

l e k c i j u k u r s s



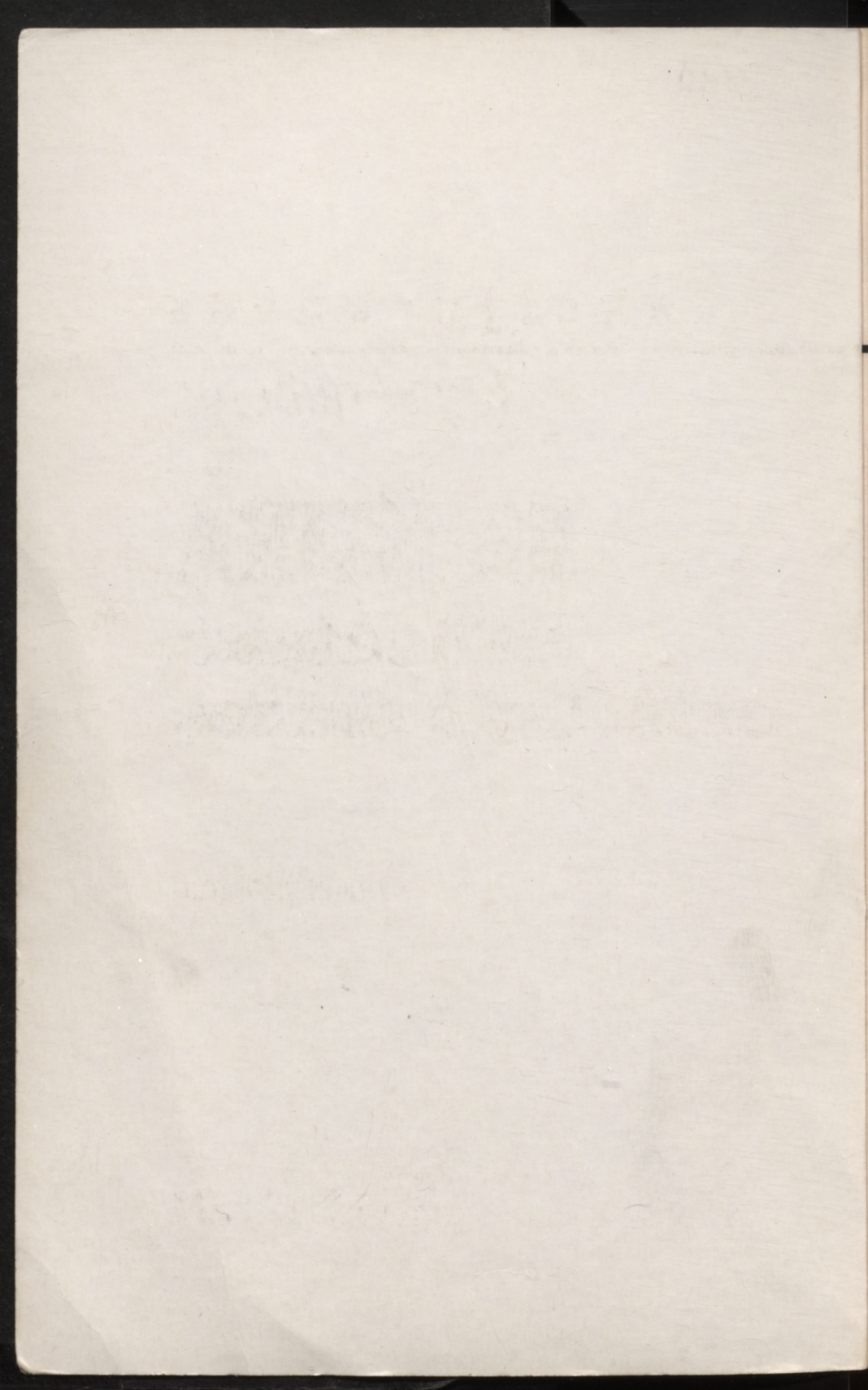
Elga Freiberga

ESTĒTIKA

**Mūsdienu
estētikas skices**



ZVAIGZNE ABC



L 2001-4
7

Latvian Society
of Aesthetics

L

l e k c i j u k u r s s

Elga Freiberga

ESTĒTIKA
Mūsdienu
estētikas skices

AUTORES REDAKCIJĀ



ZVAIGZNE ABC

18 (075.4)
Fr 412

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0301006534

© Elga Freiberga, 2000
© Apgāds Zvaigzne ABC, 2000
ISBN 9984-17-862-5

levads

Lekcijas estētikā ir veidotas, par pamatu izmantojot materiālus, kas sagatavoti kursam "Rietumeiropas estētikas vēsture", kurš jau vairākus gadus tiek lasīts Latvijas Mākslas akadēmijā. Šīs lekcijas tikai daļēji sasaukas ar vēsturi. Tajās vairāk uzmanības ir pievērsts atsevišķām estētikas tēmām, kas man šķiet aktuālas un būtu aplūkojamas. Tematiski grāmatas saturs atbilst kādam "uzlabojumam", kuru pagājušajā gadā mēģināju veikt, proti, idejai lasīt lekcijas tikai par 20. gadsimta estētikas problēmām. Diemžēl šis "uzlabojums" īsti neiesakņojās, jo, uzdodot studentiem jautājumu "Vai jūs izvēlēsities īsi un par 20. gadsimtu vai visu no paša sākuma?", viņi dīvainā kārtā parasti atbild: "Visu un no paša sākuma." Taču "viss", protams, ir tikai nosacītība, jo lekciju saturs prasa zināmu aranžējumu. Arī jebkura vēsture ir tikai nosacīta.

Lekciju žanrs izvirza prasību pēc akadēmiskas skaidrības un priekšmetiskas noteiktības apvienojumā ar improvizāciju un nemītu atjaunotni. Savā ziņā lekcijām piemīt mūžīga nepabeigtība, jo tās vienmēr tiek pilnveidotas un mainītas. Protams, saglabājas tēmas un idejas, par kurām tiek runāts, bet paliek arī apziņa, ka paveiktais nav galīgs. Iespējams, tā ir tikai mana diletantisma izpausme, kas liek apšaubīt jau izdarīto un atgriezties pie tā atkal un atkal, nevis apmierināties un apstāties. Var būt, ka šī "mūžīgā atgriešanās" ir saistāma ar kādas noteiktas ievirzes un skolas trūkumu, kas ir tik raksturīgs humanitārajai domai Latvijā, vai arī ar diletantisko augstprātību, kura neļauj iet pa iestaigātiem ceļiem.

Lekciju žanrs ir savdabīgs arī tāpēc, ka tas nav uzskatāms par oriģinālžanru. Gatavojoties lekcijām, gribot negribot nākas izmantot diezgan plašu literatūru, nevis tikai veidot improvizācijas par dažiem darbiem. Tomēr bieži vien viss ir atkarīgs no lekciju tematikas un lektora specializācijas. Reizēm kopējo virzību nosaka kāda pilnīgi patvaļīgi apziņā iespiedusies frāze, kas nākusi no citiem, neakadēmiskiem avotiem. Ievirzi jeb toni lekcijām piešķir lektora intereses, kā arī pieredze, kas veido tekstam noteiktu noskaņu. Bieži vien lekcijā nav iespējams "iekomponēt" to, kas neiederas kopējā tematiskajā plūdomā. Pārskatot lekcijas, es varu redzēt, kādi jautājumi nav iekļauti izklāstā, turklāt to trūkst ne jau tāpēc, ka par tiem vispār nav nekādas nojausmas vai nav literatūras, bet gan tāpēc, ka šie jautājumi neiederas kopējā kontekstā.

Kas veido lekciju kopējo noskaņu? Pirmām kārtām estētiskā pieredze un aplūkojamās tēmas. Tomēr īpaši svarīgi man šķiet saglabāt estētikā iespēju diskutēt par cilvēka sajūtīguma un juteklības klātbūtni, kas neļauj pārvērst šo jomu par pilnīgi racionālu un sastingušu disciplīnu. Laikmetīgā estētika ir visai sazarota un daudzveidīga, tāpēc ir neiespējami runāt tikai no kādas "lielās teorijas" pozīcijām, neņemot vērā arī teorijas perifēriju.

Pirms dažiem gadiem kāds kolēģis, kuru es ļoti cienu, man jautāja, kāpēc es vispār lasu lekcijas. Viņš pauda neizpratni par šīs nodarbes nepieciešamību man. Saprotot, ka nevaru atrast nekādu pietiekamu attaisnojumu, es atbildēju: "Man vienkārši patīk sarunāties ar sevi skaļā balsī." Tas arī atbilst patiesībai. Savā ziņā lekciju lasīšana ir stāstījums pašai sev. Izstāstītais vai nu kaut ko noskaidro, vai, gluži otrādi, padara visu vēl neskaidrāku. Šo nodarbi nopietnāku padara tas, ka manam stāstījumam ir liecinieki – studenti, kuru dēļ nedrīkst apmierināties ar pilnīgi narcisisku tiksmi skaļi sarunāties ar sevi.

Lekciju rakstīšana un izdošana ir vēl mīklaināka lieta, jo vajadzētu pietikt ar to, ka tās jau ir izskanējušas. Šai sakarā lietderīgi būtu atcerēties Sērena Kirkegora aforismā izteikto ideju par to, ka cilvēkam jau ir dota domas brīvība un ar to taču būtu pietiekami, bet nē – dodiet viņam arī vārda brīvību! Alkas pēc vārda brīvības acīmredzot rodas no pārblīvētas uztveres, kas prasa iespēju izpausties.

Kas ir estētika

Klasiska atbilde uz jautājumu, kas ir estētika, skan tā: "Estētika ir zinātne par skaisto." Vai tāda atbilde mūs apmierina? Savā ziņā viennozīmīga atbilde uz šo jautājumu nav iespējama, un, pat pievēršoties estētikas vēsturei, nākas secināt, ka pastāv visdažādākie atbildes varianti. Vai ir iespējams atbildēt arī uz jautājumu, kas ir filozofija? Filozofijas, tāpat kā estētikas dzīvotspēja ir ietverta pašā jautājumā, nevis atbildē.

Viena no iespējamām atbildēm par estētiku ir tāda, kas norāda uz tās piederību pie kāda noteikta virziena, pie kādas noteiktas skolas, citiem vārdiem sakot, pie kādiem domāšanas ietvariem. Vai mēs mūsu pašreizējā situācijā spējam viennozīmīgi atbildēt uz jautājumu, vai Latvijā pastāv kāda filozofijas skola vai domāšanas tradīcija? Katram no mums ir kāds fragments, kāda domas druska, kuru, ja rīkojamies godprātīgi, nevajadzētu uzdot par veselumu vai pat par savu īpašumu.

Atbildēt uz jautājumu, kas ir estētika, var arī ļoti vienkārši, uzšķirot jebkuru enciklopēdiju vai uzzīņu krājumu. Tikai viena piebilde – katrā no tām būs atšķirīgs traktējums – atkarībā no vietas, valodas un tradīcijas. Taču ir viena apvienojoša iezīme – estētikas piederība pie filozofijas. Šis atzinums savā ziņā gan atvieglina, gan apgrūtina atbildes atrašanu, vienlaikus iezīmējot arī zināmu konsekvenci, liekot domāt par estētikas robežām.

Estētika kā filozofijas sfēra savas aprises iegūst 18. gadsimtā, kad vācu filozofs Aleksandrs Baumgartens savā darbā "Pārdomas par poēziju" lieto šo vārdu, lai apzīmētu vienu no divām filozofijas daļām, kuras atšķiras ar izziņas procesu. Estētika, pēc Baumgartena ieskatiem, ir sfēra, kas balstās uz juteklisko izziņu un ir saistīta ar cilvēka sajūtām, savukārt loģika izzina abstraktas idejas. Baumgartens "atdzīvina" kādu līdz šim aizmirstu grieķu vārdu *aisthanomai*, kas nozīmē – "uztvert". Estētikas piesaiste jutekliskajai uztverei ir saglabājusi savu nozīmi arī mūsdienās, kaut gan estētikas interpretācijas ir bijušas visai atšķirīgas.

Kas tad mūsdienās kopumā raksturo estētiku? Tā ir māksla, mākslas iedaba un mūsu uztvere. Līdz ar to atbildēt uz jautājumu par estētikas būtību kļūst vēl grūtāk, rodas aizvien jaunas problēmas un nākas ieviest jaunus jēdzienus. 20. gadsimta otrajā pusē estētikā aktualizējas tādi jēdzieni kā estētiskā attieksme, vērtība, mākslas filozofija, mākslas interpretācijas utt. Tas veido estētikas cilvēcisko "horizontu" – cilvēks piesaka sevi ne tikai kā racionālu un praktisku, bet arī kā radošu un jūtīgu būtni, kurai šī jūtīguma saglabāšana mūsdienu situācijā kļūst par problēmu.

Vai estētikas aprišu izveidošanās 18. gadsimtā liecina par to, ka pirms tam estētikas problemātika nav eksistējusi? Pirmsteorētiskā estētika (teorijas rašanās nozīmē) iezīmējas ar atšķirīgu valodu un jēdzieniem, tās problemātika ir saistīta ar skaistā, gaumes, jaunrades un formas jautājumiem, kas zināmā mērā nav zaudējuši savu aktualitāti arī mūsdienās, tikai tagad apzīmē citu jēgu. Atšķirīga ir arī jēdziena "māksla" interpretācija. Viena no nozīmīgākajām estētikas teorijām pieder vācu filozofam Imanuelam Kantam, kura veikumam estētikas jomā mēs pievērsīsimies vairākkārt.

Estētika savā ziņā iegūst patstāvīgumu līdz ar Imanuela Kanta estētikas teoriju, kas aizsākas ar it kā vienkāršu jautājumu par to, kā veidot estētisku spriedumu, ja zināms, ka tā pamatā ir jūtīgums, un kā noteikt šī sprieduma vispārības nozīmi, jo šī vispārība spriedumam piemīt, tas balstās uz galīgām formām, bet tam nav noteikta mērķa vai jēdziena. Estētiskā sprieduma struktūra atklājas kā daļu un veselā attiecības, kas ir dotas fenomenālu konfigurāciju veidā. Ak, kāds izteikums! Taču saprast to ir ļoti vienkārši – fenomenālās konfigurācijas nozīmē, ka kaut kas šajā brīdī ir dots mūsu sajūtās. Šis "kaut kas" izraisa patikas vai nepatikas jūtas, kas ir pazīstamas katram no mums. No vienas puses, patiku vai nepatiku rada tas, kāda veida objekts mums ir dots, un patika izaug no atbilstības kādam mērķim vai standartam, piemēram, aplūkojot kādu dzīvu radību, mēs varam pie sevis vai skaļi secināt, ka tas (vai viņš) ir izcils savas sugas pārstāvis. Kants to apraksta kā patiku par "labumu" (tam gan nav tiešas noderības vai praktiska lietojuma nozīmes – vienkārši man patik tas dzīvnieks). No otras puses, patika rodas saistībā ar kaut kādu cēloni vai iemeslu, piemēram, noteikta krāsa vai garša ierosina manu patiku vai "atgrūž" mani no priekšmeta. Mana personiskā attieksme nosaka, kam es dodu priekšroku, – zilam vai zaļam, skābam vai sāļam, un rosina mani būt kontaktā ar šo priekšmetu.

Taču – vai šajā sprieduma līmenī var kaut ko pasacīt par estētiku? Vai estētiskie spriedumi ir tikai sajūtu saspēles rezultāts? Tīrais estētiskais spriedums tiek noteikts kā atbilstība mērķim, nevis "triecienam", ko saņēmušas mūsu sajūtas. Mūs var iepriecināt liniju un krāsu salikums kādās noteiktās attiecībās; un tas nozīmē, ka objekta formālās noteiksmes nav tik svarīgas, tāpat nav svarīgi, vai objekts patiesi eksistē. Kants uzsver, ka tīrais estētiskais spriedums ir savrupināts no jēdziena, tāpēc tas ir "neieinteresēts".

Tomēr kā gan ir iespējams tas, ka mūsu spriedums izraisa patiku? Vai mēs tiekam iepriecināti bez kādas intereses? Kants uz to atbild, ka estētikā mūsu spriedumam piesaistās arī sapratne un iztēle. Mūsu spēja saprast, veidot attieksmi un atsaukt atmiņā. Tas viss kopā ar sajūtu mijiedarbi veido savstarpēji papildinošas attiecības. Sapratne un iztēle rosina un veido arī saskarsmes spējas, jo tās taču arī nevar būt balstītas tikai uz formu. Forma šeit "strādā" kā uztverto veidojumu bagātības attiecību korelē. Kā to saprast? Tā, ka viss šis kopums iegūst noteiktus apveidus, kas ļauj arī estētiskajam spriedumam līdzdarboties pasaules izziņā kā mūsu

"dzīves sajūtai". Formālie veidojumi ir strukturēti, tie palīdz sapratnei un iztēlei, bet visas šīs attiecības nav savstarpēji aizstājamas. Estētiskajā spriedumā iesaistās gan loģiskās, gan arī pieredzes nostādnes; ja prāta nostādnes ir skaidras, tad pieredze grūtāk pakļaujas aprakstam. Pieredze drīzāk tiek saprasta kā prototips. Kas ir šī prototipa līdzinieks? Tā ir daba. Cilvēciskās un citas dzīvās radības veidoli ir vairāk saistīti ar mūsu instinktivajām un praktiskajām vajadzībām. Kā tad tie var būt saistīti ar neieinteresētību, kas piemīt estētiskajam spriedumam? Daba ir pamats estētiskā sprieduma tapšanā, tā dod nojausmu par artefaktiem, t. i., tādām parādībām, kuru vērojums sagādā mums patīku – bez jebkādas lietderības. Artefakta izpratne paver jaunu ceļu estētikā, saistot to ar mākslas fenomenu. Arī Kantam māksla ir atkāpe no tīrā estētiskā sprieduma. Kants uzsver, ka daiļās mākslas (kā tolaik bija pieņemts sacīt) ir atšķirīgs un īpašs veids, kuram piemīt iekšēja pabeigtība, tas ir mērķis pats sev. Tāpēc māksla kontrastē ar parocīgumu, noderīgumu. Daiļās mākslas atšķiras arī no tā, ko reizēm sauc par mākslu, viens no tādiem mākslas veidiem ir mehāniskā māksla, kas ir izzināma un parocīga, otrs veids ir krietni sarežģītāks, tas ir saistāms ar laika pavadīšanu, piemēram, kāršu spēle, tāpēc šo veidu var saukt par patīkamo mākslu. Kā tad veikt nošķirumu? Par daiļajām mākslām mēs varam saukt visu to, kas nav daba un ir saprotams vienīgi kā māksla, taču kas pēc savas meistarības pakāpes tuvinās dabai. Kā saprast šo Kanta tēzi? Kā spēju, kā meistarības un darba brīvības pakāpi, kas nerāda nedz tapšanas mehāniskumu, nedz darba sūrumu, bet tiek uztverti tikpat brīvi un nepiespiesti kā dabas objekti.

Māksla tiek nosaukta par fenomenālu objektu, un, izsekojot šī objekta tapšanai, mēs nonākam pie radošās subjektivitātes. Daiļās mākslas ir ģēnija jaunrades rezultāts. Kas ir ģēnijs? Ar šo vārdu Kants drīzāk saprot dabisku talantu, nevis ekstraordināru personību. Dabisks talants ir tas, ko nevar apgūt mehāniskā ceļā, apgūstot tikai likumus un iemaņas. Oriģinalitāte un atšķirība ir ģēnija pazīmes, tāpēc arī daiļo mākslu darinājumi ir eksemplāriski, t. i., tie top tikai vienu reizi. Tieši tāpēc tie rosina citu mākslinieku jaunradi. Tie nemudina uz vienkāršu atdarināšanu, bet aicina sekot, iesaistot vērotāju radošā dialogā ar sevi, un arī tas ir jaunrades solis. Mākslinieciskā jaunrade nelīdzinās jaunradei citās sfērās, tā atšķiras kā no mehāniskās darināšanas, tā no zinātniskās jaunrades; mākslinieciskajai jaunradei piemīt spontanitāte, turpretim zinātniskajai – kontinuitāte. Mākslinieciskā jaunrade darina vienreizīgas lietas – artefaktus, bet tomēr, būdama izteikti subjektīva, tā savā būtībā līdzinās dabai. Varbūt savā neatdarināmības pakāpē? Lai nošķirtu mākslu no dabas, Kants izmanto estētiskās idejas jēdzienu. Kas ir estētiskā ideja? Kants to sākotnēji apzīmē kā iztēles pārstāvniecību, kura gan ierosina daudzas domas, tomēr šīm domām nepiemīt jēdzieniski skaidra noteiktība. Estētiskā ideja noformē tēlu vai juteklisko formu, saglabājot šo neizteicamo domu. Pateicoties estētiskā idejas klātbūtnei ir iespējama uztvere. Tas nenozīmē, ka estētiskā ideja ierosina

asociācijas vai arī ka asociāciju ierosināšana ir estētiskās idejas vienīgais uzdevums. Estētiskā ideja var rekonstruēt pieredzi, tā, vērsoties pie reāli neesoša subjekta, rada tādu veseluma vai pilnības izjūtu, kurai nav nekā līdzīga dabā. Šī estētiskās idejas iezīme atšķiras no vienkāršu empīrisku likumu ierosinātām asociācijām, jo mākslinieciskā forma nav tikai vienkārši pasaules elements, bet gan pārstāv šo pasauli, tādējādi darot to pazīstamu pilnīgi jaunā veidā. Kants norāda uz mākslai un estētikai būtiski piemītošo radošā dziļuma dimensiju, kas ir eksistenciāli nozīmīga cilvēkam.

Tādējādi no Kanta estētikas izpratnes izriet pavērsiens uz cilvēka subjektivitātes klātbūtni estētikā. Estētikas jēga un nozīme ir dziļi subjektīva un vienlaikus vispārīga, jo estētikā cilvēks visuzskatāmāk spēj saskatīt savas, cilvēciskās darbības iezīmes, saskatīt to, kas viņu atšķir no apkārtējās pasaules.

Vēl viens būtisks pavērsiens ir saskatāms 20. gadsimta itāļu filozofa Benedeto Kroče estētikas interpretācijā. Pats Kroče savu filozofiju sauca par absolūto ideālismu, un estētikai pretēji vispārpieņemtajām nostādnēm tika ierādīta teorijas loma. Ko piedāvā Kroče? Intuīciju un izpausmi, viens no viņa darbiem saucas – "Estētika kā zinātne par izpausmi un kā vispārējā lingvistika". Estētikā pats būtiskākais nav saistīts ar empīrisko realitāti, galvenais ir mākslas izpratne. Māksla Kroče skatījumā ir intuīcija, kas sevī apvieno visa tā spēku un jēgu, no kā tā tiecas atbrīvoties. Viena no ierastākajām kļūdām, kas tiek pieļautas mākslas interpretācijā, uzsver Kroče, ir mākslas un dabiskās realitātes saistība. Māksla nav fizisks fakts, jo fiziskajam un faktiskajam nav savas realitātes, tie ir ireāli. Tikai māksla ir reāla, tā ir reāla visiem, kas tai veltījuši savu dzīvi. Turklāt Kroče nesauc mākslu par subjektīvu realitāti, lai norobežotu to no objektīvās realitātes, māksla ir vienīgā realitāte. Mākslu nevar salīdzināt arī ar praktisku, noderīgu darbību, bet tai nav sakara arī ar dabisku baudu vai ciešanām; mākslas baudījums ir pilnīgi atšķirīgs no slāpju veldzēšanas, cilvēka praktiskās intereses nevar pamatot estētisko interesi. Māksla nav arī morāls akts. Protams, mākslas tēli var izraisīt gan atzinību, gan arī nosodījumu, bet paši par sevi tie nav nedz ļauni, nedz labi. Kroče pat apgalvo, ka spriest par to, vai Šekspīra "Kārali Līrā" radītais Kordēlijas tēls ir morāls vai amorāls, nozīmē to pašu, ko apspriest kvadrāta vai trijstūra moralitāti vai amoralitāti, tādējādi nodalot mākslas tēlu no sprieduma vai vērtējuma. Māksla ir atsevišķais, bet vienlaikus arī garīgais, to nevar izprast kā atdarināšanu, jo māksla ir īpaša gara darbības izpausme, tādējādi arī estētika ir izpausmes sfēra. Mākslas pamatā ir intuīcija – dziļš vērojums un iztēles darbība. Intuīcijā apvienojas viss, tā ir sinkrēts akts, kas balstās uz neizsakāmo, jo pašu intuīciju nav iespējams aprakstīt. Mākslas būtība ir intuīcijas un ekspresijas apvienojums, tās nav nošķiramas faktiskajā līmenī, kur abas raksturo garīga intensitāte. Tas nebūt nenozīmē, ka mākslas tēli ir abstrakcijas, jo mākslai nepiemīt arī intelektuālās izziņas īpašības, tāpēc visi mēģinājumi reducēt mākslu uz kādu filozofijas, reliģijas vai zinātnes formu ir lemti

neveiksmei. Kročes estētikā dominē garīgums, viņaprāt, mākslu caurstrāvo gars, kas parāda to, ka estētikā nav jāvairās no spirituālisma un intuitīvisma. Mākslas tapšana ir tikpat noslēpumaina kā pasaules radišana. Protons, Kroče nenoliedz arī darināšanas tehnikas nozīmi mākslā, taču tā nevar kalpot par estētikas pamatojumu, tāpēc estētika un arī tradicionālie tās jēdzieni (skaistais, traģiskais, komiskais) nav aplūkojami kā patstāvīgas kategorijas ar savu nemainīgo saturu, jo ikviena no šīm kategorijām pieder kādam noteiktam žanram (Kroče vairāk sliecas domāt, ka šīs kategorijas ir raksturīgas literatūrai un tikai vēlāk tiek pārceltas uz visu mākslas sfēru). Tādējādi estētikā Kroče saskata arī vēstures ietekmi un nozīmi. Vēstures teorijā Kroče atsakās no universālisma skatījuma uz vēsturi, jo tas neko nepasaka par vēstures patiesību. Tikai individuāla attieksme, individuāls skatījums uz vēsturi ļauj saskatīt patiesās cilvēces progresa iespējas; bez tam Kroče norobežojas arī no empīriskās pozīcijas vēsturē, kura nekritiski pretstata vienu faktu otram, vienu civilizāciju – necivilizācijai, austrumu un rietumu civilizācijas, absolutizējot un nesaskatot pasaules norīšu sintēzes iespējas. Papildinot Kročes estētisko teoriju ar vēsturiskumu, var saskatīt viņa domāšanas stratēģiju – redzēt atsevišķo, individuālo un vienlaikus spēt saskatīt kopsakaru, kas izpaužas garīgumā, bet atteikties gan no šauri empīriskas faktualizācijas, gan arī no universālisma, kas visu pielāgo savām abstrakcijām. Tas, ko mēs saucam par realitāti, ir īreāls, bet tas, ko saucam par īrealitāti ir reāls – ar šo šķietamo paradoksu var īsi raksturot Kročes uzskatus estētikā, kuriem bija liela ietekme uz mākslas teoriju šajā gadsimtā.

Viena no pamanāmākajām estētikas īezīmēm ir saistība ar pieredzi, kas klasiskajā estētikas teorijā bieži tika absolutizēta. Kanta estētika saglabā šo pieredzes nozīmi, īenesot tajā savas korekcijas. Estētiskā pieredze arī tiek aplūkota nevis kā reāli pastāvošo lietu pieredzējums, bet kā īpašs pieredzes veids.

Kas raksturo estētisko pieredzi? Šis jautājums ir saistāms ar estētiskās uztveres savdabību. Pirmajā acu uzmetienā estētiskā pieredze ne ar ko neatšķiras no ikdienišķās pieredzes, abas it kā balstās uz jutekliskumu, tiešo objekta tvērumu. Tomēr pats jutekliskais tvērums vienmēr tiek pakļauts kaut kādai intelektuālajai apstrādei, jo uztvertais tiek pārstāvēts, tiek meklēta objekta patiesība, kas balstīta uz praksi. Estētiskajā uztverē objekta patiesība pastāv īpatnā veidā, tā it kā nāk līdzī jutekliskajai uztverei, neprasot pēc objekta patiesības vai reālās eksistences. Šajā – estētiskās uztveres līmenī – tiek neīneutralizēta objekta realitāte vai nerealitāte, tam nav īzšķīrošas nozīmes. Estētiskais objekts ir tūlītēji klātesošs. Piemēram, skatoties īzrādī, es sev neuzdodu jautājumu par to, vai šis notikums ir reāli īespējams vai ne, es vienkārši esmu līdzdalīga notiekošajā, tiktāl tas spēj mani pārliecināt tūlīt, par cik tas ir manā uztverē, un manā uztverē tas, ko es vēroju, var būt tikai tad, kad tas ir pietiekami īkspresīvs, īzpausmīgs. Tādējādi tas, ko es vēroju, un es pati saplūst šajā uztveres

aktā, veidojot vienu veselumu. Tas nenozīmē, ka estētiskais objekts ir tikai juteklisks, jo es taču uztveru jau iecerētu, uzrakstītu, iestudētu un nospēlētu ainu. Tātad estētiskais pats par sevi ir ideju sensualitāte, tūlītējība, klātbūtne. Ko tas pasaka par estētikas savdabību? To, ka estētikas nozīme slēpjas kādā integritātē, spējā iesaistīt manu fragmentāro pasaules tvērumu veseluma ainā; citiem vārdiem sakot, estētikas nozīme ir veseluma vai pilnestības veidošana. Estētika apstiprina cilvēkam viņa cilvēcību, saikni ar pasauli, galu galā viņa juteklību. Estētiskajā uztverē cilvēks vienmēr ir klātesošs, protams, tad, ja viņš ir viņš pats, ja viņš akli neseko modei vai citu spriedumiem. Vai glezna pārstāj eksistēt, kad muzeja durvis ir aizslēgtas? Vai mūzika pārtrauc skanēt tad, kad ir beidzies koncerts, vai tad, kad jūs esat noņēmuši sava pleijera austiņas? Estētiskajā uztverē uztverošais un uztveramais dzīvo kopīgu dzīvi, tie ir nesaraujami saistīti. Tas nenozīmē, ka estētika ir reducējama uz vienkāršu saskarsmi, tā prasa kaut ko vairāk. Kas ir šis "vairāk"? Var sacīt, ka tā ir smalka saikne starp subjektiem, kuru reālu padara šī estētiskā objekta klātbūtne, arī tam promesot. Kas tiek saglabāts prombūtnē – impulss, tēls vai kaut kas vairāk? Var sacīt, ka saglabājas pasaule – tātad veselums. Ja mēs runājam par Baha, Perta vai Šnābela darbiem, mēs bieži lietojam vārdus "Baha pasaule" – ar to tiek saprasts ne tikai atsevišķs skaņdarbs vai darbu kopums, bet arī tas, ka šī pasaule ir tā, kas ierosina mūsu uztveri, šī pasaule ir gan radošās subjektivitātes "miesas un dvēseles" izpausme – veselums, kas eksistē savā atvērtībā un dzīvībā, ne tikai kā vēsture vai pagātnes modelis. Šī pasaule ir pilnīgi atšķirīga no apkārtējās, reālās pasaules, bet vienlaikus tā šķiet reālāka par to, ko mēs saucam tik mīklainajā vārdā – realitāte. Turklāt, gan esot prombūtnē, gan arī klātesot, šī pasaule ir ne tikai skaņa vai krāsa, bet gan kaut kas vairāk – aina, dziļums, bezgalība – viss tas, kas nepiemīt realitātei, ja mēs ar to saprotam savu eksistenci apkārtējā pasaulē. Vai šāda estētikas izpratne ir izsmeloša? Tā vairāk norāda uz iztēles dominanti estētikā, kas padara estētiku par tīrās radošās izpausmes un uztveres sfēru. Tomēr šī estētikas interpretācija ir nozīmīga tāpēc, ka tā akcentē estētiskās pieredzes jēdzienu, kas paver ceļu turpmākām mākslas darba analīzes iespējām.

Vai tas nozīmē, ka estētika ir vienkārši uztveres pilnestība un brīvība? Ikvienam ir pazīstama izjūta, kas liecina par paša uztveres bezspēcību, nepietiekamību, nespēju. Tātad estētika nebalstās tikai uz dabas dotajiem uztveres aktiem, estētiskā uztvere jebkurā gadījumā prasa no cilvēka to izkopt. Vai estētika ir audzināšana, kā to reiz mēģināja apliecināt vācu dzejnieks Frīdrihs Šillers? Ko tad īsti nozīmē estētiskā audzināšana: gaumes izkopšanu vai uztveres disciplinēšanu? Varam minēt Šilleru, kuram estētiskā audzināšana ir brīvības izkopšana. Ar to tiek domāta radošā brīvība, kas piesaka robežu nojaukšanu starp realitāti un šķitumu un kas piesaka subjektīvo brīvību kā augstākās brīvības izpausmi. Audzināšana šajā gadījumā nozīmē audzināšanu brīvībai. Tomēr pat estētikas nozīmē

ši brīvība ir ļaušanās šķitumam, jo estētiskā brīvība, kas it kā rāda estētiskā objekta nepiederību ne praktisko lietu, ne domāšanas pasaulei, kā to parādīja Kants, arī ir tikai viena no ilūzijām. Šodien estētika vairāk pievērsusies mākslas darba analīzei, jo tieši šī sfēra visuzskatāmāk demonstrē mūsu uztveres iedabu un ļauj domāt par estētiskajām vērtībām, estētisko attieksmi utt. Tas nozīmē jaunu pavērsienu, kur iepriekšējais estētikas traktējums vairs nav iespējams, jo tirā estētikas teorija vai "tīrais skatiens" uz mākslu ir bezspēcīgs. Šajā analīzes laukā ielaužas arī citi spēki – vara, dominēšana, autoritāte, tirgus, kas izmaina arī estētisko attieksmi un uztveri – tās vairs nav iespējamās tīrā veidā, jo tad tās klusē.

Kādi tad ir spēki, kas piestrāvojuši estētikas lauku? Tā ir 1) mākslas izmainītā eksistence, kas novietojusi mākslu publiskā telpā – salonos, muzejos, arī visdažādākajos medijos – tādējādi izjaucot tās "intimitātes" līdzsvaru; 2) pateicoties mākslas teorijas attīstībai, mākslas uztvere kļuvusi pastarpināta ar profesionālu viedokli (kaut gan šo iezīmi mēs varam atrast jau klasicisma periodā, vienkārši šodien mākslas darba interpretācija ir izveidojusies par īpašu prakses sfēru); 3) māksla ir iesaistījusies simbolisko labumu apmaiņas sistēmā jeb tirgū. Protams, var nosaukt vēl virkni pazīmju, kuru parādīšanās izraisījušas šaubas par to, vai estētikas "tīrais skatiens" jeb teorija pati par sevi spēj kaut ko pateikt par šiem mākslas eksistences nosacījumiem. Franču filozofs un sociologs Pjērs Burdjē uzsver, ka mākslas darba analīze jau ievē zināmu empīriju, kas padara "tīro" teoriju nevarīgu. Mākslas darba uztvere nemaz nav tik attīrīta, kā mums tas šķiet, jo pats mākslas darbs nes sev līdz divas būtiskas pazīmes: nozīmi un vērtību. Aplūkot šīs pazīmes ārpus konteksta, kuru Burdjē sauc par sociālo lauku, nozīmē tās abstrahēt, piešķirot tām mūžības svaru, universalizējot tās, piedēvējot mākslas darbam tādas iezīmes, kas tam nemaz nepiemīt. Tāpat estētiskā sprieduma analīzei ir jāpievieno arī socioloģija, kas aplūko šī mākslas darba pasauli jeb mundanitāti (no latīņu vārda – *mundus* – pasaule); mundanitātes pieļaušana ievē analīzē sociālos un vēsturiskos nosacījumus, kas palīdz izprast estētiskās attieksmes un sprieduma veidošanos. Tādējādi var saskatīt mākslas atšķirības stilu, žanru robežas. Savā ziņā Burdjē pieprasa ieviest estētikā to, no kā tā tiekusies atbrīvoties – pieredzes absolutizēšanu. Tomēr pieredzes interpretācija ir atšķirīga no, piemēram, fenomenoloģiskās estētikas praktizētā pieredzes koncepta, bet par to parunāsim lekcijā par estētisko pieredzi. Ir skaidri redzams, ka Burdjē pretojas filozofiskajām estētikas teorijām, jo tajās dominē tikai mākslas "intimitātes" atmosfēra, kas neko nepasaka par tiem nosacījumiem, kuros veidojas un darbojas estētiskā pieredze.

Lekcijas noslēgumā man gribētos uzsvērt, ka vārda "estētika" robežas šobrīd ir kļuvušas ļoti atvērtas, tās vairs neparedz tikai teorijas klātbūtni, bet ietver sevī arī dzīvi, mākslas darba interpretāciju un vērtējumu, tāpat modernās estētikas spektrs ir plašs – no filozofiskās estētikas līdz mākslas analīzei un ikdienas dzīves estētikai.

Estētiskās pieredzes nozīme

Estētiskā pieredze ir viens no *nozīmīgākajiem* estētikas jēdzieniem, kas nav zaudējis savu aktualitāti. Lekcijā par estētiku es jau diezgan daudz esmu pateikusi par estētisko pieredzi un tās atšķirībām no pieredzes kā tādas. Estētiskā pieredze ietver juteklisko aktu kopumu, kuram pievienojas kontemplācija un intuīcija, tā nav nošķirama un nodalāma arī no racionāliem aktiem, nepastāv *per se*. Estētiskā pieredze iekļauj sevī gan estētisko pārdzīvojumu un estētisko attieksmi, gan uztveri un izpausmi, kā arī gaumi – ļoti plašu juteklības, jūtu un novērtējuma gammu. Tomēr estētiskā pieredze ir cieši saistāma arī ar idejas un formas dzīvi – tie ir šīs pieredzes jēgveidojumi, kas tapuši gadsimtu gaitā, mainoties cilvēka uztverei. Estētiskās pieredzes aprises iezīmējas antīkajā filozofijā tad, kad tiek runāts par dvēseles darbību. Dvēsele ir pirmā, kas vēro idejas, arī skaistā ideju – par to runāja Platons savos dialogos. Šis vērojums vairāk līdzinās pārdzīvojumam nekā racionālam aktam, jo tajā parādās domāšanas slēptā, nedalāmā spēja, arī pārdzīvojums nav saprotams tādā nozīmē, kuru tam piedēvēja romantisma filozofi; tas nav jūtu izpausme, bet gan vērojums, kontemplācija. Dvēsele ir starpnieks, vidutājs, reizēm arī pats **vidus** – tāpat labākais, kas cilvēkam var piemist, – vērojuma spēja. Arī Aristoteļa darbā "Poētika" tiek aplūkoti dvēseles darbības veidi vai formas, no kurām nozīmīgākā ir katarse jeb estētiskais pārdzīvojums. Tomēr katarses attīrošais spēks vēl neizsmeļ estētiskās pieredzes apjomu. Tuvāk estētiskās pieredzes jēdzienam ir viduslaiku filozofi, kuru darbos parādās jēdziens *sensus animi* (dvēseles jūtas, dvēseles jēga). 11. gadsimta itāļu filozofs Gvido no Areco (*Gvido di Arezzo*) traktātā "Mikrologs" rakstīja par redzamā un dzirdamā brīnīšķo spēju iekļūt sirds dziļumos. Bonaventūra uzsvēra garīgā redzējuma (*visus spiritualis*) nozīmi, turpinot Platona uzsāktu vērojuma aktualizāciju. Viduslaiku filozofijā dominē šī iekšējā vērojuma dualitāte, liegā balansēšana starp jūtām un jēgu, kas dzīvo cilvēka dvēselē un sirdī. Sirds un dvēsele viduslaiku filozofijā nav nošķirti, tie ir drīzāk reliģiskā pārdzīvojuma mājokļi, kuriem, tāpat kā cilvēka prātam, ir metafizisks raksturs. Platona ietekme turpinājās gan renesanses, gan baroka laikmetā, Leons Batista Alberti rakstīja par *lentezza d'animo* (dvēseles pārbaudījumiem), kas ir daudz nozīmīgāki skaistā uztvērumam nekā ideja. Vēl krasāks un jutekliskāks ir baroka estētikā dzimušais *delirio* jēdziens, kas nebūt nenozīmēja klīnisku neprāta pakāpi, bet gan kalpoja par skaistā uztveres iespēju. Baroka māksla ar tās afektētajām formām, ar

savdabīgo gaismēnas saspēli un attēloto plastiku, kas tapa, pateicoties šai saspēlei, vēl šodien atgādina par līdzību "Dzīve – sapnis", kā vienu no savām lugām nosauca spāņu baroka dramaturgs Kalderons de la Barka. Baroka māksla, kas pieteica pasionāru, kaislību un dramatisma piesātinātu formu, it kā prasīja iracionālu mākslas interpretāciju, baroka laikmets pat tika uzskatīts par eiropēiskā nihilisma avotu. Mūsdienās var saskatīt arī citādas vēsmas baroka interpretācijā, kas šī laikmeta mākslu sasaista ar filozofiju, piemēram, nelaiķa franču filozofa Žila Delēza grāmata "Ieloce. Leibnics un baroks". Delēzs rakstīja, ka baroks nošķirams no jaunā gaismas un krāsas režīma, turklāt gaisma un tumsa ir kā divi pasaules stāvi, kurus vienu no otra atdala šaura ūdeņu līnija, tie ir Svētlaimīgo stāvs un Nolādēto stāvs. Baroka māksla iezīmē gaismas mainību pakāpenību, gaismas un ēnas nesaraucamo vienību, kontūru izzušanu, kas pavisam citādi rāda ķermeņu attiecības telpā. Viss attēlotais it kā piedzimst no gaismas iegremdēšanās ēnā, tādēļ, pieminot ēnas valdīšanu pār gaismas dzimšanu, pietiek atsaukt atmiņā Rembranta gleznotos cilvēku stāvus, kuru aprises veidojas uz gaismas un tumsas robežas. Šajās gaismēnu saspēlēs dzimstošo ķermeņu stāvokļi patiešām nojauc robežas starp sapni un realitāti, to skaistums ir mokošs un svārstīgs – viens ēnas paspilgtinājums uz Karavadžo gleznotās Bakha sejas padarītu to par grotesku, tuklu viepli. Robeža ir trausla, tikpat kā nemanāma un netverama. Džanvinčenco Gravina rakstīja, ka skaistais dzimst uz neprāta robežas, kur "cilvēki sapņo ar atvērtām acīm" – šo stāvokli viņš nosauca par *delirio* (Gian Vincenzo Gravina "Ragion poetica", 1708). *Delirio* sasaucas ar Platona aprakstīto mākslas izcelsmi kā "māniju" (*mania*).

Pieredzes kā apvienojošā, veselā jēdziens, kā domāšanas atšķirība izveidojās un noformējās klasiskā racionālisma laikmetā, tātad tuvu tai pašai baroka estētikai, kuru pakāpeniski nomainīja stingrākas formas un proporcijas. Izšķiroša nozīme estētiskās pieredzes interpretācijā bija Kanta estētikai, par kuru diezgan daudz runāts pirmajā lekcijā. Vēlreiz apkoposim nozīmīgāko par estētisko pieredzi, jo Kants savā estētikā sintezējis iepriekšējos spriedumus par estētiskajām jūtām un estētisko pārdzīvojumu, oponējot angļu apgaismības filozofiem, it īpaši Deividam Hjūmam. Kants uzsver, ka gaumes spriedumi (jā, nav apskatīts gaumes jēdziens, tātad nāksies pie tā atgriezties vēlāk) nav izzinoši, tātad tie nav loģiski izsecināmi spriedumi. Tomēr, neraugoties uz šo spriedumu šķietamo neloģismu, tie nav arī ikdienišķi spriedumi. Estētiskās jūtas, estētisko pārdzīvojumu raksturo neieinteresētība. Vai tas nozīmē, ka šie spriedumi izaug no vienaldzības? Nē. Tie ir bez-intereses tādā nozīmē, jo neprasa pēc priekšmeta realitātes. Estētiskais pārdzīvojums ir bez-jēdziena, tas attiecas uz pašu lietu formu un ir pielīdzināms visai iecerei vai idejai, jo tam piemīt sintētisks veselums.

Estētiskā pieredze pati ir veselums, kas impliciti satur sevi zināšanas un idejas, tāpēc runāt par pieredzes primaritāti vai sekundaritāti ir neauglīgi.

Estētiskās pieredzes veselums, zināšanu, vērtējuma un izjūtas vienotība pati par sevi liek uzskatīt šo jēdzienu par vienu no apriorisma paveidiem. Ja atceraties, *apriori* nozīmē – pirms pieredzes. Kā iespējama pieredze pirms pieredzes? Vai tas nav absurds? Apriorisms patiesībā atšķir estētisko pieredzi no ikdienišķās, atsevišķās pieredzes, katram no mums piemītošās pieredzes. Individuālās pieredzes nav salīdzināmas, katrai no tām ir sava vēsture, virzība un raksturs, tāpēc estētiskās pieredzes apriorisms ir vispārīga iezīme, kas iedibina saskarsmi starp vērotāju-uztvērēju un vērojamo, uztveramo, to, ko estētiskajās teorijās mēdz apzīmēt ar jēdzienu "estētiskais objekts". Estētiskā pieredze rāda to, kā šis objekts ir veidojies, tā noteiktību, novietojumu un atšķirību no citiem objektiem, estētiskais objekts, tāpat kā pats cilvēks, nav anonīma lieta starp citām lietām. Tas pastāv gan pats par sevi, gan arī tāpēc, ka pastāvam mēs. Estētiskajā pieredzē tiek atjaunota objekta nozīme, taču ne izzinošā, bet drīzāk gan intīmā nozīme, jo cilvēka saistība ar vērojamo objektu, estētiskā attieksme nedinās uz bezkaislīgi izzinošu skatienu, bet to var pielīdzināt tai savstarpējai iepazīšanai, kas raksturo sievietes un vīrieša attiecības – individuācija, kopīgais pārdzīvojums; apriora ir tikai piederība kādam dzimumam. Šo līdzību es izmantoju ne jau tāpēc, lai bioloģizētu estētisko pieredzi, kaut gan, ja atceramies, ka ar vārdu *bios* grieķu valodā tiek saprasta dzīvība, tad šodienas situācijā šis salīdzinājums būtu nevis noniecinošs, bet gan pagodinošs. Estētiskās pieredzes apriorisms jeb saprašanās ar estētisko objektu apliecina to, ka cilvēks un pasaule ir vienas cilmes, tā liecina par kopību. Kopība nav loģiski analizējams jēdziens, tā nenotiek arī tad, ja mēs detalizēti uzskaitām visas būtiskās pazīmes, kas mūs padara līdzīgus; būt līdzīgam – nenožīmē saprasties spēju. Atšķirības respektēšana, vērīgs jūtīgums var atraisīt saskarsmi.

Tomēr estētiskās pieredzes apriorisms būtu nepilnīgs bez vēl viena skaidrojuma. Apriorisms, kā jau minēts, ir saiknes starp cilvēku un pasauli iedibināšanas vai, pareizāk sakot, atjaunošanas pamatā. Tas nozīmē, ka cilvēks un pasaule ir ieskausti kādā lielākā un varenākā veselumā. Šis veselums ir gluži vai miesiski juteklisks, to mēs saucam par dabu. Kā teicis franču filozofs Moriss Merlo-Pontī, cilvēka miesa ir savienota ar pasaules miesu. Kas tā ir par savienību, kā tā izpaužas? Viena no vissenākajām šīs savienības izpausmēm ir saistāma ar cilvēka "būšanu" pasaulē. Runa ir tieši par būšanu kā jutekliski nereflektējamu aktu, kas ir pierādāms gluži vai triviāliem un pilnīgi nezinātniskiem paņēmieniem, vai, pareizāk sakot, tiem paņēmieniem, kurus pieņemts uzskatīt par nezinātniskiem. Miesas veselums vai, kā mēs šodien ilgpilni varam sacīt, miesas veselība, ziedēšana ir tās pamatā. Tas sevi iemieso cilvēces sapni par normalitāti, sajūtu, kas ļauj cilvēkam vistiešāk justies pasaulē kā mājās, būt laimīgam. Normalitāte nav kaut kāds sabiedrības regulēšanas vai disciplīnas instruments, bet gan tieksme pēc līdzsvara vai harmonijas, ko izsauc normalitātes vai "miesas ziedēšanas" īslaicība un neiespējamība. Tas ir narcistisks

sapnis, atteikšanās no kura rada ilgas. Ilgas pēc šīs sajūtas vislabāk ir saskatāmas tajās arhaiskajās reliģijās, kas pielūdza Māti Zemi. Arī filozofijai nav sveša šī sajūtas apcerēšana un mēģinājumi to apjēgt un izteikt, ja atceramies stoīku mīlu uz likteni, Spinozas prieku vai vēl nesenāk un spilgtāk – Ničes gaviles. Tik dažādi vārdi, vai tie tik viennozīmīgi runātu par "miesas ziedēšanu", domājams, ka šo vārdu apvienojumam varētu būt daudz pretnieku, kas sacītu, nē, katrs no šiem vārdiem nozīmē kaut ko citu un pilnīgi atšķirīgu. Iespējams, ka būtu savs pamatojums nepiekrīst arī iebildējiem...

Tātad atgriežamies pie prozaiskā konstatējuma, ka estētiskās pieredzes apriorisms iezīmē cilvēka un pasaules vienotību. Tā ir neiznīcināma saikne, kas runā par virtuālām zināšanām cilvēkā, man gan gribētos labāk sacīt, zināšanu. Tā nav zināšana par pasauli kā cilvēka "apkārtni", bet gan zināšana par kopību, piederību pasaulei vai mundanitāti. Tomēr šī zināšana nav tik viennozīmīga pat tad, ja mēs mundanitātei piedēvējam pēdējās, nedalāmās robežas lomu. Katra cilvēka dzimšana ir saiknes pārrāvums, autonomu attiecību iedibināšana, aiziešana no Mātes, tāpēc jārunā nevis par šīs saiknes dotību un pašsaprotamību, bet gan par tās atjaunotni un šīs atjaunotnes uzdotību. Tas nav patētisks vai ciešanu pilns uzdevums, bet kaut kas līdzīgs jau Delēza minētajai gaismēnu spēlei. Pārrāvums vai nāves zināšana ir cieši savijusies ar dzīves zināšanu, tāpat kā gaisma un tumsa, skaņa un klusums. Bet ir taču dažādi tumsas un klusuma veidi, kāpēc jāatceras tikai nāves klusums un tumsa? Var runāt par klusumu un tumsu kā dabas saucieniem. Daba nepadodas skaidrojumam, ja nu vienīgi ar to tiek saprasta kāda transcendentāla struktūra, kas līdzīgi tiklojumam caurvij visu esamību un, pateicoties šim caurvijumam, ļauj kaut ko zināt par to. Bet ko dabas zinātne vai dabas filozofija var pasacīt cilvēkam par viņa dzimšanu vai nāvi? Vai to, ka tās ir organiski cikliskas lietas, pateicoties kurām tiek uzturēts līdzsvars un harmonija, normalitāte, pēc kuras cilvēks ilgojas? Tas izskaidro pašas vienkāršākās attiecības ar pasauli, kas cilvēkam nekad nav šķitušas vienkāršas. Savā ziņā paradoksāli skan tas, ka cilvēks pats tiecas dabiskot dabu – atgriezties pie tās. Bet tas jau vairs nav dabisks solis – tā ir kultūras darbība, bet arī kultūra cilvēkam ir pasaule, tā tāpat ir mundanitāte. Tātad daba nemaz nav pats vienkāršākais un saprotamākais, tā ir vēl tālāk no cilvēka nekā kultūras pasaule, kurā viņš dzīvo un kuru pašsaprotami uzskata par savu pasauli. Estētiskās pieredzes apriorisms izrādās tik attālināts no cilvēka, ka to var salīdzināt ar gavilēm vai mīlestību uz likteni, kas liek cilvēkam izjust to, ka, būdams kopībā ar dabu, tas ir arī nošķirts no tās. Paliek vienīgi dabas sauciens vai klusuma balss...

Atliek tikai secināt, ka visas šīs pārdomas par dabu ir liriskas caurstrāvas, jo tās liek atcerēties vēl Paracelza uzsvērtu mikrokosma un makrokosma sakritību, ideju par spoguļi, bet šoreiz nevis daba ir spoguļis, bet gan cilvēks ir spoguļis, kurā diezgan netverami atspoguļojas kāds fragments, kuru mēs varam saukt par dabu. Tas, kas cilvēkam ir dots, izrādās ir tikai

spoguļattēls, un viens no šiem spoguļattēliem ir viņa paša dzīvais ķermenis. Tātad mums būtu jāparunā par uztveri un izpausmi, kas, kā zināms, arī ir istā estētika. Vispirms par uztveri.

Viens no estētiskās pieredzes elementiem ir uztvere. Uztvere rāda dzīvā ķermeņa eksistenci un tās nosacījumus, var sacīt, ka uztveres pamatā ir ķermeniski akti. Jau raksturojot estētikas atšķirīgās vēsturiskās izpratnes, tika uzsvērts, ka antikajā pasaulē uztvere un estētika ir viens un tas pats. Tātad mūsu gadsimtā atjaunotais jautājums par cilvēka uztveres nozīmi ir visnotaļ estētisks, kaut arī uztveres pētniecība norisinās gan psiholoģijas, gan filozofijas un arī medicīnas sfērās. Uztverē tiek iedibinātas attiecības ar tieši esošo, klātbūtnīgo, dzīvo, laicisko, aktuālo, preteji prātam, kas būvē tiltus pāri šai aktualitātei.

Runājot par estētiskās pieredzes apriorismu, es beidzu ar visai ambivalentu secinājumu par dabiskās pasaules apgrieztību jeb apgriezto spoguļi. Arī uztvere ir šāds savveidīgs apgriezts spoguļis, kura apriorisms ir nevis dabisks, bet gan kulturāls. Viens no uztveres apgrieztības piemēriem ir atrodamas austriešu rakstnieka Leopolda Zahera-Mazoha (1835–1895) statisko erotisko fantāziju caurstrāvotajos darbos, kuros tiek pieteiktas tās tēmas, kas vēl kļuvis aktuālas 20. gadsimta cilvēkam. Zahera-Mazoha pazīstamākais darbs ir "Zvērādās tērtā Venera" (*Venus im Pelz*), kurā vēlāk līdztekus psihoanalītiskās teorijas aktualizētajai mazohisma tēmai parādās arī īpatns skatījums uz cilvēka uztveres pārvērtībām. Cilvēka uztveres orgāni cilvēciskojas tikai tad, kad to objekts ir mākslas darbs, nevis cits cilvēks. Šāds stāvoklis ir pretrunā ar uztveres dabiskumu, nesamākslotību, jo, kā saka franču filozofs Žils Delēzs, tad ikviens dzīvnieks cieš no tā, ka viņa uztveres orgāni pārstāj būt dzīvnieciski. Kā jūtas cilvēks, šajā gadījumā Zahera-Mazoha varonis? Arī viņš pārdzīvo līdzīgas mokas, bet tās ir it kā ačgārnas, varonis pārdzīvo savas uztveres tuvumu dzīvniekam. Tāpēc savu pasaules redzējumu viņš nosauc par "mācību par pārlūklisko", kur juteklība ir kļuvusi par kultūras stāvokli. Kaisles objekts nav sievietē, bet gan mākslas darbs. Varonis ir apmaldījies mākslas tēlu un atspulgu pasaulē, viņš ir savas uztveres mākslinieciskuma gūsteknis. Pirmā milas pieredze tiek iegūta starp akmens sievietēm – antīko skulptūru kopijām, un dzīvas sievietes viņu var satraukt tikai tāpēc, ka tās līdzinās mākslas darbiem, tad, ja tās var sajaukt ar mēness gaismas apstarotām statujām. Viss darbs "Zvērādās tērtā Venera" ir sarakstīts Ticiāna gleznotās sievietes zīmē, tēla, kura dzīve norisinās mīklainā miesas, zvērādu un spoguļa kopsakarībā. Uztvertā juteklība ir nežēlīga skaistuma un ledainas uguns caurstrāvota juteklība. Lai to uztvertu, ir nepieciešams statiskums, nekustība, jo, vai tad skulptūra var kustēties? Satraukums, kaislība, doma, tas viss, kas dinamiski uz cilvēka ķermeņa raksta laika zīmes, traucē dailes uztverei. Kustības nozīme pazūd, laiks apstājas, pletne netiek nolaista pār sodu alkstošajiem pleciem, šī gaidīšana, laika kavēšanās ir gan baudas, gan ciešanu avots, tieši šāds stāvoklis raksturīgs tam psihes

stāvoklim, ko sauc par mazohismu, tās ir nebeidzamās gaidas un bailes no šo gaidu piepildījuma, savveidīga laika pievilšana, tā atlikšana. Mazohists gaida baudu, kura kavējas, un pieņem sāpes kā aizkavētās baudas nosacījumu, kā baudas atnākšanas nosacījumu. Gaidas, šis cilvēcis-kās laikuztveres subjektīvais stāvoklis, ir ideālā un reālā saplūšana, fantazma laiciskošanās. Šī fantazma objekts ir fetišs, reālā objekta aizstājējs. Mazohisms ir fantazma māksla, jo mazohistam jātic tam, par ko viņš sapņo, arī tad, ja viņš ir nomodā.

Interese par cilvēka uztveres estētisko, tātad pilnestīgo nozīmi tiek pieteikta fenomenoloģiskajā estētikā. Savveidīgu impulsu šai tēmai dod vācu filozofa Martina Heidegera 1929. gadā sarakstītais darbs "Mākslas darba sākotne", kura nobeigumā Heidegers uzstāda jautājumu par estētiku tās sākotnējā izpratnē – kā par juteklisko sākotni cilvēkā, jo vārds *aisthēsis* grieķiski apzīmē gan uztveri, gan izpausmi. Tātad uztveres tēma it kā ir estētikas atjaunotnes mēģinājums, uzdodot jautājumu par tās sākotni un cilvēcisko satvaru.

Uztveres tēma īpašu skanējumu iegūst fenomenoloģiskajā estētikā, kur tai pievēršas franču filozofi Moriss Merlo-Pontī un Mikēls Difrēns. Merlo-Pontī īpaši interesē mākslas sfēra kā cilvēka iespējamā saskare ar esamību. Darbs, ar kuru šis filozofs gūst atzinību, tā arī saucas – "Uztveres fenomenoloģija".

Uztvere ir vienots lauks, kurā cilvēks tver savu esamību kā klātbūtni pasaulē. Klātbūtne ir pirmsreflektīva, tā rāda eksistenci kā dzīvu eksistenci, nevis domāšanu par eksistenci. Eksistences pirmā noteiksme ir cilvēka ķermenis. Ķermenis ir sākotnējais iemiesojums, jo cilvēka būtiskā saskare ar lietām izaug no t. s. praktiskās sintēzes. Praktiskās sintēzes apzīmē tiešo saskari – pieskaršanos lietām, skatīšanos, lietošanu – visu to cilvēka praktiskās dzīves spektru, par ko vairījusies runāt gan filozofija, gan estētika, novietojot šīs praktiskās darbības ār pasaules sfērā un aplūkojot šīs prakses kā jutekliskās uztveres "atomus". Merlo-Pontī cilvēka ķermeni un tā darbības aplūko kā veselumu, pateicoties kuram ir iespējama apziņa. Tādējādi būtiskās, dziļākās zināšanas par pasauli nonāk pie cilvēka ar ķermeņa starpniecību. Ķermenis ir tikpat nozīmīgs kā domāšana, cilvēka apziņa veic savveidīgu integratīvu darbību, veidojot kopsakarības no juteklīguma. Ikviens cilvēks ir unikāla individualitāte, kas izpaužas tā, kā cilvēks darina attiecības starp savu uztverošo ķermeni un pasauli.

Uztvere ir nesaraujami saistīta ar izpausmi, tāpēc var sacīt, ka Merlo-Pontī fenomenoloģija ir estētiska, tā ir estētiska pēc savas būtības, ja atceramies šī vārda sākotnējo, grieķisko nozīmi. Uztvere nav tikai mehānisms, ar kura palīdzību cilvēks uzkrāj zināšanas, bet būtisks saskarsmes iedibināšanas veids, tai seko izpausme.

Uztvere ir saistīta ar nozīmju veidošanos, jo lietas nevar uztvert kā loģiskas konstrukcijas, bet gan kā dinamisku, juteklīgu klātbūtni vai, kā

Merlo-Ponti to apzīmēja, – noteikta dzīves stila emblēmas. Uztvere norisinās kā galīga parādība, tā caurauž visu cilvēka būtni, un uztvertā lieta it kā uzrunā visus cilvēka jutekļus vienlaikus. Cilvēka ķermenis savu nozīmi piesaka lietu uztveres kopsakarībās, pieradinot pats sevi un lietas. Tādējādi uztverē apvienojas arī laika ritējums, un tā runā par cilvēka pagātni, tagadni un nākotni.

Merlo-Ponti uztveres interpretācijā iezīmējas vairākas estētikai svarīgas tendences. Pirmām kārtām ķermenis ir tas, kas piešķir zināmas aprises nozīmēm, būdams iesaistīts vienā pasaulē ar lietām. Tātad uztvere notiek kā cilvēka un lietu klātbūtnīga mijiedarbe vai pasaules kopības iedibināšana. Uztvere ir radošs akts, jo ķermenis nedarbojas iepriekšnoteiktu nozīmju iespaidā, bet gan, balstoties uz savu aktivitāti, ierosina šo lietu eksistenci. Ķermeņa aktivitāte piesaka savveidīgu pirmsdomāšanas stāvokli, jo darbība šeit apstaidz domāšanu, ķermenim nav nekādu abstraktu, ideālu modeļu, kam sekot, ko ievērot. Tas nenožīmē, ka ķermeņa klātbūtne, aktivitāte, pirmsdomāšanas stāvoklis rāda pasaules haosu, neskārtotību, tas vienkārši piesaka citus sakārtojuma kritērijus, pasaulei tāpat ir raksturīga zināma struktūra un sakārtojums, kas balstās uz lietu tūlītēju uztveri. Nozīmes, pateicoties ķermeņa aktivitātei, kļūst redzamas, domājamas, dzirdamas. Tas rosina ķermeni atvērties vēl ne-redzētajam, nerunātajam gan mūsos pašos, gan arī pasaulē kopumā. Tā arī šķietamās haosa "vietas" – klusums, neredzamais iegūst nozīmi kā pasīvas atšķirības no skaņas vai redzamā, akcentējot savu pasivitāti vai arī padarot uztverei ierastās izpausmes problemātiskas un ambivalentas.

Svarīgākās uztveres konfigurācijas ir redzējums un runa kā valodas dzīvā sākotne. Tieši šis ir bijušās noteicošās arī eiropēiskās mākslas kontekstā, veidojot divas nozīmīgākās uztveres paradigmas, kas mākslā dzīvo kā glezniecība un literatūra.

Redzējums ir uztveres akts, kurā tiek uztverts dzīvais objekts. Redzējums nav tikai lietām uzmestais skatiens, tajā atklājas ne tikai lietu ārpuse, bet arī to dziļuma un "smaguma" dimensijas. Redzējums ir apveidu, ķermeņu tvērums, ne tikai vizuālā informācija, bet redzamā un neredzamā apvienojums. Merlo-Ponti vairākkārt ir pievērsies Sezāna glezniecībai, lai skaidrotu savu redzējuma izpratni. Sezāns ir teicis, ka cilvēks redz lietu smaržu, tātad redzēt – ir arī reizē zināt un sajust, ko šis redzējums nozīmē. Gleznotājs dzīvo šajā redzējuma fascinācijā, apžilbinājumā. Redzējumu doma it kā iesūc ķermenī, nogulsnējot tvertos apveidus, nozīmes, pavidošos siluetus, tāpēc redzējums nav vienkāršs domas akts vai kustība, bet kondicionēta doma, kas piedzimst kā nejaušība no visa tā, kas notiek ar ķermeni. Ķermenis dzīvo savu dzīvi klusā zināšanā par sevi. Ķermenis ir noslēpumaina redzamā un neredzamā savienība, jo tas pats spēj redzēt visas lietas un spēj redzēt arī sevi. Tas redz pats sevi redzošu, tādā veidā redzējumā notiek pašapziņa, kas ir vēl pirms domas apzinātas kustības sākuma. Redzējumā dzimst ne tikai lietas, bet arī vārdi.

Lietu pasaule, kas top uztverē, vienlaikus veido arī ķermeni, virzot to preti zināmiem esamības apveidiem jeb stiliem, kas raksturo lietas un to notikšanas nejaušības. Redzējuma stili ir mākslinieciskās jaunrades sastāvdaļa, jo mākslinieks redz ne tikai to, kas ir dots šajā acumirklī, bet arī to, kas iespējami atrodas aiz redzamā. Viņa redzējumu pastarpina mākslinieciskā jaunrade – rakstīšana, gleznošana, komponēšana utt. Tomēr šo uztveres stilu pieminēšana liecina par zināmu pastarpinājumu, kas veidojas pieredzē. Pie-redze, pie-redzējums, latviešu valodā šī vārdu rotaļa aktualizē tieši redzējuma nozīmību. Pieredzi satur kopā neskaitāmas, šķietami nesaistītas zīmes, kas tiecas apvienoties nozīmēs. Nozīmju sakopojumi tad arī veido šos uztveres stilus, piešķirot tiem radikalitāti vai pabeigtību. Mākslinieciskā prakse to apliecina, jo mākslinieks piedzimst ne tikai spontānā jaunrades kustībā, bet arī mākslinieka tapšanā, kas saistās ar tehnikas, mākslas spēles noteikumu apguvi, citu mākslinieku darbu studijām – tas viss veido kādu nenormētu, bet tomēr apkopotu veselumu, kuru vainago mākslinieka individualitātes zīme. Tas izpaužas kā sākotnējais žests. Tieši žests satur visus izpausmes raksturojumus vienlaikus, iedibinot saskarsmi. Žests ir nozīme par sevi, tas nav domāšanas pastarpinājums, bet ielūgums uz noteiktas konfigurācijas – redzamas vai dzirdamas – izpausmi. Žestu sērijas vai virknes norāda uz kādu viņpusīgu veselumu. Žestā izpaužas kādas uztverē atklātas nozīmes ķermeniskā noteiktība, iemiesotība. Žesta individualitāte veido attiecības ar jau pastāvošo kontekstu – tradīciju, praksi. Žests ir ierakstīts pasaules struktūrā, uzsver Merlo-Pontī, tas piesaka pasaules tiesiskumu.

Žesta dzīvei ir sava vēsture un dramaturģija. Tas iemieso sevī vārda tēlu, tāpēc izsenis ir bijis priesteru un oratoru darbības elements. Priestera un arī oratora žestiem ir verbālās dramaturģijas nozīme. Tie pastiprina teikto, ļaujot inscenēt vārda darbību, pastiprinot tā iedarbi. Žesti it kā "iztuko" ķermeņa valodā to, kas ir ietērpts vārdos, tie palīdz "iestudēt" vārdus, radot pilnīgāku ainas iespaidu. Voltērs savā laikā ir rakstījis par oratoriem-spreidīkotājiem, kuri, izmantojot žestikulāciju, ļāvuši ieraudzīt pateikto, piemēram, sprediķotājs Masijons, kas izraisīja šausmu sajūtu, pateicoties savai žestikulācijai. Ieraudzīt vārdu nozīmē ieraudzīt vārdos ietērpto vēsti. Žestam piemīt zināma telpas struktūrācijas īpatnība, tas vienlaikus aptur auditoriju un rada distanci starp to un oratoru, piesakot teiktā īpašo nozīmi. Žesti izsaka gan runu, gan arī klusumu, pauzi, tāpēc žestus var skaidrot arī kā runas fiziognomiku. Dūrē sažņaugta roka, kas pakratīta pret debesīm, apzīmē cietsirdību un aicinājumu uz naidīgu nepakļaušanos, tas ir visās revolūcijās un dumpjos tik pazīstams žests. Mēs bieži vien izmantojam sakrālo žestikulāciju, pat nenojaušot par tās nozīmi. Piemēram, izplatītais žests, ko izmantojam garlaicīgas sarunas vai runas laikā, kad vēršam acis uz debesīm, izdvešam tik daiļrunīgo nopūtu, izsaka to, ka tā izmantotājs piesauc Dievu par savu liecinieku, jo vairs necer uz cilvēcisku sapratni un argumentāciju. Tik ierastais žests auditorijas priekšā kā pacelta

labā roka, izsenis ir pazīstams kā vārda žests. Oratora žestu vēsturei varētu sekot jo ilgi, tas ir interesanti, bet atgriezīsimies pie dzīvā ķermeņa pieredzes un tā attiecībām ar mākslu.

Mākslas darbs netiecas reproducēt, attēlot uztverto, jo atsevišķā tvēruma vēl nemaz nav. Vai, redzot dzeltenas tulpes, mēs atsevišķi tveram: 1) ziedu; 2) tā sugu; 3) tā krāsu – nē, mūsu uztverē tās ir dzeltenas tulpes. Vai var sacīt, ka uztvere pati ir lielākais mākslinieks, jo tā spēj veidot nozīmes, kurām mēs varam ļauties? Arī mākslā šīs nozīmes it kā "izgrebj" lietu reljefus, pārveidojot, interpretējot, rotaļājoties ar nozīmēm, liekot lietām iznirt no to paslēptības un paraudzīties uz mums. Mākslas darbs ir "redzamāks" par reāli uztverto priekšmetu, kuram mēs esam paslidējuši garām, gan to uztverot, bet neatsaucoties tā "reljefizācijas" aicinājumam. Tādējādi var sacīt, ka līdzās tēliem mākslinieka praksē dzīvo uztveres metaforas – redzējuma interpretācijas, pārnese, jauni redzējumi. Kāpēc uztvere, neraugoties uz zīmju bagātīgajiem nospiedumiem, nerada iespēju lietām "skatīties uz mums"? Ikdienišķi uztverē dzīvo noteikti stereotipi vai redzējuma sakārtas, un tās dzīves prasības, kuras mēs svēti turam par nozīmīgākām, liek mums paiet garām daudzajām "redzamajām" iespējām, padarot tās it kā neredzamas. Protams, šeit var piesaistīt arī iztēles darbību, atmiņu un visas ierastās gara dzīves parādības. Skaidrojot to, kā top lietu reljefi, arī Merlo-Pontī piesauc Marselu Prustu. Reizēm, lasot visas šīs atsauces uz Prustu "Zudušo laiku meklējot", šķiet, ka Prusta darbā ierakstītais enigmatiskais universs pats sastāv no nemitīgām ilustrācijām, parafrāzēm, citātiem. Varbūt Prustu var citēt, pat nelasot to, vai arī izlasīt, savācot kopā visas šīs atlūzas. Vai kāds, kurš ir lasījis Prustu, var būt drošs, ka, atsaucot atmiņā savas bērnības sajūtas, viņš patiesībā neres-taurē nekad nepiedzīvotu Kombrē aizlaiku? Vai kāds var būt drošs par savu uztveri, atrazdamies kopā ar Prustu? Tomēr, atgriežoties atpakaļ pie Prusta un Merlo-Pontī, arī pēdējais uzsver, ka Prusts nevis apraksta notikumu virknes vai tiecas raksturot šos notikumus, bet gan auda savu stāstījumu, atsaucot atmiņā sajūtas, kas ļāva uzburt notikumus un, it kā nesaistot to visu kādā kopējā situācijā, uzbūvēt redzamo nozīmi no neredzamām attiecībām; viņa redzējums ir ietērpts vārdos. Kas ir vārds? Valodas daļa, runas noformējums? Kas ir valoda? Merlo-Pontī atbild vienkārši – valoda ir izpausme, tāpat atkal estētika. Valoda apveido dzīvo realitāti, kura izaug no cilvēka attiecībām ar citu cilvēku. Dzīvā, izpausmīgā valoda ir runa. Runāšanas īpatnais spēks parāda dzīves atvērtību. Valoda ir nozīmes stingrākā noteiksme; lai tā notiktu, ir nepieciešama valodas atšķirība – klusuma klātbūtne. Klusums ir skaņas vai runas prombūtne, tāpat kā lietas neredzamība un redzamība, klusums un valoda ir apvienojuma kopsakarība. Klusums prasa uztveres padziļināšanos, dziļāku uztveri. Tas ir saprotams kā uztvertā pasaule, dziļākā, nogulsnētā pasaule, kas dzīvo kā alkas pēc klusuma. Klusums arī ir runas nozīme, tikai vēl neapzīmētā nozīme. Klusums nav vienkārši nespēja runāt, tas drīzāk ir

noteikta izvēle, jo klusumu saglabāt spēj tikai tas, kas pēc tā alkst – tātad runājošais. Tāpēc arī frāzei: "Jēgpilns klusums" ir savs attaisnojums. Jēga saistās ar sākotnējo klusumu, tāpēc ka ir iespējama skaņa vai runa. Klusums ir robeža, kurā aktualitāte sastop savu iespējamību. Tāpēc arī klusums sadzīvo ar ķermeni nevis kā nāve, bet kā dzīvība, jo tas spēj iemiesot runu, paverot tai izpausmes telpu. Dzīvais ķermenis kā klusā zināšana var izpausties runātajā, kļūt valodiska, tādā veidā aktualizējas dzīvā ķermeņa pieredze, radot dzīves pasauli kā nozīmīgu, eksistenciālu piepildījumu vai jēgu. Tā veidojas "pasaules proza" – *prosa mundi*. Tā ir kā pasaules pieredze, jo pieredze ir visplašākais teksts, kurā notiek komunikācija. Šīs pieredzes centrā ir runājošais subjekts, kurš valodu pārdzīvo eksistenciāli. Runāšana ir līdzīga verbālajai žestikulācijai jeb žestikulācijai ar vārdiem. Pati runas spēja ir pamatojama ar kultūras kontekstu, kurā runāšana no atsevišķiem runas aktiem veido kopīgo pasauli. Eksistenciālā runa Merlo-Pontī raksturojumos ir līdzīga mākslinieka praksei, tā atšķiras no ikdienas lekcijām, tērgāšanas vai ziņojumiem, pati eksistenciālā runa ir subjekta izpausme, kas ir jēgas apliecinājums.

Šī ir diezgan riskanta situācija – runāt par vārdos ietērpto redzējumu. Kāpēc riskanta? Tāpēc, ka aiz šīs konstatācijas redzamais- neredzamais, kura kopsakarībās tiek domāta uztveres pasaule, it kā paredz kādu aiz tā stāvošu veselumu. Par šo veselumu gan Prusts, gan arī Merlo-Pontī runā tikai klātbūtnes nozīmē, tātad esamības nozīmē, jo šī klātbūtne nav viss aktuālā, bet gan virtuālā jeb iespējamā. Robežas trauslums un smalkums liek rast kādu spēcīgāku atbalstu, un šis atbalsts ir vienmēr pie rokas – tas nav nekas cits kā vien prāta konstruējošā, sintezējošā darbība, kas arī ļauj staigāt gar šīm šķietami smalkajām, netveramajām robežām. Dzīvais ķermenis savā ziņā ir dzīvs, tikai pateicoties apziņai, kura, protams, ir plašāks lauks nekā tikai domāšana.

Estētiskās pieredzes jēgveidojumi: jautājums par formu

Formas jēdzienu valodā izmanto ļoti bieži. Parasti mēs ar šo jēdzienu vēlamies apzīmēt kaut ko it kā skaidru un pašsaprotamu, bet vienlaikus arī grūti aprakstāmu. Vai forma būtu apzīmētājs, kas sakārto kādu apzīmējamu virkni, gadījumus, kurus mēs nevaram tvert un skaidrot atsevišķi? Ko īsti ar formas jēdzienu saprot estētikā? Lai atbildētu uz šiem jautājumiem, ir jāsaprot, kā ir tapis un izveidojies šis tik izplatītais jēdziens. Vēl vairāk tāpēc, ka šodien aizvien biežāk nākas sastapties ar formas apzīmējošo bezspēcību, bezjēgu. Forma nav tikai estētikas vai mākslas jēdziens, tam ir dziļas metafiziskas saites cilvēka apziņā. Filozofijā formu saprot kā lietu būtību struktūru, kas ir pretstatāma visam materiālajam. Tātad forma ir universāls un intelektuāls jēdziens, kas it kā apsteidz vēl topošo, neskaidro.

Pati vārda etimoloģija ir saistāma ar latīņu valodu un romiešu laikiem. Tajā apvienoti divi grieķu pasaulē tapušie priekšstati par nošķirumiem – *morphē* un *eidos*. *Morphē* apzīmē svarīgākās redzamās formas, bet *eidos* – jēdzieniskās formas. Estētikas vēsturē, izsekojot formas veidošanās ceļiem, var atrast pavisam piecas šī jēdziena lietošanas nozīmes. Kādas tās ir? Pirmkārt, gribētos minēt to formas nozīmi, kas saistās ar sakārtojumu, jo tā ir visbiežāk lietotā nozīme, piemēram, portiks ir kolonnu sakārtojums, melodija – skaņu sakārta. Otrkārt, forma apzīmē tieši doto, to, kas ir bez pastarpinājuma, to, kas ir saturiski iecerēts, piemēram, šajā nozīmē dzejā vārdu skaņas veido formu, bet vārdu jēga – saturu. Treškārt, forma ir robeža (priekšmeta kontūru nozīmē), tās papildinājums ir materiāls. Ceturtkārt, forma ir priekšmeta jēdziena būtība vai, kā tas tika pieņemts Aristoteļa filozofijā – entelehija. Piektkārt vēl paliek tā formas nozīme, kas nāk no Kanta filozofijas, un tā ir forma kā prāta ieguldījums priekšmeta izziņā. Katrai no šīm izpratnēm ir sava vēsture, un katra no tām ir balstīta uz kādu atšķirīgu teoriju, tā kā var pamanīt to, ka arī estētiskā formai, šim klasiskajam jēdzienam, nav tikai viena lietošanas nozīme.

Pirmā formas izpratne ir visciešāk saistīta ar vēl grieķu pasaulē radajiem priekšstatiem par skaisto kā sakārtojuma harmoniju, simetriju. Piemēram, var minēt pitagoriešu mācību par mūzikas un skaitļu saistību, kur skaņas garums tika izteikts ar kvantitatīvās proporcijas starpniecību kā 1:2 (oktāva) vai 2:3 (kvinta). Arī arhitektūrā dominēja šī kvantitatīvās

simetrijas izpausme, piemēram, doriešu portiks, kas proporcijā 5:8 izteica attiecības starp kolonnām un interkolumno. Kārtība un proporcija kļūst par skaistā pamatojumu grieķu filozofijā. Arī romieši atzina, ka skaistais slēpjas sastāvdaļu sakārtojumā (Cicerons).

Viduslaikos vēl vairāk nostiprinājās formas un skaistā kā proporcio-nāla sakārtojuma izpratne. Aurēlijs Augustīns uzsvēra, ka sakārtojums ir skaistā un labā izpausme lietās, tas, kas padara tās īpašas. Tādējādi viduslaiku estētikā sāka dzīvot formula – *modus, species, ordo* (veids, īpašais, kārtība). Šis trio veidoja formas izpratni. Viens no formas eksis-tences veidiem bija figūra – no latīņu vārda *figere* (noteikties, veidoties), kas apzīmēja ķermeņa izkārtojumu (*compositio corporis*) – no šī viedokļa forma iegūst ķermeņa apveidu nozīmi. Savdabīgs pavērsiens šī formas jēdziena izpratnē izveidojas ar vārda *formosus* parādīšanos, kad ar to sā-ka apzīmēt estētisku vērtējumu. Paralēli šim jēdzienam sāka lietot arī pre-tējo – *deformis* jēdzienu, tā raksturojot visu bezveidīgo. Viduslaiku franču filozofs Bernārs no Klervo pat lietojis savienojumus *deformis formositas* un *formosa deformitas*, tā nosaucot bezveidīgo skaistumu un skaisto bezveidību.

Šīs formas izpratnes līnijas iezīmējas ar tādiem jēdzieniem kā kārtība, izkārtojums, skaitlis, proporcija, apveids – tas viss veido kaut ko atšķirīgu un sevišķu – formu. Tas liek domāt, ka šādi izprasta forma pakļaujas racio-nālam skaidrojumam, elementu analīzei, jo tai piemīt zināma regularitāte.

Otrā formas izpratne ir saistāma ar tiešumu, nepastarpinātību, un, ja pirmā formas izpratne rāda lietas sakārtu, tad otrā – lietas izskatu, tāpēc šī formas izpratne vairāk izkopta tieši vizuālajā mākslā. Kaut gan, protams, nevar tā abstrakti nošķirt, jo, piemēram, impresionismā svarīgāka bija otrā formas izpratne, turpretī abstrakcionismā – pirmā. Kāda ir otrās formas izpratnes sākotne? Pirmās aprises atkal rodamas grieķu filozofijā, kur so-fistu skolas domātāji īpaši izcēla vārda mākslu – dzeju, pievērsdami uz-manību vārdu skaņām, skaistajam ritmam, izteiksmes bagātībai, rodot no-jausmu par dzejas formām. Hellēnisma laikā parādījās apzīmējums *se-mantikōn poiema* (izteiktās nozīmes). Poētikas ritms, skanējums sakārtoja dzejas saturu, piešķirot tam to, ko mēs saucam par formu. Savā ziņā jau hellēnisma estētikas laikā varēja pamanīt nodevīgo plaisu starp formu un saturu, kas pirmo reizi iezīmējās tieši otrajā formas izpratnē.

Vēl vairāk šī plaisa padziļinājās viduslaiku dzejā, kur dzejas meista-rības izpausme bija *distinctio terminorum*, kas prasīja nošķirumu starp vārdu sakārtojumu (*compositio verbum*) un domas sakārtojumu (*sententia veri-tatis*). Sholastikas filozofi saturu sauca par *sententia interior*, bet formu – *superficialis ornatus verborum*. Savā ziņā dzejas nošķirums saturā un formā līdzinājās atšķirībai starp vārdu (*verba*) un lietu (*res*). Renesanses laikā šis nošķirums vēl vairāk sazarojās, atšķirot ieceri (*inventio*), domu (*sententiae*) un izpausmi (*elocutio*). Tas bija ceļš uz dzejas valodas

izsmalcinātību, kur tika izcelta domas izsmalcinātība (*conceptismo*) un valodas izsmalcinātība (*culturansimo*). Forma un saturs pirmo reizi tika nošķirti vārda mākslā, atdalot to, kas nelidzinās viens otram – vārdus un lietas; forma bija verbāla, saturs – lietisks. Tikai vēlāk estētikas teorijā šis nošķirums tika absolutizēts un pārņemts uz mākslu kopumā. Tomēr šis nošķirums ir visai problemātisks mākslā, pat ja mākslu aplūko kā mākslu vispārīgi, jo, piemēram, kas tad ir forma glezniecībā – maniere, stils, apveidi? Un saturs? Vai vienkārši sižets vai materiāls, krāsa? Saturs ir ne tikai gleznas sižets, bet arī apveids, siluets un otrādi. Savā ziņā šis satura un formas nošķiruma nekritiskais lietojums ilgu laiku kalpoja par jucekliģu "metodisku instrumentu", kur saturs un forma "dialektiski" transformējās, ļaujot "metodiskajam spriedējam" izdarīt veselu spriedumu ekvilibristiku (piemēram, no melnās grāmatas). Šis spriešanas stils izveidojās 19. gadsimtā un turpinājās arī vēl 20. gs., radot diskusiju par to, kas tad ir svarīgāks – saturs vai forma. Formas absolutizētāju tēze ir izteicama kopā ar Lekorbizjē: "Īstā mākslā vissvarīgākā ir forma." 20. gadsimtā otrā formas izpratne tika satuvināta ar izpausmi, pārvēršot formas dzīvi par kaut ko patstāvīgu un neatkarīgu, paverot mākslā ceļu formālismam. Vēlāk šis ceļš aizveda pie pārstāvnieciskās mākslas (priekšmetiskums, figuratīvisms) un abstrakcionisma jeb nepārstāvnieciskās mākslas (mākslas kā tīrās izpausmes, idejas).

Trešā formas izpratne, tā, kas saistās ar robežu, kontūru, piesaka sevi kā ģeometrisku ierobežojumu, kas ļauj uztvert priekšmeta kontūras. Ar ko tā atšķiras no formas kā sakārtas, no formas kā figūras? Šī forma ir izaugusi no plastiskajām mākslām. Tā ieguva noteiktību aptuveni no 15. līdz 17. gadsimtam, plastiskajām mākslām attīstot savu izteiksmes arsenālu. Šeit dominē vārds figūra, kas vēlāk pārtop vārdā "zīmējums". Zīmējums bija kontūras sinonīms, Vazāri rakstīja, ka "zīmējums ir līdzīgs formai". Zīmējuma vārdā netika ietverta krāsa, tā drīzāk bija pieskaitāma otrajai formas izpratnei. Izveidojoties akadēmiskai tradīcijai glezniecībā, zīmējumam tika atdota priekšrocība, tas it kā simbolizēja prāta spēju, intelekta triumfu pār materiālu. Formas-zīmējuma priekšrocības tika apstrīdētas 18. gadsimtā, kad tika aktualizēta krāsa. Kaut gan arī Kants savā "Spriestspējas kritikā" rakstīja, ka daļajās mākslās noteicošais ir tieši zīmējums.

Ceturta formas izpratne, kā jau noskaidrojām, nāk no Aristoteļa filozofijas, un tai kādu laiku nebija nekāda sakara ar estētiku. Aristotelis uzskatīja, ka katra lieta top par to, kas tā īstenībā ir, tātad atbilst savam jēdzienam vai definīcijai kopā ar citām, līdzīgām lietām. Tādējādi forma saistās ar aktu, tapšanu, enerģiju, veselo, esamības pirmcēloni. 13. gadsimtā šī Aristoteļa iezīmētā formas izpratne tika ienesta arī estētikā. Šis pavērsiens tika izdarīts Dionīsija Areopagīta filozofijā, kur skaistais balsītījās uz divām lietām: 1) uz proporciju; 2) uz lietu starojumu. Skaistajam bija divējāda iedaba – gan proporcija, gan gaisma. Tieši gaisma, starojums tika saistīts ar Aristoteļa formas kā enetelehijs jēdzienu, jo gaisma

bija lietu patiesība, to patiesā esamība, kas ir metafiziska, t. i., tāda, kas pastāv pirms dabas. Tā bija substancionāla forma, turpreti forma – proporcija bija tikai otršķirīgs jautājums. Svētais Bonaventūra rakstīja, ka katra lieta, kurai piemīt šī substancionālā forma, ir skaista. Ilgāku laiku šī formas izpratne bija piemirsta, atdodot godu formas kā idejas izpratnei, kas vairāk saistāma ar pirmo formas jēdzienu. Tikai 20. gadsimtā abstrakcionisti, piemēram, Pits Mondrians uzskatīja, ka skaistais ir universāla, kosmiska kategorija un jaunā māksla izsaka šo universalitāti, nevis tikai lietu atspulgu.

Piekto formas izpratni ir iedibinājis Kants, un tā saistās ar cilvēka izziņas spēju. Forma ir paņēmieni, ar kura palīdzību var izziņāt un saprast pieredzē dotās galīgās lietas. Forma ir *apriora* – pirms pieredzes pastāvoša; tā ir atrodama priekšmetos un ir dota subjektam. Formai piemīt divas iezīmes – vispārība un galīgums. Vai šī formas izpratne darbojas arī Kanta estētikā? Izrādās, ka estētikā Kants saskata atšķirīgu formas izpratni, jo estētikas uzdevums nav pasaules izziņāšana. Kāpēc gan arī estētikā bieži runā par formas apriorismu? Šīs ievirzes (apriorisma) izcelsme ir saistāma ar Platona ideju mācības interpretāciju renesanses platonismā. Renesanses domātājs Kūzas Nikolajs aprakstīja līdzīgu formas interpretāciju, attiecinot to uz mākslu un secinot, ka forma top cilvēka darinājums, jo mākslinieks viss nebauda dabisko lietu kārtību, bet gan šī kārtība ir tikai materiāls mākslas formām. Kūzas Nikolajs uzsver, ka ikviena redzamā forma ir patiesās formas veidols un līdzība, kas attēlo neredzamās formas, kas dotas savā patiesībā vai domāšanā. Tātad forma ir pirms jebkura darinājuma. Kūzas Nikolajs gan nesauc formas par apriorām.

Atgriežoties pie Kanta estētikas, jāsaka, ka formas nozīme šeit tiešām ir atšķirīga, jo, piemēram, skaistais netop kā prāta iedibināta un noformēta galīgā lieta, cilvēka jaunrade nedarina pēc prāta metiem, jo citādi mēs nevarētu šos darinājumus tvert jutekliski, bet gan tikai racionāli. Turklāt jaunrade ir brīva spēle, tāpēc tā nedarbojas tikai stingrajās prāta robežās.

Atšķirīga formas interpretācija sastopama romantisma estētikā, kur parādījās īpatns formas traktējums – organiskā forma. Aleksandrs Šlēgelis šo organisko formu izcēla kā pretstatu mehāniskajai formai. Vispirms par mehānisko formu. Mehāniskā forma rodas, kad matērija rāda ārējās iedarbības rezultātus, un turklāt šai iedarbībai ir nejaušs raksturs, kam nav nekāda sakara ar matērijas iekšējo uzbūvi; vienkārši mīkstā masa iegūst kaut kādu veidolu (*Gestalt*), kas arī saglabājas, masai sacietējot. Organiskā forma turpreti top kā iekšējo spēku dinamika. Šlēgelis šo dinamiku sauc par *bildet* – veidošanu (jāpiebilst, ka latviešu valodā vārdu *Bild*, *bildet* tulkojums sagādā zināmas problēmas, jo estētikā ar šiem vārdiem vācu valodā tiek panākts divējāds efekts – tie runā gan par attēlojumu, gan arī par šī attēlojuma tapšanu), šis *bildet* nāk no iekšpuses uz āru un iegūst savu noteiktību kopā ar pilnu sava iedīgļa attīstību. Tā ir forma, kura sastopama dabā un kurā izpaužas dabas spēki, kas darbojas gan kristālos, gan ziedos, gan arī cilvēka ķermenī. Māksla līdzinās dabai ar savu spēku un

dinamiku, tāpēc patiesās formas ierobežo mākslas darba saturs. Tāpēc forma ir atšķirīga no ārienes, tā līdzinās priekšmeta fizionomijai un norāda uz slēpto būtību. Dabas salīdzināšana ar mākslu runā par labu mākslas organiskajai būtībai, tādējādi romantismā māksla tiek pasargāta no atdarināšanas, jo, ko gan atdarina daba, ja vien ne pati sevi? Mehāniskā forma ir patvaļīga un nejauša, turpretim organiskā – dabiska. Šie Šlēgeļa izteikumi rāda to, ka forma drīzāk ir rezultāts, sekas, nevis satura tēls. Tādējādi saturs it kā apsteidz formu, ir tās cēlonis, nevis otrādi, un ļauj romantisma estētikai pretoties gan atdarināšanas, gan arī racionālisma centieniem izskaidrot mākslas iedabu.

Formas saikne ar izziņu ir viens no estētikas kā zinātnes elementiem. Tomēr arī šīs estētikas izpratnes piekritēji neapgalvo, ka forma ir apriora. Apriorisma vietu ieņem redzējuma formas. Viens no redzējuma formu teorētiķiem 19. gadsimtā bija Konrāds Fidleris, kurš uzsvēra šo redzējuma formu aktualitāti un jaunradi interpretēja kā sekošanu redzējuma likumiem. Šī koncepcija sasaucas ar romantisma idejām par jaunrades brīvību, kas it īpaši tika uzsvērtā mūzikas un glezniecības sfērās. Tikpat populāra šī redzējuma teorija bija arī Aloisa Rīgla un Heinriha Velflīna teorijās. Tomēr arī šeit nebija vienas redzējuma formas dominēšanas. Formu iedalījums ir galvenokārt nošķirošs, piemēram, Rīgls formas iedala optiskās (redzamās) un haptiskās (taustāmās), Vilhelms Voringers – sākotnējās un klasiskās. Par zināmu lūzuma brīdi redzējuma formu interpretācijā var uzskatīt Aleksandra fon Hildebranda darbu "Formas problēma attēlojošā mākslā", kur pats redzējuma jēdziens arī zaudē savu tikai estētisko nozīmību un tiek atzīts par praktiskās dzīves sastāvdaļu. Redzējuma formas tiek iedalītas tuvajā un tālajā redzējumā, kur tuvās apzīmē priekšmeta kontūras, bet tālās kalpo par tēlveides pamatu un ir saistītas ar estētiku. Redzējuma formas nevar reducēt uz vienu redzējumu, tām piemīt daudzveidība jeb formu pluralitāte. Tādējādi redzējums zaudē savu abstraktumu un iegūst atkarību no mākslas veida. Tomēr šis, pēdējais formas skaidrojums pretendē uz formas abstraktumu, primaritāti, kas nepieciešama tēla darināšanā.

Vēl bez jau minētajiem formas jēdzieniskajiem skaidrojumiem eksistē arī dažādi apzīmētāji, kas kalpo par nošķirumu, piemēram, formu producēšana – kokgriezēja, podnieka utt. darbības apzīmēšanai. Pastāv arī formas jēdziena lietojums, lai apzīmētu atsevišķa darba veidu un uzbūvi, piemēram, fūga, sonets, ornamentācija. Šīs formas nošķir tradīciju un novitāti, vēsturi un tagadni, kas ļauj gan ievērot izveidotās formas, gan arī tās atjaunot, izmainīt. Mākslas formas iedala vēl sīkāk kāda noteikta žanra ietvaros, piemēram, jaunā glezniecības forma vai dokumentālā kino forma. Un, visbeidzot, ir arī garīgi metafiziskā formas interpretācija, kas balstīta uz gara dzīves formām kā garīgās sakārtas pamatu mākslā. Formu šeit saprot kā mākslas materialitātes garīgo satvaru.

Kādas korekcijas formas interpretācijā tiek ienestas 20. gadsimtā? Viena no būtiskākajām iezīmēm ir formas izpratne psiholoģijā. Psiholoģijā

formu izmanto kā veseluma paraugu, it īpaši divās nozīmēs – uztveres un tēla nozīmē. Forma it kā nodrošina pārlicību par uztveres īstenību, tā apvieno sevī jutekliskos tvērumus, tāpēc var kalpot gan psiholoģijai, gan arī estētikai un mākslas teorijai. It īpaši šī ievirze dominēja geštaltpsihologijā, kur atsevišķi elementi tika uzskatīti par abstrakcijām, turpretī forma – par realitāti. Pretējos ieskatos par formu bija Hildebrands un Rīgls, kuri apgalvoja, ka patiesās formas ir abstraktas, konceptuālas, bet nevis ceļš pie realitātes; reālas ir tikai darbojošās vai darbīgās formas, bet esamības formas (*Daseinsform*) ir netveramas. Formas aktivitāte tika izstrādāta Ernsta Kasirera darbos (arī latviskotajā "Apcerējumā par cilvēku"), kur jēdzienā simboliskā forma ir ietverta gan formas aktivitāte, gan arī tās universalitāte. Šī universalitāte – simbolisma un formas apvienojums, pēc Kasirera uzskatiem, veido kultūras iekšējo struktūru, saglabājot kultūras atsevišķo formu autonomiju. Kultūrai kā tādai piemīt liela formu daudzveidība, kas neļauj tās interpretēt tikai kā vienu formu. Tomēr Kasirera formas interpretācija mūs aizved pie Kanta dotā formas apriorisma principa, kas rāda, ka forma tomēr ir jutekliskās daudzveidības sintēze ar izziņas starpniecību. Kasirers gan uzsver, ka formu nevajadzētu saprast tikai kā domāšanas nospiedumu, jo tā tiek darināta. Kasirera formas interpretācija vairāk gan attiecas uz kultūru kopumā un diez vai ir tieši pārceļama uz estētikas sfēru.

Noteiktu formu absolutizācija kompozīcijā savā ziņā bija izaicinājums māksliniekam, ielūgums uz eksperimentu. Viens no pazīstamākajiem eksperimenta veidiem bija formas sadalīšana jeb fragmentācija. Tās aizsācējs bija franču gleznotājs Pols Sezāns, kura vārds vairākkārt tiks minēts šajās lekcijās, gandrīz tikpat bieži kā Marsela Prusta vārds. Sezānu vilināja nevis dabas attēlojums, bet gan tai piemītošās strukturālās īpatnības, kas nesakrita ar glezniecībā pieņemtajiem kompozīcijas likumiem, bet, kā izrādījās, šie kompozīcijas likumi nesaskanēja ar dabisko jeb binokulāro redzējumu, to sakārtojuma veids bija pakļauts monokulārajam redzējumam. Bet cilvēkam taču ir divas acis, tāpēc tas, ko mēs saucam par patiesajām formām, ir kompozīcijas vai sakārtojuma augļi. Ļaujoties redzējumam, lietu un cilvēku silueti ir pilnīgi atšķirīgi, bet tieši šo atšķirību meklēja Sezāns un sauca par patiesību. Vēl vairāk šī tendence tika radikalizēta Pablo Pikaso un Žorža Braka mākslā, kur mākslinieki rotaļājās ar dažādiem redzes leņķiem, kombinējot tos, līdz sākotnējais tēls kļuva neatpazīstams. Viens no uzskatāmākajiem piemēriem, kas kļuvis hrestomātisks, ir Pikaso 1910. gadā gleznotais akts "Kailā sieviete". Žoržs Braks, uztverot un turpinot Pikaso izaicinājumu, atzinās, ka visa renesanses tradīcija ar tās perspektīvas likumiem viņam ir antipātiska, tā ir šausmīga kļūda, kas cauri gadsimtiem ir turpināta mākslā. Viens no Braka agrīnās glezniecības iemīļotākajiem paņēmieniem bija *pasāžu* (atvērtu – noslēgtu laukumu) izmantošana, kas tika kombinēta ar krāsas kontrastiem, tādējādi veidojot divas atšķirīgas sfēras vienas gleznas ietvaros. Šie eksperimenti ar formu

mākslas vēsturē (jo nu jau tā ir vēsture) tiek salīdzināti ar jaunajiem laika un telpas izpratnes modeļiem, kurus ienesa Alberta Einšteina relativitātes teorija, kas fundamentāli izmainīja samērojamības robežas, parādot to nosacītību. Vēl viens pavērsiens formas fragmentācijas virzienā bija tradicionālo glezniecības materiālu maiņa. Pikaso un Braks bija kolāžas un *papier colle* (limētā papīra) ieviesēji. Visi šie paņēmieni ne tikai izmainīja glezniecības tehniku, bet radīja pārmaiņas arī gleznotajā tēlā; nevis seja, bet saburzīta papīra gabals varēja attēlot cilvēku. Pārmaiņas formā radīja pārmaiņas arī tēla redzējumā un attēlojumā, tēls aizvien vairāk attālinājās no sava pārstāvētāja, vai arī pēdējais tika pārstāvēts pilnīgi negaidītā veidā. Formas fragmentācija bija solis deformācijas virzienā.

Vēl viena būtiska formas izpratnes nianse 20. gadsimtā ir saistāma ar formālismu. Varbūt tieši formālisms, kas formas nozīmi noveda līdz galējai robežai, arī iezīmēja zināmu rezignāciju. Kas ir formālisms? Estētikā formālisms tiek saprasts kā mākslas ietilpināšana "nozīmīgu formu" robežās, kurās parādās līniju un krāsas attiecības un izkārtojums (šādu skaidrojumu formālismam ir devis 30. gadu mākslas teorētiķis Klaivs Bells). Formai tiek piešķirta pastāvīga vērtība, un tā neko nepārstāv ārpus sevis, jo pārstāvniecība no formālisma viedokļa nav tik nozīmīga. Mākslai, pēc Bella uzskatiem, nevajadzētu būt nekā kopīga nedz ar dzīvi, nedz ar zināšanām par to: nekādas kopības ar dzīves emocijām. Māksla ir tā, kas pārceļ cilvēku no viņa paša aktivitātes pasaules uz estētiskās eksaltācijas pasauli, un vienā acumirkli cilvēks ir ārpus jebkurām cilvēciskajām interesēm, viņa atmiņas un nojausmas tiek apturētas. Tā ir norobežošanās no praktiskās eksistences, un tikai tādā ceļā var atklāties estētiskā emocija. Nozīmīgās formas ierosina un provocē tieši šo estētisko emociju. Estētiskais formālisms iekļaujas mākslas darba autonomijas tēmā, tas runā par mākslas relatīvo patstāvību. Kā gan var noteikt to, kuras no formām ir nozīmīgas, bet kuras ne, jo visam vizuāli uztvertajam piemīt zināmas konfigurācijas? Vizuāli tveramie objekti sastāv no līnijām, ēnām, gaismas spēles, izvietojuma, krāsas utt. Kuras no formām ierosina estētisko emociju? Bells saka – tāpēc, ka dažām no formām piemīt tāda spēja. Tātad pamatā ir atšķirība starp dzīvi un mākslu. Amerikāņu mākslas teorētiķis Klements Grīnbergs savukārt uzsver, ka estētiskā vērtība nav reducējama tikai uz formu, bet ir saistāma ar iedvesmu, vīziju, "saturu". Kāpēc saturs tiek likts pēdīnās? Tāpēc, ka gan saturs, gan forma, kā mēs noskaidrojām, ir nosacīti nošķirti jēdzieni, kas attaisnojami nošķirami tikai dzejā. Grīnbergs uzsver, ka zināmā mērā estētiskā vērtība ir uztverama tikai intuitīvi, ne tieši, tā ir neanalizējama. Tās ir divas pilnīgi pretējas ievirzes, kas izteiktas par aptuveni viena laika perioda darbiem.

Kāpēc bija nepieciešams šis garais ekskurss formu tapšanas un izpratnes mainības vēsturē? Tieši tādēļ, lai uzsvērtu formas neviennozīmību, to, ka nav iespējams reducēt nedz estētikas vēsturi, nedz tās teoriju tikai un vienīgi uz vienu formas izpratni. Līdz ar paša jēdziena izcelsmi un

noformēšanos valodā tas ir piedzīvojis lielas izmaiņas, kurām nemaz nav tāda mūžīga un nemainīga teorētiskā pamatojuma. Runāt par formu vienmēr nozīmē skaidrot, kāda nozīmes nianse tiek domāta katrā situācijā.

20. gadsimta otrajā pusē aizvien vairāk notiek atteikšanās no formas jēdziena gan estētiskajās, gan arī mākslas teorijās. Īpaši aktuāls šis jautājums ir estētikā. Tas saistās ar modernisma mākslas vēlmi atbrīvoties gan no mimētiskā principa, gan arī no pārlieku pārspīlēta racionālisma. Bet vai tas nozīmē atteikšanos no zīmējuma, silueta, kontūras? Tās drīzāk ir izmaiņas gara dzīvē kā tādā, kas piesaka atbrīvošanos no apriorisma formas izpratnes pārspīlēšanas, no vienas puses, un no sakārtas principa ievērošanas, no otras puses. Lietu kārtība ir neskaidrs jēdziens, par tās sakārtojuma veidiem kā zināmiem nošķirumiem mēs varam runāt nevis no mūžības viedokļa, bet gan no vēstures un mainības viedokļa. Formas daudzveidīgā izpratne pieļauj arī tādus jēgveidojumus kā bezforma, kas rāda topošo, to, kas ir mainīgs. Vai formas zudums ir neatgriezeniska katastrofa cilvēces vēsturē? Vai tā iezīmē kādu degradācijas stadiju? Acīmredzot atkal mēs varam runāt par mākslas un dzīves attiecībām, par to, ka šodien māksla ir vairāk pietuvinājusies dzīvei, bet dzīvei nav skaidri definējamas formas; pretējā gadījumā tā nebūtu dzīve, bet tikai domas par to vai dzīves koncepcija. Tādējādi forma šajā – dzīves un mākslas attiecību kontekstā piedzīvo pārvērtības, jo cilvēks mākslā piesaka to, ka nav gatavs sekot ierastajam, noformētajam, to, ka nav gatavu no reizi par visām reizēm dotu situāciju, bet savu vitalitāti un dzīvīgumu viņš piesaka, protestēdams pret formu kā savas izpausmes robežu. Turpretim māksla rāda to, ka arī šeit nav pastāvējusi un nepastāv tikai viennozīmīga formas izpratne.

Skaistais kā estētikas kulminācija

Šajā lekcijā mēģināsim noskaidrot, ko nozīmē skaistais, kas ir it kā tik pašsaprotams vārds. Mēģināsim spert vēl dažus soļus, lai saprastu, vai šis vārds ir saglabājis savu nozīmi estētiskajā uztverē arī mūsdienās. Ik-dienas valodā skaistais tiek lietots kā īpašības vārds, bet tas vienlaikus ir arī tehnisks jēdziens filozofijā un estētikā.

Skaistais tiek uzskatīts par estētikas pamatkategoriju, un mēs esam paraduši domāt, ka tā ir pārlaicīga, tātad tā pastāv ārpus laika un telpas, un tā saturs vienmēr ir bijis tieši tāds, kādu mēs priekšstatām. Skaistā noteiksme patiešām ir viena – tā ir uztveres kulminācija, augstākais punkts, no kura cilvēks nevēlas šķirties. Skaistā jēdziens ir viens no vissenākajiem cilvēces priekšstatiem par savas uztveres robežām. Tas radies līdz ar antīko filozofiju, tajā noskaidrots un pārspriests. Viens no pazīstamākajiem noskaidrošanas veidiem ir Platona dialogi "Dzīres", "Lielais Hipijs" u.c., tajos Sokrats mēģina parādīt šī vārda tapšanu par jēdzienu. Tomēr skaistais savā ziņā ir epifāniska parādība, kas sevī ir apkopojis daudz juteklības ieviestu vaibstu un valodas žestu, kuri ne vienmēr ir tik vienkārši.

Kā runāt par skaisto, lai tas atklātu savu jēgu? Tas liek mums atgriezties pagātnē un sākt aplūkot skaistā pārvērtības dažādos vēstures posmos, un ieraudzīt to, ka skaistais ir bijis saistīts gan ar lietderību, gan morālajām kvalitātēm, gan matemātisku un loģisku precizitāti. Grieķi par skaisto sauca skaistas lietas, skaistas domas un skaistu rīcību. Protams, tas nenozīmē, ka skaistā izpratne bija pilnīgi viengabalaina un vienkārša. Tomēr ierasts teikt, ka grieķu māksla un filozofija ir izveidojusi Rietumu kultūrā eksistējošos skaistā uztveres apveidus. Tie top pakāpeniski kā valodas pavērsieni un nianse. Viena no niansēm nāk no pitagoriešu filozofijas, kurā skaistais saistās ar izpratni par sakārtojumu, kas savu noteiksmi iegūst harmonijas un simetrijas jēdzienos. Platona tekstos skaistais izveidojas kā ideja – īpašs redzējuma veids. Stoiķu skaistā izpratnei pievienojas pilnestības vai veseluma nianse, neoplatonisma filozofijā skaistais iegūst emanatīvu iezīmi, tas saprotams kā izstarojums, gaismas plūsma un pasaules piepildījums, no kura rodas viss. Aristoteļa darbā "Poētika" skaistais tiek raksturots kā lielums un kārtība, saistot to ar mēru, samērīgumu. Mēs varam redzēt, cik daudz nozīmju ir iesaistīts skaistā tapšanas struktūrā. Šādi sekojot līdzī skaistā jēdziena modifikācijām, nākas atzīt, ka izmaiņas nevar nosaukt par attīstību, bet gan par

svārstīšanos starp divām būtiskām iezīmēm – mēģinājumiem no skaistā veidot ar loģiskām sakarībām pamatotu noteiksmi kā domāšanas brīvības pakāpi vai arī rast skaistajam piesaisti jutekliski uztveramajā pasaulē. Pārdomājot skaistā jēdzienu, atklājas tā divējādā iedaba: 1) skaistais ir jēdziens, kas cieši saistīts ar ideju (tā tas tiek pieteikts jau Platona dialogos); 2) skaistais ir apzīmētājs visām skaistajām lietām (no šī aspekta skaistais paūz gaumes veidotu attieksmi, kas rodas skaistā vērojuma rezultātā).

Skaistais kā ideja iederas labi pazīstamajā klasiskās filozofijas shēmā, kur skaistais līdzās patiesībai un labajam veido pasaules pastāvēšanas harmonisko pamatojumu.

Otrajā minētajā aspektā var sacīt, ka skaistais iedibina vērtību attieksmi, jo tas rāda šo attieksmi pret kādu noteiktu objektu – tādējādi mēs saskaramies ar estētiskās vērtības klātbūtni, kas izaug no novērtējuma. Estētiskais novērtējums, kas izteikts kā apzīmētājs "skaistais", it kā savēl kopā vairākas vērtējuma šķautnes – atziņu, ka objekts ir īsts (paties), ka mēs to mīlam un ka mēs vēlamies šo objektu. Šis aspekts paplašina estētikas robežas, jo tas var apzīmēt arī kaut ko tādu, kas it kā tradicionāli neatbilst estētikas sfērai, piemēram, spēcīgu jūtu pārdzīvojumu, matemātikas formulu, loģisku argumentu, labi paveiktu darbu utt. Šī apzīmētāja polivalence jeb daudzvērtība liecina, ka skaistā jēdzienam piemīt zināma elastība, bet vienlaikus šeit ir norāde uz to, ka noteiktā aspektā estētikas valdījumi ir ļoti plaši. Tas nozīmē, ka estētiskajai vērtībai piemīt universalitāte. Par to darbos par estētiku rakstīja Imanuels Kants. Domājot par to, kā var izteikt estētisko spriedumu, viņš atzīmēja, ka tajā nevar fiksēt objektivitāti un tūlīt paskaidrot to, jo šajā spriedumā tiek izteikta subjektīvā gaume un tajā it kā ietilpst cilvēks pats, parādot noteiktu attieksmi pret noteiktu objektu. Estētiskais spriedums ir galēji subjektīvs un relatīvs. Šī relativitāte arī izrādījās pirmais un spēcīgākais ierocis cīņā ar jaunizveidotās estētiskās teorijas (A. Baumgartena variantā – pēc klasicisma principiem darinātās) dogmatismu. Paradoksālā kārtā šis dogmatisms dzīvoja tieši skaistā jēdzienā. Kā šis dogmatisms izveidojās? Atsauksim atmiņā ļoti klasiskus priekšstatus par skaisto, kurus apkopoja Akvīnas Toms. Akvīnas Toms skaistajam izvirza trīs nosacījumus: 1) *integritas* jeb pilnētību, jo tas, kam piemīt trūkumi, ir neglīts; 2) *consonantia* jeb nepieciešamā proporcija, jeb saskaņa; 3) *claritas* jeb skaidrība, jo vairāk tāpēc, ka skaistais ir saistīts ar gaismu. Skaistais Akvīnas Toma uzskatu sistēmā ir tas, kas vispilnīgāk atspoguļo kādu lietu. Pateicoties šim uzstādījumam vai, precīzāk sakot, noformējumam, priekšstati par skaisto izveidoja zināmu teoriju par to. Šī teorija tika modelēta pēc klasicisma mākslas paraugiem, uzsverot formas nozīmi, kas vislabāk, visuzskatāmāk atveido tieši ideju, piešķirot tai skaidrību un noteiktību. Skaistais ir arī saikne ar pasauli. Atcerēsimies Cicerona teikto, ka "pasaulē ir tik daudz skaistā, ka nav iespējams domāt vēl kaut ko skaistāku". No šīs atziņas mēs redzam, ka skaistais ir saistīts ar dabu kā visa radītā pabeigtību, pilnību.

Kad sākas skaistā piesaistīšana kādai īpašai cilvēka darbības sfērai – mākslai? Paradoksālā kārtā mēs varam ievērot, ka diezgan noteiktus soļus šajā virzienā ir spēris jau pieminētais Akvīnas Toms, kurš uzsvēra daļo mākslu atšķirību no dabas. Šis uzsvērums ir saistīts ar formas jēdzienu, kas atšķir mākslu no dabas, izceļot mākslā iespējamās pabeigtības saikni ar tās veidotāju, radītāju, jo mākslas formas ir noteiktas un stingras, tās ir iespējams pakļaut noteiktām prasībām.

Skaistā pamatojumi, protams, pārdzīvoja zināmas pārvērtības laika posmā no 13. gadsimta līdz apgaismības laikiem, kad šim jēdzienam un priekšstatam pievērsās Imanuels Kants. Savā ziņā Kanta veikumu estētikas laukā var salīdzināt ar apvērsumu domāšanā un jautājumu uzstādīšanu uz tverē. Ierasti Kanta vārds tiek saistīts ar skaistā un labā nošķirumu, lai pamatotu estētiku un ētiku kā subjektīvās spriestspējas pamatotību. Tomēr interesants un varbūt pat aktuālāks šodien ir tas Kanta veikums, kas veltīts skaistā un idejas saistībai. Kā tas tika skaidrots un pamatots?

Skaistais nav ideja pati par sevi kā domājamā ideja, bet tas tika uzskatīts par universālu un tādu, kam ir liela nozīme izziņā. Kants, domājot par šī netveramā un vienlaikus pastāvošā jēdziena pamatojumu, konstatēja, ka skaistajam piemītošā universalitāte neizriet no lietu iedabas vai dievišķās radīšanas saskaņā ar harmonijas likumiem, kas spēcīgi akcentēta tomisma tradīcijā. Bet kā ir iespējams spriest par subjekta universalitāti? Ir pietiekami pateikt, ka subjektīvie spriešanas nosacījumi ir vienādi visiem cilvēkiem. Tas ir patiesi tāpēc, ka citādi citi cilvēki nevarētu apmainīties ar priekšstatiem vai pat ar savām zināšanām. Skaistais ir tāda kvalitāte, ko mēs attiecinām uz objektu, izsakot mūsu subjektivitātes stāvokļa pieredzējumu vai pārdzīvojumu. Šis pārdzīvojums ir balstīts uz patikas vai nepatikas jūtām. Estētiskais spriedums, kas uzrāda skaistā kvalitāti, ir objektīvs, jo balstīts uz atziņu, ka skaisto nevar pārdzīvot ārpus saiknes ar šo objektu. Skaistā pārdzīvojums mums liek domāt par to, ka skaistais ir arī domājams. Kā pie tā nonākt? Atkal piesaistīt izziņas spēju? Kants diezgan daudz raksta par skaistā atrašanos dabā, kur dabas objektu skaistums izvilina estētisku pārdzīvojumu. Tas ir ārējs paņēmieni kā harmonizēt dabu – tā atklājas prātam kā aktivitāte, aktivitātes ierosinātāja. Šī aktivitāte papildina prātu un ir starpnieks starp uztveres intuitīvo daudzveidību un jēdziena vienību, jo jēdziens var būt tikai viens – pēc savienošanās. Šis solis paver prāta robežas, liekot domāt par kādu plašāku horizontu – apziņu. Ar apziņas starpniecību skaistais it kā balansē uz transcendentālās filozofijas un natūrfilozofijas robežas. Dabas triumfs īpaši spilgti parādās Kanta idejās par mākslu – māksla savās spēcīgākajās izpausmēs drīzāk līdzinās dabai, jo dabu mēs uztveram tāpat kā mākslu. Vēl spilgtāk šī iezīme izpaužas mācībā par ģeniju, tajā ģēnijs tiek pielīdzināts aklai spontanitātei, ko regulē daba vai dabas spēki. Tātad daba ir tā, kas izgaismo ģenija darbu.

Tā Kanta filozofijā tiek samazināts skaistā kā idejas akcents. Šo akcentu atjauno Georgs Vilhelms Frīdrihs Hēgelis, rādot, kā no skaistā jēdziena top ideāls. Hēgelis uzskata, ka māksla ir iemiesota ideja, viņš vairāk akcentē mākslas lomu, nevis subjekta spēju. Skaistais ir iemiesota ideja. Kas ir ideja? "Tā nepazīst cilvēka žēluma!" Ideja ir apziņas objekts – augstākā patiesība, kurā visas pretrunas ir atceltas. Šis apsvērums nerunā tikai par atsevišķa objekta patiesību, bet gan par patiesības un objekta, dabas un idejas vienību. Estētiskajā pieredzē šī ideja ir saistīta ar juteklības formu. "Māksla ir apzināta patiesība," saka Hēgelis, un mākslas vēsture rāda šo idejas attīstību, bet ideju pārklāj juteklība, tā ir kā plīvurs, kas aizsedz ideju, tāpēc prāts, kas redz tālāk – idejas perspektīvas virzienā, redz, kā tā attīstās no formas, vēro to un tad atgriežas pats pie sevis. Tieši tā skaistais sevi piesaka kā ideāls. Tas nav abstrakts ideāls, bet ir idejas klātbūtne un skaidrības noteikšanās idealizētajā objektā. Tāpēc Hēgelis uzsver, ka māksla neimitē, bet gan idealizē. Tā izsaka universālo atsevišķajā, kur skaistais top kā ideja.

Vai ir kāda atšķirība skaistā tvērumā 20. gadsimtā? Savā ziņā šis gadsimts it kā ir apvienojis visus iespējamus stilus, kas pastāvējuši mākslā. Tādējādi var sacīt, ka iedvesma tiek smelta no visiem iespējamajiem avotiem. Zināmā mērā vārds "skaistais" lēni, bet noteikti zaudē savu jēdzienisko stingrību, tātad – attālinās no idejas. Tas it kā sāk pazust no tām "vārdnīcām", kuras izmanto mākslinieki. Kas veicina šo situāciju? Acīmredzot šī virzība sākas tad, kad skaistais tiek piesaistīts tikai vienai cilvēkam būtiskai un izveides ziņā divdomīgai sfērai – mākslai. Kāpēc es uzsveru, ka māksla ir divdomīga? Tāpēc, ka mākslā apvienojas abas lekcijas sākuma daļā ieskicētās skaistuma iezīmes – ideja un vērtējums, abas tās saplūst ne tikai uztverē, bet arī jaunradē. Vai māksla ir "novērsusies" no skaistā? Drīzāk mākslā valda samulsums par to, kā skaistais ir iemītināts cilvēka uztverē. Skaistais kā brīvības veids ir apmainīts ar skaistām "bildītēm", kas iztop cilvēka uztverei, patiesībā izstumdamas to no uztveres lauka. Šo izmaiņu uzsver Mikēls Difrēns, uzskatīdams, ka skaistais tiek degradēts uz vispārējā vērtību degradācijas fona. Tajās mākslas sfērās, kas gatavas iztapt cilvēkam, pielāgojoties tirgus prasībām, piemēram, t. s. popkultūrā, skaistais ir pārvērties par bezjēgas simbolu, patērēšanas un prestiža simbolu. Skaistais ir pazaudējis saikni ar brīvību, tas pārtapis par cilvēka ne-spējas attēlojumu. Kādas ne-spējas? Būt brīvam no patērēšanas un prestiža valgiem. Jo lielākā pakāpē māksla tiek masificēta, jo "smukākai" tai jābūt, jo vairāk tā var piesaistīt glaimu saēsto uztveri. Kas var būt simetriskāks, iztopošāks par standarta lietu, to mēģināja parādīt jau Marsels Dišāns, 1910. gadā izstādot savu darbu – ideāli nostrādāto pīsuāru. Vai cilvēks spēj atkārtot tik idealizētu darinājumu? Nē.

Kas tad ļauj spriest par to, ka skaistajam tomēr ir kāds patvērums? Lai to pamatotu, nav jāķeras pie definīciju darināšanas vai ideju pamatošanas. Skaistais ir raksturojams tikai netieši, kā zināma kvalitātes

klātbūtne, kas rāda savu spēju būt atsevišķam, būt vienīgajam, tam, ko nav iespējams atkārtot. Tas, kas spēj būt par vienīgo uztveres objektu, var arī izturēt šo pārbaudi. Būdams vienīgais, tas arī rada pārpilnības vai pilnestības izjūtu. Skaistais nav tverams nedz kā ārēji nevainojami sakārtots, nedz iekšēji apslēpts un neatklājams, bet gan kā pilnestīgi pieredzams un pārdzīvojams. Skaistais ir dots jūtīgi nevainojamā uztverē, bet tas arī veido zināmu nozīmi, kas gluži imanenti ir klātesoša. Ne jebkura nozīme ir skaistā pamatojums, bet kā tad izlemt? Te var palīdzēt atšķiršana. Skaistais ir tas, kas nevar pārvērsties par dekorāciju, kas nedižojas ar savu pievilcību, tas, kurā nozīme nav šķirama no jūtīguma. Skaistais uzrunā mani tā, it kā es būtu vienīgā, kurai tas var atvērties, tas apliecina manu vienīgumu. Tāpēc tas nevar parādīties tikai konceptuāli vai tikai praktiski uztveramos objektos, vai arī tikai afektīvi tveramos objektos. Vienīgā skaistā pazīme un pamatojums ir tas, ka tas spēj izvilināt un atraisīt sajūtīgumu kā sa-jūs-mu, un to vairs nevar subjektivizēt nedz loģiski, nedz praktiski. Skaistais rāda mums to, ka pastāv kas nedefinējams, ne lietisks un tomēr iemiesots, ka pasauli nevar definēt lietām vai dvēselei pielīdzinātos terminos. Atsevišķā, vienīgā pasaule nav tikai subjektīva, tās kritērijs ir estētiskais patiesīgums. Vienīgais nav tikai uztvērēja noteiksme, bet arī radītāja noteiksme un vārds, jo, patiecoties viņam, pasaule notiek, kā viduslaikos teica – *natura naturans*; to mēs visai neveikli tulkojam kā "radīto dabu", kaut gan mums būtu jāsaka "dabiskotā daba". Kāpēc jāatceras šķietami arhaiskie vārdi – daba, radītājs? Tāpēc, ka tie iezīmē atkāpšanās sliekšni cilvēkam. Šī *natura naturans* mums it kā signalizē un rāda vienu no savām sejām (lekcijas sākumā pieteiktais skaistā epifāniskums), lai mēs to lasītu, saprastu, tulkotu. Katra vienīgā pasaule ir reālās pasaules iespējamība; kā rakstīja Sartrs, "māksla mūs ielūdz uz turieni, kur tā zīmē cilvēka karalistes patieso portretu, un patiesība par šo karalisti šodien ir tā, ka cilvēka sevišķība šajā karalistē apvieno gan spīdinātājus, gan svētos".

Māksla rāda šo atšķirīgo patiesību, ko mēs nevaram tik vienkārši pie-savināties un izmantot par savas intereses balstu. Tā norāda uz to, par ko klusē filozofija un par ko ir aizmirsušas gan ētika, gan arī politika – tā ir dzīves iespējamība. Skaistais rāda šo dzīves klātbūtni, kuras apzīmētājs nav reducējams uz jēdzienu un ielūdz mūs tur, kur paveras ceļš cilvē-ciskajai saskarsmei. Skaists ir tas, kas patiesi ir, bez kādiem citiem pastā-vēšanas nosacījumiem, tas, kas ir saskaņā ar jūtīgumu – tas ir vienīgais skaistā objektivitātes nosacījums. Bet šī atziņa liek mums atcerēties kādu citu skaistā vaibstu vai epifānisko žestu – sublīmo.

Mūsdienu estētikā, tā, kuru saista ar apzīmētāju "postmodernā", pie-min kādu citu skaistā modifikāciju, pavērsienu vai seju, kuru arī atjaunojis Kants. Vispār saruna par moderno estētiku ir vairāk saruna par Kantu nekā par notiekošo. Kants modernajā estētikā (vai vismaz kādā tās daļā) *notiek* daudz spēcīgāk nekā viss cits. Par kādu Kanta pamanīto skaistā šķautni tiek runāts? Tas ir "sublīmā" vārds. Parasti ir mēģinājums tulkot šo vārdu

latviešu valodā kā "cildeno", es pieļauju, ka šis tulkojums ir iespējams, bet pats par sevi šis latīnisms ir salikts vārds, ar kuru tiek apzīmēts sakārtojuma princips, kas apvieno gan estētisko un intelektuālo, gan morālo sakārtu. Paša vārda dzīve valodā tiek fiksēta aptuveni 13. gadsimtā, un tā aizsākas alķīmijā, runājot par gaisa klātbūtni, augsto, to, kas paceļas. Sublīmajam ir arī saistība ar retoriku, kur tas apzīmē vienu no trim retorikas stila žanriem. Vārdu "sublīmais" izmanto arī kā eksaltācijas raksturojumu. Tātad šim vārdam nav tikai morālā cildenuma iezīmes.

Kā Kants sāk savas pārdomas par sublīmo, un kāda estētikas nianse šeit tiek izcelta? "Spriestspējas kritikā" viņš uzsver, ka sublīmais ir "vārds, kas tiek dots visam absolūti diženajam". Šis absolūti diženais nevar tikt pārvērsts jautājumā par varenību. Lai saprastu šo sublīmo, mums ir jāraugās pāri galīgajai pasaulei, pāri laikam un telpai, pāri dabiskajai cēloņsakarībai. Savā ziņā sublīmajam nav samērojuma tādā nozīmē, ka mums nav tāda mēra vai sakārtojuma principa, kas varētu kaut ko pateikt par šo sublīmo. Vienīgi subjekta brīvības pakāpe var tam pietuvoties. Vai tas var notikt domāšanā? Drīzāk gan subjekta pārjutīgums ir ceļš uz sublīmo. Tas ir ceļš no sāpēm pie prieka. Kantam ir svarīgi parādīt, kā iespējams veidot spriedumu par šādu aptuvenību. Tāpēc viņš nošķir divus sublīmā tveršanas veidus, un tie ir matemātiskais un dinamiskais. Kas pamato šo nošķirumu?

Kanta raksturojumos sublīmais ir saistīts ar viņa spriestspējas ideju, kura izteic veselumu, kopīgo visiem cilvēkiem. Cilvēka prāts prasa, lai mēs aplūkojam kaut ko kā galīgu parādību, nerēķinoties ar to, ka uztverē mēs tieši tveram tikai vienu šķautni jeb aisberga redzamo daļu, viss pārējais kopums tiek atsaukts atmiņā jeb projicēts iztēlē. Saprašana tiek uzskatīta par cilvēka spēcīgāko saikni ar pasauli. Tāpēc sublīmais ir arī cilvēka cildenā spēja domāt – kā teica Blēzs Paskāls: "Cilvēks ir domājošā niedre...", gan arī pieredzē uzstādītais iekšējais vērojums. Vērojums pārstāv cilvēka jūtīgumu, tas parādās saiknē ar dabu. Tieši pateicoties šai saiknei, cilvēks it kā apbrīnas pilns apstājas kaut kā priekšā, ļaujot sevī notikt šim cildenumam; tieši pateicoties šai saiknei ar dabu, vērojums kļūst atsevišķs, rodas nozīme, kas ir gan intelektuāla, gan arī atvērta jūtīgumam. Sublīmais harmoniskā vienībā saista uztveres un iztēles veidojumus, strukturējot tos iekšējā vērojumā jeb pieredzējumā. Tā ir subjekta spēju harmonizācija, kas apvieno jūtīgo saprašanu ar racionālo saprašanu.

Savā ziņā Kanta veikums sublīmā skaidrojumā ir aktualizējies arī mūsdienās, t. s. postmodernisma teorijās. Viens no sublīmā aktualizētājiem ir Žans Fransuā Liotārs, kurš uzsver, ka Kanta izceltais sublīmais ir saprotams kā prāta sajūta. Tas skan aktuāli tagad, kad pasaules miesa mums ir aizliegta (neraugoties uz to, ka visapkārt ir tik daudz atsegtas miesas, bet varbūt tieši tāpēc atsegtais ir vēl mēmāks par aizklāto). Sublīmais mudina emociju būt nepilnīgai, un šis nepilnīgums nevar tikt izjūsts tieši kā *aisthēsis*, bet tikai ar *patos* (ciešanu) starpniecību. Tā ir paradoksāla

situācija, kurā dominē nejūtīgums vai *an-esthēsis* (anestēzija). Tā tiek atstāta vieta vēl kaut kam arhaiskākam nekā daba, un šis arhaiskākais nevar tikt imitēts ar formas vai figūras starpniecību,— te mēs varam atcerēties Freida izteikumu, ka ir kāda pirmsvēsturiska aizmirsta figūra, kura gan ir, bet kurai nav iespējams nekāds veidols, jo tā nevar līdzināties nekam vēlāk nākošam. Par sublimā afektāciju neviens nevar liecināt nedz ar mākslas, nedz rakstīšanas palīdzību, neriskējot kļūt par falsifikatoru. Sublimo nevar producēt vai uzskatīt, ka tas projicē pats sevi mūsu uztverē. Tas vienkārši notiek. Tāpēc, saka Liotārs, māksla nevar būt sublimā, tā gan var mēģināt "darināt" sublimo, bet tad tas nebūs labāks par skaisto, varbūt tikai vienīgi smieklīgāks, jo sublimo nevar sastindzināt pozā vai tēzē.

Bet vai skaistais ir poza, tēze, kanons? Vienīgais, ko varu piebilst, ir tas, ka skaistais rāda to zīmes klātbūtni, kuras apzīmētājs nav reducējams uz jēdzienu. Skaistais mūsdienās prasa tieši formas upuri, jo, upurējot formu kā skaidrību un tuvību jēdzienam, var iegūt ielūgumu uz jūtīguma atvēršanos. Skaistais ir tas, kas patiesi ir un kas notiek saskaņā ar cilvēka uztveres jūtīgumu — tas ir skaistā patvērums.

Estētika un iztēle

Jautājumi par tēlu, tēlainības sistēmām kā mākslas izpausmes veidu un valodu allaž ir nodarbinājuši cilvēka prātu. Tēls, attēls, "bilde" – kas tas īsti ir? No kurienes cilvēka apziņā sāk dzīvot tēli? Vai tie ir tikai ār pasaules iespaidi un nospiedumi, tās izjūtas, kuras cilvēks nevar precīzi atveidot valodā? Vai tēls ir kaut kas nenozīmīgāks nekā cilvēka doma? Visi šie jautājumi fokusējas vienā, apkopojošā jautājumā par iztēli.

Iztēles tēma Rietumeiropas estētikā ierasti tiek saistīta ar māksliniecisko jaunradi. Mūsdienų pasaulē iztēle nav tikai estētikas "īpašums", par to daudz tiek diskutēts psiholoģijas zinātnē, loģikā. Kas tad atšķir estētisko iztēli no pārējām iztēles interpretācijām? Es lietoju jēdzienu "interpretācija", tā tad mēģinu izcelt to, ka iztēle, tāpat kā apziņa, ir veselums, kurā tik vienkārši nevar nodalīt estētisko no loģiskā, vērojumu no pārdzīvojuma un domas aktivitātes. Nošķirums sākas tikai mūsu veiktajā teorētiskajā analizē.

Iztēles jautājums ir saistāms arī ar mākslas valodas tēmu, iztēle ir kā tilts uz tēlu, attēlu, valodu, visu to, kas saistās ar mākslas izteiksmes līdzekļu plašo spektru. Tomēr es apzināti vairo no šīs tēmas, jo jautājums par mākslas valodas iespējām diezgan "smagnēji" pakļaujas kādai ģeneralizācijai un vispārinājumam, tas ir aktualizējams katrā mākslas kontekstā vai notikumā vai arī par to var runāt vēsturiskā aspektā.

Var sacīt, ka estētikas vēsturē iztēle ir izprasta divējādi un šī izpratne joprojām ir saistoša. Abi varianti ir saistīti ar iztēles uzdevumu jeb funkciju darbību – to, kā notiek tēlu tapšana. Pirmais variants iztēli tulko kā atdarināšanu jeb mimētisku darbību; tas nozīmē, ka cilvēkam piemītošā tēlveidošanas spēja ir apkārtējās pasaules atveidojums, un paši tēli ir apkārtējās pasaules nospiedumi. Otrais iztēli raksturojošais variants ir mazliet sarežģītāks, jo tajā tēls pietuvojas prāta konstruējošai darbībai. Šis variants iztēli skaidro kā mnemotisku jeb cilvēka atmiņā balstītu spēju, kas rada tēlu – idejas līdzinieku.

Iztēles kā jaunrades avotu interpretācija savieno estētikas klasiku ar modernitāti. Tas fokusējas jautājumā par to, kā apvienot domāšanas aktivitāti ar jutēkliskās uztveres daudzveidību. Klasiskajā estētikā liela nozīme ir Imanuela Kanta idejām par iztēli kā tiltu starp jutēklību un sapratni. Kanta skatījumā iztēle ir kā savveida "darbnīca", kurā norisinās tēlveide. Kants iztēli saista ar domāšanas aktivitāti, domas pārvērtībām un domas

darbību. Šie Kanta ieskati paplašina iztēles izpratnes robežas, padarot estētiku par filozofijas daļu. Tēls vairs nav tikai fantāzijas auglis, bet ir arī ceļš uz valodu, uz to, kā cilvēks atpazīst un nosauc pasauli; tātad tēls ir saistīts gan ar valodu, gan ar juteklisko dzīvi.

20. gadsimta estētikā nozīmīgu vietu ieņem franču filozofa Anrī Bergsona domas par iztēli. Bergsons iztēli skata kā veselumu jeb iekšēju vienotību, kurā norisinās jēdzieniskās domāšanas papildināšana un bagātināšana. Bergsons akcentē intelektuālās simpātijas nozīmi, kas ir vērsta uz cilvēka vienotības atjaunotni. Ar ko gan cilvēkam būtu jāapvienojas? Ar to, no kā ir viņš šķirts. Ar pasauli un savu esamību. Esamību nevar saprast un skaidrot jēdzienos, to var tvert tikai intuitīvi. Intuīcijas augstākā spēja ir estētiskā spēja. Tikai tā ir iespējams veidot saikni ar realitāti, tverot to tieši, bez jēdzienu loģikas un starpniecības.

Robežšķirtne iztēles interpretācijā 20. gadsimtā pieder fenomenoloģiskajai estētikai, it īpaši tai līnijai, kas atkal nāk no Morisa Merlo-Pontī un Mikēla Difrēna teorijām. Šīs teorijas var uzskatīt par vienu no pēdējiem mēģinājumiem aplūkot estētiku kā visaptverošu sistēmu, nevis kā noteiktu parādību loku raksturojumu, kā tas notiek pašlaik.

Kāds ir fenomenoloģiskās estētikas veidotais iztēles tvērums? Lai labāk izprastu šo īpatno domas stilu, ir nepieciešama neliela atkāpe fenomenoloģijas vēsturē. Fenomenoloģisko domas virzienu vislabāk raksturo jēdzieni "intencionalitāte", "apziņas horizonts", "intersubjektivitāte". Ko šie jēdzieni nozīmē estētikai? To, ka estētika dzīvo kā veselums, kas dots cilvēkam viņa apziņā. Tieši apziņai piemīt tēlainība. Fenomenoloģiskās metodes izstrādātājs, vācu filozofs Edmunds Huserls uzsvēra, ka šīs tēlainības pamatā ir nevis tēla un realitātes attiecības, kas attīstās kā attēlojums, bet gan iztēles un uztveres reālā konteksta sadursme. Šī sadursme rāda to, ka tēla un attēlojuma sakritība ir gluži apšaubāma parādība. Svarīgāk par attēlu ir saprast tēlveidi, kas pamatojas iztēles mnemotiskajā jeb atmiņas darbībā un ir virzīta nevis uz atsevišķa tēla radišanu, bet gan uz tēla pasaules konstruēšanu. Lai paskaidrotu šo apziņai piemītošo īpatnību, Huserls min piemēru par kentauru, kurš spēlē uz flautas. Kentaurš nevar būt realitātes atspulgs pat vēsturiskā nozīmē, jo pašu priekšstatu par kentauru, kas ir ietverts noteiktā un nemainīgā vizualizētā tēlā, mēs gūstam no grieķu mitoloģijas. Šis kentaura tēls nav pārstāvēts nekur citur kā tikai mūsu apziņas mnemotiskajā darbībā jeb atcerēšanās spējā. Tātad iztēloties kentauru nozīmē atjaunot tādu pasaules kontekstu, kurā šis tēls var eksistēt. Huserls uzsver, ka iztēle nav tikai tēla radišana, bet veselās pasaules iespējamā radišana. Tomēr mēs zinām, ka iztēloties kentauru nenozīmē atzities ticībā nimfām un driādām, jo mēs taču paliekam savā pasaulē! Tas nozīmē, ka, iztēlojoties (atceroties) kādu vienu tēlu, mēs veicam arī paši savas, mums dotās pasaules pārveidi, piešķirot šai pasaulei citu jēgu jeb ļaujot dzīvot kentauram mūsu iztēlē.

Tā tad iztēle nav realitātes atspulgs, un tēls nav realitātes vērojuma rezultāts. Kas tad ir ietverams tēlā? Tā ierealitāte, jo tēls ir ne-esoša iztēles objekta attēls. Franču literātūrteorētiķis Rolāns Barts šādi rezumē fenomenoloģisko tēla interpretāciju: "Tēls, kā atzīst fenomenoloģija, ir objekta ne-esamība." Kā to saprast? Iztēlei, lai tā sāktu darboties, ir nepieciešams kaut kas tāds, ko tā lāgā nepazīst vai vēl nav iepazīnusi. Tai ir nepieciešams neesošs impulss. Franču filozofs un literāts Žans Pols Sartrs, kuru iedvesmoja Huserla fenomenoloģiskā iztēles koncepcija, iztēli saista ar apziņas brīvību, tās spēju padarīt reālo neesošu (neantizēt) un tā vietā ieviest ireālo. Iztēle ir būtiska apziņas funkcija, darbā "Esamība un nekas" apgalvo Sartrs. Iztēle Sartru interesē divos aspektos: 1) kā iztēlojamā jeb imaginārā veidošana; viņš uzsver, ka imaginatīvais akts ir vienlaikus konstitūjošs jeb saturu radošs, izolējošs un a-neantizējošs jeb iznīcinoši atjaunojošs; 2) kā iztēle, kurā notiek tēla-objekta tapšana. Iztēles darbības rezultāts ir objekta iespaida samazināšana līdz nekam. Tā tiek īstenots apziņas brīvības uzdevums – atbrīvoties no visa tiešā, reāli esošā. Imaginārais kā brīvs iztēles veidojums nerada ilūziju, jo to virza uz priekšu gribas pilnā spontanitāte. Tēls, kas arī ir iztēles daļa, ir vienlaikus gan patvaļīgs, gan nepatvaļīgs, jo tēls var būt ne tikai radīts, bet arī negribēts, piemēram, sapņa tēls vai halucinācija. Sartra pieteiktā spontanitātes ilūzija nav attaisnojusies.

Pēc Sartra ieskatiem, estētikas īpatnība – reāli pastāvošo objektu vērojums – ir saprotama kā struktūra, kas līdzinās paramnēzei (atmiņas trūkumam, kuru ierosina kāds suvenīrs jeb ilūzija, ka "viss jau ir bijis"), tā ir aiziešana no realitātes. Paramnēze ir tā, kas atšķir estētiku no visa pārējā, tāpat kā atmiņa ir iztēles īpašība. Tā tad, sekojot Sartra ieskatiem, iztēle ir realitāti šķeloša, atdaloša subjektīva cilvēka spēja. Kā notiek tēla iztēlošanās jeb kā iespējams tēlainības kopums? Vai tēls un lieta ir viens un tas pats? Šie jautājumi Sartram šķiet būtiski un sarežģīti. Iekšējā intuīcija mums saka, ka tēls un lieta nav viens un tas pats.

Par klasisku, iztēles mnemotisko darbību raksturojošu krātuvi ir kļuvis Marsela Prusta romāns "Zudušo laiku meklējot". Prusta iztēle, kas vienlaikus ir arī apziņa-laiks-atmiņa, nesteidz darināt tēlu, tēls drīzāk ir līdzīgs iztēlotajam jeb imaginārajam, tā ir salikta atmiņas kustība, kas ierosina un inscenē tēlu, liekot tam "iznirt" virspusē. Rakstot par jebkuru viņa pasaulē iesaistīto priekšmetu, Prusts uzbūvē tā ainu, ne tikai atsevišķo tēlu. Aprakstot vilkābeles savas epopejas pirmajā sējumā "Svana tuvumā", viņš atceras brīdi, kad vectēvs rāda viņam kādu īpaši skaistu, neparastas krāsas vilkābeli, sārtu kā Kombrē estētikas galējo punktu. Prusts šajā ainā iesaista ne tikai vizuālo atmiņu, bet visus cilvēkam pieejamo baudījumu sliekšņus – garšu, smaržu, greznumu, atgādinot, ka Kombrē tirgotavās paši dārgākie bijuši tieši sārtie cepumi. Arī viņam pašam vislabāk garšojis biezpiens ar sārto krējumu, kuram piejauktas zemenes. Vilkābele, tāpat kā visi citi tēli, Prustam nav tikai tēls-simbols, tēls-objekts, tā ir tēla iesaiste, tēla inscenējums jeb imaginācija.

Mikēls Difrēns iztēli aplūko kā veselumu, pēc viņa ieskatiem, iztēle sadarbojas ar cilvēka uztveri, tā aptverot daudzveidīgas objekta dimensijas, ne tikai esošās, bet arī iespējamās. Iztēles uzdevums, uzskata Difrēns, nav tikai radīt tēlus kā nozīmes vai tēlus kā lietas, piemēram, mākslas darbus, kuros var saskatīt nozīmi. Iztēlei piemīt apriorisms, tas nozīmē, ka iztēle it kā apsteidz pašu tēla radīšanas darbu, sistematizējot tēlus zināmās sakārtās. Šī atziņa atsauc atmiņā Karla Gustava Junga psihoanalītisko iztēles sistematizācijas paņēmieni, kura pamatā ir arhetipa jēdziens. Kas ir arhetips? Vienkāršojot Junga teorijas pamatnostādnes, var sacīt, ka arhetips ir psihiskās enerģijas vektors, kas strukturē pašu psihi darbību. Arhetipā apvienojas gan psihiskās enerģijas klātbūtne, gan arī psihiskās struktūras simbolizācija. Šis atzinums rāda cilvēka iesaisti dzīvības pasaulē, strukturējot tos cilvēka uztveres objektus, kuriem piemīt pasaules veselumu uzturoša nozīme: debesis, zeme, asinis, ūdens utt. Priekšstati par šiem objektiem nav mūsu pasaules pieredzējuma rezultāts, jo šo objektu nozīmību nevar izsecināt no atsevišķa cilvēka pieredzes. Tie it kā runā par dziļākām piesaistēm, dziļākām saknēm. Cilvēkam šie objekti ir tverami ar simbolu un atsevišķu tēlu starpniecību. Tātad iztēles apriorisms ir nojausma, mājiens par dziļēm, virs kurām balansē cilvēka dzīve. Dzīles līdzinās spēkam, jo tās nevar nedz izmērīt, nedz iepazīt. Tās vienmēr glabās noslēpumu, kuram cilvēks ir atradis daudznozīmīgus vārdus: meža biezoknis, avots, tumšā dzelme, bezdibenis. Visi šie vārdi runā par kādu maģisku universu, ko mēs saucam par dabu, pirmatnējību, ietverot šajos nosaukumos nojēgu par neskartību, cilvēka prombūtni un vīlinājumu, kas plūst no tām. Šis noslēpumainais vīlinājums ir saistīts ar varu pār cilvēku, kādu pārvarīgu spēku, kas it kā vēsta par cilvēka pagātni, bērnību, zaudēto paradīzi.

Galvenais iztēles uzdevums ir veidot uzvedumu (*spectacle*). Tas nozīmē atrast realitātes klātbūtni lietās. Tēls no šī aspekta nevar būt jebkura lieta, bet gan tāda, kurā ir dots kaut kas vairāk nekā pati lieta. Šāda nostādne ļauj izprast realitātes un iztēles attiecības, kas vienmēr būs asimetriskas jeb neatbilstošas. Tēls nemaz nevar nebūt iztēles rezultāts, jo tas vispirms strādā uztverē un apzīmē uztverto lietu (t. i., *analogon*). Uztvertā lieta ir tēla izejmateriāls, jo tajā jau ir ietverts kaut kas cits, citas lietas tēls, piemēram, minot vārdkopu "Gaujas ainava", katram no mums asociatīvi jeb saistoši sāk darboties iztēle. Mēs iedomājamies nevis reālu vietu pie Gaujas, bet drīzāk jau noteiktu, visticamāk, gleznieciski vai fotogrāfiski izveidotu ainavu, kas ir iegūlusies mūsu atmiņā jau kā vairāku tēlu attiecības, kuras ietvertas apzīmējošā un strukturējošā vārdā "ainava". Šis tēlu attiecības vai struktūra it kā "ielūdz" mūs uz saprašanu, darbību, kurā no kopējā tēla izaug gan nojēgums par kaut ko, gan arī šī "kaut kā apzīmētājs". Piemēram, aplūkosim izteikumu "Viņš bija kā iemiesotas bailes". Bailes šeit nav psihiskā stāvokļa raksturojums, bet gan visu priekšstatu par bailēm iedzīvinājums, tā ir pati bailu patiesība, kura pārvērtusi

cilvēku, novedot viņu tam neraksturīgā stāvoklī, "izvedot" to ārā no sevis paša. Šis tēls mums kaut ko ziņo, tālāko ziņojuma likteni atstājot brīvai spēlei. Tomēr, vai mūs pilnīgi var apmierināt šāds iztēles un tēla raksturojums, kurā tēls nav iztēles rezultāts, kā mēs esam ieradusi domāt? Šis atzinums mūs var novest pie pārdomām par to, ka iztēle ir tikai kļūdu un pārpratumu avots.

Iztēle patiešām svārstās starp intuīciju un jēdzienu. Iztēles klātbūtnes vienīgais pamatojums ir tās darbība jeb atbildība par tēliem, kas izpaužas kā tēlu savstarpējā saistība. Tā ir shematiska darbība jeb shēmas uzturēšana starp elementiem un struktūrām, bez šīs shēmas mēs nevarētu atpazīt tēlus jeb, kā par to saka Sartrs, mums trūktu *paramnēzes* spējas. Iztēle nav tikai fantāzija, tā ir tilts starp uztveri un izpausmi. Kas tad tiek izpausts? Tēls? Nē, izpausta tiek shēma, pateicoties kurai iztēle ir saistīta ar izpausmi jeb var veidot valodu, un tādējādi tiek iesaistīta pasaulē.

Grūti raksturot iztēli kā ne-subjektivizētu kreatīvu stāvokli – fantāziju. Lai to paveiktu, nepietiek tikai ar tēliem, vēl ir nepieciešama arī iztēles kā tādas pārstāvniecība. Šis pārstāvniecības elements ir imaginārais, kas nav psiholoģiskā līmeņa, bet iztēles un realitātes pārstāvniecības tajā savstarpējās attiecības. Vārdu "imaginārais" ir diezgan sarežģīti atveidot latviešu valodā šādu iemeslu dēļ: 1) imaginārais nav tikai iztēlotais vai iedomātais (Čaka iedomu spoguļi) kā fantāzijas subjektīvā lidojuma auglis; 2) imaginārais nav atbrīvots no realitātes pārstāvēšanas uzdevuma.

Franču literāts un literatūrteorētiķis Moriss Blanšo darbā "Literārā telpa" sniedz divas imaginārā versijas. Pirmā paredz, ka tēls seko objektam un ir tā dubultnieks, tā vienīgais izdevums ir sevi pieteikt jeb manifestēt patiesību par šo objektu. Tas, pēc Blanšo ieskatiem, ir instruments, kas ļauj šo tēlu izmantot jebkurā no mākslām, Blanšo pat piebilst, ka šim tēlam raksturīga "absolūta nāves neitralitāte". Cilvēka apziņa saskaņā ar šo versiju ir brīva un veido uzvedumu. Otrā versija paredz, ka tēli, kas mūs uzrunā, ne tikai sevi piesakot, runā paši par sevi. Tie var runāt uz mums starp citām lietām, būdami mazāki nekā pašas lietas, bet tomēr runā par mums, par kaut ko mazāku nekā mēs, par to neko, kas paliek, kad šeit ir nekas. Apziņa šajā gadījumā nav pilnīgi brīva un nespēj radīt uzvedumu vai pārstāvēt realitāti. Tā strādā kā tāds skatuves menedžeris, kas pats piedalās uzvedumā un ir uzveduma veidots, tajā iesaistīts. Šī versija runā par imaginārā klātbūtnes efektu, bez kura tas nevar pastāvēt.

Kas ir klātbūtne? Austriešu dzejnieks Rainers Marija Rilke ir teicis, ka "klātbūtne ir mirdzoša". Tā ir dota cilvēkam viņa pieredzē kā pieredzējums. Tā ir cilvēciska, jo runā par veselo, nesašķelto. Klātbūtne ir estētiska, jo tā ir saistīta ar vēlmi – vēlmi izpausties. Tā pārveidojas diskursā jeb runā. Diskursa universs ir pasaules tēls un patvērums. Valoda it kā "inaugurē" esamību. Diskursā parādās pasaules un valodas attiecības, kuras apzīmē un nosaka jebko, pārstāvēt mūs pašus kā vārdus jeb inscenējot mūsu klātbūtni.

Valoda ne tikai shematizē un saista, tā arī iesaista iztēlē ar pieredzes starpniecību. Tēla attiecības ar valodu ir abpusējas: valoda "izsauc" tēlu un tēls "izsauc" valodu. Šīs attiecības vislabāk redzamas dzejā, jo dzeja sauc pēc tēla, aicinot valodu atgriezties tur, kur vēl nav sākusi strādāt shēma, t. i., pirmsapzīmēšanas līmenis. Valoda ir arī lingvistiskie tēli, tās retoriskās funkcijas, kas kodē un sistematizē, valoda ir institūcija pati sev. Tomēr tēls nav tikai valodas īpašums un tās vienaldzīgs instruments. Valodai un tēlam ir savstarpēja pievilkšanās, kas atkal norāda uz estētikas darbību kā kaut kāda liela veseluma klātbūtni. Piemērs tam, kā tas tiek veikts dzejā, ir Artūra Rembo dzeja, kas rāda, kā strādā valoda-tēls, kurā tiek atcelta sensuālā kārtība, tādējādi izsakot to, kas ir nesensuāls, ne-saistīts ar tūlītēju uztveri un spēj veidot jaunu poētikas telpu, rosināt jaunu iztēles valodas slāni.

Iztēle nav tikai jaunrades problēma, bet arī cilvēka eksistences aktualitāte. Šī aktualitāte ir tverama kādā atšķirīgā iztēles dimensijā, proti, imaginārajā dimensijā. Imaginārais nav tikai vienkārši iztēlojamais, priekšstatāmais, bet gan izpausmīgais, kas rāda to, kā cilvēks uztver un iztēlē pieņem pats sevi. Imaginaritāte ir saistāma ar cilvēka vēlmi būt pasaulē, būt pašam, tā runā par to, ka cilvēks nav vienkārši patvaļīgs savas iztēles autors. Imaginaritāte uzstāda citu autora dimensiju, kur priekšplānā ir nevis sacerējums vai inscenējums, bet gan eksistences dramatisms. Dramatisms ievada zināmas ciešanas vai pasionārās kolīzijas, kas parādās tad, kad tiek apzīmēta cilvēka interese par sevi pašu, demonstrējot viņa atkarību no savas imaginatīvās pieredzes, atsedzot viņa vēlmes objektus, sa-saistot tos cieši jo cieši ar vēlmi pēc cita, vienlaikus saglabājot pašam sevi. Tātad var sacīt, ka imaginaritātei ir psihoanalītisks konteksts. Imaginārā dimensija runā par cilvēka pozīciju starp netveramo, mainīgo realitāti un apzīmēto, noformēto jeb simbolisko dimensiju.

Šī imaginārā dimensija liek saskarties ar to savādo parādību, par kuru runā Sartrs. Tā ir realitātes izealizācija. Jo vairāk cilvēks tiecas apstiprināt autorību savai eksistencei, jo attālinātākās pašimaginācijās viņš sevi tver. Sartrs priekšvārdā franču rakstnieka, skandaloza autsaidera (pazīstama arī Latvijā ar lugas "Kalpones" uzveduma starpniecību) pašstāstam "Zagla dienasgrāmata" raksta, ka Ženē autobiogrāfija nav vienkārša autobiogrāfija, kā mums varētu šķist, bet gan sakrāla kosmogonija. Kā notiek šī kosmosa tapšana? Sartrs vairākkārt uzsver, ka Ženē uzrunā lasītāju bez starpniekiem, stāstot par sevi visu, bet vai atklātais stāsts maz ir iespējams? Pats Ženē, mēģinot skaidrot šo pašstāstu, nevilšus ir uzsvēris savu pieredzi valodiskajām spēlēm: viņš runā par toni, intonāciju, kas padara viņa vārdus tieši tādus, kādi tie ir. Tonis heroizē vārdu skanējumu, tas ir nepieciešams, lai valoda raisītos, raisoties tā kļūst liriska, tikai tā ir iespējams izstāstīt pagātni, lai tā aktualizētos, kļūtu par tagadni. Lirika ir valodas iekšējā gaisma. Bet vai tas ir saules žilbinošais spožums vai lampas gaisma uz papīriem noklāta rakstāmgalda? Tā drīzāk ir divainā sapņa gaisma,

kuru gleznoja Hieronīms Bošs un kuru pielūdza sirreālisti. Gaisma bez realitātes kontrastainajām ēnām, gaisma, kas var apstarot irealitāti. Kāpēc šī lirikas un gaismas saistība aktualizējas, atdzīvinot pagātņi. Vai šeit nepietiktu ar Prusta pieredzi – būvēt vārdus uz atmiņā austošām sajūtām? Lirika ir pēdējais valodas bastions, kas pretojas jēdziena uzbrukumam, jo par liriku runāt jēdziena valodā nozīmē to nonāvēt, tātad lirika ir kaut kas tāds, kas balansē uz dzīvības un nāves robežas. Bet vai šis bastions nēsā tikai iluzoru patvērumu? Lirika tāpat ir saistīta ar valodas spēlēm, tā tāpat var kļūt par diskursu, sava veida kodu, kas ir racionāli šifrējams. Ženē lirikas tonis ir sauciens pēc saskarsmes, tātad vēlmes sauciens, kas varētu pārtraukt autora izolētību un vientulību. Ženē saka, ka šī grāmata nav rakstīta kā mākslas darbs, kā objekts, kā kaut kas tāds, kas ir norobežots no autora un pasaules, tāds, kas var turpināt savu vientuļo lidojumu debesīs. Tomēr, jo izsmēlošāks stāsts, jo ātrāk sabrūk autora identitāte, tā sadalās atsevišķos slidošos tēlos, kurus varam nosaukt par pašimaginācijām – tie ir ireāli un fragmentāri, tie dekonstruē autora izstāstīto dzīvi. Dekonstruēt šeit nozīmē nevis izjaukt, sagraut, bet veidot pilnīgi citas attiecības ar tekstu, pretēji tam, kas šai tekstā iecerēts. Dekonstrukcija ir nozīmju pārbīde, metaforu spēle. Tādējādi autors un viņa stāstītais it kā apmainās vietām, jo naturālāk un tiešāk autors tiecas izstāstīt savu dzīvi, jo vairāk tā fragmentarizējas, pārvēršas pašimaginācijās, kas tiek izsauktas atmiņā ar kāda maģiska un dramatiska rituāla starpniecību.

Pašimaginatīvā dramatizācija saistās ar kādu Rietumeiropas kultūrā labi pazīstamu pašatklāsmes tēmu – grēksūdzi. Šis žanrs patiešām balansē uz filozofijas, literatūras un psiholoģijas robežām, un tajā realizējas autora vēlme "ierakstīt" savu realitāti pasaulē. Autora klātbūtne viņa radītajā tekstā tiecas kļūt pārmēru tieša, tātad – klātesoša. Vai šāda pasaule vairs ir kosmogonisks veselums, varbūt tā ir kosmogoniska imaginācija, kuras autors aizslīd aizvien tālāk no šīs pasaules centra?

Šo situāciju apspēlējis Sartrs darbā par Gistava Flobēra biogrāfiju "Gimenes idiots". Gistavs Flobērs ir pazīstams ne tikai ar saviem literārajiem darbiem, bet arī ar kādu slavenu frāzi: "Bovarī kundze esmu es pats." Paradoksālā kārtā šī frāze ir izrādījusies par iemeslu nevis tuvinājumam, bet gan atsvešinājumam, bet varbūt tieši tāda ir arī Flobēra iecere. Sartrs šai darbā aplūko autora (subjekta) pozīciju kā svārstību starp valodu un realitāti. Sartrs pievērš uzmanību Flobēra skeptiskajai attieksmei pret valodas iespējām tiesāt un vērtēt cilvēka dzīvi un pieredzi vai, citiem vārdiem sakot, cilvēka pasauli. Sartrs uzsver, ka nav nekādu nosacījumu, kas *a priori* pārādītu radikālu atbilstību starp valodu un tās objektu (šai gadījumā – emociju), vienkārši tāpēc, ka emocijas ir diskurss, un diskurss ir emocijas. Valoda, izsakot emocijas, rada pilnīgi pretēju iespaidu – tās nomirst.

Šī situācija atsauc atmiņā franču filozofa Žana Žaka Ruso "Grēksūdzes" lappuses, kurās viņš tiecas "sastapt" savu lasītāju visgodīgākajā situācijā, veidojot šo situāciju kā intīmu pašatklāsmi. Ruso tiecas "piespiest"

valodu runāt par visu, kas noticis ar viņu, mēģinot atveidot gan norises objektīvo ainu, gan saglabāt savu emociju jeb pārdzīvojumu. Piemērs tam ir Ruso autoerotisko fantāziju apraksti, kas, viņaprāt, var runāt par cilvēka temperamentu, tieksmēm, dzīvi, pasakot vairāk nekā jēdzienos ietvertās morāles normas. Tās liek pacelties augšup "apslēptajai dailei", iesaistot fantazētāja pieredzi daudzveidīgajā imaginārajā pieredzes laukā, kas vairs nepieder tikai pašam fantazētājam, bet gan iziet viņpus visām robežām.

Vai Ruso savā patiesības pārdzīvojuma atklāsmē ir nonācis līdz situācijai, kad valoda spēlējas ar autoru, ievēkot to aizvien sarežģītākās atklāsmes situācijās? Šīs situācijas pazīmes aprāda jau 20. gadsimta filozofs Žaks Deridā, kurš apvieno Ruso valodas izcelsmes koncepciju ar viņa "Grēksūdzes" lasījumu, tādējādi dekonstruējot konceptuālās shēmas un emociju ainas. Deridā, aplūkojot Ruso darbus, vairākkārt uzsvēris, ka pašam Ruso rakstība nozīmē *bīstamo papildinājumu*. Ko tas nozīmē? To, ka rakstība ir runas dabiskās izpausmes vai balss pieraksts, tā ir sena ideja par balss un runas labvēlību cilvēka izpratnei un rakstību kā mirušo runu. Izmantojot šo Deridā lasījuma veidu, par Ruso tekstiem var runāt divējādi: 1) valoda, pašatklāsmē, sākotne, daba – tās ir pozitīvās vērtības, kas arī tiek uzsvērts Ruso darbos (ne velti viņš tiek uzskatīts par romantisma "audzinātāju"); 2) šīs vērtības tiek konfrontētas ar mūsdienu cilvēka reālījām – rakstības dominēšanu, ne-identitāti, varas anonimitāti. Šis apvienotais lasījums ļauj Deridā runāt par atšķirīgām problēmām. Ruso rakstība parāda, ka starp cilvēkiem pastāv atsvešinātības distance, kas balstīta to kultūras eksistencē. Ruso izpratnē lielāka vērtība ir dabiskajai cilvēku kopībai.

Negribētā atšķirība, kas parādās Ruso tekstos, liek citādi paskatīties uz pārlicību, kas paredz to, ka rakstība ir tikai runas, diskursa, dzīvās realitātes un dzīvās pieredzes pārstāvēniecība. Ruso tekstu dubultais lasījums – gan viņa paša pieredzes caurstrāvētais, gan paša teksta bezautora klātbūtnes – parāda, ka subjekta klātbūtne, ietverta pašimaginācijas aktos, caurauž visu cilvēka pasauli. Tāpēc Ruso teksts nav tikai viņa pašteksts, individuālās pieredzes vēstījums, bet arī pašimaginatīva drāma.

Jautājums par iztēli, tāpat kā jautājums par pašimaginācijām vai cilvēka izmisisgo vēlmi saskatīt sevi saskaldītajos un šķietami patiesajos notikumos, ar kuru atcerēšanos un izsaukšanu dzīvē viņš tiecas virzīt savu eksistenci, paliek atklāts, jo iztēle, tāpat kā eksistence, nepakļaujas apzinātai gribai.

Estētika, jaunrade un poētika

Jaunradi var uzskatīt par vienu no tradicionālajām estētikas kategorijām, kas tik pašsaprotami apliecina cilvēka spēju būt par sava universa centru, no kura ir atkarīga šī universa lietu kārtība. Tomēr šis tik pašsaprotamais jēdziens izrādās visai problemātisks tad, kad mēs mēģinām saprast, kas tad ir *jaunais-kas-rodas*.

Ierasti jaunrade tiek saistīta ar mākslu, kurā cilvēka radošās spējas it kā attīstās vispilnīgāk. Meklējot šī jēdziena etimoloģiju antikajā pasaulē, reizēm estētikas teorijās tiek apgalvots, ka antikajā pasaulē jaunrades izpratnes nav, ir tikai māksla, kas asociējama ar vārdu *technē* – darināšana; tas tiek uzskatīts par tuvāko no jaunrades procesa apzīmējumiem. Tomēr *technē* apzīmē to darināšanas sfēru, kas nav saistīta ar brīvību – amatniecisko darināšanu, aizmirstot to, ka grieķi par brīvu uzskatīja dzejnieka mākslu. Dzejnieks ir tas, kurš dara jaunu – *poien*, turklāt dara to brīvi, turpretim mūzika un glezniecība nav brīvas no likuma, kam jāseko, darinot noteiktā veidā. Līdz ar vārdu *poien* – radīt tiek fiksēta būtiskākā jaunrades pazīme – brīvība.

Tomēr jaunrade kā cilvēka radošā brīvības izpausme Rietumeiropas estētikā parādās visai vēlu, tā īsti tā sāk dzīvot romantisma laikmetā, un, iespējams, mēs arī šodien, runājot par jaunradi, ar to saprotam tieši romantismā iezīmēto cilvēka radošo brīvību kā konfliktu starp realitāti un šķitumu jeb radošās iztēles telpu. Tomēr šāda jaunrades izpratne nav absolūta un attiecināma gan uz pagātņi, gan tagadni. Tāpēc nav cita ceļa, kā vien izsekot šī jēdziena pārvērtībām un semantiskajām izmaiņām.

Zināmas noteiktākas aprises šis vārds iegūst latīņu pasaulē, kur bija divi vārdi, kas apzīmēja gan darīt, gan iecelt – *facere et creare*, kur *creare* tika lietots promocijas nozīmē – iecelt kādu, iedibināt kaut ko. Romā bija populārs izteikums *creator urbis* – vietas iedibinātājs, *create senator* – senatora iecelšana, vēlāk arī – *doctorem creo*.

Visuslaikos ar vārdu *creatio* sāka apzīmēt Dieva spēju radīt no nekā – *creatio ex nihilo*, zaudējot šo *facere* niansi, kas nozīmēja – darīt. Dionīsijs Areopagīts un Aurēlijs Augustīns jau lietoja vārdu *Creator*, apzīmējot ar to Dievu.

Tomēr, vai reliģiskā radišanas nozīme bija saistīta ar jaunradi un cilvēka brīvību? Reliģiskās radišanas jēdziens nav tieši saistāms ar mākslu, reliģiskajā nozīmē tas ir akts – rīcība, ar kuras palīdzību Dievs lietām

piešķir īstenību – tieši to arī nozīmē radīšana no nekā. Viduslaiku filozofs Alberts Lielais rakstīja, ka "*creatio est factio alicuius de nihilo*". Pasaules radīšana nav tik daudz jaunrades analogs kā kristīgās reliģijas dogmats un viens no ticības avotiem, kuru nevar izziņāt. Kā gan izziņāt neko? Tā ir cilvēciskās izziņas robeža. Kā saprast formulu "*ex nihilo*", šo kārdinošo jaunrades horizontu, kas īpaši aktuāls mākslinieciskajā jaunradē? Pasaule tiek radīta līdz ar laiku, kurā tā eksistēs; pirms radīšanas nebija arī paša laika, tā kā "*ex nihilo*" nozīmē arī "*post nihilum*" – pēc nekā. Šajā aspektā cilvēka radošās pretenzijas ierobežo pirms viņa esošais radīšanas notikums, kurā viņam nav nekādas līdzdalības, vēl vairāk, filozofiskā izpratnē, kas aizsākas vēl kristietības ietvaros, par radīšanu runā nevis kā par notikumu, notikušu aktu, bet gan kā par nemitīgu radīšanu "*creatio continua*", kā to noformulēja Akvīnas Toms. Tieši tā tiek uzturēta pasaules īstenība, jo īstenība zustu, ja Dievs pārtrauktu radīšanu, un cilvēks var tuvināties šai radīšanai, sekojot dievišķajam vārdam, tāpēc dzejnieka jaunrade ir tuvāka dievišķajai, jo dzejnieks rada līdzīgi kā Dievs (*instar Dei*).

Šis reliģiskais radīšanas konteksts savā ziņā dzīvo jaunrades izpratnē, piešķirot tai īpatnu, ne-ikdienišķu spēju iezīmi, kas nepiemīt katram cilvēkam.

Radīšana iegūst cilvēkam tuvākus apveidus renesanses filozofa Marsilio Ficīno interpretācijā. Renesanse ir izaicinājumu laiks, kad cilvēks tiecas iegūt brīvību tieši radošajā jeb jaunrades izpratnē. Marsilio Ficīno rakstīja, ka mākslinieks izdomā (*excogitatio*) savas radītās lietas, gleznotājs Rafaels, savukārt, ka tēlam ir sava ideja (*idea*), Leonardo da Vinči – ka jaunradē notiek lietas, kuru nav dabā (*forma che non sono in natura*).

Jaunrade tomēr nezaudē savu saistību ar poētiku pat reliģiskā nozīmē, šai sakarā var minēt kristietības modernizētāja Mārtiņa Lutera tēzi (*Schaffen heist gebieten*) – radīt nozīmē stāstīt.

Spāņu domātājs Baltasars Grasjansi Moraless darbā "Kritikons" apspēlē mākslas un radīšanas attiecības: "Māksla ir it kā cita dabas radīšana, tā it kā pievieno vēl vienu pasauli jau esošajai, dodot pilnestību, kāda pirms tam nav bijusi; un, saplūstot ar dabu, tā aizvien rada jaunu brīnumu."

Jaunrade ir ārkārtīgi plašs jēdziens, kas savu īsto saistību ar cilvēku iegūst tikai 19. gadsimtā. Tad šis jēdziens tiek saistīts ar mākslu kā tādu un mākslinieku un māksla atbrīvojas no atdarināšanas (mimēzes) valgiem. Savā ziņā jaunrade šajā laikā tiek saprasta kā subjektīvs akts, kas līdzinās dievišķajai radīšanai, paceļot mākslinieku pāri sabiedrībai un tās likumiem. Angļu romantisma filozofam un dzejniekam Semjuelam Teiloram Kolridžam māksla un jaunrade ir viens un tas pats, viņš uzsvēra, ka māksla ir radīšanas akta atkārtošana. Arī vācu romantisma estētikā jaunradei ir atvēlēta pati nozīmīgākā loma. Romantisma teorētiķi nostājas pret "atdarināšanas tirāniju", kā to raksturoja Novāliiss. Īpaši tika lolotas divas mākslas

sfēras – mūzika un glezniecība, kas simbolizēja jaunrades brīvību; jau minētais Novāliiss uzsvēra, ka mūzika nevar radīt ne mazākās aizdomas par atdarināšanu, mūziku rada pats muzikants. Arī glezniecība ir brīvības sfēra, vienīgi gleznotājam nākas strādāt ar daudz grūtāko zīmju valodu, jo viņš attēlo redzamo pasauli un viņa māksla liek tam redzēt lietu skaistumu un atbilstību likumsakarībai, bet pati redze ir tā aktivitāte, kas rada darbības attēlojumu, un glezna ir izteiksmes līdzeklis un iekšējais šifrs.

Jaunrade iegūst gluži cilvēciskas aprises Frīdriha Ničes filozofijā, kur jaunrade ir ne tik daudz mākslas darba vai kā cita darināšana, bet gan jaunrade norāda uz spēka pieaugumu pašā cilvēkā. Jaunrade ir ieniršana spēka rezervuārā, spēka pieaugums, tā ir gluži vai fizioloģiski sajūtama, kur pats "fusus" nozīmē ķermenisku spēka intensifikāciju. Jaunrade ir kā dzīvības radīšana, ne velti Niče rakstīja, ka radīt mūziku nozīmē to pašu, ko radīt bērnu. Jaunrades pazīme ir reibums no spēka pārpilnības, abpusējas spēka pārpilnības – gan radītājā, gan uztvērējā: prieks, kas robežojas ar baudu, baudu dot citam spēku. Tāpēc māksla ir gan mākslas darba, gan sevis radīšana. Jaunrade kā sevis tapšana ir iespējama pilnīgā vientulībā. Tā ir heroiska vientulība, ko raksturo brīvs prāts.

Šodien jaunrade ir ārkārtīgi plašs jēdziens, jo tas aptver ne tikai māksliniecisko jaunradi, bet arī zinātnisko, tehnisko u.c. jaunradi. Kā atšķirt jaunradi no tai pretējā – ne-jaunrades? Pēc novitātes. Bet kas ir jaunais, kas top jaunradē? Vai visur tur, kur ir jaunrade, ir arī novitāte? Katra novitāte nebūt nav jaunrades pazīme. Cilvēka darinājumiem piemīt zināms konteksts – tie ir uztverami no vairākiem aspektiem. Apzīmējums "jauns" var tikt lietots gan laika nozīmē kā pēdējais, gan arī vēl kā nebijuša nozīmē. Tādējādi mēs atkal esam spiesti meklēt kādu ārkārtēju (dievišķu) raksturojumu novitātei. Jaunais šajā nozīmē ir novitātes augstākā pakāpe, kas padara notikumus neatgriezeniskus. Vai jaunrade ir tikai atšķirīgais? Jaunrade ir vienota, pilnīgi jauna visu elementu kombinācija, jo tikai tā var raksturot kādu jaunu pavērsienu, soli, kas izjauc iepriekšējo kombināciju vai koncepciju. Vai ir kādi objektīvi kritēriji jaunradei? Parasti apgalvo, ka jaunrades mērs ir garīgās enerģijas mērs, tāpat tas, ko nevar tik vienkārši izmērīt. Drīzāk to var aprakstīt kā cilvēka spēju mēru. "Dzīvē un glezniecībā nevaru iztikt bez kaut kā tāda, kas ir lielāks par mani, kas gan ir mana dzīve bez jaunrades spējas," rakstīja Vincents van Gogs.

Savā ziņā jaunrades spēja ir saistāma ar cilvēka izredzētību, atšķirību, kā to raksturoja komponists Igors Stravinskis darbā "Mūzikas poētika": "Ikvienas jaunrades pamatā ir iedēstīts kaut kas tāds, kas ir lielāks nekā tikai zemes augļos rodamais."

Kāpēc tomēr mākslinieciskā jaunrade ir ilgu laiku kalpojusi par jaunrades etalonu? Zinātne vairāk saprotama kā pasaules izzināšana, tehnika – dzīves organizācija, bet mākslai ir grūti atrast tiešu lietderības principu. Kaut gan 20. gadsimta filozofijā ir sastopamas arī tādas jaunrades

konceptijas, kuras varētu dēvēt par pankreacionismu. Tajās cilvēks ir radoša būtne, jo viņš ir savas esamības radītājs, jo viņš ir vienīgais, kuram rūp esamība. Šīs konceptijas saistās ar tādiem filozofiem kā Ernsts Kāsīrers un Martins Heidegers.

Mākslinieks Žans Dibīfē rakstīja: "Māksla ir būtiska ar savu novitāti, tāpat arī uzskatiem par mākslu būtu jābūt jauniem. Vienīgā mākslai labvēlīgā iekārta ir nepārtraukta revolūcija." Tas nozīmē esošā stāvokļa nepieņemšanu, nesamierināšanos ar to vai atkal jau pazīstamo mākslas un dzīves nesakritību.

Viens no jaunrades aspektiem estētikā ir saistāms ar poētikas jēdzienu. Poētika it kā neiederas tradicionālajā estētikas laukā, šis jēdziens balansē uz estētikas, literatūrteorijas un lingvistikas robežām. Tomēr šādi robežjēdzieni bieži ļauj izgaismot kaut ko apslēptu, neskaidru un grūti aprakstāmu – to, kas ir jaunrade.

Ko nozīmē "poētika", ko mēs apzīmējam ar šo vārdu? Jau lekcijas sākumā noskaidrojām, ka vārds *poiēn* nozīmē radīt. Vārda cilme iezīmē zināmu jēgas lauku – to, ko latviešu valodā sauc par dzejas mākslu. Šis jēdziens nācis no Aristoteļa filozofijas, viņa darba "Par poētisko mākslu", ko mēs pazīstam ar nosaukumu "Poētika". Pats vārds norāda uz to, ka šeit mēs saskaramies ar dzeju. Tomēr par poētiskiem mēdz saukt ne tikai dzejas darinājumus, bet arī tēlus, idejas, vīzijas utt. – tātad poētikā blakus dzejas ritmikai un metrikai ir atrodami arī mākslas un cilvēka iztēles raksturojumi. Poētisks ir tas, ko mēs nevaram iekļaut jēdzienā, bet tas, kas nav ārpus valodas. Kā saprast valodu – kā izteiksmi, tātad ne tikai vārdos ietvertu izteiksmi.

Savā ziņā diezgan agri poētikas jēdzienā apvienojas divas izpausmi raksturojošas iezīmes, kuras atrodamas jau Platona dialogos. Pirmā no tām ir saistīta ar dzejas neprātu jeb *māniju*, otra – ar rakstīšanas māku jeb *technē*. *Māniskā* dzeja spēj pacelties līdz visaugstākajai, cilvēkam sasniedzamajai pakāpei, bet otra rāda to, cik veikls darinātājs ir cilvēks – tātad šeit mēs redzam gan lidojumu, gan meistarību. Vēl varam atsaukt atmiņā to, ka poētika tiek saistīta ar mūziku – *musikos* nav nekas cits kā mūzu izredzētais dzejnieks, kuram mūzas dāvā iedvesmu. Parasti, runājot par Platona dialogos atrodamo dzejas vērtējumu, izceļ viņa nievājošo attieksmi pret šo nodarbi, aizmirstot to, ka šī attieksme vairāk saistāma ar Homēra vērtējumu. Dialogā "Ions" Platons raksta, ka dzejniekam, kam mūzas dāvājušas iedvesmu, paveras tāds skaistums, ko citi nespēj saredzēt.

Protams, visnozīmīgākos poētikas liecinājumus ir atstājis Aristotelis, kura vēlākā interpretācija ļāva izveidot mākslas teorijas pamatojumu, tādējādi mēģinot iegrožot un savaldīt dzejnieka *mānisko* neprātu. *Māniju*, apsēstību Aristotelis saistīja ar *mimēzi* jeb atdarināšanu. Tādējādi *mānijas* – *mimēzes* saikne tika ielikta mākslas pamatos, jo Aristoteļa skatījumā

visai mākslai piemita *mimētiskums*. Interesanti, ka arī šodien mēs lietojam *mimēzes* vārdu, gan vairāk tā romiskajā, izmainītajā veidā, saprotot ar to atdarinošās kustības, kas pārtapušas īpašā mākslas veidā – pantomīmā, kā arī apzīmējot ar mīmiku sejas kustību un izteiksmju maiņu, kas atspoguļojas vaibstu spēlē. Šis Aristoteļa spertais solis no *mānijas* uz *mimēzi* bija svarīgs mākslas izpratnes kontekstā, jo savienoja plastiku un poētiku, saskatot tajās baudas avotus. Aristotelim var pārvest, ka viņš it kā piezemē poētisko mākslu, pielīdzinot to plastiskajai. Tomēr šeit var arī redzēt, ka poētika kļūst par mākslas mēru, bet šis mērs izrādījās par bargu ieroci mākslas cenzūras rokās, it īpaši viduslaikos. Protams, ne jau Aristotelis izveidoja formālismu un kanonus, bet viņš uzsvēra tieši šo formas pabeigtību, kas ir nozīmīga uztverei un tam, ka poētika var būt mākslas mērs.

Poētika kā jaunrade tiek kultivēta romantisma estētikā, kurā liela nozīme ir cilvēka iztēles spēkam. Tieši iztēles spēks ir ierocis cīņā pret realitātes pliekanību. Angļu dzejnieks un filozofs Semjuels Teilors Kolridžs dzeju raksturoja kā mākslas un iztēles saplūsmi. Romantisma estētikā poētisku interpretāciju iegūst daba. Daba tiek skaidrota liriski – tā romantismā tiek "izlasīta" dabas bezgalīgā, paštupošā varenība. Romantisma estētika ir dzīvā tēla estētika, kur redzamā pasaule balansē uz neredzamās, apslēptās pasaules robežām. Redzamo lietu pasaule ir kā virsējais slānis, kas mums ir vieglāk pieejams, nolasāms, bet aiz tā atrodas neredzamais, noslēpumainais, bezgalīgais. Redzamā lieta prasa no cilvēka garīgu piepūli un iedziļināšanos, lai to apjēgtu. Dzīvais, organiskais izpaužas maģiskās zīmēs, tā var "izlasīt" pasauli kā dabas grāmatu – izlasīt to liriski. Natūrfilozofija tiek tulkota liriski, jo lirikā ir ieslēpts tiešais, nepastarpinātais, emocionālais pasaules uztvērumš, kas apvieno filozofiju un poētiku.

Vācu dzejnieks Helderlins (1770–1843) rakstīja, ka filozofija pati par sevi ir nepietiekama, tai jāapvienojas ar noslēpumajiem dzejas avotiem, lai izskaidrotu dievišķo vārdu. Filozofija kā poētika ir pretrunu vienība, jo tā ir gara harmonijas telpa, kas, piesakot jauno, spēj apvienoties ar to, kas jau mīt dabā. Daba ir nevainības un mīlestības valstība, kurā viss nošķiras un atkal apvienojas primitīvā (sākotnējā, vienkāršā) vienībā. Dabas dzīve apvieno visus (kā mīlētājus apvieno mīlestība), jo tajā viss ir kopīgs – gars, prieks un mūžīgā jaunība.

Par poētiku rakstīja arī vācu filozofs Vilhelms Diltejs (1833–1911), kuram pieder darbs par poētisko iztēli. Diltejs pieskaras dzejas avotiem, poētika tiek traktēta kā mākslas avotu, mākslas dzīves pamatojums un jaunrades izteicēja. Diltejs uzskata, ka Aristoteļa poētikas izpratne nav dzīvotspējīga, tā valdījusi Eiropas mākslas dzīvē līdz pat 18. gadsimtam, kalpodama par "dzejnieka instrumentu un kritikas mērauklu". Līdzās gramatikai un retorikai poētika bija arī augstākās izglītības sastāvdaļa. Vai Dilteja kritika ir pilntiesīga un šodien mums vajadzētu novērsties no Aristoteļa poētikas izpratnes? Jautājums ir citāds, proti, vai Aristoteļa poētiku var izlasīt kā

aktuālu tekstu vai tikai kā mirušu, slēgtu tekstu? Aristoteļa ideju abso-lutizācijas, kas norisinājās viduslaikos, uz ilgu laiku bija it kā aizsegušas viņa teksta saturu, akcentējot tikai formas un likumu jēdzienus, kuri kal-poja par stingru satvaru poētiskajām un arī visām citām mākslām. Diltejs uzstājas pret kanonu un likumu, norādīdams uz to, ka jau 18. gadsimta franču māksla un literatūra pārkāpj šo poētisko likumu robežas. Tomēr pats poētikas jēdziens nav zaudējis savu nozīmi, tas ir pārceļojis uz estētiku un skar ne tikai dzeju, bet arī māksliniecisko jaunradi. Poētikas jēdzienu padziļināja Gētes un Šillera idejas, literatūrā un valodniecībā ar poētikas izpratni saistās arī kritika – tā šo jēdzienu lietoja Vilhelms Humbolts un Frīdrihs Šlēgelis.

Poētika, raksta Diltejs, ir jaunrades metodoloģijas jēdziens. Tās uz-devums izriet no dzīvās saiknes ar māksliniecisko praksi. Tātad tiek uz-stādīts jautājums, vai poētika var būt vispārnozīmīga, vai tā var radīt savus likumus, kuri palīdzētu jaunradē un kritikā. Poētika ir līdzeklis, lai atjaunotu līdzsvaru starp estētisko domu un mākslu. Diltejs uzsver, ka poētika ir vistuvāk cilvēka iztēlei tās vēsturiskajā izpausmē. Tā parāda vēsturiski konkrēto poētisko tehniku, ļaujot aizdomāties par cilvēka gara dzīves vēs-turiskumu, ko mēs aptveram kā cilvēces kultūras radītās sistēmas. Šis jautājums ir nozīmīgs ne tikai jaunrades kontekstā, bet liek aizdomāties arī par to, kā samērot cilvēciskās esamības pašidentitāti ar kultūras para-digmu mainību.

Poētiskā jaunrade, tās psiholoģiskā struktūra to parāda vislabāk, jo tā var kļūt par vistiešāko dzīves un vēstures liecību. Tas ir iespējams tāpēc, ka literatūras vēsture mums radījusi priekšstatu par vēsturi ne tikai kā hro-noloģisku notikumu secību, bet arī kā par cilvēka dzīvē aktuālu un pār-dzīvotu notikumu. Jebkuras patiesas dzejas pamatā ir pārdzīvojums, uz-sver Diltejs, dzīvā pieredze, cilvēka dvēseles kustības, kas cieši saistītas ar pieredzi. Šī nostādne mums ļauj uztvert mākslu kā cilvēcisku horizontu, brīvu no sastingušā ideāla. Mākslas saturs nerodas no estētiskā ideāla. Māksla ir visur tur, kur norisinās kaut kas tāds, kas nav noderīgs tikai īste-nības izzināšanai un nav derīgs tiešai realizācijai šajā īstenībā, bet pats par sevi var radīt gandarījumu vērotājā.

Diltejs uzskata, ka dzejnieka jaunrade vienmēr un visur ir būtiski saīs-tīta ar pārdzīvojuma enerģiju, tā it kā izaug no šīs enerģijas. Dzejnieka dvēseles sakārtojums jūtīgi atsaucas nevis faktiem, bet gan dzīves balsīm, tāpēc šī dvēsele ir spējīga pārvērst pārdzīvojumā jebko, pat visgroteskāko sāgu vai vēstījumu. Dvēsele alkst pilnestības, veseluma, gluži tāpat, kā mūsu ķermenis elpo, dvēselei ir nepieciešams plašums savai eksistencei. To var panākt ar dvēseles dzīves izplatību dzīves jūtās. Dzīves jūtas tiecas izlieties skaņā, vārdā un tēlā, šīs jūtas bagātina mākslas saturu, atklājot to mums nevis kā faktu, bet gan kā notikumu, kas mūs saviļņo un pasaka ko būtisku par mums pašiem. Māksla satur sevī kādas sākotnējās dzīves jūtas, kas ir visiem cilvēkiem kopīgas. Franču filozofs Gastons Bašlārs tās

nosauca par spontānajiem pīrmēliem – zeme, gaiss, uguns, ūdens – tas viss ir tuvs un saprotams mums, bet kā par to runāt? Vai zeme nozīmē tikai augsni un ūdens – ķīmisko formulu? Jā, bet tad to saprot tikai ne-daudzie, un tas nav šī veseluma un spontanitātes atjaunojums mūsu jūtās. Diltejs apgalvo, ka sākotnējā dzīve izstaro pārdzīvojumu un tas ir ietverts mākslas (viņš gan saka – dzejas) tēlos. Poētisko jēgu nevajag reducēt uz domu vai ideju, kaut gan šī jēga var rosināt arī tās. Poētiskā jēga dzīvo tikai cilvēka esamības kontekstā – tā nav fragmentāra, jo aiz katra fragmenta slēpjas dzelme. Jēga ir tverama, tikai iedziļinoties, ar iedziļinošas apjēgsmes palīdzību, tāpēc tā ir arī intelektuāla, bet intelektuālismam šeit ir pakārtots raksturs, tas it kā seko spontanitātei.

Tomēr arī Diltejs savās idejās par poētiku pārlieku uzsvēra iedvesmu, spontanitāti, dzīvi, uzsverot atšķirību no formālisma, kanona, "dailā ideāla".

Strukturālisms, analizējot dzejas valodu, meklējot tās lietojuma pēdas, pieteica atbrīvošanos no iedvesmas spēka un izplūdušās nenoteiktības, iracionālisma. Strukturālisms bija saistīts arī ar krievu formālismu, kas tīri praktiski kultivēja valodas eksperimentus dzejā – piemēram, Veļimirs Hļebņikovs. Strukturālistu (Romāns Jākobsons, Viktors Ērlis, Žans Ženets u.c.) uzmanības centrā bija gramatiskā un sintaktiskā elementu sakārtojums, lai atklātu, kā top poētiskā nozīme, un atspēkotu idejas par dzeju kā pilnīgi subjektīvu sfēru.

Dzejā uzskatāmi parādās valodas darbs, veidojot nozīmes, tāpēc dzeja jāanalizē ne tikai no literātūrteorētiskā, bet arī no lingvistiskā aspekta. Strukturālismā bija pieņemts pētīt nevis to, ko dzeja nozīmē, bet gan to, kā top nozīmes, tāpēc galvenā uzmanība tika pievērsta dzejas valodā atrodamajām zīmju sistēmām. Zīmju sistēmas var aplūkot no dažādiem aspektiem – kultūras, vēstures, kādas atsevišķas sfēras aspektiem, bet strukturālisma gadījumā tika aplūkotas lingvistiskās jeb visai valodai kopīgās zīmes. Strukturālisma teorētiskais atbalsts bija šveiciešu lingvista Ferdināna de Sosīra 20. gadsimta sākumā rakstītais darbs par zīmju attiecībām, kā arī krievu formālisma skola literatūrā. Viens no ievērojamākajiem strukturālisma un arī poētikas teorētiķiem bija krievu izcelsmes franču un amerikāņu lingvists Romāns Jākobsons, kurš savā dzejas analizē īpaši akcentēja akustisko skaņu, skanošo vārdu (Sosīrs to sauca par konvenciju); šis skanošais vārds ir savienots ar referenci (zināmu norādi). Dzejas vārdam piemīt vērtība pašam par sevi, ko atdala šī reference, un poētika, mēģinādama izcelt zīmes pašvērtību, tiek veidota ar šo vērtību palīdzību. Jākobsonu interesē valodas objektivācijas, nevis pati poētiskā vērtība, jo, atsedzot semantiskās struktūras, var saskatīt skaņas un nozīmes mijiedarbi. Krievijas periodā Jākobsons poētiku uzskata par valodas estētisko funkciju; šī atziņa izriet no Veļimira Hļebņikova dzejas analīzes. Savā ziņā Jākobsona poētikai veltītajos darbos ir daudz tādu atziņu, kas pārkāpj dzejas teorijas robežas, piemēram, 1921. gadā rakstītajā darbā "Dada"

Jākobsons salīdzina izmaiņas poētikā ar izmaiņām sabiedrībā, rakstīdams, ka ierobežotībai telpā atbilst ierobežotība laikā, un tā ir apziņas un brīvības ierobežotība. Pēc viņa ieskatiem, 20. gadu telpa sarūk gigantiskiem soļiem, to paveic paātrinātā saziņas iespēja (radio, telefons), tāpēc vecās vērtības nekotējas. Jākobsons salīdzina Einšteina fiziku ar futūrismu, sakot, ka vecajai fizikai palikuši trīs argumenti: "žids", "boļševiks", "pretruna veselajam saprātam". Tāpēc arī vecās vērtības nekotējas, to vietā stājas laiks. Kas ir laiks? Dada, jo tas ar laiku nāk un ar laiku arī aiziet. Iespējams, ir vērts atcerēties šos izteikumus tik daudz peltā postmodernisma sakarā. Laiks sācis ritēt pats par sevi jau krietni agrāk nekā tikai 20. gadsimta beigās, un tam ir liecība poētiskajā valodā. Poētiskā valoda, Jākobsona skatījumā, ir atvērta tāpēc, ka tā tiecas dzīvot uz robežas starp vārdu un tā referenci, apzīmētāju un apzīmējamo; šajā "starpdzīvē" notiek poētika, kurā top jaunas nozīmes, atšķirīgas no ikdienā ierastā valodas lietojuma. Dzejas uztveramība ir saistāma ar t. s. "poētisko funkciju". Ko tas nozīmē? Jākobsona interpretācijā poētiskā funkcija apspēlē tēzi, ka dzeja ir ziņojums paša ziņojuma pēc, jo tā it kā nerāda tiešu saikni ar reāli esošo, ar ikdienas valodu, tāpēc Jākobsons mēģina atrast tādas valodas dimensijas, kurās varētu saskatīt zināmu ekvivalences vai līdzvērtības projekciju starp lingvistiku un poētiku. Šī poētiskā funkcija padziļina būtisku atšķirību starp zīmi un objektu, un ir svarīgi atkal atjaunot zaudēto saikni. Jākobsons izceļ divas asis – dalījuma asi un kombinācijas asi, kuru krustpunkts varētu uzrādīt kādu kopēju sakritības plānu. Par dzeju var domāt arī no formālā aspekta, kurā skaņas, runas daļas, teikuma struktūras, kā uzsver Jākobsons, noteic nozīmes. Nozīme ir visam – patskaņu un līdzskaņu lietošanas biežumam, noteiktu skanisko elementu atkārtošanai, pieturas zīmēm utt. Bet vai ar šiem paņēmieniem mēs varam saprast dzeju? Mēs varam pārliecināties par to, ka dzeja nav patvaļīga sacerēšana, ka tajā ir svarīga arī noteikumu ievērošana. Jākobsons tiecas atrast tieši nepārejošo, nemainīgo, viņš raksta, ka jēdziena dzeja saturs mainās laikā, ir nenoturīgs, bet poētiskā funkcija, poētiskums, kā to saprata formālisti (domāti krievu formālisti), ir elements *sui generis* (pašradošs), šī īpatnība ir ieslēpta vārdā, kas tiek izjuts tieši kā vārds, nevis kā emociju sprādziens vai priekšmeta nosaukuma aizstājējs. Tomēr formālā, šajā gadījumā nevis dzejas formas, bet valodas formas pārspilēšana arī nav ceļš uz dzejas "objektivitātes" vai "subjektivitātes" atklāšanos. Visslavenākais Jākobsona poētiskās funkcijas demonstrācijas piemērs ir Bodlēra soneta "Kaķi" analīze, kuru viņš 1962. gadā apkopojis rakstā kopā ar franču etnologu, strukturālās antropoloģijas iedibinātāju Klodu Levi-Strosu. Abi dzejas "strukturētāji" konstatē, ka dzejolis ir sašķelts atšķirīgos blokos, kuru pamatveidojošās daļas ir gan salīdzināmas, gan kontrastējošas (veido strukturālisma analīzes pamatelementu – "bināro opozīciju"). Ko mēs varam pateikt par Bodlēra "Kaķiem" no šī aspekta? Kaķi ir saistīti ar cilvēka nosacījumiem, tā atklājas dzejoļa tēma par mīlētāju un zinātnieku, tai seko secinājums.

ka "Kaķu" dzejnieks ir atbrīvojies no mīlas un aci pret aci sastapies ar pasauli, kas atbrīvota no zinātnieka askētisma. Vai tas ir viss? Nē, svarīga ir arī Levī-Strosa piebilde, ka dzeju ir iespējams analizēt vairākos līmeņos – fonētiskajā, sintaktiskajā un semantiskajā. Tomēr neviens atsevišķais analīzes līmenis neko nepasaka par dzeju kā tādu, tas nevar būt poētikas pamatā. Pati analīze jau vairs nav tikai formāla un bezkaislīga, tā ir bagātināta ar intuīciju un pētniekam piemītošo erudīciju. Jākobsons savā poētikā izceļ dzejas valodas pašvērtību, dzejas valoda viņam nozīmē autotēlisku valodu. Tā ir valoda, kurai piemīt iekšēja pašregulācija, kas pati nosaka savu formu. Mēģinot pamatot šīs poētikas nostādnes, Jākobsons atsauc atmiņā dzejniekus, kas ietekmējuši viņa ceļu – vācu dzejnieku Novālisu un franču dzejnieku Stefānu Malarmē. Abi šie dzejnieki Jākobsona acīs bija ne tikai dzejnieki, bet arī izcili valodas teorētiķi, viņos apvienojās gan dzejnieks, gan domātājs. Abu dzejnieku darbos ir atrodamas pārdomas par poētiskās valodas iekšējo formu, iekšējo likumību izpausmi. Novālis dzeju nosaucis par "izpausmi izpausmes dēļ", parādot tās pašpietiekamību, kas savā ziņā attaisno poētikas un estētikas atkalapvienošanos. Dzejas valodu Novālis raksturo kā *Selbstsprache* – autovalodu, pašvalodu, tādējādi atbrīvojot to no visām citām funkcijām un uzdevumiem. Galvenais varonis ir valoda, tā visu inscenē un vada darbību. Tomēr pārlieka paļaušanās valodas varenajam plūdumam, tā pilnīgajai nolasāmībai reizēm noved pie paradoksāla iznākuma. Tas parādās arī Jākobsona aizrautībā ar neirolingvistikas studijām. Viens no piemēriem, kurus izvēlējies Jākobsons, lai ilustrētu savu interesi par smadzeņu funkcionālo asimetriju, bija Helderlīna dzeja. Jākobsons fiksē to, ka slimība rada īpašu verbālu rituālu, kādā tiek lietotas valodas vienības, piemēram, neprātīgais Helderlīns sāk parakstīties ar pseidonīmu Skardanelli, kas, iztulkots verbālās vienībās, ir viņa paša vārda metafonēma jeb pārnestsais skanējums, bet pati vārda izvēle un verbālā uzvedība dzejas ietvaros kļūst līdzīga Moljēra varonim Sganarelam (Donžuana kalpam). Tā pieņemto pseidonīmu var uzskatīt par anagramatisku šifru. Jākobsons šīs "poētiskās novirzes" fiksē jau Helderlīna dzejolī "Hiperions", kurā atkal sakrīt paša dzejnieka vārda un izmantotās mitoloģēmas rakstiskais skanējums. Jākobsons uzsver, ka Helderlīns pievērsa īpašu uzmanību dzejoļa iekšējai uzbūvei un viņa poētiskās domāšanas pamatā atrodama distances dialektika, kurā, kā sacījis pats Helderlīns, "tuvais un tālais sakrīt". Iekšējais ritms sakrīt ar ārējo, tādējādi laika ainu veido vārdu spēles. Helderlīns savā darbā "Par patieso poētisko jaunradi un metodi" ir uzsvēris, ka sākuma punktam, viduspunktam un galapunktam jāatrodas iekšējā saistībā, lai gala atrisinājums atvestu pie sākuma, bet sākums – pie vidus. Šī saistība rāda iekšējo saikni starp atsevišķo un veselo, sastādot to dzīvo veselumu, kas atkal un atkal individualizējas un sastāv no iekšēji mūžīgi saistītām daļām. Jākobsons akcentēja Helderlīna dzejai piemītošo dialogismu, uzrunājošo Tu intonāciju, kas, viņaprāt, rādīja dzejnieka vēlmi atbrīvoties no personīgā Es,

izņemot to no runas (vēlāk arī no poētiskajiem tekstiem), kas pāraug vēl mē atbrīvoties no sava vārda, aizstājot to ar pseidonīmu (šeit atmiņā nāk Sērena Kirkegora spēles ar pseidonīmiem, kuru pamatā Kirkegora pētnieki pamanījuši tieksmi diskreditēt paša vārdu). Tomēr pseidonīmu izmantošanu vēl nevar kvalificēt kā slimību, tad jau nāktos par garīgi nepieskaitāmiem atzīt lielāko daļu autoru! Jākobsons slimības simptomus fiksē galvenokārt valodā, un proti, pantmēra izmaiņās, vidū salauztās četrindēs un sajauktos ritmos. Savijot kopā Helderlīna dzejā atrasto Es noliegumu ar ritmisko asimetriju, Jākobsons atzīst, ka Helderlīna pēdējo gadu dzejai raksturīga ierastā dzejas komunikatīvās tehnikas plūduma pārrāvums, kas izpaužas kā nespēja kontaktēties arī poētiskajā valodā, jo mūža nogales dzejoļos vairs nav saskatāmi nekādi runas kontaktu stimuli, līdz ar to Helderlīna dzejā vairs nav sastopami tai agrāk piemītošie notikumu tēlojumi. Valodā vairs nav atrodami šifteri – runas akta ziņojumi par saikni ar šī akta iniciētāju un dalībnieku, nav nekādu dialoga pazīmju. Personas vārds tiek aizsegts un tabuēts.

Pilnīgi pretēju Helderlīna dzejas interpretācijas ainu ir rādījis Mārtins Heidegers. Uzstājoties 1936. gadā Romā ar priekšlasījumu "Helderlīns un dzejas būtība", viņš uzsver tieši dzejniekam piemītošo monolīto iekšējo dialogu. Par pamatojumu Heidegers izvēlas piecus dzejoļa "Piemīņa" ("Andenken") pēdējos vārdus, kas aptuvenā atstāstā nozīmētu: "*Kam palikt – izlems dzejnieks*" (*Was bleibt aber, stiften die Dichter*). Heidegeram šī dzejnieka valoda ir iespēja nonākt pie domas par esamību, tā ir saskarsme, jo cilvēka esamība sakņojas valodā. Heidegers citē Helderlīnu: "*Gesprach wir sind*" – "*jo mēs esam valoda*", un valoda īstenojas runā, atnāksnā pie cita, tas nozīmē to, ka esamība notiek valodā kā klātbūtne. Pilnīgi pretēja ir Jākobsona reakcija (Jākobsons tieši atsaucas uz šo Heidegera Romas uzstāšanos), viņam Helderlīna valoda nozīmē aiziešanu ne tikai no saskarsmes ar citu, bet arī norobežošanos no pasaules, ieslēgšanos slimībā, nevis esamībā iedibinātu "mēs" apjēgsmi. Ar savu analīzi Jākobsons mēģina pierādīt to, ka poētiskā valoda ir pakļaujama arī sintaktiskajai un fonētiskajai analīzei, tad tā parāda atšķirīgas "pēdas". Poētika šādā kontekstā ir verbālo ziņojumu poētiskās funkcijas lingvistiskais pētījums, kas meklē dzejas tapšanu un dzīvošanu valodas ietvaros, nevis tās ārējās izpausmes, kā to dara literatūrzinātne. Vai kāds no viņiem abiem – Jākobsons vai Heidegers ir nonākuši tuvāk dzejai? Atbilde pieder vaicātājam vai tam, ko katrs tiecas atrast poētikā – jaunradi vai laboratoriju –, abas ir radošās dzīves modifikācijas, tikai tās nesakrīt laikā, bet laiks, kā rakstīja Tristans Carā, ir *dada*.

Protams, ir interesanti aplūkot valodas gramatiku, tāpēc ka mēs vēlamies zināt tos likumus, saskaņā ar kuriem var veidot dzeju, jebkuru tekstu, mākslu vispār. Mēs vēlamies uzzināt, kas ir poētikas gramatika vai, kā rakstīja Buņins, "Mīlestības gramatika". Šāda informācija palīdz saprast valodas dzīvi, aptvert tās kustības, bet valodas poētiskums nav rodams

gramatikas likumos. Kaut gan Bodlēra paradoksālais izteikums, ka gramatika, pati sausākā gramatika var kļūt par buramvārdiem, pārkāpj arī šīs robežas, un Bodlēru jau mēs neturēsim aizdomās par bezkaislīgu vēlmi preparēt dzejas sakrālo ķermeni, kas tika piedēvēts strukturālistiem. Dzeja var ievērot visus likumus, bet tajā nebūs poētikas, un otrādi, tā var pati sev sacerēt likumus – kā to darīja Apolinērs vai Rembo, un tā būs poētiska. Jauni dzejas likumi top tad, kad tie ir patiesi nepieciešami, bet likumus nevar "izsmelt" ar poētiskās funkcijas starpniecību, jo tie ir piemitoši un neatdalāmi. Šis apgalvojums nenozīmē, ka dzejas likumus var izmantot tikai vienreiz un pēc tam vairs nekad. Tāpat nevar apgalvot, ka dzejai nepiemīt struktūra, jo tieši dzejā varbūt vairāk nekā visās citās mākslas sfērās var redzēt struktūru tās sākotnējā nozīmē, no latīņu vārda *structura, de struere* – būvēt, veidot. Dzeja top kā pils vai ēka, kaut vai atceroties Apolinēra figurālos dzejoļus, un šie būvniecības nosacījumi ir tik stingri, ka tie nepieļauj nekādu greizumu vai ļodzīgumu. Dzejas valodai piemīt savveidīgs ekonomijas princips, kas izslēdz aprakstošu valodas lietojumu, tādu, kas nevar kalpot par poētiskā redzējuma iemeslu. Tāpēc mēs dzeju nelasām kā valodas ziņojumu, bet nekad neizslēdzam tā iespēju būt par dzejas cēloni. Apolinēra dzejoļi "Kalni" ir rindas:

*Temps des déserts des carrefours
Temps des places et de collins
Je viens ici faire des tours
Où joue son rôle un talisman
Mort et plus subtil que la vie.*

*Šis laiks ir tuksneša smiltis
Krustceļš un kalni. Bet es
Esmu nācis kūleņus mest
Nav te bez vainas mans talismans
Miris un traušlāks par dzīvi.*

(Klāva Elsberga tulkojums)

Ciešākā mākslas un esamības saite ir poētikas saite. Par poētisku mēs saucam ne tikai dzeju, bet arī daudz ko citu – to, kas saviļņo, to, kas rada dzīvīgu pārdzīvojumu, jo poētika dzīvo no dzīves jūtām un atgriežas pie tām. Savā ikdienas eksistencē cilvēks svaidās no vēlmes pie baudas, bet māksla ar savu poētiku mums rada nojausmu, ka ir iespējams pilnētīgs pārdzīvojuma piepildījums.

Kā cilvēkam būt šodien, kad poētika ir "izdzīta" arī no dzejas, kad poētika vieš aizdomas un bažas par pārdzīvojuma nepatiesumu, kad cilvēka dzīve vairāk tiecas pēc ikdienas mirkļa, pēc tūlītējā un pārejošā? Vai tas nozīmē, ka poētikai vairs nav vietas mūsu dzīvē vai arī tā nespēj mūs uzrunāt? Var sacīt, ka šajā kontekstā ir akcentējamās divas tēmas. Pirmā skan – kas ir poētika, bet otrā – kurš izlems, kam būt par poētiku. Vai to spēj zinātne? Zinātne poētiku uzskata par objektu, kuram raksturīgs poētiskums, iespējams, ka tai ir ieroči, kā to atklāt, bet vai tas izsmel poētikas nojēgu. Iespējams, ka spēcīgākie ieroči pieder pašiem dzejniekiem, piemēram, Polam Valerī, kurš poētisko pārdzīvojumu dēvēja par "poētisko

stāvokli". Šis stāvoklis izvirza cilvēkam uzdevumu ne tik daudz noskaidrot, kas ir dzeja, vai tā atbilst visiem likumiem, bez kuriem tā nav priekšstatāma. Vai ir smagāks pārkāpums kā poētisko likumu pārkāpums? Nē, jo tad mirst māksla. Vai tas nozīmē, ka tā dzimst, ievērojot visus poētikas likumus? Tad dzimst homunkuls. Ne velti Mārtīns Heidegers kādu savu darbu nosaucis "Kam dzejniekam būt?". Poētika nozīmē savas patiesības īstenošanu, bet vai tad tā nesāk līdzināties filozofijai, kas uzrakstīta saistītā valodā. Acīmredzot mums atkal nākas atcerēties Aristoteli, kuram poētika ir gan dzejas māksla, gan domāšanas māksla. Poētika ir iekļāvusi sevi gan mūziku, pārvēršot to ritmā, gan deju un kustību, veidojot poētikas figūras, gan filozofiju, izpaužoties lakoniskākos un ekspresīvākos vārdos. Poētikā savienojas vārds un tā telpa, kas ir piepildīta ar abu dzīvi; šī dzīve nav tverama tikai vārdos vai tikai ritmā, tā ir tverama kā kopīgais ķermenis ar tikai tam piemītošiem likumiem. Tāpēc tā nav reducējama uz kaut ko atsevišķu. Vārdos ietvertais glabā gan jēgu, gan izteiksmi, gan mūziku. Atkal gribas saukt talkā Valeri, kurš saka, ka dzeja ir kā ilgstoša svārstība starp nozīmi un skaņu. Mūsu ikdienas valodai nepiemīt šī svārstība, jo tā vairāk satur informāciju nekā ierosmi. Dzejas nozīme tiek izpausta, nozīme kļūst par ekspresiju. Varbūt tāpēc visi mēģinājumi saistīt poētiku tikai likuma valgos cieš tādu neveiksmi, kā, piemēram, stukturālisms, kas tiecās atklāt nozīmes objektivācijas (piemērs par Jākobsonu un Heidegeru). Poētiskā ekspresija izsaka pati sevi. Franču filozofs Gastons Bašlārs poētiku uzskata par vienu no cilvēka pasaules, arī filozofijas straumēm. Ko cilvēks meklē poētikā? Savu piederību un ziņojumu par šo piederību. Poētika nepastāv atsevišķi, tikai kā dzejas māksla, tā ir poētiskais universs, poētiskā kosmogonija. Poētikā mēs varam ieraudzīt kādu pirmslīmeni – tā ir iespēja "ienirt" naivajā pasaulē, kurā vēl nav tapušas tās zināšanu formas, kas sakārtot un strukturē pasauli. Ar poētikas palīdzību mēs spējam saprast tādas fenomenus, kas cilvēkam ir pazīstami un pierasti, bet kuru zinātniskais izskaidrojums tos padara bezjēdzīgus – zeme, uguns, gaiss, ūdens – tās ir stihijas, kuru jēga atklājas poētiskajā redzējumā. Vai zeme ir tikai augsne, kuru mēs izmantojam, vai mēs varam sacīt, ka uguns ir tikai degšanas stāvoklis vai noteikts temperatūras kāpinājums, vai ūdens ir tikai tā ķīmiskā formula? Nē, jo visi šie elementi ir tā "iejaukti" cilvēka dzīvē, ka par tiem nevar izveidot vienotu ieskatu, bet klātbūtnes/prombūtnes saspēlē ir iespējams tvert un saprast to kustību. Kustība nepadodas aprakstam, tāpat tā nepadodas otas vēzienam. Tā ir tverama intuitīvi – poētiskajā intuícijā, kas glabā gan pilnēstības izjūtu, gan zināšanu sistēmu. Visi šie pirmielementi atklājas poētiski, jo to atklāsmei vienmēr pievienojas poētiskā intuícija. Ikviens no šiem cilvēkam kopīgajiem fenomeniem pats izstaro savu gaismu, tāpēc tie ir tik nozīmīgi cilvēkam, bet pārstāj būt nozīmīgi tad, kad tiek aprakstīti kā zināšanu sistēmas.

Tomēr, vai mūsdienās jaunrade un poētika ir saistāmas tikpat cieši kā, piemēram, 19. gadsimtā? Kā būt šodien, kad vārdi "autora nāve" jau ir

izskanējuši, kas nozīmē, ka jaunrades jēdziens atkal ir pārdzīvojis pārmaiņas. Tas vairs nesimbolizē radikāli jauno, to, kas ir saistīts ar subjektīvo jaunradi, pasaules atklāsmi. Simbolisms kā tāds it kā ir atkāpies otrā plānā, priekšplānā atrodas nozīmju atšifrēšana. Jaunrades izmaiņas raksturo tas, ko Rolāns Barts ir rakstījis par tekstu, un proti, to, ka teksts ir produktivitāte. Tas nenozīmē, ka teksts būtu vienkāršs darba produkts, bet gan producēšanas teātris, kurā pats producētājs un lasītājs sastopas tekstā, jo teksts "strādā" ik mirkli un ikvienā dimensijā. Tātad tekstam vairs nepiemīt simbolisms, tas nesatur simbolisku vēsti, ko autors pavēsti lasītājam, bet abi – gan autors, gan lasītājs – it kā "strādā" ar valodas resursiem (visu valodas iespēju spektru, kas iesaista aizvien jaunas kultūrvēsturiskas nianšes). Autors kļūst neskaidra figūra, viņš drīzāk ir tas, kurš tulko nozīmes "lasāmā" formā, veido lasāmu vārdnīcu. Kāds sakars ir šiem Barta izteikumiem ar jaunradi? Barts parāda to jaunrades šķautni, kas ir saistāma ar jau minēto kombinācijas jēdzienu. Kombinācija paredz to, ka ikviens darbs – teksts vai glezna – dzīvo daudzdimensionālu dzīvi. Tas it kā neizvēlas nekādu īpaši nozīmīgu sižetu vai notikumu, kuru pārstāvēt, bet ir tverams gan ikdienišķi, gan arī autora iztēles klātbūtnes nozīmē. Individuālā jaunrade tiek reducēta uz kombinēšanu vai miksēšanu, kur it kā nav nekā principiāli jauna, bet jaunais parādās kā atjaunotne – inovācija, jo tas darbā ir pārstāvēts uz kaut kā jau notikuša *déja vu* bāzes. Tātad jaunais ir kaut kas vēl neskaidrāks, jo nekas netiek attēlots tieši, attēls vai teksts nepārstāv kaut kādu "pamatobjektu" vai "nozīmi". Tādējādi arī autors nav vis radītājs, bet gan drīzāk līdzinās kādam uzdevumam, viņš ir cieši saistīts ar zīmēm, par kurām nekad nevar būt drošs, kas tās rada – vai autors rada zīmes vai, gluži otrādi, – tās iesaista autoru savās manipulācijās. Jaunrade ir transformācijā, pārejā no viena līmeņa pie cita, šo līmeņu kombinācijās un daudzveidīgās saspēlēs. Šajās saspēlēs ir grūti fiksēt tiešu autora klātbūtni, ja nu vienīgi kā viņa smieklu klātbūtni. Vai tas nozīmē to, ka jaunrade pārvērtusies par kādu pilnīgi negatīvu kategoriju? Tā drīzāk tiek aktualizēta, bet diezgan īpatnā veidā – slēpjot pati savu nozīmību, tās klātbūtni. Šajā sakarā nāktos atcerēties izteikumu par Mēness aptumšoto pusi. Arī laikmetīgajā mākslā pieaug skepse, kas veltīta tiešam izgaismojumam, tiešai klātbūtnei, akcentējot šo otru – tumšo pusi, bet tas nenozīmē, ka Mēness ir pilnīgā aptumsumā, tas tikai atgādina, ka abas puses ir vienlīdz nozīmīgas, bet tās nevar izgaismoties vienlaikus. Tas izskaidro mākslas kontekstualitāti, netiešumu un atšķirību spēli, kur autora klātbūtne ir netieša, tā drīzāk ir atgādinājums, nevis "Es" izaicinājums.

Estētika un māksla

Kā runāt par mākslas un estētikas attiecībām? Tāpat kā jebkurā tēmā, arī šeit pastāv zināmas atšķirības starp to, kā māksla ir tikusi saprasta un skaidrota katrā atsevišķajā vēstures posmā. Ar šo jautājumu nodarbojas mākslas vēsture. Arī estētikas vēsturē var saskatīt mākslas un estētikas attiecību mainību. Galvenais akcents šajā mainībā ir tas, ka māksla vēstures ritējumā ir tikusi izmantota kā estētisko ideju piemērs un pamatojums. Šo attiecību nevienlīdzību ir mainījusi pati māksla, kļūdamā par patstāvīgu spēku, kas šodien ne tikai uzdod jautājumus mākslas teorijai un kritikai, bet bieži vien ir pretrunā arī ar cilvēka uztveres stereotipiem. Mākslas izaicinājums reizēm ir pārāk spēcīgs, lai to vienkārši ignorētu vai apjēgtu ar ierastajiem estētikas paņēmieniem un līdzekļiem.

Mākslas izpratne un skaidrojums nekad nevar būt pilnīgi viennozīmīgi un absolūti, jo māksla dzīvo, nemitīgi rosinādama cilvēka uztveri; ja tā pārstāj to darīt, tad māksla ir pārveidojusies par kaut ko citu. Mēs savos spriedumos bieži lietojam izteicienus "Tā ir patiesa māksla", vēl biežāk – "Tā nav māksla!" Spriedums it kā rodas pats no sevis, to pamato gan mūsu pieredze, gan zināšanas, gan jūtīgums. Tomēr, sākot šim spriedumam meklēt teorētiskus izteiksmes līdzekļus, mēs sajūtam savu bezspēcību, jo mūsu spriedumā nav bijis nekā droša, neapšaubāma un pamatota, izņemot varbūt vienīgi tīri darināšanas mākas novērtējumu.

Visizplatītākais mākslas skaidrojums saistāms ar tās artefakta iedabu, citiem vārdiem sakot, ar tās neatkārtojamību, vienreizīgumu, netveramību. Vai arī mūsdienās māksla saglabā savu artefaktisko stāvokli?

Mūsdienās māksla ir kļuvusi par gandrīz vai ikdienas sastāvdaļu, kaut ko, kas tiek patērēts tāpat kā visi citi cilvēka darinājumi. Vai tas nozīmē, ka māksla sākusi tuvināties cilvēka dzīvei? Atbildot apstiprinoši, nāktos secināt, ka kādā brīdī māksla ir attālinājusies no cilvēka, bijusi viņam sveša. Acīmredzot atbildēt uz šo jautājumu nav nemaz tik vienkārši, tāpat kā atbildēt uz jautājumu, kas ir māksla?

Par šo jautājumu ir rakstīts diezgan daudz un bieži. Tomēr tas aizvien atgriežas atpakaļ pie paša jautātāja. Ir liela atšķirība starp mākslas problēmu konceptualizāciju un mākslas darinājumu uztveri, tā kā bieži vien ir vēlēšanās attiekties no jebkura sprieduma un vienkārši ļauties mākslas valdzinājumam, lasīt, klausīties, vērot – tieši šādā veidā cilvēks rosina, attīra savu uztveri, apjaušot to, ka tā viņam patiešām piemīt. Pastāv zināma

nesakritība, asimetrija starp to, kas rakstīts teorētiskajos apcerējumos, un to, kas rosina mūsu uztveri. Vienā gadījumā mēs mobilizējam savu intuīciju, iesaistot uztverē iekšējo redzējumu, kur jēdzieni, kultūras priekšstatī, tradīcija, tēli un attēli dzīvo savu patvaļīgo dzīvi un aktivizējas, savienojas tad, kad norisinās mūsu vērojums. Kad mums rodas nepieciešamība argumentēt savu "patik" vai "nepatik", mēs biežāk lietojam dažādas metaforas nekā precīzus jēdzienus. Tātad māksla ir daudzdimensionāla, tā var tikt ietverta atšķirīga līmeņa uztveres un sprieduma laukos.

Pats mākslas darbs nemaz nav tik neitrāls objekts, lai vienkārši padotos objektīvai aprakstīšanai. Tā it kā ir vispārīga kategorija, bet ietver sevī radikāli atšķirīgas prakses, kas gan izriet no, gan apelē pie atšķirīgām uztverēm. Māksla, it īpaši šodien, mēdz "iziet" ārpus žanra robežām, pārklājas, izaicinot visus mākslas teorijas un estētikas centienus uzstādīt stingras klasifikācijas robežas. Kā, piemēram, rīkoties klasifikatoram, saskaroties ar baletu un tango? Tās ir dejas, bet diez vai iekļaujas vienā un tai pašā klasifikācijas tīklā, jo vienu mēs vērojam, bet otrā piedalāmies (es šeit esmu izvēlējusies diezgan pieklājīgu pretstatu baletam). Bez tam, pats balets taču sazarojas klasiskajā un modernajā dejā, bieži vien apvienodams gan dejas figūras, gan stilus un izteiksmes līdzekļus. Vēl jau pastāv tautas dejas, kuras arī īsti neiederas baleta apzīmējumā. Šo situāciju izraisa mākslas "horizontalizācija", man pašai šis apzīmējums īsti nepatik, bet tas labi parāda mākslas un mākslu stāvokli, kurā visas mākslas ir it kā līdzvērtīgas. Kādā ziņā līdzvērtīgas? To statusa ziņā. Statusu veido sabiedrības attieksme, kurā ir pietiekami daudz telpas gan t. s. augstajai mākslai, gan arī tīkamajam vai izpriecām. Māksla aizvien vairāk iegūst "romiskus" vaibstus, jo tajā dominē izpriecas īpatsvars. Aktualizējas mākslas kā performances izpratne un dzīve. Performance vai uzvedums ir tieša apelēšana pie cilvēka tūlītējās uztveres, tā ir mākslas dzīvošana mirklīm.

Tomēr pastāv arī māksla, kuras vienīgais mērķis ir būt par mākslu, tādējādi tā pretojas mākslas lietošanai, izmantošanai praktisku mērķu labā. Šādi saprasta māksla arī ir iemesls estētikas darbībai, jo tā parāda savu īpašo estētikas kontekstu – būt nelietderīgai, bet nepieciešamai. Estētikas ietvaros norisinās cilvēka uztveres pašizskaidrojums – to veic māksla, piedāvādama cilvēka uztverei formu, krāsu, skaņu, ritmu, harmoniju, proporciju vai visu šo elementu deformāciju – tās jau ir mākslas intelektuālās spēles ar cilvēka uztveri. Atbilde uztverei ir mākslas darbs, kurš padara uztveri nolasāmu. Uztverē norisinās ne tikai nolasīšana, bet arī salīdzināšana – vai manā uztverē ir šis tēls vai tā nav? Uztvere nav tieša, to pastarpina arī vērtības, idejas, informācija un citi nosacījumi. Māksla ir arī vēstures apliecinājums, tā aktualizē sen pagājušus laikus un notikumus, no šī aspekta mākslu var saprast kā laika zīmi.

Pirms diezgan neilga laika bija modē aplūkot mākslas specifiku – atklāt tās objektīvās likumsakarības, kas mākslu padara par mākslu. Vācu filozofs, iedvesmojošo "Simbolisko formu autors" Ernsts Kasirers, spriežot

par mākslu, uzsvēra, ka tā ir viena no cilvēka darbības simboliskajām formām. Mākslas mērķis nav realitātes rekonstruēšana, bet gan atklāšana, jo māksla ļauj saskatīt lietu formas. Tādas formas ir tās, kas mākslai "piešķir" skaidrību. Izprast māksliniecisko darbību kā formu ieraudzīšanu un apveidošanu nozīmē izvirzīt formai noteiktas prasības, atzīt to par mākslinieciskās darināšanas galveno noteiksmi. Kasīrers uzsver, ka mākslinieks nevis atklāj faktus vai likumus, bet gan jaunas formas, acīmredzot formas noteiktība ir arī saskarsmes noteiktība, jo māksla kā process ir dialogiska un auditorijai (uztvērējiem) kaut daļēji jāpiedalās jaunrades atkārtošanā un reproducēšanā. Māksla cilvēkam dod daudz bagātāku, dzīvāku un krāsaināku realitātes tēlu un ļauj daudz dziļāk ielauzties formas struktūrā. Kasīrers uzsver formas aktualitāti. Forma ir tā, kas mākslai piešķir skaidrību, kas padara mākslu par saskarsmi, bet, ko mums darīt situācijā, kad māksla it kā zaudē formu. Vai māksla kļūst nekomunikatīva, vai tā vairs neuzrunā cilvēku?

Uzticību mākslas patstāvībai, tās cilvēcībai tiecas atjaunot Martins Heidegers. Mākslas darbs ir patiesības notikšana, saka Heidegers darbā "Mākslas darba sākotne". Māksla ir atvērtība, kur cilvēkam būt. Heidegers pretojas viedoklim, ka mūsdienās mākslas darbs tiek atstāts "pats ar sevi mierā", gluži otrādi, mākslas darbs tiek reducēts uz estētisku vērtību, mākslas objektu, kas dzīvo tikai muzejos, par ko var mācīt skolās – mācīt tā struktūru un uzbūvi, tā kultūrvēsturisko nozīmi. Kur gan paliek māksla kā nozīmīgs notikums? Visa mākslas darba dzīve tiek reducēta uz ekspertu sprieduma patiesīgumu un pilnvērtību. Vai šajā spriedumā ir atstāta telpa, kur cilvēkam būt? Mākslas darbs vienkārši tiek iekļauts kopējā vērtību hierarhijā. Heidegers mākslas darbu novieto atpakaļ atvērtā, brīvā telpā, kur tas ievada patiesības tapšanu. Māksla ļauj aizsākties patiesībai tur, kur zinātne to ir aizliegusi – esamības sfērā. Kas tad ir patiesība? Tā ir esošā neaizsegta vai aizsegta atklāšanās; tieši tā patiesība ir pārstāvēta mākslas darbā. Patiesība izgaismojas, bet tā nav tikai prāta gaisma, kā tas ierasti tika uzskatīts Rietumu filozofijā. Patiesība var būt arī aizsegta, un tās atklāšanās nav tikai aizsega atklāšana vai izziņas virzība preti zināšanu gaismai. Patiesības aizsegta ir izgaismošanās sākums. Māksla vienlaikus rāda šīs abas patiesības iezīmes – atsegta un aizsegta –, tāpēc māksla nepadodas, pretojas racionālai izziņai. Māksla neļauj runāt par sevi tikai izzinošā veidā, jo tā vienmēr ir kaut kas vairāk nekā izziņa. Māksla pati uzrunā cilvēku, tāpēc viņam vispirms būtu jāiemācās klusēt un uz klausīt. Heidegeram patiesība nav tikai izgaismošanās, bet gaismas un tumsas saspēle. Akcentējot tikai gaismu kā patiesības atbrīvošanu no tumsas, cilvēka domāšana zaudējusi savu spēju būt vienlaikus arī poētiska. Tumsa sevi slēpj nepieejamo, to, kas nav izgaismots, kas aizslīd no gaismas. Mākslā vienmēr pastāv šis noslēpums, līdz galam neizteiktais, tas, kas nemaz nav izsakāms ar citiem paņēmieniem kā tie, kas piemīt pašai mākslai. Māksla nerada pasauli, tā tikai to atver, padara redzamu,

atklājot to, kas ir ne-izgaismots, – esošo. Māksla nedzīvo kā atsevišķs objekts ārpus pasaules, bet gan kā matrice, kas iedibina un veido pasauli, tā atveidojot lietu būtību, vēršot cilvēka skatu uz šīm lietām. Mākslai nav jānes kāda īpaša estētiska vērtība, tā dzīvo kā iedibinoša sargāšana. Māksla notiek tad, kad tā spēj dzīvot, piemēram, grieķu templis nav tikai rituālu norises vieta vai dievu mitekļa attēlojums, bet gan vieta, kur dievi ir klātesoši, kur tie dzīvo savā klāt-esamībā. No vērtējuma valgiem atbrīvota māksla ir varens, spēkpilns žests, kas novieto mūs atvērtajā telpā, kurā mēs spējam būt klātesoši.

Šodien māksla ir tik daudzveidīga, ka mākslu klasifikācijas paņēmieni, kas bija nozīmīgi pagātnē, ir zaudējuši savu aktualitāti, īpaši tad, ja tie apzīmē stingras žanra robežas. Diez vai mēs šodien prastu atšķirt daiļās mākslas no graciozajām. Drīzāk kaut ko mums izteiktu Galena ieviestais mākslu iedalījums, kas liek izšķirties starp *arts liberales et artes vulgares* – brīvajām un parastajām mākslām. Protams, žanriskās robežas ir saglabājušās, bet robežu noteiktība ir diskutabls jautājums.

Tomēr, neraugoties uz visu daudzveidību, ir saglabājušies mākslinieki, kas joprojām glezno ar krāsām uz audekla. Glezniecība ir saglabājusi savu nemirstīgo žestu, ielūgdama mūs uz redzējumu. Glezniecība ir māksla, kas visskaidrāk uzstāda tieši redzējuma aktualitāti. Kāpēc būtu tā jāizceļ redzējums? Redzējums ir vesela estētiskā paradigma, kas kalpo par estētiskās uztveres etalonu. Redzējums ir ķermeņa pašizskaidrojums, jo tajā aktualizējas ne tikai vizuālā uztvere, bet visa ķermeņa psihomotoriskie spēki, kas mums liek atkal no jauna pievērsties glezniecībai un tai radniecīgajām mākslām. Skatiens nav vienkārša acu kustība, tas ietver sevi gan zināšanas, gan pieredzi, gan izskaidrojumu. Vai mūziku mēs klausāmies ar aizvērtām acīm? Nē, tāpēc var sacīt, ka mākslā vizualizācija vienmēr it kā iznāk priekšplānā. Glezniecība ir mikla, kuras atminējums ir vizuālie svētki, kas iesaista ne tikai acis, bet arī dzirdi un ritmu. Tā ir saskarsme, kas notiek bez tiešas pieskaršanās, nereducējot pieskārienu uz mehānisku kustību, bet saprotot to kā redzējuma tipu. Šāds pieskāriens ļauj mūsu ķermenim zināt, pirms mēs esam uzsākuši izziņu. Glezniecība rāda mums to, kā notiek šī zināšana.

Vērojot gleznu, mēs ieturam distanci, kuru mēs paši neizvēlamies; šo distanci nosaka glezniecība, uzsvērdama un strukturējuma mūsu ķermeņa kustību. Skatienu virza vizuālais attēls kopumā, nevis kāda atsevišķa detaļa. Tieši kopums izraisa mūsu patiku vai nepatiku, mēs it kā slīdam līdz mūsu skatienam. Glezna rosina vēlmi redzēt, veido redzējumu drīzāk nekā pati redzes spēja. Redzējumam pašam piemīt redzamība, jo mēs redzam arī to, kas ir aiz attēlojuma. Mūsu redzējums sāk "sacerēt", iesaistoties redzējuma inscenētā spēlē. Glezniecība, tāpat kā visa māksla, prasa mūsu klātbūtni, un tā ir klātbūtnīga arī tad, kad glezna ir prombūtnē. Vizualizācija darbojas kā medijs starp mums un pasauli ap mums. Glezniecība dzīvo, neraugoties uz tās atvasinājumiem – fotomākslu, kinomākslu un mākslas

žanru nemitīgajām inovācijām – konceptuālo mākslu, ķermeņa mākslu (*body-art*), instalāciju mākslu utt.

Vērojot gleznu, mēs nemeklējam fotogrāfisko līdzību vai ideju, bet gan it kā apstiprinām savu jūtīgumu, uztverīgumu; tas atsauc atmiņā Džakometi izteikumu, ko viņš meklē glezniecībā: "...ikvienā glezniecībā mani interesē līdzība, kas tad man ir līdzība – tas, kas rosina mani atklāt kaut ko ārējā pasaulē." Atklāt nenožīmē apzināties vai izziņāt, jo visu to, ko mēs redzam, mēs it kā redzam pirmo reizi, tāpēc ka pirms glezniecības skatījuma mēs nemaz neesam zinājuši kā skatīties, mēs varam neredzēt pat to, ko spējam nosaukt vārdā (saulespuķes, zemnieku zābakus), pat pazīstamas lietas. Uzgleznotais rāda tās pirmo reizi, tas atklāj mums mūsu skatiena spēku. Gleznotājs šokē mūsu vizuālo uztveri, viņš rāda to, cik daudz mēs neredzam; viņa gleznotās lietas ienāk acs gaismā un ļauj uzsākties redzējumam, it kā sekojot Paula Klē sacītajam, ka glezniecībai ir jāslied no pārstāvētā tēla pie sākotnējā tēla. Glezniecībā, tāpat kā mākslā vispār, vienīgā pārstāvniecība ir pasaules dzimšanas pārstāvniecība, kas aizsūta mūs atpakaļ pie sākotnējā, vēl netapuša, tur, kur mums viss ir šķitis tik pazīstams un pierasts. Kas tā par pasauli, kas dzimst glezniecībā, ar ko tā atšķiras no visas pārējās pasaules? Tā ir redzējuma ģenēzes pasaule. Nevar sacīt, ka uzgleznotā jūra ir Baltijas jūras portrets vai ģeogrāfiskais apraksts. Tā nav reālās jūras attēls, bet drīzāk gan iespējamā jūra, jūras pārstāvniecība. Vai tas nozīmē, ka gleznieciskais redzējums ir reālā pārstāvniecības attēlojums? Kā būt abstraktajai glezniecībai, ja tajā nav saiknes ar realitāti priekšmetiskā veidā? Abstraktā glezniecība vēl spēcīgāk runā par iespējamo pasauli, kurā nav tieši tveramu objektu vai priekšmetu, tā drīzāk rosina pasaules atmosfēras vai tonalitātes redzējumu. Kas tad ir absolūti melnais vai absolūti baltais kvadrāts? Kvadrāta vai melnuma būtiskums? Tās ir mūsu pasaules iespējamās dimensijas, un apgalvojums, ka māksla kļūst cilvēkam sveša un naidīga, neattēlojot ierastās formas un apveidus, neglaimojot viņa uztverē jau esošajam redzējumam, ir paša cilvēka naidīguma pret sevi apstiprinājums. Abstraktā māksla mūs māca, ka redzējums nav līdz galam pabeigts un pabeidzams, ka redzēt var ne tikai lietas un priekšmetus, bet arī skaņu, noskaņotību, ekspresivitāti kā tādu, galu galā amerikāņu gleznotāja Barneta Ņūmena (1905–1971) piesaukto absolūto emociju saspringto cildenumu. Tāpēc var sacīt, ka abstraktajā glezniecībā ir pieteikta kāda pirms-realitāte, stāvoklis pirms notikuma, pirms tapšanas, apveidošanās. Abstraktajā mākslā pieteiktā līdzība ir šī līdzība pirms-reālajam. Pati līdzība ir vizionāra, tāpēc var sacīt, ka abstraktā māksla dzīvo kā divkārs redzējums. Iespējamais, vēl netapušais vēl vairāk iespēj izgaismot redzējumu nekā figurālais, jo tas pats pastāv tikai potenciāli. Pirms-reālajā cilvēks it kā atgriežas atpakaļ pie savas dzimšanas, tāpēc ir iespējama abstraktā glezniecība. Tā mums rāda dabas līdzību, dabas kā poētikas pastāvēšanu, jo mēs taču nepazīstam dabu, pirms tai vēl nav nekāda apveida. Būdamā visu iespējamību iespējamība, daba rāda to, kā

ši iespējamība var tikt ieraudzīta, tā top kā izjūta, nevis kā figūra vai apveids. Kad tā kļūst redzama, tad daba pavērš pret mums savu seju, jo ir cilvēks, kas to uzlūko. Daba top par pasauli, taču ne līdz galam noformētu, iepazītu un attēlotu, bet drīzāk kā iespēju tapt, tomēr ne kā notikušu konvenciju, kuru mēs saprotam bez kādas piepūles.

Gleznieciskais redzējums ir pasaules izvērsums, tas neiebilst realitātei, bet gan papildina to. Tāpēc glezniecība pati par sevi ir polisemiska, tā nav tikai vienas zīmes pārstāvniecība tēlā vai attēlā, bet gan zīmju daudzveidīgā ekspresija, kurai nav viena un pareiza nolasījuma.

Gleznieciskais redzējums arī sākas no kāda žesta, kustības, rokas virzības pretī audeklam. Vai tas nozīmē, ka redzējums ir rokas kustība? Jā, redzējums ir atsaukšanās aicinājumam, ielūgumam, atsaukšanās nav tikai emocionāla vai notiek iztēlē, tā ir iesakņota ķermenī, ierakstīta tajā un aktualizējas ar žesta starpniecību. Arī mēs atdzīvojamies, sekojot šim žestam, jo sekojam tā kustībai pat tad, kad liekas – vienkārši vērojam nekustīgu audeklu. Žesta pieredzējums ir tās kustības pieredzējums, kas izveidojusi kompozīciju, izvēlējusies krāsas. Tāad svarīgs nav tikai attēls, bet arī to radījušais spēks.

Spēka līdzdalību mākslas tapšanā un pastāvēšanā uzsvēris Žils Delēzs. Viņš rakstījis par mākslu kā spēka notikšanas vietu, kas tik vienkārši nepadodas racionālai interpretācijai. Tomēr saruna par Delēza ieguldījumu estētikā ir liela un nopietna, tāpēc lekcijā ieskicēšu tikai dažus metus. Ja būtu nepieciešamība raksturot Delēza uzskatu par piederību kādai ievirzei, tad viņu daļēji varētu sasaistīt ar Frīdriha Ničes spēcīgi strāvojošo vitālisma tēmu, jo tieši Niče estētikas un mākslas raksturojumos ievijis dzīves kā jaunrades, ķermeņa, organiskuma līnijas. Delēza iemīļotākās tēmas ir baroka estētika ar tās formas pārpilnības īpatno dzīvi, Frānsisa Bēkona glezniecība, kas ļauj viņam ilustrēt savus organiskos ekskursus ķermeņa, ādas, miesas vēstures apspēlēšanā, Prusta darbi, kas paver jaunu zīmes interpretācijas iespēju.

Delēzs mēģina domāt par mākslu un estētiku kā pašpietiekamām parādībām, nevis sākot no kāda teorētiska vispārinājuma, jēdziena par tām. Mākslā nav tāda tukšuma, kas būtu jāaizpilda ar jēdzieniem, arī tukšums ir organiska vai fiziska mākslas kategorija. Tomēr īpaši svarīga šķiet Delēza izceltā, estētikai piemītošā juteklība un tās saglabāšanas iespējas mākslas darba ietvaros. Māksla ir saglabāšana, māksla ir vienīgā, kas kaut ko saglabā – šādu tēzi piesaka franču filozofs Žils Delēzs kopdarbā ar Fēliksu Gvatari "Kas ir filozofija?". Māksla ir saglabājoša, pateicoties tam, ka tā ir pilnīgi neatkarīga no visa – no modeļa, no materiāla, no radītāja. Jūs sacīsiet – vēl viena mākslas darba autonomijas ideja. Nē. Šoreiz netiek apspriesta mākslas darba dzīve, bet gan mūsu dzīve, jo māksla saglabā sajūtu bloku – perceptu un afektu kopumu, apgalvo autori. Kas ir percepti, un kas ir afekti? Vārds *percepts* mums saistās ar uztveri un

uztvertajām sajūtām. Delēzs perceptus vairs nesauc par tiešo uztveri un tās stāvokļiem. Percepti ir neatkarīgi no uztvērēja stāvokļa, bet kā tad ar afektiem – kaislībām, pārdzīvojumiem, sāpēm? Afekti – tie vairs nav tikai jūtas vai pārdzīvojumi, tie ir kļuvuši lielāki par pašiem pārdzīvotājiem. Gan percepti, gan afekti atrodas ārpus jebkuras pieredzes, tie pastāv pat cilvēka prombūtnē, jo cilvēks tāds, kāds tas ir ietērpts vārdos, iekalts akmenī vai uzgleznots, nav tikai attēls vai mākslas tēls, bet ir afektu un perceptu veselums. Tāpēc tiek izaicinoši apgalvots, ka mākslas darbs ir būtne-sajūta, kas dzīvo pats par sevi. Māksliniekam darinot, pats svarīgākais ir tas, lai māksla turētos pati par sevi, bez autora līdzdalības. Reizēm šīs turēšanās vārdā var upurēt pareizās proporcijas, fizisko pilnību, ziedošo jaunības skaistumu un rādīt organiskās anomālijas, kļūdas, novecošanu – tas notiek mākslas turēšanās nepieciešamības vārdā. Turēties nozīmē būt vienam veselam, tādām, kur sajūtas saglabā sevi. Sajūtas var nebūt tikai cilvēkam piemītošās *sajūtas no* vai *sajūtas par*, bet tās var būt paša materiāla sajūtas, jo citādi tās nevarētu saglabāties bez materiālā dzīvojošas ilgstamības, tām piemīt dzīve laikā arī pēc tam, kad autors un vērotājs ir atrāvušies, nošķirušies no mākslas darba. Tāpēc, pēc Delēza ieskatam, māksla nav tikai vienkārša sajūtu pārceļšana materiālā, to iemiesošana, jo pats materiāls iejaucas kompozīcijā, maina to, pārveido ieceres dzīvi, kļūst par kompozīcijas nepieciešamību. Tomēr sajūtas un materiāls nav viens un tas pats. Materiāls ir tikai faktiskie nosacījumi mākslai, iespēja tai dzīvot. Ja sajūtas realizējas materiālā, tad arī materiāls pāriet sajūtās, perceptā un afektā, un visa matērija kļūst izteismīga, iegūst dzīvību. Svarīgākais mākslā ir nevis darbs, tā vērtība vai jēga, bet gan sajūtas. Tās ir pirmās, kas jūs aptur, pievērš jūs sev. Mākslas uzdevums, pēc autoru domām, ir ar materiālam piemītošajiem līdzekļiem izraut perceptu no objektīvās uztveres un uztverošā subjekta stāvokļa; izraut afektu no pārdzīvojuma, kas būtībā nav nekas vairāk kā vien pāreja no viena stāvokļa pie cita. Izraut ārā sajūtu bloku, tiro būtni-sajūtu. Vai ir kāds piemērs šādai izraušanai vai "izrautībai"? Protams, tas ir Prusts, sajūtu zeltracis, kas atmiņu pārvērtis iztēlē un otrādi, uzdodams Sfinksas cienīgas miklas ne tikai skaidrotājiem un interpretētājiem, bet arī lasītājiem. Vai Prusta pasaulē var ieiet, noskaņoties uz Prusta lasīšanu? Drīzāk ienirt un satvert vai palikt tukšā un pievilties. Tie ir mākslas nosacījumi, kuriem nepastāv citi, ārēji nozīmīgi nosacījumi. Delēzs un Gvatari savdabīgi izmanto vārdu "pieminekļi", skaidrojot to kā izdomātāju, nevis atmiņu glabātāju un iemūžinātāju. (Līdzīgi tam kā Prusta atmiņa, kas notiek nevis kā mokoša vēlme atcerēties bērnību, bet uznirst kā sajūtu bloki; pēkšņi no kādas nejaušas garšas, skaņas, gaismas uzplaiksnījuma. Tas varētu būt pazīstams daudzkiem no mums – pēkšņa sajūta, spēcīga smarža, kas inscenē kaut kādu ainu, telpu, kurā esmu bērns.) Tāpēc percepts un afekts ir pašpietiekamas būtnes, kam nav ciešas saistības ar tiem, kuri sajūt vai pārdzīvo, jo neviens taču nevar pateikt, ka tā reiz ir bijis un vai tas vispār ir saglabājies

pieredzē. Autori uzsver, ka metodes, kā notikt mākslai kā piemineklim, gan ir atšķirīgas atkarībā no mākslas veida vai autora, bet ir iespējama zināma sajūtu tipizācija. Tās ir vibrācija, skaujas vai satvēriens, aiziešana, nošķiršanās, atslābums. Sajūtas vibrē, savienojas, atveras un iztukšojas; lai tas notiktu, ir nepieciešams tukšums, gaisma, gaiss, kas ir starp tām. Visi minētie tipi ir pārstāvēti plastiskajā mākslā, skulptūrā, kur tie vibrē zināmā plastiskā taktī, veidojot tukšumu starp iedobumiem un izciļņiem, starp ķermeņiem un grupām, ļaujot tukšumam un gaisam būt starp tiem, liekot ķermeņiem izliekties un kustēties.

Par jebkuru mākslu var sacīt, ka mākslinieks ir afektu izgudrotājs, afektu un perceptu savienotājs, kas ne tikai rada mākslu, bet piespiež mūs kļūt par to, iesaistot mūs tās veselumā. Kas ir mākslas mērķis? Dot mums valodu, lai no neskaidrām skaņām, vibrējoša trokšņa mēs iegūtu vēl nedzirdētus akordus, plastiskas vai melodiskas ainavas, ritmiskus personāžus – visu to, kas veido toni, tapšanu, vārdisko vai skanisko bloku, – to, ko Niče sauca par veselību, to, kas liek dzīvot, elpot, būt dzīvam.

Estētiskajām figūrām nav tieša sakara ar retoriku jeb izpausmību, saka autori, tām nav sakara arī ar jēdzieniem. To mērķis ir sajūtas – percepti, afekti, ainavas, sejas, redzējumi un skanējumi. Kļūstot par jēdzienu, māksla pārtop par kaut ko citu, tā rāda savu nepietiekamību (kam nepieciešams papildinājums). Mākslā nav jānošķir aktualitāte no virtualitātes, tā ir vienīgā iespējamība tapt, būt vai pazust nebūtībā. Bet vai māksla ir pilnībā atdalīta no jēdzieniem (konceptiem)? Nē, tikai mākslu neapsteidz jēdziena darbība, tā nesakārto to rimtā un loģiskā secībā, jo sajūtas, kas raksturo mākslu, var dzīvot savā Visumā, turpretim jēdzienam vēl tikai ir jāpiedzimst, pat sajūtu jēdziens ir jādarina.

Vai sajūtām ir kādas attiecības ar pirmsviedokli, ko, piemēram, fenomenoloģiskā filozofija uzskatīja par pasaules pamatojumu un kas gribot negribot ielaužas arī šajās lekcijās pat tad, kad vēlos no tā izvairīties? Ja mēs pieņemam šo "pirms", mēs sākam atzīt apriorismu, kas aizved pie percepta un afekta vienības vai, kā to formulējis Mikēls Difrēns, pie ķermeņa un pasaules vienības. Šāda vienība atkal izvirza adekvācijas problēmas, jo pasaules miesa un ķermeņa miesa savā starpā korelē. Delēzs (vai Gvatari?) to raksturo kā reliģiski juteklisku pavērsienu, bet jautājums, kas gluži organiski izriet no šīs ideālās sakritības, skan: vai miesa var sevi turēt perceptus un afektus, vai tā pati ir uzturama, jo tā it kā pāriet citās dimensijās? Miesa pati nav sajūtas, kaut gan tā jūt un piedalās sajūtās. Miesai nav tapšanas, tā ir kā tapšanas termometrs, tā ir pārāk maiga, lai sevi turētu, un, lai miesa uzziedētu, ir nepieciešams to iemitināt, nepieciešama armatūra, kas to satur kopā. Arī miesas mitekļi piedalās sajūtu blokā, veidojot tā šķautnes, tas veido dzīvi – "lietu neorganisko dzīvi", kurā sadzīvo krāsa un laukums. Trešais nepieciešamais perceptu un afektu pastāvēšanas elements ir Visums, kosmoss. Tas ir bezgalības moments, pāreja no galīguma uz bezgalību, bet šī pāreja nenotiek jēgas vai koncepta

limenī, tā notiek kā miesas un krāsas sasprindzinātas attiecības (to var ilustrēt, atceroties Van Goga, Gogēna un Bēkona glezniecību). Bezgalība ir kā atbrīvošanās, nonākšana tukšumā, tāpēc monohromijas parādība glezniecībā nav nevarība, kā tas reizēm tiek uzskatīts, bet gan spēks (literatūrā šo *mono* principu zināja Prusts, bet mūzikā – Olivjē Mesiāns). Tas ir laika spēks, kas pāraug krāsas masā, skaņā, lasīšanai nepakļāvīgā, pašpietiekamā laikā, kas vislabāk raksturo perceptu: tie ir neapjaušamie spēki (smagums, gravitācija, sprādziens – visi kosmosu raksturojošie spēki), kurus nevar attēlot tieši. Tos var padarīt apjaušamus un likt preceptam iedarboties uz mums, piespiežot mūs tapt, ne tikai piedalīties. Tomēr būtne-sajūtas nav cilvēka miesa, bet gan necilvēcisko kosmosa spēku saliktais veselums, cilvēcisko tapšanu necilvēciskums (varbūt pārcilvēciskums?). Veselums tajās mājās, kurās tie, virpuļojot kā viesuļi, savstarpēji mainās vietām. Miesa ir tikai kā kustības attīstītājs, kas izzūd šajā veselumā.

Autori izsaka vēl vienu izaicinošu pieņēmumu, ka māksla rodas līdz ar dzīvniecisko, tad, kad parādās sistēma "teritorija – mājas". Tā norāda uz iemitināšanos; un šī sistēma pārveido daudzas organiskās funkcijas: seksualitāti, agresivitāti, sugas atražošanu, barošanu. Pati teritorijas un mājas parādīšanās nav izskaidrojama ar šīm transformācijām, bet gan ar tīru juteklisko īpašību parādīšanos, kas vairs nav tikai funkcionālas, bet ir arī izteismīgas. Teritorija un mājas padara šo izteismību konstruktīvu, un iemājošana ir arī mākslas tapšana. Māksla top līdz ar mitekli, tāpēc pirmā starp mākslām ir arhitektūra, kas rāda to, kā darbojas spēka lauki, pārtopot kompozīcijā, laukumos, kas pāriet no "mājas – teritorijas" pie "pilsētas – kosmosa", bet tā nav tikai arhitektūrai raksturīga pazīme, tā raksturo visu mākslu.

Bet kā būt šodienas mākslai, kura tiecas pasvītrot to, ka visas saites ir sarautas, ka nekas neatrodas viņpus attēla, tāpēc māksla, arī glezniecība, ir atkātojums un citēšana, tā ir ironisks teksts, kas dzīvo līdzās citiem tekstiem? Artūrs Danto, viens no postmodernās mākslas teorētiķiem taču raksta, ka mūsdienīgā māksla nenorāda ne uz kādu cilvēka pirmsstāvokli, bet gan uz stāvokli "pēc kaut kā" jau notikuša. Vai tas nozīmē, ka viss jau reiz ir bijis, ka nekā jauna nav, jo nav pašas jaunā potencialitātes, ir tikai jauns jau bijušā sakātojums, un māksla tuvojas savām beigām? Iespējams, ka tā ir parafrāze par to, ko Heidegers rakstīja savā pēcvārdā darbam "Mākslas darba sākotne": "Gandrīz kopš tā paša laika, kad aizsākās mākslas un mākslinieka īpaša aplūkošana, to sauc par estētisku aplūkošanu. Estētika uztver mākslas darbu kā priekšmetu, turklāt kā jutekliskās uztveres priekšmetu šā vārda visplašākajā nozīmē. Tagad šādu uztveri sauc par pārdzīvojumu. Veidam, kā cilvēks pārdzīvo mākslu, vajadzētu izskaidrot mākslas būtību. Pārdzīvojums ir avots, kas piešķir mēru ne tikai mākslas baudījumam, bet arī mākslas radīšanai. Viss ir pārdzīvojums. Bet varbūt pārdzīvojums ir tas elements, kurā māksla mirst.

Mākslas miršana norisinās tik lēni, ka tā prasa vairākus gadsimtus." Vēlreiz uzsverot Heidegera teikto, redzam, ka pārāk cieša tuvošanās sākotnei var izrādīties nāvējoša. Ieraudzīt tīra pārdzīvojuma vaigu kā pirmsreālo, pirms-tapušo, iespējams, nozīmē tuvoties bezvārda dzelmei, kas aprij pārdrošnieku. Tīrās emocijas attēlojums ir bīstams ne tikai māksliniekam, no kura prasīts pārāk daudz, bet arī vērotājam, jo māksla mirst, kad mirst tās spēks. Pārdzīvojums ir uztveres un izpausmes – estētikas izaicinājums dzīvot pārāk saspringtu dzīvi. Ko tas nozīmē mākslai? Redzējuma novēršanos, sejas pagriezienu projām no mākslas. Varbūt tā ir mākslas nāve?

Māksla, kā izrādās, turpina dzīvot arī pēc nāves. Vai tā ir pārvērtusies tikai par tirgus preci un *internetā* sastāvdaļu? Māksla, arī glezniecība, bez šaubām ir kļuvusi publiska. Ko tas nozīmē, vai šī atvērtā ekspansija telpā ir pastiprinājusies? Drīzāk var sacīt, ka māksla tiecas apvienot intīmo, dziļo ar tām zīmēm, kas raksturo šo publisko telpu. Tas nozīmē, ka māksla ir uzsākusi vēl sarežģītākas spēles ar mūsu uztveri, iesaistidama tajās mūsu uztverei ierastos stereotipus, kurus var pieņemt tādus, kādi tie ir –, t. i., kā glaimojošus mūsu uztveri, bet kuri var izrādīties pilnīgi ironiski gan pret mums, gan arī pašironiski attiecībā pret mākslinieku. Tā mākslā ienāk dekonstrukcijas tēma, kas nozīmē neuzticību konvencijām, robežu noārdīšanu, ironiju par mākslas tirgu un vienlaicīgu līdzdalību tajā. Māksla sāk strādāt kā teksts, šī īpatnība tiek pieteikta arī vizuālās mākslas kontekstā, pārveidojot pašu vizualizācijas izpratni. Vai tas nozīmē, ka galvenā mākslas īpatnība ir tās nolasāmība vai nenolasāmība?

Vai var sacīt, ka ir kāds noteikts laika posms, kad iezīmējas pāreja no modernisma uz postmoderno mākslu? Reizēm modernajai estētikai vēltajā literatūrā (piemēram, Artūra Danto un Pola Krovzera darbos) šis aizsākums ir saistīts ar superreālisma un fotoreālisma parādīšanos, minimālisma estētikas uzplaukumu, izceļot Malkolma Morleja, Juliāna Šnābela, Georga Bazelica darbību. Šo mākslinieku darbība tiek interpretēta kā masu kultūras producēto tēlu aspēlēšana, tēlu sadalīšana virknēs vai sērijās, kopijas un oriģināla attiecību apstrīdēšana, tieša tēlu vai kompozīcijas citēšana. Postmodernajā mākslā saglabājas kritiskā attieksme, bet tā drīzāk ir vērsta pret pašas mākslas "daiļajiem tēliem" (*belles images*). Māksla saglabā augstu kultūras aktivitāti, bet tā iegūst citu "nolasišanas" dimensiju, kas vienlaikus ir gan atvērtā, gan arī noslēgta. Superreālisms izceļas ar attēlojuma fotogrāfisku precizitāti (man bija vēlēšanās sacīt – atbilstību, bet fotogrāfijas un oriģināla atbilstība ir jaunas diskusijas tēma), it kā strīdēdamies ar realitāti, kas tad īsti tā ir – mīkla vai noteiktība; šī pozīcija – kas ir realitāte – tiek aspēlēta daudzos variantos, tādējādi tiek it kā nodzēstas robežas starp kopiju, parodiju, oriģinālu. Tēli vairs paši par sevi neko nepārstāv; zūd nojausma par telpas un tēlu realitāti, jo pats attēlojums to nepieļauj. Stila izturētība šīs mākslas paradigmas (paradigmas, jo māksla prasa pārzināšanu, sistēmiskumu) ietvaros iegūst ironisku

nokrāsu, jo stila tīriba pati par sevi neatbilst šim laikam, kurā dominē eklektisms. Eklektisms ir šīs citēšanas un rečitēšanas attiecībās, kas "miksē" materiālus un tēmas, izmainot to tradicionālās funkcijas.

Var sacīt, ka postmodernā māksla izpaužas kā skepticisms attiecībā pret pieļaujamo un pierasto. Tā apstrīd jau apstiprināto mākslas "nolašāmību", pauž skepticismu pret t. s. "augstās" vai tīrās mākslas pastāvēšanu kā tādu. Šeit nāktos piebilst, ka ar to jau ir nodarbojusies modernisma māksla, piemēram, kubisms vai sirreālisms. Postmodernā māksla (lai cik problemātisks šis apzīmējums reizēm neliktos) darbojas sava laika ietvaros, laika, kad *ready-made* lietu fetišizācija ir kļuvusi par ikdienas sastāvdaļu. Māksla vairs netiecas izaicināt šīs gatavās lietas, bet vienkārši iesaistās spēlē ar tām, tāpat kā mēs visi; jo mēs arī spēlējamies ne tikai ar gatavām lietām, bet arī ar gataviem tēliem un attēliem, mūsu uztvere ir piesaistīta šai "gatavībai lietojumam", notikušajai modei (*pret-a-porter*). Mākslai svarīgs kļūst konteksts, kādā veidot un kādā uztvert mākslu. Šis konteksta īpatsvars it kā aizstāj (ja tas ir iespējams) to veseluma izjūtu, kas bija svarīga reprezentējošajai, tēlu pārstāvošajai mākslai. Tomēr šajā mākslā spēcīgi izpaužas atsevišķais vēsturiskais notikums vai pieredze, kas vērsas pret "lielajiem", heroiskajiem notikumu vēstījumiem, bieži izmantojot ikdienas banalitātes kā konfrontējošu paņēmieni. Vai tā ir dehumanizācija? Šī māksla sper soli pretī cilvēka uztverei, kura dzīvo jaunajā tehnoloģiski-informatīvajā kontekstā, rādot to, kas ir tam apkārt, bet vēl nav ieraudzīts un saskatīts. Ikdienas banalitāte arī ir dekonstruktīvs paņēmieni, kā izaicināt uztveri, uzdodot jautājumu, kas uztverē ir īsts, kas ir no paša, nevis no aizgūtā, tulkotā, pavairotā. Uzskatāms piemērs dekonstruktīvajai virzībai ir atrodamas feminisma mākslā. Šeit dekonstrukcija strādā kā patriarhālo varas robežu noārdīšana, to robežu, kas regulē, *kam būt par mākslu* un *kam nebūt par to* (kaut gan savā ziņā šī tēma – kam būt par mākslu – ir raksturīga postmodernajai mākslai kā tādai). Feminisma māksla postmodernajā periodā arī neizvēlas tiešas konfrontācijas ieročus, gatavojot vienu, izšķirošo triecienu visam patriarhālismam (piemēram, Mērijas Kellijas "*Partum Documentum*", kur vairākos izvērsumos – dokumentu virknēs tiek apsvērtas attiecības ar dēlu, iesaistot biogrāfiskos faktus, balansējot uz konvencionālās un nekonvencionālās mākslas robežām, tādējādi satricinot un provocējot uztveres jūtīgumu).

Viens no postmodernās mākslas pazīstamākajiem ieročiem ir ironija un humors, bet ironija lielākoties ir atrodama nevis *ironijas par kaut ko*, bet gan pašironijas veidā. Savā ziņā ironiska ir situācija, kurā uzsākt, veidot mākslu, jo viss jau reiz ir bijis (*déjà vu*). Ironija ir savu paša robežu apzināšanās un savveidīgs ceļš pie realitātes, kas tiek veikts, nevis atmaskojot šo realitāti, bet gan soli pa solim uztvaustot šķēršļus, attīrot uzslāņojumus (gadsimtu sārņus un meistardarbus). Postmodernā ironija ir filozofiska tādā nozīmē, ka tā izaicina cilvēka racionalitāti, rādot, ka šai racionalitātei nav vienota centra, bet gan cilvēkam ir jābūt gatavam ikvienai

jaunai situācijai, šīs situācijas apjēgsmei. Realitāte šajā ironijas kontekstā nav nekas gatavs, pabeigts, noticis, tajā nav stabilas lietu kārtības, bet viss var mainīties vietām – arī ironijas robežas. Amerikāņu filozofs Ričards Rortijs uzsver, ka modernā kultūra kļūst arvien ironiskāka pret lielajiem vēstījumiem par Esamību, Garu un Vēsturi, tāpēc ka šie lielie vēstījumi ir pārāk tālu no cilvēka. Ironija ir cīņa pret kanonu un robežu paplašināšana. Kurš tad spēj radīt jaunus vēstījumus, nepārrakstot vecās vārdnīcas? (Rortija termins, kas izmantots, lai apzīmētu darbības ietvarus.) Vēl krasāk šo ironisko situāciju apzināties Liotārs, kurš ironismu saista ar laikmetīgo situāciju, ko uz priekšu dzen vara/spēks. Šis dzinulis ir anonīms pēc savas būtības; tā ir situācija, kas uzstāda cilvēkam prasību pēc skaidrības un zināšanas, bet tās darbības anonimitāte (kur slēpjas varas/spēka avoti), kuras raksturlielumi ir producēšana, informātika; tehnoloģijas, liek cilvēkam iesaistīties bezsejainā masku teātrī. Šis teātris ir kā labirints, kas vijas pa horizontāli, šad tad izgrūzdams uz virsmas vienu vai otru fragmentu, kura izcelsme nav tieši tverama. Tāpēc ironismam ir raksturīga distance – attālināts skats, attālināts arī no sevis –, pašironija, kurā var redzēt savu paša ierobežotības komismu.

Postmodernā māksla savā ziņā uzstāda jautājumu par mākslas attiecībām ar mākslu, tās pagātni un tagadni, tā darbojas it kā mākslas "iekšpusē", acīmredzot šis nosacījums izraisa jautājumu – vai šodien māksla vispār ir?

Estētika un laiks.

Modernisma estētika

Apzīmējums "modernisms" sākotnēji vairāk izsaka laika izjūtu, mazāk koncepciju. Tomēr 20. gadsimtā modernisms ir ieguvis konceptuālu statusu, un tā apzīmējošais saturs ir mainījies. Modernisms ir sinonīms vārdam "tagad", un tas ir parādījies valodā 16. gadsimtā, lai izceltu robežu starp viduslaikiem un jaunajiem laikiem. Uzšķirot modernismam veltītās grāmatas, var pamanīt viedokļu atšķirības par šīs kustības aizsākumiem. Filozofijā modernisma rašanos saista gan ar Aurēlija Augustīna idejām par laiku, cilvēku un nozīmi, gan ar jauno laiku racionālisma filozofiju, gan arī ar apgaismības filozofijas domāšanas emancipācijas centieniem. Viena versija vēsta, ka literatūrā šo vārdu pirmā sāka izmantot 18. gadsimta angļu rakstniece Džeina Ostina, kura ar šo vārdu apzīmēja "izmaiņu stāvokli". Viņas leksikā šim vārdam bija ironiska noskaņa. Ostinas laikabiedri, pārņemot šo apzīmējumu, atmeta ironiju un sāka to izmantot kā izmaiņu apzīmētāju pozitīvā nozīmē. 19. gadsimtā angļu gleznotājs Džons Raskins lietoja šo vārdu jau kā jēdzienu savā sacerējumā "Modernie gleznotāji" (1846), kurā viņš aprakstīja modernās glezniecības atšķirības. Par robežšķirtni modernisma un klasicisma nodalīšanai Raskins izmantoja angļu gleznotāja Viljama Tērnera glezniecību, kurā parādījās kvalitatīvi jauna nianse – gleznieciskā patiesība kā virzība uz nesamākslotu dabas attēlojumu.

Modernisms kā kultūras kustības apzīmētājs ienāk jēdzieniskajā aprītē kopš 1950. gada, raksturojot avangardiskās strāvas mākslā un literatūrā laika posmā no 1890. līdz 1940. gadam. Kopš šī brīža vārda "modernisms" saturiskais smagums ir atšķirībā starp "tagad" un "tad" (pagātnes nozīmē). Modernisms galvenokārt runā par mainīgumu, vēstures klātbūtni cilvēka dzīvē; estētikas nozīmē – par cilvēka uztveres un radošo spēju izpausmes mainīgumu. Modernisms ir emancipējoša plūsma, kas vērsta pret estētisko kanona ietekmi. Modernisms ir dzīves kritika ar estētiskiem paņēmieniem, jo, kā jau teikts lekcijas sākumā, modernisms ir izmaiņu stāvoklis, kas estētiskajā pieredzē saistās ar viena, kanonizēta mākslas modeļa nomaiņu. Tas vēršas pret laika apturēšanu sastingušas mākslas veidolā. Kas to iemieso? Kāda noteikta mākslas robeža – klasicisma māksla, kas, imitējot antikās mākslas tēmas un līnijas, rada priekšstatu par absolūto skaistumu un tā uztveri pielūgsmes formā. Var sacīt, ka klasicisma

māksla izveido priekšstatu par skaisto kā mūžīgo un nesatricināmo kanonu. Šī kanona kritiku uzsāk apgaismības laikmeta domātāji un mākslinieki, uzsverot relatīvā, pārejošā nozīmi. Modernisms ir kā nebeidzams projekts, jo kaut kas vienmēr var būt moderns attiecībā pret pagātņi. Visi vēsturiskie laikmeti ir moderni paši par sevi, jo tie nomaina citus, aizejošos. Tomēr ir kāds svarīgs saturisks aspekts, kas ļauj runāt par modernisma ietvariem gan mākslā, gan intelektuālajā dzīvē. Modernisms ir saistīts ar nākotnes projekciju, tas ir futūristisks. Iespējams, tieši šī futūrisma vārdā modernisms sadzīvo ar ideoloģiju un politiku. Tā ir savāda simbioze, jo vienlaikus modernisms ir arī politikas un ideoloģijas kritikas ierocis. Taču māksla nevar nesodīt iesaistīties politisko spēļu laukā, jo, kā liecina modernisma pieredze, tā pati tiks izmantota un tai liks kalpot. Piemērus šai kalpošanas veiksmei var atrast, atceroties kaut vai aktīvu vācu ekspressionistu Raineru Šleseru, kurš vēlāk kļuva par Ādolfa Hitlera reihsdramaturgu, vai arī sirreālistus – komunistus kā franču dzejnieks Luijs Aragons. Tas ir viens no daudzajiem modernisma eksistences paradoksiem – mākslas politiskā angažētība, kas norisinās paralēli mākslas emancipācijas alkām. Par to liecina mūsu nesenā pagātne, mākslinieku un arī filozofu dzīve sociālistiskā reālisma un sholastiski preparētas marksisma ideoloģijas apkampienos, kuras radītais iespaids izveidojis tādu apziņas sašķelšanos, ko grūti pārvarēt šodien. Šo parādību veiksmīgi aprakstījis Česlavs Milošs ar sagūstītā prāta metaforas palīdzību, un diemžēl tai nav nedz līdzinieka, nedz atbalss latviešu valodā tapušajos tekstos, kuri nes pagātnes "nevainības" smago zīmi.

Modernisma sākumi Rietumeiropas intelektuālajā dzīvē saistās ar vācu apgaismības domātāja Imanuela Kanta vārdu, kura filozofija šodien jo-projām ir spraigu diskusiju un nebeidzamas iedvesmas avots. Diskusijas par Kanta idejām īpaši uzplaukst laikmetīgajās estētikas teorijās par mākslas darba autonomiju, par skaisto un sublīmo, estētikas un ētikas attiecībām. Kāds ir Kanta izdarītais apvērsums estētikā? Vispirms, tā ir estētikas atkarība no subjektīvās spriestspējas, estētika ir subjekta spēju pārbaudes lauks un robeža. Kantam ir svarīga domātāja pozīcija, nevis uzticība autoritātei. Spriestspējas brīvība estētikā ir estētiskā sprieduma patstāvība un atbrīvošana no citiem, tam ārējiem uzdevumiem.

Modernisma estētiku raksturo sprieduma veidošanas brīvība, ko uzsvēra franču dzejnieks Šarls Bodlērs (1821–1867). Bodlērs bija ne tikai dzejnieks, bet arī kritiķis. Var pat runāt par īpatnu Bodlēra estētiku. Bodlērs ir viens no pirmajiem, kurš pamana, ka māksla sāk ieņemt īpašu stāvokli sabiedrībā. Tieši mākslā notiek estētiskās un vēsturiskās pieredzes saplūsmē. Mākslas aktualitāte ir būt laika un mūžības krustpunktā. Māksla, no vienas puses, ir atkarīga no publikas sprieduma, no otras puses, tā ir patvaļīga un tiecas būt brīva. Bodlērs, domājot par šo mākslas dzīvi publikas priekšā (jo Bodlēra laikā runāt par mākslas publisko dzīvi vēl ir pāragri), uzsver kritikas pozitīvo lomu mākslas tapšanā. Kritika ir ierocis, kas

palīdz atklāt mākslas eksistences kritērijus, tāpēc māksla un kritika ir cieši saistītas. Kritika spēj ne tikai pelt, bet arī analizēt jaunradi, jo, analizējot mākslu, tiek analizēta jaunrade, ko nespēj pats mākslas darba autors. Kritika ir mākslas filozofija jeb metafizika, jo tā palīdz atšķirt mākslu no visa pārējā, arī pasargāt mākslu no pūļa spriedumiem, jo kritikas uzdevums nav izdabāt publikas gaumei, bet palīdzēt māksliniekam iepazīt pašam sevi. Literāts, kurš atsakās no metafizikas, izdara nāvējošu izvēli. Kas ir māksla? Bodlēram mākslas būtība dzīvo skaistajā, kas tiek izpausts ar jūtu starpniecību. Skaistais ir īpašs skatījums, jo tas atklāj cilvēkam mūžības jausmu, neraugoties uz to, ka pats skaistais ir pārejošs. Skaistais nevar būt absolūts un mūžīgs visiem un vienmēr, jo skaistajam piemīt divdabība, kas apvieno mūžīgo ar laicīgo. Bodlērs uzsver, ka skaistais ir vēsturiska parādība, kas nes sevī laicīgos un pārejošos elementus, kurus noteic mirkļi, laikmets, laikmetā valdošā mode, uzvedības normas, cilvēka kaislības. Skaistais it kā paceļas virs šī stāvokļa, pavērdams cilvēkam mūžību, bet šī skaistā iezīme ir grūti definējama un tai nav iespējams atrast vienu izpausmes veidolu. Bodlēra tekstos šis pārejošais, laicīgais parādās modes veidolā. Mode ir privātās, mainīgās uztveres raksturojums, kurš demonstrē pašreizējo laiku un tā tikumus. Bodlērs modes jēdzienā saskata laikmetīgā izpausmi, jo mode runā par to, kas cilvēkam ir nozīmīgs šeit un tagad. Mode nav tikai ārišķība, bet arī vēstures liecība, kas iemieso laikmeta estētiskos kritērijus, tātad – arī priekšstatu par skaisto. Tomēr mode ir skaistā ārējais tvērums, kas liek cilvēkam to atveidot noteiktā uzvedības stilā, un šis stils attēlojas ārējā zīmē. Tāpēc sekošana modei māksliniekam ir tikpat bīstama kā laikmeta pilnīga ignorance. Māksliniekam ir jābūt uzmanīgam, dzīvojot starp divām ugunīm – pūļa gaumi un maniakālu attieksmi pret mākslu, jo abas ir bīstamas mākslinieka jaunradei. Arī pārlietu liela prāta tirānija ir bīstama, jo nodoties prāta varai nozīmē apmainīt sakāpinātu kaisli pret formālu mākslu. Kas ir mākslinieks Bodlēra izpratnē? Mākslinieks vienlaikus apvieno sevī gan pasaules elpu, gan bērnišķu naivitāti, jo mākslinieku raksturo zinātkāre. Mākslinieks ir tas, kurš spēj pārvērst fantasmagorisku haosu savstarpēji saistītā harmonijā, mākslinieks dzīvo kā bērns, kā ģēnijs, kas meklē lietās apslēptos stimulus, kas var atmodināt skaistumu.

Bodlērs savās kritiskajās esejās par glezniecību savdabīgi ieskicē modernitātes jēdzienu. Kādas esejas nosaukums tieši tā skan – "Modernās dzīves dzejnieks", un tajā Bodlērs raksta par mainīgo mākslā un jaunradē, saistīdams jaunradi ar dzīvi. Jaunrade ir līdzīga ceļam, pa kuru mākslinieks bez apstājas klejo pa lielo cilvēcisko tuksnesi, meklējams šī laikmeta garu. Meklēt laikmeta garu Bodlēram nozīmē mainīgajā ikdienībā atrast tajā ieslēpto pagātni, atklāt pārejošajā mūžības elementus. Būt modernam nozīmē saglabāt uzticību laika garam. Modernā dzīve Bodlēra skatījumā nav tikai pozitīvs jēgums, jo tā vienlaikus pārstāv arī "lielo cilvēcisko tuksnesi". Dzīve nav tikai dzīvojama vai poetizējama, tā ir arī kritizējama.

Bodlēra kritika ir paradoksāla, – vēršoties pret pūļa gaumi, izdabāšanu tai, savā dzejā atsakoties no izredzētajiem poētiskajiem tēliem, aizstādamš tos ar dzīves poētiku, viņš turpina to "nolādēto dzejnieku" tēmu, kuru franču poētikā uzsāk Lotreamons ar savām "Maldororo dziesmām", slavinādamš visu no dzejas izstumto. Mākslinieks nav dzīves vergs, bet viņš arī nav brīvs no dzīves. Kritizējot pūļa gaumi, Bodlērs izmanto pret to aristokrātiskus ieročus. Viens no tiem ir dendija tēls. Kas ir dendijs? Parādība, kas pazīstama Eiropā jau kopš angļu dumpīgā dzejnieka lorda Bairona laikiem. Tas ir cilvēks, kurš pats "nes" sevi kā mākslas darbu, iemiesodams gan pārejošo cilvēcisko tuksnesi, gan arī tā nepietiekamības apziņu. Bodlērs raksta, ka dendijs ir savāda institūcija, tikpat nenoteikta kā duelis. No vienas puses, ir skaidrs, ka duelis ir bezjēdzīga parādība, no otras, tas atgādina par to aizejošo un netveramo, kas saistīts ar godu, stāju un izaicinājumu. Dendijisms ir sena parādība, uzskata Bodlērs, to pierāda Cēzars, Katilīnas un Alkibiāda dzīves apraksti. Dendijisms ir pilnīgi estētiska parādība, jo tas nepakļaujas ārēja likuma spēkam un praktiskai lietderībai. Dendijs ir sevi noslēgts, viņš neiederas darbīgajā buržuā vidē, bet vienlaikus tas fascinē šo vidi un tā viņu slepus pielūdz, vārdos nolādēdama. Dendija vienīgais mērķis ir kultivēt pašam savu izsmalcinātību, apmierinot savas vēlmes, izjusti just un dziļdomīgi domāt. Dendijs ir brīvs no utilitārisma valgiem, ārējā pasaule tam ir tikai līdzeklis, nevis mērķis, visi materiālās dzīves atribūti dendijam ir viņa gara aristokrātijas simboli, kas demonstrē viņam pašam viņa tieksmi pēc oriģinalitātes. Tādēļ dendijs ir provokatīva parādība, viņš ir baudas mirkļa eksperts. Oriģinalitātes alkas ir gan lāsts, gan izredzētība, jo tās mudina dendiju pielūgt pašam sevi, kopjot savas stoiskās personības kultu, jo tas dendijiem ir pašpielūgsmes reliģija. Šī parādība, uzsver Bodlērs, liecina par aizejošo laiku, jo dendijisms ir heroikas pēdējais uzplaukums uz vispārējās trūdēšanas fona. Tas atgādina saules rietu, jo, līdzīgi gaistošajam spīdeklim, viņš ir lielisks, bet vairs nesilda un vieš sirdi melanholiju. No Bodlēra, Verlēna un Rembo dzejas sāk strāvot avangarda vēsmas – tā ir totālā un nerimtīgā dumpja balss, kas dzirdama vēl šodien.

Viena no modernisma tēmām ir mākslas un realitātes attiecības, kas modernajā pasaulē tiek izteiktas reālisma jēdzienā. Ko tās nozīmē? Tikai to, ka nav skaidras un viennozīmīgas atbildes uz šo jautājumu. Reālismu mākslā var interpretēt arī kā realitātes attēlojumu. Realitātes attēlojums ir tēma, ko 19. gadsimta mākslā piesaka impresionisms. Impresionismu var uzskatīt ne tikai par mākslas virzienu, bet arī par zināmu intelektuālu strāvojumu, kur tiek demonstrēta mākslinieka atbildība vizuālās patiesības priekšā. Izpaust vai neizpaust šo patiesību ir mākslinieka sociālās brīvības jautājums. Impresionisma sekotāji piesaka jaunu vizuālu tipizāciju, kurā ielaužas modernās dzīves – industriālās pilsētas attēls. Parīzes dzīves ainas gleznojumi to piesaka, bet par gleznieciskā redzējuma tradīciju tas kļūst postimpresionismā.

Impresionistiskais redzējums ir nekonvenciāls – brīvs no vecajām saistībām attēlot tikai izredzētus objektus. Šī redzējuma patiesība ir tā, ka ārējā pasaule ir mainīga, nevis stabila, un tās veidojumi ir atkarīgi no skata, ko uzmet vērotājs. Vērotāja skatiens ir tas, kas noteic, kā tiek veikta sociālo un ainavisko konvenciju kritika. Redzējums, kas tiecas pārkāpt pierastās redzējuma normas, ir impresionisma mākslas programma. Impresionisma raksturīgās tēmas, ko mēs atceramies pēc to nosaukumiem, kas paši ir kļuvuši par kultūras simboliem: "Brokastis zaļumos", "Dejas Mūlenrūžā", "Vilciens ienāk Senlazāra stacijā", piesaka jaunu mākslas tematizāciju – informatīvu un spontānu sociālās dzīves ainu, kas tiecas atbrīvoties no cildenu ideju klātbūtnes, vēstot par "mazajām baudām" kā brīvības izpausmi, kas tver galīgo lietu un parādību pasauli, nemeklējot nedz dziļāku izskaidrojumu, nedz apslēptu būtību. Atbildot uz jautājumu par glezniecību, franču gleznotājs Ogists Renuārs (1841–1919) atbildēja, ka vislabāk, ja cilvēkam mājās ir viena neliela glezniņa, kurai viņš laiku pa laikam uzmet kādu skatu. Protams, no vienas šādas mākslinieka izmestas frāzes nevar izdarīt globālus secinājumus par mākslas iedabu, bet no Renuāra izteikuma strāvo attieksme pret mākslu kā ikdienas dzīves sastāvdaļu, kā kaut ko ļoti vienkāršu, ikdienišķu.

Impresionisti uzsver individuālo un imagināro brīvību, kas atraisa arī formas improvizāciju, liekot estētikas teorijai pārvērtēt formas izpratni, jo impresionismā forma it kā apsteidz laiku ar savu nepiesaisti. Impresionisma raksturojumā, ko izteicis franču dzejnieks Stefāns Malarmē 1876. gadā publicētajā rakstā "Impresionisti un Eduārs Manē" uzsvērts, ka glezniecība dodas pretim savam cēlonim, atbrīvojoties no autoritāras dogmas. Stefāns Malarmē raksta, ka impresionisms ir uz nākotni vērsta māksla. Tādējādi impresionisms iekļaujas modernisma straumē, jo arī modernisma mākslai ir svarīga nākotne, jaunais, vēl topošais. Malarmē nosauc impresionistus par enerģētiskiem strādniekiem, pretstatot viņus vecajiem, iedvesmas māksliniekiem. Attēla vienkāršība, noturīgums, precizitāte ir tas izšķirošais solis, ko izdara Manē savās gleznās, uzdodot jaunu attēlojuma uzdevumu. Pjērs Burdjē, par kuru runāts lekcijā par mākslas uztveres socioloģisko interpretāciju, vēl krasāk raksturo impresionisma ienestās pārmaiņas mākslas un sabiedrības attiecībās. Rakstā "Manē un anomijas institucionalizācija" Burdjē uzsver, ka Manē un impresionistu ieviestās izmaiņas glezniecībā var salīdzināt ar simbolisku revolūciju. Kādas tad ir šīs revolūcijas radītās pārmaiņas? Tās ir pārmaiņas, kas notikušas ne tikai mākslas valodā, bet arī mākslas dzīvē, tās atnesušas sev līdz pilnīgi jaunas parādības – akadēmiskā aparāta sociālo struktūru veidošanos – ateljē, saloni utt., kas radījuši izmaiņas arī garīgajās struktūrās. Sākotnēji it kā tikai uz gleznieciskiem mērķiem orientēta mākslas kustība rada īpatnu māksliniecisku un literāru vidi, kurā norisinās ne tikai mākslas radīšana, bet arī šīs vides atjaunotne – mākslinieciskā vide nostiprinās, sāk uzturēt pati sevi. Šī vide vairs nepārstāv kādas universālas mākslinieciskās

patiesības, bet pretendē pati uz savu spriedumu, redzējumu un uztveri. Simboliskā revolūcija ir solis virzienā, kas liek mums saprast, ka pasaules reprezentācija ir tikai ilūzija, ka mākslas darbs dzīvo nevis individualizētu dzīvi, bet to uztur šī jaunā mākslinieciskā vide ar visām savām institūcijām. Arī glezniecisko redzējumu šajā kontekstā var interpretēt atšķirīgi – kā kolektīvas darbības iznākumu. Tas nav tikai mans individuālais skatiens, kas izgaismo pasauli, padara to redzamu un uztveramu, tā ir īpaša mākslinieciskā vide, kas pati producē māksliniecisku redzējumu. Mākslinieciskais redzējums top reizē ar īpašu estētiskās uztveres veidu, kas pats par sevi ir pārstāvniecība, kam nav tieša sakara ar lietām. Šo pārmaiņu rezultātā var redzēt, ka realitāte kļūst paralēla – no vienas puses, tā runā par mākslas darbu kā ticības objektu, no otras, – tā veido mākslas kritisko diskursu. Tas izpaužas arī Manē attiecībās ar sava laika oficiālo glezniecību vai akadēmiskās mākslas principiem. Manē kritiķi viņa skandalozi slavenajā darbā "Brokastis zaļumos" saskatīja pilnīgu glezniecības konvenciju ignoranci, piedēvējot viņam bērnišķu atsacišanos no fundamentāliem glezniecības principiem un nosaucot viņa gleznu par skici. Skice no akadēmiskajām pozīcijām tika uzskatīta par kaut ko atšķirīgu no gleznas, tā ir tikai iespaids (*l'impression*), kas rāda mākslas darba attīstības pakāpi, kurā vēl nav pabeigtības. Uzdrīkstēšanās radīt skici kā pabeigtu darbu, rādīt impresiju nozīmē arī brīvību vai, pareizāk sakot, atbrīvošanos no akadēmiskajām konvencijām, kas nepieļāva intīmā, privātā demonstrāciju. Tāpat pārmaiņas nav tikai māksliniecisks untums, kaprīze, tās ienes izmaiņas arī mākslas darba ētikā, kas rada izmaiņas arī mākslinieciskajā vidē.

Attēlojuma brīvība ātri pāraug individuālistmā, savu kulmināciju sasniedzama neoimpresionismā jeb – kā to pieņemts dēvēt – postimpresionismā. Neoimpresionismā attēlojamās figūras tiek atdalītas un monumentalizētas, parādās šo figūru izolētība, gleznieciskajā kustībā zūdot spontanitātei. Personāži – "mazie buržuā" – ir it kā aizmirsuši par savām mazajām baudām un mazās realitātes prieku. Noturīgums, ko pieteica Manē, pārtop par nenoiektību Sezāna glezniecībā, kur šaubas par redzējuma precizitāti pārtop šaubās par visu, kas iesaistīts gleznieciskajā aktā, nenoiektība kļūst par glezniecisku vērtību. Glezniecības subjekts ir novietots dzīves pieredzes sfērā, kur vienlaikus valda sakārtotība un nesakārtotība. Māksla tiecas izrauties ārpus lietu rāmjiem, ārpus lietu nospiedumu formas. Māksla sāk ironizēt, sāk apšaubīt, vai lietu regularitātei, to formai vispār piemīt kāda nenoiektība, tā izvēlas ne-pabeigto, sintaktiski ne-stabilo, semantiski nenoformēto.

Glezniecība dod impulsus modernisma vizualizācijā saskatāmajām tendencēm: 1) virzībā devīzi "mākslu mākslai", kas prasa atbrīvot mākslu no jebkura virsuzdevuma; 2) tendencē, kas tuvojas fotogrāfijai attēlojuma precizitātes ziņā. Abas šīs tendences it kā saplūst Sezāna glezniecības uzdotajā jautājumā – kādas ir mūsu zināšanas par lietām, kā šīs lietas tiek pārstāvētas redzējumā.

Viena no modernismā spilgti dominējošām iezīmēm ir saistīta ar pārstāvniecības attēlojumu "uzvedumā" (*spectacle*). Piemēru šim uzvedumam šoreiz aizgūsīm nevis no glezniecības, bet no dzejas. Artura Rembo "Pilsētas" ir šī uzveduma piemērs tāpēc, ka Rembo dzejā saplūst vārds un tā vizuālais attēls. *"Tās ir pilsētas! Tie ir ļaudis, kuri uzcēlušī šīs sapņu Libānas! Šalē (šveiciešu namiņi) no koka un kristāla kustas pa neredzamām sliedēm un trosēm. Senie krāteri, kolosu vara palmas ieskauti, melodiski gaudo starp ugunīm... No pilīm, būvētām uz kauliem, plūst netverama mūzika. Visas teiksmas sāk kustēties, bet pilsētu ielās spārdās laši. Negaisa paradīze brūk. Nakts dzirēs nepārtraukti dej mežoņi. Un, te – es, pūli, kurš aizpilda Bagdādes bulvāri, kur kompānijas, kas apdzied jaunā darba liksmi, nespēj apiet tos fantastiskos virsotņu rēģus, starp kuriem vajag atrast ceļu no jauna.*

Kā labās rokas, kuri brīnišķie mirkļi atgriezīs man šo malu, no kurienes nāk mani sapņi un pašas mazākās manas kustības?"

Var jau to nosaukt par dzejnieka nevaldāmās iztēles lidojumu, bet var to nosaukt arī par modernās dzīves heroisma un smieklīguma attēlojumu, sapņa cildenuma un tā novietojuma ikdienišķumu – izrādi, kur reālais savijas ar ireālo, pagātne un nākotne notiek vienlaikus. Var to nosaukt arī par savveidīgu vizuālu uzvedumu, kurā ir inscenēta pilsēta ar tās pagātni un tagadni, ar industriālo tēlu, kura izpausmei vēl nav istu vārdu, tāpēc tos aizstāj metaforiski piepildīti, semantiski apjomīgi tēli.

Varbūt Rembo dzeja ir impulss jaunu valodas slāņu atsegšanai un jaunu literatūras vārdnīcu (valodas satura un sastāva) veidošanai. Valoda, kurā jāietilpina šī jaunā, varenā dzīve, pati lauž literārās valodas kanonus. Modernisma rakstniecība nesākas tikai ar Džeimsu Džoisi vai Francu Kafku, tās priekšvēstneši ir Gistavs Flobērs, Ivans Gogolis un Čārlzs Dikenss, kuri sociālās dzīves reāliju attēlojumā ievied spēcīgu, ietilpīgu metaforu, tādējādi izmainot valodas kārtību un tās stilistiskās figūras.

Modernisma valoda estētiskā nozīmē var tikt saprasta kā attēlojums, kas attālinās no lietu dabas, to kustības tēliem, kas tik labi saskatāmi impresionisma glezniecībā, pakāpeniski attālinās no šī mērķa. Valoda kā estētiskās izpausmes sfēra aizvien vairāk attālinās no dabiskā, tā denaturalizējas. Valoda vairs nav spogulis, kurā pavid kāds aizejošais acumirklis, tā ir kādas neredzamas pārstāvniecības izpausme. Valoda – gleznieciskā vai literārā – nav tieša, bet ir kaut kā pārstāvniecība, kas nav tverams tiešam vērojumam. Valodas ne-naturālais stāvoklis, tās vizuālā un literārā savdabība ir atšķirīga gan no ikdienas valodas lietojuma, gan estētiskās izteiksmes tradīcijas, tā rāda paralēlas realitātes, bet par katru no tām vēl var šaubīties. Valodai ir raksturīga patstāvība un neatkarība (kā *dada*). Arī tas ir izaicinājums konvencionālajai gaumei. Māksla it kā ķircina savu vērotāju, iespējamo patērētāju – nesaproti mani. Tā kļūst necaurspīdīga.

Spēcīgu impulsu gan mākslai, gan tās uztverei sniedz arī psihoanalītiskās teorijas (Z. Freids, K. G. Jungs). Vācu rakstnieks Hermanis Hese

1918. gadā rakstītajā esejā "Mākslinieks un psihoanalīze" uzdod gluži vai retorisku jautājumu – kas gan atliek māksliniekam, kā vien sapņot un sekot savam bezapzinātajam. Psihoanalīzes teorijas, pēc Heses ieskatiem, ir sakņotas dziļā poētiskā, iekšēji vērsta dvēseles dzīves redzējumā, kurš psihoanalītiskajā teorijā ieguvis zinātnisku noformējumu, atbrīvojot mākslinieka slēptās attēlojuma alkas.

Modernisms tver un attēlo mainīgo, tieši modernisma laikā estētiskās pieredzes sfērā tiek iepludināta ne tikai tradicionālā māksla, bet arī tās jaunie veidi: kino, fotogrāfija, radio, vēlāk arī televīzija – viss, kas saistās ar vārdiem kultūras industrija un mākslas reproducēšana. Modernismā realitāte kļūst par mākslinieciskās izpausmes objektu. Vai tas nozīmē, ka cilvēki sāk dzīvot ikdienas dzīvi mākslinieciski? Ikdienas dzīve saglabā savu satvaru, un, ja mums šodien ienāktu prātā uzdot kādam jautājumu, vai viņš ir "realitātes inscenētājs", iespējams, ka saņemta atbilde pārsniegtu mūsu iztēles robežas... Realitāte, kas pakļauta mākslas varai, ir subjektīva realitāte, kuras centrā ir individualitāte, tātad šis realitātes skaidrojums neskar visus cilvēkus. Inscenētā vai konstruētā, uzvestā realitāte ir individualitātes pasākums un risks. Šī darbība simbolizē pretošanos patērēšanas masu kultūrai, bet modernismam ir nepieciešama šī masu kultūra kā atskaites punkts, atgrūšanās fons, ierosme kritikai. No šī viedokļa modernisma māksla kultivēja savveidīgu stratēģiju, kuras mērķis ir radīt un rādīt mākslu kā pašidentu parādību, lietu. Un šī lieta pati nav brīva no patērēšanas, jo tā tiek patērēta kā fetišs, kas demonstrē mākslas šķietamo izolētību un individualitāti, bet vienlaikus taču pastāv arī mākslas institucionālizācija, par kuru runāja Burdžē. Franču rakstnieks Andrē Malro 1927. gadā rakstīja, ka 19. gadsimtā galvenokārt dominēja individuālisms, kas valdīja ar tādu pašu spēku kā 13. gadsimtā valdīja katolicisms (protams, pilnīgi atšķirīgā veidā). Šis atzinums runā par to, ka modernisms ir līdz galējībai sakāpināta individuālisma izpausme, kas runā par individuālās prāta dzīves triumfu. Modernisms ir riska kultūra. Risks izpaužas kā īpaša dzīves pasaules organizācijas forma, kurā dzīves pasaule visās tās izpausmēs tiek pakļauta prāta darbības radītajai racionalizācijai. Viens no uzskatāmākajiem piemēriem šai prāta darbības atzišanai ir franču rakstnieka Reimona Rusela (1871–1933) darbi: "Āfrikas iespaidi", "Skats", "Locus Solus", kuros īpatnā veidā tiek demonstrēta labirinta struktūra, ko veido prāts un loģika. Labirints ir pati komplicētākā struktūra, bet tā nebūt nav iracionāla. Iracionāls ir tikai labirintā ieslēptais spēks (kā zināms no antīkās mitoloģijas, labirintā iemitināts Minotaurs), kas sevi nes pasaules haosu. Ruselam šis haoss ir ieslēpts un dzīvo valodas labirintā. Valoda vēsti tikai pati par sevi, tai nav nekāda cita vēstījuma uzdevuma, tā ir valoda par valodu, noslēgta pati sevi. Labirinta kā konstrukcijas uzdevums nav kādu aizvest līdz noteiktam mērķim, bet gan ievadīt labirinta inscenētajā spēlē jeb, kā pats Rusels raksturoja savu metodi, "īstenot skrupulozu intelekta disciplinētu spēli".

Modernismā pieteiktais dumpis neļauj šai mākslai pilnīgi pazust no skatuves, ko tā pati sev radījusi, jo modernisma dumpis ir metafizisks, tas ir mūžīgās pretošanās stāvoklis; būt tagadnē nozīmē būt pret šo tagadni – to pauž visi modernisma manifesti, kas tiecās pārveidot gan mākslu, gan dzīvi. Antonēns Arto (1896–1948) – nežēlīgā teātra autors, raksturodams teātri, kādu viņš to vēlas ieraudzīt, raksta, ka teātra uzdevums nav radīt ilūzijas par lietām, kuras neeksistē, kā tas parasti tiek darīts. Ikvienam teātra objektam ir jābūt tam, kas tas ir, jo tā ir atgriešanās pie teātra cilvēciskās sākotnes. Tā vārdā ir jāpārveido ikviena dzīves fakta virzība tā, lai šis fakts pats uzvestu savu nežēlību, lai varētu runāt par kosmiskās nežēlības izpausmi, bez kuras radīšana nevar piepildīties. Nežēlība ir radīšanas nepieciešamība un teātra pārveide, jo, tikai nonākot līdz kādai galīgai robežai, var saskatīt kaut ko jaunu, topošu.

Par modernisma filozofisko triumfu un pamatojumu ir pieņemts uzskatīt eksistenciālisma filozofiju, kurā dominēja individuālā brīvība, domāšana par tās robežām un cilvēcības pēdējais cietoksnis – eksistence. Eksistenciālisma filozofija visskaidrāk izgaismojas literatūras kontekstā, jo jēdzienos ietērtā domāšana par eksistenci un cilvēka attiecībām ar pasauli vēl vairāk uzsvēra šī uzdevuma sarežģītību un neviennozīmību.

Franču rakstnieks, kurš, atteikdamies sevi dēvēt par filozofu, tomēr ir uzdevis lasītājiem filozofiskas un grūti atrisināmas miklas, ieslēptas šķietami vienkāršās situācijās, Albērs Kamī, runājot par laikmetīgo mākslu, nosaucis to par metafizisku dumpi. Metafiziskais dumpis ir savveidīga absurda atzišana un vienlaicīga absurda nepieņemšana, bet absurdu nevar ignorēt, jo tas izaug no cilvēka jautājuma. Atbildi uz jautājumu, uz kuru cilvēks pats nespēj atbildēt, nesniedz arī pasaule, jo tā nav absurda, tajā vienkārši nav nekādas galīgas jēgas instances, kas varētu cilvēkam palīdzēt rast atbildi uz viņa jautājumu, jo pasaule nav saprātīga. Cilvēks ir nespēcīgs pasaules iracionalitātes priekšā, viņš jūt, ka vēlas laimi un saprātīgumu, bet tas nav iespējams. Absurds rodas šai sadursmē starp cilvēka aicinājumu un nesaprātīgās pasaules klusēšanu. Absurds nav koncepcija, tas nav labirints, kuru radījis cilvēka prāts, absurds ir izjūta, kas prasa tās apzināšanos. Vērtība ir tikai cilvēciskajam, nevis šī cilvēciskuma ārējai konstatācijai, bet cilvēks taču ir apzinājies absurdu. Absurdu nevar nedz iznīcināt, nedz tam pārlēkt pāri, tas maksimāli pilnīgi ir jāpārdzīvo. Šis pārdzīvojums norisinās kā sevis pārvarēšana, jo vienīgais cilvēka eksistences ceļš ir tas, kas ved izdarītās izvēles virzienā. To iespēj arī māksla, jo tā ir jaunrade tagad, bez rītdienas, tā nes prieku tikai pašam radītājam. Radītājs veido savu realitāti, jo starp eksistenci un šķietamību viņš nespēj saskatīt robežas. Mākslinieks ir dumpinieks, gluži kā Kamī raksturotie sirreālisti – dumpja speciālisti, kuru liktenis ir vientulība.

Vēl krasāk absurda tēma kā laikmeta balss ieskanas Ežēna Jonesko lugās, esejās, piezīmēs un dienasgrāmatās. Reizēm Jonesko jaunrade tiek raksturota kā drūma, antihumānisma caurstrāvota vīzija, tādējādi

sajaucot attēlu ar spoguļi un piedēvējot vainu spoguļim (ši attieksme izriet no mākslas mimētiskās jeb mākslas kā atdarinātājas izpratnes), bet šo autoru ir iespējams interpretēt arī kā izcilu mūsu laikmeta humānistu, jo humānisma mērķis taču nav bārstīt mierinošas frāzes, kurām sen neviens nespēj noticēt, bet gan ieraudzīt bīstamās robežas un brīdināt. To dara Jonesko, kurš 20. gadsimta otrās puses realitātē redz dominējam totālu vienaldzību pret cilvēku, jo cilvēce ir projekts, kas sevi nekad nerealizē. Nekas cilvēku nesargā, un viņš dzīvo, izjūdzams pastāvīgu apdraudētību. Jonesko ir viens no pirmajiem, kurš brīdina no cilvēkā mītošā nemotivētā ļaunuma un tā attēlojuma mākslā. Ikviens nīst otru cilvēku, jo redz tajā tādu pašu nāves nesēju, kāds ir viņš pats. Nogalinot citu cilvēku, simboliski tiek nogalināta nāve, bet tas jau neuzlabo cilvēka stāvokli. Tāpēc apdraudētības situācijā cilvēka dzīve ir tikai nepiepildījies solījums, bet nomirt – tas nozīmē atteikties no sevis, tāpēc cilvēks dzīvo kā mironis. Jebkurš mēģinājums uzdot jautājumu: "Kāpēc?" atmet cilvēku atpakaļ viņa personīgās bezizejas stāvoklī, jo jautājums ir tikai jautājums, to uzdodot, ikviens zina, ka atbildes nav. Pasaule ir absurda, pretēji Kamī uzskata Jonesko, jo tikai šis atzinums var pārtraukt aklo un nepielūdzamo dzīves loģiku; jo mazāk iespēju saņemt atbildi uz jautājumu, jo lielākas ir alkas to uzdot. Tā ir jēgas iespējamība, kas vilina cilvēku jautāt atkal un atkal. Lai tai pietuvotos, ir jāpārkāpj kāda robeža, nonākot viņpus vēstures iezīmētās, drūmās cilvēka perspektīvas. Tas nozīmē nonākt sākotnējā izbrīna stāvoklī, kas atver cilvēkam apjautu – *es esmu*. Šī esamības apjauta visu padara par svētnīcu, un nāve izsējas kā dūmi tās priekšā. Pasauli nevar izlabot, bet to var mēģināt uzcelt no jauna, tā ir mākslas sūtība. Jonesko piezīmēs pavīd modernismam raksturīgā doma par realitātes paralēlismu, asimetriju, kas savā ziņā arī ir līdzdalīga absurda vairošanā. Mākslas izpratne rodas tad, kad, pārkāpjot konceptuālo apsēstību un maniakālo vēlmi saprast par katru cenu, atrast visam jēgu un novietojumu, mēs atskāršam, ka māksla savā pēdējā instancē ir pilnīgi netverama, jo tā ir citas realitātes iejaukšanās ikdienas pasaulē. Tikai māksla atgriež cilvēku atpakaļ pie sevis paša, palīdzot ielūkoties eksistences neikdienišķajā, zvaigžņotajā pusē. Tā ir absurda satricināšana ar paša absurda palīdzību, bet tas ir arī individuāls projekts, kuru var realizēt tikai pats mākslinieks.

Mākslas darba autonomija

Kas ir mākslas darbs? Kāda ir tā dzīve pēc tam, kad to ir pametusi mākslinieka klātbūtne? Vai tas dzīvo savu neatkarīgo dzīvi jeb tam raksturīga atkarība no vērotāja gaumes sprieduma, no profesionāla vērtētāja viedokļa? Ko mums nozīmē māksla, ja tā nav iesaistīta "vērtējuma tīklā", neatrodas muzejā vai galerijā? Šie jautājumi saplūst vienā – jautājumā par mākslas neatkarīgo dzīvi un tās iespējamības apšaubīšanu. Tas ir senā jautājuma par to, kas īsti ir māksla, mūsdienu variants.

Mākslas darba autonomijas tēma ir izaugusi no mākslinieku neatkarības alkām jeb devīzes "Mākslu mākslai!", kas izskanēja 19. gadsimta vidū. Tajā ievijas franču dzejnieka Šarla Bodlēra nīgrais atzinums par buržuāzijas "zirgu staļļiem" kā gaumes nivelējošo kritēriju un 20. gadsimta skarbi izaicinošā tēma par mākslas eksistenci mehāniskas ražošanas apstākļos, par mākslas darbu kā producētu un sociāli piesaistītu darinājumu.

Šīs tēmas ir aplūkotas gan filozofijā, gan estētiskajās teorijās, izraisot plašu diskusiju. Sākot jau no mūsu gadsimta 30. gadiem, šīs tēmas vidēja vācu filozofu Valtera Benjamina un Teodora Adorno teorētiskajos rakstos par estētiku.

Mākslas darba un pašas mākslas autonomijas traktējums Teodora Adorno (1903–1969) darbos ir kļuvis par modernisma klasikas sastāvdaļu. Jautājums par mākslas darba un mākslas autonomiju, viņaprāt, nav iedomājams un sasniedzams bez mākslas darba aizsegšanas. Ko nozīmē šī tēze? To, ka, kļūdama par patstāvīgu spēku, māksla pārstāj būt "caurspīdīga", tā aizvien vairāk nošķiras no cilvēkam saprotamās pasaules. Šeit gan būtu jājaudā pašiem sev, vai mūsu pārliecība par mākslas "caurspīdību" ir attaisnojama, vai tā nav vienkārši "aranžētas" uztveres rezultāts, kuru veidojuši mākslas zinātnieki un vēsturnieki 19. un 20. gadsimta mijā? 20. gadsimtā mākslas uztvērēju loks taču strauji paplašinājās, jo māksla kopumā tika novietota publiskās uztveres telpā, piesaistot lielu publikas daudzumu, un iespējams, ka tieši šīs nosacījums uzstādīja jautājumu par mākslas uztveramību vai neuztveramību. 20. gadsimtā māksla kļuva par specifisku un savrupinātu nodarbi, tāpat kā zinātne, filozofija un tehnika. Tas nozīmēja to, ka māksla zaudēja savu vispārcilvēcisko pamatojumu un tās uztvere sāka prasīt no cilvēka īpašas zināšanas un iedziļināšanos. Šie jautājumi liek skaidrot, par kādu mākslas autonomiju tiek runāts. Vai tā ir mākslas neatkarība no sabiedrības? Ja tā, tad māksla dzīvo tikai mākslai. Šis skaidrojums mūs noved atpakaļ pie lozunga "māksla mākslai", neko vairāk

nepaskaidrojot. Tas nozīmē, ka mākslu nevar skaidrot kā vēstures un sociālo apstākļu attīstības rezultātu. Ja šis skaidrojums runā par to, ka mākslas autonomija pastāv tikai paša mākslinieka iztēlē, tad nav skaidrs, kā dzīvo mākslas darbs un kādi ir mākslas darba interpretācijas nosacījumi. Tomēr mākslas autonomija nav tikai ilūzija, tā runā par kaut ko reālu, pastāvošu, ar to atšķirību, ka šī konstatējuma izpratne prasa dziļāku izvērsumu, lai to saprastu. Mākslas autonomija nav "mūžīgais jēdziens", tā parādīšanās estētiskā sprieduma horizontā saistās ar buržuāziskās jeb pilsoniskās sabiedrības izveidi un aizvien lielāku sabiedrības noslāņošanos, nevis pēc izcelsmes, kā tas bija pieņemts feodālajās sabiedrībās, bet gan pēc cilvēka spējas piederēt kādam sabiedrības slānim. Modernajā sabiedrībā šī tēma tiek saprasta kā cilvēka piederība noteiktam profesionālajam slānim. Tātad var sacīt, ka mākslas autonomijas tēma saista kopā vēl vairākus motīvus: 1) tas ir mākslas darba eksistences motīvs, kas aizved pie Heidegera filozofijas; 2) tas ir mākslas un sabiedrības attiecību motīvs, kas skar mākslas socioloģijas tēmas; 3) tas ir jautājums par mākslu kā specifisku darināšanas veidu.

Tātad mākslas autonomijas tēma parādās līdz ar buržuāziskās sabiedrības veidošanos, un tas mūs aizved atpakaļ uz 18. gadsimtu, kad estētika pārtop sistemātiskā filozofijas disciplīnā. Šīs filozofiskās estētikas pamatā tiek likta ideja par mākslinieka īpašo aktivitāti, kas to atšķir no pārējiem darbības veidiem. Atšķirība slēpjas mākslinieciskās darbības subjektivitātes izcelšanā. Mākslinieciskā darbība ir tā, kurai nav nekādu ārēju mērķu kā vien mākslas darinājums pats par sevi; šis atzinums kontrastē ar sabiedrības dzīvi kā tādu, kuras mērķi ir lietderīgi. Tā nav tikai paša mākslinieka pozīcija un viņa mestais izaicinājums, bet gan filozofiski apjēgta un zināšanu sistēmā ievadīta koncepcija, jo nošķirums sākotnēji ir abstrakts. Var sacīt, ka mākslas autonomija sākas no atšķiršanas, nevis no līdzības pazīmju meklēšanas.

Šo estētiskās sfēras un mākslas nošķirumu veic Imanuels Kants savā darbā "Spriestspējas kritika" (1790), kurā viņš ieved gaumes sprieduma jeb estētiskā sprieduma jēdzienu. Gaumes spriedums ir "neinteresētais spriedums", tas, kas tiek izdarīts neatkarīgi no savtīgas intereses. Šis spriedums balstās vienīgi uz subjektīvo cilvēka spēju to izdarīt, tātad tas pārstāv, varētu sacīt, kāpinātu, kulminētu subjektīvo spēju. Gaumes spriedums ir cilvēka brīvības sfēra, kas pretstatīts citām, praktiskām un ar praktisku interesi saistītām cilvēka darbībām. Gaumes spriedums ir kritikas veids, kurā ir pārstāvēta spriedēja neatkarība.

Protams, Kants estētiku nenošķir no juteklības un prāta darbības, estētiskais spriedums nav patvaļīgs, bet gan ir viens no grūtākajiem prāta uzdevumiem, jo arī šis sprieduma veids ir universāls, t. i., citiem pieejams. Tas balstās uz iztēli un saprašanu un ir starpnieks starp teorētiskajām un praktiskajām zināšanām.

Estētiskā sprieduma neatkarību izceļ arī vācu dzejnieks Frīdrihs Šillers, kas to uzskata par vēstures gaitas rezultātu. Pēc Šillera ieskatiem,

cilvēkam ir nepieciešama sabiedrība, lai pārvarētu atsvešinātību un sasniegtu harmoniju. Cilvēks dzīvo un pilnveidojas sabiedrībā, bez tās viņš būtu tikai monotona būtne, jo viens cilvēks nespēj attīstīt visas savas spējas, viņš ir ierobežots. Māksla, uzskata Šillers, ir iespēja attīstīt potenciālās cilvēka spējas, kuras indivīds nevar realizēt tikai savā aktivitātē. Mākslinieka radošā aktivitāte ir jūtu impulsu un formas impulsu sintēze, kas ļauj cilvēkam iemantot brīvību dailes pieredzējumā un pārdzīvojumā. Mākslā Šillers saskata emancipējošas, cilvēku atbrīvojošas darbības virzību.

Rezumējot iepriekš sacīto, jāsecina, ka mākslas autonomija slēpjas tās atšķirībā no praktiskās dzīves, bet vienlaikus māksla tiek aplūkota arī kā sabiedrības dzīves daļa. Pati autonomijas kategorija runā par daļēju atkarību un piesaisti, tādējādi māksla tiek aplūkota kā daļēji piesaistīts fenomens, kurš virzās pretī atbrīvošanai. Autonomija nav tikai filozofiska vai, kā to mēs saprotam šodien, politiska kategorija, tā ir arī ideoloģiska kategorija, jo runā par to, ka izteiktajām idejām ir arī realitātes konteksts.

Kā mākslas autonomija tiek tulkota modernajā laikmetā? Šī izpratne saistāma ar to, kādas attiecības mākslai veidojas ar realitāti vai kā māksla pārstāv šo realitāti. Mūsdienu vācu estētikas teorētiķis Pēters Bērgers atzīmē, ka ir iespējama zināma klasifikācija, kā dažādos vēsturiski tapušos mākslas žanros var atšķirt pārstāvniecību vai reprezentāciju. Jāpaskaidro, ka reprezentācijas jēgums ir saistīts ar to, ka tiek attēlota tikai kāda zināma pasaules daļa. Reprezentācijas teorija mākslā ir atvasināta no antīkās filozofijas priekšstatiem par mākslu kā atdarināšanu jeb *mimēzi* (*mimēsis*). Mākslas mimētisms nenozīmē tikai vienkāršu pasaules atdarināšanu, bet gan to, ka viena parādība vai lieta tiek aizstāta un pārstāvēta ar citu, no šī viedokļa māksla ir modelēšanas princips. Māksla it kā veido fiziskās realitātes imitācijas kompozīciju, pārstāv realitāti, kura atbilda pasaules vizuālajam tēlam, kas piedzima vienlaikus ar cilvēka ķermeņa proporciju un perspektīvas kā dziļuma dimensijas attēlojumu. Mākslas mimētisma teorijai bija liela ietekme uz Rietumeiropas estētiku līdz pat romantisma mākslas ērai, kurā tika uzsvērtā mākslinieka brīvība un neatkarība no realitātē valdošajiem nosacījumiem. Arī 20. gadsimtā mākslas mimētiskā teorija nav pilnīgi aizmirsta, to pārstāv, piemēram, Nelsons Gudmens.

Skaidrojot reprezentācijas vai pārstāvniecības atšķirības, Bērgers nodala tematiskos mākslas aspektus: sakrālajā mākslā tiek pārstāvēts reliģiskā kulta objekts (Jēzus, Dievmāte, svētie, Buda, mācekļi utt.), daiļajās mākslās (apzīmējums, kas tika lietots līdz pat apgaismības laikiem un ir sastopams arī I. Kanta darbos) tiek pārstāvēts reprezentācijas objekts (Luijs XIV, karaliene Elizabete I, infantes, mahas, Nāves deja, medības, pat ainava ilgu laiku ir saistīta ar cilvēka klātbūtni), buržuāziskajā mākslā tiek pārstāvēts buržuāzijas pašizpratnes attēlojums (Ambruāzs Vollārs, sēdošais, Somersets Moems, stacija utt.). Šis iedalījums rāda to, ka t. s.

buržuāziskā māksla tiek atvedināta no daiļajām mākslām, saglabājot pēdējai piemītošo iesaisti sociālajā praksē un zināmas sociālās lomas spēlēšanu. Tomēr lekcijas sākumā tika uzsvērtā šīs tēmas negatīvā virzība jeb mākslas atbrīvošanās tendences. Šīs tendences viskrasāk izpaudās avangardisma mākslā, akcentējot mākslas attālināšanos no realitātes pārstāvniecības un mākslas pārtapšanu tīrā idejā. Var sacīt, ka avangarda mākslā par mākslas saturu kļūst tīra estētiskā ideja jeb tīrs estētisms.

Pats avangardisms tiek skaidrots kā kritisks uzbrukums buržuāziski pārstāvētām vērtībām: dievbijībai, labklājībai, practicisma kultam, morālei. Avangardisma mākslu vairs nevar uzskatīt par satura paudēju zināmas formas ietvaros, bet gan par institūciju, kas savstarpēji saista dzīves prakses nesaistītus cilvēkus. Kad avangardisms prasa mākslai kļūt atkal praktiskai, tā nav prasība pēc tāda mākslas satura, kas būtu sociāli nozīmīgs. Tā ir prasība pēc mākslas funkcionēšanas sabiedrībā saskaņā ar pašas mākslas uzstādītiem likumiem.

Avangardisms ir kritiskā māksla vai, pareizāk sakot, tas ir kritikas veids ar mākslas starpniecību. Kā avangardisma ietvaros tiek saprasta mākslas prakse? Mākslas prakse tiek atvedināta no individualitātes, jo vienīgi māksla ir spējīga būt pilnīgi atšķirīga no eksistējošās sabiedriskās prakses. Māksla ir iespējamais sākuma punkts jaunas prakses organizēšanai.

Ar jaunas prakses organizēšanu avangardisma mākslā tiek saprasta sabiedrības pārveide. Ne velti avangardisma teorētiskie avoti ir saistāmi ar marksismu kā revolucionāru, sabiedrību pārveidojošu mācību. Modernisma mākslai ir tendence politizēties, protams, šis apgalvojums, kā jebkurš cits mākslu raksturojošs apgalvojums, ir visai riskants, jo nekad nav iespējams shematiski attēlot visu mākslas ainu. Tomēr avangardisma prakse liecina par tās politiskajām simpātijām, un šīs simpātijas ir radikālas. Ir pat novilkta liela, shematiska robežšķirtne starp divām totalitārajām politiskajām sistēmām – komunismu un fašismu, vadoties pēc avangarda mākslinieku simpātijām un antipātijām. Par komunisma piekritējiem tiek uzskatīti Vladimirs Majakovskis, Pablo Pikaso, Bertolds Brehts, Marks Rotko u.c. Par fašisma atbalstītājiem – Filipo Marineti, Gabriēle d'Annunzio, Ezra Paunds.

Avangardisma estētikai ir raksturīga atrautība no nacionālās vides, trimda, kosmopolitisms. Māksla tiek uzskatīta par darbu, pretstatot to jaunradei. Modernisma estētikā saplūst darba, producēšanas, sociālās funkcijas un atsvešināšanās jēdzieni. Šeit parādās doma par mākslu kā daudzveidīgu prakšu kopumu, kas nozīmē to, ka māksla nav tikai mākslinieka darbības objekts, bet arī sociāls kultūras process, kas iesaistīts kopējos sabiedrībā valdošos ritmos un aprītē, bet vienlaikus izaicina, kariķē, šokē pilsonisko gauri un uztveri.

Amerikāņu mākslas teorētiķis Klements Grīnbergs, kurš arī akcentējis modernisma saistību ar Kanta filozofiju un apgaismības paškritiku jeb iekšējās kritikas aizsākumiem, uzsver modernisma radīto pārrāvumu ar akadēmiskajām tradīcijām. Līdzīgi tika uzņemta un saprasta arī Kārļa Marksa filozofija, kas modificētā veidā no Marksa līdz Trockim un Mao bija vienas avangardisma mākslas daļas teorētisko pārspriedumu pamatā.

Viens no skandalozākajiem 20. gadsimta pēckara paaudzes teorētiķiem Herberts Markūze (1898–1979) ir mēģinājis formulēt mākslas divdabīgo situāciju pilsoniskajā jeb buržuāziskajā sabiedrībā. Šis stāvoklis rodas tāpēc, ka tradicionālās, apgaismības laikmetu raksturojošās cilvēces kategorijas – humānisms, patiesība un cilvēciskā solidaritāte – buržuāziskajā sabiedrībā tiek izstumtas no dzīves un dzīves priekšplānā nostājas ražošanas, patērēšanas un lietošanas attiecības. Šīs izstumtās vērtības uzņemas glabāt māksla, bet pati mākslas loma ir izmainīta. Mākslai ir divējas funkcijas: 1) tā projicē labāku sabiedrības sakārtas tēlu un kritizē esošās sakārtas ļaunumu; 2) realizējot labākas sabiedrības tēlu ar mākslinieciskajiem izpausmes līdzekļiem, māksla uztur spēkā šķietamības iluzoro pasauli, atvieglojot sabiedrību kontrolējošiem spēkiem to graujošo darbību. Kad māksla nostājas sabiedrības dzīvi uzlabojošās pozīcijās, tā pati kļūst apstiprinoša, kā saka Markūze. No vienas puses, māksla ir distancēta no sabiedrības producēšanas un reproducēšanas, no otras puses, māksla zaudē jebkuru konsekvenci, sāk reintegrēties sabiedrībā. Mākslas brīvība ir relatīva, jo tā norisinās ciešā tuvībā ar sabiedrības praksi. Ieplūstot dzīvē, māksla zaudē savu spēju kritizēt sociālo praksi, un notiek mākslas un dzīves tuvināšanās. Avangardisma mākslai raksturīgais bezfunkcionālisms, uz ko tiecās "māksla mākslai", ir drīzāk mākslas nolieguma princips, jo tad, kad māksla un dzīves prakse kļūst viens vesels, kad prakse ir estetizēta un māksla kļuvusi praktiska, mākslas mērķi vairs nav kaut ko atklāt un māksla un sociālā prakse, kas izaugušas no mērķa izpratnes, nonāk līdz galīgai robežai.

Mākslas un sociālās prakses tuvināšanās notiek producēšanā jeb iesaistē, kur māksla joprojām ir individuāls akts. Kā tas jāsaprot? Individualitāte nav kaut kas tāds, kas runā par savu nozīmi, bet vienīgi radikāli atšķirīgais. Mākslinieka apziņa kļūst kvazi-tehniska tādā nozīmē, ka tiecas tuvojties tehniskās darināšanas standartiem. Tā atšķiras no klasiskajā estētikā pieņemtā uzskata par mākslinieku kā ģēniju, kas aizsākās renesanses laikmetā.

Mākslinieka apziņu raksturo ne tikai šī tehniskā dominante, bet 20. gadsimtā mākslinieka apziņas skaidrojums tiek arī psiholoģiski motivēts. Šo psiholoģisko niansi ienes ne tikai psihoanalītiskās teorijas, kuru ietekme uz mākslu un mākslinieka apziņu ir ārkārtīgi liela. Ievērojami nopelni psiholoģiskās motivācijas ienākšanai mākslā ir franču dzejniekam Polam Valerī (1871–1945), kurš mēģināja skaidrot jaunradi, atmaskojot

pseidoromantiskās iedvesmas teorijas. Valerī, kurš bija moderns domātājs, bet klasisks dzejnieks, īpaši uzsvēra mākslinieka cilvēcisko kvalitāti, viņa gandarījuma jūtas, kas iestājas mākslinieciskās darināšanas procesā un atkal un atkal atjaunojas. Tā ir savveida pārvērtības (*orgueil*), kas robežojas ar lepnību, pārnešana uz māksliniecisko darināšanu, – mākslas darbā tiek pieteikts un ienests savas pašvērtības apliecinājums.

Avangarda mākslā, kas viskrasāk uzsvēra tieši šo pašvērtību un mākslas darba autonomiju, tā bieži pārtop pretpolā un liecina par individuālās radītspējas noliegumu. Mākslinieki apzināti pievērsās masu produkcijas izstrādājumu demonstrēšanai, tā uzsverot to, ka mākslinieciskā individualitāte ir "ierakstīta" šajā produktā. Šī tendence mākslā aizsākās jau 20. gadsimta sākumā, kad Marsels Dišāns izstādīja pisuārus, nosaukdams tos par strūklakām, tādējādi ironizēdams par mākslinieciskās individualitātes prasībām būt neatkārtojamai. Sērīja un atkārtotāšanās kļūst par mākslas darba motīvu, jo cilvēks spēj izgatavot unikālas lietas jeb rada mākslu kā artefaktu, bet viņš nespēj tās atkārtot tieši tādā pašā kvalitātē, t. i., neprot reproducēt savu darinājumu.

Avangardisma mākslas radikālisms izaicina ne tikai cilvēka individuālo radītspēju, bet arī viņa receptijas spēju. Par ko runā šis jēdziens? Receptija apzīmē cilvēka spēju uzņemt, modernisma estētikā šis jēdziens aizstāj uztveri, tādējādi akcentējot mākslas novietojumu modernās sabiedrības radītajās attiecībās, starp kurām dominē ražošanas–patērēšanas attiecības. Tāpat kā cilvēks uzņem, piemēram, barību, tāpat buržuāziskajā sabiedrībā viņš uzņem mākslu. Māksla ir ikdienas sastāvdaļa jeb patērējama produkts. Uzņemšana ir vairāk standartizēts nekā individuāls process; lai tā īstenotos ir nepieciešams nemitīgs kairinājums jeb provokācija. Publikas reakcija tiek mobilizēta ar provokācijas palīdzību. Kā visbiežāk izpaužas provokācija mākslā? Tā ir saistāma ar 1) svētuma zaimošanu un graušanu; 2) aplēptā un intīmā publiskošanu; 3) emocionālu demolēšanu, kas vērsta uz cilvēka ievainojamību. Produkts (māksla) un recipients (mākslas patērētājs) ir skaidri nošķirami tikmēr, kamēr publika spēj būt aktīvi reaģējoša. Kas notiek tad, kad publika pierod un vairs nereaģē? Protams, var sacīt, ka jāmeklē jauni provokatīvie līdzekļi, bet šajā brīdī sāk darboties vēl kāda receptīvās spējas šķautne, un proti, receptīvais prāts, kas uzņem sevi idejas. Tādējādi māksla šajos apstākļos balansē uz prakticisma un intelektuālisma robežas, apelējot pie cilvēka uztveres zemākā jeb praktiskā un augstākā jeb intelektuālā sliekšņa.

Modernisma estētikas pazīstamākais teorētiķis, vācu filozofs Valters Benjamins (1892–1942) darbos par estētiku ("Šarls Bodlērs. Liriskais dzejnieks attīstīta kapitālisma apstākļos", "Mākslas darbs tā mehāniskās reproducēšanas laikmetā" u.c.) īpaši uzsvēris cilvēka uztveres mainību atbilstoši viņa eksistences vēsturisko nosacījumu mainībai, secinot, ka veids, kādā tiek organizēta cilvēka uztvere, nav tikai dabisks, bet ir arī vēsturisks. Viena no radikālākajām ietekmēm šajā uztveres mainības procesā

ir bijusi mehāniskajai ražošanai un informācijai, tātad situācijai, kas raksturo industriālo sabiedrību.

Mākslas darbs vienmēr ir bijis reproducējams, jo, kā uzskata Benjamins, cilvēka radīto artefaktu vienmēr var imitēt cits cilvēks (šeit ir svarīgi atcerēties to, ko mēs runājam par mimēzi un imitāciju). Vēsturiski reproducēšana attīstījusies no grieķu nospiedumu darināšanas tehnikas, izmantojot bronzu, terakotu, kaļot un veidojot monētas, līdz pat litogrāfijai. Ar litogrāfijas tehniku reproducēšanā sākas jauns pavērsiens, jo litogrāfijas uzdevums ir ar grafiskiem līdzekļiem ilustrēt ikdienas dzīvi. Drīz vien litogrāfiju apsteidz fotogrāfija (šodien mēs varētu šo reproducēšanas tehniku uzskaitījumu vēl turpināt), kino un skaņu filma (vēlāk arī krāsu filma). Taču šo procesu var vērtēt kā mākslas demokratizēšanās tendenci, kurā māksla tuvojas cilvēkam, atvieglojot mākslas darba uztveri, padarot šo mākslas darbu pieejamu masu auditorijai. Tomēr mehāniskās reproducēšanas situācija ir kaut kas radikāli atšķirīgs. Kā tā izpaužas? Visperfektākajai reprodukcijai trūkst viena būtiska elementa – mākslas darba klātbūtnes laikā un telpā tās unikālās eksistences vietā, kurā tā ir notikusi. Šī unikālā eksistence runā par vēsturi, pateicoties kurai māksla pārtop par subjektu. Oriģināla klātbūtne ir iedarināta autentiskuma jēdzienā. Autentiskums vienmēr ir ārpus mehāniskās reproducēšanas. Lietu autentiskums ir subjektivitātes mērs.

Reproducēšanas tehnika nošķir reproducējamo no tā subjektīvās klātbūtnes, padarot to par objektu, atdalot to no tradīcijas un vēstures. Daudzās reprodukcijas aizvieto oriģināla autentiskumu ar kopiju pluralitāti. Nevis vērotājs dodas sastapt mākslu, bet tā sastop šo vērotāju viņa paša situācijā. Abi šie Benjamina fiksētie procesi satricina tradīciju un ir cieši saistīti ar masu kustību. Šajā ziņā visspēcīgākā no reproducēšanas mākslām ir filma. Filmu un kino Benjamins vērtē kā sociāli, nevis mākslinieciski nozīmīgu, jo šeit jautājums par autentiskumu ir it kā izzudis, pārvērties citā kategorijā, pārtapis par filmā iedarināto autentiskumu. Benjamins filmas iespaidu uzskata par destruktīvi katartisku. Katarses pieminēšana liecina par masu pārdzīvojumiem, kurus ikviens 20. gadsimta cilvēks ir izbaudījis uz savas ādas. Bet kā izpaužas filmas radītā destrukcija? To Benjamins skaidro kā atraušanos no kultūras tradīcijas un vēstures viltus eksistenci, jo tradicionālais kultūras mantojuma vērtību loks tiek pārrauts. Filma ir jauns mitoloģijas paveids.

Modernisma mākslu ar tās atvērtību masai raksturo "trūdēšanas aura", apgalvo Benjamins. "Auras" jēdziens runā par unikalitāti un distanci, trūdēšana – par distances un unikalitātes izžušanu, par masas vēlmi atrasties aizvien ciešākā un piesātinātākā telpā, par ko liecina modernais dzīves stils.

Masu uztverei piemīt vienotība un nepārtrauktība, jo tās abas ir reproducēšanas pazīmes. Masas dzīvo saskaņā ar rituāliem, un viens no

moderno masu dzīvi sakārtojošiem rituāliem ir politika. Arī māksla ievēro rituālos kanonus, no kuriem visizplatītākais ir izstāde. Kas ir izstāde? Tā ir publiska klātbūtne masas auditorijā. Izstādes fenomens pārveido mākslu, iesaistot to rituālās kulta darbībās, kuru priesteri ir mākslas kritiķi.

Māksla un kritika kontrolē viena otru, savstarpēji mijiedarbojoties. Benjamins izstāžu fenomenā saskata glezniecības krīzes iezīmes. Glezniecība būtībā nav domāta vienlaicīgai kolektīvai pieredzei kā kinofilma šodien, arhitektūra vai episkā dzeja senatnē. Salonos un izstādēs rādītā glezniecība pārdzīvo pretrunīgas uztveres iespaidu.

Masas kļūst par īpatnēju matrici, kurā tradicionālā attieksme pret mākslas darbu iegūst jaunu veidolu – tā ir līdzdalība mākslā, pārkāpjot pašas mākslas robežas, tuvinoties politikai. Mākslai var tikt izvirzīti jauni uzdevumi, piemēram, masu mobilizēšana, ierosināšana, piemēram, Benjamins raksturo fašismu kā estētisku kulmināciju, ko pārdzīvo ierosinātās masas. Ikviens, kurš ir dzimis un audzis citā totalitārajā sistēmā – komunismā, labi sapratīs šo Benjamina izteikumu.

Atgriežoties pie Teodora Adorno pieteiktās mākslas "necaurspīdības" vai "aizklātības" tēmas, lekcijas nobeigumā ir jāmin vēl dažas Adorno tēzes par mākslas tuvināšanos industrijai. Teodoram Adorno, kas moderno mākslu raksturo kā kultūras industriju, jo māksla, viņaprāt, ir "mašīna mašīnā". Kas ir kultūras industrija, šodien mums tik pierastais un bieži dzirdētais termins? Teodors Adorno šim terminam piešķir negatīvu jēgu, jo kultūras industrija ir preču ražošanas attiecību posms, kurā kultūra tiek ražota kā prece, tādējādi zaudējot savu unikālo vietu cilvēka dzīvē un vēsturē. Sekojot šim Adorno viedoklim, iznāk, ka vienīgā kultūras tradīcija mūsu laikmetā ir tās lietošanas un apmaiņas tradīcija, jo mēs nemaz nesatrukstamies, izdzirdot frāzi: "Apmainīties ar kultūras vērtībām." Adorno skatījumā šī apmaiņa aizved kultūru uz tirgu, notiek nevis bagātināšanās, bet gan izpārdošana. Šeit notiek manipulācijas ar kultūras labumiem, un šīs manipulācijas ir naidīgas mākslai. Māksla ir pilnīgi iesaistīta sociālajā dzīvē, kurā valda instrumentāls, tehnokrātiski orientēts prāts un patērēšanas vērtību apmaiņa. Kā būt mākslas darbam? Adorno norāda, ka mākslas darbs seko nosacīti autonomiem likumiem, ir nosacīti neatkarīgs. Tā autonomija ir estētiskā autonomija, kas var izraisīt sociāli politisku sprādzienu. Tātad mākslas darbs satur kādu politisku ziņojumu, pat tāds, kuram nav politiska satura. Mākslinieks, kā uzsver Adorno, dzīvo represīvā buržuāziskā sabiedrībā, tāpēc tā pozīcija nav tikai mākslinieka apziņas izvēles jautājums, bet arī mākslas kā noteikta mākslas ķermeņa dzīve. No šī aspekta mākslas darbs kā kritikas ierocis satur, kā mēs jau runājām iepriekš, labākas kārtības apsolījumu, tas tomēr ir politiska rakstura solījums. Mākslas darba eksistence ir iesaistīta sociālajā kritikā, un šī kritika reizēm kļūst par apzinātu uzdevumu, ne tikai individuālu sacelšanos. Ne velti modernisma mākslā līdzās avangardam parādās kičs. Klements Grīnbergs kiču

raksturo kā apzinātu māksliniecisko darbību, kas degradē totalitārā autoritārisma simbolus, tos apzināti atsvešinot un banalizējot, tādējādi padarot šo kiča apzīmēto realitāti par absurdu. Tomēr Adorno uzskata, ka māksla ir pēdējais bastions cīņā ar patērēšanas sabiedrībai raksturīgo konformismu, bet arī sabiedrība ir gatava saskarei ar moderno mākslu, tā pati ir "uzaicinājusi" mākslu būt tieši tādai, kāda tā ir, bet tā jau ir šim domātājam raksturīgā domāšanas un izteiksmes struktūra, kas vienmēr norāda uz vēstures fatālo gaitu.

Mākslas nāves ideja laikmetīgajā estētikā

Viena no mūsu laika estētikas tēmām ir ieguvusi visai draudīgu un apokaliptisku pieskaņu. Tā saucas – "mākslas nāve". Ko nozīmē šis vēstījums? Vai to, ka māksla būtu mirusi? Ikdienas realitāte atgādina par kaut ko pilnīgi pretēju, māksla dzīvo savu intensīvo dzīvi, pārpludinādama ar darinājumiem mākslas centrus, galerijas, muzejus un mākslas izdevumus. Māksla veido vienu no nozīmīgākajiem informatīvajiem tīkliem, tai ir savas tirgus attiecības, – tāpat tā stabili ieņem savu vietu šodienas realitātē. Kāpēc tad tik daudz tiek runāts par šo mākslas nāvi?

Šo ideju uztur pati mākslas situācija, tās īpatnējais stāvoklis, kurā eksistē mūsdienu māksla. Tematiski šajā problēmā saplūst kopā vairāki strāvojumi, kuros savijas laikmeta filozofijas atziņas ar estētiskajām un mākslinieciskajām idejām. Par ko tās vēsta? Kopumā tās ir bažas par cilvēku, viņa saiknes ar vēsturi un laiku zaudējumu, par pārāk lielu individualizācijas tendenci, kas viskrasāk izpaužas tieši mākslā. Cilvēks it kā zaudē nepieciešamību pēc saiknes ar kaut ko lielāku par sevi pašu. Viņš vienkārši ļaujas laika ritējumam un ir ieslēgts tagadnē. Cilvēks samierinās un pieņem savu galīgumu.

Nāves tēma kā vērtību pārvērtēšanas un cilvēka nolemtības zīme parādās Frīdriha Ničes filozofijā zem pazīstamās un ļoti atšķirīgi interpretētās devīzes "Dievs ir miris!". Ierasti ar šo devīzi saista vecās kultūras vērtību pārvērtēšanu un Ničes veikto kristīgās morāles kritiku. Tomēr šajā Ničes saucienā parādās vēl kāda traģiska, par cilvēka likteni vēstoša nots – kas notiek ar cilvēku pēc tam, kad Dievs ir miris? Žils Delēzs darbā "Niče" raksta, ka šajā jautājumā ir ietverts arī brīdinājums cilvēkam, brīdinājums par cilvēka degradāciju, kuras simptomi nav tikai ārējās pasaules iecienājumi, bet kas sakņojas cilvēka domāšanā un ir cieši ievijušies filozofijā. Filozofijas uzdevums ir būt "nesavlaicīgai", nesakrist ar laiku, nesamierināties ar to. Vai arī mākslas uzdevums būtu neatbilst priekšstatiem par sevi pašu? Būt nesavlaicīgai?

Kādi ir bijuši mākslas ceļi? Kā būt mākslai? Kāpēc tā sevi pasludina par mirušu? Tie ir jautājumi, kas saistās ar mākslas likteni mūsu laikā, tās laikmetīgumu un spēju pārvarēt atbilstību laikam. 20. gadsimta mākslā ir iezīmējušās divas tendences, kuras, virzoties paralēli viena otrai, rādījušas šo draudīgo virzību uz pašnoslēgtību jeb mākslas nāvi.

Abas šīs tendences ir izaugušas no programmatiskās mākslas jeb mākslas tieksmes mainīt ne tikai pašas izteiksmes līdzekļus, bet arī pasauli. Minētā parādība sāka attīstīties 20. gadsimta sākumā, kad mākslinieki sāka apvienoties grupās un veidot kopīgus vēstījumus jeb manifestus, lai izteiktu savus ieskatus par mākslu, māksliniecisko jaunrādi un tās uztveres problēmām. Bieži vien šie manifesti aizstāja pašu māksliniecisko darināšanu, kā tas notika ar 1909. gada februārī tapušo Futūrisma manifestu, kura autors bija itāļu dzejnieks Filipo Tommazo Marineti. Manifests bija vērsti pret tradicionālajām gleznieciskajām un literārajām vērtībām. Paša Marineti luga "Roi Bombance" neilgi pēc manifesta publicēšanas laikrakstā *Le Figaro* tika iestudēta Parīzē. Šī luga, tikpat programmatiski kā manifesti, izsmēja sabiedrības ilūzijas, šajā gadījumā – ilūzijas par revolūciju un demokrātiju. Programmatiskā ievirze neaprobežojās tikai ar manifesta tekstu, tā aizsāka arī provokatīvās dzīves-izrādes līniju, ko mūsdienās sauc par performance jeb uzvedumu. Performances jēdzienā saplūda izpausme un cilvēka ķermenis. Ķermenis kļuva par uzveduma telpu, iesaistot un provocējot uzveduma skatītājus, padarot tos par uzveduma līdzdalībniekiem. Ķermeniskā inscenēšana mēģināja paplašināt mākslas izpausmes un valodas robežas, radot iespaidu par *sinopsi* un *dinamiku* kā ķermeņa veseluma izteicējām. Mākslinieciskajai formai un idejai tika pretstatītas ķermeņa biomehāniskās norises vai pats ķermenis tika uztverts kā inscenēta mašīna. 1917. gadā Tommazo Marineti raksta savu *Futūristu Dejas* manifestu, kurā uzveduma jeb performance nepieciešamība tika pamatota ar mākslas atbrīvošanu. No kā tad māksla bija jāatbrīvo? No tradicionālajām važām, kas liedza tai brīvi un pilnīgi runāt par pasauli un mākslinieku. Pats jēdziens "performance" savas tiesības uz vārdu ieguva 1970. gadā. Ar to tiek saprasts mākslinieciskās izteiksmes veids, kurā dzīve tiek attēlota ar formālu un konceptuālu ideju starpniecību. Uzsvars likts uz dzīvo žestu, kas tiek izmantots kā līdzeklis pret mākslā iedibinātajām konvencijām. Kāda ir pati tradicionālākā mākslas konvencija? Skaidrais kā estētiskās uztveres kulminācija. Performance ar savu ķermenisko izaicinājumu jeb ķermeņa inscenējumiem aizved mākslu no tradicionālās estētikas sfēras, kurā tiek gandarītas vai ievainotas cilvēka patikas un nepatikas jūtas. Performance izaicina cilvēka uztveri, tiecas to šokēt. Performance kā mākslas veids pieder pie modernisma kustības mākslā un sabiedrībā, kuru raksturo tagadnes kritika. Performance caurvij visas 20. gadsimta sākuma estētiskās kustības: ekspresionismu, dadaismu, sirreālismu, šis mākslas veids turpinās arī šodien. To inscenē visdažādākajās mākslas tapšanas telpās: starptautiskajos mākslas centros, muzejos, festivālos, to māca mākslas koledžās un fiksē mākslas izdevumos.

Vai šis žanrs būtu vainojams pie visām mūsdienu mākslas un dzīves nelaimēm? Pārāk vienkārši un vilinoši būtu atbildēt uz šo jautājumu apstiprinoši. Tā ir tikai viena no mūsdienu mākslas izpausmēm, kura, līdzīgi citām, izaug no jauniem iedvesmas avota meklējumiem. Mākslinieciskās

izpaušmes tehnikas veidi, mākslas valodas izpaušmīgums, ievērojot šīs nodarbes specifiku, bieži pārkāpj mākslas ietvarus un ieaužas cilvēka dzīvē. Šī īpatnība modernajā pasaulē tiek izmantota kā simptomu noteikšanas veids un laikmeta diagnostika, ignorējot to, ka māksla, tāpat kā visas cilvēka nodarbes, ir piedzīvojusi tos pašus satricinājumus. Spogulis tiek vainots par attēla izkropļojumu, bet māksla nav tikai atdarināšana, bet arī jaunrade.

Kādi izkropļojumi ir "pierakstāmi" performances jēdzienam? Vispirms ir jāmin tas, ka performance ir akcijas, tātad darbības māksla, kur galvenais darbības objekts un izpaušmes veids ir cilvēka ķermenis tā galīgajās, bieži vien ekscesīvi galējās izpaušmēs. Cilvēka ķermenis ir mākslinieciskā akta norises vieta, turklāt ķermenis tiek pārveidots notikumā. Notikuma vieta jeb ķermenis ir sastapšanās ar dzīvi visās tās izpaušmēs, bet cilvēka ķermenis atšķirībā no viņa gara dzīves ir galīgs. Galīgs ir ķermeniski mākslinieciskais akts, bet šis galīgums sevi slēpj nepabeigtību, atkārtēšanos, tā piesaistot uztvērēja interesi un sasniedzot realitātes efektu. Viens no ķermeniskās performances žanra aizsācējiem ir vācu rakstnieks Franks Vēdekinds (Benjamins Franklins Vēdekinds), kurš 20. gadsimta sākumā Minhenē izveidoja "Intīmo teātri". Viņš pats sevi dēvēja no marķīza de Sada tekstiem patapinātā vārdā "libertēns" un sludināja "seksualitātes antiburžuāzisko ekspluatāciju". Vēdekinds uztājās uz skatuves, inscenējams savas lugas un izmantodams ķermeni kā inscenējuma vietu, iesaistot performancē **visas** sava ķermeņa konvulsijas. Performances māksla ātri ieguva noteiktas aprises, izvirzot par savu mērķi "eksistences producēšanu", kā to 1916. gadā Cīrihē postulēja Hanss Balls slavenajās *Cabaret Voltaire* izrādēs, kuras apvienoja un izveidoja pirmo dadaistu grupu. Eksistences producēšana, pēc dadaistu ieskatiem, jāva atraisīt tai raksturīgo spontanitāti, kas niekļaujas formas dotājās aprisēs.

Performancē pārstāvētais cilvēks kā būtne ir galīgs. Cilvēks ir galīgs arī pats sev, galīgas ir viņa vēlmes un virzība. Tomēr mākslai ķermenis nav tikai ķermeniskā esamība, bet arī ideja par to, ko ar šo ķermeni var izdarīt. Tādā veidā mākslas nāves idejā it kā saplūst divas pretējas, līdz galīgumam novestas tendences – ķermeniskā esamība un ideja. Abas it kā ir cilvēka pasaulei piederīgas, bet tās arī pārskata un revidē cilvēka sapratnē iesakņojušos priekšstatus par to, kā cilvēkam būt, jeb, citiem vārdiem sakot, pārskata tradicionālos priekšstatus par humānismu kā cilvēkam raksturīgām darbības robežām. Jau 20. gadsimta sākumā spāņu filozofs Ortega i Gasets rakstīja, ka laikmetīgajai mākslai raksturīga iezīme ir dehumanizācija vai aizvirzīšanās no cilvēka pasaulei raksturīgās samērības un harmonijas. Jautājums par mākslas nāvi vienlaikus ir arī jautājums par cilvēka situāciju viņa laikā. Nāves tieksme projicē pāri cilvēka esamībai viņa bezspēcības apziņu, piesātinot dzīvi ar vēlmi valdīt pār šo, viņam it kā nepiederošo dzīvi. Varas agresīvā klātbūtne mākslā, vardarbības attēlojums ir viena no mākslas nāves pazīmēm. Cilvēks ir atsvešināts arī mākslā, kura attēlo šo pasauli galīgās izpaušmēs.

Vēl viena būtiska pazīme, kas raksturo mākslas nāves ideju, ir cilvēka dzīves vides unifikācija, kas notiek, darbojoties modernajiem lietošanas fantomiem – informācijai un tehnoloģijai, sociālo attiecību reglamentācijai jeb sakārtošanai sociālajos institūtos. Cilvēkam it kā vienlaikus ir dots viss iespējamais, viss ir padarīts pieejams, taču viņa cilvēciskā būtība joprojām tam ir apslēpta, neraugoties uz viņa ķermeņa līdzdalību attēlojošajā sfērā jeb mākslas pasaulē.

Otra tendence ir saistāma ar idejas attēlojumu mākslā, ar to, ko ideja var pārstāvēt pašā mākslā, un jautājumu, vai šai idejai ir jāpārstāv kaut kas ārpus mākslas. Šīs tendences nosaukums ir saistāms ar abstrakcionismu. Tieši abstraktajā mākslā sevi piesaka tīrās idejas attēlojums. Šeit mākslas ceļi ved uz acīm neredzamā attēlojumu, idejas iekšējā stāvokļa attēlojumu. Māksla it kā tiek nostādīta aci pret aci pati ar sevi. Mēģinājums ienirt un iedziļināties mākslas dziļēs, atrast mākslas idejas dzīvi tīrā veidā, paradoksālā kārtā noved abstrakto mākslu pie kāda negribēta sliekšņa – pie mākslas ārējās, citādās dzīves jeb pie dekoratīvisma.

Abstraktā māksla apelē pie viegli un vienkārši uztveramām formām jeb pirmformām, kurās atklājas mākslas būtība. Šis solis ir saistāms ar vēlmi atklāt un atjaunot kaut ko kopīgu visai cilvēka uztverei. Būt "abstraktai" mākslai nozīmē attālināties savā attēlojumā no reālās pasaules, tās norisēm un laika gara važām. Tāpat kā performances mākslā virzība uz ķermeņa atbrīvošanu noved pie kādas galējas šo ķermeni deformējošas robežas, arī abstraktajā mākslā notiek virzība pretī idejas galīguma attēlojumam. Mākslas darinājums nepārstāv neko citu kā vien pats sevi, tā ideja ir saistāma ar pirmatnējo izpausmīgumu jeb ekspresiju, lai tādā veidā nonāktu līdz apslēptajai ekspresijas būtībai. Tā ir filozofēšana, ienirstot mākslas dziļēs.

Viens no pazīstamākajiem šīs mākslas adeptiem bija Barnets Ņūmens (1905–1971). Viņa darbos ir saskatāma vēlme nonākt "tuvāk traģisko emociju avotiem". Barnets Ņūmens ir viens no tiem māksliniekiem, kurš mēģina satricināt arī tradicionālās estētikas konvencijas. Viņš mēģina aizstāt ierasto estētisko kritēriju – skaisto – ar citu, no vācu apgaismes filozofa Imanuela Kanta estētikas patapināto "sublīmā" (cildenā) ideju. Ņūmens sublīmo uzlūko kā līdzekli cīņai pret skaistā ideālu un perfektās formas valdījumu. Sublīmais savā satricinošajā iedarbē līdzinās no mākslas dziļēm iznirstošo traģisko emociju atklāsmei. Sublīmo nav iespējams ietvert noteiktā formā, jo tam piemīt spēcīga pašizpauzme, tādējādi sublīmais rāda formas bezjēdzību jeb, kā saka Barnets Ņūmens, – formas bezformīgumu.

Līdztekus mākslai kā idejai 20. gadsimta otrajā pusē parādās vēl kāda tendence veidot mākslu kā objektu. Pirmajā mirklī šķiet, ka šajā idejā par mākslas eksistences veidu nav nekā jauna, jo māksla kā ideja ir tēma ar salīdzinoši ilgu vēsturi. Tomēr šajā gadījumā jautājums atkal tiek saistīts ar mākslas pašizpauzmi. Pašizpauzme līdzinās literārajai izteiksmei. Atkal

māksla zaudē savas žanriskās un materiālās robežas, saplūst vienā vēstījumā. Uzskatāms piemērs šeit ir Anselma Kifera (1945) monumentālie audekli, kas apspēlē vēstījumu par Riharda Vāgnera operu tēmām ("Meistardziedoņi", "Zigfrīds", "Valkīra"). Kifers šķērso glezniecības un literatūras robežas, viņš it kā nerāda neko jaunu, bet vēršas pie skatītāja apziņas un pazišanas spējas, jo viņa mākslas ironiskā atslēga ir atrodama tās nosaukumā. Kifers savos audeklos nojauc robežas starp vizuālo un literāro uztveri; šo mēģinājumu var dēvēt par savveida "vizuālo rakstību", veidojot jaunu naratīvu, kam nav nekāda sakara ar mūsu priekšstatiem par Vāgnera operām un teitoņu mītu. Kifera audeklos nevar saskatīt nekādas norādes uz to, ka "aiz" vai "zem" tiem ir atrodama kāda slēptāka, dziļāka saikne ar mūžīgo vai dabisko sākotni. Arī šeit nevar runāt par skaistā klātbūtni mākslā, bet gan par sublimā fascinējošo iedarbi uz mākslas uztvērēju. Māksla kā objekts arī ir transgresīva savā izpausmē, tā mudina šķērsot visas nospraustās robežas. Māksla var būt jebkas. Tas sasaucas ar mūsu gadsimta 60. gados populārā franču "jaunā romāna" (*nouveau roman*) devīzi, kuru precīzi izteicis viens no tā autoriem Alēns Rob-Grijē, uzsverdams, ka mākslai nepiemīt nekāda transcendentāla vērtība un tai nav uzdevuma ārpus sevis pašas. Abstraktajā mākslā tiek akcentēta cilvēka prāta konstruktīvā spēja veidot uztveri tās veselumā un pašas uztveres objekta neatkarība no jebkādiem citiem uzdevumiem.

Vēl spēcīgāk formas un uzdevuma klātbūtnes neiespējamību mākslā uzsver minimālistu idejas. Mākslai, tāpat kā cilvēka patībai, nav iespējams dot definīciju, bet māksla, vienlaikus apelēdama pie pašām vienkāršākajām uztveres līnijām, prasa iedziļināšanos un uztveres konsolidāciju.

Mūsdienu māksla būtībā izsaka to situāciju, kuru tā pati sev ir uzdevusi vēl 19. gadsimtā izskanējušajā lozungā "Mākslu mākslai!", tā virzījusies uz priekšu, sekodama vairāk formālajai idejai, kas paradoksālā kārtā novedusi pie formas nozīmes izzušanas; tā šodien uzsver visas laikmetīgajā kultūrā rodamās pretrunas, kas izpaužas cilvēka domāšanas formalizēšanā, tehnoloģiju universalizācijā un vispārīgas jēgas neesamībā.

Māksla, tiekdams būt tikai viņa pati, veic mākslas darinājuma sagraušanu, kas izpaužas kā robežu un konvenciju pārkāpšana. Māksla ir kā liels garīgs un dziļi individuāls piedzīvojums, kas ir pretrunā, piemēram, abstraktajā mākslā pieteiktajai tēmai par emociju pirmattēlojumu.

Kā šī mākslas virzība tiek reflektēta estētikā? Acīmredzams, ka mākslinieks mūsdienu pasaulē ir uzņēmies filozofa lomu, mēģinādams rast atbildi uz jautājumu: "Kā ir iespējama māksla?" Senāk atbilde uz šo jautājumu izauga no iztēles un iedvesmas pasaules. Šodien māksla drīzāk sakņojas domāšanā, nevis iztēlē. Tā virzās uz nerasniedzamā un neizsakāmā attēlošanu, likdama gan māksliniekam, gan uztvērējam maldīties singularitātes labirintos. Izstumdama skaisto un formu no cilvēka uztveres horizontiem, māksla ir savā ziņā sarāvusi saites ar dzīvo, organisko, tā it

kā nepārstāv neko ārpus sevis. Tomēr šī mākslas "tīrība" ir apšaubāma, jo tā pastāv tikai kā ideja par... nepabeigta savā vispārīgajā konkrētībā. Realitāte vairs nevar tikt pārstāvēta, bet gan inscenēta vai uzvesta, jo māksla tiecas zaudēt savu figuralitāti un arvien vairāk saplūst kādā lielā pasaules prozā jeb aprakstā, izstumjot poēziju. Tas it kā apstiprina franču filozofa Žana Pola Sartra teikto, ka "dzeja ir zaudētāja uzvaras gadījums. Un ģeniāls dzejnieks izvēlas šo zaudējumu atbilstoši uzvarai pat tad, ja viņam tā ir nāve." Mākslas valoda it kā unificējas, tā piemērojas šim prozaiskajam virsmas aprakstam. Māksla māca cilvēku nošķirt estētiskos objektus no pārstāvētajiem objektiem, tas noved pie cilvēka uztveres jūtīguma nivelēšanās. Uztvere reaģē tikai uz "pātagas cirtieniem" jeb šoka terapiju, tajā nav morfoloģiskā nošķiruma starp atšķirīgajām, realitātē rodamajām formām. Vienlaikus mākslā spēcīgi dominē "formālisms". Šis apgalvojums skan mazliet pretrunīgi, jo māksla ir atteikusies no formas kā noteiktības, bet tā tomēr ir formāla tāpēc vien, ka ļāvusi unificētajam, informatīvajam valdīt pār eksistenciālo. Māksla ir atļāvusies "aizmirst", nedomāt par eksistenci. Sods par eksistences aizmirstību ir mākslas nāve. Formālajai mākslai ir it kā divas sejas. Ar vienu tā izsaka vēlmi pēc mākslas darba autonomijas, atbrīvojot šo darbu no visa jutekliskā, sensuālā pieskaņas, atstājot to tīras idejas varā. Estētikā dominē tīrā forma kā ideālu objektu konstrukcija, piemēram, kā abstraktajā ekspresionismā, jeb mākslas objektu konstrukcijas, kā tās notiek konceptuālajā mākslā. Mākslā attēloto ideju reprezentācija ir formalizācijas rezultāts. Kas tiek formalizēts, kā tiek strukturētas idejas? Ģeometriskā mākslas perspektīva, kas gribot vai negribot ielaužas mākslas darbā, pārstāv uztvertās telpas linearitāti, traģēdijas likumi – eksistenciālā notikuma "traipu", harmonijas likumi pārstāv arhitektūru. Otra mākslas seja it kā saplūst ar formālo loģiku. Māksla nostājas līdzās zinātnēi. Tajā sāk dominēt zināšanas, piemēram, laikmetīgajā mūzikā ienāk optikas un akustikas likumi. Plastiskajā mākslā valda struktūras un lauka priekšstatījums, piemēram, Džakometi skulptūrās, kurās ir redzama atsacīšanās no ķermeniskās telpas attēlošanas. Par ko runā šīs parādības? Par to, ka māksla imitē un atdarina formālās domas gaitu, mākslā sāk valdīt struktūras ideja. Arhitektoniskais racionālisms, kas dominē struktūras idejā (vārds "struktūra" nāk no latīņu valodas vārda *struere*, kas nozīmē – celt, būvēt, citiem vārdiem sakot, kas nozīmē racionāli konstruktīvu darbību), pārtop iracionālā mītā par tīro formu, formu, kas ievada aformismā jeb formas kā sensuālās uztveres zuduma punktā. Forma atdalās no materiāla un materiāla diktētās nepieciešamības, veido to tieši šajā veidā un ne citādi. Formālisms, kas sevi piesaka kā ideja, arī noteic mākslas darba struktūru, kurā haoss un kārtība papildina viens otru, darinot jaunus sakārtu principus kā darināšanas brīvības principus. Šī iezīme vislabāk izpaužas mākslā ne tikai kā prāta spēle ar attēloto ideju, bet arī kā uztveres brīvība. Īpatni šis princips dzīvo izpildāmajās mākslās, piemēram, franču komponista Pjēra Bulēza darbi veidoti

tā, lai izpildītājs pats varētu atrast tā atskaņojuma kārtību, piemēram, skaņdarbs "Struktūras divām klavierēm".

Kas paliek mākslai, kad tā tiek atbrīvota no formas noteiktības? Tikai pats darbs. Visa esamības pilnība tiek reducēta uz darināšanu, mākslinieks kļūst par *Homo faber*, tehnisko, racionālo cilvēku, kurš spēj atrast un saskatīt lietu būtību. Ikviens darbs ir norma pati sev, bez kāda ārēja uzdevuma. Formālisms ir ekspresijas pamats, jo tas nevis savilņo, bet ziņo un informē, forma ir uzsūkusi juteklību. Šis stāvoklis ved uz estētiskā objekta pašdestrukciju.

Atsacidamās no ārējiem uzdevumiem, māksla iekļaujas kopīgajā kritisma straumē, kur Polloks oponē Mondriānam, Bekets – Rob-Grijē. Estētika arvien vairāk pakļaujas informācijai un valodas formalizācijai, tiekdamās uzsvērt atšķirīgo, tā runā tikai par kopīgo, atstādama atšķirību neiepozitu.

Vai mākslas liktenis ir "būt mirušai"? Nē, tās liktenis ir būt mainīgai un pārveidotai. Māksla nevar pilnīgi "izdzīt" visu juteklīgumu no saviem valdījumiem, jo tas ievīts pasaules, kurā mēs dzīvojam, jēgā. Māksla vienmēr izpaudis šo pasauli, ne tikai tāpēc, ka ir iemitināta tajā, bet arī tāpēc, ka pastāv cilvēka prasība pēc juteklīgā, dzīvā, dzīvības, kas nav ietverama tīrās idejas formā. Tie mākslas procesi, par kuriem tika runāts šajā lekcijā, liek domāt par citu, jaunu iezīmi, un proti, tiecoties uz "tīrajiem avotiem", kā to formulējis Barnets Nūmens, māksla iegūst *atšķirību* savā daudzpusībā. Tā vienlaikus ir gan informatīva, gan jutekliska tam vērotājam, kurš ir spējīgs uztvert sajūtīguma iekšējo jēgu. Mākslas nāve, iespējams, ir jauna mākslas robeža, kas vedina domāt par to, ka arī cilvēkā kaut kas ir mainījies.

Amerikāņu filozofs un mākslas teorētiķis Artūrs Danto, kuram pieder darbs ar nosaukumu "Māksla pēc mākslas beigām", ir uzsvēris, ka ar mākslas nāvi viņš saprot noteikta naratīva beigas, naratīva vai stāstījuma par mākslu, kas caurvījis Rietumu dzīvi un dominējis mākslas vēsturē daudzus gadsimtus. Kas ir naratīvs? Uz šo jautājumu man būtu nācies atbildēt jau agrāk, vismaz runājot par Anselmu Kīferu. Tas ir stāstījums vai vēstījums noteiktā valodā, un runāt par kāda naratīva galu vienlaikus nozīmē uzdot jautājumu par mākslas valodu vai tās izpausmes iespējām. Danto aprādītā "gala" vai "nāves" situācija neskar tikai mākslu vien. Tā ir arī filozofijas problēma, kā runāt par filozofiju tad, kad lielie naratīvi, kas vēstīja par patiesību, skaisto un labo, ir pārvērtušies neko neapzīmējošās frāzēs vai, citiem vārdiem sakot, filozofijā ir vieta šaubām par savas valodas izteiksmes iespējām. Šis naratīvs savu piepildījumu un apogeju sasniedzis manifestu laikmetā, tātad – modernismā, jo tieši modernisms ar savu laika un vēsturiskuma apzināšanos ir izmainījis mākslu. Savā ziņā mākslas nāves ideja sasauucas ar vēsturiskā naratīva struktūras izzušanu vai jau minēto neuzticību lielajiem naratīviem, ar kuriem māksla tika pārstāvēta un izstāstīta. Šodien māksla tiek producēta ārpus lielajiem

naratīviem, kuru galvenā iezīme, kā uzsver Danto, ir ticība mākslas progresam. Kā gan progress ir iespējams mākslā, vai māksla pati par sevi jau neizslēdz šāda, pēc pozitīvisma dvakojoša, jautājuma iespējamību? Ar mākslas progresu (Danto gan atzīstas, ka viņš balstās uz Ernsta Gombrīha idejām) tiek saprastas mākslas attiecības ar to netveramo satvaru, ko sauc par realitāti. Tas nozīmē, ka mākslas lielā naratīva pamatā ir reprezentējošas attiecības ar realitāti jeb atziņa, ka māksla savā attēlojumā pārstāv realitāti. Realitāti reprezentējošais naratīvs ir aizsācies renesanses laikmetā līdz ar pasaules virsmas vizuālā attēlojuma vai pasaules virsmas vizuālās kārtības attēlojuma izveidi. Tas saistāms ar perspektīvas un ķermeņa proporciju attēlojuma iespējām (kas patiešām cilvēkam lika triumfāli apjaust savu visspēcību). Tātad mākslas progress ir saprotams kā virzīšanās šajā – realitātes reprezentācijas virzienā. Reprezentācijas naratīvs prasīja arī atbilstošu uztveres izkārtojumu (pēc principa – atbilstošs vai neatbilstošs, proporcionāls vai neproporcionāls un, vēl tālāk, – māksliniecisks vai nemāksliniecisks), lai naratīva valoda būtu komunikatīva. Līdz ar realitāti reprezentējošās mākslas sairuma sākumu aptuveni kopš neoimpresionisma perioda (bet, rūpīgāk sekojot, iespējams to pamanīt arī ātrāk, jo katra vēsture interesējas pati par savu sākotni un arī atrod to!), kad atsākas neuzticība pasaules vizuālajam sakārtojumam un tā pārstāvošajam attēlam, sākas arī mākslas valodas izsīkums, ko var skaidrot kā mākslas galu vai nāvi, kāds vārds katrā valodā ir labskanīgāks. Tomēr, kā jau tika uzsvērts, māksla kļūst citāda un arī to raksturojošie jēdzieni mainās. Piemēram, jau iepriekšminēto performances mākslu vai instalācijas ir visai sarežģīti aprakstīt ar klasisko estētisko kategoriju starpniecību. Arī tik šķietami ierasta kategorija kā forma šajos gadījumos spēj iegūt pilnīgi jaunas nozīmes, kas nav atrodamas, runājot Ričarda Rortija valodā, vecajās vārdnīcās. Pēc mākslas gala vai nāves māksla un realitāte it kā ir apmainījušās vietām, rādot to, ka mūsu priekšstati par lietu kārtību atkal ir neatbilstoši, un diez vai kāda vēsture mums var palīdzēt.

Postmodernisms un estētika

Postmodernisms mūsu ikdienā kļuvis par vienu no visbiežāk lietotajiem apzīmētājiem, ar kura palīdzību mēģina "pārklāt" daudzas problēmas, cerot, ka šis apzīmējums runās pašu lietotāju vārdā. Tomēr postmodernisma piesaukšana bieži liecina par nevarību spriest un vērtēt parādības, izvairoties no problēmu iepazīšanas un formulēšanas.

Ko tad nozīmē vai, pareizāk sakot, ko tad apzīmē šis tik dažādi lietotais apzīmējums, vai tas vispār skar Latvijas realitāti? Atbildot uz šo jautājumu, nav nepieciešams tik daudz izsekot šī jēdziena radu rakstus un ģenealoģiju, kā izprast to, ka postmodernisms apzīmē stāvokli pēc modernisma. Postmodernisms nav filozofijas virziens vai mākslas stils. Tas drīzāk apzīmē nosacījumus, kādos dzīvo cilvēks 20. gadsimta nogalē. Postmodernisms nav tikai cilvēka apziņas konstrukcija vai patvaļīga izvēle, kā tas bieži tiek pausts Latvijā. Protams, postmodernisma kā vispārēja apzīmētāja lietošana bieži neko nepaskaidro, bet drīzāk raksturo cilvēka apjukumu, vērtību relativismu, bet tā jau ir viņa paša izvēle, nevis laikmeta "vaina".

Postmodernisms ir diskusijas jautājums, kas izaudzis Rietumeiropas intelektuālajā vidē 20. gadsimta 60.–80. gados, un šī diskusija vēl turpinās. Šī diskusija iezīmē apgaismības laikmeta norietu, laikmeta, kurš pieteicis dzīves un domāšanas paradigmas, kuras saistās ar kādu citu apzīmētāju – modernitāti, kas ietver sevī laika, vēstures un domāšanas aktivitātes problēmas un šo problēmu izpausmi visdažādākajās cilvēka jaunrades sfērās, sākot ar tehniku un ekonomiku, beidzot ar mākslu. Postmodernisma raksturojums skar ļoti plašu cilvēka darbības sfēru, sākot no tā novietojuma jaunajos ekonomiskajos apstākļos jeb tā saucamajā postindustriālajā sabiedrībā un beidzot ar estētiku. Tātad postmodernisms nav tikai vēlēšanās dzīvot ārpus jēgas, kā daždien dzird sakām vienu otru postmodernisma kritiķi. Filozofijā postmodernisms iezīmējas ar klātbūtnes metafizikas kritiku jeb dekonstrukcijas tendenci, kuru iezīmē franču filozofs Žaks Deridā (1930), socialitātē – ar pēckara paaudzes vispārējo vilšanos humānisma ideālos, kas tika pieteikta modernisma teorētiku darbos; postmodernisma nosacījumi šo vilšanos pārvērs kultūras hierarhijas kolapsā, t. i., skepsē pret lielajiem naratīviem, kas vēstīja par cilvēka dzīves un jēgas veselumu, cilvēka saistību ar kādu lielāku, dziļāku un transcendentālu spēku. Postmodernie nosacījumi, kā tos nosauc Liotārs, šķērso cilvēka dzīvi, šo dzīvi vairs nevar sadalīt ekonomikā, morālē, kultūrā, politikā, šī

dzīve ir ne tikai atšķirīgu prakšu, bet arī atšķirīgu dzīves stilu līdzās pastāvēšana, veidojot vienotu dzīves telpu, kuru krusto "lielās" postindustriālās sabiedrības pulsācijas – tehnoloģija un informācija. Šīs izmaiņas skar arī varas fenomenu; varai vairs nav noteikta aģenta, nesēja, jo tie spēki, kas nosaka varas dzīvi, ir apslēpti zem varas ārējās virsmas. Postindustriālā sabiedrība pārdzīvo jaunu patērēšanas fetišizāciju, no kuras brīvs nav neviens, kas iesaistīties *ready-made* jeb gatavo lietu patērēšanas cirkulācijā; patērēšana kļūst multinacionāla neatkarīgi no tā, kas tiek patērēts – lieta, kultūra vai attiecības. Cilvēka dzīvi raksturo aizvien pieaugoša fragmentaritāte, kas skar gan politiku un kultūru, gan arī eksistenci. Informācijas pulsācija, kas caurstrāvo sabiedrību, rada savveida horizontālu iespaidu, kas izjauc ierastās hierarhijas. Kādas attiecības dominē, valda šai sabiedrībā bez jau nosauktajām gatavo lietu, informācijas un tehnoloģiju patērēšanas attiecībām? Tās ir starpniecības attiecības gan ekonomiskajā, gan arī intelektuālajā sfērā, kas izpaužas kā mediju vara. Mediji producē viedokļus par visu notiekošo, tāpat kā tiek producētas lietas. Kā viedokļa cirkulācija saskaņojas ar gara dzīvi jeb ierasto intelektuālo izpaušmi? Gara dzīvi arī caurstrāvo informācijas pulsācija, radot atšķirīgus domāšanas nosacījumus vai – kā to reiz formulēja franču semiologs un literatūrteorētiķis Rolāns Barts – radot autora nāves ilūziju. Ko nozīmē šis šķietami drūmais pravietojums? Vispirms to, ka tas nemaz nav pravietojums, bet jaunrades pārmaiņu atzišana. Informācijas sabiedrība vairāk ir norūpējusies par esošās informācijas cirkulāciju nekā par jaunas radišanu. Tā ir inovāciju situācija, kad it kā principiāli jaunu lietu radišana nenotiek, bet lietas tiek sakārtotas jaunās attiecībās. Savā ziņā tā arī ir postmoderno stila pluralitāte. Šī pluralitāte paredz centra un perifērijas izlīdzināšanos arī kultūrā, kur sāk dominēt kultūras industrijas un kultūras stilu jēdziens. Postmodernismā tiek uzrādīta kultūras sekundārā jeb atvasinātā pamatotība, piemēram, feminā/maskulinā atšķirība, kultūras un mākslas semioze. Pols Viriljo šo situāciju nosauc par "fragmenta mākslas triumfu", "totalitātes zudumu"; šim veseluma jeb totalitātes zudumam, pēc Viriljo ieskatiem, ir terapeitisks efekts, jo tā cilvēks tiek nostādīts aci pret aci ar savu esamību un vairs nevar aizbildināties ar lielajām varām, lielajiem aizbildņiem, – rūpes par cilvēku ir viņa paša izvēle. Vai cilvēks ir spējīgs uz šādu izvēli? Postmodernie nosacījumi ir atvērti un vienlaikus arī ambivalenti, tas nozīmē, ka cilvēks var dzīvot galīgo lietu pasaulē, neizvēlēdamies uzņemties rūpes par sevi, bet cilvēks var rast pārrāvumu, iezīmēt fragmentu informācijas pulsācijā, būt viņš pats.

Postmodernie nosacījumi piesaka vai, pareizāk sakot, liek atrast un atjaunot interesi par kādu filozofēšanas stilu, t. i., filozofiju kā terapiju. Terapijas jēdziens mūsu apziņā saistās ar medicīnu, bet sākotnēji ar šo vārdu grieķiski apzīmēja dziedināšanas mākslu. Dziedināt var ne tikai ķermeni, bet arī dvēseli. Kā notiek šī terapija? Savā ziņā, atceroties Pola Viriljo izteikumu par "veseluma zuduma terapeitisko nozīmi", ko minēju lekcijas

sākumā, šis izteikums nebūt nenozīmē tikai hamletisku atziņu par "laiku, kas izgāzies no eņģēm" un cilvēka pienākumu šo laiku atkal sakārtot, kā mēs esam pieraduši saprast Šekspīru, pastarpinot savu saprašanu ar stingra pienākuma apziņu. Postmodernisma kultivēto terapiju, protams, var uztvert kā šoka terapiju, jo tā nemierina cilvēku un neglaimo viņa paš-apziņai, bet drīzāk runā par cilvēka nespēju ar cieņu pieņemt šos postmodernos nosacījumus, kuru autors ir ikviens un neviens (arī tā var saprast Rolāna Barta pieteikto "autora nāves" tēmu) tādā nozīmē, ka šie nosacījumi ir kādas kopīgas cilvēces prakses iznākums. Postmodernajā terapijā tiek uzstādītas letālas diagnozes: "ideoloģiju nāve" – Žans Fransuā Liotārs; "industriālās sabiedrības nāve" – amerikāņu sociologs Deivids Bells; "reālā nāve" – franču sociologs Žans Bodrijārs (ši nāves diagnoze nav uzstādīta katram atsevišķajam cilvēkam, bet gan apzīmē cilvēka atrautību no attiecību loka "cilvēks-daba", kas raksturīgs postindustriālajai informācijas sabiedrībai); jau minētā "autora nāve" – franču literatūrteorētiķis Rolāns Barts; "vēstures nāve" – franču filozofs Aleksandrs Koževs; "cilvēka nāve" – Mišels Fuko. Vai tas nozīmē, ka cilvēks, kultūra un civilizācija ir mirušas, nonākot postmodernisma apstākļos? Vai arī šo nāvju diagnostikas aizsākumi ir meklējami Frīdriha Nīčes saucienā "Dievs ir miris!", ko ierasti skaidro kā tradicionālās kultūras "dievu mijkrēsli"? Lai labāk orientētos šajā makabrisko vīziju caurstrāvētajā labirintā, jāņem talkā kāda filozofijas terapeita – franču filozofa Žaka Deridā domas par šīm nāves un gala idejām. Deridā raksta, ka jautājums par kādas idejas, kultūras galu un nāvi ir sev jāuzdod ikreiz, kad sākam domāt, jāuzdod jautājums, ko mēs saprotam ar šiem izteikumiem. Nedz cilvēka pieredzē, nedz domāšanā nav tādu zināšanu, kas veidotu drošu pamatu atbildei, tieši tāpēc apokaliptiskais žanrs ir pats konservatīvākais, noturīgākais, jo tas, būdams neatbildēts, visu laiku urda cilvēka apziņu. Šis Deridā pieteiktais "ikreiz" runā ne tikai par apokaliptiskās tēmas atkārtošanos, bet arī par to, ka ir izveidojies zināms "tonis", kā runāt par šo jautājumu, un tonis piesaka pretenzijas būt par "pēdējās patiesības" instanci šajā gala, nāves jautājumā, taču ir spiests atzīt, ka nav vienas atbildes uz šo jautājumu par galu, nāvi, progresu beigām, bet ir tikai pats jautājums. Tieši šis jautājums liecina par mūsu vitalitāti vai spēju dzīvot.

Māksla izsenis ir bijusi savveida nāves ziņas uzturētāja, ja atceramies, piemēram, sakrālajā glezniecībā atveidoto Kristus nāves tēmu. Tomēr šis pavērsiens, kas nāvi padara par konceptuālu jautājumu, ir ārpus figurālās glezniecības nāves attēlošanas iespējām. Glezniecībā šī nāves konceptualitātes tēma tiek pieteikta kā glezniecības iespējamības jautājums. Kā ir iespējama glezniecība nāves horizonta koncepcijas klātbūtnē? Kas ir glezniecības sākumpunkts jeb tās nulles stadija (par nulles stadiju literatūrā Rolāns Barts dēvēja literāro opozīciju)? Atbilde uz šo jautājumu: kas ir glezniecība, kā tā iespējama, atkal rodama Rolāna Barta izteikumā – būt modernam nozīmē zināt to, kas vairs nav iespējams. Glezniecība nevar

būt mirusi, tiek pārbaudīta tās vitalitāte vai dzīvotspēja, tās eksistence par spīti cilvēka melanholijai. Uzdots jautājums par glezniecības iespējamību nozīmē pieteikt tās dzīves projekta virzību cauri šim nāves horizontam vai glezniecības nulles punktam. Glezniecība dzīvo tāpat kā literatūra vai filozofija, nevis sekojot kādam lielam uzdevumam attēlot svarīgo, visas cilvēces glābšanas projektu, bet gan uzturot šo vitalitāti kā tieksmi gleznot, rakstīt, domāt.

Kā postmodernisma idejas atbalsojas estētikā? Lai atbildētu uz šo jautājumu, ir jāiepazīstas ar vienu no postmodernisma aktīvākā teorētiķa – franču filozofa Žana Fransuā Liotāra – domām. Liotāram pieder 20. gs. 70. gados tapušais plaši pazīstamais sacerējums "Postmodernie nosacījumi", kas tulkots arī latviešu valodā. 90. gados žurnālā "Grāmata" tika publicēts populārākais šī teksta variants "Postmodernisma skaidrojums bērniem".

Ko tad Liotārs uzskata par postmodernajiem nosacījumiem estētikas sfērā un mākslā? Viņš analizē to stāvokli, ko izraisīja modernisma uzrādītās problēmas, galvenokārt jau vizuālajā mākslā un it īpaši glezniecībā. Šīs problēmas saistās ar vizuālā attēla attiecībām ar realitāti un šīs realitātes attēlojumu. Liotārs uzskata, ka glezniecības funkcija, sākot jau ar renesanses laikmetā tapušo kvatročento glezniecības tradīciju, ir sociāli politisko un reliģisko lietu kārtības dokumentēšana. Ko tas nozīmē? To, ka gleznieciskā tradīcija fiksē noteiktus nozīmīgus objektus un attēlo tos kā realitāti. Liotārs šo iezīmi saista ar perspektīvas likuma ievērošanu attēlojošajā mākslā, jo līdz ar perspektīvas atklāšanos attēlojums iegūst to dziļuma dimensiju, kas saka – aiz manis, aiz mana tēla ir vēl kaut kas nozīmīgs. Lietu kārtības dokumentēšana ļauj realitāti salīdzināt ar attēlu. Šī tendence turpinās vēl 19. un 20. gadsimta mākslā un izpaužas arī teorētiskajās diskusijās par realīsmu. Realisma mākslas konteksts ir ļoti plašs, jo tam ir spēcīgs pamatojums – cilvēka gaumes sprieduma radītais uztveres konvencionālisms. Mākslas eksistence konvencijas ietvaros uzrāda šādas divas problēmas: 1) tā noklusē mainīgo un netveramo vizuālās realitātes iedabu, rādot cilvēkam pasauli kā stabilu un drošu patvērumu, kuru sargā noteikti sakārtošanas likumi, tas ir priekšstats par dabisko lietu kārtību. Realitātes pārzināšana it kā tiek atstāta mākslas ziņā; 2) tādu jaunu mākslas fenomenu kā fotogrāfija un filma attīstība mūsu gadsimtā sāk izstumt šo glezniecības funkciju – būt par realitātes glabātāju un sargu, jo filma (kino un foto) attēla realitātes ziņā tālu pārspēj un pat anulē mākslas dokumentējošo funkciju.

Abu šo jauno mākslas fenomenu parādīšanās pārveido cilvēka uztveri, atbrīvojot to no gaumes sprieduma radītajām konvencijām. Fotogrāfija un kino ir mehāniskās reproducēšanas pastarpinājums starp cilvēku un lietu kārtības pasauli. Tā sāk pieteikt pasauli kā gatavo un producēšanai pakļautu – *ready-made* – lietu pasauli. Tehnoloģiski producētais tēls rāda šī tēla neierobežotās progresa spējas, tā pārnesot progresa ideju no cilvēcijas

un kultūras sfēras uz tehniskās darināšanas sfēru. Cilvēkam tiek atņemtas, ko sauc par artefaktu, – vienreizējās lietu darināšanas iespējas, kas izpaužas kā šo lietu unikalitāte un oriģinalitāte. Tehnoloģiski gatavotās lietas nav iespējams novērtēt ar gaumes sprieduma palīdzību, jo gaume jau tajās ir iedarināta un pārstāvēta. Šīs gatavās lietas pārstāv pašas sevi kā producēšanas potenciālo bezgalību, rādot, kā uzsver Liotārs, kā mākslinieka amats un arī pats mākslinieks aizslid projām nebūtībā. No fotogrāfijas un tehnoloģiskās kultūras grūdienu sākas postmodernā sensibilitāte vai postmodernais jūtīgums. Priekšstats par mākslu tiek pārveidots, un mūsdienu estētikas jautājums ir nevis par to, "kas ir skaistais?", bet par to, "kas padara mākslu par mākslu?".

Estētiskās pozīcijas maiņa visvairāk nodara pāri reālismam, jo tas, kā apgalvo Liotārs, ir spiests balansēt starp kiču un akadēmisko mākslu. Reālisms sāk mainīties, vai nu izpildāms lietas pārlieko realitāti, tādējādi aizēnojot realitāti kā tādu un likdams apšaubīt tās pilnvērtību. Reālisms var sākt darināt "pareizus" tēlus un "pareizas" formas (kaut gan abos gadījumos šī māksla ir kičs). Tas ir jautājums, kuru aplūkojām lekcijā par mākslas darba autonomiju un mākslas iesaistīšanos politikā un ideoloģijā, jautājums par mākslu kā uztveres cenzūru.

Tomēr visu vainu par uztveres pārveidošanu nevar uzvelt tehniskā progresā radītajām izmaiņām. Zināma tendence pārtapt parādās konvencionāli reālistiskajā jeb dabisko lietu kārtību attēlojošajā mākslā jau kopš apgaismības laikiem, sen pirms fotogrāfijas tehnisko iespēju konstatācijas. Kā tas notiek? Glezniecība pārstāj būt par dabiskās lietu kārtības attēlotāju, jo pati daba apgaismības laikmetā pārtop par filozofiskās apjēgsmes priekšmetu. Glezniecība piesaka subjektivitātes atklāšanu, subjektivitātes, kuras vissvarīgākā problēma ir pašas eksistence, un šī eksistence vairs nav lietu dabiskās kārtības tēma, jo tā vienmēr pārsniedz robežas. Šeit pietiek atcerēties romantisma mākslu (Kaspars Dāvids Frīdrihs, Viljams Tērnērs). Subjektivitāte piesaka jaunu attēlojuma veidu – nepārstāvētā klātbūtni, nepārstāvētais lietu kārtības pasaulē piesaka savveida redzējuma klātbūtni, tas veido redzējuma lauku. Šis redzējuma lauks vienlaikus pieprasa savu "otro pusi" – neredzamo un tā pārstāvniecību, jo tas balstās nevis uz redzes uztveres drošicamo apstiprinājumu – jā, tāda ir pasaule –, bet gan uz pilnīgi citu pārstāvniecības pamatojumu – garu. Gars drīz vien pārtop jaunā parādībā – garīgumā, kura attēlojums kļūst problemātisks. Šis izmaiņas attēlojumā jeb vizuālajā ved sev līdzī arī priekšstatu par jaunu uztveres instanci – sublimo. Atcerieties, par sublimā aktualizāciju mēs runājām lekcijā par skaisto. Šī jaunā estētikas tvēruma un izjūtas nosaukuma autors ir Kants. Savā ziņā iznāk, ka modernisma un postmodernisma estētikas pamatojums balstās uz nemitīgām diskusijām par Kanta estētikas tēmām, bet, kā jau tas tika pieteikts pirmajā lekcijā, Kanta spriedumi par estētiku radija veselu apvērsumu šajā sfērā, kurš, kā izrādās, nav pārdzīvots un izsmelts vēl joprojām. Sublīmais aizvien tālāk aizved

projām no gaumes pieņēmumiem vai konvencijām. Sublīmais liek domāt par kaut ko bezgalīgi lielu, spēcīgu un netveramu, tas nepakļaujas tiešam attēlojumam. Sublīmais dzīvo kā ideja par kaut ko, kuras pārstāvēniecība nemaz nav iespējama. Liotārs uzsver, ka Kants ir parādījis ceļu uz formas izzušanu, jo sublīmais kā nevizualizējama ir klātesošs, bet nav ietverams formā. Nepārstāvētā bezgalība, kurp mūs ved sublīmais, ir negatīva pārstāvēniecība, kas sāk izstumt formā ietveramos tēlus. Liotārs min Kanta izdarīto atsauksmi uz Bibli "Tev nebūs turēt elkus un pielūgt to attēlus!", lai parādītu absolūta attēlojuma neiespējamību. Liotārs ar šo piemēru mēģina pamatot modernisma mākslā dominējošo abstrakciju jeb formas neiespējamību, kas norāda uz īpašiem garīgās esamības dziļumiem. Māksla tiecas būt par tiro formu, vienlaikus atsakoties darināt un attēlot realitāti. Abstraktā māksla ir formas tirā esamība bez atsevišķo formu klātbūtnes. Abstraktā māksla apelē pie it kā viegli un vienkārši uztveramām formām jeb pirmformām, mēģinot atjaunot kaut ko kopīgu visai cilvēka uztverei. Būt abstraktai mākslai nozīmē attālināties attēlojumā no reālās pasaules, rādīt tikai pirmatnējo ekspresiju, lai nonāktu līdz apslēptajai lietu būtībai jeb sublīmajam. Abstraktā māksla ir filozofēšana mākslas dzīlēs. Šī tirā forma ir mākslinieka pašrefleksija, kas pārtop ornamentālā mākslinieka garīgās pasaules attēlojumā, piemēram, slavenā Barneta Ņūmena glezna, kuras pieminēšana ir kļuvusi par hrestomātisku paņēmieni, lai ilustrētu sublīmo estētiku un formas zudumu – "Vir Heroicus Sublimis" – mirdzoši sarkanas krāsas audekls ar piecām vertikālām krēmkrāsas svītrām un sārtām ēnām, kas iedarbojas uz skatītāju, radot halucinējošu iespaidu. Šīs iedarbes nozīme ir tās nozīme klātbūtnē jeb tūlītējā uztverē. Nūmens uzsver traģisko emociju būtības atklāsmi savā mākslā, atjaunojot sublīmā nozīmi. Viņam sublīmais ir reakcija uz skaisto ideālu un perfekto formu. Liotārs šo Ņūmena audeklu salīdzina ar Martīna Heidegera jēdzienu "*Ereignis*" (iekšējā ekspresivitāte), kas notiek un piepildās šeit un tagad, kurai nav nekāda ārēja pamatojuma, tā ir skaidrojama kā griba tūlīt izpausties, griba pēc notikuma. 20. gadsimta mākslai raksturīgais sublīmais nav nostalgija pēc zaudētā garīguma, bet gan ir vērstas uz zaudētā absolūta pārstāvēniecību. No šī viedokļa modernisma māksla ir pretošanās industriālajai, tehnokrātiskajai pasaulei. Šī māksla runā par paaugstinātu jūtīguma attīstīšanu, kas nepieciešama cilvēkam postmodernisma apstākļos. Tomēr Liotārs neglorificē sublīmo, jo sublīmais arī balansē uz cildenā un divdomīgi smieklīgā robežas, būdams robežveidojums, tas var pārvērsties ironijā, pozīcijā, bez kuras ir grūti iedomāties un pieņemt postmodernos nosacījumus.

Kāda ir mākslinieka vieta šajā postmodernajā telpā? Mākslinieks, būdams garīgā notikuma šeit un tagad piepildītājs, vairs nejūt nepieciešamību pēc pastarpinošā skaidrojuma, viņš pats atrodas filozofa situācijā, jo viss, ko viņš rada, netop pēc kādiem iepriekš nospraustiem likumiem, un arī spriest par šo radīto ir neiespējami ar jau izveidotu un tapušu konvenciju palīdzību. Visi likumi un sprieduma pamatojumi top līdz ar pašu

mākslas darinājumu, — tādi ir Liotāra atzinumi par postmoderno mākslu. Māksla ir līdzdalīgs notikums, tādējādi postmodernismam piemīt zināms laika paradokss, kur nākotne tiek apsteigta, jo pats mākslas darinājums un teksts ir notikumi, kas paredz, ka tie vēl tiks uztverti, bet ir jau notikuši un darināti. Postmodernisma māksla, kā to piesaka Liotārs, nozīmē domāt tās realitātes virzienā, kas vēl tiks pārstāvēta.

Liotārs uzsver, ka visa objektivitāte ir sensitivitāte jeb jūtīgums, kurš jau eksistē mūsos, radot svešādo pazīstamajā. Tādējādi jūtīgums nedzīvo cilvēka uztverē, kā mums gribētos domāt, bet gan balstās uz dešifrēšanas mehānismu jeb slīdēšanu pa dažādiem kodu līmeņiem, sastopoties ar to saspēli. Tas liecina par to, ka jūtīgums arī balstās uz informāciju, nevis ir dabiskās tieksmes pazīme. Uztvere darbojas kā labirints, kurā ievadītā informācija klejo pa šiem atšķirīgajiem līmeņiem. Liotārs uzsver, ka vārds "cilvēcisk" ir substantīvs īpašības vārds, kas kādreiz apzīmēja zināšanas un tādu starpniecību, ko tehnoloģizācija ir pilnīgi apgriezusi ar kājām gaisā. Cilvēciskais šīs zinātnes kontekstā darbojas kā smadzeņu garozā ierakstītās informācijas nolasījums, tāpat kā tas tiek darīts elektroniskās informācijas laukā (piemēram, audio- vizuālajās paradigmās, kuras šodien izmanto ikviens), tādējādi jautājums par cilvēka identitāti ir visai problemātisks. Tas liek domāt, ka sublimais arī ir savveida lasījums, kas izaug no pazīstamā, pierastā attēla dekonstrukcijas. Ko tas nozīmē? Vispirms jau to, ka sublimais nekad netop tiešajā uztverē, jo, kā tas tika vairākkārt uzsvērts, runājot par avangarda glezniecībā izzūdošajām pazīstamajām formām un figūrām, arī attēlojums nav tiešs. Attēlojums ir saistīts ar sintētisku uztveres spēju, kura strādā līdzīgi audio-vizuālajai paradigmai, t. i., cilvēka uztvere ir sakārtota pēc noteiktiem uztveres stereotipiem, uztvere seko līdzī visiem mākslas "ismiem" un tiek apveidota līdz ar tiem. Šie "ismi" savukārt spēlē zināmu lomu pašā mākslas tapšanā, ir savveida mākslas pašmateriāls, tāpēc postmodernā māksla pārkāpj viena stila robežas. Mākslas pluralitāte un "ismu" darbības atzīšana cilvēciskās uztveres laukā padara saprotamu un pat attaisno t. s. citēšanas nepieciešamību, jo tas ir arī ētikas jautājums. Citāts nav tikai metafora, kas norāda uz kādu klātnesošu dziļumu, bet ir arī tehnoloģizācijas nosacījums. Citēt — tas nozīmē iesaistīt uztveri heterogēnā, tātad nevienmērīgā attiecību lokā.

Šeit it kā sastopas divas pretējas tendences: no vienas puses, tā ir tendence, kas uzrāda jūtīguma izmaiņas vai tā netiešumu un saistību ar tehnoloģizāciju, no otras puses, tā ir tendence, kas runā par lielo jautājumu klātbūtni, kas ļauj uzdot jautājumus: kas ir māksla? kas ir estētika? Tādējādi postmodernisma estētika ir dekonstruējoša, jo ar savu jautājumu tā it kā mēģina norādīt uz kādu zudušu veselumu, zudušu saturu, kuru apsteidz nenoteiktā forma, uztverama, pateicoties prāta mobilitātei. Tieši tāpēc postmodernais sublimais ir nepilnīgs, jo tas nespēj pacelties pāri prāta robežām, tā jūtīgumu konstruē prāts, atstājot novārtā tiešās sāpes un prieku, visu to, kas raksturo cilvēka uztveres tiešo spontanitāti. Pat tad,

kad priekšplānā iznāk individuālisma "pēdējais bastions" – cilvēka patība – un tiek atjaunots jūtīgums, tas tomēr ir saistīts ar apzināšanos, ka veselums ir zudis. Patība balansē uz pseidoautonomijas robežām (slavenais Žaka Deridā jēdziens *le différance*, kuru nav iespējams atveidot citā valodā, kā vien tajā, kurā tas ir tapis), tādējādi šī pseidoautonomija izpaužas kā gatavība atšķirties no jau notikušās atšķirības. Par ko vēsta šīs šķietami sarežģītās konstrukcijas? Par to, ka ne tikai pati realitāte ir mainīga un aizslidoša, bet arī par to, ka mūsu realitātes uztvere vai sajūtīgums ir nedrošs un balstās uz neatpazīstamo. Uztvere, tāpat kā viss pārējais šai pasaulē, ir dekonstruējama, jo tā atsakās no jau gatavām uztveres shēmām. Postmodernais jūtīgums ir dekonstrukcijas pamats, jo tas vedina uztveri atgriezties atpakaļ dzīves pasaulē, kas ir neatpazīstama, vienmēr no jauna topoša un ir pretstats tehnocīniskajai paradīgai.

Neraugoties uz to, ka postmodernisma "isms" izrādās ir pretestība visu citu mākslas "ismu" valdošajam uztveres noformējumam, ir arī pamanāmi postmodernās mākslas simptomi. Mākslu un literatūru pēc minētajiem parametriem ir grūti kvalificēt kā postmodernu, jo postmodernisms, kā jau tas tika teikts iepriekš, neapzīmē nekādu noteiktu mākslas stilu vai metodi. Postmodernisms ir virzība pretī stilu pluralitātei jeb daudzveidībai, šis nosacījums zināmā mērā iezīmē avangarda mākslas kā ideju mākslas krīzi, tā ir mākslas deideoloģizācija vai atbrīvošana. Postmodernisma ietvaros topošā stilistiski daudzveidīgā māksla ir populistiskāka un demokrātiskāka, turpretim avangardisms ir elitāra māksla. Postmodernisms savā attieksmē pret pagātņi ir tolerantāks – tāpēc arī viena no postmodernās mākslas iezīmēm ir pagātnes citēšana gan tiešā, gan pārnestā nozīmē. Šo citēšanas iezīmi arī sauc par inovāciju situāciju, kurā, šķietami neradot neko jaunu, tiek uzdots jautājums par pagātnes nozīmi šodien. Tā savā ziņā ir it kā postmodernismā kultivētā atteikšanās no interpretāciju izmantošanas, ļaujot runāt pašam mākslas darbam.

Mākslā ar postmodernismu saista jaunu realitātes izpratni un tās ienākšanu. Šeit var minēt žanru virkni: hiperreālisms, poparts, fotoreālisms, alegoriskais postreālisms, neo-ģeo, *new-image* glezniecība, u.c. Šo žanru uzskaitījums nebūt nenozīmē, ka šeit tiek atklāts kaut kas principiāli jauns. Kā jau minēts, postmodernisms ir inovāciju māksla jeb jaunu sakārtojumu, jaunu citēšanas attiecību māksla, kurā svarīgākais ir attiecības starp mākslu un uztveri, tāpēc arī ir tik daudz citātu un parodiju, jo tādā veidā tiek dekonstruētas un demistificētas iepriekšējās mākslas modelētās attiecības. Ko nozīmē šie postmodernismam raksturīgie jēdzieni – dekonstrukcija, demistifikācija, simulakri? Par dekonstrukcijas pionieri tiek uzskatīts franču filozofs Žaks Deridā, kurš šo jēdzienu piesaka jau savos 60. gadu darbos. Viena no dekonstrukcijas iezīmēm, kas ir aktualizējama arī mākslā, ir īpaša tekstuālā stratēģija, kurā tiek paredzēta teksta zīmju noteiktās kārtības reinskripcija jeb atjaunota ierakstīšana. Dekonstrucijā teksta veselumā tiek fiksēti pašpretrunīgi momenti, tās vietas, kur teksts sāk svārstīties

starp to, ko tekstam būtu jāapzīmē, un to, ko tas ir spiests apzīmēt. Deridā filozofiskajos tekstos dekonstrukcija nav stingra filozofiska metode vārda pierastajā nozīmē, bet spēja redzēt atšķirības, saskatīt teksta "pantomīmu" – tā stratēģisko detaļu (metaforu, piezīmju, argumentu sadursmju utt.) atklāšanos. Dekonstruktīvas metode ir mākslinieciska savā būtībā, jo nav nedz pārnesama, nedz uztverama tieši, bet parādās teksta attiecībās, tā daļu saspēlē, kas ļauj atrast negaidītus un neprognozētus teksta pārvērsienus. Dekonstruktīvas atbalsta punkts, ja tā var sacīt, ir pati valodas dzīve, kur valoda nav ieplānotais, iepriekšsacerētais, bet gan negaidītais, atšķirīgais, topošais.

Arī Žana Fransuā Liotāra atjaunotais jeb inovētais simulakra jēdziens rāda galvenokārt izmainīto attiecību netiešumu. Simulakrs nav jauns, bet drīzāk atjaunots jēdziens, kas vēlreiz pasvīturo postmodernisma teorētiķu tieksmi iedibināt attiecības ar pagātni. Simulakrs nāk no viduslaiku filozofa Aurēlija Augustīna mācības, kurā ar šo jēdzienu tiek apzīmētas lietu zīmes un to mainība, tas rāda saistību, kas pastāv starp visām būtībām un šo būtību vienības uzturētāju – Dievu, tieši šīs starpniecības attiecības pārņem Liotārs, sākot ar simulakru apzīmēt izmainītās attiecības jeb netiešo pārstāvniecību.

Tādējādi var sacīt, ka savos centienos iedibināt saiknes ar pagātni, lai parādītu to, cik ļoti pasaule ir izmainījusies, postmodernisma teorētiķi it kā pārnes māksliniecisko jaunradi uz domāšanas sfēru, savienojot estētiku nevis ar filozofiju, kā nāktos secināt, bet gan ar realitāti, uzdodot jautājumu: kas ir realitāte un kas to pārstāv? Kāda valoda, kāds mākslas diskurss spēs mums sniegt atbildi uz šo jautājumu?

Estētika un literatūra

Lekcijā par uztveri es sacīju, ka Rietumeiropas estētikā dominē divas galvenās uztveres paradigmas – vizuālā un verbālā. Vizuālā paradigma saistās ar redzējumu vai vizuāli uztveramām mākslām – glezniecību, grafiku; savukārt plastiskajām mākslām dominē verbālā uztveres paradigma, kas cieši saistīta ar vizuālo vai redzes uztveri, tā izpaužas kā uzticība rakstītajam tekstam vai tam, ko mēs saucam par literatūru. Var pat sacīt, ka literatūra ilgu laiku bija ieņēmusi īpaši privileģētu vietu kultūrā. Runājot par literatūras saikni ar citām sfērām, vienmēr tiek uzsvērts, ka literatūra it kā atrodas ārpus visa pārējā. Būtībā literatūru neapspriež nedz estētiskās teorijas, nedz filozofijas ietvaros, vienmēr pastāv šī distance – "literatūra un ..." viss pārējais. Literatūras priekšrocības ir tās, ka šeit viegli (protams, šķietami viegli) tiek izstāstīts tas, kam estētika un filozofija izlieto daudz vārdu. Literatūrā apvienojas prāta konstruktīvā darbība ar tēlainību, valodas figūru kustīgumu, pārrāvumiem, metaforām. Cauri gadsimtiem grāmata ir kalpojusi par savveida citas realitātes robežu, jo, lasot vārdus, cilvēka prāts un iztēle piepildījusi tos ar emocijām un ainavām, mājām un pilsētām, kosmosu un tukšumu. Šī vārda uzburtā pasaule ir pietiekami reāla lasītājam, bet nav realitātes aizstājēja. Ilgu laiku vārda uzburtā pasaule tika uzskatīta par radīšanas aktu, kurā līdzdalīgs ir gan autors, gan arī lasītājs.

Par literatūras triumfa laikmetu var uzskatīt laika posmu no apgaismības līdz mūsu gadsimta vidum, kad literatūras nozīme bija liela; pēc 20. gadsimta vidus to sāka izstumt attēlojums, filma, liekot dominēt citai vizuālajai uztveres paradigmai, kas operē ar "saīsinātu", ko-miksētu uztveri. Minētais literatūras uzplaukuma periods saistās ar episkās un liriskās jomas attīstību, kad dzejnieks un rakstnieks sāka ieņemt priesteru un pareģu vietu. Literatūras iespaida samazināšanās saistās ar izmaiņām cilvēka uztverē, pārorientēšanos uz *ready-made* acumirkļīgo pakļāvību un īsās saziņas attīstību. Šīs izmaiņas ienesa jaunie, cilvēka dzīvi caurvijošie fenomeni – informācija un tehnoloģija, kas fragmentarizē uztveri, pieradinot cilvēku pie punktveida, pārtrauktas, nepabeigtas un acumirkļīgas uztveres. Var pat runāt par to, ka informatīvisms, kas pastāv kā nemītīga kodēta plūsma, izstumj literāro tekstu, kuram ir nepieciešama iedziļināšanās un koncentrēšanās. Informatīvisms izmaina arī pašu literatūru. Lasīšana kļūst par privileģētu nodarbi, kurai nepieciešama uztveres atbrīvotība, jo cilvēka uztveri aizvien vairāk angažē audiālās un vizuālās paradigmas, kas pašas

tiecas būt par uztveres relaksantiem. Varbūt literatūra sāk izzust? Varbūt tā lieki aizkavē cilvēka laiku, piedāvājot to, ko var apgūt koncentrētākā veidā, patērējot daudz mazāk laika? Acimredzot literatūra pārdzīvo tās pašas pārmaiņas, kuras pārdzīvo cilvēks, arī grāmata var kļūt par tādu pašu vēsturisku parādību kā, piemēram, spinets. Literatūra dzīvo tik ilgi, cik ilgi pastāv teksts, vai, kā apgalvo franču filozofs Žaks Deridā: "Nav nekā, kas būtu ārpus teksta."

Teksta pieminēšana liecina, ka literatūra tiek skatīta laikmetīgajā kontekstā, jo tā ir mainīga. Runāt par literatūru no estētikas pozīcijām ir diezgan sarežģīti, jo šodien spēcīgi attīstās literatūras teorija un vēsture, kas analizē un aplūko literatūru gan no laikmetīguma aspekta, gan arī pārdomājot vēsturiskās interpretācijas un analizējot to kultūrvēsturisko kontekstu.

Tomēr lasīšana kā parādība divainā kārtā vēl nav izzudusi, bet, neraugoties uz lasītāju loka sašaurināšanos, pieaug interese par rakstītā teksta analīzes iespējām, pārveidēm un jaunatklāsmi. No šī aspekta literatūra iegūst jaunu saikni ar estētiku, saistās ar cilvēka pārveidi, cilvēka attiecībām ar tekstu, un no jauna tiek uzdots jautājums: kas ir literatūra? Šis jautājums saistās ar Žana Pola Sartra programmatisko darbu "Kas ir literatūra?", kurš tika izdots Francijā 1947. gadā. Sartrs savā ziņā uzsver literatūras saikni ar estētiku tādā nozīmē, ka viņš izceļ brīvības jautājumu, kas ir aktuāls arī estētikai. Savā darbā Sartrs izceļ autora un lasītāja atbildību. Literatūras uzdevums, saskaņā ar Sartra teikto, ir vērsties pie autora un lasītāja brīvības, tādējādi iedzīvinot brīvību sabiedrībā – "Neviens neraksta vergiem!" – tā ir visai patētiska devīze. Rakstnieks ir medijs visiem, jo viņš, apelējot pie lasītāja brīvības, sadarbojas ar to brīvības laukā. Kas ir šis brīvības lauks? Tā ir pašizziņas spēja. Tādējādi literatūra, kas it kā apraksta atsevišķas personas, vienlaikus runā arī par mani, par manu eksistenci, manu brīvību un likteni, radot manas klātbūtnes ilūziju tekstā. Literatūra vienkārši neapraksta, bet gan inscenē realitāti vārdā, kas paveras man tikpat reāli kā fiziskā pasaule. Literatūra, pateicoties savai metaforiskajai iedabai, rada šo klātbūtnes iespaids realitāti un brīvības izjūtu.

Par literatūru var sacīt to pašu, ko franču filozofs Gastons Bašlārs ir teicis par pasauli, un proti, tā ir brīnīšķi skaista, pirms kļūst patiesa. Vai tas nozīmē, ka literatūra ir tikai fikcija, ilūzija, aizstājēja? Literatūra nav bēgšana no realitātes, bet gan realitātes padziļinājums, jo, dzīvojot kultūras vai kultivētajā pasaulē, mēs apzināmies to, ka savu realitātes izjūtu mēs iegūstam arī no literatūras, kas savā ziņā veido mūsu realitātes uztveres imagināros tēlus. Pasaki, kas ir tavas bērnības mīļākā grāmata, kas nav likusi vilties, gadiem ritot, un es varēšu zināt tavu pasaules tvēruma apveidu! Protams, tas nav tik tieši un viennozīmīgi, nevar apgalvot, ka kāds visu dzīvi maldās pa Aizspoguliju tikai tāpēc, ka bijis līdz ausīm iemīļējis Lūisa Kerola grāmatās. Es neesmu Alise, bet es zinu, kas ir Aizspogulija, es nenogalinu arābu, bet es zinu, kas ir svešais – šīs literatūras inspirētās

mīklas var turpināt bezgalīgi. Literatūra nav tikai fikcija (ja mēs rotaļājamies ar tās angļisko nosaukumu), tā ir arī realitāte, jo literārais darbs ir realitāte pati par sevi, tajā ir apslēpta patiesība, jo patiess ir darbs. Šeit gan nāktos uzdot jautājumu par to, kā es varu zināt kaut ko par šo patiesību, kā tā man atklājas? Vai pārdzīvojot literārajā darbā ieslēpto klātbūtni, saplūstot ar to? Pārdzīvojuma jēdziens gan it kā raksturo lasīšanas akta estētiku, tomēr tas vēl neizsmel saskarsmi ar literatūru, jo tā glabā ne tikai notikumus, likteņus, kolīzijas, ainavas, bet arī tos notikumus, kas ir it kā starp vārdiem. Par literatūrā esošo realitāti es varu uzzināt, pazaudējot šo realitāti. Zaudējums ir atguvums. Atcerēsimies mitu par Orfeju un Eiridiki, – arī šajā mītā ir ieslēpta zaudējuma/ieguvuma spēle. Orfejs nolaižas pazemē, lai atgūtu zaudēto – Eiridiki, un, mēģinot to atgūt, atgriežas kā zaudētājs, bet viņa ceļš sākas un beidzas ar zaudējumu. Arī sastapšanās ar literatūru ir šāda atgriešanās pie realitātes, sākotnēji pazaudējot to. Literatūra iedarbojas nevis kā inspirācija, bet kā imaginācija – reālā un ireālā saplūsme. Lasot es esmu kā teksta gūstekne, esmu ievījusies vēstījumā, es kustos līdzī tekstā kustībām, bet vienlaikus es esmu es pati, es atgriežos atpakaļ pie sevis pašas. Kamēr es veicu šīs lasīšanas kustības, teksts rāmi sargā savus tēlus, vilinot sastapties atkal. Literārais darbs nelidzinās sapnī, jo es atkal varu atgriezties pie tā, bet tam piemīt tā pati īpatnā sapņa gaismā, reālā un ireālā savijums. Vai autors ir tāds pats sava teksta gūsteknis kā lasītājs? Prātā nāk Vladimira Nabokova vārdi par Gogoļa inscenēto īpatno literāro telpu. Nabokovs par Gogoli saka, ka viņš bijis visai dīvaina radība, bet ģēnijs jau vienmēr ir dīvains, un vienīgi veselīga viduvējība godājamam lasītājam rādās kā gudrs, vecs draugs, kurš vēlīgi bagātina lasītāja priekšstatus par dzīvi, tos tiši neaizskarot. Izcila literatūra balansē uz iracionalitātes robežām, un no šāda skatpunkta "Hamlets" rādās kā izglītota neirotiķa neprātīgais sapnis, bet Gogoļa "Šinelis" – kā drūms un grotesks murgs, kas "izsit" melnus caurumus neskaidrajā dzīves ainā, liekot tā lasītājiem un kritiķiem diskutēt par šajā stāstiņā iešifrētajām nozīmēm, kas katram šķiet citādas. Tie ir šie "melnie caurumi", kas veicina nozīmju kustību.

Literatūra dzīvo, pateicoties šai kustībai, slidēšanai no nozīmes pie nozīmes. Kas uztur literatūras universalitāti, tās spēju dzīvot gan vēsturiskajā laikā, gan arī ārpus tā? Bībelisko, Oskara Vailda, Gustava Florbēra Salomi taču vieno tikai leģenda un vārds. Albēra Kamī Kaligula nav vēsturiskā Romas imperatora baisās, leģendām apvītās varas/dzīves stāsts. Literatūra ir atbrīvotāja, kuras emancipējošie likumi ir visai mīklaini un slikti padodas aprakstam. Manis pašas brīvība ir tā, pateicoties kurai es varu runāt un rakstīt, un citi brīvi var mani neklausīties un mani nolasīt. Tātad šeit ir vesels brīvību spektrs vai brīvību lauks – politisko, izvēles, uztveres utt., bet neviens no šiem brīvību veidiem nav absolūts, tie ir tikai cilvēciski, tātad – brīvi un ierobežoti reizē. Uztveres brīvība arī nav absolūta, tā drīzāk ir ievirzīta. Individuālie uztveres akti ir saistīti arī ar pārdomu stāvokļiem,

kas nav tikai lasītāja vai autora pārdomas, tās jau ir ierakstītas pašā tekstā, bet nekur nav tieši atrodamas. Tā notiek saskarsme ar universālajām aktuālajām tēmām – likteni, brīvību, esamību – tās neatrodas teksta virspusē, tās neizriet no tēla rakstura vai notikumiem, tie pat nav īpaši jēgpilni vārdi, kas lasītājam trāpa kā bumerangs, lai vēlāk atgrieztos atpakaļ autora rokās, jo šīs tēmas vai nu vienkārši ir, vai arī nav tekstā. Teksts pats par sevi, ar savu vārdu notikšanu ierosina mani, tam piemīt tas, ko var saukt par intenci, kas norāda uz kaut ko nozīmīgu. Kā top nozīmes? Rakstnieks taču nedomā par nozīmi, viņš drīzāk uzdod miklas, nekā sniedz atrisinājumus, tāpēc nevar apgalvot, ka literatūra ir caurspīdīga, tad tā drīz vien pārvērstos par kaut ko citu, piemēram, socioloģisko tabulu. Teksta pasaule ir necaurspīdīga, necaurredzama, tā nav iekļaujama skaidros jēdzienos, tā drīzāk atgādina veselu spoguļu galeriju, kurā redzamais iegūst aizvien jaunas dimensijas. Gluži kā Džonatana Svifta Gulivers, kas, būdams tikai cilvēks, vienmēr ir neproporcionāls, neatbilstīgs pasaulei, reizumis ir pārmēru liels, reizumis pārmēru mazs; literārais teksts un lasītājs nevar sasniegt kaut kādu līdzsvara stāvokli, atrast spoguļa dimensiju, kurā viss ir redzams vienlaikus. Teksta valoda (jā, atkal esam pie mūslaiku visvarenākā fetiša – valodas) atgādina literāru žestikulāciju, kurā zīmei netiek pierakstīta noteikta viennozīmība, bet šī zīme sauc pēc atbildes. Nozīmes nenoteiktība slēpj sevī iespējas pārtapt par kaut ko citu, gluži kā viens no Fjodora Dostojevskā romāna "Idiots" personāžiem – Ļebedevs, kas apvieno gan traģiskos, gan sarkastiskos smieklus, izmisīgi balansēdams uz savas neproporcionalitātes robežām. Protams, nozīmes medībās nevar iztikt bez zināšanas, bet tas nenozīmē, ka literatūra ir gatava pārtapt par zinātni. Tās ir zināšanas nevis kāda cita, bet sevis paša dēļ, tās ir zināšanas, kas pastāv kā uzdotība, tāpēc literatūra var būt man saprotamāks liecinājums par mani pašu nekā ārējās pasaules norises.

Literatūras uzdotās miklas pēdējo gadu laikā ir īpaši aktivizējušas literatūras teoriju, kas reizēm kļūst par aizraujošāku lasāmvielu nekā pati literatūra. Kas veicina šo situāciju? Moriss Blanšo savā darbā "No Kafkas pie Kafkas" saka, ka literatūra ir pretrunu un nesaskaņu vieta. Morisa Blanšo skatījums uz literatūru ir tik savdabīgs, ka tas neapšaubāmi pelna ievēribu. Blanšo domā literatūras un valodas kontekstā, uzlūkojot valodu nevis kā izteiksmes līdzekļu kopumu, bet gan kā spēku, kurā izzūd cilvēks un cilvēka realitāte, bet valoda iegūst patstāvīgu dzīvi. Blanšo ir tuvs to autoru lokam, kas pievērsies domāšanas pieredzes atklāšanai, šajā ziņā sasaukdamies ar Frīdriha Ničes un Žorža Bataija idejām, īpaši uzsverot iekšējās pieredzes momentus un to tvērumus. Blanšo skatījumā literatūra dzīvo kā vilinājums, tiekšanās (*l'attirance*), to uzsver arī Mišels Fuko savā nelielajā darbiņā "Domas no ārpusēs", kas tapis kā polemika ar Blanšo idejām par valodas pašmedībām un literatūru kā dīvdomu jautājumu pašai sev. Ko tad Blanšo raksta par literatūru? Literatūra, viņaprāt, sākas tad, kad to apšaubā, uzdod jautājumu par to. Tas nenozīmē literatūras izsikumu,

tās pārvēršanos par neko vai par "tikai literatūru". Izteikums "tikai literatūra" nozīmē neuzticību tam, kas liek piepūlēties bez redzama un taustāma rezultāta, tā ir literatūras pretstatīšana zinātnei un praksei. Tādā nozīmē "tikai literatūra" tiek identificēta ar vārda bezdarbību, pasivitāti. Literatūra nav nedz pasīva, nedz aktīva vārda "turēšana", jo rakstnieks, kurš raksta, dara to pašu, ko cilvēks, kurš dara kaut ko praktisku. Rakstnieka stāvoklis ir paradoksāls, jo viņa darbība ir sekošana lietu un vārdu vilinājumam, un, jo tuvāk rakstnieks nonāk literatūrai, jo vairāk no tās attālinās, zaudē saikni ar to. Rakstnieks rada savu darinājumu, mainot dabisko un cilvēcisko realitāti, raksta, izejot no noteikta valodas stāvokļa, no noteiktas kultūras formas, no noteiktām grāmatām, tāpat kā to saista arī objektīvie elementi, kas gluži fiziskā nozīmē liek darinājumam notikt – papīrs, tinte, iespiešana (šodien mēs varētu turpināt šo uzskaitījumu un pamānīt, cik ļoti pastarpināts kļūst rakstīšanas akts). Tomēr viss šis uzskaitījums vēl nerāda to, kas notiek rakstīšanas aktā, un proti, tur norisinās valodas, kāda tā ir, sagraušana un atdzemdināšana citā, atšķirīgā formā. Jauna grāmata – tā ir realitāte, jo to var ieraudzīt, pieskarties tai un pat izlasīt to – būt ar grāmatu gluži fiziskā un jutekliskā sasaistē (interesanti, vai CD-ROM arī izraisa tādas jutekliskas alkas kā, piemēram, grāmatas turēšana rokās un lasīšana, pametot to zem gultas; no šī viedokļa CD ēra ir jaunas disciplīnas ēra, kurā nav vietas neorganizētībai un laiskai baudai, arī bauda ir organizēts un sterils pasākums, ar jaunām un negaidītām baudas sekām un blakusparādībām). Uzrakstīta grāmata ir pilnīgi jauns pasākums, jaunas kaisles medības, kas reti kad atbilst sākotnējai iecerai; ja tā nebūtu uzrakstīta, nepastāvētu nekādas iespējas iztēloties, kāda tā varētu būt. Grāmatas rakstīšanas pieredze izmaina pašu rakstnieku, arī viņa attiecības ar valodu. Literatūras un valodas attiecībās Blanšo saskata divas ievirzes. Pirmā no tām saistās ar negāciju kustību un valodas sekošanu tai. Šajā kustībā lietas tiek nošķirtas pašas no sevis un iznīcinātas tādēļ, lai tiktu iepazītas, iekarotas un izstāstītas. Kustība ir saistīta ar kāda nerealā veseluma meklēšanu, veseluma, kuru tās veido visas kopā, jeb pie pasaules, kas ietver sevi to kopuma jēgu; tieši šo ceļu izvēlas literatūra, raugoties uz lietām no to vēl iztēlojamā (imaginārā) veseluma, kas varētu būt izveidojies no reālā lietu sakopojuma. Tas rada neuzticību pret vārdiem, prasību izmantot tos pret runu (runāto valodu) un izsmelt līdz galam, liekot vārdiem realizēties kā kopumam, kurā katrs vārds robežotos ar neko. Otra ievirze pieprasa pārvērst literatūru rūpēs par lietu realitāti, par to neiepazīto, klusējošo eksistenci, meklēt lietu nevainību un aizliegto klātbūtni, kas pretojas atklāsmei, tas nozīmē mest izaicinājumu tam, kas nevēlas atrisināties, atklāties uz ārpusi. Tā ir kā neskaidra un neattaisnota divainība, cietsirdība bez likuma, atsacišanās iziet pasaulē. Savā ziņā tā ir kā vēllēšanās līdzināties runas būtībai, kur tā pārvēršas par materiālu bez kontūrām, saturu bez formas, patvaļīgu un bezpersonisku spēku, kas neko nesaka, neko neatklāj un tikai ziņo par savu atsacišanos runāt, izniršanu

un atgriešanos dzelmē. Šī pārvērtība var izdoties. Vārdi var mainīties, tie var vairs nenozīmēt ne ēnu, ne zemi, bet ēnas caurspīdīgumu un zemes bālumu. To runa līdzinās sakļautu spārnu plaukšķim, lietu smagums runā parādās kā sillabiska (zilbju lietojums) lietņa smacējošais blīvums, kas zaudējis savu jēgu. Literatūra gan ir uzvarējusi vārdu jēgu, bet no jēgas atbrīvotie vārdi it kā ir atraduši šo jēgu, kas pārtapusi lietās; jēga ir zaudējusi savu pamatu, atšķirta no laika jeb jēgas momenta, tā kļūst kā tukšs spēks, ar kuru neko nevar iesākt – spēks bez varas, vienkārši nespēks pārtraukt eksistenci, kas tieši tāpēc šķiet pārvērtusies par bezjēgas eksistenci... Literatūrā tā ir pieredze, kas atklājusi to, ka tās esamība nespēj pazaudēt apziņu, kas ir ierauta tādā kustībā, kurā tā izzūd, atraujas no kaut kādas es ass. Blanšo abas literatūrai piemītošās ievirzes saskata franču dzejnieka, simbolista Stefāna Malarmē darbībā, kura interese par valodas un runas attiecībām ar realitāti ir kļuvusi par ierosmes avotu Žaka Deridā valodas filozofijai. Stefānu Malarmē nodarbina valodas un literatūras attiecības, viņš saskata valodas un attēlojuma līdzību – gan valoda, gan glezna veido savdabīgu uzvedumu *spectacle*, kas it kā rada gan klātbūtnes, gan prombūtnes iespaidu. Tikai šajā klātbūtnes-prombūtnes sa-spēlē kaut kas var tikt pateikts. Šis uzvedums ir arī teksta organizēšanas pamatā, piemēram, Malarmē stāstījums par Pjero, kurš nogalinājis savu neuzticīgo sievu (Pjero, ja atceraties, ir franču pantomīmas teātra personāžs – piekrāptais un skumji baisais vīrs). Malarmē savā vēstījumā atstāsta Ferdinanda Bezjēra uzrakstīto stāstu, tā it kā izslēgdams savu autora klātbūtni no teksta. Malarmē atstāstījumā šis notikums, kas ir bijis gan uzvests, gan atstāstīts, iegūst citu izpausmi, tas nav stāsts, kuram dzīvojam līdzī tieši, šī stāsta notikumi tiek inscenēti kā mīmiskas spēles apraksti – tāpat šī stāsta patiesība ir kustīgi atdarinoša – tā ir mīmētiska. Varmācīgās nāves aina jeb slepkavība tiek attēlota vairākkārt kā savveida virknes apraksts. Šeit var saskatīt vairākas rakstības stadijas – uzvedumus, jo stāsta varonis ir mīms, kas to visu spēlē uz skatuves. Tāpat arī uzvedums ir pārstāvēts vairākkārt: gan kā skatuves laukums, uz kura norisinās pantomīmas ainas, gan kā Bezjēra stāsts, gan kā Malarmē pār-stāsts. Šajā stāstā it kā tiek atcelta tieša klātbūtne – viss stāsts ir par kādu citu stāstu, ko stāstījis vēl kāds. Stāstu veido un vada nevis autors, kura klātbūtne ir netieša, bet pati valoda.

Tāpat literatūra nenodarbojas tikai ar cilvēkam nozīmīgo eksistenciālo tēmu risinājumu, tā var pievērsties pati sev, meklējot robežas, kurās literatūra pārtop par tekstu jeb strukturālās iniciatīvas punktu, kuru nevar šķērsot, nesakot dažus vārdus par Rolānu Bartu. Rolāns Barts savā ziņā ir parafrāzējis Sartra uzstādīto jautājumu: kas ir literatūra? Kā skan šī parafrāze? Brīvību nomaina atvērtība, kas ir cieši saistīta ar jēgas kā domnējošās virsnozīmes sakrālās neapšaubāmības satricināšanu. Rakstīt nozīmē satricināt pasaules jēgu, likt uzdot tādus jautājumus, uz kuriem neatbild pats rakstnieks. Atbildi ienes lasītājs, iesaistidams tekstā savu

vēsturi, valodu, brīvību. Gan jēga, gan lasītāja konteksts nemitīgi mainās vietām, jo jēga nāk un aiziet, bet jautājums paliek. Tāpēc literatūrai piemīt transvēsturiska esamība, kas nav gluži esamība filozofiskā nozīmē, bet gan ir funkcionālās atkarības sistēma, kuras pastāvīgais elements ir literārais darbs, bet mainīgais – pasaule un laiks. Ja literārajam darbam piemīt īstenā forma, tas ir tapis tikai tam iespējamā vienīgajā veidā un nav darināms ar citiem līdzekļiem; darbs var nest mainīties spējīgo jēgu, nevis slēgtu jēgu. Tie ir nosacījumi, kas ļauj darbam dzīvot un būt uztveramam. Barts šeit mēģina pateikt mūsdienās jau tik ierasto frāzi par darba atvērtību interpretācijai, kura liek aplūkot klasiskos tekstus nevis kā jēgas nemainību un noslēgtību, bet kā atvērtību. Noslēgta jēga, ar dziļes apslēptu jēgu pārblīvēti darbi neatstāj vietu lasītājam, tas vienkārši top vai nu izstumts, vai pārvēršas par teksta deklamētāju; tādējādi arī klasiskos tekstus var apgūt nevis kā dzīvu pasauli, kurā kavējas lasītāja prāts, bet gan kā iemācītu katehismu. Literatūra ir literatūra tikai tādā nozīmē, kādā vietām mainās runājošā darba klusums un uzklausošā cilvēka vārds. Saruna par Bartu būtu neiespējama bez autora nāves tēmas. Kāpēc "mirst" autors? Lai dzīvotu literatūra. Lai piepildītos tās atvērtība. Autora figūra (starp citu, vārds *autoritas* nozīmē citēšanu, atsaukšanos), kāda tā tapusi literatūras ietvaros, pieder jaunajiem laikiem, tā nav pārlaicīga, bet rodama viduslaikos, kad tika nostiprināta individuālās pašcieņas pozīcija un izveidojās priekšstati par personību. Personības izpratne ir saistīta ar reliģiju, kristietību, jo pirmā persona ir Dievs kā pasaules autors vai radītājs. Tieši literatūrā, rakstītajā tekstā autora figūra ieguva visnoturīgākās pozīcijas, jo radīt vārdu nozīmē radīt pasauli. Tas daļēji sasaucas ar priekšstatu par literatūru kā autora intīmo dienasgrāmatu. Autors valda pār savu darbu, viņa persona, gaume, kaislības bieži vien ir noteicošie literārā darba uzveres nosacījumi (mūsdienās šiem atzinumiem var pievienot arī autora tēlu-konstrukciju, kuru producē mediji un veido reklāma, bet tā jau ir cita sarunas daļa). Barts raksta, ka gan Helderlīns, gan van Gogs joprojām tiek saistīti ar slimību un viņu jaunrade ir kā slimības simptomu analīze (te varam atcerēties strukturālisma klasiku un izcilā lingvista Romāna Jākobsona veikto Helderlīna dzejas valodas kā progresējošā neprāta liecības analīzi, par ko runājām lekcijā par jaunradi un poētiku). Tas nozīmē lasīt darbu kā autora dzīvesstāstu, ielauzties viņa noslēpumos, kas vienmēr valdzinājis cilvēku (var sacīt, ka tā ir savveida varjerisma kultūra, kas nekad nenoiet no skatuves un mūsdienās ir kļuvusi par vienu no kultūras simbolisko labumu tirgus elementu). Tomēr tiešu sakritību šeit nav un nevar būt, jo pretējā gadījumā darbs būtu miris līdz ar autora fizisko nāvi. Ikviens darbs nav autora grēksūdze, tas ir īpašs žanrs. Barts min Stefānu Malarmē (protams, atkal), kurš pirmais ir mēģinājis pārtraukt šo grēksūdzi, neļaut to uzklaust. Malarmē savos veiksmīgajos un neveiksmīgajos literārajos eksperimentos parādījis, ka runā nevis dzejnieks, bet valoda pati par sevi. Malarmē poētikas būtība ir mēģinājums aizstāt autoru ar rakstību.

Bartam tas nozīmē atjaunot lasītāja tiesības. Arī Prusta veikums runā par to, ka, neraugoties uz psiholoģiskajiem dziļumiem, kas piemīt Prusta darbiem, pats Prusts ir pierādījis to, ka autors ir tikai vidutājs starp personāžiem un lasītāju. Prusts taču par varoni ir izvēlējis nevis to, kurš ir varonis ierastajā nozīmē, bet gan to, kas vēl tikai gatavojas rakstīt, bet nekādi nevar iesākt to darīt. Prusts ir radījis pilnīgi visu – par to mēs varam nešaubīties –, bet Prusts ir radījis jaunu rakstības laikmetu – tā vietā, lai pārrakstītu savu dzīvi, viņš to pārvērtā literārā darbā. Galu galā var atsaukt atmiņā Deridā domas par to, ka literatūrā vienmēr ir kāds noslēpums un tā daudz raksta gan ap, gan gar šo noslēpumu, bet nekad neraksta par to pašu...

Struktūra un nozīme. Estētikas un kritikas attiecības

Literatūru un mākslu vienmēr pavadījis tās satelīts jeb kritika. Kritika kļuvusi par pilnīgi patstāvīgu sfēru ar savām teorijām un dzīvi kopīgajā mākslas un literatūras producēšanas laukā. Varbūt kritika pati ir mākslas producēšanas veids, kas interpretē, komentē un inspirē attieksmi pret mākslas darbu. Kā veidojas kritikas un estētikas attiecības? Vai kritikai ir kāds kopīgs teorētisks pamatojums vai arī tā pati sev ir teorija, kas ignorē visas kopīgās, lielās estētikas idejas? Līdz ar profesionālās kritikas aizsākumiem var konstatēt, ka kritikas principus tomēr ietekmē estētikas un filozofijas noskaņas, skolas un arī aktuālās teorijas, piemēram, kritika ir pārdzīvojusi aizraušanos ar psiholoģisma, simbolisma un pozitīvisma teorijām, attiecīgi akcentējot tās savās nostādnēs. 20. gadsimta otrās puses literatūras un mākslas kritikas idejas ir ietekmējuši analītiskā filozofija, fenomenoloģija, eksistenciālisms, strukturālisms, poststrukturālisms un arī tās vēsmas, kas nāk no feminisma un postmodernisma. Tas nozīmē, ka, neraugoties uz intelektuālās dzīves sazarotību un saskaldītību, zināms ideju loks tomēr paliek kopīgas diskusijas uzmanības centrā. Šis aspekts uztur dzīvas kritikas un estētikas attiecības, protams, ar piebildi, ka kritikas metodes un principi nav formāli un disciplināri atkarīgi no filozofiskajām un estētiskajām teorijām. Filozofijas, estētikas un kritikas attiecības ir savstarpēji uzturamas arī tāpēc, ka tās ļauj atteikties no vairākiem kritikai (un, iespējams, arī estētikai) piemītošiem mītiem. Kādi ir šie mīti? Pirms sākam runāt par to, man jāizsaka pieņēmums, ka šo mītu atspēkošana ir tikai vietēja rakstura uzdevums, kuram nav nekāda sakara ar citās vietās notiekošajām diskusijām. Viens no izplatītākajiem mītiem, ar kuru nākas saskarties, ir kritikas adekvātuma mīts. Adekvātums ir viens no patiesīguma kritērijiem, kas apliecina to, ka izteiktā ideja tiek uztverta un saprasta maksimāli pilnīgi, tā ka arī objekts, ko šī ideja pārstāv, ir aptverts visā savā galīgumā (starp citu, adekvācijas jēdziens ir nācis no klasiskā racionalisma izteiksmes arsenāla, no Baruha Spinozas *idea adequate*, kas izteica to, ka kāda ideja pilnībā pārstāv objektu). Ja mēs runājam par idejām, tad par to adekvātumu var strīdēties, bet runāt par mākslas uztveres un novērtējuma adekvāciju arī kritikai ir visai sarežģīti, jo mākslā pārstāvētie objekti nav tikai idejas (ne arī pat tikai formas), bet arī tēli, attēli, pārcēlumi, metaforas, alegorijas, simboli, figūras utt. Pretējā gadījumā arī estētikas

vēsturē nebūtu bijis nepieciešams nedz gaumes mehānisms, nedz strīdi par iztēles un jaunrades sarežģītajām peripetijām. Otrs kritikas mīts ir mīts par kritikas objektivitāti. Arī objektivitāte kritikā ir patiesīguma kritērijs, bet nozīme, kādā šis vārds tiek lietots, ir saistīta ar novērtējumu it kā no ārpusēs. Objekta jēdziens atspoguļo cilvēkam ārējas lietas, ārpasauli, kas pastāv pati par sevi un ir dota cilvēkam ar lietu un priekšmetu starpniecību, par objektu kaut kas kļūst tikai tad, kad tam ir pievērsts cilvēka pētījošais un vērtējošais skats. Ko nozīmē objektivitāte kritikā? Vai to, ka pret kādu mākslas darbu izturas tāpat kā pret citiem ār pasaules objektiem, vai arī to, ka vērtējumu neietekmē darinātāja autoritāte un vērtējums ir tāds pats kā par citiem mākslas objektiem (tātad mēs šajā gadījumā varam runāt par objektu virkni, starp kuriem tiek izvēlēts kāds viens, noteikts darbs tā īpašās kvalitātes dēļ). Abos – gan adekvācijas, gan objektivitātes gadījumos, mēs varam runāt par vērtējumu, kas balstīts uz zināšanām, bet vai zināšanas pašas par sevi ir vienīgā patiesības mēraukla. Zināšanas veido spriešanas un vērtēšanas pamatus, bet tās neaizstāj patiesību kā tādu, citādi jau pie patiesības varētu nonākt, vienkārši to iemācoties. Otra būtiska adekvācijas un objektivitātes iezīme ir praktiskas dabas. No šī viedokļa objektivitāte un adekvācija drīzāk ir morāles principu un stājas pamats, kam labākajā gadījumā vajadzētu piemist katram kritiķim. Šie pārspriedumi par kritikai piemītošajiem mītiem nav domāti, lai noniecinātu kritiku, bet lai parādītu, ka objektīva un adekvāta kritika savā ziņā ir ideāls un abstrakts uzdevums, un, ja tiek atzīts, ka kritikai tie ir vienīgie kritēriji, tad var izrādīties, ka mēs atrodamies vēl 19. gadsimta situācijā, kad, piemēram, slavenais franču literatūrteorētiķis Ipolits Tēns izteicās, ka ir gatavs uzrakstīt Francijas vēsturi tikpat precīzi kā kāda kukaiņa izcelšanās vēsturi. Patiesība kritikā ir tikpat sarežģīts jautājums kā patiesība filozofijā, tas nav izsmejams ar pilnīgu sakritību starp darbu un tā novērtējumu, jo šādas sakritības vienkārši nav. Protams, otra galējība ir psiholoģisma un emocionalitātes pārspīlēšana, kurus izmantojot kritika mēģina dzīvot autora dzīvi, iemiesoties viņa ķermenī un pārdzīvot ar viņa dvēseli; arī šis ceļš ir abstrakcijas ceļš, kura rezultātus tāpat var apšaubīt. Kas tad ir kritika, kā tai būt?

Vēsturiski mākslas kritikas aizsākumi ir saistāmi ar cīņu par gaumi vai, vēl radikālāk, ar cīņu par "labu gaumi". Pēdīņu lietojums un izcēlums nozīmē to, ka šodien par gaumi diez vai kāds spriež "labas" vai "sliktas" gaumes robežās. Vienkārši gaume no mākslas sfēras ir pārcēlusies uz dzīves sfēru, jo mākslā valdošā eklektika un tagadnīgums, aktualizēšanās, kalpošana mirklim vairs nesadzīvo ar šādiem vērtējumiem.

Kas tad ir pati gaume? Diezgan daudz jau tika runāts par gaumes spriedumu un tā aktualizāciju Kanta estētikā, kurā viņš izmantoja pašu nenoturīgāko un grūtāk pamatojamāko spriešanas sfēru – gaumes spriedumu –, lai atrastu drošu pamatu estētikai. Gaumi Kants nodēvēja par *sensus communis aestheticus* – estētikas veselo saprātu vai sapratni.

Gaume neizbēgami ir saistīta ar audzināšanas vai izglītošanas jautājumiem, tātad gaume ir viena no cilvēkam raksturīgā progresa rādītājiem. Tradicionāli gaume ir tikusi iesaistīta kādā laika projekcijā, tā arī ir bijusi tagadnes tiesāšanas paņēmieni un pagātnes apoteoze. Gaume ir klasisks rādītājs, jo tas, kas nāk no pagātnes, rāda gaumi, turpretim nedrošās mūsdienu lietas un arī māksla ir visai apšaubāmi kritēriji labai gaumei, piemēram, Voltērs rakstīja, ka viņa laikmetu raksturo slikta gaume, turpretim, viss, kas nāk no klasicisma mākslas, ir labas gaumes paraugs. Gaume savā ziņā nav nekas cits kā vien cilvēka spriestspēja un vērtēspēja, kas dzīvo kā zināmu vērtēšanas parametru ieaudzinašana cilvēkā, un šie parametri tiek balstīti uz pagātnes mantojumu. Tātad gaumes pamatā ir pagātnes slavinājums un nākotnes darināšana pēc pagātnes modeļa. Kritika, operējot ar gaumes jēdzienu, mēģina pārstāvēt kaut kādu vidēji absolūtu viedokli, kas it kā pastāv kaut kur ārpus cilvēka. Šī viedokļa pamatā ir priekšstats par patiesīgumu, kas nosēdies cilvēku apziņā, pateicoties uzticībai autoritātei, tradīcijai, vairākuma viedoklim. Patiesīgums ir tas, ko pieņem publika, – tā apgalvo Rolāns Barts, kurš uzskata, ka šīs idejas autors ir Aristotelis, kas radījis publikas estētiku, kura, iespējams, kalpo mums arī šodien. Kāpēc šodien gaume ir pārceļojusi pie cilvēka, it kā pamatot mākslu? Gaume sadūrās ar visai spēcīgu pretnieku modes veidolā. Mode ir vēl cilvēciskāka parādība nekā gaume, tā ļauj cilvēkam publiski demonstrēt gaumi, ja atceramies to, ko vēl 19. gadsimtā par modi rakstīja Bodlērs. Gaume, kas balstās uz stingrām laika disciplīnas attiecībām starp pagātni, tagadni un nākotni, nav tik elastīga un pārejoša, tā ir saistīta ar tradīciju un veselā saprāta ierobežojumiem, turpretim mode ar tās paradoksalitāti, mainīgumu un pretošanos veselajam saprātam ir daudz atbilstošāks kritērijs tagadnes vērtēšanai vai, pareizāk sakot, nevērtēšanai, bet gan attaisnošanai un pieņemšanai. Gaume ir estētikas un morāles ierocis, kas ļauj iesaistīt morāles apsvērumus estētiskajā vērtējumā, mode pretojas morālajam vērtējumam, izaicinot to. Modes īpatsvars mūsdienu pasaulē izrādījies nozīmīgāks par gaumes svarīgumu, šī parādība ir skārusi arī mākslu, pat ja mēs izliekamies to nemanām.

Tomēr – mūsu sarunas tēma ir kritika un tās attiecības ar estētiku. Savā ziņā kritika savos pirmsākumos uzņēmās ne tikai vērtētājas, bet arī audzinātājas uzdevumus. Kritika runāja gaumes vārdā, iedibinot vērtības un pretendējot uz vērtējuma zinātniskumu, jo kritiķi, izkopjot savu vērtēšanas un spriestspēju, ir izkopuši savu argumentācijas mākslu. Kritiķu spriedumi veido vispārējo vērtēšanas sfēru, tie, protams, ir nepieciešami, lai nošķirtu profesionalitāti no diletantisma, lai rosinātu un iedvesmotu māksliniekus; bet jāatceras, ka arī starp mākslu un kritiku šodien ir izveidojušās līdzīgas attiecības kā starp gaumi un modi. Kritiķi ir arī viedokļu producētāji, tie, kas nes publisko vērtējumu, un šis publiskais vērtējums nemaz nav tik tīrs un nevainīgs, tas ir iesaistīts dažādās publiskās attiecībās, tas var radīt mākslai vārdu un autoritāti un arī padarīt to nezināmu

un anonīmu uz ilgu laiku. Dzīvojot informācijas un tehnoloģiju laikmetā, var pat sacīt, ka iepazīšanās ar kritiķa spriedumu var aizstāt saskari ar pašu mākslas darbu, jo zināmā mērā mēs visi uzticamies kādam gatavam spriedumam. Šī paradoksālā situācija izaug no tā, ka mūsu laiks un iespēja pašiem vērtēt bieži vien ir visai ierobežoti, bet laika straujā ritējuma nepielūdzamais nosacījums – būt kompetentam; informācijas plūsmu dažādās iespējas atļauj būt informatīvi kompetentam bez tiešās klātbūtnes un līdzdalības, tāpēc aizvien lielāku vietu ieņem gatavā viedokļa kurss. Viedokļa, kam autors var būt pilnīgi anonīms – tā ir vēl viena parafrāze par *autora nāvi*. Viedoklis lietošanai pilnīgi atbilst *ready-made* tehnoloģijai, un mēs visi lielākā vai mazākā mērā esam gatavi patapināt spriedumu un vērtējumu un operēt ar tiem, mēs tos pieņemam kā gatavas nozīmes. Tātad svarīgākais jautājums ir nevis par to, vai kritikas pamatojumi ir zinātniski vai antizinātniski, bet gan par to, kā top šīs nozīmes, ar kurām darbojas kritika, uz kurām tiek balstīti spriedumi un kurām mēs uzticamies. Nozīmes bieži vien tiek it kā pasviestas gaisā, tām it kā trūkst ierastās argumentācijas, bet tām ir sava semantika.

Nozīmju veidošanos var sadalīt it kā divās plūsmās: pirmā no tām ir tematiskā analīze, kas atklāj saturiskās nozīmes; otrā – strukturālā analīze, kas mēģina atsegt nozīmju tapšanas objektīvos nosacījumus. Kas ir nozīme? Šis jautājums mūs aizved pie filozofijas, kurā diskusijas par to, kas ir nozīme, kā to atšķirt no jēgas, turpinās vēl joprojām. Īpaši neiedziļinoties šajās diskusijās, jo tā mēs aizietu tālu prom no uzdotās tēmas, var sacīt, ka nozīmes ir saistītas ar izpausmi, tās apzīmē noteiktus lietu stāvokļus, tām ir saikne ar gramatiku un morfoloģiju, – tātad nozīmes var tikt tvertas tikai valodā. Līdzās filozofijai nozīmes jēdziens tiek izmantots daudzās zinātnes sfērās – informātikā, lingvistikā utt. Nozīmes ir kontekstuāls jēdziens, tās drīzāk ir saprotamas kā " kaut kā nozīme", tātad nozīme nepastāv pati par sevi, tā nenorāda tikai uz vienu objektu, bet gan uz objektu attiecībām, tās ir iesaistītas plašākā nozīmju sistēmā. Šī sistēma vienlaikus it kā atrodas gan cilvēka darbības sfērā, gan ir it kā ārpus tās. Sistēma pati izvieto nozīmes, un cilvēkam atliek tikai tulka un interpretētāja darbs, bet tas nav patvaļīgs process. Nozīmju veidošanās ir grūti tverama norise, jo tā ir kopīgas aktivitātes lauka auglis, tāpēc nozīmju veidošanos saista ar to noteikšanos jeb noskaidrošanos.

Struktūras un nozīmes jēdzieni tika patapināti no filozofijas un pārnesti uz kritikas sfēru – to paveica strukturālais kriticismss. Strukturālais kriticismss bija aktuāla kultūras parādība, sākot no 20. gadsimta 60. gadiem; tas aizsākās Francijā un ieguva sekotājus arī citur, it īpaši ASV. Strukturālā kriticisma pārstāvji bija Cvetans Todorovs, Žerārs Ženets, Jūlija Kristeva, Rolāns Barts u.c., protams, katrs no nosauktajiem un arī nepieminētajiem domātājiem atšķīrās ar savu ideju lauku, bet tos vienoja kopīga diskusija par to, kas tad ir literatūra un kā būt kritikai. Jautājumu loks bija par pašiem kritikas pamatiem, tas skāra ne tikai šauri specifiskas literatūrteorētiskas

nostādnes, bet pievērsās arī sabiedrības un kultūras analīzei, aizskarot varas, socialitātes, tradīcijas tēmas. Strukturālais kriticisms bija nozīmīga parādība tieši tāpēc, ka aktualizēja kritikas tēmu tās visplašākajā izpratnē, apspriežot arī sava laika filozofijas paradigmas. Reizēm šo kriticismu komentējošajā literatūrā pavid izteikumi, ka strukturālisms ir reakcija uz eksistenciālisma filozofiju. Situācija nav tik vienkārša, jo ar struktūranalīzi aizrāvās gan Moriss Merlo-Pontī, gan Sartrs, tā ka stingras robežšķirtnes nav, vienīgais princips, kas atšķir strukturālismu, ir subjekta kritika. Subjekta pārvērtības varam vērot visā strukturālisma virzībā un arī poststrukturālismā. Strukturālajā kriticismā mākslas darbs tika saprasts visai savdabīgi – kā teksts vai arī kā diskurss. "Teksts" un "diskurss" tiek lietoti kā pašsaprotami jēdzieni, tie tiek attiecināti ne tikai uz literatūru, bet arī uz citām mākslas sfērām – teātri, glezniecību, performanci, vides mākslu utt. Sākotnēji ar diskursu apzīmēja izteiksmes veidu, kuru strukturē noteikta valodas sakārta, valodas ansamblis. Mākslas darbs tika interpretēts kā diskurss bez noteikta adresāta, lai ierobežotu autora, viņa dzīves faktu, emocionālo pārdzīvojumu klātbūtni pašā darbā. Kas tad atliek bez autora klātbūtnes? Teksts un konteksts jeb valodā izteiktās attiecības, kuru analīze kļūst par strukturālās kritikas pamatelementu.

Tomēr bez teksta un konteksta attiecībām svarīgas ir arī kritikas un literatūras attiecības. Rolāns Barts esejā "Kritika un patiesība" uzsvēra, ka kritika nav zinātne, tā nav tulkošana, tā ir parafrāze. Tas nozīmē, ka kritikai vajadzētu atteikties no tādiem paņēmieniem kā mākslas darbā ieslēptās patiesības, jēgas meklēšanas un atklāšanas, jo mākslas darba jēga ir pats subjekts, tātad kritiķa darbības gadījumā tā būs parajēga jeb cita jēga. Kritikai nevajadzētu par jēgu dēvēt tikai vienu, dominējošo, centrālo un nepārsūdzamo, jo nevar visu darba bagātību reducēt tikai uz vienu jēgas izteikšanas aktu. Kritiķis, kā jau minējām, parafrāzē – izstāsta citādi, tādējādi turpinot mākslas darba dzīvi.

Kritika, tāpat kā mākslas darbs vai literārais darbs, ir diskurss. Kāds ir šī diskursa mērs? Vai patiesīgums? Nebūt ne. Pēc Barta ieskatiem, tas ir šīs parafrāzes iekšējās saskaņotības mērs. Tas nozīmē, ka kritiķis savā valodā mēģina reproducēt mākslas darba simbolisko statusu. Pēdējais (simboliskais statuss) ir ļoti mānīgs fenomens, tas spēj pēkšņi izzust. Barts min arī iemeslus, kāpēc tā notiek. Pirmais iemesls ir acīmredzamā uzsveršana, otrais – simbolu zinātniskā interpretācija; abi gadījumi ir līdzīgi, tajos šifrējamais vārds tiek atstāts tā burtiskajā un statistiskajā nozīmē, ignorējot šī vārda attiecību lauku – tātad iespējamo nozīmju spektru. Abos gadījumos simbols izslīd no pētnieka redzesloka, jo pastāv kritiķa un darba patvaļīga nesakritība. Nepieciešams, lai simbols tiektos preti citam simbolam, lai veidotos darba un kritiķa valodu dialogs – tikai tā ir iespējama uzticība tekstam, kas ir svarīgāka nekā uzticība publikai, tās gaumei. Kritiķa atbildība pastāv, bet tā nav atbildība kaut kā priekšā, bet gan atbildība par saviem vārdiem. Kritika atšķiras no mākslas darba dzīves, piemēram,

no lasišanas akta. Lasīt – tas nozīmē vēlēties šo tekstu, iekārot to, alkt pārvērsties tajā. Lasīt nozīmē atteikšanos no darba dublēšanas, tā reproducēšanas citā valodā – ar to nodarbojas kritika. Pāriet no lasišanas pie kritikas nozīmē aizstāt alkas pēc darba ar alkām pēc savas valodas.

Barta idejas par kritiku, tekstu un lasīšanu piesaka darba "bezgalīgu" dzīvi, atvērtību, kas turpinās. Bet vai mākslas darbs ir tikai pasaules liecinājums, kas iesaista savu uztvērēju, liek tam darboties tajā? Vai tā nav tikai kāda "reālistiska" ilūzija? Darbam piemīt arī sava noslēgtība un pa-beigtība, tas arī var pastāvēt kā noslēgta sistēma, kas ieslēgusi savu nozīmi kā klosteri. Kritikas uzdevums būtu atklāt, kā tiek organizēti apzīmētāji, lai atsegtu nozīmes, bet šeit sākas grūtības, jo apzīmētājus nevar aptvert tikai tad, kad tie ir iekļauti kādā sistēmā, jo paši apzīmētāji jau ir kontekstuāli. Var izrādīties, ka iecerētā analīze būs absurda, neko neatklās. Kā jau minēja pats Barts, nozīme nav statiska (tā ir pat būtiska, esenciāla), kritiķis nevar rīkoties kā *puzzle* licējs, pakļaujot semantiku sintaksei. Nozīme nav sastādāma kā krustvārdu mikla. Labs piemērs tam ir strukturālās kritikas iedvesmotāja, etnologa Kloda Levi-Strosa pētījumi par mītu. Mīts ir enigmātiska parādība, kas fascinē, riņķojot pats savās, svešādajās debesīs, turot mūs zināmā attālumā un parādot tikai kādu daļu no savas apslēptās jēgas. Šķietamā mīta atvērtība it kā ļauj saskatīt tajā gan kodus, gan pārus, gan opozīcijas – citiem vārdiem sakot – mīta noslēgtība ir attīstījusi veselu loģiskā arsenāla analīzes sistēmu. Vai šī sistēma ir atklājusi mīta struktūru un nozīmi? Tā tikai mēģinājusi svešās debesis pārcelt tuvāk pie savējām, tātad – radīt jaunu stāstu. Arī franču literatūrteorētiķis Žerārs Ženets ir norādījis, ka pastāv literārie darbi, kuri labāk mūs uzrunā distances un svešāduma valodā nekā neīsta tuvuma valodā, tuvuma, kas tiek nepārtraukti uzspiests, bieži vien bez jebkādiem rezultātiem; par piemēru tam viņš minēja franču klasicisma dramaturga Korneija darbus, kurus uzspiestais tuvums padara smieklīgus.

Viena no strukturālisma metodēm ir izteikta literārā lauka jēdzienā, ar ko tika domāts saskanīgs ansamblis, homogēna telpa, kuras iekšienē darbi artikulējas un caurauž cits citu. Mikels Difrēns šo literārā lauka jēdzienu nosauca par imaginārā muzeja paveidu, kas izteikts kādas sinhronitātes strāta (kārtas) neskaidrajās virknēs. Literārā lauka jēdziens parāda, ka darbi vairs nepieder paši sev, savai spējai fascinēt un būt atsevišķiem, bet gan izkārtojas saskaņā ar līdzības attiecībām, zaudējot savu neatkārtojamību, bet pakļaujoties apzīmētāju ansambļa nosacījumiem.

Kas tad ir šie nosacījumi, ko veido apzīmētāju ansamblis? Kas ir paša apzīmētāja pamatā? Bet ko gan mēs meklējam saskarē ar mākslas darbu un ko tajā meklē kritika? Mēs vēlamies to saprast un baudīt. Baudīt to? Vai tas atkal priekšplānā neizvirza gaumes jēdzienu, no kura mēs tā pūlējāmies atsacīties? Baudišanas akts ir tas, kas ļauj darbam runāt pašam par sevi, tā veidojas nozīme. Atkal jāatsaucas uz Levi-Strosu, kurš uzdod līdzīgu jautājumu par to, kas ir nozīme viņam. Tā ir ipaša garša, ko atklāj

apziņa, kad tā bauda elementu kombinācijas, kurās katrs no tiem ir nesalīdzināms. Baudījumam ir tikai viens nosacījums – cilvēks, kas tad veido šo īpašo garšu (kura, protams, nav garša tikai fizioloģiskā nozīmē). Tā ir cilvēka saikne ar pasauli vai cilvēka klātbūtne pasaulē. Pieņemums, ka pasaule ir šeit, jo kur gan citur tā varētu būt, rāda divas nozīmes īpatnības. Pirmā no tām ir nozīmei piemītošā pārpilnība, kas savā ziņā ir neatkarīga no elementiem, kurus mēs atrodam kādā darbā. Atrasisoties no elementu saspēles, nozīme nododas pati savai spēlei, palikdama mūžīgi divdomīga. Bet šī ambivalence ar vēl lielāku spēku vilina kritiķi meklēt patiesību; ja atceramies Barta teikto, tad kritika ir tikai tāda metavaloda, kas liek domāt, ka tās uzdevums nav vis patiesības atsegšana, bet gan "vērtīguma" atklāšana. Divdomība ierosina arī estētisko simbolismu, kas atkal dubulto nozīmi, novedot to līdz pat necaurredzamam blīvumam. Tā nozīme sāk līdzināties lietu blīvumam tādā veidā, kādā tās ir mūsu acu priekšā vai ir pie rokas (parocīgas, bet absolūti neizsakāmas), tāpēc runāt par nozīmi kā par atvērtību pasaulei – tas ir pateikt to, ka nozīme ir norāde vēl uz kaut ko citu. Gan reālajam, gan ierēlajam ir sava nozīme, pat ja tas ir totāli atšķirīgs no tā, ko mēs saucam par realitāti. Viss apzīmētāju ansamblis tikai izaicina pasauli, tādējādi atkal atrazdams nozīmi pasaulē. Otrais nozīmes nosacījums ir tas, ka ansambļa elementi paši par sevi ir nozīmīgi, un izolēti tie pārstāj kaut ko nozīmēt (tiesa, tiem var piemist zināmas funkcijas, piemēram, saitei "ir" vai grafiiti zīmei Anselma Kīfera audeklos). Apzīmētājs mākslas darbā ir līdzīgs izpausmei kā tādai, tas ir līdzeklis, ar kuru darbs izsaka pats sevi mums, veido šo savu garšu. Nozīme nav notverama tāpat, tā ir iesaistīta mainīgā saspēlē, un tā mainās ikvienā elementu kombinācijā. Piemēram, lasot Margeritas Dīrasas darbu "Miļākais", var izcelt upes, putnu, ceļa, kas nekur neved, mājas silueta nozīmi, bet tā ir tikai viena elementu kombinācija, kurai var nolikt līdzās tausti, smaržu, žestu, faktūru – viss spēj kombinēties un mainīties. Tāpēc ir grūti runāt par mākslas darba sākotnējo nozīmi, jo kas tad ar to tiek domāts – vai darba saturs vai iecere, kas tiek nodalīta no paša darba. Sākotnējā nozīme ir lieta kā tāda, kas provocē patiesības meklētājus. Vai tā ir svarīga arī būdītājiem?

Trešais nozīmes nosacījums ir tas, ka tā ne tikai izpaužas, bet arī tiek nolasīta ("nolasīta" ir ierastākais uztveres akta apzīmējums). Nozīme nav pasīva, tā rodas "starp" – starp cilvēku un pasauli un atdzimst zem cilvēka skatiena. Nozīme ir intersubjektīva, tā rodas vēl kādā saspēlē – dialogā. Vai dialogam var piemist nemainīgs autentiskums? Acīmredzot ne. Tāpēc nav un nevar būt kāda viena un pilnīga patiesība par nozīmēm tāpat arī par mākslas darbu, pretējā gadījumā māksla ir tikai muzeja eksponāts ar savu kārtas numuru. Tomēr katrā darbā ir kāda patiesības pārpilnība, kas rosina šo nozīmju saspēli, bet kas nav eksplicējama vai vienkārši izskaitļojama kā kaut kāds apzīmētāju ansamblis. Nozīme nav tverama izolēti, bet gan kontekstuāli.

Vēl viena mūsdienu filozofijas tēma, kas aktualizējusi diskusijas par kritiku un kriticismu, ir dekonstrukcijas tēma. Kādu no dekonstrukcijas aspektiem, proti – tekstuālo reinskripciju, mēs pārrunājam lekcijā par postmodernismu. Šoreiz mēģināsim apspriest šo principu detalizētāk; dekonstrukcijas jēdziens ir Žaka Deridā ierocis cīņai ar *klātbūtnes metafiziku*. Deridā pretēji strukturālismam savas filozofēšanas centrā neizvirza subjekta kritiku, viņš pārvērtē visas Rietumu filozofijas tradīciju, īpaši pievēršot uzmanību domāšanas robežām. Tas skar ne tikai filozofiju vai literatūru, bet arī plašākā nozīmē zinātņi, tehnoloģiju un arī praksi. Dekonstrukcija ir kritikas pamats, kritikas, kas ir vērsta pret Rietumu filozofijas domāšanas tradīciju. Šī tradīcija izpaužas kā zināšanu / varas kombinācija, kas spēcīgi dominē arī mūsdienu instrumentālajā domāšanā. Dekonstrukcija meklē nevis skaidras un noslēgtas domāšanas sistēmas, bet gan robežvietas, līdz galam neizteikto, nenoformulēto jeb marginālo. Tas ir paņēmieni, kā kritizēt ne tikai klasisko filozofiju, bet arī moderno, tehnokrātijas apsēsto prātu. Kāpēc ir nepieciešama dekonstrukcija? Tā ir atteikšanās domāt cilvēka un pasaules kopsakarībās vai, pareizāk sakot, pasaules un valodas kopsakarībās. Vai starp realitāti un valodu pastāv kāds reprezentācijas vai pārstāvniecības līmenis? Deridā apgalvo, ka tā domāt nozīmē parādīt izcilu filozofisko naivitāti, tas nozīmē atgriezties pie veselā saprāta apdvesta empirisma, kas meklē ontoloģiskus pamatojumus un kopsakarības. Šī ievirze raksturo vienu filozofēšanas veidu, kas meklē tādus jēdzienus, kuriem būtu raksturīga bezlaiciska (ārpuslaika) pastāvoša, nemainīga patiesība, kas noslēpta aiz metaforas vai jēdziena maskas. Tādējādi tiek iedibinātas attiecības starp empīrisku pašacimredzamību un sekundārajām nozīmēm, kas ar domas starpniecību ir izvietotas tekstā vai valodā. Kā notiek realitātes pārstāvniecība valodā? Pārstāvniecība vai reprezentācija kļūst tverama tikai teksta darbībā, tāpēc tā ir grūti pamatojama un nav reducējama uz kādu nemainīgu pirmsjēdzienu. Pat vārdi nav adekvāti jēdzieniem, tie var būt nesaskanīgi ar kopīgo domāšanas sistēmas ievirzi vai prāta vadlīniju, bet katrā kontekstā nozīmēt kaut ko citu, tāpēc nav vērts tiem piešķirt kādu nemainīgu jēgu. Valodai un tekstam piemīt retoriska sarežģītība, par to rakstījis arī Benedeto Kroče, uzsvērdams, ka ikviena kļūda sevī satur patiesības momentu un piedzimst kā tādu elementu kombinācija, kas paši par sevi ir likumīgi. Retorika ir izteismīguma pamats, to ievērojot, var izvairīties no praktisku un didaktisku mērķu kultivēšanas. Kroče uzskatīja, ka ekspresija nav un nevar būt loģiska, tai drīzāk piemīt afektācija, ekspresija pastāv ārpus visām metaforām, tai pašai piemīt iekšējs starojums. Deridā gan pretēji Kročem pārlieku neacentē ne starojumus, ne ekspresiju, bet tikai retorikas nozīmību. Retorikas nozīmība ir saskatāma ikvienā diskursa zonā, jo retorika, būdama sarežģīta un neviennozīmīga, ir tā, kas pati pārkāpj savas robežas. Šīs zonas ir "mirušās zonas", kurās nedarbojas nedz ierastā loģiskā, nedz arī uz acimredzamību balstītā argumentācija; šeit rodas teksta veseluma stratēģijai

neatbilstošas nozīmes, kas grauj pieteikto "loģisko" jēgu. Dekonstrukcija nav iracionāls jēdziens, tā nenāk kā atklāsme, bet gan tā dzīvo, pateicoties domāšanai, tā ir prāta paradoksalitātes pazīme (*para-doksos* – pretēji viedoklim). Šī pazīme rāda to, ka domāšanai nepiemīt nepārtrauktība, bet to raksturo sporādiskums un pārrāvumi. Dekonstrukcija "strādā" nevis identitātes, bet atšķirības atrašanās virzienā. Tātad klātbūtnes metafizika, kas visu ietver pasaules un cilvēka identitātes kontekstā, demonstrē prāta/ varas pozīciju, kas ir vērsta uz loģiski nepretrunīgo, saskaņoto un noslēgto domāšanas un argumentācijas sistēmu. Tā ir riņķošana pa klātbūtnes apli. Valoda pretojas identitātei, tā nav identiska pasaulei, nesaskan ar to, tāpēc nemaz nevar vēstīt par klātbūtni. Valoda ir mainīga, tā drīzāk būtu saprotama kā atsevišķa semantisko attiecību instance, kas rada nenoteiktu skaitu vēl citu semantisko attiecību pēdu. Valoda, arī filozofiskā valoda, var tikt izmantota arī metaforiski; šī iezīme norāda uz to, ka nav tāda īpaša autonoma diskursa vai valodas, kuru varētu lietot tikai vienā noteiktā sfērā, arī filozofijā nē – vienmēr ir kaut kas tāds, kas paliek aiz "tīrā prāta" robežām, jo valodā, kā jau teicu, nav iespējama tīra atbilstība starp to, kas ir valoda, un starp to, kas ir pasaule. Valoda ir atšķirību spēle, kurā dominē atkarība, nevis neatkarība. Arī pašapziņa nav identa sev, vismaz ne tādā nozīmē, kā tā ir tverama un izsakāma valodā. Pašapziņa nav pašklātbūtne, bet no šīs klātbūtnes atšķirīgais, apzinātais. Nevienš no valodas elementiem nav novietots kādā absolūtā pozīcijā, bet tiem ir sava mainīgā kopsakarība, kura tikai tiek uztverta kā galīga un nemainīga. Atšķirība (*l'différance*) arī ir viens no Deridā uzsvērtajiem jēdzieniem, tas tāpat kā dekonstrukcija nav nemainīgs; lai to paskaidrotu, Deridā atkal atsaucas uz prātu – prātam vienkārši ir tiesības un privilēģija uz lingvistisku atšķirību. Atšķirība nav stingri definējama tāpēc, ka tā drīzāk ir cita konteksta iespējamība. Tāpēc domas, pieņēmumi un valoda ir saprotami tik, cik tie ir pastarpināti ar vārdos neizteiktu atsauci (referenci) uz citu nozīmi. Vai valoda nekļūst nepiesaistīta, pārāk promslidoša, ja tā ir spēle, kurā dominē atšķirības? Deridā uzsver, ka nekas nav vienkārši klātesošs; atšķirība, nebūdama klātbūtnīga, atbrīvo pēdas arī no ķermeniskās klātbūtnes, no pasaules konteksta, tā ir arī cīņa ar konteksta universalizēšanu, padarīšanu par kādu protolīmeni. Kāpēc es sāku runāt par ķermeniskumu un protolīmeni? Tāpēc, ka viena no valodas interpretācijām ir saistīta ar tās "iemiesošanos", kas tiek uzskatīta par vienīgo dimensiju, kurā valoda "dzīvo" nepastarpināti – fizisko dimensiju – *verbum caro factum* – vārds tapa par miesu. Valoda nes līdzī arī slēptu, tumšu veidojumu, kuru var nosaukt par eksistenciālo telpu, ko ierobežo gan individuālā, gan arī sociālā pieredze. Ikvienu uztverta lieta ir novietota kaut kādā iespējamā novietojuma "shēmā", kura ķermenim ļauj veidot attiecības ar uztverto. Šī shēma visdrīzāk ir atrodama valodā, kurā cilvēks mācās saprast, ka fiziskā telpa nav tikai patvērums viņam pašam, bet arī starpnieks, ar kura palīdzību viņš ir saistīts ar citiem cilvēkiem. Fiziskā un eksistenciālā telpa

ievada viņu vērtību un nosacījumu pasaulē, kura galvenokārt arī ir pārstāvēta valodā, cilvēka ķermenis tiek pakļauts nevis fiziskajai, bet verbālajai iniciācijai. Cilvēka iespējamās darbības un to nozīmes arī ir "ierakstītas" atsevišķajā cilvēka ķermenī, turklāt ne tikai kā individuālas, bet arī kā vispārnozīmīgas, vismaz cilvēks tās tā uztver. Vai uztverei nav klātbūtnes, bet tā, līdzīgi valodai, slīd no vienas nozīmes pie otras? Var sacīt arī tā, jo cilvēks taču nedzīvo savā tiešajā klātbūtnīgumā, viņš ir iesaistīts arī tādu simbolisku veidojumu dzīvē kā teksts vai vizuāli tveramie objekti, kuriem nav fiziskas dzīves. Saskarsme ar tiem it kā notiek tieši, bet vienlaikus šajā saskarsmē iesaistās arī atsauce uz kādu norunu par tiem (piemēram, lasīšana ir semantiski-sintaktiskā koda uztvere, ne tikai tieša jutekliska bauda). Šiem simboliskajiem veidojumiem piemīt nozīme, kas arī ir nestabila, jo tās fonā ir gan vēsturiskie nosacījumi, gan arī citas konvencijas. Tomēr to uztveres priekšnosacījums ir tas, ka šeit vērojama zināma universalitāte, jo tie vispār ir nolasāmi, bet tos var nolasīt, pateicoties cita veida kodu esamībai. Vai var sacīt, ka pastāv kaut kāds nozīmes pamatlīmenis vai protolīmenis, protosimboliskais vai protoikonogrāfiskais, kas it kā apsteidz ikvienu interpretāciju, vai arī mēs atkal saskaramies ar kādu norunu? Protosimboliskais līmenis nav vienkāršs fizisks izziņas akts, tas drīzāk satur sevī plašu iespēju spektru, kas paredz uztveres darbību. Tas liecina, ka atsevišķais notikums ir piesātināts ar daudz vispārīgāku nozīmi, nekā cilvēks to spēj uztvert. Kontekstu veido gan zināšanas, gan pieredzētais, tas viss sastāda īpašu stratēģiju, kas ļauj cilvēkam iepazīt jauno, palīdz veidot viņa jautājumu. Vai tas nozīmē, ka šīs vispārīgās nozīmes ir dotas kā pēdas (nospiedumi)? Noteikt kādu precīzāku nozīmes vai pēdas atsevišķo veidu, noteikt tās struktūru nevar. Simbolisko veidojumu nolasīšana ir tādu kontekstu meklēšana, kuriem ir atsauces, kuri var saskarties, un arī tas nav identitātes meklēšanas ceļš. Protosimboliskais līmenis ir cilvēka eksistenciālās telpas turpinājums, tā ir individuālās un sociālās telpas saskare un saspēle, kurā nav viennozīmīga rezultāta.

Mākslas uztveres socioloģiskie aspekti. Simbols, lauks, kods, uztvere

Līdz šim sarunā par estētikas problēmām runājām galvenokārt individuālās uztveres kontekstā, tomēr esmu pamanījusi, ka šur tur jau ir iespraucies un pavidējis arī cits, atšķirīgs konteksts jeb norunu, normu un vērtību konteksts. Tas prasa, lai mēs parunātu par kādu atšķirīgu tēmu – proti, mākslas socioloģisko interpretāciju, ne jau tāpēc, lai maksātu nodevas laikmeta gaumei un aktualitātei, bet gan tāpēc, lai tuvāk skartu mākslas dzīves svarīgu aspektu. Mākslas socioloģiskās analīzes teorijas strādā ne tik daudz ar individuālo uztveri, kā ar šai uztverei kopīgajiem nosacījumiem, kas tiek pamatoti ar cilvēka dzīves sociuma nosacījumiem: sociālā likuma, norunu, zināšanu sistēmām, prakses nošķirumiem, dažādām simbolizācijas formām; plašākā nozīmē tā ir atšķirīgu kultūras prakšu analīze, kurā māksla ir viens no sociālās realitātes komponentiem. Sociuma dzīve ir tikpat grūti analizējama kā dzīve vispār tāpēc, ka tajā cilvēks tver savu ikdienišķo un arī neikdienišķo darbību simboliskā formā.

Viena no pēdējās divdesmitgades interesantākajām koncepcijām šai sfērā pieder *Collège de France* socioloģijas profesoram, Eiropas Socioloģijas centra vadītājam, vienam no pazīstamākajiem un titulētākajiem Eiropas sociologiem – franču sociologam Pjēram Burdjē (1930). Burdjē ir pievērsies tieši jau minētajai kultūras prakšu analīzei, aplūkojot cilvēka sociālās aktivitātes lauku, kurā dominē valoda, maiņa, vara. Viņa pētījumi ir veltīti gan valodas politiskajam diskursam, gan fotogrāfijas sociālajai ekspluatācijai, gan arī muzeju divdomīgajai dzīvei. Kultūra Burdjē skatījumā ir sociālo struktūru reproducēšanas veids, kurā ielaužas arī varas izsauktās nevienlīdzības attiecības, kas apzinātā vai neapzinātā veidā tiek pieņemtas (legitimizētas).

Burdjē ideju pamatā ir likta konstrukcija, kuru viņš pats dēvē par "subjektīvā objektivitāti". Kā to saprast? Tas nozīmē, ka subjektīvais, kas pārstāv cilvēka apziņu un domāšanu, objektivizējas socialitātē, kurā tiek veidotas subjektivitātes pārstāvniecības (reprezentācijas) un koncepcijas, uz kurām balstoties indivīdi darina sociālo pasauli. Subjektīvā respektēšana,

Burdjē skatījumā, ir pirmais solis sociālās analīzes virzienā, kurā ir svarīga nozīmju veidošana, kas notiek kā individuāla, apzināta darbība. Tā kā nozīmes iegūst savu piepildījumu sociālajā kontekstā, tās ir tveramas nevis tiešā veidā, bet gan simboliski. Socialitāte veido īpašu telpu, kas nav aplūkojama kā pilnīgi objektīva, jo tad mēs ātri vien nonāktu pie atziņas, ka sociālā pasaule ir mehānisms, bet tas nenozīmē, ka tā būtu interpretējama tikai no subjektivitātes pozīcijām, tad socialitāte tiktu apskatīta patvaļīgi. Nozīmīgākie jēdzieni Burdjē leksikā ir *lauks* un *habitus* (latīniski šis vārds apzīmē diezgan plašu ārējo attiecību spektru, kura vispārināta nozīme būtu "ārējais aspekts"). Viņa interpretācijā habitus ir alternatīva apziņai, subjektam, tāpēc šis jēdziens saistāms ar cilvēciskā aģenta (darbības nesēja) radošo, aktīvo spēju. Habitus nav vienkāršs, bet gan salikts jēdziens, tas ir prakses organizācijas princips, kas apkopojams struktūru strukturējošā sistēmā. Reizēm Burdjē tekstos pavīd saīsināts šī jēdziena raksturojums – tas vienkārši nozīmē spēles izjūtu, praktisko jēgu (*sens pratique*), kas aicina aģentu darboties situācijā un atsaukties tai. Savā ziņā habitus ir kā otrā cilvēka daba, tas strādā visā cilvēka dzīves laikā, uzrādāms to, ka cilvēks ikreiz ir "ievilkts" atšķirīgā situācijā. Tādā veidā cilvēks var apvienot socialitātes nosacījumus ar savu individuālo darbību un apziņu. Lauks savukārt ir raksturojams kā darbības vide, hierarhiski organizētas vides virkņu veidā (ekonomiskais lauks, izglītības lauks, kultūras lauks utt.). Ikviens no laukiem ir nosacīti patstāvīgs, bet strukturāli līdzīgs citiem. Tā struktūra ir atkarīga no attiecībām un pozīcijas, kuru aģents ieņem laukā katrā atšķirīgajā laika sprīdī. Lauka jēdziens sevī ietver arī kontroles spēju un kompetenci, no tās izaug varas funkcija, ko nosacīti var saukt arī par kapitālu; akadēmiskais kapitāls, piemēram, ir formālā izglītība, grāds, pakāpe akadēmiskajā hierarhijā. Lauka mainību var saukt par tirgu. Kas tad tiek mainīts šajā tirgū, piemēram, kultūras tirgū? Tā ir simboliskā vara un simboliskais kapitāls, kas ietver gan prestiža un cieņas, gan pagodinājumu elementus, tie fundējas uz zināšanu un atzišanas dialektiku. Darbā "Atšķiršana" (*La distinction*) Burdjē raksturo kultūras kapitālu kā zināšanu formu, iekšēju kodu, kas rāda aģenta kompetenci kultūras attiecību un kultūras kodu atšifrēšanā. Viņš uzsver, ka mākslas darbam piemīt nozīme un tas ir interesants tikai tiem, kas uztur šo kultūras kompetenci jeb kodu, kurā tas ir iekodēts. Koda valdījums jeb kultūras kapitāls tiek uzkrāts ilgstošā apgušanas procesā, kas ietver gan ģimenes vai grupas pedagoģisko darbību (ģimenes izglītība), gan sociālo veidojumu dalībnieku darbību (difūzā izglītība), gan sociālos institūtus (institucionalizētā izglītība). No šī īsā ieskata Burdjē koncepcijas pamatelementu izvietojumā var redzēt, ka mākslas darba uztvere nav tikai individuālās uztveres jautājums, tai ir arī sociāli-institucionāli aspekti, kas veido zināmu distanci starp mākslu un uztveri. Es jau pieminēju simbola, koda, lauka jēdzienus; visi tie atgādina par kādu teoriju, par kuru mēs vēl neesam runājuši un kura šajās lekcijās nepelnīti

ir palikusi ārpus redzesloka – tā ir semiotika. Semiotika kā mācība par zīmju sistēmām ir saistāma ar valodas analīzi un pētniecību, arī Burdjē teorijā šis pārneseums ir pamanāms, proti, valodas analīzes sfērā izstrādāto konceptu pārneseums uz socioloģisko teoriju. Kods semiotikā tiek saprasts kā informācijas nesējs, lauks un kods kopīgi veido saskares tīklu. Rolāna Barta semioloģiskajā teorijā arī tiek runāts par kultūras kodu, ar to saprotot cilvēka zināšanas, kas sevī satur sociālo saišu kopumu. Izcilais modernās semiotikas klasiķis Umberto Eko kultūras kodā saskatīja daudzus aspektus, piemēram, uzvedības un vērtību sistēmas aspektus, kultūras tipoloģijas iespējas, pasaules modelēšanas principus jeb pasaules ainas veidošanas principus (pēdējā kultūras koda īpatnība, kā uzsvēra Eko, it sevišķi tika kopta padomju semiotikas skolā jeb Tartu–Maskavas skolā). Kods, lauks un simbols ir pastarpinoši jēdzieni, kuri norāda uz distanci, kas izveidojas starp cilvēku, viņa praksi un interesi, kuru viņš velta kādai no prakses sfērām, nebūdamas tajā tieši iesaistīts, piemēram, mākslai.

Burdjē teorijā simbolisko formu un apmaiņas sistēmu darbība ir kontekstuāla, t. i., tā paredz viena lauka saistību ar citu. Kultūras lauks kā viens no plašākajiem jēdzieniem ir radikāli kontekstuāls. Tas aptver gan individuālo pozīciju, stratēģiju un trajektoriju, gan arī struktūru, kurā šī pozīcija ir novietojusies. Individuālā darbība kultūras producēšanā ir saistāma arī ar pozīcijas konsekrāciju un leģitimizāciju, kas kultūras darbības galarezultātus ar savu instanču (izdevniecību, galeriju, akadēmiju utt.) starpniecību padara par to, kas tie ir. Burdjē kultūras lauka teorija iekļauj sevī simbolisko labumu producēšanas sociālos nosacījumus, apmaiņu ar tiem un to patērēšanu. Kultūras laukam ir raksturīga sava, īpaša ekonomija, kas kultūras producēšanā, protams, nav tikai ekonomisko likumu funkcionēšana vai absolutizēšana, jo šeit – kultūras laukā – var vērot ekonomiju apgrieztā veidā, tā, ka zaudētāja pozīcija ir ieguvēja pozīcija un ekonomiskie panākumi, piemēram, kāda darba triumfs tirgū – mākslas best-sellerizācija, var kalpot par signālu tam, ka mākslas darba simboliskajai varai ir pilnīgi citi nosacījumi, kas neizriet no paša kultūras lauka stratēģijas. Burdjē uzskata, ka kultūras lauka īpaša ekonomija balstās uz atsevišķām ticības formām, kas veido kultūras (literatūras un mākslas darbu) darinājumu estētisko vai sociālo vērtību (kura parasti, kopš 19. gadsimta, tiek dēvēta par autonomiju). Tomēr šī vērtība nepastāv pati par sevi, tā sastāv no saliktiem un nemītīgi mainīgiem nosacījumiem, kas iekļauj daudzveidīgus sociālus un institucionālus faktoros. Šo faktoru analīze aizved pie kultūras prakšu un labumu pētniecības. Burdjē kultūras analīzē saskata divas dominējošas tendences, kas, viņaprāt, ir neadekvātas un reduktīvas. Pirmā tendence ir izaugusi no neokantisma simbolisko formu filozofijas, tā meklē nevēsturiskas, universālas struktūras un ir balstīta uz pasaules poētisko redzējumu. Otrā nāk no strukturālisma; arī šai tendencei ir raksturīga pētījamā objekta – teksta – izolācija no sociālo nosacījumu

iedarbes, tāpēc abas šīs tendences balansē uz abstrakciju robežas. Burdjē savās teorijās īpaši akcentē starpnieku (kritiķu, publicistu, izdevēju, akadēmiķu u.c.) lomu, jo tieši šajā – starpnieku pasaulē – notiek viedokļu producēšana, kas norāda, ka arī viedoklis iederas simbolisko labumu tīklā. Tas nenozīmē, ka starp kultūras darinājumu struktūrām un sociālajām struktūrām ir pilnīga sakritība vai arī ka rakstnieks vai mākslinieks ir tikai savas sociālās piederības ķīlnieks un gūsteknis. Darinājumā tiek pieteiktas arī sociālo attiecību objektīvās noteiksmes, bet tās nav ierobežojamas, piemēram, sociālās šķiras ietvaros. Sociālā realitāte ir daudzplākšņains veidojums, tieši tāpēc to nevar reducēt tikai uz vienu attiecību loku pat tad, ja pētījuma objekts ir kultūras darinājums. Arī kultūras lauks iekļauj sevi šo daudzplākšņainību, kas apgrūtina analīzi, tāpēc savā analīzē Burdjē atšķir trīs pakāpju soļus, kuri rāda sociālās realitātes līmeņus: 1) kultūras lauka novietojumu jeb pozīciju, kuru viņš dēvē par varas lauku (dominējošo varas attiecību tīklu); 2) māksliniecisko vai literārā lauka struktūru (struktūra, kas rāda to objektīvo pozīciju, kuru ieņem aģents); 3) producētāja *habitus* attīstību. Arī literatūras vai mākslas laukā pastāv dominējošā pozīcija vai subordinācija varas lauka ietvaros, kuras pieļaušanas pozīcija ir balstīta uz ekonomisko vai politisko kapitālu, tā simbolizē ļoti augstu šī kapitāla simbolizācijas līmeni (akadēmisko kapitālu, kultūras kapitālu utt.), bet vienlaikus šai pozīcijai ir relatīvi zema ekonomiskā kapitāla pakāpe (ja salīdzina ar ekonomiskā vai politiskā lauka pozīcijām). Šis apstāklis ļauj Burdjē raksturot intelektuāļus kā piederīgus pie dominējošās šķiras dominējošās frakcijas un secināt, ka kultūras laukam piemīt relatīva autonomija attiecībā pret politiskajiem un ekonomiskajiem nosacījumiem. Kultūras lauka struktūru veido divu pakļautu lauku – ierobežotās producēšanas lauka un plaša spektra producēšanas lauka – pretstatījums. Ierobežotās producēšanas lauks nozīmē to, ko mēs parasti saucam par "augsto mākslu" (modernajā leksikā vairāk gan ir sastopamas norādes uz "augsto modi"), piemēram, klasisko mūziku, nopietno literatūru, plastisko mākslu (glezniecību un skulptūru). Šajā laukā kompetences likmes ir ļoti simboliskas, tās ietver tādus faktoros kā prestižs, slava, konsekrācija (iesvaidišana), kas, ja varam paļauties uz Burdjē, nozīmē producētāju producēšanu, un šī lauku autoritāšu hierarhiju veido dažādas simboliskas labumu formas (neieinteresētība peļņā utt.), tāpēc arī šo lauku uztur ticība (man gan gribētos sacīt, uzticība) simboliskajai varai, kura izpaužas kā uzticība izglītības sistēmai, muzeju un galeriju kolekciju veidošanas kompetencei, literatūras un mākslas vēsturēm, mūsdienu mākslas centriem utt. Plaša spektra producēšanas lauks ir tas, ko mēs ikdienā saucam par masu vai populāro kultūru. Tas aptver tādas parādības kā televīzijas komercanālus, lielāko daļu kinoindustrijas ražojumu, radio, populāro vai masām adresēto literatūru un komiksus, populāro mūziku utt. Šis lauks ir tiešas kultūras industrijas lauks, kura hierarhiju veido ekonomiskā kapitāla vai "pamatlīnijas" piesaiste.

Kultūras laukam ir arī sava autonomija, kas balstās uz simboliskā kapitāla atzišanu, bet tajā darbojas arī ekonomiskā kapitāla prasības, un starp šīm abām sfērām ir novietota kultūras prakšu virkne, kura apvieno minētos kapitālus, jo tie veido kultūras leģitimizāciju. Lielās līnijās abi iepriekšminētie pakļautie lauki veido opozīciju starp elitāro un masu kultūru, un šīs kultūras nav raksturojamas un nošķiramas pilnīgi viennozīmīgi, tā, lai mēs visi pilnīgi skaidri un uz visiem laikiem kvalificētu dažādu kultūras parādību piederību, jo to eksistence ir atkarīga gan no valsts, kurā tās pastāv, gan arī no vēsturisko nosacījumu darbības. Kultūras lauka analīzē vēriba jāpiegriež ne tikai simboliskās varas veidojumiem, bet arī aģentu jeb nesēju pozīcijai (novietojumam), jo šo pozīciju savstarpējā neizlīdzinātība vai cīņa uztur kultūras lauka dinamiku. Šī cīņa izpaužas kā mūžsenais konflikts starp iedibināto tradīciju ortodoksalitāti un jaunu kultūras prakšu ielaušanos jeb pozīcijas ieņemšanu, kas, protams, satricina jau nostabilizējušās pozīcijas. Pozīciju ieņemšanu Burdjē reizēm dēvē par "radošā darba telpu", bet radošais moments var arī nebūt pilnīgi nevainīgs, tas var būt piesaistīts kultūrai ārējo spēku – politikas un ekonomikas – darbībai. Pozīcijas ieņemšana ir intertekstuāls jēdziens, kas liek pievērsties gan spēku, gan pozīcijas, gan aģentu analīzei. No šāda aspekta var analizēt arī dažādas diskusijas par kultūras problēmām, piemēram, par postmodernās mākslas un humānisma problēmām, kas reizumis pavidā arī mūsu periodikā (tiesa gan, apraužoties tikpat piepeši kā uzsākdamās). Ar šo frāzi es gribu pievērst uzmanību tam, ka šādu diskusiju centrā ne vienmēr ir "tikai" mākslas (vai izglītības un zinātnes) problēmas, bet arī institūciju, simboliskā kapitāla un varas attiecību problēmas (nemaz jau nerunājot par politisko un ekonomisko "pamatlīniju" motīviem). Attiecības starp pozīcijām un pozīciju ieņemšanu pastarpina aģentu spēles izjūta (*habitus*), kas nosaka viņu darbības stratēģiju un trajektoriju kultūras laukā. Ko Burdjē saprot ar jēdzieniem stratēģija un trajektorija? Stratēģija ir īpaša prakses orientācija, kas nebalstās tikai un vienīgi uz apzinātu aprēķinu, bet drīzāk gan uz neapzinātu labvēlību pret kādu praksi, tieksmi uz to. Stratēģija nevar būt iepriekšsacerēta, tā ir atkarīga no pozīcijas, kuru aģents ieņem laukā un kuru Burdjē sauc par "leģitimētās problemātikas" stadiju: to veido konfrontācijas jautājumi, cīņas likmes – viss, kas prasa pēc atrisinājuma. Trajektorija apzīmē pozīciju virkni, kuru ieņem aģents, gūstot panākumus; šis jēdziens rāda lauka un aģenta attiecību objektivitāti. Tādējādi Burdjē teorija ietver gan kultūras lauka producēšanas materialitāti, gan arī tajā iekļautas attiecību simbolizācijas pakāpes, un starp abiem šiem faktoriem atrodas daudzveidīgi starpnieki, kas "apgādā" sociumu ar viedokļiem, producē un atklāj vērtības, radot zināmu uzticību vērotājā, uztvērējā un patērētājā. Šī uzticība ir kultūras lauka lielākais kapitāls, pateicoties kam šis lauks ne tikai producē, bet arī reproducē pats sevi.

Mākslas uztvere Burdjē skatījumā ir saistāma ar atšifrēšanas operāciju, kas notiek apzināti vai arī neapzināti. Kultūras kods, kas atrodams ikvienā mākslas darbā, padara uztveri iespējamu vai arī neiespējamu. Tas nozīmē, ka Burdjē atsakās no uztveres akta psiholoģizācijas, pievēršoties mākslas darba nozīmes atklāšanai, kas nav domājama bez mākslinieciskās kompetences līdzdalības. Kādus nosacījumus Burdjē izvirza mākslas darba uztverei? Svarīgākais mākslas darba uztveres aspekts ir mākslinieciskā kompetence, kas ir atšifrēšanas nosacījums. Kas ir mākslinieciskā kompetence? Tas ir viens no sociālās ekspertīzes variantiem, kas aptver instrumentu kopumu, kuru eksperts izmanto savā darbībā. Māksliniecisko kompetenci nevar uzskatīt tikai par iepriekš iegūtu zināšanu kopumu, tā ir mainīga parādība, kas nevar operēt tikai ar vienu klasifikācijas sistēmu, kā tas bieži notiek kādas tradīcijas ietvaros. Mākslinieciskās kompetences līmenis ir augstāks tad, ja eksperta zināšanas ir kontekstuālas, t. i., tās spēj izmantot dažādas klasifikācijas sistēmas, tās salīdzinot. Kompetence ir arī distances jēdziens, kas norāda uz uztveres akta absolutizācijas nepilnību. Tūlītējais uztveres akts var likt izvēlēties aplamu kodu, kas noved pie uztveres iluzoritātes vai pārpratumiem, jo izvēlētais uztveres kods (kas var tikt izvēlēts spontāni un patvaļīgi, orientējoties uz ikdienas uztverē lietotajiem kodiem kā vairāk zināmiem un pazīstamiem) var novest maldu ceļos. Tādējādi mīts par "svaigu aci" vai tīrās uztveres nevainīgo skatu, kas var izvērtēt mākslas darbu, atšķirot vērtīgo no mazvērtīgā, vairāk ir piemērots ikdienišķu parādību uztverei. Uztveres spontanitāte, kas atsevišķās teorijās tika uzskatīta par uztveres priekšrocību, patiesībā nav viss pietiekama uztveres īpatnība, bet gan atsevišķs uztveres gadījums. "Svaigās acs" vai "atkailinātā skatiens" uztverē, protams, notiek mākslas vērojums, bet šajā vērojumā pietrūkst reālas apzināšanās par to, kas tiek vērots. Līdzās šim uztveres veidam pastāv arī "izglītotās" uztveres veids, kura pamatā ir kāda izglītība, bet arī šim veidam var piemist līdzīgi trūkumi. Burdjē šajā uztveres veidā saskata pazīstamā atpazīšanu, viņš uzsver, ka šāda uztvere līdzinās tāda etnologa darbam, kurš svešās zemēs meklē pats sevi. Kultūras aklums un dezorientācija ir šī uztveres veida neizbēgami pavadoņi, jo tiek ignorēts, ka mākslas uztvere ir pakāpeniska, pastarpināta operācija. Pretēji šiem uztveres veidiem pastāv arī zinātniskās uztveres veids, kas ir balstīts uz zināšanām. Šis veids pretendē uz adekvātu uztveri un apvieno gan tūlītējo uztveri, gan arī zinātnisko vērojumu, tas ir kultūras akts, kas parāda atšķirību starp "naivo" uztveri un uz zināšanām balstītu uztveri, kura operē ar noteiktām mākslas tēlu, alegoriju, metožu, tehniku un to kombināciju interpretāciju.

Pats uztveres akts ir salikta, kombinēta operācija, kurā notiek dažādu kodu atšifrēšana. Tas notiek tāpēc, ka mākslas darbs var saturēt arī noslēgtas nozīmes, kuru pieņemšana par zināmām var novest pie kļūdišanās interpretācijā. Arī zinātniskais uztveres veids var orientēties uz abstrakcijām,

piemēram, tīru ekspresivitāti, tīru estētismu, tādējādi ignorējot gan mākslas darba pastāvēšanas telpu, gan arī uztvērēja telpu. Socioloģiskā uztveres analīze parāda atšķirīgos uztveres līmeņus, kam abstraktais zinātniskais skatiens paslīd garām. Mākslas darbā taču ir ne tikai tīrās mākslinieciskās nozīmes, bet tajā ir pārstāvēta arī kāda sociālās realitātes daļa, kāda laika simboliskie kultūras labumi, kas nav tikai individuālās apziņas vai gribas darināti, bet runā ar individualitātes starpniecību. Ikviena laikmeta perioda māksla pārstāv kādu simbolizēto labumu sistēmu, to institucionalizēto klasifikācijas sistēmu, kas tos atšķir no kāda cita laikmeta darbiem; tāpēc ir diezgan sarežģīti uztvert atšķirību starp šīm pārstāvētajām sistēmām, un rodas vēlēšanās visu izskaidrot pēc sev pazīstamā, tuvā, turklāt vēl domājot, ka šis pazīstamais arī ir tas universālais kods, kas noder ikviena mākslas darba atšifrēšanai.

Mākslas darba uztveri un nolasīšanu apgrūtina arī tas, ka kods ne-līdzinās atslēgai, tas nav tikai viens. Kods veido savstarpējas attiecības, piemēram, starp to kodu, kurš pēc rūpīgas apsvēršanas patiešām ir kādā darbā un kuru ir grūti fiksēt, un to kodu, kas ir veidojies kādu vēsturisko institūciju darbības rezultātā. Cilvēks savā uztverē lielākā vai mazākā mērā izmanto arī sociālos kodus, kas ir apvienojoši viņa laikam un it kā apkopo uztveri; šis nosacījums vismaz daļēji izgaismo to īpatno parādību, kuras dēļ kāda māksla tiek aktualizēta noteiktā laika posmā, piemēram, baroka mūzika vai El Greko glezniecība; reizumis šie kodi ievijas un tiek parafrāzēti arī laikmetīgajā mākslā, pieteikdami savu aktualitāti, piemēram, viduslaiku monodijas (dziedājumi bez pavadījuma) Albāna Berga mūzikā. Cilvēks savā uztverē pārstāv kādu ierobežotu un noteiktu spēju līmeni, kas reizē ir arī viņa "informācijas" uztveres spēja, piemēram, orientēšanās glezniecības skolās un stilos. Ja nākas saskarties ar sarežģītiem un smalkiem kodiem, kuri it kā pārsniedz šo "informācijas" spēju, var zust interese arī par mākslas darbu. Kas ir smalkie kodi? Tie piemīt pašam mākslas darbam un nepadodas tūlītējai atpazīšanai, tos nevar uztvert kā racionālus apsvērumus vai frāzi, tie var būt pārstāvēti mākslas darbā arī kā savā starpā nesaistītu skaņu vai krāsu jūklis. Zināmā mērā kodi tiek arī pār-mantoti, tā laikmetīgās mākslas nolasīšana vairāk ir saistīta ar iepriekšējo mākslas lasījumu izveidotajiem kodiem. Īpaši aktīva lasījuma kodu veidošana notiek t. s. klasiskajos mākslas periodos, kuri izceļas ar stilistisku precizitāti un skaidrību. Šajos posmos tapušie kodi parasti tiek pārnesti uz t. s. pārrāvuma periodiem, kad tiek pieteikti jauni mākslas stili un formas; tas skar arī laiku, kurā mēs dzīvojam. Mākslas izteiksmes līdzekļu pār-veide izraisa arī nepieciešamību pēc uztveres līdzekļu pārveides, bet pē-dējie pārtop salīdzinoši lēni, jo uztveri apkopojošie sociālie kodi dzīvo at-miņā ilgāk, nekā mēs to apzināmies; tie ir ieauguši mūsu paradumos un darbojas bez īpašas apziņas piepūles, darbojas kā apziņas inerce, vei-dodami arī mākslinieciskās kompetences pamatus. Tādējādi arī izglītote

cilvēki, par kuriem Burdjē saka, ka tie pieder kultūrai tikpat lielā mērā, cik lielā mērā kultūra pieder tiem, savā uztverē arī var ignorēt mākslas novitāti, jo tā neatbilst viņu audzināšanas un izglītošanas ideāliem. Ieņemot šādu pozīciju, mākslas eksperti sāk pildīt ideoloģiskas vai uzraudzības funkcijas. Tas nenozīmē, ka mākslas kompetences ideoloģizācijas iegansts nevar būt arī jaunā māksla, arī tā var ap sevi pulcēt jaunos kulta priesterus, kas ar savu moderno, informatīvi-apoloģētisko rituālu starpniecību paplašina šīs mākslas dzīves telpu, veidami un izstrādādami jaunās mākslas ideoloģijas. Protams, šī ideoloģija būs pretēja akadēmiskajai ideoloģijai, bet to savā ziņā izraisa arī tas faktors, ka laikmetīgā māksla (mūsdienā nozīmē) mēģina "dekodēt" pašus kodus, tādējādi saraudama saites ar visiem iedibinātajiem kodiem. Nefiguratīvās glezniecības darbi it kā izaicina un disonē ar māksliniecisko kompetenci, vēršamies tieši pie naivitātes, tirā skatu, mākslas nevainības, kas pie noteiktas uztveres sakārtām pieradinātajiem ekspertiem un arī mākslas baudītājiem ir smags pārbaudījums.

Visu mākslas pastāvēšanas laiku tā ir tikusi ne tikai uztverta un interpretēta, bet arī pieņemta un ieguvusi noteiktu piederību. Kā izskaidrot šo piederību? Vai tā nav pilnīgā pretrunā ar mākslas nelietderīgumu, atšķirību no praktiskajām lietām? Mākslas piederība ir saprotama no aspekta, ka mākslai ir arī vērtības atribūts, tādējādi māksla pieder kādam nevis kā lieta, bet gan kā vērtība. Vērtība iesaista mākslu apmaiņas procesā, kurā tiek mainīti simboliskie kultūras labumi. Nosliece iegūt piederībā kultūras labumus izaug no izglītības, kas paplašina mākslas eksistences lauku, radot māksliniecisko kompetenci kā galveno šīs piederēšanas apliecināšanas instrumentu, kā arī vajadzību pēc kultūras labumiem un prasību pēc šīs vajadzības apmierināšanas vai mākslas patērēšanas. Mākslas patērēšana nav saprotama tikai negatīvā nozīmē kā pretnostatījums mākslas uztverei un baudīšanai, jo ar mākslas patērēšanu esam saistīti mēs visi. Kas ir patērētājs? Tas, kurš atšķiras no profesionāla vērtētāja, kurš drīzāk ir "mīlētājs", nevis pazinējs, piemēram, klasiskās mūzikas uztverē vairāk ir mīlētāju, kas vienkārši izjūt skaņas valdzinājumu, nekā orientējas tās harmonijas vai disharmonijas principos. Mīlētājam mūzika nozīmē kaut ko citu nekā speciālistam, viņš mākslas likumus uztver neapzināti, intuitīvi, nevis analizējot un spriežot, un tas nebūt nenozīmē, ka viņa ieguldījums mākslas uztverē un dzīvē ir noniecināms. Racionalizēta mākslas uztvere arī var slēpt sevi briesmas, ko Burdjē nosauc par akadēmisma briesmām. Tās ienāk ar izglītības starpniecību, ignorējot intuitīvo uztveri, kurā vairāk darbojas habitus vai spēles izjūta.

Mākslas uztvere nav tikai vienreizējs akts, uztvere nevar restaurēt mākslas arhetipiskumu jeb vienreizību, tā ir darbība, kas atkārtojas, jo uztverē nenorisinās tikai kādas estētiskas shēmas vai principu restaurācija,

kuriem sekojot mākslas darbs ir darināts. Shēmām un likumiem ir nozīmīga vieta uztvertā apjēgšanā un atpazīšanā, bet tikpat nozīmīga ir arī tā ne uz kādām shēmām nereducējamā uztveres oriģinalitāte, kas apkopojas un iegūst noteiktību tikai pēc uztveres notikuma.

Mākslas darba uztverei nozīmīgs ir audzināšanas faktors, kas ne tikai nodrošina mākslas izpratnes attīstību, piedāvājot specifiskas zināšanas par vienu vai otru mākslas veidu, bet arī palīdz mākslai iegūt sociālā labuma statusu. Izglītība modernajā pasaulē ir viens no simboliskajiem labumiem, kam ir sava novietotība un tirgus. Izglītība nozīmē zināmu sociālās piederības līmeni un veido noteiktu dzīves stilu, kas nosaka individuālās izvēles – arī mākslas laukā. Tātad izglītība ne tikai izglīto cilvēku, bet arī piedāvā viņam zināmas mākslas uztveres un izpratnes shēmas. Izglītības ietekme mākslas laukā ir viens no spēcīgākajiem sociālajiem fenomeniem, kas veido noteiktu sociāli ievirzītu mākslas uztveres kontekstu. Šajā ziņā nevar runāt tikai par individuālās mākslas uztveres attīstību, bet gan par veselu izglītības veidotu sociālu vidi vai sociālu slāni. Humanitārā izglītība, kas pārstāv šo mākslas uztveres attīstības vidi jeb kompetenci, attīstās pieaugošā proporcijā, veidojot "kultūras dižciltību", kura izpaužas dzīves stilā, ritmā un kultūras vērtību pārstāvēniecībā. Estētiskā pieredze nav domājama tikai individuālā līmenī, bet gan kā sociālo nosacījumu kopums, kas ļauj tai pastāvēt un attīstīties. Estētiskā pieredze parāda kādu savu pastāvēšanas šķautni, kuru Burdjē sauc par mākslas mīlestību. Mākslas mīlestība nav tikai neieinteresēta autonoma pievēršanās mākslas vērtībām, tā nozīmē arī šo vērtību atzišanu, apstiprināšanu, pieņemšanu, kā arī sava sociālā stāvokļa pārstāvēšanu un sociālo privilēģiju demonstrēšanu (klasiski triviāls piemērs ir operas apmeklēšanas rituāli, pirmizrāžu un mākslas izstāžu atklāšanu publikas noturīgā nemainība). Mākslas mīlestība uztur kultūras institūciju darbību (muzeju, teātru, galeriju, izdevniecību utt.), piešķirot šīm institūcijām ne tikai mākslas darba vērtības "sargāšanas" funkciju, bet arī simbolisko labumu apmaiņas vai tirgus funkciju. Mākslas institūciju pastāvēšana savā veidā veic mākslas sakralizācijas uzdevumu, liekot šīm institūcijām kļūt par mākslas pielūgsmes templiem, uz kuriem plūst svētceļnieku bari (piemēram, uz Luvru, Prado, MOMA), tā veido ne tikai sociālo vai ekonomisko atšķirību, bet arī gaumes jeb estētisko atšķirību, nodalot civilizētos ļaudis no barbariem, apstiprinot pirmo tiesības uz dzīvi kultūrā, kas viņiem kļuvusi par dabisko stāvokli. No visām mākslas institūcijām visuzskatāmāk šo sakralizācijas funkciju demonstrē muzeji, uzskata Burdjē, tieši muzeji bieži vien jau tīri ārēji un arhitektoniski attēlo vai imitē kādu sakrālu celtni (grieķu vai romiešu stilā, ar kolonādēm, iekšējiem pagalmiem, monumentālām kāpnēm, par to var pārliecināties ikviens, kas pabijis kādā no reprezentīvākajām Rietumu mākslas krātuvēm). Muzeji ir varenās pagātnes liecinājums, pagājušo laikmetu izcīlāko cilvēku slavinājums. Savā ziņā muzeji pilda arī ideoloģisku funkciju,

rāidāmi to, ka ar pagātni viss ir kārtībā, vai arī to, ka tas, kas nāk no pagātnes, pārspēj šodienu, jo ir jau ieguvis savu apstiprinājumu, ir pieņemts, un šis apstiprinājums apliecina arī "labu gaumi", kas kalpo par gaumes audzināšanas modeli. Tādējādi muzeji un to apmeklētāji piepulcējas pagātnes iedzīvinātājiem un uzturētājiem un veido jaunu apliecinājumu "gaumes aristokrātijas" dzīvīgamam.

Izmantotā literatūra

- Adorno Teodor.* Aesthetic Theory. – London, 1984.
- Barthes Roland.* Essais Critiques. – Paris, 1964.
- Benjamin Walter.* Charles Baudlaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. – London, 1983.
- Bourdieu Pierre.* La Distinction; Critique sociale du jugement. – Paris, 1979.
- Bourdieu Pierre.* The Field of Cultural Production. – Cambridge, 1993.
- Crowther Paul.* Critical Aesthetic and Postmodernism. – Oxford, 1996.
- Danto Arthur.* The State of Art. – New York, 1987.
- Danto Arthur.* After the End of Art. – Washington, 1997.
- Deleuze Gilles.* Marcel Proust et signes. – Paris, 1981.
- Derrida Jaques.* Positions. – Paris, 1966.
- Dufrenne Mikel.* Esthetique et philosophie. – III. – Paris, 1981.
- Dufrenne Mikel.* In the Presence of the Sensuous. – New York, 1991.
- Foucault Michel.* Raymond Roussel. – Paris, 1963.
- Heidegers Martins.* Malkasceļi. – Rīga, 1998.
- Kants Imanuels.* Spriestspējas kritika. – Rīga, 2000.
- Lyotard Jean-Francois.* The Postmodern Condition. – Manchester, 1984.
- Lyotard Jean-Francois.* Lecons sur L'Analitique du Sublime. – Paris, 1984.
- Merleau-Ponty Maurice.* The Prose of World. – London, 1974.
- Sartre Jean-Paul.* L' imagination. – Paris, 1985.
- Кроче Бенедетто.* Эстетика как наука о выражении и как всеобща(я) лингвистика. – Москва, 1920.
- Набоков Владимир.* Лекции по русской литературе. – Москва, 1998.
- Якобсон Роман.* Работы по поэтике. – Москва, 1987.

Saturs

IEVADS	3
KAS IR ESTĒTIKA	5
ESTĒTISKĀS PIEREDZES NOZĪME	12
ESTĒTISKĀS PIEREDZES JĒGVEIDOJUMI: JAUTĀJUMS PAR FORMU	22
SKAISTAIS KĀ ESTĒTIKAS KULMINĀCIJA	30
ESTĒTIKA UN IZTĒLE	37
ESTĒTIKA, JAUNRADE UN POĒTIKA	45
ESTĒTIKA UN MĀKSLA	58
ESTĒTIKA UN LAIKS. MODERNISMA ESTĒTIKA	70
MĀKSLAS DARBA AUTONOMIJA	80
MĀKSLAS NĀVES IDEJA LAIKMETĪGAJĀ ESTĒTIKĀ	89
POSTMODERNISMS UN ESTĒTIKA	97
ESTĒTIKA UN LITERATŪRA	106
STRUKTŪRA UN NOZĪME. ESTĒTIKAS UN KRITIKAS ATTIECĪBAS	114
MĀKSLAS UZTVĒRES SOCIOLOĢISKIE ASPEKTI. SIMBOLS, LAUKS, KODS, UZTVĒRE	124
IZMANTOTĀ LITERATŪRA	134

Lekciju kurss
ESTĒTIKA
Elga Freiberga

MŪSDIENU ESTĒTIKAS SKICES

Izdevniecības redaktors *A. Cinis*
Māksl. redaktors *A. Aleks*
Tehn. redaktore *E. Vilka*
Maketētāja *E. Bļinova*
Korektore *Z. Stikute*

Apgāds Zvaigzne ABC, SIA, K. Valdemāra ielā 105,
Rīgā, LV-1013. Red. nr. S-287.

A/s "Poligrāfists", K. Valdemāra ielā 6. Rīgā, LV-1010.

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0301006537

OBLIGĀTAIS
EKSEMPLĀRS

2. —

2001-4
7

l e k c i j u k u r s s

Elga Freiberga

(dz. 1956. g.)

Filozofijas doktore

Lasa lekcijas filozofijā Latvijas Universitātē un

Latvijas Mākslas akadēmijā

KAS IR ESTĒTIKA
ESTĒTISKĀ PIEREDZE

SKAISTAIS

ESTĒTIKA UN IZTĒLE

MODERNISMA ESTĒTIKA

POSTMODERNISMS

SIMBOLS, LAUKS, KODS, UZTVERE

ISBN 9984-17-862-5



9 789984 178622 >



ZVAIGZNE ABC