikas koloniālismu”, tā uzsverot estētikas priekšmetiskā lauka paplašināšanos.

Velša rakstu tulkojums latviešu valodā ir aktuāls, lai arī citādā veidā nekā, piemēram, Valtera Benjamina “Iluminācijas”,⁵ jo Velšs mēģina saprast mūsdienu situāciju un šis saprašanas mēģinājums vēl nav ieņēmis savu vietu filosofiskās domas vēsturē. Tagadnes izvērtējums prasa uzmanīgu un kritisku lasītāja attieksmi, īpaši tad, ja tiek analizētas vispārīgas tendences mākslā, kultūrā un ikdienas dzīvē, nevis konkrēti kultūras artefakti jeb cilvēku darinājumi. Sekojot Okama maksīmai – bez vajadzības neviņot būtības –, šādi abstrakti

procesi – parādības, nošķirumi, perspektīvas”, parādot tos kā vēl vienu argumentu par labu savai paplašinātajai estētikas izpratnei.

⁵ Sal., piemēram, ar Māras Rubenes teikto par Benjamina aktualitāti – Māra Rubene. *Aktuālais, tālais un tuvais ...*// Valters Benjamins. *Iluminācijas*. – Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2005. – 456.–499. lpp. – 456.–457. lpp.

estētikas refleksijas objekti jāatzīst tikai par mūsu konstrukcijām. Tās prasa rūpīgu pārbaudi, jo īpaši tad, ja ietver – kā tas ir Velša gadījumā – tik dažādu un daudzslāņainu materiālu. Velša rakstības un domāšanas veidu, sekojot viņa plaši izmantotajiem jaunās terminoloģijas darināšanas paraugiem – varētu raksturot kā “informatorisku rakstību”. Proti, dažādo tekstā sastopamo valodas izteiksmju korelāti ir kā informācijas vienības, kas, pašam informācijas jēdzienam mūsu informācijas laikmetā paliekot līdz galam nenoskaidrotam, ļauj Velšam veidot pārdomu lauku, kurā apvienotas visdažādākās filosofijas un kultūras vēstures, ikdienas dzīves, zinātnes prakses un daudzas citas parādības.⁶ Netieši uz to norāda arī pats Velšs, šā rakstu krājuma pēdējā darbā “Mākslīgās paradīzes? Vērojumi par elektronisko mediju pasauli – un par citām pasaulēm” sakot, ka “hierarhiski organizētas pasaules vietā mediju

⁶ Par informācijas jēdziena problemātiskumu raksta Kīts Devlins: “Protams, ka tā [informācija – J. T.] ir. Bet kas tā ir? Grūtības atbildēt uz šo jautājumu rodas tāpēc, ka nav pamatteorijas, kurai visi piekristu un uz kuru varētu balstīt pieņemamu definīciju.” (Keith Devlin. *Logic and Information*. – Cambridge University Press, 1991. – 1.–2. lpp.); citā darbā viņš jautājumu par informāciju salīdzina ar izgaistošo Češīras kaķa smīnu no Luisa Kerola grāmatas “Alise Brīnumzemē” (Kīts Devlins. *Češīras kaķa smīns* [fragments no grāmatas *Ardievu Dekart*]// Kentaurs XXI, nr. 34, 2004. – 27.–47. lpp. – 39. lpp.); par “bezcerīgu jēdzienu” to sava nosauc Jurgis Šķilters (Jurgis Šķilters. Informācijas jēdziens kā dežūrjēdziens, kā bezcerīgs jēdziens vai kā “kas cits” (Semantiski orientētas pārdomas)// Kentaurs XXI, nr. 34, 2004. – 9.–24. lpp.). Jauno mediju pētnieks Ļevs Manovičs to sauc par “datora ontoloģijas projekciju uz kultūru”, proti: “Pasaule tiek reducēta uz divu veidu programmatūras objektiem, kas papildina viens otru, – datu struktūrām un algoritmiem.” (Ļevs Manovičs. *Jauno mediju valoda*. – Rīga: Jauno mediju kultūras centrs RIXC, 2006. – 252. lpp.) “Datu struktūras” var uzskatīt par termina “informācija” precizējumu, taču tas ir funkcionāls termins, kas nepasaka, kas tad ir informācija, līdzīgi kā situāciju semantika, nereflektējot par informācijas dabu, vienkārši pievēršas informācijas pārraidīšanai, informācijas plūsmām un lomai, kas šajā procesā ir valodai, pieņemot, ka informācija ir būtiska pasaules īpašība (Kīts Devlins. *Češīras kaķa smīns*. – 29.–30. lpp.), un apgalvo, ka informācija ir semantiska, jo “ir kaut kāds medijs, pastarpinājums, kas mūs saista ar apkārtējo realitāti” (Jurgis Šķilters. Informācijas jēdziens.. – 13. lpp.).

ontoloģija izvērš sānceļu, krustošanās un tīklojumu pasauli”. Tātad jebkas, pastāvot kā informācija, kā mediju digitālā esamība, ir savstarpēji līdzvērtīgs pēc sava ontoloģiskā statusa un tāpēc vien tikpat lielā mērā uzskatāms par iespējamu kādas argumentācijas materiālu kā jebkura cita informācijas vienība.

“Estētikas koloniālisms” jeb dzīves formu estetizācija

Aprakstot tagadnes estetizācijas procesus, Velšs runā par virspusējo jeb virsmas un dziļo estetizāciju.⁷ Virspusējā estetizācija skar mūsu apkārtējās vides parādības, ar ko sastopamies ikdienā un kas mums ir labi pazīstamas, tāpēc būtu lieki atkārtot Velša sniegtos raksturojumus. Līdzīgi arī dziļā estetizācija, ar ko tiek izprasta jauno materiālu tehnoloģiju un mediju visaptverošā loma un mūsu “dzīves formu stilizācija”, lasītājam nebūs nekas jauns. Svarīgākais Velša pieejā šīm parādībām ir tas, ka dažādas mūsdienu pasaules iezīmes, kas arī pirms Velša bieži tikušas kritizētas, viņa darbos tiek saistītas ar terminu “estētika”.

Tas prasa arī paša termina nozīmes skaidrojumu. Rakstā “Estētiskie pamatvaibsti tagadnes domāšanā” Velšs, domājot par estētiku, norāda, ka vispirms mēs satopam ar mākslu saistīto nozīmi, bet tā “nebūt nav vienīgā un pat ne sākotnējā”. Velšs raksturo vārda “estētika” lietojumu, uzskaitot tā atšķirīgās nozīmes jeb semantiskos elementus,⁸ un argumentē, ka

⁷ Tie ir Velša termini, oriģinālā “Oberflächenästhetisierung” un “Tiefenästhetisierung” – sk. Wolfgang Welsch. *Grenzgänge der Ästhetik*. – 10. un sek. lpp.

⁸ Velša termins ir “Bedeutungselement” (sk. Wolfgang Welsch. *Grenzgänge der Ästhetik*. – 24. un sek. lpp.), kas būtu jāsaprot kā “semantiskais elements”, jo izteiksme “nozīmes elements” var vedināt izprast nozīmi kā abstraktu vienību, kam ir noteiktas sastāvdaļas, kuras tad arī tiek apraktītas, bet šāda izpratne ir pretrunā ar mūsdienu semantikas pamatievirzēm, arī ar nozīmes izpratni Vitgenšteina “Filosofiskajos pētījumos”, uz kuriem Velšs atsauca, aizstāvot termina “estētika” polisēmiju.

jēdziena daudznozīmība nepadara to nederīgu. Izmantojot Vitgenšteina “ģimenes līdzību” koncepciju, vārdu “estētika” (vai tā atvasinājumu “estetizācija”) varētu izprast kā apzīmējumu atšķirīgām parādībām, kam nav vienas kopīgas pazīmes, kura ļautu izveidot nepārprotamu termina definīciju, – tā vietā mums ir tikai līdzības starp dažām no parādībām, dažādi terminu lietojumi savstarpēji pārklājas, bet nav kaut kā viena tiem visiem kopīga, ko varētu apzīmēt ar parādības un tai atbilstošā vārda būtību un nozīmi.

Varētu jautāt – ko mēs iegūstam, paplašinot vārda “estētika” un tā atvasinājumu lietojumu un attiecinot tos ne tikai uz jautājumiem, kas saistīti ar mākslu? Atkāpjoties no Velša izvirzītajiem formulējumiem, var teikt, ka tādējādi tiek veidota jauna loģiskā telpa, kurā iespējams kritiski aplūkot norises apkārtējā pasaulē; šajā loģiskajā telpā iespējami jauni apraksti, kas ļauj labāk saprast pasauli un līdz ar to – ieņemt labāk pamatotu attieksmi pret to.

Atsauce uz Vitgenšteinu gan nedod pamatu, lai Velšu saistītu ar kādu noteiktu filosofisku tradīciju vai koncepciju⁹, tomēr pati mūsu ikdienas un kultūras pasaules interpretācija nevar izvairīties no jautājuma par tās attiecībām ar filosofisko tradīciju, jo vairāk tāpēc, ka “estētikas koloniālisms” jeb estētikas loģiskās telpas paplašināšana ietver iespēju iesaistīt kritiskajā refleksijā ar estētikas tematiem šķietami nesaistītus filosofijas nojēgumus.

⁹ Velšs aplūko gan angļu valodā rakstošos filosofus, kas parasti tiek saistīti ar analītisko jeb anglosakšu tradīciju, gan kontinentālajai filosofijas tradīcijai piederošos domātājus (šajā un ne tikai šajā ziņā viņš nedaudz līdzinās Ričardam Rortijam); var teikt, ka tādā veidā Velšs parāda savu refleksiju atvērtību dažādām ietekmēm un apliecina filosofijas iedalījuma virzienos problemātiskumu. Uz analītiskās un kontinentālās filosofijas nošķiruma trūkumiem jau 1985. gadā ir norādījis 20. gadsimta filosofijas vēsturnieks Džons Pāsmors – sk. John Passmore. *Recent Philosophers*. – London: Duckworth, 1985. – 11. lpp. Par analītiskās un kontinentālās filosofijas atšķirībām sk. arī Jāņa Vēja rakstu – Jānis N. Vējš. *Darbdienas filosofija*// Kentauris XXI, nr. 20, 1999. – 34.–46. lpp.

Filosofijas vēstures interpretācija

Grūti iedomāties filosofijas vēsturi, kas būtu neatkarīga no zināmiem filosofiskiem pieņēmumiem un nebūtu interpretēta kādas noteiktas tradīcijas vai pieejas ietvaros, ja vien ar filosofijas vēsturi nesaprotam tikai atsevišķu vēsturisku faktu uzskaitījumu, par kuriem tad arī varētu pastāvēt vairāk vai mazāk pieņemta vienošanās, pretstatā tās jēdzienu un ideju aplūkojumam plašākā kultūras kontekstā. Velša interpretācija, kas piedāvā jaunus akcentus un līdz ar to veidu, kā citādi raudzīties uz filosofijas vēsturi, šo estētiskā uzvaras gājieni sāk ar Kanta "Tīrā prāta kritiku", apgalvojot, ka Kants "pirmais parādīja, ka mūsu zināšanas elementārā un konstitutīvā nozīmē ir estētiski veidotas".¹⁰ Nav noliedzama "Tīrā prāta kritikas" transcendentālās estētikas loma Kanta veiktajā tā sauktajā kopernikiskajā revolūcijā. Tomēr jāatzīst, ka tieši tur – mēģinājumā filosofijas vēsturē rast pamatojumu estētikai kā dominējošam skatpunktam uz pasauli – vistiešāk atklājas problemātiskums Velša pieejā estētikai. Tas saistīts ne tikai ar jautājumiem, ar kuriem nākas saskarties rūpīgam Kanta lasītājam¹¹, bet arī ar mēģinājumiem 20. gadsimta filosofijā atbrīvoties no Kanta transcendentālajai estētikai svarīgajiem jēdzieniem – telpas un laika kā uzskates jeb vērojuma tīrajām formām,¹² kas radīja būtisku pavērsieni tālākajā filosofijas attīstībā.

¹⁰ Par Kantu Velšs runā abos pirmajos "Estētikas robežceļu" rakstos; šo rakstu temati daļēji pārklājas; atkārtojas arī atsevišķi teikumi un rindkopas.

¹¹ Piemēram, Daniels Kolbs raksta, ka ir pārsteidzoši, ka, neraugoties uz centrālo vietu, ko Kanta sistēmā ieņem domāšanas un uzskates nošķirums, viņš nekur nav devis stingru šī nošķiruma pamatojumu. (Daniel C. Kolb. *Thought and Intuitions in Kant's Critical System*// R. F. Chadwick and C. Cazeaux (eds.). *Immanuel Kant: Critical Assessments*. Vol. II. – London, New York: Routledge, 1992. – 244.–262. lpp. – 244. lpp.)

¹² Alberto Kofa pat ievieš īpašu apzīmējumu "semantiskā tradīcija", lai Frēges, Vitgenšteina, Rasela, Karnapa un citu filosofu uzskatus saistītu ar mēģinājumu veidot alternatīvu Kanta tīrās uzskates (vērojuma)

Taču galu galā Kanta transcendentālās estētikas piesaukšanu var skatīt arī kā daudziem filosofiskiem tekstiem raksturīgu izrotājumu, kas, lai gan varbūt palīdz labāk saprast paša autora nostāju, tomēr nav atzīstams par korektu filosofijas vēstures interpretāciju. Savukārt diagnoze, ko tagadnes parādībām un norisēm, izmantojot savu jauno pieeju estētikai, sniedz Velšs, var būt svarīga arī bez šādas priekšvēstures.¹³

Diagnozes un perspektīvas

Uzstādīt diagnozi šķiet ierasta lieta filosofijā, ne velti medicīnas termini ir tikuši lietoti filosofiskos tekstos.¹⁴ Teorētiķim, kas domā par savu apgalvojumu nosacījumiem, daudz problemātiskāk ir sniegt nākotnes prognozes un ieteikumus. Var gan teikt, ka attīstības perspektīvas un ieteikumi izriet no diagnozes, taču tā ir tikai šķietami – lai tas notiktu, nepieciešams noteikts pieņēmumu karkass, kas vienā loģiskajā telpā saistītu diagnozes un no tām izrietošos ieteikumus. Vienkāršāks gadījums būtu tad, ja mēs runātu par ieteikumiem pašai estētikai,

jēdzianam. “Semantisko tradīciju” Kofa definē ar tās problēmu, tās mērķi un tās stratēģiju: “Tās problēma bija *a priori*; tās ienaidnieks – Kanta tīrā uzskate; tās mērķis – attīstīt *a priori* koncepciju, kurā tīrā uzskate nespēlē nekādu lomu; tās stratēģija – balstīt šo teoriju semantikas attīstībā.” (J. Alberto Coffa. *The Semantic Tradition from Kant to Carnap: To the Vienna Station*. – Cambridge University Press, 1991. – 22. lpp.) Lieki piebilst, ka minētie filosofi iezīmē nākamo svarīgo revolūciju filosofijas vēsturē – tā dēvēto “lingvistisko pavērsienu”.

¹³ Situācija varbūt ir nedaudz sarežģītāka, nekā tā šeit aprakstīta, jo epistemoloģijas estetizācija, kuras sākumu Velšs saskata Kanta transcendentālajā estētikā, Velšam ir arguments, lai pateiktu, ka patiesība un izziņa vairs nav kaut kas objektīvs, neatkarīgs no visaptverošiem estetizācijas procesiem.

¹⁴ Piemēram, filosofijas metožu salīdzinājums ar dažādām terapijām, lai uzsvērtu to, ka filosofijā nepastāv tikai viena metode. (Ludvigs Vītgenšteins. *Filosofiskie pētījumi*. – Rīga: Minerva, 1997. – 58. lpp. [I, 133. §.]

tātad ieteikumiem noteiktu tekstu veidošanai, jo šajā gadījumā diagnoze jau veidotu pieņēmumu karkasu.

Estētikai, kā Velšs apgalvo rakstā “Estētika ārpus estētikas – par disciplīnas jaunu formu”, jāklūst transdisciplinārai, ietverot visdažādāko disciplīnu, proti, filosofijas, socioloģijas, antropoloģijas, neirozinātņu u. c., sasniegumus; tai nav jāaprobežojas ar mākslu, kas ir tikai viens no estētikas pētījumu tematiem. Protams, jābūt kaut kam vienojošam šajos dažādajos pētījumu laukos – Velšs to saista ar *aisthesis* jēdzienu, kam jāveido disciplīnas ietvars. “Estētikas robežceļu” pirmajā rakstā, runājot par estetizācijas procesiem, viņš *aisthesis* raksturo kā procesu, kam ir divas puses – sajūta un uztvere. Sajūtu var saistīt ar terminiem “bauda”, “jūtas”, “subjektīvais”, uztveri – ar terminiem “priekšmeti”, “izziņa”, “objektīvais”. Šāda estētikas uzdevumu izpratne varbūt attaisno epistemoloģijas estetizācijas sākuma atvedināšanu uz Kanta “Tīrā prāta kritiku”, tomēr ir nepietiekama tajā ziņā, ka, iezīmējot pētījuma potenciālo jautājumu loku, neparāda, kā tie būtu risināmi, lai atbildes varētu uzskatīt par estētiska pētījuma rezultātu. Citiem vārdiem sakot, lai arī terminu “estētisks” var attiecināt uz ļoti daudzām parādībām, ar estētiku saistītais terminoloģiskais jeb konceptuālais aparāts – tradicionāli un filosofijas vēsturē – ir pārāk šaurs. (Starp citu, iespējams, tieši tas ir bijis par iemeslu estētikas nedaudz marginālajai vietai citu filosofisko disciplīnu vidū.) Cita iespējama pieeja būtu, piemēram, izmantojot terminu “saprast” un “nozīme” polisēmiju, saistīt gan mākslas interpretāciju, gan pētījumus par nozīmīgiem cilvēku apkārtējās vides aspektiem ar semantikas paplašinātu – ne tikai lingvistisku vai filosofisku – izpratni, izmantojot semantisko teoriju konceptuālos līdzekļus.¹⁵

¹⁵ Daļēji to veic kognitīvā semantika, kas nozīmi neatzīst par primāri lingvistisku parādību. Saprašanas un nozīmes saistība, veidojot paplašinātu izpratni par iespējamo semantikas pētījumu lauku, balstās uz Maikla Dammita tēzi, ka nozīmes teorija ir saprašanas teorija. – Sk. Michael Dummett. *Frege: Philosophy of Language*. – London: Duckworth, 1973. – 92. lpp.

Tomēr Velša ieteikumi skar ne tikai pašu estētikas disciplīnas veidolu – “Estētikas robežceļi” veidoti pēc jau aprobēta principa, kurā autora oriģinālajai teorētiskai pieejai veltītie raksti apvienoti ar atsevišķu jautājumu vai problēmu izklāstu, kas izmanto šo jauno pieeju.¹⁶ Pārdomām par estētikas jauno veidolu un Velša darbu izvērtējumam būtiskākās ir tās perspektīvas, kuras rakstu krājuma pēdējā sadaļā saistītas ar arhitektūru un akustisko vidi, nedaudz pievēršoties arī mūzikai.¹⁷

Arhitektūra un akustiskā vide

Arhitektūrai un mūzikai ir sarežģīta struktūra, kuras veidošanas kārtulas bieži vien pieejamas tikai profesionāļiem, tāpat jānošķir arhitektūra kā aktuāli esoša celtnē no tās reprezentācijas projekta rasējumā un skaņdarba izpildījums no mūzikas reprezentācijas partitūrā – iespējams, ka šie un vēl citi momenti arhitektūras un mūzikas teorētiskajai interpretācijai likuši kļūt par pārbaudes un arī klupšanas akmeni filosofiskai refleksijai. Turklāt jāatzīst, ka 20. gadsimtā nav daudz darbu, kas būtu uzskatāmi par būtisku ieguldījumu arhitektūras estētikā, un Rodžera Skrūtona “Arhitektūras estētika” vēl joprojām ir viens no galvenajiem darbiem, ko kāds filosofs sarakstījis par arhitektūru.¹⁸ Savukārt, kaut arī Nelsona Gudmena “Mākslas valodas”

¹⁶ Līdzīgi veidots, piemēram, Donalds Deividsons nozīmīgākais darbs – rakstu krājums “Pētījumi par patiesumu un nozīmi”. (Donald Davidson. *Inquiries into Truth and Meaning*. – Clarendon Press, 1984.)

¹⁷ Tie ir raksti “Nākotnes pilsētas – arhitektūras teorijas un kultūras filosofijas aspekti” un “Ceļā pie dzirdes kultūras?”.

¹⁸ Roger Scruton. *The Aesthetics of Architecture*. – Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1979. Semiotiskajā tradīcijā divi galvenie arhitektūras semiotikai veltītie rakstu krājumi iznākuši 1969. un 1980. gadā. Tie ir: Ch. Jencks and G. Baird (eds.). *Meaning in Architecture*. – London: Barrie & Jenkins, 1970 [1969]; G. Broadbent, R. Bunt, and Ch. Jencks (eds.). *Signs, Symbols, and Architecture*. – Chichester, New York, Brisbane, Toronto: John Wiley and Sons, 1980. Kā norāda Pauls Boisaks, galvenā

atjaunoja estētikas prestižu anglosakšu filosofijā, viņa raksts par arhitektūras nozīmi tiek dēvēts par neveiksmīgu un nav izpelnījies plašāku ievēribu. Gudmenam tiek pārņemta nepietiekami jūtīga arhitektūras izpratne un neveiksmīgi piemēri.¹⁹ Mūzikas filosofiskajā interpretācijā ir nedaudz cita situācija, galvenokārt pateicoties Teodora Adorno mūzikas filosofijai, ko var uzskatīt par piemēru un argumentu tam, ka gan nopietnai filosofiskai refleksijai par mūziku, gan pilnvērtīgai izpratnei, to klausoties, nepieciešamas tādas muzikālās zināšanas, kas līdzvērtīgas komponista spējai sacerēt skaņdarbus.²⁰ Tādējādi var vaicāt, vai estētikas pētījums, kas galvenokārt aplūko mākslas virzienus, tendences un vispārīgas parādības, neanalizējot atsevišķas celtnes vai skaņdarbus, neslēpj savu vājumu – noteiktu speciālu zināšanu trūkumu – un vai vispārīgie apgalvojumi nepaliek tukši bez konkrētiem vērojumiem.

Tādējādi izteikumi par arhitektūru un mūziku varētu būt svarīgi Velša pieejas izvērtējumam, jo, kā jau minēts, arhitektūras filosofiska interpretācija nav bijusi īpaši veiksmīga – no jaunas estētikas izpratnes varētu gaidīt arī jaunu arhitektūras interpretāciju. Savukārt filosofiskajai domai par mūziku, pēc Adorno, būtu jāatbild uz jautājumu, cik lielā mērā filosofam tā jāpārzina, lai viņa refleksija par šo jomu būtu auglīga. Pārmetumu par mākslas – vārda plašākajā nozīmē – nepietiekamu

interese par semiotisku arhitektūras interpretāciju ir bijusi 20. gadsimta sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados; pēc tam seko zināma krīze. (Paul Bouissac. *Architecture*// Paul Bouissac (ed. in Chief). *Encyclopedia of Semiotics*. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1998. – 33.–35. lpp.)

¹⁹ Sk. Nelson Goodman. *Languages of Art*. – Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1988 [1968, 1976]. Nelson Goodman. *How Buildings Mean* [1988]// P. Alperson (ed.). *The Philosophy of the Visual Arts*. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1992. – 368.–375. lpp. Gudmena arhitektūras interpretāciju vērtējis Moriss Lažo (Maurice Lagueux. *Nelson Goodman and Architecture*// *Assemblage*, 35, 1998. – 18.–35. lpp. – 19. lpp.).

²⁰ Par Adorno mūzikas filosofiju sk. Jānis Taurens. *Semantikas elementi Adorno "jaunās mūzikas" interpretācijā*// *Filosofija*, nr. 4, 2004. – Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts. – 137.–147. lpp.

pārzināšanu var attiecināt uz daudziem filosofiem – arī uz tiem, kuru darbi ir nozīmīgi estētikas vēsturē,²¹ – tomēr mūsdienu informācijas laikmetā šāda nezināšana nav attaisnojama. Tomēr var teikt, ka arhitektūras un mūzikas uztverē iesaistīto momentu daudzveidība, kā arī laikmetīgās arhitektūras un mūzikas mēģinājumi – kā tas notiek laikmetīgajā mākslā vispār – savās struktūrās ietvert netiešu refleksiju par to saprašanas nosacījumiem ir vēl viens iemesls, kāpēc tās ir būtiskas filosofiskajai estētikai.

Velša pieeju arhitektūrai nosaka viņa estētikas jēdziena paplašinājums – ja reiz estētiskais ir nozīmīgs jēdziens, lai izprastu mūsu dzīves telpu, tad arī arhitektūras temats viņa rakstā parādās saistībā ar plašāku problēmu loku, proti, pilsētu plānošanu. Arhitektūra Velšam ir “dzīves telpu arhitektūra”, un nākotnes pilsētām veltītais raksts ir kritiski vērstas pret pilsētu estetizācijas tendenci, kā arī vienu no modernisma arhitektūras mērķiem – “funkciju nošķiršanas ideālu”. Īsumā tiek aplūkotas arī dažas atsevišķas būves, lai raksturotu arhitektūras transkultūrālo aspektu vai tā neievērošanu un tad kā vēlamo ieskicētu atvērtās transkultūrālās nākotnes pilsētas tēlu. Šeit nevajadzētu detalizēti analizēt un kritizēt atsevišķus Velša ieteikumus par arhitektūru un ieteikumus nākotnes pilsētībūvniekiem – svarīgāk būtu ieskicēt problēmas konceptualizācijas iespējamus veidus, to nosacījumus un ierobežojumus.

²¹ Velšs savā rakstā “Par mākslas hermeneitisko uzbūvi” norāda uz Šellingu, kas, kļūstot par Mīnhenes Tēlotājmākslu akadēmijas ģenerālsekretāru, kura pienākums būtu lasīt arī lekcijas par mākslu, piecpadsmit gadu laikā to nav darījis ne vienu vienīgu reizi. Līdzīgi arī Hjūma estētikā – lai gan esejā “Par gaumes standartu” mēs varam atrast argumentus par labu pieredzei un profesionāļa kā eksperta lomai, tomēr, kā apgalvo Pīters Džounss, daudzas Hjūma atziņas ierobežoja tā laika kultūras situācija un viņa paša visai nepilnīgais priekšstats par dažādiem mākslas veidiem. (Peter Jones. *Hume's Literary and Aesthetic Theory*// D. F. Norton (ed.). *The Cambridge Companion to Hume*. – Cambridge University Press, 1993. – 255.–280. lpp. – 255.–260. lpp.)

Arhitektūras jēdzienu – līdzīgi kā terminu “estētika” – var izprast plašāk, ietverot tajā dažādus semantiskos elementus, kas var nebūt tieši saistīti ar arhitektūru (šajā gadījumā termins “semantiskie elementi” norāda uz noteiktiem konceptuāliem ietvariem, kuros tiek interpretēta arhitektūra un kuri ir pamats filosofiskam arhitektūras traktējumam; tas arī atbilstu Velša izpratnei par arhitektūru kā dzīves telpu arhitektūru). Tomēr pat šādā plašākā izpratnē arhitektūra veido tikai vienu daļu sarežģītajā un daudzslāņainajā pilsētas struktūrā. Tādējādi nebūt nav skaidrs, vai estētika ir tā, kam būtu jārunā par pilsētu. Arī plašāka estētikas izpratne, ko piedāvā Velšs, skatot pilsētas “virsmas” parādības – šeit ir vietā Velša termins “virspusējā estetizācija”, kas trāpīgi attiecināms uz dažādām arēji novērojamām parādībām mūsdienu pilsētās, – diez vai var sniegt visaptverošu konceptuālo aparātu pilsētas procesu analīzei. Noteiktu kategoriju izveide, kas ļautu aprakstīt sarežģīto parādību kopumu, kurš veido pilsētu, būtu viens no uzdevumiem pētījumam par pilsētu, taču šī raksta mērķis nav kāda iespējama risinājuma ieskicēšana. Saistībā ar Velša teikto var tikai piebilst, ka laika dimensija un ar to saistītās vēsturiskās nozīmes (semantiskie elementi), kas piemīt dažādām pilsētas struktūras sastāvdaļām un ļauj runāt par attīstības kontinuitāti vai pārrāvumiem tajā, nenoliedzami spēlē svarīgu lomu jebkurā pilsētas konceptualizācijas mēģinājumā.²² Velšs tomēr šajā gadījumā, sekojot savai atvērtās estētikas izpratnei, arī par nākotnes pilsētu sliecas runāt kā par dažādām ietekmēm atvērtu transkulturālu veidojumu, ko viņš pretstata “dzimtenes inscenējumam” un “identitātes ilgām”. Kā redzams, jau paši termini, ko Velšs izvēlas, lai raksturotu pretstatu transkulturālai nākotnes pilsētai, norāda uz viņa negatīvo attieksmi pret vēsturiskajām nozīmēm, nemeklējot citu veidu, kā vēsturiskos

²² Izņēmums varētu būt pilsētas, kas tiek celtas pilnīgi no jauna tukšā vietā, taču arī tās neizbēgami pēc kāda laika iegūst savu vēsturi.

semantiskos elementus varētu iekļaut estētikas refleksijā par pilsētu.²³

Vēsturiskuma kā iepriekšējās arhitektūras noliegums ir raksturīgs arī modernisma arhitektūrai, kam Velšs pievēršas atsevišķā “Estētikas robežceļos” neiekļautā rakstā “Cik moderna bija modernā arhitektūra?”.²⁴ Šis raksts uzrāda vairākas Velša domāšanai raksturīgas iezīmes. Pirmkārt, tajā tiek sniegts īss ieskats ideju vēsturē, kas atklāj modernisma jēdziena dažādās nozīmes, to, ka nepastāv modernisms pats par sevi. Tas savukārt Velšam ļauj runāt par jaunlaiku modernismu (*moder-age type of modernity*) kā tikai vienu no modernisma tipiem, kas sākās ar Dekartu, un postmoderno modernismu. Otrkārt, Velšs arhitektūru aplūko kā virzienu, kas iemieso modernisma jēdziena pētījumā aprakstītas iezīmes, un viņa galvenā tēze ir šāda: “Modernā arhitektūra īstenībā ir kartēzisms būvniecības formā”.²⁵ Treškārt, no tā, ka jaunlaiku modernismu raksturo radikālisms attieksmē pret pagātnes mantojumu, vienveidība, kas balstīta funkcionālismā, ģeometriski matemātisks formālisms, internacionālisms, kas noliedz lokālās īpatnības, un jaunu tehnoloģiju izmantošana²⁶ (tātad no analīzes un virziena galveno iezīmju apraksta), izriet ieteikumi nākotnes arhitektūrai. Proti, gan dzīves, gan arhitektūras jautājumos

²³ Iespējams, ka šeit nozīme ir politiskiem momentiem, arī Vācijas vēsturei un Otrā pasaules kara pieredzei; netieša norāde uz to varētu būt Velša atsauces uz Horkheimera un Adorno izteikumiem un negatīvā attieksme pret tādiem terminiem kā “nacionāls”, “identitāte” u. tml.

²⁴ Wolfgang Welsch. *How Moder was Moder Architecture?// Undoing Aesthetics*. – London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1997. – 103.–117. lpp.

²⁵ Wolfgang Welsch. *How Moder was Moder Architecture?* – 109. lpp. Velša atsauces uz konkrētiem arhitektiem vai celtnēm, piemēram, uz māju Vīnē, ko Vitgenšteins projektējis kopā ar Paulu Engelmanu, tikai ilustrē Velša uzskatus par arhitektūru vispār bez izvērstākas analīzes (minētā ēka tiek saukta par “kristālu, vienu no modernisma tīrākajām konstrukcijām”, “Traktāta” koncepcijas iemiesojumu, un tas ir vienīgais tās piemēšanas iemesls – *ibid.*, 115. lpp.).

²⁶ Wolfgang Welsch. *How Moder was Moder Architecture?* – 110.–112. lpp.

mums jāatbrīvojas no matemātiskās apsēstība, atrodot līdzsvaru starp haosu un kārtību.²⁷

Tomēr arī šie ieteikumi ir pārāk vispārīgi. Lai arī modernismu raksturo radikāls iepriekšējā noliegums un Velša transkulturnālā nākotnes pilsēta varētu pretstatā jaunlaiku modernisma principiēm kā vienu no semantiskajiem elementiem ietvert vēsturiskā, pastāvīgā un lokālā momentu, tas netiek izvērst, un šī šķietamā pretruna, ko var redzēt, salīdzinot viņa rakstus, netiek skaidrota. Varētu teikt, ka Velša teorētiskais veikums drīzāk izprotams kā konceptuāla fona radišana domāšanai par arhitektūru, kur katrai nopietnai arhitektūras objekta analīzei būtu jānonāk pie mūsu intuitīvajām teorijām par konkrēto celtni konkrētā vietā. (Protams, tas ir cits jautājums, cik lielā mērā Velša ieskicētais konceptuālais fons nodrošina pietiekami daudzpusīgu domāšanu par kādu arhitektūras objektu.)

Līdzīgi, arī runājot par akustisko mūsu dzīves sastāvdaļu, Velšu vairāk interesē mūzika kā viens no mūsu ikdienas dzīves elementiem un estetizācijas tendences tajā. Tas ļauj viņam kritiski novērtēt mūsdienu dzīves formas un veidot savus ieteikumus. (Akustiskā un vizuālā attiecība Rietumu kultūrā, kā to analizē Velšs, ir atsevišķs temats, kas šeit netiks skarts. Akustiskā un vizuālā pretstatījums viņam ļauj runāt par indivīda vai sabiedrības dominēšanu un citiem tikpat vispārīgos jēdzienos tvertiem mūsdienu pasaules pretstatiem.)

Domājot par mūzikas interpretācijas iespējām jaunajā – plašākajā – estētikā, svarīgs ir rakstā “Ceļā pie dzirdes kultūras?” izteiktais par avangarda mūzikas attīstību, kura, kā saka Velšs, “ietiecas skaņas un trokšņa akceptēšanā”. Velšs gan norāda, ka avangarda mūzika viņam patīk,²⁸ bet tā nevar būt “akustiskās vides ētikas vadlīnija”, tā var būt tikai “alternatīva ikdienai,

²⁷ Wolfgang Welsch. *How Moder was Moder Architecture?*, 115. lpp.

²⁸ Līdzīgi, kritizējot modernisma arhitektūru, viņš norāda, ka vēl aizvien augstu vērtē atsevišķas celtnes un ka viņa kriticismis ir vērst pret šīs arhitektūras iesakņotību jaunlaiku garā, kas noteicis modernās

nevis ikdienas standarts”. Par vienu no muzikālā avangarda sasniegumiem tiešām var saukt principiālu muzikālā materiāla jēdziena paplašināšanu, ietverot tajā jebkuru skaņu vai troksni, robežgadījumā – pat klusumu (kā pazīstamajā Džona Keidža skaņdarbā). Taču Velšu interesē estētisks ikdienas pasaules vērtējums, lai arī viņš atzīst, ka jaunā, plašākā estētika ir būtiska arī mākslas interpretācijai estētikas disciplīnas ietvaros. Mūzika šeit – līdzīgi arhitektūrai – ir nevis estētiskas analīzes objekts, bet gan tikai piemērs tendencēm, kuru kritisks aplūkojums ļauj Velšam ieskicēt vēlamās akustiskās vides perspektīvas, kas kļūst arvien nozīmīgākas, ņemot vērā viņa iepriekš veikto vizuālā un akustiskā attiecības pārvērtējumu Rietumu kultūrā.

Rezumējot – estētikas jēdziena paplašinājums nozīmē iespēju izmantot tradicionāli ar mākslas interpretāciju saistīto filosofisko instrumentāriju ikdienas pasaules kritiskā aprakstā – aprakstā, kas par svarīgiem uzskata cilvēkiem nozīmīgos apkārtējās – gan vizuālās, gan akustiskās – vides aspektus.²⁹ Fragmentāram atsevišķu mākslas veidu vai atsevišķu darbu pieminējumam ir tikai ilustratīva nozīme.³⁰

Kā jau minēts, pieņemot vārdu “saprast” un “nozīme” polisēmiju, varētu sagaidīt semantisku dažādo mums aktuālo parādību traktējumu, līdz ar to – ekskursu valodas filosofijas risinājumos, konceptualizējot verbālo komunikāciju. Taču, pat neņemot vērā šādas pieejas iespējas, šķiet savādi, ka visā dažādo estetizācijas norišu analīzē Velša rakstos apiets jautājums par mūsu – vācu, angļu, latviešu u. c. – valodu, Velša terminos runājot, ignorēta ikdienas valodas “estetizācija”.

arhitektūras nelaiemes un trūkumus. (Wolfgang Welsch. *How Moder was Moder Architecture?* – 112. lpp.)

²⁹ Rakstā “Estetizācijas procesi – parādības, nošķirumi, perspektīvas” Velšs tam piedāvā ontoloģisku pamatojumu, sakot, ka “estētiskās kategorijas – šķitums, kustīgums, daudzējādība, neiesakņotība, svārstīgums – kļuvušas par īstenības pamatkategorijām”.

³⁰ Zināmā mērā šāda tikai ilustratīva nozīme ir arī Daniēla Burena darba aplūkojumam Velša rakstā “Virtuoza svītras (Daniēls Burens)”.

“Pateikt” un “parādīt” Velša tekstos

Jautājumu par to, vai estetizācijas tendences pastāv arī valodā un vai dabīgo valodu izmaiņas aplūkojamas estētikas pētījuma paspārnē, var attiecināt arī uz paša Velša valodu jeb izteiksmes veidu. Šāds jautājums rodas, jo Velšs, izmantojot dažādu tagadnes parādību raksturojumu kā atsauces punktu savām pārdomām, nepievēršas aktuālajiem procesiem valodā – vācu valodā, kurā viņš galu galā raksta, – un savam rakstības veidam un terminoloģijai. Izmantojot Vitgenšteina “Traktāta” nošķīrumu starp “pateikt” un “parādīt”³¹ un interpretējot to mazliet brīvāk, varētu apgalvot, ka Velša teksti neko nepasaka par valodu, bet parāda tās stāvokli un līdz ar to atklāj noteiktas iezīmes kultūras telpā, kuras interpretāciju piedāvā viņa darbi. Velšs izmanto gan jaunus terminoloģiskus darinājumus – kā jau minētie “*Oberflächenästhetisierung*” un “*Tiefenästhetisierung*”, kas atbilst vācu valodas saliktoņu veidošanas tradīcijai, – gan atvasinājumus no jau esošajiem svešvārdiem, piemēram, “*theoretizistisch*”, “*phenomenalistisch*”³², kas padara tekstu grūtāk saprotamu, jo atskaites punkts lasītājam var būt vien līdz šim zināmais termins, nevis Velša ieviestā nozīmes nianse, gan angļu valodas vārdus, iekļaujot tos vācu valodā un rakstot vienkārši ar lielo burtu, kā vācu valodā pieņemts rakstīt lietvārdus. Šie vārdi varētu būt zināmi gandrīz jebkuras valodas lietotājam, īpaši ja tie saistīti ar datortehnoloģijām, kā, piemēram, “*Hardware*” un “*Software*”³³, taču ir arī

³¹ Pazīstamā “Traktāta” tēze ir: “Ko var parādīt, to nevar pateikt.” (Traktāts, 4.1212; citējot “Traktātu”, izmantots npublicēts pēcvārda autora tulkojums.) Noteiktas valodas īpašības – arī tās attiecību pret pasauli – valoda nevar pateikt, bet var parādīt.

³² Wolfgang Welsch. *Grenzgänge der Ästhetik*. – 28. un sek. lpp.

³³ *Ibid.*, 14. un sek. lpp.

tādi anglicismi, kam latviešu valodā ir atšķirīga nozīme no tās, kuru domājis Velšs.³⁴

Plašais anglicismu lietojums Velša tekstos varbūt vistiešāk parāda tendenci, ko, izmantojot paša Velša terminoloģiju, varētu saukt par valodas estetizāciju, tās pakļaušanos vienkāršotas uztveres ērtībām. Tomēr šķiet, ka nošķirums starp “pateikt” un “paradīt” ir nepietiekams pilnīgam Velša filosofijas tekstu raksturojumam. To varētu precīzāk aprakstīt, sakot, ka Velšam ir sākotnējā teorija, kā viņa rakstīto lasītājs būs sagatavojies uztvert, un pārejošā teorija, kas nosaka, kā viņš vēlas tikt saprast. (Tas, protams, ietver arī nesaprašanas vai daļējas saprašanas iespēju.) Ja Donalds Deividsons, kam pieder sākotnējās un pārejošās teorijas jēdzieni, tos ievieš, lai interpretētu atsevišķus sacījumus komunikācijas situācijā, kurā darbojas runātājs un klausītājs jeb interprets³⁵, tad, attiecinot šo shēmu plašākā nozīmē uz Velša rakstiem par estētiku, mēs varam runāt par mūsu sākotnējiem priekšstatiem, kas ir estētika un ar ko tai būtu jānodarbojas, tāpat kā priekšstatiem par atsevišķu kultūras sfēru parādībām un to, kādiem jābūt akadēmiskas izteiksmes līdzekļiem. Velša intence jeb pārejošā teorija – runātāja vai rakstītāja un interpreta pārejošajām teorijām vismaz daļēji sakrīt, veidojas veiksmīga komunikācija – ir tā, kura

³⁴ Tā, piemēram, ar vārdu “*Animation*” (*ibid.*, 10. lpp.) Velšs apzīmē nevis mums pierasto animāciju jeb multiplikāciju, bet gan vienu no angļu valodas termina “*animation*” nozīmēm – iejūsmošanu (tā tas ir tulkots šajā Velša darbu izdevumā latviešu valodā).

³⁵ Pēc Deividsona, uz interpretu jeb klausītāju attiecināta sākotnējā teorija izsaka, kā klausītājs ir sagatavots interpretēt runātāja sacījumu, kamēr pārejošā teorija ir tas, kā klausītājs to patiešām interpretē. Savukārt runātājam sākotnējā teorija ir tas, par ko viņš ir pārliecināts, ka tā ir interpreta sākotnējā teorija (tas, protams, var atšķirties no tā, kā klausītājs patiešām ir sagatavojies uztvert sacīto), bet pārejošā teorija ir teorija, kuru viņš paredzējis kā to, kas klausītājam būtu jālieto. (Donald Davidson. *A Nice Derangement of Epitaphs*// E. LePore (ed.). *Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*. – Basil Blackwell, 1989. – 433.–446. lpp. – 442. lpp.)

cenšas mūs uzvedināt uz plašākiem priekšstatiem gan par estētiku, gan mākslu, piemēram, arhitektūru un pilsētu izprotot kā dažādām ietekmēm atvērtu transkulturālu veidojumu. Arī pati valoda, kas atvērta gan angļu valodas un ikdienas aktualitāšu lingvistiskajām ietekmēm, gan paša Velša terminoloģiskajiem veidojumiem un viņa ekskursiem filosofijas un ideju vēsturē, sniedzot jaunu šķietami pazīstamo un ierasto jēdzienu analīzi, vedina mūs pieņemt mūsdienu situācijas izaicinājumus, kuriem viens no risinājumiem rodams Velša pārdomās, taču tas – ņemot vērā izteikto apgalvojumu bieži vien riskanto vispārību – kritiski izvērtējams, lasot šos rakstus.

Tulkotāja piebilde

Rakstu krājums “Estētikas robežceļi”, ko 1996. gadā klajā laidis vācu filosofijas profesors un estētikas teorētiķis Volfgangs Velšs, apkopo 20. gadsimta pēdējās desmitgades pārdomas. Šīs pārdomas turpina Velša akadēmiskajā darbībā aizsāktos pētījumus kopš “Estētiskās domāšanas” (1990) un darbiem par modernisma problēmu.

Krājumā var atrast pietiekami daudz jēdzienu, no kuriem daļa pazīstama citu Velša publikāciju sakarā. Dažu jēdzienu tulkojums var šķist mazāk problemātisks (piemēram, “anestētika”, “transversāls”), taču daži (piemēram, “virsmas estetizācija”, “dziļā estetizācija”) prasa niansētāku iekļaušanu jau pastāvošajā 20. gadsimta estētikas teorijas un filosofijas jēdzienu tulkošanas un interpretācijas kontekstā.

Kas tulkotājam un, iespējams, arī lasītājam, sagādā daudz vairāk un daudz fundamentālākas grūtības par jēdzienu atveidi, ir ilglaicīgo eiropēiskā cilvēka sevis un pasaules izpratnes pārmaiņu interpretācija, kas Velša darbos skarta īpašā mūsdienu estētikas disciplīnas jautājumu aspektā. Mūsu ikdienu un Eiropas šodienas ir ierauta šo pārmaiņu virpulī. 20. gadsimta filosofijā var rast pietiekami daudz mēģinājumu aiz šodienas eiropēiša vērtīborientācijas un sevis izpratnes problēmām saskatīt grūti atšķetināmas Vakarzemes kultūras aporijas. Šādā aspektā neapšaubāmi var lasīt arī Velša pārdomas par estētikas *proprium subiectum* un par šīs disciplīnas likteņiem jauno laiku gaitā.

Krājuma nosaukums pieteic pārdomas par estētikas disciplīnas “robežceļiem”. Šī nosaukuma aspektus autors atklāj

krājuma ievadvārdos. Atgādinājums par kaimiņiem aiz estētikas robežām un “estētikas ārpus estētikas” ideja tomēr aicina pārdomāt arī citus nosaukuma atšifrējumus. Kādreiz estētikas kaimiņi pirmām kārtām bija citas filosofijas disciplīnas filosofijas sistēmas ietvaros. Kādreizējais filosofijas sistēmas disciplīnu veselums savukārt bija guvis veidolu no filosofijas pamatvārdiem, kurus pārdomājot dzīves orientierus gadsimtu gaitā veidoja un saglabāja eiropietis: labais, patiesais, skaistais. Jautājums par to būtību un savstarpējo saikni reiz veidoja dabisku pāreju no vienas filosofijas disciplīnas uz citu. Problematizējot “estētiku ārpus estētikas”, nevarētu neņemt vērā šos senos estētikas robežceļus. Protams, te jānorāda, ka V. Velša ekskursi estētikas disciplīnas vēsturē, kas sakrīt ar nozīmīgām pārmaiņām jauno laiku filosofijā, neapšaubāmi tiecas rast distanci no pašreizējās tiešamības, lai to pārdomātu no plašāka skatpunkta, kas saskata arī pagātņi un nākotnes neskaidrās aprises, taču lasītājam pašam jāspriež par to, cik lielā mērā krājumā iekļautajos tekstos izdevies vai neizdevies izvairīties no laikmeta norišu uzspiestas aktualitātes.

Volfganga Velša pētījumi estētikas jomā ir auglīgi, un tie ir arī saņēmuši pelnīto ievērību (it īpaši tas sakāms par estētikas disciplīnas problēmas, estetizācijas un anestētikas problemātikas u. c. tematizāciju). Tulkotājs nešaubās par nepieciešamību iepazīstināt ar tiem plašāku lasītāju loku Latvijā, taču, pavadot šo rakstu krājumu pie latviešu lasītāja, nevar izvairīties no norādes uz pārdomām, kas radušās strādājot pie tulkojuma. Šīs pārdomas īsumā ietvertas dažos jautājumos, ko tulkotājs labprāt uzdotu autoram, taču ne tikai viņam.

Runājot par mākslasdarba iespējām un mākslinieka nodomiem, autors norāda uz savdabīgu “estētisku psihoanalīzi”, ko var veikt mākslasdarbi: “Darbi līdzīgi taustekļiem un zondēm ietucas ne tikai arhitektoniskajos, bet arī mentālajos un psihiskajos attēlu slāņos, kādi tie iespiedušies mūsu ģimeniskajā un sociālajā bērnībā. Tie sniedza paraugus, kas kopš tā laika

mūs ir noteikuši. Es te domāju par pašsaprotamiem vīrieša un sievietes, dzimumu un ideālas kopdzīves pamattēliem. Šādi dziļie tēli bieži ir ietekmīgi un nepiekāpīgi tieši tāpēc, ka ir neapzināti. Estētiskās psihoanalīzes metode tos parāda, padara apstrādājamus un maināmus. Turpmāk vairs nevarēs, sildoties šo tēlu neapzinātajā spozmē, visu dzīvi dejot pēc to stabules.”

Uzklausot šādus autora izteikumus, rodas jautājumi: Kur gan “pamattēlu” apstrādātāji un mainītāji gūs mērogu un kur gan sakņosies apstrādes un maiņas paraugi? Cik gan tālu šāda “maiņa” ir no bailēm sastapt sevi un neapejamo faktiskumu maiņu un apstrāžu straumē?

Atsaucoties uz Adorno, autors runā par “taisnīgumu pret heterogēno”. Māksla, kas nepakļaus visu “formveides rezultātā iegūtai vienībai”, “pārstāvēs nevis pakļaušanas, bet taisnīguma ētiku” un sniegs “paraugu jaunam subjekta tipam”, proti, subjektam, kura “laime vairs nebūs imperiālismā, kas vērsts pret citu”, bet atšķirīgā realizācijā bez “kundzības pār to” un kā ārējā, tā iekšējā pluralitātē.

Tomēr ir jājautā: Vai gan “taisnīgums pret heterogēno” kā iebilde pret vienādošanu šodien daudz lielākā mērā nav atklājis savu pretrunīgumu, vedot pie vienādošanas šaipus “formveides” prasību, domāšanas un dzīves uzliktu pienākumu, atsaucīšanās no sevis un pazemības “slogu”, orientieru noturēšanas pūļu uzņemšanās, kas ir pašreizējā “jaunā subjekta tipa” patības un ķermeņa izskaistinājuma pretstats?

Autors nostājas pret A. Mičerliha kādreiz pausto kritiku, kas vērsta pret 20. gadsimta vidus pilsētvidi. “Vai gan mājīguma ideāls, ko Mičerlihs – kopā ar omulības gaidām – gribētu paust kā “kritisku” skatījumu, nav pārāk novecojis? Vai gan viņa argumentācijai bez tam pamatā nav jau pārvarēts identitātes ideāls? Mičerlihs polemizē, piemēram, pret moderno, uz daudzveidīgumu un pārejām spējīgo “acumirkļa personību”. It kā tieši kompetence daudzveidībā un spēja uz pārejām nebūtu

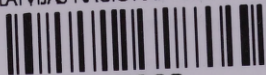
LS. 4.08

mūsdienās kļuvušas par veiksmīgas subjektivitātes priekšnoteikumiem. Un it kā tieši transkulturāli subjekti nebūtu spējīgi uz daudzveidīguma vadišanu un tie nevēlētos arī ārēju ekvivalentu viņu iekšējai pluralitātei?"

Ieklausoties teiktajā, jāuzdod jautājums: *Vai gan "ārējs ekvivalents iekšējai pluralitātei" šodien visbiežāk nav izmisīgi piekopta, laika plūdumā pilnībā iegremdēta fragmentāra dzīve, iestāstot, ka nav nekā cita un ka vēsturiski izveidojušos, noturīgo, paliekošo, ilglaicīgas un tāpēc piepūli prasošas attiecības var uzskatīt par "māņiem"?*

Noslēgumā tulkotājs vēlas atsaukties uz kāda domātāja vārdiem par estētikas tradicionālo pamatkategoriju "skaistais". Šie vārdi kā devīze pavadija tulkošanas darbā. Hanss Urss fon Baltazars – mūsdienu pārmaiņu, problēmu, meklējumu un neziņas laikabiedrs, kas, ieklausoties kādreizējos filosofijas pamatvārdos, 20. gadsimtā spējis izveidot estētiku, kura atjaunojusi skaistā (*pulchrum*) tiesības un teiktspēju, – saskatīja tajā iespēju atbildei uz filosofijas "pamatā iegūlušo galējo un noslēdzošo jautājumu "Kāpēc?", kas attiecas ne tikai uz radības būtību ..., bet arī uz tās klātesamību kopumā, kam nekāda cita filosofija neatradīs pamatojumu."

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0307017009

2007-3

L 169

ISBN 9984-9829-2-0



9 789984 982922