

Skaitījums un iedalījums: kas kuram pakārtots

Jim Jarmusch

Rule #5: *Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery – celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: "It's not where you take things from – it's where you take them to."*¹

Atslēgvārdi: antiskaitliskie mērījumi, sociālā laika iedalījums atmiņās, telpas kā brīvi pieejamā darbības lauka nozīmība laika skaitījumos, mākslas darbs, telplaiciskais iedalījums.

Laiciskās nolemtības (garlaicības) graušana ar telpiskuma palīdzību. Mākla

jeb par melīgo īstenību un valodas uztiēšanu pasaulei un savai apkārtnē aiz glēvulības, lai iegūtu valodas nodrošinātu konvencionālu redzējuma viennozīmību dažādo izjūtu savijumu un metaforisko konstelāciju vietā, kur morāle aizstāta ar varas gribu jeb nekristietisku dvēseli

Pieteikums: valoda un mākslas darbs. Par primāro apkārtnes piedzīvojumu

Katram skaidrs, ka skaitļi ir abstrakcija. Ka primāri mēs pasauli piedzīvojam kā dzīves pasauli, tātad kā "pirms", "pēc", "iepriekš", "kopā ar"; tāpat kā apkārtni primāri saklausām nevis kā *noise* mūziku vai moderno klasisko, piemēram, Šēnberga 12 toņu sakārtā, bet gan kā praktiskas iesaistes skaņas vai atmiņas par tām – bērna čaļas, mašīnas bremžu skaņa, akas vindas čikstoņa, kas, arī fiziski nepieskaroties lietām, veido pārliecību par drošu, noturīgu pasauli.²

¹ **Likums Nr. 5.** Nekas nav oriģināls. Zodziet no jebkuriēnes, kas rezonē ar iedvesmu vai rosina iztēli. Aprijiet vecas filmas, jaunas filmas, mūziku, grāmatas, gleznas, fotogrāfijas, dzejoļus, sapņus, nejaušas sarunas, arhitektūru, tiltus, ielu zīmes, kokus, mākoņus, ūdenstilpes, gaismu un ēnas. Izvēlieties tikai to, kas nepastarpināti uzrunā jūsu dvēseli. Ja jūs to darīsiet, jūsu darbs (un zādzība) būs autentisks. Autentiskums ir nenovērtējams; oriģinalitāte nepastāv. Un necentieties slēpt savu zagšanu – sviniēto, ja jums tā tik. Jebkurā gadījumā vienmēr atcerieties, ko teica Žans Liks Godārs: "Nav svarīgi, no kuriēnes tu paņēmiēto, – svarīgi, uz kuriēni tu tās aizved." Džims Džārmušs. (MovieMaker, 22.01.2004. http://www.movie-maker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972/)

² Sal. arī: Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1. Teil, 1. Abschnitt, insb. 3–6. Kapitel zu "Weltlichkeit der Welt".

Cilvēka apziņas īstenība – proti, tas, kā viņš piedzīvo sevi savā dzīvē pasaulē, – nebūt nav tikai iemācīta saskaņa starp attēlu un tā nosaukumu; protams, tāds skepses paudums pret to iespējamo saskaņu kā Renē Magrita (*René Magritte*) un Mišela Fuko (*Michel Foucault*) pīpes glezna/interpretācija ir pārspilējums un pretējā galējība. Interesantais un dzīvošanas vērtais ir individuālais, intencionālais “kā” – redzējums, izstāstījums, iekrāsojums, mākslas darba klātbūtnes izmainīta telpa, performatīvs atkārtojums – jeb tas, kas grauj iepriekš noteiktu likumību, kārtību, monotonitātes garlaicību.

Tomēr pati māksla, t. i., ģēnija māksla, gadsimtiem ejot, sevi aizvien vairāk un vairāk izprot kā garlaicīgu un nolietojušos, spējīgu tikai uz zagšanu un plaģiējošu atkārtošanos. Piemēram, viena no pamattēzēm, kas pausta režisora Bazila Merkado (*Basil Mercado*) arthouse autorfilmā “La Doctrine” (2020) un kas visnotaļ spilgti izsaka arī kino būtību, ir, ka mēs atceramies, mums vajadzētu atcerēties tikai intereso (4.36 līdz 5.49 min. un 15.34 līdz 16.00 min.). Un ka lielākoties visu kāds jau ir pateicis – pateikt ko jaunu ir gandrīz neiespējami. Tāpēc arī filmu var gribēties veidot no scenogrāfiski fotogrāfiskiem fragmentiem, kuru nozīmība ir fotogrāfisks, glezniecisks skaistums un estētisks baudījums; to pavada stāstījums, kas nav tiešs paraksts zem attēla vai tā apraksts. Šādi pašnovērtējuma sarežģījumi mūsdienu populārajai kultūrai ir sveši, tieši otrādi – tā barojas no Mākslas Mākslai sirdssāpēm. ¹

Kāda tajā visā varētu būt valodas loma? Valoda bieži tiek pielīdzināta domāšanai. Bez valodas nevar būt domāšana. Tā un tās izsmalcinātība atšķir mūs no zvēriem, kuriem gan piemīt intencionalitāte (apziņas konkrēta vērstība uz kaut ko, to kaut kā saprotot un interpretējot), bet nepiemīt, piemēram, principu noteikta morāle, dzeja – tie klejo “nekurienē bez nekā” (*Nirgends ohne Nichts*).³ Vienlaikus

valoda iesloga un noplicina, monotonizē un piešķir vienveidīgu atkārtojumu iespējamās nozīmēs, gramatiskos laikos, izteikšanas un apraksta iespējās, ciktāl tas attiecas uz nelielu valodas daļu – piemēram, teikumu. Bet, raugoties citā perspektīvā, valoda piešķir brīvību, dod iespēju – vismaz domās – nesekot pasaulei, instinktiem; tā dod piekļuvi dievišķām sfērām, sagraujot valodas uzliktās ierastās normas kā mistiķu un dadaistu darbos, protams, dažādās variācijās arī literatūrā vispār. ²

Visnotaļ 20. gadsimtam raksturīgs būtu izteikums, ka valoda piešķir cilvēkam unikālu iespēju apzināties ja ne to, ka viņš mirst – jo, manuprāt, to dara arī zvēri –, bet savu mirstīgumu; tas vienlaikus nozīmē paplašinājumu: *Immer ist es Welt und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine*⁴; kristietiski eksistenciālā garā tas būtu saistīts ar visādu pesimismu, nihilismu, pasauliskas morāles, normu un skaistuma noliegumu, proti, uzticēšanās noliegumu cilvēkam. Kad mira mans kaķītis, bija skaidri redzams – viņa apzinās, ka mirst, bet acis – jo tur jau tas ir redzams – bija skumjas un neizpratne, proti, unikālā dvēsele, nevis cilvēkam piemītošais, prāta noteiktais cietums, domas – kādas nu kuram tās ir: frāzes, balsis, regulas, pārliecības, vārdu sakot, baltais eiropietis pusmūža gadus. Bez introspektīvas iekšējas nāves pieredzes iespējas savu nāvi kā pieredzi cilvēks var piedzīvot tikai kā notiekošu ar Citu ², kā kādam izstāstītu, izlasītu, saklausītu, noskatītu – tā vācu eksistenciālists – hermeneitiskais fenomenologs Martins Heidegers (*Martin Heidegger*). Savu nāvi nav iespējams pieredzēt, tikai citu. Un tieši šādu – no malas – viņš tātad (nez kāpēc) apzinās savu galīgumu, mirstīgumu. Nezinu, cilvēks, domājot par to, kuru mīl, manuprāt, savu mirstīgumu, galīgumu apzinās bezgalībā, nemirstībā, vienlaikus izjūtot pateicību par iespēju piedalīties nezūdošā gaismas spēka upē. Arī bez ciešanām, grēka, vainas.

³ “Duineser Elegien”, 8. Elegie. Rilke, R. M. 1955–1966. *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Wiesbaden, Frankfurt a. M., S. 714–717.

⁴ Vienmēr tā ir pasaule un nekad Nekur bez Nav: Tīrais. (L. Gediņas tulkojums). Turpat.

Valodai piemīt arī cita, ne tikai attēla paraksta vērtība. Heidegers savos filozofa darbos – gan galvenajā darbā “Esamība un laiks” (“Sein und Zeit”, 1927), gan rakstos, kas apkopoti krājumā “Malkasceļi” (“Holzwege”, 1936), gan rakstā “Māksla un telpa” (“Die Kunst und der Raum”, 1969) – atkārtoti norāda, ka pēc būtības mākslas darbs ir tas pats, kas valoda. Proti, mākslas darbs ir saaudzis ar apkārtni, vienlaikus piešķirot tai jaunu nozīmību un izteiksmi. Mākslas darbs pārkārto telpu ap sevi, pakļaujot sev: Heidegers kā piemēru min grieķu templi, kas nav uzskatāms par mākslas darbu tiešā nozīmē, bet par tādu kļūst, jo pakārto sev [savai jēgai] savu apkārtni (*Bewandnis*) [piešķirot jaunu nozīmību]. Valoda pēc būtības ir mākslas darbs jeb, kā saka Heidegers, – dzejojums (*Dichtung*). Valodas būtība ir nosaukt tādā nozīmē, ka kaut kas parādās kā kaut kas nevis kā atsevišķs, nošķirts priekšmets vai, piemēram, bilde ābecē, bet gan atnesdams sev līdzīgu pasauli, kurā šim kaut kam ir noteikta nozīme un nozīmība, kurā tas ir iesaistīts dažādos kopsakaros, piemēram, radniecīgas pielietojamības saistēs “priekš tam-lai”: valoda valodojas (*Sprache spricht*), valoda ir priekš tam, lai izteiktu vārdus; ar āmuru “āmuro” – āmurs ir, lai dzītu naglas; naglas ir āmura dēļ, āmurs – naglu dēļ (*Ins Werk setzen der Wahrheit*). Pasaulei piemītošais pasauliskums (*Weltlichkeit der Welt*) ir tāds, šāds pasauliskums pat “pasaulisko” pasauli. To pašu dara mākslas darbs (*Ins Werk setzen der Wahrheit*).

Piekrītu Heidegeram, ka vienlaikus, skaidrojot mākslas darba būtību ar pielīdzinājumu, mākslas darbs ir kā nederīga, salauzta, nefunkcionāla lieta un reizēm pat sava novietojuma, atrašanās vietas dēļ izmaina skatu uz tam apkārtesošo, kontekstuālo. Tas ir, izmaina telpas jēgas izkārtojumu, iegūstot citu, piešķirošu jēgu. Vai arī pati nederīgā lieta var iemantot jaunu negaidītu iesaisti un jēgu – protams, diez vai, piemēram, pīsuāri turpmāk tiks likti pie griestiem, bet, pateicoties bezjēdzīgajam novietojumam, daudz skaidrāk parādās apkārt esošo lietu kopsakaru jēdzīgums un pamatotība, kā arī paša pīsuāra pragmatiskums un tā ierastā

novietojuma pamatotība. Bet, ja kā piemēru ņem templi vai baznīcu – nefunkcionāla celtnie izrādās pilnīgi vajadzīga un derīga, jo ar visu savu nepraktiskumu ieaug ainavā, kas nekad nav tikai koki un kalni, bet ir arī kultūras aina, dzīves vide, izceldama šo papildu nozīmi. Kā arī reversā – nepielietojama lieta vai neiederīgs cilvēks. ③

Par garlaicību un atkārtojumu. Un: izskaties redzēts

Iepriekš minēju filmā “La Doctrine” izskanējušo frāzi, ka ļoti grūti pateikt ko jaunu, ka viss jau ir pateikts un līdz ar to lielākoties – garlaicīgs. Kas atliek – atkārtojums? Fotografiska estētika? Paraksta un attēla iemācītās saites graušana, tādējādi pārdefinējot tulkojuma jēgu un saprašanu/interpretāciju? Proti, to uzsvērti padarot par savējiskošanu, pielāgošanu savai izpratnei un videi, nevis cenšoties saglabāt [iespējamo] sākotnējo nozīmi, jēgu un iemeslu, kā arī piederību un izejas situāciju (*Vorhabe*). Kā paskaidrojošu piemēru izvēlos masu kultūras parādību, kas manifestējas populāros TV šovos “Izklausies redzēts”, bet vēl labāk – “TikTokeros”, kuri cita starpā atkārtoti populāras dziesmas savā valodā, savā vizualizācijā, pielāgojot savai izpratnei, proti, pilnībā pārnesot uz savu kontekstu pat izpildītāja izskatu un parādot, kā tas izskatās viņa/viņas acīs, vienlaikus sagraujot attēla un paraksta, formas noteikumus un definīciju, salaužot jēgas rāmjus un izpostot sākotnējo jēgu – piemēram, to, kas piemīt kādas dziesmas mūzikas video. Vai šāds atkārtojums – komentārs uzskatāms par ilustrāciju *illuminatio* nozīmē? Jā, par postmodernu, brutālu, neuzmanīgu – kas ir ne tikai pāris pārslīņu sniega, bet gan vesela lavīna. ④

Vai šāds atkārtojums un pakaļdarinājums uzskatāms par Vasilija Kandinska aprakstīto mērķaķa cienīgu atkārtojumu – mērķaķis, pārlicies pār grāmatu, šķir lapas un izskatās iedziļinājies lasīšanā, “bet iekšējā jēga kustībām nepiemīt”. Nomanāma līdzība arī ar Heidegera aprakstīto domājamo nāves pieredzi. ⑤

Dziesmas “Psihuška” stāsts

Krievu meitenes Karni.Val – aktīvas savu mazo selfijvideo publicētājas *TikTok* portālā – dziesma “Psihuška” (2020) ir popdziedātājas *Bebe Rexha* dziesmas “I’m A Mess” un tās video pārtulkojums krievu popkultūras valodā atbilstoši padsmītgadnieces izpratnei un redzējumam, bet, neraugoties uz to, tā ir teksta un attēla pat diezgan komiska interpretācija, kas ļoti precīzi pauž, kā šādu dziesmu un video saprot un varētu saprast vidusskolas vecuma jaunieši, kuri ar šādu estētiku katru dienu neizbēgami sastopas gan TV, gan interneta portālos. Tas pat ir fascinējoši – pārtikusi vidusšķiras meitene pēc Holivudas standartiem producētu dziesmu un mūzikas video izlaiž caur krievu poptradīcijas un savas izpratnes filtru – popkultūrai un tās komerciālajiem šabloniem liekot izskatīties pēc mazgadīgu prostitūtu sutenerisma, banāliem, muļķīgiem, samākslotiem.

Pati Karni.Val jeb Valentīna Karnauhova (2001) gan par savu dziesmu izsakās kā par oriģināldarbu. Un patiesi – gluži tāpat kā pīpe nav pīpe, šis ir nevis plaģiātisma gadījums, bet postmodernisma kultūras pamataktis. ⁶

Filmas “La Doctrine” pamatpārdomas bija par mākslas iespēju turpināt būt ģēnija mākslai, izeju saskatot jaunā redzējuma perspektīvā (konceptija, ontoloģiskais pamatojums u. tml.) bez iespējamās redukcijas uz darba saturu un pasniegšanas tehniku. Interesantumu piešķir veids, kādā kaut ko pasniedz, kaut vai pašu zināmāko. Un vai tad tā nav? Plaģiātisms ir šis tēzes negatīvā galējība kā “Psihuškā”. “Psihuška” un citi *TikTok* fenomenī ļauj no malas pavērot sabiedrībā ierastās izpausmes, reakcijas: pārnesot tās neadekvātā kontekstā vai tēlā, neapzināti realizēt “pīpe nav pīpe” ideju un tādējādi ļaut ieraudzīt, apjautāt un apšaubīt pieņemtās pareizības aprakstošo spēku, sociāli ētisko pareizību un piemērotību faktam. Piemērs no cita *TikTok* video: pieaudzis cilvēks taisa mazuļa grimases un runā mazuļa valodā, kad ar viņu runā kā ar mazuli. Tas izklausās un izskatās absurdi, bet bieži notiek gan viens, gan otrs; un kāpēc mēs vispār ar mazuļiem tā

runājam? Tāpat arī Holivudas video un filmu standarti – kā izpausmes formu standarti tie ir atbaidoši un muļķīgi; jautājums: kāpēc tādi? Kādai auditorijai? Kādai teorijai par cilvēku un tā uztveri tie ir pakārtoti?

Par nāvi. Un pēc tam par brīvību. Vai labāk – par nāves neklātbūtni

Šajā rakstā aplūkošu skaitījumu un iedalījumu, proti, telpas iedalījumu ar mākslas darba palīdzību, kas spēlē laika lomu. Iedalījums un tēma ir kantiski – jautājums par sintētiskā *a priori* aprakstu un filozofiski leģitīmu pamatojumu ⁷, bet izteikšu to Heidegera filozofijas valodā: esamība ir laiks, kur laiks saprasts “jau bijis” (*bewandt*) nozīmē – tas ir, pieredzēts un tamdēļ izprasts un šis savas izpratnes jeb nozīmības dēļ iesaistīts pasaules pasauliskumu veidojošās saistēs “priekš tam-lai”. (Darbā “Esamība un laiks” un ar to saistītajos rakstos izvērstā *Weltlichkeit* izpratne.) Attiecīgi Heidegera kā eksistenciālista un arī Rietumu kristīgās kultūras antropoloģijas ontoloģijas noteiktais jautājums ir: vai, runājot par laiku “jau bijis” noteiktas mērķtiecības aspektā, ir jārūnā par nāvi.

Heidegers nāves pieredzi saista ar izjūtām jeb jūtīgumu pret apkārtni – tātad iekšēju pieredzi (*Befindlichkeit*), kā arī ar tās nepiedziņojamību: nāves pieredze mums ir dota, tikai pieredzot citu nāvi, attiecīgi savu kā cita, jo savas nāves pieredze dzīves laikā nav iespējama. Šie abi aspekti rezultējas dažās iekonservēšanas un saglabāšanas vēlmēs dažādās praksēs, rituālos, institūcijās – es to sauktu par pēcnāves masku darināšanu. Arī intencionalitātes (apziņas) izpratne Heidegeram ir pragmatiska, tā ietver sarunas partnera intences izpratni un mērķi – kā veiksmīgu situācijas izpratni *to fit* nozīmē un saistās ar socialitāti un būšanu kopā ar citiem pēc nāves pieredzes modeļa. (Sal. arī Hjūberta Dreifūsa (*Hubert Dreyfus*), Džona Serla (*John Searle*) tēzes.) Savukārt jūtīgums pret apkārtni, iekšējais pārdzīvojums cilvēku

nemaz tik ļoti neatšķir no zvēra, kas klaiņo nekurienē bez nekā; ir izjūtu stāvokļi, kuros cilvēks var tuvoties nāves pārdzīvojumam, cik par to ļauj spriest būšanas pasaulē fenomena un pasaulē sastopamo fenomenu analīze. Pēc Heidegera domām, viens no nāvei tuvākajiem stāvokļiem ir garlaicība (*Langeweile* jeb garais laiks). Līdz ar to mākslas darba laiktelpiskā loma jeb ietekme uz telpisko iedalījumu – indivīda performatīvās brīvības un veiksmīgas darbības (sk. intencionalitātes izpratne) iespēju telpas atvēršana un saglabāšana – būtu garlaicības novēršana, tādējādi saglabājot, atverot dažādus piekļuves veidus pasaulei un attālinot nāvi – pasaules aizvēršanos cilvēka līdzdalībai.

Par intencionalitāti. Zvēru un cilvēku performatīvās telpas iekārtojums un brīvības. Kāpēc zvēriem nevar būt māksla

Markuss Vailds (*Markus Wild*) apdomā visnotaļ svarīgo jautājumu, vai par zvēriem iespējams runāt tādos pašos konceptos kā par cilvēkiem, primāri apjautājot atšķirību konceptuālās domāšanas un gara sfērās un Darvina teorijas ēnā cilvēku skatot kā augstāku attīstības pakāpi. Viens no palīdzīgiem filozofijas terminiem, protams, varētu būt intencionalitāte. Jautājums ir par atmiņu, spēju sajūst sāpes – cik ļoti tas saistās ar spēju conceptualizēt, tātad (kas taču nemaz nav pašsaprotami) par apziņu. Viņš runā par Rutas Milikanas (*Ruth Millikan*) *push & pull* konceptu (“Pushmi-pullyu representations (P-PRs)”, vienkāršojot – sociālās lomas, darbības, kuras veic nedomājot – tāpēc vien, ka tā ir pieņemts); proti, zvēriem ir tā (priekšstati formējas tā), ka viņi kaut ko ierauga, tas tos pievelk un piešķir virzienu viņu darbībām; un viņi rīkojas nekavējoties, nevis grimst pārdomās. Bet vai tad to, ja suns zina, ka rokā paņemta pavada nozīmē pastaigu, var uzskatīt par domāšanu? Pazīmes atpazīšana izveido nozīmi, daži to papildus spēj izpaust vairāk vai mazāk paplašinātos teikumos – bet vai tad tas nav pārāk vienkāršoti (attiecīgi references, piktogrammu nozīmes, apziņas kā conceptualizēšanas spējas teorija)? Domāšanas

pielīdzināšana veselajam saprātam, savukārt, vērsas pragmatismā, kur apziņas izpratni nosaka veselā saprāta dogma: apziņa ir kā veselais saprāts, kas vada darbības un ir vērstas uz veiksmīgu rezultātu (izdošanos). Tādā gadījumā suņiem vai kaķiem apziņa piemīt pat ļoti, viņi prot manipulēt ar cilvēku, un viss, ko viņi dara, ir domāšanas izpausme – pastāv kaķu klani, runājoši suņi, grāmatām un filmām ir taisnība. Tomēr jādoma, ka izturēšanās ir kas vairāk nekā biheivioristisks *input-output* un to izraisītas asociācijas, vairāk nekā asociatīvās atmiņas kā rīcību vadošais princips – pacelšu ķepu, dabūšu desiņu. Izturēšanās ir arī uzvedība. Izturēšanos vada arī atmiņas – vienkāršākas vai sarežģītākas, un atmiņas ir kas vairāk nekā asociācijas: piemēram, es paslēpu tārpus pirms piecām dienām, tagad tie būs veci, meklēšu riekstus; kad paslēpu tur, mani apzaga, slēpšu citur. Vienlaikus pastāv uzskats, ka nav pat vajadzīga refleksija, pietiek, ja šāda veida domas vada izturēšanos un atrodas saskaņā ar apkārtnes notikumiem. Piemēram, R. Milikanas *valodas mustura teorija: nav jāzina runātāja intence, lai saprastu, prastu valodu; tā ir sociāla konvencija pēc noteikta parauga – evolucionāras pielāgšanās apkārtnei, apgūts situacionāls paterns, musturs*. Zvēriem, zivīm piemīt iezīmes, kas raksturo sociālo kopību: empātija, domāšana, emocijas, sociālās spējas; varbūt tad drīzāk jādoma par zvēru pamattiesībām un sociālo filozofiju, nevis jāuzdod jautājumi dekartiskā nošķiruma rāmjos (refleksija, sāpju sajūta). – Tā Markuss Vailds savā lekcijā par Ničes naturālismu, kas nolasīta 2020. gadā Freiburgas Universitātē. 8

Līdz ar to ir arī dažādi izskaidrojumu modeļi, interdisciplināras metodes. Pakāpeniski kļūst skaidrs, ka refleksivitātes dekartisku primaritāti konceptuāli iekļaujošie modeļi nav aktuāli procesuālajai pašizpratnei un norises skaidro krasā pretrunā ar pastāvošo, izplatīto realitātes izpratni un uztveri; izsakoties pragmatistu (Heidegera, Serla, Dreifūsa terminoloģijā) – tie *do not fit*, nav veiksmīgi, izskaidro nevis norišu secīgumu, sakārtojumu, bet atsevišķu fragmentu. Tas, savukārt, ir izšķirošais

kritērijs, izvērtējot kāda skaidrojuma modeļa noderīgumu.

Performatīvās brīvības eksistenciāli ontoloģiskie aspekti drīzāk būtu raksturojami šādi: jājautā par morāles, nozīmes, apziņas un gara, kā arī iespēju (modalitātes) vietu apkārtņē, ko pieļauj dažādi esošā skaidrojumi un šim izpratnēm pakļauta uzvedība, rīcība, vides, pasaules organizācija. Īpaši jāuzsver modalitāšu loma, pieņemot, ka iespējas ir aktuālo telplaicisko notikumu vai, izsakoties citā terminoloģijā, [statiska izvietojuma] vietas paplašinājumi, kas pārkāpj biheiviorisma robežas un iekļauj iztēli, morāli, mākslu, nozīmes nozīmības kā telplaiciskās formācijas līdzvērtīgas sastāvdaļas, tādējādi noliedzot naturālismu mehānistiskā izpratnē. ⁹

Skaidrs, ka šādā gadījumā zvēriem nav ne mākslas, ne brīvības – ne ētiskās, ne performatīvās. Kā ir ar garlaicību? Kāpēc cilvēkiem tā ir? Niče piedāvā teoriju par melīgo īstenību un valodas uztiēšanu pasaulei un savai apkārtnei aiz glēvulības, lai iegūtu valodas nodrošinātu konvencionālu redzējuma viennozīmību dažādo izjūtu savijumu un metaforisko konstelāciju vietā. Morāli Niče aizstāj ar varas gribu jeb nekristietisku dvēseli. ¹⁰

Skaitījums un iedalījums kā jautājums par metodi

Ši raksta tēmas jautājums ir: kāda ir tā realitāte, kuras mērs ir iedalījums, nevis uzskaitījums? Kāda tādā gadījumā ir pakārtotības sakārta, proti, tam pamatā esošā ontoloģiskā teorija, jeb, kā teiktu Niče vai Blūmenbergs – kādas metaforas tiek izmantotas: naturālistu, pragmatistu, dabaszinātņu? Šajā rakstā kā uz piemērautoriēm atsaucos uz Niči un Heidegeru, kuri īstenību uzskata nevis par skaitāmu vai mērāmu, bet iedalāmu, tātad metaforisku.

Jau izsenis, teiksim, kopš 18. gadsimta, dabaszinātnes nestrādā pēc tīri mehānistiskiem metodoloģiskiem principiem, kur nu vēl mūsdienās līdz ar atziņu par zinātņu paradigmatisko iedabu, metodoloģisko difūziju un priekšspriedumu lomu. Naturālistiem,

piemēram, obligāti nav jābūt mehānistiski reduktīviem materiālistiem, īstenību skaidrojot ar kauzāliem fizikas dabas likumiem – leģitīms metodoloģiskā naturālisma pieņēmums ir arī evolucionārā kontingence.

Darbā “Cilvēciskais, pārāk cilvēciskais” (“Menschliches, Allzumenschliches”, 1878) Niče izsaka visnotaļ pozitīvistisku apgalvojumu, ka pētniecībā, arī filozofijā, svarīgākais ir (dabaszinātņu) metode – Niče uzsver, ka filozofu atziņas nedrīkst būt pretrunā ar dabaszinātņu pētījumu rezultātiem, attiecīgi ar izziņu; nedrīkst un nevar būt tikai metafiziski pamatojumi, var būt, piemēram, vēsturiska ģeoloģiska tipu teorija, kas ir naturālistiska (evolūcijas) metodes teorija. Fakts ir interpretācija, nevis bioloģiska saskanīga mērķa evolūcija: mērķis neatspoguļojas cēlonī. Heidegers, piemēram, ir nevis metodoloģisks materiālists kā Niče, bet gan metodoloģisks pragmatists – tādā ziņā, ka ar pragmatisma palīdzību kritizē priekšspriedumus jeb mērķa cēloni. Heidegers ir arī paša pieteikts metodoloģisks hermeneitiskais fenomenologs, kur pēdējā no minētajām metodēm kalpo eksistenciālās ontoloģijas izvērsumam. Proti, kā kartēziskā subjekta un analītisko pierādījumu kritika, uzsverot sintētiskā analītiskuma – no pieredzes izdarītu secinājumu – priekšrocības: subjekts jāanalizē kā telplaicisks subjekts, tātad, kāds tas ir, esot pasaulē. Līdz ar to abstrakto un ideālo konceptuālo primaritāšu vietā iegūstam citas, tādas kā sociālā laika iedalījums atmiņās, telpas kā brīvi pieejamā darbības lauka nozīmība laika skaitījumos, mākslas darba performatīvā nozīmība un ietekme uz telplaicisko iedalījumu.

Nobeigums. Pasaules fenomenālais iedalījums

Iepriekš jau pieminēju metodoloģisku nāves utilizāciju Rietumu kultūrā un pasauli nemehānistiski skaidrojošās koncepcijās, ja pasauli kā “pasauliskojošos” dzīvespasauli raksturo kultūras jeb sabiedrībai piemītošās vai sabiedrību

veidojošās virsvērtības rašanās pretrunu cīņā starp vajadzību pēc nemainības un noturīga atkārtojuma un interesantā, unikālā, nebijušā. Valdzināt sāk pēcnāvīgais, ļaunīgais, salauztais. Tam pat tiek piešķirts metodoloģisks statuss, ar kā palīdzību atklāt pasaules kopsakarus, parādot, nevis izsecinot vai pierādot, ka jebkurā gadījumā fakts ir paradigmātiska interpretācija. Nefunkcionālais, nepraktiskais 20. gadsimta pragmatisma kontekstā var tikt skatīts kā cilvēkam vistuvāk pieejamā lieta par sevi. Papildus pasaule ir skaidrojama arī fenomenāli – tas, kas agrāk bija vien literatūras un dzejas tēma, proti, jūtīguma iekrāsota pasaule, ir kļuvis par leģitīmu faktu pasaules daļu, ciktāl tā skaidrojama, skaidrojot to uztverošo intencionālo apziņu.

Kā nāvei vistuvākais pārdzīvojot piedzīvojamais fenomens tika minēta garlaicība. Tāpēc noslēgumā šī fenomena hermeneitiski fenomenoloģisks apraksts, izklāstot tam pakārtotu, estētisku, nevis aritmētisku pasaules pasauliskumu jeb iedalījumu.

Par garlaicību un netikuma valdzinājumu

Lasot par valdzinājumu un nāvi Blanšo esejās, nokļuvu līdz Bodlēram un splīnam, valdzinājumam, ko izraisa ļaunums, tas ir, diskursa atstumtie, apspiestie, salauztie, tai skaitā ķermenis un vēlmes, netikumi un nāve, tas ir, nepieciešamība pēc pieredzes dramatisācijas, kad citādi aptvert to, kas notiek, nav iespējams. Gribu to saistīt ar garlaicību kā diskursīvu fenomenu, īgumu no virspusējas pārsātināšanās un skatienu aizkustinātiesspējas zaudēšanas patērējamajos objektos, kas vienlaicīgi mudina to pārvarēt vai arī distancēties, bet turpināt gūt baudu no distances – fantazējot, mehanizējot, fotografējot, caur atslēgas caurumu vai aiz loga stikla.

Garlaicība tradīcijas autoru darbos ir izpelnījusies dažādus greznus metaforiskus apzīmējumus – mans miļākais ir Akvīnas Toma “pusdienas laika dēmons”, kas kā īgnums pārņem viņu pēc sešām nomodā pavadītām stundām un liecina par pārsātināšanos ar pasauli,

no kuras var glābt vien neliels dienvidus nomiedzītis; Niče garlaicību sauc par nepatīkamo dvēseles “bezvēju”, kas pastāv pirms laimīgā peldējuma un priecīgajiem vējiem tiem, kuri vēl spēj domāt un izgudrot vismaz estētiskas līdzības starp savām izpausmēm un ārpasaules objektiem, – tas dod iespēju ja ne gluži tos izzināt, tad vismaz pašam gūt baudu. Viņš izzināt gribu pielīdzina nāves gribai, jo visa dzīve, paša cilvēka esamība balstās un noris kā maldi, izlikšanās, aplamības, puspatiesības. Dzīve, vēsture un daba ir “nemorālas”, ja pieņem, ka ētiski būtu gribēt patiesību – dzīvi bez izlikšanās un maldiem. Dzīvību raksturo varas griba, proti, griba sevi nostiprināt apkārtņē, lai īstenotu savas vajadzības. Garlaicība kā būtiskākā iezīme var raksturot pat veselas tautas un laikmetus, vāciešu klasiskais ietērps vēl aizvien ir ļengans rītasvārks un novadējies alus rokās – viņu eksistenciālās pamatmetaforas, kuru dēļ ir vērts iet karot. Sabiedrība ir radusies aiz garlaicības – ugunsdzēsēju biedrības, mednieku biedrības, lasītāju biedrības, elektrisko lokomotīvu kolekcionētāju biedrības. Bezjēdzībai jēdzīgumu piešķir līdzdalībnieks. Sabiedrība līdz arī pret bailēm. Bet visautentiskākais veids, kā cilvēkam paust sevi, ir aktiermāksla.⁵

Atbilstoši Heidegeram bailes ir jūtīgums pret apkārtni, bet bailes ir kas īpašs – tās ir viena no eksistenciālajām pamatizjūtām,⁶ kur aizslēdzas pasaule un klātesamība nokļūst pie sevis kā tādas veselumā, gan zaudējot izšķirošu apjēgsmes spēju, spēju spriest. Garlaicība ir radniecīga bailēm. Garlaicībai Heidegers atbilstoši savai intencionalitātes koncepcijai, jo arī garlaicība ir intencionāls fenomens, izšķir trīs pakāpes: 1) kaut kas garlaiko mani, garlaicībai ir identificējams iemesls, ir kaut kas, ko var uzskatīt par garlaicīgu; 2) garlaikoties, kaut kam notiekot, garlaicības iemels nav viennozīmīgi nosakāms, garlaicīga šķiet gan apkārtne,

⁵ Nietzsche, F. W. 2018. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (1873)*. Reclam Taschenbuch.

⁶ Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*.

gan es pats jūtos garlaikots; 3) pilnīgi anonīma garlaicība, tai nav ne iemesla, ne vērstības objekta. Garlaicīgs ir esošais kā tāds, pasaule kopumā tāpēc vien, ka ir un nevar nebūt kā manas vērstības objekts un atskaites punkts.

Garlaicībā cilvēks ir nostādīts savas plikās fakticitātes priekšā, proti, fakta, ka viņš ir pasaulē, un viss, no tās izbēgt nav iespējams, un mainīt iespējams tikai savu izturēšanos pret to. Arī nāve jau ir paredzēta, cilvēks vienmēr ir iesaistīts. Sartram tas uzreiz kļūst tik briesmīgi, ka uzdzien nelabumu. “Es kļiedzu: “Kāda draņķība, kāda draņķība!” un purinājos, lai atbrīvotos no lipīgajiem netīrumiem, bet tie nelaida vaļā, un to bija tik daudz, tonnas un tonnas eksistences, tie bija vārdos neizsakāmi: es smaku nost milzu garlaicībā.”⁷ Heidegeram liekas, ka pret garlaicību un bailēm var līdzēt mīlestība un draudzība, kas rada tieksmi un spēj ieklausīties, ne tikai apliecināt sevi. Raselam garlaicība ir labais lēnais, garais laiks, kurā atnākt pie sevis paša un gremdēties pārdomās, kas kā atelpa nepieciešams, lai atkal radītu un darbotos. Tā ir līdzīga tai garlaicībai, kuru slavina skolu izlaidumos gan Vācijā, gan arī Brodskis Amerikā, brīdinot no pārāk centīgas atdošanās patērnībā. Heidegers tai raksturīgo vērtību sistēmu sauc par klačām (*Gerede*), un to raksturo nozīmju virspusējība. Klačas vairāk pastāv kā diskursi, tas ir, tiek runāts, ka tas un tāds ir vērtība, nevis kaut kas tiešām tiek piedzīvots kā ārkārtīgi nozīmīgs un neatkarotājams. To piedzīvo vai ir piedzīvojis kāds cits, piemēram, reklāmās, vai arī pats to piedzīvo kā cits, izpildot kādu sabiedriskam statusam lomu spēli. Garlaicību raksturo aktīvas izvēles trūkums.

Garlaicīga ir pasīvs gara stāvoklis, kurā pašā par sevi nav nekā valdzinoša, bet arī tas iespēj kļūt dzejisks. Ja uzticamies Blanšo spriedumam, valdzina pasivitāte, kas tomēr spēj aizskart skatienu, un to kā paša redzējumu var noguldīt skatienu priekšā. Fascinēts skatiens

neredz pasauli. Viņš redz pats savu vērojumu, kas pasīvi izvietojas viņa skatienā un viņu aizskar. Brīdinājums izskan par ko citu: par vairīšanos no garlaicīgākās garlaicības, no patērētāju sabiedrības locekļa ikdienas un nepārtaukti uzbudinātās sociālās vides notrulinošā iespaids. Nekāda erotika, pasaule – nolietojusies mīlestība, prostitūta bez sejas, absints. Savukārt sabiedrisko domu iezīmē eksaltācijas un dievu olimpisko palaidību draudi: likteņa nolemība, katastrofas, pareģojumi. Un pār to pašu sabiedriskās garlaicības kārti metama ir tai atbilstoša paradīze, ko tik izteiksmīgi mums apraksta Vonnegūts, – tukšas biljarda galda virsmas mūžīgā tagadne, mirusī tagadne.

Priekšstats, ka vecums un nespēks vismaz metaforiski ir saistīti ar garlaicību, ir medaļas otra puse pieņēmumam par sociāli iesaistīto darbības aģentu kā pilnvērtīgu dzīvi dzīvojošu pilsoni, normālo laika ritējuma ātrumu un tā piepildītību, pateicoties aktivitātēm un vērstības priekšmetu daudzumam un spožumam, nevis prāta koncentrētībai un atraisītībai no atsevišķiem vērstības objektiem, nepieciešamības pēc konkrēta objekta, lai sevi piepildītu. Objekta neaizstājamības zaudējums tikpat labi var raksturot izlaidību vai mehanizētu baudītāri. Neieinteresēta vērotāja skatienam, Odiseja skatienam uz Sirēnām un savām sākotnēm, izraidītam dzejniekam kaut kādā mērā vajadzētu piederēt pie garlaicības sfēras kā vienam no nāves modiēm. Proti, notikuma nodošana citiem vai sev kā citam, piemēram, tam Odisejam, ko izstāsta Homērs, dodot iespēju pilnībā neļauties savām tieksmēm un iegūstot distanci no valdzinājuma, izklājot to savā priekšā kā savu redzējumu, – kļūt vai palikt par cilvēcisku būtņi, iegūt vai nezaudēt prātu un racionālu rīcības shēmu.

Atšķirībā no garlaicības valdzinājums ir nāves un sabiedriskuma attiecība, attiecīgi izvairīšanās no tā, lai atgrieztos pie sevis un sava individuālā redzējuma un nozīmēm, atgriešanās pie “dabas balss” sevī, proti, savām vēlmēm. Odiseju valdzina ūdens viļņošanās skaņas sirēnu alās, kas pēc sava skanējuma līdzinās vienkāršai cilvēka dziesmai, tās ir

⁷ Sartre, Ž. P. 1994. *Nelabums*. Rīga: Artava. No nodaļas “Sešos vakarā”.

skaistas kā sievietes seja, bet nerasniedz artikulācijas līmeni – tā tūlīt, tūlīt būs saprotama, bet izslīd sapratnes tvērienam kā Eiridike Orfeja skatienam. Tā ir pieredze, kura nav atvedināma uz līdzīgo un tādējādi padarāma saprotama, kura it kā pārsniedz iespējamās, tas ir, izsakāmās, pieredzes robežas un kuru iespējams padarīt uzskatāmu, to dramatisējot, piemēram, kā askētisko praksi, lomu spēli, poēmu vai stāstu. Tās sasniegums ir ekstāze, un atgriežoties – ekstatiskais tēlu darbības laiks fikcionālā stāsta telpā. Blanšo kā ekstatiskā laika piemēru min Prusta romānus.

Blekbērna esejā “Baudkāri aizstāvēt” lasāms, ka atbilstoši “mūsu” sabiedriskajai domai, iespējams, vairāk kādiem reliģiski ētiskiem priekšstatiem, mīlestība ir nomierinoša un lēna, un pretstats baudkārei: “Baudkāre ir zaglīga, nokaunējusies, samulsusi. Mīlestība ar paškontroli, prātu un pacietību rosina labo otrā. Baudkāre dzenas pēc sava apmierinājuma, pārsteidzīga, neiecietīga pret jebkādu kontroli, imūna pret saprātu. Mīlestība zeļ sveču gaismā un sarunās. Baudkāre ir vienlīdz jestra gaitenī vai taksometrā, un tās runa sastāv no dzīvnieciskiem kunkstiem un kliegzieniņiem.”⁸ Heidegeram, piemēram, tā nav, lēnā un uzticamā ir draudzība. Mīlestība iemet esošā augošajā vidū, bet neatņem runas un darbības spēju kā iekāre. Mīlestība ir viena vienīga apliecināšana, viens vienīgs *Lust auf...* Taču tā atšķiras no vērojuma pārprodukcijas, kas skatienam neļauj mieru ne uz brīdi un rauj sev līdzīgu no produkta uz produktu. Pārprodukcija rada kāres notrulināšanos, *Unlust*. Heidegers rakstīja, ka mēs pat mežu vairs neredzam kā vienkārši mežu, bet jau ar perifērijā vidošu praktisko nozīmi, proti, cirsma – vai, kāda jauka cirsma! Iesim drusku pastaigāties un pabaudīt dabu. Re, kur malīņas, pakāpieniņi, skatu laukumīni, labs ceļš... pa kuru dziļāk mežā neieklūsi, bet paliksi pie cirsmas. Pārsātinātā skatiena reakcija uz traucējumiem ir īgnums – tāpat kā Akvīnas Tomam

taču tas ir iznīcinošs. Ne vairs nomiedzītis vai ironija, bet Justīnes veida cinisks sarkasms un pat nervoza nepieciešamība pēc distances.

Niče, Bretons, Blanšo, Heidegers raksta par salauztām lietām, kurām atņemts to praktiskais noderīgums, kā tādām, kuras valdzina ar to, ka parādās tādas, kādas ir. Blanšo min valdzinājuma “objekta”, kas vienmēr ir iztēles veidots tēls, līdzību ar liķi. Viņi arī slavina vientulību un uzsver izvairīšanos no sabiedriskuma un saviesīgām sarunām kā iespēju, lai nokļūtu pie sevis, piemēram, pie tā viena teikuma galvā, kas vienmēr gaida, lai taptu izteikts un pavērtu ceļu asociatīvo saišu plūdim (Bretons) vai subjektīvām iespaidu saitēm iztēlē, uz kuru metaforiskā pamata tiek būvētas jēdzieniskās shēmas (Niče). Heidegers raksta par balsstiesībām no diskursa izstumtajiem – gan vēlmēm, gan statusiem u. tml. un poētisko runas veidu, kas attīra runu no sabiedriskuma uzslāņojumiem.

Garlaicība ir fenomens, kas iespējams tikai diskursa iekšienē, nespējot samērīgi organizēt savu atsaukšanos piedāvājumam, taču garlaicības draudiem pakļautos pilsoņus pāri noteiktajam mēram valdzināt spēj tikai salauztie un izstumtie, ļaujot saskatīt viņos savas pasivitātes, varas gribas izsūkuma un iespējamās nāves draudus.

Valdzinājumam, tāpat kā garlaicībai, ir trīs vērstības attiecības ar objektu – galējais stāvoklis ir objekta trūkums, ekstāze, tiecība kā tāda, ko apzīmēšu ar vārdu fascinācija. Otrais stāvoklis ir “iekšienes” disharmonija, kas liek domāt par gara strīdu (*querelle*, vāciski – *gequirlte Sacheisse*) ar ķermeni, kad īsti nav skaidrs, kas izraisa šo stāvokli, bet ir sajūta, ka kaut kas noteikti grib tapt izpausts; tas var novest pie ekstāzes vai distances, jo nav skaidrs, vai kaut kas tāds vispār ir izpausts, jo galu galā šis stāvoklis ir spriedums, ko piedzīvo, bet kam nav iespējams refleksiīvi izsekot; šo stāvokli es saukšu par netikuma valdzinājumu. Un pirmais ir konkrētās vērstības līmenis, ko saukšu par patiku, kad vienkārši var pateikt: tu man patīc.

Valdzinājuma izraisītājam tādā gadījumā jājūtas kā nofotografētam – ne par velti rodas

⁸ Sk. interneta resursu: <https://satori.lv/article/ baudkari-aizstavot>

vēlme gleznot, nevis dzirdēt: “[T]as vai tā, kuru fotografē, ir mērķis, referents, sava veida neliels simulakrs, objekta radīts *eidolôn*, ko es labprāt sauksu par Fotografijas *Spectrum*, jo šis vārds saglabā saikni ar “spectacle”, kā arī pievieno kaut ko mazliet šausminošu, kas ir katrā fotografijā – nāves atgādinājumu.” Barts darbā “Camera lucida: piezīme par fotogrāfiju” tālāk raksta:

“Var gadīties, ka esmu ticis aplūkots, pašam to nezinot, un par to es vēl nevaru runāt, jo esmu nolēmis vadīties no sava savīļņojuma apzināšanās. Bet ļoti bieži (un man par nožēlu, pārāk bieži) es esmu fotografēts, kad pats to zinu. Jo, tikko sajūtu man pievērsto objektīva skatienu, viss mainās, es sevi konstitēju “pozējot”, es tūlī veidoju sev citu ķermeni, jau iepriekš es pārveidoju sevi tēlā. Šī pārvērtība ir aktīva: es jūtu, ka fotogrāfija pēc savas patikas rada manu ķermeni vai arī iznīcina to (šo iznīcības spēju apliecinājums: daži komunāri samaksāja ar savu dzīvību par pozēšanu uz barikādēm – sakautus viņus atpazīna Tjēra policisti un gandrīz visus nošāva). Pozējot objektīva priekšā (es gribu sacīt – zinot, ka pozēju, pat ja izvairošos no tā), es tā neriskēju (vismaz pagaidām). Protams, mana eksistence tikai metaforiski ir fotogrāfa rokās. Taču, lai gan šī atkarība ir iztēlota (iztēlotais vistīrākajā veidā), es to izdzīvoju neskaidras dzimšanas trauksmē: kāds attēls – mans attēls – dzims. [...] Es ielaižos sabiedrības spēlē, es pozēju. [...] Diemžēl esmu Fotografijas nolemtais, es, kas ticēju tam, ka kaut kas tāds kā mana āriene pastāv, – atskārtu, ka mans ķermenis nekad nenonāks nulles līmenī, neviens viņam to nesniegs (varbūt vienīgi mana māte? Jo ne jau vienaldzība atbrīvo no attēla smaguma, nekas tāds kā “objektīvs”, automātiskā fotoaparāta kabīnes tipa foto, kas padara jūs par sodāmu individu, ko meklē policija. Nē, tā ir mīlestība, ārkārtīga mīlestība).”⁹

Bet fascinēta skatiens objekts nav ne subjekts, ne objekts, ne arī pāreja starp subjektu un objektu kā fotografējamais; viņš nekad arī nekļūst par attēlu, tā kā subjekta nemaz nav. Izejot no savaldzinātā pozīcijām, valdzinājumam nav konkrēta objekta, tam ir izraisītājs iedvesmotāja nozīmē. Tas aizskar, bet tā seja izvairās no atsegšanas. Iegūtie veidoli tēlaini ataino skatiens izvietojumu, kas izvēršas kā autonomas pasaules iekārtojums, kurā nostiprināts notikušais un kurā tas ir iespējams, un kurā, iespējams, – bet varbūt arī ne – kāda loma būs atvēlēta arī valdzinājuma avotam. Piemēram, viņu skaņām. Blanšo raksta, ka Odisejam jāklūst par Homēru, lai Odisejs varētu satikties ar Sirēnām.

Piezīmes

1 Filmas “La Doctrine” ekrānšāviņi – relevanta dialoga atstāstījums brīvā formā bez attēliem

Jūs teicāt, ka filmās ļaudis ļoti ātri nokļūst no vienas vietas citā

Jā, pietiek laiks, lai pagrieztu galvu vai ieskatītos avīzē

Pāris sekundes, lielākā daļa lietu, kuras es atceros, vienalga cik ilgi tās ilgst realitātē

Pāris sekundes, lielākā daļa lietu, kuras es atceros, vienalga cik ilgi tās ilgst realitātē

Un atmiņās tās pārvēršas destilētos fragmentos

Un garlaicīgās daļas parasti tur nav iekļautas

lai gan lielākoties bailes

Bailes, ka garlaicīgs moments ilgs pārāk ilgi, pēc ilgiem gadiem iespējams ilgāk.

Garlaicīgs? Tas šķiet garlaicīgs

Vai viss tāds tagad būs?

Es nezinu

Es visu neatceros

un

⁹ Barts, R. 2006. *Camera Lucida. Piezīme par fotogrāfiju*. Tulk. Ieva Lapinska. Rīga: LMC, 4.–5. nodaļa.

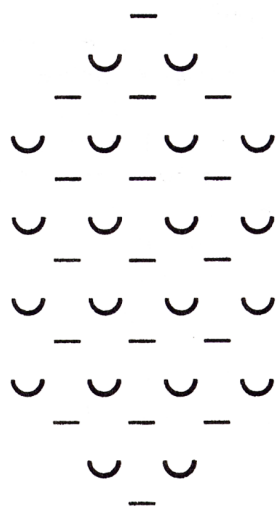
Kino nekad tā īsti nav paguvis panākt
 divdesmito gadsimtu
 Divdesmitpirmajā tas sāka kļūt anahronisms
 Un tas pats attiecas uz mani.
 tāpat vajadzētu kaut ko iesākt
 lai gan viss jau ir pateikts
 Un Alise teica, ka viss ir vienalga
 Visi tāpat saka vienu un to pašu

2 Anti-dzejoļi

Dadas skaņu dzejolis

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
 gadjama gramma berida bimbala glandri
 galassassa laulitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni
 cadorsu sassala bim

Vizuālais dzejolis "Zivs nakts dziesma"



Mistiķu poēmas "Rose ist Rose ist Rose"

Meister Eckhart (1260–1328) *sunder warumbe*
 (*ohne warum*), Angelus Silesius (1624–1677)

Die Ros' ist ohn warumb
 sie blüheth weil sie blüheth
 Sie achtt nicht jhrer selbst
 fragt nicht ob man sie sihet.
 Sunder warumbe
 Wer das Leben fragte,
 tausend Jahre lang:

„Warum lebst Du?“
 Könnte es antworten,
 es spräche nichts anderes als:
 „Ich lebe darum, dass ich lebe.“
 Das kommt daher,
 weil das Leben
 aus seinem eigenen Grunde lebt
 und aus seinem Eigenen quillt,
 darum lebt es ohne warum
 eben darin,
 dass es sich selbst lebt.
 Sunder warumbe

(Meister Eckhart)

Die Ros' ist ohn warum.
 Sie blüheth, weil sie blüheth.
 Sie acht nicht ihrer selbst,
 fragt nicht, ob man sie siehet.

(Angelus Silesius)

Quelle: Stein, G., Gedichte. Im Original: „Rose is a rose is a rose is a rose.“ Aus: „Sacred Emily“, entstanden 1913, erstveröffentlicht in „Geography and Plays“ 1922.

... Place in pets.
 Night town.
 Night town a glass.
 Color mahogany.
 Color mahogany center.
 Rose is a rose is a rose is a rose.
 Loveliness extreme.
 Extra gaiters.
 Loveliness extreme.
 Sweetest ice-cream.
 Page ages page ages page ages. ...

(Gertrude Stein)

3 Dišāna "Strūklaka" (Marcel Duchamp "Fountain") (1917)

Slavenais Dišāna joks un *ready made* paraugs – parasts ikdienas, masu produkcijas priekšmets, kuru mākslinieka paraksts un novietojums izstāžu zālē vai, vēl izteiksmīgāk, izstāžu zālē pie griestiem, padara par mākslas priekšmetu, piešķir tam citu jēgu un vēstījumu.



3 Dišana "Strūklaka"

4 Interpretācija kā Sniega Birums (Helderlins – Heidegers)¹⁰

Heidegera atsauce uz Helderlīna dzejas rindām darba "Helderlīna dzejas skaidrinājumi" otrā izdevuma priekšvārdā. (Heidegger, M. Erläuterungen zu Holderlins Dichtung. In: *GA Martin Heidegger*. Bd. 4. Hg. H.-F. von Herrmann. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1944 (1. Aufl. 2012), S. 7–8)

Heidegers raksta:

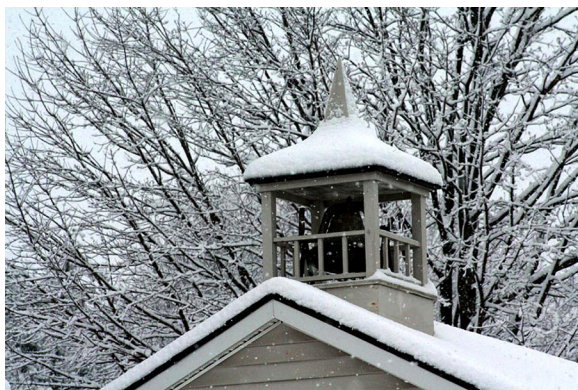
„Was die Gedichte Hölderlins in Wahrheit sind, wissen wir trotz der Namen „Elegie“ und „Hymne“ bis zur Stunde nicht. Die Gedichte erscheinen wie ein tempelloser Schrein, worin das Gedichtete aufbewahrt ist. Die Gedichte sind im Lärm der „undichterischen Sprachen“ wie eine Glocke, die im Freien hängt und schon durch einen leichten, über sie kommenden Schneefall verstimmt wird. Vielleicht deshalb sagt Hölderlin in späteren Versen einmal das Wort, das wie Prosa klingt und doch dichterisch ist wie kaum eines (Entwurf zu Kolomb IV, 395):

„Von wegen geringer Dinge / Verstimmt wie vom Schnee war / Die Glocke, womit / Man läutet / Zum Abendessen.“

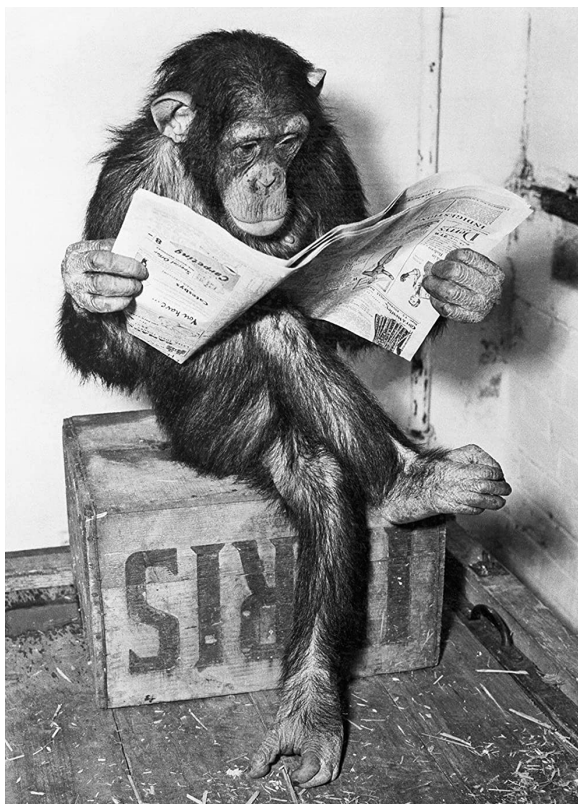
Vielleicht ist jede Erläuterung dieser Gedichte ein Schneefall auf die Glocke. Was immer auch eine Erläuterung vermag

¹⁰ TikTok. Kas ir TikTok. Citāts no interneta: <https://en.wikipedia.org/wiki/TikTok>

“A variety of trends have risen within TikTok, including memes, lip-synced songs, and comedy videos. Duets, a feature that allows users to add their own video to an existing video with the original content’s audio, have sparked many of these trends. ... The app has spawned numerous viral trends, Internet celebrities, and music trends around the world. ... One notable TikTok trend is the “hit or miss” meme, which began from a snippet of iLOVEFRiDAY’s song “Mia Khalifa”. The song has been used in over four million TikTok videos and helped introduce the app to a larger Western audience. TikTok has allowed many bands to gain a wider audience, often including foreign fans.”



4 Interpretācija kā Sniega Birums
(Helderlins – Heidegers)



5 Vasilija Kandinska citāta "Par garīgo mākslā. Jo īpaši glezniecībā" ilustrācija

und was sie nicht vermag, von ihr gilt stets dieses: damit das im Gedicht rein Gedichtete um einiges klarer dastehe, muß die erläuternde Rede sich und ihr Versuchtes jedesmal zerbrechen. Um des Gedichtetenwillen muß die Erläuterung des Gedichtes danach trachten, sich selbst überflüssig zu machen. Der letzte, aber auch der schwerste Schritt jeder Auslegung besteht darin, mit ihren Erläuterungen vor dem reinen Dastehen des Gedichtes zu verschwinden. Das dann im eigenen Gesetz stehende Gedicht bringt selbst unmittelbar ein Licht in die anderen Gedichte. Daher meinen wir beim wiederholenden Lesen, wir hätten die Gedichte schon immer so verstanden. Es ist gut, wenn wir das meinen.“

5 Citāts no Vasilija Kandinska "Par garīgo mākslā. Jo īpaši glezniecībā" ievada

[Kandinsky, V. *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Aufl. Benteli Verlag Bern-Bümpliz. 4. Deutsche Aufl. autorisiert Nina Kandinsky, Neuilly-Seine 1952, gestalter – Max Bill. Erstdruck, Dezember 1911 (datiert 1912) bei R. Piper & Co in Munchen, fertiger Manuskript 1910.]

Citēju Kandinski:

“Mākslas darbs ir sava laika bērns, bet bieži arī mūsu jūtu māte (*Gefühl*). Tāpēc katrā kultūras laikmetā rodas savdabīga, neatkarotājama māksla. No centieniem iedzīvināt pagātnes mākslas principus dzimst vien nedzīvi darbi. Piemēram, mēs nespējam ne just, ne dzīvot tādu iekšējo dzīvi (*innerlich leben* – arī ‘pārdzīvot’) kā senie grieķi. Līdz ar to cenšoties, piem., plastikā pielietot grieķu principus, rodas formas, kas gan līdzinās grieķiskām, bet pats mākslas darbs tā arī mūžu mūžos paliek bez dvēseles. – Tā pakalparina pērtiķi. Pērtiķu un cilvēku kustības ārēji neatšķiras. Pērtiķis sēž, degunu grāmatā, ar domīgu seju šķir lapas, bet iekšējā jēga kustībām nepiemīt.”

6 Pati Karni.Val jeb Valentīna Karnauhova (2001) par savu dziesmu TV kanālā THT MUSIC (26.09.2020.) izsakās kā par oriģināldarbu.

Citāts no interneta: <https://ru.wikipedia.org/...>

«Летом 2020 года начала музыкальную карьеру, представив публике свой дебютный сингл «Психушка».

Премьера клипа на песню состоялась в сентябре того же года.

«Психушка» [...] родилась из истории, которую придумала я сама. Когда девушка любит парня, у неё едет крыша, и она вообще не понимает, что у неё происходит. Парень с этим впервые сталкивается и страдает. Мы просто перевели эту историю в рифму.»

Abas Bebe Rexha un Karni.Val dziesmas noklausīties un vārdus izlasīt var šeit:

<https://www.azlyrics.com/lyrics/beberexha/imamess.html> vārdi + <https://www.youtube.com/watch?v=LdH7aFjDzjI> video

Salīdzināšanai Bebe Rexha un Karni.Val dziesmas vārdi:

Bebe Rexha “I’m A Mess”

Everything’s been so messed up here lately
Pretty sure he don’t wanna be my baby
Oh, he don’t love me, he don’t love me, he
don’t love me, he don’t love me
But that’s OK
Cause I love me, yeah, I love me, yeah, I
love me, yeah, I love myself anyway (hey).
Everything’s gonna be alright
Everything’s gonna be OK
It’s gonna be a good, good life
That’s what my therapist say
Everything’s gonna be alright
Everything’s gonna be just fine
It’s gonna be a good, good life.
I’m a mess, I’m a loser
I’m a hater, I’m a user
I’m a mess for your love, it ain’t new
I’m obsessed, I’m embarrassed
I don’t trust no one around us
I’m a mess for your love, it ain’t new.
Nobody shows up unless I’m paying

Have a drink on me cheers to the failing
Oh, he don’t love me, he don’t love me
He don’t love me, he don’t love me
But that’s okay
Cause I love me, yeah, I love me
Yeah, I love me, yeah, I love myself anyway
Hey

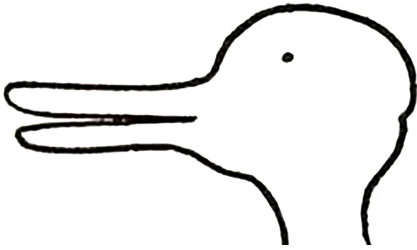
un Karni.Val “Psihuška”

«Заперла тебя дома, Недоступны
телефоны, Дальше от друзей, знакомых,
Забрала своего боя. Я связала твои руки,
Все истерики наружу, Не пойму, ну
почему-же Превратилось все в психушку!
Источник Я люблю, ненавижу! У меня
срывает крышу! Это все потому что,
В моей голове психушка! Я люблю,
ненавижу! У меня срывает крышу! Это
все потому что потому что, Потому
что психушка! Психушка! Психушка!
Психушка! Меня бесит, что ты милый,
Бесит вся твоя забота. И поэтому
насильно, Запираю тебя дома. На тебе
эксперименты Чтобы запомнил все
моменты. И не может быть уж дружбы,
Превратилось все в психушку. Я люблю,
ненавижу! У меня срывает крышу! Это
все потому что, В моей голове психушка!
Я люблю, ненавижу! У меня срывает
крышу! Это все потому что, потому
что, Потому что психушка! Психушка!
Психушка! Психушка! Психушка!
Психушка! Психушка!»

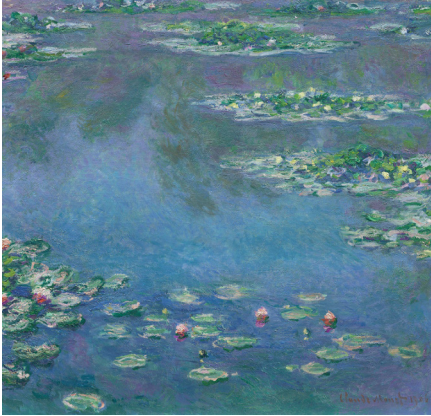
7 Atsauce uz Kantu, pateicoties un atsaucoties uz Pētera Zāliša disertāciju Jēnas Universitātē “Imanuela Kanta mācība par brīvību” (1894)

Iepriekš pamattekstā atsaucos uz Kantu, norādot, ka, runājot par skaitījumu un iedalījumu, runāšu par telpas iedalījumu ar mākslas darba palīdzību, tam spēlējot laika lomu. Minēju, ka iedalījums un tēma ir kantiski, – jautājums par sintētiskā *a priori* aprakstu un filozofiski legītīmu pamatojumu.

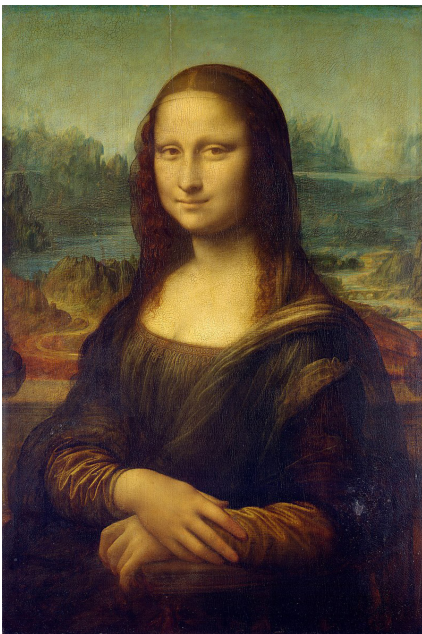
Atbilstoši Kantam aritmētikas iespēja balstās uz laika kā tīrās vērojuma formas aprioritāti. Kanta jautājumu secības ķēdīte: “Kā ir iespējami sintētiski spriedumi a priori?” – Jo



7a Psihologa Jozefa Jastrova (*Joseph Jastrow*) pīles–zaķa galva no Vitgenšteina “Filozofiskajiem pētījumiem”



7b Klods Monē. “Ūdensrozēs”
(*Claude Monet. “Les Nymphéas”*) (1906)



7c Leonardo da Vinči. “Mona Liza”
(*Leonardo da Vinci. “Mona Lisa”*) (1503–1519)

pastāv tīrās subjektīvās vērojuma formas – telpa (ģeometrijai) un laiks (aritmētikai) – un tīrie sapratnes jēdzieni jeb kategorijas. “Laiks un telpa,” saka Kants, “ir divi izziņas avoti, no kuriem a priori var smelties dažādas atziņas, Taču ar to (ka tie ir tikai juteklības nosacījumi) šie apriorie izziņas avoti arī nosprauž sev robežas, proti, tādā veidā, ka tie attiecas tikai uz priekšmetiem, ciktāl pēdējie tiek aplūkoti kā parādības un nevis kā lietas pašas par sevi. [...] ārpus kura to objektīvs pielietojums vairs tālāk nav iespējams.” (AA IV, 271) Immanuel Kant’s sämtliche Werke. In: *Chronologischer Reienfolge*. Hrsg. von G. Hartenstein. Bd. 3. Leipzig: Verlag Leopold Voss, 1867. – Kritik der reinen Vernunft, S. 70.

Telpa un laiks kā tīrās vērojuma formas objektīvi attiecināmas tikai uz parādībām. Līdz ar to un savukārt ar video vai filmas palīdzību, izmantojot dažādus mākslinieciskos līdzekļus, piemēram, kādai noteiktai telpai raksturīgus trokšņus, un radot telpisku atmosfēru, ar montāžas palīdzību var veidot jaunus kopsakarus un izveidot jaunu nemateriālu, emocionālas un saturiskas pieredzes telpu.

Subjektīvās vai vēsturiskās, vai sociālās, vai brīvības telpas piemēru ir bezgala daudz, piemēram, no Vitgenšteina: pīles vai zaķa galva; impresionistu gleznas, par bērzu nokrāsots mežmalas alksnis utt.

Psihologa Jozefa Jastrova pīles–zaķa galva 7a no Vitgenšteina “Filozofiskajiem pētījumiem” (Wittgenstein, Ludwig: MS 144 (Philosophische Untersuchungen, Teil II)). In: *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-genetische Edition. Hrsg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M, 2001, § xi a7, S. 1025) 7b vai video piemēri no Ķelnes arhitektūras studentu bakalaura darbiem: <https://akoeln.de/11423-2/>.

Viens no krasiem pretstatiem šādai telpas un laika kā subjektīvu vērojumu aprioro formu uztverei varētu būt 16. gadsimta renesanses doma, centrālajai perspektīvai iegūstot noteicošo lomu glezniecībā un gleznu priekšstatot kā logu, tās konstrukcija ir matemātiski aprēķināta, strikti iedalīta un pakļauta lietu fizikālās optikas likumiem, tādējādi it kā nodrošinot



7d Pīters Grīnevejs. “Gleznotāja kontrakts”
(Peter Greenaway. “*Draughtsman’s Contract*”) 1982

lietu par sevi, t. i., lietu, kādas tās ir īstenībā, attēlojumu, liekot piemirst vērotāja lomu redzējumā. Gan šo pieeju, gan arī to, kā emocionāli uzsvērts vai citādi atšķirīgs objekts izmaina telpas uztveri, uzskatāmi rāda gan da Vinči “Mona Liza”, gan Grīneveja 17. gadsimtā norītošas filmas “Gleznotāja kontrakts” (*Greenaway “Draughtsman’s Contract”*) (1982) skati. 7c 7d

8 Markusa Vilda lekcija Freiburgas Universitātē: ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG – PHILOSOPHISCHES SEMINAR. Markus Wild: Nietzsche’s Naturalismus (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=T0L3Yr5ePHI>
Millikan, R. G. *Language: A Biological Model*. Oxford: Clarendon Press, 2005. *From abstract*: Millikan offers a fundamentally different way of viewing the partial regularities that language displays, comparing them to biological norms that emerge from natural selection.

9 Piemēram, ekspresīvistu uzsvērtā **izteikumu par morāli nepārbaudāmību** uz patiesību, jo tie neapraksta nevienu pasaulē pastāvošo (nav reprezentējoši), – tie pauž attieksmi. Bet tie tāpat pastāv un tiek pieņemti par patiesiem/nepatiesiem, kalpo par rīcības motīvu un izraisītāju. Hjū Praiss (*Huw Price*) raksta par MMM – *mind or mental, meaning, morality, modality* jeb iespējām (sk., piemēram, rakstu: Price, H., Jackson, F. Naturalism and the Fate of the M-Worlds. In: *Journal of Aristotelian Society*, Supplementary Vol. 71 (1997), Oxford University Press, pp. 247–267+269–282.

Citējot 7.02 minūtes teikumu no filmas “Filozofi” (“The Philosophers” or “After The Dark”, 2013, režisors *John Huddles*): “Neļaujiet, lai aritmētika jūs padara par neriem!” Tas izteikts pazīstamās utilitāristu ētiskās dilemmas saistībā, ko labāk nobraukt: vienu vai piecus, jeb pagrūst zem tramvaja vienu resnīti, iepriekš aprēķinot, ka viņa svars nogāzīs tramvaju no sliekšņa. Tam seko otrs teikums: “Tā tāpat ir slepkavība, ja jūs tā darīsiet.” Ekspresīvistu cienīga tēze. Dvēsele, kas piemīt gan cilvēkiem, gan zvēriem, ir skumjas, prieks, izbrīns, apmulsums – viss, ko izjūtam un pārdzīvojam.

Šādā gadījumā nekad iepriekš nebūs zināms, kāda būs rīcība ētiskās dilemmas situācijās – izšķiršanās būs estētiska (*aisthētiska*).

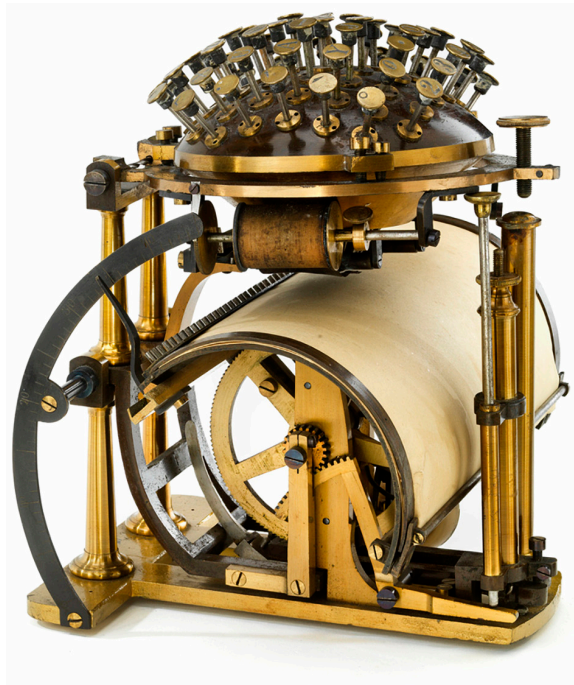
10 Niče pretstata varas gribas koncepciju mehāniskam, t. i., dabaszinātņu noteiktam, dabas izskaidrojumam

Cilvēka izziņu raksturo ilūzijas un slīdēšana pa lietu virspusi, “formu” redzēšana. Niče “Jautrās zinātnes” 354. fragmentā raksta: “Viņu acs slīd tikai pār lietu virspusi un redz “formas”, viņu sajūtas ved nevis pie patiesības, bet tām pietiek ar to, ka uztver kairinājumu un vienlaikus uz lietu mugurām spēlē taustošos spēli.” („Ihr Auge gleitet nur auf der Oberfläche der Dinge herum und sieht „Formen“, ihre Empfindung führt nirgends in die Wahrheit, sondern begnügt sich Reize zu empfangen und gleichsam ein tastendes Spiel auf dem Rücken der Dinge zu spielen.“ (F. Nietzsche, „Fröhliche Wissenschaft“, 1882)

Cilvēks ar savu izziņu nespēj piekļūt lietām par sevi, un to izraisītais kairinājums līdz apziņai nonāk tikai metaforas formā, kuras nozīme pakārtojiesies sugas saglabāšanās interesēm. Patikas/nepatikas izjūtas signalizē par dzīvības intensitāti, par personiskās ietekmes sfēras stāvokli un sadursmēm, par apkārtējās vides ļāvību un pretestību. Runas skaniskā organizācija ļauj nojaust šīs izjūtas. Izziņu pārstāvošās zīmes nav ar jutekļiem tverami lietas tāpatīgi atdarinājumi atbilstoši definīcijai. Vārdi vienmēr ir nepilnīgi, tos izvēloties par apzīmētājiem, izziņa vadās pēc jau esošo un jauno uztvērumu radniecīgas līdzības atbilstoši savam priekšstatam par vārdu nozīmi. (*Sal. “Mantojuma” (“Nachlass”) fragmentus no 1971. gada pavasara, 12 [1].*)

Avoti un literatūra

- Barts, R. 2006. *Camera Lucida. Piezīme par fotogrāfiju*. Tulk. Ieva Lapinska. Rīga: LMC.
Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
Nietze, F. W. 2018. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (1873)*. Reclam Taschenbuch.
Rilke, R. M. 1955–1966. *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Wiesbaden, Frankfurt a. M.
Sartr, Ž. P. 1994. *Nelabums*. Rīga: Artava.



10 Antīka rakstāmašina