

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

Ineta Kivle

Promocijas darbs

**SKAŅA, RUNA, BALSS UN MŪZIKA
FENOMENOLOĢISKAJĀ PERSPEKTĪVĀ**

Filozofijas doktora (Dr. phil.) zinātniskā grāda iegūšanai

Filozofijas nozarē

Apakšnozare: filozofijas vēsture

Promocijas darba vadītāja prof., Dr. Phil. Maija Kūle

Rīga, 2008

SKAŅA, RUNA, BALSS UN MŪZIKA

FENOMENOLOĢISKAJĀ PERSPEKTĪVĀ

Ievads	3
Literatūras apskats	13
1. FENOMENOLOĢIJAS KĀ FILOSOFIJAS UN METODES NOZĪME SKAŅAS, RUNAS, BALSS UN MŪZIKAS SKATĪJUMĀ	25
1.1. Fenomenoloģijas nošķirums no citām zinātnēm un filosofijām	32
1.2. „Atpakaļ pie lietām”, „Ļaut būt”, redukcijas metode un fenomenoloģiskā refleksija	41
1.3. Fenomena izpratne: skaņa, runa, balss un mūzika	55
Rezumējums	61
2. SKAŅAS FENOMENOLOĢISKĀ SKATĪJUMA PAMATNOSTĀDNES	63
2.1. Skaņas dotība	63
2.2. Skaņa – jēgpilns fenomens	72
2.3. Skaņa - laikobjekts	81
2.4. Skaņa, pasaulu konstituēšanās un pasauliskošanās	92
Rezumējums	102
3. FENOMENOLOĢISKĀ SKATĪJUMA TĀLĀKIZVĒRSUMS: SKAŅA, RUNA, BALSS	102
3.1. No skaņas fenomenoloģijas uz eksistenciālu balsi: valodas filosofiskā izpratne, runāšana un klausīšanās	103
3.2. Cilvēks – apziņas un ķermeņa vienība	122
3.3. Dzirdēšana un redzēšana, kultūru fundējošu fenomenu tvērumi	132
3.4. Skaņas un klusuma intencionālie aspekti	145
Rezumējums	157
4. MŪZIKAS FENOMENOLOĢISKĀS INTERPRETĀCIJAS	159
4.1. Mūzikas izpratne filosofijā un mūzikas fenomenoloģijas specifika	160
4.2. Mūzikas būtība: skaitlis, <i>hyle</i> , eidoss, logoss, spēle	176
4.3. Mūzikasdarba ontoloģija: jautājums par būtību un interpretāciju	194
4.4. Mūzika - intersubjektīvs fenomens	209
Rezumējums	217
Secinājumi	218
Bibliogrāfija	222

Ievads

Skaņas, runas, balss un mūzikas skatījums fenomenoloģiskajā perspektīvā ietver gadsimtu ilgu filosofisku mantojumu no fenomenoloģijas izveidotāja Edmunda Huserla (Edmund Husserl) uzskatiem līdz mūsdienu filosofiskajām atziņām. Fenomenoloģija¹ kā filosofijas virziens sāk veidoties 20. gadsimta sākumā, kad Huserls deklarē tās pamatprincipus – fenomenoloģija ir stingra zinātne un metode filosofijai, kas aicina atpakaļ pie lietām, tās neizmainot. Fenomenoloģija atsakās no dalījuma subjekts–objekts, un apliecina, ka objektīvo mēs zinām tā, kā tas ir dots subjektivitātē. Šīs paradigmas ietvaros attīstās eksistenciālisms, hermeneitika, atsevišķi valodas un mākslas filosofiskie aspekti u.c.

Promocijas darbā skatītie jautājumi balstās uz fenomenoloģijas pamatprincipiem - dzirdamus fenomenus skatīt kā dotus pieredzē, izgaismot fenomenu būtības, dotības, izziņas un pieredzes iespējamību, lietām un pasaulei ļaut izgaismoties pašām no sevis, nevis tās domās konstruēt. Promocijas darbā tiek parādīts, ka fenomenoloģiskajā domāšanā dzirdami fenomeni izgaismojas nevis kā objekti, kurus pakļaujam analīzēm un izskaitļošanai, bet gan kā subjektivitātē tverti jēgpilni fenomeni, ka no tieša skaņas, runas, balss un mūzikas tvēruma sākas ikviens fenomenoloģisks skatījums un adekvāts fenomenu apraksts. Neviena cita filosofija un zinātne neskata, kā skaņa no fizikālas parādības pārtop par jēgpilnu, kā konstituējas laiks, fenomena dotības. Izmantojot fenomenoloģijas, hermeneitikas un fundamentālo ontoloģijas atziņas, promocijas darbā tiek skatīta runa un balss kā cilvēka būtībai imanenti piemītošs valodas skaniskums.²

Fenomenoloģisks skaņas, runas, balss un mūzikas skatījums atšķiras no citiem 20. gadsimta filosofijas virzieniem, kuros valoda, skaņa un mūzika tiek pētītas no semiotikas, semantikas, estētikas u.c. aspektiem. Fenomenoloģija norobežojas no runas un valodas

¹ Jēdzienu *fenomenoloģija* filosofijas vēsturē lieto vairākās nozīmēs, tas ir pazīstams jau pirms Edmunda Huserla izveidotās mācības. Pirmo reizi to lieto I. G. Lamberts 1764. gada darbā “Jaunais organons”, lai apzīmētu *mācību par redzēšanu*. 18. gadsimtā to izmanto ar citu nozīmi nekā 20. gadsimta tradīcijā. Tas, ko domājam ar *fenomenoloģiju*, nav atdalāms no filosofiska konteksta: Hēgelim *fenomenoloģija* ir absolūtā gara pašizziņas process, Imanuels Kants jēdzienu *fenomenoloģija* ir minējis, lai apzīmētu disciplīnu, kas piederīga metafizikai – *phaenomenologia generalis*, J. G. Fihtes filosofijā *fenomenoloģija* iezīmējas, raksturojot es-apziņu un tās faktus. *Fenomenoloģijas* lietojums filosofijas vēsturē atšķiras, bet to vieno kopēja nostādne - fenomenoloģija attiecas uz gara, domas, izziņas, sapratnes un apziņas darbībām, ideālām būtībām.

² Runāšanas, dzirdēšanas un klausīšanās, skaniskuma un mūzikas skatījums ir sastopams jau pirmssokratisko domātāju (6. – 5. gs. p. Kr.) uzskatos, tomēr kā pastāvīgi filosofiskās izpētes objekti dzirdamie fenomeni kļūst tikai 20. gadsimtā. To apliecina gan skaņas un mūzikas filosofija kā filosofijas virziena izveidošanās, gan 20. gadsimta filosofija, kas skata mākslas, valodas, mūzikas un mūzikasdarba ontoloģijas jautājumus. Iepriekšējās filosofiskajās mācībās skaņa, runa, balss un mūzika ir izpētes objekti, kuri tiek skatīti no audzināšanas, retorikas, valodas, kosmoloģijas, mākslas, estētikas u.c. aspektiem.

analīzēm, kas skata vārdu nozīmes, valodas loģisko struktūru; no socioloģijā, valodniecībā, muzikoloģijā, dabaszinātnēs, psiholoģijā veiktajām analīzēm; no pasaules ainu veidojošām filosofijām; no kognitīvajām u.c. zinātnēm; no 20. gadsimta mūzikas filosofijas virzieniem, kuri neizmanto fenomenoloģijas nostādnes.³ Fenomenoloģija nošķir matemātiski konstruējošo domāšanu no fenomenoloģijā skatītās evidentās vērošanas. Fenomenoloģija, atšķirībā no psiholoģijas, neskata skaņas un mūzikas, runas un balss raisītās emocijas un to ietekmi uz psihi un uzvedību. Tā nepēta mūzikas pārdzīvojuma saturu un skaņdarba formu, neanalizē nošu tekstus un valodas fonētiku.

Promocijas darbā skaņa, runa, balss un mūzika tiek skatītas, izmantojot fenomenoloģiskās atziņas un fenomenoloģijas iekšējās attīstības perspektīvi: 1) Fenomenoloģijas izveidotāja Edmunda Huserla filosofijā esošo skaņas skatījumu; 2) Huserla filosofijas atziņas, kuras viņš pats nav izmantojis skaņas fenomena aprakstos, bet kuras ir pielietojamas skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenu aprakstos; 3) Fenomenoloģiskās tradīcijas turpinātāju uzskatus, kas paver no klasiskās fenomenoloģijas atšķirīgus skatījumus un dod jaunas dzirdamu fenomenu interpretācijas iespējas.

Promocijas darbā fenomenoloģiskā perspektīva tiek parādīta trīs aspektos, kuri izgaismojas viens caur otru un veido vienotu fenomenoloģisku horizontu, kurā iekļaujas skaņas, runas, balss un mūzikas skatījumi:

1) Es perspektīvā skatītai skaņai atskaites punkts ir Edmunda Huserla atziņas, viņa noteiktie fenomenoloģijas principi – no lietām līdz būtībām; no konkrētu, mainīgu fenomenu tvēruma līdz absolūtām pašdotībām, kurās šos fenomenus tveram; no skaņas tvēruma līdz apriori dotai spējai skaņu tvert. Tā ir dziļumā ejoša virzība no mainīgā uz neapšaubāmo, kur līdz ar skaņas un mūzikas tvērumu izgaismojas iekšējās laikapziņas struktūra, apziņas intencionalitāte, jēgas konstituēšanās. Huserla filosofija apraksta to, kas izgaismojas no fenomenoloģiska jautājuma: “Kā izziņa var tikt skaidrībā par savu saskaņu ar lietām par sevi, tās “tvert”?”⁴ Tādēļ arī atpakaļ pie lietām – caur lietām pie būtībām.

Šī fenomenoloģiskās perspektīvas virzība izaug un turpinās no jautājuma “kā?” – Kā es domāju, kad domāju fenomenoloģiski? Kā es esmu pasaulē kopā ar citiem? Kā es

³ Autori, kuri filosofiski rakstījuši par mūziku 20. gadsimtā ir vairāki desmiti. Mūziku kā simbolu skata Sjūzena Langere (Susanne Langer), Nelsons Gudmens (Nelson Goodman), Žans-Žaks Natics (Jean-Jacques Nattiez); kā sociālu konstruktus Teodors Adorno (Theodor Adorno), Žaks Atali (Jacques Attali); no semiotikas viedokļa mūziku analizē Ero Tarasti (Eero Tarasti); no eksistences filosofijas skatpunkta mūziku skata Gabriels Marsels (Gabriel Marcel). Mūzikas filosofiskos aspektus analizē Lidija Gēra (Lydia Goehr), Pīters Kivi (Peter Kivy) un daudzi citi. Viņi skata nozīmīgus mūzikas filosofijas jautājumus. Ne visu minēto autoru atziņas par mūziku tiek analizētas promocijas darbā, taču daļa no tām ir pieminētas, lai parādītu fenomenoloģijas atšķirību no citiem filosofijas virzieniem.

⁴ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 15. lpp.

zinu, ka skaņa, ko tveru, ir skaņa? Fenomenoloģisko jautājumu ir neierobežots daudzums. Caur pārdzīvoto tiek jautāts pats pārdzīvojums, pārdzīvojuma iespējamību konstituējošie nosacījumi. Fenomenoloģija apraksta būtības, fenomenus, pieredzi, izziņu, pasaules, jēgveidošanos u.c.

Huserla fenomenoloģijā skaņa tiek skatīta kā laikobjekts. Līdz ar skaņas tvērumu izgaismojas pārdzīvojuma laiks un skaņai piemītošais laiks. Fenomenoloģija skaņu un mūziku skata kā dotas pieredzē, parādot, ka skaņas un mūzikas tvērums izgaismo gan fenomena būtību un jēgas konstituēšanos, gan tvēruma iespējamību.

2) No fenomenoloģijas izveidojušās filosofiskās atziņas ietver jautājumus par dzirdēšanu un redzēšanu, runāšanu un klusēšanu, paplašina klasiskajā fenomenoloģijā aplūkotos jautājumus un parāda fenomenoloģijas iekšējo attīstību no klasiskās Huserla mācības, kas atklāj subjektivitātei piemītošās izziņas iespējamības būtības, līdz hermeneitiskai fenomenoloģijai, antropoloģijai, eksistences filosofijai. Šo fenomenoloģiskās perspektīvas virzību iezīmē jau Edmunda Huserla filosofijā ieviestais citējā, svešējā pieredzējums, intersubjektivitāte, dzīvespasaule, ikdienas pieredze, iepriekšdotā pasaule. Fenomenoloģiskās intereses pārceļas no izziņas iespējamības būtību meklējumiem subjektivitātē uz ikdienas dzīves, sabiedrības, mākslas un kultūras norisēm, no apziņas struktūrām uz dzīvespasaules, darbības⁵ fenomenoloģisku skatījumu.

Promocijas darbā tiek izmantoti fenomenoloģiskajai tradīcijai piederošu domātāju darbi. Martina Heidegera (Martin Heidegger), Hansa-Georga Gadamera (Hans-Goeorg Gadamer), Morisa Merlo–Pontī (Maurice Merleau–Ponty) filosofiskie uzskati dod iespēju dzirdamus fenomenus skatīt no esamības un esošā attiecībām; kinestētiska aspekta; saistībā ar klausīšanos un dzirdēšanu; izmantot mākslas, mākslasdarba hermeneitisko un fundamentālontoloģisko izpratni; cilvēka skaidrojumus.

3) Fenomenoloģiskā perspektīva ietver atsevišķu fenomenu adekvātus aprakstus. Skaņa, runa, balss un mūzika savstarpēji atšķiras, tādēļ adekvātam fenomena aprakstam nepieciešams izmantot gan Edmunda Huserla fenomenoloģiskās nostādnes, gan citu 20. gadsimta filosofijas virzienu atziņas. Ja pirmais fenomenoloģiskās perspektīvas virziens ietiecas sfērā, kas ir aiz tieša skaņas tvēruma un izgaismo tvēruma iespējamības būtības, tad fenomenoloģija kā aprakstoša filosofija pēc iespējas adekvātāk un precīzāk apraksta pašu fenomenu tā dotībās. Notiek fenomenoloģijas sazaršanās vairākos virzienos atkarībā no

⁵ Par darbības fenomenoloģiju rakstījuši: 1) K. Wojtyła. *The Acting Person: A contribution to phenomenological anthropology* // *Analecta Husserliana*, vol. 10., 1979, Kluwer Acad. Publishers; 2) Straus E.W., Griffith R. M. *Phenomenology of Will and Action*. – Duquesne University Press, 1967; 3) Schurmann A. *Heidegger on Being and Acting*. – Indiana University Press, 1990. u.c.

fenomenoloģiskās izpētes objekta – mākslas, mūzikas, darbības, valodas, mītiem, reliģijas u.c. Adekvāts fenomenoloģisks apraksts izgaismo skaņu, mūziku u.c. dzirdamus fenomenus kā dotus pieredzē.

Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģisks skatījums iepazīstina ar dažādām fenomenoloģiskām idejām, to pārmantojamību un attīstību. Dzirdamu fenomenu fenomenoloģiski apraksti ietver jautājumus par cilvēka izpratni, dzirdēšanu un redzēšanu, runāšanu un klausīšanos, būtību un interpretāciju, skaniskumu un klusumu. Dzirdamība ir kopīgais, kas apvieno šos fenomenus. Arī troksnis ir dzirdams fenomens, taču, atšķirībā no trokšņa, skaņai, runai, balsij un mūzikai piemīt iekšēji organizēts un artikulēts skaniskums.

Fenomenoloģiskajā tradīcijā ievērojamu kopumu veido darbi, kuri veltīti tieši skaņas, balss un mūzikas fenomeniem. Romāns Ingardens (Roman Ingarden), Alfrēds Šitcs (Alfred Schütz), Dons Īde (Don Ihde), Tomas Kliftons (Thomas Clifton), Džozefs Šmits (Joseph Smith), Bruce Ellis Bensons (Bruce Ellis Benson) u.c. skaņas un mūzikas aprakstos izmanto Huserla, Heidegera, Merlo-Pontī atziņas.

Aktualitāte un tēmas nozīmīgums. Pētījums, kurā tiek analizēts gadsimtu ilgs fenomenoloģijas mantojums saistībā ar dzirdamiem fenomeniem, Latvijas filosofiskajā domā līdz šim nav veikts. Kā arī, rakstot promocijas darbu, neizdevās atrast nevienu pētījumu, kurā skaņa, runa, balss un mūzika būtu analizēti kopsakarā kā organizēti, dzirdami, artikulēti fenomeni un parādītas to kopīgās un atšķirīgās iezīmes. Tādēļ promocijas darbu raksturo novitāte. Promocijas darbs apliecina mūsdienu filosofijas pētniecības tendenci – filosofijas vēsturē uzkrātās atziņas skatīt kontekstā ar nozīmīgām sabiedrības, mākslas un kultūras norisēm, vispārzināmiem fenomeniem, šajā gadījumā skaņu, runu, balsi un mūziku. Konkrētu fenomenu apraksti dod iespēju padziļināt zināšanas fenomenoloģijā. Katram no mums ir skaņas un mūzikas, runas un balss pieredze. Šie fenomeni ir zināmi ikdienas dzīvē, komunicējoties vienam ar otru, satiekoties ar mākslām un filosofijām.

Promocijas darbā skatītie jautājumi dod ieguldījumu ne tikai filosofijā, bet var būt interesanti ikvienam - mūziķiem, izglītības nozarē strādājošiem, masu mākslas darbiniekiem, klausītājiem. Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskajam skatījumam ir vispārizzinoša nozīme, kas nav attiecināma tikai uz šauru vienas zinātnes specifiku. Raisās jautājums: Ko fenomenoloģisks skaņas, runas, balss un mūzikas skatījums dod praktizējošam mūziķim, aktierim, valodniekam, klausītājam u.c.?

Mūziķis nav domājams tikai kā šaurs speciālists mūzikas jomā. Mūzikas fenomenoloģija paplašina gan zināšanas par mūziku, gan cilvēka pašsaprātību. Gan

komponējot un izpildot skaņdarbu, gan domājot par mūziku, mūzika ir pārdzīvojumā esošs fenomens, un tieši no šādas perspektīvas sākas fenomenoloģisks mūzikas skatījums. Aktieris, spēlējot lomu, ne tikai balsī izsaka vārdus, bet runā tos no savas jēgpilnās pasaules. Skolotājs, vadot mācību stundas, bezpersoniski neatstāta tikai mācību vielas saturu, bet izsaka savu sapratni un pieredzi.

Fenomenoloģija parāda, ka valodas izpausme balsī un runā nav analizējama tikai no fonētikas u.c. valodniecības aspektiem, tā ir skatāma kā valodas skaniskums, kā balss jēgpilnā darbība. Balsī izteiktas domas, intonācijas ir nozīmīgs cilvēka esamības un eksistences aspekts.

Dzirdot gan balsī izteikto, gan mūzikas skaņas, klausītājs pārdzīvo tos kā jēgpilnus fenomenus. Fenomenoloģija parāda, ka klausīšanās nav tikai klausīšanās skaniskumā, bet arī klausīšanās sevī.

Tas, ka fenomenoloģija spēj izgaismot nozīmīgus mūzikas aspektus, kurus neviena cita zinātņu nozare un filosofija neiespēj, pamato arī mūzikas filosofī. Fenomenoloģijas pielietojums mūzikas un mākslas zinātnēs pēdējos gadu desmitos ir ieguvis atzinību.⁶ Filozofi izsaka domas, ka līdzšinējā muzikoloģija sevi ir izsmēlusi, un tai ir nepieciešami jauni horizonti un jaunas metodes. Mūzikas fenomenologs Tomass Kliftons mūziku skaidro nevis kā objektu, bet gan kā cilvēka konstituētu jēgpilnu fenomenu. Viņš pamato, ka fenomenoloģiska pieeja mūzikai paver jaunas iespējas interpretācijām: „Mūsdienu komponisti raksta ‘fenomenoloģisku’ mūziku ar nodomu parādīt mūzikas būtību – kustību, veidu, ilgstamību, secību, nokrāsu, spēli un sajūtamību, nepārblīvējot skaņdarbu ar tādiem literāriem ievēdumiem kā sižetu (tēmu), rakstura attīstību (tematiskām manipulācijām) un struktūru (sākums, vidus un beigas)... abas, gan fenomenoloģija, gan modernā mūzika mūs māca, ka stingras analīzes prasa tikai vienu lietu: uzmanīgi klausīties tajā, kas ir dots, radot pārlicību, ka tas, kas ir dots, ir mūzika sevī.”⁷

Domāšana par mūziku un citiem dzirdamiem fenomeniem padziļina ne tikai šo fenomena izpratni, bet veicina pašu domāšanu. 20. gadsimta filosofe Hanna Ārente raksta: „Domāšana jeb, Platona vārdiem runājot, mūsu nedzirdamā saruna pašiem ar sevi, ir tikai prāta acu atdarītāja, un pat Aristoteļa *nūs* ir patiesības skatīšanas un ieraudzīšanas orgāns (...) Ar šo es negribu pateikt neko vairāk kā vienīgi to, ka cilvēkiem ir sliecība, varbūt arī vajadzība aizdomāties pāri zināšanu robežām, darīt ar šo spēju [*domāšanu* – papildinājums

⁶ Kā apliecinājumu minēšu, ka J. Vītolas Latvijas Mūzikas akadēmijā filosofijas programmas ietvaros tiek skatīta mūzikas izpratne filosofijas vēsturē. Minēšu arī studiju kursus mūzikas filosofijā Šefīldas un Saseksas universitātēs Anglijā; Helsinku Starptautiskā semiotikas institūta pētījumus, kuros skaņa un mūzika skatījumos iekļauti fenomenoloģiski aspekti; Amerikas muzikologu pētījumi (minēti literatūras sarakstos); u.c.

⁷ Clifton T. Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology. – Yale University Press, 1983. – P. x.

I. K.] ko vairāk, nekā tikai izmantot to par izzināšanas un rīkošanās instrumentu.”⁸ Domāšana ir sevis veidošana, atgriešanās pie sevis, sevis iepazīšana citā, pienākums pret sevi. Fenomenoloģija parāda, ka tas, ko esam iepazīnuši un pārdzīvojam, ka tas, ko zinām, transformējas mūsu jēgpilnajā garīgajā pasaulē. Filosofisku pārdzīvojumu no malas nevienam nevar piešķirt, filosofija kā ceļš pie sevis ir jāveic katram pašam, un viens no šiem ceļiem var sākties tieši ar dzirdamu fenomenu domāšanu.

Promocijas darba mērķis: Balstoties uz fenomenoloģijas atziņām un metodi, kas laika gaitā ir izvērstas un attīstījušies, saaugot ar hermeneitisko metodi, sniegt dzirdamu fenomenu - skaņas, runas, balss, mūzikas – analīzi, parādot to specifiku, struktūras un jēgas konstituēšanās norises.

Promocijas darba mērķa sasniegšanai tiek izvirzīti vairāki uzdevumi:

1. Parādīt, kā fenomenoloģija, izmantojot savu izstrādāto metodi, nonāk līdz dzirdamu fenomenu specifiski filosofiskam aprakstam.

2. Pamatot, ka skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģisks skatījums sakņojas fenomenoloģisko nostādņu un filosofisko atziņu dažādībā, taču paturot prātā, ka fenomenoloģija fenomenu skata kā pieredzē esošu, kā to, kas *pats sevi no sevis paša rāda*.

3. Pilnveidot skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskos aprakstus, izmantojot gan klasiskās fenomenoloģijas metodes, gan uz fenomenoloģijas bāzes izveidojušos filosofiju nostādnes. Parādīt, ka fenomenu aprakstos izgaismojas gan tādas fenomenoloģijas pamatnostādnes kā intencionalitāte, jēgveidošanās, dotības un būtības, iekšējā laikapziņa, fenomenoloģiski konstituētā pasaule, gan fenomenoloģijas hermeneitiskie aspekti un fundamentālonoloģiskā pieeja.

4. Dot pēc iespējas vispusīgākus dzirdamu fenomenu aprakstus un parādīt šo fenomenu kopīgās un atšķirīgās pazīmes. Pamatot, ka skaņa, runa, balss un mūzika ir savstarpēji atšķirīgi fenomeni, bet tos vieno kopīgs aspekts – dzirdamība; ka fenomenoloģiskā pieeja - aprakstīt fenomenu kā pieredzē esošu - uzsver tieši dzirdamības aspektu. Pamatot, ka skaniskums ir vienojošs aspekts visiem promocijas darbā pētītajiem dzirdamajiem fenomeniem; ka skaniskums fenomenoloģijā nav tikai dzirdot tverts, bet arī domāts, atcerējumā esošs un iztēlots skaniskums.

5. Skatot skaņu, runu, balsi un mūziku, padziļināt sapratni par cilvēka esamību pasaulē un saistīt dzirdamus fenomenus ar fundamentāliem cilvēka esamības un eksistences jautājumiem.

⁸ Ārente H. Prāta dzīve: I Domāšana. – Rīga: Intelekts, 2000. – 14.-19. lpp.

6. Parādīt, kā fenomenoloģiskie pētījumi izgaismo fenomenu būtības, apziņas un komunikatīvās struktūras, sniedzot skaidrojumu, kā norit saziņa gan valodā, gan mūzikā, un kā tie paver iespējas kultūras fenomenoloģiskām interpretācijām.

7. Iezīmēt līdz šim neapgūtus fenomenoloģiskos aspektus, kas ir piemērojami skaņas, runas, bass un mūzikas filosofiskajās interpretācijās.

Pētniecības metodes

Promocijas darbā tiek izmantotas: 1) klasiskās fenomenoloģijas metodes: *aicinājums - atpakaļ pie lietām, redukcijas metode un fenomenoloģiskā refleksija*; 2) *hermeneitiskā metode*; 3) deskripcijas princips „*ļaut būt*”.

Veicot fenomenoloģisku pētījumu, netiek pielietotas citu zinātņu metodes. Fenomenoloģija jau sākotnēji norobežojas no metodēm, kuras tiek izmantotas citās zinātnēs. Fenomenoloģiskās un hermeneitiskās metodes pielietošana dod iespēju izgaismot gan pašas fenomenoloģijas specifiku, gan aprakstīt dzirdamus fenomenus.

Klasiskās fenomenoloģijas metodes pielietojums nodrošina tīru fenomenoloģisku aprakstu, kas skata subjektivitātē tvertu fenomenu, savukārt uz hermeneitiskās fenomenoloģijas nostādnēm balstīti pētījumi parāda iespēju fenomenus skatīt kā iekļautus vēsturiskumā, esamības pieredzē. Šo abu metožu pielietojums pamatojas pašu pētāmo fenomenu iedabās. Skaņai, runai, balsij un mūzikai ir kopīgas pazīmes kā: skaniskums, dzirdamība, tie ir laikobjekti, kuriem imanenti piemīt laiks. Taču šiem dzirdamajiem fenomeniem piemīt arī savstarpējs atšķirīgums. Ja skaņu un atsevišķus mūzikas fenomenu aspektus iespējams pētīt, izmantojot klasiskās fenomenoloģijas metodes, tad runa un balss kā imanenti piemītošas cilvēkam neļaujas šādai tīrai un stingrai fenomenoloģijai, un to pētniecībā tiek izmantotas eksistences filosofijas nostādnes un hermeneitiskā metode. Heidegera filosofijas princips „*ļaut būt*” aicina skatīt skaņu no skaņas, mūziku no mūzikas nevis no viedokļiem par tiem.

Edmunda Huserla izveidotā fenomenoloģija ir pamats ikviena fenomena fenomenoloģiskam aprakstam. Huserla fenomenoloģija tiek pielietota: 1) Izmantojot fenomenoloģisko metodi kā domas iestādni. Huserla princips „*Atpakaļ pie lietām*”, redukcijas metode dod iespēju izgaismot skaņas būtību, refleksija – fenomenoloģiski aprakstīt skaņu, taču redukcija un refleksija nav atdalāmas viena no otras. 2) Dzirdamu fenomenu aprakstus saistot ar dzīvespasaulē un intersubjektivitātes konceptiem, paveras iespējas skaņu u.c. fenomenus skatīt kā iekļautus ikdienas dzīvē un iesaistītus kopīgā jēgpilnā pasaulē.

Skatīt dzirdamus fenomenus, izmantojot tikai klasisko Huserla fenomenoloģiju, ir dzirdamu fenomenu vienpusīgs un nepilnīgs skatījums. Mēs nevaram runu un balsi aprakstīt tāpat kā skaņu. Skaņa ir objekts, kuras jēgas konstituēšanās notiek tās tvēruma laikā, taču tās skaniskuma avots var būt ārpus cilvēka. Atšķirībā no balss, mūzikas skaņa nav imanenti piemītoša cilvēka būtībai. Balss ir sākotnējā cilvēka imanences sfēra, tāpat kā apziņa, ķermenis, dvēsele.

Fenomenoloģijai dažādojoties, izgaimojas arvien jaunas iespējas skatīt skaņu, runu, balsi, mūziku un pielietot no klasiskās fenomenoloģijas atšķirīgas metodes. Martina Heidegera filosofiskās atziņas dzirdamu fenomenu aprakstos tiek izmantotas vairākos aspektos: 1) par pamatu ņemot fenomenoloģijas skaidrojumu kā divu jēdzienu fenomēns un logoss apvienojumu; 2) cilvēka esamību pasaulē (In-der-Welt-Sein); 3) 'lietas' izpratni un principu „ļaušanu lietai būt”; 4) hermeneitisku pieeju; 5) klausīšanos.

Dzirdamu fenomenu aprakstos tiek izmantotas divas Morisa Merlo-Pontī filosofijas atziņas, kuras viņš attīsta no Huserla fenomenoloģijas: 1) cilvēks ir apziņas-ķermeņa vienība; 2) kā darbojas uztvere jēgpilnas pasaules tapšanā.

Hansa Georga Gadamera hermeneitiskā metode ietekmē runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskos skatījumus vairākos aspektos: 1) runa ir saistīta ar valodiskumu, un cilvēks runā jau būdams iekļauts valodā; 2) dialogs un saprašanās; 3) mūzika kā spēle un „transformēšanās par uzbūvi”; 4) mūzikasdarba iekļautība vēsturē un tradīcijā.

Skaņas un mūzikas fenomenoloģija nenorīt tikai kāda viena 20. gadsimta filosofijas klasiķa ietekmē. Mūzikas fenomenologu uzskati veidojas, izmantojot vairāku filosofu atziņas. Nevar teikt, ka kāds ir tikai Huserla mācības turpinātājs vai Gadamera ideju attīstītājs. Kā izņēmums ir domājamas Romāna Ingardena atziņas par mūzikasdarbu. Viņš izmanto Huserla izgaismotās intencionālās apziņas struktūras, intersubjektivitāti, mācību par iekšējo laikapziņu un tās pārceļ uz mūzikasdarba ontoloģisku raksturojumu, veidojot klasisku, tīru mūzikas fenomenoloģisku aprakstu. Vērā ņemams ir mūzikas fenomenologa Džozefa Šmita jaunievedums – viņš fenomenoloģijas virzienu, kas skata organizētu skaņu un mūziku, nosauc par akumenoloģiju un organizētu skaņu par akumenu.

Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskie aspekti tiek skatīti secīgā kārtībā promocijas darba nodaļās:

1. nodaļa: Fenomenoloģijas kā filosofijas un metodes nozīme skaņas, runas, balss, mūzikas fenomenu aprakstos.

Pirmā nodaļa ir metodoloģisks un filosofisks pamats turpmākajām disertācijas nodaļām. Šajā nodaļā tiek parādīta fenomenoloģijas specifika un tās atšķirība no citām

zinātnēm un filosofijām; skatītas galvenās filosofiskās pieejas, kuras izmantojamas skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskajos aprakstos, t.i. Edmunda Huserla, Martina Heidegera u.c. filosofiju nostādnes; raksturoti divi principi: „atpakaļ pie lietām” un „ļaut būt”; skatīta fenomenoloģiskā metode un tās nozīme dzirdamu fenomenu aprakstos, analizēti fenomenoloģisko metodi raksturojoši jēdzieni: *fenomenoloģiskā, eidētiskā, transcendentālā redukcija; fenomenoloģiskā refleksija; atturēšanās (epohē); evidence, tiešs tvērums; vērojošs tiešs apjēgums, empātija, eidoss, ideācija u.c.*; raksturota fenomena fenomenoloģiskā izpratne.

Pirmā nodaļa: 1) dod pamatu skaņas, runas, balss, mūzikas fenomenu filosofiskajām interpretācijām; 2) parāda fenomenoloģiskās domāšanas specifiku, 3) raksturo fenomenoloģijas jēdzienisko aparātu, 4) parāda fenomenoloģijas kā metodes un filosofijas saistību, raksturo fenomenoloģisko metodi un fenomenoloģiskās domas iestādni.

2. nodaļa: Skaņas fenomenoloģiskā skatījuma pamatnostādnes

Otrajā nodaļā tiek skatītas klasiskās fenomenoloģijas pamatnostādnes, kuras izmantojamas skaņas fenomena aprakstos. Šīs pamatnostādnes skata jautājumus par *dotībām un būtībām, imanenci un transcendenci, jēgveidošanos, apziņas intencionālajām un iekšējās laikapziņas struktūrām, pārdzīvojuma laiku, pasaulēm, horizontiem u.c.*

Otrā nodaļa galvenokārt ir balstīta uz Huserla fenomenoloģiju, kuru izmantojot, tiek veidots skaņas fenomena tīrs apraksts. Raksturojot fenomenoloģiski domātu pasauli, tiek skatīta Heidegera pasaules pasauliskošanās. Taču Huserla fenomenoloģija ir arī filosofisks pamats skaņas un mūzikas fenomenoloģijas attīstībai, runas un balss fenomenoloģiskajiem skatījumiem.

3. nodaļa: Fenomenoloģiskā skatījuma tālākizvērsums: skaņa, runa, balss.

Trešajā nodaļā tādi dzirdamie fenomeni kā skaņa, runa un balss tiek skatīti no hermeneitiskās fenomenoloģijas un eksistenciālisma aspektiem. Šāds skatījums no tīra fenomenoloģiska apraksta pārceļas uz eksistences filosofiju un fenomenoloģisku interpretāciju, kura balstās uz Martina Heidegera, Morisa Merlo–Pontī, Hansa–Georga Gadamera u.c. filosofijām. Trešajā nodaļā tiek izmantoti gan fenomenoloģijas klasiķu darbi, gan Latvijas filosofu pētījumi, gan skaņas, balss un mūzikas fenomenologu uzskati.

Runa un balss tiek skatītas saistībā ar cilvēka izpratni, valodas fenomenoloģisku skatījumu, dzirdēšanu un redzēšanu, teikšanu un klausīšanos. Skaņa tiek skatīta intencionālā saistībā ar klusumu, parādītas skaņas atšķirības no runas un balss, raksturotas balss izpausmes, valodas skaniskums. Runa un balss tiek skatītas no kinestētiska aspekta kā apziņas – ķermeņa jēgpilna darbība. Ņemtas vērā filosofu atziņas, ka Rietumu domāšanu un

kultūru galvenokārt raksturo redzēšana, kur uzticība „acij” ir lielāka nekā „uzticība ausij”. Trešā nodaļa parāda, kā skaņa no subjektivitātē tvirta jēgpilna fenomena pārtop par kultūru fundējošu fenomenu.

4. nodaļa: Mūzikas fenomenoloģiskās interpretācijas

Ceturtajā nodaļā mūzikas fenomens tiek skatīts no trijiem aspektiem: 1) noskaidrota mūzikas būtība; 2) aprakstīts mūzikasdarbs; 3) skatīta mūzikas intersubjektīvā iedaba. Šajā nodaļā tiek pamatots, ka mūzikas fenomena komplicētā iedaba ir skatāma kopsakarā ar citiem dzirdamiem fenomeniem kā skaņa, troksnis, balss. Šajā nodaļā tiek parādīta mūzikas fenomenoloģijas specifika attiecībā pret mūzikas interpretācijām citās filosofiskās tradīcijās un apvieno plašu mūzikas skatījuma spektru, sākot ar pirmajiem fenomenoloģiskajiem uzskatiem par mūziku, t.i., poļu fenomenologa Romāna Ingardena pētījumiem līdz mūsdienu mūzikas fenomenoloģijai.

Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskais skatījums attīstās, pulcinot kopā ievērojamu skaitu domātāju.

Literatūras apskats

Promocijas darbā izmantoto autoru darbus izvēlējos pēc vairākiem kritērijiem:

1) Fenomenoloģiskos darbus, kuri nosaka filosofiskas ievirzes kodolu un ietekmē ikvienu fenomenoloģisku skatījumu. 2) Fenomenoloģiskajai tradīcijai piederošu domātāju darbus, kuri tālāk attīsta klasiskās fenomenoloģijas idejas un dzirdamu fenomenu pētījumiem paver jaunus horizontus. 3) Fenomenologu darbus, kuru uzmanības lokā ir skaņas, balss, runas un mūzikas fenomeni. 4) Latvijas filosofu darbus fenomenoloģijas jomā.

Lai arī promocijas darba mērķis nav analizēt katra atsevišķa filosofa īpašo ieguldījumu dzirdamu fenomenu aprakstos, tomēr, pirms tēmas iztirzājuma, būtiski ir uzrādīt gan darbus, uz kuriem balstīts promocijas darbs, gan oriģinalitāti, ko ienes katra domātāja filosofiskie uzskati.

Kā nozīmīgākās šeit jāmin **Edmunda Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938)** idejas, kas izteiktas vairākos viņa darbos: *Logische Untersuchungen (1900-1901)*; *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (Ideen I, 1913; Ideen II, 1952)*; *Méditations cartésiennes (1931)*; *Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen (1958)*; *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*; *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie (1934-1937)*. Daļa no Huserla darbiem ir tulkoti latviešu valodā: *Huserls E. Fenomenoloģija [tulk. R. Kūlis, A. Dāboliņš]. – Rīga, 2002.*

Skaņas fenomenoloģija aizsākas ar 1913. gadā publicēto Huserla darbu *Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija*, bet, ja runājam par fenomenoloģijas nostādņēm, kas pielietojamas skaņas, balss, runas un mūzikas skatījumā, tad šo darbu skaits krietni pieaug un ietver arī jautājumus par fenomenoloģijas nošķirumu no psiholoģijas, vēstures un citām filosofijām, fenomenoloģijas kā metodes izveidošanos; transcendentālo fenomenoloģiju; intersubjektivitātes, empātijas, pasaulu konstituēšanos, ķermeniskuma, dzīvespasauls u. c. idejas.

Edmunds Huserls izstrādā fenomenoloģijas pamatprincipus. Šiem jautājumiem ir veltītas promocijas darba pirmā un otrā nodaļa, bet Huserla fenomenoloģisko nostādņu interpretācijas turpinās nākamajās nodaļās. Ar viņa filosofiju tiek pamatota fenomenoloģijas un ontoloģijas saistība, iespēja skatīt konkrētus fenomenus. Viņš skata skaņas tvērumu apziņā, izgaismo pārdzīvojuma laiku un risina fundamentālu filosofisku jautājumu par

iekšējo laikapziņu. Izmantojot skaņu kā laikobjekta piemēru, filosofiskās domas vēsturē pirmo reizi tiek izgaismotas iekšējās laikapziņas struktūras.

Protams, skaņu iespējams aprakstīt, pamatojoties tikai uz Huserla skatīto skaņu kā laikobjektu. Taču Huserla fenomenoloģija dod iespēju dzirdamus fenomenus skatīt, izmantojot arī tādas fenomenoloģijas atziņas, kā, piemēram, dotības, redukcija, pasaule, intersubjektivitāte, imanence un transcendence u. c.

Skaņas, runas un balss fenomenoloģiskajās interpretācijās nozīmīgas ir filosofijas, kuras klasisko fenomenoloģiju paplašina ar hermeneitiku, eksistences filosofiju, no jauna skata fenomenoloģijas un ontoloģijas vienotību.

Līdzās Huserla fenomenoloģijai attīstās **Martina Heidegera (Martin Heidegger, 1889–1976)** filosofija. Gan Huserls, gan Heidegers ir devuši filosofisko pamatu skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskajiem skaidrojumiem, tādēļ šo abu domātāju filosofiskie uzskati no dažādiem aspektiem ir skatīti visās promocijas darba nodaļās. Heidegera filosofija dod iespēju dzirdamus fenomenus skatīt fenomenoloģiskās hermeneitikas un vēsturiskuma aspektos.

Šeit atzīmējami tādi Heidegera darbi kā: *Sein und Zeit (1927)*; *Holzwege (1926-1946) u.c.* Latviski pārtulkoti Heidegera *Malkasceļi [tulk. R. Kūlis]*. – Rīga, 1998. u.c. viņa vēlīnā posma darbi par valodu un patiesību.

Skaņas kā fenomena tematizācija ir Heidegera klātesamības analīzēs, mākslas filosofijā un fundamentālontoloģijā kopumā, pat neradot atsevišķus darbus skaņas, balss un mūzikas filosofijā. Heidegera filosofija fenomenoloģisko Es perspektīvi aizstāj ar klātesamības eksistenci pasaulē, esamību pasaulē, atsakās no līdz šim filosofijā izmantotajiem cilvēka apzīmējumiem – Es, Ego, subjekts, individualitāte u.c. Cilvēks, t.i. klātesamība, ir esamībā iekļauta un no esamības runā pati būdama esamība. Cilvēks ir nevis viennozīmīgs centrs, no kura skatāms sadzirdamais, bet lietas atklājas, patiesība izgaismojas, būtība būtiskojas, ja „ļaujām būt”. Ar „ļaušana būt” Heidegera filosofija skaņas, balss un mūzikas fenomenoloģiskiem skatījumiem paver iespēju dzirdamus fenomenus skatīt saistībā ar ieklausīšanos, klusumu. Heidegera „ļaušana būt” izmaina fenomenoloģisko „atgriešanos pie lietām, tās neizmainot”. Huserls skata lietu no tās dotības, atbrīvojot no viedokļiem par to, Heidegers uzsvāra liek uz lietas sadzirdēšanu, izgaismošanu.

Promocijas darbā tiek izmantoti **Hansa-Georga Gadamera (Hans-Georg Gadamer, 1900 – 2002)** darbi: *Wahrheit und Methode (1960)*; *Die Aktualität des Schönen. Kuns als Spiel, Symbol und Fest (1977)*. Šie darbi ir tulkoti latviešu valodā: *Patiesība un*

Metode [tulk. I. Šuvajevs]. – Rīga, 1999; Skaistā aktualitāte. Māksla kā spēle, simbols un svētki [tulk. I. Šuvajevs]. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2002.

Gadamera hermeneitika, valodas un mākslas ontoloģija dod iespēju dzirdamus fenomenus skatīt iekļautus saprašanas horizontos un vēsturiskā pieredzē, mākslas būtību redzēt kā ontoloģiski skaidrotu spēli. Šeit redzama fenomenoloģiska pieeja – izgaismot būtības – spēle ir mākslas būtība. Spēle kā ontoloģiska struktūra ir klātesoša ikvienai tradīcijai, mākslai un mākslasdarbam. Gadamers apraksta spēli, lai parādītu tradējumu kā norisi, nevis kā subjektivitātes iekšējo pieredzi. Gadamera hermeneitika tiek izmantota skatot runu kā valodas dzirdamu izpausmi, teicēju un klausītāju, dialogu un saprašanas; mūziku un mūzikasdarba būtību. Gadamera filosofiju izmanto mūzikas fenomenologs Ellis Bruce Bensons, Tomas Kliftons u.c. Saprašana un saprašanās ir centrālās hermeneitikas tēmas, kurām pakārtojas pārējās – valodas vidus kā saprašanās centrs, no kura raisās dialogs, mākslas patiesas interpretācijas pamatā ir tās saprašana. Gadamera hermeneitika ietekmējas no Heidegera filosofijas, tām ir daudz kopēja – pagrieziens uz ontoloģiju, valodas, saprašanas, mākslas ontoloģiskie un hermeneitiskie aspekti. Gadamera filosofija ietekmējas no Huserla fenomenoloģijas – saprašanās un dialogs ir intersubjektīvs; empātija ir pamatā spējai klausīties citā un to saprast. Gadamera oriģinālais ieguldījums mākslas un mūzikas fenomenoloģijai ir spēle. Mūziku no spēles aspekta skata mūzikas fenomenologi Tomas Kliftons un Ellis Bruce Bensons.

Morisa Merlo–Pontī (Maurice Merleau–Ponty, 1908–1961) uztveres fenomenoloģija runas un klusuma fenomenus skata saistībā ar to kinestētisko iedabu. Šeit minēšu tādus viņa darbus kā *Phénoménologie de la perception (1945)* un *Le Visible et l'invisible (1964)*. Viņa pēdējais darbs *Eil et l'Esprit (1964)* ir tulkots latviešu valodā ar nosaukumu *Acs un gars [tulk. M. Rubene]. – Rīga, 2007.*

Merlo–Pontī filosofijas centrā ir uztvere un uztveres pasaule. Viņa lielākais ieguldījums dzirdamu fenomenu aprakstos ir no Huserla idejām attīstītā apziņas-ķermeņa fenomenoloģija. Balss ir vienlīdz apziņas kā ķermeņa izpausme, uztvere ir ķermeniska. Kinestētiskais aspekts parāda ķermeņa intencionālo un jēgpilno darbību, skaņu kā uztvertu ar ausi, balsi kā dzīva cilvēka runāšanu. Merlo–Pontī skata runu saistībā ar klusumu, mākslu kontekstā ar redzamo un neredzamo. Pēc viņa uzskatiem, mākslas tapšana kā mākslinieka radošā ideja ir neredzama citiem, bet mākslasdarbā tā transformējas redzamajā. Merlo–Pontī uzskati galvenokārt tiek izmantoti, skatot runu kā jēgpilnu kinestētisku izpausmi, balss intencionālo saistību ar klusumu, ķermenisku skaņas uztvērums. Mūzikas fenomenologi atzinīgi vērtē Merlo–Pontī ķermeņa fenomenoloģiju, atzīmējot, ka, līdz ar Huserla un

Heidegera filosofijām, Merlo–Pontī fenomenoloģija paver trešo svarīgāko aspektu dzirdamu fenomenu aprakstos, tā pamato, ka balss, skaņas uztvērums, klausīšanās ir vienlīdz kā apziņas, tā ķermeņa darbība.

Žaka Derridā (Jacques Derrida, 1930) balss fenomenoloģija kritiski attiecas pret Huserla skatīto zīmju teoriju. Darbā: *La Voix et le Phénomène* (1967) Deridā skata zīmi un tās izpausmes, jēgu un reprezentāciju, balsis, kas glabā klusumu. Kritizējot Huserla *Loģiskos pētījumus*, Deridā uzsver, ka jēgas veidošanās ir dzīva darbība, balss. Viņš kritiski attiecas pret valodas loģisko apriori - balss ir tik pat sākotnēja kā apziņa, apziņa tiek demonstrēta ar balss palīdzību. Dzīva runa apliecina dzīvo, arvien no jauna jēgas konstituēšanos. Deridā skata fonēmu kā ideālu objektu, kas izpaužas runā. Jēgas, kas veidojas runas laikā, satur laiciskumu kā kustību pa nozīmju pēdām. Balss apliecina atvērtību pasaulei un pasaules ienākšanu, cilvēka pašidentitāti iezīmējošus horizontus. Deridā idejas ir nozīmīgas tieši balss fenomenoloģijā, taču jāatzīmē, ka viņa uzskati par balss fenomenu neskata daudzus nozīmīgus aspektus kā, piemēram, balss salīdzinājumu ar citiem dzirdamiem fenomeniem. Kā arī viņa kritika, kas veltīta Huserla izgaismotajām jēgveidojošajām struktūrām, nav līdz galam pamatota. Tas, ka balss ir tik pat imanenta cilvēka būtībai kā apziņa, nepamato, ka Huserls, veicot fenomenoloģiskās analīzes, izslēdz iespēju fenomenoloģiski domāt balss fenomenu. Jāatzīmē, ka Deridā balss fenomena pētījums izaug tieši no Huserla fenomenoloģijas nostādņu izmantošanas.

Alfrēda Šitca (Alfred Schütz 1899-1959) sociālā fenomenoloģija parāda mūzikas intersubjektīvo iedabu. Mūzikas fenomenam ir veltīts viņa darbs *Making Music Together* (1951). Šitca raksturotais intersubjektīvā, muzikālā laika pārdzīvojums raksturo kopīgas pasaules konstituēšanos un cilvēka piederību ne tikai sev, bet arī pasaulei. Viņš dzīvespasaules un intersubjektīvās struktūras pārnes uz mūziku, nosaucot to par *kopīgu mūzikas radīšanu*. Šitca filosofija mūziku skata no sociālās fenomenoloģijas aspekta. Dzīvespasaules un sociālās struktūras tiek pielietotas mūzikas fenomena raksturojumā. Lai arī fenomenoloģija norobežojas no mūziķu darbu raksturojuma, viņš darbā *Mocarts un mūziķi* skata Mocarta operas no darbības fenomenoloģijas aspekta, parādot, kā opera veidojas darbības rezultātā, konstituējot noteiktu, jēgpilnu, intersubjektīvu Mocarta mūzikas pasauli. Jāatzīmē, ka arī Heidegers darbā *Der Satz vom Grund* (1957) izmanto Mocarta rakstīto vēstuli, lai skatītu klausīšanos, dzirdi, vērojumu. Alfrēda Šitca mūzikas fenomenoloģija raksturo mūzikas fenomena intersubjektīvo iedabu. Viņa mūzikas skatījumā redzamas divas ietekmes – Edmunda Huserla un Romāna Ingardena. Tomēr Šitca

fenomenoloģiskie pētījumi mūzikas jomā nav tik nozīmīgi kā poļu fenomenologa Romāna Ingardena veiktās mūzikasdarba ontoloģiskās analīzes.

Fenomenoloģiskajā tradīcijā ievērojamu kopumu veido darbi, kuri veltīti tieši skaņas, balss un mūzikas fenomeniem. Šeit kā pirmo minēšu **Romāna Ingardena (Roman Ingarden, 1893-1970)** *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst (1930 – 1933)*. Romāna Ingardena filosofija parāda mūzikasdarba ontoloģiskās struktūras, kuras raksturo trīs pamatelementi – ideāls, reāls, tīra intencionalitāte. Viņa skatījumā mūzikasdarbs ir iekšēji komplicēts fenomens, un fenomenoloģiskā metode ir pielietojama šādu fenomenu būtības izgaismošanā. Ingardena mūzikasdarba analīzes noris spēcīgā Edmunda Huserla uzskatu ietekmē, bet mūzikas fenomena raksturojumā klasiskās fenomenoloģijas pamatnostādnes iegūst jaunus aspektus - intencionalitāte, dotības, būtības, intersubjektivitāte, iekšējais laiks ir skatīts attiecībās - ideāls un reāls, tīra intencionalitāte. Ingardena mūzikasdarba identitātes meklējumi ietekmē mūzikas fenomenoloģiju kopumā - gandrīz ikviens 20. gadsimta mūzikas filosofs mūzikasdarba autentiskumu izgaismo caur fenomena priekšmetiskās un parādības dotību, un to savstarpējo saistību kā nošu teksta un skanējuma attiecības. Šīs attiecības tiek niansēti skatītas, parādot atšķirību jautājumā, kas ir autentiskums mūzikā. Romāna Ingardena mūzikasdarba ontoloģija ietver arī jautājumu par mūzikas darba identitāti.

Alekseja Loseva (Алексей Лосев, 1893–1988) mūzikas būtības eidētisks raksturojums ir skatīts darbā *Музыка как предмет логики (1927)*. Alekseja Loseva mūzikas filosofija ir fenomenoloģisko un metafizisko horizontu satikšanās, fenomenoloģiskās metodes un dialektikas apvienojums. Loseva mūzikas eidosa skatījums ir platonisks, bet viņš izmanto eidētisko redukciju, izgaismojot mūzikas būtību. Mūzikas būtība pēc Loseva ieskata ir raksturojama ar tādiem jēdzieniem kā skaitlis, laiks, eidoss, *hyle*, meons, logoss, enerģija. Viņa filosofija pamato, ka mūzika ir šķirama no skaņdarba, bet reizē caur skaņdarba skanējumu ir konstatējama mūzikas būtība.

Jēdzieni, caur kuriem Losevs skata mūzikas būtību ir fundamentāli filosofijas koncepti, kas nav tikai fenomenoloģijai piederoši, tie ir klātesoši Rietumu domāšanas tradīcijai kopumā. Šāda pieeja parāda mūzikas universālo iedabu, caur kuru izgaismojas kosmoss, cilvēks, haoss un kārtība.

Ar Logosa un skaitļa domāšanu sākas paši pirmie mūzikas skaidrojumi, kas redzami Pitagora filosofijā; ar esamības jautājuma no jauna uzdošanu Martins Heidegers atgriežas pie pirmsokrātiskās domāšanas. Arī 20. gadsimta mūzikas filosofijā aktuāli ir pirmsokrātisko domātāju uzskati.

Skaņa, balss un mūzika kā īpaši fenomenoloģiskās izpētes objekti uzmanības lokā nonāk 20. gadsimta otrajā pusē un attīstās par noteiktu virzienu – mūzikas un skaņas fenomenoloģiju.

Dons Īde (Don Ihde, 1934) darbā *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound* (1976) dzirdamus fenomenus skata fenomenoloģiskā domas iestādnē, izmantojot Huserla, Heidegera, Gadamera filosofijas. Balss ir valodas centrs, un balsij ir atšķirīgas izpausmes ikdienas sarunā, aktiera runā, liturģiskā notikumā. Dons Īde, atsaucoties uz fenomenoloģijas klasiķiem, attīsta iekšējās balss un klusumu fenomenoloģiju, skata audiālos un vizuālos horizontus, to savstarpējo pārklāšanos un norobežošanas u.c. balss fenomenoloģijas aspektus. Viņš skaņas un balss skatījumam izmanto galvenās fenomenoloģiskās pieejas – Huserla „Atpakaļ pie lietām!” un Heidegera „Ļaušanu būt.”

Tomasa Kliftona (Thomas Clifton, 1935–1978) idejas darbā *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology* (1983) mūzikas un skaņas skatījums pamatojas uz Huserla, Heidegera, Merlo-Pontī, Gadamera filosofijām. Pēc viņa uzskatiem, fenomenoloģija ir pieredzes zinātne, kas izmanto īpašus fenomenoloģijas jēdzienus, aprakstot pašu pieredzi. Mūzikas jēgpilno pieredzi viņš skata kā četru stratu – laika, telpas, spēles, jūtu kopā būšanu. Mūzika ir ķermeniskā uztvērumā, kinestētiskā pieredzē, to raksturo sintētiska darbība. Kliftons skaņu un mūziku skata kā atšķirīgus fenomenus, kur skaņa ir mūzikas materiāls, un mūzika ir veids, kur skaņai izpausties. Gadamera ietekmē mūzikas būtību viņš skata kā spēli, izmanto Heidegera filosofijas principu - „ļaut būt” un patiesu klausīšanos. Kliftons uzsver 20. gadsimta mūzikas saistību ar fenomenoloģiju un pamato fenomenoloģiskās metodes izmantojamību muzikoloģijā. Mūzikas fenomenoloģijas pētījumi pierāda, ka to sakne un izcelsme nav viss muzikoloģijā, bet gan filosofijā.

Džozefs Šmits (Joseph Smith,) pamato, ka muzikoloģijai ir nepieciešami jauni horizonti, un tīra muzikoloģija ir sevi izsmēlusi. Darbā *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music* (1979) viņš atzīst, ka nav uzrakstīts visaptverošs darbs fenomenoloģijā, kurā būtu skatīti skaņa, mūzika un valoda kā dzirdami fenomeni un cilvēka balss fenomens kā skaņu plūdums.⁹ Šmits attīsta mūzikas skaņas fenomenoloģiju, nosaucot to par akumenoloģiju un skaņu par akumenu. Viņa skaņas filosofija izveidojas uz Huserla un Heidegera filosofijām. No Huserla fenomenoloģijas viņš paņem skaņas kā laikobjekta skatījumu; pasīvo sintēzi piemēro klausīšanās procesam, pamatojot, ka skaņas skanējuma laikā mēs esam pasīvi klausītāji tādā nozīmē, ka mūzikas reālo skanējuma

⁹ Smith J. *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music.* – New York: Gordon & Breach, 1979. – P. 91.

procesu nevaram izmainīt un šādā aspektā esam pasīvi uztvērēji aktīvam mūzikas notikumam. Šmits attīsta atbalss (echo) redukciju - fenomenoloģiski domāta skaņa ir skaņas atbalss nevis uztverē esošs skaņas skanējums. Skaņas fenomenoloģiju Šmits skata caur logosa jēdzienu kā *logoss mousikos*. Viņš pārņem Heidegera filosofijā klātesošo klusumu un klausīšanos, un patiesu fenomenoloģisku attieksmi raksturo kā klausīšanos. Šmita akumenoloģija nostiprina uzskatu, ka skaņas un mūzikas fenomenoloģija ir attīstījusies par fenomenoloģijas virzienu, kas bagātina abas – gan mūzikas izpratni, gan filosofiju.

Šmits atzīmē, ka fenomenoloģijas nozīme skaņas un mūzikas aprakstos ir skatāma pavērsienā no redzēšanas uz dzirdēšanu. Šis pavērsiens nav domājams kā radikāls lūzums filosofiskajā domā, bet gan jauns aspekts fenomenu aprakstos. Viņš fenomenoloģijas attīstības perspektīvā iezīmē četrus virzienus: 1) Huserla tīrā fenomenoloģija; 2) Heidegera eksistenciālā ontoloģija; 3) Sartra eksistenciālisms; 4) Merlo-Pontī ķermeņa fenomenoloģija. Lai fenomenoloģiju izmantotu skaņas un mūzikas fenomenu aprakstos, nepieciešama pieeja, kas ietver visus šos domātājus: “Uzturot atšķirības, mēs varam mācīties no viņiem visiem, jo katrs no viņiem var palīdzēt mums skatīties uz mums pašiem (ne tikai skatīties uz sevi) mūsu pasaulē, un šādā veidā interpretēt fenomenoloģiju, kas nav tikai “priekš mums”, bet kurā mēs paši esam.”¹⁰ Šmita pētījums, no visiem lasītajiem, ir visaptverošākais un daudzšķautņainākais skaņas un mūzikas fenomenoloģijas jomā. Šo pētījumu raksturo padziļināta fenomenoloģijas nostādņu izmantošana, kas ļauj ne tikai no dažādiem skatpunktiem aprakstīt skaņas un mūzikas fenomenu, bet caur šiem aprakstiem izgaismo fenomenoloģijas nozīmību un specifiku. Šmita ieviestā *akumenoloģija* ir jauns formulējums fenomenoloģijas jomā.

Lozens Ferrāra (Lawrence Ferrara) darbā *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference (1992)* pamato, ka skatījums uz mūziku raisās no jautājuma. Ja mēs mūziku jautājam filosofiski, tad tā ir filosofija. Un šāda pieeja mūsdienu mūzikas skatījumam ir nepieciešama. Viņš piedāvā eklektisku mūzikas filosofisku skatījuma metodi, kurā savienojas fenomenoloģija, semiotika un semantika. Mūzika ietver iespēju skatīt to no daudziem skatpunktiem, un tas tikai bagātina izpratni par mūziku. Šī autora pētījumos skaņas un mūzikas fenomeni ir analizēti balstoties uz teorētiskām filosofiskām nostādnēm un praktiskā pieredzē gūtām atziņām.

Bruce Ellis Benson (Bruce Ellis Benson) pētījums *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music (2003)* mūzikas fenomenoloģijā akcentē tās

¹⁰ Turpat. – P. 28.

intersubjektīvo iedabu, saistot to ar otra saprašanu. Viņš pārsvarā izmanto Heidegera un Gadamera filosofijas, uz kuru pamata mūziku un mūzikasdarbu skata no saprašanas, spēles, iejušanās, patiesības izgaismošanās aspektiem. No visiem 20. gadsimta mūzikas fenomenologiem man vistuvākais ir tieši Bensona skatījums. Viņa pieeja mūziku skatīt kā muzikālu dialogu ir veltījums Hansam-Georgam Gadameram. Oriģinālā pieeja, ar kādu viņš Gadamera un Heidegera filosofijas ieauž mūzikas pieredzē ir niansēta mūzikas domāšana un fenomenoloģiska interpretācija. Bensons salīdzina urtekstu ar sākotnējo mūzikas eksistenci, izmantojot Heidegera analizētās klātesamības divas eksistences - autentisku un neautentisku. Urteksts un tā turpmākās redakcijas un improvizācijas ir pielīdzināmas patiesai un nepatiesai eksistencei. Tāpat arī Bensona uzskats, ka mūzikasdarbam piemīt vēsture, un tas satur tradīciju un vēsturisko pieredzi. Mūziku, raksturojot kā *ergon* un *energeia* vienību, Bensons parāda, ka mūzika ir nemitīga notikšana no jauna, nemitīga izskanēšana. Pēc viņa ieskata, mūzikas būtību izsaka *ergon* un *energeias* vienība.

Bernarda Dauenhauera, Hannas Ārentes, Maijas Kūles, Volkanga Velša, Džona Keidža u.c. promocijas darbā aplūkoto filozofu uzskati fenomenoloģiskajā perspektīvā paver arvien jaunus aspektus dzirdamu fenomenu un klusuma aprakstos. Klusuma fenomenoloģisks skatījums ietver klausīšanos klusumā, klusuma saistību ar citiem kosmosu un kultūru fundējošiem fenomeniem.

Klusuma fenomenoloģiskos aspektus un tā intencionālo saistību ar skaņu skata **Bernards Dauenhauers (Bernard Daehauer)** darbā *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance (1980)*. Viņa pētījums uzdod divus centrālos jautājumus: Kas ir klusums? Kāda ir klusuma ontoloģiskā nozīmība? Viņš parāda klusuma dažādās manifestācijas un klusumu raksturo, izmantojot klasiskās fenomenoloģijas nostādnes, apliecinot, kā absolūts klusums nav iespējams, tas ir jēgpilns un intencionāli saistīts ar ritmu, skaņu, troksni u.c. Klusuma izpausmi Dauenhauers saista ar diviem diskursiem: viens, kas vērsts uz iekšieni, un otrs, kas vērsts uz sarunu. Uz iekšieni vērstais diskurss ir radniecīgs Gadamera un Donas Īdes skatītajai iekšējai balsij, Deridā aprakstītajai ‘balsij, kas glabā klusumu’. Dauenhauera uzskati ir skatīti nodaļā par skaņas intencionālo saistību ar klusumu. Taču viņa fenomenoloģiskais pētījums Heidegera nozīmi klausīšanās un klusuma filosofijā neuzsver, bet pārsvarā izmanto Huserla pieeju – izveidot pēc iespējas tīrāku fenomenoloģisku aprakstu.

Džona Keidža (John Cage, 1912-1992) darbs *Silence (1961)* klusuma fenomenu skata no praktizējoša mūziķa pozīcijām. Keidža pārsteidzošais (muzikālais) darbs „4'33” papildina viņa teorētiskos skaidrojumus. „4'33” ir savdabīga klausīšanās, intencionalitāti

ietverošs notikums – mūsu intences ir vērstas uz tūlītēju skaņu skanējumu, bet skaņas neatskan. Pēc Keidža uzskatiem, klausīšanās klusumā nav absolūta klusuma manifestācija, tā ir papildīta ar intenci, gaidām, kuras vērstas uz skaņas skaniskumu, bet gaidītās skaņas neatskan. Līdzās klusumam Keidžs skata skaņas un ritma fenomenus, iekļaujoties fenomenoloģijā kā aprakstošā filosofijā. Gan Keidža teorētiskie, gan muzikālie darbi, klusumu un skaņu skata kā pārdzīvojumā esošus fenomenus un apliecina fenomenoloģijas un mūzikas saistību. Viņa pētījums „Klusums” pierāda, ka arī praktizējošam mūziķim filosofiskas zināšanas dod iespēju dziļāk saprast skaņas, trokšņus, mūziku.

Maijas Kūles pētījumā *Phenomenology and culture (2002)*, līdz ar citiem fenomenoloģijas jautājumiem, ir skatīti kultūras fenomeni kā gaismas, troksnis, klusums, ritms. Šāda pieeja parāda iespējas kultūru skatīt fenomenoloģiskā aspektā par pamatu ņemot fenomenus, kuri ir ikvienā kultūrā, bet to izpausmes katrā kultūrā ir atšķirīgas. Tas ir vienīgais šāda veida fenomenoloģisks pētījums Latvijā, kas pamato, ka kultūras fenomenu raksturojumam ir nepieciešama īpaša fenomenoloģiska pieeja. Tas apliecinās arī Maijas Kūles rakstos par klusumu un gaismu, kuri publicēti *Analecta Husserliana* sējumos un *Filosofijas un Socioloģijas institūta izdevumā Filosofijas almanahs*.

Hanna Ārente (Hannah Arendt, 1906-1975) darbā *The Life of Mind: I Thinking; II Willing (1978)*, kas izdots latviešu valodā ar nosaukumu *Prāta dzīve: I Domāšana (2000); II Gribēšana (2001) [tulk. A. Zunde, A. Šuvajeva u.c.]*, skata jautājumu par redzēšanas un dzirdēšanas kultūru u.c. filosofiskus jautājumus, kas izmantojami skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskos aprakstos. Ārentes filosofiskie uzskati dzirdamu fenomenu aprakstos izmantojami galvenokārt divos aspektos: 1) saistībā ar dzirdēšanas un redzēšanas kultūru, un 2) fenomena tvērums, pēc Ārentes uzskatiem, ir ne tikai ķermenisks un prātā domājams, bet arī dvēselisks pārdzīvojums. Ārentes skatītais *hyle* jēdziens parāda vairākus fenomenoloģiskus aspektus: Edmunda Huserla ietekmē viņa *hyle* raksturo kā sajūtu datus, bet *hyle* viņas skatījumā ir sajūtams ne tikai ar ķermeni, bet arī ar dvēseli. Šis viņas skatījums ir nošķirams no Loseva filosofijas, kurā *hyle* ir metafizisks spēks, nenosauktais, tumšais, kas saistīts ar sākotnējo enerģiju. Ārente, lai arī nav veltījusi nevienu pētījumu tieši dzirdamiem fenomeniem, tomēr dod skaņas, balss, runas un mūzikas fenomenu aprakstos līdz šim neizmantotu *hyle* skaidrojumu – dvēseles sajūtamību.

Wolfgang Velšs (Wolfgang Welsch, 1944) pētījumā *Grenzgänge der Ästhetik (1996)*, kas tulkots latviešu valodā kā *Estētikas robežceļi (2005, [tulk. R. Bičevskis])*, meklē atbildes uz jautājumiem – Kāpēc Rietumu filosofija ir attīstījies galvenokārt redzamības dimensijā? Kāpēc cilvēks uzticas `acij` nevis `ausij`? Šie jautājumi ietver apmēram trīs

tūkstošus ilgu cilvēces domāšanas pieredzi no filosofijas izveidošanās sākotnes, un tie ir īpaši aktuāli šodien. Dzirdētais, saklausītais, mainīgais un plūstošais izsaka laikmetu, kurā dzīvojam, un, kā pamato Volfgangs Velšs, dzirdamā dimensija gūst pārsvaru pār redzamo. Tādēļ dzirdamu fenomenu – skaņas, runas, mūzikas – skatījums fenomenoloģiskā aspektā ir aktuāls mūsdienu kultūras raksturojumā. Viņa darbs drīzāk ir kultūrfilosofisks, nevis fenomenoloģisks. Atšķirībā no Maijas Kūles, kura skata kultūru fundējošus fenomenus kā troksni, gaismu, klusumu, ritmu, Volfgangs Velšs to radniecīgi Hannai Ārentei iekļauj dzirdamā un redzamā dimensijā.

Mūzikas filosofa Veina D. Bovmena (Wayne D. Bowman) plašais pētījums *Philosophical Perspectives on Music (1998)* mūzikas filosofijas jomā ir viens no aptverošākajiem, kas ietver filosofijas vēsturi no tās izveidošanās sākuma līdz mūsdienām. Viņš skata 20. gadsimta mūzikas filosofijas sazarotību – tās semantiskos, semiotiskos, sociālos, fenomenoloģiskos aspektus. Bovmens raksta, ka fenomenoloģiskajai metodei raksturīga norobežošanās no sfēras, kas pēta, par ko ir mūzika, ko tā simbolizē, cik tā ir noderīga, ka fenomenoloģija apraksta mūzikas jēgas veidošanos tās aktuālā pieredzējumā un atklāj pārdzīvojumā doto mūziku.¹¹ Viņa darbs ir uzskatāms par labu informācijas avotu, lai iegūtu priekšstatu par mūzikas izpratni filosofijas vēsturē.

Latvijā fenomenoloģiskā tradīcija ienāk 20. gadsimta sākumā līdz ar fenomenoloģijas izveidošanos. Vācijā **Teodors Celms (1893–1989)** klausās Huserla lekcijas. Viņa ievērojamākais darbs *Der Phänomenologische Idealismus Husserls (1928)* vēlāk tiek tulkots spāņu un angļu valodās. Padomju laikā fenomenoloģiju studē augstskolās, Latvijas filosofi sadarbojas ar fenomenoloģijas pētniekiem ārpus Latvijas. Kaut arī komunisma režīmā fenomenoloģija nav oficiāli atzīta filosofija, tomēr par to runā filosofu kongresos, fenomenoloģijai ir veltīti zinātniski pētījumi. Latvijā fenomenoloģija īpaši populāra ir astoņdesmitajos gados, un šī interese nav mazinājusies. Par fenomenoloģijas problēmām raksta Maija Kūle, Rihards Kūlis, Māra Rubene, Andris Rubenis, Elga Freiberga, Ella Buceniece, Raivis Bičevskis. Viņu idejas tiek izmantotas promocijas darbā, pētot skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenus. Latvijas filosofiskajā domā pēdējo gadu laikā pieaug interese par tādiem kultūru fundējošiem fenomeniem kā skaņa, troksnis, ritms, klusums, gaisma, tumsa.¹²

¹¹ Bowman W. D. *Philosophical Perspectives on Music*. – Oxford University Press, 1998. - P.255.

¹² Par klusumu no filosofiska aspekta Latvijā rakstījuši: 1) Kūle M. *Fundamentals of Universe: Rhythm and Eternal Recurrence. Silence and Noise. Lights and Darkness.*//*Phenomenology and Culture*. – Rīga: FSI, 2002. – P. 91-117. 2) Kūle M. *Gaismas filosofiskās interpretācijas*// *Filosofija. Almanahs*. – Rīga: FSI, 1998. – 90.-102. lpp. 3) Vēvere V. *Absolūtais klusuma paradokss*// *Filosofija. Almanahs*. – Rīga: FSI, 2006. – 48.- 63. lpp. 4) Berelis G. *Klusums un vārds*. – Grāmata. – 1991, Nr.6. – 70.–81. lpp. u.c.

Promocijas darbā tiek minēti arī Sjūzenas Langeres (Susanne Langer, 1895-1985), Teodora Adorno (Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903-1969), Žila Delēza (Gilles Deleuze, 1925-1995), Nelsona Gudmena (Henry Nelson Goodman, 1906-1998), Rodžera Skrutona (Roger Scruton, 1944) u.c. 20. gadsimta filosofu uzskati. Parādot atsevišķas šo autoru atziņas, izgaismojas gan fenomenoloģijai radniecīgi, gan atšķirīgi skaņas, balss un mūzikas filosofiskie aspekti.

Promocijas darbā īsi tiek raksturots arī mūzikas skatījums filosofijas vēsturē, izmantojot Pitagora (582. p. Kr.-507. p. Kr.), Sv. Augustīna (354-430), Imanuela Kanta (Immanuel Kant, 1724-1804), Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831), Artūra Šopenhauera (Arthur Schopenhauer, 1788-1860), Frīdriha Nīčes (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) u.c. uzskatus.

Tik plašu filosofisko ideju skatījumu attaisno promocijas darba tēma. Iepriekšējais filosofiskais mantojums parāda, ka arī 20. gadsimta mūzikas skatījumi ir saistīti, piemēram, ar Pitagora skaitļa izpratni, Platona eidosa skatījumu, Sv. Augustīna filosofiju u.c.

Sv. Augustīna iesāktā iekšējā laika problemātika, viņa skatītā skaņas attīstība laikā, melodijas tvērumi kā atmiņas sintēze ir radniecīgi fenomenoloģijai. Tāpat arī Sv. Augustīna skatītā klusējošā mūzika, kas konstituējas dvēselē, jaunu rezonansi iegūst Hannas Ārentes filosofijā. Dzirdamu fenomenu skatījumi filosofijas vēsturē līdz 20. gadsimta fenomenoloģijai kā filosofijas virzienam parāda, ka fenomenoloģija, skatīdama skaņu un mūziku kā jēgpilnus, pieredzē esošus fenomenus, dažkārt izmanto arī iepriekšējā filosofiskajā domā izteiktās atziņas.

Ja skaņu, balsi, runu un mūziku reducētu tikai uz autoru darbiem, kuri veltīti tieši dzirdamiem fenomeniem, tad tiktu sašaurināts fenomenoloģiskais skatījums, Fenomenoloģija, pat nerakstot tieši par skaņu, balsi, mūziku, ne tikai parāda atziņas, kuras iespējams izmantot tālākos pētījumos, bet ir arī fundamentāls teorētisks pamats dzirdamu fenomenu aprakstiem.

To apliecina, piemēram, Martina Heidegera filosofija. Viņa fundamentālontoloģijas idejas izmanto mūzikas fenomenologi, mākslas fenomenoloģija, ne tik daudz skatot runu kā klātesamības modu, mākslasdarba patiesību, bet izmanto Heidegera filosofiju, lai pamatotu skaņas fenomena saprašanas un interpretācijas iespējas, redzamā un dzirdamā horizontus, kuru tālākizvērsums, piemēram, ir mūzikas fenomenologa Dona Īdes u.c. uzskatos.

Huserla fenomenoloģijā skatītos ķermeņa, intersubjektivitātes, pasaules, horizonta jēdzienus, kurus pats Huserls nesaista tieši ar skaņas fenomenu, tālāk tiek izmantoti skaņas, balss, mūzikas fenomenoloģiskajās interpretācijās.

1. FENOMENOLOĢIJAS KĀ FILOSOFIJAS UN METODES NOZĪME SKAŅAS, RUNAS, BALSS UN MŪZIKAS SKATĪJUMĀ

Edmunds Huserls 20. gadsimta sākumā izstrādā klasiskās fenomenoloģijas pamatprincipus.¹³ Iesākumā fenomenoloģija tika radīta kā filosofijas metode¹⁴, bet tā attīstās par ietekmīgu virzienu mūsdienu filosofijā.

Tomēr pastāv atšķirības, kad lietojam apzīmējumu *fenomenoloģija* un kad lietojam *fenomenoloģiskā metode*. Aprakstot skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenus, būtiski ir noskaidrot: Kas ir fenomenoloģiskā metode un kā tā ir pielietojama dzirdamu fenomenu aprakstos? Ar ko atšķiras fenomenoloģija kā metode no fenomenoloģijas kā filosofijas? Dažādās izpratnes par to, kas ir fenomenoloģija, ietekmē gan pašas fenomenoloģijas attīstību, gan dzirdamu fenomenu aprakstus.

Edmunda Huserla fenomenoloģijas sākotnējais skatījums centrējas ap loģikas, zinātnes un epistemoloģijas jautājumiem. Viņu saista zinātnes jēdziens un zinātnes piemērošana filosofijai, bet objektīvo zinātņu metodes filosofijā nav pielietojamas, tai ir nepieciešama pašai sava iestādne – fenomenoloģiska domāšana. Tīra fenomenoloģija pēc

¹³ Edmunds Huserls 20. gadsimta sākumā izvirza principus - *fenomenoloģiju izveidot kā īpašu metodi filosofijai, atgriezties pie lietām tās neizmainot, izveidot fenomenoloģiju kā stingru zinātni un vispārēju būtības mācību, pamatot izziņas iespējamības būtību*. Edmunda Huserla fenomenoloģija attīstās pamatojoties uz šiem principiem. Viņš nemītīgi atgriežas pie jautājuma, kas ir fenomenoloģija - specifiski filosofiska domas attieksme, specifiski filosofiska metode, būtības pētījums tīri vērojoša aplūkojuma ietvaros. Viņš raksta: "Fenomenoloģija ir vispārēja būtības mācība, kurā iekļaujas zinātne par izziņas iespējamību" (*Huserls E. Fenomenoloģijas ideja. // Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 15. lpp.*). Edmunds Huserls fenomenoloģijas pamatprincipus aplūko sekojoši: *fenomenoloģijas pretnostatījumu naturālistiskai un personālistiskai iestādnei, garīgās pasaules pamatlikumus un garīgās pasaules ontoloģisko prioritāti iepretim naturālistiskai, iekšējās laikapziņas analīzi, jēgveidošanās struktūras un konstituēšanās pakāpes, redukciju un fenomenoloģisko refleksiju, apziņas intencionālo struktūru, pasaulu konstituēšanos, intersubjektivitāti*.

Klasiskā fenomenoloģija skata fenomenus, ideālas būtības. Fenomenoloģija koncentrējas uz notikumu tiešā pieredzē, parāda jaunu pieeju – objektīvo mēs varam zināt kā dotu subjektivitātē. Fenomenoloģija ir aprakstoša filosofija, tā reflektē par apziņā tvertām lietām un pašu apziņas tvērumu, apraksta jēgpilnus fenomenus, pašu jēgveidošanos u.c. Atbildot uz šo jautājumiem, fenomenoloģija gadsimta laikā ir ieguvusi iespaidīgu atziņu kopumu, bet katra no fenomenoloģijām vairāk vai mazāk "noskaidro attiecības" ar klasisko, Edmunda Huserla izveidoto fenomenoloģiju, priekšplānā izvirzot fenomenu, ontoloģiju, fenomenoloģisko metodi, būtību un parādību, fenomenoloģisku aprakstu, horizontu u.c. fenomenoloģijas centrālos jēdzienus.

¹⁴ Huserla radītā fenomenoloģija, no vienas puses, ir filosofija, no otras – īpaša filosofijas metode. „Fenomenoloģijas idejās” viņš raksta: "Fenomenoloģija – šis vārds apzīmē kādu zinātni, kādu zinātnisko disciplīnu kopsakaru: reizē – un visupirms – fenomenoloģija apzīmē arī metodi un domas attieksmi: *specifiski filosofisku domas attieksmi, specifisku filosofisku metodi*." (*Huserls E. Fenomenoloģijas ideja // Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 28. lpp.*)

viņa uzskatiem ir fundamentāla filosofiska zinātne, kura nepakļaujas vēsturiskā laika izmaiņām.¹⁵

Fenomenoloģisko metodi raksturo Edmunda Huserla lietotais vārdu salikums *ego cogito cogitatum*, kas tulkojams kā *es domāju domāto*.¹⁶ Šis princips raksturo īpašu apziņas vērstību uz sevi iekšienē - gan uz apziņai sākotnēji piemītošajām apriori dotām izzināt iespējamības būtībām, gan apziņā tvertajiem fenomeniem.

Fenomenoloģija kā domas attieksme uzskatāmi ir redzama fenomenoloģiskā pētījumā, kas atšķiras no pētījumiem par fenomenoloģiju. Pētījumi par fenomenoloģiju uz fenomenoloģiju var „raudzīties” it kā no malas, paši nebūdami fenomenoloģiski ievirzīti. Tādā gadījumā fenomenoloģija kā filosofijas virziens ir iekļauta filosofisku ideju un filosofijas vēstures kontekstā, un tas nav fenomenoloģiskās metodes pielietojums, jo fenomenoloģija ir skatīta no cita redzes punkta nekā fenomenoloģija “skatās” pati uz sevi. Pēc Huserla domām fenomenoloģisks pētījums ir tad, ja pētījumā ir pielietota fenomenoloģiskā redukcija, ja ir domāts fenomenoloģiski: “Bet, ja veicam fenomenoloģisko refleksiju un redukciju, ja pašu iestādni ņemam par tēmu, ja uz to attiecinām tajā pētīto, ja veicam eidētisko redukciju un attīrīšanu no visām transcendentālajām apercēpcijām, tad visi mūsu pētījumi pārvēršas tīri fenomenoloģiskos pētījumos.”¹⁷ Huserla fenomenoloģija īsteno tīru fenomenoloģisku aprakstu, un uz viņa filosofijas bāzes veiktie skaņas u.c. fenomenu skatījumi ir raksturojami kā fenomenoloģisko pamatnostāžu izmantojums skaņas fenomena aprakstā.

Huserla izstrādātā fenomenoloģija pamato divējādu skaņas skatījumu: 1) aprakstīt skaņas fenomenu un 2) aprakstīt skaņas pārdzīvojuma iespējamību. Šīs divas pieejas – aprakstīt fenomenu un aprakstīt pārdzīvojuma iespējamību attiecas uz ikviena fenomena aprakstu.

¹⁵ Edmunds Huserls pamato fenomenoloģiju kā jaunu zinātņi, pirmo filosofiju. Viņš jautā: “Vai tiešām pie filosofijas pamatjēgas nevajadzētu piederēt šai – kā dažam labam varētu šķist – pārspriegotajai prasībai pēc tādas filosofijas, kas būtu sakņota no pilnīgi visiem – pat visneiedomājamākajiem – aizspriedumiem brīvā augsnē? Pēc filosofijas, kas pauž patiesu, pašas nojēgtu un visbeidzamās evidencēs balstītu autonomiju, - filosofijas, kas spētu atbildēt pati par savām atziņām?” (*Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 229. lpp.*)

Huserla apgalvojums, ka filosofijai jāsakņojas no “aizspriedumiem brīvā augsnē”, filosofijai ir jābūt tādai, kas “atbild pati par savām atziņām”, par savu veikumu, par to, ko tā ir radījusi un izveidojusi, ir domājams kā atbildība patiesas izziņas priekšā. Patiesa filosofiska izziņa pamatojas subjektivitātē apriori dotā izzināt iespējmībā, kuras izgaismošana ir sākotnējais Edmunda Huserla mērķis.

¹⁶ Fenomenoloģiskās metodes princips *es domāju domāto* ietver arī parējās Huserla fenomenoloģiskās metodes nostādnes: fenomenoloģisko domas attieksmi, fenomenoloģisko, eidētisko, transcendentālo redukciju, fenomenoloģisko refleksiju.

¹⁷ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 63. lpp.

Fenomenoloģijas interešu sfēru raksturo Huserla jautājums: “Kā izziņa var tikt skaidrībā par savu saskaņu ar lietām par sevi, tās „tvert”?”¹⁸ Šim jautājumam varam uzdot analogu jautājumu: „Kā izziņa var tikt skaidrībā ar skaņu, to tvert?” Un šajā jautājumā satiekas cilvēka izziņas spējas, pārdzīvojuma iespējamība ar skaņu. No vienas puses, ir subjekts ar spējām tvert skaņu, bet, no otras, skaņa. Skaņas tvērumu varam aprakstīt kā apziņas darbību, kā ķermenisku uztvērumu. Huserla fenomenoloģija ietver atbildes uz jautājumu – Kā es zinu, ka skaņa, kuru dzirdu, ir skaņa? Saskaņā ar Huserla nostādnēm, fenomenoloģijas atziņas par skaņu skar gan jautājumu, kā aprakstīt šo fenomenu, gan kā iespējams tvert skaņu jēgas. Šī iespējamība tvert skaņu ir absolūti dota, taču konstituējas reizē ar skaņas tvērumu, atšķirībā no skaņas fenomeniem, kuri nemitīgi mainās – tie „ienāk un iziet” no apziņas plūsmas.

Bet kā ir ar nedzirdīgajiem? Fenomenoloģija neskata fizioloģiskas atšķirības – ko katrs cilvēks spēj dzirdēt un ko ne. Tomēr „Fenomenoloģijas idejās” Huserls raksta : „Cilvēks, kas piedzimst kurš, zina, ka ir skaņas, ka skaņas iedibina harmonijas, un tajās sakņojas lieliska māksla, taču saprast, kā skaņas to izdara, kā iespējami skaņu mākslas darbi, viņš nevar. Kaut ko tādu viņš nevar *priekšstatīt*, t.i., viņš nevar vērot un vērojumā apjēgt *Kā*. Zināšanas par eksistenci viņam nepalīdz, un būtu absurda pretenzija uz savu zināšanu pamata deducēt skaņu mākslas *kā*, vēlēt izskaidrot tās iespējas ar secinājumiem no viņa zināšanām.”¹⁹ Šis Huserla izteikums apliecina, ka fenomenoloģiska skaņas skatījuma centrā ir skaniskuma tvērums apziņā, tieši dots skaņas pārdzīvojums. Pēc Huserla ieskata nedzirdīgs cilvēks skaņas skaniskumu netver kā skaniskumu, tādēļ nevar apjēgt skaņas skaniskuma jēgu, un no skaņas skanējuma nonākt līdz skaņas būtībām. Skaņas, balss un runas skaniskums, mūzikas skanējums ir dzirdams. Šo dzirdamo fenomenu būtības mēs domājam kā skaniskas, jēgpilnas, intencionālas utt. Dzirdamība ir nozīmīgs aspekts skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskos aprakstos. Promocijas darbā šo fenomenu apzīmēšanai tiek lietots jēdziens „dzirdami fenomeni” tieši tādēļ, lai pasvītrotu, ka fenomena jēga veidojas šo fenomenu tvēruma laikā, un skaņas, runas, balss un mūzikas jēga veidojas tos dzirdot skaniskumā. Piemēram, jēdziens ‘audiāls fenomens’ nenorāda, ka tas ir tverts subjektivitātē. ‘Audiāls fenomens’ var tikt domāts kā objekts ārpus apziņas tvēruma. Huserls atzīmē, ka fenomens ir aprakstāms tā, kā tas ir dots pieredzē. Nedzirdīgs cilvēks nevar skaniskumu aprakstīt, nevar nonākt līdz skaņas skaniskuma tvēruma aprakstiem, bet viņš var skaņu domāt, uztvert ar citām sajūtām.

¹⁸ Turpat. – 15. lpp.

¹⁹ Turpat. – 37. lpp.

Šo aspektu iztīrā skaņas fenomenologs Dons Īde, skatot dzirdīgu un nedzirdīgu cilvēku pieredzi. Viņš apgalvo, ka dzīvam cilvēkam absolūta nedzirdība ir neiespējama. Merlo-Pontī uztveres fenomenoloģijas ietekmē Īde skata, kā cilvēks uztver skaņas ne tikai ar ausīm un dzirdes orgāniem, bet ar ķermeni kopumā. Cilvēks ir apziņas–ķermeņa vienība. Skaņas ietiecas un piesātina cilvēka ķermeni. Nedzirdīgs cilvēks dzird skaņas savādāk kā dzirdīgs.²⁰ Skaņa ir esoša pārdzīvojumā, neatkarīgi, ar kādām intencēm mēs to tveram – klausoties ar ausīm vai uztverot skaņas vibrācijas ar ķermeni, vai domājot skaņu domās. Fenomenoloģija norobežojas no individuālām skaņas uztveres spējām un koncentrējas uz pašu tvērumu, uz skaņu, kā tā ir dota pārdzīvojumā, neatkarīgi no tā, tieši kurš tver skaņas.

Lai parādītu skaņu kā domātu un atmiņā esošu skaniskumu, minēšu Heidegera izteikumu par Bēthovenu: „Kad cilvēka dzirde notrulinās, t.i., cilvēka auss kļūst kurla, tad, kā to parāda gadījums ar Bēthovenu, pilnīgi iespējams, ka cilvēks tomēr vēl dzird, un dzird diemžēl pat vēl labāk un kaut ko daudz dziļāku kā iepriekš. Bez tam ir jāatzīmē, ka vārds „kurls”, *tumb* apzīmē to pašu, ko „notrulinājies” (...), t.i., notrulinājies arī attiecībā pret redzēšanu, un sekojoši, aklš.”²¹

Uzsvērums uz iekšējo dzirdēšanu un klausīšanos, redzēšanu tiek skatīts gan filosofijā pirms 20. gadsimta, gan īpašu aktualitāti iegūst jaunākajās filosofijas atziņās. Heidegera minētais piemērs par Bēthovenu dod iespēju skaņu, mūziku un balsi skatīt no dažādiem fenomenoloģiskiem aspektiem: 1) Pārdzīvotais skaņas un mūzikas skanējums ir atsaucams atmiņā, domās. Domās un atmiņā esoša skaņa arī ir tverta tiešā pārdzīvojumā kā atcerēts skaniskums, un šis atmiņā esošais skaniskums ļauj skaniskumu tvert no jauna un domās radīt mūziku, pat to fiziski nedzirdot. Domās esošu skaņu skata jau pirmssokrātiskā filosofija. Citēšu Pitagoru: „Ausis dzird skaņas, bet vienīgi prāts spēj tās interpretēt un tvert to harmoniju.”²² 2) Uz iekšu vērtais diskurss, iekšējā balss, kuru skata Gadamers, Dauenhauers, Keidžs, Īde ir klausīšanās kā iekšēja dzirdēšana. Lai cik tas paradoksāli neskanētu, tā ir klausīšanās klusuma skaniskumā, taču šo aspektu sīkāk skatīšu nodaļā par balsi, skaņas un klusuma intencionālo saistību.

Fenomenoloģija paver iespēju skaņu aprakstīt gan tās skaniskumā, gan kā domātu fenomenu, ieaužot to dažādās fenomenoloģiskās nostādnēs. Līdz ar subjektivitātē dibinātiem

²⁰ Minēšu piemēru no Tomasa Rīdelseimera (Thomas Riedelsheimer) filmas „Pieskarties skaņai” (Touch the Sound), kurā viņš parāda dokumentālu stāstu par skotu perkusionisti Evelīnu Glenu (Evelyne Glennie). Viņa, no dzimšanas būdama nedzirdīga, spēj dzirdēt un spēlēt mūziku. Arī šajā gadījumā, skaņu un trokšņu vibrācijas uztverot ar ķermeni, skaņa ir jēgpilna.

²¹ Хайдеггер М. Положение об основании. – Санкт-Петербург: АЛТЕИЯ, 2000. – С.90.

²² Bowman W. D. Philosophical Perspectives on Music. – Oxford University Press, 1998. - P. 25.

skaņas pārdzīvojuma aprakstiem, fenomenoloģija dod iespēju skaņu skatīt arī no dzīvespasaules, ikdienas pieredzes, intersubjektivitātes aspektiem.

Vēlīnajā posmā Edmunds Huserls uzmanību velta dzīvespasaules konceptam, viņa nostādnes par filosofiju kā stingru zinātņi aiziet otrā plānā un papildinās ar mācību par pirmskonceptualizētu, subjektīvi relatīvu pieredzi, kas norit ikdienas dzīvē. Dzīvespasaule²³ paplašina fenomenoloģijā sākotnēji skatītos stingros fenomenoloģijas mērķus un skaņas, runas, balss un mūzikas aprakstiem paver jaunus horizontus. Fenomenoloģija gadsimta laikā meklē jaunas pielietojuma sfēras, un tādēļ iegūst arī jaunus skaidrojumus.²⁴

Huserla filosofijas turpinātāji uzskatīja par nepieciešamību noskaidrot, kas, viņuprāt, ir fenomenoloģija.²⁵ Franču fenomenologs Merlo-Pontī darbā „Uztveres fenomenoloģija” jautā: “Kas ir fenomenoloģija? Tas šķiet savādi, ka šis jautājums vēl joprojām tiek jautāts – pusgadsimtu pēc pirmajiem Huserla darbiem. Fakti rāda, ka tas vēl joprojām nav atbildēts. Fenomenoloģija ir mācība par būtībām, un saskaņā ar to, visas problēmas apvienojas meklējot definīcijas būtībām: piemēram, uztveres būtībai, apziņas būtībai. Bet fenomenoloģija ir arī filosofija, kas liek būtības atpakaļ eksistencē, un negaida atgriešanos pie cilvēka un pasaules sapratnes no cita sākuma punkta kā vienīgi viņu “fakticitātes.”²⁶ Fakticitāte fenomenoloģiskā skatījumā nav faktualitāte, bet fakticitātei ir ontoloģiska dimensija, tā ir dotais. Faktualitāte ir attiecināma uz konkrētiem empīriskiem datiem, no kuriem fenomenoloģija norobežojas. Tātad skaņa kā faktualitāte ir objektīvs

²³ Šeit minami vairāki fenomenoloģiskai tradīcijai piederoši domātāji un viņu darbi: 1) Habermas J. *Theory of Communicative Action: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. – Beacon Press, 1987.; 2) Schutz A., Walsh G., Lehnert F. *Phenomenology of the Social World*. – Northwestern University Press, 1967.; 3) Ihde D. *Technology of Lifeworld: From Garden to Earth*. – Indiana University Press, 1990.; 4) Rosen S. M. *Topologies of the Flesh: A Multidimensional Exploration of the Lifeworld (Series in Continental Thought)*. – Ohio University Press, 2006.; 5) Par dzīvespasauli raksta Bloomenberg., Elisabeth Ströker u.c. *Sociālās fenomenoloģijas pārstāvis*

Alfrēds Šitcs raksta: “Fenomenoloģiskā filosofija pretendē uz to, lai būtu cilvēka, dzīvojoša savā dzīves pasaulē, filosofija, kas spētu izskaidrot šīs dzīvespasaules jēgu stingri zinātniskā veidā. Tās vadmotīvs ir saistīts ar demonstrāciju un transcendentālā subjekta aktīvās apziņas (*Bewusstseinsleistungen*) izskaidrošanu, kuras iekšienē konstituējas šī dzīvespasaule.” (*Шюц А. Феноменология и социальные науки. // Избранное: Мир, светящийся смыслом. – Москва, 2004. – С. 182.*)

²⁴ 20. gadsimta laikā ir uzrakstīts ievērojams daudzums fenomenoloģisku pētījumu gan par fenomenoloģijas pamatjautājumiem, gan tās tālākattīstību, gan aplūkojot atsevišķus fenomenoloģijas aspektus. Huserliānas apjoms apmēram ir 45 000 lapaspušu, bet fenomenoloģiskajai tradīcijai piederoši domātāji arvien atgriežas pie jautājuma: Kas ir fenomenoloģija?

²⁵ Martina Heidegera fenomenoloģijas skatījums darbā „Esamība un laiks” ir šāds: “Fenomenoloģija tad nozīmē: (...) dot redzēt to, kas sevi rāda no sevis paša tā, kā tas pats no sevis sevi rādā” (*Heidegger M. Sein und Zeit. – Halle a.d.S.: Max Niemeyer, Verlag, 1935. – S. 34*). M. Merlo Pontī raksta, ka “Fenomenoloģija var būt praktizēta un identificēta ar domāšanas veidu vai manieri, tā eksistē kā kustība pirms iegūst pabeigtu skaidrojumu kā filosofija. (...) Fenomenoloģija var būt pieejama tikai caur fenomenoloģisko metodi” (*Merleau-Ponty. Phenomenology of Perception. – London: Routledge, 1962. – P. 64.*)

²⁶ Merleau-Ponty. *Phenomenology of Perception*. – London: Routledge, 1962. – P. 63.

fakts, kuru iespējams skatīt kā fizikālu objektu, toni skaņdarbā, un šādam skaņas skatījumam tiek piemērotas metodes, kuras lieto dabaszinātnes, muzikoloģija, valodniecība. Taču fenomenoloģija skaņu aplūko tās fakticitātē kā pārdzīvojumā dotu jēgpilnu fenomenu. Atšķirību starp skaņas skatījumu fenomenoloģijā un citās domas iestādnēs raksturo mūzikas fenomenologs Tomass Kliftons. Viņš atzīmē, ka fenomenoloģija apraksta pašu pieredzi, nevis pieredzes pārdzīvojumu saturu: “Viens no visnozīmīgākajiem dalījumiem starp parastu aprakstu un fenomenoloģisku aprakstu ir tas, ka pēdējais apraksta tos pieredzes aspektus, kas ir doti pieredzē, bet kuri nav reducējami uz atsevišķu pieredzi”²⁷ Piemēram, mēs no objektivizētas domas iestādnēs raksturojam skaņdarbu vai literāru tekstu kā objektus, skatām skaņdarba formu vai lasām literāru tekstu un analizējam tā saturu un struktūru. Šādā pieejā gan skaņdarbs, gan literārs teksts ir fakti, kurus analizējam kā objektus. Analīze, kas sākas no objektivizētas domas iestādnēs, neuzdod fenomenoloģisku jautājumu: Kā skaņdarbs ir dots pieredzē? Savukārt fenomenoloģiju interesē tieši šāds jautājums. Fenomenoloģiju interesē uztverošā pieredze, skaņas pārdzīvojums.

Martins Heidegers būtiski izmaina fenomenoloģisko pieeju. Viņa agrīnais lielais darbs *Sein und Zeit (Esamība un Laiks)* ir fenomenoloģiskā tradīcijā rakstīts darbs. Iesākumā viņš raksturo fenomenoloģiju tās klasiskajā izpratnē. Heidegers raksta, ka “Izteikums “fenomenoloģija” pirmkārt apzīmē *metodisku jēdzienu*. Tas raksturo nevis saturisko „ko”, filosofiskā pētījuma priekšmetu, bet to (priekšmeta) „kā”.”²⁸ Taču viņa paša filosofija attālinās no šādas tīras fenomenoloģiskās metodes, un tieši no darba „Esamība un laiks” izaug viņa fundamentālonoloģiskā pieeja.

Viens no Heidegera filosofijas jautājumiem ir: „Kas ir lieta?”²⁹ Šo jautājumu varam attiecināt uz skaņu: „Kas ir skaņa?” Heidegers izmanto jau Huserla fenomenoloģijas aicinājumu: „Atpakaļ pie lietām, tās neizmainot!” Šis sākotnējais fenomenoloģijas aicinājums Heidegera filosofijā attīstās par principu: „ļaut lietai būt” - skatīt lietu no pašas lietas, skaņu no skaņas, ļaut ieraudzīt lietas būtību. Heidegera filosofija uzsver ontoloģisko aspektu. Heidegers pamato Huserla iesākto fenomenoloģijas un ontoloģijas saistību, kurā ontoloģija un fenomenoloģija nav divas atšķirīgas disciplīnas, bet tās abas raksturo pašu filosofiju pēc tās priekšmeta un izstrādāšanas veida.³⁰

²⁷ Clifton T. Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology. – Yale University Press, 1983. – P. 9.

²⁸ Heidegger M. Sein un Zeit. – Halle a.d.S.: Max Niemeyer, Verlag, 1935. - S. 27.

²⁹ Šis jautājums risināts Heidegera darbos *Lieta, Ievads Metafizikā* u.c.

³⁰ Ontoloģijas un fenomenoloģijas saistība ir sarežģīta lieta, jo Huserlam ir apziņas ontoloģija, bet Heidegeram Dasein, fundamentālonoloģija. Ontoloģiskie pētījumi, kas veikti fenomenoloģiskās tradīcijas ietvaros, attiecas ne tikai uz kāda konkrēta, apziņas plūsmā ienākoša un izejoša fenomena būtības atklāšanu, bet ietver arī jautājumu par apziņas ontoloģiju, cilvēka – lietu – pasaules ontoloģiskajām struktūrām.

Skaņas un mūzikas fenomenologi uzsver, ka Huserla fenomenoloģiskā metodes pielietojums sniedz tīru skaņas un mūzikas fenomenoloģisku aprakstu, savukārt Heidegera fundamentālontoloģija dod iespēju skaņas un mūzikas fenomenus skatīt hermeneitiskās fenomenoloģijas aspektā.³¹

Mūzikas fenomenologs Lorens Ferrāra atzīst, ka: “Fenomenoloģijā ir divas fundamentālas pieejas, kas veido pamatu lielākajai fenomenoloģisko pētījumu daļai. Tās ir Huserla deskriptīvā fenomenoloģija un Heidegera hermeneitiskā fenomenoloģija. Daudzi citi vadošie fenomenologi (piemēram, Merlo–Pontī, Sartrs, Ingardens un Rikērs, tāpat kā daudzi ievērojami Amerikas fenomenologi) var tikt skatīti (bet ne tik strikti) vairāk vai mazāk kā huserliski vai heidegeriski.”³² Ferrāra atšķirību starp Huserla un Heidegera filosofijām redz Huserla matemātiskajā domāšanā un Heidegera filosofijas saistībā ar sākotnējo grieķu domāšanu, kā arī abu domātāju atšķirīgajos pasaules skaidrojumos – Huserla mērķis ir atklāt apziņas būtību un tikai pēc tam pamatot pasaules objektivitāti, bet klātesamība (cilvēks) Heidegera filosofijā tiek skatīta kā esoša esamība pasaulē. Ferrāra atzīmē vēsturiskuma nozīmi Heidegera filosofijā. Savukārt Huserls fenomenoloģiju atbrīvo no vēsturiskuma principa: “Fenomenologi, kuri pievienojas Edmunda Huserla ‘deskriptīvajai’ metodei, apgalvo, ka, lai sasniegtu mūzikas skaņas tīru aprakstu, ir ‘jāatceļ’ mūzikasdarba vēsturiskais konteksts tāpat kā [jāatceļ] klausītāja vēsturiskā situācija.”³³ Turpretī par Heidegeru Lorens Ferrāra saka: “Heidegers secina, ka fenomenoloģiskais apraksts nekad nav tīrs, bet vienmēr balstās uz ‘interpretāciju.’”³⁴ Interpretācija ir iekļauta vēsturiskā tradīcijā. Šo nostādni vēlāk skata Gadamers. Viņš, pilnveidojot hermeneitisko tradīciju, izmanto gan Huserla, gan Heidegera filosofijas.

Kā divus vadošos 20. gadsimta fenomenologus – Edmundu Huserlu un Martinu Heidegeru – min arī mūzikas fenomenologs Dons Īde (*Dohn Ihde – turpmāk Īde*). Huserla

³¹ Mūzikas fenomenologs Lorens Ferrāra (*Lawrence Ferrara*) uzskata, ka Huserla klasiskās fenomenoloģijas nostādnēs skatītā skaņa un mūzika veido ‘tīru’ fenomenoloģisku aprakstu, galvenokārt skaņu un mūziku aprakstot kā laikobjektus. Līdzās šai metodei kā otru nozīmīgāko metodi viņš min Martina Heidegera interpretīvās fenomenoloģijas pielietojumu mūzikas pētniecībā, to nosaucot par hermeneitisko metodi. Heidegeriskā aspektā mūzika netiek skatīta ‘tīrā’ fenomenoloģiskā aprakstā, t.i., Huserla fenomenoloģijas iestādnēs, bet gan interpretējoši un kā iekļauta vēsturiskā tradīcijā. Kā trešo metodi, kas pielietojama mūzikas analizēs, Ferrāra min konvencionālo metodi, sintaktisku pieeju. Tā analizē mūzikas formu, skata nozīmes, references. Konvencionālā metode ietver jautājumus par simboliem, zīmēm un nozīmēm, mūziku skata analogijā ar izteikumu. Pielietojot konvencionālo metodi, mūziku skata: Leonards Meijers, Sjūzena Langere, Nelsons Gudmens u.c. Ferrāra uzsver, ka muzikoloģijā ir nepieciešamas visas šīs metodes. Tādēļ, pēc Ferrāras ieskatiem, eklektiska metode, kurā apvienotas visas trīs iepriekšminētās metodes, sniedz pilnīgāku skaņas un mūzikas skatījumu.

³² Ferrara L. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. – USA: Greenwood Press, 2005. – P. 39 - 40.

³³ Turpat. – P. xvii.

³⁴ Turpat. – P. 89.

filosofiju viņš nosauc par pirmo fenomenoloģiju, metodi, intelektuālu mašineriju, kas izteikta augsti tehniskā valodā. Pēc Īdes uzskatiem Huserla fenomenoloģija skata pieredzes būtības, intencionalitāti, jēgas veidošanos. Huserls iezīmē perspektīvi, no kuras mēs fenomenoloģiski skatāmies uz lietām. Heidegera fundamentālontoloģiju Īde nosauc par otro fenomenoloģiju. Dons Īde saka, ka: “Nekas nav vieglāks kā “fenomenoloģija”, jo katram cilvēkam ir viņa paša pieredze un iespēja reflektēt par to. Nekas nav “labāk zināms” un tuvāks mums, kā mūsu pašu pieredze. Potenciāli ikviens var nodarboties ar “fenomenoloģiju.” Bet nekas nav grūtāks kā fenomenoloģija tieši tāpēc, ka mūsu pieredzes patiesais tuvums sevi apslēpj no mums.”³⁵

Skaņas un mūzikas fenomenoloģijas pārstāvji savu pētījumu sākumā vispirms noskaidro, kas ir fenomenoloģija un fenomenoloģiskā metode un kā tā ir pielietojama skaņas un mūzikas analīzēs. Noskaidrojot fenomenoloģiskās metodes kodolu, jēdzienisko aparātu, tiek parādīta skaņas un mūzikas fenomenoloģiskā apraksta iespējas.

Lai parādītu fenomenoloģijas specifiku, promocijas darbā skatītas fenomenoloģijas attiecības ar citām zinātnēm un filosofijām; klasiskās fenomenoloģijas metodes; konkretizēts fenomenoloģijas pielietojums skaņas, runas, balss, mūzikas fenomenu aprakstos; noskaidrota fenomena izpratne fenomenoloģijā.

1.1. Fenomenoloģijas nošķirums no citām zinātnēm un filosofijām

Fenomenoloģijas nošķirums no citām zinātnēm un filosofijām Huserlu nodarbina visu viņa aktīvo filosofiskās darbības laiku. Huserla filosofija pamato, lai sasniegtu būtības, ir nepieciešama īpaša domas attieksme ar mērķi tās konstituēt. Gan izziņas iespējamības būtības, kas ir dibinātas subjektivitātē, gan dzirdamu fenomenu būtības, kas ir pašā fenomenā, tiek konstituētas fenomenoloģiskās domāšanas ceļā, īstenojot fenomenoloģisko metodi.

Skaņa tiek skatīta psiholoģijā, muzikoloģijā, dabaszinātnēs, taču šajās zinātnes netiek skatīts, kā skaņa no fizikālas parādības pārtop par jēgpilnu. Nošķirums no citām filosofijām un zinātnēm parāda agrīnās fenomenoloģijas pieeju – izstrādāt īpašu metodi filosofijai, kas dod neapšaubāmu zināšanu pamatojumu.

Fenomenoloģijai ar iepriekšējo domāšanas vēsturi un citām zinātnēm veidojas nošķirums – loģika, matemātika, psiholoģija, dabas zinātnes, vēsture, pasaules ainu

³⁵ Ihde D. Listening and Voice. A Phenomenology of Sound. – Athens: Ohio University Press. – 1976. – P. 17.

veidojošas filosofijas notiek no fenomenoloģijas atšķirīgā domas attieksmē. Šī atšķirība no citām zinātnēm nav absolūta, tajās ir arī vienojoši aspekti:

1) Fenomenoloģiju, matemātiku un loģiku vieno ideālitāšu skatījums. Taču ideālas būtības, kuras skata fenomenoloģija, ir piederošas citai sfērai kā loģikas un matemātikas izpētes objekti. Fenomenoloģija skata subjektivitātei imanenti piemītošas būtības, bet loģika un matemātika skata objektivizētas likumsakarības. Ar “Loģiskajiem pētījumiem” Huserls, atšķirībā no matemātikas analīzes, kam ir veltīts viņa darbs “Aritmētikas filosofijā” (*Philosophie der Arithmetik, 1891*), pievēršas filosofiski izprastai loģikai. “Loģiskajos pētījumos” Huserls izstrādā filosofijas kā stingras zinātnes teoriju. Tai jābalstās uz absolūtiem pamatiem, pieredzi, nevis uz pieredzes faktiem. Loģikas uzdevums ir atrisināt, kā mēs varam pateikt, ka tas, par ko spriežam, ir patiess. Patiesība attiecas uz ideālo sfēru, loģiski pārļaiciskām struktūrām, kas sasniedzamas iekšējā evidencē. Loģika ir zinātnes teorija, normatīva disciplīna, neatkarīga no individuālas personas un laiktelpiskiem apstākļiem, bet arī atšķirīga no matemātikā skatītajiem objektīvajiem likumiem. Matemātiskās metodes fenomenoloģijā nav pielietojamas, jo matemātisks pierādījums, strādājot objektivizētā sfērā, no kaut kā viena rezultātā pierāda ko citu, kalkulējošā ceļā no viena nonāk pie cita. Fenomenoloģija turpretī paliek dotību sfērā. Nekas nav tālāk jāizrisina, jo evidencē izgaismojas būtības, izgaismojot pašu evidenci.

“Loģisko pētījumu” nozīmi fenomenoloģijas izveidošanā atzīmē Heidegers darbā “Esamība un Laiks”, uzsverot, ka ar “Loģiskajiem pētījumiem” fenomenoloģija izlauza sev ceļu un parādīja, ka tās jēga nav fenomenoloģijas kā noteikta virziena izveidošanā, bet gan fenomenoloģijas iespējamībā.³⁶ Heidegers izmanto šo fenomenoloģijas iespējamību attīstīties. Lai arī viņš neatkārtu Huserla veiktās analīzes, tomēr grūti būtu priekšstatīt viņa filosofiju, neņemot vērā fenomenoloģiju.

Huserls “Eiropas zinātņu krīzē un transcendentālajā fenomenoloģijā” matemātiku raksturo kā atšķirīgu no jebkādiem telplaiciskiem veidoliem. Matemātika, idealizējot ķermeņu pasauli, rada objektivitātes, kuras veido bezgalīgu totalitāti. Huserls skata Galileja matematizēto pasauli, kas uzurpē objektivitāti, pati būdama atvasināta no dzīvespasaules. Huserls uzsver, ka pasaule mums ir dota pirmszinātniski, jutekliskajā pieredzējumā, un Galileja pētījumi matemātikā nav pārgājuši uz abstraktas simbolikas sfēru kā tas raksturīgs mūsdienu matemātikai un fizikai. Savukārt tīrā matemātika ķermenisko pasauli skata *abstrakti*.

³⁶ Heidegger M. Sein un Zeit. – Halle a.d.S.: Max Niemeyer, Verlag, 1935. - S. 38.

Matemātiski abstraktu idealitāšu pasauli varam salīdzināt ar mūzikas ideālo, bezgalīgo totalitāti. Skaņdarbs tiek radīts, izmantojot ideālus, abstraktus un definētus mūzikas likumus. Matemātiska pieeja skaņdarba analīzēs ir nošķirama no fenomenoloģiskas pieejas. Taču matemātiska pieeja tiek izmantota muzikoloģijā, skatot mūzikas formu, skaņu kārtību, tonalitātes un ritmu. Skaņdarbs tiek skatīts kā objekts, kurš ietver noteiktu kārtību, toņu secību un skaitliskas attiecības, taču arī muzikoloģijā tā ir tikai viena no metodēm. “Matemātiskā metode konstruē no uzskatāmiem priekšstatījumiem ideālas priekšmetības un māca, kā tās operatīvi un sistemātiski apstrādājamās. Tā darbodamies nedarina no lietām lietas, tā darina idejas; idejas izriet no savdabīgas gara veikspējas – no idealizēšanas.”³⁷

20. gadsimta atonālās mūzikas analīzēs izskaitļojoši kalkulējoša domāšana neattaisnojas. Modernā mūzika ar matemātiskajām metodēm nav analizējama, mūzikas stingrā racionālā forma netiek ievērota, izpildītājiem atstājot lielas improvizācijas iespējas. Tādēļ arī matemātiskās metodes pielietojums mūzikas analīzēs ir ierobežots no pašu skaņdarbu puses. Matemātiskā domāšanā nav aizsniedzama mūzikas būtība, bet tiek raksturota tikai tās forma. Fenomenoloģija, atbrīvojoties no objektīvo zinātņu metodēm un izskaitļošanas, mūziku skata kā dotu tiešā tvērumā un konstituē tās ideālo būtību kā tīru intencionalitāti, iekšēju laiku u.c., kas ir neatkarīga no katra skaņdarba muzikālās formas. Fenomenoloģija nošķir matemātiski konstruējošo domāšanu no fenomenoloģiski evidentas vērošanas, pārdzīvojumā esošas mūzikas.³⁸

2) Fenomenoloģija skata apziņas, savukārt psiholoģija - psihs norises. Huserla skatījumā psiholoģijas uzmanība ir vērsta uz konkrēta pārdzīvojuma raksturu, tā ir empīriskā zinātne, kas balstās uz pieredzes faktiem. Psiholoģija skata mentālus notikumus un reālus faktus, ar šādām metodēm var iegūt tikai relatīvas, apšaubāmas zināšanas. Huserls uzskata, ka psiholoģismu var pārvarēt tikai piedāvājot vietā alternatīvu epistemoloģiju. Huserls ietekmējas no Vilhelma Dilteja³⁹ filosofijas. Darbā „Aprakstošā psiholoģija” Diltejs

³⁷ Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga, 2002. – 406. lpp.

³⁸ Atgādināšu, ka fenomenoloģija nav vienīgā pieeja mūzikas filosofijā. Mūzika filosofijā tiek raksturota no semantikas, semiotikas u.c. aspektiem. Minēšu nozīmīgus darbus 20. gadsimta mūzikas filosofijā: 1) Goehr L. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. – New York: Oxford University Press, 1992. 2) Goodman N. Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols. – Indianapolis, IN: Hackett Publishing, 1976. 3) Hansen F. Music, Feeling and Meaning: A Study of four theories. – Johns Hopkins University, 1967. 4) Kivy P. Sound and Semblance: Reflection on Musical Representation. – Cornell University Press, 1990. 5) Meyer L. B. Emotion and Meaning in Music. – Chicago: University of Chicago Press, 1956. 6) Nattiez J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. – Princeton University Press, 1990. u.c.

³⁹ Diltejs izšķir aprakstošo un izskaidrojošo psiholoģiju. Izskaidrojošo psiholoģiju raksturo konstruktīva pieeja, kurā gara dzīve tiek skatīta no mehānikas likumiem, un šāda pieeja fenomenoloģijā nav akceptējama. Gara dzīves struktūra ir noteikts plūdums, process. Diltejs gara dzīves plūdumu raksturo kā pagātņi, tagad un noslēgumu. Šāds gara dzīves plūdums atgādina Huserla iekšējās laikapziņas struktūru: retence – Tagad –

raksta: „Mēs vienlaicīgi uztveram vienu no otras atšķirīgas skaņas un apvienojam tās mūsu apziņā, nesaprotam to dotības vienu ārpus otras kā viena veida dotības.”⁴⁰ Šim skaņu uztvēruma raksturojumam ir fenomenoloģisks akcents: skaņas dotības konstituēšanās sākas no tieša skaņas tvēruma, no pārdzīvojumā esošas skaņas.

Fenomenoloģiju interesē pats pieredzējums un pārdzīvojums – apriori dotā iespēja pārdzīvot neatkarīgi no tā, kas ir pārdzīvots. Psiholoģijas nepilnības Huserls redzēja psiholoģijas nespējā korekti nodalīt zināšanu objektu no izzinošās darbības. Fenomenoloģijā raksturotā izzinošā darbība nepēta psiholoģiskus fenomenus. Psiholoģiju raksturo faktualitāte, fenomenoloģiju – fakticitāte. Fenomenoloģiju interesē būtības, jēgas struktūras, kas liecina par filosofijas universālumu un ir pretnostatītas relatīvām koncepcijām un zināšanām, pie kurām nonāk empīriskās zinātnes. Fenomenoloģija neskata mūzikas, runas un balss raisītās emocijas un to ietekmi uz psihi un uzvedību, bet izgaismo, kas ir pamatā tam, ka šāds pārdzīvojums ir iespējams un katrs no mums dzirdēto tver ar atšķirīgām saturiskām jēgām.

3) Fenomenoloģiju un dabaszinātnes Huserls galvenokārt skata kā divas atšķirīgas domas iestādes. Iestāde ir apziņas mods, un dabaszinātniskā iestāde ir citā apziņas modā nekā fenomenoloģiskā. Fenomenoloģiju interesē pati iestāde, kura raksturojama ar specifisku fenomenoloģisku domas attieksmi. Fenomenoloģija ir šķirama ne tikai no dabaszinātnēm, bet arī no dabiskām zināšanām: „Filosofija (...) pretstatā jebkurām dabiskajām zināšanām atrodas *jaunā dimensijā*, un jaunai dimensijai (...) atbilst jauna, pamatos jauna *metode*, kas pretstatīta ‘dabiskajai’”.⁴¹

Dabaszinātnisko nostādņu atšķirību no fenomenoloģiskajām Huserls skata vairākos darbos – “Filosofijā kā stingrā zinātnē”, “Idejās I. Idejās piederošās tīrajai fenomenoloģijai un fenomenoloģiskai filosofijai: Vispārējs ievads tīrajā fenomenoloģijā”, “Kartēziskajās meditācijās”, “Eiropas zinātņu krīzē un transcendentālajā fenomenoloģijā” u.c.

Veicot dabaszinātniskus pētījumus, apziņa ir naturālistiskā iestādne, kas vērsta uz objektīvo pasauli. Savukārt fenomenoloģiska attieksme ir virzība apziņas darbības iekšienē, kurā iekavās tiek ielikta “visa naturālistiskās iestādes pasaule, ‘daba’ visplašākajā nozīmē.”⁴² Iestādes kā apziņas modi ir Es vērstības. Ideālums, patiesi zinātniska izzīņa, evidence, tīra intuīcija, aprioras pārļauziskas struktūras ir jēdzieni, kas raksturo

protence. Huserla iekšējās laikapziņas struktūras detalizēti tiek skatītas nodaļā par skaņu kā laikobjektu, un parāda būtiskas atšķirības viņu abu filosofijās, kaut arī Huserla uzskati ir ietekmējušies no Dilteja „Aprakstošās psiholoģijas”.

⁴⁰ Дилтей В. Описательная психология. – Москва: АЛТЕЙЯ, 1996. – С. 25.

⁴¹ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja//Fenomenoloģija. – LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2002. – 30. lpp.

⁴² Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana. // Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 64. lpp.

fenomenoloģisko iestādni, atšķirībā no naturālistiskās iestādes, kura analizē empīriskus faktus un psiholoģiskus pārdzīvojumus.

Apziņas modi mainās atkarībā no Es vērstības uz sevi un savu appasauli. Huserls pamato, ka iestādes maiņa no dabas pasaules uz fenomenoloģiski reducētas apziņas pasauli ir apziņas vērstības maiņa, kura pastarpināta ar jēgas un būtības attiecībām: “Iestādes maiņa nenozīmē neko citu kā tematisku pāreju no viena uztveres virziena kādā citā.”⁴³ Neatkarīgi no tā, kādā iestādnē, apziņas modā attiecamies pret sevi un savu appasauli, mēs esam vieni un tie paši, un arī mūsu appasaule ir viena un tā pati. Šīs divējādi raksturotās iestādes abas ir subjektivitātē dibinātas iestādes.

Atšķirībā no fenomenoloģiskās iestādes, dabas zinātnes no jau esoša fakta, loģiska secinājuma vai zinātniska atklājuma pamato jaunas zināšanas, tās izpētāmo objektu pārnes abstraktas argumentācijas sfērā. Dabaszinātnes interesē izzinošās darbības rezultāts, bet dabaszinātņu metodē iegūtais rezultāts var būt apšaubāms, jo līdzās kāda fakta apgalvojumam un pierādījumam ir iespējams arī tā noliegums.

Ja Huserla mācību par iestādnēm attiecinām uz mūzikas zinātnēm, tad redzams, ka mūzikas zinātnēs kā objektivizētās zinātnēs apziņas vērstība ir citā iestādnē - tā ir vērsta uz to, lai raksturotu skaņdarbu – tā kvalitāti, skanējumu, formu. Tas, vai mūzika ir raksturota muzikoloģiski vai fenomenoloģiski, nosaka iestāde - noteikta apziņas vērstība. Fenomenoloģisko iestādni interesē sākotnējā un īstajā nozīmē subjektīvais Es, intencionalitātes subjekts, mūzikas konstituēšanās process.

Fenomenoloģiskajā iestādnē mūziku varam raksturot kā “esamību subjektam, Es guvumu, kas sastāv no sajūtu materiāla un objektu kopuma, kuri subjektam konstituējas tā ģenēzes gaitā.”⁴⁴ Līdzās mūzikas esamībai, kas ir dota subjektam, ir “subjektīva esamība kā Es esamība un izturēšanās: subjekts un viņa akti resp. stāvokļi; aktivitātes un pasivitātes.”⁴⁵

Pamatojoties uz Huserla nostādnēm, skaņa, melodija ir skatīta kā fenomēns apziņas plūsmā, kas konstituējas ar noteiktu jēgu, un fenomenoloģiskā iestādnē aprakstām šī fenomena konstituēšanās procesu, bet nevis konkrētu skaņdarbu. Līdz ar mūzikas pārdzīvojumu konstituējas Es kā šī pārdzīvojuma subjekts.

Fenomenoloģiskā iestāde ir apziņas vērojums no pašas apziņas, tā vēro redzes punktu no redzes punkta, dzirdamību no dzirdamības. Tā, pēc Huserla uzskatiem, ir patiesas filosofēšanas pozīcija, tā darbojas, ja tiek izslēgta dabiskā iestāde, apziņa ir “attīrīta” ar epohē no visiem ārējiem iespaidiem.

⁴³ Turpat. – 91. lpp.

⁴⁴ Turpat. – 94. lpp.

⁴⁵ Turpat. – 94. lpp.

4) Gan mūzika, gan filosofija ir cilvēka gara veikums, un gan mūzikas zinātnes, gan filosofija pieder pie garazinātnēm.⁴⁶ Tās ir cilvēciskas, garā un domās pastāvošas pasaules, tās nav sastingušas, bet allaž konstituējas no jauna, atrodas nemitīgā iekšējā mainībā un attīstībā. Katrā noteiktā tradīcijā līdz ar filosofijas un cilvēka sapratni veidojas arī mākslas, mūzikas, lietu, vēstures sapratne.

Uz klasiskās fenomenoloģijas bāzes skatītais mūzikas pārdzīvojums skata mūziku kā jēgpilnu fenomenu un laikobjektu. Tādiem jēdzieniem kā *melodija*, *tonis*, *skaņa* fenomenoloģijā ir cita nozīme nekā muzikoloģijā. Fenomenoloģijā tie interpretējami kā fenomeni, kuru tvērums apziņā izgaismo šī tvēruma *iespējamības būtības* – proti, subjektivitātē apriori dotās būtības, kuras pamato ikviena pārdzīvojuma iespējamību.

Muzikoloģija pieder pie mākslas zinātnēm. Mūzika tajā ir pētījuma objekts, un, to analizējot, tiek lietotas īpašas metodes, kas būtiski atšķiras no fenomenoloģiskas pieejas. Mūzikas zinātne, vēsture un ārpus fenomenoloģiskās tradīcijas esošie filosofijas virzieni *strādā* ar jau konstituētām saturiskām jēgām nevis šo jēgu konstituēšanās ceļu. Mūzikas zinātne skata objektus ar noteiktu nozīmi – tās pamato, skaidro, izsaka viedokli.

Krievu filosofs Aleksejs Losevs darbā „Mūzika kā loģikas priekšmets” parāda filosofisko ceļu, kā aizsniedzama mūzikas būtība. Viņš uzsver, ka dabaszinātņu iestādes mūzikas būtības atklāšanā nedarbojas. Mūzikas būtība nav skatāma ne ar psiholoģiskiem, ne dabaszinātņu likumiem. Mūzikas jēga, tās patiesais fenomens nekad un nekādos apstākļos nevar būt raksturots ar fiziskām, fizioloģiskām vai psiholoģiskām pazīmēm.(...) „Nevis auss uztver mūziku, bet gan cilvēciskais “es” ar auss palīdzību.”⁴⁷ Reāla mūzikas parādīšanās ir

⁴⁶ Šo jēdzienu tradicionāli mēdz attiecināt uz zinātnēm, kuras aplūko cilvēka gara, prāta, dvēseles darbību un to rezultātus – mākslu, mūziku, literatūru, filosofiju. Garazinātņu specifiku skata vācu filosofija – Frīdrihs Šleiermahers, Vilhelms Diltejs, Edmunds Huserls, Hans-Georgs Gadamers u.c. Garazinātņu skatījumos redzami gan fenomenoloģiski, gan psiholoģiski, gan vēsturiski, gan hermeneitiski, gan dzīves filosofijas aspekti. Pēc Dilteja uzskatiem garazinātnes nepakļaujas cēloņu-seku ķēdei, zinātniskām hipotēzēm, bet garazinātņu pamatā ir sākotnēji dota garīgās dzīves saikne, intuitīva sapratne un pašapzināšanās. Gadamers Vilhelma Dilteja ieguldījumu raksturo kā ieguldījumu hermeneitikā: „Pirmo reizi to izsaka Diltejs, kas apzināti pievēršas romantiskajai hermeneitikai un paplašina to līdz garazinātņu vēsturiskai metodikai, līdz garazinātņu izziņas teorijai.” (*Gadamers H.G. Patiesība un Metode. – Rīga: Jumava, 1999. – 192. lpp.*)

Garazinātnēs tiek uzsvērta pašsapratne, garīgās dzīves pieredze, apziņas dzīve, radoša darbība, kas ir nošķirama no kalkulējošas domāšanas, hipotēžu veidošanas, objektivizētas zinātniskas pieejas. Mūzika no vienas puses ir skatāma garazinātņu aspektā, no otras puses, tās analīzes pakļaujas zinātniskai izskaitļošanai.

Mūzika, skatīta hermeneitiskā aspektā, pauž cilvēka sapratni par sevi pašu, par laikmetu un vēsturisko tradīciju. Mūzikas dažādība redzama, skatot tās iekļautību vēsturiskos laikmetos un tradīcijās. Piemēram, romantisma mūzika atšķiras no postmodernās mūzikas, klasiskās operas iestudējums postmodernā laikmetā atšķiras no iestudējumiem to radīšanas laikmetā utt. Arī valodas skaniskums mainās līdz ar laikmetu un vēsturisko tradīciju. Attīstās ne tikai valoda, tajā lietotie vārdi un gramatika, bet arī izrunātais, balss skanējums izmainās.

⁴⁷ Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Самое само. – Москва: ЭКСМО – ПРЕСС. – 1999. – С. 643.–647.

iespējama pateicoties gaisam un gaisa viļņiem, bet, klausoties mūziku, mēs nedzirdam gaisu un gaisa viļņus, gaisa viļņi nav mūzikas objektīvais pamatojums, filosofijā gaisa viļņiem ar mūziku nav nekāda sakara, tāpat kā mūzikas būtību nenosaka mūsu dzirdes aparāti. Ja mēs nezinātu fiziku, mēs nezinātu, ka skaņu rada gaisa viļņi. Klausoties mēs nedomājam, kā mainās gaisa viļņi, nedomājam par dzirdes aparātiem. Neskatoties uz to, ka fizikas, fizioloģijas likumi darbojas vienādi kā mūzikā, tā citās sfērās, tie nepasaka, kas ir mūzikas būtība. Tāpat arī psiholoģiskās teorijas par iejušanos, iekšēju attēlošanu, asociācijām nevar tuvoties mākslas būtībai. Pētot mūzikas fizisko pamatojumu, neatklājas tīrs mūzikas fenomens, bet skaņa ir skatīta kā fizikai un fizioloģijai piederošs izpētes objekts. Mūzikas uztveres fizioloģiskos procesus Losevs nosauc par maldu mūzikas fenomeniem. Šādu aplamu mūzikas skaidrojumu viņš salīdzina ar nepareizu pieeju matemātikai - tas būtu tāpat, ja mēs matemātikā pētītu nevis attiecības, teorēmas, bet smadzeņu darbību. Matemātika skata skaitli, un skaitļa būtība nav nekādā sakarā ar fizioloģisku skaitļa uztveri. Matemātika valda īpaši matemātikas likumi.

Džozefs Šmits, rakstot par mūzikas skaņas pieredzi, uzsver, ka mūzikas fenomenoloģisks skatījums atļauj mūzikai būt par to, kas tā ir. Fenomenoloģiskā skatījumā mūzikas patiesība ir tverta evidencē, tā atšķiras no mūzikas zinātņu pieejas: "Zinātne nodarbojas ar objektiem, turpretim mūzika var tikt aplūkota (no mūsdienu fenomenoloģijas viedokļa) kā tīra subjektivitāte. Šāda "subjektivitāte" evidenti nenozīmē "subjektīvo" vārda populārajā nozīmē. Subjektivitāte attiecas uz cilvēka apziņu un radošo darbību: šajā gadījumā uz "procesu", kurā mūzika, kā mēs to zinām, kļūst par mūziku."⁴⁸ Šmits grāmatā "Mūzikas skaņas pieredzēšana: Ievads mūzikas fenomenoloģijā" ir uzrakstījis nodaļu ar nosaukumu "Muzikoloģijai ir nepieciešami jauni horizonti", kur viņš pamato, ka vienīgi fenomenoloģija paver iespēju skatīt sākotnējo mūzikas pieredzējumu pašu par sevi. Šāds mūzikas skatījums atšķiras no estētikas un metafizikas, mūzikas zinātnēs veiktajām mūzikas analīzēm.

Mūzikas un skaņas fenomenoloģijā viens no centrālajiem jautājumiem ir fenomena konstituēšanās apziņā – Kā ir iespējams konstituēt skanošu, dzirdamu objektu? Kā skaņa top jēgpilna?

5) Huserls uzskata, ka fenomenoloģija ir nošķirama no vēstures, reliģijas un kultūras teorijām un pasaules uzskatu veidojošām filosofijām, kuras strādā ar nozīmēm, veido pasaules ainas. Fenomenoloģija nav pasaules uzskats, tā nepēta vēstures un filosofijas

⁴⁸ Smith J. The Experiencing the Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music. – New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1976. – P. 144.–145.

faktus, neveido zinātniskas, vēsturiskas pasaules ainas. Vēsture savas pozīcijas ņem no gara empīriskās dzīves faktiskās sfēras. Māksla, reliģija un morāle ir izteiktas pasaules uzskatā. Pasaules uzskata filosofija ir kultūras veidojums, un tās garīgo saturu dod vēsturiskās attiecības.⁴⁹ Savukārt, fenomenoloģija definē pati sevi no savām iespējām.

Fenomenoloģija, atšķirībā no filosofijas kā pasaules ainu izteicējas, notiek citā dimensijā, kura ir dziļumā ejoša un atklāj absolūtas, subjektivitātē esošas patiesības – eidētiskas būtības. Vēlāk Huserls atsakās no absolūtās būtības, un to neuzsver, bet sāk minēt vēsturisko. Skaņas un mūzikas fenomenoloģija galveno Huserla ieguldījumu redz tieši fenomenoloģiskās metodes izmantošanā, kas dod iespēju veidot tīru fenomenoloģisku aprakstu. Šāds skatījums nav ne vēsturisks, ne pasaules ainu veidojoša filosofija.

Pasaules uzskata atšķirības no fenomenoloģijā uzdotajiem jautājumiem skata Martins Heidegers 1927. gada darbā “Fenomenoloģijas pamatproblēmas”. Heidegers uzskata, ka fenomenoloģiju kā zinātnisku filosofiju no pasaules uzskata šķir pats jēdziens “pasaules uzskats”. Šim jēdzienam nav ne grieķu, ne latīņu izcelsme, bet gan vāciska - *Weltanschauung*. Martins Heidegers atsauca uz lielākajiem vācu domātājiem Kantu, Šellingu, Hēgeli, Gēti, kuru filosofijās pasaule ir saistīta ar refleksiju par pasauli. Fenomenoloģiskā refleksija ir citas iedabas, tā ir refleksija par reflektējošo apziņu. Pasaules uzskatu filosofijas paliek ārpus fenomenoloģijas sfēras, arī ārpus Martina Heidegera filosofijas. Heidegera filosofija parāda, ka pasauli nekonstruējam un nereflektējam par to, bet esam pasaulē, kurā būdami domājam, runājam, saprotam. Heidegera filosofija pamato, ka esam piederoši noteiktai videi, kultūrai, un pasaulei, kas saistīta ar fakticitāti un eksistencialitāti.

Huserls aicina atturēties no iepriekšdotiem pasaules skaidrojumiem un nonākt līdz evidentām būtībām: “Novest izziņu līdz evidentai pašdotībai un vēlēties tur vērot tās veikumu nenozīmē deducēt, inducēt, izrēķināt utt., tas nenozīmē no jau dotām vai par dotām uzskatītām lietām pamatoti atvasināt jaunas lietas.”⁵⁰ Fenomenoloģija “nebūvē” pasaules ainu, tā parāda, kā konstituējas pasaule. Fenomenoloģija meklē vērojošu skaidrību par to, kas ir dots absolūti un nav apšaubāms.

Apšaubāmība ienāk tad, kad tiešo tvērumu objektivizējam. Apšaubāmība parādās izziņas rezultātā, atziņās, viedokļos, pasaules skaidrojumos. Piemēram, apšaubāmības sfēra redzama skaņdarba muzikoloģiskās analīzēs, literatūras un vēstures pētījumos. Vieni un tie

⁴⁹ The Essential Husserl. Basic Writings in Transcendental Phenomenology. – Indiana University Press, 1999. – P. 23.

⁵⁰ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – lpp. 18.

paši vēsturiskie fakti tiek interpretēti atšķirīgi, pat pretrunīgi, un visas šīs interpretācijas satur apšaubāmības iespēju. Apšaubāmības moments ienāk ikvienā humanitāro zinātņu pētījumā, ja pētāmajam objektam pieejam kā notikušam faktam, kurš pakļaujas patiesām vai nepatiesām interpretācijām. Fenomenoloģija izgaismo būtības, kas ir pamatā ikviena fenomena tvērumam apziņā, neatkarīgi no tā, vai tā ir mūzika un skaņa, vai krāsa un glezna u.c.. Huserls raksta: “Atsevišķais izziņas fenomēns, ienākdams un izzuzdams apziņas plūsmā, nav fenomenoloģiskās konstatācijas objekts. Tas ir vērsts uz “izziņas avotiem”, universāli aplūkojamām sākotnēm, universālām absolūtām dotībām, kas attēlo vispārējos pamatmērus, pēc kuriem jāmēra jebkura jucekļīgās domāšanas nozīme un tad arī tiesības un jārisina visas mīklas, kuras tas (atsevišķs izziņas fenomēns) uzdod savā priekšmetiskumā.”⁵¹

Tikai acīmredzama, neapšaubāma pieredze, tieši dots pieredzējums liecina par patiesību un ir patiesas izziņas avots. Neapšaubāmajā nav nekādas nošķirtības, jo izziņas objekts atrodas izziņas pārdzīvojumā. Fenomenoloģijas mērķis ir izgaismot šīs neapšaubāmās būtības, kuras ir pamatā ikvienai izziņai un pārdzīvojumam neatkarīgi no tā, vai tas ir empīrisks, teorētisks, zinātnisks skatījums.

Šīs minētās pazīmes apliecina, ka fenomenoloģija notiek principiāli citā domāšanas paradigmā, un fenomenoloģijā citu zinātņu metodes nedarbojas. Edmunds Huserls grib filosofisku skaidrību. Filosofijai nevar piemērot ne matemātiskās analīzes metodes, lai arī tā strādā ar ideāliem likumiem, ne dabaszinātņu naturālistiskās iestādnes, ne garazinātnēs esošos pasaules uzskatus.

Līdz ar dzīvespasaules ienākšanu fenomenoloģijas robežas izplūst, un pretnostatījums starp fenomenoloģiju, matemātiku un dabaszinātnēm tiek aprakstīts balstoties nevis uz fenomenoloģijas kā stingras zinātnes un metodes izveidošanu, bet gan ikdienas dzīvi kā sākotnējo pieredzes avotu. Dzīvespasaules pieredze ir sākotnēja attiecībā pret intelektuālu, konceptuālu domāšanu, zinātnes teorētisko pasauli. Teorētiska zinātne nav jēgveidošanās avots, bet jēgveidošanās ir pirms jebkādas teorijas. Dzīvespasaule ir pirmszinātniskā dzīve, mēs tajā esam jau pirms teoretizēšanas.

Jautājumu par fenomenoloģijas attiecībām ar citām zinātnēm un filosofijām ir attiecināma uz visu Huserla filosofiju. Fenomenoloģiskās domas attieksmes nošķīrums no citām apziņas moda vērstībām paver ceļu jaunai domāšanai, kas raksturo 20. gadsimta subjektīvisma filosofiju kopumā un dod iespēju no jauna pārdomāt arī tādus fenomenus kā

⁵¹ Turpat. – lpp. 46.

skaņa, runa, balss, mūzika. To apliecina arī sākotnējais fenomenoloģijas aicinājums: Atpakaļ pie pašām lietām! *Zu den Sachen selbst!* Fenomenoloģija dod iespēju aprakstīt fenomenus, tā paplašina filosofiskās domāšanas sfēru ne tikai ar jaunu metodi, bet arī ar jauniem, līdz šim filosofijā vēl neskatītiem fenomeniem.

1.2. „Atpakaļ pie lietām”, „Ļaut būt”, redukcijas metode un fenomenoloģiskā refleksija

1) Atpakaļ pie lietām, 2) redukcija, 3) refleksija - šie trīs principi izsaka klasiskās fenomenoloģisko metodi. Skaņas, balss un mūzikas fenomenoloģijā ir izmantota gan atgriešanās pie lietām, gan redukcijas metode, gan fenomenoloģiskā refleksija. Skaņas fenomenoloģijā: 1) princips „Atpakaļ pie lietām” ir izsakāms kā „Atpakaļ pie skaņas”; 2) redukcijas metode dod iespēju izgaismot skaņas būtību; 3) refleksija – fenomenoloģiski aprakstīt gan skaņu, gan redukcijas metodes norisi.

Heidegera filosofijas princips „Ļaut būt” dod iespēju dzirdamus fenomenus skatīt fundamentālo ontoloģiski, hermeneitiski, saistībā ar eksistenci.

Fenomenoloģiskās metodes pamatprincipi ir saaudušies viens ar otru, un to izšķiršana ir mākslīga izdalīšana. Aprakstot fenomenoloģisko metodi, Huserls praktizē fenomenoloģisko jēdzienu nošķiršanu, aprakstīšanu un tad atkal savienošānu kopā.

Fenomenoloģijas sākotnējais aicinājums - Atpakaļ pie lietām - ir atgriešanās pie *sākotnējās pieredzes*, pieredzē esoša fenomena, tieša tvērums, pie tā, kas ir dots. Sākotnējā pieredze ir tiešā izziņas sfēra, tā ir ideāls priekšmetiskums, kas aizsniedzams vērojumā, intencionalitātē, evidencē.

Huserla fenomenoloģija apliecina, ka bez lietu tvērums apziņā nav īstenojama ne fenomenoloģiskā redukcija, ne refleksija. Lietai līdz ar to ir fundamentāla nozīme fenomenoloģijā - tās tvērums izgaismo apziņas struktūras, dod iespēju veikt refleksiju gan par tvertu lietu, gan *pieredzi*. Atgriešanās pie lietām izsaka metodoloģisku vērstību – sākt ar dotu lietu. Bet apziņā tverta lieta ir fenomēns, ko redzam, dzirdam, domājam, tā ir subjektivitātē tverts objekts.

Pastāv nošķirums starp fenomēnu un lietu. Fenomenoloģijas skaidrojumi apliecina, ka fenomenoloģija ir mācība par fenomeniem, taču raisās jautājums, kādēļ Huserls aicina atpakaļ pie lietām. Lieta nav objekts ārpus subjektivitātes, bet gan esoša uztverē un pieredzē. Un pārdzīvojumā esošas lietas apzīmē tikai vienu realitāti – apziņā esošu, ideālu realitāti, fenomēnu sfēru. Ne jau klavieru taustiņi un stīgas kā materiālas lietas, skaņas, kas

raisās no klavieru spēles kā gaisa svārstības atrodas apziņā, bet gan klavieres un no tās raisošās skaņas ir pārdzīvojumā esoši jēgpilni fenomeni. „Atgriešanās pie lietām” nozīmē nevis konstruēt ko jaunu, bet gan aprakstīt fenomenus, kā tie ir doti pieredzē, kā tie sevi rāda. Tiklīdz attālināmies no lietas tiešā tvēruma apraksta, pastāv iespēja attālināties arī no fenomenoloģiskās pieejas, sākt konstruēt, attīstīt teorētiskus pieņēmumus. Huserls neaicina atgriezties pie fenomeniem, tas ir, tikai pie ideālas apziņas dzīves, bet pie lietām, lai parādītu, kā mēs apziņā tveram objektīvo pasauli un objektivitāti vispār.

Ar lietu fenomenoloģijā apzīmē plašu sfēru - materiālas lietas, dabas norises, idejas, notikumus, mākslasdarbus utt., bet ne fiziskā nozīmē. Heidegers par lietām nosauc visu esošo: “Lietas par sevi un lietas, kas parādās, viss esošais, kas vispār pastāv, filosofijas valodā saucas par lietu.”⁵²

Lietas skatījums fenomenoloģiskajā tradīcijā parāda divus domāšanas ceļus, kurus raksturo Huserla un Heidegera filosofijas – ja Huserls aicina atpakaļ pie lietām kā atgriešanos pie sākotnējās pieredzes, tad Heidegers skata lietas lietiskumu un lietas būtības izgaismošanos. Heidegera lietas skatījums, viņa filosofijas princips „ļaut lietai būt” skaņas un mūzikas fenomenoloģijā ir tik pat nozīmīgs kā sākotnējais fenomenoloģijas sauklis – „atgriezties pie lietām tās neizmainot”. Huserla un Heidegera uzskatu atšķirības attiecībā pret lietām tomēr vieno kopēja nostādne, ka lieta jāskata no pašas lietas. Fenomenoloģisks skaņas skatījums sākas no skaņas tvēruma nevis no viedokļiem un uzskatiem par skaņu, ko varētu izteikt – skaņa jāskata no skaņas, mūzika no mūzikas, nevis no kā cita.

Huserls un Heidegers iezīmē divus atšķirīgus skatījumus uz lietām:

a) Edmunds Huserls “atgriežas pie lietām”, lai ieraudzītu kaut ko citu, kas atrodas aiz lietām un ko varam atklāt tāpēc, ka domājam, pārdzīvojam uztvērumā esošas lietas. Šis skatījums jautā: Kā es zinu, ka lieta ir? Kā es tveru un pārdzīvoju lietas? Šo Huserla principu pārfrāzējot uz skaņu, varam jautāt: Kā es zinu, ka skaņa ir? Kā es tveru un pārdzīvoju skaņas? Šie jautājumi parāda, ka fenomenoloģijas interese ir vērsta uz skaņas tvērumu, caur kuru izgaismojas šī tvēruma iespējamība.

b) Martins Heidegers lietu skata no pašas lietas, tā atklājot lietas lietiskumu, pamatu, kāpēc, kāda lieta ir lieta, nevis kas cits. Šāda pieeja jautā: Kas veido lietas kodolu un būtību? Kā ir lieta? Šo Heidegera principu pārfrāzējot uz skaņu, jautājam: Kas veido skaņas kodolu un būtību? Kā ir skaņa? Šis Heidegera princips parāda, ka skaņa ir skatāma no tās skaniskuma, no tā, kā tā ir un kas tā ir.

⁵² Heidegers M. Mākslasdarba sākotne.// Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 12. lpp.

Huserla pieejā noteicošās ir Es un skaņas attiecības, savukārt Heidegera - pašas skaņas spēja parādīt savu savpato būtību, kas izgaismojas skaņas skaniskumā.

Jo vēlāk ir sarakstīti Heidegera darbi, jo tie arvien vairāk attālinās no klasiskās fenomenoloģijas. Saskaņā ar Heidegera filosofiju, viss esošais, tajā skaitā arī skaņa, ir piederoša esamībai. Jautājot skaņu no esamības, mēs reizē jautājam esamību, un esamībā esam gan paši, gan skaņa.

Ja Huserls jautā: “Kā izziņa var tikt skaidrībā par savu saskaņu ar lietām?”, tad Heidegera filosofija raisās no jautājumiem: “Kas patiesībā ir lieta, kamēr tā ir lieta? Tā vaicādami mēs vēlamies iepazīt lietas esamību (lietiskumu). Vajag izzināt lietas lietiskumu.”⁵³ Heidegers saka, ka, nosakot lietas lietiskumu, mēs nosakām tās kodolu. Bet noteikt lietas lietiskumu var tikai „nodrošinot lietai brīvu telpu, lai tā varētu nepastarpināti parādīt savu lietiskumu” un „ir jāļauj, lai lieta paliktu mierā pati ar sevi.”⁵⁴ Lietas lietiskums, kodols un būtība Heidegera filosofijā ir vienādojami jēdzieni, kas izsaka lietas sākotni.⁵⁵

Heidegers ikvienu savas filosofijas jautājumu skata no sākotnes: patiesību no patiesības, domāšanu no domāšanas, esamību no esamības, bet nevis no kā cita: “Sākotne šeit nozīmē to, no kurienes kāda lieta ir kļuvusi par to, kas tā ir un kāda tā ir. To, kas ir kaut kas tā, kā tas ir, mēs saucam par būtību. Sākotne ir būtības izcelsme.”⁵⁶

Atšķirības Huserla un Heidegera uzskatos ir jautājumā par pieredzi - Huserla fenomenoloģijā pieredze ir subjekta, Es pieredze, bet Heidegera filosofijā klātesamība (Heidegers cilvēku jēdzieniski tver kā klātesamību – *Dasein*) sākotnēji ir iekļauta esamības pieredzē, un šī esamības pieredze izgaismojas caur klātesamības būšanu pasaulē. Heidegera filosofija pamato, ka pieredze nav tikai subjektīva, bet arī vēsturiska un esamības noteikta.

Jautājums par pieredzi izgaismo arī atšķirīgus skaņas skatījumus. Huserla fenomenoloģija ir piemērojama aprakstot subjektivitātē tvertu skaņu, tā ir Es pieredze par skaņu. Es pieredze ir centrs skaņas tvēruma aprakstam. Heidegera filosofija pamato, ka skaņa ir interpretējama no klātesamības esamības pasaulē.

⁵³ Turpat. – 12. lpp.

⁵⁴ Turpat. – 15.-16. lpp.

⁵⁵ Heidegera skatījums uz lietām, sākotni, būtību ir grieķiskās domāšanas un 20. gadsimta filosofijas apvienojums, bet tā nav grieķiskās domāšanas kopēšana. Paši pirmie Rietumu domātāji meklēja arhē – kopīgu pirmamatu lietu daudzībai. Pirmssokrātiskos domātājus interesē lietu rašanās cēloņi, viņi vēro lietas un meklē vienotu pamatu lietu mainībai, uzstādot jautājumu: Kā ir lietas? Un lietu daudzības pamatojumu viņi atrada nevis pašā lietā, bet kādā pirmvielā kā, piemēram, uguns, ūdens, gaiss. Martina Heidegera filosofija vairāk koncentrējas uz pašu lietu un tās lietiskumu, jo lietas sākotne ir lietas būtība, un lietas būtība ir lietas lietiskumā, lieta ir viss esošais, kas vispār ir - ‘... ceļu uz lietas lietiskumu mēs nedrīkstam izlauzt ar varu.’

⁵⁶ Heidegers M. Mākslasdarba sākotne.// Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 9. lpp.

Heidegera filosofijā pietāte pret pasauli un lietām pieaug tādā mērā, ka būtiski mainās attiecības starp cilvēka spējām tvert lietas un lietas lietiskumu. Heidegera filosofija aicina cilvēku nevis valdīt pār lietām, izstatīt sevi no lietu pasaules, bet vairāk klausīties un ļaut lietai pašai atklāties. Šī lietas atklāšanās ir lietas izgaismošanās klātesamībā, kas ir ne tikai klātesamības spēja sadzirdēt, bet arī lietas raisīšanās no apslēptības neapslēptībā. Heidegera filosofijā lietas lietiskošanās ir lietas sākotne, t.i., - skaņas sākotne ir skaniskumā.

Hanna Ārente, raksturojot Heidegeru kā negribētības filosofu, citē Heidegera teikto, ka “gribai nekad nav piederējis sākums.”⁵⁷ Ja mēs nespējam dzirdēt un redzēt sākumu, tad saglabājam neredzētības stāvokli attiecībā pret lietu un, līdz ar to, neredzam lietas būtību. Heidegera filosofijā parādās gribai pretējais - “ļaut būt”.

Heidegera ļaušana būt nav intencionāla darbība, bet gan īpašs fundamentālonotoloģisks stāvokliskošanās, kur lietas, tajā skaitā arī skaņas, ir „horizontālās” attiecībās ar klātesamību un pasauli. Savukārt Huserla fenomenoloģija notiek „dziļuma” vērstībā – caur lietām pie būtībām, no lietām uztvērumā līdz izziņas iespējamības būtībām.

Pamatos reālās attiecības starp cilvēku un lietām nav mainījušās: mēs tās redzam, dzirdam, domājam, izmantojam, jūtam, pārdzīvojam utt. Mēs nevaram fundamentāli mainīt lietu kārtību pasaulē, piemēram, neļaut līt lietum, aizliegt uzlēkt saulei, novērst pavasara sākšanos, izslēgt no pasaules skaņas un trokšņus. Tāpat arī mēs nevaram mainīt uztveres un izziņas spēju pamatus, mēs varam tos attīstīt un pilnveidot. Bet mēs varam no jauna pārdomāt lietu nozīmi, un šajā „no jauna” domāšanā par lietām ieraugām ne tikai jaunas lietas ap mums un priekš mums, bet arī dziļāk saprotam, kas esam paši starp lietām pasaulē. Līdz ar lietu fenomenoloģisku skatījumu veidojas cilvēka pašsapratne – dzirdot skaņas, klausoties mūziku, raisās jautājums – Kā es dzirdu? Kas ir pamatā tam, ka dzirdēšana izgaismo ne tikai skaņas fenomenu, bet arī pamato dzirdēšanas iespējamību?

Huserla fenomenoloģijā lieta, nezaudējot savu dotību, ir jēgpilna fenomena tvērums apziņā, t.i., - skaņa, nezaudējot savu skanisko dotību, tiek skatīta kā jēgpilna fenomena tvērums apziņā.⁵⁸ Fenomenoloģiskā pieeja ir sadzirdēšana, ieraudzīšana, uzmanība, šeit netiek pieņemtas konstruēšanas un pārveidošanas idejas. Ir cilvēks un viņa appasaule, kas piepildīta ar dažādām lietām, kuras konstituējas apziņā – mūzika, dzeja, māksla, materiāli priekšmeti, skaņa, ideja, notikumi u.c. Ar lietu tvērumu izgaismojas apziņas intencionālās

⁵⁷ Ārente H. Prāta dzīve. II Gribēšana. – Rīga: Intelekts, 2001. – 155. lpp.

⁵⁸ 20. gadsimta filosofiju raksturo novēršanās no skaidra dalījuma subjekts un objekts, racionālā un empīriskā pasaule. Nostādne, ka objekts ir subjekta tvērumā, ir raksturīga 20. gadsimta subjektīvisma filosofijai kopumā, līdz ar to lietas izpratne un skaidrojums iekļaujas domāšanas tradīcijā, kurā skata: gan lietu uztvērumā; gan lietas attiecības ar cilvēkiem un citām lietām noteiktās struktūrās; lietu jēgas veidošanos; lietas, pasaules un cilvēka savstarpējo saistību un nosacītību; lietas būtību tās lietiskumā un lietas struktūras.

un laikpziņas struktūras. Šeit Huserla filosofija atgriežas ne tikai pie pašām lietām, bet arī pie principa “izzini sevi!” Huserls raksta, ka “Es esmu savas dzīves subjekts, un dzīvojot subjekts attīstās, tas primāri neizzina sevi, bet gan konstituē dabas priekšmetus, lietas, darabarīkus utt.”⁵⁹

Huserla fenomenoloģijas centrā ir Es, kurš konstituē pasauli.⁶⁰ Tā ir dziļumā ejoša perspektīva, kas no pieredzē esošiem fenomeniem nonāk līdz pieredzei: “Kā izziņa var tikt skaidrībā par savu saskaņu ar lietām, tās ‘tvert’? Kāda daļa lietām par sevi par mūsu domugājieniem un par to regulējošiem likumiem?”⁶¹ No Huserla fenomenoloģijas raisās jautājums: “Kā izziņa var tikt skaidrībā ar apziņā tverto skaņu”.

No Heidegera filosofijas nostādnēm raisās jautājums: “Kas patiesībā ir skaņa?” Viņa filosofija nesniedz atbildi, kas tieši ir skaņa, bet ļauj domāt skaņu kā esošo, kuras kodols mums atklājas, „ļaujot” skaņai skanēt. Tas ir līdzīgi kā darbā „Der Satz vom Grund” Heidegers raksta, ka: „Lielākais un patstāvīgais domātāja domāšanā noslēdzas tur, lai apzināti dotu vārdu tam, kas vienmēr jau skan.”⁶² Šajā darbā Heidegers skata Leibnica filosofijā izstrādāto „pietiekamā pamata likumu”⁶³ un jaunlaiku domāšanas tradīciju, kas ir cits domāšanas ceļš kā viņa paša esamības un esošā domāšana. Jaunlaiku filosofija pamato un meklē pamatojumu, bet pēc Heidegera filosofijas, ir jāmeklē nevis lietai pamatojums, bet jāļauj izgaismoties lietas kodolam no pašas lietas. Viņš analizē izteikumu *Nihil est sine ratione* (Nekas nav bez pamatojumu) no tā skaniskuma. Šajā izteikumā mēs dzirdam: *est ratione (ir pamatojums)*. Heidegers uzdod jautājumu: Ko mēs dzirdam šajā vārdu skanējumā? Atbilde ir – mēs dzirdam uzsvāru uz *est ratione*. Pēc viņa ieskata domāšana sākas ar sadzirdēto, bet domāšanā nonāk arī tas, kas vēl nav sadzirdēts, t.i. mēs klausāmies pašā domāšanā. Heidegers min piemēru par Baha fūgām: „Lai arī Baha fūgas mēs klausāmies ar ausīm, tomēr, ja sadzirdētais paliktu tikai skaņu viļņu sišanās pret mūsu bungādiņām, mēs nekad nespētu dzirdēt Baha fūgas. Klausāmies *mēs*, bet nevis auss.”⁶⁴ Auss ir tikai orgāns, kas nodrošina dzirdēšanu, bet jāklusās ir pašā sadzirdētajā.

⁵⁹ Huserls E. Garīgās pasaules konstitūcija// Huserls E. Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 123. lpp.

⁶⁰ Huserls sāk no perifērijas – ar mainīgu un katru reizi citādu lietu tvērumu apziņā, līdz nonāk līdz lietas tvēruma iespējamībai – apziņas apriorajām struktūrām un transcendentālā Ego, tīrā Es konstitūcijai. Šāds tīrs Es pats par sevi bez saistības ar lietām un pasauli reālajā dzīvē nav iespējams, bet, tajā pat laikā, tas ir pamats mūsu izziņas iespējām, par kurām mēs vispār neko nevarētu pateikt, ja mainīgās lietas nepārdzīvotu kā personāli Es. Cilvēka apriorā būtība nav “balta lapa”, uz kuras dzīve un pieredze atstāj savus nospiedumus, bet tā ir pašdota spēja vērot lietas, zināt lietas, spriest par tām. Huserla fenomenoloģijas virziens lietu izziņā ir lieta – Es – un tad atkal atpakaļ pie lietām, caur kurām var redzēt Es neapšaubāmību.

⁶¹ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 15. lpp.

⁶² Хайдеггер М. Положение об основании. – Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ. – С. 55.

⁶³ Pietiekamā pamata likums, kuru definē Leibnics, loģikā tiek uzskatīts par vienu no loģikas pamatlikumiem līdzās Aristoteļa filosofijā skatītajiem: identitātes likumam, trešā izslēgtā likumam un pretrunas likumam.

⁶⁴ Хайдеггер М. Положение об основании. – Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ. – С. 90.

Pēc Heidegera filosofijas, skaņas skaniskums, t.i. skaņas būtība, kodols un sākotne izgaismojas, ļaujoties skaņu skaniskumam ne ar dzirdēšanu, bet arī ar domāšanu. Domāšana, viņa izpratnē, nav pamatojuma meklēšana skaņas skaniskumam, bet gan ceļš pie skaņas skaniskuma.

Heidegers skaņu tieši neskata, bet skata dzirdēšanu, klausīšanos. Klausīšanās un sadzirdēšana, redzēšana un ieraudzīšana, izgaismošanās esošajā raksturo viņa principu „ļaut būt”.

„Lietu ļaušana būt” izgaismo skaņas būtību kā skaņas skaniskumu. Šis princips skaņas un mūzikas fenomenoloģijā kā eksistenciāli ontoloģiska dimensija tiek uzsvērts vairākkārt. Mūzikas fenomenologs Džozefs Šmits raksta, ka fenomenoloģija nozīmē - ļaut lietām izgaismoties tādām, kādas tās ir, un skaņām būt tādām, kādas tās ir: „Ar klausīšanos mēs gūstam patiesu pieeju tam, kā tās ir, kā tās skan. Šeit mēs redzam fenomenoloģijas vietu gan dzīvā vārdā un runātā dialogā, gan dziesmā un dzejā, gan drāmā un ražīgā darbā.”⁶⁵

* * *

Līdz ar „atpakaļ pie lietām” un „lietu ļaušanai būt” fenomenoloģisko metodi izsaka tādi Huserla fenomenoloģijā lietoti jēdzieni kā *intencionalitāte, pieredze, atturēšanās (epohē), evidence, tiešs tvērums, vērojums, tiešs apjēgums, tīra intuīcija, konstituēšanās, dotības*. Šie Huserla fenomenoloģijā skatītie jēdzieni parāda subjektivitātes virzību uz sevi iekšienē, kas sākas no Es vērstības uz sevi pašu līdz būtībām. Būtības Huserla fenomenoloģijā galvenokārt attiecas uz izziņas iespējamības būtībām, bet arī apziņā tvertam fenomenam ir būtības: “Visu principu noskaidrošanas pētījums visnotaļ norisinās būtības sfērā, kas savukārt konstituējas uz fenomenoloģiskās redukcijas atsevišķo fenomenu pamata. Analīze katrā solī ir būtības analīze un tiešā intuīcijā konstituējamo universālo situāciju izpēte.”⁶⁶

Fenomenoloģiskā redukcija parāda, ka ar būtībām tiek apzīmētas aprioras ontoloģiskas apziņas struktūras, fenomena priekšmetiskums un parādības dotība. Šīs būtības nav sastingušas vienības, bet nemitīgi konstituējas no jauna. Būtību konstituēšana notiek apziņas intencionālā darbībā.⁶⁷

⁶⁵ Smith J. The Experiencing the Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music. – New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1976. – P. 44.

⁶⁶ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 48. lpp.

⁶⁷ Intencionalitāte ir apziņas pamatīpašība, fundamentāla apziņas struktūra, kas apliecina, ka apziņa vienmēr ir vērsta uz kaut ko, tā nekad nav tukša, bet vienmēr piepildīta. Atkarībā no intences vērstības, konstituējas gan plūstošie fenomeni apziņas straumē, gan apziņas struktūras. Intencionalitāte parāda, ka apziņa nav sevī noslēgta substance, bet izsaka ieinteresētību un uzmanību, tā izsaka apziņas pārdzīvojumus, kuri saaužas ar subjektīvajā pieredzē esošajiem jēgpilnajiem fenomeniem.

Apziņas intencionalitāte nav iegūstama, tā ir sākotnēji dota, kas tālāk nav ne uz ko attiecināma, tā tāpat kā vērojums ir apziņas pašdotība. “Taču noliegt pašdotību vispār nozīmētu noliegt visas pēdējās normas, jebkuru pamatmēru, kas izziņai piešķir jēgu.”⁶⁸ Huserls, attīstot fenomenoloģiskās redukcijas ideju, pamato, ka tīra fenomena vērojumā priekšmets nav ārpus izziņas: “Mēs to vērojam, te ir tas, ko mēs domājam.”⁶⁹ Vērojumā priekšmets ir klātesošs, aptverts ar vērojumu un ietverts tajā. “Fenomenoloģija rīkojas vērojoši izskaidrojoši, nosakot jēgu un atšķirot jēgu. Tā salīdzina, atšķir, tā savieno, stata attiecībās, sadala daļās vai nošķir momentus. Taču viss notiek tīrajā vērojumā. Tā neteoretizē un nematematizē, proti, neveic nekādu skaidrojumu deduktīvās teorijas nozīmē.”⁷⁰

Ja klasiskajā Huserla fenomenoloģijā intencionalitāte ir apziņas pamatīpašība, tad skaņas un mūzikas fenomenoloģijā tā tiek transformēta uz skaņas un mūzikas fenomenu. Skaņa skaņdarbā intencionāli ir saistīta ar nākamo skaņu, un nākamās skaņas skanējums ir nosacīts ar iepriekšējo. Skaņas veido intencionālu saistību. Arī balss skaņas izrunātos vārdos ir savstarpēji intencionāli saistītas, izrunātā teikumā iepriekšējais vārds ir intencionāli saistīts ar nākamo. Kad klausāmies skaņdarba skanējumu, apziņa intencionāli tver skaņas to intencionālajā saistībā.

Skaņas fenomenoloģijā nozīmīga ir arī ideācija. Ideācija apzīmē apziņas vērstību uz eidosu, tā ir radniecīga intencionalitātei. Ideācija ir saistīta ar vispārīgā, kategoriju un ideju vērojumā, eidētisko intuīciju. “Vērojošā un ideizējošā rīcība visstingrākās fenomenoloģiskās redukcijas ietvaros ir vienīgi tās īpašums, tā ir specifiska filosofiska metode, ciktāl kā tāda šī metode būtiski pieder pie izziņas kritikas jēgas un tādējādi pie jebkuras prāta kritikas.”⁷¹

Intuīcija fenomenoloģijā ir lietota racionālā nozīmē. Eidētisko intuīciju iespējams lietot ikvienam. Piemēram, komponējot skaņdarbu, nosakot tonalitātes, notiek darbības, kuras fenomenoloģiski var raksturot kā eidētisko intuīciju. Tonim “do” ir tikai tam vien piemītošs skanējuma augstums, kas to atšķir no citiem toņiem kā “re”, “mi” utt. Tonis “do” ir atskaņojams uz dažādiem mūzikas instrumentiem, un no katra mūzikas instrumenta, katrā dziedājumā ‘do’ skan atšķirīgi. Taču eidētiskā intuīcija parāda fenomenoloģiski konstituētu ideālu “do skaniskumu”. Katrs tonis do, tāpat kā ikviens cits tonis, ir arī tonis vispār. Šiem visiem toņiem piemīt eidētiska būtība, vispārīgas, noturīgas īpašības, kuras tos raksturo kā

⁶⁸ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 50. lpp.

⁶⁹ Turpat. – 50. lpp.

⁷⁰ Turpat. – 48. lpp.

⁷¹ Turpat. – 48. lpp.

mūzikas skaņas un nošķir no citām skaņām un trokšņiem kā, piemēram, priekšmetu čīkstojas un kļaudzēšanas u.c. Eidētiskā intuīcija, ideācija saprotama arī aprakstot komponēšanas procesu. Komponējot simfoniju, komponists nevar spēlēt visus simfoniskā orķestra instrumentus. Toņu skanējums komponistam nav dots aktuāli, viņš komponē ideālā sfērā. Domās esošs mūzikas skanējums nav dzirdams skaniskums, tas atrodas eidētiskā sfērā. Taču komponēšana neizslēdz šajā procesā izmantot arī aktuālu toņu skanējumu. Piemēram, novēršoties no nošu teksta un uz mūzikas instrumenta nospēlējot kādu skaņdarba fragmentu. Taču, ja komponēšanas procesu raksturojam no fenomenoloģiskas pieejas, tad tā ir apziņas vērstība uz eidosu, ideālo sfēru, kurā skaņas tiek izmantotas kā apziņā esošas, kļūstošas skaņas, kuras potenciāli glabā skaniskumu. Ideācija un eidētiskā intuīcija ir saistītas ar evidenci, bet tās atšķiras. Šis komponēšanas procesa apraksts ir tikai piemērs, līdz galam to nav iespējams ne aprakstīt, ne iztāstīt, taču tādi fenomenoloģijas jēdzieni kā evidents vērojums, ideācija, eidētiskā intuīcija u.c. parāda mūzikas dotību pieredzē, tiešā tvērumā.

Evidence ir apziņas stāvoklis, būtības ieraudzīšana. Evidence Huserla fenomenoloģijā ir daudz biežāk lietota kā eidoss un ideācija, viņš skata vairākas evidences. Evidencei ir vairākas pakāpes, tā ir diferencēta. “Katra evidence ir kāda esošā būtības pašpiedzējums (...), kas izslēdz jebkuras šaubas.”⁷² Mūzikas būtības evidents tvēruma atceļ jebkuras šaubas, un nešaubīgi varam apgalvot, ka tā ir mūzika. Huserls izdala relatīvas un apodiktiskas evidences.⁷³

⁷² Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 236. lpp.

⁷³ *Apodiktiskā evidence* ir neapšaubāmības augstākā pakāpe, tā skar absolūtas patiesības un absolūtas dotības sfēras: “Vai evidences priekš mums var būt uzrādāmas? Tieši tās, kuras apodiktiski, kā mums tagad klājas teikt, pārstāv atziņu, ka tās pašas par sevi pirmās apsteidz visas citas evidences un tādēļ pat liek ņemt vērā, ka tās pašas ir evidentas” (Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 236. lpp.). Huserls tiecas pēc apodiktiski nodrošinātas filosofijas izveides. Apodiktiska evidence tieši neskar pasaules konstituēšanos, konkrētu fenomenu jēgveidošanos. Huserla skatītā apodiktiskā evidence savā horizontā neietver ne skaņu, ne mūziku, ne runu, ne balsi skanējumu. Apodiktiskā evidence nav arī intuīcija, bet neapšaubāmības un apriorā pieredzējums, tā nav kāda īpaša intencionāla darbība, jo tajā netiek tverti neviens konkrēts fenomens, tā ir šķirama no uztveres, atmiņas, gaidām. Šeit tiek sasniegta apziņas iespējamības patiesība. Evidence ir fundamentālas fenomenoloģiskas patiesības konstituēšana. “Novest izziņu līdz evidentai pašdotībai un vēlēties tur vērot tās veikumu nenozīmē deducēt, inducēt, izrēķināt utt., tas nozīmē no jau dotām vai par dotām uzskatītām lietām pamatoti atvasināt jaunas lietas” (Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 18. lpp.). Patiesība ir aizsniedzama evidencē kā būtības ieraudzīšana. Apodiktiskā evidencē mēs varam nevis skaņu kā domātu skaņu un nebūt ne skaņu tās skaniskumā, bet skaņas fenomena tvēruma iespējamības būtības.

Uz *dabiskās pieredzes un relatīvo evidenci* tiek balstīta pasaules esamība, un tās ir saistītas ar vispārējo intencionālo dzīvi. Ja evidences jēdzienu attiecinām uz skaņas tvērumu, tad apodiktiskās evidences atklāj skaņas tvēruma būtību, bet relatīvās evidences parāda apziņas straumē ienākošās un izejošās skaņas. Huserls raksta: “Skaidrs, ka patiesību resp. priekšmetu patieso īstenību mēs varam smelt tikai no evidences un ka tikai un vienīgi evidence ir tā, ar kuras palīdzību mums gūst jēgu šis īsteni esošais, patiesais, pilntiesīgi lietderīgais priekšmets – lai kādas formas vai veidola tas būtu – ar visiem nosacījumiem, kurus mums ietver apzīmējums “patiesīgā tagadesamība” (Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 269. lpp.). Evidences attiecas gan uz fenomenoloģiski konstituētu apziņas pašdotību, gan

Evidences pakāpes tāpat kā redukcijas un konstituēšanās pakāpes raksturo fenomenoloģisko metodi. Piemēram, klausoties skaņdarbu, mēs to netveram tikai ar intenci vai tikai ar evidenci un vērojumu, bet klausīšanās parāda sintētisku apziņas darbību. Lai noskaidrotu, kā notiek fenomena pārdzīvojums, Huserls izdala visas apziņas norises un apraksta tās katru atsevišķi. Šādā pieejā ir redzams, kā konstituējas gan apziņā tvertie fenomeni, gan tīrais Es. Tīrā Es, transcendentālā ego konstituēšana notiek, īstenojot fenomenoloģiskās, eidētiskās un transcendentālās redukcijas ceļu.

Redukcijas uzdevums ir nokļūt līdz „tīram fenomenam”, kurš apzīmē imanentu apziņu, ideālu un absolūti dotu priekšmetiskumu, izziņas iespējamības būtības. Īstenojot redukcijas metodi iekavās ieslēgta paliek intencionalitātes saturiskā puse, šajā gadījumā aktuāls skaņas skaniskums. Lai aizsniegtu izziņas iespējamības būtības, Huserls izstrādā daudzpakāpju redukciju - fenomenoloģisko, eidētisko, transcendentālo.

Fenomenoloģiskā redukcija ir pirmā redukcijas pakāpe, tā skata fenomenu, tajā skaitā arī skaņu kā intencionāli tvertu apziņas plūsmā. Noteiktu fenomenu skatījums skar arī eidētisko un transcendentālo redukciju. Eidētiskās redukcijas ceļā konstituējas būtības, eidosi, ideāls priekšmetiskums. Transcendentālā redukcija ir dziļākā redukcijas pakāpe – tajā konstituējas transcendentālais Ego, tīrais Es. Transcendentālā, tīrā Es tēma parāda apziņas pārdzīvojuma iespējamību, šajā gadījumā skaņas tvēruma, klausīšanās, mūzikas pārdzīvojuma u.c. iespējamību.

Skaņas fenomenoloģija, aprakstot skaņas fenomenu, neietiecas tik dziļā pašapzināšanās sfērā kā transcendentālā Es konstituēšana. To apstiprina kaut vai šāds pilnīgi acīmredzams apgalvojums, ka skaņa nav vienmēr dota līdz ar apziņas apriorajām struktūrām. Mēs nevaram šaubīties par to, ka skaņa pastāv, jo mēs to dzirdam, pārdzīvojam, un, pamatojoties uz šo tiešo tvērumu, runājam par skaņu un mūziku. Ja mūsu uzmanība ir vērsta, piemēram, uz gleznu, tad šajā brīdī mēs pārdzīvojam redzēto. Tad, kad šo vērojumu ar ‘aci’ pārtrauc negaidīts troksnis, mūsu uzmanība pievēršas dzirdētajam. Mūsu apziņa darbojas nemitīgā dažādu fenomenu tverošā darbībā. Apziņas darbība nav sastingusi struktūra, kurā mainās

dzīvespasaule, gan apziņā esošo, plūstošo fenomenu straumi, bet ikviena evidence attiecas uz sfēru, kura netiek izskaitļota un izsecināta: “dzīvespasaule ir sākotnējo evidenču valstība. Evidenti dotais ir tas, kas ikreiz ir uztverts tiešā prezencē – kā ‘tiešipats’ - vai atceroties kā tieši pats atcerētais” (Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 413. lpp.). Evidencē apliecinās ikviens domājamais. “No objektīvi loģiskās evidences (no matemātiskās ‘pārliecības’, no dabaszinātniskās, no pozitīvās zinātniskās ‘pārliecības’, kā ar to rīkojas pētoši pamatojošais matemātiķis utt.) ceļš ved atpakaļ pie pirmeevidences, kurā dzīvespasaule pastāvīgi ir iepriekšdota.” (Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 413. lpp.). Evidences dažādās pakāpes ir klātesošas ikvienā fenomenoloģiskā aktā – domāšanā, ieraudzīšanā, sadzirdēšanā.

fenomeni kā mainīgie lielumi matemātiskā vienādojumā. Apziņa darbojas līdz ar fenomenu tvērumu. Ja nedzirdētu skaņu skaniskumu, neredzētu vizuālus priekšmetus, nebūtu iespējams īstenot ne redukciju, ne arī reflektēt par to.

Redukciju mērķis ir iesniegties arvien dziļāk apziņas pašdotībās, kuras ir *aprioras*, *absolūtas*, *īsti imanentas*, *neapšaubāmas izziņas iespējamības būtības*. Redukcija nav tāda veida iedziļināšanās sevī, kas noslēdzas ar kādu neizskaidrojamu, ekstātisku pārdzīvojumu. Redukcija notiek sevis domāšanā un evidencē vienlaicīgi, kur visas Huserla skatītās redukcijas ir neatdalāmas viena no otras, bet šīs redukcijas ir iespējams skatīt noteiktā pēctecībā, kur katrai redukcijai ir savi rezultāti un mērķi.⁷⁴

⁷⁴ Fenomenoloģiskā redukcija skata, kā fenomeni ienāk un iziet no apziņas plūsmas, kā konstituējas jēgpilni fenomeni. Fenomenoloģiskā redukcija ir pāreja reflektējošā vērojumā, tā neitralizē dabaszinātnisko iestādni, kura skata lietas kā objektīvas, neatkarīgas no apziņas: “Tikai caur redukciju, kuru mēs gribam saukt par *fenomenoloģisko redukciju*, es iegūstu kādu absolūtu dotību, kas vairs nepiedāvā neko no transcendences” (Huserls E. *Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija*. – Rīga: FSI, 2002. – 39. lpp.)

Fenomenoloģiskā redukcija nav ne ārējās pasaules noliegums, ne arī ārējās pasaules apšaubīšana, bet gan domāšana fenomenoloģiskā iestādņē, kurā tiek konstituēti tādi tīri fenomeni kā pieredze, uztvere, būtības, apziņas struktūras. Fenomenoloģiskā redukcija paver iespēju atklāt subjektivitātes “dzīvi”, kuras galvenā pazīme ir intencionalitāte. Intencionalitātes konstituēšana parāda, kā skaņas ienāk uztvērumā kā jēgpilni fenomeni, kā tās skaņdarba skanējuma laikā veido nemifīgu plūdumu.

Eidētiskās redukcijas ceļā tiek konstituētas būtības, izziņas iespējamības un pieredzes pamatlikumi. To ir iespējams panākt ar atturēšanos - epohē, tas ir, mēs atturamies no visiem pārsteidzīgiem spriedumiem par pasauli un lietām, ieliekam tos iekavās. Epohē vienlīdz darbojas gan fenomenoloģiskajā, gan eidētiskajā redukcijā kā atbrīvošanās no iepriekšdotiem viedokļiem. Būtības sasniegtas no apziņas izslēdzot jebko transcendentu, tas ir izdomāto, no ārpusē apziņā ienākošo. Robeža, kur beidzas fenomenoloģiskā redukcija un sākas transcendentālā, ir nenosakāma: “Līdztekus fenomenoloģiskajai redukcijai eidētiskā intuīcija ir visu īpašo transcendentālo metožu pamatforma, (...) abas viscaur nosaka transcendentālās fenomenoloģijas pilntiesīgo jēgu” (Huserls E. *Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija*. – Rīga: FSI, 2002. – 279. lpp.). Eidētiskā redukcija ir saistīta ar tādiem fenomenoloģijas jēdzieniem kā *eidoss* un *ideācija*.

Eidosi ir pārdzīvojuma un priekšmetiskuma veidi, tīras īpašības, ko izmanto arī mūzikas fenomenoloģijā, nosakot skaņas un mūzikas eidusus. Skaņai, mūzikai, krāsai utt. piemīt kāds īpašumu kopums, identisks vispārīgums, kas veido to eidusus. Eidosi ir fenomena ideālais priekšmetiskums, kas nosaka fenomena būtību. Edmunds Huserls, skatot krāsas universālo būtību (eidosu), realizē eidētisko redukciju, kurā ‘detaļa kā tāda vairs nav domāta – ne tas vai cits, bet sarkanais vispār’ (Huserls E. *Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija*. – Rīga: FSI, 2002. – 47. lpp.). Ar to fenomenoloģija kļūst par eidētisku zinātni – ontoloģiju, kur katram atšķirīgam priekšmetiskuma fenomenam piemīt tikai šim priekšmetiskumam raksturīgas tīras īpašības. Romāns Ingardens, skatot Huserla fenomenoloģiju, piemin, ka “Idejās” eidētiskā redukcija ir lietota tikai vienu reizi. Pārējās vietās var tikai nojaust, ka runa ir tieši par eidētisko redukciju. (Ингарден Р. *Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля. Седьмая лекция (27 октября 1967) Эйдетическая и трансцендентальная редукция. //Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999.)*

“Kartēziskajās meditācijās” transcendentālā analīze ir skatīta kā eidētiska: “Pats eidoss ir kaut kas, kas ticis ieskatīts atbilstoši savai savpatajai jēgai, resp. ieskatīts vispārīgums – tīrs, nosacīts, proti, to nenosaka neviens fakts. Eidoss ir pirms visiem “jēdzieniem” kā vārdnozīmēm, kuri kā tīrie jēdzieni visdrīzāk būtu veidojami, pielāgojot tos eidosam” (Huserls E. *Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija*. – Rīga: FSI, 2002. – 278. lpp.).

Eidētiskās redukcijas ceļā nonākam līdz īpašību kopumam, universālām būtībām. Tās mērķis ir noteikt nevis lietas individualitāti un faktualitāti, bet gan tās noturīgās īpašības, kuras vienmēr ir klātesošas noteikta veidola priekšmetiskumam un nosaka to būtību. Ja Huserla teikto par krāsu pārfrāzētu uz skaņu, tad: “Uztverot skaņu (krāsu) un turklāt veicot redukciju, es iegūstu tīro skaņas (krāsas) fenomenu. Un, ja es realizēju tīru abstrakciju, es iegūstu būtību – fenomenoloģiska skaņa (krāsa) vispār. [citātā sniegtie iespraudumi mani – I.K.]” (Huserls E. *Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija*. – Rīga: FSI, 2002. – 57. lpp.). Viņš noskaidro, kādas norises ir pamatā tam, ka apziņā var konstituēties priekšmetiskums un pasaule neatkarīgi no tā, ko mēs domājam vai ko pārdzīvojam, kā ar ideāciju nonākam viņpus konkrēta fenomena pie būtībām.

Huserla aprakstītās redukcijas ietiecas viena otrā, un visas kopā izgaismo apziņas darbības būtības. Fenomenoloģiskā metode īstenojas apziņas vērstībā uz apziņā esošo un apziņā doto, īsti imanento sfēru, kas “...neko citu neattēlo, neko ārpus sevis “neizdomā”⁷⁵. Šis īsti imanentais ir aizsniedzams fenomenoloģiskā iestādņē, īstenojot epohē, evidenti vērojot, intuitīvi tverot.

Huserls meklē tīru, ideālu pamatojumu, kas ir brīvs no mainīgās dzīves, kas ir neapšaubāms. Viņa fenomenoloģijā aprakstītās īpašās intences, ar kurām iespējams tvert būtību, ir tīra intuīcija, evidence.

Raksturīgi ir tas, ka Huserls savā fenomenoloģiskajā tekstā īsteno redukcijas metodi. Viņš ar piemēriem parāda fenomenoloģiskās redukcijas norisi, kurā skata, kā konkrētas lietas (skaņa, krāsa) ir dotas apziņā. Skaņa ir skatīta kā pārdzīvojumā esoša, un skaņas tvērums izgaismo būtības – gan skaņas eidosa būtību, gan skaņu kā jēgpilnu fenomenu un laikobjektu, gan apziņas ontoloģiskās struktūras kā izziņas un pieredzes iespējamības būtības, gan iekšējās laikapziņas struktūras.

* * *

Aprakstot fenomenoloģiskās metodes norisi, Huserls realizē fenomenoloģisko refleksiju. Viņa fenomenoloģijā īstenojotā refleksija nav domājama tās tradicionālajā izpratnē kā refleksija par kādu lietu, objektu, procesu. Refleksijai piemīt intencionāla iedaba, tā izsaka apziņas darbību, reflektē par redukcijas norisi.

Huserla izstrādātās redukcijas mērķis sniedz dziļāk par krāsu, skaņu u.c. fenomenu būtību izgaismošanu. Tās mērķis ir evidencē tvert tīro Es, transcendentālo Ego.

Redukcijas ceļā ieraudzītais Es ir “attīrīts” no ikviena mainīga fenomena. Tīrais Es ir transcendentālās pieredzes redukcijas konstituēšanas objekts.

Transcendentālās pieredzes redukcijas ceļā mēs paši no sevis tveram sevi, evidencē apjēdzam to, kas visu laiku ir mums klāt, neatkarīgi, kādas lietas pārdzīvojam, izzinām vai vērojam. Huserls raksta: “Tā kā es kā transcendentālais ego esmu tieši tas, kurš sevi kā ego atklāj te vienā, te citā jēgdibinājumā un tādējādi varu atskārst savu īsteno un patieso esamību” (*Huserls E. Parīzes priekšlasījumi// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 355. lpp.*). Konstituētā transcendentālā Es sfēra ir filosofisks modelis, kas ataino fenomenoloģisku skatījumu.

Transcendentālais Ego ir domājams kā ideāls, apriors lielums: “Pats ego ir esošs pats priekš sevis kontinuāri un evidenti, tātad sevi kā esošu pats sevi konstituējošs (...) Ego tver sevi ne vien kā plūstošu dzīvi, bet arī kā Es, kas kaut ko pārdzīvo, izdzīvo (...) būdams viens un tas pats” (*Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga, 2002. – 274. lpp.*).

Transcendentālais ego ir „pāri” vai ‘zem” mainīgās subjektivitātes, bet vienlaicīgi konstituē gan transcendentālo pasauli un sevi, gan plūstošo, mainīgo dzīves pieredzi. “Ego tā transcendentālajā savpatumā nav tikai uz korelatīvu fenomenu reducēts – kā ierastā cilvēka Es, kas atrodas visaptverošā pasaules fenomena ietvaros. Te drīzāk ir runa par kādu būtiski pieteiktu universālās konstituēšanās struktūru, kuras iekšienē izvēršas transcendentālā ego dzīve, kad tas konstituē objektīvo pasauli” (*Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga, 2002. – 295. lpp.*). Transcendentālo Ego var salīdzināt ar kādu absolūtu skaitli, kurš reāli nemaz nav, bet, pateicoties šādam absolūtam skaitlim, ir iespējami bezgalīgi daudz skaitļi.

⁷⁵ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 17. lpp.

Huserls izdala dabisko refleksiju un transcendentālo. Viņš raksta: “Nepieciešams nošķirt tieši tobrīd notiekošo, tverošo uztvērumu, atcerējumu, predicējumu, vērtējumu, mērķnoteikumu utt. no refleksijām, kurās mums kā jaunas pakāpes tveroši akti atklājas tobrīd notiekošais. Uztverot tobrīd notiekošo, mēs tveram, teiksim, māju, nevis, tā sacīt, pašu uztvērumu.”⁷⁶ Transcendentālās fenomenoloģijas refleksijas ietvaros mēs atraujamies no šī dabiskā pamata, un šajā refleksijā mēs aprakstām transcendentāli reducētu Es, ego, cogito. Šādā refleksijā tiek pārveidots sākotnējais pārdzīvojums, bet jebkura refleksija, arī dabiskā, pārveido sākotnējo pārdzīvojumu. Refleksijai, saskaņā ar Huserla filosofiju, ir intencionāla iedaba, kas pārdzīvojumu dara ne tikai evidentu, bet arī apzinātu. “Ko esam šeit apguvuši, mēs varam aprakstīt arī tā: ja šo Es, kas dzīvo pilnīgi iekļauts pieredzējumos par pasauli vai kā citādi ieausts tās tīklos, sauktu par pasaulē *ieinteresētu*, tad fenomenoloģiski izmainītās un pastāvīgi noturīgās nostādnes īpatnība slēpjas apstākļi, ka notiekot savdabīgam Es sašķelšanās procesam, pāri naivi ieinteresētajam Es tiek stabilizēts kā *neieinteresēts vērotājs* fenomenoloģiskais Es. Tad, kad arī neieinteresētajam Es ir gana, viņš pats kļūst pieejams ar jaunas fenomenoloģiskās refleksijas palīdzību, kas kā transcendentālā savukārt pieprasa ieviest šo neieinteresētās vērošanas pozīciju – ar vienu vienīgo pāri palikušo interesi: ieraudzīt un adekvāti aprakstīt.”⁷⁷

Huserla analīzes ir aprakstošas, katrs apziņas darbības solis, katrs notikums apziņas plūsmā ir detalizēti izgaismots. Pārdzīvojuma laikā, kad skaņa ir tiešā tvērumā, nav refleksijas par skaņas pārdzīvojumu. Fenomenoloģiskā refleksija sākas vēlāk, kad aprakstām skaņas konstituēšanos. Fenomenoloģiska refleksija sākas no fenomenoloģiski domātas skaņas, izveidojot fenomenoloģisku aprakstu par skaņas tvērumu. Refleksijas sākas pēc skaņas skaniskuma pārdzīvojuma. Refleksijas spēja ir imanenti piemītoša apziņai, tā raksturo apziņas pašdotību. Huserls raksta: “Refleksija – tas ir ne tikai filosofēšanas apzināts process, ne tikai apziņas aizņemtība ar kategoriālu shēmu konstruēšanu vai arī šādu shēmu nosacīts salīdzinājums: tā ir apziņas būtība vienībā pati ar sevi.”⁷⁸

Pirms mēs sākam reflektēt par skaņu, tā ir sadzirdēta, saklausīta, konstituēta apziņā kā jēgpilns fenomēns. Mēs reflektējam par skaņas pārdzīvojumu, un tā ir dabiska refleksija. Šādu dabisko refleksiju Huserls raksturo ar teikumu “Es atceros reiz dzirdētu melodiju.”⁷⁹ Šajā izteikumā nav refleksija par Es, bet gan par melodiju. Ietiecoties dziļāko būtību vērojumos, tos tverot evidencē un vēlāk, adekvāti aprakstot, izveidojas refleksija par

⁷⁶ Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 249. lpp.

⁷⁷ Turpat. – 251. lpp.

⁷⁸ Багчи К. Филосовская рефлексия как процесс и бытие: методология и онтология// Феноменология в современном мире. – Рига: Зинатне, 1991. - С. 206.

⁷⁹ Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 250. lpp.

transcendentālo Es, kurš ir skatīts ārpus tieša pārdzīvojuma. Refleksija ir saistīta ar redukciju, jo konstatēt redukciju mēs varam veicot fenomenoloģisku refleksiju par to. Refleksijā varam redukciju aprakstīt, bet īstenot mēs to varam tikai kā redukciju. Refleksija parāda adekvātu aprakstu par pasauli un lietām, par Es, par fenomenoloģiju un tās metodi.⁸⁰

Izmantojot tikai dabisko refleksiju mēs aprakstām kādu konkrētu pārdzīvojumu, kurš noticis dabiskajā dzīvē, piemēram, *Es dzirdēju viņus vakar runājam*. Šāda refleksija par notikušo izsaka tiešu iesaistītību pasaulē.

Izteikumi: *es dzirdu skaņu, es klausos mūziku, es nevaru aizmirst dzirdētos vārdus, negaidīta skaņa pārtrauc ieilgušo klusumu* ir fenomenoloģiski, tie izsaka notikumu, kas noteiktā brīdī kaut ko nozīmē. Ja mēs paliktu tieša skaņas tvērums ieskauti, mēs nevarētu izveidot fenomenoloģisku pārdzīvojuma aprakstu, piemēram, refleksiju par laika un skaņu pārdzīvojumu. Aprakstīšu piemēru:

Es eju pa ielu, redzu ejošus cilvēkus, viņi sarunājas, kaut kur iezvanās telefons, garām brauc mašīnas. Es atrodos kaut kādā noteiktā pasaulē, kas piepildīta ar skaņām un trokšņiem. Šīs skaņas notiek telpā, tās aizņem vietu un iezīmē dzirdamības horizontu. Es ne tikai dzirdu, bet redzu vietas, kurās notiek skaņas. Es ieeju veikalā, veikala tālākajā nostūrī es nedzirdu automašīnu rūkoņu, es dzirdu, kā sarunājas pārdevējas, kā tiek novilkta kurpes, kā kaut kas nokrīt no veikala plaukta. Kāds pieiet, paceļ un noliek vietā. Visur ir skaņas, tās mainās, ienāk un aiziet, kļūst skaļākas un tad apklus. Tās mainās pašas, neatkarīgi no tā, vai es gribu, vai negribu, tām piemīt pašām savs laiks un būtība. Garāmejošais cilvēks saka: "Šodien piezvanīšu", tas nav teikts man, bet es to dzirdu. Teiciens "šodien piezvanīšu" aizņem ilgāku laiku kā izskanējis vārds "diena". Katrs pateiktais vārds ietver tam imanenti piemītošu laiku. Nav iespējams pateikt "es piezvanīšu" un "diena" vienādā laika ilgstamībā. Katrai skaņai un skaņu kārtībai ir savs laiks un skanējums, ko mēs nevaram mainīt, mēs to uztveram līdz ar skaņas notikumu. Šis pateiktais vārds atrodas ārpus manis, es taču to nesaku, es tikai to uztveru. Skaņas, sarunas, lietu un cilvēku kustība notiek ārpus manis, bet ir uztvertas manī. Es dzirdu un redzu, ka laiks

⁸⁰ Darbā „Garīgās pasaules konstituēšana” Huserls raksta: “Refleksija var būt turpināta un nepārtraukta refleksiju vienība: reflektēdams es pāreju no viena par uztverto objektu kļuvuša *cogito* pie cita un tālāk pie citiem, turklāt būtiskā veidā identificējas Es, kas katrā *cogito* ir subjekts: dažādās Es aktivitātes un aizraušanās sākotnēji dotas kā viena identa Es aktivitātes un aizraušanās un korelatīvi dots dažādaļs īpašums, aficējošais, imanentās un transcendentās sfēras iepriekšdotais kā šā pašā Es īpašums. Tas viss ir apraksti, kas attiecas uz tīro Es.

Tomēr, ja es tā dzīvajos, nereflektētajos reflektēšanas aktos pārvietoju refleksijas laukos (objektīvizētu subjektivitāšu laukos), es turklāt pieredzu kā iztuos dažādos subjektīvos apstākļos, t.i., attiecībā pret manu ikreizējo iepriekšdotību sfēru (manu appasauli plašākā nozīmē).” (Huserls E. *Garīgās pasaules konstituēšanās*. // *Fenomenoloģija*. – Rīga: FSI, 2002. – 120. lpp.)

skaņās noris ārpus manis, es to nevaru noliegt, bet katra apziņā tvertā skaņa notiek šeit un tagad, tiešā skaņas pārdzīvojumā, tās pārklājas, ienāk un iziet. Es nedzirdu visas aprakstītās skaņas tikai vienā šeit un tagad tvērumā. Skaņu šeit un tagad tvērumi notiek viens pēc otra nerimtīgā plūsmā, tie neapstājas, tie nav atdalāmi. Es apjēdzu, ka laika tvēruma iespējamība ir manī dota, iespēja dzirdēt skaņas, kas notiek laikā. Es dzirdu ar skaņām piepildītu laiku, kas nemitīgi konstituējas manī no jauna katrreiz ar citu skaņu tvērumu.

Šis apraksts parāda skaņu tvērumu noteiktā laika intervālā, piemēram, ejot pa pilsētu un iegriežoties veikalā. Tas ir pārdzīvojuma fenomenoloģisks apraksts, kuru aprakstīju atcerējumā: “Tā tad atcerējums tāpat vien nav atcerējums par agrāko uztvērumu. Bet, tā kā atcerējums par agrāko norisi ietver to parādību reprodukciju, ar kuru starpniecību šī norise tika dota, tad ik brīdī pastāv iespēja atcerēties agrāko šīs norises uztvērumu (resp. refleksijas iespēja atcerējuma ietvaros, kura padara par dotu agrāko uztvērumu). Te tiek reproducēts apziņas agrākais veselums, bet, tas ir reproducēts, tam piemīt reprodukcijas raksturpazīme un pagātnes raksturpazīme.”⁸¹

Fenomenoloģiskā aprakstā skaņas un laika pārdzīvojums konstituējas Tagad, jo uztvērums vienmēr konstituē tagadni, arī pārdzīvojums atcerējumā konstituējas tagadnē. Šis fenomenoloģiskais apraksts ir Tagad, kuru es skatu kā notikušu ne – Tagad, bet šajā aprakstā es to tagadniskoju. Skaņu un trokšņu tiešais pārdzīvojums notika laikā, kad gāju pa ielu, tad tas saglabājas manā atmiņā, un, to atceroties, apziņas plūsmā ienāk nevis tiešs skaņas tvērums, bet gan skaņu notikuma atcerējums.

Redukcijā izgaismotā un refleksijā aprakstītā apziņas intencionalitāte parāda spēju tvert skaņas ielās, sarunu kā vienotu fenomenu plūsmu, atcerējumā pārdzīvot kādu skaņu notikumu, klausīties mūziku.

Fenomenoloģiskās metodes pielietojums skaņas aprakstā pamatos neatšķiras no citas iedabas fenomena apraksta. Bet ne tikai fenomenoloģiskā iestādne, redukcija un refleksija nosaka fenomena aprakstu, arī katrs fenomens kā “pats – sevi – no – sevis – rādošs” nosaka, kā aprakstīt skaņu, runu, balsi, mūziku.

⁸¹ Huserls E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 194. lpp.

1.3. Fenomena izpratne: skaņa, runa, balss un mūzika

Fenomena sākotnējo grieķisko izpratni, „tas, kas pats sevi no sevis paša rāda”, akceptē 20. gadsimta filosofija. Fenomenoloģiska fenomena izpratne sākas ar Franca Brentāno mācību par fiziskiem un psihiskiem fenomeniem. Brentāno izšķir ārējās pieredzes dotības – fiziskus fenomenus un tieši dotus - psihiskus fenomenus. Psihisks fenomens intencionāli satur sevī kādu priekšmetu.

Klasiskajā Huserla fenomenoloģijā fenomenus iespējams iedalīt tīros fenomenos un fenomenos, kas apziņai imanenti kļūst tikai to tvēruma laikā. Apziņas sintētiskajā darbībā iespējams izdalīt divas fenomenu konstituēšanās pakāpes: 1) Pašdotības, kuras ir izziņas būtības, t.i., tīrie fenomeni, tie attiecas uz izziņas iespējamību, jēgveidošanās struktūru. Šie tīrie fenomeni ir neapšaubāmas absolūtas dotības, kuras konstituējas eidētiskās un transcendentālās redukcijas ceļā. 2) Atsevišķus izziņas fenomenus kā jēgpilna skaņa un mūzika, dzirdēta saruna, kuri ienāk un iziet no apziņas plūsmas un imanenci iegūst tikai to tvēruma laikā.

Tīrs fenomens Huserla fenomenoloģijā apzīmē apziņas apriorās struktūras, transcendentālo Ego, tīro Es. Fenomenoloģijas sākotnējais mērķis ir tieši šo tīro fenomenu konstituēšana. Tīri fenomeni ir pati parādīšanās, nevis tas, kas parādās; vērojums, nevis tas, kas tiek vērots. Fenomenoloģija ir zinātne par tīrajiem fenomeniem, izziņas būtībām, kuras sasniedzamas „tīri vērojot tīrajā fenomenā.”⁸² Tīrie fenomeni, kas redukcijas metodes ceļā tiek konstituēti, eksistē tikai fenomenoloģiskās domas iestādē.

Atsevišķie izziņas fenomeni var būt doti atcerējumā, fantāzijā, iztēlē, vērojumā, domāšanā, tie ir tverti vērojošā apziņā, noformētos domāšanas aktos. Atsevišķu fenomenu izziņa attiecas uz priekšmetiskumu mainīgā nozīmē un mainīgos pārdzīvojumus, mainīgos Es afektos. Piemēram, atsevišķi fenomeni ir skaņa, mūzika u.c.. Tie, konstituējoties apziņā, izgaismo gan skaņas un mūzikas vispār patieso jēgu, gan noteikta skaņdarba īpašo jēgu utt.

Šādos būtības pētījumos katram atsevišķam fenomenam piemīt ontoloģiskas struktūras. Literārs darbs nav arhitektūras veidojums, nav skaņdarbs, nav skulptūra, mūzikasdarbs nav vienkārši lieta, nav tikai nošu zīmes vai skaņu skanējums, bet tam ir ontoloģiska struktūra, kas to nošķir no cita veidola fenomeniem. Fenomenoloģiskās metodes pielietojums fenomenu aprakstos parāda šo fenomenu ontoloģiskās struktūras un izgaismo

⁸² Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 41. lpp.

būtības. Ikvienam fenomenam piemīt priekšmetiskums un parādīšanās, taču ontoloģiskās struktūrās izgaismojas arī to atšķirības.

Skaņa un mūzika „ienāk un iziet” no apziņas intencionālās plūsmas kā jēgpilni fenomeni, tie ir imanenti apziņai tikai to tvēruma laikā. Savukārt, balss un runa ir imanenti piemītošas cilvēkam gan klusējot, gan runājot. Klusējoša, iekšēja runa ietver skaniskumu potenciāli, tādēļ valodas skaniskums intencionāli saistās ar valodas klusēšanu.

Būtiski ir tas, ka Heidegers darbā „Esamība un laiks” runu skata kā klātesamības modu, nevis kā fenomenu. Heidegera fenomena raksturojums ir fenomenoloģisks, bet klātesamības skatījums – fundamentālonoloģisks. Taču klātesamībai ir gan kopīgas, gan atšķirīgas iezīmes ar fenomenu. „Esamībā un laikā” Heidegers raksta, ka jēdziens fenomens ir cēlies no grieķu vārda, kas apzīmē darbību – rādīt sevi, novest pie skaidrības, izgaismot. Fenomens ir kas tāds, kas pats spēj kļūt redzams, tas ir esošais: „Esošais var rādīt pats sevi no sevis dažādos veidos, atkarībā no tā, kā pieejam fenomenam. Eksistē pat tāda pieeja, ka esošais var sevi rādīt tādu, kāds patiesībā nav.”⁸³ Fenomena pielīdzināšanā visam esošajam parāda radniecību ar klātesamību, bet klātesamība nekādā gadījumā nav fenomens klasiskās fenomenoloģijas izpratnē. Klātesamība ir esoša esamība, tā izgaismojas runājot un eksistē pasaulē trīs modos: sapratnē, runā un noskaņotībā. Klātesamības pamatmodi ir rūpes. Modi klātesamībai vienmēr ir klāt. Runa ir tas mods, kurā klātesamība ir sadzirdama citiem. Klātesamība pati sevi rāda dažādos veidos, atšķirīgās eksistences izpausmēs – autentiskā (patiesā) un neautentiskā (nepatiesā), bet vienmēr esot esamības modos.

Runai un klātesamībai nav piemērojama klasiskās fenomenoloģijas tīra fenomena izpratne un fenomenoloģijā skatītās redukcijas metodes tādēļ, ka klātesamība nav vienādojama ar fenomenoloģija reducēto tīro Es un transcendentālo ego, kā arī tādēļ, ka klātesamība ir saprotama hermeneitiski un vēsturiski, turklāt runa kā klātesamības mods būtiski atšķiras no skaņas un trokšņa.

Neskatoties uz to, ka runa un balss ir citas iedabas fenomeni nekā skaņa un mūzika, tām tomēr ir kopīgais – izgaismošanās un atklāšanās, „iznākšana” sadzirdēšanas un klausīšanās horizontos. Tie ir apzīmējami kā dzirdami, organizēti, artikulēti fenomeni.

Fenomena izpratne fenomenoloģijā parāda gan vienojošo, gan atšķirīgo dzirdamu fenomenu aprakstos. Ja skaņa un mūzika ir skatāma Huserla fenomenoloģiskajā tradīcijā, tad runa un balss Heidegera fundamentālonoloģijas ietekmē. Bet šis dalījums nav viennozīmīgs, jo arī Huserla klasiskās metodes dažādo runas un balss fenomenoloģiskos

⁸³ Heidegger M. Sein un Zeit. – Halle a.d.S.: Max Niemeyer, Verlag, 1935. - S. 28.

skatījumus, un Heidegera filosofijas princips „ļaut būt” tiek plaši izmantots skaņas un mūzikas fenomenoloģijā.

Žans Pols Sartre fenomenoloģiju skaidro kā mācību par fenomeniem: “Jebkurā gadījumā fenomenoloģija ir mācība par fenomeniem nevis par faktiem. Un ar fenomenu mēs saprotam to, “kas pats sevi dara zināmu”, tas, no kura realitāte ir parādība.”⁸⁴ Fenomena izpratni viņš saista ar 20. gadsimta kopējo paradigmu, ka būtība nav ārpus parādības, bet gluži pretēji - būtība ir „parādīšanās”, kura netiek pretstatīta esamībai. Esošā būtība ir tieši tas, kas parādās. “Tā mēs esam sasnieguši fenomena ideju, ko, piemēram, varam atrast Huserla un Heidegera fenomenoloģijās (...) tas (fenomens) ir absolūts, jo paliek tas, kas ir. Fenomenu var analizēt un aprakstīt kā tādu, kas absolūti apliecina pats sevi.”⁸⁵ Ar fenomena jēdzienu tiek pārvarēts duālisms - netiek vairāk šķirta parādība no būtības, iekšējais no ārējā. Parādība būtību nevis apslēpj, bet gan to atklāj. Fenomens ir tas, kas noved pie būtības intuīcijas (Wesenchau). “Fenomena esamība manifestē pati sevi; tā manifestē savu būtību tāpat kā savu eksistenci, un tas ir nekas, bet labi saistītas manifestācijas sērijas.”⁸⁶

Fenomenam ir intencionāla iedaba, fenomens ir būtības un parādības vienība, tas nozīmē redzēt „pašu lietu”, sākotnējo “pašu - par - sevi – sevi - rādošu” pieredzi. Fenomens ir nevis lietas parādība, bet lietas pašdotība, jo fenomens neattēlo lietu, un aiz fenomena neatrodas kāda cita reāla, materiāla pasaule, bet fenomens kā ideāla lietas būtība ir apziņas tvērumā.

Fenomenoloģija aicina lietas nevis pārveidot un ietekmēt, bet vērot un tajās klausīties, tās ieraudzīt un sadzirdēt, saprast un aprakstīt. Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģija dod iespēju dziļāk saprast gan dzirdamus fenomenus, gan cilvēku, gan skatīt fenomenoloģiju no subjektivitātes un intersubjektivitātes aspektiem. Fenomenoloģija aicina iejūtīgi attiekties, klausīties sacītajā, vērot redzēto, tā aicina atgriezties pie tieša kontakta ar lietām un realitāti. Fenomenoloģiska pieeja ir daudz vairāk nekā skatīšanās uz situāciju, tā iemāca vērojuma valodu, kur vērojums ietver klausīšanos.

Fenomeni, par kuriem mēs runājam, ir jēgpilni, mēs tos zinām no pieredzes, un tie mums kaut ko nozīmē. No vienas puses ir esošais, redzamais, dzirdamais, mainīgais, bet no otras – esamība, ontoloģiskais, neapšaubāmais, būtības. Šādā savstarpējā divu sfēru

⁸⁴ Sartre J. P. Basic writings. – Routledge, 2001. - P.66

⁸⁵ Sartre J. P. Being and Nothingness. – London: Routledge, 2003. – P. 2.

⁸⁶ Turpat. – P. 3.

saaudumā fenomenoloģijā tiek skatīta skaņa, runa, balss, mūzika. Tieši attiecības starp esošo un esamību ir tās, kas raksturo gan skaņu un mūziku, gan runu un balsi.

Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģisks aplūkojums parāda gan tikai tieši šim fenomenam piemītošās pazīmes, gan dzirdamu fenomenu kopīgās pazīmes, gan fenomena pazīmes vispār.

Fenomena izpratne, ka tas, kas pats sevi no sevis paša rāda, dod iespēju fenomenu sfērā iekļaut visu, kas ir sadzirdams, saredzams, domājams, sajūtams ar dvēseli un ķermeni, intencionāli tverams. Tik plašs fenomena skaidrojums dod iespēju arī troksni, skaņu, klusumu, gaismu, tumsu, ritmu skatīt kā kultūru fundējošus fenomenus. Mūsdienu kultūru raksturo laikā mainīgais un pārejošais. Cilvēki labprātāk pašapliecinās un izsakās, nevis vēro, klausās un sadzird. Šodien skaņas un trokšņi nomāc klusumu, klusuma pārdzīvojums ir kļuvis par izredzētu notikumu. Cilvēku radīto tehnoloģiju trokšņainums pieaug, nevis samazinās. Filosofija meklē skaidrojumu klusuma fenomenam. Bernards Dauenhauers skata klusumu no ontoloģiskā aspekta, Džons Keidžs parāda, ka mūzikas skanējums bez klusuma nav iespējams. Klusumam, skaņai, runai, balsij u.c. fenomeniem ir neierobežots daudzums dažādu izpausmju. Fenomenoloģija apraksta gan fenomenu izpausmes, gan konstituē vispārīgās fenomenu īpašības un izgaismo fenomena būtības. Katram dzirdamam fenomenam iezīmējas gan tikai tam vien piemītošas dotības un īpašības, gan kopīgas īpašības ar citiem dzirdamiem fenomeniem:

Skaņa

Skaņas fenomenoloģiskā skatījuma aspekti ir sekojoši: 1) Skaņa ir jēgpilns fenomens. 2) Skaņa ir laikobjekts, un tā fenomenoloģijā tiek skaidrota saistībā ar iekšējo laikapziņu. 3) Skaņa ir intencionāls objekts, un tās skatījums saistīts ar apziņas intencionālajām jēgveidošanās struktūrām. 4) Skaņa norit skanējumā. 5) Pieredzējumā esošas skaņas ir kopā ar citām apziņā tvertām lietām, apziņa konstituē ne tikai skaņu kā izolētu objektu, bet līdz ar skaņu konstituējas pasaule kā jēgpilns kopums. Skaņu pasaule nav dota, bet vienmēr konstituējas no jauna, iezīmējot nemitīgi atvērtus un saistītus horizontus. 6) Skaņai piemīt noteikts priekšmetiskums un parādīšanās. 7) Skaņas fenomenoloģija ir saistīta ar mūzikas izpratni, jo skaņu organizācijā un harmonizācijā veidojas mūzika. Skaņas tiek organizētas un izmantotas, lai radītu mākslu. 8) Skaņa ir notikums cilvēka pārdzīvojumu plūsmā. Skaņa ir notikums, izteikšanās, izrādīšanās, aktivitāte un darbība. 9) Skaņa ir hilētisks uztvērums, tās tvērums ir arī ķermenisks, dvēselisks. 10) Skaņa ir intencionāli saistīta ar klusumu. Skaņa ietver piekāpšanos klusuma un citas skaņas priekšā, šī piekāpšanās redzama kā skaņas skaniskuma pārtraukšanās; skaņas

piekāpšanās ir pamatā tās spējai apvienot un saistīt. 12) Skaņas skatījums kontekstā ar citiem kultūru fundējošiem fenomeniem kā troksni, ritmu, gaismu un tumsu paver jaunus horizontus kultūras fenomenoloģijai. 13) Mūzikas skaņas skatījumu raksturo īpašs fenomenoloģijas virziens – akumenoloģija, kas skaņu skata kā akumenu. 14) Skaņa vienmēr ir ieausta kādā diskursā – iekšējā vai ārējā. 15) Skaņa no trokšņa atšķiras ar organizāciju un artikulāciju. Skaņa, atšķirībā no trokšņa, ir izsakāma zīmju un simbolu veidā.

Skaņa atšķiras no trokšņa. Jēdziens „tonis” tiek lietots apzīmējot mūzikas skaņu. Ja runājam par valodu, sakām, ka valoda skan vai valoda klusē, nevis valoda trokšņo. Dabā ir skaņas, klusums, trokšņi. Dalījums, uz kuru sfēru attiecināma skaņa, bet uz kuru troksnis, ir elastīgs un atkarīgs gan no katras konkrētās filosofijas, gan dabaszinātnēm, kultūras tradīcijām, gan mākslām caur kuru dzirdami fenomeni ir raksturoti. Tomēr pastāv kopīgs viedoklis, kas atšķir skaņu no trokšņa. Žaks Deridā atzīmē, ka skaņa, atšķirībā no trokšņa, ir artikulēta, un skaņu iespējams izteikt zīmē, taču troksnis, lai arī kaut ko nozīmē, tomēr nav izsakāms zīmē, piemēram, dzīvnieka rūkoņa. Ar jēdzienu ‘skaņa’ tiek apzīmēta, galvenokārt, mūzikas skaņa un balss skaņa. Kā piemēru minēšu Rodžera Skrutona (Roger Scruton) skaņas un toņa nodalījumu. Lai pēc iespējas precīzāk aprakstītu skaņas fenomenu, viņš skaņu skata salīdzinājumā ar krāsu. Skaņa ir dzirdes objekts, krāsa - redzes, bet arī nedzirdot skaņa ir uztverama ar vibrāciju, arī neredzot krāsa ir sajūtama. Skrutons atšķir skaņas, kuras mēs reāli dzirdam no skaņām, kuras ir mūsu iztēlē. Skaņai ir trīs izpausmes: skaņa dabā, skaņa mūzikā, skaņa valodā. Mūzikā notiek skaņas transformēšanās tonī. Toņi kā mūzikas skaņas neveido noslēgtu, absolūtu totalitāti – toņi ir radīšanas, klausīšanās un atskaņošanas procesā. Skaņas transformēšanās tonī ir pielīdzināma fonēmai - skaņas transformācijai vārdā. Klausoties runātā balsī un to dzirdot, mēs parasti neklausāmies balss skaņās, bet gan valodā. Atšķirībā no skaņām valodā, skaņas dabā nav skatāmas kā fonēmas. Putna dziedāšana paliek šī notikuma ietvaros, mēs klausāmies tajā kā dabas skaņās, nevis mūsu pašu organizētā skaņu pasaulē kā runā un mūzikā.

Runa un balss

Runa un balss, atšķirībā no skaņas, ir imanenti piemītošas cilvēkam – runā tikai cilvēks, un balss kā cilvēka izteikšanās ir citas iedabas fenomens kā skaņa. Runa un balss fenomenoloģijā tiek skatīti no vairākiem aspektiem: 1) Runa un balss ir jēgpilna, tā parāda dzīvojoša cilvēka pieredzi, cilvēku atvērtību, saprašanos un nesaprašanos. Cilvēks ir teicējs un klausītājs. 2) Runātas valodas jēga veidojas no mūsu intences, kas vērsta uz izrunātā vārda nozīmes tvērumu apziņā. Runātā vārda nozīme izsaka kādas lietas un lietu kopsakara

sapratni un norādi uz tiem. Runa veidojas intencionālā darbībā. 3) Runa izpaužas balsī, un balss ir valodas skaniska izpausme. Runa un balss ir ķermeniska, kinestētiska izpausme, runā tikai dzīvs cilvēks Runāšana ir saistīta ar telpuztveri – mēs runātāju dzirdam un redzam. 4) Martina Heidegera filosofija runu skata fundamentālonoloģiski, runa ir viens no klātesamības modiēm līdzās saprašānai, noskaņotībai, rūpēm. 5) 20. gadsimta pagrieziens uz valodas ontoloģiju pamato runu kā valodas notikšanu aktuālā skaniskā pieredzē. Jau pirms runas esam iekļauti valodiskā pieredzē. 6) Runa ietver klusēšanu un ritmu. 7) Runas iedaba ir intersubjektīva, tā veido kopīgu pasauli un iezīmē noteiktus jēgpilnus horizontus. Runa un balss ir saistīta ar uztveres un darbības fenomenoloģiju, tā iekļaujas dzirdamā un redzamā horizontos. 8) Runa un balss fenomenoloģiskā skatījumā atšķiras no retorikā, fonētikā, psiholoģijā, mūzikā u.c. skatītajām valodas skaniskajām izpausmēm. 9) Balss intonācijā saklausītais atšķiras no šo vārdu izlasīšanas rakstītā tekstā, līdzīgi kā skaņdarbs nošu tekstā atšķiras no skaņdarba skanējuma, un balsī izteikto tāpat kā mūzikas izpildījumu otrreiz tieši tāpat nevar ne izrunāt, ne izpildīt. 11) Runas un balss fenomenoloģisks skatījums ietiecas hermeneitikā, eksistences filosofijā. Runa raisās mums jau esot valodā, un runa nobriest klusumā, balss izsaka dzīvu intuīciju un pieredzi.

Mūzika

Mūzika ir viskomplicētākais no visiem dzirdamajiem fenomeniem. Tai ir gan kopīgas, gan atšķirīgas iezīmes ar skaņu, runu un balsi. Fenomenoloģijā mūzika tiek skatīta vairākos aspektos: 1) Tiek nodalīta mūzika, mūzikasdarbs un skaņdarbs⁸⁷, parādīts kopīgais un atšķirīgais šo fenomenu aprakstos. 2) Mūzika ir organizētu idealitāšu pasaule. 3) Mūzika ir cilvēka radīta māksla, kas izveidojas no spējas tvert un sakārtot skaņas, izmantot balsi utt. Skaņas skaņdarbā kārtojas noteiktā atbilstībā pēc iekšējiem mūzikas likumiem, kuri ir cilvēku radīti un attiecas uz idealitāšu pasauli, un katras skaņas skanējums norāda uz mūzikai iekšēji piemītošiem sakārtotības likumiem. Skaņdarbs ir vienots fenomens, tā jēga veidojas nevis no vienas atsevišķas skaņas, kura izņemta ārpus muzikālā konteksta, bet gan no skaņdarba kopumā. 4) Mūzikas un mūzikasdarba būtības konstituēšanās tiek aprakstīta

⁸⁷ Promocijas darbā tiek lietoti jēdzieni *skaņdarbs*, *mūzikasdarbs*, *mūzika*. Latviešu valoda ir viena no retajām, kurā ir īpašs vārds, kas apzīmē mūzikas kompozīciju – skaņdarbs. Promocijas darbā galvenokārt, lietošu jēdzienu mūzikasdarbs, bet, jēdzienu „skaņdarbs” izmantošu apzīmējot muzikālu kompozīciju kā pabeigtu vienību.

Angļu, vācu, krievu u.c. valodā mūzikas kompozīcija tiek dēvēta kā darbs, kas izsaka mūziku, nevis skaņu – *musical work*, *work of music*, *composition*, *Musikstück*, *muzikaļnoje proizvedenije* utt. Filosofija neanalizē konkrētus skaņdarbus, bet aplūko, kas ir mūzikasdarbs kā mākslasdarbs, ietverot šī jēdziena saturā gan skaņdarbu kā pabeigtu kompozīciju, gan mūzikasdarba intersubjektīvo iedabu, gan būtību konstituēšanos, t. i., to slāni, kas izgaismojas fenomenoloģiskas domāšanas ceļā, filosofiski reflektējot par mūziku un mūzikasdarbu.

fenomenoloģiskās metodes ceļā. Mūzikas būtība tiek aprakstīta kā skaitlis, laiks, hyle, eidoss, spēle. 5) Mūzikasdarba ontoloģija skata attiecības ideāls-reāls, tīra intencionalitāte. Mūzikasdarba būtība ir pašā mūzikasdarbā, taču fenomenoloģija pamato arī mūzikasdarba būtības hermeneitiskos un vēsturiskos aspektus. 6) Mūzikas un skaņdarba jēga veidojas no mūsu intencēm un mūzikas skanējuma. 7) Mūzikas skaņas neapzīmē ārpus skanējuma esošus objektus, kaut arī klausītājam vai komponistam veidojas asociācijas. Mūzikas skaņas ir attiecībās viena ar otru, veidojot kopīgu jēgpilnu skanējumu, kur skaņu kārtība izsaka pati sevi. 8) Skaņa un skaņdarbs norāda uz uzrakstītu nošu zīmi, bet skaņai un mūzikai ir cita dotība kā zīmei uz papīra, tāpat arī izrunātam vārdam ir cita dotība kā lietai un rakstītam vārdam, ko tie apzīmē. 9) Mūzikasdarba fenomenoloģisks skatījums ir radniecīgs runātas valodas, teātra uzveduma, literāra priekšlasījuma, lekcijas fenomenoloģiskām analīzēm. Šie visi izpētes objekti ir laikobjekti ar iekšēju komplicētu struktūru, kuros pārklājas vairākas iekšēja laika plūsmas. 10) Mūzikā saaužas dzirdamais un nedzirdamais, redzamais un neredzamais. Caur šādu redzamā un dzirdamā dimensiju, vērojumu, empātiju, klausīšanos fenomenoloģija nonāk pie būtībām, sākotnējās pieredzes. 11) Mūzika ir intersubjektīvs notikums, kuru raksturo kopīga mūzikas radīšana un dialogs.

Rezumējums

Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenu apraksti veidojas dažādu fenomenoloģiskajai tradīcijai piederošu filosofiju ietekmēs. Ne tikai izmantotās filosofiskās nostādnes nosaka dzirdamu fenomenu aprakstu dažādību, bet arī pats *fenomens – kā tas pats sevi no sevis paša rāda*. Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomeniem ir gan kopīgas, gan atšķirīgas izpausmes. Skaņu un mūziku iespējams skatīt, izmantojot klasiskās fenomenoloģijas nostādnes un izveidot tīru fenomenoloģisku aprakstu; runas un balss fenomenu apraksti ietiecas hermeneitikā un eksistences filosofijā, taču pilnīgs nodalījums starp tīru fenomenoloģisku aprakstu un fenomena interpretāciju gandrīz nav iespējams. Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģisks skatījums galvenokārt balstās uz Edmunda Huserla un Martina Heidegera filosofijām un izpratnēm par to, kas ir fenomenoloģija. Fenomenoloģiskās metodes pielietojumu raksturo divi principi: Husera „Atpakaļ pie lietām!” un Heidegera „Ļaut būt”. Fenomenoloģija tādus dzirdamus fenomenus kā skaņa, runa, balss un mūzika apraksta kā dotus pieredzē, tiešā tvērumā, kur līdz ar fenomenu aprakstiem izgaismojas cilvēka būtība un tvērums iespējamība. Uz Huserla fenomenoloģijas nostādnēm balstīts skatījums parāda, kā skaņa no fiziskas

parādības pārtop par jēgpilnu, kā konstituējas mūzikas jēga un pārdzīvojuma laiks. Uz Heidegera filosofiju balstīti dzirdamu fenomenu apraksti izgaismo fenomenu hermeneitiku un cilvēka eksistenci pasaulē. Dzirdamu fenomenu analīzē Huserla un Heidegera, pieejas nav nodalāmas, tās pārklājas, viena otru papildina un padziļina izpratni gan par fenomeniem, gan cilvēku.

2. SKAŅAS FENOMENOLOĢISKĀ SKATĪJUMA PAMATNOSTĀDNES

Skaņas fenomena apraksti ietver vairākus aspektus: 1) skaņas dotību, 2) skaņu kā jēgpilnu fenomenu, 3) skaņu kā laikobjektu, 4) skaņu, pasauļu konstituēšanos un pasauliskošanos. Fenomena dotība un jēgveidošanās ir nostādnes, kuras piemērojamas ikvienas iedabas fenomena aprakstā. Savukārt fenomens - laikobjekts ir attiecināms tikai uz tiem fenomeniem, kuriem pašiem piemīt imanents laiks, kā, piemēram, skaņai, skaņdarbam, teātra izrādei, lekcijai, runai, balsij u.c.

Pasaules fenomena apraksts ir komplicēts, pasaule konstituējas līdz ar tajā esošajiem fenomeniem, parādot fenomenoloģiskās perspektīvas vērstību plašumā. Šajā nodaļā galvenokārt izmantošu Huserla fenomenoloģiju, taču, skatot jautājumu par pasauli, aplūkojamo autoru skaits ir krietni lielāks – Heidegers, Merlo-Pontī, Delēzs un Gvatari, Īde u.c.

2.1. Skaņas dotība

Dota dotība dotībā - šo vārdu virknējumu var izvērst - skaņa ir dota, nezaudējot sev piemītošo dotību, apziņas dotībā. “Visur ir dotība, vai tajā izpaužas vien priekšstatītais vai patiesi esošais, reālais vai ideālais, iespējamais vai neiespējamais, vai arī dotības izziņas fenomenā, domāšanas fenomenā (...) Bet dotībā mēs redzam, kā priekšmets konstituējas izziņā.”⁸⁸

Edmunda Huserla apgalvojums, ka visur ir dotība, raisa jautājumu, kas ir dotība fenomenoloģijā? Kā skaņas dotība izgaismo skaņas būtību? Kādēļ skaņas dotību iespējams uzskatīt par vienu no skaņas fenomenoloģiskā skatījuma pamatnostādņēm? Kādēļ skaņas fenomenoloģija sākas ar skaņas skatījumu kā dotu subjektivitātē?

Huserla doma strādā ar dotām dotībām, dotiem notikumiem, dotām lietām, jēdziens dotība ir sastopams ikvienā viņa tekstā. Dotība raksturo fenomenoloģijas aicinājumu – „atpakaļ pie lietām tās neizmainot”, tas ir, pie skaņas, kā dotas pieredzē. Huserls sāk ar to, kas ir dots kā neapšaubāms, tiešā vērojumā tverts, kur dots ir gan pats vērojums, gan lieta ko tveram, gan mūsu pārdzīvojuma un izziņas iespējamība. Dotības fenomenoloģijā nav sastingušas vienības, bet ir notiekošas un konstituējas arvien no jauna.

Mēs varam izvēlēties, kā skaņu pētīt un aprakstīt, bet nevaram fenomena nozīmē izmainīt doto skaņu, tās būtību, skaniskumu. Mēs varam izvēlēties, kā aprakstīt doto skaņu,

⁸⁸ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 57. lpp.

piemēram, pamatojoties uz Huserla klasiskās fenomenoloģijas nostādnēm, kuras skatītas šajā nodaļā, vai izmantojot Heidegera filosofiju, vai akcentējot Merlo-Pontī uzskatus, kas parāda, ka skaņas tvērums ir kinestētisks, vai apvienojot visus šos uzskatus. Katra fenomenologa uzskati izgaismo kādu skaņas fenomenoloģisko aspektu. Skaņu apraksti kļūst pilnīgāki, izmantojot dažādus fenomenoloģiskos uzskatus, un tos skatot kopsakarā. Bet tomēr jāatzīmē, ka ikviens skaņas fenomenoloģisks skatījums izaug no Huserla nostādnēm.

Huserla apgalvojums, ka visur ir dotība, vēl nenozīmē, ka skaņas fenomenam, pārdzīvojumam, apziņai u.c. ir viena un tā pati dotība. Dotība ir imanenti piemītoša gan skaņai, kuru konstituējam, gan apziņas struktūrām, kurās šo skaņu tveram. Šīs dotības pastāv un darbojas kopā, tās savstarpēji veido korelācijas. Ja esam veikuši redukciju un dotību attīrījuši no visām tās naturālajām izpausmēm, no visiem priekšmetiskuma un parādīšanās veidiem, tad to varam priekšstatīt kā tukšu jēdzienu, kas ir viss un nekas kopā. Dots var būt viss par ko domājam, ko redzam un dzirdam, ko spējam tvert, un, ja apgalvojam, ka kaut kas ir dots, piemēram, dota ir skaņa, tad tā ir dota tai piemītošā dotībā. Skaņas fenomenoloģijā dotības jēdziens izgaismojas vairākās sfērās, raisoties no jautājumiem: Kas ir dotība vispār? Kas ir skaņas dotība? Kā konstituējas dotības? Dotības var iedalīt divējādi:

1) Dotības, kas piemīt apziņas plūsmā tvertiem jēgpilniem, atsevišķiem izziņas fenomeniem. To dotības konstituējas līdz ar fenomena tvērumu. Skaņas dotība izgaismo, kādēļ skaņa nav kāda cita lieta vai notikums, bet vienmēr skaņa. Nešaubīgi varam teikt:

Skaņa nav zvaigznes, krelles vai tēja. Tas ir acīmredzami, ka skaņai ir cita dotība kā krellēm vai tējai. Šis salīdzinājums ar zvaigznēm, krellēm, tēju ir nejaušs. Mēs skaņu varam salīdzināt ar ikvienu citu fenomenu, kas nav skaņa, un arī tad izteikums apliecinās neapšaubāmību. Skaņa nav skanošs priekšmets, arī krelles kustībā ieskanas, tēja, to ieberot tasītē, rada klusas, mierīgas, birstošas skaņas. Priekšmets skan, bet pats priekšmets nav skaņa. Tas ir tik acīmredzami, ka neprasa nekādus tālākus pierādījumus.

Skaņas fenomenoloģija neskata skaņas izcelšanos, toņu mainību un frekvences, bet tā koncentrējas uz uztverto skaņu tās skaniskumā. Huserls raksta: “Jāskatās taču tikai uz pašiem fenomeniem, nevis par tiem no augšas jārunā un tie jākonstruē.”⁸⁹

Skaņas skaniskums parādās, “iziet uz āru” no savas priekšmetiskās dotības katru reizi citādi. Ja salīdzinām skanošu skaņu ar nošu zīmi, tad uzrakstītai zīmei uz papīra piemīt cita priekšmetiskā dotība nekā skaņai, kura atskan. Skaņa ir dota tās skaniskumā, tai nevar būt tāda pati priekšmetiskā dotība kāda piemīt uzrakstītai zīmei uz papīra. Ja pieņemam, ka

⁸⁹ Turpat. – 49. lpp.

nošu zīme ir apzīmējums mūzikas tonim, tad brīdī, kad šis tonis atskan, tā vairs nav apziņā tverta zīme, bet šeit un tagad pārdzīvots skanējuma notikums apziņas plūsmā.

Skaņas notikums veido korelāciju starp parādīšanos un to, kas parādās. Refleksijā ikvienu fenomenu mūsu apziņa dubulto, jo reizē tā ir šī fenomena attēlojuma atpazīšana mūsu apziņā un arī zināšana par to, kā šīs lietas pašas sevi attēlo mūsu apziņā: “*parādība un tas, kas parādās, nostājas viens otram pretim un nostājas pretim tīrās dotības ietvaros, tātad īstās imanences ietvaros.*”⁹⁰ Huserls šo izteikumu attiecina, raksturojot skaņas tvērumu, kurā skaņa no savas dotības parādās apziņas pašdotībā. Tas nenozīmē, ka fenomenoloģija izslēdz reālu, ārpus cilvēka esošu pasauli un runā par kādu parādību pasauli, bet pasaule, par kuru mēs domājam, lietas, kuras tveram, ir konstituēta subjektivitātē. Fenomenoloģiju neinteresē skaņu daudzuma tvērums un cilvēka bioloģiski receptīvās spējas. Skaņas fenomenoloģija sāk ar dotu situāciju, kuru raksturo izteikums - *Es dzirdu skaņu*.

Skaņu mēs nevaram tvert kā izolētu fenomenu ārpus citiem fenomeniem, kuri arī atrodas skaņas uztvēruma laukā. Pat, klausoties koncertu un koncentrējoties tikai uz mūzikas skanējumu, mūsu apziņā ienāk trokšņi koncertzālē, balsis. Un mēs zinām, ka tas, kas iezvanās, ir telefons, kas sarunājas, ir cilvēks, kas iečīkstas ir krēsls, un, gribot vai negribot, šīm visām skaņām un trokšņiem nāk līdzī ne tikai sadzirdamais, bet arī redzētais, sajūtais un iztēlotais. Mēs nevaram tvert skaņu ārpus tās telplaiciskā novietojuma, kurā tā notiek. Kad koncerts ir izskanējis, mūsu pārdzīvojumā ienāk citas skaņas un trokšņi.

Skaņu tvēruma laikā skaņas ir dotas apziņas uztvērumā kā nemitīgi plūstoši fenomeni, kur viena skaņa nomaina citu skaņu – mūzikas skaņas notiek vienlaicīgi ar trokšņiem koncertzālē, tie nemitīgi mainās, veidojot kopīga pārdzīvojuma saturu. Uztvērums, atšķirībā no skaņu notikuma, ir vienmēr imanents apziņas pašdotībai.

Mēs nešaubāties, ka stāvot upes krastā un vērojot to, redzam ūdens plūdumu un dzirdam ūdens šļakstus, tāpat nešaubāties par to, ka tas, ko redzam un dzirdam, ir upe, kuras malā stāvam. Tas izklausās ļoti vienkārši un pašsaprotami un iesākumā šķiet, ka šeit pat neraisās filosofisks jautājums – stāvu upes krastā, redzu to, dzirdu ūdens šļakstus, un nešaubos, ka es esmu tas, kas šo upi vēro, dzird un nešaubos, ka tā tiešām ir upe, jo es atpazīstu to kā upi.

Šāda veida vērojumi apliecina “dzīvu” filosofiju un fenomenoloģijas piemērojamību ikdienas pārdzīvojumiem, tiešai saskarei ar lietām. No šādiem vērojumiem, kur lietas nepastarpināti ir dotas pārdzīvojumā, veidojas fenomenoloģija - lielākais, ietekmīgākais 20. gadsimta filosofijas virziens. Atšķirībā no visām iepriekšējām filosofijām, Edmundu

⁹⁰ Turpat. – 21. lpp.

Huserlu interesē pats vērojums, kuru apjēdzam vērojot, pārdzīvojums, kurš konstituējas pārdzīvojumā, un viņa filosofijā vērojums un pārdzīvojums iegūst dotības statusu.

Skaņas notikumu raksturo kustībā esošas norises, nemitīga konstituēšanās, un tikai šādā nerimtīgā darbībā ir ieraugāma skaņas būtība. Būtības konstituēšanu Huserls nosauc par dziļumā ejošu refleksiju, kura izgaismo īsti imanento sfēru. “Izziņa ir kas cits nekā izziņas objekts; izziņa ir dota, turpretim izziņas objekts nav dots; un tomēr izziņai jābūt attiecinātai uz objektu, tas jāizzina.”⁹¹ Tas, ka izziņas objekts nav dots, nozīmē, ka nav dots viens un tas pats objekts, bet tie nemitīgi mainās katreiz citās dotās situācijās, izgaismodami apziņas dotības.

Dotības fenomenoloģijā nav analizējamās, norobežojot vienu no otras – fenomenu dotības no apziņas dotībām – jau tāpēc vien, ka tās visas ir dotības. Es, kas uztver skaņu, un skaņa, kas skan, nav atdalāmi. Dotību noskaidrošana parāda, kā mēs konstituējam ideālu priekšmetiskumu. “Jebkurš pārdzīvojums vispār ar to, ka tiek realizēts, var tikt padarīts par tīrā vērojuma un tvēruma priekšmetu, un šajā vērojumā tas ir absolūta dotība. Tas ir dots kā esošais, kā Šis – te, kura esamību apšaubīt nav nekādas jēgas.”⁹²

2) Apziņas struktūru pašdotības ir sevi konstituējošas parādības, īsti imanenti piemītošas cilvēkam. Savukārt skaņa ir ienākoša un aizplūstoša, tā nav sākotnēji imanenta apziņas struktūrām. Apziņas pašdotība konstituējas fenomenoloģiskās redukcijas ceļā: “Jākonstatē kāda absolūta dotība, pašas domāšanas, ticības dotība: mums tikai jāreflektē, un mēs to atrodam acu priekšā. Taču šis dotais nav domātais,” tālāk Huserls turpina, ka arī domātais, apziņā tvertais fenomēns, iekļaujas dotības sfērā, “*arī vispārīgais, vispārīgi priekšmeti un vispārīgas situācijas var nokļūt pie absolūtas pašdotības*. Šai atziņai ir izšķiroša nozīme fenomenoloģijas iespējamības sakarā. Jo tās specifiskais raksturs ir būtības analīze un būtības pētījums tīri vērojoša aplūkojuma ietvaros, absolūtas pašdotības ietvaros.”⁹³ Apziņas dotība konstituējas līdz ar fenomenu plūdumu apziņas intencionālajās struktūrās. Ja nebūtu skaņas, vai kāda cita fenomena pārdzīvojuma, mums būtu liegta iespējamība ieraudzīt tvēruma iespējamības būtības, apziņas pašdotību kā tīru fenomenu.

Jautājums par dotību ietver jautājumu par būtību. Būtības tāpat kā dotības ir skatāmas gan saistībā ar skaņu, gan ar apziņas struktūrām. Caur skaņas dotību izgaismojas skaņas būtība. Skaņas būtības noskaidrošanu var veikt, īstenojot eidētisko, būtības redukciju, kurā izgaismojas to ideālo, vispārējo īpašību un dotību kopums, kas skaņu nošķir no citas iedabas fenomeniem, bet reizē apliecina fenomena būtības struktūras vispār. Būtība

⁹¹ Turpat. – 37. lpp.

⁹² Turpat. – 32. lpp.

⁹³ Turpat. – 44–45. lpp.

fenomenoloģiskā skatījumā nav statisks sastindzis punkts, tā, no vienas puses, ir absolūti dota, bet, no otras, ir nemitīga mainība un konstituēšanās. Būtības tāpat kā dotības nav vienas un tās pašas gan izziņas iespējamībai, gan fenomeniem. Tādēļ, ka ir dota izziņas iespējamības būtība, ir iespējams konstituēt fenomena būtību, un otrādi – tādēļ, ka konstituējas fenomena būtība, ir iespējams izgaismot izziņas iespējamības būtību.

Tas, ko Huserls saka par krāsu, var attiecināt arī uz skaņas fenomenu. Edmunds Huserls, skatot krāsu, uzsver, ka “runa ir par sarkanā universālo būtību vai jēgu un tās dotību universālā vērojumā.”⁹⁴ Universālā iekšējā, ideālā vērojumā, nevis fiziskā redzes spējā, izgaismojas skaņas būtība.

Būtība nav pievienota fenomenam klāt konstrukcijas ceļā. Attiecības starp skaņas skanējumu kā noteiktu šīs skaņas dotību šeit un tagad, un Es, kas konstituē skaņas būtību, apliecina, ka būtība izgaismojas caur doto skaņas skaniskuma pārdzīvojumu. Edmunda Huserla fenomenoloģija galvenokārt centrējas ap izziņas iespējamības neapšaubāmības būtību: “Mēs meklējam vērojošu skaidrību par izziņas būtību.”⁹⁵ “Noskaidrot izziņas un izziņas priekšmetiskuma būtību - , tad tā ir izziņas un izziņas priekšmetiskuma fenomenoloģija un veido fenomenoloģijas pirmo daļu un pamatdaļu vispār.”⁹⁶ Būtība fenomenoloģijā apzīmē sfēru, kuru neizmainot konstituējam subjektivitātē.

Fenomenoloģija skaidri nenošķir, kad tiek domāta būtība un absolūta dotība - būtības attiecas gan uz izziņas iespējamību, gan fenomenu, gan uz priekšmetiskuma vispār izdibināšanu, gan ontoloģiskām formām, esamības struktūrām: “Būtības analīze ir *eo ipso* universāla (*generelle*) analīze, būtības izziņa – uz būtību, uz esenci, uz vispārējiem priekšmetiskumiem vērsta atziņa.”⁹⁷ Attiecības starp dotību un būtību ir komplicētas – brīžiem robeža starp pašdotību un būtību izplūst, brīžiem ir skaidri redzams, kā būtība konstituējas no noteiktām dotībām evidentā vērojumā. “Šī evidentā vērošana pati ir izziņa precīzā nozīmē, un priekšmetiskums nav lieta, kas slēpjas izziņā kā kādā maisā, it kā izziņa būtu visur vienāda tukša forma, viens un tas pats maiss, kurā vienreiz paslēpts viens, citreiz – cits. Bet dotībā mēs redzam, ka priekšmets konstituējas izziņā, ka jāatšķir tik daudzi priekšmetiskuma pamatveidojumi, arī tik daudzi dodošo izziņu aktu un grupu pamatveidojumi, izziņas aktu kopsakari.”⁹⁸

⁹⁴ Turpat. – 47. lpp.

⁹⁵ Turpat. – 19. lpp.

⁹⁶ Turpat. – 28. lpp.

⁹⁷ Turpat. – 45. lpp.

⁹⁸ Turpat. – 57. lpp.

Fenomenoloģiskās domāšanas ceļā izgaismotā skaņas būtība ir fenomena ontoloģiskā struktūra, kuru raksturo priekšmetiskums un parādīšanās, skaniskums, skaņai imanenti piemītošais laiks.

Fenomena struktūru izsaka priekšmetiskuma un parādības dotības. “Izziņas pārdzīvojumiem – tas pieder pie šo pārdzīvojumu būtības – piemīt *intentio*, tie kaut ko domā, tie kaut kādā veidā attiecas pret kādu priekšmetiskumu. Attiekšanās pret kādu priekšmetiskumu tiem piemīt pat tad, ja nepiemīt priekšmetiskums. Un priekšmetiskais var parādīties, parādīšanās [gaitā] var iegūt zināmu dotību (...) Skaidrot izziņas būtību un novest līdz pašdotībai pie būtības piederošus kopsakarus nozīmē arī no šīm divām pusēm pētīt, noskaidrot šo izziņas būtībai piederīgo attiecību.”⁹⁹

Huserls fenomenu skata divās dotībās: 1) priekšmetiskumā un 2) parādības dotībā. Priekšmetiskums – parādība veido ikviena fenomena fenomenoloģiski ontoloģisko struktūru. Šī struktūra arī raksturo fenomena būtību. Fenomens nezaudē savu priekšmetisko dotību, bet no tās sevi rāda. Skaņas fenomens, ko dzirdam, atskan no sava priekšmetiskuma.

Skaņas, ko izraisa cilvēka balss, skaņas, kas raisās saskaroties divām kristāla glāzēm, skaņas, kas atskan no klavieru taustiņu piesitieniem, arvien ir citas skaņas. Mēs, pat neredzot cilvēku, kas runā, kristāla glāzes un klavieres, atpazīstam tās kā atšķirīgas skaņas, kuras raisās no atšķirīgu lietu skanējuma, no atšķirīgām priekšmetiskām dotībām. Katras skaņas skaniskums to atšķir no ikviena cita priekšmetiskuma. Mēs nevaram likt skanēt kristāla glāzei tāpat kā mūzikas skaņām, katrai skaņai ir tikai tai vien piemītošs priekšmetiskums un reizē arī skaņas priekšmetiskums vispār.

Skaņas būtība ietver jautājumu par imanenci un transcendenci. Tā kā skaņas būtības konstatēšana ir Es veikums, tad imanences un transcendences aplūkojums ietver divas sfēras – vienu, kas attiecas uz Es dzīvi, otru uz skaņām, t. i. esošām skaņām, kuras mēs zinām no savas Es dzīves.

Transcendencē izejam ārpus konkrēta fenomena vērojuma: “Jautājums te ir šāds: kā izziņa var pieņemt kā esošu kaut ko, kas tajā nav dots tieši un patiesi?”¹⁰⁰ Transcendence ir gan dziļumā vērstība uz subjektivitāti, gan pasaules un skaņas objektivitāti apliecinoša.

Huserla fenomenoloģija paver iespēju transcendenci skatīt divējādi: 1) Ja transcendenci attiecinām uz skaņu, tad tā ir ārpus skaniskuma tvēruma un ietiecas ideācijas un skaņas eidosa sfērā, kas parāda skaņas skaniskumu vispār un apliecina skaņas objektivitāti. 2) Ja transcendenci attiecinām uz apziņas darbību, tad arī izejam ārpus noteiktā

⁹⁹ Turpat. – 45. lpp.

¹⁰⁰ Turpat. – 35. lpp.

pieredzējuma, ejam dziļumā un tveram evidenci, vērojumu, kas neļauj demonstrēties, pašdotību absolūtā nozīmē, neapšaubāmo un aprioro, transcendentālo Ego, tīro Es.

Lai nonāktu līdz transcendentālai pieredzei (kas ir fenomenoloģiskās domāšanas veikums), sākumā ir dota dotība dotībā – skaņa tās skaniskumā ir dota (tverta) apziņas pašdotībā. Transcendentālās redukcijas rezultātā, veicot epohē un fenomenoloģisko refleksiju, mēs apziņu atbrīvojam no konkrētās skaņas skaniskuma un atklājam, ka skaniskums ir jebkuras skaņas būtība, kas to atšķir no citas iedabas fenomeniem, kuri nav skaņa, tāpat arī transcendentālās redukcijas rezultātā redzam, ka apziņas pašdotība ir pamatā jebkura fenomena tvērumam, ne tikai skaņas tvērumam.

Šīs viscaur komplicētās attiecības starp imanenci un transcendenci Huserls detalizēti skata “Kartēziskajās meditācijās”, kur viņš aplūko redukcijas veikto ceļu no dabiskā, cilvēciskā Es līdz transcendentāli fenomenoloģiskam Es; no pieredzējumiem līdz transcendentālā konstituēšanai, pamatodams, ka konstituētās būtības un jēgas ir Es veikums:

“Ar fenomenoloģisko epohē es reducēju dabisko cilvēcisko Es un manu dvēseles dzīvi, sauktu par manu *psiholoģiskā sevis pieredzējuma* valstību, uz transcendentāli fenomenoloģisko Es, sauktu par *transcendentāli fenomenoloģiskā sevis paša pieredzējuma* valstību. Tādējādi objektīvā pasaule, kas man pastāv, jelkad ir pastāvējusi un pastāvēs vai jelkad iespēs būt ar visiem tās objektiem, izsmel laukā no manis – no transcendentālā un visupirms pēc epohē apgūtā Es - , kā es teiktu, visu jēgu un esamības lietderīgumu, kāds tai jelkad priekš manis ir bijis.”¹⁰¹

Transcendentālfilosofija parāda, kā konstituējas būtība un būtības jēga – izziņas būtība un izziņas būtības jēga, skaņas būtība un skaņas būtības jēga. Šī būtību konstituēšanās ir nerimtīgs sevis, pasaules, skaņu pieredzējums kā neieinteresēta fenomenoloģiska vērotāja veikums.

Atšķirības, kas pastāv, 1) ja klausāmie skaņu un esam šo skaņu pasaules pārdzīvojuma varā un 2) ja konstituējam skaņas būtību, pamatojas Es-apziņas vērstībā. Lai noteiktu skaņas būtību, apziņas iestādnēs mods ir vērsts uz būtību konstituēšanu. Skaņas fenomena būtība izgaismojas fenomenoloģiskās domas iestādnē, veicot redukciju un fenomenoloģisko refleksiju.

Fenomenoloģiskā refleksija kā būtības aprakstoša filosofija parāda gan izziņas iespējamības būtības konstituēšanos, gan skaņas būtības konstituēšanos. Paliekot tikai šeit un tagad notiekošā apziņas pārdzīvojumā, jutekliskā tvērumā, skaņas būtība nekonstituējas,

¹⁰¹ Huserls E. Kartēziskās meditācijas//Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 244. lpp.

konstituējas skaņas jēga. Veicot fenomenoloģisko refleksiju, īstenojot to kopā ar redukciju, konstituējas būtības.

Apziņas būtībai piemīt transcendences spēja, tā katru uztverto skaņu transcendentē kā skaņas fenomenu vispār un ievieto to skaņu sfērā. Apziņa, reizē ar konkrētas skaņas tiešu tvērumu, kas šajā mirklī ir imanents apziņai, aptver arī skaņas transcendentu jēgu. Skaņas transcendence ir notikums apziņā, kas nenoliedz skaņas pastāvēšanas objektivitāti, bet tikai parāda, ka mums nav citas lietas un pasaules, kā tikai tās, kas dotas apziņā. Tiešā apziņas tvērumā esoša skaņa ir imanenta tieši šim skaņas tvērumam, tā ir dota apziņas pārdzīvojuma tiešamībā. Skaņas objektivitātes konstituēšanās nenotiek atdalīti no imanenta skaņas tvēruma. Dalījums imanents un transcendants nav absolūti nodalāms kā divas nesaistītas sfēras, jo fenomenoloģijā arī apziņas transcendēšanas spējas ir imanenti tai piemītošas. Transcendences pieredzējums ir iziešana no tiešās dotības sfēras, tieši dotā šeit un tagad pārdzīvojuma.

Uztverto skaņu daudzums ir ierobežots - mēs vienlaicīgi nespējam tvert visas pasaulē esošās skaņas, tās visas neskan reizē, mūsu ķermeņa un apziņas uztveres iespējas ir ierobežotas. Uztverē ienākošo skaņu plūduma avots katru reizi ir citā telplaiciskā kontinuumā, bet reizē arī apziņā un ķermenī.

Fenomenoloģijas jēdzieni - dotība, pašdotība, būtība – no vienas puses ir nošķirami un saprotami katrs pats par sevi, bet, no otras, tie saaužas kopā atkarībā no konstituēšanās pakāpes un veido kopsakarības. Konstituēšanās parāda, ka fenomenoloģijas uzdevums ir noskaidrot, kā izziņas objekts konstituējas izziņā: „Tagad nepieciešams visās modifikācijās – īstenajās un neīstenajās, vienkāršajās un sintētiskajās – soli pa solim izpētīt dotības, kas, kā teikt, vienā rāvienā sevi konstituē, un dotības, kas atbilstoši būtībai sevi uzbūvē soli pa solim, - tādas dotības, kas ir absolūti nozīmīgas, un tādas, kas dotību un nozīmīguma pilnību iegūst neierobežotā kāpinājuma izziņas procesā.”¹⁰² Varētu teikt, ka dotības, kas vienā rāvienā sevi konstituē ir skaņu dotības, bet dotības, kas ir atbilstošas būtībai, ir sasniedzamas soli pa solim redukcijas ceļā un tās ir eidētiskas būtības. Dotības konstituēšana ir priekšmetiskuma konstituēšana, kas ietver gan refleksijas un izziņas aktu konstituēšanos, gan izziņas objekta pakāpenisku konstituēšanos.

Lai arī fenomenoloģija ir filosofija, kurā jēdzienu lietojums ir ļoti precīzs, un Edmunds Huserls tiecas pēc matemātiskas skaidrības, tomēr pašdotība arī ir dotība, un būtība ir konstituēta pašdotība. Huserls parāda, kā fenomenoloģijā tiek nošķirtas

¹⁰² Huserls E. Fenomenoloģijas ideja//Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 22.-23. lpp.

konstituēšanās pakāpes, dotības un būtības, tīri fenomeni un atsevišķi izziņas fenomeni, un tad atkal liek kopā, lai parādītu dotību un būtību konstituēšanos.

Dotību konstituēšanos piemērojot skaņas fenomenam, redzams, ka: 1) Skaņas dotība veidojas no divām dotībām – priekšmetiskās un parādības dotības. Skaņai ir tai imanenti piemītošs priekšmetiskums, no kura skaņa parādās, priekšmetiskums ir pamatā skaņas skaniskuma iespējamībai, un skaņas skanējums katrai skaņai ir tikai tieši šīs skaņas skanējums kā skaņas parādīšanās, “iziešana no sava priekšmetiskuma”. 2) Skaņas būtības konstituēšana ir Es veikums eidētiskās redukcijas un fenomenoloģiskās refleksijas ceļā. Šeit būtība savienojas ar priekšmetiskumu, jo skaņas būtības konstituēšanās reizē ir arī skaņas priekšmetiskuma un skaņas pašdotības konstituēšana.

Skaņas būtība ir konstituēta kā eidētiska idealitāte. Paliekot tiešā skaņas dotības sfērā, mēs skaņas būtību konstituēt nevaram. Arī tad, kad atmiņā atceramies dzirdēto skaņu, tā ir skaņa dota mūsu apziņā, atmiņā pārdzīvots skaņas skaniskums.

Īstenojot eidētisko redukciju, ideācijas ceļā, konstituējas skaņas fenomena būtība kā ideālu īpašību kopums. Apziņai, esot fenomenoloģiskā iestādnē, ir cita vērstība nekā skaņas tvērumam, piemēram, koncerta laikā vai ikdienā dzirdētām skaņām. Ikdienišķajai domāšanai dotības ir anonīmas, nezināmas, tādēļ arī ikdienišķā domāšanā skaņas būtība nav sasniedzama. Huserls to nosauc par naivu domāšanu:

“Ikdienišķā, praktiskā dzīvē ir naiva, tā iestieg dotajā pasaulē, tās notikumu pieredzēšanā, domāšanā, vērtēšanā, līdzturpināšanā. Līdz ar to visa pieredzēšanas intencionālā veikspēja, ar kuru mums tiek pieteikta lietu pastāvēšana, tiek īstenota anonīmi: pieredzošais par to neko nezina, tāpat kā viņš neko nezina par veicošo domāšanu; skaitļi, predikatīvās lietu attiecības, vērtības, mērķi, sastrādātais šīs apslēptās veikspējas rezultātā parādās, saslēdzoties posmu pa posmam, un tiek ietverts vienā skatienā. Pozitīvajās zinātnēs notiek tāpat. Tā ir naivitātes izpausme augstākajā pakāpē – varen atjautīgās prātošanas tehnikas izstrādes nekad nav mēģinājušas izskaidrot sev intencionālo veikspēju, no kuras galu galā viss ir ticis radīts.”¹⁰³

Būtību konstituēšana nenožīmē atsacīšanos no pasaules un ieslēgšanos subjektīvā monādē: “Pasauli no sākuma ar universālā epochē starpniecību nākas zaudēt, lai pēc tam to atgūtu universālā pašapjēgsmē.”¹⁰⁴ Huserls šo pasaules zaudēšanas un atkal no jauna atgūšanas pārdzīvojumu salīdzina ar Delfu orākula teicienu “Zini sevi”, jo fenomenoloģija ir universālas pašatziņas turpinājums, kurā Delfu teiciens iegūst jaunu nozīmi.

¹⁰³ Huserls E. Kartēziskās meditācijas//Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 332. lpp.

¹⁰⁴ Turpat. – 335. lpp.

Šo Huserla parādīto ceļu attiecinot uz skaņas būtības sasniegšanu, varam teikt, ka skaņas būtība ir sasniedzama, zinot sevi. Realizējot fenomenoloģisko metodi, atbrīvojoties no visiem iepriekšdotiem pieņēmumiem par skaņu, apziņu atbrīvojot (ieliekot iekavās) no skaņas skaniskuma, ikviena cita apziņas plūsmā ienākoša un izejoša fenomena, konstituējas izziņas un pārdzīvojuma būtības, izgaismojas tīra fenomena eidētiskā būtība - apziņas pašdotības būtība, skaņas būtība, klusuma u.c. būtības. Šī būtību konstituēšana ir “universālās esamības atklāsme”, par kuru Huserls raksta: “Sistemātiskā un pilnībā izvērstā transcendentālā fenomenoloģija varētu kļūt par patieso un īsto universālo ontoloģiju. Bet nevis par šādu tādu – tukšu vai formālu - , bet gan par tādu, kas vienlaicīgi iekļautu sevī visas reģionālās esamības iespējas.”¹⁰⁵ Ontoloģijas sfēra fenomenoloģijā nav stingums un nekustīgums, bet ir darbības, notikšanas, apziņas dzīves un pasaules nemitīgas notikšanas un konstituēšanās apliecinājums.

Skaņas būtības konstituēšanās ietiecas universālas ontoloģijas sfērā tādā nozīmē, ka struktūras, kuras raksturo skaņas būtību, ir imanenti piemītošas ikvienam skaņas fenomenam. Viena caur otru saaudušās pastāv divas struktūras – apziņas intencionālās jēgveidošanās struktūra un skaņai imanenti piemītošā priekšmetiskā un parādības dotība, intencionalitāte un laiks.

2.2. Skaņa – jēgpilns fenomēns

Skaņas jēgas konstituēšanās ir skatāma no vairākiem aspektiem: 1) Subjektivitātē konstituēta skaņas jēga; 2) Intersubjektīvas jēgas veidošanās; 3) Dzīvespasaule kā jēgveidošanās avots.

Fenomenoloģija uzdod jautājumu, kas ir pamatā šādu daudz, dažādu jēgu konstituēšanās iespējamībai. Jēgveidošanās pamatā ir subjektivitātei imanenti piemītošā apziņas intencionālā struktūra. Šī struktūra ir pamatā gan subjektīvas, gan intersubjektīvas jēgas konstituēšanā, gan jēgveidošanos skatot saistībā ar dzīvespasauli.

Jēgu konstituējošām struktūrām nav telpiska izplatījuma, kāds ir materiāliem priekšmetiem, dzirdamiem un redzamiem notikumiem. Mēs nevaram intencionālās apziņas struktūras ieraudzīt ar fizisku redzi, skaņas jēgu sadzirdēt ar ausi. Intencionālās struktūras izgaismojas pielietojot fenomenoloģisko metodi, veicot redukciju un fenomenoloģisko refleksiju par to. Jēgveidošanās struktūru atklāšana notiek vērstībā no lietām pie būtībām, tā

¹⁰⁵ Turpat. – 333. lpp.

sākas ar fenomena vērojumu apziņā. Katra uztvertā skaņa u.c. fenomeni ir tverti pieredzē ar saturiski atšķirīgām jēgām. Veicot epohē, attīrot apziņu no mainīgiem pārdzīvojumiem, konstituējas jēgveidošanās struktūras kā apriori dotas pašdotības.

Konstituētajās jēgās parādās individualitāte, individuāli faktiskas vienības, individuācija. Individualitāte ir subjekta izturēšanās veidi, kas izpaužas aktivitātē, motivācijā, darbībā, noteiktās saturiskās intencēs, tā sakņojas Es individuālajā vēsturē: “*Nevienai lietai par sevi nepiemīt individualitāte (...)* Vienīgais sākotnēji individuālais ir apziņa konkrēti ar savu Es. Viss pārējais individuālais ir parādošais, un tam piemīt savs individuācijas princips īstenajā un iespējamajā parādīšanās, kas savukārt norāda atpakaļ uz individuālu apziņu.”¹⁰⁶

Skaņas jēgas veidošanās norāda uz: 1) pieredzē esošu jēgpilnu fenomenu; 2) pašu pieredzi, intencionalitāti, konstituēšanos, noēzes-noēmas korelācijas kā jēgveidošanās struktūru. Huserla fenomenoloģija skata vairākas jēgas - *priekšmeta jēgu, ārējās pieredzes jēgu, jēgu tās patiesībā, īpašo jēgu, jēgas vienības, absolūto jēgu* u.c.

Jēgveidošanās struktūras būtība ir *intencionālās noēzes – noēmas korelācijas*, kas ir ikviena fenomena jēgveidošanās pamatā. Intencionalitāte ir centrālais fenomenoloģijas jēdziens, kas norāda uz vispārējām apziņas norisēm un apziņas saturu. “Apziņas pārdzīvojumus sauc par *intencionāliem*, turklāt vārds ‘intencionalitāte’ nenozīmē neko citu kā vispārējo apziņas pamatīpašību – arvien būt apziņai *par kaut ko* un kā *cogito* nes sevī savu *cogitatum*.”¹⁰⁷

Noēzes – noēmas korelācijās satiekas: 1) Noēze (*noesis*) – domas norise, intencionālās attieksmes, vērstība kā ieinteresētība, ieklausīšanās u.c., kas vērstas uz skaņu un 2) noēma (*noema*) - pieredzē esošs skaņas fenomens. Noēma nav ārpus uztvēruma, bet pieredzē esošs intencionāls objekts.

Noēze kā subjektivitātes pieredze un noēma kā intencionālais objekts izsaka attiecības starp parādīšanos un to, kas parādās. Noēze - noēma izsaka intencionālo pieredzi, abpusēju korelāciju starp intenci un skaņu, kurā skaņas kā intencionāli objekti ir jēgvienības. Jēga veidojas dotību sfērā, kurā, no vienas puses, ir dažādi apziņas veidi, bet, no otras puses, apziņas deskriptīvā puse – intencionālais priekšmets, skaņas skaniskums. Apziņa nekad nav tukša, tā vienmēr ir piepildīta, apziņā tvertās lietas un pasaule ir jēgpilnas

¹⁰⁶ Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 158. –160. lpp.

¹⁰⁷ Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 249. lpp.

un intencionāli nosacītas: “Viss, kas man kā cilvēkam pastāv kā esošs un lietderīgs, radies un noris manā apziņas dzīvē.”¹⁰⁸

Jēgveidošanās struktūras ir vienādas un apriori dotas ikvienam - gan filosofam, gan dabaszinātniekam, gan mūziķim u.c. Dabas zinātnieka domas saturs var nebūt, piemēram, toņa aktuālais skaņējums, kas uztverts ar dzirdi, bet gan uz papīra attēlotas grafiskas skaņu plūsmas izmaiņas. Viņa intences, kas vērstas uz skaņas plūsmu apzīmējošām zīmēm, ir citas nekā skaņdarba izpildītājam vai klausītājam, bet jēgveidojošā struktūra – korelācija starp noēzi un noēmu ir dota. Noēze var būt gan ieklausīšanās, gan uzmanīga, secīga vērošana, gan citas intencionālas darbības, tāpat kā noēma var būt gan toņa skaņējums, gan zīmes uz papīra lapas. Intences apziņas plūsmā mainās tāpat kā uztverē esošie fenomeni. Šī plūsma notiek ideālā Tagad-formā, parādību dotībā, kurā jēgveidošanās ir divu ideālu priekšmetiskumu savienojums – fenomena un apziņas: “Skaņa kā tādi ir tā pati, bet skaņa tādā veidā, kādā tā parādās uztvērumā, arvien ir citāda.”¹⁰⁹ Vienlaicīgi mēs nevaram intencionāli tvert visas iespējamās skaņas jēgas, bet gan katru tās ikreizējo jēgu.

Apziņas plūsmu Huserls salīdzina ar nerimstošu “hērakleitisku upi”, kurā nemitīgi mainās fenomeni un to jēgas, kurā apziņas pārdzīvojums attiecas pret ikreizējiem objekta izpaudumiem. „Acīmredzot ir jāatzīst, ka jebkuri izteikumi par intencionalitāti satur divkāršu nozīmi: atkarībā no tā, kādas parādības attiecībā pret tās parādīšanos ir mūsu rīcībā, vai arī no tā, kāda apziņai ir attieksme gan pret šo uztvērumā parādošos ikreizējību, gan arī pret pašu parādību.”¹¹⁰

Vienai un tai pašai skaņai katrā atsevišķā subjektivitātē konstituētas jēgas var būt saturiski atšķirīgas, viena otru papildinošas, vai arī mainīgas. Atšķirībā no mūsu mainīgajām attieksmēm pret sadzirdēto, skaņai tās dotības nav iespējams izmainīt, un skaņa apziņas intencionalitātē ir jēgpilns fenomēns. “Tātad fenomenus vajag tikai aplūkot un atzīt, ka tie viscaur ir citi un tos vieno tikai kaut kas no abām pusēm identificējams, ko mēs saucam par jēgu.”¹¹¹

Piemēram, skatoties filmu vai lasot grāmatu, mēs katrs ar dažādām intencēm tveram redzēto un lasīto – ar interesi, vienaldzību, garlaicību, prieku. No redzētā, lasītā un mūsu attieksmes, kuru rosinājusi kāda noteikta filma vai grāmata, veidojas šīs filmas un grāmatas jēga priekš mums. “Grāmata ar savām lapām, savu iesējumu utt. ir lieta. Šai lietai kāds otrais – jēga – nav pievienots klāt, bet gan noteiktā veidā “apgarojoši” caurauž fizisko

¹⁰⁸ Huserls E. Parīzes priekšlasījumi// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 359. lpp.

¹⁰⁹ Huserls E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 169. lpp.

¹¹⁰ Turpat. – 171. lpp.

¹¹¹ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja//Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 49. lpp.

veselo, proti, apgarojot katru vārdu, taču ne katru vārdu pašu par sevi, bet gan vārdu kopsakarus, kurus jēga saista par jēgveidojumiem (...) Garīgā jēga, apgarojot jutekliskās parādības, noteiktā veidā ir ar tiem sakususi.”¹¹² Jutekliska jēga piemīt arī mūzikas skanējumam, apliecinot, ka jēga nav tikai racionālā pārdzīvojumā tverta, bet arī emocionālā.

Konstituēto jēgu daudzība izgaismojas kā subjektīvās pieredzes un objektu priekšmetiskuma pieredzēšanas veidi. Huserls šo nemitīgo plūdumu raksturo kā Es dzīvē dibinātas potencialitātes, kurās pārdzīvojuma fakti var tikt bezgalīgi atkārtoti, tie “piemīt sintētiski par vienu un to pašu [priekšmetu] izveidotiem uzskatiem vispār.”¹¹³

Skaņas jēgveidošanās process ir reālo objektivitāšu konstituēšana Es ietvaros, kurā parādās skaņas lietderība man, kurā Es ir ieinteresējies par skaņām, un Es ir ieinteresēts vērotājs atšķirībā no transcendentālā ego, kas ir neieinteresēts vērotājs.

Katram pārdzīvojumam piemīt kāds intencionāls horizonts, kas ietver gan apziņai piemītošās potencialitātes, gan intencionālā priekšmeta horizontu. Intencionalitāti veido divpusība – priekšmeta jēga un tās apzināšanās veids, tas ir parādīšanās veids. Intencionalitātes divpusība sniedz dubultas fenomenoloģiska apraksta iespējas – no vienas puses, refleksiju par priekšmeta apzināšanās veidu - intencionalitāti, bet, no otras puses, konstituēto priekšmeta jēgas aprakstu. Lai veiktu refleksiju par priekšmeta apzināšanās veidu, Es kļūst par tīru sevi paša vērotāju – transcendentālo vērotāju, kurā izgaismojas intencionālās jēgveidošanās struktūras, bet konstituētā priekšmeta jēgas apraksts raksturo pasaulē iesaistītu Es: “Tādā veidā fenomenoloģiskā redukcija īsteno savdabīgu Es-sašķelšanos: transcendentālais vērotājs nostāda sevi pāri sev pašam un tā vēro sevi, un redz sevi arī kā pirms tam pasaulē iesaistīto Es, šajā *cogitatum* attiecinājumā atrazdams sevi kā cilvēku, un līdztekus tam ierauga arī transcendentālo dzīvi un esamību, kas pastāv kā *cogitationes* no šī attiecinājuma “*cogitatum*”.”¹¹⁴

Gan apriori dotās intencionālās struktūras, gan atsevišķi priekšmetiskumi ir jēgpilni. Abos gadījumos tie ir jēgpilni apziņas akti: 1) lai parādītu jēgveidošanos, ir jānovēršas no konkrēta fenomena priekšmetiskuma, un jāizgaismo priekšmetiskuma jēgveidošanās iespējamība, bet 2) lai parādītu kāda fenomena priekšmetiskumu, jāskata tieši šī priekšmetiskuma tvērums apziņā.

Šķiet, ka tas ir ļoti vienkārši – esmu Es, un Es uztveru to, uz ko ir vērsta mana uzmanība – Es vēroju sevi kā transcendentālo ego un atklāju būtības, Es kā iesaistīts dabiskā dzīvē un pasaulē vēroju sev esošo pasauli. Jēgveidošanās sākas no Es perspektīvas -

¹¹² Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 112. lpp.

¹¹³ Huserls E. Kartēziskās meditācijas//Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 270. lpp.

¹¹⁴ Huserls E. Parīzes priekšlasījumi// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 346. lpp.

priekšmets man eksistē, ja tas kaut ko man nozīmē un ir manas apziņas pieredzē kā manas intencionalitātes korelāts.

Katru priekšmetiskumu raksturo tā parādīšanās veidi. Ikvienam priekšmetiskumam piemīt daudzpusīga un daudzveidīga parādīšanās, un šī katrreizējā parādīšanās ir arī jaunas jēgas konstituēšanās par vienu un to pašu priekšmetiskumu.

Profesionālam mūziķim skaņdarba jēga ir atšķirīga no jēgas, kura konstituējas ikdienas klausītājam, tāpat kā viena un tā paša fenomenoloģiska skaņas apraksta jēgas ir atšķirīgas katram šī apraksta lasītājam, bet ir neiespējami noliegt, ka šī apraksta jēgu nosaka pats šī apraksta priekšmetiskums, un priekšmetiskums nav tikai rakstītas zīmes uz papīra, bet priekšmetiskums ir arī ideāls – domas un idejas, kas izteiktas aprakstā.

Jēgveidošanās intencionālā struktūra, kura veidojas no divu komponentu korelācijas, Es-apziņas un fenomena, tiek izgaismota to „mākslīgi” izdalot no citām norisēm. Skaņas jēgveidošanās notiek nevis kailā divpusējībā Es un skaņa, bet cilvēkam esot dzīvespasaulē un dzīvojot savu ikdienas dzīvi.

Dzīvespasaulē ir mūsu ikdienas pieredze, kas vienmēr ir klātesoša ikvienā jēgveidošanās aktā. Arī tad, kad fenomenoloģiski skatām skaņu, mūziku vai ikvienu citu fenomenu, mēs esam dzīvojoši savā dzīvespasaulē: „Pirmszinātniskās pieredzes dzīvē mēs stāvam hērakleitiskajā upē – jutekliski dotās lietas mainās, tomēr no naivās pieredzes evidences mēs pilnībā paļaujamies uz to [noturīgo] dotību, ka, vienu un to pašu lietu redzēdami, tai pieskardamies un to aptaustīdami, sadzirdēdami utt., mēs iepazīstam tās īpašības un atkārtotos pieredzējumus, apstiprinām to kā īsteni objektīvi esošo, kā esenciāli esošo (*Soseiendes*); taču acīmredzot tas, ko mēs tādā kārtā ielāgojam kā atzinums par to pašu [lietu] ar visām tās identificējamām noteiksmēm, gribot negribot ir kaut kas aptuvenus.”¹¹⁵

Dzīvespasaulē piemīt savpats vaļējas nepazīstamības horizonts, kurā ienāk arvien jaunas un jaunas lietas vai jau zināmas lietas citā parādīšanās dotībā, un tās, kā esošas dzīvespasaulē, reizē ir arī jēgpilni fenomeni.

Jēgveidošanās ir komplicēta darbība, apziņas sintētiska darbībā: “Sintēze ir apziņas pamatīpašība (...) tādā veidā visu apziņas dzīvi caurstrāvo šī apziņas attiešanās pret priekšmetiskumu, tā atklājas kā jebkuras apziņas savdabīgās būtības iezīme – spēt, sintētiski

¹¹⁵ Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģija/Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 401. lpp.

pārejot arvien jaunos, ļoti atšķirīgos apziņas veidos, nonākt pie vienotas apziņas par To Pašu.”¹¹⁶

Šis *Tas Pats* konstituējas arvien jaunos jēgpilnos horizontos, kuri veidojas aktuālā pārdzīvojumā, intencionāla pārdzīvojuma un dzīvespasaules horizontos. Horizonts ir atklāts, tas pārvietojas līdz ar pārdzīvojumu plūdumu. Jēgas nemitīgi veidojas un mainās līdz ar horizontu aprisēm. “No atkārtotajiem pieredzējumiem labi pazīstamais ar visu savu pazīstamību tomēr gribot negribot ir tikai relatīvi pazīstams, tam viscaur piemīt savpats vaļējas nepazīstamības horizonts.”¹¹⁷

Katram Es, kurš konstituē kādu skaņdarbu, nāk līdzī tikai šim Es imanenti piemītošs pārdzīvojumu potenciāls, kuru viņš attiecina uz *šo te* intencionālo priekšmetu. Katram Es (cogito) ir noteikti horizonti, kuros viņš tver intencionālo objektu (cogitatum), tādēļ “*cogitatum* ir iespējams tikai kā īpaša *cogito* paveids.”¹¹⁸

Jēgveidošanās ir komplicēts process, kuru raksturo konstituēšanās pakāpes – ja apziņā tveram ārējās pieredzes faktus, tad tie ir jēgpilni fakti, kuri konstituēti apziņā ar mainīgām jēgām; ja tveram jēgu tās patiesībā, tad konstituējam pašu jēgveidošanās procesu; ja tveram kādu noteiktu melodiju skaņdarbā, tad šī melodijas jēga ir korelācijā ar skaņdarba jēgu kopumā.

Saskaņā ar Huserla fenomenoloģiju konkrēts skaņdarbs norāda gan uz šī skaņdarba īpašo jēgu, gan mūzikas jēgu vispār: “... mēs apsveram mākslas darba vispār patieso jēgu un noteikta mākslas darba īpašo jēgu. Pirmajā gadījumā mēs studējam kāda mākslas darba “būtību” tīrā vispārīgumā, otrajā gadījumā īsteni dotā mākslas darba īsteno saturu, kas šeit līdzinās noteikta priekšmeta izziņai, teiksim, Bēthovena simfonijas izziņai.”¹¹⁹ Tālāk Huserls turpina, ka patiesi nozīmīga jēga ir attiecināma uz ontoloģiskiem pētījumiem.

Jēgas veidošanos raksturo ne tikai apziņas intencionālās struktūras, bet arī dotības, priekšmetiskums, pieredzes potencialitātes, pats intencionālais pārdzīvojums, šī brīža situācija, apziņas dzīve kopumā. “*Tie ir tie apziņas izpausmju veidi, kuros noris mana Es dzīve.*”¹²⁰ Apziņas dzīve nav datu savirkņējums, atsevišķu elementu veselums, tā ir spēja no reāliem pārdzīvojumiem pāriet uz intencionalitāti iezīmējošiem horizontiem, no viena iespējamā uztvēruma uz otru, kuri parāda priekšmeta un jēgas attiecības. Apziņas dzīvi

¹¹⁶ Huserls E. Parīzes priekšlasījumi// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 348. lpp.

¹¹⁷ Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentāla fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 269. lpp.

¹¹⁸ Huserls E. Parīzes priekšlasījumi// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 347. lpp.

¹¹⁹ Huserls E. Fenomenoloģijas idejas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 59. lpp.

¹²⁰ Huserls E. Parīzes priekšlasījumi// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 344. lpp.

raksturo nemitīgi jēgpastarpinājumi un jēgveidojošas attieksmes, nemitīgs plūdums, vērojumu un uztvērumu kopsakari – apziņas dzīve nemitīgi apliecinās kā jēgpilna.

Minēšu piemēru: Klausoties un vērojot diskusiju, veidojas dažādas intences: kritiska attieksme, atzinība, ieinteresētība, garlaikotība utt. Diskusija tiek tvērtā ar citām intencēm kā fenomenoloģiska teksta lasīšanu. Lasot Huserla tekstu, pārdzīvojums, kurā ienāk rakstītie vārdi viens pēc otra, ir filosofisks. Intences šajā gadījumā arī ir ieinteresētība, uzmanība utt., bet šīs intences saturiski ir citas, tā ir cita ieinteresētība un cita uzmanība, jo teksts, kas šobrīd ir tvērtā apziņā, ir cita priekšmetiskuma fenomēns.

Mēs nevaram pieredzēt jēgveidojošās struktūras bez nemitīgi mainīgajiem pasaules un lietu pārdzīvojumiem. Tās ir divas vienmēr kopā esošas sfēras - jēgveidošanās struktūras sfēra ir tīrās pašdotības sfēra, un reālā apziņas dzīves sfēra ir arvien jaunu dotību sfēra – dzirdēti skaņdarbi, lasīti teksti u.c. Fenomenoloģijas mērķis nav analizēt katru šādu intencionālu uztvērumu, tā arvien satur sevī mērķi parādīt pašu jēgveidošanos struktūru, jēgpilnu horizontu veidošanās aktualitāti un potencialitāti, jēgveidošanos par pašu jēgas tvērumu, atsegt absolūtu jēgu.

Lai aizsniegtos līdz absolūtai jēgai, jāveic fenomenoloģiskā redukcija, epohē: “Un visa māksla ir – dot tikai vaļu vērojošai acij un izslēgt ar vērošanu savīto transcendentālo domāšanu, iedomājamo līdzdotību (Mitgegebenheit), līdzdomāto un eventuāli ar klātpienākušo refleksiju ietulkoto.”¹²¹ Jēgveidošanās struktūras konstitūcijā ir absolūtas jēgas aizsniegšana: “...kura priekš mums šai pasaulei piemīt pirms visas filosofēšanas un acīmredzot ir gūta no mūsu pieredzes; tā ir jēga, kas var tikt filosofiski atsegtā, bet nekad ne izmainīta.”¹²² Absolūtas jēgas, atšķirībā no kādas noteiktas lietas jēgas, attiecas uz tīrā evidencē un tīrā intuīcijā tvērtu apziņas intencionālo struktūru un transcendentālo Ego. “Visplašākā nozīmē evidence apzīmē vispārēju intencionālās dzīves pirmsfenomēnu, pavisam īpašu sevis – pašā – pasniegšanas, pašattēlošanas apzinājuma veidu.”¹²³

Skaņas fenomēns tiešā veidā neskar absolūtās jēgas sfēru. Skaņa dabiski ir ieaudusies cilvēka appasaulē, dzīvespasaulē, intersubjektīvā pasaulē. Iesaistītība ar citiem, intersubjektīvs pārdzīvojums veido kopīgu jēgu.

Piemēram, izolētas skaņas jēgas konstitūcijā notiek ļoti retos apstākļos – tās ir mākslīgi izveidotas situācijas, kurās ir tikai Es un skaņa. Šādas situācijas drīzāk ir iedomātas, jo, pat atrodoties telpā ar aizvērtām acīm un klausoties skaņu skanējumu, Es ir arī attiecībā ar savu ķermeni, ar iepriekšdoto pasauli, iztēloto pasauli, kurā ir arī citi Es utt.

¹²¹ Huserls E. Fenomenoloģijas idejas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 51. lpp.

¹²² Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 331. lpp.

¹²³ Turpat. – 267. lpp.

Huserla fenomenoloģijā intersubjektivitāte galvenokārt ir skatīta kontekstā ar citu Es konstituēšanu, citējā pieredzējumu: “ Taču es pieredzu viņus arī kā subjektus šajā pasaulē, kuri pieredz to tāpat, kā to pieredzu es, un arī mani viņi pieredz tāpat, kā es pieredzu viņus un tādā kārtā citējos. Katrā ziņā savas transcendentāli reducētās apziņas ietvaros es pieredzu pasauli kopumā ar citējiem un atbilstoši pieredzētā jēgai nevis kā manu, varētu teikt, privāti sintezēto notēlu, bet gan kā svešēju attiecībā pret mani, kā intersubjektīvu un tās objektos ikkatram pieejamu klātesošu pasauli. Tomēr katram ir savi pieredzējumi, savas parādības un to vienības, savs pasaules fenomens, kamēr izzinātā pasaule kā tāda – pretstatā to pieredzošiem subjektiem un viņu pasaules fenomeniem – arvien paliek pati par sevi.”¹²⁴

Kopā apmeklēta un dzirdēta lekcija, kopā klausīts koncerts, kopēja piedalīšanās diskusijā veido intersubjektīvu pārdzīvojumu. Mēs saprotamies, ja mums ir līdzīgas intences attiecībā par dzirdēto. Intersubjektivitātē konstituējas savdabīga Es-kopības pasaule, kura atrodas bezgalīgas atvērtības ietvarā. Intersubjektīva pasaule ir komunikatīva, mēs tajā komunicējamies gan tieši - sarunājoties, gan ar jēgpastarpinājumiem - kopīgā mūzikas pārdzīvojumā, dzirdētā lekcijā, kur mūzikas skanējums un lekcijas klausīšanās ir pastarpinājums mūsu komunikācijai vienam ar otru. Ja arī kāds cits pret dzirdēto attieksies citādi, un viņa konstituētās jēgas atšķirsies no manējām, tomēr kopīga iesaistītība pārdzīvojumā parāda intersubjektīvu pārdzīvojuma pasauli.

Intersubjektīvas jēgas konstituēšanā tiek iesaistīti *Es, citējie, svešējie*, veidojas *Mēs kopība*. To savstarpējās korelācijās konstituējas kopīga garīga pārdzīvojuma pasaule kā atvērts horizonts, kurā nemitīgi ienāk lietas un notikumi. Intersubjektivitātes galvenā pazīme ir kopīga pieredze. Ikvienam subjektam, kas iesaistīts pārdzīvojumā, piemīt intencionālās struktūras, kurā konstituējas viss pieredzētais – arī citu konstituētās jēgas, kuras man ir darītas zināmas. Empātija, iejušanās cita pārdzīvojumā apliecina ne tikai cita subjekta eksistenci, bet parāda, kā citējie konstituējas Es apziņā. Intersubjektivitātē Es iziet ārpus savas subjektivitātes sfēras. Citējais nevar būt dots man tieši, tieši dots ir man mana paša ķermenis, mani paša pārdzīvojumi. Citējo Es konstituē kā ārpus Es esošu ķermeni kopā ar citējā konstituēto jēgpilno pasauli. Intersubjektivitāte parāda, kā Es nokļūst cita garīgajā pasaulē, cita pieredzē. Cita pieredze ir pāreja no transcendentālā Es uz Tu un Mēs-visi.

Intersubjektivitāte ir komplicēta, tā ietver: 1) transcendentālo intersubjektivitāti; 2) svešējā pieredzējumu; 3) intersubjektīva pārdzīvojuma fenomenu. Skaņas jēgas konstituēšanās notikumā šie minētie intersubjektivitātes aspekti ir vienlīdz svarīgi.

¹²⁴ Turpat. – 294. lpp.

Transcendentālā intersubjektivitāte parāda, ka intencionalitāte kā apziņas pamatīpašība piemīt ikvienam Es. Tā parāda, ka citiem Es ir identiska apziņas intencionālā struktūra ar manu Es. “Man kā ego specifiski savpatais, manējais, mana kā “monādes” konkrētā esamība tīri manī pašā un tikai priekš manis noslēgtā savpatumā, spēj ietvert jebkuru – arī uz svešējo vērstu – intencionalitāti.”¹²⁵ Huserls parāda, kā mēs no egoloģijas nonākam pie intersubjektivitātes, kurā darbojas: es – citējais – lietas - pasaule. Fenomenoloģija neskata tikai vienu vienīgu apziņu. Apziņas vērstība uz citiem Es apliecina kopīgus jēgpilnus horizontus, kuri nav tikai kāda Es īpašojums - katrs Es konstituē gan pats sevi, gan arī citus Es, ķermeņus, idejas, darinājumus. Citi Es konstituē manu Es. Mūsu savstarpējās saprašanās un arī nesaprašanās pamatā ir dotā spēja intencionāli tvert vienam otru.

Subjekta pieredzējuma pasaulē konstituējas sociālās kopapziņas, intersubjektīva pasaule, ārējā pasaule. Tās ir jēgpilnas priekšmetiskumu pasaules, kas ir piederīgas cilvēku kopībai kā pārdzīvojuma pasaules. Vairākiem Es var būt viena kopīga jēgpilna appasaule. Šāda intersubjektīva pasaule ir redzama, piemēram, koncerta atskaņojuma laikā, lekcijā, diskusijā utt. Huserls intersubjektīvas skaņu un mūzikas pasaules neanalizē, bet parāda pamatu kopīgas jēgpilnas pasaules notikšanai, kuru raksturo ar “daudzveidīgu Uz-to-vērstību (Daraufbezogensein) resp. virzību (Getriebenwerden)”¹²⁶, kur liela nozīme ir uzmanībai, empātijai, motivācijai. Intersubjektivitātes jēdziens Huserla filosofijā parāda, kā uz savu pārdzīvojumu orientētais cilvēks nonāk pie sveša Es pieņemšanas, citējā ienākšanas, kā īstenojas objektivitāte tādā nozīmē, ka tā ir spēkā daudziem subjektiem. Intersubjektivitāte parāda citu Es iekļaušanu savā pasaulē, līdzās Es ir citējā ienākšana: “Tātad šis *pats par sevi pirmējais svešējais* (pirmais “Ne-Es”) ir *citējais Es*. Un tas padara iespējamu kādu jaunu, bezgalīgu kāda svešējā apvidu, objektīvo dabu un pasauli vispār, pie kura pieder visi citējie un Es pats.”¹²⁷ Šie citējie Es tiek konstituēti kādā savdabīgā Es-kopībā, kura, savukārt, konstituē vienu un to pašu pasauli. Šī konstituētā pasaule ir kopīga, jēgpilna, garīga pasaule.

Mēs varam atrasties vienā fiziskā telpā, piemēram, braucošā vilciena vagonā, kurā citējos konstituēju tādēļ, ka tiem ir ķermeņi, es viņus pieredzu kā miesas ķermeņus. Mums nav kopīga garīga jēgpilna pasaule, bet es esmu konstituējusi kādu objektīvi esošu pasauli, kurā ir citi Es un braucošs, kladzošs vilciens. Atskatot paziņojumam par nākamo pieturu, ienāk kāds diezgan nenozīmīgs, bet kopīgs pārdzīvojums, nākamā pietura. Kāds, kas lasa, to

¹²⁵ Turpat. – 296. lpp.

¹²⁶ Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 142. lpp.

¹²⁷ Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 306. lpp.

pat var nedzirdēt, bet tie, kas to dzirdējuši, konstituē to kā nākamo vilciena pieturu. Ne vienmēr atrašanās kopīgā fiziskā telpā ir intersubjektīvs kopīgs jēgpilns pārdzīvojums. Es varu nosēdēt vilcienā stundu, divas utt., un pat nepamanīt, cik ķermeņu īsti atrodas vagonā, jo mana intence ir vērsta uz rakstu laikrakstā, vai dabu, kas redzama pa vilciena logu. Šis piemērs parāda, ka pastāv īpaša intencionalitāte, kas veido intersubjektīvu pārdzīvojumu, apziņas vērstība uz citiem iesaistītiem Es, šo citu vērstība uz Es, un kopīga vērstība uz lietām un notikumiem apkārt.

Svešējā sākotnējo pieredzējumu Huserls skata kā ķermeniskā pieredzējumu: “Pieredzējums ir oriģinālapziņa, un patiesībā mēs vispārīgā attiecinājumā uz kāda cilvēka pieredzējumu sakām – citējais pats savā miesiskumā (Leibhaftigkeit) stāv te, mūsu priekšā. Taču šis miesiskums neliedz mums bez kādiem aplinkiem atzīt, ka tādā kārtā mēs vēl nesaskaramies ar citējo Es kā ar patību, ar viņa paša pārdzīvojumiem to sākotnējā dotībā un parādīšanās veidos – jeb ne ar ko tādu, kas piederētu pie viņu savpatības.”¹²⁸ Lai mums veidotos kopīga intersubjektīva pasaule, jābūt intencionalitātes jēgpastarpinājumam, kādai *līdzās klātienei, klātbūtnei – līdz-veidošanai*. To varam iedomāties iztēlē kā notikumu, kurā iesaistīti Es un citi Es, pats notikums, piemēram, kopēja projekta īstenošana, skaņdarba atskaņošana, diskusija utt., kur šajos notikumos risinātie jautājumi parādās kā jēgpastarpinājumi, jēgvienības, kuras nav tikai subjektivitātē konstituētas, bet kopīgas visiem notikumā iesaistītiem dalībniekiem.

Intersubjektivitāte sniedz skaidrojumu, kā ir iespējams radīt mākslasdarbus, veikt atklājumus, rakstīt filosofiju, lai tie būtu saprotami un jēgpilni arī citiem. Tie ir intersubjektīvi pārdzīvojumi ar intersubjektīvu jēgu.

2.3. Skaņa - laikobjekts

Jēdziens ‘laikobjekts’ fenomenoloģijā apzīmē fenomenus, kuriem imanenti piemīt laika ilgstamība. Edmunds Huserls izmanto skaņu kā laikobjekta piemēru, lai parādītu *pārdzīvojuma laiku, imanento un transcendentu laiku, iekšējās laikapziņas struktūras, laika konstituēšanos*.

¹²⁸ Turpat. – 307. lpp.

Huserla filosofija risina fundamentālu filosofisku jautājumu – Kā es zinu, ka laiks ir? Kā es laiku pārdzīvoju? Kas ir pārdzīvojuma laiks? Edmunds Huserls jautā: “Kā līdztekus laikobjektiem – imanentajiem un transcendentajiem – tiek konstituēts pats laiks?”¹²⁹

Huserls darba “Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija” pirmajā nodaļā raksta, ka: “Laikapziņas analīze ir tas krusts, kurš izsenis ir gulējis uz deskriptīvās psiholoģijas un atziņas teorijas pleciem. Pirmais, kas jo dziļi izjuta pamatīgās grūtības, ar kurām te jāstāpās, un kas līdz izmisumam nopūlējās, tās risinādam, bija *Augustīns*. Katram, kas mūsdienās vēlas visā nopietnībā nodarboties ar laika problēmu, ir jāpievēršas viņa grāmatas “*Confessiones*” 14. – 28. nodaļai. Jo mūsu pašlepnās tagadnes zinības nav tikušas izšķirīgi tālāk par šo lielo un visnotaļ dziļo domātāju. Tā vēl šobaltdien saglabājuši nozīmi Augustīna vārdi: “*Si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio. (Ja neviens man par to nevaicā, es to zinu; bet, ja gribu vaicātājam to izskaidrot, es to nezinu.)*”,^{Lai arī} Huserla laikapziņas analīzes sākas ar atsauci uz Sv. Augustīna laika izpratni, fenomenoloģisks pārdzīvojuma laiks atšķiras no eksistenciāla iekšējā laika pārdzīvojuma. Huserla uzmanība ir vērsta uz pārdzīvojuma laiku, savukārt Sv. Augustīna uz eksistenciālu laika pārdzīvojumu, kurā laika izplatījums - pagātne, tagadne, nākotne - ir dvēselē. Sv. Augustīns filozofijā skatītais iekšējais laiks turpinās filozofiskajā domā līdz mūsdienām.

Huserls iekšējās laikapziņas analīzēs izgaismo fenomenāla laika struktūras, kas atšķiras no citiem laika raksturojumiem - eksistenciāla laika, laika un telpas kā vērojuma formām, vēsturiska laika, objektīva dabaszinātniska laika.

Fenomenoloģiju interesē pārdzīvojuma laiks, pārdzīvojuma ilgstamība. Apziņā esošais laika plūdums pamato laikobjektu tvēruma iespējamību, un otrādi – fenomena tvērums izgaismo iekšējās laikapziņas struktūras. Pārdzīvojuma laiks ir fenomenoloģiska dotība, kura fundē laika uztveri, laika pieredzējumu: “Tas tomēr ir nevis pieredzes pasaules laiks, bet gan apziņas notikuma imanentais laiks.”¹³⁰

Darbs “Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija” ietver vairākus laiku raksturojošus aspektus: 1) jautājumu par objektīvo laiku un tā izslēgšanu; pārdzīvojuma laiku; 2) jautājumu par aprioriem laika likumiem un laika pirmsākotni; 3) iekšējās laikapziņas struktūru. 4) laikobjektu un laika konstituēšanos; 5) laikapziņu un telpuztveri; 6) apziņas sintētisko iedabu.

Pirms sīkāk skatu Huserla iekšējās laikapziņas analīzes, minēšu: a) ka laika un laikobjekta konstituēšanās notiek visām šīm pazīmēm darbojoties kopā un apliecina apziņas

¹²⁹ Huserls E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 167. lpp.

¹³⁰ Turpat. – 162. lpp.

sintētisko iedabu; b) piemērs par skaņu kā laikobjektu tiek izmantots ar mērķi izgaismot iekšējās laikapziņas struktūras un pārdzīvojuma laiku.

Fenomenoloģiska laikapziņas analīze izslēdz jebkādas uz objektīvo laiku attiecināmus pieņēmumus, bet objektīvā laika izslēgšana nenozīmē tā noliegumu. Par objektīvo mēs varam runāt un domāt kā subjektivitātē tvertu un pārdzīvotu. Tā ir pieeja, kura atšķiras no dabaszinātniskās analīzes: “Fenomenoloģiju nesaista īstenās lietas un īstenā pasaule, arī ne pasaules reālais laiks, ne dabaszinātnes laiks, ne laiks psiholoģijas kā “dabaszinātnes par dvēseli” izpratnē.”¹³¹

Fenomenoloģiju interesē objektīvā laika un telpas konstituēšanās ceļš subjektivitātē. Lai nonāktu līdz laika konstituēšanai apziņā, ir jāatbrīvojas no iepriekšējiem pieņēmumiem par laiku un jākoncentrējas uz pārdzīvojuma laiku, pārdzīvojuma ilgstamību kā tādu, pārdzīvoto Tagad.

Mūsu apziņai nav imanenti piemītošs gadalaiku ritms, skaņdarba skanējuma laiks u.c. Tie ir objektīva laika apliecinājumi. Bet, kā mēs zinām, ka tie ir objektīvi? No vienas puses, objektīvais laiks ir sasniedzams apziņai imanenti piemītošajā transcendences spējā, no otras, laika konstituēšanos nosaka apriorie laika likumi, no trešās – laikobjekti nav imanenti piemītoši apziņai, bet plūstoši fenomeni apziņas straumē, kuriem piemīt objektīvs laiks attiecībā pret pārdzīvojuma laiku.

Laikobjekts pārdzīvojumā veido laika saturu – es laikā uztveru man teiktus vārdus, klausos mūziku, lasu grāmatu utt. Mans pieredzes laiks ir papildīts ar noteiktu objektu tvērumu, kur uztvertie objekti veido laika saturu. Apziņai piemīt spēja šo laika pieredzējumu objektivēt. Skaņdarba skanējums ilgst noteiktu laiku, un šī skaņdarba laika ilgstamība ir izmērāma ar pulksteni. Centrā ir Es, kas konstituē gan noteiktus laikobjektus, gan pārdzīvojuma laiku, gan objektīva laika esamību.

Objektīvā laika konstituēšana notiek fenomenālā laikā, t.i. apziņas iekšējās struktūrās, kurās noris gan tiešs laikobjekta pārdzīvojums, gan šī laikobjekta un laika objektīvācija. Skaņas tvērums apziņā konstituē gan skaņai piemītošo imanento laiku, gan apriori doto spēju laiku konstituēt, gan transcendēšanas spēju: “Mums it visur ir jānošķir *apziņa* (plūdums), *uztvērumparādība* (imanentais objekts) un transcendentais priekšmets (ja vien kāds primārs saturs nav imanents objekts). Ne jau katra apziņa veic attiecinājumu uz “objektīvi laicisko” (proti, transcendentu), uz objektīvo individualitāti, piemēram, ārējo uztvērumu.”¹³²

¹³¹ Turpat. – 162. lpp.

¹³² Turpat. – 214. lpp.

Fenomenāls laiks ir ieskatīts, iztēlots, vērots, jēdzieniski domāts. Fenomenālā laika noskaidrošanā: “Mēs pūlēsimies vērst skaidru *laika apriori*, un, līdz galam izpētīt laikapziņu, izgaismot tās būtību nosakošo konstituēšanos un eventuāli gan specifiskās laiciskuma uztveres saturus, gan tās aktu raksturvienības, pie kurām esenciāli pieder apriorie laika likumi.”¹³³ Fenomenālais laiks ir fenomenāla objektivitāte, pie kuras pieder apriorie laika likumi. Ierasti par Huserla laika analīzi nozīmīgāko devumu uzskata iekšējās laikapziņas struktūras izgaismošanu, bet šīs struktūras, tāpat kā ikviens fenomenāla laika skatījums, pamatojas aprioros laika likumos.

Huserls aprioros laika likumus skata kā laiknovietojumu un laika noveidnes:

1) *Laiknovietojums* vienmēr ir Tagad – izpausme: “Pie laika apriorās būtības pieder tas, ka laiks ir laiknovietojumu kontinuitāte, kas izsaka drīz identiskas, drīz mainīgas objektivitātes, kuras piepilda šo laika kontinuitāti, un ka absolūta laika homogenitāte nenovēršami tiek konstituēta pagātnes modifikāciju plūdumā, nemitīgi izstrāvojot *kādam Tagad*, kas ir laika jaunrades punkts, laicisko stāvokļu jaunrades avots vispār. Šie likumi ir aizsniedzami evidencē un balstās uz pirmējām dotībām. Pirmējā dotība vienmēr ir tagad-izpausme, tātad tām ir pilnīgi identisks laiknovietojums.”¹³⁴ Apriorā laika likums pamato iekšējās laikapziņas nerimtīgo plūdumu, kurš konstituē vienmēr kādu aktuālu Tagad pārdzīvojumu, un šim Tagad pārdzīvojumam laiknovietojums ir nevis sastingusi vienība, bet gan nemitīgs šādu laiknovietojumu plūdums, kurā nav iespējams novilkt skaidru robežu starp katru Tagad, lai arī laiknovietojums vienmēr ir kāds Tagad. To var redzēt, piemēram, izrunājot teikumu – *Laiknovietojums, par ko raksta Edmunds Huserls, ir ideāls, bet nevis kaut kas tāds, kas aizņem fizisku telpu*. Šis apgalvojums, izteikts balsī, aizņem apmēram divdesmit sekundes. Katrs vārds, kuru izrunāju, izstrāvo kādu Tagad, apliecina noteiktu laiknovietojumu apziņā. Laiknovietojums piemīt gan katrai izrunātai skaņai, gan vārdam, gan teikumam kopumā. Katram no izrunātajiem vārdiem ir identisks laiknovietojums iekšējā laikapziņas plūsmā, bet šis teikums kopumā ir vienots fenomēns, kas satur iekšēju laiku, kur katrs Tagad izteiktais vārds satur iepriekšējo un ir vērst uz nākamo.

Nākamais Edmunda Huserla iezīmētais apriorā laika likums – laika noveidne izriet no pirmā.

2) “Pie laika noveidnes apriorās būtības pieder tas, ka sajūtiespaidi, uztvere, nostāja – viss būtībā ir līdzdalīgs *vienā un tajā pašā* laika plūdumā un ka objektīvi absolūtais laiks

¹³³ Turpat. – 166. lpp.

¹³⁴ Turpat. – 207. lpp.

identiski ir viens un tas pats – kā laiks, kas pieder pie sajustā un uztvertā.”¹³⁵ Līdzās laiknovietojumam ir laiknoveidnes kā uztvere, iespaidi, nostāja, attieksmes. Laiks pārdzīvojumā ir sajusts un uztverts, tas ir pirmsobjektīvais laiks un fundē laika objektivācijas iespēju.

Gan laiknovietojums, gan laiknoveidnes ir vienādi līdzdalīgas laika pārdzīvojumā, kur nav nodalāma viena uztvērumparādība no citas, tās viena pēc otras konstituējas tai identiskā uztvēruma laikā. Dzirdētais teikums, kas aizņem divdesmit sekundes ir uztvērumparādība, kurai atbilst identisks uztvēruma laiks – laika novietojums iekšējā laikapziņas plūdumā. Apriori dota ir nevis kāda konkrēta uztvērumparādība kā, piemēram, teikums, bet gan pati uztvērumspeja un iekšējā laika plūsma, kurā nemitīgi ienāk un iziet objekti. Šajā iekšējā laika plūdumā satiekas sajūtiespāidi, uztvere, nostāja un pārdzīvojumā esoši fenomenī. Laika plūdums ir redzams kā nemitīga konkrētu uztvērumparādību maiņa. Tukšs laika plūdums tāpat kā tukša intencionalitāte nav iespējama.

Jautājums par laika aprioritāti ietver arī jautājumu par laika pirmsākotni. Fenomenoloģijā laika pirmsākotne ir subjektivitātē, kas parāda fenomenoloģisko pieeju – sākt ar doto, pārdzīvojumā esošu laikobjekta tvērumu, kas izgaismo iekšējās laikapziņas struktūras. Iekšējā laikapziņa tāpat kā intencionāla apziņas plūsma konstituējas caur fenomenu plūdumu tajās. Apriori ir dota laika konstituēšanās iespējamība, bet laika pārdzīvojums ir iespējams tikai ar uztvērumā ienākošiem objektiem. Caur šādu divpusēju korelāciju izgaismojas iekšējās laikapziņas struktūras.

Iekšējās laikapziņas struktūras veido trīs pamatmodi: retence (pagātne, atmiņa) – tagad punkts – protence (nākotne, gaidas). Šie modi savijas ar laikobjektam piemītošo laiku, veidojot vienotu laikuztvērumu. Retence un protence kā plūstoši iekšējās laikapziņas struktūras modi vienmēr ir tverti tagadnes pieredzējumā, ietverot gan atmiņu, gan gaidas. Tas labi redzams melodijas kā vienota fenomena tvērumā, kur skaņu plūduma pārdzīvojumā konstituējas pagātne, tagadne, nākotne kā vienmēr notiekošs tagad. Ja būtu tikai viens apziņas dotības mods, tad mēs pagātnei varētu pieredzēt tikai kā pagātnei un nākotnei tikai nākotnē. Pagātnes skaņas pieredzējums ir atšķirīgs no tagadnes skaņas pieredzējuma - pagājusī skaņa ir modificēta tās tagadnes modā kā esoša, bet jau aizejoša. Aizgājusī skaņa, kas reizē ir saglabājusies, ir viena un tā pati skaņa, tikai modificēta. Tādā veidā retence ir dotības mods, tā ir pagātnes reprezentatīvā tagadne tagad. Laikapziņa ir nemitīga plūsma kā nerimtīga retenču – protenču ķēde, kas konstituējas tagad punktā, un katrs esošais tagad aiztur iepriekšējo un ietiecas nākamajā tagad. “Tas ir evidentī, ka skaņas plūduma vai šajā

¹³⁵ Turpat. – 207. lpp.

mirkli klausītas melodijas apziņa uzrāda pēctecīgu uztvērumu, un te jebkāda tā apšaubīšana vai noliegums izrādītos bezjēdzīgs.”¹³⁶ Iekšējās laikapziņas struktūra konstituējas līdz ar pārdzīvojumā esošiem fenomeniem, jo “fenomenoloģiskā laika analīze nevar izgaismot laika konstituēšanu, neņemot vērā laika objektu konstituēšanās norisi.”¹³⁷

Tiešs laikobjekta tvērums ir Šeit un Tagad, un katrs Tagad ir iepriekšējo Tagad saturošs un vērsts uz nākamo Tagad. Tagad nav punktveida uztvērums, bet katram Tagad ir ilgstamība. “Skaņa sākas un beidzas, un tās pilnā ilgme ir visa tās norises vienība, kuras ietvaros tā sākas, beidzas un arī “aizslīd” pēc izskanēšanas aizvien tālāk pagājībā. Šajā aizslīdēšanā es vēl iespēju to „saturēt”, man tā vēl pieder „retencionāli”, un, kamēr vien retence uzkavējas, šai skaņai ir pašai savs laiciskums, tā arvien ir tā pati, tās ilgstamība arvien ir tā pati.”¹³⁸ Tagadnes apziņa ir primāra, jo tā ir arī vieta visu pagātnes un nākotnes pieredžu priekšstatīšanai.

Skaņas un melodijas fenomenu Huserls izmanto kā noteiktu laikobjektu, lai parādītu laika konstituēšanos apziņā. Pārdzīvots laikobjekts ir kāda jēgpilna fenomena norise apziņā, un caur šādu piepildītu apziņu reizē konstituējas gan pats laikobjekts, gan iekšējās laikapziņas struktūras, gan objektīvais laiks.

Laikapziņas analīzē izgaismojās laikobjektu uztvērums kā momentuztvērums un ilgstošs laiks, uztvērums kā patstāvīgs akts un uztvērums kā tagadniskojuums.

Melodijas pieredzējumā katra skaņa ir dzirdama saistībā ar iepriekšējo un nākamo skaņu - iepriekšējā skaņa kā retencionāla aizture apziņā ir arī tad, ja ienāk jau cita skaņa. Klausoties katru toni izolētībā vienu no otra, mēs nevaram pieredzēt melodiju kā vienotu fenomenu. Ja apziņa būtu punktveida, katrai skaņai būtu tikai tās pašas dzīve, tad no skaņām nevarētu veidot skaņdarbus, balsī izteikt domas. Katrs tonis melodijā un katrs vārds teikumā, ir katrs pats par sevi ilgstoši, tie paši par sevi ir temporāli objekti, ar sākumu, vidu un beigām. Ikviena skaņa ir aizejoša kā vienība, kur arī pagātnes skaņa nekad nekļūst par statisku objektu: “Katrā taustiņu piesitienā es klausos tagad, un turpinājumā tam piemīt katrreiz jauns Tagad, un attiecīgi katrs tikko aizslīdējušais Tagad pārvēršas par pagājušo. Lūk, tā es ikreiz klausos tikai toņa aktuālo fāzi, un visa ilgstošā toņa objektivitāte tiek konstituēta kādā aktu kontinuumā, kura vienu daļu veido atcerējums, otru – visniecīgāko, punktuālo – uztvērums, trešo – gaidas.”¹³⁹

¹³⁶ Turpat. – 162. lpp.

¹³⁷ Turpat. – 167. lpp.

¹³⁸ Turpat. – 168. lpp.

¹³⁹ Turpat. – 168. lpp.

Uztvērumā esošs skaņdarba skaņējums pēc Huserla terminoloģijas ir “saturēta tvēriena skavās”. Apziņā saturēti skaņdarbi ir gan hilētiskā, gan reflektīvā uztvērumā – mēs tos tveram gan sajūtās, gan par tiem domājam un analizējam, t.i. veicam vārdisku refleksiju par atskaņoto skaņdarbu: “Es varu vērst uz to skatienu, būdams iesaistīts jaunā aktā, kuru mēs saucam par *refleksiju* vai atkalatcerējumu.”¹⁴⁰ Refleksija par skaņdarbu ir jau cits fenomenoloģisks tvērums nekā tiešs skaņdarba skaņējuma pārdzīvojums. Ar katru jaunu skaņdarba tvērumu apziņā, neatkarīgi, vai tas ir jauns atskaņojums, vai atmiņā izgaismojies fenomens kā iedomāts un iztēlots utt., skaņdarbs konstituējas laikapziņā. Notiek laika pārklāšanās – skaņdarbam imanenti piemītošais laiks pārklājas ar tā pieredzējuma laiku – skaņdarbs laikapziņā ir tieši tik ilgi, cik tas ir uztverē un pārdzīvojumā. Skaņdarbam izskanot vai par to vairāk nedomājot, skaņdarbs aizplūst no laikapziņas, kurā jau ienāk nākamais objekts.

Huserla filosofijā skatītie laikobjekti ir “fenomeni, kuri konstituē laiku, tātad ir evidentā kārtā pilnīgi citas priekšmetiskās dabas nekā tie, kuri paši ir konstituēti laikā.”¹⁴¹ Laikobjekts ir fenomens, kas notiek laikā, kuru uztveram laikā un kuram pašam piemīt savs iekšējs laiks, intensitāte, ritms, intencionalitāte. Šīs pazīmes veido laikobjekta priekšmetiskumu un dotības. Skaņa satur laiku, tā ir ienākoša un aizejoša, intencionāli nosacīta ar iepriekšējo skaņu un vēsta uz nākamo skaņu: “Skaņa saglabā savu laiku, neviens laikpunkts netiek novirzīts, bet tas izzūd apziņas dūmakā; attālums starp darinošo Tagad kļūst arvien lielāks. Skaņa kā tāda ir tā pati, bet skaņa tādā veidā, kādā tā parādās uztvērumā (in Weise der Wieerscheinung), arvien ir citāda.”¹⁴²

Intencionalitāte, tāpat kā laiks, ir piemītoša gan apziņas plūsmai, gan pašiem laikobjektiem. Intencionalitāte ir *vērstība uz*, bet laikobjektam ir citas iedabas intencionalitāte un apziņai cita. Laikobjekta intencionalitāte nav raksturojama kā noēzes-noēmas korelācija. Tā parāda plūstošo laikobjekta iedabu, piemēram, katrs teikumā iekļautais vārds satur iepriekš pateikto vārdu un ir vērst uz nākamo. Teikums, teksts, literārs darbs, teātra izrāde, skaņdarbs, ikviens laikobjekts satur sev piemītošu iekšēju intencionalitāti.

Laikobjektu analīze parāda, ka intencionalitāte ar laikapziņas struktūras norisēm ir sakususi. Laikobjekta tvērumu apziņā izgaismo gan apziņai apriori piemītošo, gan ienākošo un mainīgo. Laikobjekta iekšējā intencionalitāte nav apziņas dotībām imanenti piemītoša,

¹⁴⁰ Turpat. – 223. lpp.

¹⁴¹ Turpat. – 209. lpp.

¹⁴² Turpat. – 169. lpp.

bet tā konstituējas laikobjekta tvērumā kā laikobjekta ilgstamība. Pārdzīvojuma laikā ir divu laika plūdumu un divu intencionalitāšu pārklāšanās, un reizē tas ir vienots notikums.

Skaņdarba skaņējums kā nemitīga skaņu secība ir daudzslāņaina skaņu intencionalitāšu pārklāšanās. Vienlaicīgi atskanot skaņām no vairākiem mūzikas instrumentiem tās savstarpēji pārklājas, katra instrumenta skaņas skan savā ritmā un secībā ilgstošā kontinuumā ar citu instrumentu skaņējumiem.

Tāpat arī izrāde ir intencionāli vienots fenomēns. Katrs izteikts teikums ir intencionāls vārdu plūsmas notikums. Vārdi un teikumi „kustas” attiecībā gan viens pret otru, gan attiecībā pret iekšējo laikapziņas struktūru.

Ja aprakstām laikobjekta pieredzi, mēs redzam, ka apziņa ir augsti artikulēta struktūra, kurā ir daudz un dažādas fāzes, “ ka laiciska objekta uztvērums pats ir apveltīts ar savu laiciskumu, ka ilgstamības uztvērums priekšnosaka paša uztvēruma ilgstamību, ka jebkura laikveidojuma uztvērums piemīt pašam sava laikveidotība.”¹⁴³

Laiku, ko satur laikobjekts, mēs nevaram izmainīt. Ja kāda simfonija atskanētu kā akords, vienā mirklī visas simfonijas skaņas reizē, tas nebūtu simfonijas skaņējums, bet skaļš troksnis, kas pilnībā izjauc skaņdarba kārtību.

Piemēram, viens no Franca Šūberta Astotās Simfonijas atskaņošanas laikiem ir 46:21¹⁴⁴ Tas ir šīs simfonijas skaņējuma saturētais laiks. Kamēr mūzika skan, tikmēr simfonijai piemīt laiks. Nošu teksts vai skaņu ieraksts, kas ievietots plauktā, nesatur laiku aktuāli, nav notikums ne apziņai imanenti piemītošā laikā, ne simfonijas skaņējumam imanenti piemītošā laikā. Skaņdarbs kā nošu teksts ir objektīva liecība, kas apliecina kādu noteiktu kultūrvēsturisku laiku un ir hronoloģiska laika zīmes. Skaņdarba nošu teksts iekšējo laiku satur potenciāli.

Skaņai piemītošo imanento laiku mēs nevaram ne samazināt, ne paildzināt. Tas nenozīmē, ka, piemēram, tonim ‘do’ vienmēr jāskan vienā un tajā pašā laika ilgumā. Katrā skaņējumā tas skan citā ilgstamībā, un apziņas tvērumā šo skaņējumu ilgstamības ir konstituētas kā doto skaņu ilgstamības. Dzirdētu melodiju mēs atpazīstam gan pēc tās fragmentiem, gan skaņdarba kopumā. Huserls raksta, ka „gan vijoles skaņai, gan skaņas uztvērumparādībai piemīt tās ilgstamība un šīs ilgstamības ietvarā nemainīgums vai izmaiņas.”¹⁴⁵

¹⁴³ Turpat. – 167. lpp.

¹⁴⁴ Simfonijas atskaņojuma laiks ņemts no skaņu ieraksta: Schubert F. Schubertiade. Sinfonien. – TIM, 2001. [Simfonijas atskaņojums ierakstīts 1946. gadā, diriģents Herberts fon Karajans].

¹⁴⁵ Huserls E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija.// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 210. lpp.

Ikviena apziņā ienākoša lieta ir konstituēta laikā. Ja apziņā tveram laikobjektu, notiek laiku pārklāšanās – no vienas puses, mēs to pārdzīvojam laikā, no otras puses, pārdzīvojumā esošā objekta dotībai ir piemītošs laiks.

Iekšējā laikapziņā konstituējas gan laikobjekti, gan objekti, kuriem nepiemīt iekšējs laiks kā, piemēram, vāzei uz galda. Šie objekti, kuriem nav savs iekšējs laiks, arī ir fenomeni, kas ienāk un izzūd nerimtīgā apziņas plūsmā. Tie paši nesatur laiku, bet tiek tvirti apriori dotā laikapziņas plūsmā. Tie, tāpat kā laikobjekti, ir notikumi gan iekšējā laikapziņā, gan telpas apziņā kā universālā vērojumā, tas ir, laikapziņas, telpuztveres intencionālās plūsmās, apziņas sintētiskā darbībā mēs tveram konstituējošos priekšmetus. Intencionalitātes, laikapziņas, telpapziņas plūdumi saaužas vienotā pārdzīvojumā, kas konstituējas līdz ar skaņu skanējumu.

Iekšējai laikapziņai līdzās ir “telpas apziņa”, t.i., pārdzīvojums, kurā kā uztvērums un fantāzija īstenojas “telpas uzskate”. „Kad mēs atveram acis, tad tūdaļ ielūkojamies objektīvajā telpā; tas (...) nozīmē, ka mums pieder vizuāli sajūtstari, kas fundē telpas parādīšanos, t.i., (...) novietotu lietu parādīšanos.”¹⁴⁶ Novietoto lietu kā galda, krēsla, vāzes u.c. priekšmetu parādīšanās un izžušana no apziņas plūsmas liecina gan par iekšēju laikapziņu, gan iekšējo telpas apziņu kā apriori dotām spējām uztvert lietas ar atšķirīgām priekšmetiskām dotībām. “Pie pilna apjoma telpiskās vides fenomenoloģijas piederētu vienlīdz ar lokāldatu izpēte (...) – datu, kas izveido “redzējuma jutekliskuma lauku.”¹⁴⁷

Skaņdarba skanējums piepilda laiku un telpu, kas reizē ir transcendences rezultātā konstituēts kā objektīvs laiks un objektīva telpa: “Objektīvā telpa, objektīvais laiks un līdz ar to objektīvo lietu un norišu pasaule – tās visas ir transcendences. Te katreiz nākas piebilst, ka transcendentā ir nevis telpa un īstenība kaut kādā mistiskā ‘lietas par sevi’ nozīmē, bet gan tieši fenomenāla telpa, fenomenāla telplaiciska īstenība, uztvertās telpas tēls, uztvertā laika tēls.”¹⁴⁸

Mēs nevaram teikt, ka skaņdarbam kā laikobjektam nav nekāda sakara ar telpu. Telpas apziņa, tāpat kā iekšējā laikapziņa, ir vienlīdz nozīmīga. Piemēram, bez šādas “telpas uzskates” mūzikas skanējums nebūtu mūzikas skanējums koncertzālē, bet gan kāds neizskaidrojams pārdzīvojums, kas sašķobītu visas Huserla smalkās analīzes par absolūtām dotībām, jo mēs sāktu šaubīties, vai tas, ko tveram, tiešām ir, piemēram, simfonijas atskaņojums koncertzālē simfoniskā orķestra izpildījumā. Atskaņojums ir noteiktā telpā ar vietu un skaidru izvietojuma kārtību - diriģents nevar stāvēt aiz orķestra un diriģēt

¹⁴⁶ Turpat. – 162. lpp.

¹⁴⁷ Turpat. – 162–163. lpp.

¹⁴⁸ Turpat. – 163. lpp.

koncertzāles sienai, un klausītāji nevar sēdēt pamīšus ar orķestrantiem. Šāds sajukums atņem koncertam neapšaubāmību un ir neiespējams skaņdarba tvērums kā pēctecīgs notikums: “Tas ir evidenti, ka skaņas plūduma vai šajā acumirkļī klausītas melodijas apziņa uzrāda pēctecīgu uztvērumu, un te jebkāda tā apšaubīšana vai noliegums izrādītos bezjēdzīgs.”¹⁴⁹ Apriori dotā telpuztvere un laikuztvere apziņā spēj konstituēt koncertu kā notiekošu objektīvā laikā un telpā. Līdz ar jēgpilna laika konstituēšanos notiek arī jēgpilnas telpas konstituēšanās. Apziņas darbības sintētiskā iedaba pamato spēju tvert skaņdarbu kā vienotu fenomenu, kurā laikuztvērumi mijas ar telpuztveri, tie pārklājas. Strukturēta telpa parādās koncerta iekārtojumā, bet, kā ir tad, ja mūziku klausāmieši no atskaņošanas ierīcēm, kuras nēsājām līdz, un šeit telpa nav strukturēta kā koncerta laikā? Koncertu klausoties ierakstā līdzās darbojas laikapziņas un telpapziņa. Klausīšanās, dzirdēšanas telpa var nebūt koncerta notikuma reālā telpa, tā varbūt iztēlē, atmiņā, tā vispār var nebūt konstituēta kā telpa, kurā notiek koncerts, bet telpuztverē ir konstituēti priekšmeti, kuriem nav nekāda tieša sakara ar koncerta notikumu, piemēram, istaba, kurā klausos koncertu.

Visas šīs fenomenoloģijā skatītās laika analīzes ir veiktas ar mērķi izgaismot laika konstituēšanos apziņā. Laiks ir atcerējumā, vērojumā, evidencē. Katru reizi laiks konstituējas ar citām laikuztverē esošām parādībām, laiku saturošām norisēm. Mēs nevaram teikt, ka skaņa ir dota apriori, skaņa ienāk un aiziet, pateikti vārdi ienāk un aiziet, tie ir mainīgie fenomeni apziņas pašdotībā. Fenomenoloģiska laika un laikobjektu konstituēšanā mūsu apziņas vērstībā uz laikobjektu tiek konstituēts laiks. Mēs varam klausīties melodiju, kurā nerimtīgi ienāk skaņa pēc skaņas. Vēlāk to nosaucam par melodijas pārdzīvojumu, bet nevis par laika pārdzīvojumu. Lai laikobjekta tvērumā konstituētu laiku, apziņas intencei ir jābūt vērstai tieši uz laiku. Huserls runā arī par laiku, kas ir tīrā apziņā: “Tīrā apziņā ir īpašs laika lauks, “fenomenoloģiskā laika lauks”. To nedrīkst sajaukt ar “objektīvo laiku (...)”¹⁵⁰

Ar piemēru aprakstīšu vēja kā laikobjekta pārdzīvojumu un pārdzīvojuma laiku: *Mēs varam tvert vēju kā vēju, un nepārdzīvot laiku, ko vējš sevī satur, bet mēs varam tvert vēju un reizē ar vēja tvērumu pārdzīvot laiku un telpu. Vēja plūsma satur laiku, tāpat kā skaņa, dziedājums satur sev piemītošu laiku un ritmu. Vējam un dziesmai piemītošo iekšējo laiku mēs sajūtam kaut kādā telplaiciskā kontinuumā. Kā mēs to sajūtam? Iedomājoties sevi ieslēgtu hermētiskā stikla telpā, mēs nedzirdam neko, kas atrodas ārpusē, bet, paskatoties pa logu, redzam, kā vējā lokās koki un krīt lapas. Vējš notiek laikā divējādi – gan mūsu iekšējā laika plūdamā, gan pašai vēja plūsmai piemītošā laikā. Vējam piemītošais laiks ir*

¹⁴⁹ Turpat. – 162. lpp.

¹⁵⁰ Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 67. lpp.

mērojams ar fizikālu lielumu, bet tā pārdzīvojums apziņā ir fenomenāls. Mēs redzam vēja notikumu laikā, bet neredzam laiku pašu par sevi, vēlāk mēs vējam piemītošo laiku varam identificēt ar objektīvu laiku, to aprakstīt, bet tas jau ir cits fenomenoloģisks tvērums, nevis tiešs vēja pārdzīvojums. Mēs vērojam vēju caur lietām, vēja plūsmas iedarbībā lietas laikā mainās līdzīgi, un mēs saprotam, ka tas ir vējš. Tas ir fenomenāla pārdzīvojuma laiks, evidence, kas apliecina nevis laiku pašu par sevi, bet laiku iekšējā pārdzīvojumā uztverot noteiktu laikobjektu. Šajā mirklī tiešā tvērumā laiku nedzirdam skaņās, bet nebūs nekāds pārsteigums, ka, atverot logu, mēs laiku dzirdēsim. Skaņas, kas rodas koku zariem lokoties un lapām saskaroties, notiek vējam un skaņai piemītošā laikā. Vējš satur laiku. Skaņas, kas rodas koku zariem šūpojoties, redzētas lapas, kas krīt no kokiem, saskaņā ar Huserla filosofiju, ir temporāldati vai temporālzīmes, tās ir fenomenoloģiski pārdzīvotas. Vēja un skaņas fenomeniem piemītošo laiku mēs varam pārdzīvot dažādi: redzot, dzirdot, sajūtot ar ķermeni, iedomājoties. Katru reizi ir kāda fenomenoloģiski laiciska nodalītība. Bet, lai arī vējš katram ir sajūsts atšķirīgi, mēs nevaram teikt, ka vējš ir sadalīts, ka vējš ir tikai tad, kad mēs to sajūtam. Mēs transcendējam vēju un skaņu. Pārdzīvoto un pieredzēto: dzirdēto vēju kā skaņas, redzēto vēju kā kustību, gaisa plūsmas sajūtāmību uz ķermeņa. Mēs objektivējam kā vēju vispār, kā objektīva laika apliecinājumu. Mēs vēju transcendējam, atzīstam tā objektivitāti, jo tas ir tverts mūsu pārdzīvojumu plūsmā: "Tikai tas, kas laika uztvērumā tiek konstituēts kā objektīvi derīga esamība, visbeidzot var tikt saukts par bezgalīgo objektīvo laiku, kurā visas lietas un notikumi, ķermeņi un to psihiskās apveltītības, dvēseles un dvēseliskie stāvokļi gūst savu noteikto, ar hronometru nosakāmo laiknovietojumu."¹⁵¹

Mēs vēju dzirdam un redzam apriori dotās intencionālās un laikapziņas struktūrās, un tas ir pamatā mūsu spējai objektivizēt savus uztvērumus. Šīs apziņas struktūras ir sākotnēji dotas, un tajās dažādie vēja pārdzīvojumi kļūst caurskatāmi, skaidri un izprotami.

Fenomenoloģijā ir šķirams tiešs laika pārdzīvojums, ko aizsniedzam intuīcijā, no vēlāk vārdos izteiktā laika pārdzīvojuma – refleksijas par laika pārdzīvojumu. Abos gadījumos laika konstituēšanās notiek subjektivitātē – mēs nevaram pateikt, ko kāds cits ir pārdzīvojis. No malas nevienam šo laika pieredzējumu nevar ne piešķirt, ne iedot, tas ir jāpārdzīvo. Laikobjektu tiešie pārdzīvojumi nav nekas tāds, ko iespējams kolekcionēt atmiņā. Laika, skaņas pārdzīvojumā mēs skatāmies paši sevī. Vārdi ir sekundāri attiecībā pret intuīciju, tie tiek lietoti, lai izteiktu mūsu intuīciju, lai izteiktu to, kā mēs pārdzīvojam skaņu, bet vārdi nekad nevar aizvietot mūsu skatījumu sevī iekšienē. Ar vārdiem mēs

¹⁵¹ Huserls E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija//Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 164. lpp.

aprakstām skaņas pārdzīvojumu. Skaņas aprakstam arī piemīt savs iekšējais laiks, kas ir atšķirīgs no pārdzīvotā skaņas skanējuma laika, no objektīvā laika.

Iekšējais laika pārdzīvojums nav izmērāms ar pulksteni, bet aktuāli ir dots mūsu pieredzējumā kā, piemēram, klausīšanās skaņās un teiktos vārdos.

Laika konstituēšanās ir neatdalāma no laikobjektu pārdzīvojuma apziņā, no iekšējās laikapziņas struktūras, no apziņas intencionalitātes. Abas struktūras patiesībā ir viena struktūra, jo jebkura intence notiek iekšējā laikā, tāpat kā lietas parādību mēs arī vienmēr tveram kā jēgpilnu fenomenu. Huserla laikapziņas analīzes mērķis ir parādīt laika konstituēšanos iekšējā laikapziņas plūsmā, kura izgaismojas kā savdabīga laiku konstituējoša intencionalitāte. Tādēļ, analizējot iekšējo laikapziņu, Huserls to raksturo kā apziņas straumes divkāršo intencionalitāti, kur apziņas intencionalitātē konstituējas pati intencionalitāte un intencionāls laika pārdzīvojums.

Skaņas laiciskums, uztvērumš, jēga veidojas vienlaicīgi līdzās esot: 1) apriori dotai iekšējai laikapziņas plūsmai, kas ir pamatā jebkura laika uztverei vispār, 2) uztvertā fenomena iekšējam laikam, 3) apziņas intencionālajai struktūrai. Līdz ar to laikobjekts nav tikai laiku apliecinošs, bet arī jēgpilns. Objektu tvērums veido uztvertu un pārdzīvojumā esošu objektu kontinuumu – jēgpilnas pasaules.

2.4. Skaņa, pasaulu konstituēšanās un pasauliskošanās

Fenomenoloģija atsakās no visiem iepriekšdotiem pasaules skaidrojumiem, no pasaules ainu veidojošām filosofijām. Fenomenoloģijā jēdziens *pasaule* parāda cilvēka iekļautību noteiktā, jēgpilnā horizontā. Pasaule tiek raksturota ar tādiem jēdzieniem kā konstituēšanās, pasauliskošanās, izgaismošanās.

Aprakstot skaņu kontekstā ar Edmunda Huserla pasaulu konstituēšanās ideju, tīrie fenomenoloģiskie apraksti sāk zaudēt stingrību un papildinās ar interpretācijām. Izmantojot Martina Heidegera uzskatus par pasaulu pasauliskošanos, skaņa tiek skatīta nevis no Es perspektīvas, bet no klātesamības būšanas pasaulē. Skaņas un pasaules skatījums fundamentālonoloģiskā un hermeneitiskā kontekstā izgaismo vairākus Martina Heidegera filosofijas jautājumus: klātesamības esamību pasaulē, pasaules pasauliskošanos, mākslasdarba appasauli u.c. Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskajos skatījumos ir nozīmīgi Merlo-Pontī uzskati par uztveres pasauli. Viņa darbs „Uztveres

fenomenoloģija” pamato, ka mēs zinām uztverto pasauli, tas ir pasauli, kura ļaujas būt uztverta.

Pasaļu skatījums fenomenoloģijas attīstības gaitā mainās. Ar dažādiem jēdzieniem tiek nosauktas līdzīgas lietas. Piemēram, Huserla *dzīvespasaule*, Heidegera *esamība pasaulē* kā klātesamības ikdienas eksistence, Merlo-Pontī *uztveres pasaule* izsaka katras dienas pieredzi un būšanu pasaulē. Huserla izstrādātā *intersubjektīvi nosacītā pasaule* fenomenoloģijas turpmākā attīstībā ir redzama kā *esamība kopā ar citiem, esamība citam* u.c. Šis visai neviennozīmīgais, bet ne pretrunīgais, pasaļu redzējums parāda, ka fenomenoloģiskos tekstos minētās pasaules ir skatāmas gan kopumā, gan katra filosofiskā teksta un domātāja kontekstā.

Edmunda Huserla fenomenoloģijā aplūkotajām *pasaulēm* ir gan kopīgas, gan atšķirīgas pazīmes. Tas raisa jautājumu: Kas ir *pasaule* fenomenoloģijā? Varētu atbildēt īsi – klasisko fenomenoloģiju interesē pasaules konstitūēšanās iespējamības būtības. Pastāv nošķīrums starp būtību un pasauli tādā nozīmē, ka būtība kā absolūta neapšaubāmības sfēra ir pasaules konstitūēšanās iespējamības pamatā. Pasaule nav būtība, nav arī pašdotība, tā ir Es intencionālās darbības nosacīta. Pasaule un Es ir savstarpēji nosacītas tādā nozīmē, ka pasaule ir nemitīgi konstitūējošs jēgpilns komplicēts fenomēns. Edmunda Huserla fenomenoloģija pamato, ka Es ir centrs, kurā konstitūējas paša Es norises, Cita norises, pasaule, atsevišķi fenomēni. Konstitūētā pasaule nav izrauta un neatkarīga no iepriekšējiem pieredzējumiem, bet, tos „ņemot līdzi”, konstitūējas arvien no jauna.

Edmunda Huserla fenomenoloģija pamato, ka pasaule nav viena, bet daudzas. Viņš skata vairākas pasaules: *appasaule, dzīvespasaule, garīgā, idealitāšu, empīriskā, ķermeniskā, uzskatāmā, bezgalīgā, objektīvā, izteiktā, intersubjektīvā, iepriekšdotā* u.c. pasaules. Šīs pasaules, kaut arī ir nosauktas atšķirīgi, ir konstitūējušās apziņā. Tās tiek iedalītas pēc Es aktiem, darbībām, stāvokļiem, intencionalitātes horizontiem, domas iestādņu maiņām. Tas ir cits iedalījums kā saturiski jēgpilnas pasaules – skaņu pasaule, mākslas pasaule u.c. Piemēram, skaņu pasaule var būt konstitūēta gan manā appasaulē, gan teorētiskā idealitāšu u.c. pasaulēs. Atšķirīgu pasaļu konstitūēšanās notiek atkarībā no tā, kādos aktos Es sevi atrod. Šie akti var būt izzinoši, vērtējoši, papildīti ar estētisku pārdzīvojumu, ikdienas dzīvi raksturojoši utt. Huserls „Kartēziskajās meditācijās” raksta: „Jebkura veida [daudzējo] ‘pasaļu’ konstitūēšana ir pakļauta ‘orientētās’ konstitūēšanās likumsakarībai, kas vienmēr ir kāda sekundāri konstitūēta esamība.”¹⁵²

¹⁵² Huserls E. Kartēziskās meditācijas// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 327. lpp.

Konstituējoties arvien jaunām pasaulēm, mēs jau esam kādā iepriekšdotā pasaulē, kura ir ieaudusies dzīvespasaulē, appasaule. Robeža starp dzīvespasauli un appasauli ir nedefinējama, tās savstarpēji ir visradniecīgākās no Huserla minētajām pasaulēm. “Appasaule ir personas aktos uztvertā, atmiņā atsauktā, domas veidā tvertā, no kaut kā iedomātā vai secinātā pasaule – pasaule, kuru šis personālais Es ir apzinājies, kura viņam ir šeit, pret kuru viņš kaut kā izturas, piemēram, tematiski izzinot un teoretizējot attiecībā pret lietām, kas viņam parādījušās, vai izjūtot, vērtējot, darbojoties, tehniski izveidojot utt. (...) Persona ir tieši priekšstatošā, jūtošā, vērtējošā, tiecošā, darbojošā persona un katrā šādā personālā aktā atrodas attiecībā pret kaut ko, pret savas appasaules priekšmetiem. (...) appasaule ir nevis pasaule “patī par sevi”, bet gan pasaule “priekš manis.”¹⁵³ Mēs katrs dzīvojam savādāku dzīvi, starp atšķirīgām lietām, ar atšķirīgām attieksmēm pret vienām un tām pašām lietām, dažādām garīgām pieredzēm, kuras nemitīgi konstituējas līdz ar jēgpilnajām pasaulēm. Appasaule ir uztvertā daudzība, tā ir pieredzi vienmēr tālākvirzoša un iekļaujama jaunās idealitāšu pasaulēs. Tā balstās uz iekšējo pieredzi, un šī iekšējā pieredze iezīmē noteiktas appasaules horizontu. “Subjektam ir apkārtne, kas sākotnējā veidā ir vien viņa apkārtne, kura tātad *sākotnēji* nevar tikt *dota nevienam citam.*”¹⁵⁴ Šādā appasaule Es jau ir, tā ir dota uztvērumā. Appasaule konstituējas līdz ar iepriekšdoto pasauli. “Te pieskaitāmi visi subjekta pārdzīvojumi un arī subjekts pats par sevi kā ‘iekšēji’ percipējams un reāli apercipēts priekšmets, kā subjekts – objekts.”¹⁵⁵

Katrs no mums ir šīs appasaules viduspunkts, jo katrs subjekts konstituē gan pasauli ar lietām, gan šajā pasaulē dzīvojošus citus cilvēkus. Tādēļ pasaule ir arī sociāli veidota, bet vienmēr dota relatīvi subjektīvā veidā. Katra subjekta appasaule, ir atvērts horizonts, relatīva un nepabeigta.

Huserls, nošķirdams dzīvespasauli no idealitāšu, objektīvās u.c. pasaulēm, reizē apliecina to saistību. Dzīvespasaule aptver praktisko, ikdienas pieredzi un eksistenci, tā ir klātesoša objektivizētām zinātnes un teorētiskām pasaulēm kā pirmsteorētiska un pirmszinātniska pasaule. Būdami iekļauti dzīvespasaulē, t.i., pirmsteorētiskā ikdienas pasaulē, esam arī iepriekšdotā pasaulē.

Dzīvespasaule ir pavērsiens no jēgveidošanās struktūrām apziņas intencionālajā plūsmā kā noēzes-noēmas korelācijām uz citu jēgveidošanās avotu – ikdienas pieredzi. Bet dzīvespasaules ieviešana nav uzskatāma par apvērsumu fenomenoloģijā, jo tā neatsakās no fenomenoloģiskās metodes, bet gan fenomenoloģijai paver jaunu aplūkojamo problēmu

¹⁵³ Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 72.– 73. lpp.

¹⁵⁴ Turpat. – 82. lpp.

¹⁵⁵ Turpat. – 83. lpp.

loku. Dzīvespasaule ir universāli dota atšķirībā no teorētiskas un zinātniskas pasaules. Tā ir ikvienas kultūras pamatā un lielā mērā nosaka mūsu sapratni vai nesapratni par citām kultūrām. Ja teorētiskā un mākslas sfērā mēs komunicējamies ar rakstu, publikāciju, mākslasdarbu starpniecību, tad dzīvespasaule nosaka vienmēr mainīgo ikdienas pieredzes horizontu. Dzīvespasaule ir relatīva, plurāla, mainīga jau pašos pamatos. Tā ir jutekliski un empīriski tverama, pirmsteorētiska, bet vienmēr klātesoša arī teorētiskai pasaulei.

Skaņas konstituēšanās fenomenoloģijā tiek skatīta gan kā atsevišķa fenomena konstituēšanās, gan saistībā ar pasaules konstituēšanos, kur līdz ar pasauli konstituējas tajā esošās skaņas un pasauli konstituējošas likumsakarības.

Izmantojot fenomenoloģisko pieeju, skaņu pasaules tvērumu iespējams skatīt kā ikvienas citas pasaules tvērumu, un skaņu pasauli raksturo tās kopīgās iezīmes, kas attiecināmas uz ikvienu fenomenoloģiski domātu pasauli. Šādā skatījumā izgaismojas konstituēšanās likumsakarība. Pasaules konstituējas no Es centra kā Es intencionālā vērstība, no Es pieredzes, iepriekšdotās pasaules, appasaules un dzīvespasaules.

Skaņu pasaule ir ieslēgta konstituēto pasaulu totalitātē, bet reizē ir atvērta bezgalībai, jo Es pieredzes ietvaros pasaulu konstituēšanās process ir nepārtraukts. Skaņu pasaulēs skaņas konstituējas kā jēgpilni fenomeni, veidojot atvērtus skaņu tvēruma horizontus. Skaņu pasaule konstituējas noteiktās intencēs kā klausīšanās un uzmanība, kuras izsauc skaņu skaniskums, tā konstituējas arī ideālā domu pasaulē kā domāts fenomens. Skaņas var būt klātesošas gan iepriekšdotai pasaulei un dzīvespasaulei, gan teorētiskai skaņdarbu pasaulei, gan objektīvai pasaulei u.c. Skaņas var veidot tikai no skaņām vien sastāvošu pasauli kā, piemēram, skaņdarba skanējums. Bet arī šis atskaņojums ir ne tikai tīra skaņu pasaule, bet ietver arī citas iedabas fenomenus – mūziķus, koncertzāli, klausītājus, instrumentus, nošu tekstu u.c.

Pasaule ir mūsu vērojumu, pārdzīvojumu un domu kopumi. Pasaule nemitīgi maina savus horizontus līdz ar intereses un uzmanības lokā esošiem objektiem. Huserla fenomenoloģijā horizonts apzīmē ikvienu intencionālu pārdzīvojumu sfēru. Lai arī horizonts norāda uz aktuālas pieredzes robežām, tas vienmēr ir atvērts, tas pārvietojas līdz ar pārdzīvojumu straumi. Tas ir līdzīgi kā ķermeņa kustība telpā parāda arvien jaunu uztveres pasaules horizontu veidošanos, un apziņā konstituētās jēgas izgaismojas nemitīgā horizontu maiņā.

Katru pasaulē iekļauto fenomenu mēs konstituējam noteiktā horizontā. Arī katram atsevišķam fenomenam ir horizonts – gan iekšējais horizonts, gan ārējais, kur ārējo

horizontu nosaka citi klātesošie fenomeni. Visi šie horizonti kopā veido kādu noteiktu konstituētu pasauli. Ar piemēru parādīšu pasaulu konstituēšanos.

Domājot par skaņu, esmu savā appasaulē. Mana appasaule ir domāta, sajusta, iztēlota utt. Manā appasaulē skaņas ir tikai to tvēruma laikā. Skaņas fenomens konstituējas gan par to domājot, gan klausoties. Skaņa kā domu objekts ir idealitāšu pasaulē. Rakstot fenomenoloģisku darbu par skaņu, skaņa ir domāta, nevis skaniskumā tverta. Ja skaņas skaniskumu tveram skaņdarba skanējuma laikā, tad skaņas konstituējas dzirdamā jēgpilnā pasaulē; ja skaņas ir domās esošas, piemēram, rakstot filosofisku darbu par skaņas fenomenu, tad konstituējas fenomenoloģiski domāta šī pētnieciskā darba teorētiskā pasaule, kurā centrālais fenomens ir skaņa.

Cita pasaule, kurā tiek konstituēta skaņa, piemēram, ir priekšlasījums par skaņu. Interese par skaņu manī ir jau pirms dzirdētā lasījuma. Šo lasījumu es klausos no savas iepriekšdotās pasaules, no savas appasaules un dzīvespasaules, taču lasījuma laikā šīs jēgas mainās. Mana sapratne par skaņu dažādojas. Es dzirdu, kā lasījuma laikā izgaismojas autora jēgpilnā pasaule. Katra jauna sastapšanās ar skaņu domās konstituē ne tikai jaunas skaņas jēgas, bet arī jaunu jēgpilnu pasauli. Es skaņu pieredzu nevis izolēti, bet iekļautu horizontā, kurā bez skaņas ir arī citi fenomeni, bet visi šie fenomeni ir esoši tikai manā jēgpilnās pasaules horizontā. Fenomeni, kurus tveru, ir bezgalīgi daudz tādā nozīmē, ka tie nemitīgi mainās līdz ar manām domām un pārdzīvojumiem. Pirms šī priekšlasījuma noklausīšanas es nezinu tā saturu, es nezinu to jēgpilno pasauli, kura piemīt šī priekšlasījuma autoram. Lasījuma laikā autora jēgpilnā pasaule satiekas ar manējo. Mums katram ir sava iepriekšdotā, garīgā, idealitāšu pasaule, jo skaņa, par kuru esam domājuši, katram ir konstituējusies gan ar līdzīgām, gan atšķirīgām jēgām.

Priekšlasījuma laikā klausītājiem un runātājam veidojas kopīga intersubjektīva pasaule. Intersubjektīvās pasaules jēgpilnais pamats veidojas no autora izteiktās pasaules, kurā klātesošs ir gan viņa ķermeniskums, gan ideāla domas pasaule, gan balss skaniskums, gan pirmsreflektīvā dzīvespasaulē esošais ikdienas pieredzējums. Intersubjektīvas pasaules konstituēšanos nosaka gan Es intences, gan citējā ienākšana. Šis citējais var nebūt vienmēr klātesošs dzīvā komunikācijā, kā, piemēram, autors, kurš savas intences atstājis rakstītā liecībā un priekšlasījumā neietver, vai arī intences, kuras raisās klausītājā no iepriekš lasītajiem tekstiem par skaņu un kuras lasījuma laikā nav autora konstituētajā pasaulē. Priekšlasījuma laikā intersubjektīvā pasaule veidojas ne tikai starp klausītāju un runātāju, bet arī starp atmiņā esošo, iepriekš lasīto un domāto. Intersubjektīvā pasaule konstituējas gan dzirdētā, gan vērotā, gan domātā un uztvertā horizontos.

Šīs pasaules, kuras es konstituēju, tāpat kā pasaules, kuras konstituē citi šajā priekšlasījuma laikā ir izteiktas balsī, ķermeniskās izpausmēs, intonācijās, sapratnē. Mēs fenomenoloģiski varam aprakstīt, kā veidojas pasaules konstituēšanās, bet tikai katrs pats var zināt šo pasauli saturiskās jēgas, par kurām citi uzzina tikai tad, ja domas nonāk izteiktajās pasaulēs. Domu nonākšana dzirdamajā un redzamajā pasaulē veido kopīgu, intersubjektīvu pārdzīvojumu, kurā kopā saaužas manējais un citējais.

Fenomenoloģijā skatītās pasaules pārklājas, pāriet viena otrā, tās nav savstarpēji izolētas. No vienas puses, pasaules atdalās – teorētiskā pasaule no dzīvespasaules, appasaule no objektīvās pasaules utt., bet, tajā pat laikā, tās nav domājamas viena bez otras, tās pastāv viena otrā, viena caur otru.

Pasauļu kopā būšana un nošķirtība pamatojas intencionalitātē. Piemēram, radot skaņdarbu skaņas tiek tvertas ar mērķi izmantot tās mūzikas radīšanā - viena un tā pati skaņa iekļauta citā kārtībā, citā izpildījumā ir arvien jaunā skanējumā, tā arvien ir cita idealitāšu sakārtota pasaule citā skaņdarbā. Huserla rakstītais ir piemērojams mūzikas radīšanai: “Idealizētā pasaule tād ir ideāls lietu bezgalīgums, kur katra lieta pati indicē ideālu reālo attēlojumu bezgalīgumu.”¹⁵⁶

Skaņdarbu radīšanā tiek izmantots skaņu bezgalīgums tādā nozīmē, ka ne jau mūzikas toņu skaits ir bezgalīgs, bet gan katrs skaņu sakārtojums skaņdarbā potenciāli glabā bezgalīgi daudz iespēju izpausties. Atkarībā no skaņdarba iekšējās kārtības un formas, atkarībā no mūzikas instrumentiem un balsīm, kas tajā tiek izmantotas u.c., skaņu skaniskums var nemitīgi izpausties no jauna. Mūzika ir raksturojama gan saistībā ar dzīvespasauli, gan uztverto pasauli, gan teorētisko pasauli u.c. Mūzika var būt konstituējusies ikdienas dzīvē, kā fona mūzika, kā ielu muzikanta spēle. Mūzika teorētiskā pasaulē ir domās skatīta mūzika kā ideāls mūzikas fenomens, kurš skaniskumu glabā potenciāli. Atšķirībā no skaņām, kuras ir esošas gandrīz ikvienā pasaulē, mūzika kā skaņu māksla ir piemītoša mākslas jēgpilnajai pasaulei, kurā mūzika tiek konstituēta kā jēgpilns fenomens.

Fenomenoloģiski saprasta pasaule parāda, ka ikviens fenomens, kuru konstituējam, ir kopā ar citiem šai noteiktajai pasaulei piederošiem fenomeniem. Cilvēki un lietas, kas atrodas mums zināmajā pasaulē, neatrodas izolētībā, bet vienmēr saistībā vienas ar otru un citiem. Cilvēks ir piederošs pasaulei, un pasaule ir piederoša cilvēkam, kurā rīkojamies ar

¹⁵⁶ Huserls E. Mūsdienu Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģija//Fenomenoloģija. – Rīga, 2002. – 404. lpp.

sev zināmām lietām, dzīvojam, domājam, darbojamies - pasaule ir dota tik daudz, cik cilvēks ir dots pats sev.

Pasaulēm piemīt iekšēja mainība un atvērtība, bet tās katra atsevišķi ir arī vienots fenomens, kas parāda Es iesaistītību noteiktā telpaīciskā izvietojumā un pārdzīvojumu kontinuumā.

Merlo-Pontī par centrālo pasaules tvērumā uzskata uztveri. Uztvere ir aktīva dimensija, sākotnējā atvērtība dzīvespasaulei. Uztvere nav tīra apziņas darbība kā Huserla raksturotās apziņas intencionālās darbības kā noēzes-noēmas korelācijas, bet apziņa ir ķermeniska un ķermenis intencionāls.

Pēc Merlo-Pontī uzskata uztvertās pasaules pamatā ir apriora uztveršanas spēja, bet uztvertā pasaule, tāpat kā visas citas fenomenoloģiskas pasaules, nav apriori piemītošas, bet arvien konstituējas no jauna. Merlo – Pontī skatītā uztveršanas un konstituēšanas spēja vienlīdz ir gan apziņas, gan ķermeņa darbība, t. i., apziņa, kas konstituē pasauli, ir ķermeniska.

Uztvertā pasaule nav parādība attiecībā pret reālo pasauli, tā nav arī zinātniski teorētiskā pasaule, bet radniecīga dzīvespasaulei. Merlo – Pontī tālāk attīsta Huserla filosofiju - pirms ikvienas refleksijas mēs esam un pārvietojamies dzīvespasaulē, tā ir mūsu sākotnējais kontakts ar realitāti: “Uztveres pasaule, vai arī, citiem vārdiem sakot, pasaule, kas atklājas sākotnējā redzeslaukā ar mūsu sajūtām un ir ikdienas dzīvē, ir tā, kas zināma vislabāk.”¹⁵⁷ Uztveres pasaule ir raksturojama ar hilētisko, pirmsreflektīvo stāvokli. Pirmsreflektīvais stāvoklis parāda, ka skaņas tvērums un balss skanējums ir ķermeniski. Pamatojoties uz uztveres pasauli, Merlo-Pontī dod sintētisku „Es” raksturojumu, kura galvenā pazīme ir pasaules pieredze. Pasaules pieredze ir pamatā ikvienai izziņai un zināšanām – es zinu no savas pasaules pieredzes. Ar pasaules pieredzi Merlo-Pontī izveido universālu ontoloģiju, kas atceļ jebkādas dihotomijas un dalījumus: subjekts-objekts, būtība – parādība. Tādēļ filosofija drīzāk ir uztveroša ticība tam, ko redzam, un tam, ko sajūtam, pieskaramies, dzirdam. Darbā „Uztveres pasaule” Merlo-Pontī raksta: „Uztveres pasaule sastāv ne tikai no dabas objektiem, bet arī no gleznām, skaņdarbiem, grāmatām un no visa tā, ko vācieši sauc par „kultūras pasauli”¹⁵⁸. Arī daba ar tai piemītošajām skaņām ir mūsu uztvērumu pasaule. No šādas nekonstruētu skaņu pasaules, to tālāk idealizējot un par to

¹⁵⁷ Merleau-Ponty M. The World of Perception. – London: Routledge, 2004. – P. 39.

¹⁵⁸ Turpat. – P. 101.

teoretizējot, veidojas mākslas un zinātnes pasaules, mūzika. Darbā „Redzamais un neredzamais” Merlo-Pontī raksta: „Pasaule ir lauks, un kā tāda tā vienmēr ir atvērta.”¹⁵⁹

Atvērtība pasaulei Martina Heidegera filosofijā ietver gan klātesamības analīzi, gan patiesības notikšanu, gan pasaules pasauliskošanos. Atvērtība pasaulei ir skatīta Heidegera “Esamībā un Laikā” un attīstās viņa vēlīnajā – mākslas, patiesības, valodas filosofijās. “Esamībā un Laikā” Heidegers orientējas uz veselumu, kur esošais var parādīties tikai tik daudz, cik pasaule ir. Pasaules atvērtība ir esošā atvērtība kopumā.

Ja pasaules pasauliskošanās saistām ar skaņu, tad Heidegera filosofijā redzami vairāki aspekti: 1) Skaņa kā rīks, kas ir pa rokai, tā ir esošā, ontiskā pasaule. Pasaule parāda kādu noteiktu reģionu, kurā ir esošais, tā ir visu iespējamo lietu, t. sk. arī skaņu, reģions. 2) Pasaule ir kaut kas tāds, kurā klātesamība praktiski dzīvo, un šeit pasaulei ir eksistenciāla nozīme. Šādā kontekstā pasaule var tikt domāta kā „publiska mēs – pasaule” vai arī kā „sava pasaule”, klātesamības apkārtnes pasaule. 3) Pasauli kā ontoloģiski eksistenciālu jēdzienu raksturo pasauliskošanās. Pasauliskošanās modificējas atsevišķās pasaulēs, ietverot aprioru pasauliskošanos vispār. 4) Pasaule pasauliskojas klātesamības modā – runā, kur klātesamība ir esoša esamība esamībā. Heidegera filosofijā parādās vienādība starp „esamību” un „neko”. Skaņa, runa un balss tādā gadījumā nevar būt esamība, jo tās nevar būt nekas. Skaņa, runa, balss un mūzika vienmēr ir esošais.

Pasaule Heidegera filosofijā, atšķirībā no Huserla iestādnes, ir nevis cilvēka intencionalitātē konstituēts jēgpilns fenomens, bet pasaule izgaismojas klātesamībā un iziet uz āru atvērtajos plašumos. Pasaules izgaismošanās un pasauliskošanās ir fenomenoloģiskas dabas jautājums, tas ir saistīts ar lietas un fenomena izpratni. Heidegera filosofija jautā: Ko nozīmē aprakstīt pasauli kā fenomenu? Fenomens „fenomenoloģiskā nozīmē ir formāli noteikts kā tas, kas rāda sevi kā būtību un būtības struktūru.”¹⁶⁰ Fenomens, kas rāda sevi mums, ir vērtību saturoša lieta. Tā vienmēr ir esoša priekš mums, neatkarīgi no tā, vai lieta ir vienkārši lieta kā koki un kalni, vai tie ir mākslas darbs un dzeja. Ja mēs kaut ko zinām par lietām, tās ir vērtību saturošas lietas, kas nosaka pasauli. Heidegera vērtību saturošās lietas ir salīdzināmas ar Huserla skatīto lietu kā jēgpilnu fenomenu, kur lieta kā fenomens ir konstituēta apziņā un veido jēgpilnu pasauli. Ja Huserlam konstituētā pasaule ir apziņas dzīvē, tad Heidegeram pasaules pasauliskošanas klātesamībai esot pasaulē. Pasaule Heidegeram, tāpat kā Huserlam nav apriora, bet pati pasauliskošanās, kā Heidegers atzīmē

¹⁵⁹ Merleau-Ponty M. *The Visible and Invisible*. – Evanston: Northwestern University Press, 1968. – P. 185.

¹⁶⁰ Heidegger M. *Sein und Zeit*. – Halle a.d.S.: Max Niemeyer, Verlag, 1935. – S. 63.

„Esamībā un laikā” ir apriora.¹⁶¹ Arī pasaules konstitūēšanas spēja Huserla fenomenoloģijā ir apriora attiecībā pret katru konstitūēto jēgpilno pasauli. Heidegeram pasaule atklājas tik daudz, cik klātesamība ir spējīga būt tai klāt, klausīties un sadzirdēt.

Heidegera filosofijā pasaule ir kas pretējs Jaunlaiku filosofijas pasaules ainai: „Kad pasaule kļuvusi par ainu, esošais kopumā ir kaut kas, uz ko cilvēks orientējas un tādēļ atbilstoši vēlas novietot savā priekšā, vēlas, lai tas būtu viņa priekšā, un līdz ar to izšķirošā nozīmē vēlas to sev priekš-statīt. Tādēļ būtībā izprasta pasaules aina nozīmē nevis pasaules attēlojumu, bet gan kā ainu uztvertu pasauli.”¹⁶² Jaunlaiku priekšstatīšana ir reprezentācija, tā ir atšķirīga no esošā atrašanās priekšstatā, uztverē, apziņā.

Atšķirīgais pasaulu skatījums ir redzams, ja salīdzinām Edmunda Huserla un Martina Heidegera uzskatus, izejot no divējādas pasaules notikšanas - pasaules konstitūējas un pasaules pasauliskošanas. Konstitūēšanās ir Edmunda Huserla izstrādāts jēdziens, bet pasauliskošanās ir Martina Heidegera filosofijas izgaismots pasaules notikšanas ceļš.

Konstitūēšanās un pasauliskošanās ir cilvēciskotas darbības, kas parādās cilvēka un pasaules kopā būšanā – ja Huserla filosofijā centrā ir Es, kas konstitūē pasauli, un tā ir nemitīga pasaules notikšana subjektivitātē un intersubjektivitātē, tad Heidegera fundamentālontoloģijā klātesamība ir skatīta kā esoša pasaules tīklojumā, un pasaule ir notikums klātesamībā. Pasaules pasauliskošanas (*Weltlichkeit der Welt*) klātesamībā, iziet no aplēptības klātbūdamā esamībai un klātesamībai. Heidegers skata esamības horizontu, kuru iezīmē jautājuma par esamību uzdošana no jauna. Heidegera filosofijā pasaule ir saistīta ar jautājumu par esamību, un tas nav pretrunā ar Huserla uzskatu, ka pasaule ir vienmēr kāda „sekundāri konstitūēta esamība”.

Heidegera filosofijā pasaule nav ne vienusīgi garīgais, ne abstraktais, ne ķermeniskais, bet ir ieinteresētības, attiecību un vēlmju tīklojums. Pasaule ir cilvēka darbības vieta, kas ir nosacīti norobežota un noslēgta. Darbā „Mākslasdarba sākotne” Heidegers raksta: „Pasaule nav vienkāršs nejaušu skaitāmu, neskaitāmu, pazīstamu un nepazīstamu lietu kopojums. Bet pasaule nav arī iedomāti ietvari, kuros varētu ievietot visa esošā summu. Pasaule pasauliskošanas (*Welt weltet*) un ir esošāka kā viss tveramais un uztveramais, kam mēs ticam kā sev radniecīgam. Pasaule nav priekšmets, kas atrodas mūsu priekšā un varētu tikt apskatāms. Pasaule mūždien ir tas nepriekšmetiskais, kā varā mēs esam, kamēr vien dzimšanas un nāves, svētības un lāsta ritums iekļauj mūs esamībā. Kur mūsu pieņemti un atmesti, neapzināti un no jauna meklēti, īstenojas būtiski mūsu vēstures

¹⁶¹ Turpat. – S. 65.

¹⁶² Heidegers M. Pasaules ainas laiks// Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 67. lpp.

lēmumi, visur tur pasauliskojas pasaule.”¹⁶³ Pasaulē, kurai esam piederoši, veidojas cilvēka ieinteresētības attiecības ar lietām, rīkiem, citiem.

„Esamībā un laikā” skatītā klātesamības esamība pasaulē (In-der-Welt-Sein) ir radniecīga Huserla dzīvespasaulei, kaut arī šie koncepti viens no otra neattīstās, to apliecina acīmredzams fakts, ka „Esamība un laiks” ir sarakstīta 1927. gadā, bet ‘Eiropas zinātņu krīze’ 1936. gadā. Lai arī dzīvespasaules jēdzienu Huserls ir minējis arī agrāk, tomēr stabilu vietu tā iegūst tikai viņa vēlīnajā filosofijā. Heidegera filosofijā esamība pasaulē ir skatīta saistībā ar klātesamības analītiku kā klātesamības ikdienība. Šeit svarīgākais ir esamība-iekš, kas nav vienas lietas būšana otrā lietā, klātesamība pasaulē nav kā lieta telpā, bet kā eksistenciāla struktūra, kuru raksturo klātesamības modi – rūpes, saprašana, noskaņotība, runa. Tā ir gan būšana pasaulē, gan pasaules zināšana. Pasaules zināšana kā teorija ir atkāpšanas no ikdienības, tā ir specifisks veids būt pasaulē. Pasaules jēdziena skatījums fenomenoloģiskos, eksistenciālos, fundamentālonoloģiskos aspektos parāda, ka pasaule ir gan uztverta un pieredzē esoša, gan pasaule pasauliskojas.

Huserlam pieredzes centrs ir Es intencionalitāte, vērstība uz sevi, lietām, uztverto, iztēloto, tā iezīmējot noteiktas pasaules horizontu. Intencionalitāte iezīmē perspektīvi, no kuras mēs lietas dzirdam un redzam. Huserlam pasauli konstituēšanās ir komplicēta pieredze, kas pamatojas būtībā, struktūrās un konstituēšanās procesā.

Heidegera filosofijā pasaule veidojas no ļaušanas būt, klātesamībai jau esot iekļautai pasaulē. Ar mūsu atļaušanu lietām būt par to, kas tās ir, lietas atklājas un pasaule pasauliskojas. Heidegeram pasaule ir saistīta ar eksistenci, vēsturi. Ja skaņas fenomenoloģiju piemērojam Heidegera klātesamības analīzēm, tad: a) klātesamība ir esamība pasaulē, tā ir arī pasaulē, kurā ir skaņas un trokšņi, un, b) būdama pasaulē, klātesamība runā, interpretējot esamību un sevi. Valodas esamība ir primāra attiecībā pret klātesamības runu.

Merlo-Pontī uztveres fenomenoloģijā pieredzes centrs ir apziņas-ķermeņa vienība, kura konstituē lietas un pasauli noteiktā uztveres horizontā.

Atvērtība pasaulei ir visās šajās fenomenoloģijās. Ja apliecinām, ka pasaule ir, tad esam gan atvērtības, klausīšanās, redzēšanas, domāšanas, uztveres, gan arī nedomāšanas un neredzēšanas stāvoklī. Tas, kādā stāvoklī esam, nosaka arī mūsu pasauli.

¹⁶³ Heidegers M. Mākslasdarba sākotne// Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 29. lpp.

Rezumējums

Skaņas skatījums, izmantojot Edmunda Huserla fenomenoloģijas nostādnes, parāda, kā caur skaņas tvērumu izgaismojas skaņas tvēruma būtība, iekšējās laikapziņas un intencionālās struktūras, kā skaņa no fizikālas parādības pārtop par jēgpilnu fenomenu, kā veidojas skaņas jēga. Skaņai imanenti piemītošais laiks ir būtiskākā pazīme, kas skaņu atšķir no tiem fenomeniem, kuri nesatur iekšēju laiku. Skaņas būtības konstituēšana ir nevis skaņas skaniskuma dzirdēšana, bet gan skaņas domāšana fenomenoloģiskā domas iestādņē. Skaņas fenomena būtību un ontoloģiskās struktūras raksturo: fenomenam piemītošais priekšmetiskums un parādīšanās, intencionalitāte, iekšējs laiks, skaniskums. Fenomenoloģiska skatījuma kodolu veido korelācija Es un skaņa, un tas sākas no Es perspektīvas.

Ar pasaules, un it īpaši dzīvespasaules jēdziena ienākšanu Huserla filosofijā skaņas fenomena skatījums paplašinās. Skaņa nav tikai fenomens, kas tverts Es apziņā, bet līdz ar skaņas tvērumu konstituējas jēgpilns horizonts, ikdienas pieredze. Heidegera pasaules pasauliskošanās dod iespēju skaņu skatīt esamības horizontā. Viņa skatītie eksistences, esošā un esamības, pasaules jautājumi parāda pāreju no skaņas fenomena apraksta uz runas un balss skaidrojumiem.

3. FENOMENOLOĢISKĀ SKATĪJUMA TĀLĀKIZVĒRSUMS: SKAŅA, RUNA, BALSS

Fenomenoloģijai attīstoties, dažādojas arī dzirdamu fenomenu skatījums. Uzmanība netiek vērsta uz dzirdamu fenomenu konstituēšanās nosacījumiem, bet uz pašu dzirdamu fenomeno adekvātiem aprakstiem. Skaņa, runa un balss ir organizēti un artikulēti fenomeni, taču tie savstarpēji atšķiras. Skaņa nav vienādojama ne ar runu, ne balsi, ne mūziku. Mēs tveram mūzikas instrumentu skaņas un apjēdzam to skaniskuma avotu kā esošu ārpus cilvēka, taču dziedātas mūzikas skaņas, tāpat kā izrunāti vārdi, ir balss skaniskuma izpausmes, un šajā gadījumā balss skaņas ir imanenti piemītošas cilvēka būtībai.

Skaņa, par kuru runā Huserls, nav tieši cilvēka balss skaņa, bet gan skaņa vispār, kuras galvenā pazīme ir tā, ka skaņa ir intencionāls laikobjekts. Ja aplūkojam Huserla darba "Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija" nodaļu nosaukumus, tajos netiek minēts jēdziens skaņa, šis darbs ir par laikapziņu, un skaņa ir izmantota kā piemērs, lai izgaismotu laika konstituēšanos, pārdzīvojuma laiku, apziņas intencionalitāti. Huserla atziņas par skaņas

fenomenu izmanto daudzi 20. gadsimta filosofi un attīsta tās tālāk. Bernards Dauenhauers, Dons Īde, Džozefs Šmits u.c. fenomenoloģiskās tradīcijas turpinātāji skaņas fenomenu saista ar klusumu, balss skaniskumu, runu kā cilvēka eksistences modu. Viņi pievēršas skaņas skaniskuma dažādajām izpausmēm gan dabā, gan mākslā, gan cilvēka balsī. Fenomenoloģija dod iespēju skaņu, runu, balsi skatīt saistībā ar intencionalitāti, evidenci, empātiju, vērojumu, redzēšanu, dzirdēšanu, apziņas-ķermeņa darbībām, eksistenci, valodu¹⁶⁴. Huserla filosofija neanalizē balsi un runu kā īpašus valodas eksistencesodus, viņu interesē valodas loģiskais apriori. Žaks Derridā kritizē Huserla loģisko pieeju valodai un uzsver balss nozīmi jēgveidošanās procesā. Heidegera fundamentāloģija runu raksturo saistībā ar cilvēka izpratni, esamības un eksistences jautājumiem, klausīšanos un izteikšanos, redzēšanu un dzirdēšanu; Merlo-Pontī ar apziņas-ķermeņa vienību; Gadamera valodas ontoloģiskais skatījums iekļauj jautājumus par runu, dialogu, otra saprašanu. Runas un balss pētījumi¹⁶⁵ iekļaujas valodas filosofijā, taču skaniskums būtiski sašaurina valodas filosofijā aplūkoto jautājumu loku. Galvenokārt runu skatīšu kā valodas skaniskuma iezīmētu horizontu, kurā esam runājot, klausoties un klusējot.

3.1. No skaņas fenomenoloģijas uz eksistenciālu balsi: valodas filosofiskā izpratne, runāšana un klausīšanās

Runa un balss ir saaudušās ar valodas un cilvēka izpratni: 1) Runa un balss ir imanenti piemītošas cilvēka būtībai. 2) Valoda nav tikai cilvēka darbības un gribas noteikta, bet, būdami valodā, no tās runājam. 3) Valoda kā dzīva runa ir kinestētiska darbība, kurā

¹⁶⁴ Valodas fenomenoloģija ir šķirama no valodniecības kā objektivizētas zinātnes, bet abām ir kopīgs izpētes objekts – valoda un runa. Atšķirīgo zinātņu pieeja bagātina valodas izpratni, valodniecība skata gramatiku, fonētiku, valodas vēsturi, izcelsmi, atīstību u.c. Valodas filosofijas analītiskā tradīcija skata vārdu nozīmes, semantiku, valodas struktūras. Fenomenoloģija neskata konkrētu valodu, individuālu balsi un runas saturu.

¹⁶⁵ Minēšu promocijas darbā izmantotos pētījumus: Ihde D. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. – Ohio University Press, 1976; 2) Derrida J. *Speech and Phenomena. And other Essays on Husserl's Theory of Signs*. – Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Valodas fenomenoloģiska izpratne ir ietekmējusies arī no fenomenoloģijai paralēlām mācībām. To apliecina viena no redzamākajām - Ludviga Vitgenšteina valodas filosofija. Viņa izteikums, ka valoda ir pasaules robeža, parāda, ka pasaule ir fenomenoloģiski domāta, tā veidojas jēgpilnas darbības rezultātā. Apskatot valodas un runas jautājumu 20. gadsimta kontekstā, nepieminēt Vitgenšteina ieguldījumu būtu necienīgi. Lai arī viņš netiek uzskatīts par tipiski fenomenoloģisku domātāju, viņa valodas skatījums notiek kopējā 20. gadsimta filosofijas paradigmā - objektīvo domājam kā subjektivitātē tvertu.

vienlīdz darbojas apziņa un ķermenis. 4) Runa un balss atšķiras no citiem dzirdamiem fenomeniem kā skaņa, mūzika, trokšņi. 5) Runā un valodā ir izteikta cilvēka jēgpilnā darbība, sapratne par sevi un pasauli. 6) Runa un balss ir valodas skaniskuma izpausmes. 7) Runa un balss var modificēties klusēšanā kā iekšēja balss un iekšēja runa. 8) Iekšēja balss ir domāšanas konstituēšanās, taču interpretācija balsī iezīmē skaniskuma un dzirdamības horizontu. 9) Balss un runa ir saistīta ar saprašanu, klausīšanos un klusēšanu.

Balss skaņa, dziedāts mūzikas tonis vienmēr ir cilvēka darbības izpausme. Runu kā imanenti piemītošu cilvēka būtībai raksturo Martins Heidegers, Hanna Ārente, Dons Īde, Žaks Deridā u.c. Heidegera darbā „Esamība un laiks” runa tiek skatīta kā viens no klātesamības modi, viņa vēlinajā filosofijā tiek runāts par dzejnieka teikto, dzejošanu, valodas klusēšanu kā īpašu patiesības atklāšanās veidu. Heidegera filosofiju raksturo klausīšanās esamības valodā, kas domājama kā „ļaušana būt”. Heidegera filosofija apliecina, ka dzirdams fenomens nav tikai skaniskumā, tas glabā skaniskumu potenciāli, un tādēļ ir saistīts ar klusumu un klausīšanos, atvērtību un izgaismošanos, ka runa sākotnēji ietver klusēšanu, saprašanu un domāšanu.

Heidegera darbs “Esamība un laiks” sākas ar jautājuma par esamības ekspozīciju – šī jautājuma nepieciešamību, struktūru un prioritāti, un tikai pēc šī jautājuma detalizētas izgaismošanas Heidegers pāriet pie klātesamības fundamentālas analīzes, kurā iekļaujas jautājums par runu; pasaules pasaulību; esamību pasaulē; ikdienību, rūpēm u.c. Heidegera filosofija jautājumu par esamību nemitīgi uzdod no jauna. Heidegera filosofija raisās no esamības domāšanas, domāšanas sākotnes meklējumiem, atgriežas pie pirmssokratiskās domāšanas, kurā patiesība tiek saprasta kā *aletheia* – aizklātā atklāšanās. Viņa filosofija parāda, kā esamība izgaismojas vārdos, kā runā izgaismojas logoss, kā vārdos lietas kļūst par to, kas tās ir.

Heidegera filosofijā skatītā klātesamība nav subjektivitāte, bet gan, pati būdama esamība, ir iekļauta esamībā. Klātesamība kā esamība pasaulē runā, un runājot tā atklājas. Klātesamības struktūru veido modi: 1) *noskaņotība (stāvokliskojums - Befindlichkeit)*; 2) *saprašana (Verstehen)*; 3) *runa (Rede)*. Šie trīs modi nozīmē, ka klātesamība jūt pati sevi, ir noteiktā stāvoklī un noteiktā noskaņotībā pati pret sevi un pasauli, pati sevi atklāj šajā stāvoklī, saprot sevi un esamību un ir spējīga interpretēt. Līdzās šiem trijiem modiem Heidegers skata rūpes (*Sorge*) – kā klātesamības pamatmodu.

Heidegera klātesamības analītikā ir redzama fundamentāla atšķirība no Huserla fenomenoloģijā skatītā skaņas fenomena – skaņa nav veids, kā cilvēks eksistē pasaulē. Skaņa, atšķirībā no runas, nevar būt eksistences mods, bet tvēruma laikā tā pārtop par

jēgpilnu fenomenu. Atšķirībā no skaņas fenomena, klātesamības runas modu raksturo eksistencialitāte, tā nav iegūstama, bet ir klātesamības stāvokliskojošs pasaulē.¹⁶⁶

Heidegers raksta: “Klātesamībai ir valoda”¹⁶⁷, un valoda ir izteikta runā. Runa, pēc Heidegera ieskats, izsaka logosu. Runa kā logoss padara sacīto acīmredzamu un skaidru, tā izgaismo jēgu. Darba “Esamība un Laiks” sākumā Heidegers noskaidro fenomenoloģijas, fenomena, logosa jēdzienus. Pēc Heidegera domām “Fenomenoloģijas priekšsaprātne ir jānosaka raksturojot to, ko domājam ar abām nosaukuma daļām, “fenomens’ un “logoss” (...) Fenomens ir “*pats – par – sevi – sevi – rādošs (das Sich – an – ihm – selbst – zeigende)*”, acīmredzamais.”¹⁶⁸ “Logoss vienmēr tiek skaidrots kā sapratne, spriedums, jēdziens, definīcija, pamatojums, attiecības. (...) Kad mēs sakām, ka pamatapzīmējums logosam ir runa, tad šis burtiskais tulkojums kļūst pilnvērtīgs tikai nosakot to, ko nozīmē pati runa. (...). Konkrētā izpildījumā runai (iespējai redzēt) ir runāšanas raksturs, balss skanējums vārdos. Logoss ir skanējums balsī, ar kuru kaut kas vienmēr ir redzams.”¹⁶⁹ Runa izsaka saprasto un, ja logoss ir skanējums balsī, tad runā kā logosa pamatpazīmē klātesamība izsaka sevi no esamības un reizē izsaka logosu. Heidegera runas raksturojumu izmanto arī Džozefs Šmits. Runa Heidegeram ir ontoloģiska, bet tā notiek ontiski. Ontoloģiska runa ir arī klusums, no kura dzimst skaņa, runāšana, domas. Vārdu un skaņu

¹⁶⁶ Klātesamības pamatstāvoklis ir rūpes, tā vienmēr ir norūpētības stāvoklī gan pati pret sevi, gan lietām: “Klātesamības būtību mēs varam redzēt kā rūpes.” (Heidegger M. *Sein und Zeit*. – Max Niemeyer, verlag, Halle a.d.S., 1935. – S. 57.). Saprāšana, noskaņotība, runa, rūpes nav skatāmas intencionāli, kā klātesamības vērstība uz pasauli, klātesamība jau ir šādā stāvoklī kā esoša esamība esamībā.

Klātesamības būtība ir nepabeigta, tās eksistence ir mainīga, vienmēr citāda, bet tā vienmēr saglabā savu “esamības pasaulē” (*In-der-Welt-Sein*) struktūru: “Ja esamība pasaulē ir klātesamības pamatstruktūra, kurā tā pārvietojas ne tikai vispār, bet pārsvarā ikdienības modā, tad tai ir arī vienmēr jābūt jau ontiski sajūtamai.” (Heidegger M. *Sein und Zeit*. – Max Niemeyer, verlag, Halle a.d.S., 1935. – S. 59.) Heidegera filosofija klātesamību skata esamības un esošā, eksistencialitātes un eksistences, ontoloģiskā un ontiskā saaudumā. Izteikšanās, dažādu lietu un sevis saprāšana, atšķirīgi noskaņojumi un norūpētības stāvokļi raksturo klātesamības ikdienību, taču pamatā šai ikdienas eksistencei ir eksistencialitāte un klātesamības ‘esamības pasaulē’ struktūras. Heidegera filosofija neatbalsta struktūru aprioritāti, bet tomēr, ja tās salīdzinām ar Huserla filosofijā konstitūētajām apziņas apriorajām struktūrām, vērojama zināma radniecība. Huserla fenomenoloģijā apziņas intencionālās un iekšējās laikapziņas struktūras nekad nav tukšas, bet vienmēr vērstas uz kaut ko. Klātesamība pasaulē vienmēr ir kādā esošā noskaņojumā, rūpēs utt. Klātesamības modi atklājas ikdienas eksistencē domājot, saprotot, runājot, jūtot utt. līdzīgi kā apziņas intencionalitāte izgaismojas nemitīgā jēgpilnu fenomenu plūdamā un tvērumā. Taču, kā jau minēju iepriekš, Heidegera filosofija pārveido fenomenoloģijas kodolu, radot fundamentālontoloģiju. Huserla fenomenoloģijas ietekme uz Heidegera fundamentālontoloģiju redzama struktūru ieraudzīšanā, kuras ir pamatā cilvēka un pasaules norisēm. Heidegera ieraudzītās klātesamības struktūras pasaulē nav ne izdomātas, ne izsecinātas, ne izkalkulētas, tās *ir*, un cilvēks tajās eksistē. Pie šo struktūru modiem ir piemītoša arī runa. Tādēļ arī nebūtu pārspīlēts apgalvojums, ka runa raksturo cilvēka būtību, atšķirībā no skaņas, kura tiek konstitūēta tās tvēruma laikā un cilvēka apziņā ienāk intencionālās vērstības laikā.

Martina Heidegera filosofija parāda klātesamības, lietas un pasaules kopā būšanu. Klātesamība ir saprotama kā cilvēks, kas nekad nav domājams viens. Tā vienmēr ir atvērta sev, pasaulei, lietām, attiecībām ar sevi un citiem. Savā atvērtībā klātesamība ir bezgalīga, dažāda, daudzveidīga, klātesamība ir dzirdama runā.

¹⁶⁷ Heidegger M. *Sein und Zeit*. – Max Niemeyer, verlag, Halle a.d.S., 1935. – S. 165.

¹⁶⁸ Turpat. – S. 28.

¹⁶⁹ Turpat. – S. 33.

sākotne nav dzirdama un redzama: “Runa ir pasaules saruna, ne tikai tas, kas parādās gaismā, bet tieši tas, kas ir nenotverams skanošā skaņā. Sarunā pasaule kā attiecību strukturēta pasaule runā uz priekšu, kas padara nozīmes iespējamās. Iemesls, kādēļ cilvēks runā ir tas, ka pasaule jau runā ar viņu.”¹⁷⁰ Cilvēks runā, pirms viņš ir pateicis kādu vārdu. Sākotnē klausīšanās un runāšana ir identiskas, un klausīšanās turpinās sarunā, kur klausīšanās ir atvērtība attiecībā pret otru. Īsta sirdsapziņa runā bez vārdiem jēgpilnā klusumā. Heidegera esamības valodu mēs varam dzirdēt ne ar fizisku dzirdi. Līdz ar to logoss kā diskurss ir ontoloģisks pamats sapratnei, mūzikai, runai.

“Esamībā un Laikā” *runa* un *runas* nodaļu nosaukumos ir minētas vairākkārt – skatot runu saistībā ar valodu un saprašanu, runas laiciskumu, ikdienības runām. Bet, tā kā runa ir klātesamības mods, tad tā ikvienā situācijā ir domājama kā klātesoša klātesamībai, arī tad, ja runa vēl nav atklājusies un atrodas klusējošā stāvoklī.

Runa un saprašana parāda klātesamības hermeneitiku. Klātesamība atrodas pirms - saprašanas stāvoklī. To varētu raksturot tā, ka šis pirms – saprašanas stāvoklis iezīmē horizontu - apli, kura iekļāvumā klātesamība runā. Klātesamības analīzēs ienāk vēsturiskuma konteksts, kas parāda uzskatāmu novirzīšanos no Huserla Es-apziņas, tīrā Es, transcendentālā Ego. Šeit var rasties iebilde, ka Huserla pasaulu skatījums un it īpaši “Eiropas zinātņu krīzē un transcendentālajā fenomenoloģijā” raksturotā dzīvespasaule apliecina, ka cilvēks jau atrodas kādā iepriekšdotā pasaulē un ikdienas pieredzē, kuru varam saprast līdzīgi kā klātesamības pirms-saprašanu. Bet Huserla apziņas analīzes balstās egoloģijas sfērā.

Heidegera filosofijā, atšķirībā no Huserla fenomenoloģijas nostādnēm, runa netiek interpretēta kā Es intencionāla darbība. Heidegera filosofijā runa ir konstitutīvs veidojums, kas izsaka komunikatīvu saistību, kopā būšanu ar citiem, tā vienmēr ir par kaut ko, tai piemīt dialogisks raksturs. Valoda nav domāta kā runājoša subjekta darbība, bet gan *esamība ar*. Komunikatīva saistība ar citiem reizē ir klātesamības pašsapratne un pašnoskaņotība, kas raksturota ontoloģiski kā valodas eksistence pasaulē. Heidegera filosofijā valoda nav nekas tāds, par ko var izveidot teoriju: “Izrunājama runa ir vēstījums. Šī esamības tendence ir vērsta uz to, lai novestu klausošo pie tās esamības atklāšanās līdzdalības, par ko ir runa.”¹⁷¹

¹⁷⁰ Smith J. The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music. – New York: Gordon & Breach, 1979. – P. 34.

¹⁷¹ Heidegger M. Sein und Zeit. – Max Niemeyer, verlag, Halle a.d.S., 1935. – S. 168.

Atšķirības starp skaņas aprakstiem un runu ir visai būtiskas. Huserla skaņas fenomenoloģija caur skaņas tvērumu izgaismo apziņas struktūras un laika pārdzīvojuma iespējamību. Heidegera runas skatījums norāda uz klātesamības eksistencialitātes pamatu.

“Esamībā un Laikā” runa (*Rede*) tiek nošķirta no ikdienišķām runām (*Gerede*). Ja runa izsaka eksistencialitātes konstitūciju, tad runas kā klātesamības ikdienā sastopams stāvoklis ir vienā sfērā ar ziņkārību un divdomību, un ir kāds no klātesamības eksistences veidiem pasaulē.

Runu un Runas Heidegers skata divos līmeņos:

1) dziļākais, esamības, ontoloģiskais, eksistencialitātes līmenis, kurš attiecas uz runu kā klātesamības modu un var nebūt izteikts dzirdamības horizontā, bet cieši saistīts ar saprašanu un klusēšanu, kurā nobriest doma, par ko būs runa;

2) mainīgais, esošais, ontiskais, eksistences līmenis, kas attiecas uz izteikšanos runā un ikdienas runām. Esošā līmenī runa ir sadzirdams notikums balsī. Runa ir saistīta ar intonāciju, spēju balss skaņās izteikt dzīvu attieksmi.

Šie abi līmeņi ir saausti kopā, kur klātesamība ir esamība un eksistence kopā, tā eksistē pasaulē kopā ar esošām lietām un citiem cilvēkiem, no esamības saprot un interpretē sevi, lietas, pasauli.

Runai kā klātesamības modam ir cita iedaba nekā Huserla fenomenoloģijā skatītajai domas attieksmei, kura mainās atkarībā no apziņas vērstības uz izpētāmo objektu. Martina Heidegera fundamentālontoloģijā modi ir imanenti piemītoši stāvokliskoju, ar kuriem klātesamība ir pasaulē. Šis, no abu domātāju filosofijām izrietošais secinājums, apliecina, ka valodai un runai viņu filosofijās ir atšķirīgas vietas: Martina Heidegera fundamentālontoloģija apliecina, ka runā pasauliskojas pasaule un izgaismojas patiesība. Heidegera filosofijā klātesamība un runa neveido korelācijas līdzīgi kā Huserla fenomenoloģijā Es-apziņa un skaņa. Heidegers atsakās no fenomenoloģijā lietotā Es, Ego, atsakās pat no jēdziena cilvēks, jo visa iepriekšējā filosofiskā pieredze un sapratne par cilvēku nespēj izteikt klātesamības būtību.

Huserla un Heidegera filosofijas iekļauj tādus fundamentālus filosofiskus jautājumus kā cilvēka izpratne, laiks,¹⁷² patiesība¹⁷³. Heidegers daudzus Huserla fenomenoloģijā

¹⁷² Huserls koncentrējas uz fenomenāla laika, pārdzīvojuma laika atklāšanu, Heidegeram laiks ir ikdienība, laiks ir vēsturisks, laiks ir skatīts kā imanents ikvienam klātesamības modam - sapratnes laiciskums, būšanas laiciskums, runas laiciskums, rūpju laiciskums; pasaules transcendences laiciskums. Atšķirībā no Huserla skatītajiem laikobjektiem un iekšējās laikapziņas struktūrām, Heidegeram laiks ir skatīts plašākā – esamības mērogā.

¹⁷³ Huserla filosofijā patiesība ir skatīta apziņas jēgpilnās darbības aspektā. Viņam patiesība pamatojas apziņas darbībā un uzticībā konstituēt fenomenus un tos adekvāti aprakstīt. Patiesības pamatā ir redukcijas ceļā

lietos jēdzienus kā iekšējā laikapziņa, intersubjektivitāte, Es – apziņa, Ego, fenomenoloģiskā, eidētiskā, transcendentālā redukcija u.c. savā oriģinālfilosofijā neizmanto. Skaņu, kā to parāda Huserla filosofija, ir iespējams fenomenoloģiski aprakstīt divpusējās attiecībās: Es, kas skaņu tver, un skaņa kā jēgpilns fenomens subjekta tvērumā. Huserla fenomenoloģija ir tendēta uz universālo, tā parāda cilvēka dziļāko būtību ārpus vēsturiskā, reģionālā, valodiskā; tā ir orientēta sistēmiski, loģiski, racionāli. Huserls izvēlas kartēzisko pieeju, viņš Dekarta filosofiju izmanto, lai raksturotu Es pozīcijas, kas nozīmīgas fenomenoloģijā un epistemoloģijā. Tādēļ balsi un runas fenomenoloģiski skatījumi, kuri izmanto Huserla nostādnes, galvenokārt, balsi un runu skata kā Es intencionālo jēgpilno darbību, apziņas-ķermeņa izpausmi, izteiktu valodu saista ar fenomenoloģiski saprastu loģiku. Huserla fenomenoloģija parāda, ka skaņu, balsi un runu ir iespējams skatīt intersubjektivitātes aspektā. To izmanto Huserla mācības turpinātāji, piemēram, Žans Pols Sartrs, Bernards Dauenhauers, Dons Īde u.c. Balsi intersubjektivitāte redzama divos diskursos: 1) uz iekšu vērtais diskurss kā iekšējā, klusējoša runa un 2) uz āru vērtais - kā dzirdama valodas izpausme balsī, ko varētu izteikt formulā – es runāju ar citu, cits runā ar mani.

Sartrs atsaucas uz Heidegera filosofiju. Sartrs darbā “Esamība un Nekas” saka, ka Heidegeram ir taisnība, apgalvojot, ka: “Es esmu tas, ko es saku.”¹⁷⁴ Šī Sartra atsauce ir izteikta kontekstā, kas valodu skata kā vienu no sākotnējām attieksmēm pret Citu, kurā atklājas pats runātājs. Valoda šādā izpratnē nav skatāma kā subjekta aktivitāte, bet gan valoda izsaka klātesamības stāvokli, kas, pēc Sartra uzskatiem, ir esamība citiem. Valoda vienmēr ir saistīta ar cita eksistences atzīšanu, un valoda ir manas eksistences stāvoklis: “Ar valodu mēs domājam ikvienu izteikšanās fenomenu, bet nevis artikulētus vārdus (...) valodas mērķis nav darīt kaut ko zināmu, bet gan pieredzes notikšana.”¹⁷⁵ Sartrs valodu saista ar Es un Cita attiecībām, kur Es valodu konstituē kā nenoslēgtu fenomenu. Tiklīdz Es

izgaismotais transcendentālais ego. Patiesība attiecībā uz transcendentālo ego ir pastāvīga, droša un skaidra. Patiesība ir sasniedzama evidencē, kur patiesība rāda pati sevi, tā ir sasniedzama fenomenoloģiskās intuīcijas ceļā, un šādā pieejā patiesība ir ārpus apšaubāmības sfēras.

Heidegera patiesības izpratne no Huserla atšķiras vairākos aspektos. Heidegeram nav šāds tīrs, ideāls modelis kā Huserlam - transcendentālais ego. Heidegera filosofijā patiesība ir skatīta saistībā ar klātesamību – tās modi un būšanu pasaulē. Bet klātesamības būšana pasaulē nav kāds absolūts lielums, pēc kura ir mērāma patiesība. Klātesamība pasaulē ir autentiskā (patiesā) vai neautentiskā (nepatiesā) stāvoklī. Patiesību izsaka grieķu vārds *aletheia* - esamības izgaismošanās, apslēptā neapslēptība. Nevis klātesamība veido patiesību, bet tā jau ir patiesībā kā atvēršanās, atklāšanās, taču nedzirdētības un neklausīšanās stāvoklī klātesamības eksistence nav patiesa. Heidegera filosofija pamato, ka patiesība katru reizi izgaismojas no jauna, iziet no apslēptības neapslēptībā, tā katru reizi ir jauns notikums. Huserla un Heidegera filosofijās patiesība neveidojas no iepriekšpieņēmumiem un konstruēšanas. Viņu filosofijas neskata empīriskus faktus un neizdara secinājumus.

¹⁷⁴ Sartre J. – P. Being and Nothingness. – London: Routledge. – P. 395.

¹⁷⁵ Turpat. – P. 395.

izsaka pats sevi, tā ir jēga par to, kas esmu Es. Ar valodu mēs iesaistām citu, un valoda ir brīvība tam, kurš klausās manī klusumā.

Heidegera filosofijā runa un klusēšana ir skatāmas esamības mērogā. Heidegera filosofijā valoda un klusēšana pāriet viena otrā un viena caur otru apliecinās, klātesamība runā pat klusējot, valoda ietver klusēšanu kā vienu no savām iespējām. No vienas puses ir runa, bet, no otras, klausīšanās. Klausīšanās un runa parāda pasauli kopā ar citiem. Runa vienmēr ir par kaut ko, un izteikta runa kaut ko pavēsta, tā iesaista to, kas klausās. Klausīšanās un saprašana jau sākotnēji ir klātesoša tam, kas būs izteikts. Klusēšana nav pielīdzināma mējumam, tā ietver attieksmi pret sacīto un saprašanu. Klātesamība pasaulē atklāj kādu telplaicisku kontinuumu, kurā notiek klātesošā uzklusīšana. Tad, kad atrodamies patiesā klausīšanās stāvoklī, mēs klausāmies tajā, ko runā un izrunā, un ar patiesu klausīšanos saprotam.

“Esamībā un laikā” valoda ir klātesamības eksistencialitāte kā klātesamības pašas logoss, un klātesamība ir vieta, kurā valoda runā, runājot klātesamība klausās un dzird. Cilvēks runā tā, kādā valodā viņš ir, un klausīšanās ir atbilstībā ar valodu un klusēšanu.

Runāšana – klausīšanās – klusēšana veido valodas hermeneitisko riņķi, kas izsaka klātesamības “esamību pasaulē”: “Šis saprašanas riņķis nav ritenis, kurā kustās ikviens izziņas veids, bet ir pašas klātesamības *pirms-struktūru* izteicošs eksistenciālis.”¹⁷⁶ Heidegers pievēršas valodas pasauliskošanai, esamībai kā valodai. Heidegers sniedz trīs valodas raksturojumus: 1) valoda ir izteikšanās; 2) valoda ir cilvēciska darbība, jo runā tikai cilvēks, un cilvēks runā valodā, tādēļ cilvēks ir valodas runātājs; 3) cilvēka runāšana ir sevis izteikšana.

Heidegera vēlinie uzskati nav pretrunā ar “Esamībā un laikā” izteikto filosofiju. Esejās “Valoda”, “Ceļš uz valodu”, “No sarunas starp japāņi un vaicātāju” u.c. esamības jautājums caur valodu ir uzdots no jauna. Eseja “Valoda” sākas ar apgalvojumiem, ka cilvēks runā, būdams gan nomodā, gan sapņos. Cilvēks runā arī tad, kad neizsaka nekādus vārdus. Heidegers uzsver, ka valoda ir vistuvāk cilvēkam, tā pati izrunā savu būtību.

Heidegers vairākkārt uzsver “valoda runā”, un viņš jautā: “Kur mēs atrodam runāto?” Viņa atbilde ir: “Tīra runa ir dzeja.” Eseja “Ceļš uz valodu” sākas ar atsauci uz Novālisu: “Sākumā ieklausīsimies Novālisa vārdos. Tie rodami tekstā, kuru viņš nosaucis par “Monologu”. Nosaukums norāda uz valodas noslēpumu – tā runā viena pati un vienīgi pati ar sevi. Viena no šā teksta frāzēm skan: “Tieši valodas savdabību – to, ka tā ir

¹⁷⁶ Heidegger M. Sein und Zeit. – Max Niemeyer, verlag, Halle a.d.S., 1935. – S. 153.

nodarbināta vienīgi pati ar sevi, - nezina neviens.”¹⁷⁷ Heidegera vēlinajos darbos valoda ir skatīta kā dzejnieka teiktais. Dzejnieks runā esamības valodā, klausās un dzird, tādēļ viņa teiktajā atklājas patiesība. Šo Heidegera tēlaino valodas aprakstu var raksturot kā uz iekšu vērstu diskursu, kas ir klausīšanās tajā, kas jau klusējoši skan, kā iekšēju dialogu ar esamības teikto.

Darbā „Kam dzejniekam būt?” Heidegers skata Helderlīna elēģiju „Maize un vīns” un Rilkes dzeju. Viņš vairākkārt atkārt: „Būt dzejniekam trūcīgā laikā nozīmē: dziedot meklēt aizbēgušo dievu pēdas.”¹⁷⁸ Dzejnieks domā esamības izgaismotā klajumā, un dzejošana notiek dialogā ar esamības vēsturisko likteni. Dzejnieka aicinājums ir dzirdēt esamības sacīto un to izteikt dzejas valodā, dzejas un domāšanas dialogā, kur dzejas būtība atklājas kā domāšanas būtība. Dzeja, tāpat kā mākslasdarbs, ir patiesības notikšanas vieta. Citiem vārdiem to varētu nosaukt kā esamības vidu, satiecību, „nedzirdēto vidu”. Nedzirdētais vidus ir valodas sākums, un valodas sākums ir klusēšana un klausīšanās, atvērtība un dzirdēšana.¹⁷⁹

Heidegers raksta: “Dziesminieka teikšana saka pasauliskās šeitesamības veselo kopumu, kas neredzami iekārtojas sirds pasaules telpā. Dziedājums ne tikai vienkārši seko sakāmajam. Dziedājums ir piederēšana tīrās satiecības kopumā. Dziedāšanu no pilnās dabas nedzirdētā vidus izvilina vēja tiecība. Pati dziesma ir – ‘vējš’. (...) Šiem dzejniekiem raksturīgi, ka viņiem dzejas būtība kļūst jautājuma vērta, jo viņi dzejiski ir uz pēdām savam sakāmajam.”¹⁸⁰ Dzejnieks, sekojot sacītajam, ir “uz pēdām” logosam, vai, precīzāk sakot, viņš jau ir logosu saklausījis. Jēdziens „logoss” netiek lietots ikdienas valodā, ar to nav iespējams apzīmēt nevienu reālu lietu. Logoss grieķu filosofijā, rietumu domāšanas sākotnē ir domājams kā lietu kārtības likums, vispārējs princips, kas sakārto pasauli, un pēc kura notiek lietas. Ceļš, kā aizsniegt šo principu ir klausīšanās un lietu redzējums (*Sicht*), kas nav reducējams uz fizisku redzi, bet izsaka pieredzējumu kopumā, ontoloģisku

¹⁷⁷ Heidegers M. Ceļš uz valodu // Grāmata. – 1990. gada jūlijs

¹⁷⁸ Heidegers M. Kam dzejniekam būt?// Malkasceļi. – Rīga: Inteleks, 1998. – 183. lpp.

¹⁷⁹ Heidegera filosofiskā valoda sasniedz tik dziļu poētisku stāvokli, ka tās atstāstījums kļūst neiespējams. Taču Heidegera lasījumā, “kurā nobriest doma”, lasītājs jūtas līdzdalīgs šādā esamība pārdzīvojumā un jūt sevi kā piederīgu esamībai. Tas pat izklausās nedaudz mistiski, bet šeit nav nekādas mistikas, ir klausīšanās spēja un klausīšanās māksla. Stāvokli, kurā izgaismojas patiesība, ir neiespējami izteikt tikai runās un skaņās, tas ietver klusumu un dzirdēšanu. Vienmēr paliek kaut kas līdz galam neizteikts.

¹⁸⁰ Heidegers M. Kam dzejniekam būt?// Malkasceļi. – Rīga: Inteleks, 1998. – 214.-215. lpp.

stāvokliskojumu.¹⁸¹ Heidegera filosofija paver iespēju skaniskumu, to, ko iespējams saklausīt, t.i. skaņu tās dažādās izpausmēs, skatīt no esamības un esošā attiecībām kā valodas izpausmi runā.

Heidegera esejās valoda ir skatīta kā ceļš, un valodu var saprast balstoties uz to, kas notiek uz šī ceļa. Ceļš nav tas, kas aizved pie valodas, bet valoda pati vienmēr ir ceļā: “Ceļš uz valodu nav vajadzīgs. Turklāt ceļš uz valodu ir neiespējams, jo mēs jau atrodamies tur, kurp būtu jāved šim ceļam. Taču vai mēs tur esam? Vai mēs atrodamies valodā tā, lai varētu tvert tās būtību, lai domātu to kā valodu un, ieklausoties tās savdabībā, sadzirdētu to?”¹⁸² Runāšana cilvēku iesaista un ievij valodā. Heidegers izvirza formulu – *novest valodu kā valodu pie valodas*. Šī novešana nenotiek tā, ka es esmu ārpus valodas, tad nodomāju, ka man ir jānoiet līdz valodai, un to sasniežu. Varētu pat teikt, ka nokļūšana līdz valodai ir domāšanas ceļš, kas aizsniedz valodas būtību. Valodas būtība ir redzama runāšanā: “Runāt un pateikt nav viens un tas pats. Kāds var runāt, runāt bez gala, taču sacītais neko neizteic. Cits turpretim klusē, nerunā, taču tieši ar to daudz pasaka.”¹⁸³ Runā skan lietas, kuras nosaucam, un nosaukta lieta kļūst par lietu cilvēkiem, nosauktas lietas atklāj pasauli. Runā tiek izteikta cilvēka sapratne pašam par sevi, par lietām.

Heidegera ieguldījums runas un balss filosofiskajos aprakstos ir nozīmīgs. Viņa skatītā cilvēka iesaistītība pasaulē, sākotnēja atrašanās valodā un klusumā raksturo hermeneitisku, ontoloģisku situāciju. Heidegera filosofija paver iespēju dzirdēšanu un klausīšanos skatīt fundamentālontoloģiski, t.i., izejot no jautājuma par esamību – cilvēks jau vienmēr ir kādā dzirdēšanas un klusēšanas, runāšanas un izteikšanās horizontā. Sadzirdamā horizonts veidojas nevis intencionālā vērstībā, bet jau vienmēr ir. Šo situāciju varam iedomāties tā, ka dzīvs cilvēks pasaulē nekad nav absolūta klusuma iekļauts. Heidegera skatījums uz valodu un runu parāda, ka dzirdamības un klausīšanās horizonti iekļauj gan pasaulē eksistējošas skaņas un trokšņus, gan skanošu valodu, gan klusēšanu un klausīšanos. Heidegera valodas filosofija ir radniecīga Gadamera valodas ontoloģijai, kura ietver jautājumus par saprašanu, klausīšanos, dialogu.

Gadamera hermeneitikā valodiskums ir centrālā tēma, un arī pati valoda ir vidus saprašanai un interpretācijai. Gadamers tieši neskata valodas skaniskuma izpausmes balsī un

¹⁸¹ Savukārt Huserls runā par būtības intuīciju (*Wesensschau*), kura ir klātesoša viņa izstrādātajā fenomenoloģiskajā metodē. Intuīcija parāda fenomena vērojumu kā tas ir dots, izgaismojot fenomena būtības nevis tā dažādās izpausmes. Intuīcija Huserla fenomenoloģijā raksturojama kā eidētiskas būtības vērojums.

¹⁸² Heidegers M. Ceļš uz valodu // Grāmata. – 1990. gada jūlijs

¹⁸³ Turpat. – 1990. gada jūlijs

dzīvā runā, bet valodiskumu skata kā centru tradīcijai un saprašanai, ietverot jautājumus par sarunu, dialogu, sadzirdamo un saklausāmo.

Gadamera skatījumā valoda ir vidus ikvienai saprašanai: “Mēs gan runājam, ka „vadām” sarunu, taču, jo mazāk tās vadīšana atkarīga no viena vai otra partnera gribas. Tādējādi īsta saruna nekad nav tas, ko mēs vēlētos “vest”. Drīzāk jau visumā būtu pareizāk teikt, ka mēs nokļūstam sarunā vai pat iepinamies sarunā.”¹⁸⁴ Valoda un saruna kā saprašanās ir dialogiska: “Saruna ir saprašanās process. Tāpēc uz jebkuru īstu sarunu attiecas iedziļināšanās, patiesa rēķināšanās ar partnera redzes punktu un līdz ar to pārceļšanās viņā, gribot saprast nevis viņu kā individualitāti, bet to, ko viņš saka. Tas, kas jāaptver, ir viņa viedokļa lietišķā taisnība, lai varētu vienoties sakarā par lietu.”¹⁸⁵ Sarunas un saprašanās procesā mēs jau esam iekļauti valodiskumā. Saprašana sakņojas valodiskumā un domāšanā, ikviena valoda izsaka kopīgu valodu, tādēļ valodu var nosaukt par kopīgu vidi.

Hermeneitiska filosofija cilvēkus un lietas skata jau kā iekļautus skaniskos un klusējošos vārdos. Vārdi un valoda nav līdzeklis un informācijas apmaiņas veids, jo, saprototies, katrs no mums ir valodā. Līdzās skaniskumam ir arī klusējoša saprašanās. Visplašākajā nozīmē valoda ir saprotama kā esamība, un runā valoda ir aktualizēta, iegūst dzīvīgumu. Runu veido vārdi, kas sastāv no fonēmām. Katram vārdam jēgu iedod runātais kopumā. Vārds runā ir radošs, aktīvs, notiekošs laikā, un teksts, kas ir izrunāts, to atver no jauna, parādot šī teksta interpretācijas horizontus. Sadzirdot runas valodu, mēs saprotam, un cilvēks reizē ir gan saprašanas autors, gan klausītājs. Saprašanās nav tikai divpusējas attiecības, kuras ietver runātāju un klausītāju, bet gan abi atrodas vienotā horizontā, hermeneitiskā riņķī. Gadamera dialoga skatījumu izmanto Bruce Ellis Bensons: „Gadamer prasa, ka ideāls dialogs ir tas, ko viņš nosauc par ‘atvērtības loģisko struktūru’. Es domāju, ka šeit ir vismaz divi ‘atvērtības’ aspekti. Pirmām kārtā, saruna vienmēr kādu izraisa uz atvērtību: tas ienes jaunu gaismu tajā, par ko bija runāts un dod mums iespēju domāt par to (vai, šajā gadījumā, dzirdēt to) no jauna. Otrām kārtām, dialogs jau pats sevī ir atvērts, jo tas (citējot Gadameru) ir „aleatorisks stāvoklis”.”¹⁸⁶ Atvērtībā dialogs ieņem vietu, kurā saruna notiek. Dialoga un sarunas vieta nav domājama tikai kā fiziskas dzirdamības vieta, bet arī domāšanas un saprašanas lauks.

¹⁸⁴ Gadamer H. G. Patiesība un Metode. – Rīga: Jumava, 1999. – 259. lpp.

¹⁸⁵ Turpat. – 360. lpp

¹⁸⁶ Benson B. E. The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. – Cambridge University Press, 2003. – P. 15.

20. gadsimta filosofijā valoda vairs nav rīks, ar kuras palīdzību tiek izteiktas domas. Hanna Ārente raksta, ka prāta darbība iemiesojas runā “runas sūtība ir būt dzirdamai citiem runātspējīgiem, vārdu sūtība – būt viņiem saprotamiem, tāpat kā redzīgas būtnes sūtība ir redzēt un būt redzamai. Doma bez runas nav iespējama.”¹⁸⁷ Doma un runa nemitīgi viena otru apsteidz, un abas viena otru pieņem par pašsaprotamām. Runa ir tilts starp sajūtās doto pasauli un domāšanu, taču runa ir šķirama no dvēseliskiem pārdzīvojumiem, kaut arī runāšanā tiek izteikti dvēseles pārdzīvojumi. Runu var raksturot kā saprašanas, domāšanas, klusēšanas, dvēseles pārdzīvojumu raisīšanos dzirdamajā.

Heidegers, Gadamers, Ārente runu saista ar valodas ontoloģiju un hermeneitiku. Runa vienmēr ir intencionāla – tā ir vērsta uz sacīto, uz klausītāju, pašam uz sevi. Valodas intencionalitāte ietver jaunu jēgu un nozīmju veidošanos. Runa runā no valodas un parādās kā laika plūdums, aktuāls notikums laikā. Runā izteiktos vārdus nevis pielieto, bet tie runā, izsakot noteiktu jēgu. Tas vislabāk redzams dialogiskā runā, kurā izteikta iekšējā pieredze.

Klausīšanās saista mūzikas fenomenologu uzmanību, kuru pētījumos vairākkārt minēti apgalvojumi, ka patiesi fenomenoloģiska attieksme ir klausīšanās. Džozefs Šmits raksta, ka: “Fenomenoloģiska filosofija ir atvērtības un patiesas klausīšanās mēģinājums. Atvērtība šajā gadījumā nenozīmē tikai atvērtas acis un redzēšanu, bet atvērtas ausis un dzirdēšanu.”¹⁸⁸ Mūzikas fenomenoloģija klausīšanos galvenokārt saista ar Heidegera principu „ļaut būt”, t.i. ļaujot mūzikai skanēt un tajā klausoties, cilvēks ir atvērtības stāvoklī attiecībā pret mūziku tāpat kā Heidegera filosofijā raksturotā klātesamība, kas pasaulē atrodas atvērtības stāvoklī, un no šī atvērtības stāvokļa klausās, saprot un runā.

Klausīšanās un saprašanas stāvoklis ir ciešā saistībā ar iekšējo runu un domu, kurā nobriest valoda, saprašanu, no kuras raisās runa. Lai pamatotu iekšējo runu kā vienu no runas izpausmēm, minēšu atziņas no Dona Īdes balss fenomenoloģijas.

Dona Īdes pētījums „Klausīšanās un balss. Skaņas fenomenoloģija” apliecina, ka uz Huserla filosofisko nostādņu bāzes veiktie skaņas apraksti nav adekvāti piemērojami balss fenomenoloģijai. Taču tā nebūt nav kritiska attieksme pret Huserla fenomenoloģiju. Īde pamato, ka bez Huserla filosofijas nebūtu iespējama skaņas fenomenoloģija. Savukārt, Heidegera fundamentālontoloģija ir īpaši nozīmīga skatot balss fenomenu. Dons Īde cilvēku raksturo kā esošu vārdu ielenkumā: “Vārdu centrs ir elpā un skaņā, saklausīšanās un runāšanā.(...) Mēs zinām, ka mēs dzīvojam plaša, bet neredzama gaisa okeāna ielenkumā,

¹⁸⁷ Ārente H. Prāta dzīve. I Domāšana. – Rīga: Intelekts, 2000. - 39. lpp.

¹⁸⁸ Smith J. The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music. – New York: Gordon & Breach, 1979. – P. 17.–18.

kas aptver mūs un iekļūst mūsu iekšienē, un bez kura mūsu dzīves mūs noteikti pamestu.(...) bet gaiss, kuru elpojam nav neitrāls vai nedzīvs, tam pašam ir sava dzīve *skaņā* un *balsī*.”¹⁸⁹

Viņa skatījumā klusums un vārds ir vienotā horizontā. Horizonts reizē ir noslēgts un atvērts, jo tas vienmēr no jauna sevi piesaka. Heidegera filosofijas ietekmē Īde uzsver, ka esamība ir aktīva pieredze, un klātesamība ir noteikts esamības stāvoklis. Horizontā notiek vārdu atvēršanās, vārds kļūst poētisks. Filosofiskā poēzija ir valodas kā pasaules atvēršanās, tas klusumam liek runāt, un ar runas ienākšanu mainās klusuma horizontu robežas. Klusums ir horizonts, un pasaule atveras attiecībā pret horizontiem. Viņa skatījumā valodas fenomenoloģija nav atgriešanās pie skaņas jēgas centra, bet gan atgriešanās pie eksistenciālas balss. Mēs esam tie, kas izsaka valodu, būdami valodā. Dons Īde skata trīs teatralizētas balss izpausmes: 1) aktiera runu, 2) mācītāja uzstāšanos – liturģiju, 3) dzejnieka teikto.

Kā īpašu izpausmi Īde skata aktiera balsi, kas ir klausīšanās sevī pašā, savas balss un pieredzes dzirdēšana. Aktiera, teatralizēta balss ietver gan aktiera runu, gan dziedāšanu, tā ir dramaturģiska (teatralizēta) balss, kuras skanējums atšķiras no ikdienas valodas: “Dramaturģiska balss atrodas starp mūzikas burvību, kura bez vārdiem saistās ar skaņām tik dziļi, ka skaņas pārņem mūs, un ikdienas sarunu, kas dod ceļu uz triviālu caurspīdīgumu, noslēpj to skanisko nozīmi.”¹⁹⁰ Dramaturģiska balss apvieno skaņas pilnību ar vārdu nozīmi, tā uzsver runas iedarbību un pastiprina vārda notikumu, kas atšķiras no vārdu notikumiem ikdienas dzīvē. Teātrī spēlēta loma ir maska, kura ietērpj arī aktiera balsi, pārveidota balss parādās, arī lasot dzeju. Reliģija, retorika, teātris, dzeja, kas notiek balsī, rada īpašu sadzirdamu valodas pasauli. Īde saskata, ka šādā pasaules notikumā apvienojas klausīšanās logosā, kur logoss izpaužas kā noteikts diskurss, kurš aptver sadzirdamās pasaules sfēru no iekšējā klusuma līdz tā maksimālai izteikšanai balss skaniskumā. Visaptveroša klausīšanās ir tad, kad tā aptver visu diskursu, balsi-pasaules centru. Šādā skatījumā balsī izskan cilvēciska pasaule kopumā, pieredze un cerības. Balss - pasaule ietver dubultnozīmīgumu, tā ietver to, 1) kas ir pateikts un 2) kā ir pateikts.

Aktieris, izpildot lomu, vienlaicīgi ir runātājs un klausītājs, viņš klausās pats savas balss skaniskumā. Balsī izteiktās dusmas, bēdas, samierināšanās, patoss ir jādzird arī šīs balss īpašniekam. Svarīgi ir balsī izteikt pēc iespējas dziļāku jēgu, ko satur drāmas teksts. Klausītāji dzird balss modulācijas un tajā izteikto jēgu. Aktierim ir svarīgi ne tikai pateikt, bet pateikt noteiktā veidā. Drāma nav tikai individuāla balss, bet daudzu balsu

¹⁸⁹ Ihde D. *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound.* – Athens: Ohio University Press, 1976. – P. 3.

¹⁹⁰ Turpat. – P. 170.

kopskanīgums, kurš vislabāk ir redzams operas korī. “Koris ir drāmas ‘kontinuums’ vairākos aspektos: raksturbalsis ir “solo”, un drāma ir balsu mūzikas piepildīta. Drāma nav tikai raksturu ansamblis ar individuālām balsīm, bet gan totalitāte, kā “simfoniska” orķestrācija.”¹⁹¹ Drāmā parādās dialektika starp sevi un citu, aktiera balss caur sevi izsaka lomu, bet aktiera balsī ir arī paša vēsture un pieredze. Aktieris sevi projicē balsī caur tēlu, kuru spēlē. Jau sākotnēji valoda-kā-pasaule nav tikai individuāla un privāta, bet gan intersubjektīva, tā ietver arī cita pieredzi: “ Aktiera balsī cita drāma ir klātesoša. Bet cits ir ierobežots manī. Mēs abi esam un runājam skanošā valodā. Skanoša valoda aptver un pārvar aizu starp sevi un citu.”¹⁹²

Mācītāja uzstāšanās dievkalpojuma laikā ietver kopīgās dramaturģiskās balss pazīmes, bet atšķirība ir tur, ka mācītāja balss izsaka Dieva vārdus. Dons Īde raksta, ka Dievs ir galējs, ekstrēms citādības piemērs, kura izteikšana balsī ir Dieva vārdu atkārtošana, kas dara dievkalpojumu iespējamu.

Pēc Dona Īdes ieskatiem dzejas balss ir visfleksiblākā no visām pārējām dramaturģiskām balsīm. Dzejas balss ietver citu balsis, Dieva balsi, balsī izteiktas lietas. Dzejas balss ir bagātāka un jēgpilnāka nekā citas balsis. Īde saka, ka valoda ir vidus, kas vieno runāto ar klausīšanos, klusēšanu, iekšējo runu.

Dons Īde, skatot dažādās balss izpausmes, parāda, ka jēga, ko satur izrunātie vārdi nav tikai vārdu nozīmes, bet raksturo cilvēka eksistenci un spēju balsī ietvert rakstītā valodā nesadzirdēto. Valodas skaniskuma izpausme atšķiras no viņa skatītās iekšējās runas kā intīmas sarunas ar sevi, kas citiem ir tverama kā klusēšana.

Iekšēja runa apliecina, ka ne visa domāšana ir lingvistiska. Iekšēja runa konstituējas domāšanā – piemēram, es domās modelēju notikumu, iekārtoju apkārtni, sapņoju par iespējamo nākotni. Iekšējā runā cilvēks ir daudz brīvāks – viņa domas neviens cits šajā it kā šķietamajā klusēšanā nedzird. Tā ir apslēpta pieredze attiecībā pret citiem, tajā domā un klausās tikai tas, kas veic iekšējo runu. Bet gan iekšējā runa, gan izteikta doma parāda atvērtus saprastā horizontus, veido cilvēka appasauli, kas līdz tās izskanēšanai valodā ir tikai paša valodas vidus. Īde iezīmē vairākus aspektus, no kuriem skatīt iekšējo runu: 1) intencionalitāti; 2) iekšējo runu kā valodas nedzirdamu stāvokli; 3) iekšējās runas pašrādošo būtību, kas atšķiras no balss skaniskuma izpausmēm. Ja aplūkojam iekšējās runas saistību ar dzirdamu runu, tad tās vieno intencionalitātes aspekts. Intencionalitātes būtība satur sevī zināmu nenotveramību, mainību, notikšanu, tā ir aizsegta ar konkrētiem pārdzīvojumiem,

¹⁹¹ Turpat. – P. 173.

¹⁹² Turpat. – P. 176.

jēgpilniem fenomeniem. Iekšējā runā veidojas attiecības starp pārdzīvoto un to, uz ko pārdzīvotais ir attiecināms. Klausīšanās iekšējā runā ir klausīšanās atmiņā, fantāzijā, tā ir atšķirīga no fiziski dzirdamu fenomenu klausīšanās. Esot ar sevi iekšējā runā notiek sevis prezentācija sev pašam, to ir daudz grūtāk notvert kā dzirdētu runu, tā apliecina domāšanas esamību. Atgādināšu, ka arī klasiskā fenomenoloģija skata domās esošu skaņu, domās izteiktus vārdus, un arī šai domās esošajai skaņai un vārdiem piemīt intencionalitāte. Atšķirībā no dzirdamas runas, kas vienmēr ir ķermeniska, iekšējai runai ir ideāls raksturs, ķermenis var nekustēties, domas nav dzirdamas, bet tā arī ir intencionāla, vērsta uz konstituēto pasauli, uz sevi, iztēlotiem un atcerētiem objektiem, tajā nav atšķirība starp ar aci tveramo un dzirdamo, redzamais un dzirdamais iekšējā runā ir vienots, nedalāms iekšējs pārdzīvojums, kas atšķiras no uz ārpusi producētas runas, no vizuāli tvertām lietām, kuras novietotas fiziskā telpā.

Īdes skatītā iekšējās runas un domāšanas saistība rezonē ar Gadamera un Ārentes filosofijām. Īde jautā: „Kas tas ir par vārdu, kurš paliek iekšējā domāšanas sarunā un neiegūst nekādu skanisku veidolu? Vai vispār tāds pastāv? Vai visa mūsu domāšana vienmēr noris noteiktas valodas ietvaros?”¹⁹³

Donu Īdi un Hansu Georgu Gadameru vieno uzskats, ka centrs, valodas vidus ir pamats un kodols ikvienam valodas skatījumam – vēsturiski hermeneitiskam, iekšējai runai, vārda tapšanai, runas eksistencei u.c. : „Tas ir *valodas vidus*, iz kura izvēršas visa mūsu pasaules pieredze un it īpaši jau hermeneitiskā pieredze(...) Tikai valodas vidus, kas saistīts ar visu esošo, saista cilvēka galīgi vēsturisko būtību ar viņu pašu un pasauli (...) jebkurš vārds it kā izraujas no vidus un ir saistīts ar veselumu, kas tam ļauj būt vārdam. Ikviens vārds liek ieskanēties tās valodas veselumam, kurai tas pieder, un parādīties tā pamatā esošajam pasaules skatījuma veselumam. Tāpēc ikviens vārds kā sava acumirkļa norise ļauj būt klāt neteiktajam, ar ko tas atbilstoši un norādoši saistās. Cilvēka runas okazionalitāte nav nejauša tās izteiktspējas nepilnībā, tā drīzāk ir loģiska runas dzīvās virtualitātes izpausme, iesaistot spēlē visu jēgu, kaut arī nevar to visu izteikt. Visa cilvēka runa ir galīga tādā veidā, ka tajā iekļauts izvēršamās un izklāstāmās jēgas bezgalīgums.”¹⁹⁴

Dona Īdes ietekmēšanās no Heidegera un Gadamera filosofijām parāda nozīmīgus cilvēka eksistences aspektus, pašsapratni, balss saistību ar klusēšanu un domāšanu. Viņa filosofijā apliecinās arī Huserla fenomenoloģijas ietekme - iekšēja saruna ar sevi ir noteiktas konstituētas jēgpilnas pasaules. Tāpat arī Īdes piemēri par dažādām balss izpausmēm ir

¹⁹³ Gadamer H. G. Patiesība un Metode. – Rīga: Jumava, 1999. – 393. lpp.

¹⁹⁴ Turpat. – 426. lpp.

skatāmi intersubjektīvas pasaules konstituēšanās aspektā. Aktieris, dzejnieks, mācītājs balss skanējumā ietver intersubjektīvu pasauli, kurā satiekas runātāja un klausītāju jēgpilnās pasaules ar intencēm, kuras atstājis runātā teksta autors. Balss skanējums aktiera priekšlasījumā nav dzīvs dialogs ar lugas autoru, taču veidojas intersubjektīva pasaule starp autora domāto, kas uzrakstīts tekstā, un aktiera izteikto. Līdzīgā aspektā intersubjektīvās pasaules konstituēšanos skata mūzikas fenomenoloģija. Romāns Ingardens, skatot mūzikas darba ontoloģiju, intersubjektivitāti skata kā attiecības starp nošu tekstā atstātajām komponista intencēm un skaņdarba izpildījumu. Alfrēds Šitcs kopīgu mūzikas radīšanu skata kā intersubjektīvu notikumu. Klausītājs, mūziķi un komponists ir klātesoši skaņdarba izpildījumā, veidojot kopīgu mūzikas pārdzīvojumu. Runai un balsij ir savas specifiskas iezīmes, kas dod iespēju tās skatīt, norobežojoties no mūzikas intersubjektīvās jēgpilnās pasaules. Taču runai un mūzikas skaniskumam ir vismaz viens kopīgs aspekts: runa var būt uzrakstīta teksta lasījums, un skaņdarbs var būt nošu teksta izpildījums. Abos gadījumos tā ir zīmju izskanēšana, taču ne rakstīti vārdi, ne nošu zīmes nav runa un skanējums, bet satur tos potenciāli. Balsī izteikto vārdu jēga ir tikai šajā balsī izskanējusi jēga, kas atšķiras no uzrakstīta vārda nozīmes. Katras balss skanējums vārdos ieliek jaunas jēgas. Šo balss aspektu skata franču filozofs Žaks Deridā, taču no atšķirīgiem skatpunktiem nekā Dons Īde.

Deridā uzsver runātas valodas nozīmi jēgveidošanās procesā. Deridā balss fenomena skatījums darbā „Balss un fenomens: Ievads zīmju problemātikā Huserla fenomenoloģijā” veidojas no konfrontācijas ar Huserla skatīto valodu kā loģisko apriori un zīmju teoriju. Deridā kritiskā attieksme pret Huserla „Loģiskajiem pētījumiem” parāda, ka balss fenomena skatījums attālinās no loģiskas analīzes.

Deridā vēršas pret valodas skaidrojumu kā loģisko apriori. Valodu nevar reducēt tikai uz loģiku: „Huserls, tradicionālā veidā, valodas būtību determinē uz loģisko kā tās telosu un normu.”¹⁹⁵ Deridā iebilst gan pret valodas loģisko apriori, gan apriorām apziņas struktūrām. Viņš uzsver, ka spriedums ir ar noteiktu jēgu un izsaka noteiktas lietas un lietu attiecības, veido komunikatīvas attiecības starp cilvēkiem. Valodā ir izteikta mūsu jēgpilnā pieredze, kas ir ne tikai par valodā izteiktajām lietām, bet apliecina arī subjekta pieredzējumu.

Tomēr, neskatoties uz Deridā kritiku, Huserla „Loģiskie pētījumi” ir vispāratzīts darbs fenomenoloģiskās nozīmes teorijā. Huserls skata fundamentālu atšķirību starp apziņas reāliem un ideāliem aspektiem, tas ir, starp apziņas aktiem domāšanas procesā un to saturu.

¹⁹⁵ Derrida J. *Speech and Phenomena. And other Essays on Husserl's Theory of Signs.* – Evanston: Northwestern University Press, 1973. – P. 9.

Viņš skata izteikumu un tā nozīmes. Izteikumam piemīt arī fiziski saprotams aspekts – skaņas, zīmes, burti. Bet tanī mirklī, kad veicam izteikšanās vai uztveres aktus, mums svarīga ir izteikumā ietvertā nozīme. Līdz ar to izteikumam ir noteiktas attiecības ar priekšmetiskumu, par ko ir šis izteikums. Huserls saka, ka nepieciešams izšķirt nozīmi un izteikuma priekšmetu. Izteikumam var būt atšķirīgas nozīmes runājot par vienu un to pašu priekšmetu, un arī viens un tas priekšmets var ietvert atšķirīgas nozīmes. Ikvienam izteikumam līdzās šī izteikuma priekšmetam un nozīmei, ir arī izteikuma fenomenoloģiskā jēga. Nozīme ir ideāls tāpatīgums, vienība pati sevī, kuru iespējams pretnostatīt daudzveidīgiem izteikšanās aktiem, kuros šis valodas nozīmīgums konstituējas. Nozīme nav apslēpta tekstā vai arī valodas skaņās, tā neattiecas arī uz psiholoģiskiem pārdzīvojumiem. Starp izteikumu un nozīmi pastāv nevis reāla, bet intencionāla saikne. Huserls runā par intencēm, kuras apvieno apziņas aktus ar izteikuma nozīmēm. Viņš valodas loģiskajā analīzē parāda tās pārļaicisko, aprioro iedabu. Merlo-Pontī, rakstot par Huserla skatīto valodas problēmu, atzīmē, ka: “Loģiskajos pētījumos” Huserls izvirza ideju par valodas eidētiku un universālo gramatiku, kura fiksē nozīmes formas, kas nepieciešamas ikvienai valodai (...) Turpretim vēlākajos tekstos valoda parādās kā īpašs veids redzēt tādus noteiktus priekšmetus, kā domāšanas būtība (*Formālā un transcendentālā loģika*) vai pat kā darbību, ar kuras palīdzību domas, bez tajā esošajiem īpašajiem fenomeniem, iegūst intersubjektīvu nozīmi un rezultātā ideālu eksistenci (*Ģeometrijas sākums*).”¹⁹⁶ Atšķirībā no Deridā kritikas, Merlo – Pontī novērtē Huserla skatīto valodas apriori.

Tiklīdz valodā un runā skatām tajā iekļautos objektīvos likumus, mēs nonākam pie lingvistiskās analīzes, kuru var raksturot kā kalkulējošu domāšanu par valodu. Huserla skatītais valodas loģiskais apriori tomēr nav kalkulējoša domāšana - valodas loģiskās, pārļaiciskās struktūras tiek tvertas evidencē.

Deridā uzskata, ka Huserla apziņas skatījums ievieto apziņu tās pašas telosā, kur nepastāv nekāda idealitāte ārpus apziņas. Idealitātes jēdzienu Deridā īpaši uzsver, jo idealitāte ir kas tāds, kas ietver tikai ideālas darbības, ieskaitot transcendenci. Transcendentālais ego ir radikāli atšķirīgs no dabiskā Es, un transcendentālais ego tiek sasniegts ārpus dabiskā Es.¹⁹⁷ Transcendentālo Ego Deridā raksturo kā absolūtu savas psihiskās dzīves vērotāju. Deridā pamato, ka transcendentālā redukcija, transcendentālā Ego izgaismošana nav pielietojama valodas un balss fenomenoloģiskam skatījumam, jo runā dzīvs, dabisks cilvēks, kurš skatāms konfrontācijā ar transcendentālo Es.

¹⁹⁶ М. Мерло-Понти. О Феноменологии языка// Знаки. – Россия: Искусство, 2001. – С. 96.

¹⁹⁷ Skat. pirmo nodaļu par redukcijas metodes pielietojumu skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskos aprakstos.

Transcendentālajam Es nepiemīt balss un valoda. Atgādināšu, ka pirmajā nodaļā skatītais fenomenoloģiskās metodes pielietojums dzirdamu fenomenu pētniecībā parādīja, ka skaņa pamatos ir skatāma fenomenoloģiskās redukcijas ietvaros, nesniedzoties līdz eidētiskai redukcijai kā tīrā Es konstituēšanai. Tādēļ arī Deridā kritizē Huserlu par pārlietu ‘nedzīvu’ attieksmi pret cilvēka jēgpilno darbību. Balss, Deridā skatījumā, ir tik pat sākotnēja kā apziņa, un apziņa tiek demonstrēta ar balss palīdzību: „Balss ir esamība, kas universālā formā ir klātesoša pati sev kā ap-ziņa (con-consciousness); balss ir apziņa.”¹⁹⁸

Deridā balsi skata saistībā ar dzīves plūsmu. Zīmēm, atšķirībā no balss, nepiemīt iekšējais laiks aktuālā darbībā, taču uzrakstīti vārdi un skaņdarba nošu teksts satur iekšēju laiku potenciāli.

Deridā skata fonēmu kā ideālu objektu, kas izpaužas runā. Jēgas, kas veidojas runas laikā, satur laiciskumu kā kustību pa nozīmju pēdām. Tikai runā un balsī ir sadzirdams, ka valodas skanējumam piemīt laiks. Deridā skata Huserla darbu „Iekšējas laikapziņas fenomenoloģija”, lai parādītu, ka Tagad-punkts ir vienmēr sākums, un šis aktuālais tagad vienmēr izsaka pašidentitāti, un no šī Tagad tiek arī atzīta kāda objekta esamība, bet tajā pat laikā šis Tagad punkts ir nemitīgi plūstoša retenču – protenču ķēdē. Runas laikā tas ir redzams kā mentālas psihiskas dzīves notikums. Deridā uzsver, ka runāšana un valoda var tikt uzskatīta kā atšķirības (*differance*). Darbā *De Interpretatione* Deridā raksta, ka vārds ir izrunāta skaņa ar konvencionālu nozīmi, un konvencionālai nozīmei, atšķirībā no runāta vārda, nepiemīt laiks. Nevienai no vārda daļām atsevišķi nepiemīt nekāda nozīme. Vārds kļūst par vārdu vienīgi tad, kad tas ir izteikts simbola veidā. Pat neartikulēti (*agrammatoi*), dzīvnieka izraisīti trokšņi, kuriem nav nosaukuma, kuri nav izteikti simbola veidā, kaut ko atklāj un nozīmē. Tie ir zīmes, bet, tajā pat laikā, tiem nav nekāda konvencionāla nozīme, tie nav veidoti no artikulētām daļām, un nevar būt izteikti rakstītā veidā. Šo aspektu jau ievēroja Aristotelis, atzīmēdams, ka cilvēka runa atšķiras no dzīvnieka kļiedzienu ar to, ka runu ir iespējams pierakstīt.¹⁹⁹

Darbā „Balss un fenomēns” nodaļu „Balsis, kas glabā klusumu” Deridā iesāk ar klusuma re-konstituēšanu: „Fenomenoloģiskais klusums var tikt re-konstituēts tikai ar divkāršu izslēgšanu un divkāršu redukciju.”²⁰⁰ Ir jāieliek iekavās gan pats izteikums, gan tā norādes, tā mēs nonākam pie „iekšējās dzīves”. Šajā „iekšējajā dzīvē” nav nekādas norādes,

¹⁹⁸ Derrida J. *Speech and Phenomena. And other Essays on Husserl's Theory of Signs.* – Evanston: Northwestern University Press, 1973. – P. 79.-80.

¹⁹⁹ Skat. Derrida J. *Speech and Phenomena. And other Essays on Husserl's Theory of Signs.* – Evanston: Northwestern University Press, 1973. – P. XXV; Kretzmann N. *Aristotle on Sounds Significant by Convention.* – Dordrecht: Reidel Publishing Company.

²⁰⁰ Derrida J. *Speech and Phenomena. And other Essays on Husserl's Theory of Signs.* – Evanston: Northwestern University Press, 1973. – P. 70.

nav komunikācijas, nav *alter ego*. Iekšējā runā otra persona parādās kā fikcija - nav balss skaniskuma, kurā notiek komunikācija ar otru, nav dzīvas sarunas.

Balss skaniskumu Deridā skata kā fonēmu, un fonēma ir skanošs objekts: „Fenomens turpinās kā objekts, kas izteikts balsī, kā ideāls objekts tas ir atkarīgs no balss, un tādā veidā kļūst *absolūti pieejams* (...).”²⁰¹ Fonēma, balss skaniskums ir absolūti pieejams tādā nozīmē, ka runātājs dzird pats savu balsi. Taču runātāja sacītais attiecas uz sfēru, kas nav viņa paša. Absolūta pieejamība ir tikai attiecībā uz paša balss skanējumu. Taču ar savu balsi, tāpat kā ar ķermeni runātājs sevi pozicionē pasaulē. Balss parāda atvērtību pasaulei, tā iezīmē cilvēka pašidentitātes horizontus. Deridā skatījumā runa vienlīdz ir gan apziņas, gan ķermeņa izpausme. Runa kā apziņas-ķermeņa vienības izpausme tiek skatīta Merlo-Pontī fenomenoloģijā.

Merlo-Pontī runas filosofijas pamatā ir Huserla skatītā intencionalitāte, ķermenis, intersubjektivitāte. Merlo-Pontī raksta: “Fenomenoloģija ir spējīga papildināt valodas izziņu ar runāšanas pieredzi, kura īstenojas mums iekšienē (...) Tiklīdz līdzās objektīvajām zinātnēm par valodu mēs izdalām runāšanas fenomenoloģiju, mēs darbībā ieviešam dialektiku, ar kuras palīdzību abas disciplīnas sāk attiekties viena pret otru.”²⁰²

Merlo-Pontī skata attiecības starp runu (balsi), uztverošo pieredzi un ķermeni, balsi un klusumu, starp to, kas izsakāms balsī un kas ne. Viņa filosofijā nozīmīga vieta līdz ar runu ir klusumam – pirms sākam runāt, mēs to uzskatām domās, un doma dara iespējamu dialogu, kur sarunas dalībnieki iesniedzas viens otra izsacītajās jēgās. Katrs izsaka sevi tik pat labi kā runājot, tā klusējot, un saprasta ir gan runāšana, gan klusēšana - mēs sakām un klausāmies, arī otrs runā un klausās, dzird un saklausa. Dialogā cilvēks ir divējādi – runājot un klusējot. Runā klausās gan pašu runu, gan tajā iekļauto klusumu. Domas un uztvere nav autonomi, tie daudzveidīgi nosaka viens otru. Sarunā ir redzams atgriezeniskuma fenomens – mana esamība ir iekļauta pasaulē – Es esmu gan tas, kurš skatās, redz, klausās gan sevi, gan citu, mācās no savām un citu domām. Arī citi skatās uz mani, dzird mani. Svarīgi ir dzirdēt to, kas ir pateikts, mēs runājam viens otram un runājam par pasauli, būdami iekļauti noteiktā diskursā, darbībā, kurā ir es, runātais, citi, pasaule. Uztvere, nozīme, domas, darbība, to savstarpējā saistība raksturo cilvēku kā totalitāti. Merlo-Pontī parāda divējādu cilvēka konstituēšanos, no vienas puses cilvēks ir brīvs, bet no otras – iekļauts pasaulē, un

²⁰¹ Turpat. – P. 78.

²⁰² М. Мерло-Понти. О Феноменологии языка// Знаки. – Россия: Искусство, 2001. – С. 95.-111. – С. 97.

cilvēks ir atbilde pasaulei - “filosofija ir klusuma un runas pāriešana vienam otrā.” Klusums nav nekas pretējs valodai, klusums ir valodas potencialitāte.²⁰³

Runāta valoda ir domas atklāšanās, tā ietver vairākus aspektus: valodas skaniskumu balsī un klusēšanu; domu izteikšanu rakstībā, zīmēs, simbolos. Doma izteikta balsī, ir sadzirdamības sfērā, skanošs vārds vienmēr ir skaņa un jēga vienlaicīgi. Atšķirībā no rakstīta teksta, dzīva runa ietver pārejošo, nenotveramo, mirklīgo noskaņojumu, runa un balss izsaka aktīvu komunikāciju, saskarsmi ar citu. Tā vienmēr ir aktuāls notikums, kurā daudz spēcīgāk izskan eksistenciāla pieredze un pārdzīvojums kā rakstītā tekstā. Ja es saku kaut ko sev vai kādam citam, es gaidu atbildi. Tā, līdzās izrunātajam vārdam, nostājas arī klusējoša valoda.

Huserla, Heidegera, Gadamera, Ārentes, Īdes, Deridā, Merlo-Pontī uzskatus par runu un balsi vieno kopīgas iezīmes. Runa ir cilvēka mods, eksistenciālis, kas raksturo cilvēka būtību, neatkarīgi, cik vērtīga un skaista ir uzstāšanās un runas teikšana. Runa fenomenoloģiskā tradīcijā netiek skatīta kā objekts. Runa ir saistīta ar jautājumu par eksistenci, esamību un esošo. Heidegera skatījumā runa izsaka cilvēka būtību. No visiem klātesamības modiem - noskaņotības, saprašanas, rūpēm – runā klātesamība ir dzirdama. Klātesamība klausās savās domās, saprot sevi un citus, tā ir norūpējusies par pasauli, tā dzird pati sevi un citus. Katrs no šiem modiem izgaismo klātesamības esamību pasaulē, un runa, kas izteikta balsī, iezīmē dzirdamības un klausīšanās horizontus. Heidegera runas raksturojums ir viens no nozīmīgākajiem un savdabīgākajiem 20. gadsimta filosofijā, taču Gadamera hermeneitika, Īdes balss fenomenoloģija, Deridā balss fenomena aplūkojums, Merlo-Pontī pievēršanās runai parāda, ka no fenomenoloģijas pamatprincipiem veidojušās filosofijas nebūt neattīstās vienā virzienā, bet gan ierauga kādu nozīmīgu cilvēka būtības šķautni, kura izgaismojas tieši runātā valodā un balss skanējumā. Iezīmējas vairāki diskursi runas un balss fenomenoloģiskam skatījumam: 1) runa un balss tiek skatīta valodas ontoloģiskā aspektā; 2) balsī izteiktā jēga dažādojas attiecībā pret rakstītu valodu; 3) runa un balss apliecina vienmēr kādu iesaistītību intersubjektīvā pasaulē; 4) runā un balsī ir redzama skaniskuma un klusuma horizontu saaudums; 5) runa un balss vieno uz iekšu vērstību kā iekšēja runa un uz āru vērstību kā dzīvu dialogu.

Runa ir eksistences mods, patiesības izgaismošanās, iekšēja saruna ar sevi, cita dzirdēšana un dialogs, domu un saprastā izpausme, jēgpilns balss skanējums un dzirdama

²⁰³ Merlo-Pontī, atsaucoties uz Ferdinanda Sosīra iedalījumu, kas valodu raksturo divējādi: 1) valoda kā domāšanas objekts un 2) valoda kā tā, kas pieder man. Šis iedalījums Sosīram ir lingvistisks vārds un runas darbība.

valoda, vienmēr aktīva cilvēka apziņas-ķermeņa darbība. Runā un balsī vienojas subjektīvais un objektīvais, iekšējais un ārējais, garīgā pasaule un empīriski uztveramā, dzirdamības un klusuma horizonti. Runas un balss ir īpaši dzirdami fenomeni. Dzirdamības horizonts vieno dažādus skaniskus fenomenus, un katrs no šiem fenomeniem izgaismo robežas, kurās tie tiek skatīti. Kā viens no aspektiem, kas vieno ikviena dzirdama fenomena skatījumu fenomenoloģiskā tradīcijā, ir cilvēka kā apziņas-ķermeņa vienības izpratne. Gan runātu valodu, gan balss skaņas, gan mūzikas toņus mēs tveram ne tikai ar apziņu *per se*, bet arī ar ķermeni. Tādēļ gan dzirdama fenomena uztvere, gan tā producēšana ir intencionāla apziņas-ķermeņa darbība.

3.2. Cilvēks – apziņas un ķermeņa vienība

Fenomenoloģija cilvēku raksturo kā apziņas-ķermeņa vienību. Ikviena cilvēka darbība ir ķermeniska, arī tad, kad netiek izdarītas redzamas kustības. Ķermeniska ir runāšana un klausīšanās, dzirdēšana un redzēšana, domāšana un klausīšanās. Cilvēka ķermenis ir caurstrāvots ar garu un dvēseli.

Ķermeņa fenomenoloģisks skatījums iesākas ar Huserla filosofiju²⁰⁴, turpinās Merlo-Pontī uztveres fenomenoloģijā, ķermeņa fenomenoloģiju izmanto mūzikas filosofi. Ķermenis parāda, ka intencionālā pasaule saaužas ar fiziski uztveramu pasauli.

Edmunds Huserls fenomenoloģisku jautājumu par ķermeni aplūko vairākos darbos: *Idejas II, Kartēziskās Meditācijas, Eiropas zinātņu krīze un transcendentālā fenomenoloģijā*. Viņa filosofija ietver divus fenomenoloģiskus ķermeņa aspektus: 1) Es pieredze par paša ķermeni un 2) kā Es pieredz citus ķermeņus, 3) kā veidojas kopīga intersubjektīva telpa.

²⁰⁴ Fenomenoloģijā ķermenis tiek skatīts gan kā paša ķermenis, gan cita ķermeņa. Mēs uztveram citu ķermeņus un esošus objektus ārpus mums, taču paša ķermeņa pieredzējums ir ķermeņa pieredzējums atrodoties ķermenī. Lai apzīmētu ķermeni, vācu valodā tiek lietoti divi vārdi: “Leib” – miesa un “Körper” – fizisks objekts, materiāls priekšmets, kura novietojums telpā ir fiziski saredzams. Dalījums starp dzīvojošu ķermeni un materiālu ķermeni ir skatīts jau sākot ar Maksa Šēlera darbu *Zum Problem der Einfühlung*, kas veltīts empātijas problēmām. Atšķirībā no dzīva ķermeņa, materiāls priekšmets ir objekts, kas novietots ārpus cilvēka. Intencionāli mēs tveram gan sev imanenti piemītošo ķermeni, gan objektīvo pasauli ap mums. Intencionalitāte, kas vērsta uz paša ķermeni, atšķiras no apziņas tīrās intencionalitātes ar to, ka klasiskajā fenomenoloģijā, lai izgaismotu apziņas intencionālās struktūras, ķermenis ir “ielikts iekavās”. Taču apziņa nevar darboties tikai sevī un būt tikai uz sevi vērsta. Lai apzinātos ķermeņa pašdotību, mums nav jāiet apziņas dziļumā, ķermeņa konstituēšana ir apziņas vērstībā ārpus, atrodoties ķermenī. Ar apziņu mēs nevaram ķermenim atņemt tā tiesības, tas ne vienmēr mums paklausa.

Ķermenis ir telpisks priekšmets un sākotnējs uztveres orgāns. Ķermenis vienmēr ir šeit centrs, viss apkārtējais ir ‘tur’ attiecībā pret ‘šeit’ esošo ķermeni. Es nekad nevar iziet ārpus paša centra, novietojuma pasaulē kā centrālā šeit. Tāpēc arī katra paša ķermenis nevar būt objekts, bet objekti ir citu Es ķermeņi, kas atrodas ārpus mana paša ķermeņa. Mēs nevaram redzēt paši savu uztverošo aci. Es apzināšanās ir saistīta ar pašrefleksijas spēju un apzināšanos, ka *es dzīvoju, redzu, dzirdu, kustos*.

Ķermenis ir saistīts ar telpuztveri un pamato novietojumu telpā un pasaulē. “Es, persona, telpā esmu šajā vietā. Citi ir tur, kur ir viņu miesa. Viņi brauc pastaigāties, viņi kādu apmeklē utt., turklāt viņu gari līdz ar miesām maina vietu telpā – kādās objektīvās appasaules telpā.”²⁰⁵ Fiziskās appasaules centrā ir Es ar viņa miesu. Katram Es runa un balss atrodas tur, kur atrodas viņa ķermenis.

Skolotājs, staigājot pa klasi un stāstot mācību vielu, vienlaicīgi ar ķermeņa kustībām pārvieto runas sadzirdamības horizontus. Solists, stāvot uz skatuves un izpildot āriju, ar savu ķermeni iezīmē dzirdamības un skaniskuma horizonta centru. Šis horizonts kā Es appasaule vienmēr ir jaunās situācijās un kombinācijās. Apziņa–ķermenis konstituē gan pašsajūtāmību, gan nosaka kādu eksistējošu sajūtu lauku. Tādēļ atrodamies gan apziņas, gan ķermeņa pieredzē, un uztvere ir saistīta ar kinestētisku darbību, līdz ar to veidojas praktisks kinestētisks horizonts.

Huserla ķermeņa fenomenoloģijā kinestētika ienāk kā viens no vienojošiem aspektiem starp imanento un transcendentu, apziņu un ķermeni, reālām lietām telpā un ideālām būtībām. Ķermenis nemitīgi atklāj kādus jaunus kinestētiskus horizontus, kuri konstituējas līdz ar ķermeņa kustīgumu un mainīgumu: “Cilvēks savās kustībās, rīcībā, runāšanā, rakstībā utt. nav vien kādas lietas, sauktas par dvēseli, saistība, apvienojums ar kādu citu lietu. Sautu par miesu. Miesa kā miesa ir viscaur pilna ar dvēseli. Jebkura miesas kustība ir pilna ar dvēseli – iešana un nākšana, stāvēšana un sēdēšana, skriešana un dejošana utt. Tāpat katrs cilvēciskais veikums, katrs darinājums utt. Cilvēka uztvere ir tāda, ka tā gluži kā “jēga” caurvij ķermeņa uztveri: nav tā, ka te būtu runa par laicisku secību – visupirms ķermeņa un tad cilvēka uztvere - , bet gan tā ir uztvere, kurai ir ķermeņa uztvēruma kā darbīgu miesiskumu konstituējoša.”²⁰⁶

Ķermenim ir izšķirošā loma intersubjektivitātē – savu ķermeni Es uztver ne tikai no iekšienes, bet arī no ārienes – Es uztver citus ķermeņus un otrādi. Ķermenis nosaka mūsu orientāciju pasaulē un raisa domas par ķermeni. Žana Pola Sartra darbā “Esamība un nekas” ķermenis ir skatīts komunikācijā ar citiem – būt cita skatītam, kur svarīgākais ir redzes punkts, no kura ķermeņi tiek skatīti.

Ja nebūtu ķermenis, tad es neredzētu citu, un cits neredzētu mani. Mēs neredzētu un nedzirdētu runātāju, nespētu tvert operas izrādes. Lai mēs būtu viens otram, mums ir nepieciešama ārēja redzamība. Šeit līdzās ir: es citam un cits man. Refleksijas ceļā Es atklāj

²⁰⁵ Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana//Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002.. – 85. lpp.

²⁰⁶ Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 114. lpp.

ne tikai pats sevi, bet arī iespējamību būt vērotam no malas. Cilvēks ir izstādīts citu vērojumiem kā cilvēks starp citiem cilvēkiem, kā apziņa starp citām apziņām.

Skaņas fenomenoloģijā miesa ir skaņas uztvērējs un arī skaņas producētājs. Lai parādītu, ka cilvēks nekad nav pielīdzināms nedzīvam ķermenim, Huserls lieto jēdzienu miesa. Miesa ir jēgas lauku nesējs, kustību un gribas orgānu, telpiskās orientācijas centrs. Miesa tiek pārvaldīta ar gribu, un tā pakļaujas Es gribai. Miesa ir caurstrāvota ar garu, un tā ir garīga realitāte. Garīgā realitāte attiecas uz reāliem apstākļiem, appasauli. Atgādināšu, ka appasaule ir konstituēta un jēgpilna, kurā Es ir brīvas kustības objekts.

Huserla fenomenoloģija skata *gribas miesu* un *estezioloģisku miesu*. Tās tiek raksturotas caur diviem poliēm: *fizisko dabu* un *garu*. Huserls raksta: „Saskaņā ar to miesai kā miesai ir dubulta seja – vispirms vērojuma ietvaros. Tā ir realitāte attiecībā uz dabu kā uzskatāmu lietu pasauli un reizē arī realitāte attiecībā uz garu. Tātad tā ir dubulta realitāte.”²⁰⁷ Cilvēks kā divpusīga realitāte ir homogēns: „Tātad mums ir divi poli – fiziska daba un gars – un pa vidu miesa un dvēsele.”²⁰⁸ Gars un miesa ir estezioloģiska vienība, tā ir jūtoša un ar to atšķiras no materiāla ķermeņa. *Estezioloģiska miesa* ir pamats *gribas miesai* kā brīvai Es kustībai ne tikai fiziski pārvietojoties, bet arī gribot un, zināmā mērā, valdot par sevi.

Šis Huserla dalījums nav domājams kā vienas pakāpes pāriešana otrā, cilvēks jau sākotnēji ir gan gribas miesa, gan estezioloģiska miesa, viņš vienlaicīgi ir *dubulta realitāte*. Huserla miesas skaidrojumu raksturošu ar piemēru:

Uz skatuves uznāk cilvēks. Iesākumā ir redzams runātāja ķermenis, mēs redzam seju, kustības, grimases. Tās apliecina, ka miesa ir caurstrāvota ar garu, dvēseli, fantāzijām, iztēli, gribu utt. Cilvēks stāv uz skatuvi un runā, un teiktajā izpaužas tas, ko viņš grib pasacīt klausītājiem, viņš ir gribas miesa, nevis fizisks ķermenis. Griba liek runātājam pārvietoties, mainīties sejas grimasēm, izpausties balss skaņām. Mēs vienlaicīgi tveram gan dzirdēto un redzēto, runas saturu un kinestētiskas izpausmes. Cilvēks ir homogēna apziņas-ķermeņa vienība, cilvēks vienlīdz ir daba un gars. Viņa balss skan klusāk un skaļāk, izteiksmīgāk un monotonāk, miesa kustas līdz ar balss skanējumu. Balss skaniskums mainās, tajā ir dzirdama teiktā jēga un izgaismojas pats runātājs. Runātājs un klausītāji konstituē kopīgu pārdzīvojumu, runā izteikto jēgpilno pasauli, kura caurstrāvota ar miesas klātbūtni.

Kāds cits šos pašus vārdus izrunā citādāk, vārda skanējumā izgaismojas jaunas jēgas, klausītāji sadzird citus akcentus. Šie jaunie akcenti izpaužas ne tikai dzirdot, bet arī

²⁰⁷ Turpat. – 147. lpp.

²⁰⁸ Turpat. – 147. lpp.

redzot, domājot, pārdzīvojot dvēselē. Katrs runātājs un klausītājs ir redzams un dzirdams apziņas-ķermeņa darbībās. Mēs dzirdam un redzam ar jēgpilnu ķermeni, kas caurstrāvots ar garu un gribu.

Ar ķermenisku redzējumu vien nepietiek, lai mēs tvertu runājošu cilvēku. Šmits raksta: “Kad es šajā mirklī runāju ar jums un runāju uz jums, nekas, ko es jums gribētu teikt, nevarētu parādīties *gaismā*, izņemot manu izskatu; bet tas nedotu jums pilnīgu priekšstatu par to, kas es vēlos būt šajā laikā. Mani vārdi kā dzīvi, kā „akustiski fenomeni” – vai vēl precīzāk, kā akumeni – ir tie, kas nes jēgu, kā tādi tie ir manis runāti un jūsu dzirdēti. Iespējams, ka jūs tos vēlāk varēsiet lasīt kā rakstītus. Bet tā būs tikai otreizēja instance. Dzīva saruna vienmēr ir tagad, šajā mirklī, un tās jēgas nesējs ir balss un skaņa.”²⁰⁹

Runa un balss kā apziņas-ķermeņa izpausme nav skatāma Huserla iztrādātās eidētiskās redukcijas metodē, kurā ķermeniskais paliek ieslēgts iekavās. Balss skaniskuma konstituēšana ir cits fenomenoloģisks tvērums kā apziņai imanenti piemītošo būtību konstituēšana. Saruna, balss izpausmes apliecina dzīvu, kinestētisku darbību, allaž aktīvu darbību un iesaistītību pasaulē.

Hanna Ārente raksta, ka: „Būt dzīvam nozīmē būt apveltītam ar tieksmi sevi izrādīt, un dzīvas būtnes rādīgums izpaužas pašizrādē. Būtnes, līdzīgi aktieriem, uz tām piemērotas skatuves *pašas rādās*. Skatuve visam dzīvajam ir kopīga, taču katrai sugai un pat katram indivīdam tā šķiet citāda.”²¹⁰

Ārente prāta un ķermeņa attiecības saista ar divu pasaulu kopeksistenci: prāta un jutekliskās, ārējās un iekšējās, cilvēka ķermeņa iekšieni un ārējo veidolu, parādību un būtību. Viņa atsaucas uz *sensus communis* jeb veselo saprātu, kopēju nojēgumu, kas apvieno maņu orgānus un dod iespēju cilvēkam saskaņoties ar citiem, sajust kopīgu pasauli. Veselais saprāts ir realitātes sajūtas pamats. Cilvēks vienlaicīgi ir gan subjekts un objekts, gan uztvērējs un uztvertais. Cilvēks ir tas, kuram parādās pasaule un reizē arī tas, kas pats sevi rāda pasaulē.

Ārente atzīmē, ka Huserla filosofija iezīmē trīs darbības: 1) ārējā konceptualizācija, adekvāta evidence, 2) horizonts, motivācija, 3) transcendentālā refleksija, apodiktiska evidence. Šīs trīs darbības parāda to, kā veidojas mūsu zināšanas gan par apkārtesošo pasauli, gan mums pašiem. Ķermeņa filosofija ir skatāma pirmajos divos Hannas Ārendes minētajos Huserla fenomenoloģijas aspektos.

²⁰⁹ Smith J. The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music. – New York: Gordon & Breach, 1979. – P. 30.

²¹⁰ Ārente H. Prāta dzīve. I Domāšana. – Rīga: Intelekts, 2000. - 27.-28. lpp.

Ārējā konceptualizācija ir ķermeniski uztverama – es redzu savu un citu ārieni, un tas ir saistīts ar izrādīšanos. Es dzirdu savu balsi un citu teikto. Cilvēks pasaulē ir kādas izrādīšanās stāvoklī – viņš runā, dzied, dejo, iet, izpaužas, un šīs darbības mēs redzam, dzirdam vai kā citādi uztveram. Iekšēja izpaušanās kā priekšstati, domas un jūtas ir cita veida kā ārienes izrādīšanās, jo „āriene izteic vienīgi sevi, t.i., tikai eksponējas jeb izrādās.”²¹¹

Horizonts un motivācija parāda intencionālā pārdzīvojuma lauku, kurā nav tikai apziņa *per se*, bet kurš ietver ķermenisko, intersubjektīvo pasauli. Horizonts ietver domāto, redzējuma un dzirdēšanas lauku, to, ko uztver ‘acs’ un ‘auss’, akcentē cilvēka jēgpilno darbību pasaulē. Skaņas, kuras konstituējam nav skatītas tikai kā esošas subjektivitātes tvērumā, bet esošas konstituētās pasaules horizontā. Cilvēka kā apziņas-ķermeņa vienības raksturojumā iekļaujas citi cilvēki, citu miesas un kopīgi konstituētās pasaules. Parādās dažādība starp Es, Mēs kopības, ķermeņa fenomenoloģisku skatījumu un konkrēta fenomena fenomenoloģisku aprakstu. Ja darbā „Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija” Huserls skaņu apraksta subjektivitātes tvērumā, kurā ir divi nesaraucjami saistīti poli Es un skaņa, tad atšķirīgs skaņas apraksts veidojas Mēs kopības kontekstā, kā arī skatot cilvēku kā apziņas-ķermeņa vienību, teicēju un klausītāju.

Šo dažādo fenomenoloģisko aprakstu iespējamību apliecina arī Hannas Ārentes akcentētās trīs Huserla fenomenoloģijā sastopamie darbības apraksti, no kuriem transcendentālā refleksija ir fenomenoloģiska metode, kas apodiktiskā evidencē konstituē būtības un tiešā veidā uz ķermenisko sfēru neattiecas. Apodiktiskā evidencē tiek tverta neapšaubāmība, pašas evidences iespējamība un konstituēšanās būtības, kuras tiek sasniegtas fenomenoloģiskās metodes ceļā un attiecas uz *tīrā Es, transcendentālā Ego* būtībām.

Līdzās *tīrajam Es* Huserls skata cilvēku kā sajūtošu, dvēselisku, miesisku būtni. Lietām, kuras radījuši cilvēki, nav jutekliskas miesas. Huserls raksta: “Citu garaobjektu gadījumā, proti, *ideālo* – kā drāma, rakstu darbs vispār, skaņdarbs, zināmā veidā arī jebkurš cits mākslas darbs – ir citādi tādā ziņā, ka jutekliskā miesa nav klātesoša.”²¹² Taču šos gara darinājumus mēs tveram miesiski, t.i., mūsu saskare ar tiem ir miesiska.

Huserla skatījumā cilvēks ir miesa, ar dvēseli apveltīts ķermenis, un katrai miesai ir savs gars. Miesu viņš raksturo arī kā miesu daudzumu – tautu, kuru aptver kopgars, kas ir augstākās pakāpes objektivācija. Apziņa – ķermenis – miesa ir reāla vienība ar

²¹¹ Turpat. - 37. lpp.

²¹² Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 114. lpp.

psihofiziskām īpašībām, kura saistās ar savstarpēju kauzalitāti. Šī kauzalitāte ir pamatā tam, ka mēs to varam domāt kā vienību.

Ārente uzsver, ka dvēselei, atšķirībā no ķermeņa, nav ārienes. Dvēseles dzīve norit klusējošā, nerādīgā darbībā, bet dvēseles dzīve būtībā ir runa – nedzirdams cilvēka dialogs pašam ar sevi. Dvēseles dzīvi izsaka skatiens, skaņa, žests. „Turpretim prāta darbība iemiesojas runā – pat agrāk, nekā tiek pausta uz āru; runas sūtība ir būt dzirdamai citiem runājspējīgiem, vārdu sūtība – būt viņiem saprotamiem, tāpat kā redzīgas būtnes sūtība ir redzēt un būt redzamai. Doma bez runas nav iespējama.”²¹³

Prāts sevi rāda uz āru runā, bet dvēselē notiek nedzirdams dialogs ar sevi pašu, kas jau būtībā ir runa. Dvēseles dzīvi izsaka skatiens, skaņa un žests. “Par dvēseles pārdzīvojumiem runādams, cilvēks pauž nevis pašus pārdzīvojumus, bet gan to, ko viņš savā refleksijā par tiem domā.”²¹⁴ Prāta darbībā, kas izteikta jēdzieniskā domāšanā, ir arī dvēseles pārdzīvojumi. Piemēram, jēgpilnas skaņas tvēruma apraksts ir refleksija, taču jēgpilna skaņa nav dvēseles sajūta. “Tas, kā emocijas manī izpaužas bez refleksijas iejaukšanās un runas starpniecības (ar skatieniem, žestiem, neartikulētām skaņām) neatšķiras”²¹⁵ no tā, ko pauž dzīvnieki cits citam. Līdz ar to ķermenisks uztvērumis ir nošķirams no prāta darbības.

Ārente ķermenisku uztvērumu saista ar hilētisko (*hyle*) līmeni, tas ir sinestētiski motivēts un parāda, ka pasaules pieredzējums ir arī ne-tematisks, miesisks uztvērumis. Hilētiskie dati ir imanenti piemītoši intencionāliem aktiem, tie ir saistīti ar cerībām, intuīciju. Pēc Sartra uzskatiem hilētiskie dati ir skatāmi ārpus apziņas spējas transcendentēt pasauli – ja hilētiskā strata ir arī noēzē, mēs nevaram aptvert, kā „apziņā notiek transcendence no subjektivitātē dotā uz objektivitātes atzīšanu.”²¹⁶ Huserls hilētisko datus skata kā sajūtamam objektu uztvērumus – skaņu, krāsu. Krāsas, skaņas sajūta, uztvērumis ir reēli (*reelle*), savukārt pati krāsa ir reāla. Piemēros par krāsu Huserls raksta, ka sarkanās kastes uztvērumā ir gan sarkanā sajūta, kas ir imanents uztverošās apziņas komponents, gan objektīvais sarkanums, kas ir reāla kastes īpašība. Tas, ko Es uztver, ir nevis sajūta, bet sarkanā īpašība sajūtās. Reēlais krāsas, skaņas uztvērumis nevar būt objekts, jo tas nav ne redzams, ne dzirdams. Hilētiski dati ir uztverē, tiem ir intuitīvi reprezentatīvs raksturs, piemēram, iztēlē. Sajūtamais *hyle* ir prieks, bēdas, vēlmes. Šos hilētiskos pārdzīvojumus Ārente raksturo kā dvēseles-ķermeņa pārdzīvojumus: „Katra emocija ir somatisks pārdzīvojums: kad esmu apbēdināta, man sāp sirds: kad jūtu līdzī, tā iesilst: retos brīžos, kad

²¹³ Ārente H. Prāta dzīve. I Domāšana. – Rīga: Intelekts, 2000. - 39. lpp.

²¹⁴ Turpat. - 38. lpp.

²¹⁵ Turpat. - 38. lpp.

²¹⁶ Sartre J. P. Being and Nothingness. – London: Routledge, 2005. – P. 15.

mani pārņem mīlestība vai prieks, tā atveras; un līdzīgas fiziskas sajūtas uznāk, kad mani pārņem dusmas, naidis, skaudība vai citas emocijas.”²¹⁷

Ja skaņas tvērumu raksturojam kā hilētisku pārdzīvojumu, tad tas ir saistīts ar ķermenisko un dvēseli. Savukārt prāta darbība un domas ir refleksija par to, ko ķermenis uztvēris.

Hilētiskie dati Huserla fenomenoloģijā ir minēti saistībā ar sajūtamību. Piemēram, klausoties mūziku, raisās prieks, skumjas u. c. Mūzikas pārdzīvojums ir saistīts ar atmiņu, iztēli. Hilētisks mūzikas pārdzīvojums ir pirmsreflektīvais stāvoklis, tas izgaismo cilvēka dvēseles–ķermeņa-apziņas vienību.

Hilētiskais līmenis nebūt nav tik detalizēti skatīta tēma klasiskajā fenomenoloģijā kā intencionalitāte, redukcijas, intersubjektivitāte u.c. Bet tā ir nozīmīga tieši sajūtamam fenomenam aprakstos. Hilētiskais pārdzīvojums pieprasa metaforisku un poētisku izteikšanos, tādēļ arī mūzikas skaņās dvēsele notrīs, sirds sāp, un dzejā ir izteikts intuitīvi un nereflektīvi tvertais.

Lai arī Heidegera vēlinā filosofija nav skatīta attiecībās ar hilētisko līmeni (ar šādiem pētījumiem neesmu satikusies), tomēr viņa vēlinajā filosofijā izteiktās domas rezonē ar hilētisku pārdzīvojumu. Minēšu piemēru par „trūcīgo laiku”: „Trūcīgs ir laiks, jo tam trūkst sāpju, nāves un mīlestības būtības neapslēpības. Trūcīgs ir pats šis trūcīgums, jo sevi liedz būtiskā jomā, kurā saderas kopā sāpes, nāve, mīlestība. Apslēptība ir, kamēr to saderības joma ir esamības bezdibenis. Taču vēl paliek dziedājums, kas nosauc zemi. Kas ir pats dziedājums? Kā to spēj mirstīgais? No kurienes dzied dziedājums? Cik tālu tas iesniedz bezdibenī?”²¹⁸ Heidegera dzejas filosofija vieno dzejošanu un domāšanu ar esamības pārdzīvojumu, kas ietiecas fenomenoloģiski nereflektējamā bezdibenī, sākotnējības pārdzīvojumā, kurš tomēr izpaužas dzejā un tēlotājmākslā, it īpaši mūzikā kā visjutekliskākajā no visām mākslām.

Huserla fenomenoloģijā *hyle* ir raksturojama kā sajūtamības dotība ar spēju modificēties, tā ir klātesoša telpuztverei, laikapziņai. Tas redzams Huserla pirmimpresiju modifikāciju raksturojumā. Tie nav hilētiskie dati, bet laikplūdumā esoši spontāni pirmdarinājumi, kas aplūkojami līdzīgās novietnēs kā hilētiskais līmenis: „Viena modifikācija nemitīgi darina jaunu modifikāciju. Pirmimpresija ir šis darināšanas absolūta sākotne, pirmavots, tas, no kā tiek nemitīgi darināts viss pārējais. Bet pati pirmimpresija netiek darināta, tā rodas nevis kā darinājums, bet gan kā *genesis spontanea*, tā ir

²¹⁷ Ārente H. Prāta dzīve. I Domāšana. – Rīga: Intelekts, 2000. - 39. lpp.

²¹⁸ Heidegera M. Kam dzejniekam būt ?//Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 185. lpp.

pirmdarinājums. Tā neizaug no kaut kā, tai nav pat tāda asna, tā ir pirmatnējs veidojums (...) Šis pirmatnējais mirklis – allaž atkarībā no tā, vai tiek aplūkots attiecīgo Tagad saturu konstituējošais pirmavots vai arī spontāni apziņas darinājumi, kuru ietvaros kaut kā bijuša (*Gewesenheit*) formā tiek uzturēta paša tagad identitāte, saucams vai nu par pirmimpresiju, vai par pirmatnējo atcerējumu, pirmatnējo fantāziju utt.”²¹⁹

Hilētiskā līmeņa raksturojums no fenomenoloģiska skatpunkta raisa jautājumus, vai uz racionalitāti balstītai filosofijai ir iespējams iesniegties dvēseles dziļēs tik dziļi, ka hilētiskās dotības ir tik pat skaidri aprakstāmas kā apziņas intencionalitāte u.c. koncepti? No vienas puses, mēs nešaubāmies par dvēseles sajūtāmību, no otras, tās it kā aizslīd no tīra fenomenoloģiska apraksta iespējām. Tās konstituējas kā imanenti piemītošas dvēseles dzīvei, ķermeņa izpausmēm, tās ir redzamas un dzirdamas skatienā, balsī, intonācijā. Runā saaužas jēgpilna darbība ar sajūtu impresijām, tā iespējama kā apziņas-ķermeņa sinkrētiska darbība.

Deridā atzīst, ka sajūtami fenomeni (dzirdamie un redzamie) tiek rosināti ar subjekta sajūtas dodošām darbībām, un šīs darbības simultāni sajūt kāds cits subjekts, tās satur referenci uz eksistējošu pasauli. Ir gan tādi fenomeni, kuriem ir reference uz reāli eksistējošo pasauli, gan fenomeni, kas ir iztēlē un attiecas uz iztēloto pasauli.

Uztveres un ķermeņa fenomenoloģija Merlo-Pontī filosofijā ir ieguvusi ļoti plašu skaidrojumu: 1) apziņas-ķermeņa vienība; 2) uztveres pasaule un pasaules struktūras; 3) pasaules miesa. Merlo- Pontī prātu nosauc par ķermeņa otru pusi: “pastāv prāta ķermenis, ķermeņa prāts un abu hiasms”²²⁰.

Viņa filosofijā savijas ķermeņa fenomenoloģija ar eksistenciālu pieredzi. Centrālais interešu objekts uztveres fenomenoloģijā attīstās no Huserla skatītās dzīvespasaules, pasīvās sintēzes, fenomenoloģiski saprasta ķermeņa. Merlo-Pontī kā filosofu piesaista sākotnējo uztvērumu konstituēšana pasīvajā sintēzē. Eksistences pamatā ir katra dzīvais ķermenis (*le corps propre*) kā iemiesota apziņa. Eksistencē tīrais Es nevar būt pirmā acīmredzamība, tā ir konstituēta redukcijas un refleksijas ceļā, līdz ar to sākotnējā pieredze ir nereflektēta un nereducēta. Reālā dzīvē un uztveres pasaulē mēs nevaram iekavās ielikt dzīvespasauli un sajūtās uztverto. Fenomenoloģijas aicinājumu „atpakaļ pie pašām lietām” Merlo-Pontī attiecina uz realitāti. Ķermenis ir realitāte kā anonīms ķermenis, ķermenis vispār. Attīstot tālāk ķermeņa jēdzienu Merlo-Pontī nonāk pie pasaules miesas, kur pasaulei un apziņai ir viens sākums. Miesas, ķermeņa - apziņas vienība izrāda sevi mākslā – gleznotājs rada

²¹⁹ Huserls E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija/Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 176. lpp.

²²⁰ Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible. – Evanston, 1968. - P. 259.

gleznu bez jēdziena palīdzības, taču gleznojot mākslinieks domā. Ķermeniskums un telpiskums nenoliedzami ir klātbūtīgs vizuālās mākslas pasaulei, ideālais un laiciskais - mūzikai, bet tie nav pilnībā atdalāmi, jo vizuālais mākslā ir arī ideālais. Bez ķermeņa nav iespējams gleznot, dziedāt, spēlēt mūzikas instrumentus, rakstīt notis, diriģēt orķestri, runāt un izteikt domas, klausīties.

Merlo-Pontī uzskata, ka ķermeniskā intencionalitāte ir valodā: “Es, precīzi apzinoties, pārvaldu savu žestu nozīmi vai sava ķermeņa telpisko stāvokli, kas palīdz man uzturēt attiecības ar pasauli, netematizējot par objektiem, kuri man būs jāizzina, un samērojamības attiecības starp manu ķermeni un tām iespējām, kuras atklāj pasauli priekš manis. (...) Tāpat ir ar vārdiem, kurus izrunāju un dzirdu.”²²¹

Darbā „Acs un gars” Merlo-Pontī raksta, ka ķermenis ir redzējuma un kustības savijums. „Man pietiek redzēt kādu lietu, lai zinātu, kādas kustības ir jāizdara, lai to panāktu un aizsniegtu, pat ja man nav zināms, kas darās nervu mehānismā. Mans kustīgais ķermenis rēķinās ar redzamo pasauli, veido tās daļas, tāpēc es spēju to vadīt redzamajā.”²²² Līdzīgi to varētu attiecināt uz mūziku – mums pietiek skaņdarbu dzirdēt, lai to sasniegtu, un mūsu ķermenis rēķinās ar dzirdamo pasauli. Merlo-Pontī uzskata, ka filosofija, glezniecība un mūzika parāda dažādas attieksmes un darbības: no rakstnieka un filosofa tiek prasīts viedoklis, un viņi nevar no sevis atvairīt runājoša cilvēka atbildību, taču gleznotājam ir tiesības skatīt lietas, bet viņam nav pienākums par redzēto spriest. „Mūzika, turpretim, atrodas par daudz šaipus pasaules un tās norādēm, lai attēlotu ko citu kā vien Esamības uzmetumus, tās paisumu un bēgumu, tās augšanu, tās eksplozijas, tās atvarus.”²²³

V. D. Bovmens atzīmē, ka mūzikas fenomenoloģijā svarīga ir tieši ķermeņa un uztveres fenomenoloģija, īpaši uzmanību vēršot uz Merlo-Pontī uzskatu, ka mūsu vitālā ķermeniskā apziņa ir noteicošā kontakts ar pasauli, mūzikas radīšanā un sapratnē: “Lai arī M. Merlo-Pontī nav devis nekādu tiešu ieguldījumu mūzikas filosofijā, tomēr tas ir acīmredzams. Pretēji metafiziskām nostādnēm, mūzikas jēga ir uztveroši sarežģīta un nereducējuma: neatdalāma no tās skaniskās tagadnes un arī nenosakāma no tās jutekliskās sfēras. Lai lietas saprastu, tām jābūt uztvertām pilnībā, un mūzikas sapratne nevar būt atdalīta no mūzikas uztveres. Analīzes un abstrakcijas nekad nevar aizstāt ķermenisko, bagāto jēgu, kas ir uztvertas mūzikas sfērā. Svarīgi ir tas, ka mūzikas jēga neko tādēļ

²²¹ М. Мерло-Понти. О феноменологии языка // Знаки. – Москва: Искусство, 2001. – С. 100.

²²² Merlo-Pontī M. Acs un gars. – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2007. – 23. lpp.

²²³ Turpat. – 20. lpp.

nezaudē, ka tā ir netulkojama un ir ķermeniskas dabas M. Merlo-Pontī uzskatos par zināšanām. Jebkurām zināšanām ir viens un tas pats uztveres un ķermeniskais pamats.”²²⁴

Merlo-Pontī filosofija mūzikas fenomenoloģijai ir devusi vairākus ieguldījumus: 1) mācību par uztverošās pieredzes fundamentālo statusu; 2) mācību par ķermeni kā pamatu mūsu iesaistītībai pasaulē.

Uztvere kā zināšanu pamats atšķiras no tīras objektīvas idejas. Zināšanas, kurās vienmēr ir iesaistīts arī ķermenis, ir ķermeniski nosacīta, bet, zināšanas saglabā arī abstraktumu un pretstatījumu sajūtamajam. Bovmens uzsver, ka Merlo-Pontī filosofija mūzikas zinātnēs skata svarīgu problēmu – kā mūzikas sajūtamās kvalitātes attiecas uz zināšanām? Merlo-Pontī filosofijā nav nodalījuma starp uztverto un zināmo: “Pasaule vienmēr ir šeit, pirms refleksija ir sākusies – kā neattālināta tagadne.”²²⁵ Pasaule vienmēr ir saistīta ar uztveres aktu. Zināšanas sakņojas un ir saistītas ar pirmsreflektīvo sfēru – dzīvojoša ķermeņa pasauli. Ķermenis pasaulē ir dzīvs un nosaka uztveres robežas. Uztvertā pasaule ir priekšnosacījums jebkurām vērtībām, racionalitātei un eksistencei, mākslas un mūzikas radīšanai un atskaņošanai. Uztvertais objekts jau vienmēr ir uztverē un nosaka uztveri. Uztverē esošo objektu uztveram ne tikai aktuāli, bet arī potenciāli.

Klausīšanās ir saistīta ar ikvienu dzirdama fenomena uztveri – skaņu, mūziku, runu, balsi. Valodas skaņās, izrunātā valodā jēga ir dota nepastarpināti, runātai valodai ir pašai sev piemītoša imanenta jēga. Balsī ir izteikta cilvēka ikdienas pieredze - mēs esam mūsu ķermenis, un ķermenis gan uztver, gan domā. Dzīvojoša ķermeņa pieredze ir ārpus dalījuma Es un pasaule. Uztveres pasaulē konstituējas mūsu noskaņotība un pasaules atklāšanās. Pasaule var atklāties tik, cik mēs esam spējīgi to tvert, mēs nevaram atdalīt sevi no uztvertās pasaules.

Mēs zinām tādu skaņu daudzumā, cik spējam uztvert. Var būt situācija, ka gribam tvert skaņu precīzāk, bet nespējam, tā mums neatklājas, un uztvere ir ierobežota tās tveršanai. Tāpat kā nevaram visu saredzēt, ko vēlāmies. Mūsu ķermenis ir caurstrāvots ar garu un dvēseli, un šīs uztvertās pasaules robežas nosaka mūsu pašu apziņas-ķermeņa vienība. Ķermenis pasaulē atrodas redzēšanas un dzirdēšanas stāvoklī.

Redzēšana un dzirdēšana fenomenoloģiskajā skatījumā atšķiras no fiziskas redzes un dzirdes. Redzamais un dzirdamais fenomenoloģijas kontekstā ir skatāms kā: 1) vērojums,

²²⁴ Bowman W. D. *Philosophical Perspectives on Music*. – Oxford University Press, 1998. - P.263.

²²⁵ Merleau-Ponty. *Phenomenology of Perception*. – London: Routledge, 1962. – P. vii.

būtību evidence, un tā, galvenokārt, ir Huserla transcendentālās fenomenoloģijas aspekts; redzēšana atšķiras no vērojuma. 2) Huserla filosofijā skatītā intersubjektivitāte kā cita un sevi redzēšana un dzirdēšana, 3) Heidegera filosofijā skatītā klausīšanās, sadzirdēšana. 4) Redzēšana un dzirdēšana kā ideālā un reālā, apziņas un ķermeņa, iekšējā un ārējā vienotība.

Vērojumā tiek tvērtā pasaule, lietas ap sevi un pats vērotājs. Vērojums tiek vērsts uz idejām, garu, prātu, dvēseli, uz apkārt esošām lietām. Vērojums ietver gan telpiskus un statiskus priekšmetus, gan domātu un atcerētu skaņu u.c. fenomenus, gan apziņas darbību un ķermeņa izpausmes. Vērojums nav identificējams ne ar skatīšanos, ne dzirdēšanu. Taču šī robeža starp vērojumu un jutekliski tvērtu ir izplūdusi. Vērojums, ja tiek konstituēta dzīvespasaule, māksla, nav gluži tas pats, kas evidents būtību tvērums, kurā iekavās tiek ielikts viss nejauši un jutekliski tvērtais, dvēselē pārdzīvotais. Redzēšana un dzirdēšana ir izteiktāk saistīta ar hilētisko, pirmsimpresiju, sākotnējo skaņas, balss un mūzikas pārdzīvojumu, iejušanos, intersubjektīvu pasauli, pieredzi. Huserls raksta: „Kādu cilvēku redzēt vēl nenozīmē viņu pazīt. Kādu cilvēku redzēt – tā mēs uzskatām – ir kas cits nekā redzēt materiālu lietu. Katra lieta ir sava veida lieta. Ja zina šo veidu, tad jau pietiek. Turpretim cilvēkam ir individuāls veids, katram cits.”²²⁶ Katrs, kas izsaka sevi un saprot otru, runā no savas pieredzes, iejūtas, pārceļas viņa situācijās. Redzēšana, dzirdēšana fenomenoloģiskā skatījumā nav bezpersoniska, bet dzīva cilvēka ieinteresēta attieksme.

Atšķirībā no vērojuma, sadzirdēšanu un ieklausīšanos raksturo īpašs jūtīgums, mainīgums un piepūle klausīties, bet, lai sadzirdētu, ir jāprot arī nedzirdēt. Redzēšana un dzirdēšana izsaka pasaulē vienmēr iesaistītu apziņu.

Runas un balss skatījums parāda divus fenomenoloģiskus diskursus: 1) kā fenomenoloģiskā perspektīva no attiecībām *Es apziņa un skaņa* pārtop par attiecībām *ķermenis-apziņa-dvēsele-griba un skaņa*; 2) *runas un balss iekļautību valodā kā esošā un esamības attiecības*.

3.3. Dzirdēšana un redzēšana, kultūru fundējošu fenomenu tvērums

Klusums, skaņa, troksnis, ritms, gaisma un tumsa ir fundamentāli fenomeni, kas ir klātesoši ikvienai dzīves norisei un kultūrai. To izpausmju konstituēšana veido sapratni par pasaules procesiem kopumā un raksturo cilvēku kā iekļautu noteiktas jēgpilnā horizontā. Fenomenoloģisks kultūru fundējošu (universālu) fenomenu skatījums ietver jautājumus par: 1) vērojumu un redzējumu; 2) klausīšanos, redzēšanu un dzirdēšanu, ‘aci’ un ‘ausi’; 3)

²²⁶ Huserls E. Garīgās pasaules konstituēšana// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 139. lpp

skaņas, trokšņa, klusuma, gaismas, tumsas, ritma kā kultūras fenomenu konstituēšanu. Atgādināšu, ka kultūru fundējošu fenomenu tvērums notiek pēc tādas pašas konstituēšanās likumsakarības kā ikviena cita fenomena tvērums, taču skaņas, trokšņa, klusuma u.c. fenomenu tvērumā intences saturs ir vērsts, lai šos fenomenus konstituētu ar noteiktu kādai kultūrai piemītošu jēgu. Skaņas, ritma, klusuma u.c. izpausmes ir gan kinestētiski intencionāli tveramas, gan filosofiski domājamas un reflektējamas.

Fenomenoloģiskā skatījumā veidojas korelācijas – no vienas puses, ir cilvēks, kas dzird un redz, bet, no otras, tvertie fenomeni. Esam mēs, kas šos fenomenus konstituē, un ir fenomeni, kas izgaismojas, rāda sevi. Dažādās kultūrās klusums, troksnis, skaņa, gaisma, tumsa un ritms izgaismojas citā intensitātē un citās izpausmēs. Gaisma katrā kultūrā ir cita gaisma – kosmosa gaisma, prāta gaisma, Dieva gaisma. Ritms mainās – ir harmonisks ritms un ritma iztrūkums.

Skaņa, troksnis, gaisma var tikt tverti dažādās parādības dotībās, un mēs tos konstituējam ar dažādām jēgām. Vai kultūru fundējoši fenomeni sevi rāda citādi kā sveces gaisma, kā priekšmetu kludzoņa, kā ritmiski applausi? Taču arī kludzoņā, applausos, sveces gaismā ir ritms, troksnis, skaņa un gaisma. Kur ir robeža, kad runājam par kultūru fundējošiem fenomeniem un kad par fenomeniem ikdienišķās izpausmēs?

Zināmā mērā atbildi sniedz klasiskā Huserla fenomenoloģija, kura pamato fenomena jēgmainību atkarībā no intencēm, ar kurām fenomenu tveram. Ja tveram skaņas skaņdarbā, tad skaņa ir ieausta skaņdarba jēgā. Taču skaņa var tikt tverta kā kultūru izgaismojošs fenomens, kurš skatāms dzīvespasaules, appasaules, horizonta kontekstā. Skatot trokšņa transformēšanos organizētā skaņā, ritma izpausmes gan mākslā, gan dzīvē, izgaismojas dažādas kultūras. Vai Huserla radītā redukcijas metode ir pielietojama kultūras konstituēšanā? Vai attiecībā uz kultūru tas vispār ir iespējams – ieslēgt iekavās visas nejaušās izpausmes, tajā skaitā arī ritma, gaismas, tumsas, trokšņa un klusuma izpausmes un parādīt, ka tie ir esamības modi, kuri izgaismojas esošajā, un ir uztverami? Fenomenoloģisks kultūru fundējošu fenomenu skatījums saaužas ar platonisko tradīciju, metafiziku, kultūras filosofisku satījumu. Taču promocijas darba mērķis neprasa iedziļināties kultūras fenomenoloģijas jautājumos, bet skata dzirdamus fenomenus fenomenoloģiskā perspektīvā. Tādēļ, atgriezoties pie Edmunda Huserla fenomenoloģijas, atzīmēšu, ka viņa filosofija priekšplānā izvirza konceptus, kas raksturīgi redzes kultūrai. Viņš raksta: “Vienkāršs skatiens aptver manu lietisko apkārtni un augšup - līdz pat tālāko

stāzvzaižņu pasaulei. Taču varbūt tas viss ir sapnis, jutekļu māns. Dažādi vizuālie saturi, dažādas apersepcijas, dažādi spriedumi – tas viss ir dotais, vienīgi dotais patiesā nozīmē.”²²⁷

Mēs uztveram, piemēram, gaismas un tumsas spēli baznīcas velvēs, skaņas un klusuma savijumu koncertā, ritmu dejā. Mūsu appasaulē nonākošie objekti izgaismojas noteiktā tumsas un gaismas, skaņas un klusuma ritmā. Šie fenomeni ir doti cilvēkam noteikta hermeneitiska un vēsturiska horizonta iekļāvumā. Taču ir jābūt īpašai apziņas-ķermeņa vērstībai, kas konstituē nevis deju, bet tieši ritmu, nevis skaļus aplausus kā pateicību, bet tieši ritmisku troksni. Ritms konstituējas gan to dzirdot, gan redzot, gan domājot un atceroties. Ritmā klusuma un trokšņa vienotība ir dzirdama kā nerimtīga ķēde: troksnis-klusums-troksnis-klusums utt. Taču šis klusums ir klusums tikai attiecībā pret troksni, kuru klusums pārtrauc. Ritma dzirdēšana notiek līdzīgi kā ikviena laikobjekta dzirdēšana. Caur dzirdamu fenomenu tvērumu izgaismojas apziņai imanenti piemītošais laiks un šī laika pārdzīvojums.

Heidegera filosofija paver citu filosofiskās domāšanas ceļu kā Huserla fenomenoloģija. Heidegera filosofijā veidojas korelācijas starp esamību un esošo. Jautājums par esamības apslēptības neapslēptību ir saistāms ar tādiem fundamentāliem fenomeniem kā gaisma, tumsa, skaņa, ritms u.c. Heidegera filosofija neskata atšķirīgas kultūras, taču parāda ceļu, kā nonākam līdz esamības patiesībai, kuru varam priekšstatīt kā kultūru fundējošu fenomenu iemājošanu esošajā – skaņa, gaisma, ritms, tumsa u.c. fenomeni no savas apslēptības iznāk neapslēptībā, laika, redzamības un dzirdamības horizontos.

Kultūras fenomenu skatījumā saaužas dažādas fenomenoloģiskas atziņas. Autori, kas skatījuši redzēšanu un dzirdēšanu no filosofiska viedokļa, ir vairāki desmiti. Līdz ar Edmunda Huserla un Martina Heidegera filosofijām ir izmantojamas Morissa Merlo-Pontī, Dona Īdes, Maijas Kūles, Hannas Ārentes, Volfganga Velša, Martina Džeja u.c. atziņas.

Kultūras fenomenu skatījums ir saistīts ar cilvēka pašsapratni. Kultūras kontekstā cilvēku nav iespējams skatīt kā Huserla fenomenoloģijā reducēto tīro Es, bet gan kā savas appasaules viduspunktu, kā Heidegera filosofijā analizēto klātesamības būšanu pasaulē un esamības vēsturiskajā liktenī. Uz klasiskās fenomenoloģijas nostādnēm balstīts kultūras skatījums, arī neskatot kultūrvēsturiskos aspektus, tomēr parāda ceļu, kā tvert kultūru. Kultūra ir intencionāli nosacīta – cilvēks, dzīvojošs dzīvespasaulē un appasaulē, tver skaņas, trokšņus, gaismu, tumsu un ritmu to dažādajās izpausmēs un konstituē to jēgas. Šie fenomeni izgaismo kultūras norises, parāda dažādību. Cilvēka darbība ir intencionāla un jēgpilna. Cilvēks ir iekļauts noteiktā vidē kā savā dzīvespasaulē un appasaulē, kurā esot,

²²⁷ Huserls E. Fenomenoloģijas ideja// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 60. lpp.

domā, saprot, runā, dzird un redz, uztver, pārvietojas, rada utt. Taču fenomenoloģiska domāšana atšķiras no domas iestādnes, kurā tiek analizēti kultūras procesi un skatīta kultūras vēsture. Fenomenoloģija nesākas no objektivizētas domāšanas un neanalizē, piemēram, kultūras simbolus, formas un arhetipus utt., bet sāk no Es perspektīvas, no tieša pārdzīvojuma, no fenomena tvēruma.

Minēšu piemēru:

Es vēroju Pētera baznīcu – skaistāko gotikas pieminēkli Rīgā, kurš jau astoņus gadsimtus rotā pilsētu. Tā ir vairākkārt gan cietusi, gan pārbūvēta, tomēr glabā aizgājušās kultūras ritmu un tieksmi pēc gaismas. Gaismas un ēnas ritms baznīcas velvēs ir uzticēšanās redzamajam, ticība ‘acij’ un gaismai. Gaisma un klusums ir iemājojušas celtnē. Lai arī baznīcā ir cilvēki, tie staigā, klusi sarunājas, skatās, tomēr celtnes gaisma nav tai ne atņemama, ne pārveidojama, tā ir. Mani pārņem gaismas un klusuma pārdzīvojums, un maznozīmīgi šķiet apkārtesošie trokšņi. Nonākot uz ielas, es esmu vidē, kurā trokšņi, steidzīgi cilvēki nomāc redzēšanu un arvien pieprasa nevis klusējot vērot un vērojot klausīties, bet uzmanīgi skatīties un dzirdēt uzmācīgus trokšņus. Manī ir sajūta, ka nav, kur patverties. Dunošā ielā klusuma un gaismas pārdzīvojums ir neiespējams. Es varu gribēt šo pārdzīvojumu iegūt, bet nevaru, jo iela „neļauj”. Mums izgaismojas steidzīgais laikmets, kurā esam un dzīvojam.

Redzēšana mūsdienās parvēršas par vajadzīgā ieraudzīšanu, uzmanīgu skatīšanos un pamanīšanu, vajadzīgā saklausīšanu, kuru Maija Kūle nosauc par dzīvi uz virsmas un pielīdzina vektoru ņudzeklim: „tie sākas, beidzas un krustojoties, maz ietekmē cits citu.”²²⁸ Kultūras fenomeni un to fenomenoloģiskas interpretācijas interesē Latvijas filosofus. Skatot klusuma, skaņu, trokšņu, gaismas, tumsas, ritma izpausmes ikdienas dzīvē, mākslā, tehnikā un zinātnē, izgaismojas 20. gadsimta laika un telpas izpratne.

Grāmatā “Eirodzīve” Maija Kūle raksta, ka “Ātrlaika kultūra rada laiktelpu, kas arvien sašaurinās. Cilvēks dzīvo laikā, kam atbilst mazāk telpas (...) Telpa mūsdienās nav fiziska, tā ir dematerializēta un pakļaujas piedēvētajai jēgai (...) Jēgpilnas telpas iezīmēšana saistās ar dzīves formām: vai cilvēki tajā mitinās pastāvīgi vai klejo.”²²⁹ Pēc viņas uzskatiem mūsdienu kultūru raksturo telpas centra izzušana un stabilitātes zaudēšana, taču kā stabilitāti raksturojoši fenomeni tiek ieraudzīti un sadzirdēti kultūru fundējoši fenomeni. Maijas Kūles pētījums „Fenomenoloģija un kultūra” skata gaismu un tumsu, troksni un klusumu, ritmu kā klātesošus ikvienai kultūrai, parādot to dažādās izpausmes. Šajā pētījumā

²²⁸ Kūle M. Eirodzīve. – Rīga, FSI, 2006. - 80. lpp.

²²⁹ Turpat. - 147.- 154. lpp.

ieaustās idejas citā kontekstā turpinās darbā „Eirodzīve”. Ja darbā „Fenomenoloģija un kultūra” tiek aprakstīti fenomeni, tad „Eirodzīvē” akcentēts darbības aspekts, kurā parādīts, ka mūsdienu kultūru raksturo laikā mainīgais un pārejošais, darbīgums, trokšņu un skaņas dominante attiecībā pret gaismu un klusumu. Šis pētījums parāda, ka mūsdienu kultūrā kopumā notiek pārmaiņas, kuras raksturo pāreja no stabilitātes un vērojuma uz mainīgo un dzirdēšanu.

Filosofijā vērošana un klausīšanās, redzēšana un dzirdēšana netiek pilnībā atdalītas viena no otras. Vērot lietas, dzirdēt lietas, redzēt to kodolu ir lietu zināšana. Pašu pirmo filosofu uzskatos, pirmssokratisko domātāju atstātajos izteikumos sadzirdēšana ir gudrības izpausme. Gudrība ir klātesoša gan redzēšanai, gan dzirdēšanai. Hērakleits saka: “Nesaprotošie dzirdēdami ir līdzīgi kurlajiem, par viņiem ir paruna “klāt būdami, nav klāt.”²³⁰ Sadzirdēšana un saredzēšana nav vērstas tikai uz ārpus sevis esošo pasauli, bet arī uz iekšieni: “Slikti liecinieki ir acis un ausis cilvēkiem, kam ‘barbariskas dvēseles’”²³¹

Pāris gadsimtus vēlāk Sokrata saruna ir virzīta uz to, lai viņa teikto sadzirdētu. Vienlaikus ar runāto filosofiju attīstās uzticēšanās vērojumam un acij, kas īpaši ar Platona gaismas filosofiju, kļūst par noteicošo - kā lietas parādās, un kā mēs tās redzam. Taču arī Platona filosofijā ir minēta dzirdes nozīme. Viņš dialogā „Valsts” raksta: „Fiziska treniņa un mūzikas apvienošana radīs dvēseles daļu saskaņu, kas saprātu attīstīs, barodama ar krietnām runām un mācībām, bet niknumu padarīs maigāku, ar harmoniju un ritmu to nomierinās.”²³² Redzēšana un dzirdēšana nav vienādojama tikai ar ‘uzticību acij’ vai ‘uzticību ausij’, tā ir arī izgaismošanās, redzēšana un dzirdēšana dvēselē.

Dzirdēšana un redzēšana ietver arī neizsakāmo, uztverto mēs pilnībā nevaram izteikt vārdos. Valoda jēgu smel neizteiktajā, domāšanās sākumā, kā izbrīnā Platonam, apmulsumā Aristotelim. Tā ir vēl sarunā neizteikta patiesība, taču tā varbūt ieraudzīta un sadzirdēta. 20. gadsimta filosofs Ludvigs Vitgenšteins „Loģiski filosofiskajos traktātos” raksta: „Situācijas var aprakstīt, bet nevar *nosaukt*.”²³³ Var redzēt un dzirdēt, kā lietas ir, taču pilnībā to izteikt nevar, tas paliek dvēselē. Hanna Ārente raksta: „Viena no spilgtākajām sajūtu īpatnībām ir tā, ka sajūtas nevar citu citā pārtulkot (nevienu skaņu nevar ieraudzīt, nevienu tēlu nevar sadzirdēt utt.), lai gan veselais saprāts tās apvieno un jau tāpēc vien stāv pāri visām citām sajūtām.”²³⁴ Arī tad, ja aprakstām redzēšanu un dzirdēšanu, mēs to darām domāšanā, kura

²³⁰ Hērakleita izteiciens. Citēts no: Domas par antīko filosofiju. – Rīga: Avots, 1990. – 21. lpp.

²³¹ Turpat. – 21. lpp.

²³² Platons. Valsts. – Rīga: Zvaigzne, 1982. – lpp. 101.

²³³ Vitgenšteins L. Loģiski filosofiskais traktāts. – Rīga: Liepnieks & Rītups, 2006. – 29.lpp.

²³⁴ Ārente H. Prāta dzīve. I Domāšana. – Rīga: Intekets, 2000. – 119. lpp.

izteikta valodā, ja izsakām to, tad tā nav pati redzēšana un dzirdēšana, bet gan izteikšana runā.

Dzirdēšana un redzēšana filosofijā ir skatīta jau pirms Platona, turpinās līdz Heidegeram un turpmāk. Dzirdēšana un redzēšana tiek skatītas saistībā ar patiesību, valodu un lietu kārtību, dvēseli un apziņas-ķermeņa darbību, vairāk gan tās vienojot, nevis atdalot kā divas, vienu no otras, neatkarīgas spējas.

Ko Heidegera filosofija vairāk izsaka – klausīšanos vai redzēšanu? Heidegera tekstu interpretētāju vidū vienprātība nepastāv – esamības izgaismošanās esošajā, klausīšanās esamības balsī, logosa izteikums runā ir vienlīdz nozīmīgi viņa filosofijai.

Ja gaismu, tumsu, klusumu, troksni un ritmu skatām, izmantojot Heidegera filosofiju, tad tie ir esamības glabāti, t.i. tie ir esamības apslēptības neapslēptībā, taču kultūrā un horizontā tie ir esošajā, tie ir iemājojuši pasaulē, redzamajā un dzirdamajā. Heidegera filosofijā nav izteikta nošķiruma starp redzamo un dzirdamo, bet ir rādošais, kas liek redzēt, skanošais, kas liek sadzirdēt. Viņa filosofija uzsver sākotnējo satikšanos ar esamībā glabāto, kuru var raksturot arī kā esamību fundējošu fenomenu izgaismošanos, iznākšanu atvērtajos plašumos, pasaules pasauliskošanos. Izgaismošanās nav pasaules ainas uzbūvēšana, pasaules uzskata veidošana un izskaidrošana, tā raksturo cilvēka sākotnējo piederību esamībai. Skaņa, troksnis, ritms, gaisma, tumsa, atrazdamies apslēptības stāvoklī, nav fenomeni, tiem nepiemīt nekādas dotības, tie nav ne redzami, ne dzirdami, ne arī kā citādi uztverami, tie nav iemājojuši esošajā, tiem nav nekādas izpausmes, taču tie ir apslēptībā un klusējošā stāvoklī. Līdzīgi kā valoda jau ir, pirms kāds ir sācis runāt. Iznākot atvērtajos plašumos, lietiskojoties un pasauliskojoties, gaisma un tumsa, skaņa un troksnis, ritms kļūst pieejami cilvēkam, taču arī tikai tik daudz, cik cilvēks ir spējīgs būt tiem klāt.

Heidegera filosofija parāda, ka Rietumu domāšana no tās sākotnes arvien vairāk attālinās no klausīšanās un dzirdēšanas, esošā uzlūkošanas. Darbā „Pasaules ainas laiks” Heidegers raksta: „Esošais ir tas, kas uzrodas un pats atklājas, kas kā klātbūtīgais satver cilvēku kā klātbūtīgo, t.i., to, kas pats sevi atver klātbūtīgajam, to uzklaustot.”²³⁵ Heidegera filosofija neskata tieši skaņu, troksni, ritmu, taču no viņa skatītā vedinās uzskats, ka dzirdamus, redzamus u.c. veida fenomenus iespējams tvert tikai tad, ja esam tiem klātbūtīgi. Heidegera filosofija apliecina, ka redzēšana un dzirdēšana ir būtiski cilvēka stāvokļi pasaulē, lai arī klātesamības modus viņš min kā stāvokliskoju, rūpes, saprašanu, runu. Heidegera filosofija parāda, ka svarīgi ir, kā mēs redzam un kā klausāmies. Mēs vērojot

²³⁵ Heidegers M. Pasaules ainas laiks// Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 68. lpp.

dzirdam un dzirdot vērojam. Mūsu eksistence var būt tāda, kas spēj dzirdēt un redzēt esamības glabāto un ļauj tai izgaismoties esošajā, un varam atrasties maldu ceļos, kad nesaklausām esamības sacīto. Heidegera filosofija parāda ceļu, ka kultūru fundējošus fenomenus iespējams skatīt, izmantojot viņa uzskatus par klātesamības eksistenci pasaulē, patiesību kā *aletheiu*, ļaušanu būt, fenomena izpratni.

Fenomens ir tas, kas kļūst redzams un dzirdams, kas iznāk gaismā, tas, kas pats sevi rāda no sevis paša, kas parādās gaismā ar ‘apziņas aci’, dvēseli, intuīciju, apziņas darbībā iesaistītu ķermeni. Šo fundamentālo fenomena izpratni izmanto 20. gadsimta filosofija. Rietumu kultūrā vairāk kā divus tūkstošus gadus ir uzticējies vērojumam, taču 20. un 21. gadsimts arvien spilgtāk atklājas sadzirdamajā, pārejošajā. Nepieciešamība identificēties ar dzirdes kultūru, to konstituēt, parādās tikai pēdējos gadu desmitos, taču ar redzi un dzirdi tvertais filosofijas vēsturē pastāv līdzās.

Dzirdes kultūru skata 20. gadsimta filosofs Volfgangs Velšs. Darbā “Estētikas robežceļi” viņš uzdod jautājumu par dzirdes kultūru: “Mūsu kultūra, kas līdz šim galvenokārt ir bijusi redzes noteikta, grasās kļūt par dzirdes kultūru. Un tas ir vēlams un nepieciešams. Ne tikai aiz vienlīdzības apsvērumiem pēc vairāk nekā divarpus tūkstošu gadu ilgas skatīšanās kundzības tagad jāatbrīvo dzirde un varbūt pat jāpiešķir tai privilēģijas. Jo dzirdošais cilvēks ir arī labāks cilvēks – proti, viņš ir spējīgs atzīt citu un to respektēt, nevis tikai pārvaldīt.”²³⁶ Velšs saka, ka redzes kultūra cilvēci dzen uz katastrofu. Taču redze un dzirde nav tikai fiziska ķermeņa spēja. Velša skatītā dzirde tiek domāta kā klausīšanās pirmssokratiķu un Heidegera filosofijas kontekstā.

Dzirdes kultūru Velšs pamato ar Joahima Ernsta Bērenda uzskatiem par audiatīvo kultūru, kas, atšķirībā no vizuālās, kopumā ir daudz saprotošāka, uzņemta spējīgāka, atvērtāka un tolerantāka, tā sadzird, nevis pavēl un liek. Līdzās šim apgalvojumam Velšs uzdod jautājumu - Vai klausīšanās neietver arī paklausīšanu? Līdz ar to dzirdes kultūra ietver jau sākotnējo ierobežojuma kritēriju, cik tālu var sekot saklausītajam. “Būtu jārupējas, lai mūsdienu kritika – kaut arī tā liktos pilnīgi attaisnota – sasteigti neaizsāk postmodernu klausīšanās laikmetu, kas īstenībā varētu izrādīties apgaismības priekštecis – paklausības un klausu laikmets.”²³⁷ Velšs dzirdes kultūru raksturo divējādi – 1) tā var būt metafiziski aptveroša, un parādīt mūsu kultūras apvērsumu, klausīšanos ņemot par pamatmodeli mūsu attiecībām ar sevi un pasauli 2) vai arī tā nav visu aptveroša un attiecas tikai uz skaņu sfēras kultivēšanu, kur klausīšanās ir iekļauta jau pastāvošās kultūras ietvaros.

²³⁶ Velšs V. Estētikas robežceļi. – Laikmetīgās mākslas centrs, 2005. – 205. lpp.

²³⁷ Turpat. – 207. lpp.

Atzīmēšu, ka „pastāvošās kultūras iekļāvums” Huserla fenomenoloģijas kontekstā ir domājams līdzīgi kā dzīvespasaule, appasaule, intersubjektīvā pasaule. Dzirdēšana parāda, ka robeža starp cilvēku, kurš klausās, un skanošu objektu ir nenosakāma tādā nozīmē, ka sadzirdētais skanēšanas laikā caurauž visu ķermeni, dzirdētais ietiecas cilvēkā, un skaņu nav iespējams vērot no malas kā, piemēram, saulrietu. Velšs raksta: „Katrā skatienā ir kaut kas no Medūzas skatiena: tas sastindzina, pārakmeņo priekšmetus. – Pavisam citāda ir dzirde, kas nedistancējas no pasaules, bet gan ielaižas ar to. Ja redze ir distancēšanās maņa, tad dzirde – vienotības maņa.”²³⁸

Velšs uzskata, ka dzirde ir daudz jūtīgāka kā redze, taču šiem filosofiskajiem vispārinājumiem ir nepieciešams dziļāks pamatojums. Velšs uzrāda vairākas atšķirības, kuras veidojas starp redzes un dzirdes kultūru. Redze sakārto, distancē un pārvalda pasauli, bet dzirdei, savukārt, raksturīga ielaušanās, ievainojamība un pakļautība iedarbei. “Mums ir plaksti, bet mums nav nekā, kas aizsegtu ausis. Dzirdot mēs esam neaizsargāti.”²³⁹ “Pie redzes pieder pārbaude, kontrole un pārliecināšanās, bet dzirde prasa akūtu uzmanību momentam, vienreizējā uztvērumu, atvērtību notikumam. Redzei piemērota esamības ontoloģija, bet dzirdei – dzīve notikumā. Tāpēc redzei piemīt sliecība uz izziņu un zinātņi, bet dzirdei turpretim – uz ticību un reliģiju.”²⁴⁰

Velšs min vairākas dzirdes kultūras pazīmēs: a) Nav atsevišķa kritērija, kas varētu universāli iekārtot akustisko pasauli, jo nav iespējams radīt ideālas sabiedrības skaņu pasauli. Skaņu uztvere ir individuāla, tās jēgas laikā mainīga, un nav iespējams radīt sabiedrību, kurā būtu tikai skaņas un mūzika. b) Skaņu pasaules pieņemšanai, kāda tā ir, nav risinājums. Muzikālais avangards pasauli padara par akustiski neizturamu, tā drīzāk grauj, nevis veicina klausīšanos. c) Mūsu uzdevums nav nedz radīt ideālu situāciju, nedz samierināties ar esošo, bet viena dzirdes brīvība nedrīkst ielauzties otra dzirdes brīvībā: šeit svarīgas ir klusuma zonas, kuras Velšs nosauc par miera zonām.

Minēšu Hannas Ārentes jautāto: “Kāpēc par galveno domāšanas metaforu nav kļuvusi dzirde?” Viņa risina fundamentālu Rietumu filosofijas jautājumu – Kāpēc prāts ir gājis, kurp redze rādījusi?²⁴¹ Acīmredzamajam, vērojumam mēs uzticamies vairāk kā dzirdamajam. Ārente uzskata, ka domāšana jau no filosofijas pirmsākumiem ir saistīta ar redzēšanas kategoriju. Redzēšanā un vērojumā ir veidojusies filosofijas paradigma subjekts – objekts: „Pirmām kārtām tas ir neapstrīdams fakts, ka neviena cita maņa neiedibina tik

²³⁸ Turpat. – 220. lpp.

²³⁹ Turpat. – 221. lpp.

²⁴⁰ Turpat. – 220. lpp.

²⁴¹ Ārente H. Prāta dzīve. I Domāšana. – Rīga: Intekets, 2000. – 111.–127. lpp.

drošu distanci starp subjektu un objektu; distance ir redzes funkcionēšanas pamatnosacījums (...) Turklāt redze mums sniedz ‘vienlaicīgu daudzējību’, kurpretī pārējās maņas, it īpaši dzirde ‘savus perceptuālos daudzējības kopumus’ veido no laiciskas sajūtu virknes.”²⁴² Ārente izgaismo redzes kultūras pāreju uz dzirdes kultūru – skaņa, atšķirībā, piemēram, no telpiska objekta kā māja, ir esoša tvērumā, un kamēr skaņa skan, tā ir, tiklīdz skaņa izzūd, tās reālā skanējuma nav. Taču, piemēram, ēku mēs vienkārši varam neredzēt, novēršot acis. Ārente uzsver, ka ar redzamām lietām cilvēks nav tieši saistīts, redzamas lietas cilvēku it kā liek mierā, taču ar dzirdamām lietām ir citādi – mēs dzirdot esam šo dzirdamo lietu varā. Šis Ārentes uzskats rezonē ar Heidegera filosofiju. Heidegers, kritizēdams Rietumu filosofijas domāšanas ceļu, kurā subjekts tiek izstatīts no esamības, saka, ka pēcsokratiskajā filosofijā, it īpaši jaunlaiku domāšanā, ir aizmirsta esamības domāšana un klausīšanās esamības sacītājā. Pēc Heidegera uzskatiem klausīšanās esamībā ir patiesības dzirdēšana, kas nav sasniedzama attiecībās subjekts - objekts.

Ārente ar redzēšanu un dzirdēšanu risina fundamentālu filosofijas jautājumu par filosofijas iespējamības robežām un filosofiju kā ceļu. No viņas teiktā raisās jautājums: Vai viss saredzētais un sadzirdamais ir vēlāk izsakāms? Vai tas, uz ko vērsta filosofija, vispār ir izzināms? Atbildi viņa atrod antīkajā klasikā: „Par lietām, kas mani interesē nekas nav zināms, jo par tām nekas nav uzrakstīts un arī nākotnē netiks uzrakstīts. Cilvēki, kas par tādām lietām raksta, nekā nezina; viņi pat sevi nav iepazīnuši. Protī, šīs lietas nekādā veidā nav izsakāmas vārdos, kā tas iespējams ar tām citām lietām, ko var iemācīties. Tāpēc neviens, kurš apveltīts ar īsteno domātspēju (nūs) un tātad iepazīnis vārdu vājumu, nekad neriskēs savas domas izteikt runā, kur nu vēl fiksēt tik stīvā formā kā vēstule.”²⁴³

Redzēšanu 20. gadsimta filsofs Martins Džejs skata kā vizuālo kultūru un okulāro diskursu darbā „Novērstais skatiens” („Downcast Eyes”). Viņa uzmanība ir vērsta uz to, kā objekta redzējums transformējas subjektā. Objekta redzējumu viņš raksturo kā „attēla kultūru”, taču transformēšanos subjektā kā „vizuālo kultūru”. Pēc Džeja ieskata vizuālā kultūra ir pielīdzināma 20. gadsimta pavērsienam uz valodas filosofiju, un vizuālā kultūra raksturo ‘okulārais diskurss’. Pēc viņa ieskata okulārais diskurss no antīkās Grieķijas laikiem turpinās līdz mūsdienām, taču mūsdienu Rietumu vizualitāte nav grieķu vērojums. Vizualitātes dominante viduslaiku mistērijās, Baroka izrādēs, apgaismības tīrajās idejās, fotogrāfijās u.c. savstarpēji atšķiras. Džejs uzsver, ka Helēnismā vizualitātes ideja ir pārāka par ikvienu citu sajūtu, Kristietība ir pārņemta ar to, kas ir redzams, Renesanse apšaubā

²⁴² Turpat. – 112. lpp.

²⁴³ Turpat. – 115. lpp.

visu, kas nav vizualitātē tverams. Šie visi vizualitātes aspekti apvienojas „Ikara perspektīvā”. Ikara kritiens parāda, ka vizualitāte nav tikai redzēšana no malas, bet parāda arī vizualitāti kā ‘novērsto skatienu’, ideju vērojumu. Vizualitāte nav tikai fiziski redzamais, kuru varam literāri aprakstīt un izteikt. Vizualitāti Martins Džejs raksturo kā „apslēptu diskursīvu kontinentu (*hidden discursive continent*)”, kuru raksturo ‘mans uzsvērums’. Vizualitātes fenomens kā tieši mans uzsvērums Džeja skatījumā ir pielīdzināms ‘ikonofobijai’ vai „okulārfobijai’. Vizualitātes fenomens parāda skatiena dižciltību.

Mūzikas fenomenologs Dons Īde raksta, ka vizualizācijai piemīt divi faktori, kas palīdz saprast pieredzi - a) reducēšana uz vizuālo un b) vizuālā redukcija. Ja līdz 20. gadsimtam zināšana un saprašana tiek reducēta uz redzēšanu, tad ar 20. gadsimtu iesākas vizuālā (redzēšanas) redukcija, t. i., filosofiju interesē pati redzošā pieredze, vizualizētā pieredze.

Dons Īde vizualizāciju raksturo kā simptomātisku parādību cilvēces domāšanas vēsturē – vizualizācijā cilvēka domāšana iegūst formu. Viņš atsaucas uz Teodora T.-Tīnemaņa teikto, ka: „Grieķu domāšana bija aptverta gaismas pasaulē, apoloniskajā vizuālajā pasaulē (...) Grieķu pasaulē šis izteikums identificējas ar „redzēšanu” un ‘zināšanu’, ar vārdu, kas mūsdienās apzīmē *eidomai*, „parādība”, ‘mirdzums”.²⁴⁴ Grieķiem „zināt” ir vienādojams ar „redzēt”, un dzīvot nozīmē saturēt gaismu. Līdzīgās domās ir Aristotelis, kas saka, ka redzēšana ir mūsu zināšanu avots, tā redz atšķirības starp vienu un otru objektu. Iekšējā gaisma ir prāta acis, mēs esam apgaismoti ar zināšanu. Filosofijai attīstoties, redzēšana iegūst komplicētāku skaidrojumu. Redzēšana ir paradigma, kurā saaužas domāšana un saprašana, ietverot iespēju pārklāties ar dzirdēšanu. Dons Īde uzsver, ka klausīšanās filosofija ir tik pat nepieciešama kā redzēšanas filosofija. Klausīšanās parāda dzirdēšanas dimensiju domāšanā, un fenomenoloģija skata dzirdēšanas pieredzi.

Dons Īde uzdod jautājumu: Ko nozīmē klausīties fenomenoloģiski? Fenomenoloģiska klausīšanās ir vairāk kā intence un koncentrēšanās uz skaņu un dzirdamo. Tā ir klausīšanās arī tajā, kas vēl nav dzirdams. Dzirdamās dimensijas robeža ir klusums, tas noslēdz dzirdamības horizontu. Mēs vienmēr esam kādā dzirdamā un redzamā horizontā, ārpus horizonta ir neredzamais un nedzirdamais. Šie horizonti ir nemitīgi mainīgā stāvoklī – paplašinās un sašaurinās. Horizonti, kurus apraksta Dons Īde, ir domājami kā fenomenoloģiskas pasaules, kā sekundāri konstituētu esamību, kas nav absolūti dota, bet

²⁴⁴ Thas-Thienemann T. *Symbolic Behavior*. – New York: Washington Squera Press, 1968. – P. 147. [Citēts no: Ihde D. *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*. – Athens: Ohio University Press, 1976. – P. 7.]

vienmēr konstituējas no jauna. Aiz jēgpilniem horizontiem atrodas klusuma un neredzamā pasaule.

Fenomenoloģiskā klausīšanās, kas vērsta uz vēl nedzirdamo, horizontus sašaurina, paplašina, pārvieto – tas, kas bija klusumā, kļūst sadzirdams un otrādi. Horizonta centrā ir Es, kas pārvietojas un kustas, šajos horizontos esošie objekti atrodas gan miera stāvoklī, gan kustībā. Klusumā esoši objekti atrodas aiz dzirdamā horizonta, bet tie var būt ietverti redzamā horizontā, veidojot vizuālās uzveres lauku. Tāpat arī objektu, no kura raisās skaņa, mēs varam gan redzēt, gan arī neredzēt, bet skaņu dzirdam. „Klausīšanās padara klātesošu neredzamo tādā pašā ceļā kā klusumu padara klātesošu redzēšana.”²⁴⁵ Dzirdamajam un redzamajam horizontam ir saskarsmes punkti, tie pārklājas.

Skaņas uztverē mēs nevaram nošķirt vērojumu no klausīšanās. Vērojuma reģions ir vizuāls lauks, kas parāda vērojuma robežas, kādu tieša pieredzējuma totalitāti. Šī pieredzējuma totalitāte ietver konstituētas lietas. Sadzirdētās lietas vienmēr ir saistībā ar citām lietām. Šis uztverto lietu kopums veidojas no intencionālās vērstības. Lietas vienmēr ir attiecībās viena ar otru, veido kādu aktuālu uztvēruma kopumu. Īde raksta, ka šis uztvēruma lauks ir īpaša Es “atvērtība” pasaulei.

Merlo-Pontī līdz galam nepabeigtais darbs “Redzamais un neredzamais” redzamību izvirza kā patstāvīgu fenomenoloģisku jautājumu: Kas esam mēs, un kas ir redzēšana: “Mēs redzam lietas pašas par sevi, pasaule ir tas, ko mēs redzam.”²⁴⁶ „Pasaule ir tas, ko es uztveru.”²⁴⁷ Sajūtāmības pasaule ir senāka nekā domu, teorētiskā pasaule. Redzējumu viņš saista ar vizuālo mākslu, analizējot Pola Sezanna, Pola Klē, Anrī Matissa u.c. mākslinieku spēju redzēt un redzēto iemiesot mākslā. Darbos „Sezanna šaubas”, „Acs un gars” viņš izstrādā redzētāja un redzamā fenomenoloģisku ontoloģiju, saistot to ar tādiem jautājumiem kā sākotnējā piederība esamībai un eksistence, gara ķermeniskums, miesas jēga, pasaules miesa, redzējuma saliedētība ar redzošu ķermeni. Redzēšana, pēc Merlo-Pontī domām, ir šķirama no zinātniskas domāšanas. Heidegera ietekmē Merlo-Pontī atzīst, ka zinātniskā domāšana ir manipulēšana ar lietām. Atsakoties iejusties lietās, tehniskā domāšana nodarbojas ar konstrukciju, zaudējot kontaktu ar realitāti. Zinātniskā domāšana ir jāaizstāj ar sākotnējo ‘ir’, t.i. jutekliski, ķermeniski uztverto pasauli. Ķermenis vienmēr ir klātesošs cilvēka darbībā. Merlo-Pontī interesē sākotnējā, nepastarpinātā jēga, kas iespējama vienīgi

²⁴⁵ Ihde D. *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound.* – Athens: Ohio University Press. – 1976. – P. 51.

²⁴⁶ M. Merleau-Ponty. *The Visible and Invisible.* – USA: Northwestern University Press, 2000. – P. 3.

²⁴⁷ Turpat. – P. 8.

mākslā. Viņš no filosofiskām pozīcijām skaidro, kā mākslinieks redz pasauli, un kā saredzamais ir parādīts gleznā. Filosofija strādā ar jēgu pastarpinājumiem, no filosofa gaida viedokli, izskaidrojumu, pamatojumu. Atšķirībā no gleznotāja, filosofs domā ideālā pasaulē. Māksla ir tuvāk esamībai, tā esamību tver nepastarpināti. Glezniecībā ir ielikts kaut kas tik fundamentāls, kas attiecas uz kultūru kopumā. Gleznotājs glezno nevis sastingušu pasauli, bet kustību, kas reizē ir kustoša ķermeņa pašapzināšanās, kur ķermenis ir gan redzams, gan arī pats redz. Ķermenis, būdams redzams un atradams kustībā, ir ieausts pasaulē. Līdz ar to redzamās lietas un citi ķermeņi ir mana paša ķermeņa turpinājums. Merlo-Pontī lieto inkrustēšanas jēdzienu, kas apzīmē redzēšanas kopību, t.i., veidojas kopēja miesa no ķermeņa, kurš redz un no lietām, ko ķermenis redz, jo redzēšana ir spēja arī atrasties ārpus sevis. Tas ir kaut kas līdzīgs intīmai spēlei starp redzošo un redzēto, tā ir sava veida nepārtraukta dzimšana, jauna ontoloģija, kas ietver gan uztveres pasauli, gan filosofisku jautāšanu.

Jaunā ontoloģija ir jautājoša domāšana, kas jautā par pasauli, balstoties uz tiešu pasaules sajūtāmību, nepastarpinātu redzējumu. Par esamības analogu Merlo-Pontī uzskata topoloģisku telpu, bet par filosofijas un jaunās ontoloģijas analogu – atonālu mūziku. Pēc viņa uzskatiem filosofijas analogs ir māksla.

Dzirdēšanas fenomenoloģiskais apraksts Merlo-Pontī filosofijā ir saistīts ar pievēršanos filmas specifikai. Filma sevī ietver iekšēju organizāciju, formu, kas izpaužas skaņās, trokšņos, vizuāli tveramos tēlos. Ar skaņas un trokšņu palīdzību tēli transformējas, veidojot skaņas un vizuālā tēla vienību, kas attiecas uz filmu kopumā. Tāpat arī runāšanas un klusēšanas savstarpējās norises rada ekspresivitāti un spriegumu. Merlo-Pontī parāda organisku saistību starp vārdu un tēlu. Redzēšana un dzirdēšana ir skatāma caur vizuālo, redzamo- telpisko un dzirdamo-laicisko. Uztveres telpa veidojas savstarpējā iekšējā spēlē starp redzamo un neredzamo, laiks starp dzirdamo un nedzirdamo, kuru organiskā saistība veido telplaiku un laiktelpu.

Fenomenoloģisks redzēšanas un dzirdēšanas skatījums ir vērsts ne tik daudz uz to, kas ir saredzēts un sadzirdēts, bet gan uz pašu redzēšanu un dzirdēšanu. Kultūru fundējošu fenomenu konstituēšana ir fenomenoloģiskās domāšanas veikums. Caur esošajā iemājojušajām klusuma, trokšņa, ritma, gaismas un tumsas izpausmēm izgaismojas kultūru atšķirības.

Fenomenoloģija sākotnēji norobežojas no citām zinātnēm un filosofijām. Tā neanalizē dažādas kultūras un vēsturiskos laikmetus, bet pamato, kādēļ kultūra ir skatāma vēsturiskuma un laika horizonta iekļāvumā. Kultūra nav skatāma fenomenoloģiskās

attiecībās Es un kultūras objekts, bet gan Es kā esošs horizontā. Cilvēks nav vienpatis pasaulē, bet vienmēr jau iesaistīts valodā, dzīvespasaulē un appasaule. Kultūras un to radītās vērtības jēgu iegūst cilvēka tvērumā, jo vienu un to pašu kultūras notikumu tveram ar atšķirīgām jēgām.

Jautājums par dzirdēšanu un redzēšanu nebūt nav tikai fenomenoloģiskas dabas jautājums, tas ir ikvienā filosofiskā tradīcijā, sākot jau ar pirmssokratiskajiem domātājiem un līdz mūsdienām.

Tādi fenomeni kā troksnis, klusums, gaisma, tumsa un ritms tiek konstituēti kā esoši ikvienā kultūrā, tie dod zināmu stabilitāti un noturību. Kultūru fundējošiem fenomeniem, kā arī redzēšanai un dzirdēšanai, ir metaforiska nokrāsa. Filosofijas vēsturē redzēšana un dzirdēšana ir skatītas gan kā maņas, gan uztveres komponenti, gan gudrības pazīme. Līdzīgi ir ar gaismu, klusumu, troksni. Minēšu piemērus no Maijas Kūles grāmatas „Fenomenoloģija un kultūra”.

Maija Kūle skata klusumu un troksni kā kosmosu fundējošus fenomenus, kur klusums ir sākotnējs attiecībā pret skaņu, balsi, troksni, vārdiem. “Klusums un troksnis ir fenomeni, kuri raksturo kosmosa pamatu, un to apraksts prasa īpašu fenomenoloģisku tvērumu,”²⁴⁸ “...klusums – kosmosa pamats, klusums, kas aptver sākumu un noslēgumu.”²⁴⁹ Viens no klusuma aspektiem ir universāls klusums, kas izpaužas atšķirīgi nekā klusums, kas ienāk ar balsi, runu, domu, dzeju, valodu, mākslasdarbu. Šādam klusumam „...ir pašģenerējoša struktūra. Tam nav vajadzīgs objekts, uz kuru sevi vērst. Fenomenoloģiskām analīzēm tas ir neparasts fenomens, jo tam nav intencionāla struktūra: nav objekta, uz kuru klusuma pieredze ir vērsta.”²⁵⁰ Dzirdamie fenomeni klusumu tikai pārtrauc un sadala.

Kūle iezīmē skatpunktus, kas raksturo klusuma fenomena izpausmes: 1) trokšņu prombūtni; 2) kā pauzi, kas raisās starp valodu, domām, sabiedrību; 3) kā jēgpilnu fenomenu; 4) kā apslāpēšanu, kas izsaka attiecības starp valodu, domām un socialitāti.²⁵¹ Šāds klusuma skatījums izgaismo sfēru, kurā klusums notiek – valodu, komunikāciju, patiesību, darbību. Bet šī sfēra parāda klusuma fragmentāro, sadalošo darbību, dažādās klusuma izpausmes, kas tveramas ar klusumu kā skaņu pārtraucošu fenomenu.

Piemēram, pauze skaņdarbā ir iekļauta skaņdarba kārtībā, pārtraukumam sarunā ir tieša sakarība ar šīs sarunas jēgu. Šādu klusumu mēs konstituējam kā noteiktu jēgpilnu

²⁴⁸ Kūle M. Phenomenology and Culture. – Riga:FSI, 2002. – P.114.

²⁴⁹ Turpat. – P.114.

²⁵⁰ Turpat. – P.115.

²⁵¹ Turpat. – P.114.

fenomenu, kā klātesošu komunikatīvās situācijās un valodā, kur klusuma pārdzīvojums iespējams tikai cilvēciskotā pasaulē.

Maijas Kūles grāmatā minētie piemēri parāda klusuma universālo iedabu un klātbūšanu atšķirīgās kultūrās un laikmetos. Viņa atzīmē dažādus klusuma raksturojumus: Fisičella skatījumā ikviena klusuma izpausme ir lielāka un dziļāka klusuma fragments, un klusumu varam tvert konstituējot klusuma jēgu vispār; Lao Czi pavēsta, ka zināšana ir klusēšanā, jo tas, kas runā, tas nezina; Mazais Princips Sant Ekziperī stāstā saka, ka valoda ir nesaprašanās pamatā; Džons Keidžs rada klusuma mūziku, Maļēviča kvadrāts apliecina, ka klusumam ir krāsa u.c. Šie piemēri apliecina klusumu darbībā un norisēs, bet nevis to klusumu, uz kura kodola izgaismošanu tiek vērsta uzmanība: “Klusums aptver mūsu noslēgumu un aiziešanu. Vienīgi vidū ir balss un skaņa, trīsas, izdomājumi, kaislīga vēlēšanās dzīvot un aizbēgšana no klusuma esamības, mūsu sākuma un noslēguma.”²⁵² Maijas Kūles klusuma skatījums rezonē ar Heidegera filosofiju, kur klusums ir saistīts ar valodu, valoda raisās no klusuma, un valodai ir nepieciešams saturēt klusumu.

3.4. Skaņas un klusuma intencionālie aspekti

Vizualizējot attiecības starp klusumu un skaņu, redzama to savstarpēja novietojamība: 1) Skaņas un trokšņi ir klusuma aptverti, un klusums potenciāli glabā spēju domai izteikties, valodai izskanēt, skaņai notikt. Universālam klusumam kā visu aptverošam klusumam ir absolūta klusuma jēga, kas konstituējama tikai ideālā sfērā līdzīgi kā fenomenoloģiskās redukcijas ceļā tiek konstituēts transcendentālais ego, tīrais Es. Šāds absolūts klusums ir iedomāts lielums, kura tālāks fenomenoloģisks apraksts ir neiespējams. Tomēr filosofi atgriežas pie vēlmes aprakstīt klusumu. Šādam skaņas un klusuma skatījumam vairāk piemērojama ir Heidegera filosofija kā attiecības starp esamību un esošo, apslēptību un neapslēptību; 2) Skaņas ienāk un aizplūst, tās tiek pārtrauktas ar klusumu un ar klusuma ievadītas. Skaņa un klusums ir intencionāli saistīti fenomeni. Intencionalitāte, kas pārnesta uz fenomenu ontoloģiju, attīstās no Huserla apziņas ontoloģijas.

Skaņas un klusuma fenomenu korelācijas parāda vairākus aspektus – intencionalitāti; skaņas un klusuma izpausmes; fenomena būtības konstituēšanu. Klusumu mēs dzirdam gaidot skaņas atskaņojumu, gaidot runas sākumu vai notikuma atrisināšanos. Klusums Heidegera izpratnē ir domājams kā vēl neatklājusies esamība, gaidīšana un klausīšanās, caur

²⁵² Turpat. – P.108.

kuru esamība izgaismojas, kļūst sadzirdama un saredzama. Skaņas un klusuma saistība ir aplūkojama: kā izteikšanās un klusēšanās; kā pieredzē doti savstarpēji saistīti fenomeni; kā skaņas un klusuma dažādās izpausmes dzīvespasaulē un mākslā.

Skaņa ar klusumu ir intencionāli saistīti fenomeni, skaņa ietver klusumu gan kā sev pretēju, gan arī kā visradniecīgāko fenomenu. Skaņas skanējums ir skaņas atklāšanās, un skaņa kā klusuma pārtraukšana vienmēr ir apliecinoša pozitivitāte, tā ietver: 1) skaņas intencionālo un koordinējošo iedabu; 2) skaņas ilgstamību kā notikumu laika plūsmā.

Intencionālas un koordinējošas skaņas ir sacītos vārdos, teikumos, mūzikā. Skaņdarba skanējumā izskan intencionalitātē saistītas skaņas; intencionalitātes pārklājās; vienam intencionālam objektam seko cits. Klusums, kas pārtrauc skanējumu, uzsver nākamo skaņu ienākšanu, kuras ir ārpus šī skanējuma. Skaņas notikums glabā klusuma notikšanu, tie abi viens otrā pāriet un viens otru nosaka, skaņa bez klusuma ienākšanas nav konstituējama kā skaņa. Skaņdarba skanējums glabā tikai tam vien piemītošu klusumu, kurš intencionāli nosaka skanēšanas sākšanos. Klusums ievada skanēšanu un ir piederošs tikai šim vienīgajam skanējumam.

Skaņas un klusuma korelācijas dažādojas: 1) skaņa ir notikums, izteikšanās, izrādīšanās, aktivitāte un darbība; 2) skaņa nekad nav absolūti autonoma; 3) skaņa ietver piekāpšanos klusuma un citas skaņas priekšā, šī piekāpšanās redzama kā skaņas skaniskuma pārtraukšanās; 4) skaņas piekāpšanās ir pamatā tās spējai apvienot un saistīt; 5) skaņai piemītošā intencionalitāte tiecas ārpus skaņas, saistoties ar klusumu un citiem fenomeniem; 6) skaņa vienmēr ir ieausta kādā diskursā.

Skaņas notikums ietver divus diskursus – intersubjektīvu diskursu un uz iekšieni vērstu diskursu. Iekšējais diskurss citiem nav dzirdams, tas notiek klusējošā sarunā ar sevi, bet tas var ietiekties arī sadzirdamības horizontā.

Intersubjektīvais diskurss iesaista citu divējādi – gan notiekot dzirdamības sfērā, t. i., runājot, dziedot utt., gan klusējot. Intersubjektīvais diskurss ietver dialogu, telpaisku situāciju un izvietojumu, kurā iekļaujas citi. Tās ir attiecības starp autoru un auditoriju, runātāju un klausītāju. Abiem diskursiem piemīt gan klausīšanās un klusēšana, gan izteikšanās. Atšķirība starp intersubjektīvo un uz iekšu vērsto diskursu ir - uz ko es runāju un uz ko klusēju, kam skanējums un teiktais ir domāts un cik tālu tas sniedzas. Diskursi nemitīgi viens ar otru pārklājas, un viens notiek otrā. Diskursā skaņa un klusums ir intencionāli fenomeni, kas piepilda apziņas norises, izpaužas ķermeņa darbībā.

Dona Īdes skaņas fenomenoloģijā tiek skatīts gan iekšējais, gan ārējais diskurss, kurus viņš saista ar pieredzes monofoniju un polifoniju. Viņš pieredzes polifoniju un

monofoniju raksturo, izmantojot Huserla, Heidegera, Gadamera filosofijas. Klausīšanās centra ieraudzīšana, centra izplešanās ir nozīmīga Īdes skaņas fenomenoloģijas nostādne. Centrā ir dzirdēšana, un dzirdēšanai pašai piemīt centrs, kas pārvietojas no saklausāmā uz klusējošām lietām, ietiecoties klusuma horizontos. Šis centrs sākas no klausīšanās, kura ievada runu un balsi – pirms es izsaku pats savus vārdus, es klausos citos, lietās, pasaulē. Lietas „runā” eksistenciāli, un katra savā veidā: „Lietas, citi, dievi, katram no viņiem ir *balsis*, kurās mēs drīkstam klausīties. Dzirdēšanas pieredzē ir klausīšanās prioritāte.(...) Dzirdēšanas pieredzē katrs sevi jau atrod valodā. Tā jau ir šeit. Eksistenciāli, skanošā vējā, kas pulcina citus, lietas un dievus pie manis, ir jau „vārds”.²⁵³ Šis centrs ir pirms-lingvistiskās pieredzes, vārdu apslēptības sfērā, kura atrodama, ausis un acis novēršot no objekta. Centri, par kuriem raksta Īde, novietojas atkarībā no tā, ko un kā klausāties un dzirdam. Tanī mirklī, kad dzirdam skaņas un vārdus, tie ir konstituēti kā jēgpilni fenomeni, un mēs neesam ietiekušies klausīšanās centrā. Klausīšanās, pieredzes centrs ir iekšienē, bet „*Valodas centrs ir novietots izrunāta un saklausīta vārda skanējumā.*”²⁵⁴ No šī vārdu skaniskuma centra notiek vēršanās uz ārpusi, uz jēgpilnu skaņu horizontu un pasauli. Īde to raksturo ar atbalsi – pasaule atrod savu atbalsi cilvēka balsī, to varētu izteikt arī tā, ka pasaules valoda izskan cilvēka balsī. No šīs ļoti uzskatāmā Heidegera un Gadamera filosofiju ietekmes Īde tālāk attīsta pieredzes monofoniju un pieredzes polifoniju, kuras raksturo kā dzirdes apvidu (*auditory terrain*).

Dzirdes apvidus ir raksturots gan eksistenciāli, gan kā pieredzes modalitāte. Pieredzes monofonijā es klausos un uztveru pasaulē esošās skaņas. Esot šādā klausīšanās pieredzes modā, iztēles mods vēl nav aktualizējies, tas ir potenciāli. Monofonija un polifonija savā nenodalāmajā saistībā pāriet viena otrā – klausoties pasaules skaņās un trokšņos, es reizē klausos sevī, un šādā dubultvērstība apliecina, ka pieredze ir polifoniska, ko Īde raksturo kā balsu duetu, kas aptver gan uztveri, gan iztēli. Šādā skaidrojumā polifonija kā pieredzes mods ir jau esoša klausītāja iekšienē: „Es dzirdu ne tikai pasaules balsis, es dzirdu sevi un klausos no sevis.”²⁵⁵ Īpašu uzmanību Īde pievērš pieredzes polifonijas iztēles modam. Iztēles modā tiek tverti konkrēti tēli, iztēlotais un domātais vispār, sevis iztēlošanās. Viena no šādām iztēles izpausmēm ir dzirdamā iztēlošana, kurā mana balss var būt iztēlota balss. Iztēlotais pakļaujas izmaiņām, variācijām, iekšējai spontanitātei.

²⁵³ Ihde D. *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound.* – Athens: Ohio University Press, 1976. – P. 118.

²⁵⁴ Turpat. – P. 118.

²⁵⁵ Turpat. – P. 119.

Pieredzes iztēles modā mēs saglabājam savu autonomiju, kuru varētu raksturot kā monofonijas un polifonijas saplūšanu. Es ir centrā, kur Es, atrazdamies pasaulē kā iekšēja pieredzes polifonijā, ir balsu ielenkumā, parādot gan mana paša, gan intersubjektīvu pieredzi. Valodas balsis Īde raksturo kā centrālo tēmu pieredzes polifonijā, tā saistās ar uztveri, iztēli, atmiņu, fantāzijām. Uztvere un iztēle apziņā veido sintēzi, kur uztvere vairāk ir pieredzes monofonijas mods, iztēle polifonisks. Pieredzes centru raksturo skatpunkts, lauks, ko tas aptver, horizonts, laiks un telpa, veidojot noteiktas pieredzes totalitāti. Klausīšanās iekšējā vai pasaules balsīs nekādā mērā nav domājama kā šizofrēniska vai cita veida situācija, kas raksturo psiholoģisku saslimšanu, bet tā raksturo pieredzes modus. Iztēles mods, attiecībā uz sadzirdēšanu, Īdes fenomenoloģijā ir izdalīts kā dzirdes iztēle. Dzirdes iztēle nav attiecināma tikai uz iekšējo runu – dzirdamā iztēle aptver visu pieredzes polifoniju, aptverot atmiņas un gaidas, uztverto: „Es atsaucu atmiņā Tuvo Austrumu nacionālās ģeogrāfijas karti, un tā uzrāda sevi iztēles modā irreāli. Bet es „pievienoju” atmiņā atausušās neskaitāmi daudzas cilvēku sejas, Tuvo Austrumu melodiju motīvus, kurus esmu dzirdējis.”²⁵⁶ Iztēles modā tvertā pasaule izzūd tādā pat veidā kā ienāk – caur atcerējumu, gaidām. Uztveres modā realitāte ir cita veida kā iztēles modā, piemēram, klausoties skaņas skanējumu, kuras avots atrodas ārpus manis, tā nav iztēlota skaņa, bet reāls skaņas skanējums, kas tverts kā jēgpilns fenomēns apziņā. Un šāds skaņas tvērums parāda citu pieredzes vērstību - uz skaņu, kura ir ārpus un tajā pat laikā manī. Pieredzes polifonija ietver gan dzirdes iztēli, gan uztveri, parādot, ka tās abas tomēr ir tikai skaņas atbalsis manī.

Dons Īde atzīmē Huserla lielo devumu skaņas fenomenoloģijas attīstībā, uzsverot, ka Huserla „Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija” ir centrālais darbs, kas paver skaņu skatīt fenomenoloģiski kā pieredzē esošu fenomenu. Skaņai vienmēr ir nozīme, tā ir jēgpilna, mēs nedzirdam skaņu vispār, mēs vienmēr dzirdam tikai konkrētu skaņu, tāpat kā iztēles un uztveres modos iztēlojamies pasauli. Īdes fenomenoloģija apvieno Huserla un Heidegera filosofijas. Viņš, skatot valodas centru hermeneitiski, eksistenciāli, ontoloģiski, paver jaunus diskursus un dimensijas, caur kurām skatīt dzirdamus fenomenus. Šeit redzama gan Heidegera klātesamības eksistenciālā analītika, gan viņa vēlinā valodas filosofijas ietekme. Nostādne, ka eksistenciāli lietas ‘runā’, bet tās mums nav pieejamas, kamēr nav atklājušās mums kā sadzirdamas, apliecina pieredzes polifonijas daudzšķautņaino iedabu. Centrā ir Es kā valodas, uztveres un iztēles centrs, kurā lietas, pasaule skan tā, kā mēs tās dzirdam.

²⁵⁶ Turpat. – P. 133.

Rodžers Skrutons skaņas skatījumu saista ar fenomenoloģiski domātu pieredzi, uzsverot, ka fenomenoloģija jau no tās izveidošanās sākuma attīstās uz postulātu, ka par skaņu, krāsu varam runāt tikai kā pieredzē esošām. Kā apgalvo Skrutons uztvere nevar izmainīt pašu skaņu: “Nedzirdīgi cilvēki var uztvert skaņu, sajūtot skaņu radītās vibrācijas: tas ir kaut kas līdzīgs kā taustāma lasīšana ar lūpām. Bet skaņas (lietu skaņas) nekad nevar būt ārpus pieredzes.”²⁵⁷ Viņš izdala skaņas tās skanējuma laikā un iztēlē esošas skaņas, skata skaņu notikumu laikā un telpā, nošķir skaņu no skaņas cēloņa. Lieta kā skaņas cēlonis nav intencionālas dzirdēšanas objekts, ar klausīšanos intencionāli ir tverts pats skaniskums. Atšķirībā no redzēšanas, skaņas un dzirdamības pieredzi Skrutons raksturo kā tīru notikumu, kas uzskatāmi redzams mūzikas tvērumā: „Skaņu notikums aizņem laiku. Bet, būdams tīrs notikums, tā temporālā kārtība ir pamatkārtība, kā tās (skaņas) izrādās. (...) Tas ir tiesa, ka mēs ieviejam skaņas telpā: kā pāri kaut kam, tuvāk, tālāk utt. Bet, tiklīdz mēs fokusējamies uz skaņām pašām par sevi, šī pieeja aizplūst projām un spēlē vienīgi attālinātu mūzikas daļu.”²⁵⁸ Tīra skaņu pasaule izrādās atšķirīgi no skaņu tvēruma telplaiciskā kontinuumā. Tīrā skaņu pasaulē skaņas neizslēdz viena otru no dzirdamības kā tas notiek ar telpuztverē tvertām lietām, kurā acis, pārejot no viena priekšmeta pie otra, tieši tver tikai redzējuma laukā esošās lietas. Mūzikā mēs iegūstam dievišķu ausi, kurā ikviens muzikāls elements ir tieši dzirdams. Tajā pašā laikā mēs neesam šādas skaņu pasaules daļa. Ja varam sevi priekšstatīt kā esošu telpā starp ar redzi tveramām lietām, mēs nevaram tāpat atrasties skaņu pasaulē. Skaņu pasaule satur notikumus un procesus, kurus nevaram sajūst ar roku pieskaroties un fiziski pārvietojot. Klausoties skaņu kustībā, mēs to ieviejam iztēles pasaulē. Šī iztēles pasaule ir mūsu pieredzes fenomenāla telpa. Kā klausītāji mēs nevaram turpināties šajā mūzikas skaņu pasaulē, bet to uztveram.

Džozefa Šmita skaņas skatījums apliecina fenomenoloģijas nostādņu auglīgu pielietojumu. Džozefs Šmits skaņas fenomenoloģijā ievieš jēdzienu *akumens* un fenomenoloģijas virzienu, kas skata mūzikas skaņu nosauc par *akumenoloģiju* vai “fenomenoloģisku-iekš-dzirdēšanu (phenomenological-in hearing)”: “Akumenoloģija, skaņas fenomenoloģija, ir relatīvi jauns virziens vispārējā fenomenoloģijā. Tā ir arī zinātne, kas negaidīti izveidojusies, savienojot fenomenoloģijas principus ar mūzikas skaņu.”²⁵⁹ Džozefa Šmita akumenoloģija parāda skaņu kā esošu gan sakārtotā mūzikas pasaulē, gan valodā, gan dzīvespasaulē.

²⁵⁷ Scruton R. *The Aesthetics of Music*. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – P. 1.

²⁵⁸ Turpat. – P. 12.

²⁵⁹ Smith J. *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*. – New York: Gordon & Breach, 1979. – P. 91.

Šmits uzskata, ka Huserla skaņas kā laikobjekta aplūkojums parāda, ka šādu sadzirdamu fenomenu – akumenu - fenomenoloģija ir iespējama un perspektīva; M. Merlo-Pontī filosofija runā par skaņas redzēšanu un redzamā dzirdēšanu; Heidegera filosofija runā par klausīšanos esamības balsī. Šmita akumenoloģiju kopumā raksturo sintētiska pieeja. Viņš izmanto fenomenoloģijas klasiku pamatnostādnes un apvieno tās ar pieredzē esošu skaņu. Skaņai – akumenam piemīt fenomena pazīmes kopumā. Šmits skaņas fenomena aprakstā izmanto redukcijas metodi, pasaulu konstituēšanos, logosa un fenomena jēdzienus. Skaņu Šmits skata no Es perspektīvas.

Mūzikas skaņas būtības konstituēšanai Šmits piedāvā nevis tīru eidētisko redukciju, bet gan atbalss (echotic) redukciju. Atbalss redukcija skata skaņu nevis tiešā tvērumā, bet gan skaņas atbalsi apziņā kā domātu skaņu. Šmits izvirza mērķi – iekavās ielikt eidosu un eidētisko redukciju un noskaidrot, ko nozīmē ēhos (echos) pats par sevi, kura būtību nevar izgaismot tāpat kā vizuālus fenomenus. Viņš nošķir *ēhosu, skaņu, toni*. Ēhoss ir sākotnēja skaņa, pamats ikvienam sadzirdamam fenomenam, kas nav vēl mūzikas skaņa. Šmitu interesē Heidegera skatītā sākotne, logoss. Šādi meklējumi pamato sākotni mūzikai, māksla, dejai. Tādēļ arī Šmits uzskata, ka skaņas un mūzikas fenomenoloģijai jāatgriežas pie logosa.

Šmits skaņas fenomenoloģiju nosauc par akumenoloģiju un izdala to kā īpašu filosofiju, kuras mērķis ir konstituēt būtības. Skaņai piemīt laika ilgums, tā ir laikobjekts, tai imanenti piemīt priekšmetiskā un parādības dotības, tās būtība ir skaniskums. Līdz ar klasiskās fenomenoloģijas nostādnēm Šmits izmanto Heidegera pieeju, ka fenomenoloģija ir divu jēdzienu „fenomens” un „logoss” savienojums. Fenomenoloģija arvien pretendē uz to, ka tai ir jāvirzās tādas perspektīvas virzienā, kas pamato ikvienas lietas tvērumu un būtību, un tas ir iespējams atklājot logosu: “Logosa sākotnējā pasaule nav gaisma, bet tumsa, un šajā tumsā nav nevis acs, bet gan auss, nevis skats, bet dzīva balss, kas nes jēgu.(...) Tādā veidā mēs nonākam pie lietu būtības, nevis pēc tā, kā tās izskatās, bet gan - kā tā skan.”²⁶⁰ Tumsā, kad nevaram redzēt, mēs sākam klausīties. Skaņas fenomens pilnībā neizslēdz eidētisko redukciju, bet gan veido sintēzi starp eidētisko un atbalss (echotic) redukciju, kuras ceļā izgaismojas akumenu būtība.

Heidegera esamības dzirdēšana ir vērsta uz iekšieni, uz logosu. Šmits apgalvo, ka visa pamatā ir *logoss mousikos*, kas fizisku skaņu un dzirdēšanu dara iespējamu. Varētu teikt, ka *logoss mousikos* ir pielīdzināms Heidegera esamības jautājumam, caur kura izgaismošanu un nemitīgu jautāšanu, esošais ir redzams un dzirdams. Heidegera filosofijā klātesamība ir vieta, kur notiek klausīšanās logosā. Mūzikas skaņa kā akumens ir tikai

²⁶⁰ Turpat. – P. 32.

logosa viena izpausme. *Logoss mousikos* ir kodols ikvienam sadzirdamam fenomenam un ietver klusēšanu, klausīšanos, runu, balsi, skaņu.

Līdzās šādai skaņas fenomena domāšanai caur esamības perspektīvi, kas pamatojas Heidegera filozofijā, redzama arī atgriešanās pie Huserla fenomenoloģijas.

Šmits analizē Huserla laikapziņu saistībā ar mūzikas skaņas piemēru. Šmita akumenoloģija apliecina, ka skaņa - laikobjekts ir refleksijā tverts objekts, tas ir skaņas skanējuma apraksts fenomenoloģiskā domas iestādnē. Skaņas fenomenoloģija, ja tā attīstās uz Huserla fenomenoloģijas bāzes, pēc Šmita ieskata ietver vairākus aspektus: 1) iekšējās laikapziņas analīzes; 2) pasīvo sintēzi; 3) jautājumu par spriedumu un pieredzi. Huserlu skaņa, muzikāla frāze, melodija galvenokārt interesē kā piemēri, ar kuriem pamatot savu mācību par iekšējo laikapziņu. Tādēļ arī mūzikas skaņas skatījums uz Huserla fenomenoloģijas bāzes ir ierobežots, bet Šmits uzsver, ka Huserla fenomenoloģija ir pamats ikvienam fenomenoloģiskam pētījumam. Šeit ir piemērs par pasīvo sintēzi, kuru Huserls aplūko „Loģiskajos pētījumos” un citos darbos. Šmits uzsver, ka Huserls pasīvo sintēzi attīsta izejot no Karla Stumpfa filozofijas. Karls Stumpf ir zināms gan kā fenomenologs, gan muzikologs. „Stumpfa mūzikas skaņas psiholoģija ir vairāk attiecināma uz viņa laikmetu, tādēļ, ka to radītājs aktīvi darbojās abās nozarēs, gan mūzikā, gan psiholoģijā.”²⁶¹ Tādēļ arī izskaidrojams tas, ka Stumpf ir zināms gan muzikologiem, gan filosofiem, bet no atšķirīgiem skatpunktiem. Šmits, balstoties gan uz Stumpfa, gan Huserla uzskatiem, akumenoloģiju skaidro kā psiholoģisku mūzikas zinātņu par skaņu, bet šāda pieeja vēl nav fenomenoloģiska. Psiholoģija skata skaniskuma ietekmi uz cilvēka emocijām, rīcībām, raksturo pašu runātāju, t.i., skaņu skata no faktualitātes. Taču fenomenoloģijas uzmanības lokā ir fakticitāte – skaņas tiešs pārdzīvojums un tvērums.

Fenomenoloģija no tīras klasikas fenomenoloģiskas metodes pārtop par hermeneitisku fenomenoloģiju. Tādēļ, ja akumenoloģiju skatām kā zinātņu par dzirdamiem fenomeniem, tās saturs un tajā aplūkojamo problēmu loks ir vēsturiski mainīgs. Bet kopumā fenomenoloģisks skaņas skatījums atkāpjas no metafiziska un matemātiska skaidrojuma, un skata skaņu kā dotu pieredzi: „Ikviens semantiska nozīme ir sekundāra attiecībā pret skaņu un tās noēmatisko nozīmi.”²⁶² Un šāda pieeja apliecina, ka fenomenoloģijā skatīta skaņa ir skaņa vispār, neskatot to, ko skaņa simbolizē, kas ar to tiek izteikts utt.

Šmits mācību par pasīvo sintēzi piemēro mūzikas skanējuma analīzei: „Viņš, (Huserls – I.K.) darbos par pasīvo sintēzi, (...) saskaras ar šī vārda sarežģītību, bet, kopumā

²⁶¹ Turpat. – P. 96..

²⁶² Turpat. – P. 100.

pasīvais izsaka to, kas notiek fenomenoloģiski. Pasīvais nav tikai pasīva uzvedība (passives Verhalten), un tas ir labi redzams mūzikas pieredzē, īpaši mūzikas klausīšanā.” Huserla uzskatos pasivitāte ir saistīta arī ar izzinošo darbību - tas, kas nonāk subjektivitātes pieredzē, pakļaujas izzinošai darbībai. Šo Huserla pieeju Šmits redz kā ideālu modeli mūzikas teorētiskiem apcerējumiem. Mūzikas kognitīvais aspekts ir sekundārs attiecībā pret pasīvu klausīšanos, pieredzē esošu mūzikas skanējumu. Atšķirībā no tiešā tvēruma, skaņdarba analīze ir prāta darbība objektivizētā sfērā. No sākotnējā pieredzējumā dzirdētā mūzika nonāk aktīvā, izzinošā analīzē kā pāreja no jutekliskas apziņas uz kognitīvām kategorijām. Uztverei, pieredzējumam ir intencionāla iedaba, kura ir aplūkojama kā neatkarīga no mentālās darbības. Huserls lietas atrašanos apziņā raksturo kā noteiktu pasīvās sintēzes situāciju, kurā lietas pašas sevi ceļ (sich bauen) apziņā, lietas veido pašas sevi (sich herstellen), piepilda sevi (sich erfüllen), sasniedz pašas sevi (sich leisten) un primordiāli sevi konstituē (sich ursprünglich konstituieren).”²⁶³ Pasivitāte līdz ar to ir pašproducējoša darbība, nevis sastingums vai aktīva apziņas iedarbība uz lietām. No vienas puses ir subjektīvs klausītājs, no otras – objektīvas skaņas. Pasīvā intencionalitāte ir tā, kas uzrāda, ka objektīvais ir dots subjektivitātē – subjekts atrodas skaņu pasaulē un ir to uztvērējs. Skaņu klausīšanās ir notikums subjektivitātē, un subjektivitāte to konstituē kā vienotu notikumu: „Mūzikas skaņas sanāk kopā vai savelk pašas sevi kopā (sich zusammenschliessen) priekš manis sintētiskā veidolā, sonātes klausīšanās pieredzē. (...) Šādā gadījumā es esmu „pasīvs”.”²⁶⁴

Tad, kad Huserls runā par skaņu sintētisko vienību kā apziņas plūdamā esošu skaņu pārdzīvojumu, viņš skata to kā apziņas vienotu darbību. Šmita skaņas pārdzīvojuma skatījums saistībā ar pasīvo sintēzi paver jaunu fenomenoloģijas pielietojumu skaņas fenomena aprakstos, parādot, ka skaņu notikums atrodas pasīvā stāvoklī attiecībā pret skaņdarba notikumu. Pasīvā sintēze ir tik pat labi piemērojama klausīšanās analīzei, ja skatām attiecības starp pieredzi un izrunātu teikumu. Tas labi redzams dzīvas sarunas laikā, kurā cita teikto mēs uztveram pasīvi klausoties, mēs klausoties nevaram tiešā veidā iedarboties uz dzirdamo teikumu vai runu, lai arī tas ir tverts mūsu pieredzē. Tāpat arī mūsu runātie teikumi ir sintētiskas vienības, kuras kāds cits var uztvert pasīvi klausoties. Šmits, skatot attiecības starp mūzikas skanējumu un klausītāju, pasīvo sintēzi apvieno ar dialektiku, parādīdams, ka pasivitāte nav tikai pasīvais, bet jau sākotnēji ietver aktivitāti – atbildi uz

²⁶³ Turpat. – P. 108.

²⁶⁴ Turpat. – P. 110.

dzirdēto. Klausīšanas ir īpaša veida fenomenoloģisks ceļš uz klusumu, kurā klusums kā konstituēts, jēgpilns fenomens ienāk gaidot un negaidot, ienāk pats kā skaņas pārtraukums.

Klusuma fenomens ir saistīts ar klausīšanos un darbību. Iesākumā tas šķiet paradoksāli, un piemērotāk būtu klusumu salīdzināt ar mieru. Skaņu un trokšņu iekļāvumā klusuma pieredzējums kļūst par izredzētu pārdzīvojumu - mēs meklējam klusumu, lai aizbēgtu no skaņu un trokšņu uzmācības. Klusums ir skatīts gan kā fenomens, gan ontoloģisks princips. Klusumu kā ontoloģisku principu var labi redzēt, piemēram, Heidegera filosofijā kā esamības aizklāšanos, klusums kā fenomens ir pieredzē esošs, pārdzīvots hilētiski, intencionāli tverts. Skaņas un klusuma nemitīgās izpausmes izgaismo divas ontoloģiskas sfēras:

1) Absolūts, dziļš klusums, kurš ir radniecīgs citiem “kosmosu fundējošiem fenomeniem.”²⁶⁵ kā gaisma, troksnis, tumsa, ritms. Šie fenomeni ir domājami kā sākotnēja, priemordiāla esamība vai, citādi sakot, esamība ir šo fenomenu kopā būšana. Dziļāko ontoloģisko klusuma sfēru aprakstīt ir gandrīz neiespējami, to vieglāk ir nosaukt un pieņemt kā esamības pašdotību, no kuras raisās viss esošais. Šī pieeja pamatos ir fenomenoloģiska, kaut arī, pavirši skatoties, tā var šķist saistīta ar kosmoloģiskām un metafiziskām teorijām. Heidegera filosofija izaug no esamības domāšanas, nemitīgi atzīstot, ka *esamība ir*, un tā reizē ir arī *nekas*, un ir *esošais*, caur kuru esamība izgaismojas, esamība atklājas pasaulei, pasauliskojoties klātesamībā, mākslasdarbā un dzejā.

2) Esošā sfērā ritma, trokšņa, gaismas, tumsas izpausmes ir aprakstītas saistībā ar valodu, mākslu, mūziku, kur klusuma konstituēšanās notiek līdz ar klusuma notikumā iesaistītiem citiem fenomeniem. Šādā izpausmē klusums ir radniecīgs skaņai – tie abi ir intencionāli fenomeni, kur klusums ir gaidas būt pārtrauktam, un skaņa tiecas pēc klusuma ienākšanas.

Bernards Dauenhauers klusuma fenomena skatījums raisās no jautājuma: “Kas ir klusums?” un “Kāda ir klusuma ontoloģiskā nozīmība?” Viņa pētījumu “Klusums. Fenomens un tā ontoloģiskā nozīme” (*Bernard P. Dauenhauer. “Silence. The Phenomenon and Its Ontological Significance”*) sākas ar apgalvojumu, ka klusums ir komplicēts un pozitīvs fenomens, iezīmējot divus aspektus: 1) jāsniedz pēc iespējas pilnīgāks fenomenoloģisks apraksts un 2) jāatklāj šī fenomena ontoloģija. Šīs abas pieejas ir saistītas ar cilvēciskotu pasauli, konstituētiem fenomeniem, darbību un cilvēka aktivitāti, ar runāšanu un klusēšanu, nepacietību un gaidām. Skaņa un klusums cilvēka darbībai piešķir situācijas jēgu.

²⁶⁵ Kūle M. Phenomenology and Culture. – Rīga:FSI, 2002.

Dauenhauers klusuma fenomena izpaušmes raksturo kā: a) atdalošais klusums (intervening silence), b) pirms- un pēc-klusums (fore-and-after silence), c) dziļš klusums (deep silence). Šajos klusuma raksturojumos redzams, ka klusums nekad nav pilnīgi autonomš; klusums ir plūstošs.

Atdalošais klusums parāda secību un pārtraukumus runātā teikumā, veidojot vienotu teikuma diskursu. Klausītājs pilnīgi skaidri nevar notvert šo pārtraucošo klusumu, jo teikums, sacītais notiek vienotā diskursā: „Īsumā, pārtraucošais klusums uzsver šos komponentus – vārdu frāzes, mūzikas toņus, tēlus, gleznotas un veidotas formas utt. – kas turpinās izteikšanā kā tādā.”²⁶⁶ Uzsvērumi atdalošā klusuma darbībā ir gan melodiski, gan ritmiski. Šī darbība ir raksturojama kā nemitīga atvēršanās – aizvēršanās, kur viena skaņu frāze ir vērsta uz nākamo, veidojot kādu noteiktu uzsvērumu totalitāti, kas atrodas noteikta diskursa iekšienē. Ritms un uzsvērumi, ko veido klusuma ienākšanas un izzušanas, neatdala tikai vienu skanisku frāzi no otras, tas veido ritmu kopumā. Atdalošajam klusumam ir pašam sava laiciska struktūra, kuru Dauenhauers raksturo līdzīgi kā Huserls iekšējās laikapziņas struktūru, tikai ar citiem apzīmējumiem: „Tas ir, atdalošajam klusumam A’, parādoties starp skaņu frāzēm A un B, pašam piemīt atdalošā laika struktūra. Katrs atdalošais klusums, līdzīgi kā katra skaņu frāze, ir laiciska komplikācija. Atrisinājums, kuru nodrošina Huserla *Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija*, ir pielietojams aprakstot šo komplikāciju. (...) Patiesībā, katrā noteiktā atdalošā klusumā ir kaut kas no katras skaņu frāzes, kuras turpinās izpaudumā, bet nevis tikai starp divām skaņu frāzēm, kuras tas atdala.”²⁶⁷ Atdalošā klusuma laika struktūru raksturo trīs pazīmes: 1) atdalošais klusums ir komplicēts un turpinās ilgāk kā vienā mirklī „tagad”; 2) klusums satur kopā skanošās frāzes; 3) klusums sadala skaņu frāzes.

Dauenhauers atdalošo klusumu skata noteikta diskursa ietvaros, kur klusuma robežas nosaka diskursa autors.

Arī atdalošais klusums ir aptverts ar klusumu. Dauenhauers to nosauc par pirms- un pēc-klusumu. Pirms- un pēc-klusums izpaužas saistībā ar daudziem diskursiem. Tas ietiecas intersubjektīvā diskursā, literatūrā un mūzikā. Ikviens diskurss, neatkarīgi no tā autora, mērķiem un nodomiem ir vērsts uz sadzirdēšanu. Bet, lai diskursi būtu sadzirdami, tiem ir nepieciešama telpa, kurā klusums var notikt. Pirms-un-pēc klusums vieno vairākus diskursus, un tas nav atdalāms no atdalošā klusuma: ‘Šie divi klusuma aspekti, nosaukti kā

²⁶⁶ Dauenhauer B. P. *Silence. The Phenomenon and Its Ontological Significance*. – Bloomington: Indiana University Press, 1980. – P. 6.

²⁶⁷ Turpat. – P. 8.

pirms- un pēc-klusums un atdalošais klusums, veido pozitīvu veselumu, kurā kāds determinē izteikuma atklāšanos.²⁶⁸

Šie divi pirmie Dauenhauera aprakstītie klusuma veidi, kas redzami caur izpaušanos sadzirdamos notikumos, parāda, ka klusums šajā aspektā ir saistīts ar autoru. Autors šo klusuma ritmu ienes ar mākslas darbu, runu, publisku uzstāšanos utt. Un šo klusumu izpaušme ir subjektīva un intersubjektīva. Ja klusuma izpaušmes skatām tikai viena teikuma ietvaros, kur ir Es (autors) un teikums, tad Es runātais tiek sadalīts ar klusumu, kuru organizē Es runa. Skatot klusumu plašākā reģionā, Dauenhauera uzmanībā nonāk telpa, kurā klusumam ir jānotiek, un šeit paveras intersubjektīvs klusuma diskurss – daudzu klusuma diskursu satikšanās.

Kā īpašu Dauenhauers skata dziļu klusumu. Tas nav skatāms kopā ne ar kādu ritmisku izpaušanos. Dziļš klusums parādās ļoti daudzos modos, kā redzamākie no tiem ir intīms klusums, liturģisks klusums un klusums, kuru raksturo būt pateiktam (The silence of the To-Be-Said). Dziļu klusumu nevar intencionāli apzināt, to nevar analizēt analogi iekšējās laikapziņas struktūrām. Absolūti tīrs dziļais klusums ir fikcija, tas ir neiespējams, bet tomēr dziļais klusums izpaužas noteiktos modos:

Intīmais klusums, piemēram, ir naida un mīlestības klusums, kurā izteikums nav nepieciešams. Tas ir pats savā veidolā, līdz galam necaurredzams un neskaidrs.

Liturģiskais klusums ir redzams rituālā, reliģijā, ticībā. Tas ir līdzīgi kā Platona idejas mājo absolūtā ideju telpā, kā Sv. Augustīns apraksta iekšējo sarunu ar Dievu, kur ceļš pie Dieva ir dvēselē, un tas ir arī ceļš uz klusumu.

Klusumam būt pateiktam ir viņpus jebkādas teikšanas. Šis klusums notiek domās, kad domājam par to, kas ir bijis pateikts vai arī to, kas jāpasaka, bet tas neietver ne iepriekšējo, ne nākamo izteikumu.

Līdzās šīm aprakstītajām klusuma izpaušmēm Dauenhauers klusumu skata saistībā ar divējādiem diskursiem kā diviem klusuma reģioniem – viens, kas vērsts uz iekšieni (interlocutor-centered region), un otrs, kas vērsts uz sarunu (topic-centered region). Tāpat kā Īdi, Šmitu u.c. skaņas un mūzikas fenomenologus, Dauenhauera uzmanība ir vērsta uz centru, no kura sākas klusuma un skaņas darbīgās izpaušmes. Uz iekšieni vērsta diskurss izsaka individuālas vajadzības un centienus, uz sarunu vērsta diskurss tiecas pēc adekvātas visu šajā diskursā ietvertu dalībnieku izteikšanās, dialogu.

²⁶⁸ Turpat. – P. 15.

Šīs, Dauenhauera soli pa solim aprakstītās klusuma izpausmes saistība ar diskursiem reizē parāda klasiskās Huserla fenomenoloģijas pielietojumu gan aprakstot klusuma fenomenu, gan izgaismojot klusumu intencionālā jēgveidošanās struktūrā kā noēzes-noēmas korelācijās, gan skatot klusumu kā pirms-predikatīvu, izgaismojot pasīvu, spontānu, anonīmu pieredzi - atbrīvojoties no klusuma izpausmēm, tiek veikta sava veida fenomenoloģiskā redukcija, kurā klusums tiek atbrīvots no nejaušām izpausmēm.

Džons Keidžs darbu “Klusums” sāk ar vārdiem, ka lielākoties mēs dzirdam trokšņus, bet nevis organizētas skaņas, jo organizētas skaņas ir mūzikā. Viņš parāda oriģinālu klusuma skatījumu, kurā apliecina, ka klusuma ienākšana mūzikā notiek tādā pašā lietu kārtībā, kādā iespējams nolasīt lekciju, kurā klusums mijās ar izrunātiem vārdiem un teikumiem. Klusuma parādīšanos viņš raksturo kā ritma izpausmi, kur valoda tāpat kā mūzika pakļaujas klusuma pauzēm. Teksta ritmu iespējams pat izklaudzināt. Un tieši šis Dž. Keidža lasītās lekcijas *par mūziku, skaņdarbu, par neko un kaut ko, par Edgaru Varese* u.c. ir savdabīga klusuma manifestācija. Keidža lekcijas arī vizuāli izskatās citādāk kā ierasts teksts. Piemēram, “Lekcijā par Neko” katrā līnijā ir četri vertikāli iedalījumi, divpadsmit līnijas veido ritmiskas struktūras vienību, katrai vienībai ir četrdesmit astoņi iedalījumi. Lekciju kopumā veido piecas daļas pēc proporcijām 7, 6, 14, 14, 7. Šīs lekcijas ir lasāmas horizontāli – no kreisās puses uz labo. Vārdi seko viens aiz otru, tie ir izrunājami noteiktā ritmā - kāds vārds klusē, lai atskanētu cits. Teikums nebeidzas, bet ir pauze, aiz kuras ienāk nākamie teikuma vārdi un iekļaujas lekcijas ritmā kopumā. Džona Keidža lekcijas parāda nemitīgu klusuma, vārdu, ritma saistību, kas tverama ne tikai klausoties, bet arī skatoties. Dž. Keidža “Lekcija par Neko” iesākums izskatās apmēram šādi ²⁶⁹

Es esmu šeit,	,	un šeit nav nekas sakāms	.
			Ja jūs esiet starp
tiem, kuri vēlas nokļūt	kaut kur,	,	ļaujiet viņiem aiziet
ikvienā mirklī	.	Tas, ko mēs jautājam,	ir
Klusums	;	bet tas, ko klusums jautā,	
ir,	kad sāku runāt		Dodiet ikvienai domai
			.
	Impulsu,	:	.
			tā nokritīs viegli lejā

Katrai Keidža lekcijai ir savs ritms – viena lasāma horizontāli – no kreisās puses uz

²⁶⁹ Cage J. Silence: Lectures and writings by John Cage. – Middletown: Wesleyan University press, 1972. – P. 109.

labo, cita atkal vertikāli kolonnā - viena pēc otras. Skaidrojums, kas ir klusums, tā arī līdz galam nav pateikts. Keidža darbā nav teorētisks, filosofisks skatījums, bet gan klusuma un skaņu manifestācijas ritmā, kas redzamas kompozīcijā, valodā. Viņš atzīst, ka absolūtu klusumu mēs nevaram pieredzēt tāpat kā nevaram pieredzēt savu nāvi. Dzīvs ķermenis nekad nevar izvairīties pilnībā no skaņām un trokšņiem. Tādēļ absolūta klusuma pieredze ir aporiija, neiespējamā pieredze. Otrs klusuma veids pēc Keidža uzskatiem ir konstituēts klusums. Šāds klusums ir visas skaņas, kuras nav dzirdamas, kuras nav iespējams uztvert: “Un nav klusuma, kurš nebūtu piepildīts ar skaņām.”²⁷⁰ Klusums kā visu iespējamo skaņu apkopojums ir dzīvi apliecinošs un ir cita veida kā absolūts klusums. Absolūts klusums ir ārpus laika ilgstamības. Keidžs parāda, ka opozīciju – skaņa un klusums - ir sadzirdami, dzīvi apliecinoši, taču absolūtu klusumu, nav iespējams sadzirdēt, tas ir vienādojams ar nāvi.

Absolūtā sfērā skaņai un klusumam nav atšķirības, tie ir vēl neizteikušies, vai, citiem vārdiem sakot, tie nav fenomenī, jo fenomēns ir tas, “kas – pats – sevi – no sevis – paša – rāda”. Absolūta skaņa un klusums nav ne koordinējoši, ne ienākoši, ne intencionāli, ne arī piemīt imanēnts laiks. Tie realitātē neeksistē, bet ir iedomāti lielumi, kurus var priekšstāstīt kā kaut ko līdzīgu transcendentālajam ego. Absolūta skaņa ir absolūts fenomēns ar absolūtu jēgu. Mēs to pieņemam kā klusuma kodolu, kas neļaujas tālākam fenomenoloģiskam aprakstam.

Rezumējums

Skaņas, runas un balss fenomenoloģisks tālākizvērsums ietver jautājumus par dzirdēšanu un redzēšanu, padziļina izpratni par cilvēku, valodu, kultūru fundējošiem fenomeniem. Fenomenoloģiskā tradīcijā cilvēks tiek skatīts kā subjektivitāte, Es, Ego, apziņas-ķermeņa vienība, klātesamība. Cilvēks ir klausītājs un skatītājs. Cilvēks fenomenoloģiskā izpratnē nav sevī noslēgta vienība, bet nemitīgi pats sevi konstituē un ir atvērts pasaulei un citiem.

Skaņas, runas un balss fenomēnu skatījums parāda fenomenoloģiskās perspektīvas attīstību no Huserla klasiskajām nostādnēm līdz jaunākajām 20. gadsimta filosofijas atziņām. Fenomenoloģijai dažādojoties, tādi jēdzieni kā intencionalitāte, būtība u.c. raksturo ne tikai subjektivitāti, bet arī subjektivitātē tverto fenomēnu būtības – skaņai piemīt

²⁷⁰ Turpat. – P. 135.

intencionalitāte, un skaņa intencionāli ir saistīta ar klusumu u.c. fenomeniem. Skaņas skatījums saistībā ar klusumu, troksni, gaismu un ritmu apliecina, ka fenomenoloģiski iespējams aprakstīt arī kultūru fundējošus fenomenus.

Runa un balss kā valodas skaniska izpausme ir imanenti piemītošas cilvēka būtībai. Runas un balss fenomenoloģisks apraksts kā teorētisko pamatu izmanto fenomenoloģiju, eksistences filosofiju, fundamentālonoloģiju, hermeneitiku. Cilvēks kā apziņas-ķermeņa vienība ir pieredzes centrs ikvienai uztveres pasaulei, un valodas izpausme balsī ir vienlīdz kā apziņas, tā ķermeņa darbība.

Skaņas, runas un balss fenomenoloģiskā skatījuma tālākizvērsums parāda pāreju no skaņas fenomenoloģijas uz eksistenciālu balsi, redzēšanu un dzirdēšanu skata saistībā ar jēgpilnu pasaulu tvērumu, skata ne tikai pašu fenomenoloģisko tvērumu, bet pēc iespējas adekvātāk apraksta konkrētus fenomenus un izgaismo to būtības.

4. MŪZIKAS FENOMENOLOĢISKĀS INTERPRETĀCIJAS

Mūzikas filosofija kā patstāvīgs virziens izveidojas 20. gadsimtā, taču tās saknes meklējamas līdz ar filosofijas rašanos. Kopumā filosofijā iezīmējas divi ceļi: 1) Mūzika tiek izmantota kā piemērs, kas pamato filosofisko domu. Ar mūzikas aplūkojumu tiek izcelts kāds filosofisks aspekts un jautājums. 2) Izveidojas mūzikas filosofija, kurā mūzika ir centrālais filosofiskās izpētes objekts.

Mūzikas fenomenologi uzskata, ka filosofija paver jaunus horizontus mūzikas pētniecības jomā. Džozefs Šmits mūziku skata saistībā ar 20. gadsimta otrās puses pētniecības tendencēm, uzsverot, ka šaura vienas zinātnes specializācija ierobežo tās attīstības iespējas. Mūzikas fenomenoloģisks skatījums bagātina gan filosofiskās atziņas, gan mūzikas zinātnes.

Ja vajadzētu pateikt, kas ir mūzika, lai atbilde apmierinātu gan filosofus, gan mūziķus, šķiet, ka vienprātība būtu neiespējama. To, ka mūzika nav viennozīmīgi definējama, apliecina filosofisko skatījumu daudzveidība, enciklopēdijas un skaidrojošās vārdnīcas, pārsvarā iepazīstinot ar mūzikas raksturojumiem un nepretendējot uz viennozīmīgu definīciju. "Dažas mūzikas enciklopēdijas pilnībā izvairās skaidrot mūziku, pamatojoties uz to, ka šāda definīcija nav vajadzīga, vai arī tāpēc, ka nav iespējama pilnīga apmierinātība ar definīciju."²⁷¹ Minēšu divus skaidrojumus:

Mūzikas enciklopēdijas un vārdnīcas mūziku skata no šādiem aspektiem: mūzika ir māksla, kas māksliniecisko tēlu izteikšanā izmanto īpaši organizētas skaņas, kuras sakārtojas noteiktos likumos melodijā un harmonijā, organizējas ar ritma, metrikas, mūzikas formas, tempa, skaļuma, dinamikas un tembra palīdzību. Mūzika tiek fiksēta nošu tekstā, tā realizējas un tiek uztverta izpildījuma procesā.²⁷²

Savukārt mūzikas fenomenoloģijas tēmas ietver jautājumus par skaņas tvērumu apziņā to neizmainot, mūzikas iekšējā laika struktūru, mūzikas idealitāti, mūzikas filosofisku interpretāciju, intersubjektivitātes nozīmi mūzikas veidošanā, mūziku kā pasaules konstituēšanos apziņā, mūzikasdarbu kā sakārtotu un pārdzīvotu pasauli. Mūzikas fenomenoloģija sākas ar mūzikas pieredzējumu un tiešu tvērumu apziņā, nodrošinot evidenci mūzikas pētījumiem.²⁷³

²⁷¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians™ second edition. Volume seventeen. – Macmillan, 2001. – P. 431.

²⁷² Смирнов И. Музыка. – Москва, 2001. – С. 148.

²⁷³ Encyclopedia of Phenomenology. – Kluwer, 1997. - P. 467.-472.

Skaņdarbu analīze muzikoloģijā pamato mūzikas iekšējos likumus, formu, kārtību u.c. muzikālas kvalitātes. Skaņdarba uzbūve tiek raksturota ar īpašiem mūzikas teorijā lietotiem apzīmējumiem un jēdzieniem. Jēdzienam „struktūra” mūzikas analīzēs ir formu raksturojoša nozīme, bet fenomenoloģijā struktūra ir apziņas intencionālā un iekšējās laikapziņas plūsma, fenomena struktūra. Fenomenoloģijā skaņdarbs nav objekts, bet gan jēgpilns, subjektivitātē tverts fenomēns.

Mūzikas fenomenoloģisks skaidrojums satur dziļu teorētisku pamatojumu, kas izteikts fenomenoloģijas jēdzienos, fenomenoloģiskā domas iestādnē, fenomenoloģiskā metodē.

4.1. Mūzikas izpratne filosofijā un mūzikas fenomenoloģijas specifika

Filosofiskajās mācībās ietvertā gandrīz trīs tūkstošus gadus ilgā cilvēces domāšanas pieredze, priekšstatu un ideju vēsture satur bagātīgus mūzikas skaidrojumus – kosmoloģisku un metafizisku, semantisku, sociālu, fenomenoloģisku, mūziku kā daiļo mākslu u.c.

Sākotnējie mūzikas skaidrojumi sastopami jau pirmssokratiķu uzskatos. Pitagora filosofija 7. – 6. gs. p. Kr. iesāk: 1) mūzikas kosmoloģiju, kas balstās uz postulātu, ka skaitļi ir visa esošā pamatā; 2) akuzmātisko pieredzi – klausīšanos, dzirdēšanu, dzīvu sarunu un dialogu. Gan akuzmātiskā, gan matemātiskā pilnveidošanās ir svarīgas pakāpes filosofijas apguvē. Ar dzirdi uztvertās zināšanas īsu jautājumu – atbilžu veidā izteica sākotnējos grieķu uzskatus – pirmos priekšstatus par gudrību, laimi, lietām, skaitļiem. Augstākā pilnveidošanās pakāpe, matemātiski ezotēriskā, ietver mācību par sfēru mūziku un skaitli. Skaitļi ir visuma iekšējo likumu un kārtības izteicēji. Tie vienlīdz organizē planētu kustību, skaņu skanējumu. Pitagorieši uzskatīja, ka attālumi starp planētām izsaka skaņu harmoniju. Planētas riņķo ap centru un, jo tuvāk centram atrodas planēta, jo skaņa ir zemāka. Planētu riņķošana rada sfēru mūziku. Proporcijas, kas dzirdamas sfēru mūzikā, Pitagors pārnes uz instrumentu radītām mūzikas skaņām, kur stīgas garums un spriegums nosaka toņa skanējumu un augstumu. Stīgu frekvenču kustības pamatā ir skaitliskas attiecības. Cilvēka dzīve, mūzika ir harmonijā ar kosmosu un skaitļu kārtību. Divi tūkstoši pieci simti gadus vēlāk krievu filosofs Aleksejs Losevs izmanto filosofijas sākotnes priekšstatus par mūziku, un mūzikas būtību skaidro ar skaitli, no Platona filosofijas paņem eidosa jēdzienu un apvieno to ar fenomenoloģisku skatījumu.

Pitagora mācību par sfēru harmoniju izmanto viduslaiku filosofi. Boēcijijs mūziku iedala trīs sfērās – *musica mundana*, *musica instrumentalis*, *musica humana*. Viņa darbs „De institutio musica” tiek uzskatīts par nozīmīgu mūzikas filosofijas pētījumu līdz pat jaunlaikiem. Mūzikas izcelsme ir dievišķā, mūžīgu skaitļu sfērā. *Musica mundana* vai kosmiskā mūzika emanē no sfēru kustības, tā nav sadzirdama ar cilvēka ausi. *Musica humana* – cilvēka ķermeņa un dvēseles mūzika arī ietver nedzirdamo sfēru harmoniju kā augstākās un zemākās dvēseles skaņas, balansē starp racionālo un iracionālo, prātu un sajūtām. No cilvēka emanē *Musica instrumentalis* – aktuāls mūzikas skanējums, ko uztveram ar ausi. Mūzika šeit ienāk dzirdamības sfērā caur cilvēka dvēseli, prātu, ķermeni. *Musica instrumentalis* skanējums ir prāta darbībā un sapratnē. Tādēļ filozofs ir patiess mūziķis, un filosofija ir samierināšanās nāves priekšā. Pēc Boēcija uzskatiem mūzika ir zinātne, nevis māksla. Viņš Pitagora kosmisko harmoniju attiecina uz intelektu nevis ausi.

Paši pirmie antīkie un agrīno viduslaiku priekšstati par mūziku iezīmēja mūzikas filosofijai attīstības perspektīvi – mūzika tika skaidrota ar harmoniju, skaitli, prātu, dvēseli, ķermeni, sadzirdamību un skanējumu, redzēšanu un dzirdēšanu.

Grieķu klasiku – Platona un Aristoteļa filosofijas uzsver mūzikas praktiskā pielietojuma sfēras – mūziku saistot ar emocijām un „dvēseles kustināšanu”. Platons uzsver mūzikas nozīmi audzināšanā: „Vai audzināšana ar mūziku un daiļajām mākslām nav tāpēc tik svarīga, ka ritms un harmonija dziļi iespiežas dvēselē, jo tajā ienācis daiļums; ja tas tā nav, tad notiek pilnīgi pretējais. Labi audzinātais asi izjutīs visas nepilnības, visas kļūdas gan mākslas darbos, gan dabā.”²⁷⁴

Mūzikas filozofs Veins Bovmens antīko un agrīno viduslaiku filosofijas izpratni par mūziku apvieno nosaukumā „mūzika kā imitācija”. Šis apzīmējums izsaka sākotnējo filosofisko mūzikas izpratni kopumā – mūzika imitē kosmosu, skaitļu attiecības, tā ir pasaules kārtības, harmonijas attēlojums cilvēka prātā, dvēselē, ķermenī.

Svētā Augustīna mūzikas skatījums, tāpat kā viņa filosofija kopumā iezīmē stīgas, kas radniecīgas fenomenoloģijai un eksistenciālismam. Iekšējais laika pārdzīvojums, eksistenciāla patiesības izpratne, ceļš pie sevis uz dvēseli kā saruna ar Dievu - ir filosofijas tēmas, kuras turpinās līdz mūsdienām.

Sv. Augustīns uzskata, ka mūzika ir laba modulācijas māksla. Kustība mūzikā ir līdzīga dejojājam kustībām, un abas šīs kustības ir dvēseles kustības – mūzika un dejas kustībā uztver dvēseli, un ir tās imitācija. Mūzikas skaistums ir garīgā skaistuma atbalss.

²⁷⁴ Platons. Valsts. – Rīga: Zvaigzne, 1982. – 77. lpp.

Skaņu Sv. Augustīns skata kā attīstību laikā, melodijas tvērumu kā atmiņas sintēzi, bet mūzikas skaistums paliek nekustīgs, tas glabā cildena klusuma noslēpumu. Atmiņai ir spēja saturēt iepriekšējo skaņu kā atbalsi, kas izgaismojas citās skaņās. Vienīgi atmiņā dzīvojoša melodija ir patiesi garīga eksistence, tā ir klusējoša melodija. Klusējošā mūzika konstituējas dvēselē, un no dvēseles tā iegūst inkarnāciju un materiālu formu skaņā. Mūzika skaņās un spēlē iegūst dzīvi, kas dzīvina gan dvēseli, gan ķermeni. Šie Sv. Augustīna mūzikas raksturojumi ir radniecīgi 20. gadsimta filosofijā sastopamajiem mūzikas skatījumiem. Fenomenoloģija mūziku skata kā fenomenu, kuram piemīt iekšējais laiks, saista to ar kinestētiskiem aspektiem, skata pārdzīvojumā esošu mūziku. Pēc Sv. Augustīna ieskata redzēšana un dzirdēšana ir augstākas par ķermeņa sajūtām. Sensuālā pieredze pakļaujas harmonijas uztverei. Muzikālā dvēsele darbojas atbilstoši tās kapacitātei un spontanitātei. Gabriels Marsels, skatot Sv. Augustīna mūzikas izpratni, raksta, ka ikviena muzikāla pieredze reflektē, vēl vairāk, traģisks spriegums implicējas cīņā ar laiku, kontrasts starp muzikālu matēriju, kas eksistē skaņu skanējumā vienīgi tagadnē, un tās formu, kas var konstituēt savu vienotību vienīgi ilgstamībā, iekļaujas nekustīgā un cildenā klusumā.²⁷⁵

Jau paši pirmie filosofi atzīst, ka mūzika ir skatāma saistībā gan ar dvēseles pārdzīvojumu, gan dzirdēšanu un redzēšanu, gan kā organizētu skaņu kārtību, kura izteikta skaitliskās attiecībās. Skaitļu attiecības ir mainīgas, bet arī universālas, tās nosaka mūzikas būtību. Katra no mākslām izsaka kādas skaitļu attiecības. Mūzika ir vismatemātiskākā no visām mākslām.

Skaitļu attiecības ir ne tikai ar dzirdi tveramajā pasaulē, bet arī arhitektūrā, mākslā. Šādu mākslas aspektu īpaši izceļ renesanses mākslinieki un filosofi. Leonardo da Vinči „Grāmatā par glezniecību” raksta: „Glezniecības rezultāts, tā kā tā kalpo acij – cēlākajām jūtām, ir harmoniska proporcija, tieši tāpat kā daudzām atšķirīgām balsīm, savienojoties kopā, rezultātā izveidojas harmoniska proporcija, kas tādā mērā apmierina dzirdes sajūtu, ka klausītāji apstulbst tik tikko dzīvi palikdami no pārdzīvojuma. Bet daudz vairāk spēj izdarīt eņģeļa sejas proporcionālais skaistums, kas pārņests uz gleznu. Šīs proporcionalitātes rezultātā izveidojas tāda harmoniska saskaņa, kas kalpo acij vienlaicīgi tāpat kā mūzika ausij.”²⁷⁶ Leonardo da Vinči uzskata, ka mūzika ir glezniecības jaunākā māsa, pamatojot, ka redze ir pirmā sajūta un dzirde otrā, bet abās izpaužas ritms. Atšķirībā no mūzikas, kura

²⁷⁵ Marcel G. Music & Philosophy. – Marquette University Press, 2005. – P. 118.

²⁷⁶ Леонардо да Винчи. Книга о живописи// Антология Мировой философии. – Москва, 2001. – С. 305.-316.

„nomirst” līdz ar ritma skanējuma izbeigšanos un mūžīgu dzīvi iegūst tikai rakstītā veidā, glezna satur nezūdošas ķermeņa proporcijas un dievišķo ritmu.

Mūzikas skatījuma jauni aspekti ienāk ar vācu klasiskās filosofijas sistēmisko pieeju.

Imanuela Kanta filosofijā mūzika tiek skatīta kā viena no daiļajām mākslām. Mākslu raksturo spēle, brīvība, nepiespiesta un radoša cilvēka darbība. Spēle izsaka kārtību, šurpu – turpu kustību, procesu, kustību, harmoniju, nosacīti noslēgtu darbības lauku. Spēle ir veids, kā daba saistās ar cilvēka prātu. Mākslā spēle ir brīva darbība, tā ir patīkama pati par sevi. Savukārt, amatā nav brīvas spēles. Amatnieka darbības mērķis ir nevis pašā darinājumā, bet ārpus tā. Amatnieks darina ar nebrīvu garu, tāpēc tas nevar atdzīvināt darinājumu, un spēle nenotiek. Kants raksta: “Mākslas brīvība vislabāk veicināma, atbrīvojot to no katriem spaidiem un pārvēršot to no darba tikai par spēli.”²⁷⁷ Brīva spēle ir nepiespiesta darbība: “Uz mākslu raugās tā, it kā tā varētu mērķtiecīgi gūt panākumus (izdoties) tikai kā spēle, t.i., kā nodarbošanās, kas patīkama pati par sevi, bet uz amatu raugās kā uz darbu, t.i., kā uz tādu nodarbošanos, kas pati par sevi nav patīkama (jo ir nogurdinoša) un vilina ar rezultātu (piemēram, atalgojumu), un līdz ar to var tikt rosināta spaidu kārtā.”²⁷⁸ Mākslu skaidrojums, izmantojot spēli, ir aktuāls 20. gadsimta filosofijā. Spēles filosofiskā izpratne mainās. Kanta izpratnē spēle ir cilvēka subjektivitātes spēja. Spēle, kuru skata Kanta filosofija, atšķiras no spēles skaidrojumiem 20. gadsimta filosofijā. Spēle Kantam tiek skatīta kā subjektivitātē esoša sapratnes un iztēles spēle, savukārt Gadamera filosofijā spēle tiek skatīta kā imanenti piemītošu mākslas būtībai. Gadamera izpratnē pati māksla ir spēle. Mūzikas filosofijā spēle kļūst par mūzikas būtības raksturojumu, šādu spēles skaidrojumu izmanto mūzikas fenomenologi Ellis Bruce Bensons, Tomas Kliftons u.c.

Pēc Kanta uzskata, daiļās mākslas mēraukla ir reflektējošā spriestspēja - subjektīva cilvēka spēja, pateicoties kurai, daiļās mākslas priekšstatām kā mērķtiecīgas pašas sevī. Kanta izpratnē kārtulu mākslai dod ģēnijs. “Bet mākslas produkts izskatās dabisks tāpēc, ka tas pilnīgi precīzi atbilst kārtulām, kas nosaka, ka produkts ir tas, kam tam jābūt; taču tas jāpanāk bez *pedantiskuma*, lai nebūtu manāma parauga forma, t.i., lai nebūtu redzamas pazīmes, ka kārtula atradusies mākslinieka acu priekšā un uzlikusi važas viņa dvēseles spēkiem.”²⁷⁹

Ģēnijs ir starpnieks dabai un mākslai, viņā ir iedzimta spēja izteikt dabas nepieciešamību mākslā. Bet mākslas radītājs nespēj izteikt, kā viņā šīs ģeniālās idejas ir

²⁷⁷ Kants I. Spriestspējas kritika. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 117. lpp

²⁷⁸ Turpat. – 117. lpp

²⁷⁹ Turpat. – 119 lpp

radušās. Līdz ar to sākotne, kas ir pamatā cilvēka spējai saskatīt dabā ielikto, nav iekļaujama spriedumā, tajā skaitā arī estētiskā spriedumā.

Spēles klātbūtne estētiskajā spriedumā ir subjektīva spēja, kas atšķiras no spēles daiļo mākslu radīšanā. Spriestspējā nav cildenuma pārdzīvojuma satricinājuma, bezdibenis un iespēja dvēselei pazaudēt pašai sevi, kāds ir ģēnija mākslā, kas brīvi rada.

Kants vārda mākslu, tēlotājmākslu, izjūtu spēles - mūziku, skata attiecībās: iztēle – sapratne, daiļās mākslas – amats, brīvība – mērķtiecība. Kants „Spriestspējas kritikas” piezīmēs raksta, ka viņa piedāvātais mākslu iedalījums nav jāuztver kā izstrādāta teorija, bet gan tikai kā mēģinājums mākslas ierindot atbilstoši to izteiksmes veidam. Izteiksme pastāv vārdā, žestā un tonī, un, savienojot visus trīs izjūtu veidus, runātājs sasniedz pilnīgu izpausmi. Tādēļ arī vārda māksla pēc tās izteiksmīguma ir ievietojama kā augstākā daiļā māksla. Vārda mākslā, dzejā iztēles spēle pāriet sapratnes darbībā: “Dzejnieks piedāvā tikai saistošu spēli ar idejām, un tomēr sapratnei šķiet, it kā viņa nolūks būtu veikt sapratnes darbību.”²⁸⁰ Spēle mākslās ir brīva, nepiespiesta - iztēle un sapratne savienojas pašas no sevis. Dzejnieks spēli piesaka ar idejām, un: “spēles gaitā sagādā barību sapratnei un ar iztēles palīdzību iedveš dzīvību tās jēdzieniem.”²⁸¹ Dzejas māksla ir augstāka kā daiļrunība, oratora runas laikā notiekošā brīvā iztēles spēle nesniedzas līdz mērķtiecīgi nodarbinātai sapratnei.

Raksturojot otro daiļo mākslu iedalījuma veidu - tēlotājmākslas, Kants par spēli runā kā iztēles spēli formu vērojumā. Skatoties uz mākslām, kuras mēs uztveram ar redzi, mēs izklaidējam iztēli tās brīvajā spēlē ar idejām. Skatoties mēs nodarbinām estētisko spriestspēju bez īpaša mērķa - glezniecība dabu daiļi attēlo, daiļdārzniecība dabu daiļi sakopo, tēlotājmāksla rada tēlus, lai ideja izpaustos telpā.

Izjūtu daiļās spēles mākslas attiecas uz sajūtu māksliniecisko spēli, kas redzama mūzikā un krāsu mākslā. Nevar droši pateikt, vai krāsa un tonis ir tikai patīkama sajūta, vai arī šī sajūta pati par sevi ir jau skaista izjūtu spēle. Piemēram, mūzika kā daiļā māksla ir tad, ja tā ir izjūtu skaistajā spēlē, bet, ja tā paliek patīkamo izjūtu spēlē, tā ir tikai patīkama māksla. Mūzika ir ārējo sajūtu iespaidu māksla. Mūzikā ir izteikts dzirdes izjūtu spēles spriegums dažādās pakāpēs. Mūzika runā bez jēdzieniem, to nevar pārdomāt, bet tā rosina dvēseli. Klausoties rodas domu spēle, tā ir asociācijas rezultāts, un tāpēc prāta spriedumā mūzikai ir mazāka vērtība. Mūzika ir afektu, melodijas un harmonijas valoda, kur

²⁸⁰ Turpat. – 130. lpp

²⁸¹ Turpat. – 131. lpp

matemātika ir tikai nepieciešams nosacījums, lai veidotos harmoniskas proporcijas starp skaņām.

Kants iezīmē arī izjūtu spēles lauku, kurā notiek mūzika. Mūziku viņš raksturo kā uzmācīgu, jo tās izplatījums telpā kaitē tiem, kas negrib klausīties. Tāpēc mākslas, kas saistītas ar redzi, labāk pakļaujas cilvēkam - jebkurā laikā mēs varam no tām novērsties. Kants raksta: "Mūzikas iedarbība līdzinās iepriecinājumam ar smaržām, kas tālu izplatās. Cilvēks, kas izvelk no kabatas sasmaržotu mutautiņu, pamielo ar smaržām visus apkārtesošos, turklāt pret viņu gribu, un piespiež viņus, ja vien elpo, baudīt tās reizē ar sevi; tāpēc arī šādi mutautiņi vairs nav modē."²⁸²

Skaņu spēle ir līdzās pārējām izjūtu spēlēm - azarta spēlei un domu spēlei, bet tās viena no otras atšķiras: Azarta spēli nosaka godkāres vai pašlabuma ieinteresētība, skaņu spēle ir saistīta ar sajūtu maiņām un afektiem, bet domas spēli rosina priekšstatu maiņas spriestspējā. Tās visas atdzīvina dvēseli un rosina dzīvīgumu cilvēka ķermenī, izsauc afektus.

Par skaņas un mūzikas spēju ietiekties dvēseles dzīlēs raksta Georgs Frīdrihs Vilhelms Hēgelis. Hēgeļa mūzikas izpratne iekļaujas viņa filosofijas sistēmā kopumā, absolūtā gara fenomenoloģijā, kas pamato, ka pasaule nav neizzināma mistērija, bet racionāla absolūtā gara pašizziņa. Māksla, reliģija, filosofija ir cilvēces garīgā attīstība kā absolūtā gara visaugstākā pakāpe. Absolūtais gars nav ne abstrakts, ne subjektīvs, to var raksturot kā cilvēces vēstures pašizziņu, dialektisku attīstību, un mākslas ir absolūtā gara pašizziņas pakāpes. „Estētikas” ievadā Hēgelis raksta: „Katra māksla, kad tā sasniedz attīstības pilnību kā māksla, pārdzīvo uzplaukuma periodu; tajā pusē paliek šim pilnības periodam iepriekšējais, šajā – periods, kas sekos aiz tā. Ikvienas mākslas radīšanas būtība ir gara pašizziņa. Tādēļ tās nav pabeigtas noteiktas sfēras iekšienē, bet līdzīgi kā dabas veidojumi priekšstata sevī kādu sākumu, kustību uz priekšu, sasniedzot pilnību un beigas – augšanu, uzplaukumu un izsīkumu.”²⁸³ Hēgeļa filosofija, no vienas puses, pamato mākslas objektivitāti, bet, no otras, uzsver mākslu dvēselē, tā ir gan mākslas teorētisks skaidrojums, gan subjektīvs juteklisks pārdzīvojums. Hēgelis parāda, ka mākslai jābūt atvērtai skatītājam un klausītājam, māksla nevar būt ieslēgta tikai pati sevī. Viņš uzsver mākslas juteklisko funkciju, skaidrojot to ar cilvēkam piemītošām sajūtām – redzi, dzirdi, kā arī priekšstatīšanu. Redze un dzirde nav tikai jutekliskās uztveres sfēru raksturojošas, tās ir arī teorētiskas spējas. Šīm spējām ir atbilstošas noteiktas mākslas: tēlotājmākslas, skaņu

²⁸² Turpat. – 138. lpp.

²⁸³ Гегель В. Ф. Эстетика, Том 1. – Москва, 1971. - С. 8.

mākslas, dzeja. Dabai bez cilvēka klātbūtnes nav nekāds iekšējs, subjektīvs saturs: „Ārējai dabai pretējs ir subjektīvs iekšējs sākums, cilvēka dvēsele kā absolūtā parādība un eksistence.”²⁸⁴ Hēgeļa izpratnē mūzika aizskar iekšējās jēgas sfēru, abstraktu pašvērojumu, kas vienmēr izsauc iekšējas izmaiņas, jo tā skar cilvēka centru – sirdi un dvēseli.

Hēgelis mākslas iedala arhitektūrā, skulptūrā un romantiskās mākslās. Mūzika un glezniecība ir romantiskas mākslas. Glezniecība atdodas gaismas un ēnu spēles stihijai, tomēr Hēgeļa mūzikas filosofija kontrastē ar Kanta subjektivitātē dibināto iztēles un sapratnes brīvo spēli. Spēles jēdzienam Hēgeļa filosofijā nav tāda filosofiska nozīme kā Kanta estētikā. Hēgeļa mākslas filosofija izsaka dialektiku starp subjektīvo un objektīvo, formu un saturu, matēriju un garu.

Viņš detalizēti salīdzina mūziku ar arhitektūru, skulptūru, dzeju, glezniecību soli pa solim analizēdams tās kā gara pašizpaušmes formas, kā attiecības starp subjektīvu iekšējo pasauli, stihiju, formu un vielu.

Kanta un Hēgeļa uzskati par mūziku ir iekļauti viņu filosofiskajās sistēmās un daiļo mākslu iedalījumā. Mūzika ietiecas dvēselē, raisa jūtas un rada pārdzīvojumu, kādu citas mākslas nerada. Fenomenoloģijā mūzika netiek skatīta kā viena no daiļajām mākslām, tā netiek ievietota metafiziskā sistēmā, bet mūzika tiek skatīta kā esoša pārdzīvojumā. Mūzikas skaņas kustina dvēseli, pārņem ķermeni. Skaņdarba skanējuma laikā dvēsele, apziņa - ķermenis un mūzika veido kinestētisku mūzikas pārdzīvojumu. Ķermenisku un dvēselisku mūzikas pārdzīvojumu uzsver gandrīz ikviens mūzikas filosofisks raksturojums, pat to nenosaucot par kinestētisku pārdzīvojumu. Hēgeļa izpratnē mūzika ir laika, dzirdes, ķermenisku sajūtu, iekšējās pasaules un dvēseles māksla: „Savdabīgais mūzikas spēks ir stihisks spēks, tā sakņojas skaņu stihijā, no kuras attīstās šī māksla. Šī stihija sagrābj subjektu nevis vienkārši vienā vai otrā īpašā veidā, vai arī ar kādu noteiktu saturu, bet visu viņa būtnei, viņa garīgās būtības centrs iedziļinās skaņdarbā un nonāk darbībā.”²⁸⁵ Mūzika izsaka subjektīvu iekšēju dzīvi, tā ir cilvēka gara manifestācija, skaņas ķermeniskais uztvērumš, vibrācijas, ietiekšanās dvēselē un pārdzīvojuma raisīšana.

Atšķirībā no Hēgeļa filosofijas, kur mūzika tiek skatīta kā viena no absolūtā gara pašizpaušmēm, Artūra Šopenhauera filosofijā mūzika ir centrā, tā ir gribas izpaudums. Atšķirībā no Kanta, kurš mūzikai atvēlēja zemāko vietu starp mākslām, Šopenhauers to novieto visa pamatā. Darbā „Pasaule kā griba un priekšstats” viņš parāda divas mākslas filosofijas – uz mūziku attiecas viens filosofisks skaidrojums, bet uz citām mākslām – otrs.

²⁸⁴ Turpat. - C. 17.

²⁸⁵ Turpat. - C. 293.

Mūzika, atšķirībā no citām mākslām, nav gribas objektivācijas pakāpes, pasaules ideju kopijas, bet gan gribas izpaudums pat tik lielā mērā, ka pielīdzināms gribas kopijai. Mūzika ir pati par sevi, tā ir pārāka par citām mākslām. Viņa uzskatus par mūziku var nosaukt par metafizikas un romantisma manifestācijām, kur mūzika ir māksla *par excellence*: „Tā kā mūzika, pretstatā visām citām mākslām, attēlo nevis idejas vai arī gribas objektivācijas pakāpes, bet gan tiešā veidā pašu gribu, ar to arī tiek izskaidrots, ka tā iedarbojas uz gribu, t.i. uz klausītāja jūtām, kaislēm un afektiem, tiešā veidā izraisot strauju pacēlumu vai noskaņojot pavisam citā gultnē.”²⁸⁶ Mūzika, izsakot pasaules gribu, reizē atspoguļo cilvēku emocijas. Mūzikai pašai par sevi nav vajadzīgi vārdi kā izteiksmes veids, mūzikas materiāls ir skaņas. Vārdiem mūzikā vienmēr ir tikai otršķirīga nozīme, skaņu iedarbība ir daudz tiešāka un spēcīgāka. Mūzika spēj izteikt jebkuru gribas kustību, ikvienas sajūtas, atšķirībā no vārdiem, kuri apzīmē noteiktus sajūtu objektus. Mūzika reizē ir racionālā un iracionālā vienība, tā ir skaņu haoss un sakārtojums reizē, no vienas puses apliecinot matemātisku kārtību, bet, no otras, iracionālu, pat fizisku spēku. Mūzika izsaka gribas manifestāciju un spēku kā tīru priekšstatu, kas ir sākums visām pārējām daiļajām mākslām, kuras atspoguļo tikai kādu no gribas objektivācijas pakāpēm. Šopenhauera mūzikas metafizikas kodols ir viņa tēzē – pasaule kā griba un priekšstats, kur „pasaule ir mana ideja”. Pasaule kā priekšstats ietver zvaigznes, planētas, dzīvniekus, cilvēkus utt., pasaule ir tas, kas ir priekšstatīts. Tas, ko mēs zinām, dzirdam, redzam, vērojam ir mūsu priekšstats, ideja par pasauli.

Pasaule prezentē sevi cilvēkam kā objekts subjektam, un mēs zinām tikai to pasauli, kuru esam uztvēruši, bet pasaule turpina eksistēt arī pēc tam, kad subjekts vairs nav. Griba ir attiecināma uz subjektivitāti, tā ir pamatā arī dzīvām būtnēm, materiālām lietām, kā metafizisks spēks tā caurstrāvo visu pasauli, un katrai lieta ir sava veida gribas manifestācija. Griba nekad nerimstas un tiecas iegūt kādu veidolu. Mākslas sākums ir šādas objektīvas gribas saredzējums, kur īpaša vieta ir mūzikai, kas ir pašas gribas attēls. Ģēnijs, pēc Šopenhauera ieskata, spēj atdoties idejām un no tām radīt savus darbus. Šopenhauera mūzikas skaidrojums notiek atšķirīgā gultnē kā 20. gadsimta mūzikas filosofija. Taču tā uzskatāmi apliecina, ka mūzikas filosofisks skaidrojums veidojas filosofiskās koncepcijas iekļāvumā.

Artūra Šopenhauera filosofijas ietekmē mūziku skata Frīdrihs Nīče. Viņa pirmais darbs „Traģedijas dzimšana no mūzikas gara” veltīts mūzikas sākotnei. Tas parāda, ka

²⁸⁶ Шопенгауер А. Мир как воля и представление, Том 2. – Минск: Попурри, 1999. – С. 574.

mūzika ir augstāka par visām citām mākslām, tā vieno iracionālo Dionīsa spēku ar harmonisko Apolonu. Apolons izsaka kārtību, mēru, skaitli, tēlu, fantāziju, šķituma un sapņu pasauli. Apolons ir gaismas dievība. Savukārt Dionīs ir mākslas metafiziskais spēks, dabas dziļākais pamats, reibums, sākotnējā vienība, kurā cilvēks sajūt sevi kā augstākās kopības locekli. Māksla ir subjektīvā pārvarēšana, izraušanās no „Es”. Ģēnijs mākslas radīšanas aktā saplūst ar pasaules pirmmākslinieku, un ģēnijs zina mākslas mūžīgo būtību. Šādā stāvoklī cilvēks spēj apvērst acis un uzlūkot pats sevi – viņš vienlaikus ir subjekts un objekts, vienlaikus dzejnieks, aktieris, skatītājs. Dionīs simbolizē sfēru, kas atrodas viņpus konkrētiem fenomeniem, tādēļ mūzikas dziļākā jēga nav izsakāma valodā, un mūzika izsaka sfēru, kas ir pirms jebkura priekšstata. Dionīsiskie spēki izraujas no pašas dabas ar cilvēka-mākslinieka palīdzību. Katrs mākslinieks ir Apolona vai Dionīsa attēlojums: „Iepretim šiem dabas mākslinieciskajiem stāvokļiem katrs mākslinieks ir ‘atdarinātājs’, un proti, vai nu apoloniskais sapņu mākslinieks, vai dionīsiskais reibuma mākslinieks, vai visbeidzot – kā, piemēram, grieķu traģēdijā – vienlaikus gan reibuma, gan sapņu mākslinieks.”²⁸⁷ Nīče mākslā skata divus stāvokļus – sapņojumu un apreibumu. Tie abi nav racionāli tverami – sapņojums ir tēlu pasaule, apreibums, dzīves stihija, kura izraujas, sagraujot visas tradicionālās normas. Apolona mākslas izteicēji kā, piemēram, Renesanses naivie mākslinieki dzīvo iluzorā pasaulē, savukārt, Dionīsa māksla ir titāniska cīņa ar mēru, sakārtotību, skaistumu, likumu, morāli. Dziņu spēkā subjektīvais izdziest, un mākslinieciskais spēks izlaužas no dabas, kas redzams antīkās traģēdijas korī, tautas dziedājumos. Mūziku kā Dionīsa mākslu raksturo skaņas satriecošā vara, dziņa, mūzikā tiek svinēti dabas salabšanas svētki ar cilvēku. Bet Dionīss un Apolons, lai arī būdami pretēji dievišķi spēki, nevar viens bez otra pastāvēt - ar Apolona pieskārienu Dionīsa stihijai ir iedots tēls, simbols. Nīče uzsver, ka racionālisms, kas grieķu domāšanā iesākas ar Sokrata filosofiju, nogalina mūzikas sākotnējo garu.

Nīče Sokratu nosauc par despotisko loģiķi un vaino grieķu traģēdijas un dionīsiskā kora nogalināšanā: „Iedomāsimies Sokrata lielo, ciklopisko aci pievērstu traģēdijai: aci, kurā ne reizi nav gailējusi daiļā mākslinieciskās apgarotības uguns.”²⁸⁸ Sokrata filosofija, kuru raksturo zināšana, un no kuras raisās filosofijas skolas, pēc Nīčes uzskata, nespēj tvert mūzikas un mākslas sākotnējo dabu.

Gan Hēgeļa, gan Šopenhauera, gan Nīčes filosofijas uzsver, ka mūzika nav transformējama vārdos. Tās pārdzīvojumu var domāt analogijā ar redzēšanu un dzirdēšanu,

²⁸⁷ Nīče F. Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara jeb: grieķi un pesimisms. – Rīga: Tapals, 2005. – 38. lpp.

²⁸⁸ Turpat. – 97. lpp.

kur ne visu, ko redzam un dzirdam, spējam izteikt vārdos, transformēt formā. Līdz 20. gadsimtam mūzika tiek skatīta kā objekts, kura skanējuma laikā kļūst cilvēkam piederoša. Šis aspekts vieno ikvienu filosofisku mūzikas skaidrojumu, taču atšķirība ir tur, ka fenomenoloģisks mūzikas skaidrojums sākas ar mūziku kā dotu pārdzīvojumā, un tad tiek izgaismoti mūzikas hilētiskie, kinestētiskie, iekšējā laika, intersubjektivitātes un jēgas konstituēšanās aspekti. Līdz 20. gadsimtam mūzika galvenokārt tiek skatīta kā izglītošanas sastāvdaļa, estētiskās izpētes objekts, ideja, pirmatnīgs spēks, kur mūzikas skaidrojums tiek skatīts paradigmā subjekts – objekts. Fenomenoloģija mūziku neskata kā estētisku objektu, bet noskaidro mūzikas būtību no tās dotības subjektivitātē.

20. gadsimta mūzikas filosofijas virzieni mūziku skata kā simbolu, kā sociālu konstrukt, kā fenomenu. Fenomenoloģija mūziku skata kā fenomenu, tādēļ tikai iezīmēšu svarīgākās idejas ar mērķi parādīt mūsdienu filosofijas dažādo skatījumu uz mūziku.

Mūziku kā simbolisku mākslu raksturo amerikāņu filosofe, Ernsta Kasīrera simbolu filosofijas turpinātāja Sjūzena Langere. Langeres filosofija uzsver, ka mēs nevaram zināt pasauli tādu, kāda tā ir realitātē, tā mums ir pieejama simbolu veidā. Kasīrera filosofijas iespaidā Langere simbolu raksturo kā realitātes konstrukt. Cilvēku pieredze transformējas konceptuālā, t.i. simbolu sfērā. Pieredzes simbolizācija cilvēku nošķir no dzīvnieka, veidojot cilvēciskotu pasauli ar pagātņi, tagadni, nākotni. Simbolizācija ir neatņemams domāšanas un nozīmju veidošanas akts, spēja izmantot zīmes apliecina prāta darbību.

Realitātes transformācija simbolos ir raksturīga gan domāšanai, gan mūzikai - mūzikā realitāte kļūst uztverama, laiks sadzirdams. Pēc viņas domām, mūzikā ir izteikta realitāte, kuru nav iespējams parādīt nekādā citā veidā. Mūzikai piemīt līdz galam neizteiktais, tādēļ mūzika pauž spriegumu starp atklāsmi un radīšanu, koncepciju un referenci.

Arī runa ir pārdzīvojuma simbolisks pārveidojums. Kā piemēru Langere min bērna sarunu pašam ar sevi - bērns runā neatkarīgi no tā, vai kāds viņā klausās vai ne, runa ir bērna pašizpaušme un pašizteikšanās, kas vairāk ir vērsta uz sevis apliecināšanu.

Skaņa ir zīme, kas kaut ko priekšmeta un norāda. Starp dzīvnieka izdoto skaņu un valodu ir ļoti liels nošķirums. Valoda ir visaugstākā simboliskā forma, tā izsaka koncepciju, un intelektuālā vārdnīca attīstās līdz ar konceptuālu domāšanu. Valoda, pirmkārt, ir balss aktualizācija, kas virzās uz realitātes simbolisku redzējumu, t.i. valoda realitāti redz simboliski. Saskarsme ar skaņu palīdzību nav vēl valoda, valoda sākas ar pieredzes simbolisku pārveidošanu. Bez vārdu simboliem un nozīmēm prāts atmiņā nevar paturēt atsevišķus objektus un to attiecības.

Šādai simbolizācijai pakļaujas māksla. Langere kā piemēru skata grieķu vāzi, kas tika izveidota, lai glabātu graudus vai ūdeni. Šodien šī vāze ir artefakts. Viņa uzdod jautājumu – Kas trūkst vāzei, lai mēs to nosauktu par mākslu? Māksla ir idejas izteikšana, ‘nozīmīga forma’, māksla nevar būt reducēta tikai uz patīkamu pārdzīvojumu, sajūtām, lietderīgumu. Liela māksla nevar būt tikai juteklisks apmierinājums, māksla kļūst par lielu mākslu, ja tā izsaka nozīmīgu formu. Piemēram, gleznā, uz kuras attēlota jūra, jūra nav mākslas nozīmes forma, bet gleznojums ir tas, kas parāda nozīmes formu.

Mūzika, atšķirībā no glezniecības, izsaka tīru formu, un tīra forma ir mūzikas būtība, kas izteikta ar skaņām. Tīrā mūzikā nav ne faktu, ne objektu, uz kuriem tā tiek attiecināta. Mūzika ir formas izteikums, tā izsauc emocijas. Langeres skatījumā mūzika ir emocijas raisošs simbols, kas tomēr nav reducējams uz emocijām, kā arī nav reducējams uz tādiem simboliem, kas izsaka konvenciju starp simbolu un attēloto objektu. Mūzikas simbols ir mūzikas ekspresivitātē, mūzika ir emocionālās dzīves tonāls analogs. Langere uzskata, ka mūzikas kā emociju valodas skaidrojums nekad nav devis apmierinošu skaidrojumu par mūzikas nozīmi. „Mūzika – nav cēlonis jūtām un nav līdzeklis, lai no tām atbrīvotos, bet gan to loģisks izteikums.”²⁸⁹ Mūzika izsaka emocionālos pārdzīvojumus globālā formā ar simbolu palīdzību. Mūzika simbolizē to, ko nevar nosaukt valodā: „Tas, ko mūzika patiešām spēj atspoguļot, ir tikai jūtu morfoloģija; un ļoti ticams ir tas, ka noteiktiem skumjiem un priecīgiem stāvokļiem var būt viena un tā pati morfoloģija.”²⁹⁰ Tādēļ mūzika vienmēr ir nepabeigts simbols tādā nozīmē, ka to pārdzīvojam arvien citādi.

Langeres mūzikas, skaņas, runas un balss skatījums apliecina, ka tie ir organizēti fenomeni, kuri ir izteikti simbolu formā. Simbolos prāta darbības rezultātā transformējas cilvēka emocijas un pieredze. Langeres filosofijas nostādnes balstās uz to, ka realitāti mēs zinām refleksijas rezultātā, izteiktu simbolos un valodā. Taču cilvēki realitāti tver arī metaforiski. Metaforiski tvertā realitāte nav pilnībā pārvietojama loģikā un valodā. Mūzikas pārdzīvojums nav izsakāms formā. Jautājumu par metaforu skata arī Hanna Ārente: „Ar jebkurām sajūtām smeltām metaforām grūtībās nonāksim jau tā vienkāršā apstākļa dēļ, ka neviena maņa nevar nebūt kognitīva un tāpat, ja maņas saprot kā darbības, tām vajadzīgs kāds mērķis ārpus pašām maņām; tās ir nevis *energeia*, nevis pašmērķi, bet gan līdzekļi, kas mums dod iespēju iepazīt pasauli un tajā darboties.”²⁹¹ Šo Ārentes izteikumu var turpināt Langeres filosofijas kontekstā, ka jaunas idejas rašanās pamatā ir negaidīta lietas ieraudzīšana. Šī lieta jau visu laiku ir bijusi pasaulē, tikai tā līdz šim ir bijusi nesadzirdēta un

²⁸⁹ Лангер С. Философия в новом ключе. – Москва: Республика, 2000. – С. 195.

²⁹⁰ Turpat. – С. 212.

²⁹¹ Ārente H. Prāta dzīve. I Domāšana. – Rīga: Intekets, 2000. – 123. lpp.

nesaredzēta. Ja, piemēram, Renesanses laikmetā lieta tiek ieraudzīta kā objekts, kur, no vienas puses, ir iekšējā pieredze, bet, no otras, ārējā pasaule, tad fenomenoloģija, runājot par doto objektu, to domā kā apziņā-ķermenī tvertu fenomenu. Tas, kā mēs domājam objektu un izskaidrojam tā tvērumu, parāda filosofisko laikmetu maiņu. Langere iezīmē vairākus jautājumus, no kuriem raisās mūsdienu filosofija: Kas patiesībā ir dots prātā? Kas no jutekliski dotā garantē patiesību? Kas atrodas aiz vērotajiem fenomeniem? Kā mēs varam zināt citus „Es”?”²⁹² Šie Langeres uzdotie jautājumi ir nozīmīgi arī mūzikas fenomenoloģiskam skatījumam. Fenomenoloģiskajā tradīcijā skatīta mūzika iekļaujas 20. gadsimta filosofiskajā domāšanā. Līdzīgi kā Langere, Nelsons Gudmens emocijas skata saistībā ar simboliem. Simboliska darbība ir realitātes konstruēšana, bet, atšķirībā no Langeres, Gudmens uzskata, ka ikviena simboliska darbība ietver referenci. Langeres skatījumā mūzikas simboliskā forma neietver referenci, tai nav references uz emocijām, piemēram, prieku, bēdas mūzikā neizsaka noteikti simboli. Gudmena mūzikas filosofija raisās no tādiem jautājumiem: Ko mūzika izsaka - bēdas vai prieku utt.? Ekspresija ir simboliska, tā vienmēr ir reference divējādā nozīmē – tā izsaka mūziku, un tā izsaka emocijas, ko mūzika sevī ietver.

Minēšu tos domātājus, kuri ir devuši vispārzināmu ieguldījumu mūzikas filosofijā, bet tieši uz mūzikas fenomenoloģiju neattiecas. Viens no lielākajiem mūzikas filosofiem 20. gadsimtā ir Teodors Vīzengrunds Adorno. Viņa 100 gadu jubilejai Rīgā bija veltīta konference²⁹³. Adorno skata mūzikas semantisko aspektu, nozīmes un jēgas, jautājumu par formas un materiāla dialektiku, masu kultūru, mūzikas sociālo lomu, atonālo mūziku. Pēc viņa uzskatiem, mūzika tiek saprasta no tās sociālajām un kultūras saknēm kā sociāls konstrukts. Līdz ar to mūzika ir sociāli nozīmīga, tā ir skatāma saistībā ar sabiedrību kopumā. Adorno darbi par mūziku, kā arī viņa uzskatu pētnieku darbi²⁹⁴ ir vairāki desmiti. Adorno mūzikas skatījumam ir vairāki filosofiski un teorētiski avoti: Hēgeļa filosofija, marksisms, dekonstruktīva pieeja, sociālas teorijas, modernā estētika. Igors Šuvajevs raksta: „Adorno daudzpusīgums apgrūtina izveidot vienotu priekšstatu par viņu. Viņam tiek veltīti

²⁹² Лангер С. Философия в новом ключе. – Москва: Республика, 2000. – С. 22.

²⁹³ Konferences „T. Adorno – 100” referāti ir publicēti *Filosofijas un socioloģijas institūta izdevumā: Almanahs *Filosofija* 4*. – Rīga: LU FSI

²⁹⁴ T. V. Adorno darbi: *The Jargon of Music*. – Routledge, 1973. *Introduction of Sociology of Music*. – Seabury Press, 1976. *Aesthetic Theory*. – Routledge, 1984. u.c.

T. V. Adorno filosofijas pētnieku darbi: Witkin R. W. *Adorno on Music*. – Routledge, 1998. Jay M. Bernstein J. M. *The Fate of Art*. – Cambridge, 1993. Paddison M. *Adorno's Aesthetic of Music*. – Cambridge University Press, 1993. u.c.

Latvijas filosofi Māra Rubene, Igors Šuvajevs, Ella Buceniece, Elga Freiberga, Jānis Taurens u.c. ir pētījuši T. V. Adorno filosofiju. FSI almanaha *Filosofija* 4. numurā ir publicēti Latvijas filosofu raksti, kas veltīti vairākiem T. V. Adorno filosofijas aspektiem: mūzikai, sociālajiem uzskatiem, viņa filosofija tiek raksturota kā robežšķirtne starp metafizisku domāšanu un modernismu, semantikas u.c.

visdažādākie apzīmējumi, kuru piemērošanā vai tapšanā ir līdzdalīgs arī viņš pats. Savā ziņā viņš ir bezpajumtnieks.”²⁹⁵

Adorno uzskatus par mūziku nav iespējams skatīt vienotā filosofiskā horizontā, tie prasa rūpīgu analīzi un īpašu filosofisku pieeju. Ar Adorno uzskatiem mūzikas filosofijā ienāk tēmas par ekonomiku, kultūras industriju, pirkšanas – pārdošanas attiecībām. Adorno kritizē kultūras fetišismu, tas veicina masu klausītāju, pēc viņa ieskata labs mūzikas klausītājs ir ļoti reti sastopams. Masu kultūras klausītājs ir mūzikas ierakstu kolekcionētājs, izklaides klausītājs. Adorno kultūras industrijas kritika ir nozīmīgs mūzikas un mākslas sociāls raksturojums.

Tēmu par kultūras industriju kā mākslasdarba reproducēšanu skata Valters Benjamins. Reproducēšana ir viens no mākslas sociālajiem un ekonomiskajiem aspektiem: „Pat vispilnīgākajai reprodukcijai piemīt kāds trūkums – tai pietrūkst mākslas darba „šeit un tagad”, tā vienreizējās klātbūtnes vietā, kurā tas atrodas. Tieši šajā vienreizējā klātesamībā – un nekur citur – taču norisinājās vēsture, kurai šis darbs savas pastāvēšanas laikā ir bijis pakļauts.”²⁹⁶

Mūsdienās mūzika pakļaujas reproducēšanai, pavairošanai, tirgus pieprasījumam – kaislības ap skaņu ierakstu tirgu, mārketinga nozīme postmodernā sabiedrībā ir saistīti ar mākslas tapšanu. Mūzikas sociālā iedaba nomāc estētisko, skaisto, filosofiskas teorijas, kas mākslu skata kā īpašu, vienreizēju cilvēka gara izpausmi. Šie ir tikai daži aspekti, kas atspoguļo Adorno un Benjamina uzskatus par mūziku, bet ļoti nozīmīgi mūsdienu kultūras skatījumam kopumā. Viņi pauž uzskatu, ka māksla ir zaudējusi patstāvību un tiek pakļauta darbībām, kuras sākotnēji mākslai ir svešas.

Mūzikas sociālo iedabu no cita aspekta skata fenomenoloģija. Tā parāda mūzikas intersubjektīvo iedabu. Fenomenoloģiskā skatījumā mūzikas intersubjektivitāte raksturojama kā kopīga jēgpilna pasaule ar atvērtu horizontu, kuru 20. gadsimtā savos uzskatos izvērš Alfrēds Šitcs, akcentēdams kopīgu mūzikas radīšanu. Kopīgā mūzikas radīšanā vienlaicīgi ir iesaistīts klausītājs, mūziķis un skaņdarba atskaņojums. Mūziku kā vienmēr atvērtu dialogu skata Ellis Bruce Bensons. Viņa mūzikas raksturojums balstās uz Gadamera hermeneitiku. Fenomenoloģiskajā tradīcijā mūzikas intersubjektivitāte izgaismo kopīgu konstituētu jēgpilnu pasauli.

Mūzikas fenomenoloģiskajās interpretācijās pasaule ir viens no komplicētākajiem jēdzieniem, kas arvien no jauna tiek pārdomāts. Žila Delēza mūzikas un teritorijas

²⁹⁵ Šuvajevs I. Bezpajumtnieka dzīves māksla // *Almanahs Filosofija`4*. – Rīga: LU FSI. – 121.–127. lpp.

²⁹⁶ Benjamins V. *Illuminācijas*. – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005. - 155. lpp.

skatījumam ir radniecīgas iezīmes ar fenomenoloģiski domātu dzīvespasauli, pasaules notikšanu. Žils Delēzs un Gvatāri uzsver dzīvespasaules bioloģisko nozīmi. Viņi skata dabas skaņas, trokšņus, dzīvnieku iezīmētās teritorijas kopsakarā ar mūziku, jo arī mūzikai piemīt noteikta teritorialitāte. Tā nepārprotami ir ļoti oriģināla pieeja, kur mūzika ir skatīta attiecībās ar ko tādu, kas ir ārpus skaņdarba priekšmetiskuma. Mūzika ir saistīta ar dzīvnieku darbību, bioloģiju, vidi, dabu. Galvenā līnija viņu pieņēmumam ir tā, ka mūzika ir atvērta struktūra, kura iekļauj pasauli. Refrēns (piedziedājums) apvalda un savalda gan apkārtējo vidi, gan skaņdarbu. Refrēns ir redzams ritmā, kas ir gan putnu dziedāšanā, gan dabas notikumos. Ritms apvieno cilvēku ar ārpus cilvēka esošo līdz pat kosmiskiem spēkiem. Tādēļ var teikt, ka Delēza mūzikas skatījumā ir kosmoloģiskas iezīmes. Nenoliedzami, fenomenoloģisks skaņas un mūzikas skatījums ir citā filosofiskā paradigmā, bet, šajā gadījumā, tas ir saistāms ar fenomenoloģijā arvien no jauna pārdomāto dzīvespasauli. Kopumā viņi mūziku skata kā aktīvu, radošu darbību, kuru raksturo refrēns un teritorijas iezīmēšana. Šeit ir minēti trīs piemēri: 1) bērns, kas nobijies no tumsas, sāk runāt vai dziedāt, lai apzinātos sevi, un tādā veidā parāda stabilu punktu haosā, kurā atrodas, viņš parāda savas paš aizsardzības teritoriju; 2) kaķis iezīmē mājas, kokus, pagalmu, lai parādītu savu teritoriju; 3) putnu dziedāšana aptver teritoriju, dara to sadzirdamu. Šie piemēri ir vienas un tās pašas lietas trīs aspekti, kas parāda - stabilitātes punktu kā bērna dziedāšanu; īpašuma tiesības uz teritoriju, kas redzama kaķa darbībā; putnu dziedāšanu kā atvērtu telpu. Noteiktu teritoriju iezīmē apkārtējā vide un ritms. Apkārtējā vide ir kodēts telpas-laika veidnis, kas periodiski tiek definēts. Ikvienu apkārtējā vide ir kontaktā ar citu apkārtējo vidi, kuras vieno telplaiks un ritms. Apkārtējā vide ir teritorija, darbības un ritma lauks, kas ir gan norobežots, gan atvērts. Daudzie piemēri no dzīvnieku darbības un dabas, kurus apraksta Delēzs un Gvatari pamato, ka skaņas, krāsas un ritmi nosaka teritoriju. Viņu koncepcijā fenomenoloģiska pieeja ir redzama tajā, ka nevis telpa determinē darbību, bet jēgpilna, dzirdama telpa veidojas un pārvietojas darbības rezultātā. Huserla filosofijā darbība ir Es intencionalitātes nosacīta, tā ir jēgpilna un viņa filosofijā netiek saistīta ar teritoriju, bet jēgpilnu horizontu. Delēza skatījumā teritorija ir darbības iezīmēts horizonts. Pēc Delēza un Gvatari ieskata arī dzīvnieks kļūst par mākslinieku – teritorija ir iezīmēta ar noteiktu parakstu, ekspresiju, rituālu, kas sakārto un ritmizē dabas procesus. Lai arī Delēzs un Gvatāri nenorāda uz apkārtējās vides un teritorizācijas saistību ar dzīvespasauli, tomēr tās abas ir pirmsreflektīvas, pirmsteorētiskas, pirmszinātniskas pasaules. Teritorija nav dota, bet veidojas, mainās, attīstās, ietiecas citā teritorijā. Ritms organizē apkārtējo vidi un dabas procesus, mūziku un mākslu, skaņu un trokšņu pasauli. Bioloģiskāku skaidrojumu mūzikai

kā to piedāvā Delēzs un Gvatari ir grūti iedomāties. Vienotība, ko viņi redz dzīvnieku darbībā un mūzikā, ir pārsteidzoša un rada pat iekšēju protestu, bet savdabīgā veidā apliecina nesaraujamo dzīvespasaules, dabas, mākslas un zinātnes saistību.

Ar Delēza filosofiju mūzikas saistība ar dabu savdabīgā veidā atdzimst 20. gadsimta filosofijā. Mūzikas skatījumā saistībā ar dzīvnieku pasaulē esošajiem ritmiem, trokšņiem un skaņām ir redzama Nīčes filosofijas ietekme. Bet fundamentāls nošķirums ir tieši šo filosofu piederībā atšķirīgām tradīcijām – Nīčes filosofija raksturo mūzikas sākotni un ietecas metafiziskos horizontos, parādot, ka mūzikā noteicošais ir pirmatnīgais dionīsiskais spēks, kurš izpaužas antīkās traģēdijas korī, tautasdziesmu dziedājumos, sākotnējās skaņas izpausmēs cilvēka balsī. Delēza skatījumā mākslas sfēru nosaka sajūtamība, vitalitāte; mūzikā vienojas kosmiskais, daba, bioloģija. Ritms piemīt dabai, mūzikai, glezniecībai, bet mūzikas un glezniecības nošķirumu raksturo divi opozīcijā esoši jēdzieni – seja un balss: „Seja ar tās vizuālo korelātu (acīm) attiecas uz glezniecību, balss, ar tās auditīvo korelātu (auss pati par sevi ir refrēns, tai ir viena forma), attiecas uz mūziku.”²⁹⁷ Glezniecība teritorializē seju tāpat kā mūzika balsi.

Citādāku skatījumu uz mūziku piedāvā franču filosofs Mikēls Difrēns (Mikel Dufrene). Darbā “Estētiskās pieredzes fenomenoloģija” viņš skata estētisku objektu, mūzikasdarbu, pieredzi un parāda to saistību. Pēc viņa uzskatiem estētiskā pieredze veidojas pirmsreflektīvi un ķermeniski: „Sajūtas ir tās, kas ir dotas pirmās, un jebkura uztvere sākas sajūtās, jo tas ir patiesi, ka pirmās mēs uztveram formas, un sajūtas ir dvēseles forma.”²⁹⁸ Mūzikasdarba, estētiska objekta pieredzē nozīmīga ir iztēle, kas vieno juteklisko uztveri ar estētiskām jūtām. Iztēle nav realitātes atspulgs, realitātes vērojuma rezultāts, bet apriora estētiskās pieredzes spēja. Ķermenisks uztvērums bez apziņas nespēj adekvāti izteikt pieredzi. Difrēns uzdod jautājumu, kā sākotnējās (brute) sajūtas transformējas estētiskajā? Iztēle transformē juteklisku pieredzi īpašās estētiskā objekta izraisītās jūtās. Sajūtu līmenī objekts un tā pieredze ir saskaņoti, un iztēle ir tā, kas nodrošina saikni starp fizisku klātbūtni un estētiskām jūtām. Iztēlē ir sasniegta pieredzes vienība kā transcendentāla ‘juteklības apoteoze’. Mākslas juteklība nav līdzīga pirmatnējai (brute) juteklībai, kas attiecas uz ikdienas lietām un ikdienas pieredzi.

Centrālā nostādne viņa estētiskās pieredzes fenomenoloģijā ir kvazi – subjektivitāte (šķietamā subjektivitāte), jo estētiskais objekts, kuru uztveram, nav objekts klasiskā izpratnē, bet objekta tvērums uztverē. Merlo – Pontī filosofijas ietekmē Difrēns saka, ka

²⁹⁷ Deleuze and Guattari. *Thousand Plateaus*. – New York: Columbia University Press, 1987. – P. 302.

²⁹⁸ Dufrenne M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. – Northwestern University Press, 1973. – P. 423.

estētiskā pārdzīvojumā objekts ir mans objekts, t.i. – fenomenoloģisks, ķermenisks. Estētiskais objekts tiek uztverts līdzīgi kā tiek uztverta persona, jo, uztverot estētisku objektu, es uztveru arī pats sevi. Šādā uztvērumā, estētiskā pārdzīvojumā estētiskais objekts nav pasaulē, bet pats ir pasaule. Mūzika atklājas, tā ir pasaule, kas nav redzama ar acīm un nav demonstrējama intelektam. Telpiska un laiciska iztēles izvēršanās konstituē mūzikasdarba iekšējo pasauli. Telpa un laiks ir iekļauti mūzikā, un laiks nav izmērāms bez kustības telpā. Veidojot pati savu laiku, mūzika ir sākotne pati sev.

Difrēns iezīmē trīs veidus, kas sākotnēju, pirmatnīgu skaņu nošķir no mūzikas skaņas, kas sākotnēju (brute) pieredzi šķir no estētikas pieredzes, skaņdarba uztveres.

Šie trīs elementi (schemata) ir 1) harmonija, 2) ritms, 3) melodija. Difrēna mūzikas skaņu raksturojums uzskatāmi parāda skaņas nošķirumu no trokšņa - harmonija, ritms un melodija sakārto un organizē skaņas.

Harmonija organizē ideālu telpu: “Ikvienu mūzika ir harmoniska, jo harmonija ir mūzikas būtības sākotnējais nosacījums.”²⁹⁹ Harmonija veido ideālu, telpisku skaņu lauku, un tā ir pamatā tam, ka, klausoties skaņdarbu, muzikālā uztvere ir noteicošā. Harmonijas iedarbībā mūzika tiek uztverta tieši kā mūzika. Ritms objektīvā un sakārto kustību, tas drīzāk pamatojas ķermeniskumā nevis sapratnē, parādot, ka māksla ir dziļi aplēpta cilvēka ķermenī. Tas ir iekšēja kustība, kuru izsakām mūzikas objekta līmenī. Ritms ir tas, ar kuru varam piekļūt mūzikas iekšējajai dzīvei. Ritms kā sakārtota kustība stimulē iztēli un saskaņo mūs ar mūzikas objektu. Melodija ir tā, kas raksturo, ko mūzika “pasaka”, kas mūziku padara muzikālu. Melodija ir mūzikas izteiksme. Harmonija un ritms izplūst melodijā, un melodija nav reducējama tikai uz harmoniju vai tikai uz ritmu. Melodija, atšķirībā no harmonijas un ritma, ir vienīgi mūzikā, caur melodiju mūzika sevi piepilda. Mūzika bez melodijas ir neiespējama, un melodija ir mūzikas būtības svarīgākais aspekts. Melodiju mēs varam raksturot arī telpiski, jo tā ietiecas mūsu ķermeņos. Telpiskums atrodas iztēles dzīlēs, kuras realizējas caur mūsu ķermeni. Estētiskā pieredze, par kuru runā Difrēns, ir dzīvs, notiekošs pārdzīvojums, vienots veselums, kurš veidojas no ķermeniska uztvēruma, estētiska objekta, iztēles. Difrēns, skatot estētisko pieredzi no fenomenoloģiska skatpunkta, parāda, ka estētiskajā pieredzē klātbūtīgi ir gan apziņa, gan iztēle, gan uztvere un ķermenis. Saskaņā ar Difrēna estētiskās pieredzes raksturojumu, mūzika ir fenomens, kuras tvērumus notiek ķermeņa – apziņas – dvēseles vienībā.

²⁹⁹ Turpat. – P. 255.

Mūzikas fenomenoloģiskajam skatījumam ir kopīgas pazīmes ar iepriekšējām filosofijas vēstures interpretācijām. Tie, galvenokārt, ir filosofijas vēsturē skatītie jautājumi par: 1) Mūzikas pārdzīvojuma saistību ar dvēselei un ķermeni; redzēšanu un dzirdēšanu, kas tiek skatīta sākot ar antīko filosofiju un turpinās līdz mūsdienām. 2) Iekšējā laika problemātiku, kuru filosofijas vēsturē iesāk Sv. Augustīns, izmanto fenomenoloģija un eksistences filosofija. Taču fenomenoloģisks mūzikas skatījums no citām filosofiskajām atziņām atšķiras domāšanas iestādne – kā mēs domājam par mūziku. Fenomenoloģiskā domāšana dažādo mūzikas interpretācijas pašas fenomenoloģijas ietvaros, taču pastāv vairākas kopīgas nostādnes: 1) Fenomenoloģija neskata daiļo mākslu iedalījumu. 2) Mūzikas fenomenoloģijai ir izstrādāts teorētisks pamats un metode, kā mūziku skatīt. 3) Fenomenoloģijā līdz ar mūzikas būtības konstituēšanu izgaismojas pati konstituēšanās. 4) Fenomenoloģisks mūzikas skatījums sākas no Es perspektīvas, no tieša mūzikas tvēruma, nevis no objektivizētas iestādnes. 5) Mūzika netiek skatīta kā estētisks objekts, bet tiek skatīts mūzikas tvērums pieredzē, izgaismojot estētisko pieredzi. 6) Mūzika ir viskomplicētākais no visiem dzirdamajiem fenomeniem, un tās skatījums fenomenoloģiskajā tradīcijā dažādojas, izmantojot gan fenomenoloģiskus, gan eksistenciālus, gan hermeneitiskus aspektus.

Mūzikas fenomenologi, aprakstot mūzikas fenomenu, parāda kādu fenomenoloģisku aspektu un apliecina mūzikas filosofijas attīstību.

Fenomenoloģijas tālākattīstība ietver vairākas iespējas skatīt mūzikas būtību: Viena bāzējas Huserla metodē un fenomenoloģiski izgaismo mūzikas būtību; otra sakņojas Hansa Georga Gadamera un Martina Heidegera filosofijās un mūzikas būtības raksturojumu balsta hermeneitikas nostādnēs.

4.2. Mūzikas būtība: skaitlis, *hyle*, eidoss, logoss, spēle

Mūzikas būtība nav sastingusi un absolūta, kaut kas līdzīgs nekustīgam punktam vai nemainīgam lielumam, bet gan nemītīga notikšana un kustība. Mūzikas būtībai 20. gadsimta filosofijā ir dažādi skaidrojumi. Izmantošu vairākas fenomenoloģijas un hermeneitikas atziņas:

1) Mūzikas eidētisko, hilētisko būtību, kas sasniedzama fenomenoloģiski – dialektiskas domāšanas ceļā, kuru savā filosofijā, apvienojot ar platonisko tradīciju, skata Aleksejs Losevs. Loseva izgaismotā abstrakti-loģiskā un fenomenoloģiski-dialektiskā mūzikas būtība, kuru raksturo tādi jēdzieni kā *hyle*, eidoss, skaitlis, laiks u.c. Viņa skatījumā

mūzikas būtība ir hilētiskā un eidosa apvienojums, vienots skanošs veselums, skanoša matērija, kurai piemīt tieksme kļūt redzamai un dzirdamai. Dialektiku attiecībā uz fenomenoloģisko domāšanu skata arī mūzikas fenomenologs Džozefs Šmits. 2) Mūzikas būtības skaidrojumiem piemērojot Martina Heidegera mākslas filosofiju. Heidegera filosofija parāda, ka mūzikas būtība ir skatāma, izmantojot lietas būtības izpratni. Lai arī Heidegera filosofija neskata mūziku, tomēr viņa mākslas, mākslasdarba, patiesības, mākslinieka skaidrojumi parāda ceļu, kā iespējams nonākt līdz mūzikas būtībai. 3) Mūzikas būtību kā spēli, izmantojot Gadamera hermeneitiku un mūzikas fenomenologa Tomasa Kliftona uzskatus. Gadamera skatītā spēle kā mākslas ontoloģiskais princips apliecina, ka spēle izsaka mūzikas būtību. Spēle ir esamības princips, kurš izpaužas noteiktās formās, un viena no spēles formām ir mūzika. Spēlei ir tieksme „transformēties uzbūvē”, tas ir iemājot mākslasdarbā. Ar katru jaunu skaņdarba izpildījumu, spēle transformējas no jauna kā skaņdarba pērcadīšana, jauna skaņdarba interpretācija un jauna spēles izpausme. Tomass Kliftons mūzikas būtību raksturo ar tai sākotnēji piemītošām stratām: spēli, ķermenisko, laiku un telpu.

Alekseja Loseva darbs “Mūzika kā loģikas priekšmets” ir apjomīgākais viņa darbs par mūziku, bet mūzikai ir veltīti arī citi darbi: “Apraksts par mūziku”, “Antīkā mūzikas estētika”.

Darba „Mūzika kā loģikas priekšmets” ievadā Losevs raksta, ka viņa uzskati gadu laikā ir papildinājušies, un bieži mūzikas būtību viņš sācis pārdomāt no jauna. Mūzikas būtības skatījumu viņš sāk ar teikumu: “Tīra fenomenoloģija un it īpaši dialektika var būt apgūta tikai īpašas prāta kultūras rezultātā.”³⁰⁰ No sākuma ir jāiemācās redzēt mūziku domās, un pēc tam apgūt tās priekšmetisko struktūru. Losevs fenomenoloģiju raksturo kā zinātņi, kas runā nevis par faktiem, bet par šo faktu jēgas struktūrām, apraksta priekšmetus un to būtības struktūras. Pēc viņa ieskata, patiesa dialektika ir nepastarpināta zināšana, kas dod iespēju ieraudzīt mūzikas būtību. Viņš savu metodi raksturo kā tīru dialektiku, kuru raksturo intuīcija, pašveidošanās, vienotība. Šāda pieeja dod iespēju redzēt veselumu tā iekšējā mainībā un attīstībā. Hēgeļa dialektiku, kas viņa filosofijai ir organiski piemītoša, Losevs izmanto raksturojot pašradošu un pašveidojošu būtību: „Būtība nosaka pati sevi, neprasot nekādu citu noteiksmi.”³⁰¹ Darbā „Vārda filosofija” dialektika ir raksturota kā neteorētiska: „Dialektika vienkārši ir acis, ar kurām filosofš var redzēt dzīvi. Tomēr tās ir

³⁰⁰ Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Самое само. – Москва: ЭКСМО – ПРЕСС. – 1999. – С. 638.

³⁰¹ Лосев А. Философия имени // Самое само. – Москва: ЭКСМО – ПРЕСС. – 1999. – С. 141.

tieši labas acis, un tur, kur tās iekļūst, tur viss izgaismojas, noskaidrojas, kļūst saprotams un saredzams.”³⁰² Loseva fenomenoloģiskā dialektika ir izteikta, izmantojot tādus jēdzienus kā *eidoss, idealitāte, meons, enerģija, logoss, skaitlis, jēgas pašradošā enerģija u.c.*

Taču viņa filosofijā ir sastopami arī tādi jēdzieni kā gaišums, cietums, gludums, asums, skaņu izplatījums u.c. Šie sajūtamie, kinestētiskie jēdzieni raksturo sinestētisku domāšanu, tiem piemīt hilētiska iedaba. Sinestētika ir visaptverošs neverbālās domāšanas izpaudums. Mūziku Losevs saista ar „skanošu matēriju”, kas nav fiziska lieta, bet kaut kas līdzīgs plūstošai, ideālai, hilētiski sajūtamai substancei. Skanošu matēriju raksturo tādi jēdzieni kā tonis, augstums, harmonija, melodija, tembrs. Līdzās šiem skanošās matērijas apzīmējumiem ir – masīvums, svars, smagums, krāsainība, biezums u.c. Tās visas ir sinestētiskas, intermodiālas kvalitātes: “Bass ir biezāks kā tenors, tenors biezāks kā soprāns, klavieres biezākas kā vijole utt. Tas nav masīvums, bet gan blīvums. Tik pat noteikti es dzirdu skaņu atšķirīgo svaru. Vienas skaņas ir smagākas, citas vieglākas.”³⁰³

Darbā „Mūzika kā loģikas priekšmets” kopumā noskaidrojas abstrakti loģiskā un fenomenoloģiski–dialektiskā mūzikas būtība, kuru raksturo eidoss, skaitlis un logoss, meons, hilētiskais. Mūzika ir raksturota kā vienots skanošs veselums, caur kuru izgaismojas tas specifiskais, kas mūziku šķir no visa pārējā.

Losevs izvirza mērķi – noteikt patiesu mūzikas eidosu. Lai nonāktu līdz mūzikas eidosam fenomenoloģiskās domāšanas ceļā, viņš soli pa solim īsteno eidētisko redukciju, kur mūzikas fenomenu atbrīvo no visiem iepriekšējiem viedokļiem un saturiskiem pārdzīvojumiem. Huserls eidētisko redukciju pielieto izziņas iespējamības būtību konstituēšanai, taču Loseva filosofija parāda, ka redukcijas metode ir pielietojama arī nosakot mūzikas būtību. Losevs, atbrīvojot mūziku no visiem iespējamajiem tās skaidrojumiem, nonāk pie patiesa, tīra mūzikas fenomena, mūzikas būtības, kura ir hilētiskas stihijas un eidosa apvienojums.

Losevs jautā, kur ir tas specifiskais, īpašais, kas mūziku atšķir no visa pārējā? Viņa atbildes ir vairākas, viena otru papildinošas, tās viena otrā ietiecas, veidojot kustīgas, mainīgas notiekošas un skaniskas mūzikas būtības aprakstu, kas izteikts ar ideālu sfēru raksturojošiem jēdzieniem, kur katrs jēdziens iekļauj pats savu tapšanu un izpausmes. Viņa būtības raksturojums sasniedz tādu dialektikas un tapšanas sintēzi, ka „noķert” stabilitātes momentu ir gandrīz vai neiespējami – jēdzieni nemitīgi iegūst savu citādību, un mūzikas būtība arī nemitīgi ietiecas savā citādībā.

³⁰² Turpat. – C. 41.

³⁰³ Лосев А. Музыка как предмет логики.// Лосев А. Самое само. – Москва: ЭКСМО – ПРЕСС. – 1999. – С. 786.

Mūzikas eidoss ir raksturojams kā abstrakti loģisks priekšmets, kā domāts skaitlis. Ikviens eidoss pēc savas būtības ir ideāls. Mūzikas ideālums ir radniecīgs fenomenoloģiski skatītai loģikai, kas ir ārpuslaiciska forma tādā nozīmē, ka to neietekmē vēsturiskā laika plūdums. Loģikai piemīt pašai savi iekšēji likumi, un loģisks jēdziens neaizņem vietu. Šis Loseva skaidrojums ir radniecīgs ar Huserla „Loģiskajos pētījumos” paustajām idejām, kuros Huserls skata valodas pārilaiciskās struktūras. Taču šo Huserla fenomenoloģijas iestādni Losevs pārnes uz mūziku, to raksturojot kā abstrakti loģisku priekšmetu, ideālo pamatu. Losevs raksta, ka visur ir laiks, skaitlis, kustība, bet ne visur tur ir arī mūzika. Tādēļ arī ir jānosaka mūzikas skaitlis, mūzikas laiks, mūzikas kustība.

Skaitlis nav ne lieta, ne priekšmets, ne psihisks stāvoklis, skaitlis ir kāda jēga, kur “Laiks ir skaitļa tapšana.”³⁰⁴ Losevs uzskata, ka laiku kā skaitļa tapšanu var redzēt mūzikā, mūzikā ir skaitliskas attiecības starp skaņām, tās notiek laikā. Skaitlis ir kas tāds, kas nav subjektīvi psiholoģisks un juteklisks, bet izsaka domāšanas ideālumu: “Svarīgi, lai būtu domāšana un pāreja uz domāšanas sfēru. Kas tad ir šī pāreja, un ko tā dara? “Objektu” mēs noraidījām, “subjektu” arī. Atliek domāt, ka domāšana pati sevi rada un pati sevi kustina. Pati par sevi pāriet no viena tās momenta pie cita. Jādomā būtu, ka te nav vienkārši pāreja, bet domas pašas savas struktūras vērojums. Lūk, un patiesā skaitļa dzimšanas sfēra ir enerģija, domātā enerģija, jēgas pašradīšanas enerģija.”³⁰⁵ Ja es skaitli nelietoju un skaitli nedomāju, tad skaitļa nav. Tādēļ mūzikas priekšmets ir tīrs skaitlis, kurš dots kā kustīgs miers. Mūzika ir skaitļa, laika un kustības māksla, skaitliski noformēta laika citādība. Mūzikā ir ne tikai ideāls skaitlis, bet arī reālu skaitļu iemiesojums laikā, un kustībā laiks tiek izspēlēts kā skaitlis. Šādas kustībā, laikā esošas skaitļa attiecības, skaitļa figuritāte veido mūzikas priekšmetiskumu ritmā, taktī, melodijā, harmonijā, tempā.

Mūziku Losevs raksturo kā laika mākslu. Mūzikai piemīt laiciska forma, bet mūzikas forma ietver arī kaut ko galīgi haotisku. Mūzika nepārtraukti mainās un atrodas kustībā. Viena skaņa iekļūst citā un pēc tam atkal nākamajā. Skaņas veido kompozīciju kā veselumu, kas reizē ir laikā mainīga, iekšēji kustīga vienība. Lai noteiktu formu, vispirms ir jāpasaka, kas ir laiks. Bet par laiku neko nevar pateikt ar naturālistiski – metafiziskām metodēm. Mūzikas laiku var skatīt tikai kā fenomenoloģisku laiku. Bet, tā kā Huserla darbs „Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija” ir publicēts tikai 1928. gadā, Loseva raksturotais laiks būtiski atšķiras no klasiskajā fenomenoloģijā skatītajām laikapziņas struktūrām. Losevs izmanto 20. gadsimta filosofa Anrī Bergsona un antīkā domātāja Plotīna uzskatus.

³⁰⁴ Turpat. – C. 747.

³⁰⁵ Turpat. – C. 747.

Viņš tulko Plotīna „Enneādes” un tās citē: “Neiespējami, ka laiks ir kustība, jo laiks kā kustība jau atrodas laikā. Kustība var pārtrūkt, bet laiks nekad.” Laiks nevar būt mērāms kā attālums, un laiks nav ne kustība, ne kustības mērs, ne arī kaut kas tāds, kas pievienots klāt. Lai runātu par laiku, laiks ir jāpārdzīvo, līdz ar to laiks vienmēr ir subjektīvs. Tīrs laiks ir ilgstamība, skaitļa tapšana, kas redzams mūzikā, un tādēļ laiks un skaitlis ir mūzikas būtības pazīmes.

Loseva mūzikas laika raksturojums skar nozīmīgu filosofisku jautājumu par iekšējo laiku, laika pārdzīvojumu, taču, atšķirībā no Huserla, viņš neskata skaņu kā laikobjektu. Laiks Loseva skatījumā ir mūzikas būtība, un bez laika mūzika nav ne domājama, ne saprotama.

Mūzikas būtība, kas domāta eidosu sfēra, ir ārpus mūs aptverošās fiziskās pasaules. Skatot mūziku kā eidosu, atklājas tīrs mūzikas fenomens, tam nav ne svara, ne masas, ne arī kādas citas fiziska priekšmeta noteiksmes. Varētu teikt, ka mūzikas eidoss ir absolūts tukšums un dzirdams nekas. Eidētiskā būtība izgaismojas kā mūzikas eidētiska stihija, kuru raksturo: cits, citesamība, meons. Meons ir mirklis esošajā, kas racionālā veselumā izsaka iracionālo, tas raksturojams kā eidosā citādība. Meonālais sākums ir mūžīga kustība, kas izjauc arī jēgu noturību. Meons, atšķirībā no eidosā kā idejas, pauž hilētisko stihiju un nenoturīgumu: „Ja hilētiskais (vai meonālais) moments eidosā ir tas, kas eidosā konstruē nepārtrauktas izmaiņas, un līdz ar to nodrošina tā (eidosā) „ainas” redzamību, tad var teikt, ka, dodot precīzu logosa raksturojumu: logoss ir eidoss, kuram atņemts tā meonālais pamats, un eidoss ir logoss, kas apveltīts ar meonālu nepārtrauktību, pārvēršot to ideālā redzamībā.”³⁰⁶ Hilētiskais ir eidosā citādība, tādēļ mūzikas būtība savieno loģisko ar alogisko. Mūzikā vienmēr līdzās esošas ir hilētiskā stihija un mūzikas ideja (*eidoss*).

Mūzika ir hilētiskā un loģiski sakārtotu skaitļu apvienojums. Kā hilētiska (*hyle*) būtība mūzika ir sākotnējībā, sajūtamībā, pirmatnīgumā, kā sakārtotu skaitļu kārtība tā ir idejas (eidosā) sfērai piederoša..

Sākotnējā hilētiskā mūzikas daba nav nosakāma, tā nav izskaidrojama. Losevs raksta: “Priekšmeta hilētiskā konstrukcija apziņā lielākoties izslīd no pašu fenomenologu vērojuma.”³⁰⁷ Hilētiskā būtība attiecas uz vēl nenoformējušos priekšmetiskumu, vēl neradītu skaņdarbu, bet mūzika nevar palikt tikai hilētiska, tā ar skaitļu kārtību iegūst priekšmetiskumu. Kā noformētam priekšmetiskumam mūzikai veidojas jēga, hilētiskā

³⁰⁶ Turpat. – C. 720.

³⁰⁷ Turpat. – C. 721.

līmenī par mūzikas jēgu mēs nevaram runāt. Mūzika parādās caur eidosu, bet vienmēr klāt ir hilētiskā stihija, kas mūzikā saglabā spēju to pārdzīvot.

Mūzikā vienmēr ir tieksme pēc Logosa: „*Tīra mūzikas būtība ir hilētiska būtība*. Tā – nenosaukta un bezpriekšmetiska, nenoformēta un tumša. Tā – tīra sevī būtība, vēl neieguvusi savu pilnīgo seju. Tās seja – bezsejainībā un visurredzamībā. Tās eidoss – vienība, kas mums parādās kā būtība, neierodoties un nespējot parādīties. Mūzikas eidoss parāda mums tās būtību, un šī būtība – nepateiktība, neizteikšanās un hilētiskums. Varbūt, ka šeit ir atrisinājums mūzikas visaptverošajam spēkam, kas izsauc ciešanas, skumjas un slepenu prieku. Tā – neprāts, kas dzīvo milzīgi spēcīgu dzīvi. Tā – būtība, kas tiecas radīt savu seju. Tā – neizteikta pasaules būtība, mūžīga tieksme pēc Logosa un – moka, kas dzemdē Jēdzienu. Saprāts redz pasaules būtību caur shēmu, formu un eidosu tēliem.”³⁰⁸

Loseva mūzikas būtības raksturojums tomēr atkāpjas no fenomenoloģijas nostādnēm, un drīzāk ir radniecīgāks Platona filosofijai un Nīčes mūzikas metafizikai. Mūzika Loseva skatījumā iegūst kosmoloģiskas aprises un saistību ar pirmatnēju pašradošu spēku. Mūzika netiek skatīta tikai kā subjektivitātē tverts fenomens, bet hilētisks spēks, pašradoša stihija, kas atgādina antīko domātāju kosmoloģiskos skaidrojumus un Nīčes skatīto Dionīsisko kaisli, kas dzemdē mūzikas garu.

Losevs definē eidosu un logosu: „Tas (eidoss – I.K.) – intuitīvi dota un parādoša lietas jēgas būtība, priekšmeta jēgas attēlojums. Kas ir logoss un kādas ir tā attiecības ar eidosu? Logoss arī ir jēga un arī ir būtības jēga. Bet, ja eidoss ir saredzama jēgas attēlošanās, logoss – šīs attēlošanās metode un it kā abstrakts tās plāns. .. Ja eidoss – priekšmeta būtība, tad logoss eidosa būtība, abstrakts uzdevums, kas iemiesojies eidosā. Hilētiskā stihija, logosu pieņemoša, ir uzdevums, tai ir noteikta jēga, tā formējas un izaug par kādu jēgas attēlojumu, eidosu, kur logoss – iemiesojies, bet „hyle” – apjēgta.”³⁰⁹

Eidoss, hyle, logoss kā mūzikas būtību raksturojoši elementi ir nedalāma dialektiska vienība. *Logoss* bez *eidosa* nav tverams, *eidoss* bez *hyle* nav domājams. Mākslīgi izdalot šo Loseva „dialektisko mudžekli”, eidosu varam ievietot vidū starp *hyle* un *logosu*. *Eidoss* ir centrālais un reizē pastarpinājuma elements mūzikā, jo tas sevī vieno abus šos spēkus – gan juteklisko *hyle*, gan ideālajai sfērai piederošo *logosu*. Tādēļ arī mūzikas būtība ir eidētiska, bet eidētiska ne tādā nozīmē kā sastingusi, mūžīga ideja, bet kustīga, kas sākotnēji ietver savu pretstatu un attīstību.

³⁰⁸ Turpat. – C. 656.

³⁰⁹ Turpat. – C. 658.

Citviet Losevs apgalvo, ka mūzikas būtības ir: 1) Ārpus telpas būtība, kas turpina izvairīties no formas, tā ir haotiska un bez-formas būtība. 2) Mūzikas būtība ir galēja saliedētība, neierobežota viena priekšmeta ietiekšanās citā, nedalāma daudzības vienība. 3) Mūzika vienmēr notiek laikā, to raksturo dinamiskums un nepastāvība, nepārtrauktas izmaiņas. 4) Mūzika ir pretstatu saplūšana, kas iznīcina laiku pagātnē un nākotnē, tādēļ mūzikasdarbs ir ilgstoša tagadne, bez pagātnes, vai arī ikviena dzirdama daļa nav pati par sevi, bet gan organiskā vienotībā ar visu kopumu. Šo ilgstoši mainīgo tagadni raksturo pretstatu saplūšana. Mūzikas būtība eidosā ir mūzikas jēgas ieraudzīšana, savstarpēja esošā un neesošā pārklāšanās, nepārtraukta plūsma, kas reizē ir sadalīta noteiktos lielumos.

Losevs parāda būtiskus mūzikas filosofiskos aspektus – saistību ar skaitli, laiku, harmoniju, kas ir radniecīgi Pitagora uzskatiem un antīkajai harmonijas izpratnei kopumā, taču, no mūsdienu fenomenoloģijas viedokļa, Losevs pārspīlējis metafizisko saistību ar logosu.³¹⁰

Darbā “Apraksts par mūziku” Losevs mūzikas būtību raksturo kā valodai nepakļaujošos būtību. Šis viņa mūzikas būtības raksturojums atkāpjas no metafizikas un dialektikas nostādnēm, uzsverot fenomenoloģisku pieeju. Mūzika darbojas kā organisms, tā ir pārdzīvojums, kuram vienmēr ir vērstība no ‘Es’ – intencionalitāte. Intencionālās apziņas struktūras pārdzīvojumu dara tieši tādu, kāds tas ir. Šeit visur svarīga ir “Es” apziņa. Es apziņu Losevs nosauc par atencionālu noteiksmi. Viņš uzsver, ka intencionāla pārdzīvojuma formā ir trīs elementi: 1) pārdzīvojuma saturs vai kvalitāte, kuru, attiecinot uz klasisko fenomenoloģiju, varētu nosaukt par jēgas saturu; 2) atencionalitāte vai virzība no subjekta, t.i. Es intence; 3) priekšmetiskā noteiktība vai virzība no priekšmeta, t.i. priekšmeta parādības dotība. Mūzikai ir intencionāla forma, kas rezonē ar Huserla fenomenoloģijā skatītajām jēgveidošanās struktūrām, noēzes-noēmas korelācijām. Losevs mūzikas intencionālo formu skata kā spriegumu, kas redzamas kvalitatīvi saturiskā pārdzīvojumā. Atencionalitāte izsaka Es šodienas aktualitāti, bet priekšmetiskums dod objektiem formu. Visi šie trīs elementi ir doti pārdzīvojumā kā vienots veselums.

³¹⁰ Logoss 20. gadsimtā netiek skatīts kosmoloģiski kā pasaules un lietu kārtības likums, pasaules prāts. Par logosu Heidegers darbā „Esamība un laiks” raksta, ka fenomenoloģija ir divu jēdzienu: fenomēns un logoss apvienojums. „Logoss ir redzēšanas iespējamības mods.” (Heidegger M. *Sein und Zeit*. – Max Niemeyer, verlag, Halle a.d.S., 1935. – S. 33) Logoss nekad nevar būt patiesības notikšanas vieta. Heidegera skatījumā logosa funkcija ir dot iespēju kaut ko redzēt. Heidegera izpratnē fenomenoloģijas būtība ir: dot iespēju redzēt to, kas pats sevi rāda. Mūzikas fenomenologs Džozefs Šmits skata logosu saistībā ar mūziku galvenokārt uzsverot heidegerisko tradīciju, kur fenomenoloģija raksturo divu jēdzienu savienojums – „fenomēns” un „logoss”.

Losevs uzskata, ka mūzika ir mūžīga radīšana un liela mūzika ir traģiska. Ikvienu liela mākslinieka mūzika ir grēksūdze. Mūziku viņš pielīdzina filosofiskai atklāsmei, bet filosofiju muzikālam entuziasmam.

Darbā „Mūzikas mīts” Losevs atkal no jauna pārdomā mūzikas būtības, piedāvājot lirisku eseju. Mūzika viņa skatījumā ir viss – pie klavierēm sēdoša trausla sievietē, īpaša pasaules izjūta, prāta kategoriju izgaišana, mūžīga saliedētība un tapšana, dinamisms un radoša mainība, mūzikai piemītošs laiks, kas šķirams no Saules laika, satraukums, saldās mokas un asaras, visdziļākais haoss un mūžīga dzīve. Šāds skatījums neatbilst fenomenoloģijas nostādnēm, bet apliecina mūzikas spēju ietiekties dziļi dvēselē.

Tīra mūzikas būtība Loseva skatījumā ir visu antitēžu, pretrunu un pretstatu sintēze līdz pat galējām sfērām kā cilvēciskā un dievišķā. Mūzika viņa skatījumā aptver visu – kosmosu, Dievu, cilvēka dzīvi, pārdzīvojumu, paverot iespēju mūziku skaidrot no dažādiem skatpunktiem: kosmoloģijas, fenomenoloģijas, loģikas un matemātikas. Šāds mūzikas skaidrojums ļauj domāt, ka mūzika ir viss visā. Viennozīmīgi varētu teikt, ka tas drīzāk ir metafiziski dialektisks mūzikas skatījums, kas izmanto fenomenoloģiskas iestādes.

Iespēju fenomenoloģiju saistīt ar dialektiku atzīmē arī Džozefs Šmits. Viņš uzsver, ka Huserla uzskatus nav ietekmējusi Hēgeļa dialektika tiešā veidā, un viņš to neizmanto, bet arī Huserla metode ir apliecinājums dialektiskai un dinamiskai domāšanai: „Ja mēs radām muzikālu vai sociālu ansambli, mēs esam nolieguši vai modificējuši mūsu ego divējādi – individuāli un sociāli. Tas ir radošs noliegums, nevis tā noliegums, kas esam bijuši. Tas, kas esam bijuši, ir tiešām noliegts ar sociālās vai muzikālās izaugsmes jaunu pakāpi.”³¹¹ Pēc viņa uzskatiem, Huserla pielietotā redukcija ir dialektiska procesa statiska forma. Redukcijas nav cikliska kustība ar noliegumu un jaunu apgalvojumu, bet gan redukcijas ceļā kāds apziņas straumē esošs pozitīvs fenomens ir ielikts iekavās, lai izgaismotos cits fenomens – absolūtas, tīras apziņas struktūras. Redukcijas īstenošana ir dinamisks un kustīgs process, kurš iespējams kā dialektisks – redukcijas ceļā fenomenoloģiskā domāšana attīstās un atsakās no iepriekšējā, lai konstituētu kaut ko citu. Pieredze, kuru raksturo pieredzes laiks, pieredzē tverts fenomens nav lineāra kustība, bet difūza un teleoloģiska, kompleksa un daudzdimensionāla, kurā ir gan ienākošie un izejošie fenomeni, gan atmiņa, gan gaidas. Tā ir savstarpēja aktivitātes un pasivitātes saistība kā „pasīvā sintēze”. Mūzika, kas tverta apziņā, nav lineāra objektivitāte, mūzikas tvērumam ir sintētiska iedaba. Pasīvā sintēze apvieno aktīvā un pasīvā duālismu. Sintētiskā procesā mūzika, konstituējoties

³¹¹ Smith J. The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music. – New York: Gordon and Breach Science Publishers Ltd, 1979. – P. 226.

apziņā, pati sevi veido un pati sevi nosaka: „Pasīvā sintēze ir paš-darbība, tā ir cilvēka uztverošās apziņas darbība sevī, tā, kā mūzikas klausīšanās „pasivitāte” (vai runa) ir mūzikas pašas, skaņu konteksta kā tāda formēšanās.”³¹² Mūzikas tvērums kā skaņu sintētisks pieredzējums ir vienots un strukturēts notikums, un klausīšanās process ir apziņas pašas strukturēšanās atbilstoši mūzikas skanējumam. Mūzikas skanējuma laikā klausītājs ir pasīvs, bet mūzikas notikums iedarbojas uz klausītāju, un klausīšanās ir aktīva atbilde dzirdētajam. Attiecībā uz mūzikas skanējumu, klausītājs ir nevis inerts, bet radošs klausītājs. Džozefs Šmits to salīdzina ar dāvanas saņemšanas notikumu – kad mums sniedz dāvanu, esam pasīvi, bet rokas paceļas, lai to saņemtu, kur saņemšanas akts ir atbildes darbība. Dzīvojošs cilvēks no mirkļa uz mirkli sasniedz sintēzi apziņā, kuru Huserls ir precīzi izzīmējis nemitīgi notiekošajās iekšējās laikapziņas struktūrās. Kā raksta Šmits, katra jauns retences – protences vienības plūdums ir turpinošs sintētisks akts, un laikapziņa ir „priemordiāla vieta” mūzikas vienības un identitātes konstituēšanā.

Aleksejs Loseva filosofija parāda, ka skaitlis, hyle, eidoss, meons, laiks, logoss ir jēdzieni, kuri raksturo mūzikas būtību, un mūzikas būtība ir aizsniedzama fenomenoloģiski-dialektiskas domāšanas ceļā. Džozefs Šmits parāda mūzikas būtības fenomenoloģiskās konstituēšanās ceļu nevis kā tīras fenomenoloģiskās metodes pielietojumu, bet gan dialektisku fenomenoloģiju, kurā izgaismojas mūzikas logoss.

Šmita skatījumā skaņas fenomenoloģijai ir pašai savs *estesis* un *etos*, tai pašai ir savs muzikālais *logoss* un pašai sava metode, kas atšķiras no klasiskās estētikas pieejas. Mūzika ir dzīva skaņu kustība, tā ir ķermeniska. Šmits atzīmē skaņas tvēruma kinestētisko aspektu, kuru Huserla skaņas fenomenoloģija un iekšējās laikapziņas analizēs neizvērs. Muzikālais logoss Šmita filosofijā ir domājams Heidegera izpratnē kā redzēšana, dzirdēšana, kas ļauj fenomenam pašam sevi no sevis rādīt. Logoss ir domājams kā iekšējs likums, kas dod iespēju lietam redzēt un domāt.

Heidegera mākslas filosofija parāda ceļu, ka mūzikas būtības ir skatāma saistībā lietam būtības izpratni. Heidegers raksta: “Nosakot lietam būtību, vārds tiek dots vienīgi domāšanai.”³¹³ Arī mūziku Heidegera filosofija atļauj domāt kā lietu. Ierasta, pragmatiska lietam domāšana netver lietam būtību, bet, kā Heidegers raksta – brūk lietai virsū. “Par būtību parasti uzskata to kopējo, kur vienojas viss patiesais. Būtība atklājas jēdzienā par sugu un vispārējo, kas ietver sevī kaut ko vienojošu, kas kopīgs daudz kam.... Kādas lietam patieso

³¹² Turpat.. – P. 236.-237.

³¹³ Heidegers M. Mākslasdarba sākotne//Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 15. lpp.

būtību nosaka no tās patiesās esamības, no ikreizējā esošā patiesības.”³¹⁴ Tādēļ arī mūzikas būtību mēs varam noteikt pēc tā, kā tā atklājas darinājumā, redzamajā, dzirdamajā, t.i. mūzikasdarbā, skaniskumā.

Minēšu Heidegera teikto par mākslu un mākslasdarbu: „Lai kāda arī būtu atbilde, jautājums par mākslasdarbu (skaņdarba – I.K.) sākotni pārtop jautājumā par mākslas (mūzikas – I.K.) būtību. Taču, tā kā jautājums par to, vai māksla (mūzika – I.K.) vispār ir un kāda tā ir, paliek atklāts, mēs centīsimies rast mākslas (mūzikas) būtību tur, kur māksla (mūzika) patiešām neapšaubāmi valda. Māksla (mūzika) mīt mākslasdarbā (skaņdarbā).”³¹⁵

Lai arī mūzika ir šķirama no skaņdarba (mūzikasdarba), tomēr Heidegera filosofija pamato, kā mūzikas sākotnē vienojas māksla, mākslinieks, mākslasdarbs. Mākslas būtību nevar noteikt, apkopojot mākslasdarba pazīmes. Heidegera ceļš pie mākslas būtības ir ceļš pa riņķi no mākslasdarba pie mākslas un no mākslas pie mākslasdarba. Skatot mākslasdarba lietiskumu, vielu un formu, Heidegers nonāk pie atzinuma: „Tātad mākslas būtība varētu būt, lūk, kas: esošā patiesības sevis-pašas-statīšana-darinājumā”³¹⁶ Pārfrāzējot uz mūziku, šis izteikums izsaka domu, ka mūzika notiek kā patiesības raisīšanās skaņdarbā.

Mākslasdarbā, atšķirībā no vienkāršām materiālām lietām, māksla esamību iegūst cilvēka darbības rezultātā, un tās kodols līdz ar to ir cilvēciskots, šeit klātesošs ir mākslinieks un māksla, kur vienlīdz nozīmīga ar mākslinieka spēja tvert mākslu ir mākslas patiesības iekārtošanās mākslasdarbā.

Heidegera filosofija uzsver, ka, lai zinātu kādas lietas būtību, ir jāļauj lietai izgaismoties pašai. Šis princips raksturo īpašu attieksmi - nevis pārveidot un pakļaut, bet gan klausīties un saprast. Heidegers nenosauc noteiktus jēdzienus, kuri izteiktu mūzikas būtību, bet gan parāda hermeneitisku ceļu, kā domājama mākslas būtība.

Radniecīgs, taču tomēr atšķirīgs no Heidegera mākslas filosofijas, ir Gadamera mākslas būtības izgaismošanas ceļš. Mākslas būtību raksturo spēle.³¹⁷ Spēli attiecībā uz mūzikas būtību skata mūzikas fenomenologi Tomas Kliftons un Ellis Bruce Bensons.

³¹⁴ Turpat. – 33. lpp.

³¹⁵ Turpat. – 10. lpp.

³¹⁶ Turpat. – 23. lpp.

³¹⁷ Līdz 20. gadsimtam spēle galvenokārt tiek skatīta kā estētiska darbība. Frīdriha Vilhelma Šillera skatījumā spēle ir cilvēka dzīves estētisks fenomens. Šleiermahers spēli skata, saistot to ar mākslu un draudzību, kur māksla ir brīva fantāzijas spēle. Varētu pat teikt, ka spēle ir pieminēta daudzkārt, kur skatīti mākslas un estētikas jautājumi. Spēlei savus romānus ir veltījuši arī 20. gadsimta literāti - Tomass Manns, Hermanis Hese. Viņi spēli skata kā bēgšanu no realitātes un patveršanos iedomātā pasaulē. Spēle filosofiskajā domā ir gan kā subjektivitātes princips, piemēram, Imanuela Kanta filosofijā, gan kultūras ontoloģisks princips Johana Heizinga kultūras filosofijā, gan mākslas un valodas ontoloģiska struktūra Hansa Georga Gadamera hermeneitikā.

Spēle kā ontoloģisks princips ir piemītoša kultūras formām, glezniecībai, arhitektūrai, mūzikai, valodai. Spēli var sagrupēt pēc principa – vai cilvēks ir iekļauts esamības spēlē un ir tikai tās spēlētājs, vai cilvēks paralēli reālajai pasaulei izveido spēles pasauli, kurai izdomā noteikumus, īsteno tos un dzīvo pēc tiem. Iesākumā šķiet, ka mūzikai spēles noteikumus rada cilvēks. Un, zināma mērā, tam var arī piekrist, jo mūzikas likumi ir cilvēka radīti. Tādēļ patiess būtu apgalvojums, ka mūzikā spēle izpaužas gan cilvēka radītajos noteikumos un likumos, gan mūzikai jau sākotnēji esot iekļautai esamības spēlē. Nav iespējams mūzikas spēles noteikumus radīt pretrunā ar esamības spēli. Mūzika ir vieta, kurā spēle notiek un iemājo esošajā.

Spēles ontoloģiskās struktūras ir gan valodā, gan kultūrā, gan mūzikā u.c. Spēles struktūra nepakļaujas vēsturiskā laika izmaiņām, taču spēle izgaismojas tradīcijā un vēsturiskā laikā dažādās un atšķirīgās formās. Tā ir redzama ikdienas izpausmēs, cilvēku sarunās, mākslas norisēs u.c.

Mēs redzam, kā spēle notiek, sākas un noslēdzas; spēlē izgaismojas patiesa un nepatiesa eksistence. Spēli raksturo vairākas pazīmes: 1) Spēle ir gan notiekoša darbība, gan atrodas potenciālā stāvoklī, kurā spēle vēl nav atklājusies. 2) Spēles notikums aizņem noteiktu telpa-laika kontinuumu. 3) Spēlē ir spēlētāji, kas izspēlē spēles noteikumus, un skatītāji, kas spēlē piedalās it kā no malas, bet ir iesaistīti spēlē kā tās komponenti. 4) Spēle ir kustība vairākās dimensijās, un spēlei nav centra, no kura sākas spēles kustība. 5) Spēle notiek tikai tad, ja tajā vienlaicīgi darbojas visi spēles komponenti: spēles šurpu–turpu kustība, spēlētājs, skatītājs, spēles norises lauks. Arī tad, kad diriģents uznāk uz skatuvi, pirms ir pacēlis zizli, spēlē jau ir iesaistīti orķestranti un klausītāji. Spēle ir pirms koncerta sākuma, taču tā izpaužas koncerta laikā. 6) Spēle notiek, sākas, noslēdzas, turpinās. 7) Spēles ontoloģiskais pamats nav atvasināms un izdomāts, bet ieraudzīts dažādajās spēles izpausmēs. Spēle izsaka zināmu kārtību, ietver atkārtošanos, un turpu–šurpu kustībā rada noteiktas kultūras vērtības, kas nostiprinās cilvēka apziņā.

Gadamers darbā „Patiesība un metode”, izgaismojot spēles ontoloģisko pamatu, skata mākslasdarba esamības veidu. Iesākot nodaļu par spēli, viņš raksta, ka vispirms spēles jēdziens ir jāatsvabina no subjektīvās nozīmes, kāda tai ir Kanta un Šillera filosofijā, tad no spēles jānošķir spēlējošā izturēšanās, jo tā ir saistīta ar citiem izturēšanās veidiem, un tā mēs varam nonākt pie tā, ka spēle ir kaut kas nopietns. Gadamers raksta: “Spēlei ir pašai sava būtība, kas nav atkarīga no to apziņas, kuri spēlē. Spēle pastāv arī tur – un tieši tur -, kur subjektivitātes sevbūtme neierobežo tematisko horizontu un kur nav nekāda subjekta, kas

izturētos spēlētāji.”³¹⁸ Minēšu holandiešu kultūras pētnieka Johana Heizinga teikto, kas rezonē ar Gadamera spēles skatījumu: “Nosaukt aktīvo sākumu, kas spēlei piešķir tās būtību, par garu – tas būtu pārāk; nosaukt to par instinktu – būtu tukša skaņa. Lai kā arī mēs to skatītu, šī spēles mērķtiecība izgaismo kādu nemateriālu stihiju, kas ietverta pašā spēles būtībā.”³¹⁹ Taču, lai arī spēles sākotne ir nemateriāla stihija, tomēr spēle atklājas caur spēlētājiem subjektiem, mākslasdarbiem u.c. pasaulē esošām lietām. Spēle ir primāra attiecībā pret spēlētāja apziņu, primāra attiecībā pret spēles transformēšanos mākslasdarbā.

Spēle, transformējoties skaņdarbā, kļūst redzama un dzirdama, taču tās būtība ir sasniedzama vienīgi domāšanā, uzdodot jautājumu: Kas ir spēle, un kādēļ tai iespējamās tik dažādās izpausmes formas? Atgādināšu, ka būtību konstituēšana ir fenomenoloģiskās domāšanas veikums, kurā caur dažādām fenomena izpausmēm izgaismojas fenomena būtības. Spēles būtība ir redzama kā tas, kas paliek pāri, ja „iekavās tiek ieliktas” dažādās spēles izpausmes, un izgaismojas tas kopīgais un noturīgais, kas ir ikvienas spēles pamatā. Jāsaka gan, ka 20. gadsimta filosofijā nav sastopams tīrs fenomenoloģiskās metodes pielietojums attiecībā uz spēles būtības konstituēšanu, taču gan Gadamera, gan Heizinga filosofijas spēli redz kā ontoloģisku principu.

Spēle notiek pati no sevis, tā ir kustība bez mērķa un nolūka, bez piepūles. Gadamers pamato spēles vienotību, uzrādīdams atšķirības starp spēli, spēlētāju, spēles rezultātu, kur “Īstais spēles subjekts ir nevis spēlētājs, bet gan pati spēle. Spēle ir tā, kas savaldzina spēlētāju, kas viņu iesaista, kas notur spēli.(...) Spēles pašas atšķiras cita no citas pēc sava gara. Tas sakņojas ikreiz citādi iezīmētā un sakārtotā spēles šurpu turpu kustībā, kas arī ir pati spēle. Spēles būtību veido noteikumi un reglaments, kas sniedz priekšrakstu par spēles telpas piepildi. Tā tas visumā ir tur, kur vispār pastāv spēle. Tas attiecas, piemēram, arī uz strūklakām un spēlētājiem dzīvniekiem. Spēles telpu, kurā norisinās spēle, it kā no iekšas izmēra pati spēle, un to ierobežo kārtība, ko nosaka spēles kustība, nevis tas, pret ko tā atdurās, t.i., brīvās telpas robežas, kas no ārienes ierobežo kustību.”³²⁰

Spēli varam priekšstatīt koncerta laikā. Koncerts notiek telpā, kuru ierobežo ne tikai koncertzāles sienas. Koncerts var notikt brīvā dabā, veidojot spēles lauku, kuru piepilda skaņas, orķestranti, klausītāji, ritms, kustība. Spēles notikums iezīmē spēles lauka robežas un to piepilda ar spēli. Tādā mērā, kādā spēle un spēlētājs piepilda telpu, veidojas spēles

³¹⁸ Turpat. – 107. lpp.

³¹⁹ Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. – Москва, 2003. – с. 15. – 16.

³²⁰ Gadamers H. G. Patiesība un metode. – Rīga: Jumava, 1999. – 111. lpp.

norises lauks. Ar spēles izbeigšanos izzūd arī šīs spēles lauks. Taču spēlei piemīt tieksme iemādot arī paliekošās spēles formās, kā mākslasdarbā, skaņdarbā.

Skaņdarbā spēle „transformējas par uzbūvi”, t.i. spēle iemājo darbā, dodot iespēju spēlei atkārtoties no jauna. Pēc Gadamera uzskatiem spēle mākslasdarbā ir sasniegusi pilnību, mākslasdarbs ietver spēles nemitīgu notikšanu no jauna kā šurpu-turpu kustību.

Gadamers raksta: „Šo pavērsienā, kurā cilvēku spēle sasniedz savu pilnību un kļūst par mākslu, es dēvēju par *transformēšanos par uzbūvi*. Vienīgi šajā pavērsienā spēle sasniedz savu idealitāti. Vienīgi tagad tā parādās it kā atsvabinājusies no spēlētāju attēlojošās darbības un pastāv tīrā viņu spēles parādībā. Būdamā tāda, spēle – pat neparedzamās improvizācijās – ir principiāli atkārojama un līdz ar to arī paliekoša. Tai piemīt darba – „ergon” – un nevis tikai „energeia” raksturs. Šajā nozīmē tā ir uzbūve.”³²¹

Mākslasdarbam piemīt zināma ideāla noturība - *ergon*, kas, piemēram, tiek fiksēta nošu tekstā, gleznā, celtnē. Pateicoties tam, ka spēle ir fiksēta darbā, t.i. tā ir „iebūvēta skaņdarbā”, skaņdarbu ir iespējams nemitīgi atkārtot no jauna. Taču katrs skaņdarba izpildījums ir jaunas *energeias* izpausmes, kas apliecina iespēju spēlei notikt arvien no jauna. Transformēšanās par uzbūvi ir domājama gan kā iespējamība spēlei notikt arvien no jauna, gan spēlei sākotnēji piemītošā tieksme raisīties uz āru. Tādēļ arī transformēšanās par uzbūvi ir princips, kas raksturo spēles būtību, spēlei vienmēr ir tieksme iemādot esošajā tāpat kā mākslai mākslasdarbā.

Minēšu piemēru: Tiek atskaņots kāds Bēthovena skaņdarbs, komponists nav klāt skaņdarba izpildījumā. Šeit redzams, kā mūzikā spēle transformējas dubultīgi - sākotnēji spēle „transformējas par uzbūvi” Bēthovena radītajā skaņdarbā. Vēlāk šis skaņdarbs atkal transformējas no jauna, šodienas izpildījumā, un spēle atkārtojas. Transformēšanās par uzbūvi ir veids, kā spēle izspēlējas jaunā veidolā. Katrs jauns skaņdarba izpildījums ir arvien jauna transformēšanās par uzbūvi, kas apliecina spēles turpu – šurpu kustību, kuru varam domāt kā kustību, kura notiek attiecībās: nošu teksts un izpildījums, diriģents un orķestris, klausītājs un orķestranti, skaņdarbā atstātās komponista intences un to transformēšanās izpildījumā. Gadamers raksta: “Tādējādi transformēšanās par uzbūvi paredz, ka tas, kas ir bijis pirms tam, vairs nepastāv. Taču tas, kas ir tagad, kas attēlojas mākslas spēlē, ir patiesi paliekošais... Tas, kā tieši nav, ir tieši spēlētājs, turklāt par spēlētāju ir jāuzskata arī dzejnieks vai komponists.... Spēlētāja (vai dzejnieka) vairs nav, ir tikai viņu spēlētājs.”³²² Mūzika bez transformēšanas par uzbūvi nav ne saredzama, ne sadzirdama.

³²¹ Turpat. – 114. lpp.

³²² Turpat. – 115. lpp

Tādēļ transformēšanās ir tik pat nozīmīgs nosacījums spēles notikšanai, kā kustība, atkārtotība, spēles lauks un telpa.

Spēle attēlo sevi, katru reizi atklājoties no jauna. Tam kā spilgtu piemēru Gadamers min mūziku: “... visskaidrāk tas izpaužas mūzikā – (mākslas) darbs sastopas pats ar sevi, gluži tāpat kā kultā sastopams dievišķais. Te kļūst redzams tas metodiskais ieguvums, ko sniedz vadīšanās pēc spēles jēdziena. Mākslasdarbs nav izolējams no apstākļu “kontingences”, kuru nosacījumā tas sevi rāda, bet tur, kur norisinās šāda izolācija, rodas abstrakcija, kas reducē darba savpato būtmi. Tas pats pieder pie pasaules, ko attēlo. Izrāde tikai tur ir izrāde, kur tiek spēlēts, bet mūzikai noteikti ir jāatskan.”³²³

Pēc Gadamera ieskata spēle mākslasdarbā ir nozīmīgtverošs veselums, “jēgas kontinuitāte, kas sakļauj mākslas darbu ar eksistences pasauli.”³²⁴ Spēles notikums ir iekļauts vēsturiskā tradīcijā. Spēle notiek eksistences pasaulē, kurā skaņdarba izpildījums gūst arvien jaunas jēgas un nozīmes, notiek arvien jauna skaņdarba atdarināšana un interpretācija. Tas ir process, kas vienmēr atvērts nākotnei, saglabājot skaņdarba būtību. Gadamers raksta: “Interpretācija gan zināmā nozīmē ir pērcradīšana, taču šī pērcradīšana neseko iepriekšējam radīšanas aktam, tai pašapjēgti jāattēlo radītā darba figūra.”³²⁵

Jaunas jēgas un sapratnes veidošanos Gadamers pamato ar atšķiršanu un neatšķiršanu. Ir divas nesaraujamas lietas, piemēram, ir skaņdarbs kā nošu teksts un ir arī šī skaņdarba izpildījums. Tas iezīmē kādu atšķiršanu, bet pastāv arī skaņdarba nošu teksta un izpildījuma neatšķiršana, kas ir patiesības vienība.

Ikviens jauns skaņdarba izpildījums ir patiesības arvien jauna atklāšanās un jauna interpretācija. Katra jauna interpretācija ir arī pērcradīšana. Skaņdarba interpretācijas izgaismo skaņdarba jēgas, veido jaunus sapratnes horizontus. Pagātnē radītie mākslas darbi ienāk tagadnes interpretācijās, taču, lai mākslas darbs nezaudētu tajā glabāto patiesību, tad šai jaunajai interpretācijai jābūt mākslasdarba patiesību izteicošai. Skaņdarba interpretācija, no vienas puses, ir iekļauta vēsturiskā tradīcijā, no otras, tās ir attiecības starp interpretētāju un skaņdarbu.

Tas redzams, piemēram, balsī izrunātā tekstā, aktiera spēlē, dziedājumā. Katrs jauns izpildījums, katrs jauns lomas iestudējums ir teksta pērcradīšana balsī, katra dziedātāja vokālais izpildījums ir jauna šī skaņdarba izskanējums, taču patiess izskanējums ir patiesa mākslasdarba saprašana. Un tādā gadījumā spēlētais ir transformēšanās patiesajā.

³²³ Turpat. – 119. lpp.

³²⁴ Turpat. – 134. lpp

³²⁵ Turpat. – 122. lpp.

Patiesības atklāšanās iespējamība sakņojas kādas nedefinējamās sākotnes atzīšanā, kura ir domājama kā esamības apslēptības neapslēptība Heidegeram; kāda vēl netrasmēta būtība, “*energeia*, kuras teloss ir tajā pašā”³²⁶ un kopību dibinoša izjūta Gadameram. Jo tuvāk mēs esam šai nedefinējamajai sākotnei un jo tā dabiskāk un brīvāk raisās redzamās, dzirdamās un apjēdzamās formās, jo patiesība ir notikusi kādā sākotni sadzirdētā un saskatītā veidā. Gadamers uzskata, ka patiesības saprašana ir atļaušana vēsturiskajai pieredzei ienākt sevī, jēgas redzēšana un jaunas jēgas radīšana.

Spēles sasaiste ar patiesību notiek mākslasdarbā. Gadamers raksta: “No spēles attēlojuma izriet tas, kas ir. Tajā tiek izvedināts un parādīts gaismā tas, kas citādi vienmēr izvairās un noslēpjas.”³²⁷ Mūzikā spēle iegūst dzirdamību un redzamību, patiesība iegūst kādu formu. Spēlētāis nav pārvietošanās citā pasaulē, bet gan mūzikas patiesības izgaismošanās skaņdarba izpildījumā.

Spēli kā pirmo mūzikas stratu raksturo mūzikas fenomenologs Tomas Kliftons. Viņš uzskata, ka spēle izsaka mūzikas būtību. Spēle nevar divas reizes atkārtoties tieši tā, kā tā jau ir spēlēta. Spēles notikumam klāt vienmēr ir cilvēks, viņa apziņa un ķermenis, kas ietekmē spēles norisi. Ne retoriski žesti, ne stabila struktūra spēlē nevar būt viena bez otras. Mūzikas spēle notiek starp strukturālu shēmu un retorisku plānu, to raksturo spēles izpaušanās kā brīvība un kontrole, stabilitāte un plūdums.

Minēšu piemēru par struktūras un žestu saistību skaņdarba izpildījuma laikā, kurā līdz darbojas vairāki komponenti – skaņdarba nošu teksts; katra atsevišķa mūziķa spēle kā apziņas-ķermeņa darbība; kopīgais skaņdarba izpildījums, kurā vienlīdz piedalās arī citi orķestra mūziķi; diriģenta žesti, apzinātā ķermeņa darbība, kura vienmēr ir saistīta ar nošu tekstā ietvertajiem noteikumiem. Skaņdarba izpildījumā savienojas brīvība un plūdums ar stabilitāti un kontroli, skaņdarbs ar diriģenta iecerēm, orķestranta brīvība ar diriģenta un nošu teksta kontroli, kuru varam nosaukt par spēles izpausmi mūzikā. Mūziķi ir spēles spēlētāji, viņi īsteno spēles noteikumus. Skaņdarba izpildījums notiek būdams jau iekļauts esamības spēlē, un mūzikas spēle nevar notikt ārpus spēles ontoloģiskajām struktūrām. Mūzika ir tikai viens no spēles ontoloģisko struktūru izgaismošanās veidiem. Piemēram, arī lasot referātu mēs esam iekļauti spēlē. Spēles ontoloģiskā struktūra ir klātesoša gan skaņdarba izpildījumā, gan referāta lasījumā, tikai katru reizi tā izgaismojas citā ‘uzbūvē’. Spēle referātā izpaužas noteiktā formā, kurā ir: runātājs, viņa balss intonācijas, žesti, pauzes, ir klausītāji, ir telpa un laiks, kurā noris spēle. Arī referāta tekstā pirms tā nolasīšanas ir spēle

³²⁶ Turpat. – 116. lpp.

³²⁷ Turpat. – 116. lpp.

kā šurpu – turpu kustība starp filosofu uzskatiem un referāta autoru. Spēles notikšana tekstā piešķir jaunas jēgas. Spēle apliecinās kā šurpu – turpu kustība starp tekstu un runāto, runāto un saklausīto, tā iegūst dialogisku formu, un veidojas noteikts spēles lauks. Spēles lauks nav domājams tikai kā fiziska spēlētāju atrašanās vieta, kuru ierobežo sataustāmas un saredzamas sienas, spēles telpu iezīmē notiekošā spēle. Katrai spēles izpausmei ir savs spēles lauks, kas mērojams gan ar dažādiem fiziskiem attālumiem, gan spēlētājiem un skatītājiem. Taču ikviena spēles izpausme notiek redzamības un dzirdamības horizontā, veidojot noteiktu jēgpilnu pasauli, kura konstituējas spēles notikuma laikā.

Spēle nemitīgi transformējas. Saskaņā ar Gadamera filosofiju, skaņdarba izpildījumu varam priekšstatīt kā spēles transformēšanos jaunā uzbūvē, spēles izpausmi esošajā.

Pēc Tomas Kliftona uzskatiem spēles būtība ir raksturojuma ar tai sākotnēji piemītošām stratām: spēli, ķermenisko, telpu, laiku. Pēc Tomasa Kliftona uzskatiem mūzikas spēles strata ir saistīta ar rituālo un heirstisko funkciju. Rituālā darbība ir redzama kā cilvēka uzvedība noteiktā formā, tā nav nenoformēta kustība, bet gan mērķtiecīga. Spēlei ir heirstisks raksturs, tā vienmēr kaut ko atklāj. Tādēļ muzikālā pieredze vienmēr ir jau kaut kas zināms un kaut kas nezināms. Muzikālā pieredze ir dialogs, un šajā dialogā vienmēr ir klāt kāds jauns atklājums, tas vienmēr atklāj kādu iepriekš nezināmo.

Mūzikas ķermenisko stratu raksturo sajūtas, kas ir klātesošas mūzikas pieredzē. Merlo-Pontī filosofijas ietekmē Kliftons uzsver ķermeņa nozīmi jēgveidošanās procesā. Mūzika ir intencionāla darbība, dinamisks process, kurās skaņas kļūst jēgpilnas. Skaņas kļūst par mūziku tad, kad tām ir mūzikas skaņu jēga. Skaņu jēgveidošanā ir iesaistīts ķermenis, ticība, griba, apziņa. Jēgveidošanās procesā mūzika ir piederoša gan izpildītājam, gan klausītājam. Mūzikas pārdzīvojuma laikā veidojas savstarpēja piederēšana - mūzika pieder man, un es piederu mūzikai.

Mūzikas pieredzi viņš skata kā dzirdētā pieredzi - ir jāklusās tajā, kas ir dots, un tas, kas ir dots, tā ir mūzika sevī. Kliftons piedāvā mūzikas definīciju: „Mūzika ir ikvienas skaņas iespējamības aktualizācija, kas dota cilvēkam, un kuras jēgu viņš pieredz ar ķermeni – t.i., ar apziņu, jūtām, sajūtām, gribu un metabolismu. Tas rada nepārprotamu jautājumu: Kāda veida skaņas nav mūzika? Uz šo jautājumu nav iespējams atbildēt, skatot tikai skaņu vienu pašu, jo viena un tā pati skaņa atšķirīgos apstākļos var tikt interpretēta gan kā mūzikas skaņa, gan ne.”³²⁸ Atzīmēšu, ka mūzika kā viens no komplicētākajiem dzirdamajiem fenomeniem ietver skaņas visdažādākajās izpausmēs, mūzikas instrumentu skaņas, balss skaņas, trokšņus, kuri skaņdarbā pārtop par mūzikas skaņām. Skaņas ir „materiāls”, no

³²⁸ Clifton T. Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology. – Yale University Press, 1983. – P. I.

kurām mūzika tiek veidota, tādēļ mūziku mēs nevaram reducēt tikai uz skaņām. Mūzikas skaņas tiek konstituētas ar mūzikas skaņas jēgu.

No vienas puses mūzikas skaņas ir hilētiski dotas sajūtās, ķermeniskā uztvērumā, taču ķermenisks uztvērums vienmēr ir arī apziņas darbība, mūzikas skaņas ietiecas dvēselē un uzrunā klausītājus. Mūzika un mūzikā iekļauta persona vienmēr ir abpusējā vērstībā, kuru vieno uztvere. Uztveri Kliftons salīdzina ar divvirziena ielu - no vienas puses uztverē nevaram būt pasīvi, no otras, nevaram mainīt uztverē esošā objekta būtību. Tas nozīmē, ka, piemēram, Mocarta sonāte eksistē neatkarīgi no manis, bet tai ir nozīme priekš manis tikai tad, ja es to uztveru. Kliftons saka, ka mūzikas jēgas pamatā ir uztverošs adekvātums, līdz ar to tā ir personiskās perspektīvas vai orientācijas funkcija.

Kliftona mūzikas fenomenoloģija ietekmējas arī no Heidegera filosofijas. Mūzikas būtības noskaidrošanā svarīgi ir ievērot Heidegera principu „ļaut būt”, atvērtību un patiesu klausīšanos. Konstatēt mūziku var „ļaujot lietām būt”. Kliftons raksta: “Mēs ļaujam lietām – iekļaujot arī citus cilvēkus – runāt no sevis tā vietā, lai diktētu tām safabricētas kultūras un metafiziskas kategorijas. Tajā vietā, lai mūziku ievietotu telpiskā formā, kas ir vizuāli orientēta, mēs ļaujam tai runāt no viņas pašas formas. Un pāri visam, mēs pārstājam mūzikā diktēt rietumu formas kā tādas. Mēs atļaujam realitātei tās pašas valodu un balsi. Mēs ļaujam tai “dziedāt” viņas pašas modalitātēs un formās. Un, kad mēs to pētām, mēs neiedarbojamies ar zinātniskām kategorijām. Tādēļ patiesa fenomenoloģiska attieksme ir *klausīšanās*.”³²⁹

Kliftona skatījumā Heidegera filosofija pamato, ka mēs nedrīkstam mūzikai atņemt tās dzīves mirkli. Laiku Kliftons skata balstoties uz fenomenoloģisku laika izpratni. Notikumi, cilvēku dzīves, mūzika, noris tiem piemītošā laikā, kas ir pieredzes konstituēts laiks. Laiks ir komplicētas savstarpējas attiecības starp cilvēkiem un notikumiem nevis objektīvs „iesaiņojums”, kurā ievietojas notikumi un cilvēki. Notikumi dzīvo cilvēkā, un cilvēks pārdzīvo laiku. Kliftons laiku raksturo kā apziņas pieredzi, kurā nemitīgi notiek izmaiņas - laiks ir laicisks lauks, kurš izplešas un saraujas. Atšķirībā no kaut kādām fiksētām robežām, laika lauku raksturo elastīgi, pārklājošies horizonti, kas pieļauj iekļaušanos nākotnē un pagātnē. Ideja par laika horizontiem paplašina tagadni, izsaka saistību ar pagātņi un nākotni. Tagadne nav hermētiski izolēta no pagātnes un nākotnes. “Tagadnes identitāte pamatojas ar to, ko pagātne un nākotne `redz` no tās.”³³⁰ Laika

³²⁹ Turpat. – P. 17.

³³⁰ Gadamer H. G. Patiesība un metode. – Rīga: Jumava, 1999. – 57. lpp.

horizonti mūzikā parāda toņu attiecības to tiešā ilgstamībā, katrs tonis ir tagad tikai tādēļ, ka kaut kas ir pagājis. Kliftons saka, ka fenomenoloģijā lietotie jēdzieni retence un protence parāda laicisko horizontu paplašināšanos ar pagātņi un nākotņi. Bez retences un protences kā laika horizontu saaušanas mūzikas pieredze būtu neiespējama. Mūzikai piemītošais laiks ir atvērts horizonts kā pieredzē esošs mūzikas pārdzīvojums.

Mūzikas laiks nav atdalāms no mūzikas telpas. Kliftons mūzikas telpas raksturojumā izmanto Merlo – Pontī uztveres fenomenoloģiju. Uztverošie akti vienmēr ir novietoti telpiskā orientācijā vai telpiskā perspektīvā. Būt – tas nozīme ieņemt arī vietu telpā. Mūzikas telpa ir atšķirīga no objektīvās telpas, kuru mēs aprakstām ar vizuālām, fiziskām vai ģeometriskām noteiksmēm. Mūzikas telpa ir fenomenāla lauka ķermeniska pieredze. Mūzikas telpa ir darbības lauks, un ķermenis ir mūzikas uztveres instruments, sinerģētiska sistēma, kas atsaucas uz situāciju. Uztvere ir sinestētiska, tā ir visa ķermeņa darbība. Mēs nevaram ne runāt, ne domāt, ne sajūst, ne redzēt, ne dzirdēt bez ķermeņa. Ķermeņa darbība mūzikā ir jēgpilna, tonis vienmēr ir saistīts ar ķermenisko darbību. Telpiskums mūzikā parādās kā aktīva, sinestētiska darbība.

Pieredzot mūziku, atrodamies mūzikas telpā, kuru Kliftons raksturo kā tekstūru, kurā mēs dzirdam ilgstamību, intensitāti, toņu kvalitāti, žestu, skaņu aktivitāti un blīvumu. Blīvumu regulē klusuma ienākšana un aiziešana. Telpa ir daudzdimensionāla, tās centrs nav tonis, bet ķermenis. Ķermenis kustās telpā un atrodas telplaiciskā pieredzē, un mūzika ir ķermeniska darbība mūzikas telpā.

Mūzikas būtības fenomenoloģisks skatījums ietver vairākus aspektus: 1) Mūzikas tiek tverta kinestētiski. 2) Mūzikas būtības noskaidrošanā tiek izmantots Heidegera princips „ļaut būt” –Tā ir patiesa klausīšanās tajā, kas skan. 3) Mūzikas būtība izgaismojas fenomenoloģiski – dialektiskas domāšanas ceļā, īstenojot Huserla redukcijas metodi attiecībā uz mūzikas fenomenu un apvienojot to ar dialektisku metodi. 4) Mūzikas būtības noskaidrošanā tiek izmantota hermeneitiskā metode. 5) Fenomenoloģija kā mācība par būtībām ietver jautājumu par mūzikas fenomena būtības konstituēšanu.

Kā redzams Alekseja Loseva, Džozefa Šmita, Martina Heidegera, Tomasa Kliftona, Hansa Georga Gadamera darbos, mūzikas būtība ir sasniedzama fenomenoloģiskas, dialektiskas domāšanas ceļā, izmantojot fundamentālonoloģiskas nostādnes un hermeneitisku pieeju. Mūzikas būtībai ir hilētiska iedaba, tā skar dvēseli, jūtas. Uz racionalitāti balstīta filosofija, tīra fenomenoloģiskās redukcijas izmantošana būtību konstituēšanā nav pietiekama, tādēļ arī līdzšinējā domāšanas pieredzē nav atrodami

pētījumi, kuros mūzikas būtība būtu konstituēta īstenojot tikai klasiskās fenomenoloģijas metodi, t.i. redukciju un fenomenoloģisko refleksiju. Mūzikas būtības skatījumi apliecina, ka fenomenoloģiju iespējams saistīt ar citām filosofijām, kaut arī Huserls sākotnēji fenomenoloģiju izveido kā stingru zinātņu, kura nodalāma no citām filosofijām. Taču jāatzīmē arī tas, ka dialektiska domāšana, hermeneitika un esamības domāšana nav pasaules ainu veidojošas filosofijas, bet gan radniecīgas fenomenoloģijai. Tās parāda ceļu, kā domāšanā sasniedzam mākslas, tajā skaitā, mūzikas būtību, kā cilvēks ir pasaulē kopā ar citiem un lietām. Huserla klasiskā metode ir izmantojama izgaismojot izziņas iespējamības būtības un parāda, kā mūzika tiek tverta kā jēgpilns fenomēns un laikobjekts, kā konstituējas mūzikas jēga un pieredzes laiks.

Kopumā šie dažādie raksturojumi parāda, ka mūzikai imanenti piemītošais laiks, telpa, kustība, spēle, hilētiskais un ideālais, skaitlis ir tās būtību raksturojošie jēdzieni. Taču, ja šos jēdzienus neskatām saistībā ar mūziku, tie varētu izteikt arī kāda cita fenomena būtību. Tādēļ mūzikas būtība ir skatāma caur tās izpausmēm un transformēšanos notiektā formā, t.i. skaņdarbā un tā izpildījumā.

Skaņdarba skanējumu mēs tveram kinestētiski, bet mūzikas būtības konstituēšana notiek domāšanā. Mūzikas būtība tiek aizsniegta filosofiskās domāšanas ceļā un raksturota ar filosofijas jēdzieniem. Taču mūzikas būtības konstituēšana sākas no tā, kā mūzika ir dota, un mūzika ir dota skaņdarbā tās tvēruma laikā.

4.3. Mūzikasdarba ontoloģija: jautājums par būtību un interpretāciju

Filosofijā mūzikasdarbs kā patstāvīgs izpētes objekts ienāk 20. gadsimtā, taču mūzikasdarba nodalīšana no mūzikas nekad nevar būt pilnīga, tās organiski ir saistītas vienā veselumā.

Mūzikas un mūzikasdarba fenomenoloģisks skatījums iekļauj jautājumus par appasauli, intersubjektivitāti, jēgas konstituēšanos, iekļautību horizontos, apziņu-ķermeni, eksistenci, fenomēnu, pārdzīvojumu un pieredzi, telpu un laiku, intencionalitāti, būtību, saprašanu, tradīciju, redzamo un dzirdamo, simbolu un formu, mūzikasdarba autentiskumu, nozīmēm u.c. Taču neatkarīgi no tā, kādās filosofiskās nostādnēs mūzikasdarbs tiek skatīts, tas *ir*, saglabājot pats savu identitāti.

Jautājums par to, kas ir mākslasdarbs, kas mūzikasdarbs nodarbina gan mākslas pētniekus, gan filosofus. Stefans Deivis pētījumu „Tēmas mūzikas filosofijā (Themes in the philosophy of Music)” iesāk ar vārdiem: „Es studēju filosofiju ar mērķi rakstīt par

mūziku.”³³¹ Jautājumi, kurus uzdod filosofija, atšķiras no citu zinātņu jautājumiem, tadēļ arī mūzikas interpretācijas filosofijā būtiski atšķiras no muzikoloģiskām analīzēm, un filosofijā tiek pieļauts abu jēdzienu lietojums – gan *skaņdarbs*, gan *mūzikasdarbs*.

Modernajā mūzikā sastopami skaņdarbi, kuru nošu teksti ir nepabeigti, mūziķiem atstājot radošu iespēju pašiem turpināt komponista atstātās intences. Skaņdarba izpildījumā tiek izmantoti ne tikai mūzikas instrumenti un cilvēku balsis, bet trokšņi, skaņu izraisoši priekšmeti, bezpersoniskas tehnoloģiskas skaņas. Skaņdarba iekšējā kārtība ir “nekārtība”. Skaņdarbā izmantotās vielas un formas mainās, taču mūzikasdarba būtība saglabājas.

Tāpat ir ar tēlotājmākslas darbu – krāsas, vielas, formas³³², kuras gadsimtiem ilgi raksturoja darinājuma piederību mākslai, tiek papildinātas ar līdz šim mākslas sfērai neraksturīgiem priekšmetiem, vielām un izpausmēm. Robežas ir tik izplūdušas, ka par skaņdarbu var uzskatīt gandrīz visu, kas satur skanējuma iespējamību, un ja ir kāds, kas šo darbu uztver kā muzikālu. Par mākslasdarbu var dēvēt ikvienu radītu priekšmetu un notikumu, ja tas tiek izrādīts kā mākslas sfērai piederošs.

Darba piederību mākslai nenosaka tikai mākslasdarba viela un forma, mākslasdarbs īpašā veidā koncentrē redzamā un dzirdamā, domātā un iztēlotā pieredzi un mākslu pašu. Var būt darbs, kurā tiek īstenotas gadsimtu laikā pārbaudītas un nostabilizējušās formas un vielas, taču tas var nebūt mākslasdarbs. Raisās jautājums: Kas tādā gadījumā ir mūzikasdarbs?

Filosofiskās atziņas dod iespēju mūzikasdarbu skatīt kā fenomenu, lietu, patiesības notikšanas vietu. Huserla skatītās fenomena priekšmetiskā un parādības dotības; Heidegera filosofijā izgaismotā esamība un esošais, patiesība, lietas un mākslas būtība, būtības būtiskošanās; Gadamera mākslas skatījums tradīcijas kontekstā ir teorētisks pamats mūzikasdarba filosofiskiem skatījumiem.

Atšķirībā no mūzikas semantiskiem un konvencionāliem, no sociāliem skatījumiem fenomenoloģija uzdod jautājumu: Kas ir mūzikasdarba būtība?

Fenomenoloģiskie skatījumi parāda, ka mūzikasdarba būtību raksturo iekšēja ontoloģiska struktūra, kura tam piemīt neatkarīgi no laikmeta un stila, kad tas ir radīts. Taču fenomenoloģiskajā tradīcijā mūzikasdarbs tiek skatīts arī kā ietverts hermeneitiskos un vēsturiskos horizontos. Šīs divas pieejas sniedz iespēju pēdējo gadu desmitu mūzikas

³³¹ Davies S. *Themes in the Philosophy of Music*. – New York: Oxford University Press, 2003. – P.1.

³³² Mākslasdarba piederību mākslai nenosaka tikai krāsas, viela, formas, bet arī mimēzes princips, normatīvisms, stili u.c.

fenomenologu uzskatus saistīt ar vienu vai otru fenomenoloģiskās perspektīvas vērstību, t.i., izmantojot Huserla klasisko fenomenoloģiju vai Heidegera hermeneitisko fenomenoloģiju.

Fenomenoloģija aptver vairākus aspektus, parādot, ka: 1) mūzikasdarbs ir fenomens; 2) mūzikasdarbam ir sava iekšēja ontoloģiska struktūra, kas to atšķir no citas iedabas fenomeniem; 3) mūzikasdarbs tiek izgaismots ar tādiem jēdzieniem kā dotība, intencionalitāte, iekšējs laiks u.c.; 4) mūzikasdarba būtība ir nemītīgā mainībā un ietekmēs, un raksturo komplicētu, kustībā esošu fenomenu; 5) mūzikasdarbs ir iekļauts vēsturiskā un hermeneitiskā tradīcijā; 6) mūzikasdarbs ir intersubjektīvs notikums.

Poļu fenomenologa Romāna Ingardena filosofiskie pētījumi sniedz precīzu mūzikasdarba ontoloģiju, izzīmējot mūzikasdarba struktūrelementus - ideāls, reāls un tīra intencionalitāte. Viņš aplūko mūzikasdarba iekšējo struktūru, balstoties uz Edmunda Huserla izstrādāto klasisko fenomenoloģiju. Ontoloģiju Ingardens saprot daudz neatkarīgāku no subjektivitātes kā Huserls. Ingardena pētījuma mērķis ir izgaismot mūzikasdarbam imanenti piemītošās ontoloģiskās struktūras. Ja Huserls skaņu un melodiju skata kā piemērus, lai izgaismotu izziņas iespējamības būtības, iekšējās laikpziņas un intencionālās struktūras, tad Ingardena mūzikasdarba skatījums koncentrējas uz apziņā tvertā fenomena ontoloģiju.

Ingardens klasiskās fenomenoloģijas iestādnes piemēro atsevišķu fenomenu kā literārs darbs, mākslasdarbs, mūzikasdarbs, arhitektūra, filma analizēm. Mūzikasdarbu viņš skata no vairākiem aspektiem kā performanci, mentālu pieredzi, nošu tekstu, akustisku un neakustisku objektu. Ingardens secina, ka mūzikas darba būtība un tā ontoloģiskās struktūras nav mentālās pieredzes izpausmes, un mūzikas darba identifikācija ar mentālu pieredzi ir kļūdaina. Katram komponistam un klausītājam ir sava subjektīva pieredze, tās ir dažādas un atšķirīgas. Tās ir klātesošas gan radot mūziku, gan to klausoties, taču mūzikasdarba būtība ir „aiz”, „zem” vai „virs” mentālās pieredzes un uzrāda struktūras, kuras piemīt ikvienam mūzikasdarbam, neatkarīgi no tā, kas skaņdarbu ir radījis, kas to ir izpildījis un klausījies, kāda mūzikas forma tiek izmantota skaņdarba radīšanā.

Mūzikasdarba būtību raksturo īpašs esamības mods – tīra intencionalitāte. Tīra intencionalitāte ir aizsniedzama fenomenoloģiskās domāšanas ceļā, mūzikasdarbu atbrīvojot no psiholoģisma un mentālās pieredzes. Taču mūzikasdarba tīrā intencionalitāte bez skaņdarba nav iespējama, tā tiek konstituēta no tā, kā skaņdarbs ir dots apziņā. Skaņdarbs ir reāli esošs, kura tvērumi ir jēgpilns, savukārt tīra intencionalitāte ir attiecināma uz ideālo dotību sfēru. Tīra intencionalitāte tiek konstituēta kā mūzikasdarba būtība un eksistences mods. Mūzikasdarba intencionalitāte kā dzirdama ir skaņdarba skanējumā, kā redzama tā ir

nošu tekstā, taču tīra intencionalitāte kā mākslas darba ontoloģiskā struktūra nav ne dzirdama, ne redzama, tā ir tverama evidencē, fenomenoloģiskajā izgaismojumā. Tīra intencionalitāte parāda, ka mūzikas darba būtība ir neatkarīga no tā radītāja un uztvērēja, taču tā konstituējas jēgpilnā tvērumā.

Ja mēs mūzikasdarbu skatām kā tīru intencionālu objektu, tad tas ir ideāls objekts, bet kā reāls objekts tas ir skaņdarbs un ietiecas ontiskajā, tas ir esošajā un ir piepildīts ar noteiktām saturiskām kvalitātēm. Mūzikas darbā kā reālā objektā ir ietverta tik pat labi autora radošā, kā arī klausītāja uztverošā darbība.

Intencionalitāte kopumā ietver gan darba saturiskās kvalitātes, gan ontoloģiski autonomu intencionālo struktūru, tā saukto tīro intencionalitāti. Spēja intencionālajā struktūrā ietvert saturisko, ideālajā reālo ir būtiska mākslas darba pazīme. Intencionāla objekta saturs ir pretrunīgs un vienmēr nepabeigts - intencionalitātes pārklājas, raisa jaunas intences. Intencionalitāte nav domājama līdzīgi kā matemātiska formula, kurā mainīgo vietā ievietojam dažādus skaitļus. Intencionalitāte nav domājama kā sastingusi, absolūta struktūrā, kurā īstenojas komponista, izpildītāja un klausītāja intences, bet gan kā nemitīgi notiekoša būtība, kura konstituējas līdz ar skaņdarbu.

Ja nebūtu skaņdarbu, nebūtu iespējams konstituēt mūzikas būtību raksturojošo tīro intencionalitāti. Intencionalitātei mūzikasdarbā ir vairākas izpausmes: komponista intences īstenojas nošu tekstā, nošu teksts intencionāli turpinās izpildījumā, skaņdarba izpildījums intencionāli nosaka skanējuma telpu un laiku, skaņdarbu intencionāli tver klausītājs, taču nošu teksts intencionāli nenosaka vietu, kur tas būs izpildīts. Skaņdarbs nevar parādīties tad, kad tas ir pats sevī, tas ir intencionāli saistīts ar notikumu, kurā tas atklājas.

Ingardens saka, ka mūzikasdarbs ir fenomēns, kas ir gan sevī, gan atskaņojumā. Katram klausītājam tas ir citāds. Nav iespējams pašidentisks mūzikasdarbs, jo to nevar atdalīt ne no izpildījuma, ne no pārdzīvojuma. Viņa mūzikas ontoloģija uzdod jautājumu – Kā viena un tā pati lieta atklājas atšķirīgās kvalitātēs? Kā ir iespējams noteikt identitāti, ja mūzikasdarbs ir performancē, izpildījumā, pats sevī un individuālā pieredzē? Kā ir iespējams izgaismot mūzikasdarba ontoloģisko struktūru, ja tas ir gan nošu tekstā, gan skanējumā, ja tas ir notikums komponista, atskaņotāja un klausītāja apziņā, ja mūzikasdarbs ir intersubjektīvs notikums?

Šie jautājumi nodarbina mūzikas filosofus, un mūzikasdarba filosofiskajā raksturojumā iezīmējas vairāki kopīgi skatpunkti: Tie ir: 1) mūzikasdarba parādības dotība kā performance; 2) mūzikasdarbs kā enerģētiska tapšana; 3) mūzikasdarbam imanenti piemītošais laiks; 4) reālā un ideālā vienotība mūzikasdarbā; 5) mūzikasdarba

intencionalitāte; 6) mūzikasdarbs kā iekļauts kultūrā un mentālā pieredzē; 7) mūzikasdarbs kā patiesība; 8) mūzikasdarba identitāte; 9) mūzikasdarbs kā intersubjektīvs pārdzīvojums.

Mūzikas parādības dotība – performance ir skatīta gandrīz ikvienā fenomenoloģiskā skaidrojumā, sākot jau ar Romāna Ingardena mūzikasdarba ontoloģiju līdz pat mūsdienu mūzikas filosofiem. Ikviens skaņdarbs potenciāli ietver iespēju atskanēt, uzskatāmi parādot, ka skaņdarbam ir sākotnēji piemītošas divas dotības – priekšmetiskums un parādīšanās. Lai arī Ingardena analīzēs nav tiešas atsauces uz Huserla filosofijā skatītajām divām fenomena dotībām – priekšmetisko un parādības, tomēr viņa analīzes parāda, ka performance ir skaņdarba parādības dotība, savukārt, skaņdarba priekšmetiskums ir kompozīcijas nošu tekstā atstātās komponista intences. Performance plašākā nozīmē nav tikai skaņdarba izpildījums, bet performance var tikt domāta kā ikviens veids, kurā mūzikasdarbs no jauna izgaismojas. Zināmā mērā arī filosofisks mūzikasdarba apraksts ir performance. Mūzikasdarbs izgaismojas filosofa domās un filosofiskā tekstā, apliecinot, ka fenomena būtība un dotības ir konstituējamas fenomenoloģiskās domāšanas iestādnēs.

Skaidrības labad citēšu Huserla sniegto heksaedra aprakstu un salīdzināšu to ar skaņdarba daudzveidīgās parādīšanās potencialitāti. Šajā salīdzinājumā ir redzams, kā intenču saturiskā bagātība, kas vērsta uz tvērumā esošu objektu, apliecina nosacītu bezgalību. Heksaedram kā ģeometriskai figūrai nav kopīga priekšmetiskuma ar skaņdarbu, bet ir kopīgs pats priekšmetiskums tādā nozīmē, ka ikvienam fenomenam piemīt konstituējams priekšmetiskums – ideāls, materiāls, sadzirdams, saredzams utt.

Huserls par heksaedra priekšmetiskuma daudzējo parādīšanos raksta: “Ja es, piemēram, tematizēju heksaedra uztveršanu, tad tīrajā refleksijā ievēroju, ka šis heksaedrs kā priekšmetiska vienība ir dots kontinuitīvi visā tā parādīšanās veidiem piemītošajā daudzpusīgajā daudzveidībā. Tas ir arvien viens un tas pats heksaedrs – tas parādās te no vienas, te no otras puses, te vienā, te atkal citā perspektīvā, kādreiz tuvāk, citreiz tālāk, te lielākā skaidrībā un noteiktībā, te mazākā. Tomēr, līdz ko pievēršamies kādai redzamai heksaedra šķautnei vai stūrim, kādam krāsu tonim, īsāk sakot – kādam priekšmetiskās jēgas momentam, tūlīt pat mēs katrā no šiem gadījumiem secinām vienu un to pašu: tā vienmēr ir kādas daudzveidības vienība – arvien mainīgo parādīšanās veidu, īpašo perspektīvu vienība ar tās subjektīvā “te” un “tur” atrašanās īpašajām atšķirībām. Tieši uz to skatoties, mēs atrodam nemainīgu identisku krāsu, bet, ja reflektējam par tās parādīšanās veidiem, tad varam nonākt pie slēdziena, ka šī identitāte nemaz nav iedomājama, jo spēji mainīgajās gaismēnās tā attēlojas te atkal vienā, te atkal citā krāsu tonī. Katrā uztvēruma brīdī mums ir

darīšana ar kādu vienību, bet arī attiecīgā attēlojuma brīža nosacīto vienību – tā ir krāsas vai šķautnes ikmirkīgais sevis pašas attēlojums.”

Huserls heksaedru apraksta nevis no ģeometrijas iestādnes, bet no fenomenoloģiskās. Heksaedrs ir citas dotības fenomens nekā skaņdarbs, bet arī skaņdarba fenomenoloģisks apraksts satur šo pašu fenomenoloģisko pieeju. Jo gan heksaedru, gan skaņdarbu iespējams aprakstīt kā apziņas pieredzē esošus fenomenus, kas vienlīdz izgaismo gan atšķirīgos priekšmetiskus, kuri piemīt skaņdarbam un ģeometriskai figūrai, gan parādīšanās daudzveidības. No apziņas spējas konstituēt tieši šo priekšmetiskumu veidojas gan heksaedra kā ģeometriskas figūras jēga, gan skaņdarba jēga.

Skaņdarbam potenciāli piemīt spēja izskanēt arvien no jauna, atšķirīgi salīdzinājumā ar tā iepriekšējo izpildījumu. Citreiz skanējums ir skaidrāks, noteiktāks un precīzāks, citreiz tas attālinās no sākotnējā nošu teksta. Katrs skaņdarba fragments apliecina skaņdarba parādīšanās daudzveidīgumu. Dzirdot kādu skaņdarba fragmentu, to konstituējam ne tikai kā atsevišķu fragmentu, bet gan kā fragmentu, kas pieder tieši šim skaņdarbam. Katrā jaunā izpildījumā skaņdarbs skan citādi, katrs tā fragments atšķiras no iepriekšējā izpildījuma, taču katrā skaņdarba uztvēruma mirklī mums ir darīšana ar kādu vienību – skaņdarbu kopumā un reizē tieši ar konkrēto skanējumu, kas ir katra skanējuma ikmirkīgais sevis pašā attēlojums.

Skaņdarba jēga ir saturiski mainīga un atkarīga vienlīdz gan no intences, kas vērsta uz skanējumu, gan no skaņdarba ikreizējās parādīšanās izpildījumā. Jēgas veidošanās ietver gan izpildījuma jēgu, gan šī skaņdarba jēgu, gan mūzikasdarba jēgu vispār utt. Jēgveidošanās ietver gan iepriekšējo pieredzi, kas nāk līdz ar inteci, gan uztvēruma dziļumu, gan dzīvespasauli.

Huserla fenomenoloģijā konstituētā priekšmetiskā un parādības dotība izsaka ikviena fenomena būtību. Ja mēs šīs dotības attiecinām uz skaņdarbu, tad skaņdarbs var tikt dots gan nošu tekstā, gan performancē. Taču nošu teksts nav tikai zīmes uz papīra lapas, tās ietver komponista intences, ieceres un laikmetu, kurā skaņdarbs tika radīts. Savukārt, performance ir skaņdarba parādīšanās citā dotība – skanējumā.

Mūzikas performance ir populāra tēma, kas nodarbina daudzus filosofus – gan fenomenoloģiskai tradīcijai piederošus, gan citu filosofijas virzienu pārstāvjus. Minēšu piemērus no Romāna Ingardena, Stefana Deivisa un Džeimsa Jounga uzskatiem. Katra skaņdarba performance ir individuāla. Performances skatījums uzdod jautājumu: Kā tādā gadījumā ir iespējams saglabāt darba autentiskumu? Mūzikas filosofs Stefans Deivis uzskata, ka autentiskuma pamatā ir komponista nošu teksts un tā izpildījums. Centrālais

jautājums ir: Vai skaņdarba izpildījumā tiek īstenotas komponista intences? Deiviss it kā izņem skaņdarbu no vēsturiskā laikmeta un skata to divpusējās attiecībās – komponista radītais darbs un tā izpildījums. Viņš autentiskumu nošķir no sociālā un vēsturiskā konteksta. Kā piemēru viņš min astoņpadsmitā gadsimta mūziku, kuras atskaņošanai ir nepieciešama telpa ar koka paneļiem, bet šodien skaņdarbus izpilda koncertzālēs, kuru skanējumu ietekmē akustiskās iekārtas, liela klausītāju auditorija, skaņdarbs ir atskaņots ar mūsdienīgiem instrumentiem. Deiviss secina, ka vienīgi atbilstība starp nošu tekstu un skaņdarba izpildījumu nosaka mūzikas darba autentiskumu. Ne vizuālie, ne akustiskie, ne sociālie efekti nevar ietekmēt performances autentiskumu. Nošu teksta zīmes apzīmē vienu un to pašu toni neatkarīgi no laikmeta, kad šis darbs ir rakstīts, taču katrs izpildījums ir individuāla performance. Piemēram, viens diriģents var akcentēt emocionālo pusi, cits arhitektoniskās kvalitātes, taču autentiskums saglabājas – tas nepārkāpj skaņdarba priekšmetisko dotību. Katrā izpildījumā diriģentu intences mainās, bet tie ir autentiski attiecībā pret kompozīciju. Deivisa skatījumā performances autentiskums ir atbilstība starp nošu tekstu un tā skanējumu, kur tiek ņemtas vērā komponista atstātās intences.³³³

Deiviss min piemēru arī par elektronisko mūziku, kurā performances autentiskuma problēma kā attiecības starp nošu tekstu un tā dzīvu, vienreizīgu izpildījumu nepastāv. Elektroniskā mūzikā skaņdarba skanējums ir dots nemainīgs. Taču šeit raisās cits jautājums. Elektroniskajā mūzikā, izmantojot tikai tehnoloģiskās ierīces iespējams radīt gan jaunus skaņdarbus, gan atskaņot, piemēram, Bētovena simfoniju. Šādā gadījumā Bēthovena simfonijas atskaņojums ir absolūti autentisks. Taču varētu arī teikt, ka tā nav mūzika, jo no mūzikas tiek izņemta tās dzīvā enerģija. Bez darba paliktu diriģenti, mūziķi, nebūtu iespējams koncerts kā dzīvs notikums, un mūzikai tiktu atņemta fundamentāla funkcija – atskanēt arvien no jauna un katru reizi citādi, mūziku nevarētu raksturot kā *ergon* un *energeias* vienību.

Citviet Stefāns Deiviss atzīmē, ka mūzikasdarbs ir skatāms kā noteiktā kultūrā iekļauts. Viņš raksta: “Mūzikasdarbi ir cilvēces radīti un to eksistenci un izplatību lielā mērā nosaka kultūras ietvari. Mēs varētu teikt, ka tie ir sociāli konstruēti. (Šeit tie ir līdzīgi lielai daļai citu lietu, kuras sastopam – inflācija, grāmatas, universitātes, nezāles, tirgus).”³³⁴

Deivisa performances skaidrojums novēršas no būtiska aspekta mūzikas autentiskuma problēmā. Piemēram, tautas dziesmas tiek nodotas tālāk bez nošu teksta, tās

³³³ Davies S. Authenticity in musical performance.//Arguing about art. Contemporary Philosophical Debates. – London: Routledge, 2002. – P. 57.-69.

³³⁴ Davies S. Themes in the Philosophy of Music. – Oxford University Press. – P. 30. iekavas dotas grāmatas tekstā.

turpinās kā iekļautas tradīcijā. Taču jāatzīmē, ka tautasdziesma var arī netikt uzskatīta par skaņdarbu, bet gan dziedājumu, kurā pēc 19. gadsimta filosofa Frīdriha Nīčes uzskatiem izpaužas dionīsisks spēks. Nīčes filosofijas kontekstā mūzikas sākotne ir pirmatnīgā dziedājumā, antīkās traģēdijas korī. Tautas sākotnējais dziedājums netika fiksēts nošu tekstā, bet raisījās balss skaņās un intonācijās. Taču Nīče Dionīsa klātbūtni dzirdēja arī Riharda Vāgnera mūzikā, kas ir fiksēta nošu tekstā. Pēc Nīčes uzskatiem mūziku raksturo tas, vai mūzikā ir saglabājies sākotnējais mūzikas gars vai ne. Nīče mūziku skata citā paradigmā kā 20. gadsimta filosofi, tādēļ arī neraisās jautājums par performances autentiskumu, bet gan jautājums par divu dievību Apolona un Dionīsa klātbūtni mūzikā. 20. gadsimta filosofija mūziku neskata Nīčes filosofiskajā tradīcijā, kā izņēmumu var minēt Žila Delēza uzskatus. Viņš, Nīčes ietekmē, mūziku skata saistībā ar dabu, parādot, kā putna dziesmas skanējums iezīmē teritoriju, kura putnam ir piederoša skanējuma laikā. Teritorijas veidošanos darbības rezultātā varam priekšstatīt līdzīgi kā Gadamera skatīto spēles transformēšanos uzbūvē, kur spēle, transformējoties skaņdarba skanējumā, parāda mūzikas spēles lauku. Šie piemēri apliecina filosofijas dažādo skatījumu uz mūziku un apliecina, ka mūzikas filosofisks skatījums veidojas, ņemot vērā dažādās filosofijas, caur kurām mūzika tiek skatīta.

Citus aspektus kā Stefans Deivis mūzikasdarba autentiskuma problēmā iezīmē Džeimss Joungs. Viņš uzdod jautājumu par mūzikasdarba vēsturisko kontekstu: Vai ir iespējams autentisks skaņdarba izpildījums, kas atbilstu skaņdarba komponēšanas laikam? Joungs mūzikas vērtību redz nevis pagātnes mantojumā un pēc iespējas precīzākā izpildījumā, bet gan spējā to interpretēt atbilstoši mūsdienu klausītāja mērķiem. Tālab varētu pat teikt, ka viņam ir atšķirīgs viedoklis no Stefana Deivisa, jo Stefans Deivis kā galveno kritēriju autentiskai performancei min atbilstību nošu tekstam un komponista intencēm, savukārt, Džeimss Joungs uzsver mūsdienu mērķus un intences, spēju vēsturiskajā saskatīt aktuālo.

Bruce Ellis Bensons, skatot attiecības starp kompozīciju un performanci, sāk ar jautājumu: „Vai ar uzrakstītu skaņdarbu mūzikasdarbs ir pabeigts, vai arī tas turpinās improvizācijās un atskaņojumos?” Bensons uzskata, ka mūzikasdarba eksistence turpinās performancē un klausīšanās procesā, un tādēļ to kā dotu tikai nošu tekstā nevar uzskatīt par pabeigtu. Viņš skata divus jēdzienus - *Ergon* un *Energeia*.³³⁵ *Ergon* apzīmē produktu, bet *Energeia* – aktivitāti. Viņš raksta: “No muzikālās *energeia* izaug *ergon*, bet *ergon* vēl

³³⁵ Divus jēdzienus *ergon* un *energeia* izmato arī 19. gadsimta filosofs Vilelms fon Humbolts, raksturojot valodu. Viņš uzskata, ka valoda kā *energei* ir spēks un enerģija, un kā *ergon* gatavs veidojums.

joprojām turpinās muzikālās *energeia* spēlē, no kuras to nevar atdalīt. Mēs varam neapšaubāmi teikt, ka *ergon* eksistē kā *energeia*.³³⁶ Tādēļ mūzikasdarbs un tā identitāte ir pārejoša, mainīga, vēsturiska, ģenētiska. Bensons uzrāda vairākas būtiskas pazīmes: 1) Mūzikas *telosu* nevar definēt vienīgi kā radīšanu, jo darbs iegūst jēgu mūzikas veidošanas procesā, un šī jēga nekad nav pabeigta sevī. 2) Mūzikasdarbs eksistē *energeias* spēlē, tādēļ to nevar skatīt kā autonomu un nošķirtu. Līdzīgi kā dzīvs organisms tas vienmēr ir kustībā, atrodas norūpētībā un ietver dzīvotspēju. 3) Izpildītāji ir arī improvizētāji, un tādēļ mūzikasdarba autorība ir komplicēta, kurā ir gan komponists, gan izpildītāji, gan klausītāji, un viņu visu radošā darbība veido mūzikas *energeiu*.

Bensona *energeias* raksturojumā ir intersubjektīvi aspekti. *Ergon* un *energeia* nav tikai attiecības starp doto skaņdarbu un tā izpildījumu, bet *energeia* ir domājama kā intersubjektīvs notikums, kurā *energeia* izpaužas kopīgā komponista, mūziķu, klausītāju darbībā.

Atgādināšu, ka *ergon* un *energeia* attiecības skata arī Gadamera mākslas hermeneitika. Mākslasdarbam piemīt zināma ideāla noturība - *ergon*, kas, piemēram, tiek fiksēts nošu tekstā, gleznā, celtnē. Pateicoties tam, ka spēle ir fiksēta darbā, t.i. tā ir „iebūvēta skaņdarbā”, skaņdarbu ir iespējams nemitīgi atkārtot no jauna. Taču katrs skaņdarba izpildījums ir jaunas *energeias* izpausmes, kas apliecina iespēju spēlei notikt arvien no jauna.

Centrālais jautājums, kuru jautā Bensons, ir: „Kā lai raksturo tik nenotveramu lietu kā mūzikas *energeia*?” No vienas puses viņa viedoklis saskaņojas ar Ingardena mūzikas darba ontoloģiju, bet no citas ne. Kā atzīst Bensons, atšķirība ir tur, ka Ingardena filosofijā *ergon* kā nošu teksts ir atdalīts no *energeia* kā performances, un nošu teksts ir tas, kas saglabā mūzikasdarbu vēsturiskā laikā. Taču Ingardens izsaka arī idejas, kas apliecina, ka mūzika ir *energeia*. Viņa ideja, ka “senie darbi” dzīvo, tie arvien tiek spēlēti un sadzirdēti jaunos laikmetos, apliecina, ka mūzikas darba identitāte nav statiska, bet dzīva un augoša būtība³³⁷ - *energeia*. Bensons raksta: “Ja darbs ir vēsturisks (iekļauts vēsturē) vairāk kā pārvēsturisks (ārpus vēstures), tad Ingardenam ir neiespējami *ergon* noturēt atdalītu no

³³⁶ Benson B. E. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. – Cambridge University Press, 2003. – P. 125.

³³⁷ Ingarden R. *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. – Athens: Ohio University Press, 1989. – P. 104. – 137.

mūzikas *energeia*. Lai arī ne izteiktu šajos vārdos, Ingardens īstenībā atzīst *ergon* atkarību no mūzikas *energeia*..”³³⁸

To apliecina arī filosofijas, kas izveidojušās pirms 20. gadsimta fenomenoloģijas un hermeneitikas. Minēšu piemēru no Johana Gotfrīda fon Herdera uzskatiem. Herders mūziku definē kā laika mākslu, tā ir redzama temporālā secībā. Viņa mākslas teorija izmanto divus Aristoteļa jēdzienus – veidošana (*poiesis*) un darīšana (*praxis*). *Poiesis* ir darbība pati par sevi, bet *praxis* ir attiecināma uz performancēm. Kad Herders mūziku nosauc par enerģētisku mākslu, tās būtiskākā pazīme ir *energeia*, nevis produkts un nevis mākslas darbs – *ergon*.³³⁹

Bensons parāda trīs ceļus, kā notiek šī nemitīgā mūzikas “tapšana”. 1) Pirmā ir (R. Ingardena) uzskatā par mūzikasdarba identitāti, kur ne tikai komponists ir apzinājis visas iespējas, kuras viņa radītais darbs sevī satur, bet vēsturiskā laikā mūzikasdarbs izgaismojas no jauna. 2) Mūzikasdarbs tiek ietekmēts arī no ārienes. Nošu tekstā ir konstituēts tikai mūzikasdarba jēgas minimums. Mūzikasdarbs satur iekšēju attīstību vēsturiskā laikā un, līdz ar to, jaunu jēgu konstituēšanos. 3) No abiem iepriekšējiem pieņēmumiem mēs varam secināt, ka mūzikasdarbs ir iespējamību kopums, kuras konstituējam visā mūzikasdarba dzīves laikā.

Bensons ar mūzikasdarba dzīvi saprot iespēju nemitīgi to izpildīt un atskaņot no jauna ārpus laikmeta, kad tas ir pirmo reizi radīts, tādēļ mūzikasdarbs jau sākotnēji ietver spēju izgaismoties, iziet uz āru, notikt, un katra šāda notikšana ir jauna jēgas konstituēšanās. Mūzikasdarbs raisās no aktivitātes, tā identitāte vienmēr atrodas kustībā.

Mainīgums, pēctecīga skaņu kustība ir mūzikasdarbam imanenti piemītoša īpašība. Kustīgums un mainīgums ir arī klausītāja apziņas pārdzīvojumos. Kustībā un mainībā tiek uztverts kustīgums un mainība. Tas redzams akustiskās uztveres laikā, kad mūzika ir dota klausīšanās procesā.

Skaņdarbs un tā performance ietver attiecības reāls – ideāls. Romāns Ingardens uzskata, ka mūzikasdarbs kā reāls ir skanējumā, izrādēs. Reāls objekts vienmēr ir telplaiciski determinēts, bet, tajā pašā laikā, viņš raksta, ka mūzikasdarba būtība nav identificējama tikai ar skanošu skaņdarbu vai tā nošu tekstu.

Mūzikasdarba pamatā ir tonāla struktūra. Notīm ir simbolizējoša funkcija, tās vienmēr kaut ko apzīmē. Ne visa mūzika ir pierakstīta nošu rakstā, improvizācijas var

³³⁸ Benson B. E. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. – Cambridge University Press, 2003. – P. 132.

³³⁹ Skat. Benson B. E. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. – Cambridge University Press, 2003.

veidoties skanējuma laikā. Notis ir konvencionāla zīmju sistēma, un tās atšķiras no skaņdarba tāpat kā zīmes no reāliem objektiem, kurus tās apzīmē. Atšķirībā no zīmēm, kuras apzīmē reālus objektus, nošu zīmēm nav reālu objektu, ko tās apzīmētu, tās norāda uz vienīgo realitāti - mūzikas toni. Notis ir mēdijs, ar kuru autors mūzikai iedod formu, bet mēs esam spējīgi klausīties mūziku neredzot nošu tekstu. Ingardens uzskata, ka nošu teksta pamatā ir komponista intencionālā darbība.

Bensons uzsver, ka nošu teksts, zināmā mērā, apliecina mūzikasdarba nemainīgumu un autonomu eksistenci, tas it īpaši svarīgi ir klasiskajā mūzikā, jo nošu teksts glabā komponista vēlmes un ir intencionālas darbības rezultāts. Nošu teksts parāda, kā ir jāspēlē, bet notis neuzrāda aktuālu skanējumu. Tādēļ var teikt, ka nošu tekstā skaņdarbs ir pabeigts, bet izpildījumā vienmēr mainīgs un nepabeigts.

Minēšu piemēru par reālā un ideālā attiecībām arī no Edmunda Huserla fenomenoloģijas. Huserls neskata mūzikas fenomenu, taču viņa darbos vairākkārt tiek pieminēta mūzika. Edmunds Huserls uzskata, ka atšķirībā no reāliem objektiem, mūzikasdarbs ir ideāls. Mūzikasdarba eksistence nav objektīvajā laikā un telpā, jo mūzikasdarbs ir visur un nav nekur, un tas parādās daudzās telplaiciskās pozīcijās. Mūzikasdarbiem piemīt īpašība neskaitāmas reizes atkārtoties un reizē saglabāt savu identitāti. Šo īpašību Huserls uzskatīja par unikālu ideāla objekta īpašību, kas piemīt, piemēram, izrādei, romānam, konceptiem, ģeometriskām teorēmām un muzikasdarbiem. Tas nenozīmē, ka pēc viņa uzskatiem mūzikas skaņas un notis nav reālas. Viņš min piemēru par Gētes "Faustu". Gētes "Fausts" ir izdots neskaitāmi daudzās reālās grāmatās, bet tie ir tikai "Fausta" eksemplāri, bet nevis Fausts. Reālais Fausts nav materiāla lieta. Fausts ir brīva idealitāte, kurai nav nekā kopīga ar grāmatas eksemplāru skaitu. Tas ir līdzīgi kā ar ģeometriskām teorēmām, kam ir ļoti maza saistība ar vēsturisko vai kultūras kontekstu. Lai zinātu Pitagora teorēmu un to pielietotu ģeometrijas uzdevumu risināšanā, nav nepieciešams pārzināt antīkās Grieķijas filosofiju un kultūru, bet gan ir jāsaprot ģeometrijas pamati.³⁴⁰ Ideāli objekti ir noturīgi un nemainīgi. Taču Pitagora teorēma ir cita idealitāte kā mūzika. Tā kā idealitāte ietver dažādas intencionalitātes izpausmes, un tai piemīt iekšējs laiks.

Kā nozīmīgs aspekts mūzikasdarba ontoloģijā tiek minēts laiks. Ingardens šķir nošu tekstā ietverto laiku no skanējuma laika, šie abi laiki ir imanenti piemītoši skaņdarbam. Ikvienam izpildījumam, lai arī cik precīzs tas būtu, ir tikai tam vien piemītošs laika ilgums. Katrs izpildījums kvalitatīvi atšķiras – tas katru reizi ir individuāls process, kas ietver arī

³⁴⁰ Husserl E. Experience and Judgement: Investigations in a Genealogy of Logic. – Northwestern University press. – P. 260. – 261.

individuālu izpildījuma laiku. Nošu teksts glabā laika notikumu potenciāli, kas izpildījuma laikā kļūst aktuāls. Skanējuma laiks vienam un tam pašam skaņdarbam var būt atšķirīgs, apliecinot gan skaņdarba laiku, gan pārdzīvojuma laiku, kurā skaņdarba skanējums tiek tverts.

Lai pamatotu nošu tekstam imanenti piemītošo laiku, Ingardens lieto jēdzienu ‘kvazi-temporālas’ struktūras. Kvazi-temporāls apzīmē nošu teksta nemainīgumā ietverto iekšējā laika struktūru, taču kvazi-temporalitāte iekļauj skanējuma laiku potenciāli. Kā atdalīta no skanējuma, kvazi-temporalitāte ir neatkarīga no pieredzē esoša laika.

Skaņdarba laika fāzes un ritms ir iekļautas skaņdarba struktūrā. Šī struktūra ir pabeigta, tai ir noteikts sākums un beigas, kas nav saistīti ne ar reālajiem notikumiem pasaulē, ne arī ar pārdzīvojuma laiku, precīzāk izsakoties, ne ar ko tādu, kas atrodas ārpus skaņdarba kā pabeigtas laika vienības. Ingardens raksta: “Ikviens skaņdarbs ietver daļu daudzveidību (“fāzes”), kas seko viena pēc otras un vispārējā formā ir kontinuums. Šo daļu secība ir vienskanīgi veidota. Ņemot vērā šo secību, skaņdarbs veidojas “gareniskā griezumā (in longitudinal section)”, tas ir, uzskatāms no “sākuma” līdz “beigām” kā īpaši temporāls vai, precīzāk izsakoties, tas ir kvazi – temporāls objekts. Bet tas nevar būt uzskatāms kā temporāls objekts striktā nozīmē, tādēļ, ka pabeigts darbs pārņem visas tā daļas (piemēram, individuālas “kustības” muzikālā nozīmē) katrā tā eksistences momentā, kas ir neiespējamas reālā patiesā procesā, kas nav notveramas tikai laika gaitā. Bet tas ir jāuzskata kā kvazi-temporāls objekts, tādēļ, ka izsaka tā daļu ‘secību’, kas ir konvertējama patiesi temporālā darba fāžu secībā tikai tad, kad mēs, balstoties uz individuālu performanci, estētiskā attieksmē tveram darba saturu. No tā izriet, ka secība nosaka skaņdarbam piemītošo kvazi – temporālās struktūras konstituēšanos. Tas apliecina, ka darbs ir brīvs no tām laika fāžu kolerācijām, kurās individuālā performance ieņem vietu, darba individuālās daļas (tā “fāzes”) eksponē specifisku “temporālu korelāciju”, kura ir imanenta darbam pašam sevī (work itself) un ir vienīgi darba paša sevī fāžu izpildīšanās-ārpus funkcija (function of filling-out of the phases).”³⁴¹ Ingardena skatījumā skaņdarbs kā laikobjekts reizē ir gan nemainīgs, gan mainīgs – nošu rakstā nemainīgs, bet skanējumā mainīgs. Viena un tā paša skaņdarba atskaņojuma laika mainīgā ilgstamība ir atkarīga no kvazi-laiciskuma kā vēl neatskanējuša laika.

Lai apzīmētu skanējumā notiekošo laiku, Ingardens lieto jēdzienu “laika perspektīva”. Laika perspektīva ir triju-vienība: retence – tagad punkts – protence, kas

³⁴¹ Ingarden R. *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. – Athens: Ohio University Press, 1989. – P. 39.-40.

izsaka pagātņi – tagad laiku – nākotni. ³⁴² “Laika perspektīvi” Ingardens raksturo izmantojto Huserla iekšējo laikapziņas struktūru, kuru Huserls izgaismo skatot skaņu kā laikobjektu.: “Uztverot tagad parādošos un tagad klausīto skaņu, pagaist primārais atcerējums par tikko dzirdēto (retence) un gaidas uz vēl neiestājušos (protence). Apziņas Tagad – punkts iemantojis atkal kādu laikapvidu (Zeithof), kas sevi izvērš kontinuitīvos atcerējumu uztvērumos, un visas melodijas atcerējums ir ietverts šādā laikapvidu kontinuenšu kontinuumā . ³⁴³ Mūzikas un skaņas identificēšana notiek laika ilgstamībā, tās tvērums arvien ir plūstošs Šeit un Tagad pārdzīvojums.

Ingardens detalizēti skata dažādas laika stratas, kas redzamas mūzikasdarbā kā laikobjektā. Mūzikasdarbs ir: 1) kvazi-temporāls objekts; 2) skaņdarbs, kas atskan intersubjektīvā telpā un laikā, kurā ir iekļauti atskaņotāji un klausītāji; 3) performance ar tai imanenti piemītošo laiku, kas apvieno objektīvo ar fenomenālo. Objektīvais laiks un telpa ir koncerta skanējuma laiks un koncertzāle kā vieta, kas papildīta ar skanējumu, savukārt fenomenālais laiks un telpa ir pārdzīvojumā esošais, uztvertais laiks un telpa.

Mūzikas darba identitāte veidojas no daudziem faktoriem un faktoru savstarpējības. Ingardens nonāk pie secinājumiem, ka: 1) Skaņdarbu nevar identificēt ar tā performanci, jo viena un tā paša skaņdarba atskaņojumi ir atšķirīgi; 2) Skaņdarbs nav identificējams ar mentālu pieredzi un subjektīvu uztveri, jo katram noteiktam skaņdarbam ir īpaša kvalitatīva individualitāte; 3) Skaņdarbs nav identificējams ar nošu tekstu kaut vai tādēļ, ka ne visi mūzikasdarbi ir pierakstīti nošu rakstā; 4) Skaņdarbam piemīt kvazi – temporāla struktūra un tīra intencionalitāte; 5) Skaņdarbs ir noteikta skaņu kārtība, un šī skaņu kārtība determinē ne-skanošo skaņdarba iedabu – kustību, formu, telpu, emocijas.

Žans Pols Sartra darbā „Imaginārais. Iztēles fenomenoloģiskā psiholoģija”, iekšējo laiku skata ar Bēthovena Septītās Simfonijas piemēru. Viņš uzsver simfonijai pašai piemītošo iekšējo laiku. Sartra raksta, ka simfonija neeksistē tur, kur mēs to uztveram, ne starp šīm sienām, ne stīgu galos. Tā eksistē pilnībā ārpus reālā. Tai pašai piemīt savs laiks, un tā valda pār savu iekšējo laiku, kurš notiek no pirmās nots līdz pēdējai. Simfonija ir kaut kas tāds, kas ir, pirms mēs to dzirdam. Klausoties Septīto Simfoniju, tā neeksistē tādā laikā, ko varam datēt kā vēsturisku notikumu, bet tā notiek savā laikā. Simfoniju mēs vienmēr dzirdam tagad un šeit, bet mēs nevaram izmainīt to, iedarboties uz to, paātrināt vai

³⁴² Pytlak A. On Ingarden's Conception of the Musical Composition. // On the Aesthetics of Roman Ingarden. – Kluwer, 1989. – P. 237.

³⁴³ Huserls E. Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija// Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 181. lpp.

paildzināt tās laiku.³⁴⁴ Šajā gadījumā, klausoties simfoniju, mēs nevaldām pār tās laiku un kārtību. Simfonijas skanējums ir saturēts laiks, kas sākas noteiktā laikā un beidzas noteiktā laikā.

Šis Sartra raksturotais simfonijas iekšējais laiks ir radniecīgs ar laikobjekta raksturojumu Huserla fenomenoloģijā, kvazi-laiciskajām struktūrām Ingardena mūzikas ontoloģijā. Mūzikasdarbam kā laikobjektam piemīt iekšējs laiks. Tad, kad notis atrodas bibliotēkas plauktā, tajās laiks ir potenciāli, laiks vēl nav aktualizējies skanējumā. Kad skaņdarbs tiek spēlēts koncertā, skaņdarbam imanenti piemītošais laiks aktualizējas, tas ir dzirdams laiks ar noteiktu jēgu. Ja Huserla fenomenoloģija, skatot laikobjektu kā piemēru, izvirza mērķi caur laikobjekta tvērumu izgaismot iekšējās laikapziņas struktūras, tad Ingardens laikam piešķir lielāku ontoloģisko statusu, parādot mūzikasdarba kvazi-temporalitāti.

Īpašs mākslasdarba skatījums ir Heidegera filosofijā, kas atšķiras no iepriekšējiem mūzikasdarba skatījumiem. Mākslasdarbs ir pasaules atvēršanās un patiesības izgaismošanās vieta. Saskaņā ar Heidegera filosofiju mākslasdarbs atver pasauli, tā ir pasaule, kas atrodas pasaulē - gan klātesamība vienmēr ir pasaulē esoša esamība, gan mākslasdarbu Heidegers skaidro ar pasaules jēdzienu. Pasaule nav kaut kas fizisku telpu raksturojošs, ķermeņu izvietojums, bet gan eksistences horizonts, 'mājas', kurās dzīvojam un pārvietojamies. Klātesamības pasaule nav fiziska pasaule, bet gan aktivitātes pasaule. Gan komponists, gan izpildītājs atrodas mākslasdarba pasaulē. Ja Heidegera filosofiju izmantojam mūzikasdarba raksturojumā, tad komponists attiecībā pret mūzikasdarbu nav primārs ne ontoloģiski, ne arī vēsturiski, viņš vienmēr jau ir darbā. Heidegers raksta: "Mums mākslasdarbi jāpieņem tādi, kādus tos ierauga tie, kuri tos pārdzīvo un bauda."³⁴⁵ Ar katru jaunu pārdzīvojumu veidojas jauna mūzikasdarba pasaule, tādēļ mūzikas pasaules ir daudzas, nevis viena. Mūzikas pasaules ietver gan mūzikas radītājus, gan klausītājus – viņi apdzīvo pasaules, kuras pasauliskoja mūzikasdarba izgaismošanās laikā. Saskaņā ar Heidegera filosofiju, mūzikasdarba radīšana ir tā ievietošana pasaulē. Mūzikasdarbs nodrošina telpu, kurā tas iemājo. Komponists, klausītāji, atskaņotāji iemājo pasaulēs, kuras tie rada. Iemājošana nav vietas ieņemšana, bet gan vietas veidošana.

Mūzikasdarba būtības noteikšanā nozīmīgs ir Heidegera filosofijas princips „ļaut būt” - ļaujot lietai būt par to, kas tā ir, izgaismojas lietas kodols. Ļaut mūzikasdarbam būt

³⁴⁴ Sartre J. P. *The Imaginary. The phenomenological psychology of the imagination.* – London: Routledge, 2004. – P. 192. – 193.

³⁴⁵ Heidegers M. *Mākslasdarba sākotne*// Malkasceļi. – Rīga: Intelekts, 1998. – 11. lpp.

tam, kas tas ir, ir patiesa klausīšanās tajā, kas ir dots. Heidegera oriģinālā filosofija nav ievietojama nevienā filosofiskā tradīcijā, kaut arī pastāv radniecība ar fenomenoloģiju un hermeneitiku – no fenomenoloģijas un esamības domāšanas izaug viņa fundamentālontoloģija. Heidegera fundamentālontoloģijas izmantošana mūzikasdarba skatījumā ir saistāma ar klātesamības analīzēm. Klātesamība ir saprotama kā cilvēks, kas vienmēr atvērts sev, pasaulei, lietām, mūzikai, attiecībām ar sevi un citiem, un atvērtībā klātesamība ir bezgalīga, dažāda, daudzveidīga. Klātesamība eksistē pasaulē kā atvērts horizonts, kurā izgaismojas arī mūzika. Taču mūzika izgaismojas tik daudz, cik esam spējīgi būt tai klāt. Nebūdami klāt mūzikai, mūzikas nav, tā ir iegājusi savā apslēptībā, lai tad, kad spējam būt tai klāt, tā izgaismotos un ienāktu pasaulē. Heidegera filosofiju ir grūti pārstāstīt, kaut kam piemērot un izmantot, taču mūsdienu mūzikas filosofi to dara, paņemot atsevišķas viņa filosofijas nostādnes un tās iekļaujot savās koncepcijās.

Bensons, raksturojot Heidegera filosofiju attiecībā pret mūzikasdarbu, uzsver, ka mūzikasdarbs veidojas no identitātes un diferences saspēles starp nošu tekstu, izpildījumu un mūsu turpināšanos darba koncepcijā.³⁴⁶ Ja skaņdarbs ietver tādas iespējas, kuras ir nezināmas komponistam, taču jau sākotnēji ir piemītošas mūzikasdarbam, tad, pēc Bensaona domām, komponēšana ir tā atklāšana, kas jau eksistē. Tādēļ performance tikai izgaismo mūzikasdarba iekšējās potencialitātes un mūzikai paver jaunus horizontus.

Filosofija nesniedz vienotu atbildi, kas ir mūzika un mūzikasdarbs - līdz ar cilvēka pašsapratni, kultūras izpratni, izmantotajām filosofiskajām nostādnēm dažādojas arī mūzikas un mūzikasdarba filosofiskās interpretācijas.

Fenomenoloģiskajā tradīcijā mūzikasdarba būtība tiek skatīta, galvenokārt, no diviem aspektiem: 1) Mūzikasdarba būtība ir pašā darbā, un šādā skatījumā mūzikasdarba būtība ir domājama arī kā mūzikasdarba identitāte. Būtība nav attiecināma uz konkrētu skaņdarbu, bet attiecināma uz mūzikasdarba ontoloģisko pamatu, t.i. ikviens mūzikasdarbs ir intencionāls, tas satur savu iekšējo laiku, reizē ir reāls un ideāls un ietver noteiktu priekšmetiskumu un parādīšanos. Šādā mūzikas būtības raksturojumā veidojas tīrs fenomenoloģisks apraksts, kas atbrīvo mūzikasdarbu no vēsturiskuma. 2) Mūzikasdarba būtību un identitāti nosaka vēsturisko norišu kopums un nākotnes gaidas, kas ietver mūzikasdarbu, autoru, izpildītājus un klausītājus. Mūzikasdarbs tiek skatīts kā nepabeigts,

³⁴⁶ Benson B. E. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. – Cambridge University Press, 2003. – P. 151.

iekļauts intersubjektīvā jēgpilnā laikā un telpā un vienmēr atvērts nākotnei un jaunām interpretācijām.

4.4. Mūzika - intersubjektīvs fenomens

Mūzikas intersubjektīvā iedaba ietver jautājumus par performanci, kopīgu mūzikas radīšanu, dialogu, intencionalitāti un balstās uz klasiskajā fenomenoloģijā skatīto – *intersubjektivitāti, cita pieredzējumu, kopīgas jēgpilnas pasaules konstituēšanos, dzīvespasauli, empātiju*. Ja intencionalitāte kā mūzikasdarba ontoloģiska struktūra parāda, kā katrs tonis skaņdarbā tiek intencionāli noteikts ar iepriekšējo un nākamo, kā partitūrā katra instrumenta balss tiek intencionāli saistīta ar pārējiem instrumentiem un kā intencionalitāte ir saistīta ar skaņdarbam imanenti piemītošo laiku, tad intencionalitāte intersubjektīvā aspektā parāda mūzikas notikumā iesaistītos cilvēkus. Katrā jaunā mūzikas notikumā ir citi iesaistītie cilvēki.

Mūzikas izpildījumā tiek iesaistīti komponisti, mūziķi un klausītāji, apliecinot, ka skaņdarbs nebeidzas ar tā uzrakstīšanu. Skaņdarbs skanējumā iegūst jaunu dzīvi. Skaņdarba skanējumā veidojas Mēs – kopība, iekļaujot mūzikas pārdzīvojumā iesaistītos cilvēkus.

Sīkāk skatīšu divus intersubjektivitātes aspektus: 1) Alfrēda Šitca intersubjektivitātes izpausmi kopīgā mūzikas radīšanā un 2) Bruce Ellisa Bensona dialogisko mūzikas skaidrojumu.

Šitcs paplašina klasiskās fenomenoloģijas robežas, izvēršot sociālo un darbības fenomenoloģiju, un Šitca mūzikas fenomenoloģija ir papildinājums viņa fenomenoloģiskajai socioloģijai - darbībai un savstarpējām attiecībām ir noteicošā loma intersubjektīvas jēgas veidošanā. *Mūzikas kopīgs intersubjektīvs pārdzīvojums* iekļaujas dzīves pasaulē kā intuitīvā vidē, kultūras un sabiedrības procesos. Šitcs uzskata, ka intersubjektivitāte ir pamatā gan mūzikasdarba kopīgai veidošanai, gan sociālās dzīves norisēm.

Intersubjektivitāte mūzikai ir imanenti piemītoša, tajā sākotnēji ir iekļauta subjektu kopdarbība, to raksturo kopīgs noskaņojums, attiecības *Es – Tu*, kurās dalībnieki mūziku pārdzīvo dzīvē, aktuālā klātbūtībā kā *Mēs*. Struktūras, tīklojums – *Es - Citi – Otri – Svešējie – Mēs kopība* ir priekšstatāma kā konstituēta, jēgpilna pasaule.

Darbā “Kopīga mūzikas radīšana” Alfrēds Šitcs raksta: “Mūzika sevī priekšstata tādu jēgas kontekstu, kas nav piesaistīts jēdzieniskai shēmai. Bet tomēr šis jēgas konteksts var tikt nodots komunikācijā. Komunikācijas process starp komponistu un klausītāju vienmēr prasa vidutāju: individuālu izpildītāju vai izpildītāju grupu. Visus šos dalībniekus

saista sociālas attiecības, kurām viscaur piemīt sarežģīta un sajaukta struktūra.”³⁴⁷ Šitca mērķis ir izanalizēt šīs struktūras un tās piemērot mūzikas kopīgai radīšanai, skatīt mūzikas procesā iekļautās sociālās darbības. Viņš norobežojas gan no tīras socioloģijas, gan no tīras fenomenoloģijas.

Šitca mūzikas izpratne pamatojas uz Huserla fenomenoloģijā izstrādāto iekšējo laikapziņu un intersubjektivitāti, uz Anrī Bergsona skatīto laika ilgstamību. Bergsona filosofijā laiks tiek aplūkots kā dzīves plūsmas pamatā esoša ilgstamība (*durée*), kas iekļauj agrāko un nes nākamību. Laika ilgstamību mēs tveram iekšējā pārdzīvojumā. Laika pārdzīvojums ir nedalāmi saistīts ar dzīves dziņu (*élan vital*), kas izvēršas un diferencējas arvien jaunās formās un ir ilgstamībā notiekošs process. Edmunda Huserla skatītā intersubjektivitāte pamato otra sapratni, iejušanos, kopīgas jēgas veidošanos, cita ķermeņu uztvērumu. Huserla transcendentālajā fenomenoloģijā intersubjektivitāte ir nevis pierādījums citu subjektu eksistencei, bet parāda to, kā mūsu apziņā konstituējas kopīga jēgas pasaule un sapratne.

Mūzikas intersubjektīvā iedaba izpaužas vairākos aspektos:

1) Izpildījumā – lai mūzika skanētu, tajā bez komponista ir iesaistīti arī izpildītāji. 2) Vēsturiskais laikmets, kultūra, sabiedrība un klausītājs ietekmē intersubjektīvas jēgas veidošanos. 3) Intersubjektivitāte mūzikā izpaužas skaņās, žestos, ķermeņa darbībā, valodiskumā – diriģenta žesti uzrunā orķestrantus, koncerta klausītāji uztver orķestra izpildījumu kā dzīvu notikumu, kurā iesaistīti citi cilvēki utt. 4) Mūzikas skanējums veido kopīgu pārdzīvojuma laiku, kas izpaužas kā kopīga mūzikas radīšana.

Alfrēda Šitca mūzikas fenomenoloģija veidojas salīdzinājumā gan ar fenomenoloģiskajai tradīcijai piederošu domātāju uzskatiem, gan citu filosofiju pārstāvjiem. Viņš atsaucas uz franču sociologu Morisu Halbaksu. Halbaksa koncepcija balstās uz to, ka sociālo struktūru karkass nosaka atmiņu veidus, un individuāla atmiņa nav domājam bez kolektīvas atmiņas. Šis atmiņas princips ir pielietojams mūzikas komunikācijas jomā. Halbaks parāda, kā mūziku pārdzīvo izglītoti mūziķi un kā mūziku pārdzīvo ikdienas klausītāji. Pirmkārt, izglītoti mūziķi, kurus Halbaks nosauc par “izglītotu mūziķu sabiedrību”, viens otram skaņdarbu var nodot kā zīmju sistēmu, vizuālus simbolus, nošu tekstu: “Komponista radošais akts ir kaut kā jauna atklāšana skaņu pasaulē, kura ir pieejama

³⁴⁷ Шюц А. Совместное сотворение музыки// Избранное: Мир, светящийся смыслом. – Москва, 2004. – С. 573.

tikai mūziķu kopībai. Tieši tādēļ, ka komponists pieņem šīs sabiedrības konvencionālo līgumu un nokļūst tajā dziļāk kā pārējie, viņam iespējams izdarīt šos savus atklājumus.”³⁴⁸

Ikdienas klausītājs, kurš nepārzina mūzikas zīmju sistēmu un vizuālos simbolus, atpazīst melodijas, dzied, klausās mūziku. Pēc Halbaksa ieskatiem dziesmu vārdus, ritmu ikdienas klausītājs saglabā atmiņā. Gan mūzikas ritmam, gan vārdiem ir sociāla izcelsme. Šītam pret Halbaksa mūzikas filosofiju ir vairāki iebildumi, jo tā identificē: 1) mūzikas domu ar tās paziņošanu, t.i. zīmēm; 2) komunikāciju mūzikā ar nošu tekstu; 3) nošu tekstu ar sociālītāti.

Pēc Šīta ieskatiem, mūzikas sociālā teorija nevar balstīties uz vizuālu zīmju konvencionālo raksturu, bet gan uz mūzikas kultūru kopumā. Mūzikasdarbs ir sociāls tīklojums, kas iekļaujas sociālā un mākslas sfērā. Ikviens ar mūziku saistīta darbība - klausīšanās, instrumentu spēle, nošu lasīšana ir notikumi laikā. No vienas puses, ir objektīvais, izmērāmais laiks, kuru iespējams ar pulksteni precīzi noteikt, bet, no otras, pārdzīvojuma, iekšējais laiks. Skaņu plūdums ir neatgriezenisks abos šajos laikos. Šīta mūzikas laika plūdumu skata kā ilgstamību, kas ietver, komponistu, klausītāju, viņu sociālās attiecības.

Ja klausītāju no komponista šķir ievērojams laika periods, bet tie abi darbojas kvazilaiciskā apziņas plūsmā, komponistu un klausītāju vieno mūzikas skanējums un laika ilgstamība, kas ir kopīga abiem. Šo kopīgo laika pārdzīvojumu Šīta nosauc par dzīvas tagadnes atvasinātu formu, kas redzama gan kopīgā mūzikas pārdzīvojumā, gan sarunā starp runātāju un klausītāju.³⁴⁹ Laika – dzīvās tagadnes atvasināto formu Šīta raksturo kā politētisku, kurā soli pa soli atkārtojas tas pats, kas kaut kur ir bijis. Šāds politētisks laika pārdzīvojums rodas arī lasot grāmatu, bet tajā mirklī, kad grāmata ir izlasīta, tās jēga konstituējas monotētiski, neatkarīgi no tās politētiskajiem soļiem – teikums pēc teikuma, nodaļa pēc nodaļas. Monotētiskajā pārdzīvojumā mēs konstituējam grāmatu, skaņdarbu kopumā.

Mūzikas un melodijas notikums ir kopīgs laika pieredzējums. Mūzikasdarbs ir raksturojams kā zināma skaņu kārtība iekšējā laikā - plūdums, bergsoniskais *la durée*, kas ir mūzikas eksistences forma. Skaņas plūsma, kas atklājas iekšējā laikā, ir sakārtotība, kas vienlīdz nozīmīga gan komponistam, gan atskaņotājam, gan klausītājam.³⁵⁰ Skaņdarba skanējumā cilvēki pārdzīvo vienu un to pašu laiku, tie komunicējas caur mūzikas pārdzīvojumu.

³⁴⁸ Turpat. – C. 577.

³⁴⁹ Turpat. – C. 577.

³⁵⁰ Turpat. – C. 584.

Klausītāji ir līdzvērtīgi dalībnieki intersubjektīvā pieredzē, viņiem ir tas pats laika pieredzējums kā mūzikas skanējumam. Izpildītājs un klausītājs vienmēr ir noskaņojumā viens pret otru, un skanējuma laiks viņus vieno. Mūzika ir viens no veidiem, kā būt kopā ar citiem pasaulē, klausīties otrā, iejusties citā, gūt atšķirīgas pieredzes. Mūzika iekļaujas savstarpējas sapratnes, iedarbības un attiecību sfērā. Komponists, atskaņotājs un klausītājs ir līdzdarbīgi kopīgā mūzikas radīšanā.

Šitca darbs „Mocarts un filosofi” ir fenomenoloģiskās metodes pielietojums attiecībā uz konkrētu mūziķi. Šitcs parāda, ka Mocarta operās notiekošā darbība ir jēgveidošanās avots.

Pētījumu „Mocarts un filosofi” ievada mūzikas izpratnes raksturojums filosofijas vēstures kontekstā. Šitcs tomēr atzinīgi vērtē mūzikas metafizisko skaidrojumu. Viņam ir tuva Artura Šopenhauera mūzikas izpratne, kas mūziku vienādo ar *lietu sevī*, ar metafizisku gribu; sākotnēji tā atrodas ārpus cilvēciskotās pasaules, bet mūzikas ģēnijs spēj vienoties ar šo gribu un radīt mūziku kā gribas attēlu. Pēc Šopenhauera uzskata, mūzikas sākotne nav meklējama cilvēkā, bet gan gribas metafizikā. Atšķirībā no fenomenoloģiskās pieejas, Šopenhauers nav analizējis subjektīvus mūzikas pārdzīvojumus, bet gan mūzikas metafizisko iedabu. Šitcs raksta: „Ja Šopenhaueram ir taisnība, – un es domāju, ka tas tā ir, – tad Mocarts ir viens no lielākajiem filosofiem, kāds jebkad ir dzīvojis pasaulē”³⁵¹. Tā ir cita, nevis jēdzienos izteikta filosofija, tā ir Mocarta radītā mūzika, kas iesniedzas transcendentās pieredzes sfērā, tā ir spēja cilvēciskajā ietvert dievišķo un dēmonisko.

Mocarta mūzika nemainās atkarībā no tā, vai mēs to aplūkojam metafiziski vai fenomenoloģiski, vai arī iekļaujam dzīves filosofijas, kultūrfilosofijas un eksistenciālisma nostādnēs. Arī Šitca raksturotie dažādu autoru uzskati par mūziku parāda, ka filosofiski aplūkota mūzika ir konstituēta noteiktā filosofiskā apjēgumā.

A. Šitcs atklāj, ko Mocarta mūzika nozīmējusi Hermanim Kohenam³⁵² Sērenam Kirkegoram³⁵³ un Vilhelmam Diltejam.³⁵⁴ Šitca interese ir pievērsta trim idejām: 1) darbības

³⁵¹ Turpat. – C. 614.

³⁵² H. Kohena uzmanības centrā ir I. Kanta filosofija un izziņas loģika. Tāpat Marburgas skolas pārstāvjus interesē kultūras jautājumi. 1916. gadā Berlīnē izdots H. Kohena darbs *Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten*; 1912. gadā izdevumā *Allgemeine Musikzeitung* (Vol. 33., No 4) publicēts darbs *Mozarts Operntexte*.

³⁵³ Sērens Kirkegors analizē cilvēka eksistences veidus, aplūkojot tos saistībā ar reliģisku, psiholoģisku pārdzīvojumu, sacer literārus darbus. Par Mocartu viņš raksta 1843. gadā publicētajā pētījumā *Either – Or (Vai nu vai)*. S. Kirkegora filosofija līdz ar fenomenoloģiju ietekmē eksistenciālisma izveidošanos 20. gadsimtā.

³⁵⁴ Vilhelma Dilteja filosofijas galveno jautājumu loks ir dzīves vēsturiskums, dabaszinātņu pretstatījums gara zinātnēm, pieredzējuma, izpausmes, sapratnes kopsakarības. Diltejs raksta par Mocartu darbā *Von deutscher Dichtung und Musik*, pētījumā *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes* (1921).

fenomenoloģijai, kur jēga veidojas darbībā, saskarsmē; 2) cilvēka balss spējai ikdienišķajā aizsniegt transcendentu un dievišķo; 3) mūzikai kā kopīgam intersubjektīvam pārdzīvojumam.

Hermanis Kohens darbā „Dramatiskā ideja Mocarta operu tekstos” aplūko Mocarta operu kā dramatisku mākslu. Viņš uzsver, ka mūzikas drāmas vienotā daba sakņojas darbības vienotībā, ko, pēc Šitca uzskatiem, varam raksturot gan kā spontānu aktivitāti, gan kā projektētu darbību. Mocarta operās notiekošo darbību vienotāja ir mīlestība. Tā ir estētiska un tiek pausta gan operas tekstā, gan mūzikā. Mīlestība kļūst par Mocarta operu galveno tēmu un vienojošo spēku. Reizē tā ir arī erosa manifestācija. Gan mīlestība, gan eross ir izteikti dziedājumā, tādēļ cilvēka balsī, kas ir operas pamatā, vienojas cilvēciskais ar transcendentu, ikdienas pasaule tajā sasniedz dievišķo.

Citāds skatījums uz Mocarta operām ir Sērenam Kirkegoram. Viņa darba „Vai nu vai” nodaļa, kas veltīta muzikāli erotiskām ainām, tiek uzskatīta par Mocarta operu dziļu filosofisku interpretāciju. Bet Šitcs atzīst, ka Kirkegors Mocarta operas un to personāžus ir izmantojis, lai pamatotu pats savu filosofiju. Atgādināšu Kirkegora filosofijā skatītās cilvēka eksistences trīs stadijas: estētisko, ētisko un reliģisko. *Estētiskajā* stadijā cilvēks dzīvo ārišķībā un vadās pēc principa, ka dzīvi vajag baudīt. Būdams šajā stadijā, cilvēks vēl nav atradis savu patību, dzīvo ārējo apstākļu ietekmē, tādēļ viņā raisās izmisums. Izmisumā notiek pāreja uz *ētisko* stadiju, kur cilvēks vairs neizvēlas ārišķību, bet pats sevi. Izvēloties sevi kā pašesamību, cilvēks ir viņš pats. Bet arī šajā stadijā cilvēks vēl nav sasniedzis pilnību, jo ir pakļauts grēkam. Šī vainas apziņa noved *reliģiskajā* stadijā, kurā tikai Dievs, resp., transcendentais, dod patiesības pamatojumu.

Dzīvodams *estētiskajā* stadijā, cilvēks apliecina, ka erotikais ir identisks muzikāli erotiskajam. Šo stadiju pārstāv Kerubīno „Figaro kāzās”. Otrās, *ētiskās* stadijas pārstāvis ir „Burvju flautas” personāžs Papageno, kurš ir izvēlējis sevi, un viņa ārijās izteiktais prieks liecina par noteiktu izvēli būt tam, kas viņš ir. Trešās, *reliģiskās* stadijas pārstāvis ir Dons Žuans, viņa vēlmes ir dēmoniskas, visus uzvarošas, tās izsaka principus, kas ietver transcendentu. Dons Žuans ir dēmoniski juteklisks un nosaka visu operas darbību. Viņš atšķiras no pārējiem personāžiem ar to, ka ir transcendentas idejas iemiesojums, kaut arī tā ir dēmonisku juteklību izteicoša. Visās šajās eksistences stadijās, kuras Kirkegors saskata Mocarta operu personāžos, svarīga ir darbība, kas izsaka operas dramatisko spriedzi. Operas vienojošais spēks nav vis situāciju un darbības maiņa, bet gan operas kopējais noskaņojums.

Vilhelms Diltejs savukārt Mocarta operu aplūko kā dramatisku mākslu un analizē tās formu. Taču šajā gadījumā, kad Mocarta mūziku skatām kā fenomenoloģisku pārdzīvojumu,

svarīgi ir atzīmēt Dilteja atziņu, ka Mocarta operu personāži savās balsīs spēj izteikt jebkuru pieredzi, eksistences pilnību, dzīves daudzveidību, pārdzīvojumu dziļumu amplitūdā no jutekliskā līdz transcendentajam.

Tieši Mocarta operu varoņu spēja ietvert dvēseles pārdzīvojumos transcendentu ir viens no iemesliem, kādēļ filosofi raksta par Mocartu. Šitcs piekrīt visām filosofiskajām interpretācijām, kuras apliecina, ka Mocarta operu personāži iziet ārpus sava rakstura un izsaka dzīves pilnību, glabā sevī transcendentālo pasauli. Spēja subjektivitātē aizsniegt transcendentu ir fundamentāla filosofiska problēma, kas iesākas jau ar Svētā Augustīna iekšējā laika meklējumiem un Dieva pārdzīvojumu dvēselē un turpmākajā filosofijas attīstības gaitā nemitīgi atgriežas filosofu uzskatos.

Huserls detalizēti raksturotās attiecības starp imanento un transcendentu apstiprina Šitca fenomenoloģisko Mozarta mūzikas interpretāciju. Huserls raksta, ka „vienīgi apziņa ir tā, kurā tiek konstituēts jēlka transcendentā kā kaut kas tāds, kas no tās nodalāms”³⁵⁵. Attiecinot Huserla vārdus uz Mocarta mūziku, varam teikt, ka apziņā konstituētā Mocarta mūzikas pasaule vienlaikus izsaka transcendentu sfēru. Šī sfēra atskaņojuma laikā imanenti piemīt gan operas interpretiem, gan klausītājiem. Operas norises gaitā līdz ar ikdienišķām darbībām konstituējas dievišķais un dēmoniskais.

Cilvēciskotā pasaule ir Mocarta mūzikas galvenā tēma, un šī pasaule dzīvo laika dimensijā. Orķestris kopā ar dziedājumu veido operas laika plūdumu, kas vieno gan mūziķus, gan klausītājus. Tā ir kustība iekšējā pārdzīvojuma laikā; mēs tiekam iekļauti procesā, kuru Šitcs nosauc par laika ilgstamību. Tas ir apdzīvots laiks, kurā mēs komunikējamies viens ar otru un esam saistīti kopīgā darbībā. Šitcs attiecina iekšējo laikapziņu, kuru analizējis Huserls, uz darbības teoriju. Darbība ir redzama un dzirdama – tā ir ārīgas dziedāšana, operas klausīšanās vai pavadījuma spēlēšana, turklāt ikviena darbība notiek laikā. Jebkura darbība ir orientēta uz pagātnē jau notikušo vai nākotnē gaidāmo. Kopīgā darbībā iekļauti cilvēki konstituē kopīgu, intersubjektīvu jēgu. Intersubjektīvā pasaule ir ne tikai *Es* noteikta, bet ietver arī *Citus* ar viņu konstituētajām garīgajām pasaulēm.

Mocartu piemin arī Heidegers darbā ‘Der Satz vom Grund’, kur viņš citē Mocarta rakstīto vēstuli: „Domas, kuras mani iespaido, kuras atceros un kuras saaužas ar tām domām, kuras dzirdēju no citiem. Un, ja es noturu sevi tādā stāvoklī, tad aiz vienām tūlī atnāk citas, saskaņā ar kontrapunktu, saskaņā ar atšķirīgu instrumentu skaņējumu utt., var

³⁵⁵ Huserls E. Kartēziskās meditācijas// *Fenomenoloģija*. – Rīga: FSI, 2002. - 117. lpp.

taču izmantot drusciņu, lai no tā izgatavotu pīrāgu. Šis stāvoklis man sasilda dvēseli, bet vienīgi tad, ja es par to esmu norūpējies, tas kļūst arvien lielāks, un es pats to paildzinu, pastiprinot un padarot to arvien spilgtāku, un lieta galvā patiesībā kļūst gandrīz vai gatava visā savā ilgstamībā tā, ka es to pārskatu ar vienu garīgu skatienu kā skaistu gleznu vai skaistu skatienu, un dzirdu to iztēlē nevis secībā, kā tam būtu jānotiek pēc tam, bet gan kā visu kopā.³⁵⁶ Heidegers Mocarta teikto saista ar dzirdi un redzējumu, atmiņā un iztēlē esošu notikumu kā iekšēju redzējumu, kā spēju pārdzīvoto dzirdēt visu kopā. Heidegers parāda būtisku aspektu – intesubjektīvs pārdzīvojums var būt dots atmiņā, iztēlē kā iekšējs notikums dvēselē. Šis iekšējais notikums dvēselē noris citā laikā kā reāls notikums, taču pārdzīvojuma jēga gan saglabājas.

Šitca filosofijā skatītā intersubjektīvas pasaules veidošanās nav radikāli jauna ideja, tā sakņojas Huserla fenomenoloģijā. Tomēr akcenti atšķiras: uzsverot kopīgu darbību kā sociālās jēgas veidotāju, klasiskā fenomenoloģija iegūst jaunas aprises. Šitca sociālā fenomenoloģija aplūko darbībā iesaistītu cilvēkus, to attiecības, notikumus. Sociālo attiecību saikne ar mūzikas procesiem parāda, ka mūzika ir kopīga radīšana – tajā iesaistīti gan operas personāži un viņu veiktā darbība, gan operas iestudējuma veidotāji un klausītāji, kritiķi. Operas personāži, katrs savā ziņā neatkārtojams, darbojas kopā, veidodami *Mēs* kopību, kas raksturojama kā intersubjektīva situācija. Šajā intersubjektīvajā pasaulē ienāk arī pārējie – mūziķi, diriģents, režisors, klausītāji – visi, kurus vieno kopīgs operas pārdzīvojuma laiks. Šo pārdzīvojumu Šitcs sauc par *kopīgu mūzikas radīšanu*, kuru raksturo: 1) *Mēs* kopības veidošanās, kuras pamatā ir daudzu cilvēku vienlaicīgs pārdzīvojums, kopīgs noskaņojums. 2) Kopīga komunikatīvā situācija, kas veidojas mūzikas procesā un kurā konstituējas skaņdarba jēga. Mūzika ir veids, kā būt kopā ar citiem pasaulē. Mocarta mūzika vieno mūs kopīgā jēgpilnā pasaulē, kuru vēlāk analizējam, skaidrojam, sižetiski izstāstām viens otram, bet sākums ir tiešais mūzikas pārdzīvojums. Mocarta mūzikā mēs dzirdam un saklausām to, ko esam apjēguši sevī. Mēs skaidrojam Mocartu, izejot no savas iekšējās garīgās pasaules.

Intersubjektivitāti mūzikas kontekstā aplūko Bruce Ellis Bensons. Viņš to raksturo kā muzikālu esamību kopā ar citiem, minot piemēru par stīgu kvartetu, kura skanējums ir līdzīgs muzikālai sarunai. Kvarteta spēlē katrs tā loceklis līdzdarbojas diskursā, veidojot kopīgu kustīgu impresiju. Bet šāda kopdarbība mūzikas skanējumā vienmēr ir arī savas brīvības apslāpēšana. Tādēļ arī mūzikas dialogs pēc savas iedabas ir ētisks.

³⁵⁶ Heidegers kriev. – Der Satz vom Grund. – C. 119.

Mūzikas skanējuma laikā redzams, ka cilvēks ir pasaulē un kopā ar citiem. Bensona centrālā pozīcija ir – mūzikas atskaņojumu skatīt kā dialogu. Mūzikas notikumā vienmēr ir dzirdama kāda Otra skaņa, redzama kāda Otra darbība. Kā šādā kopeksistencē katrs mūzikas notikumā iesaistīts dalībnieks nezaudē autentiskumu?

Cita apspiešana, ignorēšana ir ceļš uz vienpatnību, tā ir vēlēšanās iegūt autonomiju, izveidot personīgās brīvības telpu, bet tvert otru vienmēr ir arī pašam savas brīvības aplāpēšana, kur „autonoms monologs” var būt pārtraukts, lai varētu uzturēt patiesu dialogu?”³⁵⁷

Autentiskums nozīmē ne tikai autentisku eksistenci, bet arī ‘būt pašam’, būt tam, kas esi. Bensons atsaucas uz Heidegera klātesamības analītiku, kurā ir parādītas diva veida eksistences pasaulē – autentiska, patiesa un neautentiska, nepatiesa. Autentiskums mūzikas atskaņojumā, no vienas puses, ir skaņdarbu padarīt par manu skaņdarbu, bet, no otras, būt pašam. Ikviens labs izpildījums pamatojas spējā skaņdarbu uztvert, izpildīt un dzirdēt kā savu skaņdarbu nevis tādā aspektā, ka komponistam tiek atsavināts viņa rakstītais, bet kā mūziķis spēj, nezaudējot savu patieso eksistenci, justies skaņdarbā „kā mājās”, t.i., reizē sajūst sevi kā patiesu radītāju. Kam pieder privilēģija - komponistam, izpildītājam, klausītājam? Ideāls komponists, izpildītājs un klausītājs spēj satikties viens ar otru, saprast otru un just atbildību vienam pret otru.

Gadamera hermeneitika apliecina, ka: „Jebkuras saprašanās un saprašanas mērķis ir vienprātība jautājumā par lietu.”³⁵⁸ Un šī vienprātība ir - pašam savā brīvā gribā atzīt cita autoritāti, kas ir nošķirama no pakļaušanās un pavēļu izpildīšanas. Tādēļ savstarpējas saprašanās pamatā ir ”Es” - vai „Es” iejūtas citā un saprot otru, un reizē saprot sevi šajā kopējā lietā vai ne. Bensons izmanto Gadamera filosofijā skatīto „labo gribu”, gatavību vienmēr spert pirmo soli uz saprašanos, šāds solis ir gaidīts arī no otra. Veidojas kopīgi saprašanās horizonti, kuros komponists, izpildītājs un tradīcija ir atbildīgi attiecībā viens pret otru. Mūzikas skanējums ir vienmēr kāda īpaša konteksta izgaismošanās, interpretācijas māksla, kurā atskaņotāji un klausītāji ir uzaicināti kā komponista partneri. Viņi piedalās kopīgā spēlē un to īsteno, veidojot kopīgu intersubjektīvu pasauli.

Mūzikas fenomenoloģisks skatījums skata ne tikai mūzikas fenomena būtību, bet risina jautājumus par iejušanos citā un cita saprašanu, par iespēju rast dialogu gan ar mūziku, gan visiem, kas iekļauti mūzikas notikumā.

³⁵⁷ Benson B. E. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomneology of Music*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – P. 165.

³⁵⁸ Gadamers H. G. *Patiesība un metode*. – Rīga: Jumava, 1999. – 277. lpp.

Rezumējums

Fenomenoloģija mūziku skata kā pārdzīvojumā esošu fenomenu. *Mūzikas fenomenoloģiskā interpretācija* ietver vairākus aspektus: jautājumu par mūzikas būtību; jautājumu par mūzikasdarba ontoloģiju; jautājumu par mūzikas intersubjektīvo iedabu. Mūzikas filosofiskās interpretācijas sastopamas līdz ar filosofijas rašanās sākotni. Katra domātāja mūzikas izpratne pamatojas viņu filosofiskajos uzskatos. Mūzikas būtība tiek skaidrota ar tādiem jēdzieniem kā skaitlis, eidoss, *hyle*, spēle. Mūzikasdarbu raksturo *intencionalitāte, priekšmetiskā un parādības dotība, ideāls-reāls, laiks*. Mūzikas fenomenoloģija tādus jēdzienus kā intencionalitāte, intersubjektivitāte, pārdzīvojuma laiks, pasaule izmanto mūzikas fenomena raksturojumā. Mūzikas būtība izgaismojas to tverot filosofiskā domāšanā, t.i. būtība tiek konstituēta domas iestādnē. Fenomenoloģija mūziku skata attiecībās - esamība un esošais. Mūzika iemājo mūzikasdarbā, un skaņdarba skanējuma laikā mūzika kļūst esoša.

Mūzika ir komplicēts dzirdams fenomens, kura skatījums ietver jautājumus par mākslu, vēsturisko tradīciju. 20. gadsimta laikā mūzikas fenomenoloģiskā izpratne, kura balstās uz klasiskās fenomenoloģijas nostādnēm, pārtop par mūzikas skatījumu, kurā ieausta eksistences filosofija un hermeneitika.

Mūzikasdarba būtība tiek skatīta, galvenokārt, no diviem aspektiem: 1) mūzikasdarba būtība ir pašā darbā, un 2) mūzikasdarba būtību un identitāti nosaka vēsturisko norišu kopums un nākotnes gaidas, kas ietver mūzikasdarbu, autoru, izpildītājus un klausītājus. Mūzikasdarbs tiek skatīts kā nepabeigts, iekļauts intersubjektīvā jēgpilnā laikā un telpā un vienmēr atvērts nākotnei un jaunām interpretācijām.

Secinājumi

1. Iespēju skatīt dzirdamos fenomenus – skaņu, runu, balsi un mūziku kopsakarā dod promocijas darba autores saskatītās fenomenoloģiskās perspektīvas, kurās izgaismojas skaņas, runas, balss un mūzikas dažādie aspekti, tajā skaitā imanentais, konstitutīvais, intersubjektīvais, hermeneitiski interpretatīvais, ontoloģiskais. Promocijas darbā parādītās fenomenoloģiskās perspektīvas tiek saauktas kopā, un dzirdamu fenomenu aprakstos viena izgaismojas caur otru. Tieši šo dimensiju savijums parāda iespēju dzirdamus fenomenus skatīt no dažādiem fenomenoloģiskiem aspektiem un parādīt fenomenoloģiskās domāšanas specifiku un attīstību.

2. Skaņas, runas, balss un mūzikas apraksti fenomenoloģiskā skatījumā ir dažādi atkarībā no tā, kuras filosofijas tiek izmantotas kā teorētisks pamats: Huserla agrīnā fenomenoloģija, intersubjektivitātes jautājumus risinošā fenomenoloģija, dzīvespasaules ideju attīstošā fenomenoloģija, eksistences filosofija, ķermeņa fenomenoloģija, filosofiskā hermeneitika u.c.

3. Dzirdamu fenomenu apraksti iedalās: a) tīros fenomenoloģiskos aprakstos, kuros tiek izmantota Edmunda Huserla klasiskā fenomenoloģija (galvenokārt „Iekšējās laikapziņas fenomenoloģija”) un b) interpretīvos aprakstos, kuri balstās uz Martina Heidegera un Hansa-Georga Gadamera filosofijām, kurās dzirdamu fenomenu skatījums notiek kopsakarā izmantojot fenomenoloģiskās, hermeneitiskās un eksistences filosofijas atziņas. Huserla mācība pamato, ka izziņas iespējamības, jēgveidošanās, laikapziņas, būtības izgaismojas no fenomena tvēruma; Heidegera filosofija parāda, ka esamība iziet no aplēptības esošajā, ka mākslasdarbā un dzejā atveras un izgaismojas patiesība; Gadamera filosofija skata, kā mākslasdarbā mākslas spēle „transformējas par uzbūvi”.

4. Runu, balsi un mūziku vieno vairāki kopīgi aspekti: tie ir dzirdami, organizēti un artikulēti fenomeni, kā arī *laikobjekti*. Laikobjekts, dzirdamības horizonts un fenomena būtības izpratne ir kopīgie aspekti, kuri izmantojami dzirdamu fenomenu aprakstos. Dzirdama fenomena jēga konstituējas iekšējā laikā, arī trokšņa apjēgumam piemīt imanents laiks. Tomēr skaņa, runa, balss un mūzika atšķiras no tāda dzirdama fenomena kā troksnis. Nav īpaša apzīmējuma, lai izteiktu neorganizētu troksni. Atšķirībā no trokšņa, mūzikas skaņas tiek fiksētas nošu zīmēs, izrunāti vārdi - rakstītā valodā. Skaņa, runa, balss un mūzika sevi rāda *skaniskumā*.

5. Promocijas darbā tiek parādīts, ka dzirdamu fenomenu priekšmetiskums izgaismojas vai parādās *skaniskumā*, ka skaņas *skaniskums* ir citā parādības dotībā nekā

balss skaniskums, un runātas balss skaniskums ir cita skaniskuma parādīšanās salīdzinājumā ar mūzikas toņa skaniskumu. Promocijas darbs parāda, ka skaniskuma būtības konstituēšana nav skaniskuma dzirdēšana, bet skaniskums tiek tvērts fenomenoloģiskā domas iestādē kā ideāls domu objekts, un tikai domās tvērts skaniskums ļauj konstituēt fenomena būtību. Ikviens fenomenoloģisks skaniskuma skatījums sākas no tieša skaņas tvēruma.

6. Ikviens dzirdams fenomens iezīmē *dzirdamības horizontu*. Dzirdamības horizonts ir subjektivitātē konstituēta pasaule ar tajā esošiem fenomeniem. Konstituētā jēgpilnā pasaulē saaužas dzirdamais un redzamais, parādot, ka tīrs dzirdamības horizonts konstituējas tikai fenomenoloģiskā domāšanas iestādē – t.i., īstenojot fenomenoloģisko metodi. Taču mūzikas fenomenologi uzsver, ka adekvāts dzirdamu fenomenu apraksts ietver pasauli, kurā skaņa, mūzika un balss ir ne tikai dzirdamas, bet atrodas saistībā ar redzamo, un to, ka skaniskums ir saistīts ar klusumu.

7. Mūzikas fenomenoloģiju kopumā raksturo četri aspekti: a) fenomenoloģiska attieksme ir uzmanīgi klausīties tajā, kas ir *dots*, nevis konstruēt doto; b) mūzikas, skaņas, runas un balss tvērums ir *kinestētisks*, c) skaņa, runa, balss un mūzika tiek tvērti ne tikai apziņas idealitātē, bet parāda arī, ka ķermenisks tvērums ir jēgpilns, d) fenomenoloģisks mūzikas skatījumu sākas no tieša *mūzikas pārdzīvojuma*, ņemot vērā mūzikas iekļautību vēsturiskā horizontā.

8. Mūzikas fenomenologi Tomas Kliftons, Džozefs Šmits, Ellis Bruce Bensons u.c. mūzikas būtību raksturo ar tādiem konceptiem kā *logoss*, laiks, ritms, *hyle*, skaitlis un spēle. Romana Ingardena fenomenoloģija mūziku skata galvenokārt saistībā ar *mūzikasdarbu* kā fenomena izpratni. Mūzikasdarba ontoloģisko struktūru raksturo attiecības ideāls-reāls, tīra intencionalitāte, iekšējais laiks. Mūzika, atšķirībā no skaņas, satur savu iekšējo vēsturi, katrs skaņdarba izpildījums atrodas vēsturiskās pieredzes un tradīcijas iekļāvumā.

9. Fenomenoloģiskie pētījumi parāda, ka mūzikas identifikācija ar mentālo pieredzi ir kļūdaina, jo mūzikas būtība ir „aiz” jeb „virs” mentālās pieredzes un uzrāda struktūras, kuras piemīt ikvienam mūzikasdarbam, neatkarīgi no tā, kas skaņdarbu ir radījis, kas to ir izpildījis un klausījis. No hermeneitikas skatupunkta, mūzikasdarbs ir jēgpilno konstituējamo iespējamību kopums, kuras top visā mūzikasdarba pastāvēšanas laikā, lai cik liela arī nebūtu hermeneitiskā distance kopš tā radīšanas brīža. Mūzikasdarbs satur iespēju izskanēt citā vēsturiskā tradīcijā, nekā tas sākotnēji tika radīts, tādēļ tuvināšanās sākotnēji radītajai jēgai nav jāuzskata par vienīgo adekvāto interpretāciju.

10. Huserla fenomenoloģiskās metodes tieša ietekme redzama Romāna Ingardena ontoloģiskajos pētījumos par mūzikasdarbu; Alfrēda Šitca mūzikas intersubjektīvās iedabas

raksturojumā, Džozefa Šmita skaņas un mūzikas fenomenu skatījumā, Dona Īdes dzirdamā un redzamā horizontu raksturojumā, Tomasa Kliftona mūzikas fenomenoloģijā. Huserlu daži autori mēdz kritizēt par solipsismu, pārāk kartēzisku filosofiju, vienpusīgu valodas loģisko skaidrojumu utt., bet arī kritiskā attieksmē pret viņu izveidojas oriģināla balss fenomenoloģija, ko apliecina Žaka Deridā uzskati.

11. XX un XXI gadsimta filosofijā tiek attīstīta intersubjektivitātes tēma. Cilvēks tiek skatīts kā iekļauts „Mēs-kopībā”, kurā konstituējas kopīgs jēgpilns dzirdētā un teiktā pārdzīvojums. „Mēs-kopībā” iekļaujas cilvēki, kas ir klātesoši, piemēram, koncertā: mūziķi, klausītāji u.c., arī skaņdarba komponists netiešā veidā ir iekļauts „Mēs-kopībā” ar skaņdarbā realizētajām intencēm. Šāda sociālās fenomenoloģijas aspektā attīstās idejas par mūziku kā kopīgu radīšanu, dzirdamu fenomenu tvērumu kā kopīgas jēgpilnas pasaules konstituēšanos.

12. Martina Heidegera klātesamības (Dasein) analīzēs ienāk vēsturiskuma konteksts, kas parāda uzskatāmu novirzīšanos no Huserla tīrā Es, transcendentālā Ego. Klātesamība nav subjektivitāte, bet gan, pati būdama esamība, ir esamībā iekļauta, no kuras runā, saprot, atrodas noteiktā noskaņotībā un norūpētībā. *Runu* kā eksistenciāli īpaši aplūko Heidegers. Klātesamība pasaulē izgaismo telplaicisku kontinuumu, kurā notiek klātesošā uzklausišana un dzirdēšana. Heidegera filosofijā tiek akcentēts *klausīšanās* aspekts dzirdamu fenomenu aprakstos, kurš balstās uz viņa filosofijas principu ‘ļaut būt’. Izmantojot Martina Heidegera uzskatus par pasauli pasauliskošanos, skaņa tiek skatīta nevis no Es perspektīvas, bet no klātesamības esamības pasaulē, mākslasdarba appasaules. Taču gan Huserla pasaules konstituēšanās un Heidegera pasaules pasauliskošanās spēja ir dota apriori.

13. Hansa-Georga Gadamera skatījums uz cilvēku kā iekļautu tradīcijā un valodiskumā paver jaunas iespējas dzirdamu fenomenu aprakstos, mūzika tiek skatīta vēsturiskuma kontekstā un hermeneitiski, tiek izgaismota mākslas un valodas ontoloģija. Līdz ar dzirdamu fenomenu aprakstiem tiek risinātas komunikācijas, ieklausīšanās, saprašanās, tradīciju tālāknodošanas problēmas. Runa, balss, mūzikas pārdzīvojums parāda, ka dzirdēšana un redzēšana, runāšana un klausīšanās ir nozīmīgas darbības kopīgas jēgas, kopīgu sapratnes horizontu, dialoga veidošanā.

14. Skaņas, runas, balss un mūzikas fenomenoloģiskie apraksti apliecina *fenomenoloģijas un ontoloģijas* saistību, izgaismojot gan ontoloģiskās struktūras, kurās tiek tverti fenomeni, gan pašu fenomenu ontoloģiskās struktūras. Skaņas un mūzikas fenomeni parādās kā ontoloģiskas struktūras, kuras ir piemītošas ikvienai skaņai, ikvienam mūzikasdarbam. Fenomenoloģijas un ontoloģijas saistība ir gan Huserla, gan viņa mācības turpinātāju uzskatos. Romāns Ingardens klasiskajā fenomenoloģijā izgaismotās struktūras

izmanto raksturojot mūzikasdarba ontoloģiju ar raksturojumiem – ideāls, reāls, tīra intencionalitāte; Alfrēda Šitca sociālajā fenomenoloģijā skatītās sabiedrību organizējošās struktūras tiek pārnestas uz kopīgu mūzikas radīšanu un izgaismotas mūzikas intersubjektīvās struktūras, kopīgs pārdzīvojuma laiks, Bruce Ellis Bensons mūziku Gadamera filosofijas ietekmē raksturo kā spēli, *ergon* un *energeias* vienību.

15. Dzirdamu fenomenu fenomenoloģiskajās interpretācijās izgaismojas dzirdamā un nedzirdamā, redzamā un neredzamā, esamības un esošā, eksistencialitātes un eksistences, apriorā un pieredzē tvertā kopbūšana. Šīs divpusējās attiecības nav domājamas kā divslāņainība, kur viena pārklājas pār otru, bet šie abi slāņi jau sākotnēji ir doti saauštā veidolā. Fenomenoloģisks skatījums ietver sinkrētisma principu vai hiasmu: subjekta un objekta, pieredzes un pieredzētā, imanences un transcendences kopbūšana; viena parādīšanos caur otru; būtību izgaismošanos caur pieredzē esošiem fenomeniem, izgaismojot pašu pieredzi.

16. Fenomenoloģisks skaņas, runas, balss un mūzikas skatījums paver iespēju jauniem pētījumiem filosofijā, akcentējot redzēšanu un dzirdēšanu kā cilvēka intencionālās darbības, uzsverot dzirdamu fenomenu nozīmi mūsdienu kultūras skaidrojumos, padziļinot izpratni par skaņu, mūziku, runu un balsi. Mākslas radošie procesi tiek saistīti ar kultūru fundējošiem fenomeniem – skaņu, troksni, klusumu, gaismu, tumsu, ritmu.

Bibliogrāfija

I. AVOTI

Edmund Husserl (1859–1938)

Nosaukums oriģinālvalodā, darba pirmpublicēšanas laiks:

1. Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik. - Halle a. d. S.: Max Niemeyer, 1900.
2. Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. - Halle a. d. S.: Max Niemeyer, 1901.
3. Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen. - Halle a. d. S.: Max Niemeyer, 1907.
4. Ideen I. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. In Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. - Halle a. d. S., 1913.
5. Ideen II. Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution, 1952.
6. Erste Philosophie. Erste Teil: Kritische Ideengeschichte, 1923/4. [Izdots: The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1956.]
7. Erste Philosophie. Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion, 1923/4. [Izdots: The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1959.]
8. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917), Halle a.d.S: Max Niemeyer, 1928.
9. Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie. - Paris: A. Colin, 1931.
10. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, 1934-1937. [Izdots: Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1976.]

Tulkojumi, redakcijas:

11. Fenomenoloģija [No vācu val. tulk. Rihards Kūlis un Aigars Dāboliņš]. – Rīga: FSI, 2002.
12. The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology. – Indiana University Press, 1999.
13. Logical Investigations. – Routledge, 2001.
14. Logical Investigations: Volume II. – Routledge, 2006.
15. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. - Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000.

Martin Heidegger (1889–1976)

Nosaukums oriģinālvalodā, pirmpublicēšanas laiks:

16. Sein und Zeit. - Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung VIII, Halle, 1927.
17. Was ist Metaphysic. – Bonn, 1929.
18. Vom Wesen der Wahrheit. – Bremen, 1930.
19. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung - München, 1937 (1936a)
20. Holzwege (1935-1946). - Frankfurt am Main, 1950.
21. Was heisst Denken. - Merkur 6, 1952.
22. Die Frage nach der Technik. - Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schöne Künsten, Band III. München, 1954.
23. Der Satz vom Grund. – Verlag Gunter Neske in Pfullingen, 1957.

Tulkojumi, redakcijas

24. Malkasceļi [No vācu val. tulk. Rihards Kūlis]. – Rīga: Inteleks, 2000.
25. Lieta [No vācu val. tulk. Rihards Kūlis] // Kentauris XXI. – 1998. – Nr. 14. – 101.-113.lpp.
26. Vēstule par humānismu [No vācu val. tulk. Rihards Kūlis] // Grāmata. – 1991. – Nr. 10. – 18.-41.lpp.
27. Par patiesības būtību [No vācu val. tulk. Linda Gediņa] // Kentauris XXI. – Nr.37. – 133.-148.lpp.
28. Ceļš uz valodu [No vācu val. tulk. Rihards Kūlis] // Grāmata. – 1990, jūlijs.
29. Lauku ceļš [No vācu val. tulk. Leons Briedis] // Kentauris XXI
30. No sarunas starp japāņi un vaicātāju [No vācu val. tulk. Rihards Kūlis] // Grāmata. – 1990, jūlijs.
31. Poetry, Language, Thought. – New York: Harper & Row, 1971.
32. Being and Time [Trans. J. Macquarrie and E. Robinson]. – New York: Harper and Row, 1962.
33. Хайдеггер М. Положение об основании. – Санкт-Петербург: АЛТЕТЕЙЯ, 2000.

Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)

Nosaukums oriģinālvalodā, pirmpublicēšanas laiks:

34. Phénoménologie de la Perception. - Paris: Gallimard, 1945.
35. Signes. - Paris: Gallimard, 1960.
36. Le Visible et L'Invisible. - Paris: Gallimard, 1964.

Tulkojumi, redakcijas

37. Phenomenology of Perception. - London: Routledge and Kegan Paul, 1962
38. The Visible and the Invisible. - Evanston, Illinois.: NorthwesternUniversity Press, 1968.
39. The World of Perception. – London: Routledge, 2004.
40. Acs un gars [No franču val. tulk. Māra Rubene] . – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2007.

Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002)

Nosaukums oriģinālvalodā, pirmpublicēšanas laiks:

41. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 1960.
42. Die Aktualität des Schönen. Kuns als Spiel, Symbol und Fest. – Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 1977.

Tulkojumi, redakcijas:

43. Patiesība un metode [No vācu val. tulk. Igors Šuvajevs]. – Rīga: Jumava, 1999.
44. Skaistā aktualitāte. Māksla kā spēle, simbols un svētki [No vācu val. tulk. Igors Šuvajevs]. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2002

Jacques Derrida (1930)

Nosaukums oriģinālvalodā, pirmpublicēšanas laiks:

45. La voix and le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. – Paris, 1967.

Tulkojumi, redakcijas:

46. Speech and Phenomena. – Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Alfred Schutz (1899-1959)

Nosaukums oriģinālvalodā, pirmpublicēšanas laiks:

47. The Structures of the Life-World. (Strukturen der Lebenswelt.). – Evanston: Northwestern University Press, 1973
48. Making music together : a study in social relationship // Symbolic anthropology : a reader in the study of symbols and meanings / Janet L. Dolgin... [et al.] eds. - New York : Columbia University Press, 1977. - P. 106-119.

Tulkojumi, redakcijas:

49. Избранное: Мир светящий смыслом. – Москва: РОССПЭН, 2004.

Roman Ingarden (1893-1970)

Nosaukums oriģinālvalodā, pirmpublicēšanas laiks:

50. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości.* – Poland, 1958.
51. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk. Bild – Architektur- Film. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.

Tulkojumi, redakcijas

52. The work of music and the problem of its identity. – University of California Press, 2000.
53. The Literary Work of Art. – Evanston: Northwestern University Press. – 1973.

54. *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film.* – Athens, Ohio University Press. – 1989.

Don Ihde (1934)

55. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound.* – Ohio University Press, 1976.

56. *Postphenomenology. Essays in the Postmodern Context.* – Evanston: Northwestern University Press, 1993.

Thomas Clifton (1935-1978)

57. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology.* - New Haven: Yale Univ. Press, 1983.

Joseph Smith

58. Smith J. *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music.* – New York: Gordon & Breach, 1979.

Lawrence Ferrara

59. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference.* – Excelsior Music Publication, 1991.

Ellis Bruce Benson

60. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Алексей Лосев (1899-1988)

61. *Музыка как предмет логики (1927).* - Лосев А. *Музыка как предмет логики // Лосев А. Самое само.* – Москва: ЭКСМО – ИРЕСС. – 1999.

II. LITERATŪRA

62. Ārente H. *Prāta dzīve 1.: Domāšana.* – Rīga: Intelekts, 2000.

63. Ārente H. *Prāta dzīve 2.: Gribēšana.* – Rīga: Intelekts, 2001.

64. Bernet R., Kern I., Marbach E. *An Introduction to Husserlian Phenomenology.* – Illinois: Northwestern University Press, 1999.

65. Bogue R. *Deleuze on Music, Painting and the Arts.* – Routledge, 2003.

66. Bowman W. D. *Philosophical Perspectives on Music.* – Oxford University Press, 1998.

67. Cage J. *Silence.* – Wesleyan University Press, 1961.

68. Chretien J. L. *Hand to Hand. Listening to the Work of Art.* – New York: Fordham University Press, 2003.

69. Crowell S. G. *Husserl, Heidegger, and Space of meaning: Paths Toward Transcendental Phenomenology.* Evanston: Northwestern University Press, 2001.

70. Dahlhaus C. *Esthetics of Music.* – Cambridge University Press, 1995.

71. Dauenhauer B. P. *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance.* – Indiana University Press, 1980.

72. Davies S. *Themes in Philosophy of Music.* – Oxford Press, 2003.

73. Deleuze J. What is philosophy? – New York: Columbia University Press, 1994.
74. Dufrenne M. Phenomenology of Aesthetic Experience. – Evanston: Northwestern University Press, 1973
75. Dreyfus H. Companion to the Phenomenology and Existencialism. – Blackwell Publishing Limited, 2006.
76. Galen A. J. The Merleau – Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting. – Northwestern University. – 2004.
77. Goehr L. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay of Philosophy of Music. – Clarendon Pr, 1996.
78. Hammond J., Howarth M., Keat R. Understanding Phenomenology. – Oxford: Basil Blackwell, 1991.
79. Hegel G. V. F. Aesthetics; Lectures on Fine Art. Translated by T. M. Knox. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
80. Kassler J. C. Music, Science, Philosophy: Models in the Universe of Thought. – Ashgate Publishing Company, 2002.
81. Kivy P. Introduction to the Philosophy of Music. – Oxford Press, 2002.
82. Kivy P. The Fine Art of Repetition: Essays in the philosophy of Music. – Cambridge University Press, 1993.
83. Langer S. K. Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. – harvard University Press, 1957.
84. Langer S. Form and Feeling. – Skribner Book Company, 1977.
85. Logoss of Phenomenology and Phenomenology of Logoss. Book Five. The Creative Logoss. Aesthetic CIPHERING in Fine Arts, Literature and Aesthetics. [Book Series Analecta Huserliana, ed. Tymieniecka A. – T.]. – Vol 92. – Netherlands: Springer, 2006.
86. Naccan C. Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty. – London: Routledge, 1993.
87. Meyer L. B. Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture. – The University of Chicago Press, 1994.
88. Moran D. Edmund Husserl: Founder of Phenomenology. – Polity Press, 2005.
89. Nīče F. Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara jeb: grieķi un pessimisms. – Rīga: Tapals, 2005.
90. Overgaard S. Husserl and Heidegger on Being in the World. – Springer, 2004.
91. Pike A. A Phenomenological Analyses of Musical Experience and Other Related Essays. – New York: St John`s University Press, 1970.
92. Ridley A. The philosophy of Music: Theme and Variations. – Edinburgh University Press Ltd, 2004

93. Rowell L. *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*. – University of Massachusetts Press, 1985.
94. Sartre J. P. *Being and Nothingness*. – Routledge Classics S. – 1998
95. Sartre J. P. *The Imaginary: A Phenomenological psychology of the Imagination*. – London: Routledge, 2004
96. Scrutton R. *Aesthetics of Music*. – Oxford University Press, 1999.
97. Smith B., Woodruff D. *The Cambridge Companion to Husserl*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
98. Velšs V. *Estētikas robežceļi*. – Laikmetīgās mākslas centrs, 2005.
99. Vitgenšteins L. *Filosofiskie pētījumi*. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1997.
100. Vitgenšteins L. *Loģiski Filozofiskais traktāts*. – Rīga: Liepnieks&Rītups, 2006.
101. *What is Music? Introduction to the Philosophy of Music*. – Pennsylvania State University, 1994.
102. Zahavi D. *Husserl's phenomenology*. – Stanford University Press, 2003.
103. Делёз Ж. *Различие и повторение*. — ТОО ТК Петрополис, 1998.
104. Ингарден Р. *Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля: [Лекции 1967 г. в Осло]*. - М. Дом интеллектуал. кн. Анашвили, 1999.
105. М. Мерло-Понти. *Косвенный язык и голоса безмолвия. \\ Знаки*. – Россия: Искусство, 2001. – С. 6.-44.
106. М. Мерло-Понти. *О Феноменологии языка. \\ Знаки*. – Россия: Искусство, 2001. – С. 95.-111.

III. RAKSTI

107. Alerby E. *Embodied Experience in the Life- World // Philosophy of the Music Education review*. – 2005. – Nr. 13.2. – pp. 177 – 185.
108. Batstone P. *Musical analysis as Phenomenology// Perspectives of New Music*. – 1969. – Vol. 7/2. – pp. 94 – 110.
109. Ferrara L. *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis// Musical Quarterly*. – 1984. – Nr. 70. – pp. 355-373.
110. Clifton T. *Music and the A Priori // Journal of Music Theory*. – 1973. – Vol. 17. – pp. 66-85.
111. Ferrara L. *Phenomenology as a Tool for Music Analysis // Musical Quarterly*. – 1984. - vol. 70. – pp.355. – 373.
112. Kerszberg P. *The Sound of the Life-World. // Continental Philosophy Review*. – 1999. – Nr. 32. – pp. 169 – 194.
113. Matthew N. *Experiencing the Production of Sounds. // European Journal of Philosophy*. – 2001. – Nr. 9. – pp.210 – 229.
114. Pasnau R. *What is Sound. // Philosophical Quaterly*. – 1999. – Nr. 49. – pp. 309 – 324.

115. Roy D. Preamble to the Phenomenology of Music // Journal of Musicological Research. – 1985. – Vol. 4. – P. 319 – 360.
116. Smith J. Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time// Journal of Phenomenological Psychology. – 1973. – Nr. 4. – pp. 271-296.

IV. PĒTĪJUMI LATVIJĀ

Grāmatas:

117. Celms T. Der phänomenologische Idealismus Husserls und andere Schriften. – Frankfurt am Main, 1933
118. Freiberga E. Estētika. Mūsdienu estētikas skices. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
119. Kūle M. Phenomenology and Culture. – Rīga: FSI, 2002.
120. Kūle M. Ceļš saprašanas labirintos. – Rīga: Zinātne, 1984.
121. Rubenis A. Fenomenoloģija. – Rīga: Avots, 1983.

Raksti:

122. Bičevskis R. Vakarzemes bagātība. Martina Heidegera priekšlasījums „Nabadzība”// Filosofija: Almanahs. – Rīga: FSI, 2007. – Nr.6. – 19-25. lpp.
123. Bičevskis R. Edmunda Huserla fenomenoloģijas reliģiski metafiziskie aspekti un to izvērtējums Martina Heidegera filosofijā// Filosofija: Almanahs. – Rīga: FSI, 2007. – Nr.4. – 47-62. lpp.
124. Buceniece E. Domāt ar ādu: telpas problēma mūsdienu filozofijā: Huserls, A. T. Timeņeckā// Filosofija: Almanahs. – Rīga: FSI, 2002. – Nr.3. – 58-64. lpp.
125. Dāboliņš A. Ģeometrija ikdienas dzīvē// Filsofs starp tradīciju un pieredzi. – Rīga: Zinātne, 2004. – 200-209. lpp.
126. Freiberga E. Phenomenological Interpretation of the Work of Art: R. Ingarden, M. Dufrenne, P. Ricouer//Analecta Husserliana. – Vol. XCII. – Springer, 2006.
127. Freiberga E. Mākslas darbs filozofiskās refleksijas spogulī// Filosofija: Almanahs. – Nr. 4. – Rīga: FSI. – 128-137. lpp.
128. Kūle M. Gaismas filozofiskās interpretācijas// Filosofija: Almanahs. – Nr. 1. – Rīga: FSI, 1998. – 90.-102. lpp.
129. Kūle M. Huserla fenomenoloģijas izpratne Teodora Celma darbos// Latvijas ZA Vēstis. A Daļa. – 1993. – Nr. 47(9). – lpp. 31-38.
130. Kūle M. Komunikācijas filosofija: hermeneitiskās nostādnes// Filosofija: Almanahs. – Nr. 4. – Rīga: FSI. – 33-47. lpp.
131. Kūle M. Jēgas un saprašanas ontoloģiskie pamati: [ref. Vispasaules fenomenologu 1. kongresā]// Latvijas ZA Vēstis. A Daļa. – 1992. – Nr. 46(1). – lpp. 7-9.

132. Kūle M. Silence as a Cultural Phenomenon//*Analecta Husserliana: Reason, Life, Culture. Part I. Phenomenology in the Baltics* [ed. Tyminiecka A.T.]. Vol. XXXIX. – Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. – pp. 13-23.
133. Kūle M. Intersubjective parameters of the life processes//*Analecta Husserliana. - Vol. 77.* - Kluwer Acad. publishers, 2002.
134. Kūlis R. Filosofija kā stingra zinātne//*Vārds.* – 2002. – Nr. 1. –19-20. lpp.
135. Kūlis R. Filozofs un ‘esamības vēstures’ valoda// *Grāmata.* – 1990. – Nr. 7. – 24-26. lpp.
136. Kūlis R. Pasaule un lieta Heidegera filozofijā// *Kentaurs XXI.* – 1998. – Nr. 16. – 97-100. lpp.
137. Rubene M. Tuvienes estētikas/ distances kultūras: Martina Heidegera telpas fenomenoloģija// *Filosofija: Almanahs.* – Rīga: FSI. – 2007. – Nr.6. – 56-70. lpp.
138. Rubene M. Tukšums, klusums, nekas// *Karogs,* 1990. – Nr. 9. – 129-134. lpp.
139. Vēvere V. Absolūtais klusuma paradokss// *Filosofija. Almanahs.* – Rīga: FSI, 2006. – Nr. 5. – 48.- 63. lpp.
140. Zembahs R. No tīras apziņas uz ķermeni: Merlo-Pontī par fenomenoloģisko subjektu// *Filosofija: Almanahs.* – Nr. 4. – Rīga: FSI. – 62-81. lpp.
141. Zembahs R. Merlo-Pontī un ķermeņa fenomenoloģija// *Filosofija: Almanahs.* – Nr. 2. – Rīga: FSI, 2000. – 97-110. lpp.
142. Zembahs R. Intencionalitāte un imperativitāte E. Huserla Pasīvās sintēzes analīzēs// *Filozofs starp tradīciju un pieredzi.* – Rīga: Zinātne, 2004. – 209-221. lpp.

V. UZZIŅU LITERATŪRA

143. *Encyclopedia of Phenomenology.* – Kluwer Academic Publishers, 1997. –
144. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*TM second edition.. – Macmillan, 2001

VI. INTERNETA RESURSI

145. Husserl E. Pure Phenomenology, It's Method and It's Field of Investigation. Inaugural Lecture at Freiburg im Breisgau// Pieejas veids: tīmeklis WWWURL: http://www3.baylor.edu/~Scott_Moore/essays/Husserl.html
146. Ihde D. Ears and Eyes/ Sights and Sounds// Pieejas veids: tīmeklis WWWURL: www.kulturteknikker.hivolda.no/filer/504.pdf