

Moriss
Merlo-Pontī
Acs un gars

Tulkojumu sērija

Laikmetīgās mākslas centrs



1002-1
55

TULKOJUMU SĒRIJA
LAIKMETĪGĀS MĀKSLAS CENTRS

MORISS MERLO-PONTI

Acis un gūts

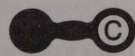
356604

/ 2008-3
— 53

L
7

MORISS MERLO-PONTÌ

Acs un gars



Moriss Merlo-Pontī. Acs un gars

Tulkojums no:

Maurice Merleau-Ponty. L'Œil et l'Esprit

© Editions Gallimard, Paris, 1964

Tulkotāja no franču valodas: Māra Rubene

Zinātniskais redaktors: Rinalds Zembahs

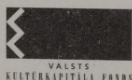
Literārā redaktore: Arta Jāne

Dizains: Ingrīda Zābere

Makets: Ints Vikmanis

Izdevējs: Laikmetīgās mākslas centrs

Iespiests tipogrāfijā "S&G"



Cet ouvrage a été publié avec le soutien du Ministère français des Affaires Etrangères (DGCID) et le Centre Culturel français de Riga.

Šī grāmata izdota ar Francijas Ārlietu ministrijas (DGCID) un Francijas Kultūras centra Rīgā atbalstu.

NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

0308021701

© Laikmetīgās mākslas centrs, 2007

© Māra Rubene, tulkojums latviešu valodā, 2007

ISBN 978-9984-9829-77

Satura rādītājs

Priekšvārds	7
“Acs un gars”	14
Tulkotājas piezīmes	83
Svešvārdu skaidrojums	86
Personu rādītājs	89

Sakarā ar to, ka Laikmetīgās mākslas centram neizdevās vienoties ar izdevniecību *Editions Gallimard* par grāmatas tulkotājas un zinātniskā redaktora apcerējumu, kas veltīti M. Merlo-Pontī filozofijai, iekļaušanu grāmatā, Māras Rubenes eseja “Redzes tēlu noslēpumi un filozofiskā estētika” un Rinalda Zembaha eseja “Uztvertās pasaules vilinājums” ir izlasāmas LMC mājas lapā: www.lcca.lv/izdevumi/merlo_ponti.

Entwurf einer ...

Prüfung ...

Ergebnis ...

...

...

...

...

...

Priekšvārds

“Acs un gars” ir pēdējais Merlo-Pontī raksts, ko viņš iespēja pabeigt savas dzīves laikā. Andrē Šastels bija viņam palūdzis rakstu pirmajam “Francijas mākslas” (*Art de France*) numuram. Viņš to veidoja kā eseju, veltot tai lielāko vasaras daļu šajā gadā (1960), — tajā, kam nāksies būt viņa pēdējām brīvdienām. Toreiz nekas vēl nevēstīja par sirds mazspēju, kurai viņš pēkšņi kļūs par upuri nākamajā pavasarī.

Divus vai trīs mēnešus apmeties Provansas laukos, Tolonē, netālu no Eksas, mājā, ko viņam ir izīrējis gleznotājs La Betrāns, izgaršojot patiku par šo vietu, kas ir kā radīta mājōšanai, bet vispirms katru dienu no jauna baudot ainavu, kurā uz visiem laikiem ir palicis Sezana redzējums, Merlo-Pontī no jauna izjautā redzi un tajā pašā laikā arī glezniecību. Vai drīzāk jau viņš tās izjautā gluži kā pirmo reizi, it kā viņš iepriekšējā gadā nebūtu pārformulējis savus agrākos jautājumus “Redzamajā un neredzamajā”, it kā visi iepriekšējie darbi — un, vispirms, monumentālā “Uztveres fenomenoloģija” (1945) — nenomāktu viņa domāšanu, vai, gluži pretēji, nomāktu par daudz, tādējādi, ka viņam vajadzētu aizmirst par to esamību, lai no jauna atgūtu spēju brīnīties. Viņš vēlreiz meklē, atkal no jauna, vārdus, ar kuriem sākt, vārdus, kas, piemē-

ram, spēj nosaukt vārdā to, kas veido cilvēka ķermeņa brīnumu, tā neizskaidrojamo dzīvīgumu, tiklīdz viņš ir uzsācis savu mēmo dialogu ar citiem, ar pasauli un sevi pašu — kā arī nosaukt vārdā šī brīnuma trauslumu. Un fakts ir tāds, ka viņš šādus vārdus atrod: “Līdz cilvēka ķermenim nonākam tikai tad, kad starp redzošo un redzamo, starp to, kas pieskaras, un to, kam pieskaras, starp vienu un otru aci, starp vienu roku un otru roku, notiek sava veida saskarsme, kad izšķīlas dzirkstele starp sajūtošo — sajūtamo, kad uzplaiksnī liesma, kas nepārstāj degt, līdz kāds atgadījums ar ķermeni sagraus to, ko nevienam starpgadījumam nebūtu bijis pa spēkam paveikt...”

Šeit runa atbrīvojas no teorijas žņaugiem. Šī ķermeņa svinēšana — pie kuras turas doma par ķermeņa neizbēgamo zibsnīgo sabrukumu — pavēsta kaut ko par runājošā klātbūtni un viņa nemieru. Viņpus apbrīnas, ko viņam sagādā gleznotāja māksla, mēs nojaušam šo sākotnējo izbrīnu, kas dzimst tikai no tā vien, ka spējam redzēt, sajust, un paši uzrasties šeit, — no šīs pasaules un ķermeņa dubultās satikšanās, un visu zināšanu pirmavota, kas iziet ārpus aptveramā.

Tāds, bez šaubām, ir cēlonis tai īpašajai burvībai, ko izstaro šis filozofijas piesātinātais raksts. Pārdomās par ķermeni, redzi un glezniecību pēdas ir atstājuši dzīva cilvēka skatieni un žesti, un telpa, ko tie šķērso un kas tos iedzīvina. Vaska vai krīta gabals, virsma, kubs, šīs uztverto lietu skeletveidīgās emblēmas, kuras tik bieži filozofi uzņēmas izšķīdināt aprēķinos, būdami pilnībā aizņemti ar dvēseles glābiņa

meklējumiem, atsvabinoties no jutekliskā, mēdz teikt, ka tās izvēlējās tamdēļ, lai liecinātu par tās pasaules postu, kurā mēs dzīvojam. Savukārt, lai no redzes un redzamā, izvilinātu, ko tie prasa domai, Merlo-Pontī atsauc atmiņā veselu ainavu, kas jau ar acs starpniecību saņēmusi gūstā garu, kur tuvākais izplatās tālēs, un tāles liek vibrēt tuvākajam, kur lietu klātbūtne sniedz sevi uz prombūtnes fona, kur esamība un parādība samainās vietām. "Kad es cauri ūdens blīvumam redzu flīžu rūtis baseina dibenā, es tās redzu nevis par spīti ūdenim un atspulgiem, es tās redzu tieši cauri tiem, pateicoties tiem. Ja nebūtu šo šķobīgo ēnu, šo saules zaķu, ja es bez šīs miesas redzētu flīzējuma rūšu ģeometriju, tad es tiešām pārstātu redzēt to tādu, kā tā ir, kur tā ir, proti: tālāk par jebkuru identu vietu. Es nevaru sacīt, ka ūdens kā tāds, ūdens intensitāte un šis sīrupam un spogulim līdzīgais elements atrodas telpā: tas neatrodas kaut kur citur, taču nav arī baseinā. Ūdens mājo baseinā, tajā materializējas, bet tas nav tā saturs, un, ja es paceļu acis pret ciprešu aizsegu, kurā rotājas atspulgu tīklojums, tad es nevaru neatzīt, ka ūdens nokļūst arī tur, vai vismaz tas uz turieni aizsūta savu aktīvo un dzīvīgo būtību. Tā ir šī iekšējā dzīvība, šis redzamā starojums, ko gleznotājs meklē aiz vārdiem: dziļums, telpa, krāsa."

Tajā brīdī, kad viņš raksta šīs rindas, Merlo-Pontī, bez šaubām, atradās istabā, kuras biezās sienas viņu aizsargāja no gaismas un ārpusē trokšņiem. Taču viņa doma sevī iespiedušos glabāja baseina ūdens un ciprešu dzīvžoga vīziju un acu kustības, kas tos abus

bija savienojis kopā. Es to zinu, jo esmu redzējis šo peldbaseinu, patiesībā visai vienkāršu ūdens tvertni, šos kokus, kas tur aug pavisam tuvu mājai. Turklāt, nav taču svarīgi, ka tie agrāk kādu brīdi atradās viņa skatiena laukā, tie būtu varējuši iznirt no viņa atmiņas dziļumiem. Svarīgi ir tas, ka, lai domātu, Merlo-Pontī vajadzēja tos piesaukt un tas, ka viņa rakstībā atbalsojas redzamā spožums un tā to nodod tālāk.

Kā zināms, pārlicību par to, ka visas filozofijas problēmas ir jāpakļauj uztveres pārbaudījumam, Merlo-Pontī zināmā mērā ieguvis no Huserla darbu lasīšanas. Piemēram, darbā “Acs un gars” mēs atrodam modernās zinātnes kritiku par tās mūdro, bet aklo uzticību savām konstrukcijām un reflektējošās domāšanas kritiku par tās nespēju izskaidrot pasaules pieredzi, no kuras reflektējošā domāšana uzrodas, turklāt abas kritikas izmanto un pārformulē fenomenoloģijas dibinātāja argumentāciju. Bet, lai cik acīmredzama tā arī būtu, šī pēctecība nedrīkstētu likt aizmirst to, ka mūsu autora darbs ir pateicību parādā pārdomām par glezniecību.

Pārdomas par glezniecību sevi piesaka jau esejā “Sezana šaubas”, vienā no pirmajām, kas publicēta žurnālā “Strūklaka” (*Fontaine*) tajā pašā gadā, kad nāk klajā “Uztveres fenomenoloģija” (1945), lai gan tā ir sarakstīta trīs gadus agrāk. Tās turpinās rakstā “Netiešās valodas un klusuma balsis” (1952) — nepabeigtās grāmatas “Pasaules proza” nodaļas pārstrādātajā versijā, kurā sāk iezīmēties [mākslinieciskās] izteiksmes un vēstures uztvere, kas pieteic iziešanu

ārpus fenomenoloģijas robežām, prasību pēc jaunas ontoloģijas, kuru viņš pilnībā apstiprina pēdējos tekstos. Ja ir skaidrs, ka atteikšanās sekot Huserlam jauna ideālisma veida izstrādāšanā izriet no pretrunu analīzes, kādās šie centieni sapinas, nav nekādu šaubu, ka Merlo-Pontī balstās arī uz to paradoksu novērojumiem, no kuriem pārtiek izteiksme, māksla un jo īpaši glezniecība. Šāda pieeja nesamierinās ar vienkāršas atgriešanās pie "mēmās pieredzes" ilūzijas, ar būtību atkailināšanos, kurās būtu atpazīstama transcendentālās apziņas darbība. Gleznotāja darbs pārlicina Merlo-Pontī par redzes un redzamā, parādības un esamības neiespējamo nodalīšanos. Tas viņam sniedz liecinājumu par nebeidzamu izjautāšanu, kas atsākas katrā jaunā mākslasdarbā, neprot nonākt līdz risinājumam un tomēr sagādā kādu atziņu, spēju iegūt šādu atziņu par redzamo tikai ar tādu darbību, kas liek redzamajam parādīties uz audekla.

Noslēdzot kartēziskās pieejas kritiku, kas prasa jaunu filozofijas izpratni, Merlo-Pontī uzsver: "(..)Tomēr šī filozofija, kura vēl ir jāizstrādā, iedvesmo gleznotāju nevis tad, kad viņš izsaka savas domas par pasauli, bet tanī mirklī, kad viņa redzēšana pārvēršas žestā, kad, kā saka Sezans, viņš "domā gleznieciski"."

Tā viņš liek noprast, ka tīra domāšana pastāv vien tad, kad filozofija iztaujāšanu noved līdz jautājumam "Kas ir domāšana?". Kas ir pasaule, vēsture, politika vai māksla, ikviena pieredze, par ko domāšana ir norūpējusies? Domāšana nevar, tai nevajag lauzt citu ceļu darba telpā, kā vien kļūstot atvērtai tai enigmai,

kas vajā gleznotāju, kā vien no savas puses saistot izziņu un jaunradi, kā vien darinot redzēšanu kopā ar vārdiem.

Darbā “Acs un gars” nav norādīts tikai šis ceļš, Merlo-Pontī to iezīmē jau ar noteiktu rakstības veidu; viņš ne tikai formulē pretenziju, viņš tai piešķir redzamību. Pārdomas par glezniecību to autoram paver vārdnīcas atjaunošanas resursus, kas, būdami tuvi literārajai izteiksmei un pat poētikai, saprotams, ļauj argumentēt, taču tikpat veiksmīgi izlokās no visām tām tehniskajām viltībām, par kurām akadēmiskā tradīcija bija radījusi pārliecību, ka tās nav nošķiramas no filozofiskā diskursa.

Klods Lefors

Tas, ko es jums mēģinu pārtulkot,
ir vēl noslēpumaināks;
tas iesniedzas esamības saknēs,
sajūtu netaustāmajā sākotnē.

Ž. Gaskē "Sezans"

The first part of the report is devoted to a general survey of the progress of the work during the year. It is followed by a detailed account of the various experiments conducted, and the results obtained. The report concludes with a summary of the work done, and a list of the publications of the year.

The first part of the report is devoted to a general survey of the progress of the work during the year. It is followed by a detailed account of the various experiments conducted, and the results obtained. The report concludes with a summary of the work done, and a list of the publications of the year.

Wm. L. G. L.

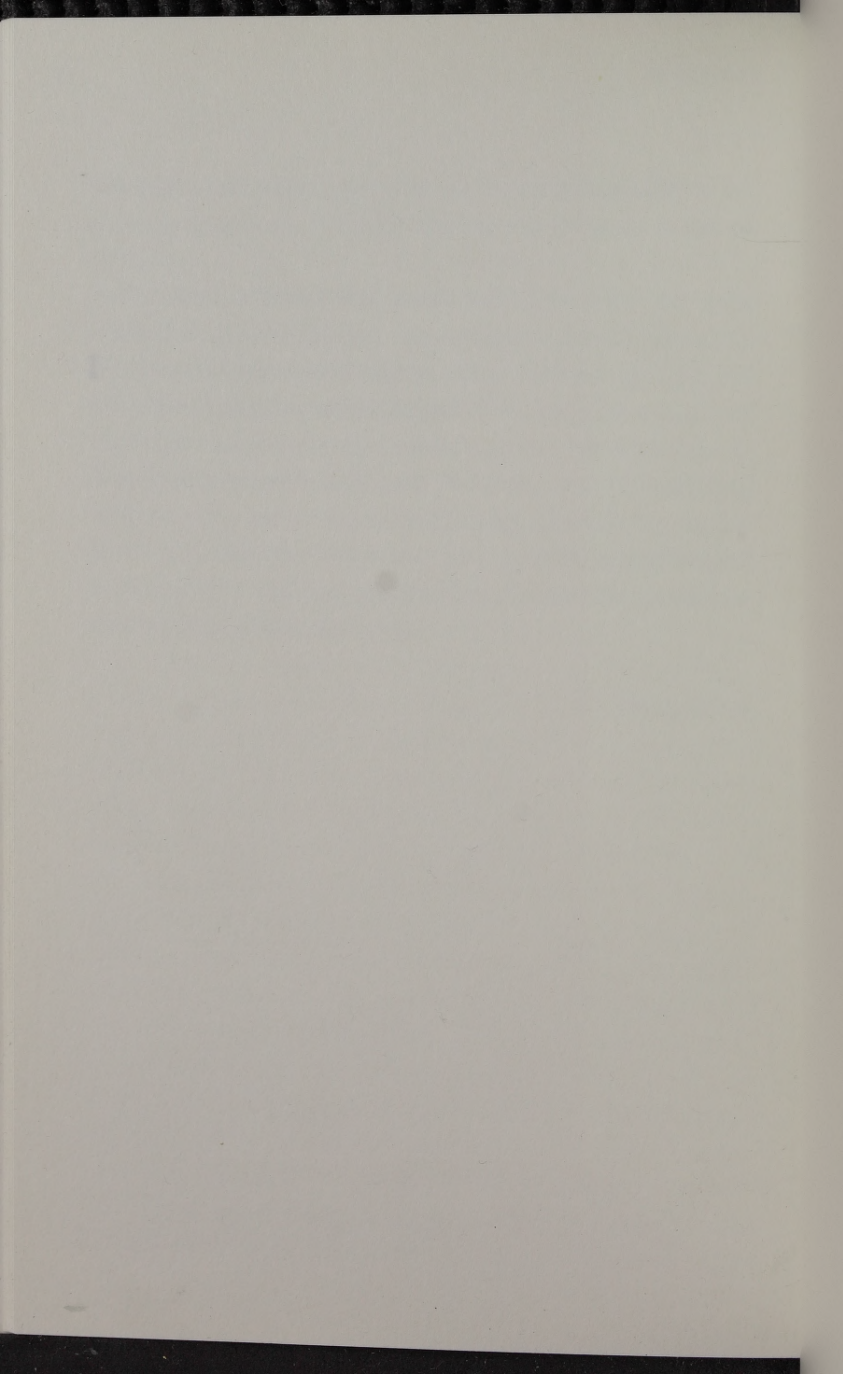
The first part of the book is devoted to a general survey of the history of the world, from the beginning of time to the present day. It is a very interesting and comprehensive work, and is highly recommended to all who are interested in the history of the world.

The second part of the book is devoted to a detailed account of the life and times of the great men of the world, from the beginning of time to the present day. It is a very interesting and comprehensive work, and is highly recommended to all who are interested in the life and times of the great men of the world.

The third part of the book is devoted to a detailed account of the life and times of the great men of the world, from the beginning of time to the present day. It is a very interesting and comprehensive work, and is highly recommended to all who are interested in the life and times of the great men of the world.

030401101

1874



Zinātne manipulē ar lietām un atsakās iemānot tajās. Tā konstruē lietu iekšējos modeļus un veicot ar šīm konstantēm vai mainīgajiem pārveidojumus, ko pieļauj to definīcija, tikai retos brīžos tā saskaras ar reālo pasauli. Zinātne ir un ir vienmēr bijusi šī apbrīnojami aktīvā, radošā un nepiekāpīgā domāšana, šī izšķiršanās aplūkot visu esošo kā “objektu vispār”, kas vienlaikus mums it kā neko nenozīmētu un tajā pašā laikā būtu kā radīts mūsu atjautībām.

Lai gan klasiskā zinātne saglabāja pasaules ne-caurspīdīguma izjūtu, tā ar savām konstrukcijām bija paredzējusi pietuvoties šai pasaulei, — lūk, kāpēc zinātne bija pārliecināta, ka tai jāmeklē savu aktivitāšu transcendentāls pamatojums. Mūsdienās mēs sastopamies — ne zinātnē, bet visai plaši izplatītajā zinātnes filozofijā — ar pilnīgi jaunu pieeju, ka konstruējošā prakse uzskata sevi un tīko būt autonoma, un ka domāšana patvaļīgi reducē sevi uz pašas izgudroto datu savākšanas vai sagrābšanas tehniku. Domāt nozīmē izmēģināt, operēt un pārveidot tikai eksperimentālās kontroles sevišķā pārraudzībā augstākā pakāpē “sastrādātus”, kas ir drīzāk radīti, nevis aparātu uzrādīti, fenomenus.

No šejienes [izriet — M.R.] arī visāda veida bezmērķīgi centieni. Nekad agrāk zinātne nav bijusi tik jutīga pret intelektuālo modi. Ja kāds modelis ir guvis

0308021701

NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

sekmes vienā problēmu jomā, tā izmēģina to arī visur citur. Patlaban, piemēram, mūsu embrioloģijā un bioloģijā populāri ir gradienti, par kuriem pavisam nav skaidrs, kā tie atšķiras no tā, ko klasiskā tradīcija sauca par "kārtību" vai "veselumu". Taču šāds jautājums netiek uzdots, to pat nedrīkst uzdot. Gradients ir kā tīkls, ko izmet jūrā, nezinot, ko ar to izcelsim atpakaļ. Tas ir kā slaika rīkste, uz kuras nogatavosies neparedzamas kristalizācijas. Nav šaubu, ka šī operēšanas brīvība ļauj pārvarēt daudzas bezjēdzīgas dilemmas, ja vien laiku pa laikam veicam pārbaudi, ja vien pajautājam sev, kāpēc instrumentārijs darbojas šeit, bet citur cieš neveiksmi, īsi sakot, ja vien šī elastīgā zinātne izprot pati sevi, ja vien uzlūko sevi kā konstrukciju, kas balstās uz pirmēju vai eksistējošu pasauli un nepieprasa konstituējošu nozīmi savām uz labu laimi veiktajām operācijām, kādu noteikta ideālistiska filozofija varēja nodrošināt "dabas jēdzieniem". Sacīt, ka, atbilstoši nominālai definīcijai, pasaule ir mūsu operāciju objekts "x", nozīmē absolutizēt zinātnieka izziņas situāciju, it kā viss, kas bija un ir, vienmēr būtu pastāvējis tikai tamdēļ, lai nonāktu laboratorijā. "Operacionālā" domāšana pārtop par savdabīgu absolūtu, kā to redzam kibernetiskās ideoloģijas gadījumā, kad cilvēka radītais tiek atvasināts no dabiskā informācijas procesa, kas pats tiek izprasts pēc cilvēka mašīnu modeļa. Ja šī veida domāšana pārņemtu cilvēka un vēstures jomu, ignorējot to, ko mēs zinām, pateicoties kontaktam un mūsu pašu novietojumam, un sāktu to konstruēt, vadoties pēc dažām abstraktām norādēm, kā dara ASV dekadentiskā psihoanalīze un

kulturālisms, cilvēks patiešām pārvēršas par *manipulandum*, kad viņš pieņem, ka tā arī ir, un viņš nonāk tādas kultūras režīmā, kurā vairs nepastāv nedz aplamais, nedz patiesais par cilvēku un vēsturi, viņš nonāk sapnī vai murgā, kam vairs neseko pamošanās.

Zinātniskā domāšana, domāšana, kas lūkojas no pārlidojuma augstumiem, objektam pievērstā domāšana ir jāpavērš atpakaļ pie tā, kas ir pirms tās, pie tā, "kas ir", jutekliski un cilvēciski veidotas pasaules augšnes atrašanās vietas, tādas, kāda tā ir mūsu dzīvei un ķermenim — ne tā iespējamā ķermeņa, par kuru ļauts domāt, ka tas ir informācijas mašīna, bet šī aktuālā ķermeņa, ko es saucu par savējo, tā, kurš klusi stāv sardzē aiz maniem vārdiem un maniem darbiem. Vēl vairāk, ir nepieciešams, lai kopā ar manu ķermeni pamostos arī ar to asociētie ķermeņi, "citi", kuri nav mani sugas brāļi, kā apgalvo zoologija, bet gan tie, kuri vajā mani un kurus vajāju es, citi, ar kuriem kopā es vajāju savatnīgo, klātesošo, aktuālo Esamību, kā neviens dzīvnieks nekad nav vajājis savas sugas, teritorijas vai savas dzīves telpas pārstāvjus. Šajā sākotnējā vēsturiskumā zinātnes nīprā un improvizējošā domāšana iemācīsies iedziļināties lietās un pati sevī, no jauna kļūstot filozofiska...

Tātad māksla un īpaši glezniecība turas pie šī neapstrādātā jēgas auduma, par ko operacionālisms neko negrib zināt. Tās pat ir vienīgās, kas to dara pilnā nevainībā. No rakstnieka un filozofa tiek prasīts viedoklis vai padoms, netiek pieļauta doma, ka viņi atstātu pasauli nenoteiktības stāvoklī¹, tiek uzstāts uz to, lai viņi

ieņemtu pozīciju, viņi nevar atvairīt runājoša cilvēka atbildību. Mūzika, turpretim, atrodas par daudz šai-
pus pasaules un tās norādēm, lai attēlotu ko citu kā
vien Esamības uzmetumus, tās paisumu un bēgumu,
tās augšanu, tās eksplozijas, tās atvarus. Tikai glezno-
tājam ir tiesības skatīt lietas, bet nav pienākuma par
skatīto spriest. Mums jāatzīst, ka gleznotājam izziņas
un darbības paroles zaudē savu nozīmi un spēku. Po-
litiskie režīmi, kuri vēršas pret "izvirtušu" glezniecī-
bu, gleznas iznīcina reti: viņi tās slēpj, un šādā rīcībā
samanāma doma "nekad nevar zināt", kas ir gandrīz
vai atzinība; izvairīšanās pārmetums reti tiek vērsts
pret gleznotāju. Mēs Sezanam nepārmetam, ka viņš
1870. gadā kara laikā slēpās Estakā, visa pasaule ar
cieņu citē viņa vārdus "dzīve ir atbaidoša"; tajā laikā
pats necilākais students, sekojot Ničem, tūdaļ pat no-
raidītu filozofiju, ja viņam pateiktu, ka tā nepamāca
mūs, kā dzīvot pilnvērtīgu dzīvi. It kā gleznotāja aiz-
ņemtībā būtu kāda neatliekamība, kas pārspēj visas
pārējās neatliekamības. Viņš ir tur, dzīvē spēcīgs vai
vārgs, taču neapšaubāmi suverēns savā pasaules apgu-
vē, kurā viņa vienīgā "tehnika" ir tā, kam spēku redzēt
un spēku gleznot dod paša acis un paša roka, kad viņš
pilnībā nododas pasaules, kurā dun vēstures triumfs
un skandāli, pārņemšanai uz audekla, kas gandrīz neko
nepievienos cilvēku dusmām vai cerībām, un neviens
nebilst ne vārda. Kāda tā tad ir — šī slepenā zinātne,
kas ir viņa rīcībā vai ko viņš meklē? Kas ir tā dimensi-
ja, saskaņā ar kuru van Gogs grib doties "tālāk"? Kas
ir glezniecības, bet varbūt visas kultūras, pamatā?

The first thing I noticed when I stepped out of the train was the cold, crisp air. It felt like a fresh blanket after a long, hot summer. The station was bustling with people, some looking tired and some looking excited. I found my way to the platform where the car was waiting. The driver greeted me with a friendly smile and helped me with my luggage. We drove through the city, past tall buildings and busy streets. The view from the car was amazing. I saw the city from a different perspective, one that I had never seen before. The driver was a friendly man, and he made the ride very comfortable. We stopped at a few places, and he showed me some of the best spots in the city. I was really enjoying the ride, and I was looking forward to the rest of the trip. The car was very clean and well-maintained. The driver was a professional, and he made sure that I was safe and comfortable throughout the journey. I was really impressed with the service. The car was a great choice for my trip. I was really enjoying the ride, and I was looking forward to the rest of the trip. The car was very clean and well-maintained. The driver was a professional, and he made sure that I was safe and comfortable throughout the journey. I was really impressed with the service. The car was a great choice for my trip.

Gleznotājs “atnes līdzī savu ķermeni,” saka Valerī. Un patiešām nav skaidrs, kā gleznot varētu Gars. Aizdodot pasaulei ķermeni, gleznotājs pārveido pasauli gleznā. Lai saprastu šo transsubstanciāciju, ir jāatgriežas pie operacionālā^{II}, aktuālā ķermeņa, kas ir nevis telpas fragments vai funkciju kopums, bet ir redzējuma^{III} un kustības savijums.

Man pietiek redzēt kādu lietu, lai zinātu, kādas kustības ir jāizdara, lai to panāktu un aizsniegtu, pat ja man nav zināms, kas darās nervu mehānismā. Mans kustīgais ķermenis rēķinās ar redzamo pasauli, veido tās daļu, tāpēc es spēju to vadīt redzamajā. Turklāt ir arī tiesa, ka redzējums ir pakārtots kustībai. Mēs redzam tikai to, ko uzlūkojam. Kas gan būtu redzējums bez acu kustībām, un kā gan acu kustības nesajauktu lietas, ja tās būtu tikai refleksiņas vai aklas, ja acīm nebūtu savu taustekļu, savas gaišredzības, ja redzējums jau iepriekš nebūtu tajās? Visas manas pārvietošanās principā parādās kādā manas ainavas nostūrī, tās tiek pārceļtas redzamības kartē. Viss, ko redzu, principiāli ir manas sasniedzamības robežās, vismaz mana skatiena sasniedzamības robežās, un atzīmēts “es varu” kartē. Abas šīs kartes ir pilnīgas. Redzamā pasaule un mana motorisko projektu pasaule ir vienas un tās pašas Esamības totālās daļas.

Ši pārsteidzošā pārklāšanās, kas vēl nav pietiekami apdomāta, liedz redzējumu aplūkot kā domāšanas operāciju, kas gara acu priekšā paceltu pasaules ainu vai priekšstatījumu, imanences un idealitātes pasauli. Iegremdējies redzamajā ar savu ķermeni, kas pats ir redzams, redzošais nepiesavinās to, ko viņš redz: viņš tuvojas tam tikai ar skatienu, viņš paveras pretim pasaulei. Bet, no savas puses, pasaule, kuras daļa redzošais ir, nav nedz esoša par sevi, nedz matērija. Mana kustība nav prāta lēmums, tā nav absolūta aktivitāte, kas no subjektīvā patvēruma dzīlēm pasludinātu kādu izplestībā brīnumainā kārtā veicamu vietas maiņu. Mana kustība ir redzēšanas dabisks turpinājums un izvērsums. Es saku par lietu, ka tā tiek pārvietota, bet mans ķermenis kustas pats, mana kustība izvērš sevi. Ķermeņa kustība nav neziņā par sevi, tā nav akla pret sevi, tā izplūst no sevis...

Noslēpums saistīts ar to, ka mans ķermenis ir reizē redzošs un redzams. Ķermenis, kas uzlūko visas lietas, var redzēt arī sevi un tātad tajā, ko tas redz, atpazīt savas redzēt spējas "otru pusi". Ķermenis redz sevi redzošu, tas skar sevi pieskārienā, tas ir redzams un sajūtams pats sev. Tā ir patība, nevis pateicoties caurspīdīgumam, kāds piemīt domāšanai, kas visu domā, vien to asimilējot, konstituējot un pārveidojot par domu, bet gan tā ir neskaidrības noteikta patība, narcisms, redzošā iekļautība redzamajā, taustošā iekļautība taustāmajā un sajūtošā iekļautība jūtamajā — tātad patība, kas ir ierauta starp lietām, un kurai ir priekšpuse un aizmugure, pagātne un nākotne...

Šis pirmais paradokss nepārtraukti radīs nākamos. Mans redzamais un kustīgais Mans ķermenis atrodas starp lietām, tas ir viens no tām, tas ir ietverts pasaules audumā, un tā kohēzija ir lietas kohēzija. Bet, tā kā ķermenis redz un kustas, tas tur lietas lokā ap sevi, lietas ir ķermeņa papildinājums vai pagarinājums, tās ir inkrustētas ķermeņa miesā, tās ir daļa no ķermeņa pilnās definīcijas, un pasauli veido tas pats materiāls, kas ķermeni. Šīs vietu maiņas un antinomijas ir dažādi veidi, kā runāt par to, ka redzējums aizsākas vai nerisinās lietu viducī, tur, kur redzamais sāk redzēt, top redzams sev, un no visu lietu redzējuma puses, kur sajūtošā un sajūtāmā nenošķiramība saglabājas līdzīgi kā augļūdens kristālā.

Šī te iekšējība nepastāv pirms cilvēciskā ķermeņa materiālā iekārtojuma, nedz arī izriet no tā. Ja mūsu acis būtu veidotas tā, ka tās nespētu skatīt nevienu no mūsu ķermeņa daļām, vai būtu kāda velnišķīga ierīce, kas ļautu mūsu rokām brīvi slīdēt pār lietām, bet kavētu pieskarties pašu ķermenim — vai vienkārši, līdzīgi dažiem dzīvniekiem, mums acis būtu sānos bez redzes lauku pārklājuma, tad šis ķermenis, kas nereflektētu, nesajustu sevi, šis gandrīz dimantcietais ķermenis, kam nebūtu nekā kopīga ar miesu, jau vairs nebūtu cilvēka ķermenis, un cilvēciskums nepastāvētu. Bet cilvēciskums netiek radīts kā mūsu artikulāciju, acu izvietojuma (un vēl mazāk spoguļu eksistences, kas tomēr vienīgie ļauj mums ieraudzīt mūsu pašu ķermeni kopumā) sekas. Šādu un līdzīgu sakritību, bez kurām nebūtu cilvēka vispār, vienkārša summēšanās

vien vēl neveido atsevišķu cilvēku. Ķermeņa animācija nav tā daļa saslēgšanās kopā — nedz arī, starp citu, tas nav no citurienes nākoša gara nolaišanās automātā, kas joprojām paredzētu, ka ķermenim pašam nav iekšējības un “patības”. Līdz cilvēka ķermenim nonākam tikai tad, kad starp redzošo un redzamo, starp to, kas pieskaras, un to, kam pieskaras, starp vienu un otru aci, starp vienu roku un otru roku, notiek sava veida saskarsme, kad izšķīlas dzirkstele starp sajūtošo — sajūtamo, kad uzplaiksnī liesma, kas nepārstāj degt, līdz kāds atgadījums ar ķermeni sagraus to, ko nevienam starpgadījumam nebūtu bijis pa spēkam paveikt...

Tiklīdz ir dota šī savādā savstarpējo apmaiņu sistēma, tā parādās visas glezniecības problēmas. Tās ilustrē ķermeņa noslēpumu, un ķermeņa noslēpums tām piešķir legitimitāti. Tā kā lietas un mans ķermenis ir darināts no viena un tā paša materiāla, ir nepieciešams, lai ķermeņa veiktais redzējums kaut kādā veidā norisinātos lietās, lai lietu skaidrā redzamība ķermenī dubultotos ar apslēptu redzamību: “Daba ir iekšpusē”, saka Sezans. Īpašība, gaisma, krāsa, un dziļums, kas atrodas tur tālāk mūsu priekšā, tur atrodas tikai tāpēc, ka tie atmodina atbalsi mūsu ķermenī, un tāpēc, ka ķermenis tos vēlīgi uzņem sevī. Kāpēc gan šis iekšējais ekvivalents, šī manī izraisīto lietu klātbūtnes miesiskā formula, lai savukārt neieskicētu kādu joprojām redzamu uzmetumu, kurā jebkurš cits skatiens atradīs motīvus, kas balstīta tā veikto pasaules caurlūkošanu? Tad parādās otrās pakāpes redzamais,

miesiska būtība vai redzamā ikona. Tā nav vājāka kopija, acu apmāns, nedz cita lieta. Uz Lasko alas sienām gleznotie dzīvnieki neatrodas tur kā plaisas vai kaļķakmens uzslāņojumi. (Taču to nav arī citur.) Te nedaudz izvirzījušies uz āru, te nedaudz iegrimuši dziļāk, veikli izmantotās masīvās sienas balstīti, šie uzzīmētie dzīvnieki izstaro no sienas, nekad nepārraujot savas netveramās troses. Man būtu diezgan grūti pateikt, kur ir glezna, ko es uzlūkoju, jo es to neuzlūkoju tā, kā es uzlūkoju lietu, es to nepiesaistu vietai, kurā tā atrodas, mans skatiens klīst pa gleznu gluži kā pa Esamības nimbiem, un es redzu drīzāk nevis pašu gleznu, bet es redzu atbilstoši tai vai ar tās līdzdalību.

Tēla jēdzienam ir bēdīga slava, jo neapdomīgi ir ticis uzskatīts, ka zīmējums ir atdarinājums, kopija, lietas dublikāts, bet mentālais tēls ir šāda paveida zīmējums mūsu privātajā grabažu krātuvē. Bet, ja tēls tiešām ir kaut kas pilnīgi cits, tad arī zīmējums un glezna tikpat maz pieder sev [esamībai]. Zīmējums un glezna ir iekšpuses ārpusē un ārpusē iekšpusē, kas dara iespējamu sajušanas divējādo raksturu, un bez tiem nekad nebūs iespējams saprast kvazi-klātbūtni un neizbēgamo redzamību, kas uzrāda visu imaginārā problēmu. Glezna, komiķa mīmika nav palīglīdzekļi, ko es patapinu no patiesās pasaules, lai caur tiem pamestu acis uz ikdienišķajām lietām, kad tās ir promesošas. Imaginārais atrodas daudz tuvāk un daudz tālāk no aktuālā: tuvāk, jo tas ir aktuālā rosības manā ķermenī diagramma, aktuālā mīkstums jeb miesas

iekšējā puse, kas pirmo reizi izstādīta skatieniem, un tieši šajā nozīmē, kā to enerģiski uzsver Džakometi¹: “Mani jebkurā gleznā interesē līdzība, proti, līdzība, kā es to saprotu: tas, kas man ļauj kaut nedaudz atklāt ārējo pasauli.” Imaginārais atrodas daudz tālāk no aktuālā, jo glezna ir analogs tikai saskaņā ar ķermeni, jo tā nesniedz garam iespēju pārdomāt lietas veidojošās attiecības, bet gan skatienam atsedz iekšējā redzējuma pēdas, lai skatiens redzējumam parāda, kas to izstapsē no iekšpuses, [proti,] reālā imagināro tekstūru pieņemtu lietu veidolu.

Vai mēs tad sacīsim, ka pastāv kāds iekšējs skatiens, trešā acs, kas redz gleznas un pat mentālos tēlus, līdzīgi tam, kā ir ticis runāts par trešo ausi, kas tver ārpusē ziņojumus cauri šalkoņai, ko tie izsauc mūsos? Ko tas mums līdzētu, ja pats galvenais ir saprast, ka mūsu miesiskās acis jau ir daudz kas vairāk nekā gaismas, krāsu un līniju receptori: tās ir pasaules datori, kam piemīt redzamā dāvanas, līdzīgi tam, kā mēs sakām par apdāvinātu cilvēku, ka viņam piemīt valodu dāvanas. Saprotams, ka šīs dāvanas tiek nopelnītas ar vingrināšanos, turklāt gleznotājs savu redzējumu iegūst ne jau pāris mēnešos, nedz arī vienu tulībā. Problēma nav tajā: pāragra vai vēlīna, spontāna vai muzejā veidota, viņa redze jebkurā gadījumā pilnveidojas tikai redzot un tikai pateicoties savai piepūlei. Acis redz pasauli un to, kā pasaulei pietrūkst,

¹ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 172.

lai tā būtu glezna, un to, kā pietrūkst gleznai, lai tā būtu pabeigta savā pilnībā, un paletē [redz] krāsu, ko gaida glezna, un kad glezna ir pabeigta, vēl gleznu, kas atbild uz visiem šiem iztrūkumiem, tās redz citu gleznu, citas atbildes uz citādu nepietiekamību. Redzamā apstākļu uzskaitījums ir īstenojams tikpat mazā mērā, kā kādas valodas iespējamo lietojumu vai pat tikai vārdu krājuma un tās izteicienu uzskaitījums. Būdams instruments, kas kustina pats sevi, līdzeklis, kas izgudro savus mērķus, acs ir tā, ko tika iekustinājusi neapstrīdama sadursme ar pasauli, un kas to atdod atpakaļ redzamajam ar rokas ievilktajiem līnijām. Lai kādā civilizācijā tā arī piedzimtu, lai kādi būtu ticējumi, motīvi, domas un ceremonijas, kas to apņē, un pat tad, kad tā šķiet nododamies kam citam, tīra vai sajaukta, figuratīva vai ne, glezniecība no Lasko alām līdz mūsdienām cildina ne citu kā vien redzamības mīklu.

Tas, ko mēs te tikko apgalvojām, ir ekvivalents truismam: gleznotāja pasaule ir redzamā, tikai un vienīgi redzamā pasaule, gandrīz vai ārprātīga pasaule, jo tā tomēr ir pilnīga, būdama tikai daļēja. Glezniecība atmodina un noved līdz galējai pakāpei neprātu, kas nav nekas cits kā pati redzēšana, jo redzēt nozīmē pārvaldīt no attāluma, un glezniecība šo savādo pārvaldījumu attiecina uz visiem Esamības aspektiem, kuriem, lai nonāktu uz audekla, ir kaut kādā veidā jātop redzamiem. Kad jaunais Bērensons itāliešu glezniecības sakarā runāja par taktilo valenču atmodināšanu, viņš nevarēja vairāk kļūdīties: glezniecība neko

neatmodina un īpaši ne jau taktilo. Tā veic kaut ko pilnīgi citu, gandrīz pretēju lietu: tā piešķir redzamu eksistenci tam, ko neiesvaidītā redze uzskata par neredzamu, tā panāk, ka mums nav vajadzīga “musuļu maņa”, lai apgūtu pasaules apjomīgumu. Šī neremdināmā redzēšana viņpus “vizuāli dotajam” iziet pretim Esamības tekstūrai, kuras diskrētie maņu vēstījumi nav nekas vairāk kā mezglu punkti jeb cezūras, un ko acis apdzīvo līdzīgi tam, kā cilvēks apdzīvo savu māju.

Paliksim pie redzamā šaurā un prozaiskā nozīmē: lai kāds arī būtu gleznotājs, kamēr viņš glezno, viņš piekopj redzējuma maģisku izpratni. Gleznotājam nākas pieņemt, ka lietas ienāk viņā, vai ka, atbilstoši Malbranša sarkastiskajai dilemmai, gars izkāpj pa acīm, lai dotos pastaigā starp lietām, jo gleznotājs nepārstāj samērot ar tām savu redzējumu. (Neko neizmaina arī tas, ja viņš gleznojot nevadās pēc “motīva”: viņš jebkurā gadījumā glezno, jo viņš ir redzējis, jo pasaule vismaz reizi ir iegravējusi viņā redzamā kodu.) Viņam nākas arī piekrist, ka, kā teicis kāds filozofs, redze ir spogulis jeb Visuma sablīvēšana, vai, kā teicis kāds cits^{IV}, pateicoties tai *idios cosmos* top atvērts *coinos cosmos*; galu galā, ka viena un tā pati lieta ir gan tur, pasaules serdē, gan šeit, redzēšanas būtībā, viena un tā pati, vai, ja gribat, līdzīga lieta, taču atbilstoši iedarbīgai līdzībai, kāda ir radniecība, ģenēze, esamības metamorfoze tās redzējumā. Pati kalna virsotne^V no savas vietas tur, tālumā, ļauj gleznotājam sevi skatīt; tieši kalna virsotni gleznotājs izjautā ar savu skatienu.

Ko galu galā viņš kalna virsotnei prasa? Atsegt līdzekļus, tikai redzamajam piederīgus līdzekļus, pateicoties kuriem, tie mūsu acu priekšā liek iznirt kalna virsotnei. Gaisma, izgaismojums, ēnas, atspulgi, krāsas, visi šie gleznotāja izpētes objekti nepavisam nav reāli esoši: tiem, līdzīgi rēģiem, piemīt tikai vizuāla eksistence. Faktiski tie eksistē tikai uz profānās redzes sliekšņa, parasti tie nav redzami. Gleznotāja skatiens tiem vaicā, ko tie dara, lai panāktu, ka pēkšņi pastāv kāda lieta, un kā uzvedas, lai tā izveidotu pasaules talismanu, lai tā mums ļautu redzēt redzamo. Roka, kas "Nakts sardzē" vērsta tieši pret mums, patiešām ir tur, kamēr tās ēna uz kapteiņa ķermeņa mums to vienlaikus rāda profilā. Divu, līdzās neiespējamu un tomēr kopā pastāvošu perspektīvu krustpunktā iedibinās kapteiņa telpiskums. Šai un tai līdzīgai ēnu spēlei ikviens, kuram ir acis, kaut reizi ir bijis liecinieks. Tieši tā dod iespēju mums skatīt lietas un telpu. Taču ēnu spēle darbojas lietās un telpā bez to līdzdalības, tā paslēpjas, lai parādītu lietu. Lai ieraudzītu lietu, nevajag skatīties uz ēnu un gaismas tai apkārt spēli. Redzamais pasaulīgā nozīmē aizmirst savas premissas, tas balstās uz pilnīgi visu redzamību, kas ir jāpārroda no jauna un kas izlaiž ārā tajā sagūstītos rēģus. Kā zināms, mūsdienu gleznotāji^{VI} no redzamā ir izlaiduši daudzus citus rēģus un pievienojuši ne vienu vien neskanīgu notis mūsu redzes līdzekļu oficiālajai gammai. Taču glezniecības iztaujāšana jebkurā gadījumā mērķēta uz šo slepeno un drudžaino lietu ģenēzi mūsu ķermenī.

Taču tas nav zinošā nezinošajam uzdotais jautājums, ko uzdod tas, kurš zina, tam, kurš nezina, tas nav skolmeistara jautājums. Tas ir nezinošā jautājums, kas adresēts redzējumam, ko mēs neradām, kas darina sevi mūsos. Makss Ernsts (un sirreālisms) pareizi uzsver: "Tāpat kā dzejnieka loma kopš slave-nās [Rembo — M. R.] "Redzīgā vēstules"^{VII} nozīmē rakstīt, klausot tā diktātam, kas domā, kas rod viņā savu izteiksmi, gleznotāja loma ir izzīmēt un projicēt uz ārpusi to, kas ir viņa redzējums."² Gleznotājs dzīvo fascinācijas^{VII} pārņemtībā. Viņam visraksturīgākās darbības — šie žesti, šie uzmetumi, uz kuriem spējīgs ir tikai viņš, un kuras citiem būs atklājums, jo tiem nepiemīt tie paši trūkumi kā viņam — viņam šķiet, ka izgaro no pašām lietām kā zvaigznāja zīmējums. Viņa un redzamā lomas neizbēgami mainās. Lūk, kāpēc tik daudzi gleznotāji ir teikuši, ka lietas skatās uz viņiem, un Andrē Maršāns, atsaucoties uz Klē, raksta: "Mežā es vairākkārt esmu izjutis, ka ne jau es skatos uz mežu. Noteiktās dienās es esmu izjutis, ka koki mani uzlūko, runā ar mani... Es, es biju tur un klausījos... Es uzskatu, ka gleznotājam ir jābūt Vi-suma caurstrāvojam, nevis jācenšas pašam iespieties tajā... Es gaidu, kad būšu iekšēji nogrimis, aprakts. Es varbūt gleznoju, lai iznirtu virspusē."³ Tā sauktā iedvesma būtu jāsaprot burtiski: patiešām pastāv Esamības ieelpa un izelpa, elpa Esamībā, darbība un

² G. Charbonnier, *id.*, p. 34.

³ G. Charbonnier, *id.*, pp. 143 – 145.

kvēle tik nešķiramas, ka vairs nav zināms, kas redz un kas ir redzams, kas glezno un kas tiek gleznots. Mēdz teikt, ka cilvēks ir piedzimis tajā mirklī, kad tas, kas mātes ķermenī bija tikai virtuāli redzamais, top reizē redzams kā mums, tā pats sev. Gleznotāja redzes spēja ir nepārtrauktas piedzimšanas turpinājums.^{IX}

Mēs gleznās varam meklēt tēlos iemiesotu redzes filozofiju un kaut ko tādu, kā tās ikonogrāfiju. Tas nav nejauši, piemēram, ka holandiešu glezniecībā (un arī daudzās citās) tukšo interjeru bieži “papildina” “spoguļa apaļā acs”⁴. Šis pirmscilvēciskais skatiens ir gleznotāja skatiena emblēma. Spoguļa attēls daudz pilnīgāk par gaismām, ēnām un atspulgiem lietās aizsāk redzes darbu. Tāpat kā visi citi tehniskie priekšmeti, tāpat kā darba rīki un zīmes, tā arī spogulis pēkšņi ir izniris redzošā ķermenī pret redzamo ķermenī atvērtajā aprītē. Jebkura tehnika ir “ķermeņa tehnika”^X. Tā ilustrē un paplašina mūsu miesiskuma metafizisko struktūru. Spogulis parādās, jo es esmu redzošs-redzams, jo pastāv sajūtamā refleksivitāte; ko spogulis pārtulko un dublē. Ar spoguļa palīdzību mana ārpusē ir vispusīga un viss, kas man ir slepenāks par slepeni, iegūst aprises, plakanu un sevī noslēgtu esamību, par ko man lika nojaust jau paša atspulgs ūdenī. Šilders⁵ atzīmē, ka, pīpējot pīpi spoguļa priekšā, es sajūtu gludo un sasilušo koksnes virsmu ne tikai tur, kur

⁴ Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, 1935, rééd. 1946.

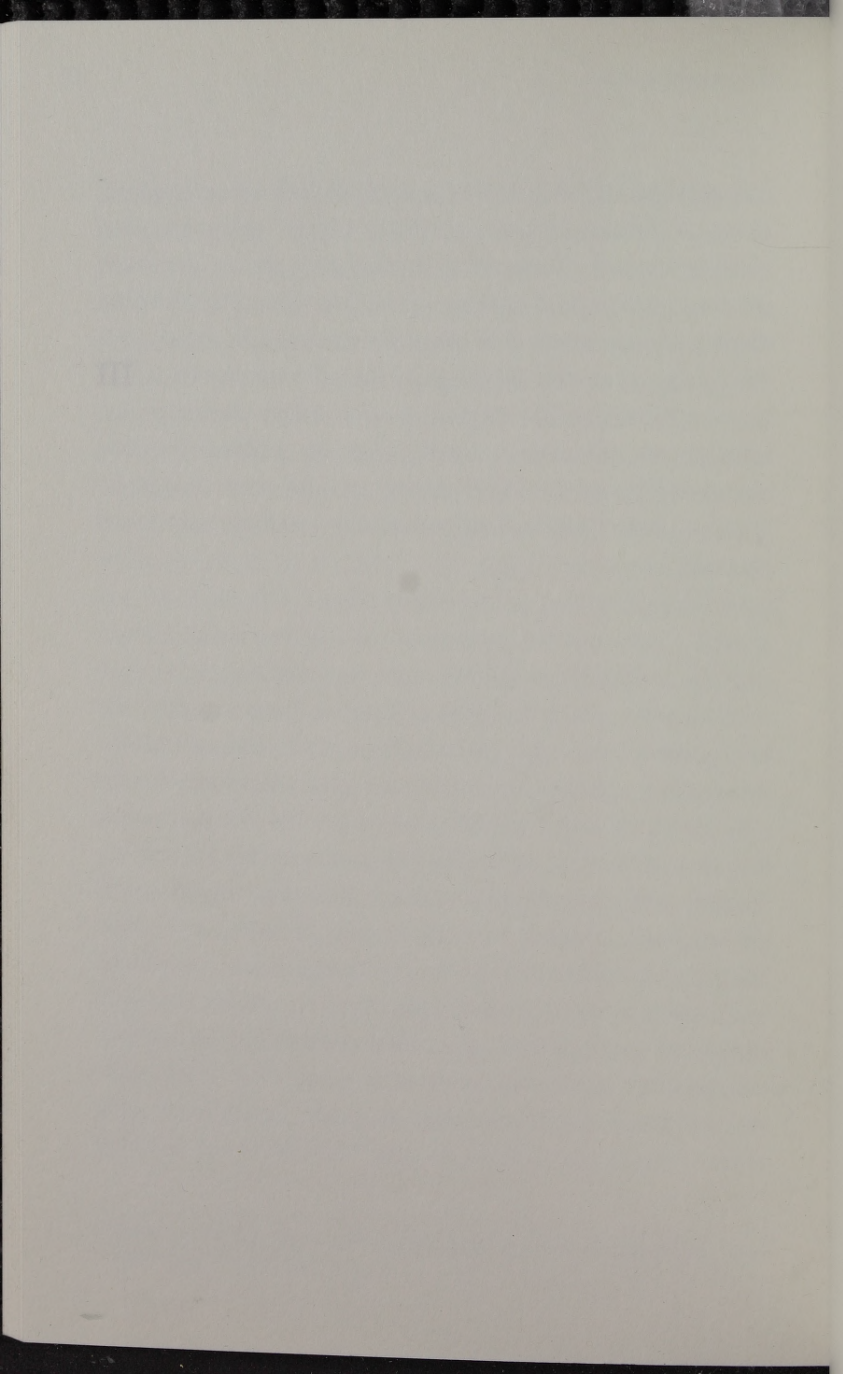
⁵ P. Schilder, *The Image and appearance of the human body*, New York, 1935, rééd. 1950.

atrodas mani pirksti, bet arī tajos oreola apņemtajos, tikai spoguļa dzīlēs skatāmajos pirkstos^{XI}. Spoguļa fantomtēls izvelk manu miesu ārpusē, bet ar to pašu viss manā ķermenī neredzamais var iespieties citos ķermeņos, kurus es redzu. No šī brīža mans ķermenis var saturēt no citu ķermeņiem aizgūtus segmentus, kā arī mana substance pāriet citos, cilvēks cilvēkam ir spogulis. Kas attiecas uz spoguļi, tas ir universālās maģijas instruments, kurš pārvērš lietas izrādēs, izrādes — lietās, mani — kādā citā un kādu citu — mani pašā. Gleznotāji bieži ir sapņojuši par spoguļiem, jo aiz “mehāniskā trika”, tāpat kā aiz perspektīvas⁶, viņi atpazīna to redzošā un redzamā metamorfozi, kas ir gan mūsu miesas, gan viņu nolūka definīcija. Lūk, kāpēc viņiem bieži ir patīcis (viņiem patīk joprojām — atliek vien paskatīties Matisa zīmējumus) attēlot sevi gleznošanas procesā, papildinot to, ko viņi redzēja iepriekš, ar to, ko viņos redz lietas, lai it kā liecinātu, ka pastāv visaptverošs jeb absolūts redzīgums, ārpus kura nekas nepaliek un kas noslēdzas pašos gleznotājos. Kā nosaukt, kur sapratnes pasaulē novietot šīs noslēpumainās operācijas un brīnumaino dziru, pielūgsmes tēlus, ko viņi pagatavo? Par kādu kopš daudziem gadiem miruša monarha smaidu, par ko stāsta “Nelabums”^{XII}, un kas turpina atplaukt un atkārtoties uz audekla virsmas, par maz būtu teikt, ka tas mājō tēlā vai būtībā: kad es skatos uz gleznu, tas ir

⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cahiers publiés par Pierre Francastel, Paris, 1957.

tur pats tāds, kāds tas bija savā dzīvākajā izpausmē. Sezana gleznas mūsos joprojām atstāj "pasaules acumirkļa iespaidu", kādu viņš gribēja uzgleznot un kurš jau sen pieder pagātnei, un viņa Senviktuāra^{XIII} kalns top un pārtop no vienas pasaules malas līdz otrai, citādāk, taču ne mazāk sparīgi kā Eksas cietajās klintīs.

Glezniecība sajauc visas mūsu kategorijas: būtību un eksistenci, iztēlojamo un reālo, redzamo un neredzamo, izklājot mūsu priekšā savu miesisko būtību, produktīvo līdzību mēmo nozīmju sapņaino pasauli.



Cik skaidrs viss kļūtu mūsu filozofijā, ja būtu iespējams izkvēpināt šos rēģus, pārvērst tos ilūzijās vai uztvērumos bez priekšmeta, nedivdomīgas pasaules malā. Dekarta “Dioptrika” ir šāds mēģinājums. Tā ir tādas domāšanas rokasgrāmata, kas vairs negrib vajāt redzamo un nolemj to rekonstruēt atbilstoši pašas veidotajam modelim. Ir vērts atgādināt to, ko veica šis mēģinājums un šī neveiksme.

Šajā gadījumā tā tad nemaz nerūp redzēšanas process. Runa ir par to, lai noskaidrotu “kā tas darbojas”, bet tikai tajā mērā, lai vajadzības gadījumā izgudrotu dažus “mākslīgus orgānus,”^{7XIV} kas to koriģētu. Mēs ne tik daudz domājam par gaismu, ko redzam, kā par gaismu, kas no ārpuses ienāk mūsu acīs un nosaka mūsu redzējumu; un šīs tēmas sakarā Dekarts aprobežosies ar “pāris salīdzinājumiem, kas palīdz mums to saprast”, tādā veidā, kas izskaidro zināmās īpašības un ļauj no tām izsecināt citas⁸. Skatot lietas no šī skatu punkta, ir labāk domāt gaismu kā iedarbību saskarsmes ceļā, līdzīgi lietu iedarbībai uz aklā nūju. Aklie, saka Dekarts, “redz ar rokām⁹”. Kartēziskais redzes modelis ir tauste.

⁷ *Dioptrique*, Discours VII, édition Adam et Tannery, VI, p. 165.

⁸ Descartes, *Discours I*, ed. cit., p. 83.

⁹ *Ibid.*, p. 84.

Tauste mūs tūlīt pat atbrīvo no iedarbības no attā-luma un no tās visuresamības, kas arī ir redzēšanas problēmas (kā arī visa tās veiktspēka) pamatā. Kāpēc gan tagad fantazēt par atspulgiem un spoguļiem? Šie ireālie dubultnieki ir lietu paveids, tie ir reālas sekas gluži kā bumbiņas atlekšana. Atspulgs atgādina pašu lietu, tāpēc, ka tas iedarbojas uz acīm gandrīz tāpat, kā to darītu lieta. Atspulgs apmāna aci, tas izraisa uztvērumu bez objekta, kurš tomēr neiespaido mūsu ideju par pasauli. Pasaulē atrodas pati lieta un ārpus pasaules atrodas cita lieta, kas ir tās atstarojies stars un kas izrādās tieši atbilstam pašai lietai pasaulē, tā-tad divas individuālas lietas, kuras no ārpuses sasais-ta cēloņu un seku attiecības. Līdzība starp lietu un tās spoguļtēlu tām nav nekas cits kā tikai ārējs apzī-mējums, tas ir piederīgs domāšanai. Šaubīgā līdzības attiecība lietās ir skaidra projekcijas attiecība. Kartē-zietis spoguļī neredz sevi: viņš redz manekenu, “ārpu-si”, par kuru viņam ir pamats domāt, ka citi to redz tieši tāpat, bet kura viņam, tāpat kā citiem, nav mie-sa. Viņa “attēls” spoguļī ir lietu mehānikas sekas; ja viņš tajā atpazīst sevi, ja viņš tajā atrod “līdzīgo”, tas notiek, pateicoties viņa domāšanai, kas izauž sakaru, spoguļtēls nav daļa no viņa.

Mēs vairs nevaram runāt par ikonu spēku. Lai cik dzīvi oforts “mums attēlotu” mežus, pilsētas, cilvēkus, kaujas un vētras, tas tiem nav līdzīgs: tas nav nekas cits kā nedaudz tintes šur un tur uz papīra. Ar grū-tībām oforts patur lietu figurālo apveidu līdz plaknei saplacinātu, deformētu apveidu, un kam ir jābūt defor-

mētam — rombveida kvadrāts, ovāls aplis –, lai attēlotu priekšmetu. Oforts var būt lietas “tēls” tikai pie nosacījuma, ka tā “tai nelīdzinās¹⁰”. Kā gan oforts iedarbojas uz mums, ja tā neiedarbojas ar līdzību? Tā “stimulē mūsu domāšanu” “aptvert” līdzīgi tam, kā to dara zīmes un vārdi, “kuri nekādā veidā nav līdzīgi lietām, ko tie apzīmē¹¹”. Gravīra sniedz mums pietiekamas norādes, nepārprotamus “līdzekļus”, kas palīdz mums veidot lietas ideju, kuras avots nav ikona, bet kas dzimst mūsos lietas “gadījumā”. Intencionālo veidu maģija^{XV}, agrākā iedarbīgās līdzības ideja, ko uzspieduši spoguļi un gleznas, pazaudē savu pēdējo argumentu, ja visa gleznas jauda ir mūsu lasītprasmei piedāvātā teksta jauda bez jebkādas redzošā un redzamā ciešākas tuvības. Mums tiek aiztaupīta nepieciešamība saprast, kādā veidā lietu glezniecība ķermenī varētu likt dvēselei sajust lietas, kas būtu neiespējams uzdevums, jo savukārt būtu nepieciešams saskatīt līdzību starp šo gleznu un lietām, un mums mūsu smadzenēs būtu vajadzīgas “vēl kādas acis, ar kurām mēs to varētu ieraudzīt¹²”, un par tik redzēšanas problēma saglabājas pilnā apjomā pēc tam, kad ir sagādāti šādi maldu tēli^{XVI}, kas kļūst starp lietām un mums. Tāpat kā vara gravējumi, arī tas, ko gaisma iezīmē mūsu acīs un no acīm — mūsu smadzenēs, nav līdzīgs redzamai pasaulei. Starp lietām un redzi, un starp acīm un redzi nenotiek nekas vairāk par to, kas

¹⁰ *Ibid.*, IV, pp. 112 – 114.

¹¹ *Ibid.*, pp. 112 – 114.

¹² *Ibid.*, VI, p. 130.

notiek starp lietām un aklā rokām, un starp viņa rokām un viņa domāšanu. Redze nav pašu lietu pārvēršanās lietu redzējumā; tā nav lietu divkāršā piederība lielajai pasaulei un mūsu mazajai privātajai pasaulei. Tieši domāšana precīzi atšifrē ķermenī dotās zīmes. Līdzība ir uztvēruma rezultāts, nevis tā dzinējspēks. Vēl jo vairāk, mentālais tēls, gaišredzība, kas dara mums klātesošu to, kas nav klāt, it nemaz nav iurbšanās Esamības sirdī: tā vēl joprojām ir domāšana, kas balstās uz šoreiz nepietiekamām ķermeniskām norādēm, kurām tā liek teikt vairāk par to, ko tās nozīmē. Nekas vairs nav palicis no sapnim līdzīgās analogiju pasaules...

Mūs šajās slavenajās analīzēs interesē tas, ka tās liek mums apjaust, ka ikviena glezniecības teorija ir metafizika. Dekarts nav daudz izteicies par glezniecību, un varētu domāt, ka ejam pārāk tālu, liekot tādu akcentu uz divām vara grebumiem veltītam lappusēm. Tomēr tas, ka viņš runā par to tikai garāmejojot, jau ir zīmīgi pats par sevi: glezniecība Dekartam nav necik būtiska, lai definētu mūsu piekļuvi esamībai; tā ir tādas domāšanas veids vai variants, ko kanoniski raksturo intelektuālais pārvaldījums un acīmredzamība. Tajā mazumiņā, ko viņš pasaka par glezniecību, izpaužas šāda viņa izvēle, un uzmanīgāka glezniecības izpēte iezīmētu aprises citai filozofijai. Zīmīgi ir arī tas, ka, runājot par "gleznām", viņš par etalonu izvēlas zīmējumu. Mēs turpmāk redzēsīm, ka visa glezniecība ir klātesoša katrā savā izteiksmes līdzeklī: kā zīmējums, tā līnija tur zem atslēgas visas tās vaļības. Taču ofortos Dekartam patīk tas, ka tie saglabā

priekšmetu formu vai vismaz mums piedāvā pietiekoši daudzas formas pazīmes. Oforti sniedz objekta klātstatījumu ar tā ārpusi vai tā apvalku. Ja Dekarts būtu tuvāk pētījis šo citu, daudz dziļāko atvērtību lietām, kuru mums sniedz sekundārās kvalitātes^{XVII}, jo īpaši krāsa, jo nepastāv regulāra vai preventīva saikne starp sekundārajām un lietu patiesajām īpašībām, un tomēr mēs spējam saprast to ziņojumus, tad viņš būtu sastapies ar vispārējības un bezjēdzieniskas atvērtības lietām problēmu, būdams spiests noskaidrot, kā krāsu neskaidrie čuksti var mums klātstatīt lietas, mežus, negaisus, galu galā, pasauli, un varbūt iekļaut perspektīvu kā atsevišķu gadījumu plašākā ontoloģiskā varējumā. Taču Dekartam šķiet pašsaprotami, ka krāsa ir rotājums, zīmējuma izkrāsojums, ka visa glezniecības varenība balstās uz zīmējuma iespējām, un zīmējuma varenība balstās uz likumsakarīgo attiecību, kas pastāv starp to un telpu pašu par sevi, kādu to māca perspektīvas projekcija. Slavenais Paskāla aforisms par glezniecības vieglprātību^{XVIII}, kura mūs valdzina ar tēliem, kuru oriģināls mūs atstāj vienaldzīgus, ir kartēzieša apgalvojums. Dekartam šķiet acīmredzami, ka var gleznot tikai eksistējošas lietas, ka lietu eksistence ir būt izplestām un ka zīmējums dara iespējamu glezniecību, darot iespējamu izplatības attēlojumu. Tādā veidā glezniecība nav nekas cits kā viltība, kas mūsu acīm klātstata projekciju, kas ir līdzīga tai, ko acīs un atbilstoši ikdienas uztverei tajās ieraksta lietas un mums ļauj priekšmeta prombūtnē redzēt tā, kā patiesais priekšmets ir redzams dzīvē,

un vēl jo īpaši ļauj mums redzēt telpu tur, kur tās ne-
maz nav¹³. Glezna ir plakana lieta, kura mums veikli
attēlo to, ko mēs ieraudzītu "citādāk izkārtotu" lietu
izvietojumā, jo tā, saskaņā ar augstumu un platumu,
sniedz mums tai iztrūkstošās dimensijas pietiekamas
diakritiskās zīmes. Dziļums ir trešā dimensija, kas at-
vasināta no divām pirmajām.

Pakavēsimies nedaudz pie dziļuma dimensijas, tas
ir to vērts. Tajā no pirmā acu uzmetiena ir kaut kas pa-
radoksāls: es redzu priekšmetus, kas aizsedz viens otru
un kurus es tātad neredzu, jo tie atrodas viens aiz otra.
Es redzu dziļumu, bet tas nav redzams, jo tas virzās no
mūsu ķermeņa pie lietām, un mēs esam gluži kā pielī-
mēti ķermenim... Šī mistērija ir šķietama mistērija, es
dziļumu patiešām neredzu, vai arī, ja es to redzu, tas
jau ir cits platums. Uz līnijas, kas manas acis piesaista
apvārsnim, priekšplāns vienmēr aizsedz pārējos, un, ja
man šķiet, ka sāniski es redzu priekšmetus, novieto-
tus zināmā attālumā vienu aiz otra, tas ir tāpēc, ka tie
neslēpjas pilnībā: es tos tātad redzu vienu ārpus otra
atbilstoši atšķirīgi aprēķinātam platumam. Tāpēc mēs
vienmēr esam šaipus vai viņpus dziļumam. Lietas ne-
kad nav viena pilnīgi aiz otras. Lietu pārklāšanās un
apslēptība neiekļaujas lietu definīcijā, tas izsaka vienīgi
manu neizprotamo solidaritāti ar vienu no tām, manu

¹³ Līdzekļu sistēma, kas ļauj mums kaut ko ieraudzīt, ir zinātnes priekš-
mets. Kāpēc gan mēs metodiski neizgatavojam pilnīgus pasaules tēlus,
sava veida universālu glezniecību, kas atbrīvo no individuālās glezniecī-
bas, līdzīgi tam, kā universālā valoda mums pavērtu iespēju izvairīties no
visām neskaidrībām, kuras velkas līdzī eksistējošās valodās?

ķermenī, un viss tas, kas lietās ir pozitīvs, ir domas, kuras es veidoju, bet nevis lietu atribūti: es zinu, ka šajā pašā brīdī kāds cits cilvēks, kurš nostājas citā vietā — vai vēl labāk Dievs, kas ir visur —, varētu iekļūt lietu slēptuvē un redzēt tās izvērstas. Tas, ko es saucu par dziļumu, nekas nav vai arī tas ir mana līdzdalība Esamībā bez kādiem ierobežojumiem un vispirms telpas esamībā viņpus ikviena skatupunkta. Lietas tiecas pārklāties viena otrai, jo tās ir viena ārpus otras. Pierādījums ir tas, ka es varu redzēt dziļumu, uzlūkojot gleznu, kurai, jebkurš tam piekritīs, dziļums nepiemīt, bet kura man sagādā kādas ilūzijas ilūziju... Šī divdimensionālā esamība, kas ļauj man redzēt trešo, ir caurumota esamība un, kā mēdza teikt renesanses laikmetā, logs... Bet logs galu galā iziet tikai uz *partes extra partes*, uz augstumu un platumu, kuri ir vienīgi ainas citā leņķī, uz absolūto Esamības pozitivitāti.

Tieši šī telpa bez slēptuvēm, katrā savā punktā, ne vairāk, ne mazāk, ir tas, kas tā ir; tieši šajā Esamības identitātē balstās ofortu analīze. Telpa ir par sevi vai, vēl labāk, tā ir augstākajā mērā par sevi, tās definīcija ir: būt par sevi. Katrs telpas punkts ir un tiek domāts tur, kur tas ir, viens šeit, cits tur, telpa ir “kur” acimredzamība. Orientācija, polaritāte un ievietošana ir atvasinātas parādības, kas ir piesaistītas manai klātbūtnei. Telpa pastāv absolūti par sevi, tā ir visur vienāda sev, viendabīga, un tās dimensijas, piemēram, ir, atbilstoši definīcijai, savstarpēji aizstājamās.

Līdzīgi visām klasiskajām ontoloģijām, arī šī ontoloģija zināmas esošā īpašības paceļ līdz Esamības

struktūrai, un šajā ziņā tā ir patiesa un aplama, pārfrāzējot Leibnica sacīto: patiesa tajā, ko tā noliedz, un aplama tajā, ko tā apliecina. Dekarta telpa ir patiesa iepretim empīrismam pakārtotajai domāšanai, kas neuzdrošinās konstruēt. Vispirms bija nepieciešams idealizēt telpu, iedomāties šo savā paveidā nevainojamo, skaidro, ērti lietojamo un viendabīgo esamību, kam domāšana pārslīd pāri, neieņemot skatupunktu, un ko tā kopumā pārceļ uz trim taisnleņķa asīm, lai kādudien spētu atrast konstruēšanas robežas, lai mēs saprastu, ka telpai ne vairāk, ne mazāk, nav trīs dimensijas, līdzīgi tam, kā dzīvniekiem ir četras vai divas kājas, un ka dažādas metriskās sistēmas atskaita dimensijas no dimensionalitātes, polimorfās Esamības, kas tās visas pamato, tomēr nevienā no tām pilnībā neizpaužoties. Dekartam bija pamats atbrīvot telpu. Viņš kļūdījās, paceļot to pilnībā pozitīvas esamības līmenī viņpus katra skatupunkta, jebkuras apslēptības, jebkura dziļuma un bez jebkāda īstena blīvuma.

Dekartam bija pamats iedvesmoties arī no renesanses perspektīvas tehnikām: šīs tehnikas iedrošināja glezniecību brīvi izstrādāt dziļuma pieredzējumus un vispār Esamības klātstatījumus. Šīs tehnikas kļūdījās tikai tajā ziņā, ka tās iedomājās pabeigt gleznieciskos meklējumus un vēsturi, iedibināt precīzu un nekļūdīgu glezniecības formu. Panofskis attiecībā uz renesanses vīriem¹⁴ tika parādījis, ka viņu entuziasms

¹⁴ E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV (1924 — 1925).

neiztika bez patiesības slēpšanas no sevis. Teorētiski centās aizmirst antīko laiku vizuālo sfērisko telpu, viņu stūra perspektīvu, kas redzamo lielumu saistīja nevis ar attālumu, bet ar skatupunktu, no kura mēs redzam priekšmetu, ko viņi nicīgi sauca par *perspectiva naturalis* vai *communis*, dodot priekšroku *perspectiva artificialis*, kas spēj principā būt pamatā precīzām konstrukcijām, un, lai attaisnotu šo mītu, viņi gāja pat tik tālu, ka rediģēja Eiklīdu, tulkojumā neieklaujot astoto teorēmu, kas viņiem traucēja. Gleznotāji zināja no pieredzes, ka neviena perspektīvas tehnika nav negrozāms risinājums, ka nav tādas esošās pasaules projekcijas, kas visādā ziņā ievēro perspektīvu un kas būtu pelnījusi kļūt par glezniecības pamatlikumu, un, ka lineārā perspektīva tik mazā mērā ir pēdējā instance, ka tā, gluži pretēji, paver glezniecībai vairākus ceļus: kopā ar itāliešiem priekšmeta attēlojumu, bet kopā ar ziemeļu gleznotājiem — *Hochraum*, *Nahraum*, *Schragraum* attēlojumu... Tādējādi projekcija plaknē^{XIX} ne vienmēr mudina mūsu domāšanu atrast lietu patieso formu, kā uzskatīja Dekarts: pārsniedzot noteiktu deformācijas pakāpi, projekcija tieši otrādi mūs atgriež atpakaļ pie mūsu skatpunkta; kas attiecas uz lietām, tās aizbēg tālumā, kur tās vairs doma nerasniedz. Kaut kas telpā izvairās no mūsu centieniem to pārskatīt no putna lidojuma. Patiesība ir tāda, ka neviens reiz apgūts izteiksmes līdzeklis neatrisina glezniecības problēmas, nepārveido to tehnikā, jo neviena simboliskā forma nedarbojas kā stimulš: kur tā ir atstājusi iespaidu un darbojusies,

tur tas notiek visa darba kontekstā, un nevis ar acu apmāna līdzekļiem. *Stilmoment* nekad neiztieks bez *Wermoment*¹⁵. Glezniecības valoda nav “Dabas iedibinājums”; to nākas veidot un pārveidot. Renesanses perspektīva nav nekļūdīgs “triks”: tas nav nekas cits kā atsevišķs gadījums, datējums un moments pasaules poētiskajā izveidē, kas turpinās arī pēc tās.

Tomēr Dekarts nebūtu Dekarts, ja viņš būtu gribējis eliminēt redzēšanas enigmju. Nav redzēšanas bez domāšanas. Bet nepietiek domāt, lai redzētu: redzēšana ir nosacīta domāšana, tā piedzimst “pie izdevības” no tā, ko izraisa ar ķermeni notiekošais, redzēšana atgriežas pie domas, “satraucoties” par to, kas notiek ar ķermeni. Redzēšana neizvēlas nedz būt vai nebūt, nedz domāt par to vai par šo. Pašā tās kodolā tai ir jānes šis smagums, šī atkarība, ko tā nevar saņemt no ārpusē. Šādas norises ķermenī, ko “iedibina daba”, nodrošina, ka mēs redzam to vai citu. Redzes domāšana darbojas atbilstoši programmai un likumam, kurus tā nav sev sagādājusi, tā nepārzina savas premisas, redzēšana nav pilnībā aktuāla, pilnībā klātesoša domāšana, tās centrā atrodas pasivitātes mistērija. Situācija galu galā ir tāda, ka viss, ko pasakām un padomājam par redzīgumu, padara to par domāšanu. Kad, piemēram, gribam saprast to, kā mēs redzam priekšmetu izvietojumu, tad mums nav nekādu citu iespēju kā vien pieļaut dvēseles pastāvēšanu,

¹⁵ *Ibid.*

kas, zinot, kur atrodas tās ķermeņa daļas, ir spējīga “pārnest uzmanību” no tām uz visiem telpas punktiem, kuri atrodas uz locekļu pagarinājuma līnijām¹⁶. Tomēr šis ir vēl tikai “notikuma” modelis. Jo no kuries gan dvēselei zināt sava ķermeņa telpu, ko tā izplata uz lietām, šo pirmo šeit, ar kuru sāksies visi tur? Tas nav kāds neitrāls izplatības moduss vai paraugs, tā ir ķermeņa vieta, ko tā sauc par “savu”, tā ir vieta, kur tā mājo. Ķermenis, kuru dvēsele atdzīvina, nav tai priekšmets, kas līdzīgs citiem priekšmetiem, un tā no šī ķermeņa neatvasina visu pārējo telpu kā iekļauto premisu. Dvēsele domā atbilstoši ķermenim, nevis atbilstoši sev, un tajā dabiskajā līgumā, kas saista to ar ķermeni, ir ietverta telpa, ārēja distance. Ja pie noteiktas acu akomodācijas un konverģences pakāpes dvēsele uztver kādu distanci, tad domāšana, kas otro saistību atvasina no pirmās, ir kā sensena doma, kas ir ierakstīta mūsu iekšējā uzbūvē: “Un tas parasti atgadās bez kādas refleksijas līdzīgi tam, kā sažņaudzot rokā kādu lietu, mēs to pielāgojam savam roku apjomam un aprisēm, un to sajūtam ar roku starpniecību, nemaz nedomājot par kustībām, ko tās veic¹⁷.” Ķermenis ir dvēseles dabiskā telpa un jebkuras citas pastāvošas telpas matrica. Tādējādi redzēšana dubultojas: pastāv redzēšana, par ko es reflektēju, es to varu domāt vienīgi kā domāšanu, gara redzējumu, spriestspēju, zīmju lasījumu. Un pastāv arī redzēšana, kas

¹⁶ Descartes, *op. cit.*, VI, p. 135.

¹⁷ *Ibid.*, 137.

norisinās kā cienījama vai iedibināta, sava ķermeņa nomākta domāšana, līdz kuras idejai mēs nonākam, tikai to darbinot, un kas pa vidu starp telpu un domāšanu ievieš dvēseles un ķermeņa salikuma autonomo sakārtu. Redzēšanas enigma nav atminēta: tā ir tikai pārnesta no “redzēšanas domāšanas” uz redzēšanas darbību.

Šī faktiskā redzēšana un “tur ir”, ko tā satur, tomēr nesatricina Dekarta filozofiju. Būdama ķermenim pievienota domāšana, tā pēc definīcijas nav patiesa domāšana. To iespējams praktizēt, vingrināties tajā, vārdu sakot, izmēģināt, taču no tās nav iespējams atvasināt neko tādu, kas būtu pelnījis tikt nosaukts par patiesu. Ja, līdzīgi karalienei Elizabetei, mēs par visām varītēm gribam par to kaut ko zināt, tad vajag atgriezties pie Aristoteļa un sholastikas un apjēgt domāšanu kā ķermenisku domāšanu, kas nav īsti saprotams, taču ir vienīgais veids, kā sapratnei formulēt dvēseles un ķermeņa vienību. Patiesībā sapratnes un ķermeņa “maisījumu” ir absurdi pakļaut tīrās sapratnes spriedumam. Šīs, tā sauktās domas ir “ikdienas dzīves” emblēmas, ķermeņa un dvēseles vienības izteiksmīgie ieroči, kuri ir pieļaujami, ja tos neuzskatām par domām. Tās ir eksistences sakārtas — eksistējošā cilvēka, eksistējošās pasaules — norādījumi, par kuru mums nav noteikti jādoma. Eksistences sakārta mūsu Esamības kartē neiezīmē nekādu *terra incognita*, nesasaūrina mūsu domāšanas pielietošanas robežas, tāpēc, ka tās abas tikpat labi balsta Patiesība, kas iedibina gan eksistences krēslu, gan mūsu gaismu.

Lūk, cik tālu nākas iet, lai Dekarta filozofijā atrastu kaut ko līdzīgu dziļuma metafizikai: jo mēs nepiedalāmies šīs Patiesības dzimšanā, Dieva esamība mums ir bezdibenis... Taču trīsas tiek ātri pārvarētas: Dekartam ir tikpat veltīgi censties izmērīt šo bezdibeni, cik spriest par dvēseles telpu un redzamā dziļumu. Mūsu situācija diskreditē mūsu spriedumu par šīm tēmām. Tā arī ir kartēziskā līdzsvara noslēpums: tā ir metafizika, kas mums nodrošina izšķirošus argumentus, kāpēc turpmāk nenodarboties ar metafiziku, tā piešķir likumību mūsu evidencēm, noliekot to robežu, tā atver mūsu domāšanu, to nesaplosot.

Noslēpums ir zudis, un, šķiet, uz visiem laikiem: ja mēs atradīsim līdzsvaru starp zinātni un filozofiju, starp mūsu modeļiem un "te ir" nesaprotamību, šim līdzsvaram būs jābūt pavisam citādam. Mūsu zinātne ir noraidījusi gan Dekarta uzspiesto pamatojumu, gan lauka ierobežojumus. Modeļus, ko tā izgudro, tā vairs nepretendē atvasināt no Dieva atribūtiem. Esošās pasaules un neizdibināmā Dieva esamības dziļums vairs nedublē "tehnizētās" domāšanas pliekanumu. Zinātne iztiek bez metafizikas apkārtceļa, kuru reizi savā dzīvē tomēr veica Dekarts: tā uzreiz sāk ar to punktu, pie kura viņš nonāca. Operacionālā domāšana psiholoģijas vārdā pieprasa sev to saskarsmes ar sevi un pastāvošo pasauli nogabalu, ko Dekarts bija ierādījis aklai, bet nereducējamai pieredzei. Tā pašos pamatos ir naidīga filozofijai kā saskarsmes domāšanai, un, ja tā saskatīs tur kādu jēgu, tad tas notiks, pateicoties savas nepiespiestības pārmērībai, kad, ieviesusi visa

veida jēdzienus, kuri Dekartam šķita rodamies no neskaidras domāšanas — kvalitāte, skalārā struktūra, novērotāja un novērojamā solidaritāte, operacionālā domāšana — pēkšņi aptvers, ka par visām šīm būtībām nevar lakoniski runāt kā par *constructa*. Gaidot uz šo atklāsmi, filozofija apliecina sevi pretēji operacionālai domāšanai, ietiecoties tajā dvēseles un ķermeņa salikuma, eksistējošās pasaules un bezdibenīgās Esamības dimensijā, ko Dekarts pavēra un tūlīt arī aizvēra. Mūsu zinātne un mūsu filozofija ir divi karteziānismam reizē uzticami un neuzticami turpinājumi, divi monstri, kuri dzimuši no to sadalīšanās.

Mūsu filozofijai neatliek nekas cits kā nodoties aktuālās pasaules izpētei. Mēs esam dvēseles un ķermeņa salikums, tātad ir jābūt arī domai par to: tieši zināšanām par izvietojumu vai situāciju Dekartam ir jāpateicas par to, ko viņš ir pateicis par dvēseles un ķermeņa salikumu vai ko viņš reizēm teic par ķermeņa klātbūtni “pretēji dvēselei”, vai par ārējās pasaules klātbūtni mūsu pirkstu “galiņos”. Ķermenis šeit vairs nav līdzeklis redzei un taustei, bet to glabātājs. Mūsu ķermeņa orgāni nepavisam nav darba rīki, gluži pretēji — tieši mūsu darba rīki ir attiecīgie ķermeņa orgāni. Telpa vairs nav tāda, par ko runā “Dioptrika”, attiecību tīkls starp priekšmetiem, kādu to skatītu mana redzīguma liecinieks trešajā personā vai ģeometrs, kurš to rekonstruē un pārlūko no ārpuses, tā ir telpa, kas tiek skaitīta no manis kā telpiskuma nullespunkta vai nulles pakāpes. Es telpu neredzu kā ārēju apvalku, es to pārdzīvoju no iekšpuses, es esmu tās

apņemts. Galu galā, pasaule ir ap mani, nevis manā priekšā. Gaisma tiek no jauna atklāta kā iedarbība no attāluma un vairs netiek reducēta līdz saskarsmes iedarbībai, jeb, citiem vārdiem, saprasta tā, kā to varētu saprast tie, kas neredz. Redzēšana atkal no jauna atgūst savu fundamentālo spēju paust un parādīt vairāk nekā sevi pašu. Un, tā kā mums ir teikts, ka nedaudz tintes ir pietiekami, lai ļautu skatīt mežus un negaisus, tad redzēšanai ir jābūt apveltītai ar savu imaginaritāti. Tās transcendence vairs netiek deleģēta kādam lasošajam garam, kas atšifrē gaismas-lietas iedarbību uz smadzenēm un kas to veiktu tikpat labi arī tad, ja nekad nebūtu iemājojis ķermenī. Nevajag vairs runāt par telpu un gaismu, bet jāliek runāt telpai un gaismai, kas ir šeit. Nerimstoša izjautāšana, jo redzēšana, kam tā tiek pievērsta, pati ir jautāšana. Visi pētījumi, ko domājām pabeigtus, atsākas no jauna. Kas ir dziļums, kas ir gaisma, τ τ o v — kas tie ir, nevis garam, kas norobežojas no ķermeņa, bet gan tam, par ko Dekarts ir izteicies, ka tas ir izpleties ķermenī — un, galu galā, paši sev, jo mūs caurauž, apņem?

Tomēr šī filozofija, kura vēl ir jāizstrādā, iedvesmo gleznotāju nevis tad, kad viņš izsaka savas domas par pasauli, bet tanī mirklī, kad viņa redzēšana pārvēršas žestā, kad, kā saka Sezans, viņš “domā gleznieciski¹⁸”.

¹⁸ B. Dorival, *Paul Cézanne*, éd. P. Tisné, Paris, 1948: *Cézanne par ses lettres et ses témoins*, pp. 103 et s.

Visai modernajai glezniecības vēsturei, tās centieniem atbrīvoties no iluzionisma un apgūt sev specifiskas dimensijas, piemīt metafiziska nozīme. Nevar būt nekādas runas par tās pierādīšanu nevis to iemeslu dēļ, ko vēsture patapina no objektivitātes ierobežojumiem un no neizbēgamās interpretāciju daudzveidības, kas liedz saistīt filozofiju un notikumu: metafizika, par ko mēs runājam, nav atsevišķu ideju kopums, kam piemeklējam induktīvu apstiprinājumu empirijā — nejaušības miesā ir notikuma struktūra, scenārijam raksturīgā īpatnība, kas nekavē interpretāciju daudzveidību, bet gan drīzāk ir to dziļākais cēlonis, kas padara šo interpretāciju daudzveidību par vēsturiskās dzīves nepārejošu tēmu, un kam ir tiesības uz filozofisku statusu. Savā ziņā viss, kas ir spēts pateikt un ko pateiks par Franču revolūciju, ir vienmēr bijis un no šī brīža atrodas tanī vilnī, kas ir iezīmējies uz atsevišķo faktu fona kopā ar savām pagātnes putām un nākotnes virsotnēm, un, ieskatoties arvien labāk tajā, kā tā ir notikusi, mēs tai piešķiram un piešķirsim jaunus attēlojumus. Savukārt, kas attiecas uz darinājumu vēsturi, jebkurā gadījumā tad, ja tie ir ievērojami darbi, jēga, ko vēlāk tiem piešķiram, nāk no tiem pašiem. Darbs pats ir pavēris lauku, kur tas parādās jaunā gaismā, tas pārvēršas un pārtop turpinājumā; nebeidzamās pārinterpretācijas, kurām

darinājums leģitīmi ir pakļauts, izmaina tikai to un, ja vēsturnieks aiz acīmredzamā satura atrod pašu par sevi jēgas pārpalikumu ar biezmi, tekstūru, kas tam gatavoja ilgu nākotni, tad šis aktīvais esamības veids, šī iespējamība, ko viņš atsedz mākslasdarbā, šī monogramma, ko viņš tur atrod, iedibina filozofisko meditāciju. Taču šis darbs prasa ilgstošu vēstures pazīšanu. Mums tam pietrūkst visa — gan kompetences, gan vietas. Vienkārši tāpēc, ka mākslas darbu spēks un produktivitāte iziet ārpus jebkuras pozitīvas cēloņa un pārmantojamības attiecības, tad ir pieļaujami, ka gan kāds nespeciālists, ļaujoties atmiņām par dažiem mākslas darbiem un grāmatām, runā par to, kā glezniecība ienāk viņa pārdomās un apstiprina viņa izjūtu par dziļu nesaskaņu, par izmaiņām cilvēka un Esamības attiecībās, kad viņš klasiskās domāšanas universu kopumā pretstata modernās glezniecības eksperimentiem. Tas ir saskarsmē balstītas vēstures paveids, kas varbūt neiziet ārpus kādas atsevišķas personas robežām un kurai tomēr par visu jāpateicas ikdienišķajai citu cilvēku sastapšanai.

“Es uzskatu, ka Sezans visu savu dzīvi ir meklējis dziļumu”, saka Džakometi¹⁹, un Roberts Delonē atzīst: “Dziļums ir jauna aizraušanās.”²⁰ Četrus gadsimtus pēc renesanses piedāvātajiem “risinājumiem” un trīs gadsimtus pēc Dekarta dziļums joprojām ir kas jauns, un tas grib, lai to meklē nevis “vienreiz dzīvē”,

¹⁹ G. Charbonnier, *op. cit.*, p. 176.

²⁰ R. Delaunay, *éd. cit.*, p. 109.

bet gan visu dzīvi. Runa nav par noslēpumainībā neietērptu atstarpi, ko es no lidmašīnas redzētu starp tuvākiem un tālākiem kokiem. Vēl jo mazāk, runa ir par vienas lietas noslēpšanos aiz otras, ko man tik dzīvi tēlo perspektīvas zīmējums: šie divi skatupunkti ir skaidri noformulēti un nerada nekādus jautājumus. Enigma ir un paliek saite starp tiem; tas, kas ir starp tiem — tas, ka es lietas redzu katru savā vietā tieši tāpēc, ka tās apslēpj viena otru —, tas, ka tās ir sāncenses mana skatienu priekšā, jo atrodas katra savā vietā. Tā ir lietu ārpusība, kas iepazīta to pārklājumā un to savstarpējā atkarībā autonomijā. Par šādā veidā saprastu dziļumu vairs nav iespējams sacīt, ka tā ir “trešā dimensija”. Vispirms, ja tā būtu dimensija, tad tā drīzāk būtu pirmā: jo noteiktas formas, plaknes pastāv vien tad, ja aplēšam, kādā attālumā no manis atrodas to dažādās daļas. Bet pirmā dimensija, kura ietvertu sevī citas, nav dimensija vismaz ne noteiktas attiecības ierastajā nozīmē, atbilstoši kurai izdarām mērījumus. Šādi saprasts dziļums drīzāk ir dimensiju atgriezeniskuma kopējā “apvidus” pieredze, kur viss ir vienlaicīgi, no kā ir abstrahēts augstums, platums un distance, apjomīguma pieredze, ko mēs izsakām vienā vārdā, sakot, ka lieta ir tur. Kad Sezans meklē dziļumu, viņš meklē šo Esamības eksploziju, un tā ir visos telpas modos, tanī skaitā arī formā. Sezans jau zina to, ko vēlāk atkārtos kubisms: proti, ka ārējā forma, apvalks ir sekundārs, atvasināts, ka ne jau tas panāk to, ka kāda lieta iegūst formu, zina, ka ir nepieciešams salauzt šo telpas čaumalu, sasist aug-

ļū trauku — un tad tā vietā gleznot, bet ko gan tieši? Kubus, sfēras, konusus, kā viņš to reiz apgalvoja? Tīrās formas, kurām piemīt noturība, ko var definēt ar iekšējās konstrukcijas likumu, un kuras visas kopā ieskicē vai piegriez lietu, ļauj lietai parādīties formu vidū līdzīgi sejai niedrājā. Tas nozīmētu nolikt Esamības noturību vienā pusē un tās mainīgumu — otrā pusē. Sezans jau guva šāda veida pieredzi savas daiļrades vidus posmā. Tiešā ceļā viņš bija nonācis pie noturīguma un telpas — un viņš bija konstatējis, ka šajā telpā, kastē vai tām pārāk lielā tvertnē lietas sāk kustēties, krāsa “iet” pretim krāsai, sabrūkot nianšu nestabilitātē²¹. Tātad mums telpa un tās saturs ir jāaplūko to nesadalītajā kopsakarībā. Problēma kļūst vispārīga, tā vairs nav tikai attāluma, līnijas un formas, bet arī krāsas problēma.

Krāsa ir “vieta, kur sastopas mūsu smadzenes un universs”, viņš apgalvo apbrīnojamajā Esamības meistara valodā, kuru milēja citēt Klē²². Krāsas labad nepieciešams salauzt formu-izrādi. Runa tātad nav par krāsām, “dabas krāsu maldu tēliem²³”, bet gan par krāsas dimensiju, kas pati no sevis sev pašai rada identitātes un atšķirības, tekstūru, materialitāti, kaut ko... Taču saprotams, ka redzamajam nav nekādas receptes, un nedz krāsa viena pati, nedz telpa nav šādas receptes. Atgriešanās pie krāsas nopelns ir

²¹ F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, 1938.

²² W. Grohman, *Paul Klee*, trad. fr. Paris, 1954, p. 141.

²³ R. Delaunay, *éd.cit.*, p. 118.

pietuvinašanās “lietu iedabai²⁴”; bet šī iedaba atrodas gan viņpus krāsu apvalka, gan viņpus telpas apvalka. Valjē portretā ir balti plankumi starp krāsām, to funkcija ir piešķirt aprises, norobežot vispārīgākas kārtas esošo nekā dzelteni esošais vai zaļi esošais vai zili esošais — tāpat kā tas ir pēdējo gadu akvareļos, telpa, ko uzskatīja par pašu acīm redzamāko un attiecībā pret kuru vismaz nerodas jautājums “kur”, izstāro ap plaknēm, kuras neatrodas kādā noteiktā vietā, “caurspīdīgu virsmu pārsegu”, “krāsu plūdumu, kas virza kustīgos plānus, pārklājot, izvirzot uz priekšu un atbīdot atpakaļ²⁵”.

Kā redzam, runa vairs nav par to, lai molberta divām dimensijām pievienotu trešo, radītu ilūziju vai uztvērumu bez priekšmeta, kura pilnība būtu, cik vien iespējams, līdzināties empīriskai redzei^{XX}. Gleznieciskā attēlojuma dziļums (un arī gleznotais augstums un platums) nezina no kurienes uzrodas un izvietojas uz audekla. Gleznotāja redzēšana vairs nav skatiens uz ārpusi, tikai “fizikāli-optiska²⁶” saistība ar pasauli. Pasaule vairs nav viņa priekšā ar priekšstata starpniecību: drīzāk jau gleznotājs piedzimst lietu vidū no tādas kā redzamā koncentrācijas un atgriešanās pie sevis, un, galu galā, glezna attiecas uz jebkādam empīriskajām lietām tikai pie nosacījuma, ka tā visupirms ir “autofiguratīva”, ka tā ir kaut kā izrāde, tikai būdama “nekā izrādei²⁷”, uzplēšot

²⁴ P. Klee, skat. viņa *Journal*, trad. Fr. P. Klossowski, Paris, 1959.

²⁵ Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, p. 21.

²⁶ P. Klee, *op. cit.*

²⁷ Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, Paris, 1959, pp. 86 et 99.

tajā “lietu plēvi²⁸”, lai parādītu to, kā lietas top par lietām un pasaule — par pasauli. Apolinērs apgalvoja, ka poēmā mēdz būt frāzes, kuras nešķiet sacerētas, bet gan šķiet tapušas pašas no sevis. Anrī Mišo ir sacījis, ka reizēm Klē krāsas, šķiet, ir lēnā gaitā piedzimušas uz audekla, izplūdušas no kādas sākotnējas pamatnes, “izdalījušās istajā vietā²⁹” gluži kā patīna vai pelējums. Māksla nav konstrukcija, viltība, izveicīga sasaiste ar telpu un ārējo pasauli. Tā patiešām ir pats “neskaidrais kliedziens”, par ko runā Hermejs Trismegists, “kas šķiet pašas gaismas balss”. Un, reiz šeit parādījusies, māksla pamodina ikdienišķās redzēšanas pirms eksistences noslēpuma snaudošos spēkus. Kad es cauri ūdens blīvumam redzu flīžu rūtis baseina dibenā, es tās redzu nevis par spīti ūdenim un atspulgiem, es tās redzu tieši cauri tiem, tāpēc, ka tās ir. Ja nebūtu šo šķobīgo ēnu, šo saules zaķu, ja es bez šīs miesas redzētu flīzējuma rūšu ģeometriju, tad es tiešām pārstātu redzēt to tādu, kā tā ir, kur tā ir, proti: tālāk par jebkuru identu vietu. Es nevaru sacīt, ka ūdens kā tāds, ūdens intensitāte un viņa sīrupainā un spīguļojošā stihija atrodas telpā: tas neatrodas kaut kur citur, taču nav arī baseinā. Ūdens mājo baseinā, tajā materializējas, bet ūdens nav tā saturs, un, ja es paceļu acis pret ciprešu aizsegu, kurā rotājas atspulgu tīklojums, tad es nevaru neatzīt, ka ūdens nokļūst arī tur, vai vismaz tas uz turieni aizsūta savu aktīvo un dzīvīgo būtību. Tā ir šī

²⁸ H. Michaux, *Aventures de lignes*.

²⁹ Henri Michaux, *ibid*.

iekšējā dzīvība, šis redzamā starojums, ko gleznotājs meklē aiz vārdiem: dziļums, telpa, krāsa.

Kad domājam par to, tad ir tik pārsteidzoši, ka bieži labs gleznotājs prot arī labi zīmēt un veidot skulptūras. Tā kā nedz izteiksmes līdzekļi, nedz žesti nav līdzīgi, tad tas ir pierādījums tam, ka pastāv ekvivalenču sistēma, līniju, gaismu, krāsu, reljefu, masu Logoss, universālas Esamības priekšastādīšana bez jēdziena. Modernās glezniecības centieni nav tik daudz vērsti uz izvēli starp līniju un krāsu vai pat starp lietu attēlošanu un zīmju radīšanu, cik uz ekvivalenču sistēmu pavairošanu, to atbrīvošanu no piesaistes lietu apvalkam, šie centieni var prasīt jaunu materiālu vai jaunu izteiksmes līdzekļu radīšanu, bet reizēm iztiek ar jau pastāvošu materiālu un izteiksmes līdzekļu pārbaudīšanu un atkārtotu izmantošanu. Tā, piemēram, ir pastāvējusi prozaiska teorija par līniju kā lietas par sevi pozitīvu atribūtu un īpašību. Ābola kontūra vai robeža starp uzartu lauku un pļavu tiek aplūkota kā pasaulē klātesoša, tās ir iepunktētas līnijas, kurām atliek vienīgi pārvilkt pāri zīmuli vai otu. Šādu līniju apstrīd visa modernā glezniecība, iespējams, glezniecība vispār, jo arī Leonardo da Vinči "Traktātā par glezniecību" runāja par to, lai "katrā priekšmetā atklātu (...) īpašu veidu, kādā visam priekšmeta apjomam cauri virzās (...) noteikta plūstoša līnija, kas ir gluži kā to ģenerējošā ass"³⁰. Ravesons un Bergsons tajā ir

³⁰ Ravaisson, citē no: H. Bergson, *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, no *La Pensée et le mouvant*, Paris, 1934.

sajutuši kaut ko ļoti zīmīgu, neuzdrošinoties orākulu atšifrēt līdz galam. Bergsons “individuālo izliekumu” pārsvarā meklē dzīvajās būtnēs, un viņš visai kaunīgi piesaka ideju, ka viļņotā līnija “var nebūt neviena no figūras redzamajām līnijām”, ka “tā nav vairāk te, kā tur” un tomēr “sniedz atslēgu visam³¹”. Viņš stāv uz tā aizraujošā atklājuma sliekšņa, kas jau ir pazīstams gleznotājiem, ka nav tādu līniju, kuras būtu redzamas pašas par sevi, ka nedz ābola kontūra, nedz robeža starp lauku un pļavu neatrodas nedz šeit, nedz tur, ka tās vienmēr ir šaipus vai viņpus tā punkta, no kura tās tiek uzlūkotas, vienmēr starp vai aiz tā, kam pievēršamies, lietas tās uzrāda un pat stingri “pieprasa”, bet tās nav lietas pašas. Tika pieņemts, ka līnijas iezīmē ābolu vai pļavu, bet ābols un pļava “veidojas” paši par sevi un nokāpj redzamajā, nākot no kādas pirmstelpiskas aizkulišu pasaules... Taču prozaiskās līnijas problematizācija nenozīmē, ka tiek apšaubīta jebkura līnija, kā varbūt uzskatīja impresionisti. Jautājums ir tikai par tās atbrīvošanu, par tās konstituējošā spēka atdzīvināšanu, un tā nav nekāda pretruna, ka redzam to no jauna parādāmies un triumfējam pie tādiem gleznotājiem kā Klē vai Matiss, kuri vairāk kā citi uzticējās krāsai. Jo tagad, kā saka Klē, līnija vairs “neatdarina redzamo”, bet gan “dara redzamu”; līnija ir lietu rašanās uzmetums. Varbūt pirms Klē neviens nebija “ļāvies līnijas sapņojumam³²”. Līnijas

³¹ H. Bergson, *ibid.*, pp. 264 — 265.

³² H. Michaux, *id.*

pēdu iedibināšana aizsāk, nosaka zināmu līnijas standartu vai modu, noteiktu līnijas “būt” un kļūt par līniju, “ļaušanos līnijai³³” manieri. Attiecībā pret šo sākumu jebkuram turpmākam izliekumam būs diakritiska vērtība, būs līnijas pašattiecība, veidos līnijas piedzīvojumu, vēsturi un jēgu atkarībā no tā, vai tā izlieksies vairāk vai mazāk, darīs to pēkšņāk vai mazāk pēkšņi, smalkāk vai mazāk izveicīgi.

Virzoties telpā, līnija tomēr saēd prozaisko telpu un tās *partes extra partes*, tā attīsta manieri, kādā aktīvi izvērsties tajā telpā, kas balsta gan lietas telpiskumu, gan ābeles vai cilvēka telpiskumu. Vienkārši, lai parādītu cilvēku ģenerējošo asi, kā saka Klē, gleznotājam “būtu nepieciešams tik samudžināts līniju tīklojums, ka vairs nebūs iespējams jautājums par patiesi elementāru attēlojumu³⁴.” Ir gluži vienalga, vai viņš, līdzīgi Klē, nolems stingri turēties pie redzamā ģenēzes principa, pie fundamentālās, netiešās, jeb, kā teicis Klē, absolūtās glezniecības principa — uzticot nosaukumam rūpes tās prozaiskajā vārdā apzīmēt tādā veidā konstituēto esamību, lai ļautu glezniecībai kā glezniecībai funkcionēt vēl tīrākā formā vai gluži pretēji, līdzīgi Matisam viņa zīmējumos, kurš ir pārliecināts, ka spēj vienkāršā līnijā apvienot gan esamības prozaiskās iezīmes, gan apslēpto darījumu, kas līnijā saliek kopā kūtrumu un inertumu, un spēku, lai konstituētu plikni, seju vai puķi. Divas lauru lapas,

³³ H. Michaux, *id.*

³⁴ W. Grohmann, *Klee, op. cit.*, p. 192.

ko Klē ir gleznojis figuratīvā manierē, un kas, pateicoties tieši savam attēlojuma “eksaktumam”, no paša sākuma ir pilnīgi neatšifrējamas un līdz pat pēdējam mirklim paliek ērmīgas, neticamas un rēgainas. Un Matisa sievietes (atliek vien atcerēties viņa laikabiedru sarkasmu) nav sievietes — tās par tādām top: tieši Matis mums iemācīja saskatīt sieviešu aprises nevis “fizikāli-optiskā” manierē, bet gan kā uz nervūrām balstītas, kā miesiskās aktivitātes un pasivitātes sistēmas asis. Vai nu figurāla vai nē, līnija jebkurā gadījumā vairs nav nedz lietu imitācija, nedz lieta. Tā ir noteikta nelīdzsvarotība, kas ierīkota paša baltā papīra vienaldzībā; tā ir noteikta ieurbšanās par sevi, zināms konstituējošs tukšums, ko Mūra skulptūras pārliciecināši parāda kā tādu, kas sevī nes lietu šķietamo pozitivitāti. Līnija vairs nav esamības parādīšanās uz tukšuma fona, kā tas ir klasiskajā ģeometrijā, kā modernajās ģeometrijas formās, nav iepriekšējā telpiskuma norobežošana, saspiešana un modulēšana.

Līdzīgi tam, kā glezniecība radījusi latentu līniju, tā ir uzgājusi trīsulojošu vai izstarojošu kustību bez pārvietošanās. Tā tai tiešām ir nepieciešama, jo, kā mēdz teikt, glezniecība ir telpas māksla, tā norisinās uz audekla vai papīra, un tās iespējas neparedz radīt ko kustīgu. Bet nekustīgais audekls varētu radīt vietas maiņas iespaidu līdzīgi tam, kā krītošās zvaigznes gaismas pēdas uz manu acu tīklenes liek man domāt par tranzītu un kustēšanos, ko tā sevī nesatur. Glezna manām acīm sagādātu apmēram to pašu, ko tām sagādā reālās kustības: optimāli sapludināt savirknējušos

acumirklīgus skatus kopā ar, ja attēlota ir dzīva būtne, nenoturīgām pozām, kuras stāv pusceļā starp “pirms” un “pēc”, vārdu sakot, kopā ar lietas mainīšanās ārējo aspektu, ko skatītājs var nolasīt no šo izmaiņu pēdām. Tieši šeit savu nozīmi iegūst slavenā Rodēna piezīme: acumirkliģi skati un nenoturīgas pozas sastindzina kustību — kā to parāda fotogrāfijas, kur atlēts ir sastindzis uz visiem laikiem. Tās neatkausē skatu punktu vairošana. Marē fotogrāfijas, kubistu analīzes, Dišāna “Jaunlaulātā” (*La Mariée*) nekustas: viņi ļaujas Zenona sapņojumam. Mēs redzam ķermeni, cietu kā bruņas, kuras ļauj kustēties ķermeņa locītavām, ķermenis ir šeit un tur, bet tas nekad neiet no šejienes uz turieni. Kino rāda kustību, bet kā? Vai gan tas notiek, kā uzskata, pēc iespējas precīzāk kopējot vietas mainīšanu? Varam pieņemt, ka nē, jo palēnināts kustības attēlojums rāda ķermeni, kas žvangojas starp priekšmetiem līdzīgi aļģei un tomēr nekustas. Rodēns apgalvo³⁵, ka kustību parāda tāds attēls, kurā rokas, kājas, rumpis un galva katrs ir tverts kādā citā acumirkliģi, attēls, kas tātad attēlo ķermeni tādā pozā, kādu tas nevienu brīdi nav ieņēmis, un ķermeņa daļām uzspiež iedomātus salaidumus, it kā šī līdzāsneiespējamību sadursme varētu un vienīgā varētu izraisīt pārejas un ilgšanas uzrašanos bronzā un audeklā. Vienīgi izdevušies kustības momentuzņēmumi ir tie, kas tuvinās šim paradoksālajam sakārtojuma, kad,

³⁵ Rodin, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, 1911.

piemēram, soļojošs cilvēks ir ticis uzņemts brīdī, kad abas viņa pēdas pieskaras zemei: jo tad rodas iespaids par ķermeņa laicisku tādu kā visur esamību, kas pārņāk to, ka cilvēks soļo telpā. Glezna parāda kustību ar savu iekšējo nesaskaņotību; katra locekļa novietojums ir ar citu datējumu, tieši tāpēc, ka tas nav savienojams ar citu locekļu stāvokļiem ķermeņa loģikas ietvaros, un, tā kā visi locekļi nepārprotami paliek ķermeņa vienībā, tad ķermenis ļauj soļot ilgstamībā. Ķermeņa kustība ir kaut kas tāds, kas norisinās starp kājām, rumpi, rokām un galvu kādā virtuālā vidē, un tikai pēc tam izpaužas kā vietas maiņa. Kāpēc zirgs, kas nofotografēts mirklī, kad tas neskar zemi, tāvad kustības vidū, tā kājām esot gandrīz sakrustotām zem vēdera, rada iespaidu par palēcienu uz vietas? Un kāpēc, turpretim, Žeriko zirgi auļo uz audekla, lai gan ieņem pozas, kurās nekāds riksīs nav iespējams? Tas ir tāpēc, ka zirgi Epsomas derbijā man parāda ķermeņa pieskaršanos zemei, un, kas ir atbilstoši ķermeņa un pasaules loģikai, kas man ir labi zināma, šī telpas ieņemšana ir arī ilgstamības ieņemšana. Rodēns šajā sakarā izteicis dziļu domu: "Mākslinieks ir patiess, turpretim fotogrāfija mums melo, jo reāli laiks neapstājas³⁶." Fotogrāfija saglabā atvērtus mirklus, ko laika spiediens tūlīt pat noslēdz, tā iznīcina laika pašpārsniegšanos, pārklāšanos un "metamorfozi", ko glezniecība turpretim dara acīm redzamu, jo gleznā

³⁶ *Id.*, p. 86. Rodēns izmanto iepriekš citēto vārdu "metamorfoze".

izpaužas zirgos ar pakavu katrā mirklī “šejienes atstāšana un došanās turp³⁷”. Glezniecība nemeklē kustības ārpusi, bet gan tās slepenos šifrus. Tie ir vēl smalkāki par tiem, par kuriem runā Rodēns: miesa kā tāda un pat pasaules miesa izstaro ārpus sevis pašas. Bet atkarībā no laikmetiem un glezniecības virzieniem vai nu vairāk notiek pievēršanās acīmredzamās kustības vai monumentalitātes attēlojumam, glezniecība nekad pilnībā nav ārpus laika, jo tā vienmēr ir miesiskajā.

Tagad varbūt labāk saprotam visu to, ko sevī nes šis mazais vārdiņš: redzēt. Redzēšana nav kāds domāšanas vai klātesamības sev veids: tas ir man dots līdzeklis būt prom no sevis paša, piedalīties no iekšpuses esamības šķelšanā, kas beidzas ar manu noslēgšanos manī.

Gleznotāji to vienmēr ir zinājuši. Leonardo da Vinči³⁸ atsaucas uz “glezniecības zinātņi”, kura nerunā ar vārdiem (un vēl mazāk ar skaitļiem), bet ar darinājumiem, kas eksistē redzamajā līdzīgi dabiskajām lietām, un kas tomēr caur tiem sazinās “ar visām universa paaudzēm”. Šī klusējošā zinātne, kas, kā Rilke teiks par Rodēnu, pārnes uz mākslas darbu “apzīmogoto³⁹” lietu formas, sākas ar acīm un ir adresēta acīm. Acis ir jāsaprot kā “dvēseles logs”. “Acis (...), kas mūsu kontemplācijai atklāj universa skaistumu,

³⁷ Henri Michaux.

³⁸ Citē no Robert Delaunay, *op. cit.*, p. 175.

³⁹ Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, p. 150.

ir kaut kas tik brīnišķs, ka ikviens, kas samierinātos ar to zaudējumu, sev liegtu iepazīt visus dabas darbus, kuru skatīšana ļauj dvēselei apmierinātai palikt ķermeņa cietumā, acis priekšstata dvēselei radības bezgalīgo dažādību: kas zaudē acis, tas šo dvēseli pamet tumšā cietumā, kur zūd jebkādas cerības atkal skatīt sauli, universa gaismu.” Acis veic brīnumu, atverot dvēselei to, kas nav dvēsele, lietu svētlaimīgu pasauli un to dievību, sauli. Kartēzietis var uzskatīt, ka eksistējošā pasaule nav redzama, ka vienīgā gaisma ir gara gaisma un, ka viss redzamais atklājas, pateicoties Dievam. Gleznotājs nevar samierināties ar to, ka pasaules atvērtība mūsu acīm būtu iluzora vai pastarpināta, ka tas, ko mēs redzam, nav pati pasaule, ka garam būtu darīšana tikai ar savām domām vai citu garu. Gleznotājs pieņem mītu par dvēseles logiem visā tā problemātiskumā — tam, kas ir bez vietas, jābūt piesaistītam ķermenim, vēl vairāk: ķermenim tas ir jāiepazīstina ar visiem pārējiem un dabu. Mums ir jāsaprot burtiski tas, ko mums māca redzēšana, proti, ka ar to mēs pieskaramies saulei un zvaigznēm, mēs esam vienlaicīgi visur, tikpat tuvu tālajām, cik tuvajām lietām, un, ka pat mūsu spēja iztēloties sevi kādā citā vietā — “Es esmu Pēterburgā savā gultā, Parīzē manas acis redz sauli⁴⁰” — un brīvi priekšstatīt reālas būtnes, lai kur arī viņas nebūtu, joprojām atdarina redzi, atkārtoti izmanto līdzekļus, ko tā nodod mūsu

⁴⁰ Robert Delaunay, *op. cit.*, pp. 115 et 110.

rīcībā. Tikai redzēšana mums māca, ka savstarpēji atšķirīgais, “ārējais”, “viena otrai svešas būtnes” tomēr pastāv absolūti kopā, “vienlaicīgi” — lūk, mistērija, ar ko psihologi spēlējas kā bērns ar spridzekļiem. Robērs Delonē lakoniski formulē: “Dzelzceļš ir secīgā tēls, kas tuvojas paralēlei: sliežu paritāte⁴¹”. Sliedes, kuras tuvinās un attālinās, kuras tuvinās, lai tālāk paliktu pusceļā viena no otras, pasaule, kas ir saskaņā ar manu perspektīvu, lai būtu neatkarīga no manis, lai būtu bez manis, būtu pasaule. “Vizuālais *quale*⁴²” man dod un tikai tas man dod tā klātbūtni, kas es neesmu, tā klātbūtni, kas ir vienkāršā un tīrā veidā. Tas to dara, jo kā tekstūra tas ir vispārēja redzamības konkretizācija, kāda vienreizēja Telpa, kura nodala un apvieno, kas balsta jebkuru sasaisti (un pat pagātņi un nākotni, kas nebūtu, ja tās nebūtu vienas un tās pašas telpas dažādo daļu pievilkšanās). Katrs vizuālais kaut kas, katrs individuālais, kas tas ir, funkcionē arī kā dimensija, jo tiek definēts kā Esamības sēklu izsprāgšana. Tas galu galā nozīmē, ka redzamajam ir raksturīgs neredzamā oderējums stingrā vārda nozīmē, ko tas padara klātesošu kā zināmu prombūtni. “Savā laikā mūsu kādreizējiem antipodiem impresionistiem bija pilnīga taisnība, iekārtojot savu mājokli ikdienas izrādes atkritumos un brikšņos. Kas attiecas uz mums, mūsu sirdis pukst, lai mūs novestu tuvāk dzīlēm... Šīs savādības kļūst par (...) realitātēm (...).

⁴¹ Robert Delaunay, *op. cit.*, pp. 115 et 110.

⁴² Robert Delaunay, *op. cit.*, pp. 115 et 110.

Jo tā vietā, lai aprobežotos ar atšķirīgas intensitātes vizuālā restitūciju, tās pievieno vēl slepeni tvertā neredzamā daļu⁴³". Pastāv kas tāds, kas skar acis no priekšpuses, redzamā frontālās īpašības — kā arī tas, kas acis skar, iznirstot no ķermeniskā stāvokļu latentā dziļuma, no kura ķermenis izslejas, lai redzētu, — un pastāv arī tas, kas skar redzi no virspuses, lidojuma, peldēšanas, kustības parādības, kur tā piedalās ne vairs sākotņu smagumā, bet brīvā piepildījumā⁴⁴. Tātad gleznotājs ar redzēšanu pieskaras abām galējībām. Redzamā neatminamajos dziļumos ir sakustējies, iededzies kaut kas tāds, kas pārņem gleznotāja ķermeni, un viss, ko viņš uzglezno, ir atbilde uz šo ierosu, viņa roka "nav nekas cits kā tālīnas gribas instruments". Redzēšanā, gluži kā krustcelēs, ir visu Esamības aspektu sastapšanās. "Noteikta uguns tiecas dzīvot, tā pieņemas spēkā; tā seko atbilstoši vadītāja rokai, tā sasniedz molbertu, aptver to, tad mirgojoša dzirkstele dziest aplī, kas tai jāiezīmē: atgriežas acī un aizsaulē⁴⁵". Šajā riņķojumā nav pārrāvuma, nav iespējams apgalvot, ka šeit beidzas daba un sākas cilvēks jeb izteiksme. Tātad pati mēmā Esamība pauž savu savatnu jēgu. Lūk, kāpēc figurālas un nefigurālas mākslas pretstats ir slikti noformulēts: reizē ir pilnīgi pareizi un nepretrunīgi, ka vīnogas nekad nav bijušas tādas, kādas tās attēlo pati figurālākā glezniecība, un

⁴³ Klee, *Conférence d'Iéna*, 1924, pēc W. Grohmann, *op. cit.*, p. 365.

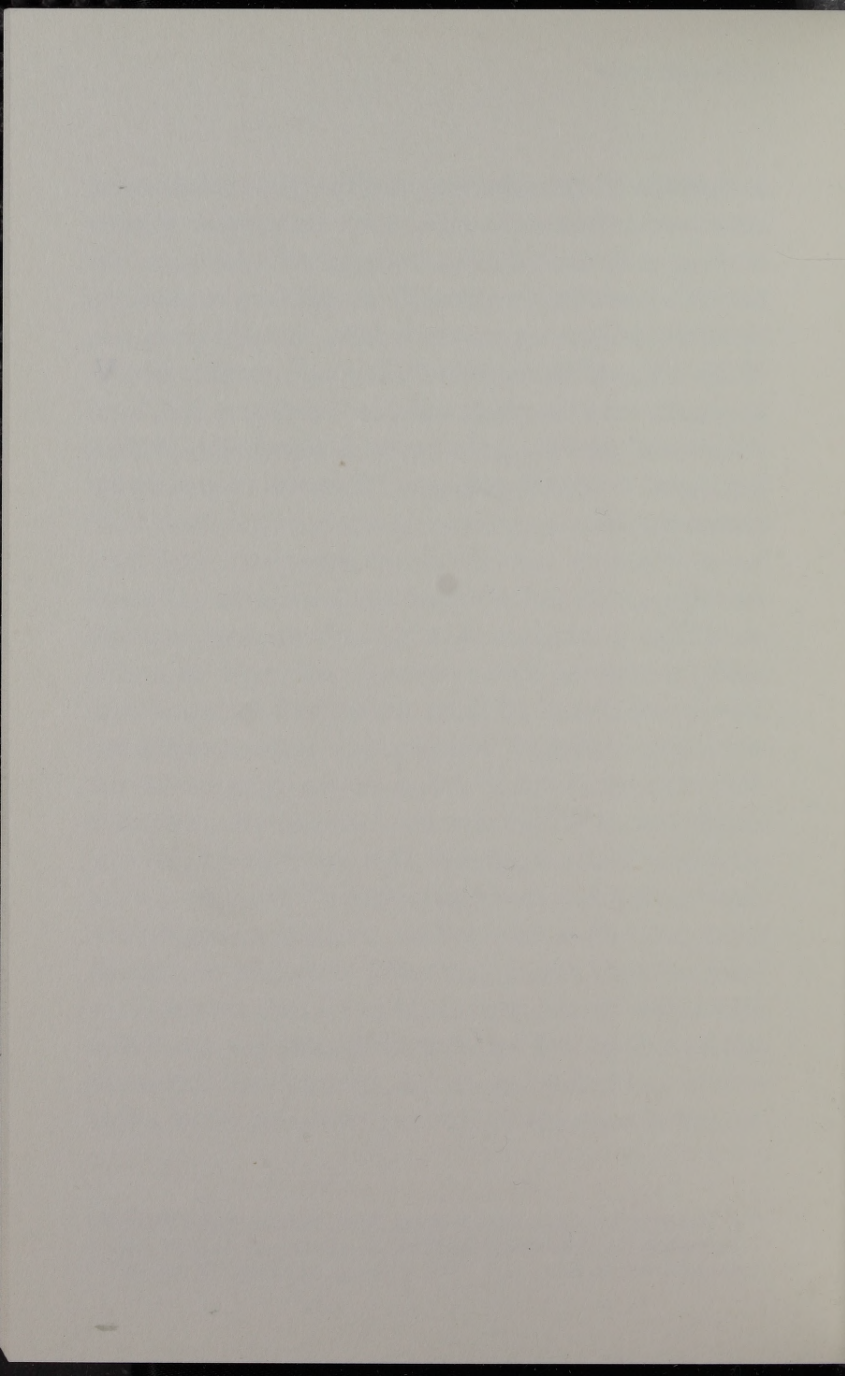
⁴⁴ Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, pēc G. Di San Lazzaro, *Klee*.

⁴⁵ Klee, pēc W. Grohmann, *op. cit.*, p. 99.

ka nekāda glezniecība, pat abstraktā glezniecība ne, nevar izvairīties no Esamības, un Karavadžo vīnogas ir vīnogas kā tādas⁴⁶. Šī precesija, ko redzam un kas parādās iepretim tam, kas ir, un tā, kas ir iepretim tam, ko redzam un varam redzēt, ir pati redzējuma būtība. Un, lai dotu glezniecības ontoloģisko formulu, diez vai ir iespējams pateikt labāk par Klē, kurš trīsdesmit septiņu gadu vecumā uzrakstīja vārdus, kas iegravēti viņa kapakmenī: “Es esmu imanencē netverams ...”⁴⁷

⁴⁶ A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris, 1959, et Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.

⁴⁷ Klee, *Journal*, *op. cit.*



Tāpēc, ka dziļums, krāsa, forma, līnija, kustība, kontūra un fizionomija ir Esamības zari, un katrs no atsevišķajiem zariem var pārstāvēt visu žuburu, glezniecībā nav atsevišķu “problēmu”, nedz arī savstarpēji izslēdzošu pieeju, nedz daļēju “risinājumu”, nedz pieaugoša progresā^{XXI}, nedz neatgriezenisku izvēlu. Nekad nevar izslēgt to, ka gleznotājs atkal ķeras pie kāda simboliska tēla, no kura iepriekš bija atteicies, liekot neapšaubāmi izteikties tam citā veidā: Ruo kontūras nav Engra kontūras. Gaisma — Žoržs Lembūrs to dēvē par “vecu sultānu, kura pievilcība gadsimta sākumā ir pabalējusi⁴⁸” — ko gleznotāji vispirms izdzina no matērijas, beigās atkal parādās Dibifē darbos kā noteikta matērijas tekstūra. Mēs nekad neesam pasargāti no šādiem pavērsieniem atpakaļ, nedz no vismazāk gaidītajām sakritībām: Rodēnam ir skulptūru fragmenti, kuri sakrīt ar Žermēnas Rišijē skulptūrām, jo abi bija tēlnieki, proti, piesaistīti vienam un tam pašam Esamības tīklojumam. Šī paša cēloņa dēļ nekam nekad nav galīgi pielikts punkts. “Strādājot” pie kādas savas iemīļotās problēmas, vai pie samta vai vilnas attēlojuma, īstens gleznotājs, pašam neapzinoties, maina arī visu pārējo problēmu elementus. Pat tad, kad

⁴⁸ G. Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte; l'art brut de Jean Dubuffet*, Paris, 1953.

problēma šķiet esam daļēja, tās meklējumi vienmēr ir visaptveroši. Brīdī, kad gleznotājs ir apguvis noteiktu prasmi, viņš saprot, ka viņš ir pavēris citu lauku, kurā viss, ko viņš ir spējis paust iepriekš, ir izdarāms citādi. Tā kā tas, ko viņš ir atradis, viņam vēl nepieder, tad nākas to meklēt, atradums aicina uz jauniem meklējumiem. Universālas glezniecības, integrētas un pilnībā realizētas glezniecības ideja ir bezjēdzīga. Pat ja pasaule ilgtu kaut miljoniem gadu, gleznotājiem pasaule, ja tā vēl būs saglabājusies, joprojām būs gleznojama, tā izzudīs gleznieciski neizsmelta. Panofskis parāda, ka glezniecības “problēmas”, kuras atdzīvina glezniecības vēsturi, bieži ir tikušas atrisinātas aplinkus, ne jau to meklējumu ietvaros, kuri šīs problēmas visupirms tika izvirzījuši, bet, gluži pretēji, tad, kad gleznotāji, nonākuši strupceļā, šķiet aizmirstam par problēmām un ļaujās citām lietām, un tad pēkšņi, nodarbojoties ar ko pilnīgi atšķirīgu, atrod tās no jauna un pārvar šķērslī. Šis aplāpētais vēsturiskums, kas virzās pa labirintu, likumošanas, pārkāpšanas, pārklāšanas un strauju izrāvienu pavadīts, nozīmē nevis to, ka gleznotājs nezina, ko viņš grib, bet gan to, ka tas, ko viņš vēlas, atrodas šaipus mērķiem un līdzekļiem, un no augšas vada visu mūsu derīgo aktivitāti.

Mēs tā esam apmāti ar klasisko intelektuālās at-tīstības ideju, ka šī glezniecības mēmā “domāšana” nereti izsauc mūsos iespaidu par veltīgu nozīmju virpuļošanu, par paralizētu vai neauglīgu runu. Ja tam iebilstam, ka neviena domāšana nav brīva no balsta, ka vienīgā valodiskās domāšanas privilēģija izpaužas

tajā, ka ar to ir ērti strādāt, ka literatūras un filozofijas figūras, tāpat kā glezniecības figūras, nebūt nav pabeigtas un nav uzkrājamās nemainīgu dārgumu noliktavā, ka pat zinātne iemācās atpazīt “pamatjautājumu” zonu, ko apdzīvo noslēpumainas, atklātas, sašķeltas būtnes, par kurām nevar būt ne runas par to izsmelošu apgūšanu, kā, piemēram, kibernetiķiem pazīstamās “estētiskās informācijas” vai matemātiski fizikālo “operāciju grupu” gadījumā; un, ka galu galā mēs it nekur neesam spējīgi iegūt objektīvu gala pārskatu, nedz arī domāt progresu kā tādu, ka visa cilvēces vēsture zināmā nozīmē ir nemainīga: nu un kas, jautā sapratne līdzīgi Lamjelai²², vai tad vairāk nekā nav? Vai tad visaugstākā prāta izpausme ir konstatēt, ka mums izslīd pamats zem kājām, dēvēt pompozi par “izjautāšanu” to, kas ir nepārtraukts izbrīna stāvoklis, staigāšana pa apli, saukt par “Esamību” to, kas nav nekad mums pilnībā dots?

Tomēr šī vilšanās ir maldinošu iedomu izraisīta vilšanās, kura pieprasa pozitivitāti, kas precīzi aizpildītu to tukšumu. Tā ir nožēla par nespēju būt absolūtam. Nožēla, kas nav pat īsti pamatota, jo ne glezniecībā, ne kur citur, ja mēs nevaram iedibināt civilizāciju hierarhiju vai runāt par progresu, tas nav tāpēc, ka kāds liktenis mūs to kavētu darīt, tas drīzāk ir tāpēc, ka zināmā nozīmē jau pirmie gleznojumi sasniedza vistālākās nākotnes dziļumus. Ja neviena atsevišķa glezniecības skola neizsmēļ visas glezniecības iespējas, ja neviens atsevišķs darbs nav absolūti pabeigts, katra jaunrade maina, pārmaina, padara skaidrāku,

padziļina, apstiprina, rada nojausmu, rada vai pār-
rada jau no paša sākuma visus pārējos darinājumus.
Mākslas darbi nav ieguvums, ne tikai tāpēc, ka, līdzīgi
visām pārējām lietām, tie ir zūdoši laikā: bet arī tā-
pēc, ka tiem vēl ir priekšā gandrīz visa dzīve.

Tolonē, 1960.gada jūlijā un augustā

No franču valodas tulkojusi:

© Māra Rubene

Folkloras plaukimas

- 1. An darys... (1900-1910) ...
- 2. "Ugnies..." (1910-1920) ...
- 3. "Vandens..." (1920-1930) ...
- 4. "Lieskos..." (1930-1940) ...
- 5. "Prieš..." (1940-1950) ...
- 6. "Už..." (1950-1960) ...
- 7. "Su..." (1960-1970) ...
- 8. "Be..." (1970-1980) ...
- 9. "Su..." (1980-1990) ...
- 10. "Be..." (1990-2000) ...

PIELIKUMS

...the
... ..
... ..
... ..
... ..

PIELKUMS

...

...

...

Tulkotājas piezīmes

- I *En suspens* – šeit tulkots kā “nenoteiktība”, bet ir iespējams to tulkot arī kā “atlikšana”.
- II “Operacionāls” atstāts šajā formā, jo veido saites turpmākajā tekstā ar citiem raksturojumiem.
- III *Vision* – tulkoju kā “redze”, “redzēšana”, retāk tulkojams kā “redzējums” vai “vīzija”.
- IV Hērakleits, 89. fragments: “Nomodā esošie apdzīvo vienu kopējo pasauli, bet aizmigušais noslēdzas savējā”.
- V *La montagne* – latviski tulkojams vienkārši kā “kalns”; lai saglabātu šķietamo intrigu, tulkoju “kalna virsotne”, jo franču valodā vārds “kalns” ir sieviešu dzimtē.
- VI Par modernās glezniecības iniciatoriem tiek uzskatīti Pols Sezans un Eduārs Manē, jo abi ir piedāvājuši jaunas un novatoriskas pieejas tam, kā jāattēlo redzamais, papildinot attēlojumu ar abstrakciju un eksperimentu. Abu gleznotāju devumam veltīts daudz uzmanības, un tas nereti skatīts un analizēts filozofisko inovāciju kontekstā. P. Sezans ir analizēts daudzos darbos saistībā ar Anrī Bergsona un Edmunda Huserla idejām; arī viena no nesen izdotajām Mišela Fuko lekcijām veltīta pārdomām par to, kas liek domāt par Manē kā par modernisma pamatlicēju.
- VII Arturs Rembo “Redzīgā vēstules”.
- VIII *Fascination* tulkots kā “fascinācija”, kas ir arī valdzinājums.

- IX Mājiens uz Renē Dekarta “nepārtraukto radišanu”, par kuru tuvāk varam izlasīt Dekarta “Pārrunā par metodi”, 4. un 5. daļā (Rīga, 1978. – 36. – 55. lpp.). Gleznotāja vīzijas “nepārtrauktā piedzimšana” saistāma ar glezniecības metafiziskā uzdevuma izcēlumu.
- X Atsauce uz Marsela Mosa darbu “Ķermeņa tehnikas” (1936).
- XI Atsauce uz kristīgās teoloģijas radīto nojēgumu par svētlaimīgo augšāmcelšanos.
- XII Skat.: Žans Pols Sartrs “Nelabums” (Rīga, 2006). “Nelabums” ir autobiogrāfiska rakstura darbs, kas publicēts 1938. gadā.
- XIII Runa ir par P. Sezana darbu sēriju, kas tapusi ap 1882. gadu un ir veltīta masīvai kalnu ainavai, kas redzama no Tolonē un atrodas netālu no Eksas.
- XIV R. Dekarta mehāniskajā dabas koncepcijā instrumenti, kas palīdz cilvēkam būt dabas saimniekam un kungam, piemēram, brilles.
- XV Lukrēcija darināts jēdziens, ko pārņem sholastika, ar ko tā saprot jutekliskajā izziņā tieši dotu objektu. Dekarts “Dioptrikā” asi kritizē šādu izpratni.
- XVI Runa ir par Epikūra atomisma mācību par simulakriem, kas redzes avotu skaidro ar nepārtrauktu “tēlu” emisiju, kas rodas uz ķermeņa virsmas un “kopē” ārējo ķermeņa formu. Skat. tuvāk Epikūra vēstuli Hērodotam.
- XVII Jēdziens, ko piedāvājis Džons Loks. Skat. “sekundāro īpašību” skaidrojumu Dž. Loka “Esejā par cilvēka sapratni” (Rīga, 1977. – 58. lpp.).

- XVIII *Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.* **Skat.** *Fragment Sel. 74.*
- XIX Uz kuru balstījās *la taille-douce* tehnika.
- XX Kas norāda uz saistību ar ilūziju un attēlojumu.
- XXI Sal. ar Kloda Levī-Strosa darbu "Rase un vēsture", kurā viņš runā par "stacionāro un kumulatīvo vēsturi".
- XXII Galvenais personāžs Stendāla tāda paša nosaukuma romānā (1839), kas paliek nepabeigts, iespējams, Onorē de Balzaka kritikas rezultātā. Darbs tiek publicēts pēc autora nāves un tiek ierindots starp tiem Stendāla darbiem, kas tiek apzīmēti kā asa sociālā groteska, bet pats autors tiek saukts par vienu no retajiem politiski orientētajiem rakstniekiem. Sievietes Stendāla darbos ir tās, kas liek radikalizēt darbību un apzināt no tās izrietošās konsekvences.

Esejā "Acs un gars" sastopamo svešvārdu skaidrojums

Absolūts — tas, kas nav atkarīgs ne no kā cita, kā vien no sevis paša, lai būtu un tiktu domāts. Absolūta pretstats ir relatīvais.

Antinomija — filozofisks termins, kas tiek izmantots, lai apzīmētu vienādi nozīmīgu, bet pretēju tēžu pastāvēšanu.

Cezūra — pauze, pavērsiena punkts. Merlo-Pontī izstrādā cezūru ciešā saistībā ar hiasmas, pārklāšanās ideju.

Diagramma — zīmējums, kas atklāj sakarības starp lielumiem un lietām.

Embrioloģija — zinātne, kas pētī dzīvā organisma sākotnējās attīstības stadijas, izšķirot dīgļa, augļa, agrīnā organisma attīstību.

Gradients — eksaktajās zinātnēs izmantots termins, lai matemātikā runātu par vektoru, fizikā par mēru, kam ir fiziski parametri un kas tiek aprēķināts, vadoties no attāluma izmaiņām, bet bioloģijā, fizioloģijā, bioķīmijā, kas ir svarīgi šīs grāmatas kontekstā, to izmanto, lai apzīmētu variāciju mēru. Turklāt *gradients* var tikt skaidrots arī kā skaitlis vai matemātiska funkcija, kas stājas klasiskās zinātnes "kārtības un totalitātes" vietā.

Imaginārs — iztēlei atbilstīgs.

Imanence — šeit: princips, kas apzīmē lietās esošo iepretim "ideālajam", tā, kas atbilst idejām, garam, transcendencei.

Impresionisti — glezniecības virziena "impresionisms" pārstāvji, kas darbojās starp 1874. un 1886. gadu, sarīkojot 8 publiskas izstādes Parīzē; līdz ar to viņi iezīmēja norobežošanos no akadēmiskās pieejas, piedāvājot zūdošo impresiju un kustīgo fenomenu tvērumu, un iedibinot modernisma mākslas tradīciju. Pieminot impresionistus, Merlo-Pontī ir svarīga viņu punktēšanas tehnika un atbrīvošanās no līnijas.

Kubisms — mākslas virziens, kas visspilgtāk uzplauka laika posmā starp 1907. un 1914. gadu. Virziena radītāji bija mākslinieki Žoržs Braks un Pablo Pikaso. P. Pikaso glezna "Aviņonas meitenes" (1907) smeļas iedvesmu vēlinajos P. Sezana darbos un viņa atziņās par iespējamību pasaules attēlojumu reducēt uz vienkāršajām nesaliktajām ģeometriskajām formām — lodi, kubu, kvadrātu.

Kulturālisms — socioloģiskas ievirzes mācība, kuras uzmanības centrā ir kulturālās vides iedarbība uz indivīdu.

Logoss — grieķu izcelsmes vārds un nojēgums, kas reizē norāda uz valodu un prāta racionalitāti.

Miesa — Merlo-Pontī valodai raksturīgs atslēgas termins, ar kuru viņš apzīmē sajūtamo un sajūtamās pasaules saaudumu, intencionalitāšu savijumu.

Metafizika — filozofijas nozare, kas meklē pirmavotus, pirm pamatus un pirmelementus.

Mistērija — viduslaikos reliģiska satura uzvedums, taču arī sinonīms vārdam "noslēpums".

Narcisms — no senās Grieķijas mītu varoņa Narcisa atvasināts apzīmējums. Merlo-Pontī narcismu

skaidro ar inherenci, ar katrai redzei būtisko saistību starp redzošo un redzamo, to imanento, neatšķiramo raksturu.

Nomināls — verbāla definīcija, kas neaptver lietas kā tādas.

Nominālisms — mācība par idejām, kam atbilst tikai vārdi, atšķirībā no ideālisma, kas par reālām uzskata garīgās idejas, un no reālisma, kas ideju realitāti saista ar lietām.

Sholastika — viduslaiku universitātēs attīstīta filozofija, kas mēģināja saskaņot antīko filozofiju ar kristīgo teoloģiju.

Ontoloģija — mācība par esamību un esošo vispār.

Sirreālisms — mākslinieciskās domas virziens, kas izauga no dadaisma pēc Pirmā pasaules kara un kļuva īpaši aktīvs 20. gs. 20. gadu Parīzē.

Transcendents — R. Dekarta metafizikā izmantots Dieva apzīmējums.

Transcendentāls — I. Kanta izmantots apzīmējums jebkuras domāšanas iespējamībai, kuras avots ir empīrisko sintēžu subjektīvais princips.

Transsubstancija — kristīgās teoloģijas doktrīna, saskaņā ar kuru maizes un vīna svētīšana pārvērš tos Kristus miesā un asinīs.

Truisms — vispārzināma patiesība.

Universs — visa esošā kopums. Merlo-Pontī būtiska ir atsauce uz Vilhelmu Leibnicu, kurš universu saprot kā vienkāršo substanču — monādu — kopumu.

Personu rādītājs

Esejā “Acs un gars” minētie gleznotāji, tēlnieki, mākslinieki

Delonē Robērs (*Robert Delaunay*; 1885 – 1941) — franču gleznotājs.

Dibifē Žans (*Jean Dubuffet*; 1901 – 1985) — franču gleznotājs, tēlnieks, grafiķis un rakstnieks.

Dišāns Marsels (*Marcel Duchamp*; 1887 – 1968) — franču mākslinieks un mākslas teorētiķis; viens no visietekmīgākajiem un visvairāk komentētajiem 20. gadsimta māksliniekiem. Dišāns tiek saistīts ar revolūciju mākslā un mākslas eksperimentiem.

Džakometi Alberto (*Alberto Giacometti*; 1901 – 1966) — šveiciešu tēlnieks un gleznotājs, tuvs sirreālisma kustībai. Par Džakometi rakstījis Ž. P. Sartrs, kā arī Žils Delēzs.

Engrs Žans Ogists Dominiks (*Jean-Auguste-Dominique Ingres*; 1780 – 1867) — franču klasicisma gleznotājs.

Ernsts Makss (*Ernst Max*; 1891 – 1976) — vācu gleznotājs un tēlnieks, viens no nozīmīgākajiem dadaisma un sirreālisma pārstāvjiem.

Gogs Vinsents van (*Vincent van Gogh*; 1853 – 1890) — holandiešu gleznotājs un grafiķis, postimpresionisma pārstāvis. Van Goga glezna “Zābaki” (1887) ieņem centrālo vietu Mārtina Heidegera esejā “Mākslasdarba sākotne” (1936).

Karavadžo Mikelanželo de Merisi (*Michelangelo Merisi da Caravaggio*; 1571 – 1610) — itāliešu gleznotājs, reālisma virziena glezniecībā iedibinātājs. Merlo-Pontī atsaucas uz Karavadžo prasmi gleznot vīnogas. Atsauce uz vīnogu savukārt ietver atsauci uz glezniecības izpratnes tradīciju, kuras aizsākumi meklējami senajā Grieķijā. Tas ir stāsts par Zoiksiju (*Zeuxis*) — gleznotāju, kurš sacensībā ar Parhēsiju (*Parrhasios*) uzgleznoja augļu grozu tik dabisku, ka pie tā atlidoja putns pēc vīnogas. Šķīta, ka putns ir izšķīris strīdu par to, kurš ir labāks gleznotājs. Tomēr otrs gleznotājs bija uzgleznojis aizkarus, ko nepamanīja ne tikai skatītāji, bet pat amata brālis gleznotājs.

Klē Pols (*Paul Klee*; 1879 – 1940) — vācu, šveiciešu gleznotājs, grafiķis un mākslas teorētiķis. Merlo-Pontī izvēlas Klē darbu “Parks pie Lū (Lucernas)” (1938) ievietot kā ilustrāciju “Acs un gars” 1964. gada publikācijā.

Marejs Etjēns-Žils (*Étienne-Jules Maray*; 1830 – 1904) — franču fiziologs, kurš, sākot ar 1882. gadu, izmanto hronofotogrāfiju, kas paver iespēju uzņemt virkni uzņēmumu noteiktā laika intervālā un tādā veidā tuvāk izpētīt fotografētā priekšmeta kustību.

Maršāns Andrē (*Marchand André*; 1907 – 1997) — franču gleznotājs, ilustrators un paklāju dizainers. Merlo-Pontī varētu būt saistījis gan fakts, ka gleznotājam ir asa krāsu izjūta, gan tas, ka viņš nāk no Eksas un gleznot sāk un turpina par spīti ģimenes centieniem viņu no tā atturēt.

Matiss Anrī (*Henri Matisse*; 1869 – 1954) — franču gleznotājs, grafiķis un tēlnieks. Ievērojamākais fovisma pārstāvis.

Mišo Anrī (*Henri Michaux*; 1899 – 1964) — beļģu izcelsmes franču dzejnieks, rakstnieks un gleznotājs. Latviski Mišo poētiskos sacerējumus ir atdzejojis Andrejs Speke u.c.

Mūrs Henrijs (*Sir Henry Spencer Moore*; 1898 – 1986) — britu mākslinieks un tēlnieks, modernisma pārstāvis.

Rodēns Ogists (*Auguste Rodin*; 1840 – 1917) — franču tēlnieks, kura daiļrade tuva impresionismam.

Ruo Žoržs (*Georges Rouault*; 1871 – 1958) — franču gleznotājs, grafiķis un dizainers; kubisma, fovisma un ekspresionisma virzienu laikabiedrs.

Rišijē Žermēna (*Germaine Richier*; 1902 – 1959) — franču tēlniece; tēlnieka Antuāna Burdela (1861 – 1929) skolniece.

Sezans Pols (*Paul Cézanne*; 1839 – 1906) — franču gleznotājs, postimpresionisma pārstāvis. Merlo-Pontī ir veltījis Sezanam eseju “Sezana šaubas” (1945). Lai gan eseja “Acs un gars” nav tieši veltīta Sezana daiļrades analīzei, māksliniekam tajā atvēlēta ievērojama vieta. Merlo-Pontī seko mākslinieka meklējumiem, viņu, līdzīgi Sezanam, interesē nevis ilūzija, bet gan ķermeniskuma un dziļuma sajūtas apgūšana.

Vinči da, Leonardo (*Leonardo da Vinci*; 1452 – 1519) — itāliešu gleznotājs, tēlnieks, arhitekts, zinātnieks, izcilākais itāliešu renesanses pārstāvis.

Žeriko Teodors (*Théodore Géricault*; 1791 – 1824) — franču gleznotājs, viens no vadošajiem romantisma māksliniekiem.

Esejā “Acs un gars” minētie dzejnieki, rakstnieki, literāti

Apolinērs Gijoms (*Guillaume Apollinaire*; 1880 – 1918) — franču dzejnieks. Latviešu valodā izdoti darbi: “Gājiens”, “Poēmas Lū”.

Limbūrs Žoržs (*Georges Limbour*; 1900 – 1970) — franču rakstnieks, dzejnieks. Publicējis vairākus glezniecībai veltītus darbus, tai skaitā tādus, kas veltīti Ž. Dibifē, Ž. Brakam, A. Džakometi, Ž. Rišjē u.c.

Rembo Artūrs (*Arthur Rimbaud*; 1854 – 1891) — franču dzejnieks. Latviešu valodā izdoti darbi: “Sezona ellē/Iluminācijas”, “Cirka zirgi auļos”.

Rilke Rainers Marija (*Rainer Maria Rilke*; 1875 – 1926) — austriešu ievērojamākais vācu valodā rakstošais liriķis. Sarakstījis “Vēstules par Sezanu” (1952), “Ogists Rodēns” (1903). Latviešu valodā izdoti darbi: “Maltas Laurida Briges piezīmes”, “Lirika”, “Stundu grāmata”, “Gleznu un tēlu grāmata”.

Valerī Pols (*Paul Valéry*; 1871 – 1945) — franču rakstnieks un dzejnieks, vairāku mākslas kritikai un filozofijai veltītu darbu autors. Latviski ir lasāmi: “Dzeja”, “Vienkāršas freskas: darbu izlase”.

Esejā “Acs un gars” minētie un klātesošie domātāji, filozofi

Aristotelis (*Aristoteles*; 384 — 324 p.m.ē.) — grieķu filozofs, pirmais formālās loģikas sistematizators. Platona tradīcijas aktualizācija un kritika rosina atgriešanos pie Aristoteļa filozofiskā mantojuma.

Bergsons Anrī (*Henri Bergson*; 1859 – 1941) — tiek uzskatīts, ka Bergsons liek pamatus jaunai metafizikai. Manuprāt (M.R.), būtiski ir tas, ka viņš uzskata, ka karteziāniskais nošķīrums starp *res extensae* un *res intensae* nav visai tālredzīgs un traucē apgūt matērijas, kustības dinamiku. Bergsons pievēršas dzīves, ilgstamības, dziņas un atmiņas tēlu skaidrojumam, kas būtiski ietekmē turpmāko filozofisko domu.

Dekarts Renē (*Renè Descartes*; 1596 – 1650) — jauno laiku filozofijas iedibinātājs un fenomenologiem būtiska atsauce. Merlo-Pontī veltī diskusijai ar Dekartu “Acs un gars” trešo daļu. Fenomenoloģiskā tradīcija aktualizē jautājumu par karteziānisma mantojumu. Šai diskusijai ir daudz aspektu. Ļoti būtisku vietu tajā ieņem pārdomas par telpisko (izplesto) lietu un domāšanas nošķīrumu (*res extensae* un *res intensae*). Šis nošķīrums ir ne tikai jaunlaiku filozofijas pamatā, bet ir arī dabaszinātņu (jo sevišķi fizikas un matemātikas) attīstības veicinātājs.

Heidegers Martins (*Martin Heidegger*; 1889 – 1976) — vācu filozofs, esejā “Acs un gars” būtisks ietekmes avots un diskusijas partneris, lai arī tieši vārdā nav nosaukts.

Huserls Edmunds (*Edmund Husserl*; 1859 – 1938) — fenomenoloģijas kustības, pie kuras franču varianta pieskaita, lai arī reizēm ar atrunām — Merlo-Pontī — pamatlicējs. Merlo-Pontī ne tikai pēti nepublicētos Huserla pierakstus Lūvenā, bet arī risina sarunas par Huserla arhīva izveidošanu Parīzē. Par to, ka Huserla vēlinā doma ir ietekmējusi Merlo-Pontī, liecina viņa lekciju piezīmes un materiāli pēc nāves publicētajam darbam “Redzamais un neredzamais”. Dāņu fenomenoloģijas pētnieks Dans Zahavi izsaka domu, ka Merlo-Pontī fenomenoloģiskās domas dziļums ir laikmetīgs un vēl nav līdz galam atklāts, jo arī Huserla rokraksti tiek iepazīti tikai 20. gadsimta pēdējās desmitgadēs.

Leibnics Gotfrīds Vilhelms (*Gotfried Wilhelm Leibnitz*; 1646 – 1716) — Leibnics ir kritisks pret Dekarta *res extensae* izpratni. Viņš tās vietā piedāvā domāt par spēka punktu, ko apzīmē kā monādi. “Monadoloģija” piedāvā metafizisko problēmu risinājumu, kas no jauna nonāk diskusijas laukā, pateicoties Huserla fenomenoloģijas izliktajiem akcentiem.

Lefors Klods (*Claude Lefort*; 1924) — franču filozofs, Merlo-Pontī skolnieks. Publicējis darbus par politiskās filozofijas, totalitārisma, demokrātijas u.c. jautājumiem.

Malbranšs Nikolā (*Nicolas Malbranche*; 1638 – 1715) — franču filozofs, pārstāv okazionālistu filozofisko ievirzi. Malbranšs akcentē Dieva tiešās iejaukšanās nepieciešamību, lai savienotu Dekarta nošķirtās gara un ķermeņa substances.

Nīče Frīdrihs (*Friedrich Nietzsche*; 1844 – 1900) — vācu filozofs, dzīves filozofijas pārstāvis, kuram ir milzīga ietekme uz dažādiem 20. gs. domas virzieniem.

Paskāls Blēzs (*Blaise Pascal*; 1623 – 1662) — Ievērojams franču matemātiķis un fiziķis, kā arī reliģiskas ievirzes domātājs.

Ravesons Fēlikss (*Félix Ravaisson*; 1813 – 1900) — franču filozofs un arheologs, A. Bergsona skolotājs.

Sartrs Žans Pols (*Jean-Paul Sartre*; 1905 – 1980) — franču rakstnieks un filozofs, eksistenciālisma pārstāvis. Atsauce uz Sartru šajā esejā nav tieši dota, taču Sartra klātbūtne ir jūtama. Ar Sartru turpinās Merlo-Pontī diskusija gan par fenomenoloģijas, gan par tēla un iztēles iedabas izpratni.

Zenons Elejietis (490? — 430? p.m.ē.) — sengrieķu filozofs, Parmenīda skolnieks. Zenons ir būtisks Merlo-Pontī esejas kontekstā gan ar saviem paradoksiem, kas skar kustības izpratni, gan ar ontoloģisko tradīcijas kontekstu.

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308021701

2008-3

53

ISBN-978-9984-9829-77



9 789984 982977