



**LATVIJAS
UNIVERSITĀTE**

PROMOCIJAS DARBS

**Rīga
2024**



LATVIJAS UNIVERSITĀTE

VĒSTURES UN FILOZOFIJAS FAKULTĀTE
FILOZOFIJAS UN ĒTIKAS NODAĻA

Zane Ozola

LAIKMETĪGĀ KULTŪRA KĀ ANTROPOLOĢISKS IZAICINĀJUMS. *HOMO AESTHETICUS*

PROMOCIJAS DARBS

Doktora grāda iegūšanai filozofijas, ētikas un reliģijas nozarē
Apakšnozare: estētika un mākslas filozofija

Darba zinātniskā vadītāja:
Prof., *Dr. habil. phil.* Māra Rubene

izstrādāts

SAM nr. 8.2.2.0/20/I/006

“LU doktorantūras kapacitātes stiprināšana jaunā doktorantūras modeļa ietvarā”

Rīga 2024

ANOTĀCIJA

Promocijas darba “Laikmetīgā kultūra kā antropoloģisks izaicinājums. *Homo Aestheticus*” pētījuma priekšmets ir filozofiskās estētikas attīstības perspektīvas Rietumu kultūras tradīcijā. Darba mērķis ir estētiskā tematizācija tā aktuālajās vizuālajās izpausmēs un laikmetīgās kultūras antropoloģisko aspektu kritiska izpēte caur *homo aestheticus* prizmu estētikas un politikas mijiedarbībā. Modernitātes kā tradīcijas paradigmas maiņas kontekstā tiek parādīta mimētisko attēla un vārda attiecību metafiziskā un antropoloģiskā nozīme un izgaismoti pasaules skatījuma veidi – *apofātiskais* un *katafātiskais* kā dažādas Rietumu filozofiskās tradīcijas attīstības perspektīvas, kurās cilvēks atklāj un rada savu tēlu.

ANNOTATION

The doctoral thesis “Contemporary Culture as an Anthropological Challenge. *Homo Aestheticus*” explores the development of the philosophical aesthetics in the Western culture. The aim of the thesis is to thematize the aesthetic in the actual visual manifestations and to explore the anthropological aspects of the contemporary culture through the prism of *homo aestheticus* within the interaction of aesthetics and politics. In the context of Modernity as a paradigm shift of tradition, the metaphysical and anthropological significance of the mimetic relationship between the image and the word is presented, and the modes of worldview – *apophatic* and *cataphatic* – are illuminated as different perspectives of the development of the Western philosophical tradition in which man reveals and creates one’s own image.

SATURA RĀDĪTĀJS

ANOTĀCIJA	3
ANNOTATION	4
IEVADS	6
Promocijas darba aktualitāte un tēmas novitāte	7
Promocijas darba tēmas filozofiskais konteksts (galvenie diskusiju motīvi)	11
Promocijas darba mērķi, uzdevumi un pētāmie jautājumi	21
Īss metožu raksturojums	21
Literatūras apraksts	22
1. LAIKMETĪGĀ KULTŪRA – VIZUĀLAIS, ESTĒTISKAIS, POLITISKAIS	25
1.1. Mākslas beigas un estētiskā ‘revolūcija’	32
1.2. Estētiskais un politiskais – vizuālā apoteoze	38
1.3. Vizuālais starp estētisko un metafizisko	46
Trīs skatīšanās laikmeti	51
Skatiena apvērsums – perspektīvas jautājums	54
2. MODERNITĀTES FILOZOFISKĀS PERSPEKTĪVAS	61
2.1. Apofātisms kā metafiziskā perspektīva	68
Platona ikonoloģija – no vīzijas pie esamības	72
Māksla un dzīve – piedalīšanās skaistajā	79
Cilvēks un mīlestība	82
Iemiesotais Vārds un Dieva Attēls	91
Gotika – <i>estētiskā</i> loģika	105
2.2. Katafātisms kā zinātniskā perspektīva	115
Skats uz ‘Zilo Planētu’	121
Estētiskais pavērsiens (Kanta mantojums)	138
‘ <i>Homo aestheticus</i> ’: starp dievišķo un estētisko	143
Avangarda paradoksi	149
3. ESTĒTISKAIS KĀ JAUTĀJUMS. CILVĒKA TĒLS	158
3.1. Estētiskā ‘revolūcija revolūcijā?’	159
Estētiskais un esamība	162
Modernitāte starp reālo un iluzoro	168
‘ <i>Aisthēsis</i> ’ – skatiena apvērsuma ainiņas	175
3.2. Attēla spēks – no aicinājuma pie izaicinājuma	190
Postmodernais apofātisms un garīgā notikuma noslēpums	195
Bizantisms un perspektīvu simbolisms	203
KOPSAVILKUMS UN SECINĀJUMI	212
BIBLIOGRĀFIJA	217

IEVADS

Pievēršoties kultūrai, nav iespējams nedomāt par mākslu. Māksla liek domāt par cilvēku. Domājot par cilvēku, jāpievēršas tam, ko cilvēks dara un rada – kultūrai. Nonākam interpretācijas burvju lokā. Taču māksla izsenis bijusi saistīta ar to, ko cilvēks uzskata par patiesu vai nozīmīgu, jo atklāj, kā cilvēks redz pasauli, uz ko tiecas – iemiesojusi dzīves jēgas formas. Šķiet nepieciešams uzsvērt parasti triviālo ‘jēgas’ vārdu, jo tieši to ietver mūžsenais, kopš Parmenīda filozofus nodarbinošais jautājums ...*kāpēc (ir esamība un nevis nekas)?* Tas ietver cerību pārraut burvju loku un kaut ko pateikt arī par mūsdienu kultūras antropoloģisko dimensiju – cilvēka brīvības iespējamību.

Pētījums “Laikmetīgā kultūra kā antropoloģisks izaicinājums. *Homo Aestheticus*” nav par mākslu – ne par to, kas ir māksla, un ne arī mūsdienu mākslas vai vizuālās kultūras kritika, bet mēģinājums izgaismot perspektīvas, kurās cilvēks meklē jēgu – rada savu tēlu. Šīs perspektīvas aktualizējas tradicionālu filozofiski estētisku dihotomiju attiecībās – attēla un valodas, redzamā un neredzamā, sajūtamā un saprotamā, tumsas un gaismas u. c., atspoguļojot un veidojot sava laikmeta pasaules ainu; kā redzēsim, šīs dihotomijas nav tikai mākslinieciski paņēmieni, estētiskas vai dekoratīvas kategorijas, lingvistikas vai literatūras, izpausmju formas kultūrpolitikas ietvaros, bet metafiziskas cilvēka pieredzes un dzīves dimensijas ar eksistenciālu, simbolisku nozīmi un antropoloģisku jēgu. Laikmetīgo kultūru un mākslu raksturojošā vizuālā dominance līdz ar mediju attīstību un antirepresentācijas mākslu praksēm aktualizē jautājumus par estētiskās pieredzes nozīmi kultūrā, par savstarpējo saziņu un saskarsmi sabiedrībā, priekšplānā izvirzot tās estētiskos – pātiskos, patētiskos aspektus, – par jūtīgumu, uztveri, komunikāciju, manipulācijām, u.tml.

Mūsdienu kultūrā ne tikai radikālas politiskas kustības, bet arī eksperimenti un meklējumi mākslās tiecas konstituēt un ietekmēt mūsu pasaules redzējumu, izvēles un, iespējams, rīcību. Ikdienas mobilā un virtuālā vizuālās informācijas plūsma ar savu nemainīgo klātbūtni vēl asāk un reljefāk atklāj mums šodienu estētiskā, ētiskā un garīgā spriegumā. Minētie saasinājumi īpaši izpaužas laikmetīgajā mākslā, kur satiekas aktuālais pasaulē, kopienā un cilvēkā. Šajā kultūras avangarda līnijā nav kompromisu – tā grib visu uzmanību, visu atzišanu, visa atklāšanu, tā apzinās savu spēku pār prātiem un sirdīm. Tā apzinās (at)tēla spēku un sajūtamā – estētiskā varu, tieši te un tieši tagad. Mākslu atbrīvošanās no iekoptajām reprezentācijas formām un valodas nozīmju sfēras uzrāda vizuālā un (at)tēla atbrīvošanos kā no patiesības (ontoloģiskajiem) nosacījumiem, tā arī no skaistuma (poētiskajiem) kritērijiem, un atraisa (at)tēlu mimētisko spēku un estētiskā pašpietiekamību no valodas cilvēka realitātes vai priekšstata par realitāti radīšanā, nojaucot tradicionālās kultūras distances, hierarhijas un disciplīnas – izmainot cilvēka priekšstatus par realitāti. Vai arī pašu cilvēku?

Starpdisciplināritāte kultūras izpausmju estētiskajās un mimētiskajās formās kļūst par multidisciplināritāti un transdisciplināritāti – māksla rada un dekonstruē, māksla atmasko

un pēta, māksla iedarbojas un stimulē, māksla eksperimentē, māksla jautā un pauž, māksla iesaistās un manifestē, māksla dziedina un transformē, māksla atceras un atklāj, ved, aicina un izaicina – uzlūkot, reaģēt, iesaistīties, sajust... skatīties – māksla rāda to, cik daudz mēs neredzam. Ko nozīmē jaunās mākslas formas, kas komunicē un iedarbojas ne tikai vizuāli, bet jutekliski-estētiski, iegremdējot visas skatītāja maņas un apziņu darba pasaulē, mākslinieka vīzijā, iekšējā pasaulē, fantāzijā, utopiskā vai distopiskā izrādē? Kā un vai to ir iespējams uzlūkot un filozofiski saprast? Kas komunicē, un ar ko? T. s. mākslu vai ‘estētiskā revolūcija’ atbrīvo to, kas gadsimtiem ilgi bijis apspiests zem politisko reprezentāciju fasādes, izslēgts no nerakstīto gaumes likumu rāmjiem un iežņaugts morāles korsetēs, taču aicina atklāt un uzšķērst arī to, kas nav bijis redzams, jo ticis sargāts, apslēpts un upurēts – svēts.

Kas ir tas, kas aicina? Un kas izaicina? Ko nozīmē skatīties, un ko nozīmē redzēt, kad mediju (ne)pastarpinātais vizuālais lauks atceļ telpas un laika distances un mainās pieredzes horizonti, kad mainās klātbūtnes un klātesamības nozīme un viss ir vienlīdz attēlojams, pieejams skatienam? Kas ir estētiskais? Cik tas ir reāls?

Pētījums “Laikmetīgā kultūra kā antropoloģisks izaicinājums. *Homo Aestheticus*” ir par to, kā saprast estētisko kultūras un cilvēka attiecību filozofiskajās perspektīvās.

Promocijas darba aktualitāte un tēmas novitāte

Jau gadsimts būs apritējis, kopš cilvēce ir iemācījusies manipulēt ar foto un video attēliem, interaktivitāte un mobilā vizuālā komunikācija ir ikdienišķa prakse kā privātā, tā sabiedriskā mērogā. Tas izmaina dabisko laika un telpas – realitātes uztveri un pieredzi vizuālo stimulu dominētās vides apstākļos, kad esam pārgājuši uz attālināto mobilo komunikāciju, uz darbu video saziņas režīmā, pasaule ir sašaurinājusies ģeogrāfiski, taču atklājusies imagināri. Cilvēku savstarpējība un kopība konstituējas starp reālo un virtuālo vizuālā klātesamībā, atceļot laika un telpas distances un sniedzot informācijas, zināšanu un ideju pārneses iespējas foto un video attēlu formā.

Kopš 20. gadsimta sākuma mediju un reklāmas industrijas moto “Izmantojiet attēlu. Tas ir tūkstoš vārdu vērts”¹ vada globālo vēlmju, iekāres un patēriņa industriju, kur preces, pakalpojumi, institūcijas un idejas 24/7 iedarbojas uz cilvēka apziņu, maņām un uztveri. Mūsdienu audio, video un virtuālo tehnoloģiju iespējas tiecas atvērt robežas starp privāto un publisko. ‘*Sharing is caring*’² – skan viena no mūsdienu komunikācijas kultūras idiomām, postulējot

¹ 1911. g. Ņujorkas laikraksta “New York Evening Journal” redaktors Artūrs Brisbans (*Arthur Brisbane*) teica: “Izmantojiet attēlu. Tas ir tūkstoš vārdu vērts”. <https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-psychiatric-treatment/article/picture-is-worth-a-thousand-words/55DEBF54B1166DCA9998E112EF5D769F>

² Burtiski – no angļu val. *dalīšanās ir rūpēšanās*.

savu ētosu – radikālu kultūras un informācijas lauka atvērtību un vizuālu atklātību kā nepieciešamu ‘*global village*’³ kopības principu.

Mākslinieks ‘dalās’ ar savu individuālo, subjektīvo, intīmo skatījumu uz pasauli tiešās vai tēlainās formās, potenciāli paplašinot un atverot jaunus pieredzes apvāršņus skatītāja individuālā skatiena telpā vai publikas kolektīvās redzamības laukā; *ikdienas* cilvēks – ar savas privātās dzīves, darba, ceļojumu vai ģimenes notikumu attēliem, apzināti vai ne, veidojot savu publisko virtuālo tēlu sociālo tīklu telpā. Plašsaziņas līdzekļi un sociālie tīkli ik dienas ekrānizē demokrātiski eklektisku attēlu un video klāstu – liecības no kara zonām, ikdienas preču reklāmas, un ēdienu receptes, reportāžas kā no dzīvnieku patversmēm un modes šoviem, tā no valdības mājas. Tehnoloģiju pieejamība un izmantojums ir demokratizējis vizuāli pieredzamās pasaules redzamības lauku, kurš ne tikai attēlo vai vēsta, bet tiecas interaktīvi komunicēt un ietekmēt mūsu ikdienu, domu gaitu, un nereti arī rīcību un pasaules skatījumu.

20./21. gadsimtu mijā laikmetīgās ‘visibilitātes’ iekšējo attiecību pārvirzes,⁴ to cēloņi, konteksti un nozīme ir daudz pētīti. Līdz ar to nostiprinās kultūras apguves nozīme, kino un mediju, digitālo mediju studijas, vizuālās kultūras starpdisciplinārā pētniecība⁵ izauklē tēla/attēla studijas,⁶ savu vietu tajās rod ‘komunikāciju estētika.’⁷ Humanitāro un sociālo zinātņu t. s. ‘vizuālais pavērsiens’⁸ ietver fokusu gan uz vizuālo kā sociāli un kulturāli konstruētu pieredzi, uz tās iespējamības nosacījumiem, gan arī tās nozīmi pasaules saprašanā un interpretācijā. Redzamais nenozīmē tikai fiziski redzamo pasauli, bet arī redzēšanas sociālos, kultūras un ontoloģiskos aspektus, ko aizvien vairāk ietekmē attēla – foto un video – klātbūtne. Redzes maņas, redzamā un vizuālās pieredzes nozīmi nevar noliegt, sevišķi līdz ar plašsaziņas līdzekļu ienākšanu, digitālo tehnoloģiju un virtuālās realitātes attīstību, MI iespēšanos ikvienā cilvēka darbības jomā. Svarīga ir kļuvusi vizuālu iespaidu ietekmes teorētiska izvērtēšana, gan arī plastisko mākslu uztvere un to radošie meklējumi, tāpēc nepieciešams izvērtēt vizuālās kultūras tēlainības ietekmi plašākā – filozofiskā kontekstā. Tas skar ne tikai attēlojuma tehnoloģiskos aspektus (t. i., mediju vai tehniskās iespējas), bet arī estētikas jēdzienu – tā ontoloģiskās un antropoloģiskās noteiksmes.

³ Terminu “globālais ciemats” ieviesa kanādiešu filozofs un mediju teorētiķis Maršals Makluhans darbos “The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man” (1962), “Understanding Media: The Extensions of Man” (1964).

⁴ Skat. Belting, Hans (1990) *Bild und Kult*, eng. *Likeness as a Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago: University of Chicago Press.

⁵ Humanitārajās un sociālajās zinātnēs uzsvars arvien vairāk tiek likts uz redzamā nozīmi. Parasti uzskata, ka tā ir kļuvusi pamanāmāka 20. gadsimta 90. gados un ir nomainījusi lingvistisko pagrieziena. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803120100782>

⁶ Purgar, Krešimir (ed.) (2021) *The Palgrave Handbook of Image Studies*. Palgrave Macmillan, 2021.

⁷ 1983. gadā Itālijā izstrādāta estētikas teorija, kas aicina uz māksliniecisko praksi, kas iesaistās un strādā ar divdesmitā gadsimta beigu komunikāciju tehnoloģiju attīstību, evolūciju un paradigmām, novērojot topošo tīklu pārkumu pār subjektu.

⁸ “*Cultural turn*” centrā ir pavērsiens uz vizuālo, kā arī tiek lietots apzīmējums “*visual turn*.”

20. gadsimtā dzimst ideja par mākslu kā radikālu eksperimentu ar savām robežām, ar kultūras tabu un kolektīvo uztveri, ar cilvēka ķermeni, ar dabiskās uztveres un pieredzes dimensijām – transgresīvās prakses, kas liecina par jaunu apzinātību par cilvēka situētību starp redzamo un neredzamo, pasakāmo un nepasakāmo – par cilvēka eksistenciālo un garīgo stāvokli. Šī vēsturiski, politiski un garīgi nosacītā un paradoksālā robežsituācija, kad ‘māksla ir beigusies’ un kad ‘māksla var būt viss’ liek aktualizēt jautājumus, kuru ietvaros norisinās kultūras un cilvēka attiecības. Šie jautājumi rodas, pievēršoties pasaules redzamības kontekstiem kultūrā, kas estētiski iemieso un veido kultūras nerakstītos likumus un attiecību formas, cilvēka tēlu, identitāti un atvērtību citam. Tos vieno *attiecības* starp cilvēku un pasauli estētiskā pieredzē laikā un telpā vakar, šodien un rīt, kā arī tas, kas apvieno jēdzienus ‘kultūra’, ‘antropoloģiskais’ un ‘*homo aestheticus*’ – kā cilvēks spoguļojas kultūras kopīgās redzamības telpā.

Filozofijā šīs izmaiņas tikušas apsvērtas ‘vizuālā pavērsiena’, ‘estētiskā pavērsiena’⁹, ‘komunikatīvā pavērsiena’¹⁰ un citos līdzīgos kontekstos, kas tiecas iekļaut ne tikai mūsdienu mākslas izpausmju tendences, bet raksturo tektoniskas vēsturiskas izmaiņas kultūras uztverē. Minētais pavērsiens aptver dažādu kultūras jomu mijiedarbību un robežu atcelšanu, attēla un tēla lomu vizuālajā komunikācijā, kā arī klātesamības un performatīvo izpausmju lomu kultūras uztveres un saprašanas kontekstā. Būtiski palūkoties uz mūsdienu kultūras attēlojuma formām caur filozofiskās estētikas prizmu, kas ietver cilvēka saskares ar pasauli komplektējošo un konfliktējošo dimensiju – attēla un vārda kā redzamā un neredzamā, sajūtamā un saprotamā attiecības, kuras katrā laikmetā un kultūrā tiek izpaustas un saprastas citādi. Tas paredz pievēršties mūsdienu kultūras skatienam, kuru konstituē fotoattēla perspektīva, radot pasaules un cilvēka tēlu, kurš ir klātesošs, bet nepieejams, vai arī sniedz attēlotās realitātes drošticamības ilūziju. Šādā rakursā iespējams konstatēt ‘laikmetīgās kultūras’ tehnovizualitāti un estētiku kā laika un telpas pieredzi formējošo aspektu un konstatēt, kā cilvēks un cilvēciskās jēgas un brīvības meklējumi atklājas šajā antropoloģiskajā optikā un kartējumā.

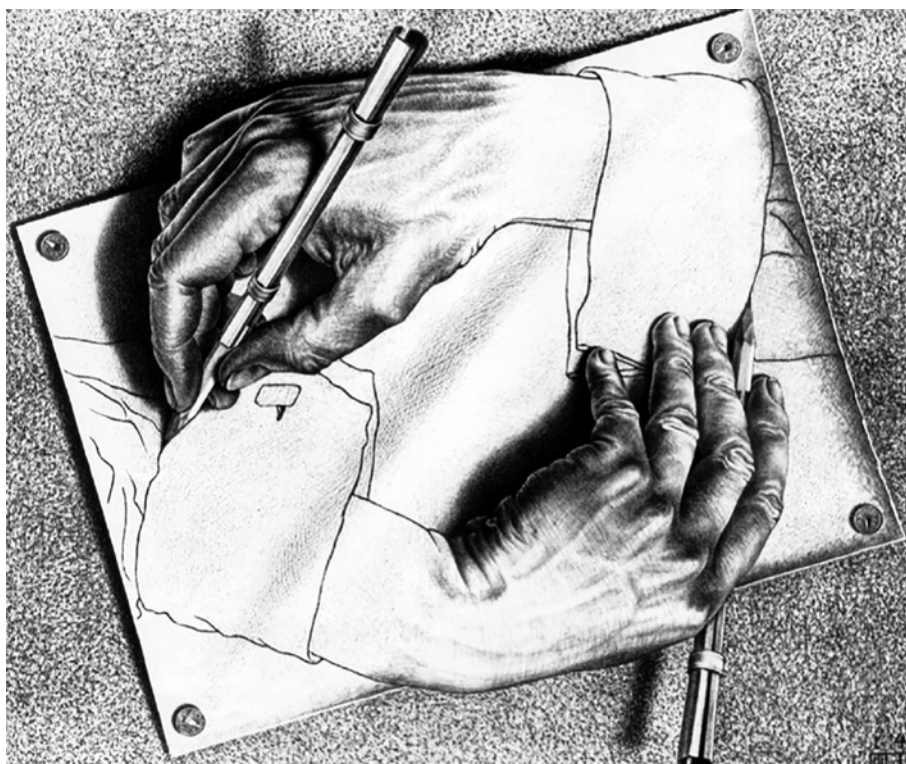
Par nojēguma ‘*homo aestheticus*’ aktualitāti liecina ne tikai laikmetīgās vizuālās kultūras lauka uzmanību pagērošie ekrāni un plašās attēla, vizuālās komunikācijas studijas un estētikas teorijas, bet arī būtiski pētījumi. Kā viens no aktuāliem pētījumu projektiem, kas pievēršas attēla un attēlojuma tēmai caur mimēzes jēdzienu, ir Nideša Lavtū 2022. gadā Lēvenes Katoļu universitātē veiktais pētījums “*Homo Mimeticus: Jauna atdarināšanas teorija*” (*Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*),¹¹ pievēršoties būtiskā Rietumu filozofijas un estētikas jēdziena ģenealoģijai – mimēzei, kas ir pamatā jebkuram attēlam, mākslas darbam un jebkurai darbības sfērai, – pašam cilvēkam, jo cilvēks ir pamatā attēlojoša, atdarinoša – mimētiska būtne: “Sākot no apziņas attīstības līdz izglītībai, no estētikas līdz politikai, no

⁹ Sk. Shapiro M. J. (2013) *Studies in Trans-Disciplinary Method: After the Aesthetic Turn*. NY: Routledge.

¹⁰ Filozofijā šis apzīmējums kļūst populārs, pateicoties Frankfurtes kritiskās analīzes, bet jo īpaši Jirgena Hābermasa “komunikatīvās darbības” filozofijai.

¹¹ Nidesh Lawtoo (Ed.) (2022) *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*, Leuven: Leuven University Press.

spoguļneironiem līdz smadzeņu plastiskumam, no digitālajām simulācijām līdz emocionālajai lipīgumam, [...] mūs neapzināti veido, deformē un pārveido pārāk cilvēciskā tieksme atdarināt – gan labā, gan ļaunā nozīmē.”¹² Pētījums pievēršas mimēzei kā dabiskai, spontānai cilvēka tieksmei atdarināt, kas nav pretstatā racionālajai domāšanai, bet kā tai, kura izaicina “tradicionālās binārās kategorijas kā racionālais/afektīvais, prāts/ķermenis, daba/kultūra, cilvēks/necilvēks, [...] individuālais/kolektīvais, bioloģija/tehnoloģija, iemiesotais/ virtuālais”¹³ u. c. Lavtū paplašina mimēzes jēdzienu – tas šķērso robežu starp mākslu un dzīvi, piedāvājot jaunu attēlojuma teoriju, un līdzās *homo sapiens* un *homo ludens* piesaka jaunu subjektu – *homo mimeticus*, to ilustrējot ar Ešera litogrāfiju, kur attēlota papīra lapa, no kuras izaug divas rokas, kuras paradoksālā veidā viena otru izzīmē ārā no attēla plaknes – realitātē. Tādējādi mana pētījuma liriskais varonis – *homo aestheticus* – ievietojas aktuālo estētikas diskusiju kontekstā un apliecina tēmas aktualitāti, ko ietver senā paruna, ka *attēls ir tūkstoš vārdu vērts*.



Zīmējošās rokas
M. C. Escher, 1948

¹² <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/59184> (11.11.2023)

¹³ Lawtoo, Nidesh (Ed.) (2022) *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*, Leuven: Leuven University Press, p. 19.

Promocijas darba tēmas filozofiskais konteksts (galvenie diskusiju motīvi)

Mūsdienu t. s. postmodernisma filozofiskajām diskusijām raksturīgā pagātnes atjaunošana vai aktualizēšana ietver t. s. modernitātes kritiku, kas vienlaikus ir tradīcijas pārskatīšana un jaunu attiecību veidošana ar to. Rietumu paradigmas maiņa, kas ilgst vairāku gadsimtu garumā, izmaina ne tikai pasauli, bet arī cilvēka pasaules redzējumu un uztveri, kas pati kļūst par filozofiskas refleksijas un pētniecības lauku. Ne velti tieši modernitātē estētika izveidojas kā atsevišķa filozofijas joma kā zinātne par sajūtu un uztveres lomu pasaules izziņā, par skaistuma un mākslas pieredzi un cilvēka brīvības iespējamību.

Arī šodienas cilvēka skatījums uz pagātņi var tikt izaicināts, pieņemot, ka laikmetu griežos ne tikai vārdi un jēdzieni maina kontekstus un piepildās ar jaunu saturu, bet mainās arī pasaules attēlojums un cilvēka tēls – viņa paša uztvere. Šī tēma ir formulēta un risināta virknē minēto filozofisko ‘pavērsienu’, kuri norāda uz pasaules skatījuma atkarību no uztveres. Tas uzskatāmi izpaužas mūsdienu estētikas teorijās, kas kontekstualizējot mūsdienu kultūras procesus, atgriežas pie sengrieķu filozofijas, pievēršas jautājumiem par tēla un attēla uztveri vizuālo tehnoloģiju kultūrā, par mākslas likteni un iespējām laikmeta mainīgajos kontekstos un cilvēka attiecībām ar pasauli – jautājums par estētisko (*aisthēsis*) ietver gan uztveri, gan izpausmi. Ja tā, kā iespējams saprast estētisko laikmetos pirms ‘estētikas’?

Paradigmas pārorientēšanos no mitoloģiski teoloģiskas kosmoloģijas uz sekulāru pasauli vistiešākajā veidā ilustrē Kopernika astronomiskās revolūcijas pasaules attēlojums. Jaunajā laikmetā nostiprinās mehānisks pasaules skatījums, notiek fundamentālas pārvirzes Rietumu sabiedrībā un kultūrā ar uzsvāru uz zinātnisku pasaules izskaidrošanu un cilvēka autonomiju no spekulācijām, reliģijas dogmatisma un stihiskajiem dabas spēkiem. Tas rosina jautājumu par izziņas iespējamību – par to, kā satiekas sajūtamā pieredze un racionālā prāta gaisma, un aktualizē jūtu un prāta konfliktu. Kopernika revolūciju filozofijā pabeidz Imanuels Kants, – izpētes centrā ir nevis debess ķermeņi, bet novērotājs pats. Kanta filozofiskā arhitektonika Apgaismības metafizikā ienes estētiku un iztēles lomu, nostiprina skaistā un sajūtamā autonomiju no valodas un jēdziena. Tas iezīmē pavērsienu pašas modernitātes ietvaros, jo drošticamie priekšstati par realitāti sašķobās – cilvēks realitāti rada pats. Šis aspekts pārmantojas Huserla un Heidegera fenomenoloģijā.

Promocijas darba ietvaros Kanta filozofija izgaismojas kā estētiskais apvērsums, jo atver jautājumu par cilvēku un brīvību, uzdod antropoloģisko jautājumu – *kas ir cilvēks?*, parādot mākslu un kultūru kā dabas mērķi un inspirējot jaunu kustību rašanos,¹⁴ kas aizver mākslas

¹⁴ Piem., romantisms kā reakcija pret apgaismības racionālismu akcentēja garīgo un poētisko cilvēka dimensiju. Kanta laikabiedri, Frīdrihs Šellings (*Friedrich Schelling*) un Johans Gotlībs Fihte (*Johan Gottlieb Fichte*) attīstīja romantisma idejas, uzsverot dabas, mākslas un gara savstarpējo saikni. Hēgeļa (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*) ideālisms uzsvēra vēsturi kā Absolūtā gara atklāšanos. “Lekcijās par estētiku” (1818–1829) izvirza mākslu kā absolūtā gara izpausmi simboliskā, klasiskā un romantiskā veidā. Hēgeļa mākslas beigu ideja ietver Rietumu mākslas nespēju sasniegt Senās Grieķijas ideālus. To 20. gs. aktualizē Arturs Danto (*Arthur Coleman Danto*). Artūrs Šopenhauers (*Arthur Schopenhauer*) darbā “Pasaules kā griba un priekšstats” (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818) formulē gribu kā metafizisku spēku (Kanta

filozofiju, aizsākot estētikas teorijas, kas pēta mākslas, jaunrades, uztveres un cilvēka brīvības jautājumu savstarpējo saistību. Rietumu filozofijas tradīcijā aktualizējas tēla, attēla uztveres nozīme cilvēka intuīcijas, simboliskās un poētiskās aktivitātes loma kultūras un realitātes radīšanā dažādos aspektos.

Kad 19./20. gadsimta māksla atraisās no tradicionālajām attēlojuma formām, estētikas jautājumu pārdomāšana kontinentālajā filozofijā pārvirzās uz interpretāciju un hermeneitiku esamības, kultūras, vēstures kontekstos. Piemēram, neokantieša, Mārburgas skolas pārstāvja Ernsta Kasīrera (*Ernst Cassirer*, 1874–1945) “Simbolisko formu filozofija” (*Philosophie der symbolischen Formen*, 1923) veido ietvaru, kā domāt mīta, valodas, mākslas, reliģijas nozīmi cilvēka domāšanā un kultūras realitātē. Kasīrers pievērš uzmanību “iztēles un sajūtu kategorijām kā līdzvērtīgām uztveres un loģikas kategorijām”¹⁵ un uzskata, ka “cilvēku vajadzētu definēt nevis kā *animal rationale*, bet gan kā *animal symbolicum*”¹⁶, kur “simbolisma un formas apvienojums veido kultūras iekšējo struktūru, saglabājot kultūras atsevišķo formu autonomiju”¹⁷.

20. gs. aktualizējas filozofijas pašrefleksija no Kanta pārmantoto jautājumu kontekstā, aizverot jautājumu par filozofisko antropoloģiju, atverot jautājumu par metafiziku. Tas nozīmē atgriezties pie sengrieķu filozofijas, kristietības un Bībeles tulkojumu apzināšanas. Martins Heidegers 1938. gadā nolasa lekciju “Jaunlaiku pasaules ainas iedibināšanās metafizikas gaitā”, kas vēlāk pārtop esejā “Pasaules ainas laiks” (*Die Zeit des Weltbildes*) un pārvirza filozofisko diskusiju no epistemoloģijas uz ontoloģiju. Heidegers raksta: “Ar vārdu “aina”¹⁸ vispirms domā kaut kā attēlojumu. Tam atbilstoši pasaules aina būtu kaut kas līdzīgs apkopojamam esošā attēlam. [...] Esošais kopumā tagad tikai tad tiek pieņemts par esošu, ja to ir uzstādījis priekšstatu veidojošais cilvēks.”¹⁹ Esejā “Mākslasdarba sākotne” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935) Heidegers aktualizē jautājumu par mākslas būtību un nozīmi cilvēka eksistencē un atgriežas pie senajiem grieķiem, – māksla ir veids, kā rodas un atklājas patiesība, kur “patiesība nozīmē patiesā būtību. Mēs domājam patiesību, atceroties grieķu vārdu. Par *aletheia* sauc esošā neapslēptību”.²⁰ Heidegers, pārdomājot jautājumu par mākslas, mākslinieka un mākslas darba esamību, “uzstāda jautājumu par estētiku tās sākotnējā izpratnē – kā par juteklisko sākotni cilvēkā – vārds *aisthēsis* grieķiski apzīmē gan uztveri, gan izpausmi. Tātad uztveres tēma it kā ir estētikas atjaunotnes mēģinājums, uzdodot jautājumu par tās

“lietu sevi”), kā pasaules “iekšējo būtību”, ko cilvēks pieredz kā priekšstatu – laikā un telpā. Šellinga idejas ietekmēja Rihardu Vāgneru (*Richard Wagner*), Arnoldu Šēnbergu (*Arnold Schönberg*), Frīdrihu Niči (*Friedrich Nietzsche*), Šarlu Bodlēru (*Charles Baudelaire*), Polu Stefanu Malarmē (*Stéphane Mallarme*) u. c.

¹⁵ Cassirer, Ernst (1946) *Language and Myth*, New York: Dover Publications.

¹⁶ Kasīrers, Ernsts (1997) *Apcerējums par cilvēku*, Tulk. S. Rutmane, A. Siltāne, Rīga: Intelekts, 36. lpp.

¹⁷ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*. Rīga: Zvaigzne ABC, 32. lpp.

¹⁸ Vācu “*Bild*”, ko Rihards Kūlis tulkojis kā “aina”, angliiski atveidots kā “*picture*.”

¹⁹ Heidegers, Martins (1998). *Malkasceļi*. tulk. R. Kūlis, Rīga: Intelekts. 67. lpp.

²⁰ Heidegers, Martins (1960) “Mākslasdarba sākotne”. (2022) *Malkasceļi*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Intelekts, 40. lpp.

sākotni un cilvēcisko satvaru”.²¹ Var sacīt, ka kontinentālā vācu filozofija pēc Heidegera, kā arī 20. gadsimta franču filozofija, lielā mērā attīstās kā reakcija uz Rietumu racionālistiski ievirzīto un sholastisko tradīciju, jo tiecas meklēt cilvēka pasaules, pieredzes un kultūras saprašanas iespējas ārpus dabaszinātņu metodoloģiskās ievirzes; aktualizējas humanitāro zinātņu metodes kā teksta eksegēzes, interpretācijas nozīme.

Hanss Georgs Gadamer (*Hans-Georg Gadamer*, 1900–2002) – modernās hermeneitikas²² pamatlicējs, darbā “Patiesība un metode” (*Wahrheit und Methode*, 1960) izstrādā hermeneitiku estētiskās apziņas un mākslas pieredzes un kultūras saprašanā. Gadamer pievēršas estētikai Kanta filozofijā, jautājumam par mākslas patiesību un ontoloģisko nozīmi, izvirzot tēla,²³ attēla un attēlojuma attiecības ar pasauli mākslas patiesības saprašanā un interpretācijā.²⁴ Gadamer atgriežas pie sengrieķu filozofijas, skatot mākslu kā veidu, kas atklāj cilvēka eksistences patiesību, ko nespēj tvert zinātniski un konceptuāli līdzekļi. Gadamer izceļ mākslas spēles, simbola, skaistuma, aspektus, un veic tradicionālās estētikas un mākslas ontoloģisko horizontu izpēti.

Ja Gadamer pievēršas mākslas saprašanas ontoloģiskajiem un dialogiskajiem aspektiem, tad Pola Rikēra filozofiskā hermeneitika pievēršas interpretācijas simboliskajai dimensijai un filozofiskajai antropoloģijai. Viņš tuvojas esamībai caur pēdu “hermeneitisku apkārtceļu” kultūrā – saprašana norisinās simultāni ar cilvēka patības tapšanu un realitātes aptveršanu naratīvā. Rikēra hermeneitika ietver ideoloģisko un lingvistisko struktūru analīzi, kur tēli/attēli darbojas kā naratīva elementi, ar vizuālās kompozīcijas un simbolisma palīdzību nodot sarežģītus stāstus un nozīmes. Tēlu un valodas saskaņotība noris Kanta shematisma ietvaros – tēls kā ikonisks jēdziena priekšstatījums iztēlē sintezē metaforas un simbolus, tāpēc Rikēra hermeneitikā būtiska loma ir tēlainībai un jaunradei cilvēka, vēstures un kultūras saprašanā. Rikēra ‘naratīva identitātes’²⁵ koncepcijas centrā ir “mimētiskās arkas” jēdziens, kas sintezē Aristoteļa estētikas mimēzi ar Sv. Augustīna dvēseles laika izpratni, dzīvo pieredzi pārveidojot saprotamā realitātē, saskaņojot to sižetā.

²¹ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 17. lpp.

²² Hermeneitika. No grieķu dievu vēstneša Hermeja vārda cēlies *hermēneuein* – “interpretēt”, un *hermēneutike* (*technē*) ir “interpretācijas māksla”. Tā kļuva svarīga pēc reformācijas, kad protestantiem bija nepieciešams precīzi interpretēt Biblii. Viduslaiku hermeneitika piedēvēja Bībelei četrus nozīmes līmeņus: burtisku, alegorisku, tropoloģisku (morālu) un anagoģisku (eshatoloģisku). Taču reformācija uzstāja uz burtisko jeb “gramatisko” eksegēzi un ebreju un grieķu valodas studijām. Sk. K. Mueller-Vollmer (ed.), *The Hermeneutics Reader* (Oxford, 1986).

²³ Igora Šuvajeva tulkojumā vācu “Bild”, kas latviešu valodā ir tulkots kā “tēls” (en. *picture*), ir nesaraunami saistīts ar mākslas darba klātbūtni – tas “atbilst estētiskās apziņas nepastarpinātībai. [...] Mēs jautājam, “kāda ziņā tēls (ge. *Bild*, en. *picture*) atšķiras no attēla (ge. *Abbild*, en. *copy*) (proti, pievēršanās pirmtēla (*Ur-bild*, *ur-picture*) problemātikai) un kā rodas tēla sasaiste ar tā pasauli.”

²⁴ Gadamer, Hanss-Georgs (1999) *Patiesība un metode*, Tulk. I. Šuvajevs, Rīga: Jumava, 137. lpp.

²⁵ Rikēra naratīvās identitātes koncepcija izvērsta dažādās esējās un rakstos: “Dzīve naratīva meklējumos” (*La vie: un récit en quête de narrativité*), “Naratīvā identitāte” un “Pats kā cits: “Morāles un ētikas pētījums par sevis esamības procesu.” (Sk. “Pats kā cits: Morāls un ētisks pētījums patības procesā”, *One-self as Another: A Moral and Ethical Inquiry into the Process of Selfhood*).

Daudzi 20. gadsimta kontinentālās filozofijas virzieni – fenomenoloģija, hermeneitika, eksistenciālisms, psihoanalīze u.c., pievēršas cilvēka pieredzei, patībai un iekšējai pasaulei, parādot, ka tēlam/attēlam ir ne tikai attēlojoša funkcija. Veidojas arī dažādas pētniecības metodes iepretim t. s. analītiskajai tradīcijai, kas pievēršas cilvēka pieredzei, uztverei, iztēlei, kas paver dažādas perspektīvas, kādās aplūkot estētiku un mākslas pieredzi. Tēlainība ir daļa no kultūras un cilvēka uztveres, pašizpratnes un jaunrades pamatelementiem, kur dokumentālais un fiktīvais, jeb identitāte un diference rada kultūras pasaules jēgu naratīvā un cilvēka dzīves biogrāfiju atklāj kā sižetu, kas ir ieausts pasaules stāstu audeklā. Tēls kā atmiņa, iztēle, imaginārais, fiktīvais un virtuālais kļūst par filozofijas refleksijas lauku, sevišķi līdz ar foto un kino nostiprināšanos kultūrā.

Tā, piemēram, Ž. P. Sartra, M. Merlo-Pontī, Z. Freida, Ž. Lakāna u. c. teorijas integrējoši aplūko cilvēka pieredzi, kur saplūst reālais un fiktīvais – māksla, literatūra, sapnis, attiecības ar citu, individuālais pārdzīvojums u.tml., kas paplašina un padziļina estētikas sfēru no mākslas un kultūras uz cilvēka iekšējo dzīvi, attiecībām ar citu, ar pasauli, ar dzīvi, ar nāvi, ar sakrālo un dievišķo. Turklāt līdz ar fotogrāfijas ienākšanu gan ikdienas informācijas aprītē un mākslā, šīs estētikas laukā ienāk foto attēla apzināšana. Piemēram, rakstniece un režisore Sūzena Sontāga (*Susan Sontag*, 1933–2004) eseju krājumā “Par fotogrāfiju” (*On Photography*, 1977) reflektē par fotogrāfiskā attēla nozīmi, aktualizējot jautājumu foto un realitātes attiecībām, un vērš uzmanību uz to, ka foto veicina vuajeristisku attieksmi pret pasauli un mazināt notikumu nozīmi. Foto ir unikāls veids, kā iemūžināt realitātes mirkļus kā objektīvus un nepastarpinātus pasaules attēlojumus, tomēr pēc būtības tas ir selektīvs un subjektīvs, ko veido fotogrāfa perspektīva, kadrežums un interpretācija. Sontāga apšaubā fotogrāfijas “realitātes efektu” un uzsverot šo attēlu konstruēto raksturu.

Eksistenciālisms (Sērens Kirkegors, Albērs Kamī, Žans Pols Sartrs, Simona de Bovuāra u. c.) pievēršas cilvēka esamības stāvoklim dažādos tā aspektos, kuri Rietumu tradīcijas pavērsienos tika palikuši neievēroti – pieredzes, brīvības, atbildības, baiļu un izvēles, autentiskuma nozīme absurdā pasaulē; tostarp eksistenciālisms reflektē arī par mākslas spēju ietekmēt pasauli. Žaka Lakāna psihoanalītiskā koncepcija (balstoties Freida, Junga u. c. darbos) pievēršas cilvēka bezapzinātajai un sapņu pasaulei – spoguļstadijas, simboliskās kārtības un valodas nozīmes analīze subjektivitātes tapšanā deva ievērojamu ieguldījumu mākslas uztveres un psihes saprašanā. Fenomenoloģiskā (gr. *φαινόμενον*, *phainómenon* – “tas, kas parādās” un *lógos* – “teorija”) metode (pamatlicējs Edmunds Huserls, 1859–1938) ietver sistemātisku apziņas un pieredzes struktūru analīzi, lai pievērstos tam, kā lietas parādās cilvēka pieredzē. Ar fenomenoloģisko redukciju – *epochē*, pētnieks distancējas no uzskatiem, spriedumiem un pieņēmumiem, reducējot parādību (fenomenu) līdz tīrajai subjektivitātei. Tas ļauj pievērsties “lietām pašām par sevi”²⁶, to struktūrai kā ideālai būtībai. Martins Heidegers, ietekmējies no Edmunda Huserla, tomēr aicina pievērsties esamībai kā tādai – apziņas pirmsteorētiskajam,

²⁶ Sk. Huserls Edmunds (1900) “Loģiskie pētījumi” (*Logische Untersuchungen*), II.1.2, 1900–1.

pirmspiedzes līmenim, ko nepastarpina spekulatīvas konstrukcijas un aprioras formālas kategorijas. Kā minēts, Heidegera filozofija atgriežas pie grieķu filozofijas – pirmsokratiķu domas, un liek pamatus fundamentāloņtoloģijai, atklājot esamību caur cilvēka klātesamību pasaulē.

Strukturālisma pamatlicējs Ferdinand de Sosīrs (*Ferdinand de Saussure*, 1857–1913) lingvistikas teorijās pētīja valodas nozīmju rašanos. Vēlāk Klods Levī-Stross (*Claude Lévi-Strauss*, 1908–2009) strukturālisma ietvaros pievērsās arī kultūras un antropoloģijas pētniecībai, meklējot struktūras, kas ir dažādu kultūru un mitoloģiju pamatā. Semiotiskā metode pievērsās zīmju un simbolu interpretācijai, to funkcionēšanai valodā. Strukturālisms tiecās atklāt cilvēka pieredzes, uzvedības, kultūras pamatā esošās pamatstruktūras, analizē attēlus un tēlus.

Nozīmīga loma strukturālisma un poststrukturālisma attīstībā bija Rolānam Bartam (*Roland Barthes*, 1915–1980), kurš pievērsās attēla un valodas lomai kultūrā. “Mitoloģijās” (*Mythologies*, 1957) Barts semiotiski analizēja mūsdienu kultūras faktus, tostarp reklāmu un modi, to, kā kultūras parādībās tiek ietvertas ideoloģiskas nozīmes. Barts pētīja valodas un teksta kā simbolu un zīmju savstarpējo saistību analīzi – kā attēls iegūst savu nozīmi, un kā tā mainās dažādos kontekstos. Barta attēla analīzei veltītie darbi – “Fotogrāfiskais ziņojums” (*Le message photographique*, 1961), “Trešā nozīme” (*Le Troisième Sens*, 1970) un “Tēla retorika” (*Rhétorique de l’image*, 1964), risina foto attiecības ar ideoloģiju, kultūru un valodu – attēla lingvistisko dabu,²⁷ kā arī attēla “laika un telpas attiecības: fotogrāfija ir tūlītēja, telpiska, taču tai piemīt iekšējs laiciskums.”²⁸ Darbā “*Camera Lucida*. Piezīme par fotogrāfiju”²⁹ (1980) Barts foto aplūko fenomenoloģiski, tā parādās kā tumsas un gaismas attiecības, kur pati fotogrāfija it kā pazūd, kļūstot par robežu starp divām realitātēm. Viņš izšķir *studium* (semiotiskā nozīme) un *punctum* (personiski aizkustinoša, emocionāli iedarbīga detaļa) foto attēla pieredzes aspektus, risina fotogrāfijas emocionālās un personiskās iedarbes jautājumus.

Poststrukturālisms aizsākas ar Barta darbu “Autora nāve” (*La mort de l’auteur*, 1967), kurā viņš izaicina tradicionālo autora, autorības jēdzienu – teksta (vai attēla, vai mākslas darba) nozīmi nenosaka tikai autors, – tā konstituējas lasītāja/skatītāja uztveres un darba mijiedarbībā. Barta darbi iezīmē niansētāku pieeju kultūras nozīmju interpretācijai, tiecoties atklāt dinamiskāku kultūras izpratni aiz valodas reprezentācijas robežām, uzsverot nozīmju nestabilitāti. Poststrukturālisma metode korelē ar postmodernisma sākotni kā filozofijā, tā mākslā un kultūrā, un iezīmē 20. gs. otrās puses eksperimentālo domas un izpausmes lauku. Pie poststrukturālisma domātājiem pieder virkne postmodernisma ievirzes franču filozofu.

Postmodernisms kā diskusijas jautājums intelektuālajā vidē 60.–80. gados³⁰ tiecas apzināt kultūras pārmaiņas Rietumu kultūrā, aizvirzoties no modernitātes racionālās pasaules ainas. Jēdzienu “postmodernisms” pirmo reizi ieviesa Ž. F. Liotārs (*Jean-François Lyotard*, 1924–1998)

²⁷ Barthes, Roland (1977) *Image-Music-Text*, Fontana Press, p. 32.

²⁸ Barts, Rolāns (2006) *Camera Lucida*, Rīga: LMC, 14. lpp.

²⁹ Ibid.

³⁰ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 97. lpp.

darbā “Postmodernais modernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām”³¹ (*La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979), skaidrojot zināšanu mainīgo raksturu tehnoloģiju ietekmē uz sabiedrību. Liotārs norāda uz modernitātes ‘lielo stāstu’ jeb ‘metanaratīvu’ (*grand récits*) beigām, kuru mērķis bija sniegt vienotu vēsturi, progresu vai patiesību, un ir piesardzīgs pret totalizējošām, vispārinošām un izslēdzošām sistēmām. Postmodernisms atspoguļojas arī estētikā – Liotārs kritizē modernisma paļaušanos uz metanaratīvu patiesībām, kas ietver problemātiskas attiecības starp realitāti un tās attēlojumu, un atzīst avangarda kustību centienus atrāties no tradicionālajām reprezentācijas formām.

Postmodernismam raksturīga atgriešanās pie pagātnes, taču noraidot lineāru un progresīvu vēstures skatījumu un rosinot plurālistisku pieeju – atzīt dažādas vēstures un naratīvus, kas nav tikuši iekļauti modernisma lielo naratīvu tradīcijas stāstā. Tas apšaubā tradicionālos priekšstatus par autentisku pagātņi, lineāru laika koncepciju. Bieži sastopama laika dislokācija un fragmentācija, kas atspoguļo nelineāru laika uztveri. Tas rada iespaidu, ka pagātne ir pastāvīgi klātesoša, ietekmē tagadni un aktualizē kultūras atmiņas un identitātes izjautāšanu, konstruēšanu.

Tāpēc postmodernismu filozofijā un mākslā caurauž t. s. antirepresentacionālisma³² pieeja – tas nozīmē fundamentālu atkāpšanos no tradicionālo – lielākoties modernitātes realitātes attēlojuma – reprezentācijas veidiem vai to pilnīgu noraidījumu. 20./21. gadsimta filozofi, mākslinieki un estētikas teorētiķi, kas izmanto antirepresentācijas pieeju, apstrīd vispārinošas reprezentācijas ideju, domu, ka mākslai vai filozofijai būtu jābūt redzamās pasaules – realitātes spogulim. Antirepresentācijas mākslas prakses, piem., konceptuālā māksla, minimālisms, performance un instalāciju māksla, tradicionālo mākslas formu dekonstrukcija u. c., tiecas atklāt realitātes dimensijas, kas tikuši izslēgti no modernitātes pasaules skatījuma. Tas nozīmē tradīcijas pārskatīšanu saskaņā ar uzskatu, ka starp reprezentācijām atbilstība nepastāv. Notiek filozofijas bināro opozīciju, t. i., klātbūtne/prombūtne, attēls/valoda un subjekts/objekts, dekonstruēšana un hierarhiju noraidīšana. Antirepresentacionālisms ietver skepticismu pret objektīvu patiesību iespējamību un kā postmodernā filozofija, noraida lielos naratīvus, uzsverot dinamisku, uz procesu orientētu nozīmju tapšanu.

Šī pieeja 20./21. gadsimta filozofijā fundamentāli izmaina Rietumu pasaules skatījumu un rosina kultūras studijas, literatūras un kritisko teoriju, kas pievēršas kultūras, mākslas un citās cilvēka radošās darbības jomām. Neiedziļinoties katrā no koncepcijām, ievērojamākie domātāji, kas attīstījuši postmodernisma un antirepresentacionālisma pieeju tradīcijai, ir jau minētais Liotārs, Žaks Deridā (*Jacques Derrida*), Žils Delēzs (*Gilles Deleuze*, 1925–1995), Žaks Ransjērs (*Jacques Ranciere*, 1940) un Reži Debrijs (*Regis Debray*, 1941) u. c. Šie filozofi katrs savā veidā izaicina modernitātes reprezentacionālismu, tiecoties veidot niansētāku

³¹ Liotārs, Žans Fransuā (2008) *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*, tulk. I. Lapinska, Rīga: LMC.

³² Par antirepresentacionālisma jēdzienu filozofijā un citās jomās skat. Versteegen, Ian. (2016) “The anti-sign: anti-representationalism in contemporary art theory,” *Culture, Theory and Critique*, Vol. 57, No. 2, 215–227, Taylor & Francis.

izpratni par cilvēku un realitāti. Deridā kritizē Rietumu tradīcijas fallologocentrismu³³ un platonismu, kā arī apstrīd strukturālisma idejas par valodu un rakstību. Viņš ievieš mūsdienās plaši pielietoto dekonstrukcijas metodi, uzsverot to, ka nozīmes ir diferencētas – valodai ir raksturīga nestabilitāte.

Žils Delēzs darbā “Empīrisms un subjektivitāte” (*Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, 1953) ‘pārrakstīja’ Kanta Hjūma filozofijas racionālistisko lasījumu, izceļot asociatīvo un empīrisko domas aspektus, un piedāvājot jaunu subjektivitātes izpratni ‘transcendentālā empīrisma’ izpratnē. Delēza doma ir reprezentāciju kritika, uzskatot to par ierobežojošu un piesaistītu Rietumu tradicionālajiem priekšstatiem. Delēzs sadarbībā ar psihoanalītiķi Fēlikšu Gvatari rada kompleksas sistēmas, pārrakstot Rietumu tradīciju dažādos aspektos – metafiziskā, ontoloģiskā, estētiskā u. c. Viņu kopdarbs “Kapitālisms un šizofrēnija” (*Capitalisme et Schizophrénie*, 1972) sastāv no darbiem “Anti-Oidips” (*L’anti-Œdipe*) un “Tūkstoš Plato” (*Mille plateaux*, 1980), kuros viņi izaicina Freida psihoanalīzi, piedāvājot “materiālistu psihiatriju” un ‘šizoanalīzi’. Delēza “domas tēla” (fr. *image de la pensée*) jēdziens ir tas, caur kuru viņš kritizē tradīcijas reprezentatīvo pieeju domai, reducējot to uz “tēlu”. Viņaprāt, domas jēdzieni ir drīzāk “notikumus”, kas ietver tapšanas, radošuma, ‘afekta’ un ‘percepta’ aspektus. Delēza ietekmīgie darbi “Kino 1: Kustībtēls” (*Cinéma 1: L’image-mouvement*, 1983) un “Kino 2: Laiktēls” (*Cinéma 2 : L’image-temps*, 1985) aplūko kinematogāfu caur Bergsona filozofijas “ilgstamības” jēdzienu. Delēza darba “Kino 1: Kustībtēls” latviešu valodas tulkojumā, Andrejs Balodis raksta: “Izvēle franču vārdu *image* atveidot kā “tēls” nevis “attēls” ir konceptuāls un pilnīgi nepieciešams, lai izprastu Delēza ieceri,”³⁴ t. i., ieturēt savu domu ārpus reprezentācijas attēlojošās funkcijas.

Pētījumā izcelšu Žaka Ransjēra filozofiju, kas skar politiku, mākslu, estētiku, izglītību un aktualizē jautājumus par vienlīdzīgu zināšanu un varas sadali. Ransjēra filozofiskās domāšanas sākotne kopā ar Režī Debreiju (*Régis Debray*, 1941) ir saistīta ar marksisma filozofu Luiju Altisēru (*Louis Althusser*) – viņi kopā strādāja pie Altisēra ietekmīgā darba “Lasot kapitālu” (*Lire le Capital*, 1965). Ransjērs pēc 1968. gada revolūcijas virzījās prom no klasiskā marksisma un nošķīrās no Altisēra, jo nepiekrita idejai par indivīda pakļaušanu ideoloģiskām struktūrām, tādējādi iekļaujoties franču kontinentālās filozofijas – poststrukturālisma un postmodernisma virzienā līdz ar Fuko, Debreiju, Liotāru u. c. – kā Badjū rakstīja, – līdz ar 1968. gadu filozofijā notiek pāreja “no scientiskas pozīcijas, kas fetišizēja jēdzienus, uz

³³ Termins ‘*fallo-logocentrism*’ ir Deridā neoloģisms, kas nozīmē vīrieša dominējošās perspektīvas un vērtību diskursa kā varas instrumentu centralizāciju, patriarhālo un lingvistisko struktūru savstarpēju mijiedarbību, veidojot sabiedrības normas un hierarhiju. Šis jēdziens ir ietekmīgs feministiskajā valodas, literatūras un kultūras kritikā, uzsverot nepieciešamību dekonstruēt un apstrīdēt valodā un diskursā ietvertos pieņēmumus, kas veicina dzimumu hierarhiju un varas nevienlīdzību. Sk. Deridā, Žaks “Par gramatoloģiju”, *De la grammatologie*, 1967.

³⁴ Balodis Andrejs (2023) “Ontoloģija. Tēla jēdziens.” No: Delēzs Ž. *Kino. Kustībtēls*, tulk. D. Lidumniece, Rīga: Aminori, 268 lpp.

pragmatisku pozīciju, kas fetišizēja rīcību.”³⁵ Tolaik dominējošās marksisma un psihoanalīzes teorijas subjektivitāti izprata kā psihisko aparātu, kura vēsturiskās formas nosaka ražošanas veidi – jautājums par zināšanām un subjektu bija piesaistīts zinātnēm – loģikas, matemātikas vai lingvistikas. Tomēr “tiek iedibināta pilnīgi pretēja dispozīcija. [...] Šis paradokss patiesībā, iespējams, ir sākotnējais un subjektīvi izšķirošais piemērs tam, ko [Ransjērs] vēlāk nosauks par neattiecību [*non-rapport*] vai par neattiecību, kas domāta kā attiecība”³⁶, kas attiecību aspektā ienes pārrāvuma un nejaušības aspektus. Laiku no Sartra (1905–1980) līdz Delēzam (1925–1995) dēvē par “Francijas laikmetīgās filozofijas laiku”³⁷, – to raksturo Lielās Franču Revolūcijas “Brīvība, vienlīdzība, brālība” (*Liberté, égalité, fraternité*) mentalitāte, uzsverot cilvēku atbrīvošanos, pašnoteikšanos, vienlīdzību, autoritāšu noraidīšanu. Attīstījās zināšanu un varas, intelektuālā un politiskā attiecību jautājumi, radās eksistenciālisms, strukturālisms, dekonstrukcija, psihoanalīze un citi minētie projekti, kuros tika risinātas attiecības starp divām cilvēka esamības sfērām – zināšanām un pieredzi jeb jēdzienu un praksi, meklējot veidus, kā sagraut zināšanu un varas hierarhijas, kas radīja nevienlīdzību. Šis aspekts ir būtisks Ransjēra estētiskās domas saprašanai.

Estētikas jomā vienlīdz būtisks un saistošs ir ietekmīgais Francijas domātājs Reži Debreijs, ieviešot medioloģiju, kas pēti saikni starp sociālajām funkcijām (relīģiju, politiku u. tml.) un informācijas/zināšanu pārraides un pārnese tehnoloģijām, un pievēršas simbolu efektivitātei; tam, kā attēli, tēli, vārdi, raksti un figūras rada savus efektus un kļūst par materiālu spēku. Viņa galvenie darbi par šo tēmu ir “Vispārējās medioloģijas kurss” (*Cours de médiologie générale*, 1991), “Attēla dzīve un nāve” (*Vie et mort de l’image, une histoire du regard ne Occident*, 1992) un “Mediju manifesti: par kultūras formu tehnoloģisko pārnesei” (*Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*, 1994) u. c.

Postmodernisma modernitātes kritika gan filozofijā, gan kultūrā no jauna izvērtē reprezentāciju kā attēlojuma formu, ar nolūku atbrīvot cilvēku un viņa realitāti no vispārinošām identifikācijām un totalizējošām zināšanu struktūrām. Šajos kontekstos arī izveidojušies t. s. “jaunā materiālisma”³⁸ filozofiskie virzieni, kuri lielā mērā ierakstās postmarksisma, post-

³⁵ Badiou, Alain (2012) *L’aventure de la philosophie française, Depuis les années 1960* La Fabrique éditions, Paris.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Jaunais materiālisms ir starpdisciplinārs, teorētisks un politiski saistošs pētījumu virziens, kas parādījās apm. 2000. g. kā daļa no tā, ko var dēvēt par post-konstruktivistisko, ontoloģisko vai materiālo pagriezienu. Jaunais materiālisms, ko vadīja tādi domātāji kā Kārena Barada, Rosi Braidotti, Elizabete Grosa, Džeina Beneta, Vikija Kirbija un Manuels DeLanda (*Karen Barad, Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Jane Bennett, Vicki Kirby, and Manuel DeLanda,*), ir radies galvenokārt feminisma, filozofijas, zinātnes studiju un kultūras teorijas priekšplānā, tomēr tas šķērso un papildina gan humanitāro, gan dabas zinātņu jomas. Materiālistisko ontoloģiju atdzimšanu ir rosinājusi spriedze ar lingvistisko pagriezienu un sociāli konstruktivistiskajiem ietvariem, kritiski apšaubot to ierobežojumus, ko izraisījusi valodai, kultūrai un reprezentācijai piešķirtā nozīme, kas notikusi uz materiālās un somatiskās realitātes izpētes rēķina ārpus tās ideoloģiskajām artikulācijām un diskursīvajiem uzrakstiem. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0016.xml>

strukturālisma filozofijās, kuras tiecas iziet no modernitātes dabaszinātniski mehānistiskās pasaules izpratnes, kas neņem vērā materiālo, iemiesoto pieredzi, arī vidi un ekoloģiju. Jaunā materiālisma ietvaros tiek aktualizēti tādi aspekti kā materialitāte, matērija, afekts, tapšana, iemiesotība, bioētika, politika, mediji, policentrisms, iesaistīšanās, rīcībspēja (*agency*), process, pašorganizācija u. c., cenšoties pārvarēt konstruktīvisma, esenciālisma un reprezentācijas ierobežojumus un veidot jaunas teorijas un teritorijas – objektorientēto ontoloģiju, spekulatīvo reālismu, afektu teoriju, utt.

Tāpat, minētie konteksti ir attīstījuši vispusīgas tēla un attēla teorijas – viens no ievērojamiem mūsdienu mākslas vēstures un vizuālās kultūras teorētiķiem, amerikāņu filozofs Viljams Mičels (*W.J.T. Mitchell*, 1942) ieviesa “attēlu pavērsiena” (*pictorial turn*) jēdzienu³⁹ lai ietvertu vienotā diskursā dažādās ar attēlu un tēlainību saistītās transformācijas kultūras un humanitāro zinātņu jomās, un attēlu skata kā tādu, “kam piemīt kāds gars vai kas nes sevī noteiktu spēku.”⁴⁰ Viņš pēta veidus, kā attēli nodod nozīmi – vizuālie tēli nav tikai pasīva realitātes reprezentācija, bet aktīvi veido uztveri. Darbā “Ikonoloģija. Attēls, teksts ideoloģija”⁴¹ (*Iconology: Image, Text, Ideology*, 1986), Mičels pievēršas attēlu, simbolu un ideju interpretācijai dažādos laikmetos un kontekstos, runā par “logosu ikonās”⁴² – ‘zinātni’ ‘ikonās’ jeb tēlos, attēlos vai līdzībās. Savukārt darbā “Ko vēlas attēli?”⁴³ (*What do Pictures Want?*, 2005) nošķir tēlu (*image*) no attēla (*picture*) – attēls ietver tēla materiālo nesēju (glezna, skulptūra, fotogrāfija), tēls pats var pārvietoties starp dažādiem attēliem un medijiem. Mičela darbam ir liela nozīme daudzās jomās, tostarp mākslas vēsturē, kino zinātnē, mediju studijās, antropoloģijā, socioloģijā un literatūrā. Viņš uzsver, cik svarīgi ir izprast vizuālo kultūru kā dinamisku un daudzšķautņainu jomu, kas krustojas ar politiku, ideoloģiju, tehnoloģijām un sociālo praksi.

Savukārt vācu mākslas vēsturnieks un mediju teorētiķis Hanss Beltings (*Hans Belting*, 1935–2023), kura ieguldījums attēlu studijās ir attēlu antropoloģijas izveidošana un *Bildwissenschaft* jeb “attēlu zinātnes” idejas par attēlu un ķermeņa attiecībām un “mākslas” jēdziena evolūciju. Viņš veido teoriju, kas ietver un tiecas pārvarēt kultūras atšķirības, identificējot universālas tēlu un attēlu struktūras. Aizvien aktuālāk tiek pieņemts tēlus saprast kā aktīvus aģentus, nevis pasīvas nozīmes reprezentācijas. Darbā “Līdzība un klātbūtne”

³⁹ “Lai kas arī nebūtu attēla pavērsiens, ir jābūt skaidram, ka tā nav atgriešanās pie *mimēsis* naivitātes, vai attēlojuma kopijas vai atbilstības teorijām, vai atdzīvinātas attēla “klātbūtnes” metafizikas, tā drīzāk ir postlingvistiska, postsemiotiska attēla (*picture*) kā kompleksas savstarpējas saspēles starp vizualitāti, ideoloģiskajiem aparātu, institūcijām, diskursīvajiem ķermeņiem, pāratklāšana.” Sk. Mitchell W. J. T. *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. London, Chicago: University of Chicago Press, 2005, un Mitchell, W. J. Thomas. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. London: University of Chicago Press.

⁴⁰ Curtis, Neal (Ed.) (2011) *The Pictorial Turn*, London: Routledge.

⁴¹ Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago

⁴² *Ibid.*, p. 1.

⁴³ Mitchell, W. J. T. (2005) *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

(*Likeness and Presence*, 1990) Beltings kritizē tradicionālās mākslas vēstures pieejas, kas galvenokārt koncentrējās uz vēsturiskajiem un kultūras kontekstiem, neņemot vērā pašu tēlu un attēlu iekšējās nozīmes un attiecības. Darbā “Tēlu antropoloģija”⁴⁴ (*An Anthropology of Images*, 2001) Beltings risina tēla un attēla antropoloģiskos aspektus kā kolektīvās iztēles un sociālās dzīves aģentu. Viņš norāda uz atšķirību starp mākslas darbu, kas ir “taustāms objekts ar vēsturi, objekts, kas var tikt klasificēts, datēts un izstādīts”, un tā tēmu, kas “noliedz šādus lietiskošanas mēģinājumus, līdz pat tādām līmenim, ka bieži ir grūti noteikt robežu starp fizisko un mentālo eksistenci.”⁴⁵ Tēlu antropoloģija pievēršas tam, kā cilvēks praktiskajā darbībā rada un lieto tēlus, analizē tēla transkulturālās lomas reliģiskos, sociālos un politiskos kontekstus. Tēlu antropoloģija ir tilts starp ikonoloģiju (kā vispārēju attēla teoriju) un antropoloģiju, kā kritiska atbilde mediju studijām, kas dažkārt sašaurina attēla studijas uz medijiem. Beltings norāda, ka antropoloģiski tēliem ir sava eksistence, vēsture, kas ir saistīta ar cilvēka mentālo, garīgo dzīvi un atklāj dinamiskas aktivitātes un perspektīvu lauku – aktualizējas tas, kā raudzīties uz tēliem ārpus reprezentācijas, aktualizējot kultūras saistību ar cilvēka uztveri, maņām, pasaules redzējumu.

Abu minēto domātāju darbi ir būtiskākie tēla, attēla un attēlojuma tēmas pētniecībā pārdisciplinārā perspektīvā, un uzrāda tēla un attēla statusu un nozīmi estētikas pētīšanā. un visā ilustrētajā filozofiskajā kontekstā – attēla pieredze ir ontoloģiski nozīmīga. Tāpēc šodienas vizuālās kultūras izaicinājumi liek pārskatīt mūsdienu un tradīcijas attiecības, jo tēla, attēla un estētiskā problemātika atklājas jaunā gaismā. Tēla un attēla attiecības ir atsevišķa pētījuma tēma, es savā darbā pievērsīšos to uztveres kontekstiem modernitātes apvērsuma estētiskajās perspektīvās.

Mūsdienu filozofijas postmodernais un antirepresentacionāls aspekts atklājas vizuālajā kultūrā un mākslās – aktualizējas jautājums par estētiku, notiek tradīcijas pārskatīšana, atgriešanās pie sengrieķu filozofijas. Jaunās pieejas – reliģiskais materiālisms, transcendentālais empīrisms, estētikas politika, jaunā materiālisma virziens u. c. – uzsver realitātes imanento dabu, apzināt materiālās pasaules nozīmi un savstarpējo saistību. Tās noraida duālismu – nošķirumu starp materiālo un garīgo, empīrisko un transcendentālo, juteklisko un saprotamo. Šīs pieejas vieno interese par tapšanas un transformācijas procesiem, cilvēka, kultūras, dabas mijiedarbes procesi dinamiskos attiecību tīklos, uzsverot eksistences relatīvo raksturu. Taču postmodernisma teoriju un strāvojumu ietvaros vērojamā tradīcijas aktualizēšana, kas vairumā gadījumu ir vērsta uz cilvēka brīvības, vienlīdzības un emancipācijas tēmu, tomēr nepievēršas antropoloģiskajam aspektam, lielā mērā paliekot modernitātes cilvēka izpratnes ietvaros.

⁴⁴ Belting, Hans (2001) *An Anthropology of Images*, UK: Princeton University Press.

⁴⁵ Ibid., p. 2.

Promocijas darba mērķi, uzdevumi un pētāmie jautājumi

Promocijas darba “*Laikmetīgā kultūra kā antropoloģisks izaicinājums. Homo Aestheticus*” pētījuma priekšmets ir filozofiskās estētikas attīstības perspektīvas Rietumu kultūras tradīcijā. Darba mērķis paredz estētiskā tematizāciju tā aktuālajās vizuālajās izpausmēs un laikmetīgās kultūras antropoloģisko aspektu kritisku izpēti caur *homo aestheticus* prizmu estētikas un politikas mijiedarbībā. Modernitātes kā tradīcijas paradigmas maiņas kontekstā tiek parādīta mimētisko attēla un vārda attiecību metafiziskā un antropoloģiskā nozīme un izgaismoti pasaules skatījuma veidi – *apofātiskais* un *katafātiskais* kā dažādas Rietumu filozofiskās tradīcijas attīstības perspektīvas, kurās cilvēks atklāj un rada savu tēlu.

Mērķa sasniegšanai tiek izvirzīti šādi uzdevumi

1. Raksturot laikmetīgo kultūru kā (post)modernitātes kritiku un tradīcijas pārskatīšanu caur ‘estētiskās revolūcijas’ problemātiku vizuālā, estētiskā un politiskā attiecībās.
2. Uzrādīt modernitātes pavērsieni no teoloģiskās uz zinātnisko kā apofātisko un katafātisko pasaules skatījumu caur perspektīvas simbolismu mākslā.
3. Iezīmēt *apofātisma* ontoloģiskos, antropoloģiskos un estētiskos aspektus sengrieķu filozofijā un ikonoloģijā un Ortodoksālās kristietības ikonogrāfijā.
4. Iezīmēt *katafātisma* ontoloģiskos, antropoloģiskos un estētiskos aspektus Rietumu kristietībā (sholastikā), mākslā un filozofijā.
5. Raksturot *homo aestheticus* kā (post)modernā subjekta ontoloģisko stāvokli starp dievišķo un estētisko.
6. Raksturot postmoderno apofātismu kā modernitātes kritiku, tā ontoloģiskos, estētiskos aspektus un antropoloģiskos izaicinājumus.
7. Savietot (post)moderno apofātismu kā *bizantismu* ar Bizantijas estētiku caur attēla un vārda metafizisko saistību.

Īss metožu raksturojums

Promocijas darba teorētiskā bāze ir divi filozofiski virzieni – postmarksisma kritiskā teorija kā modernitātes kritika postmodernā perspektīvā Žaka Ransjēra (*Jacques Rancière*, 1940) un Reži Debreija (*Régis Debray*, 1940) darbos un modernitātes kritika antīkās grieķu filozofijas un Ortodoksālās kristietības perspektīvā ievērojamā mūsdienu grieķu filozofa un teologa Kristosa Janara (*Christos Yannaras, Χρήστος Γιανναράς*, 1935–2024) darbos. Promocijas darba tēma ietver dažādu tradīciju, autoru un koncepciju aplūkojumu krustpunktos starp filozofiju, estētiku, kritisko teoriju, teoloģiju, antropoloģiju un mākslas vēsturi, un paredz dažādu zinātniskās pētniecības metožu izmantošanu – analīzi, interpretāciju un sintēzi.

Darbā izmantota shematizācijas metode, lai ierobežotu pētniecības lauku 'laikmetīgā kultūra' kā postmodernisma diskurss, kuros tiek runāts par kultūru un mākslu, pietuvojoties vizuālā, estētiskā un politiskā diskursu problemātikai. Izmantota dekonstrukcijas metode dihotomiju identificēšanā, kas ir koncepciju pamatā ('attēls/valoda', 'sajūtamais/saprotamais', 'pathos/logos' u. c.). Darbā izmantotā jēdzienu analīzes metode ietver jēdzienu definēšanu un raksturošanu ('mimēze', 'estētiskais', 'garīgais', 'tēls', 'attēls', 'modernitāte'), un jēdzienu arheoloģijas metode ļauj rekonstruēt jēdzienu vēsturiski ('mimēze', 'ikona', 'persona', 'indivīds', 'logos', 'pathos', 'ēthos' u. c.) Argumentācijas analīzes metode ietver filozofisko koncepciju argumentu – premisu un secinājumu analīzi, to implicīto pieņēmumu uzrādīšanu. Tā izmantota Rietumu tradīcijas perspektīvu – apofātisma un katafātisma izgaismošanā, to simbolisma skaidrošanā caur perspektīvas izmantojumu mākslā Pāveta Florensa un Ervina Panofska darbos.

Tekstu analīze – komparatīva un analītiska metode, ietver dažādu tradīciju un jomu tekstu salīdzināšanu un to simbolisko, ontoloģisko nozīmi. Teksta interpretācijas un hermeneitikas metode – kontekstuāla analīze, kas ņem vērā vēsturisko, teoloģisko, kultūras un sociālo kontekstu, kurā teksti tika radīti un parādot to nozīmi šodien. Filozofiskā pētniecība – abstrahējoša un sintezējoša metode, kas parāda filozofiskās estētikas domu kontinuitātē ar tradīciju; tā paredz no plaša materiāla īstenot sintēzi, lai uzrādītu tēmas pamatjautājumu būtību un filozofisko attīstību. Ilustrēšana – darbā izmantotas mākslas darbu un artefaktu ilustrācijas, kas (*) ir tekstā minētais darbs, (**) ir atsauce teksta filozofiski estētisko kontekstu; (***) vizualizē darba dramaturģiju caur teoloģiski antropoloģisku prizmu – Kristus tēlu Rietumu mākslā.

Literatūras apraksts

Promocijas darbā izmantotie avoti un sekundārā literatūra veido kontekstuālu un savstarpēji papildinošu kontinentālās filozofijas un teoloģijas tekstu korpusu, lai iezīmētu Rietumu tradīcijas filozofiskās estētikas attīstības perspektīvas. Lai ierobežotu pētniecības priekšmetu 'laikmetīgā kultūra', pievērsos divu mūsdienās ietekmīgu postmarksistisko autoru darbiem – Žaka Ransjēra (*Jacques Rancière*, 1940) un Reži Debreja (*Régis Debray*, 1940) kuru estētikas koncepcijas būtiskos aspektos sasaucas skatījumā uz Rietumu mākslas tradīcijas periodizāciju un to attiecību risinājumu pret cilvēka vietu un lomu sociāli politiskajā laukā. Izmantoju Ransjēra latviešu valodā tulkoto darbu "Attēlu liktenis"⁴⁶ (*Le Destin des images*, 2003), kā arī darbus "Estētikas politika" (*The Politics of Aesthetics*, 2004), "Dissensus. Par politiku un estētiku" (*Dissensus. On Politics and Aesthetics*, 2010), "Estētiskais bezapzinātais" (*The Aesthetic Unconscious*, 2009), "Aisthēsis. Estētiskā mākslu režīma ainas" (*Aisthēsis: Scènes du régime esthétique de l'art*, 2011) u. c., kā arī Reži Debreja "Attēlu dzīve un nāve: Rietumu skatiena

⁴⁶ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC.

vēsture” (*Vie et mort de l’image: une histoire du regard en Occident*, 1992) un “Mediju manifesti. Par kultūras formu tehnoloģisko pārnēsi” (*Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, 1996), kā arī rakstus un intervijas par aplūkojamām tēmām attiecībā uz estētiku un attēla lomu kultūrā, tā ideoloģisko nozīmi.

Darbā Rietumu tradīcijas pavērsienu uz modernitāti aplūkoju kontinuitātē ar sengrieķu filozofiju un izmantoju ievērojamā mūsdienu grieķu filozofa un teologa Kristosa Janara (*Χρήστος Γιανναράς*, 1935–2024) darbus “Šķelšanās filozofijā. Grieķu perspektīva un tās Rietumu apvērsums” (*The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*, 2013), “Persona un Eros” (*Person and Eros*, 2007), “Morāles brīvība” (*The Freedom of Morality*, 1984). “Postmodernā metafizika” (*Postmodern Metaphysics*, 1993), “Attiecību ontoloģija” (*Relational Ontology*, 2011), “Pret reliģiju” (*Against Religion*, 2013), kā arī viena no ietekmīgākā grieķu ortodoksālo kristiešu teologa Jāņa Zizioulas (*Ιωάννης Ζηζιούλας*, 1931–2023) darbu “Esamība kā kopiena” (*Being as Communion*, 1985). Pareizticīgās baznīcas ikonogrāfijas teoloģisko analīzi balstu Leonīda Uspenska (*Leonid Ouspensky*, 1978) darbos “Ikonas teoloģija I & II” (*Theology of the Icon, I & II*, 1992), kā arī izmantoju pasaulē vadošā patrologa un pareizticīgo mūka Maksimos Konstas (V. Rev. *Maximos Constas*) no Hārvardas Universitātes Teoloģijas skolas darbu “Redzēšanas māksla: ortodoksālās ikonogrāfijas paradokss un uztvere” (*The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, 2014), kā arī viņa uzstāšanās konferencēs.

Perspektīvas simbolisma analīzi balstu divu autoru darbos – Ervīna Panofska (*Erwin Panofsky*, 1882–1962) darbos – “Pētījumi ikonoloģijā: humānistiskās tēmas Renesanses mākslā” (*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 1939), “Gotiskā arhitektūra un sholastika” (*Gothic Architecture and Scholasticism*, 1957), “Perspektīva kā simboliska forma” (*Perspective as Symbolic Form*, 1991), un armēņu izcelsmes pareizticīgo teologa, filozofa, un zinātnieka Pāvela Florensa (*Παύλος Σηρητιάνουλης*, 1882–1937) esejas “Apvērsta perspektīva” (*Reverse Perspective*, 1920), “Par reālismu” (*On Realism*, 1923), “Baznīcas rituāls kā mākslu sintēze” (*The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*, 1922) u. c., izdevumos “Ikonostass” (*Iconostasis*, 1996), “Aiz redzamā. Esejas par mākslas uztveri” (*Vision. Essays on the Perception of Art*, 2002), “Patiesības pilārs un pamats. Eseja pareizticīgo teodicejā divpadsmit vēstulēs” (*The Pillar and Ground of the Truth. An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters*, 2004), “Telpas un laika analīze māksliniecišķajos un vizuālajos darbos” (*Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, 1933). Kā arī Ernsta Kasirera darbus “Apcerējums par cilvēku” (*An Essay on Man*, 1944), “Indivīds un kosmos Renesanses filozofijā” (*The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, 1963), un “Simbolisko formu filozofija: Mītiska domāšana” (*The Philosophy of Symbolic Forms. Mythical Form*, 1929).

Modernitātes estētiskā pavērsiena aprakstā iezīmēju Imanuela Kanta filozofijas mantojuma nozīmi viņa trijās kritikās – “Praktiskā prāta kritika” (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788), “Tīrā prāta kritika” (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781), “Spriestspējas kritika” (*Kritik*

der Urteilskraft, 1790) “Kas ir apgaismība?” (*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784). “*Homo aestheticus*” nojēgumu balstu franču filozofa un politiķa, sekulārā humānista Lika Ferija (*Luc Ferry*, 1951) Kanta filosofijas lasījumā darbā “*Homo Aestheticus*. Gaumes izgudrošana demokrātijas laikmetā”⁴⁷ (*Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, 1984). Ņemot vērā promocijas darba kontekstuālo un kartogrāfisko raksturu, literatūras aprakstā ietilpst virkne autoru darbu, kuri skar mākslas, modernisma, reālisma, postmodernisma u. c. saistošus jautājumus – vācu filozofs Martins Heidegers (*Martin Heidegger*, 1889–1976), franču kino teorētiķis Andrē Bazēns (*Andre Bazin*, 1918–1958), franču filozofs Žans Fransuā Liotārs (*Jean-François Lyotard*, 1924–1998) u. c.

Darbā izmantoju latviešu filozofu darbus un būtiskas iestrādes skartajās tēmās – Māras Rubenes (“*No tagadnes un tagadni*”, “*Da Capo*”), Raiņa Bičevska (“*Sabiedrība bez pasaules*”), Elgas Freibergas (“*Starp reālo un imagināro*”), Kārļa Vērpes (doktora disertācija “*Attēla fenomenoloģija*”), Andra Rubeņa (“*Mīts, senais un modernais*”, “*Mākslas vēstures teorijas vēsture*” u. c.), Latvijas Estētikas Asociācijas veidotos rakstu krājumus – “*Homo Aestheticus*. No mākslas filosofijas līdz ikdienas dzīves estētikai”) un *Estētikas burtnīcas*, Jāņa Taurena “*Konceptuālisms Latvijā. Domāšanas priekšnosacījumi*”, Igora Gubenko eseju “*Attēls starp estētiku un politiku*” Žaka Ransjēra darba “*Attēlu liktenis*” latviešu valodas izdevumā, Māra Kūļa rakstus “*Sensus communis* iespējamība – variācijas par Kanta filozofiskajiem meklējumiem” un “*Sensus communis*: orākuls vai mehānisms? No retorikas līdz Kantam”, u. c.

Darbā izmantotie attēli ir ņemti no interneta brīvpieejā un virtuālās vizuālās mākslas enciklopēdijas www.wikiart.org, kuri ir publiski pieejami un atļauti neierobežoti kopēt, izplatīt un rādīt vai arī pieejami godīgai izmantošanai kā vēsturiski nozīmīgi mākslas darbi informatīviem un izglītojošiem mērķiem. Darbā izmantots MI rīks *ChatGPT* meklēšanas, tulkošanas un redakcionāliem mērķiem.

⁴⁷ Ferry, Luc (1993) “*Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*”, Chicago: The University of Chicago Press.

1. LAIKMETĪGĀ KULTŪRA – VIZUĀLAIS, ESTĒTISKAIS, POLITISKAIS

Nodaļā raksturošu postmodernos diskursus, kuros 'laikmetīgā kultūra' tiek saprasta kā modernitātes kritika. Pievērsīšos divām – Žaka Ransjēra un Reži Debreija – estētikas koncepcijām, kurās risinātas vizuālā, estētiskā un politiskā attiecības demokratizācijas, liberalizācijas un cilvēka emancipācijas aspektā.

Žaka Ransjēra estētikas politikas koncepcija Rietumu mākslas vēsturi skata caur trīs 'mākslu režīmiem' – ētisko (polemikā ar Platonu), reprezentatīvo jeb mimētisko (polemikā ar Aristoteli) un estētisko (polemikā ar Kantu), un mūsdienas raksturo kā laikmetu pēc 'estētiskās revolūcijas'. Tai raksturīga atbrīvošanās no modernitātei raksturīgajām hierarhijām un reprezentācijas formām, sairstot praktiskajos vizuālā, estētiskā un politiskā laukos. Šādi mākslas atgūst un apgūst daudzskaitli, aktualizējot sengrieķu nozīmes – technē un aisthēsis, tomēr atraisoties no Platona ētiskajiem un Aristoteļa poētiskajiem mimēzes koncepciju ierobežojumiem.

Ransjēra koncepcijas 'mākslu režīmi' sasauca ar Reži Debreija medioloģijas trīs 'skatīšanās laikmetiem' – elku, mākslas un vizuālo, kur tradīcija ir cilvēka skatienu atbrīvošanās no reliģiskā un politiskā skatienu autoritātes, kas iezīmējas ar modernitātes mākslu kā skatienu apvērsumu, kuru simbolizē tiešās jeb lineārās perspektīvas apgūšana glezniecībā. Ransjēra un Debreija teorijas fokusējas uz mākslas attēlojumu un tēlu/attēlu filozofiski estētisko dihotomiju ietvaros – vizuālā un valodas, sajūtamā un saprotamā, redzamā un neredzamā u. c., un katra savā aspektā izvirza šo dihotomiju attiecības kā kultūras formu ētisko, estētisko un politisko kontekstu regulējošo mehānismu. Šo attiecību konfigurācija rada vai pauž noteiktu pasaules ainu. Mūsdienās tās atbrīvojas no ētiskiem, reliģiskiem, poētiskiem, politiskiem ierobežojumiem un attēla pašreferenciālais ('ikoniskais') spēks kļūst par atskaites un kritikas punktu, no kura abas teorijas postmarksisma un poststrukturālisma manierē 'pārraksta' mākslas vēsturi kā progresīvu atbrīvošanos, mākslām (at)gūstot revolucionāru potenciālu. Aktualizējas jautājums par estētisko izpausmi, politisko vienlīdzību, jaunām kopības formām, kuras mākslas spēj iniciēt, nojaucot hierarhijas un sagraujot totalizējošus priekšstatus un vispārinošas reprezentācijas.

Mākslu estētiskais, cilvēka skatienu un perspektīvas kā attēlojuma formas apvērsums kļūst par refleksijas centrālo punktu, kas simbolizē modernitāti kā pasaules skatījuma revolūciju. Tādējādi modernitāte jau potenciāli ietver savu kritiku, t. i., postmodernismu, kas ir pagātnes atgūšana tagadnības aktuālajās formās, un tradīcijas izvērtēšana, pārskatīšana un atraisīšana, tai skaitā attiecībā uz estētiku un estētisko.

Tātad jautājums ir: kā domāt estētisko pēc 18. gadsimtā zinātniski iedibinātās 'estētikas', kā arī pirms tās, ņemot vērā minētos apvērsumus jeb revolūcijas, attiecībā pret antīkās grieķu filozofijas un kristietības mākslas t. s. reprezentācijas ierobežojumiem?

Šis jautājums ietver ne tikai estētisko un filozofisko, bet arī ontoloģisko un antropoloģisko dimensiju, tāpēc modernitātes perspektīvu aplūkojumā iesaistīšu mūsdienu grieķu filozofa un teologa Kristosa Janara modernitātes kritiku. Janara modernitāti aplūko no citas – no grieķu filozofijas un ortodoksālās kristietības perspektīvas un polemikā ar Rietumu filozofijas un teoloģijas tradīciju, un izgaismo modernitātes apvērsuma ontoloģisko un antropoloģisko dimensiju pārejā no apofātiskā uz katafātisko pasaules skatījumu.

Ja būtu jāraksturo mūsdienu, 21. gadsimta 'laikmetīgā kultūra', tad to varētu iztēloties kā daudzšķautņainu sfēru, kas atspoguļo plašu spektru filozofisko refleksiju un pasaules skatījuma perspektīvu. Vai arī kā saplēstu spoguļi, kura nesakritīgajās lauskās spoguļojas cilvēks, tiecoties atklāt vai izveidot savu tēlu. Kurš gan nevēlētos tās salikt kopā un iesavināt, vienlaikus iegūstot pasaules tēlu un 'pēdējo vārdu'? Par mirkļa notveršanas valdzinājumu liecina kaut vai pasaulē ik dienu uzņemto foto atspoguļojumu skaits⁴⁸ – *carpe diem!* (lat. *tver dienu!*)

"Spogulis, spoguļattēls, spoguļojums, spoguļošānās, atspoguļojums, spoguļtēls, dvēseles spogulis, Aizspogulija, Greizais spogulis" – vārdi, kas liecina par "pasaules atspulgu cilvēkā vai mikrokosma un makrokosma maģisko sakritību,"⁴⁹ – latviešu filozofe Elga Freiberga reflektē par mūsdienu filozofiskajām apcerēm par cilvēku. Un atgādina, ka tieši skatīt un pilnībā iegūt šo tēlu, iespējams, ir bīstami – par to mums liecina kaut vai mīts par Narcisu, par to atgādina visa filozofijas vēsture – no Delfu orākula aicinājuma *pazīt sevi (gnōthi sauton!* (*Γνώθι σαυτόν!*) līdz, piemēram, Meraba Mamardašvili atziņai, ka tāda "mūsdienu" cilvēka nemaz nav – par "mūsdienu" var tikt uzskatīta kāda doma par cilvēku. Pats cilvēks vienmēr it tikai mēģinājums kļūt par cilvēku."⁵⁰ Tas liecina par cilvēka meklējumiem, kuru ceļā apjaustie tēli ir vien mīklaini atspulgi, kurus varbūt pilnībā iegūt nav iespējams, tomēr kuri nepieciešami kalpo kā gaistošas ceļa norādes. Taču uz kuriem ved ceļš?

'Laikmetīgais' pats par sevi ir jautājums, taču mūsdienu, šķiet, visbiežāk tiek raksturotas apokaliptiskā noskaņojumā, pasaules 'gala' jeb 'beigu' – 'post-' – motīvos: postmodernisma,⁵¹ poststrukturālisma,⁵² postkoloniālisma,⁵³ postpatiesības,⁵⁴ postkristietības,⁵⁵ postsekulārisma⁵⁶ apzīmējumi ir tikai daži, kas aktuālajos filozofiskajos un intelektuālajos diskursos liecina gan par modernitātes lielo stāstu, ideju un nojēgumu pagājību, gan par radikālu tagadnes apliecinājumu un atvērtību nezināmai nākotnei.

⁴⁸ Saskaņā ar *Phototutorial* datiem pasaulē katru dienu tiek uzņemti 4,7 miljardi fotogrāfiju. <https://photutorial.com/photos-statistics/> (22.11.2023.)

⁴⁹ Freiberga, Elga (2016) *Starp reālo un imagināro*. Sast. Gubenko I., Rīga: LU FSI, 357. lpp.

⁵⁰ Cit. Mamardašvili Merabs "Domātprieks", Freiberga, Elga. (2016) *Starp reālo un imagināro*. Sast. Gubenko I., Rīga: LU FSI, 357. lpp.

⁵¹ Liotārs, Žans, Fransuā (1979) *Postmodernais stāvoklis. Par zināšanām*. (Lyotard's, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*) – darbs, kas veidojis un ietekmējis postmodernisma izpratni – Liotārs pēta pārmaiņas zināšanu radīšanā un postmodernisma radītos izaicinājumus.

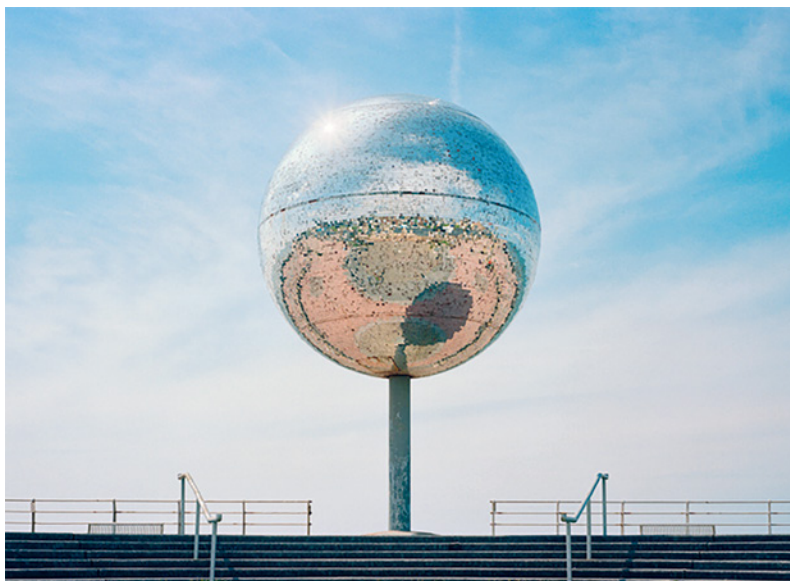
⁵² Deridā, Žaks (1967) *Par gramatoloģiju* (Jacques, Derrida, *De la grammatologie Of Grammatology*) – Deridā apstrīd strukturālisma idejas par valodu un rakstību. Viņš ievieš dekonstrukcijas jēdzienu, uzsverot to, kā nozīme tiek atlikta un valodai raksturīga nestabilitāte.

⁵³ Said., Edward W. (1978) *Orientalism*, Vintage Books.

⁵⁴ McIntyre, Lee (2018) *Post-Truth*. The MIT Press.

⁵⁵ Gene, Edward Veith Jr. (2020) *Post-Christian: A Guide to Contemporary Thought and Culture*, USA: Crossway.

⁵⁶ Habermas, Jürgen (2008) *Between Naturalism and Religion: Philosophical Essays*.



*Pasaulē lielākā spoguļbumba,
4,5 t, 40 500 spoguļu, Anglija*

Minētais novietojums ‘*post-*’ gan neliecina par striktu hronoloģisku secību vai kārtējo punktu vēstures līnijā, bet drīzāk par stāvokli, kurā mūsdienu cilvēks vai cilvēks ‘laikmetīgajā kultūrā’ konstatē horizontu atvērtību,⁵⁷ pieredzes kontekstu mainību un tradicionālo atskaites punktu izzušanu, un jaunu attiecību⁵⁸ un eksistences stāvokļu parādīšanos. Stāvokļu, kad norisinās globālas kultūras transformācijas kompleksos mākslas, tehnoloģiju, politikas u. c. veida mijiedarbes procesos – pēc modernitātes kultūras kanonu, universālo jēdzienu un stabilo hierarhiju kolapsa – mākslas, antropoloģijas, vēstures u. c., kuru ietvaros Rietumos ‘tradicionāli’ tika domāts par cilvēku.

Šī darba uzdevums nav kavēties pie daudzajām un sadrumstalotajām modernitātes vai ‘postmodernisma’ subjektivitātes koncepcijām – tās ir daudzpusīgi formulētas 20. un 21. gadsimta filozofijas diskusijās (kā ‘cilvēka nāve,’⁵⁹ ‘autora nāve,’⁶⁰ ‘subjekta dekonstrukcija’⁶¹ utt.), un nu jau arī jaunā pārcilvēka doktrīnas – transhumānisma⁶² diskursā. Filozofiskās estētikas kontekstā būtisku Rietumu mākslas vēstures analīzi ir veicis franču filozofs Līks Ferijs, kurš to skata dažādu estētisko subjektivizāciju – *homo aestheticus* perspektīvā. Nav iespējams nepamanīt un neņemt vērā dažādus cilvēka meklējumus, garīgo vērtību un vektoru izmaiņas,

⁵⁷ Virilio, Paul (2006) *Negative Horizon*.

⁵⁸ Burjo, Nikolā (2009) *Attiecību estētika*, tulk. I. Lapinska, Rīga: LMC.

⁵⁹ Foucault, Michel (1966) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines*.

⁶⁰ Barthes, Roland (1967) *The Death of the Author (La mort de l'auteur)*.

⁶¹ Jacques Derrida (1967) “Of Grammatology” (*De la grammatologie*).

⁶² Teorija, ka zinātne un tehnoloģijas var palīdzēt cilvēkam attīstīties tālāk, nekā tas ir fiziski un garīgi iespējams šobrīd. Transhumānisms apgalvo, ka ar visām jaunajām pieejamajām tehnoloģijām cilvēce spēs atrisināt visus izaicinājumus, ar kuriem tā saskaras. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/transhumanism>

kultūru identitāšu konfliktēšanu, kultūras atmiņas zudumu vai izdzišanu, sabiedrisko normu sabrukumu, kultūras hibridizāciju⁶³ un homogenizāciju, krīzes un konfliktus starp nacionālītātēm, dzimumiem, orientācijām, vērtībām, un citiem aspektiem, kas ne vienmēr ir izprotami.

Apzīmējums 'laikmetīgais' mūsdienu kontekstos aktualizē cilvēka attiecības ar laiku un drīzāk nozīmē relatīvu situētību, nevis esamības stāvokli – diskusijās konfliktē tradicionālais ar inovatīvo, saglabājošais ar eksperimentālo, vecais ar jauno. Tās pauž tradīcijā pārmantoto cilvēka konfliktu starp prātu un jūtām jeb saprotamo un juteklisko, kas vēsturiski un filozofiski izspēlējis dažādās dihotomiskās attiecībās – starp racionālismu un empīrismu, jēdzienu un praksi, zināšanām un pieredzi, puritānismu un sensuālismu, konservatīvismu un liberālismu u. c. Ir daudz rakstīts par mūsdienu kultūras izaicinājumiem,⁶⁴ pat degradāciju – par modernitātes cilvēka egoismu, ekshibicionismu, vērtību nonivelēšanu, intimitātes zudumu, tehnoloģiju ietekmi, kultūras industrializāciju, mākslas radošuma izsīkumu, par mākslas šokējošo un cenzējamo saturu, kas nereti rada pretrunīgas attieksmes, izraisa viedokļu konfliktus; taču tiesāt tās pēc klasiskiem standartiem vai aizgājušo laikmetu priekšstatiem nebūtu godīgi pret pagātņi un padarītu mūs aklus pret šodienu.

Tāpēc vienīgais, kas atliek, ir pievērsties tam, kas ir acu priekšā – mūsdienu kultūras un dzīves estētiskajām formām, kas pauž mūsdienu cilvēka pasaules skatījumu un pārdomāt minētā 'post-' stāvokļa kontekstus un atskaites punktus šo paradigmu pārmaiņu perspektīvās, kurās aktualizējas jautājums par cilvēku – par cilvēka brīvību, autentiskumu (kam īpašu uzmanību pievērš eksistenciālisma filozofi), cilvēka attiecībām ar citiem cilvēkiem, ar pasauli, ar laiku (kultūras filozofijas, fenomenoloģiskās, hermeneitiskās ievirzes domātāji) un, protams, – ar 'realitāti.'

Kad tehnoloģiju straujās attīstības iespēju ērtībās pēc patērētāju kultūras dzirēm,⁶⁵ šķiet, ka cilvēks no tagadnes beidzot ir iesaļojis nākotnē, pieredzam pagātnes atjaunošanos – tradicionālā, arhaiskā, mitoloģiskā atgūšanas centienus. Pieredzam, ka aktualizējas attiecības

⁶³ Bērks, Pīters (2012) *Kultūru hibriditāte*, tulk. P. Daija. Rīga: Mansards.

⁶⁴ Skat. Piem. Nietzsche, Friedrich (1872) *The Birth of Tragedy*.

Arendt, Hannah (1958) *The Human Condition*.

Guy Debord (1967) *The Society of the Spectacle*.

Jean Baudrillard (1981) *Simulacra and Simulation*.

Danto, Arthur (1993) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*.

Giddens, Anthony (1990) *The Consequences of Modernity*.

Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*.

Carr, Nicholas (2010) *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*.

⁶⁵ Patērnības kultūras aspektiem pievērsušies daudzi mūsdienu autori:

Žans Bodrijārs (Jean Baudrillard), franču sociologs un filozofs, ievieš "hiperrealitātes" ideju, ka mūsdienu sabiedrībā simboli un zīmes ir kļuvuši nozīmīgāki par faktiskajiem objektiem, ko tie pārstāv. Darbos "Patērētāju sabiedrība" un "Simulakrs un simulācija" pēta patērētāju kultūru.

Herberts Markuze (Herbert Marcuse), amerikāņu filozofs un sociologs, darbā "Viendimensionālais cilvēks" (*Onedimensional Man*) aplūko "viendimensijas cilvēka" jēdzienu, to, kā attīstītas industriālas sabiedrības, kā patērētājsabiedrība, ierobežo indivīda brīvību un kritisko domāšanu.

Gijs Debors (Guy Debord), viens no *Situationist International* kustības pārstāvjiem; darbā

"Izrādes sabiedrība" (*Spectacle Society*) kritizēja plašsaziņas līdzekļu un patērētāju kultūras lomu mūsdienu sabiedrībā, kur dominē patēriņš un izrāde u. c.

ar pagātni, notiek atgriešanās pie savas un citu kultūru saknēm un pirmatnējām nozīmēm, populāri kļūst garīgie meklējumi dažādu reliģiju praksēs, spirituālismā, to integrēšana globālajā kultūrā un tirgū. Patērniecība lielā mērā pārceļas no statusa un kapitālisma ekonomikas nodrošinātajām ērtībām uz kultūras un garīgo industriju jomu, kuru raksturo, no vienas puses, tehnoloģiskās audiovizuālās informācijas pārneses iespējas, no otras, pieaugošais dzīves ritms, nenoteiktība, neskaidrība, kas kultūras pārmaiņās ierauj gan tradicionālās reliģiskās konfesijas, gan parādās netradicionālas rituālas, hipnotiskas un ceremoniālas prakses.

Cilvēks pievēršas labbūtībai un savas apdzīvotās vides ekoloģijai smalkākā, jutīgākā – estētiskā līmenī, notiek ‘radošuma’ atraišana teju visās dzīves jomās, mentālās un fiziskās pieredzes dimensiju attīstīšana ekoloģiskā, holistiskā meklējumā. Aktuālas ir sevis transformācijas un uzlabošanas garīgās tehnoloģijas un miesiskās prakses, sevis attīstīšana “labākajā versijā.”⁶⁶ Notiek ‘lielo’ jēdzienu – identitātes, kultūras, mākslas u. c. – izjautāšana un paplašināšana, arī mākslas prakšu radošajā atbrīvotībā un daudzveidībā notiek izpausmes formu meklējumi attiecībās ar citām radošās un intelektuālās dzīves sfērām. Šie procesi ir savstarpēji saistīti – individuālās transformācijas iet roku rokā ar kolektīvām izpausmēm un izaicinājumiem. Šis process nav lineārs un viennozīmīgs, un tā avots ir kompleksās tradīcijas pārmaiņas, kas datējamas jau ar Jaunajiem laikiem, ar apgaismības iniciatīvām jau kopš Rietumu pavērsiena uz modernitāti, kas izmainīja priekšstatus par pasauli, cilvēka tēlu, un mainīja daudzu klasisko un tradicionālo jēdzienu nozīmes. Neskatoties uz modernitātes beigām, joprojām notiek šī pavērsiena apjēgšana un izvērtēšana.

Lai tuvotos ‘laikmetīgajai kultūrai’ tās daudzšķautņainībā un kontekstos, pētījuma lauks jāierobežo. Teju visās kultūrās un tradīcijās filozofiski un praktiski būtiskākā kultūru raksturojošajā jomām ir māksla – kā cilvēka brīvības un jaunrades sfēra, kas nav saistīta ar praktisko darbību vai pasaules izziņu, bet ir cilvēka gara pasaules izpausme un pasaules skatījuma veidotāja saskaņā ar to, kas ir paties, nozīmīgs, būtisks. Taču mūsdienu ‘post-’ stāvoklis, sevišķi pēc Ničes provokatīvā konstatējuma “Dievs ir miris!”, izaicina uz Rietumu klasisko kultūras vērtību pārvērtēšanu. Devīze, kas pauž Ničes dramatisko kristīgās morāles kritiku kā brīdinājums par bīstamu pagrimumu, caurvij Rietumu domāšanu un filozofiju un ietver klasiskā mākslas stāsta beigas, ko formulē postmodernisma teorētiķis Arturs Danto – māksla sākās ar “attēlojuma ēru, kam sekoja ideoloģijas ēra, kam sekoja pēcvēsturiskā ēra, kurā ar kvalifikāciju, māksla var būt *viss* ... Mūsu naratīvā sākotnēji tikai mimēze bija māksla, tad dažas lietas bija māksla, bet katra mēģināja pārspēt savus sāncenšus, un tad, visbeidzot, kļuva acīmredzams, ka nav nekādu stilistisku vai politisku ierobežojumu.

⁶⁶ Piem., Erich Fromm, *The Art of Loving*;
Eckhart Tolle, *The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*;
Dalai Lama and Howard Cutler, *The Art of Happiness: A Handbook for Living*;
Alan Watts, *The Wisdom of Insecurity: A Message for an Age of Anxiety*;
Arthur Avalon (Sir John Woodroffe), *The Serpent Power: The Secrets of Tantric and Shaktic Yoga*.
Transcendental Meditation. <https://www.davidlynchfoundation.org>.

Nav īpaša veida, kādiem mākslas darbiem vajadzētu būt. Un tā ir tagadne, [...] pēdējais brīdis lielajā naratīvā. Šīs ir stāsta beigas.”⁶⁷ Tradīcijas lūzums un mainīgie konteksti salauž arī priekšstatus par mākslas vietu un lomu, izļodzot vēsturisko sapratni par mākslas robežām, jēdzienu, attiecībām, parādot to kā atvērtu jautājumu un izaicinājumu pastāvošajām attiecībām.

Tomēr māksla dzīvo arī pēc savas nāves – 20. gadsimtā tā atbrīvojas no reprezentācijas formām, kļūstot vienlaikus gan par jautājumu, gan atbildi – aktualizējas abstraktās,⁶⁸ nereprezentatīvās un antireprezentācijas⁶⁹ mākslu prakses, kas nojauc klasiski pieņemtās robežas starp vizuālo un valodu, starp mākslu un filozofiju, starp mākslu un ne-mākslu, starp fiktīvo un reālo, starp mākslas darbu un publiku – izpaušmi un uztveri, un pat mākslas darbu un kultūras kritiku. Māksla dzīvo, nemitīgi izaicinādama robežas un pastāvošos priekšstatus, rosinādama cilvēka uztveri un kļūst par vizuālu valodu un prakšu lauku, ko ietvert vienotā paradigmā ir neiespējami, taču kura spēcīgo ietekmi uz diskursu veidošanu un pasaules skatījumu noliegt nav iespējams.

‘Postmoderno’ situāciju iezīmē prasība pēc atraisīšanās no modernitātes dogmu – zinātnes un tehnoloģiju progresa, racionālisma, sholastikas, individuālisma, sekularizācijas – ietvariem, paturot demokratizācijas un liberalizācijas ideālus. To savā estētikas politikas teorijā precīzi raksturo Žaks Ransjērs – viņš uzrāda modernitātes mākslas vēstures beigas kā reprezentācijas tradīcijas sairumu antireprezentācijas praktiskajā laukā – estētiskais, politiskais un vizuālais ir savstarpēji saistīti diskursi kultūras demokratizācijas un mākslu revolucionārā potenciāla aktualizēšanā, ar mērķi uz cilvēka atbrīvošanu un jaunu kopības formu iedibināšanu. Antireprezentācijas mākslā attēlojams ir viss – jebkuram medijam un formai ir pieejams jebkurš sižets, kas savukārt veicina atklātas redzamības kultūru, kur dominē estētiskais (galvenokārt vizuālais).

Mana pētījuma ietvaros ir būtiska šī vēsturiski, politiski un estētiski nosacītā un paradoksalā antireprezentācijas mākslu robežsituācija starp *māksla ir beigusies* un kad *māksla var būt viss*. Nevis tas, kas tiek saukts par mākslu, bet konteksti un attiecības, kas organizē kultūras telpas estētiskās formas un nerakstītos likumus, kā arī cilvēka vieta tajā – jautājums par kultūru

⁶⁷ Danto, Arthur (1998) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, p. 47.

⁶⁸ “Termins, ko parasti var attiecināt uz jebkuru nereprezentatīvu mākslu (piemēram, lielāko daļu dekoratīvās mākslas), bet no 20. gs. sākuma to lieto, lai apzīmētu glezniecību un tēlniecību, kas apzināti nav reprezentatīva. Abstraktā māksla netieši ietver ideju, ka mākslas darbs pastāv pats par sevi, nevis ir realitātes spogulis. Par pirmās abstraktās glezniecības autoru parasti uzskata krievu mākslinieku Vasiliju Kandinski (1866–1944), kurš radīja pirmo abstrakto gleznu ap 1910. g.” Clarke, Michael (2010) *The Concise Dictionary of Art Terms*, Oxford University Press.

⁶⁹ Antireprezentācija mākslā nozīmē atkāpšanos no tradicionālo attēlojuma – reprezentācijas veidiem vai to noraidījumu. Mākslinieki un estētikas teorētiķi, kas izmanto antireprezentācijas pieeju, meklē alternatīvas tiešam realitātes attēlojumam, apstrīdot ideju, ka mākslai jābūt redzamās pasaules spogulim. Antireprezentācijas prakses mākslā – piem., konceptuālā māksla, minimālisms, performance un instalāciju māksla, tradicionālo mediju dekonstrukcija u. c. Par antirepresentationālisma jēdzienu filozofijā un citās jomās skat. Verstegen, Ian (2016) “The anti-sign: anti-representationalism in contemporary art theory”, *Culture, Theory and Critique*, Vol. 57, No. 2, 215–227, Taylor & Francis.

kā redzamības lauku un atklātības telpu, kuras perspektīvu plurālismā minētās robežas tiek dzēstas. Mūsdienu kultūras vizuālās uztveres dominance un tēla/ attēla klātbūtne, sākot ar foto, filmu un kino industriju, kuras intensitāti pastiprina plašsaziņas līdzekļu, reklāmas, modes, dizaina, izklaides u. tml., ienākšana modernā cilvēka ikdienā, nojauc un izmaina ierastos laika un telpas pieredzes un pasaules uztveres horizontus. Pievēršoties bagātīgajam materiālam, attēlu un tēlu lomai aplūko, analizē, pētī kultūras un mākslas vēsturnieki, mediju teorētiķi, antropologi u. c., gan atsevišķo disciplīnu, gan starpdisciplināri attēla tēmu pārdomā un izstrādā daudzi mūsdienu filozofi, tādējādi pārapsūpinot estētikas, estētiskā aktualitāti filozofijā.

Viena no atbildēm uz jautājumu, *kas ir 'estētika'?*, rodama Baumgartena "Pārdomās par poēziju"⁷⁰ (*Aesthetica*, 1750), saistot to ar poētisko iepretim loģiskajai domāšanai. Atvedinot savas filozofijas jēdzienus uz antīkās filozofijas duālismu starp estētisko un noētisko jeb sajūtamo un saprotamo, un aktualizējot aizmirsto grieķu vārdu *aisthēsis*,⁷¹ Baumgartens estētiku definē kā "sajūtu izziņas pilnību"⁷² un attīsta kā zinātni par mākslas un poēzijas skaistumu. Šodien estētiku saista jautājumi par mākslu, mākslas iedabu un uztveri. 20. gadsimtā jautājumu loks komplicējas, un aktualizējas tādi jēdzieni kā estētiskā pieredze, vērtība, mākslas filozofija, interpretācija – *aisthēsis*, kas grieķiski apzīmē gan uztveri, gan izpausmi. Jautājums no mākslas darba pārvirzās uz jautājumu par uztveri un cilvēka pirmsreflektīvo, iemiesoto esamību pasaulē.

Mūsdienās aktualizējas estētiskās pieredzes nozīme kultūrā, kas kļūst par aktīvu pasaules skatījuma, realitātes uztveri un pieredzes lauku transformējošu un arī cilvēka tēlu/paštēlu veidojošu praksi. Vizuālā dominance aktualizē jautājumus par un bagātina mūs ar mākslas vēsturi⁷³ papildinošiem aspektiem,⁷⁴ ar attēla vēsturi⁷⁵ un lomai, rosina jaunus skatījumus uz tradīciju, taču ne tikai – tā iespaido pašus kultūras pamatus, tātad maina sapratnes pamatformas. Notiek klasisko mākslas un estētikas jēdzienu pārskatīšana – viens no tādiem ir 'estētika' vai 'estētiskais', kas aktualizē jautājumu par iztēli – "tiltu uz tēlu, attēlu, valodu"⁷⁶, kas sasaista valodu ar juteklisko dzīvi – jēdzienu un intuīciju jeb ideju un tēlu – uztveri un izpausmi.

Filozofijas un estētikas vēsturē un mākslas tradīcijas transformācijās, sevišķi mūsdienās, arvien notiek atgriešanās pie pamatjēdzieniem, meklētas jaunas to lasījumu un interpretācijas iespējas, kas veidojas un izgaismojas attiecībās ar pasauli, un no tā, ar ko cilvēks ir attiecībās pasaulē – cilvēks un viņa pasaule aktualizējas attiecībās – kopībā, tātad – ir relatīvs. Tai pašā laikā mūsdienu diskusijās antropoloģiskais diskurss tiešā veidā netiek ietverts un attīstīts. Vai tam iespējams pietuvoties caur estētiku, estētisko? Vai un cik šis relativisms ir absolūts?

⁷⁰ Baumgarten, Alexander Gottlieb (1954) *Reflections on Poetry*. Berkeley: University California Press.

⁷¹ "Estētika" – gr. "*aisthēsis*" (αἰσθησις) no darb. v. "*aisthanomai*" (αἰσθάνομαι) – sajūst, uztvert.

⁷² Baumgarten, Alexander G. (1954) *Reflections on Poetry*. Berkeley: University California Press, 14 §.

⁷³ Eko, Umberto (2008) *Neglītuma vēsture*, Rīga: Jāņa Rozes apgāds.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Hoknijs, Deivids, Geifords, Mārtins (2017) *Attēlu vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.

⁷⁶ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 37. lpp.

1.1. Mākslas beigas un estētiskā 'revolūcija'

19./20. gadsimtā Rietumu mākslas un filozofijas pārmaiņu kontekstos filozofu un mākslas teorētiķu uzmanības fokusā ir jau minētie beigu tēmu motīvi, kā arī jaunu sākumu meklējumi. Tas, kas Arturam Danto ir 'mākslas beigas', Ransjēram ir tikai sākums – estētiskajam "mākslu režīmam" jeb estētiskā triumfam pār modernitātes aristokrātiskās reprezentācijas struktūrām, kas veidoja mākslas vēsturi. Raksturojot mūsdienas, Ransjērs piesaka⁷⁷ nevis kārtējo *pavērsienu*, bet gan "estētisko revolūciju"⁷⁸ kā pilnīgu kādas kārtības apvēršanu vai cikla izešanu, atgriešanos kādā sākotnējā stāvoklī vai formā. Ransjērs Rietumu mākslas vai attēla vēsturi skata attiecībās starp vizuālo un valodisko kā juteklisko un politisko – individuālo un sociālo pieredzes sfēru, ko formulē kā "sajūtamā dališanu"⁷⁹ (*le partage du sensible*),⁸⁰ izšķir trīs režīmus:

(*) attēlu ētisko režīmu,⁸¹

(**) reprezentatīvo mākslas režīmu⁸² un

(***) estētisko mākslas režīmu.⁸³

Ransjēra estētikas politikas skatījums uz mākslas un attēla vēsturi risinājums ir saistīts ar attēla un vārda, redzamības un neredzamības dimensijas, subjektīvā un objektīvā attiecībām filozofijā. Mākslas režīmu iedalījuma un estētiskās revolūcijas risinājuma pamatā ir

⁷⁷ Rancière, Jacques (2009) *The Aesthetic Unconscious*. UK: Polity Press.

⁷⁸ "Estētiskā revolūcija (*La Révolution esthétique*) – "klusā revolūcija" pārveidoja organizēto attiecību kopumu starp redzamo un neredzamo, uztveramo un neuztveramo, zināšanām un darbību, aktivitāti un pasivitāti. Tā ievieša neatrisināmas pretrunas starp dažādiem reprezentatīvā un estētiskā mākslas režīma elementiem". Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 82.

⁷⁹ Gubenko, Igors (2020) "Attēls starp estētiku un politiku", Ransjērs, Žaks. *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 143. lpp.

⁸⁰ "Sajūtamā dališana" (*Le Partage du sensible*) attiecas uz netiešu likumu, kas nosaka juteklisko kārtību, kura sadala līdzdalības vietas formas kopīgajā pasaulē, vispirms iedibinot uztveres veidus, kuros tās ir ierakstītas. Sajūtamā dališana rada pašsaprotamu uztveres faktu sistēmu, kuras pamatā ir redzamā un dzirdamā, kā arī tā, ko var teikt, domāt, darīt vai darīt, noteiktie horizonti attiecas gan uz iekļaušanas, gan izslēgšanas formām. 'Sajūtamais' (*sensible*) neattiecas uz to, kas liecina par labu saprātu vai spriestspēju (Kants – *aut.*), bet uz to, kas ir *aisthēton* jeb ko var uztvert ar maņām". Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 85.

⁸¹ "Attēlu ētiskais režīms (*Le Régime éthique des images*) – ētiskā režīma paradigmātisku formulējumu sniedza Platons, kurš noteica stingru attēlu – nejaukt ar "mākslu" – sadalījumu saistībā ar sabiedrības ētiku". Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 86.

⁸² "Mākslas reprezentatīvais režīms (*Le Régime représentatif de l'art*) – arī "poētiskais mākslas režīms", radās no Aristoteļa apceres par Platonu un noteica virkni aksiomu, kas tika noteiktas klasiskajā laikmetā. Reprezentatīvais režīms atbrīvoja mākslu no ētiskā tēlu režīma morālajiem, reliģiskajiem kritērijiem un atdalīja tēlotājmākslu no citām tehnikām un ražošanas veidiem". Sk. Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 88.

⁸³ "Estētiskais mākslu režīms (*Le Régime esthétique de l'art*) atceļ mākslas reprezentatīvajam režīmam raksturīgo hierarhisko sajūtamā sadalījumu, tostarp runas privilēģiju pār redzamību, kā arī mākslas veidu, to priekšmetu un žanru hierarhiju. Veicinot pārstāvēto subjektu vienlīdzību, stila vienaldzību attiecībā pret saturu un jēgas imanenci pašās lietās, estētiskais režīms iznīcina žanru sistēmu un izolē "mākslu" vienskaitlī, ko tas identificē ar paradoksālu pretstatu vienotību: logosu un patosu." Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 81.

jautājumus par attēlojumu – mimēzi (μίμησις)⁸⁴ – ko, kur un kā var un drīkst rādīt un kas to drīkst un var redzēt, kas ir bijis pamatā noteiktai mimētiskai saskaņotībai noteiktā laikmetā: “Tieši to es esmu nosaucis par estētisko revolūciju – beigas sakārtotām attiecībām starp to, ko var redzēt, un to, ko var pateikt, zināšanām un darbību, aktivitāti un pasivitāti.”⁸⁵

Ētiskais attēlu režīms tiek formulēts saskaņā ar Platona mimēzes izpratni, kura ietvaros tiek nošķirts patiesais no simulakra – attēli tiek veidoti saskaņā ar noteiktu patiesību, ar pedagoģiskiem un ētiskiem mērķiem. Platona mimēzes koncepcija juteklisko (*aisthēsis*⁸⁶) pakārtoja patiesībai – *logosam*, ierobežojot noteiktu sižetu pieejamību aiz pedagoģiskiem apsvērumiem, piemēram, Platona “Valstī”. Reprezentatīvais režīms balstās Aristoteļa “Poētikā”, kur izstrādātas mimēzes jēdzienā, izstrādājot formas komēdijas un traģēdijas sižetiem, savukārt mūsdienās – estētiskajā “valda vispārēja sižetu pieejamība jebkādai mākslinieciskai formai”⁸⁷.

Reprezentatīvais mākslu režīms ir modernitātes “mākslas vēstures” stāsts, kura ietvaros ar mākslu saprata noteiktu žanru un stilu darinājumus, kuri attēloja realitāti noteiktai sabiedriskai gaumei un varai atbilstošos veidos, savstarpējā atbilstībā starp attēlu un valodu – sižetu jeb saturu un formu.⁸⁸ Estētisko revolūciju vai antireprezentatīvo pārrāvumu tradīcijā iezīmē mākslas estētiskās dimensijas – attēla jeb vizuālā atraisīšanās no šīm atbilstības formām, kuras regulēja to, kas ir “māksla”. Estētiskajai revolūcijai notiek vairākos aspektos, vizuālajā mākslā – līdz ar fotogrāfijas nostiprināšanos, kas izmaina attēla uztveres kultūru un paradoksālā veidā atbrīvo tēlu no piesaistes redzamajai realitātei, izmainot Rietumu vizuālo kultūru un estētiku.

Danto “mākslas beigas” tādējādi saskan ar Ransjēra estētisko laikmetu, un revolūcija nozīmē estētiskā atbrīvošanos no aristoteliskās mimēzes ierobežojumiem un atgriešanos pie mākslām sengrieķu *technē*⁸⁹ izpratnē – kā darīšanas un radīšanas veidiem, tehnikas, prasmes. Lai arī estētiskais pārrāvums ietver pāreju uz ‘neattēlošanu,’ *attēlojams ir viss*. Tādējādi tiek

⁸⁴ Mimēze (μίμησις) – Imitācija, atveidojums. Platona labi zināmais uzbrukums dzejniekiem sākas ar apgalvojumu, ka dzeja ir sava veida “mimēze”. Šis vārds acīmredzami tiek lietots divējādi.

(1) Dramatiskas lomas spēlēšana vai Homēra runas deklamēšana ir kāda atdarināšana (vai atveidošana). šāda mimēze var kaitēt aktierim, ja atdarinātais tēls ir slikts.

(2) “Naratīvā poēzija atveido cilvēku uzvedību. Mimēzi šajā nozīmē ilustrē arī atspulgi spoguļos un reprezentatīvā glezniecība. Platons saka, ka, lai radītu šādus atveidojumus, nav vajadzīgas zināšanas par atveidojamo, bet tikai par to, kā tas izskatās. Viņš sūdzas, ka dzejnieki ar savām prasmēm iegūst bīstamu autoritāšu reputāciju tādos jautājumos kā laba uzvedība, par kuriem viņi neko nezina. “Bērnus un muļķus” līdzīgi ievilina *trompe-l’oeil* gleznas.” (Platons. (2023) *Valsts*, Rīga: Zvaigzne, X gr.) Honderich, Ted (2005) *The Oxford Companion to Philosophy, New Edition*, Oxford University press, p. 380.

⁸⁵ Rancière, Jacques (2009), *The Aesthetic Unconscious*. Polity Press, UK, p. 21.

⁸⁶ Jēdziens “estētika” ir cēlies no grieķu valodas “*aisthēsis*” (αἴσθησις) – lietvārda etimoloģiju var izsekot līdz sengrieķu darbības vārdam “*aisthanomai*” (αἰσθάνομαι), kas ietver ideju par sajūtu, uztveri vai uztveres procesu, kuru avots ir impulsi, ko reģistrē maņas

⁸⁷ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 120. lpp.

⁸⁸ *Ibid.*, 119. lpp.

⁸⁹ Grieķu vārds *technē*, “māksla”, pēc Aristoteļa (“Nikomaha ētika” 6, 4), ir “zinātne par jebkādu lietu veidošanu”, “darba veidošana” un “saistīta ar darīšanu, kas ietver patiesu prāta gaitu”. tas cēlies no vārda *teucho*, kas nozīmē būvēt, būt kāda darba veidotājam, radīt, piešķirt matērijai “saprātu”.

nojauktas bijušās žanru, gaumes un sociālās hierarhijas. Uz šī pamata notiek gan foto un kino, gan antirepresentācijas mākslas prakšu attīstība, kurā Ransjērs saskata revolucionāru potenciālu un iespējas politiskā diskursa kā sociālā lauka demokratizācijā.

Pamatā ir jautājums par estētisko – attēlu un tā uztveri; attiecības starp attēlu/tēlu un skatītāju ietver filozofisko dihotomiju – sajūtamā un saprotamā, redzamā un neredzamā, attēla un valodas attiecību apvērsumu, kas sniedzas līdz pat Platona cīņai ar gudrībniekiem⁹⁰ – sofistiem, kur pirmo reizi Rietumu filozofiskās estētikas vēsturē tiek skaidri konceptualizēta sajūtamā – *aisthēsis* sadursme ar saprotamo, inteligiblo – ideju sfēru.

Ransjēra estētiskais mākslu režīms nav jauns mākslas jomas nosaukums, bet gan tās konfigurācija – mākslu atbrīvošanās no pakļautības tradīcijai – valodai, redzamības modelim, mimētiskajiem *logos* (valodas) un *pathos* (sajūtu) efektiem, fikcijas un realitātes robežu novilkšanai, kas to saistīja ar politisko pārstāvniecību un likumsakarīgu nevienlīdzību mākslas pieejamībā. Tā ir atbrīvošanās no estētiskajiem (representācija kā attēlojums) un politiskajiem (representācija kā pārstāvniecība) ierobežojumiem – no vēsturiski, sabiedriski un politiski nosacītiem gaumes, žanru un sižetu ierobežojumiem, kas mākslas jomu tika saistījuši ar aristokrātijas, buržuāzijas un proletariāta sociālajām hierarhijām. Ransjērs parāda mākslas attēlojuma atgriešanos pie Platoniskās mimēzes, tikai brīvu no Platonisma hierarhiskā pasaules skatījuma, kur estētiskais kā mākslu “radīšanas un darišanas” veidi atklāj savu spēku estētiskās un politiskās kārtības pārveidošanai.

Ransjēra koncepcija ir ietekmīga mūsdienu mākslas pasaulē, un daudzos aspektos raksturo kultūras institucionālo virzību, aktualizējot demokrātiskākas un vienlīdzīgākas kultūras un kopienas radīšanu caur estētiskām praksēm. Viņa koncepcijā estētiskā un politiskā demokratizācija postmarksistiskā garā noraida hierarhisku skatījumu uz zināšanu un varas sadali un iestājas par vienlīdzību, diskusiju par mākslu pārskatot politiskā – sabiedriskā perspektīvā. Ransjērs secina, ka tas, ko mēs saucam par mākslu konkrētā laikmetā, ir noteikts redzamā un neredzamā attiecību konfigurācija jeb “režīms”, parādot mūsdienu estētiku tradīcijas perspektīvā kā emancipāciju, polemikā ar Platona un Aristoteļa filozofijas jēdzieniem, Kanta un representācijas mākslas vēstures sākuma līdz mūsdienām – kā progresīvu mākslas, cilvēka, attēla, estētiskā atbrīvošanos. Viņš norāda, ka Rietumu mākslas tradīcijas virzība nav vis uz mākslas autonomiju, bet gluži otrādi – mūsu uzmanību saista attēla atbrīvošanās no vēsturiski nostiprinātiem kanoniem un mākslu regulējošiem naratīviem. Estētiskā demokratizācija korelē ar politisko demokratizāciju – visi sižeti ir vienlīdz pieejami, un tiek pieņemts, ka ikviens ir spējīgs uztvert, izprast mākslu un iesaistīties tajā – mākslu un sociālās hierarhijas atceļas. Ransjērs noraida ideju par elites šķiru, kurai piemīt īpašas estētiskā novērtēšanas vai spriešanas spējas vai iespējas, piemēram, atsaucoties uz Senās Grieķu polisas brīvo pilsoņu slāni, kuriem ir bijis brīvais laiks un privilēģijas domāt par skaisto.⁹¹ Tādējādi “estētiskā

⁹⁰ Aristotelis (2023) *Rētorika – runas māksla*, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 10. lpp.

⁹¹ Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, p. 12.

revolūcija” līdz ar modernitātes lielo stāstu sairumu, norisinās kā “rādāmā un nerādāmā” robežu atcelšana, kad iepriekš neattēlojamais vai neattēlotais kļūst attēlojams, kā “neredzamā” iznākšana redzamībā – attēlojams un patērējams ir *viss*.

Ransjērs noraida mākslas vēstures žanru vai sociālu hierarhiju, morāli vai intelektuāli augstvērtīgāku mākslu; revolucionārā “estētiskās vienlīdzības” ideja ir galvenais elements viņa filozofiskajā domā, kas neparedz jautājumu par to, kas ir *māksla*, bet gan to, ka māksla piesaka – rada un rāda to, kas tiks uzskatīts par *reālu*. Ne velti reālisma problēma un tēma (reālisma romāna paratakse, foto u. c.) tiek iezīmēta kā tas pavērsiena punkts, kas “realitāti” kā tādu ir palicis zem jautājuma, un beigu beigās atceļ attēlojuma hierarhiju starp vizuālo un nozīmju sfēru – starp attēlojamo un izsakāmo, un izmaina Rietumu mākslas tradīciju. Māksla kļūst demokrātiskāka un izteiksmes forma pieejamāka – estētiskā revolūcija nozīmē sengrieķu *aisthēsis* atbrīvošanu no platoniskās mimēzes – sajūtamā un saprotamā hierarhijas; estētiskais ir brīvs no ētiskā, normatīvā, saprotamā. Saprotams, ka tas nozīmē iedibināto hierarhiju apdraudējumu. Priekšplānā izvirzās marginālais, tabu transgresija u. tml.

Ja Danto foto uzskata par sākumu “mākslas stāsta” beigām, tad Ransjēra ieskatā attēla demokratizācija, ko aizsāk foto, tieši atklāj vizuālās kultūras lauku bez žanru, sižetu, zināšanu rangiem un mākslu prestiža hierarhijām – dinamisku izpausmes lauku ar revolucionārām pretenzijām apgūt estētiskā potenciālu politiskās kārtības un sabiedrības transformācijai uz radikālas vienlīdzības ideālu. Taču tas nenozīmē lielāku mākslas autonomiju, gluži otrādi – tā ir robežu nojaukšana starp mākslu un ne-mākslu, starp mākslu un dzīvi, starp mākslas darbu un skatītāju, subjektīvo un objektīvo, skaisto un neglīto, maņām un medijiem.⁹² Estētiskais pieņem aktīva aģenta – *dissensus* (domstarpības⁹³, nevienprātība⁹⁴) – funkciju, atraisot attēla attēlojuma un valodas nozīmju saikni; tas iziet ārpus mākslas sfēras – arī, un jo īpaši kino, mediju, popkultūras, izklaides, dizaina, spēļu, AI, VR un reklāmas attēli veido vizuālas kultūras pieredzes lauku bez normatīviem sižeta un medija atbilstības ierobežojumiem.

Tas nenozīmē, ka “māksla” kā joma pazūd, bet gan to, ka tā ir brīva no vēstures, valodas un savām robežām, pašai pieņemot komunikatīvo, vēstījošo un – kritisko funkciju. Mākslās radošumu, izpausmi, interpretāciju un kritiku neierobežo iepriekš noteiktas, ārējas lomas un noteikumi – darbs rada savu realitāti un politiskās redzamības lauku un mākslinieks piedalās kultūras formu pārveidošanā un pastāvošo attiecību izaicināšanā. Nojaucot robežas starp attēlojamo un neattēlojamo, centru un perifēriju, sabiedriski pieņemto un nepieņemto, simbolisko un politisko, tiek pārveidota estētiskā un politiskā ainava; marksistiskā noskaņā transformējošais estētiskā spēks izrādās politisks spēks – mākslas revolucionārais potenciāls spēj izjaukt iedibināto sociālo kārtību, izmainot valdošos priekšstatus par lietu kārtību, iejaucoties jutekliski – un izaicināt dominējošās varas struktūras, kas balstās uz konsensu.

⁹² “An Interview with Jacques Rancière on Medium Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art”, A. McNamara & T. Ross, *Australian and New Zealand Journal of Art*, Volume 8, Number 1, 2007, p. 99–101

⁹³ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 142. lpp.

⁹⁴ *Ibid.*, 144. lpp.

Māksla nav tikai realitātes atspoguļojums, tā var veicināt sociālas pārmaiņas, izmainot politiskās reprezentācijas, redzamības lauku – *dissensus* attiecas uz iedibinātās kārtības – konsensa izjaukšanu, radot ko jaunu vai negaidītu; novatoriska un revolucionāra māksla izaicina pastāvošās normas un grauj *status quo*. Šis process nav viennozīmīgi vērtējams un Ransjēra koncepcija ir kritizēta un komentēta, pārsvarā no politiskas un ētiskas perspektīvas⁹⁵ – par politiski anarhistisko⁹⁶ dimensiju, kas neņem vērā atbildības un iesaistīšanās – attiecību aspektu, ne tikai reprezentāciju politiskajā.

Taču Ransjērs nepievēršas tam, ka mākslu transformējošais raksturs attiecas ne tikai uz politiskās un sociālās sfēras konfigurēšanu, bet arī uz cilvēka juteklisko un garīgo pieredzi – antropoloģisko kultūras dimensiju, kam ir ne tikai kolektīvā, bet arī personiskā dimensija, – kas skar jautājumu par cilvēku. Tas atved atpakaļ pie jautājuma par mimēzi. Vizuālās *dissensus* izpausmes veido mūsdienu kultūras pieredzes lauku, kur dominē pārrāvums, afekts, patoss, šoks, utt., kas pauž un konstituē kolektīvās subjektivizācijas, kas piedalās simboliskā lauka konfigurēšanā. Tās ietver ne tikai protesta formas, vērstas pret represīvām un totalizējošām struktūrām, iemiesojot nepakļaušanās un brīvas izpausmes ideālu, bet attiecas arī uz t. s. antirepresentācijas, ieskaitot t. s. transgresīvo un subversīvo, mākslu praksēm, kuras izaicina, šokē, provocē, izraisa riebumu un nelabumu, tieši (nepastarpināti) ietiecoties skatītāja psihes un gara pasaules dzīlēs. Šādās izpausmēs tiek atcelta gan estētika, gan politika – pārrāvums ir ne tikai politiski nosacītā *consensus* par publiski “rādāmā” nerakstītajiem likumiem, bet arī savstarpējības attiecības, kas balstās estētiskās pieredzes kopīgojošajā funkcijā. Estētiski politiskais ir tīrās izpausmes un uztveres lauks, kur diskursīvais un jutekliskais, mākslinieks un māksla, jutekliskais un politiskais nav nošķirti. Tas ietver ne tikai mākslas prakses, bet vizuālo kultūru vispār – sākot ar reklāmu ekrāniem līdz sociālo tīklu signalizējošajai komunikācijai, kas rada konstantu *dissensus*. Tas aktualizē daudzus jautājumus:

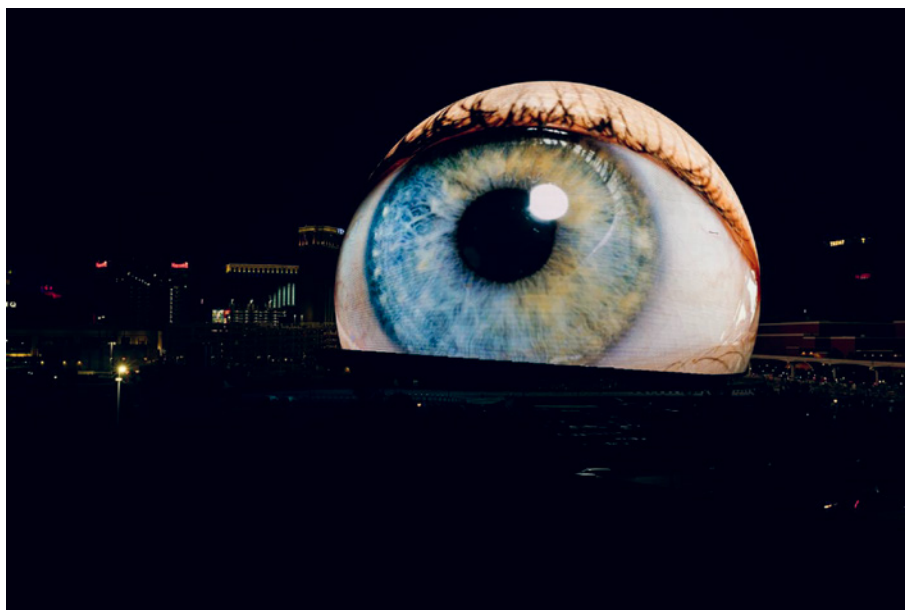
Piemēram, kas ir estētiskais kultūrā, kur zūd robeža starp formu un saturu, izpausmi un vēstījumu, estētisko un politisko? Vai estētika ir kļuvusi politiska, vai politika – estētiska – jutekliska? Kāda ir estētiski politisko prakšu ietekme uz kultūras simbolisko lauku? Kā tas attiecas pret svētā un sakrālā pieredzi un nozīmi sabiedrībā? Vai un kā *transcendentais* mākslas pieredzē ir saistīts ar *transgresīvo* estētiskajās praksēs? Vai un kā ir iespējama jaunu attiecību veidošana kultūrā, kura balstās uz *dissensus* – uztveres un attiecību pārrāvumu, šoku, realitātes horizontu zudumu, kontekstu mainību, radikālu atklātību un hibrīdformu nenoteiktību? Kā tā attiecas pret cilvēka pašnoteikšanos, brīvību, privātumu, cilvēka attiecībām ar citu,

⁹⁵ Sk. Power, Nina (2009) *Onedimensional Woman*. Pauera ir filozofe un kultūras kritiķe, pievērsusies Ransjēra idejām, tostarp uzskatiem par estētiku un politiku. Pauera kritiski aplūko politiskās darbības un pretošanās ētiskos aspektus, apsverot izaicinājumus, kas saistīti ar estētisko traucējumu pārvēršanu nozīmīgās ētiskās un politiskās pārmaiņās.

⁹⁶ Saimons darbā “Bezgalīgi pieprasošs: saistību ētika, pretošanās politika” (Critchley, Simon. (2007) *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*) pievēršas Ransjēra idejām estētikas politikas kontekstā un aplūko jautājumus par ētisko atbildību, politisko rīcību un politisko saistību uzturēšanas izaicinājumiem.

ar kultūru, ar pasauli, ar Dievu? Kāda ir mākslinieka loma? Vai mākslas politiskā virzība uz estētisko hierarhiju nojaukšanu ietver jaunradi vai arī tā pastāv, kamēr ir hierarhijas, ko apvērst, institūcijas, ko sagraut, un attiecības, kuras izjaukt? Ko nozīmē *redzēt* kultūras laukā, kur potenciāli *viss* ir atvērts un pieejams skatīšanai? Šie visi jautājumi norāda tikai uz vienu – jautājumu par cilvēku un viņa vietu uzmanības kara laukā, jautājums, kas mūsdienu teorijās ir klātesošs, kaut nereti noklusēts.

Kas ir estētiskais?



*Koncertzāle "Sfēra", pasaulē lielākais LED ekrāns
Lasvegasa, ASV, 2023*

1.2. Estētiskais un politiskais – vizuālā apoteoze

Mana pētījuma tēmas pamata jautājumus un pārdomas lielā mērā iniciējis latviešu valodā tulkotais Ransjēra darbs par attēlu – “Attēlu liktenis” (fr. *Le Destin des Images*, en. *The Future of the Image*). Viņš to sāk ar atrunu, ka viņu neinteresē attēla vēsture kā tāda – “no rītausmas apņemto Lasko alu zīmējumu spožmes līdz mūsdienu realitātes mijkrēslim, kurā realitāti aprijis masu mediju attēls un monitoriem un datoru radītiem attēliem pakļauta māksla.”⁹⁷ Tā vietā Ransjērs pievēršas “attēla realitātei”⁹⁸ kā attēla funkcijai – maģiskai, rituāla, mākslinieciskai, politiskai, nošķirošai, vienojošai, estētiskai, revolucionārai utt., – un šo vēsturi *pārraksta*, priekšplānā izvirzot vizuālo kā attēla⁹⁹ būtību, kas ir noteikusi tā vēsturi un mākslas nozīmi kultūrā.



Lasko alu zīmējums

⁹⁷ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 7. lpp.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Te gan jāatzīmē, ka franču valodas izdevumā Ransjēra lietotais vārds ‘*image*’, kas angļu valodā ir tulkots kā ‘*image*’, latviešu valodā ir tulkots kā ‘*attēls*’. Šāda latviešu tulkojuma versija, šķiet, tomēr aizēno jēdziena ‘*image*’ filozofisko daudzslāņainību estētikas kontekstā. Lai arī franču valodā ‘*image*’ ir vispārīgs termins, kas aptver plašu vizuālo attēlojumu un mediju klāstu, angļu valodā vārds ‘*image*’ tiek lietots vairāk kā ‘tēls’, kurpretim ‘*picture*’ – kā attēls, reprezentācija, fotogrāfija vai glezna (šādu terminoloģisku nošķirumu lieto arī Mičels savā attēla teorijā). Ransjēra darba plašais skatījums uz attēlu kā vizuālās un valodas dimensiju attiecībām dažādos attēlojuma kontekstos ietver arī diskusiju par tēla un tēlainības nozīmi mākslā un cilvēka garīgajā dzīvē, kuru padziļinātākā analizē nevar apiet. Tāpēc savā darbā pieturēšos pie attēla jēdziena lietojuma kā vizuāla attēlojuma vispār – gan reālā, gan virtuālā, ar vizuālo saprotot vizuālo pieredzi kā tādu, savukārt ar tēlu, tēlaino – to, kas attiecas uz mākslas, kino tēliem un cilvēka garīgo pasauli, vai atkarībā no konteksta.

Ransjērs nediferencē attēla (fr. *image*) jēdzienu tēla (en. *image*) un attēla (en. *picture*) kategorijās, norādot, ka, lai arī “mūsdienu autori tādējādi pretnostata Attēlu, kas attiecas uz Citu, un Vizuālo, kas atsaucas pats uz sevi”¹⁰⁰, tas ir vienkāršots skatījums un rada tālākus jautājumus, kas ir Cits. Ransjērs tādējādi jautājumu par attēlu aizvirza pie antīkās diskusijas par mimēzes un reprezentācijas nozīmi kultūras pieredzē, pie attiecībām starp vizuālo un valodas jeb redzamo un neredzamo pieredzes sfērām, sabiedriskās jēgas un nozīmju lauka veidošanās kontekstā: “Attēli ir darbības, kas saista un nošķir redzamo un tā nozīmi vai runāto un tā iespaidu, kas izraisa un dezorientē gaidas.”¹⁰¹ Attēli ietver noteiktas vizuālās un valodas pieredzes jomas attiecības, kuras nav nepieciešami harmoniskas vai viennozīmīgi saprotamas; tādējādi Ransjēra darbs pievēršas attēla funkcijai un nozīmei kā tādai. Šāds skatījums neņem vērā dažādu attēlu ontoloģisko statusu, bet novieto tos cilvēka vizuālās uztveres un pieredzes līmenī – sākot no alu zīmējumiem, reliģiskās mākslas un glezniecības līdz pat foto, kino, dizaina un reklāmas attēliem, tie visi tiek izprasti kā jutekliskās pieredzes elementi, kas piedalās cilvēka sociālajā nozīmju un kultūras pasaulē, ko viņš nosauc par estētikas politiku.

Adresējot mūsdienu ‘apokaliptiskos diskursus’, gan ar attēla visuresamības despotisko dominanci (sociālo tīklu, mediju, reklāmu klātesamība utt.), gan situāciju, kad robeža starp attēlu un realitāti jeb virtuālo un reālo zūd (realitātes šovi, VR, AI, performances māksla un teātris, izklaides industrija, utt.), viņš uzdod retorisku jautājumu: kas notiek ar mūsdienu mākslu un estētiku, “ja ir tikai attēli, nav nekā citā kā tikai attēls?” Galu galā “.. *ja nav nekā cita kā tikai attēls*”, vai attēls ir tēlu pazaudējis un līdz ar to “*pats attēla jēdziens*” ir zaudējis “*savu saturu*”¹⁰² un ir *beidzies*? Ja tas ir beidzies, kas notiek ar realitāti? Jautājumi par attēlu visuresamību, kas draud aprīt realitāti, ja “realitāte vairs neeksistē, pastāv tikai attēli, vai gluži pretēji, attēli vairs nepastāv, ir tikai viena vienīga, nepārtraukti sevi attēlojoša realitāte”¹⁰³, norāda uz pietuvošanos kādai grūti apjaušamai un aprakstāmai robežai. Šī robeža liek pārdomāt gan to, kāda attēla funkcija ir beigusies, gan to, kāda tā varētu būt, un kāda ir tā nozīme vispār. Ransjērs tiecas domāt par attēla savdabību, tā nozīmi, it kā izglābt to no attēlu plūdiem, kuros tas tiek uztverts kā attēls “vispār.”

Tā, Ransjērs Bresona filmas “Baltazars” (*Au hasard Balthazar*, 1966) kadru aplūkojumā piemērā *tīro kino* neliek pretī *netīrajai televīzijai*, bet meklē attēla kā tēla tīrību: “Bresona attēliem (*tēliem?* – aut.) raksturīgā iedaba paliek nemainīga, vienalga, vai filmu mēs skatāmies kinozālē, televizora ekrānā vai no kasetes vai diska vai arī video projekcijā. Tas pats un cits nav viens no otra nodalīti.”¹⁰⁴ Šī attēla savdabības un nozīmes meklēšana cauri dažādiem medijiem Ransjēru pieved pie attēla trīs funkcijām – darbības, kas rada atšķirību, tehnikas, kas rada līdzību, un pirmlīdzības¹⁰⁵ – līdzības, “kas nosaka kādas būtnes saikni ar tās izcelšanos un

¹⁰⁰ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 8. lpp.

¹⁰¹ *Ibid.*, 10. lpp.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, 7. lpp.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 9. lpp.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 14. lpp.

mērķi, kas atsakās no spoguļa par labu tūlītējai saiknei starp radītāju un radīto: skatu aci pret aci, dievišķo kopienas ķermeni vai pašas lietas nospiedumu.[..] Pirmlīdzība ir sākotnējā līdzība, kas ir nevis realitātes kopija, bet kas nekavējoties liecina par citurieni, no kurienes tā nāk.”¹⁰⁶ Tā ietver tēla atšķirību no visa pārējā (realitātes), tajā parādās mūsu vēlme atšķirt isto attēlu no simulakra, taču tā vienmēr jau klātesoša mākslā, tēlu pat mehāniski reproducējot vai pārnesot no viena medija uz citu. Formas un satura aspekti netiek pretstatīti, bet salīdzināti attiecībā pret tēlainu, poētisku, ēnainu un teju šķietamu “ķermeņa nospiedumu, ko gaisma netīši iegrāvē.”¹⁰⁷

Ransjērs it kā atbrīvo ‘attēla tēlu’ no attēla vēsturiskajām, formālajām un nozīmju ‘spēlēm’ un pievēršas tam, kas tas *ir*, nevis tam, kas tas nav – kā prototipam, kā prototipa klātesamībai: “Pretstatā televīzijas elka, kas “pats sev cēlonis”, attēlam mēs no audekla vai ekrāna veidojam Veronikas lakatu,¹⁰⁸ kurā nospiedumu atstāj iemiesotā dieva attēls vai pirmsākumos esošo lietu attēls. Un fotogrāfija, ko senāk apsūdzēja par tās mehānisko un bezdvēselisko simulakru pret-nostatīšanu krāsās uzgleznotai miesai, redz savu attēlu maināmies.”¹⁰⁹ Un tieši foto viņš saskata attēla prototipu kā realitātes gaismas fiksāciju – un to atbrīvo to agrākā salīdzinājuma ar glezniecību kā augsto mākslu, kas varēja attēlot ne tikai cilvēka miesu, bet arī dvēseli, un attiecībā pret kuru tas bija bezdvēselisks simulakrs, vienkāršs mehānisks atspoguļojums un pievēršas attēla estētiskajam spēkam *per se*. Šis ir būtisks aspekts Ransjēra attēla kā vizuālā, attēlojuma vai mimēzes saprašānā, jo pievēršas attēlotā spēkam, neskatoties uz tā materiālo nesēju.



*Veronikas lakats. Kristus attēls.
Vatikāns*

¹⁰⁶ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 14. lpp.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Veronikas lakats (lat. *sudarium*) – kristietības relikvija, kas saistīta ar stāstu par svēto Veroniku – sievieti, kas satiek Jēzu Kristu ciešanu ceļā pa *Via Dolorosa* uz Golgātu, ar savu lakatu noslauka no viņa sejas asinis un sviedrus. Tiek uzskatīts, ka Veronika vēlāk devās uz Romu, lai uzdāvinātu audumu Romas imperatoram Tibērijam. Vārds “Veronika” ir latīņu valodas vārdu “*vera*” (kas nozīmē “paties”) un “*ikona*” (kas nozīmē “attēls” vai “seja”) kombinācija.

¹⁰⁹ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 14. lpp.

‘Veronikas lakata’ piemērs norāda uz gaismas un klātbūtnes nozīmi un foto un kino privilēģšanu savā estētikā. ‘Veronikas lakats’ ir atsaucē uz kristietības apokrifu evenģēlijem un ekleziālo vēsturi, kur atrodama leģenda par sievieti, Veroniku, kura Kristus Golgātas ciešanu ceļā ar savu lakatu ir noslaucījusi no sejas sviedrus un asinis, un uz kura brīnumainā kārtā ir palicis Kristus sejas nospiedums. Tas, ko Ransjērs šeit izdara, ir tuvākas uzmanības vērts – viņš atbrīvo foto no salīdzināšanas ar glezniecību, pievērš uzmanību foto un kino attēla klātbūtnei kā ‘Veronikas lakatam, tādējādi pievēršoties tam, ko var nosaukt par vizuālo vai uztveri – attēla ‘tēlainībai’, realitātes ‘tēlībai’ kā tādai, tam, kas ir starp attēlu un uztveri – klātbūtnei. Tas ir iemesls, kāpēc Ransjērs foto un kino iedarbes jautājumu skata tādā kā attēla eksegēzes kontekstā, kur attēls pietuvojas esamības noslēpumam kā “lietas nospriedums, tās imitācijas vietā kaila citādības identitāte, diskursa figūru vietā neticama bezvārdu redzamā materialitāte..”¹¹⁰ Fotografijai ir īpašs statuss, tā atrodas uz robežas starp telpu un laiku, starp šķietamību un realitāti, starp redzamo un neredzamo, un tā it kā iemieso pašu attēla būtību – tā ir “ķermeņa emanācija, no tā atdalīta āda, kas pozitīvi aizvieto līdzības šķitumu”¹¹¹ un pati, līdzīgi mākslai, spēj radīt diskursīvu nozīmi. Šādā rakursā Ransjērs parāda foto kā pašpietiekamu mākslas veidu, kas tai pašā laikā saglabā savu unikālo identitāti un atšķirību no glezniecības un vienlaikus uzrāda attēla spēku vai būtību, kuru foto iemieso.

Īsi ilustrētā attēla atbrīvošana, ko Ransjērs saredz foto un kino, izceļ minētās filozofiskās estētikas dihotomijas, kurām darba gaitā būs būtiska nozīme – mākslas attēls kā kādas realitātes tēls un nospiedums organizē robežu starp redzamo un neredzamo – juteklisko un saprotamo realitāti un tās estētiskās un politiskās pieredzes robežas un dimensijas. Attēla teorētiķis Hanss Beltings šo fotogrāfijas pamataspektu raksturo kā ‘prombūtnes klātbūtni’¹¹² – attēlotā realitāte ir klātesoša, tomēr tikai kā promesoša. Šāda pašatceļoša attēlojuma loģika iz visas Ransjēra estētikas revolūcijas pamatā, jo tieši šie ir tie punkti, kuros vēsturiski vai estētiski tiek apvērsti tradicionālie mimētiskie realitātes attēlojuma nosacījumi, kas attēlu saistīja ar valodas poētiskajām formām – idejām. Ransjērs ‘estētisko revolūciju’ uzrāda kā mimētiskās realitātes ‘tēlainības’, savdabības, klātbūtnes atbrīvošanu no valodas, formālisma un normatīvu sfēras, nojaucot platonisko vajadzību nošķirt realitāti no simulakra – attēls ir tas, ko tas rāda: “Imanenta transcendence, attēla dievišķā būtība, kuru garantē pats tā materiālās radīšanas veids.”¹¹³

Ransjēram Platona filozofija ir gan atskaites, gan nolieguma punkts, jo atgriešanās pie sengrieķu jēdzieniem – *aisthēsis*, *mimēsis*, *technē*, – notiek caur Platona un Aristoteļa mimēzes koncepciju noliegumu kā ierobežojošām. Tāpēc pievēršos Ransjēra attēla izpratnei *ikoniskuma*¹¹⁴ kā tīrās klātbūtnes, pašreferences izpratnei, jo tas attiecas uz to, kā Ransjērs

¹¹⁰ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 15. lpp.

¹¹¹ *Ibid.*, 15. lpp.

¹¹² Sk. Belting, Hans (2014) *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press

¹¹³ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 15. lpp.

¹¹⁴ *Ibid.*, 36. lpp.

saprot estētisko – mūsdienas kā estētiskais laikmets ir šī realitātes ‘tēlainības’ vizuālā spēka atbrīvošana no reprezentatīvajām – ierobežojošajām, formatējošajām struktūrām, kas to parāda par attēlu (gleznu, kino, TV, foto utt.) Tas liek pievērsties tam, kā estētisko saprata Platons un Aristotelis, un kāpēc šādas struktūras un formas tika nostiprinātas antīkajās mimēzes koncepcijās.

Veronikas lakata aktualizēšana fotogrāfiskā attēla kontekstā, no vienas puses, atgādina par attēla garīgo nozīmi, no otras puses, liek izjautāt foto attēla vizuālo pieredzes salīdzināšanu ar šo sakrālo attēlu – relikviju, kas nav tikai estētisks, bet ar teoloģiskām nozīmēm piesātināts attēls. Šis aspekts savukārt liek izvaicāt, vai Ransjēra skatījums uz attēlu kā tā vizualitāti un tēlu klātesamību nepadara tradīciju homogēnu, un atrautu no antropoloģiskā, ontoloģiskā jautājuma. Ko nozīmē estētiskā atbrīvošana? Tas ir aktuāls jautājums, jo neskar tikai juteklisko cilvēka pieredzi, bet ietiecas garīgajā, metafiziskajā, spirituālajā, tai pašā laikā paliekot ‘imanentā transcendencē’.

Attēls kā redzamā un neredzamā robeža tiek apzināts, analizēts un pētīts Rietumu mākslas kā skatīšanās vēstures izlasījumā – Ransjērs izšķir trīs minētos skatīšanās “režīmus” – Platonisko jeb ētisko, Aristotelisko jeb reprezentatīvo – daiļo mākslu un estētisko jeb vizuālo – mūsdienas. Šos režīmus nosaka tas, kādā veidā tiek organizēts tas, ko sabiedrībā ir pieņemts un atļauts attēlot sabiedrībā kā politiskās redzamības laukā. Filozofs Gubenko norāda uz “mākslu režīma” jēdzienu sakarību ar Fuko “patiesības režīma” izpratni: “Tā ir kārtulu sistēma, kas ļauj noteiktā veidā strukturēt un skaidrot mākslas pieredzi.”¹¹⁵ Pavēršot Rietumu tradīcijas diskusiju par attēlu no tēla un attēla problemātikas mākslas vēsturē uz estētisko attēla un vārda saistību metafizikā, Ransjērs pārraksta teleoloģisku skatījumu uz mākslas vēsturi un modernitāti un parāda to kā pamatā estētisku un estētisko – kā politisku.

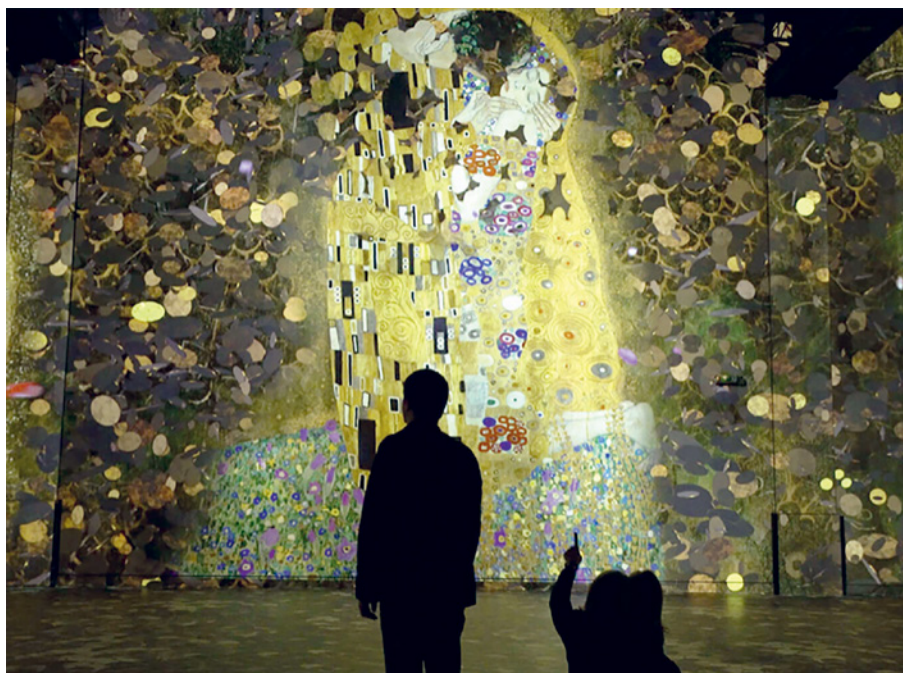
Estētisko režīmu raksturo attēla atbrīvošanās no valodas – tas rosina estētiskās – vizuālās pieredzes nozīmes apzināšanos, ko raksturo ne vien foto un veido attēlu kultūra, bet arī anti-representācijas mākslas prakšu attīstība. “Mūsdienu demokrātija ir vienlaicīga ar estētikas rašanos,”¹¹⁶ – atbrīvošanās izmaina kultūras redzamības lauku, nojaucot vecās kultūras un politiskās hierarhijas. Mainās kultūras pamati – attiecības starp attēlojumu un realitāti, kas “piesaka vajadzību no jauna pārdomāt modernitātes jēgu”.¹¹⁷ Ransjērs parāda, kā ‘estētiskā revolūcija’ apvērš klasiskās attēlojuma attiecības, ko pauž foto un kino attēls – tas nevis ataino, reprezentē, bet ir klāt, piedalās pasaulē – rada realitāti. Pašpietiekamu un tomēr uzmanību pieprasīšu, virtuālu, bet tomēr reālu, klātesošu, bet ne pavisam.

¹¹⁵ Gubenko, Igors (2020) “Attēls starp estētiku un politiku”, Ransjērs, Žaks. *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 146. lpp.

¹¹⁶ Ed. Paul Bowman, Richard Stamp (2011) *Reading Ranciere*, UK: Continuum, p. 8.

¹¹⁷ Gubenko, Igors (2020) “Attēls starp estētiku un politiku”, Ransjērs, Žaks. *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 142. lpp.

Mūsdienu vizuālās uztveres paradigma “operē ar “saīsinātu” komiksētu uztveri”¹¹⁸, kur dominē informācijas tehnoloģijas, mediju radītais attēls, *ready-made* un antirepresentācijas mākslas formas, kas “fragmentē uztveri, pieradinot cilvēku pie punktveida, pārtrauktas, nepabeigtas un acumirkliņas uztveres.”¹¹⁹ Foto kā tāds vairs pat nav aktuāls, mums ir kino, VR un AI, kas foto attēla reālismu pārceļ hiperreālā tēlainības pasaulē, kura ir *kaut kur*, virtuāli gatava ielauzties reālajā. Attēls ir pieteicis savu klātbūtni uz palikšanu, un izmainījis mūsu saziņu, kultūras patēriņu un estētiskā izjūtu.



*Imersīvās mākslas darbs
Gustavs Klimts: Zelts kustībā*

Līdz ar audiovizuālo tehnoloģiju un interneta attīstību mākslas darbi ne tikai tiek pavairoti un izplatīti, mediju sniegtās iespējas rosina mākslas formu un kultūras prakšu veidošanos, paplašinot un transformējot kultūras pieredzi, kas ietver arī citas maņas un *imersīvu*, iegremdējošu sensoru pieredzi. Attēls un tā uztvere paredz saziņas ātruma un intensitātes kāpinājumu, tas vizuālo un digitālo tehnoloģiju telpā ir attīstījis dizaina, modes un arhitektūras jomas, kā arī *start-up* industrijas, kas ir vērstas uz produktivitāti un efektivitāti, ietverot interaktīvas vides dizaina lietas un telpas, notiek jaunu kopības, koprades veidu un komunikācijas formu veidošana, kur virtuālā satura veidošana un patēriņš mijas ar personisko vai publisko tēlu (‘imidžu’), zīmolu veidošanu un mārketingu.

¹¹⁸ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 106. lpp.

¹¹⁹ Ibid.

Nepievēršoties tuvākam Ransjēra politikas koncepcijas aplūkojumam, vēlos izcelt galvenokārt estētiskā filozofisko un metafizisko dimensiju, kurā attēls parādās kā robeža starp redzamo un neredzamo, sajūtamā un domājamo, juteklisko un saprotamo, gaismu un tumsu, miesu un vārdu, un kuru attiecībās norisinās nozīmju nodošana un jēgas veidošana dažādos diskursos, kontekstos un līmeņos. Ransjērs apraksta vizuālās tēlainības sistēmas kino un TV kadru pašpietiekamībā, kuru attēls “ne uz ko citu nenorāda”¹²⁰, brīvi konfigurējot elementus un funkcijas, līdzības un atšķirības, cēloņus un sekas. Attēls, kurš, ‘atsaucas pats uz sevi’ attīstās divos vizuālās mākslas un estētikas virzienos: (*) ‘tīrajā mākslā’, t. i., mākslā, kuras performances ne vairs radītu attēlu, bet gan nepastarpināti ietērtu ideju pašpietiekamā sajūtamā formā; un (**) mākslā, kas īstenojas, sevi atceļot, kas izdzēš atšķirību no attēla, lai savas procedūras identificētu ar visas dzīves formām darbībā, vairs nenošķirot mākslu no darba vai politikas.”¹²¹ Šie virzieni pauž mūsdienu kultūras divas tendences, ko nosacīti varētu definēt kā tehnoloģisku vai ideoloģisku, un otru – juteklisku un estētisku, kuri, protams, savā starpā ir saistīti un nereti papildina viens otru.

Svarīgs estētiskā mākslu režīma paradigmas piemērs ir Žana Lika Godāra monumentālā “Kino vēsture (stāsti)” (*Histoire(s) du cinéma*, 1989–1998) – sarežģīts kino vēstures pētījums, kurā apvienoti dažādi filmu vēstures kadri, balss ierakstu citāti un Godāra pārdomas par kino lomu kultūras un politikas veidošanā. balstoties uz Eiropas un Amerikas kino tradīcijām, taču ne-lineārā un kolāžas tipa montāžā. Tas ir stāsts par krišanu un glābšanu, par pēckara vilšanos un par kino potenciālu tēlu radīšanā, lai pretotos globalizētās pasaules mediju izrādei, ko Godārs nosauc par “radiāciju”.¹²² Tā ir vairāk personiska eseja, nekā tradicionāla vēsturiska dokumentālā filma, taču tas, kā tā atraisa vēsturisko vai klasisko stāstu kārtību, ar tēliem veidojot poētiskus savienojumus un retoriskas nozīmes, izaicina tradicionālās naratīva struktūras un piedāvā savam laikam jaunu kino skatīšanās un pieredzēšanas veidu.

Tas ir eksemplārs piemērs kinopoētikas spēkam, tēlu izrāde, kas izspēlē režisora domas retoriku neatkarīgi no ‘īstajiem’ stāstiem, un spēj sasniegt un ietekmēt skatītāja estētisko, garīgo uztvēri. Godāra filmas netradicionālie kinematogrāfiskie paņēmieni – kolāžas montāža, ne-lineārais kadrējumu ritms, fragmentārisms un citēšana vēstījuma veidošanā parāda kino kā sociālas kritikas līdzekli un attēla estētisko potenciālu radīt nozīmes un diskursus – tas simboliski pauž un rada konkrētās kultūras pasaules skatījumu. Ransjērs parāda kino tēlu (*image*) kā pašpietiekamu un tāpatīgu – *ikonisku*: “Attēls atnāks Augšamcelšanās brīdī,” teicis Godārs: Attēls, tas ir kristiešu teoloģijas “pirmtēls”, Dēls, kas nemaz nav “līdzīgs” Tēvam, bet ir līdzdalīgs viņa dabā. Mēs vairs nenogalinām cits citu sūkuma dēļ, kas atdala vienu attēlu no

¹²⁰ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 9. lpp.

¹²¹ *Ibid.*, 24. lpp.

¹²² “The Image Will Come at the Time of the Resurrection”: Jean-Luc Godard: Cinema Historian by Michael Witt. <https://www.sensesofcinema.com/2014/book-reviews/the-image-will-come-at-the-time-of-the-resurrection-jean-luc-godard-cinema-historian-by-michael-witt/> (24.12.2023.)

cita. Bet mēs turpinām skatīties uz to kā uz miesas apsolījumu, kas spēj izkļiedēt gan līdzības simulakrus, gan mākslas viltības, gan burta tirāniju.”¹²³

Šis ir aspekts, caur kuru pietuvoties mūsdienu mākslas un mediju realitātes attēlu un tēlu klātbūtnes konstituētajai estētiskajai pieredzei, nozīmei un spēkam – jo skar pašus attēla un valodas attiecību metafiziskos pamatus – redzamības un neredzamības tēma tiek pārnesta no politiskās, fiziskās realitātes uz metafizisko gaismas un tumsas dimensiju, – tā ir kino tehnoloģijas estētiskā dimensija un tās potenciāls realitātes veidošanā. Kino poētika atklājas gan tehniski, gan simboliski – attīstījusies no foto kā gaismas attēla, kur tēlu retorika iemieso nepastarpināto pieredzi – tiešās attiecības starp skatītāju un kadra ‘realitāti’, kur fiktīvais un reālais apziņā saplūst – tēls līdzinās idejai. Vizuālā dominance maina kultūras uztveri un pieredzi kā sajūtamā un saprotamā loģiku, tai piemītošo simbolisko līmeni. Redzamā un neredzamā sfēras attiecas ne tikai uz politiski pārstāvētajām vai marginālajām balsīm – estētiskais pauž realitātes metafizisko un garīgo struktūru, kas ietiecas gan personiskajā, gan kolektīvajā simboliskajā – bezapzinātā sfērā. Tas liek paraudzīties uz mūsdienu – estētisko laikmetu ne tikai politiskā, bet arī metafiziskā un ontoloģiskā perspektīvā, un atver svarīgo jautājumu par cilvēku – antropoloģisko kultūras dimensiju.



¹²³ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso, p. 10.

1.3. Vizuālais starp estētisko un metafizisko

Darbā “Attēla dzīve un nāve” Reži Debrijs par kino raksta: “Šeit Attēlam ir iekšējā gaisma. Tas atklājas pats. Radies sevī, lūk, pēc mūsu domām, pats sev cēlonis. Dieva vai esamības definīcija spinozistu izpratnē”.¹²⁴ Ransjērs atsaucas uz šo darbu, akcentējot kino attēla metafizisko dimensiju kā tēla ‘glābjošo’ – realitāti veidojošo un jēgu sološo potenciālu un caur šo salīdzinājumu ar Spinozas¹²⁵ panteisma Dieva, esamības un dabas jēdzieniem, kinematogrāfu traktē kā “vizuālā” imanenci, kas atsaucas ‘pats uz sevi’, kas ne uz ko citu nenorāda,¹²⁶ kur citādība tiek konstituēta pašā attēlu kompozīcijā. Šī gaisma raksturo foto un kino attēla nepastarpinātā spēka teju mistisko, garīgo nozīmi attiecībās ar jutekliski tveramo realitāti – estētisko. Tas ietver jautājumu par foto un kino attēla “glābjošo”, atbrīvojošo un revolucionāro potenciālu saistībā ar šo metafizisko vai garīgo spēku, kas kino tiek piedēvēts teju reliģiskā nozīmē. Kas ir šī tehnoloģija?

Debrija darbi ir ietekmējuši Ransjēra skatījumu uz kultūras nozīmju tapšanu, no kura viņš aizgūst trīs mākslu režīmu nošķirumu (2. nodaļa) kā attēlojuma un uztveres attiecību izsekošanu Rietumu tradīcijā, un attēla tēmu skata paša iedibinātajā disciplīnā – medioloģijas¹²⁷ ietvaros. Tās pieeja sabalsojas ar Ransjēra antireprezentatīvo pieeju attēla/tēla tēmai, pievēršoties tam, kas ietekmē attēla uztveri un ziņojuma interpretāciju; viņu interesē “starpniecība, ar kuru palīdzību ideja vai vizuāla reprezentācija [*une imagerie*] kļūst par materiālu spēku”¹²⁸, t. s. “melnā kaste”¹²⁹ starp ziņojumu un rīcību – viņš pievēršas attēla statusam un tā ietekmei evolūcijā “no senākajiem alu gleznojumiem līdz datora ekrānam”.¹³⁰

¹²⁴ Debray, Régis (1992) *Vie et mort de l'image*, Paris: Gallimard, p. 382.

¹²⁵ 17. gadsimta filozofs Baruks Spinoza lietoja terminu imanence, lai aprakstītu savu panteistisko skatījumu uz Dievu. Spinozam Dievs un daba bija sinonīmi, un Dieva eksistence bija imanenta visā dabas pasaulē. Spinozas filozofiskajos darbos, jo īpaši “Ētikā”, ir aplūkots viņa panteistiskais skatījums uz Dievu un imanences ideja.

¹²⁶ Ibid., p. 9.

¹²⁷ Vārdā “medioloģija” *medio* nozīmē nevis mediju vai starpnieku, bet starpniecību, proti, starpniek-procedūru un struktūru dinamisku kombināciju starp zīmju un notikumu producēšanu. Starpniecība vienlaikus ir tehnoloģiska, kultūras un sociāla. Darbos “Vispārējais medioloģijas kurss” (*Cours de médiologie générale*, 1991), “Attēla dzīve un nāve, Rietumu skatiena vēsture” (*Vie et mort de l'image, une histoire du regard ne Occident*, 1992) un “Medioloģijas manifesti” (*Manifestes médiologiques*, 1994) tiek pētīta saikne starp augstākajām sociālajām funkcijām (relīģiju, politiku, ideoloģiju un tml.) un tehnoloģijām, ko tās izmanto informācijas nodošanai.

¹²⁸ Debray, Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 530.

¹²⁹ *Revolution in the Revolution*. <https://www.wired.com/1995/01/debray/>

¹³⁰ Debray, Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 530.

Debreija postmarksistiskās pieejas mērķis ir “saskaņot materiālo un garīgo pieeju, kas pārāk bieži viena otru ir izslēgušas.”¹³¹ Tāpēc viņš pievēršas attēla un valodas attiecībām no vēsturiskās perspektīvas, t. i., redzamā (jutekliskā) un verbālā (saprotamā) diskursu analīzei, kuru ietvaros notiek kultūras pārvirzes. Debreijs vēsturiski imagināri virzās no vārda dominances un ikonoklasma līdz ikonofīlajai attieksmei pret attēlu, kas ietver “mītisku un polemisku” dihotomiju, kura ceļo no reliģijas līdz pat psihoanalīzei,¹³² un šajā odisejā kondensē savu “reliģiskā materiālisma”¹³³ metodi, pievēršoties principiem, kas gulst zem gadsimtiem ilgās Rietumu kultūras attēla vēstures. Medioloģija meklē iespēju aptvert attēla un vārda dihotomijas principus mītiskajā, filozofiskajā un kristietības tradīcijā, adresējot mūsdienu “attēla desakralizācijas”¹³⁴ situāciju, kuras sākotni filozofijā saskata¹³⁵ jau Platona dialogā “Kratils”:

- *..Tu taču piekristu, vai ne, ka vārds ir viena lieta, bet lieta, kurai tas ir vārds, ir cita lieta?*
- *Jā, es piekrītu.*
- *Un tu piekrīti, ka vārds ir atdarinājums.*
- *Pilnīgi noteikti.*
- *Un tu piekrīti, ka arī gleznas ir lietu atdarinājums, kaut arī citādā veidā?*
- *Jā.*
- *Nu tad [...] – vai abus šos atdarinājumus, gan attēlus, gan vārdus, var attiecināt uz lietām, kuras tās atdarina, vai ne?*¹³⁶

Šis vārda un attēla duālisms filozofijā ir klātesošs līdz pat eksistenciālismam un psihoanalīzei, tas pārmantojas kā ikonofobijas – baiļu vai nepatikas pret attēliem tradīcija, ko Debreijs saista ar Platona noraidīto attieksmi pret mimēzi – attēlu mānīgo dabu. Viņš uzskaita virkni no šīs dihotomijas izrietošu arhetipisku nošķīrumu filozofijas, reliģiju un kultūru kodu un uztveres formu līmenī, kuru attiecības strukturē jebkuru civilizāciju un kultūru no senajām līdz mūsdienu.

¹³¹ Debray, Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 530.

¹³² Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London: Verso, p. 158.

¹³³ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹³⁶ *Plato in Twelve Volumes*, Vol.12 (1912) tr. H. N. Fowler. London: Harvard University Press, 430a-c.

Kultūras un mākslas arhetipiskās izpausmes formas tiek organizētas atbilstoši attiecību konfigurācijai starp šiem uzskaitītajiem pretpoliem vai dualitātēm:¹³⁷

ATTĒLS	VALODA
DABA (Physis)	KULTŪRA (Nomos)
PASĪVAIS PRINCIPS	AKTĪVAIS PRINCIPS
SIEVIŠKAIS ĶERMENIS (jutekliskums)	VĪRIŠKAIS GARS (puritanisms)
MIMĒZE (apmāns)	SIMBOLISMS (drošticamība)
BAUDAS PRINCIPS (pavedināšana)	REALITĀTES PRINCIPS (korekcija)
UZTVERAMĪBA (māksla, instinkts, intuīcija)	INTELIGIBLAIS (zināšanas, distance, dedukcija)
KOPIJA Svētā Jaunava	ORIGINĀLS Vārds
TRĪSDIMENSIJU (populārais, pieejamais)	DIVDIMENSIJU (elitārais)
TELPA ("Telpa ir sievietē")	LAIKS ("Laiks ir vīrietis")
KONTINUITĀTE	PĀRTRAUKTĪBA
POLITEISMS (grēks)	MONOTEISMS (glābšana)

Attēls–valoda, daba–kultūra, pasīvais–aktīvais, sievišķais–vīrišķais, mimēze–simbols, bauda–realitāte, uztvere–intelekts, kopija–oriģināls, telpa–laiks – tās ir vien dažas, kuras medioloģijas “religiskā materiālisma” antireprezentatīvajā pieejā tiek atceltas vai transcendētas: “Tādējādi katra subjekta/objekta dihotomija, katra gara/matērijas dualitāte būtu liktenīga reālistiskai mediasfēras uztverei, kas ir gan objektīva, gan subjektīva.”¹³⁸

T. s. mediasfēra ir mūsdienu foto, kino, TV, interneta vizuālais lauks, kur kino ir centrālā tehnoloģija, kas sintezē attēla un valodas pieredzi – tēla spēks manifestējas nepastarpinātā veidā vizuālā valodā. Tādējādi Debreijs no komunikācijas problemātikas pāriet uz kultūras transmisijas – tiešas jēgas pārnesei jautājumu, lai izvairītos no semantiskas koda un apzīmētāja *sholastikas*. Tas ietver komunikācijas tehnoloģiju vēsturiskās evolūcijas izsekošanu – to, kā pāreja no mutvārdu kultūras uz rakstību, no rakstības uz audiovizuālajiem medijiem ir ietekmējusi ideju pārnesei un kolektīvās atmiņas veidošanos. Debreija medioloģijas pieeja interesējas par kultūras jēgas radišanas loģiku un attēla lomā pasaules uztveres kontekstā: “Fakts, ka pasaules attēlojums ir mainījies pasaules stāvokli, nevis tikai tās uztveri (faktu, ko mēs uzskatām par kaut ko dabisku), ir tā vērts, lai to pārveidotu par īstu

¹³⁷ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London: Verso, p. 158.

¹³⁸ Ibid., p. 29.

noslēpumu.”¹³⁹ Tāpēc minēto dihotomiju virkne nenozīmē izvēli starp redzamo un verbālo vai to pretstatīšanu, jo tās nav hermētiski noslēgtas pasaules, bet kombinācijas, kuras veido “hibrīda vienības (attēli ar informāciju, zīmējumi ar uzrakstiem, runājošas filmas utt.)”¹⁴⁰, kas rada nozīmju pasauli – cilvēcisko realitāti, un norāda, ka attēlojuma formas izsenis kalpojušas tam, lai kaut ko no neredzamās pasaules ienestu, atklātu redzamajā.

Attēlam sākotnēji ir sakrāla funkcija – sākot ar elku pielūgsmi, kapu mākslu, mirušo piemiņu, kā arī svēto relikviju kultos un baznīcas mākslā: “Maģiskais skatiens, kas dievišķo un cilvēcisko apceļo kā viena un tā paša kosmiskā dzīvības spēka daļas, vairs nav mūsu pašu, no otras puses, tas nav kaut kas tāds, kas pakļauts peļņas un zaudējumu aprēķiniem.”¹⁴¹ Debreijs nošķir primitīvo jeb pirmatnējo skatienu, kam pret attēloto ir bijība kā pret neredzamās pasaules attēlojumu un mūsdienu pragmatisko skatienu rūpnieciski radīto attēlu plūdus. Taču no mūsu zemapziņas pavisam nav izgaisis t. s. maģiskais skatiens – pāreja no maģijas uz zinātņi nav pilnīgi viennozīmīga un krasa. Arī mūsdienu ķīmiski un elektroniski radītie attēli joprojām tiek uzlūkoti līdzīgi kā relikti, un arī Debreijs pievēršas attēla nepastarpinātajam, *ikoniskajam* spēkam – tā klātbūtnei, piemēram, pirmajos 19. gadsimta suģestējošajos, magnētiski biedējošajos foto portretos, kuros tēls it kā novēro mūs, kā arī Sekundo Pia¹⁴² uzņemtajā Turīnas liķauta¹⁴³ fotogrāfijā, par kuru viņš izsaucies: “Tas ir nospiedums, dievišķs tēls, [...] Tas ir vairāk nekā attēlojums, tā ir klātbūtne!”¹⁴⁴, kā arī Barta mirušās mātes foto spēku, kur Debreijs ieskata mistisku nāves mirdzumu kā hrestomātisko *punctum* (*pungere* – ‘dzelt’) momentu, kur Barts atklāj, ka foto nemaz nenogalina auru (atsaucoties uz Valtera Benjamina bažām), kā arī rentgena staru atklājēja Rentgena sacīto, ka viņa atklātā neredzamā gaisma ir radniecīga spirituālajām “ētera vibrācijām” (1985).¹⁴⁵ Debreiju fascinē realitātes radīšanas noslēpums, proti, zīmes pārtapšana par darbību – pāreja no attēlojuma uz faktu, no informācijas pie aktualitātes – tāpat, kā viņu fascinē kristietības rašanās Romā, ko aizsākuši Jēzus no Nācaretes vārdi, tāpat arī tas, kā Lutera 95 tēzes aizsāka Reformāciju, vai kā Komunistiskais manifestats materializējās komunistiskajā politsistēmā. Viņu interesē, kā

¹³⁹ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London: Verso, p. 10.

¹⁴⁰ Ibid., p. 158.

¹⁴¹ Ibid., p. 160.

¹⁴² Sekundo Pia (*Seconodo Pia*, 1855–1941) bija itāļu jurists un fotoamatieris. Pazīstams ar to, ka 1898. g. izgatavoja pirmās Turīnas liķauta fotogrāfijas un, tās attīstot, pamanīja, ka fotonegatīvos papildus skaidrākam attēla atveidojumam ir redzams arī pozitīvs cilvēka attēls apmetnē. Viņa iegūto attēlu no plēves Romas katoļu baznīca apstiprināja kā daļu no Jēzus Svētā vaiga pielūgsmes.

¹⁴³ Turīnas liķauts (it. *Sindone di Torino*) vai Svētais liķauts (it. *Sacra Sindone*) – lina audums, uz kura ir vīrieša priekšpuses un aizmugures attēls. Katoļu baznīca to godā kā īsto apbedījuma autu, kur bija ietīts Jēzus no Nācaretes pēc krustā sišanas, un uz kura brīnumaini iespiedies Jēzus miesas augšāmcelšanās attēls. To īpaši var pamanīt melnbaltā fotonegatīvā, nevis dabiskajā sēpijas krāsā. To 1898. gadā uzņēma Sekondo Pia, un tas ir saistīts ar Jēzus Svētās Sejas pielūgsmi katoļu baznīcā.

¹⁴⁴ Cit. *La Photographie du Christ*, 1936, Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London: Verso, p. 162.

¹⁴⁵ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London: Verso, p. 162.

pasauls attēlojums (reprezentācija) maina pasauli, kā arī tas, kā to apvērst, tieši iedarbojoties uz simboliskajām struktūrām – tiešās pārneses princips, kas pārvar dualitāti starp attēlu un valodu, attēlojumu un faktu ir pamatā visām antireprezentācijas filozofijas un mākslas pieejām, kas tiecas iziet no tradicionālajām reprezentācijas formām – naratīva, racionālisma, jēdziena sholastikas, tradicionāliem un doktrināriem šabloniem un nodot vēstījumu *tieši*. Atbilde ir vienkārša – tas ir attēls.



*Turīnas liķauts
Secondo Pia, 1898*

Trīs skatīšanās laikmeti

Tātad – pievērsoties attēla spēka jeb vizuālās pieredzes nozīmei kultūras transformācijā mūsdienu estētikas diskursos, jautājums likumsakarīgi pārvirzās no attēla satura uz cilvēka skatienu nozīmi – svarīgi ir nevis tas, *kas* tiek attēlots, bet tas, *uz ko* cilvēks skatās. Realitāti var mainīt tikai tāds attēls, uz ko cilvēks skatās, un otrādi – jo cilvēka skatiens rada viņa realitāti. Tāpēc Debreijs pētī nevis tēlu vai attēlu simbolisko nozīmi, bet pievēršas to nepastarpinātībai – *ikoniskumam* (semantiskai pašreferencialitātei) kā klātesamībai un iedarbīguma nozīmei pasaules uztveres izmaiņšanā – to, “kādas pārsteiguma, uzspiešanas vai valdzinājuma efektus tēls ir attīstījis, to radīšanas tehnika un kultūras sistēma, ar kuru palīdzību mēs tos uztveram”, un piebilst – “attēla kā tāda nav”¹⁴⁶. Ko tas nozīmē?

Šis izteikums ietver galveno antimimēzes jeb antirepresentācijas pieejas aspektu, kas atceļ atbilstību starp attēlojumu un sižetu vai kādu nozīmi, veidojot savu, tādējādi parādot realitātes relatīvo dabu no uztveres jeb nojaucot robežu starp tām. Pāreja no sapratnes par attēla kā attēlojošu uz tēla spēku tiešai jēgas nodošanai ir gan Debreija medioloģijas, gan Ransjēra estētikas politikas pamatā kā mūsdienu vizuālās kultūras iezīmīgākā tendence. Debreijs nenoliedz vizuālo reprezentāciju pastāvēšanu, bet marksistiskā garā pievērš uzmanību attēlu spēka – tā statusa un ietekmes izmaiņām atkarībā no kultūras un tehnoloģiju attīstības procesiem. Noteiktu mediju un kultūras formu dominēšana dažādos vēsturiskos posmos ietekmē attēlojuma nozīmi, tāpēc būtiska ir tehnoloģiju apzināšanās attēlu uztverē – sākot no drukas līdz kino un beidzot ar digitālajiem plašsaziņas līdzekļiem. Debreijs izceļ mijiedarbību starp tehnoloģiju un kultūru jeb mūsu ticības un domāšanas veidiem, atsaucoties uz Benjaminu, kurš interesējās nevis par to, “vai fotogrāfija ir māksla, bet gan par to, ko fotogrāfija ir mainījusi mūsu priekšstatos par mākslu.”¹⁴⁷

Attēlu kā simboliskās efektivitātes līdzekļu koncepcija balstās nozīmju metalīmeņa – kolektīva reliģiskās struktūras izpētē, pievērsoties starpniecībai “tās loģiskajā un mūžīgajā nepieciešamībā.”¹⁴⁸ Tiek meklēti veidi, kā vārds, attēls, ziņojums, idejas, sajūtamais ietekmē kolektīvu, sabiedrību, politiku – cilvēku pasaules redzējumu un – ticību. Čērčils esot sacījis, ka “cilvēkus pārvalda ne tikai vārdi, bet arī attēli”¹⁴⁹, savukārt Debreijs pēta “kolektīvo uzskatu veidošanās tehnoloģijas”¹⁵⁰ – mēs redzam koncepciju, kas pievēršas dziļāko kultūras mitoloģisko un arhetipisko jēgas struktūru veidošanās pētniecībai, lai rastu veidus, kā ietekmēt – transformēt kultūras pārlicības un cilvēku ticības politiskā diskursā. Tas skar ne tikai reliģijas un kultūras attiecības, bet ietecās attēla un simbolu reliģiski antropoloģiskā metalīmenī, par racionālo paradigmu pieņemot kristietības rašanās mītu, kur Kristus tiek

¹⁴⁶ Debray, Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 530.

¹⁴⁷ Debray, Régis (1999) “Qu'est-ce que la médiologie?” *Le Monde Diplomatique* p. 32.

¹⁴⁸ Debray Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 531.

¹⁴⁹ Debray, Régis (1999) “Qu'est-ce que la médiologie?” *Le Monde Diplomatique* p. 32.

¹⁵⁰ Debray Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 530.

saprasts kā “arhetipiskais starpnieks”¹⁵¹: “Un vārds tapa miesa.”¹⁵² Medioloģijas pāreju no komunikācijas uz pārnesi Debreijs salīdzina ar “kristīgās revolūcijas” formulu, kur “starpnieks (Kristus) aizstāj vēstnesi (eņģeli)” – kā kristietības “triumfu pār Hermeju.”¹⁵³ Debreiju interesē vispārinošu reprezentāciju un totalizējošu hierarhiju inversija¹⁵⁴ kultūras, politiskā un reliģiskā dinamikā, meklējot alternatīvus kultūras un diskursu radīšanas veidus. Viņa koncepcija ietver un pauž Francijas 1968. gadu eksperimentālā gara uzstādījumu meklēt saikni starp praksi un teoriju, kur kultūras revolucionārisms parādās kā dinamisku attiecību ieviešana starp domu un tehnoloģiju, starp ideoloģiju kā kultūras formu un to, kā komunikācijas tehnoloģijas formē uztveri – attiecības starp “idealitāti un materialitāti, domu un mašīnu, plānu un ierīci.”¹⁵⁵

Medioloģijas mērķis ir “nojaukt sienu, kas atdala tehnoloģiju, kura līdz šim Rietumu tradīcijā tika pieredzēta kā antikultūra, un kultūru, kura tika pieredzēta kā antitehnoloģija. Katra no šīm jomām tiek uzskatīta par pretstatu otrai. Iespējams, ir pienācis laiks tās sistemātiski domāt vienu par otru, vienu ar otru.”¹⁵⁶ Debreijs jau pirms Ransjēra “mākslu režīmiem” Rietumu kultūras vēsturē izšķir ‘trīs skatīšanās laikmetus,¹⁵⁷ kuri tiek saistīti ar vēsturiski dominējošo attēlojuma veidu: (*) Elku laikmets¹⁵⁸ – *logosfēra* ilgst no rakstības līdz iespieddarbu izgudrošanai, (**) mākslas laikmets – *grafosfēra* ilgst no iespiedmašīnas līdz krāsu televīzijas laikmetam, un (***) *vizuālā* laikmets – *videosfēra* ir mūsdienas.

Elku laikmetā mākslas darbam ir reliģiska nozīme, mākslas laikmetā māksla izcīna autonomiju no reliģijas, taču paliek pakārtota politiskajai varai, un tās leģitimitāte ir atkarīga no gaumes; trešajā, vizuālajā, darbs ir brīvs no reliģijas un politikas, tā vērtību un izplatīšanu nosaka ekonomika – tas ir saistīts ar pirktpēju un patērēšanu. Elku laikmetā attēla norma un pastāvēšanas iemesls ir ārpus redzamā – tas savu jēgu un auru gūst no un dod godu tam,

¹⁵¹ Régis Debray talks to Daniel Bounoux. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000099675>

¹⁵² Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso.

¹⁵³ Hermeneitika – no grieķu dievu vēstneša Hermeja vārda cēlies *hermēneuein* – “interpretēt”, un *hermēneutike* (*technē*) ir “interpretācijas māksla”. Tā kļuva svarīga pēc reformācijas, kad protestantiem bija nepieciešams precīzi interpretēt Biblii. Viduslaiku hermeneitika piedēvēja Bībelei četrus nozīmes līmeņus: burtisku, alegorisku, tropoloģisku (morālu) un anagoģisku (eshatoloģisku). Taču reformācija uzstāja uz burtisko jeb “gramatisko” ekseģēzi un ebreju un grieķu valodas studijām. K. Mueller-Vollmer (ed.), *The Hermeneutics Reader* (Oxford, 1986).

¹⁵⁴ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso, p. 11.

¹⁵⁵ Debray, Régis (1999) “Qu'est-ce que la médiologie?” *Le Monde Diplomatique* p. 32.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁷ Debray Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 532.

¹⁵⁸ “Tieši grieķu, nevis latīņu valodā kristietība izglāba reprezentatīvo tēlainību no ilgā monoteisma miega, un tas notika krietni pirms pareizticīgo šķelšanās. Koncilu aktos grieķu *eikon* tika tulkots ar latīņu *imago*. *Eikon* tika atvasināts no *eidolon*, no tās pašas saknes *eidos*, ideja. Ikona nav portrets, kas atgādina, bet gan dievišķs tēls, gan teofānisks, gan liturģisks, kura vērtība ir nevis tā redzamajā formā, bet gan tā redzējuma dievišķajā raksturā, tas ir, tā iedarbībā. Bet kāpēc priekšroka tiek dota *elkam*, nevis *ikonai*? Tāpēc, ka vecākajam terminam ir plašāka nozīme. Tas ietver kristīgo dievišķo, bet netiek reducēts uz to.” Debray Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 543.

kas to pārsniedz. Tas ir mūžības laika tēls un dievišķā bezgalības vertikāls šķērsriezums. Mākslas laikmetā attēla nozīmes ‘ārpuse,’ tas, uz ko tas atsaucas, ir dabas pasaule – katram darbam ir sava aura, taču gods un slava kopīga. Māksla ir lēna, tā rada savas figūras un tēlus kustībā. Vizuālajā laikmetā attēls pats kļūst par savu atsauci – visa jēga un uzmanība pienākas tam pašam, un tas atrodas nemitīgā rotācijā – to vajā ātrums. Visus šos laikmetus vieno un nošķir redzamās un neredzamās pasaules attiecības, kuras konfigurē cilvēka skatiens; var sacīt arī citādi – tās ir noteiktas cilvēka attiecības ar ‘neredzamo’, vai vismaz ar to, kas ar to tiek saprasts.



Zelta teļš

Skatiena apvērsums – perspektīvas jautājums

Kā būtiska laikmetu nomaiņa ir mākslas atbrīvošanās no elku laikmeta un tās simboliskā saistība ar lineārās, ģeometriskās jeb tiešās¹⁵⁹ perspektīvas ieviešanu, ko Debreijs sauc par atbrīvošanos no “pazemības burvestības”¹⁶⁰, kurā cilvēku ir turēts kulta dievību attēlos, reliģiskajā mākslā un ikonās: “Elks parādīja, kāds var būt *skatiens bez subjekta* [*un regard sans sujet*]. Ar vizuālo mēs redzēsim, kas ir *redze bez skatiena* [*une vision sans regard*]. Mākslas laikmets *aiz skatiena izvirzīja subjektu* – cilvēku. Šī revolūcija saucas Eiklīda perspektīva.¹⁶¹¹⁶²

Eiklīda perspektīvas sākotne meklējama sengrieķu matemātiķa Eiklīda darbos, kurš izstrādāja konstruktīvos pamatprincipus, kuri Renesanses laikmetā tika pāraktualizēti. Te būtisks Panofska darbs “Perspektīva kā simboliska forma” par lineārās perspektīvas nozīmi mākslā kopš Renesanses, kur viņš izskaidro, kā un kāpēc perspektīva attīstījās vairāk nekā tikai tehniska inovācija, bet arī kā simboliska forma, t. i., skatījuma veids, kas atspoguļoja plašākas kultūras un filozofiskās laikmeta pārmaiņas. Perspektīva kalpoja kā vizuāla reprezentācija pārejai no teoloģiska uz racionālu, zinātnisku un cilvēkcentrētu pasaules skatījumu. Perspektīvai darba gaitā ir centrālā nozīme kā pasaules skatījuma simboliskai formai, kas ietver modernitātes pavērsiena filozofisko un antropoloģisko dimensiju kā cilvēka un pasaules attiecību izpausmi.

Debreija izvirzītie trīs skatīšanās laikmeti izvirza jautājumu par cilvēka realitāti un tās uztveri – par tās redzamības un neredzamības attiecībām cilvēka atbrīvošanās no “neredzamā” varas kontekstā, kas ved uz to, ka attēlojams un redzams ir viss. “Skatiens bez subjekta” elku laikmetā norāda uz kulta vai sakrālo mākslu kā hierarhisku attiecību veidojošu objektu, kurš pakļauj cilvēku savam skatienam; tas sasauca ar Ransjēra izpratni par platonisko jeb ētisko mākslu režīmu, kur māksla tiek pakārtota morāliem, tikumiskiem vai ētiskiem nosacījumiem, savukārt vizuālā laikmeta atklātā, tiešā, globālā un virtuālā “redze bez skatiena” sasauca ar Ransjēra estētiskā mākslu režīma “visu sižetu pieejamību”¹⁶³ visām attēlojuma formām – tiro vizualitāti, kur realitāte ir atvērta abstraktam visu redzošam skatienam, jo redzams un apskatāms ir *viss*.

Kā minēts, Debreija koncepcijas trīs skatīšanās laikmeti lielā mērā sasauca ar Ransjēra trīs mākslu režīmiem postmodernisma skatījumā uz Rietumu mākslas attīstību saskaņā ar politiskās un estētiskās demokratizācijas un mākslas atbrīvošanās progresa līniju. Tas ietver modernitātes naratīva loģiku, jo abas postmarksisma teorijas balstās vēsturiskā materiālisma

¹⁵⁹ Lineārā perspektīva – sistēma, kas ļauj radīt dziļuma ilūziju uz līdzenas virsmas. Visas paralēlās līnijas (ortogonāles) gleznā vai zīmējumā, kurā izmantota šī sistēma, saplūst vienā izzušanas punktā uz kompozīcijas horizonta līnijas. Lineārā perspektīva tika izstrādāta Renesanses māksliniekiem un arhitektiem, taču visticamāk, bija pazīstama jau sengrieķu un romiešu laikmetā, taču no tā laika nav saglabājušies nekādi dokumenti, un līdz 15. gs. šī prakse bija zudusi. <https://www.britannica.com/art/linear-perspective>

¹⁶⁰ Debray Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 551.

¹⁶¹ Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*, trans. C. S. Wood, NY: Zone Books.

¹⁶² Debray Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 551.

¹⁶³ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 119. lpp.

pasaules skatījumā; tas liek izvērtēt cilvēka emancipācijas iespēju šāda shematisma ietvaros, ietverot modernitātes pavērsiena ontoloģisko un antropoloģisko dimensiju, tai skaitā pievērsties arī tam, ko nozīmēja estētiskais “pirms estētikas” – antīkajā un kristietības laikmetā. Šai kontekstā jau minētā tiešā jeb lineārā, vai ģeometriskā perspektīva simbolizē modernitātes racionālo un individuālo skatienu, kurš rodas un realizējas gan Jauno laiku zinātnē, optikā, gan filozofijā, un mākslas attēlā rada trīs dimensiju telpas ilūziju (*camera obscura*, reālisms un foto tehnoloģijas) – konstituē un veido Rietumu pasaules skatījumu līdz pat šodienai. Tiešā perspektīva nomaina pirms-modernitātes laikmeta teoloģiskās pasaules attēlojumu divdimensiju plaknē un *apvērstās perspektīvas* dinamiku, kas ietver vairākus fokusa punktus, un kas raksturīga Bizantijas laikmeta un Austrumu ortodoksālās kristietības ikonogrāfijā, izplatīta arī Āzijas mākslā – Japānas un Ķīnas, kā arī laikmetīgās – (post)modernisma mākslas praksēs, piemēram, kubismā.



Luo upes nimfa
Gu Kaizhi (317–420)

Šo tēmu savos darbos 20. gadsimta sākumā risina teologs un zinātnieks Pāvils Florenskis, piemēram, darbā “Ikonostass” (1922), arī esejās “Apvērstā perspektīva” (1920), “Par reālismu” (1923) u. c., kur iedziļinās perspektīvas lietojuma zinātniskajos, filozofiskajos un vēsturiskajos kontekstos, un parāda perspektīvas lietojuma estētisko, antropoloģisko un teoloģisko nozīmi. Viņš raksta laikā, kad notiek modernitātes mākslas formu izvērtēšana, eksperimenti un atkāpšanās no tām modernisma un avangarda mākslā, un kad diskusijas par mākslas garīgo dimensiju sevišķi aktualizēja kubisms, kas tiecās ‘salauzt’ lineārās perspektīvas veidoto realitātes atainojumu. Diskusijas skāra arī jautājumu par pirms-modernitātes mākslas ‘neattīstītajām’ formām, kurās perspektīva netika lietota – piemēram, Senās Grieķijas, Senās Ēģiptes un Senās Ķīnas.

Šos aspektus tuvāk aplūkošu nākamajās nodaļās, taču būtiski paturēt prātā, ka Florenskis iestājas par to, ka šāds progresīvs skatījums uz mākslas tradīciju neļauj saskatīt antikās un reliģiskās mākslas patieso nozīmi un pasaules skatījumu: “Lineārās perspektīvas neesamība ēģiptiešu mākslā, tāpat kā citādā ziņā ķīniešu mākslā, drīzāk liecina par viņu mākslas briedumu un pat senatnīgu pārgalvību, nevis par infantilitāti un pieredzes trūkumu. Tā liecina par atbrīvošanos no perspektīvas vai arī par atteikšanos jau pašā sākumā atzīt tās spēku – spēku, kas, kā redzēsim, ir raksturīgs subjektīvismam un iluzionismam – reliģiskās objektivitātes un pārpersoniskās metafizikas labad.”¹⁶⁴

Mana pētījuma ietvaros būtiski, kā caur perspektīvas lietojumu mākslā iespējams pietuvoties jautājumam par realitāti – kādā veidā māksla simbolizē to, kas tiek vai netiek uzskatīts par reālu, tas varētu būt svarīgi, domājot par mākslas un kultūras antropoloģisko dimensiju. Šķiet, šis aspekts ir pamatā Ransjēra mākslu režīmiem – māksla pauž to, kas ir reāls noteiktā sabiedrībā – Ransjēra gadījumā politiskajā jeb sociālajā realitātē. Debreijs turpretim norāda uz lineārās perspektīvas simbolisko nozīmi, kas spēj ietver pasauli vienotā skatienā un pakļaut sadrumstalotos universus, kas dominējuši elku un sakrālajā mākslā – acs un matemātikas apvienošana rada viendabīgu sistēmu, mitoloģisko un psiholoģisko telpu pārvēršot par fizisko un ģeometrisko telpu: “*Perspectiva artificialis* atklāja mums zemi, atbrīvojot mūs no dieviem. Tā ļāva mums izkļūt no mūžīgā – līdzvērtīgi jūdu tautas izkļūšanai no Ēģiptes – konfrontējot mūs ar lietu banalitāti.”¹⁶⁵ Debreija skatījums ietver noteiktu kristīgās teoloģijas izpratni un tradicionālo radīšanas hierarhisko attiecību interpretāciju: “Tuvo Austrumu nomadi bija izdomājuši Dievu pēc sava tēla, jau pašā sākumā [...] piešķirot viņam šo noslēpumaino un līdz ar to dievišķo spēju pārvērst teikšanas aktu darbībā: *fiat lux* “un tapa gaisma”” ar mērķi ir atklāt šo noslēpumu un pietuvoties kultūras tapšanas kā cilvēka realitātes radīšanas procesam: “Pasludināšana = Radīšana.”¹⁶⁶ Lūk, nepastarpinātības alķīmija, kas raksturīga vizuālajam laikmetam, estētiskajam režīmam, antireprezentācijas pieejai. Līdz ar lineārās perspektīvas apgūšanu, pasaule kļūst par skatuvi, saka Debreijs, uz kuras cilvēks izkonkurē Dievu.

Skatuves metafora šajā gadījumā nav nejauša, jo perspektīva Renesanses mākslā tikai aizgūta no sengrieķu mantojuma, un tieši teātrī tā sākotnēji arī tika radīta un pielietota. Kā raksta Florenskis: “Perspektīvas izgudrojumu Vitruvijs piedēvē Anaksagoram, [...] kurš [...] tās izgudrojumu īpaši attiecina uz [...] scenogrāfiju, t. i., teātra dekorāciju.”¹⁶⁷ Tā mākslā netika izmantota tieši tāpēc, ka paredzēja realitātes inscenējumu – maldināšanu, un ilūzija nav saistāma ar tīru mākslu, kas ir patiesa attiecībā pret dzīvi.

Debreija skatījums uz kristietību ir uzmanības vērts – no vienas puses, viņu interesē kristietības stāstā ietvertie arhetipiskie radīšanas principi, no otras – viņš norāda uz agrīnās kristietības līdzību ar pagānismu, un to iedala pie “elku laikmeta”, ņemot vērā, kā pagānisko

¹⁶⁴ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books: UK, p. 208.

¹⁶⁵ Debray Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3, p. 552.

¹⁶⁶ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso.

¹⁶⁷ Florensky, Pavel (1006) *Iconostasis*, New-York: St. Vladimir's Seminary press, p. 209.

prakšu pielūgsmes veidi ir tikuši pārnesti uz kristietību, tempļus nācās pārveidot par baznīcām, u.tml. Kristietības uzvaru pār pagānismu viņš saista ar mediju – ar grāmatas (Bībeles) kā “kodeksa” ieviešanu, kas ir ļāvis *uzvarēt* šīs pagāniskās prakses – ar likuma un vārda spēku. Debreijs tiecas piekļūt kristietības ‘arhetipiskajam’, radošajam aspektam un apiet vēsturisko reliģiski autoritatīvo varas un sholastisko hierarhiju sistēmu. Šādi uz Rietumu tradīciju, kristietību un kultūru raugās vairums postmoderno filozofiju – kā progresīvu atbrīvošanos elkdievības un dievišķā, mistiskā skatiena, kurš tiek izprasts kā autoritārs, hierarhisks un sholastisks, kā arī no vertikālām varas un zināšanu struktūrām, – kultūras komunikācija kļūst horizontāla, imanenta.¹⁶⁸ Modernitātes laikmets kā mākslas vēstures aizsākums nozīmē mākslas sekularizāciju un atbrīvošanos no transcendentā, patiesības, Dieva. Mūsdienu hierarhiju nojaukšana, vēstures pārskatīšana, klasisko jēdzienu pārformulēšana un modernitātes naratīvu atcelšana ir reakcija pret totalizējošām un hierarhiskām varas un zināšanu struktūrām, kas ir represīvas pret dažādām cilvēka dzīves un pieredzes sfērām. Kultūras demokratizācija un subjekta liberalizācija ir mēģinājums veidot reālāku, ‘īstāku’ kultūras lauku, kurš ļautu cilvēkam pašnoteikties un veicinātu jaunas subjektivizācijas formas – tā ir pamatā cilvēku transformējoša prakse. Taču – bieži bez antropoloģisko aspektu izvērtēšanas, kurš ietver cilvēka brīvības dimensiju ontoloģiskā, ne tikai politiskā līmenī.

Kā minēts, abas estētikas teorijas pārstāv postmarksisma materiālisma perspektīvu, tai pašā laikā tiecoties iekļaut un (pa-)kļaut garīgo un metafizisko estētiskās pieredzes aspektu nozīmi, aktualizējot nepastarpinātas pieredzes un antirepresentācijas pieeju un estētiskā – jutekliskā lomu kultūrā un attiecību konstituēšanā. Rietumu tradīcijas un modernitātes hierarhiju apvērsums estētikas kontekstā abu autoru ieskatā ir likumsakarīga reakcija uz sholastisko zināšanu un varas sadalījumu Rietumu kultūrā un uz modernitātes vispārinošo naratīvu un dominanci, un t. s. postmodernisma garā tiecas rast autentiskāku, cilvēka dzīves dažādu pieredzes dimensiju apstiprinošāku kultūras organizēšanas veidu, kas ir raksturīgs t. s. “postmodernajam laikmetam”.

Kas ir mūsdienu cilvēks, kurš pārstāv t. s. *dissensus* kultūru? Tas ir modernitātes stāstos vīlies subjekts, kurš meklē veidus, kā atbrīvoties no vēsturisko naratīvu ierobežojumiem un konstrukcijām, kas izkropļo un iegrožo viņa realitāti un patību, un kurš tiecas rast un apliecināt savu brīvību – pārskatīt to, ko Rietumu modernitātes patriarhālais pasaules tvērums izslēdza, noraidīja – sievišķos, jutekliskos un erotiskos diskursus, iemiesotās un ķermeņa pieredzes nozīmi kultūrā, lokālo un marginālo kultūru balsis, garīgās un mistiskās pieredzes lomu attiecībās ar dievišķo, ar Dievu, dzīvnieku un dabas pasauli, alternatīvos zināšanu modeļus, kas balstās kolektīvā gudrībā un sadarbībā, dažādas marginālas identitātes – subjektivācijas utt.

¹⁶⁸ “Tāds, kas piemīt kādai parādībai un ir nedalāmi saistīts ar tās būtību. Filozofijā, jo īpaši metafizikā, imanentā realitāte attiecas uz kaut ko, kas ir raksturīgs, piemīt vai mīt noteiktā kontekstā vai sistēmā. Piemēram, imanenta cēloņsakarība liecina, ka cēloņu un sekū attiecības ir ietvertas pašā dabas pasaulē, un tām nav nepieciešama ārēja ietekme.” <https://tezaurs.lv/imanents>

Postmodernismā šie diskursi, grupas un identitātes aktīvo sevi piesaka un pieprasa kultūras redzamību un politisko pārstāvēniecību – reprezentāciju. Otrā un trešā viņa feminisma kustības, postkoloniālisma teorijas, heteronormatīvisma kritikas un dzimtes studijas, liberālās teoloģijas un jaunā materiālisma teorijas, kritiskās rases teorijas, psihoanalīze, ekofeminisma un citas eko- kustības apstrīd Rietumu fallologocentrisma paradigmu, un katra piedāvā unikālu kritiku no savas perspektīvas. Šo kustību krustpunkti veicina plašāku tradicionālo hierarhiju un varas struktūru nojaukšanu, pamatojoties uz dzimumu, seksualitāti, rasi un citām sociālajām kategorijām, un tiecas aktualizēt cilvēka dzīves pieredzes dažādās dimensijas. Tie ir cilvēka centieni atrast dzīvi un kultūru radošo, vitālo, enerģisko avotu – atbrīvoties.

Laikmetīgā māksla un kultūra tiecas atklāt šos diskursus vizuālās un sensorās antireprezentācijas estētiskās formās un aktualizēt, noraidot modernitātes iluzoro – konstruēto realitātes versiju. Māksla atbrīvojas no vēsturiskās reprezentācijas valgiem un kļūst par pieredzes lauku, kur estētiskais izaicina politisko; tas ir atzīšanas pieprasījums vienlīdzīgākas sabiedrības veidošanā. Priekšplānā izvirzās kopības un dažādības problemātika, kas šķietami nav pastarpināta vienotā reprezentācijā – potenciāli viss ir manipulējams.

Ransjērs un Debrijs akcentē mākslu kā estētiskā revolucionāro potenciālu veidot jaunas subjektivizācijas un pretoties sistēmiski apspiedošu struktūru domināncei un “estētisko revolūciju” saprot kā mākslas atbrīvošanos no kulta, reliģiskās, teoloģiskās un klasiskās tradīcijas, vizuālajam kļūstot par pašreferenciālu (*ikonisku*) izpausmi un realitātes radītāju. Viņi aktualizē jautājumu par cilvēka un kopienas attiecībām, atbrīvošanos no totalizējošām sistēmām, arī par kultūras redzamības un neredzamības lauku kā reprezentācijas un kopības telpu. Tas nozīmē pārskatīt attēla un valodas attiecības estētiskajā pieredzē, ne tikai semantiskā un konstruktīvā nozīmē, bet estētiskā un metafiziskā – kā pieredzes un radošuma (radīšanas) nosacījumus.

Abas koncepcijas var tikt saprastas kā modernitātes kritika, kas Rietumu tradīciju skata kā progresējošas atbrīvošanās jeb emancipācijas līniju – skatiena, cilvēka, attēla utt. ‘Pārrakstot’ filozofijas tradīcijas mākslas un estētikas jēdzienus (tostarp tādas, kuriem ir metafizisks konteksts un ‘lādiņš’ – mimēze, patoss, logoss u. c.) postmarksisma materiālistiskās filozofijas ietvaros, tās ietver jautājumu, *kā pasaules attēlojums maina pasaules stāvokli?*, taču neietver jautājumu, *vai un kā pasaules attēlojums maina cilvēku?* Šis ir mans jautājums.

Šajās koncepcijās cilvēks vairāk vai mazāk tiek saprasts kā modernitātes autonomais indivīds, kura dažādās subjektivācijas un to reprezentācija politiskajā telpā ir saistīta ar viņa brīvības un pašnoteikšanās iespējām. Kā materiālisma filozofijas, šie skatījumi pievēršas ārējām tradīcijas, mākslas un vēstures izpausmēm, kuru ietvaros risina strukturālu tradīcijas analīzi, tai pašā laikā skarot ne tikai ideoloģiski, bet filozofiski, estētiski un antropoloģiski nozīmīgas tēmas, bet tomēr apejot antropoloģisko jautājumu – par cilvēku, kādu kontinuitātē noteiktas kultūras formas, jo mimēze ir gan attēlojoša, gan radoša, un nepieciešami skar kultūras un cilvēka attiecību metafizisko dimensiju. Tai pašā laikā Ransjēra un Debrija koncepcijas lielā

mērā balstās polemikā ar antīko grieķu filozofiju (Platonu) un kristietības dogmu un sholas-tiku, attiecībā pret kurām tiek noteikts tradīcijas atbrīvošanās diskurss.

Tas liek pievērsties modernitātei kā paradigmatiskajam Rietumu tradīcijas lūzumam un t. s. 'estētiskajai revolūcijai', kā arī skatiena un perspektīvas simboliskā apvērsuma nozīmei pirms modernitātes, lai noskaidrotu tā antropoloģisko nozīmi, tāpēc iezīmēšu tās metafizisko un zinātnisku perspektīvu, lai gūtu vispusīgāku ieskatu mūsdienu estētikas antropoloģiskajā dimensijā. Tāpēc diskusijā iesaistīšu mūsdienu grieķu filozofu Kristosu Janara, kurš modernitāti un Rietumu kultūru skata no grieķu antīkās filozofijas un ortodoksālās kristietības tradīcijas skatpunkta. Viņš aktualizē 'ontoloģisko jautājumu' un iezīmē modernitātes metafiziskos aspektus un postmodernisma metafiziskās konsekvences, piedāvājot savu – attiecību ontoloģijas koncepciju, kurā uzsver grieķu kultūrā un kristietībā ieausto cilvēka izpratni kā personības, personas citādības un attiecību nozīmi kopības veidošanā. Vai personības brīvība un atbrīvošanās ir arī indivīda atbrīvošanās stāsts tā neskaitāmajās subjektivācijās un politiskajās identitātēs? Vai un cik ir iespējams runāt par Rietumu tradīcijas un cilvēka atbrīvošanos attiecībā pret grieķu un kristietības cilvēka izprati? Cik adekvāti ir runāt par 'estētisko revolūciju' un tajā balstīt kultūras liberalizācijas teorijas, nepievēršoties ontoloģiskajam jautājumam – jautājumam par cilvēku?

Ransjēra un Debreija estētikas koncepcijas parāda, kā pasaules attēlojums maina un var mainīt cilvēka pasaules skatījumu un pasauli, taču filozofiskā estētika tās metafiziskajās dimensijās var parādīt, kā tas maina pašu cilvēku, pievērsties tradīcijas interpretācijai metafiziskajā perspektīvā, kas akcentē ontoloģisko un antropoloģisko attēla un vārda attiecību aspektus. Šis darbs nebūs antropoloģiska tradīcijas analīze, bet mēģinājums iezīmēt perspektīvas, kuras ir izšķirošas domāšanā par estētisko pirms estētikas, neapejot jautājumu par cilvēku.

Ransjēra/Debreija un Janara modernitātes kritikas perspektīvas nav saskanīgas, gluži otrādi – tās ir teju pretējas, taču tām ir saskares punkti modernitātes racionālisma, sholastiskas dogmatikas un sociālo hierarhiju kritikas aspektos; tāpēc no atšķirīgām pozīcijām tās iespējams savietot tieši kā pretējas, izgaismojot minētos krustpunktus. Ja Ransjērs Rietumu tradīciju skata kā progresīvu atbrīvošanos, kur modernitāte ir katalizators emancipācijai no tradīcijas ētiskajiem kritērijiem un jautājumu par cilvēka emancipāciju skata postmarksistiskās estētikas politikas diskursā kā radikālas vienlīdzības uzturēšanu,¹⁶⁹ tad Janara modernitātes pavērsienu saista ar Rietumu tradīcijas aiziešanu no apofātiskā¹⁷⁰ – grieķu filozofijai

¹⁶⁹ "Emancipācija (*L'Emancipation*) – nav ne politiska projekta teleoloģisks mērķis, ne sociālas atbrīvošanās stāvoklis, bet gan polemiska vienlīdzības verifikācija. Tā kā šī verifikācija noteikti ir internacionāla un nedroša, emancipācijas loģika patiesībā ir heteroloģija, t. i., iejaukšanās "pareizā-nepareizā" kārtībā, kas izaicina policejisko kārtību". Ranciere, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 86.

¹⁷⁰ *Apophysis* (gr. "apophanai" – "teikt nē") ir figūra, kas sastāv no propozīcijas noliegšanas, pat ja šī pati propozīcija tiek uzsvērtā noliegšanas aktā. Apofātisms, apofāze – objekta raksturošana, lietojot negatīvus apgalvojumus vai pašu objektu nepieminot, izmantojot valodas izteiksmes līdzekļu daudzveidību. Apofātiskā teoloģija ir uzskats, ka mēs varam pateikt tikai to, kas Dievs nav, bet nekad to, kas Dievs ir.

raksturīgā kopīgā domāšanas veida uz katafātisko – Rietumu individuālistisko un utilitāro, kas eventuāli ir izmainījis ne tikai tradīciju, bet arī izpratni par cilvēku. Janara norāda, ka postmodernisma teoriju modernitātes kritika joprojām notiek no modernitātes individuālistiska pozīcijām, pazaudējot tik būtisko ontoloģisko jautājumu un likumsakarīgi, antropoloģisko dimensiju – tāpat, postmodernais skatījums uz Rietumu tradīcijas sākotni – sengrieķu filozofiju un kristietību kā progresīvu liberalizāciju nav adekvāts. Līdz ar to, arī jautājums par cilvēku postmodernisma diskursos ir jāpārskata. Janara uzsver filozofijā nepietiekami novērtēto atšķirību Austrumu apofātisko – negatīvo un Rietumu katafātisko¹⁷¹ – pozitīvo teoloģiju, kas balsta viņa izpratni par modernitātes pavērsienu, un ļauj ieraudzīt tā antropoloģisko un estētisko nozīmi. Apofātisms un katafātisms iezīmē divas dažādas, kā redzēsim, pretējas, perspektīvas, kuru apvērsums arī ir ‘filozofijas šķelšanās’ kā modernitātes aizsākums, un šīs ‘perspektīvas’ atainojas laikmetu raksturojošajās estētiskajās izpausmēs. Šādā aspektā kā būtiska parādās perspektīvas lietošana, kas simbolizē tieši noteiktas kultūras pasaules ainu.

Ervīna Panofska¹⁷² perspektīvas simboliskās nozīmes analīze apliecina faktu, ka tās izmantošana nav tikai tehniska izvēle – tai ir simboliska nozīme. Renesanses māksla izmantoja perspektīvu, lai radītu reālistiskus attēlus un nodotu vēstījumus – tai nebija tikai neitrāla tehniska funkcija. Perspektīva atspoguļoja modernitātes pasaules uzskatu un pārmaiņas izpratnē par telpu un realitāti – cilvēka vietu pasaulē. Šo attēla un attēlojuma aspektu Latvijā ir iezīmējis arī filozofs Kārlis Vērpe, kurš aizstāv tēzi, ka “noteiktos gadījumos attēls nevis reprezentē, bet gan prezentē attēloto lietu, turklāt tai piešķirot savdabīgu materialitāti”, t. i., mākslas attēlojumam piemīt īpašība ne tikai attēlot, bet arī konstituēt skatienu, veidot pasaules uztveri – realitāti. Viņš apskata attēlu caur “loga metaforu”, un atsaucas uz Panofski, kurš seko Kasīrera simbolisko formu filozofijai – “perspektīvistisks attēls ir ne tik daudz redzei uzticīgs attēls, cik iemieso sevī noteiktu pasaules redzējumu, pasaules ainu. Perspektīva ir drīzāk distancētas un objektivējošas realitātes izjūtas triumfs, kurā vainagojas cilvēka centieni distanci pārvarēt un reālo pārvaldīt, kontrolēt.”¹⁷³ Tajā izpaužas cilvēka vēlme ārējo pasauli aptvert un sistematizēt kā savu pārvaldījumu.”¹⁷⁴

Lai gūtu priekšstatu par mūsdienu estētikas noteiksmēm antropoloģiskā perspektīvā, vēlos palūkoties uz Rietumu tradīcijas pavērsienu uz modernitāti divās perspektīvās – iezīmēt metafizisko, no kuras filozofiskā doma ir aizvirzījies, un zinātnisko kā Rietumu pasaules skatījuma maiņu un šī pavērsiena antropoloģisko dimensiju, un paraudzīties, kā šajās perspektīvās tiek risināts mūžsenais duālisma jautājums un tā risinājums – jo tieši tas, šķiet, ir būtisks aspekts, kas vieno un nošķir dažādas filozofiskās sistēmas.

¹⁷¹ *Kataphasis* (gr. “apstiprināšana”) – pozitīvs apgalvojums un *apophasis* (gr. “noliegums”) – negatīvs apgalvojums. Katafātisms, katafāze – Objekta raksturošana, lietojot pozitīvus apgalvojumus; pozitīvas zināšanas par objektu.

¹⁷² Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*, NY: Zone Books.

¹⁷³ Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*, NY: Zone Books, p. 67.

¹⁷⁴ Kārlis Vērpe (2012) Promocijas darbs *(Re)prezentācija attēlā: pētījums fenomenoloģiskās attēla apziņas koncepcijās*.

2. MODERNITĀTES FILOZOFISKĀS PERSPEKTĪVAS

Ja pirmajā nodaļā aplūkoju 'laikmetīgās kultūras' postmodernos diskursus caur Ransjēra un Debreija estētikas koncepcijām, kad māksla pēc 'estētiskās revolūcijas' atraisās no valodas sfēras vizuālā apoteozē, tad otrajā pievērsīšos modernitātes pavērsiena filozofiskajiem aspektiem. Modernitātes emancipāciju no mitoloģiskās un reliģiskās pasaules vizuāli simbolizē lineārās perspektīvas apgūšana glezniecībā, kas aizsāk mākslas 'režīmu', atkāpšanās no kuras savukārt iezīmē estētiskā režīma vizuālās antirepresentācijas mākslu prakses. Modernitātes kā perspektīvas apvērsuma simbolisms ietver arī ontoloģisko un antropoloģisko aspektu, kuru Ransjēra un Debreija koncepcijas neapskata. Debrē jautājums 'kā pasaules attēlojums maina pasaules stāvokli' neietver arī ontoloģisko jautājumu – kā 'pasaules attēlojums maina cilvēku.' Šis ir mans jautājums.

Otrajā nodaļā iezīmēšu modernitātes pavērsiena ontoloģiskos aspektus, balstoties grieķu filozofa Kristosa Janara filozofijā, ko viņš skata kā tradīcijas šķelšanos no antīkā grieķu apofātiskā – negatīvā un kopīgā domāšanas režīma uz Rietumu post-Romas katafātisko – pozitīvo un individuālistisko režīmu. Apofātisms, kas raksturīgs antīkajai grieķu filozofijai un agrīnajai kristietībai cilvēku skata ontoloģiski – kā personu. Katafātisms kā Rietumu sholastikā un racionālisma tradīcija cilvēku skata kā autonomu individu. Janara parāda, ka šim pavērsienam ir nozīmīgākas sekas, nekā ierasts uzskatīt, un ka modernitāte kā Renesanse, reformācija un apgaismība ir tikai secīgas pārvirzes jauna domāšanas veida ietvaros.

Tāpēc aplūkošu modernitātes pavērsieni tā filozofiskajās perspektīvās – apofātisko kā metafizisko jeb negatīvo, ko mākslā simbolizēs t. s. 'apvērsta perspektīva' un katafātisko kā zinātnisko jeb pozitīvo, ko simbolizēs tiešās perspektīvas apgūšana Renesanses glezniecībā. Ieskieču šo divu perspektīvu kā domāšanas režīmu filozofiskos kontekstus un mākslas un cilvēka izpratni attiecībā pret dominējošo pasaules attēlojumu – no antīkajām kosmoloģijām virzībā uz 'zilo planētu', lai ilustrētu modernitātes pavērsiena ontoloģisko un antropoloģisko dimensiju.

Postmodernisms kā pagātnes atjaunošana nozīmē arī pirms-modernitātes attēlojuma formu atgriešanos mākslās, kas liek aplūkot t. s. 'apvērsta perspektīvas' simbolismu, lai saprastu 'estētisko pirms estētikas' – pirms modernitātes revolūcijām. Tiešo perspektīvu analizē Ervins Panofskis, apvērsto – Pāvels Florenskis, un tās simbolizēs divas apvērstas, pretējas telpas, un likumsakarīgi, divas dažādas metafizikas un divas dažādas antropoloģijas.

Šīs perspektīvas izgaismošu, aktualizējot jau minētās filozofiskās dihotomijas, t. i., attēla un valodas, sajūtamā un saprotamā, redzamā un neredzamā, gaismas un tumsas u. c., kuru attiecību konfigurācijas veido konkrētu pasaules ainu. Pievērsīšos šo attiecību filozofiski estētiskajai nozīmei, sākot no sengrieķu domas – Platona filozofijas, Austrumu kristietības uz Rietumu teoloģiju un Renesansi, apgaismību, zinātnisko pasaules ainu un estētikas rašanos 18. gs. Baumgartena un Kanta filozofijā.

Kanta filozofija kā 'estētiskā revolūcija' nostiprina modernitātes pavērsieni 'no dievišķā uz cilvēcisko', kas nozīmē jauna subjekta – 'homo aestheticus' dzimšanu, kas raksturots Lika Ferija Kanta lasījumā. 'Homo Aestheticus' kā darba liriskais varonis vairs nav ne persona, ne indivīds, bet dažādas postmodernisma subjektivācijas, kuras var skatīt kā Ransjēra estētikas koncepcijas subjektivācijas. Vai un kā tās iezīmē cilvēka atbrīvošanos, emancipāciju, paliek atvērts jautājums, ko varēsīm noskaidrot, modernitātes ontoloģisko pavērsieni samērojot ar estētisko, un tādējādi izprast estētiskā nozīmi laikmetā pirms 'estētikas' un cilvēka vietu tajā.

Rietumu paradigmas pavērsiens uz modernitāti¹⁷⁵ ir komplekss process ar daudzdimensionālām kultūras pārmaiņām – mainās pasaules tēls, realitātes uztvere, dzīves ātrums, prevalējošās idejas, cilvēka dzīvesveids un cilvēks pats. Apzīmējumi modernitāte, modernisms, moderns ir ierasti un tiek lietoti daudzos un dažādos kontekstos – to nozīme balstās vārdā “tagad”. Ar vārdu “moderns” saprotam to, kas “ir modē” – tas ir laikmetīgs, mūsdienīgs, inovatīvs, uzlabots, futuristisks, tā ir attieksme, kas apliecina katru sekojošo tagadni kā atskaites punktu virzībai uz progresu; tā ir pretēja tradicionālam, “vecmodīgam”, antīkam, senilam.

Modernitāte vēsturiski ietver virkni kultūras, filozofisku un politisku pārmaiņu, kas notikušas Rietumos kopš novirzīšanās no tradicionālā – no teoloģiski un reliģiski orientētā uz zinātniski racionālo pasaules skatījumu, kas saistīts ar sabiedrības pāreju no tradicionālām (*ancients*) uz mūsdienīgām (*moderns*) dzīves formām, ietverot sekularizāciju, zinātnes un tehnoloģiju progresu un utilitāru racionālismu.¹⁷⁶ Modernitāte ir uz nākotni orientēts pasaules skatījums un ir saistīta ar cilvēka atbrīvošanās ideju un suverenitāti pār dabu. Tā ir saistīta ar jaunu ideju, tehnoloģiju, institūciju un kultūras prakšu rašanos, atkāpšanos no tradicionālajiem dzīvesveidiem. Tas nav konkrēts notikums, bet gan sarežģīts un nepārtraukts process, kas norisinājies vairāku gadsimtu garumā, un ir saistīts ar revolūcijām, kuras radušās kā pēkšņa pastāvošās kārtības, *status quo* gāšana – piem., Lielā Franču revolūcija (1789–1799) noveda pie monarhijas gāšanas un demokrātijas principu nostiprināšanās, Zinātniski tehniskās revolūcijas (no 18.gs.beigām līdz 19. gs. vidum) rezultātā mainījās pasaules ekonomika, sabiedrība un dzīvesveids, Krievijas revolūcijas (1917) rezultātā tika izveidota komunistiskā valdība. Modernitātes revolucionārais aspekts slēpjas cilvēka atbrīvošanās tieksmē no dabas, autonomijā no dogmatisma, novecojošām sistēmām – to kā attieksmi un stāvokli raksturo un virza revolucionārisms. Viens no būtiskākajiem aspektiem ir akcents uz cilvēka autonomiju, ticību prāta izšķirošajai nozīmei cilvēka autonomijai un kontrolei pār dabu, – tas izmaina pasaules redzējumu un cilvēka tēlu – cilvēka attiecības ar pasauli, mūžību un laiku – visu Rietumu kultūru.

Ņemot vērā modernitātes un postmodernisma jēdzienu savstarpējo saistību un joprojām neskaidrās vēsturiskās attiecības, terminu nošķirums un definējums ir atkarīgs no aplūkojamās tēmas, arī to tulkojums latviešu valodā nav nostiprinājies. Latviešu valodā modernitātes¹⁷⁷ (*modernity*) un modernisma¹⁷⁸ (*modernism*) jēdzienus bieži lieto kā sinonīmus, arī šo vēsturisko

¹⁷⁵ “Moderns” – “tagad pastāvošs” (1500) vai “attiecināms uz tagadējiem vai nesējajiem laikiem” (1580); Fr. *moderne* (15. gs.) Lat. *modernus* – “mūsdienīgs”, lat. *modo* – “tieši tagad, (noteiktā) veidā”.

¹⁷⁶ Yannaras Christos (1993) *Postmodern Metaphysics*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press. p. 7.

¹⁷⁷ Sk. Rubene Māra (1995) *No tagadnes uz tagadni*, Rīga: Minerva. Sk. Kūle M., Bičevskis R., Klekere I. (2012) *Modernitātes veidošanās Latvijā filosofiskajā un ideju vēstures skatījumā: personības un virzieni*, Rīga: LU FSI.

¹⁷⁸ “Modernisms (fr. *modernisme*; *moderne* – mūsdienīgs, jauns) Tradicionālās vērtības un tradicionālo poētiku noliedzošs mākslas un literārs strāvojums, kas radās 20. gs. sākumā (aizsākumi 19. gs. beigās) Francijā. Par modernismu var runāt kā par virzienu, tendenču un strāvojumu sistēmu vai kopumu, nevis kā par vienu precīzi norobežojamu un definējamu virzienu. Modernisms mākslā saistās ar viena, kanonizēta mākslas modeļa nomaiņu, piemēram, klasicisma mākslas, kas izveidoja priekšstatu par skaisto kā mūžīgo un nesatricināmo kanonu”. <https://www.letonika.lv/literatura/section.aspx?id=3112684> (13.12.2023)

pārviržu aizsākumi ir diskutabli, un pētījuma gaitā tas parādīsies. Latviešu filozofs Jānis Taurens, vadoties no angļu valodas, ierosina – “mums ir trīs termini: *modern*, *modernism* un *modernity*. Pirmā tulkojums varētu būt “moderns” vai “jauns” (*modern philosophy* ir “jauno laiku filozofija”), bet arī “modernisms” (*modern architecture*). *Modernism* jāatveido kā “modernisms” (literatūrā, mākslā, arhitektūrā). [...] Visbeidzot, [...] – “modernitāte”. Svešvārdu vārdnīca šādu terminu, visticamāk, neuzrādīs, [...] taču, lai runātu par stilistisku virzienu – modernismu – nepieciešams vārds “modernitāte”, kas apzīmē plašāku kultūras, domāšanas un ekonomiski politiskās sfēras saistību. [...] Ja modernisma kā literāri mākslinieciska virziena augstāko punktu vairums kritiķu novietos starp 1890. un 1940. gadu, tad modernitātes aizsākumi “peldēs” starp 16. un 19. gadsimtu.”¹⁷⁹ Es darbā ar vārdu ‘modernitāte’ apzīmēšu plašāku kultūras – domāšanas, filozofijas, politiskās un zinātnes sfēru saistību, kuras intelektuālās, idejiskās un ideoloģiskās izpausmes novērojamas kultūrā, mākslā, estētikā kopš 16. gadsimta. Ar modernismu – kultūras, mākslas un estētikas jomu 20. gadsimtā, pirms t. s. postmodernisma.

Modernitāte iezīmē jaunas cilvēka attiecības ar laiku – ja antīkajās, tradicionālajās kultūrās laika dimensija bija piesaistīta kosmoloģijai, reliģiskai mūžības idejai, – tas bija statisks vai cikliski mainīgs, iegremdēts dabas ritmos, sakralizēts¹⁸⁰ rituālos un reliģiskās praksēs, saistot cilvēkus un kopienas ar pārlaicīgo, mūžības sfēru un uzturot dzīves un esamības nepārtrauktības dimensiju, tad Rietumu modernitātes fundamentālā perspektīvas pārvirze ievieš lineāra laika izpratni¹⁸¹, ietverot ideju par sabiedrības un cilvēka dzīves progresīvu¹⁸² virzību kā attīstības trajektoriju. Tas ienes vēsturiskuma un attīstības apzināšanos, tagadnības apliecināšanu un virzību uz nākotni. Platoniskais mūžības harmonijas arhitekts ir “saprātīgais cilvēks” – *animal rational*¹⁸³: Nomainot *sub specie aeternitatis*¹⁸⁴ uz *sub specie durationis*,¹⁸⁵ mainās skatījums uz attēlu,¹⁸⁶ citas nozīmes un kontekstu iegūst tēls un attēlojums; cilvēka esības izpratne, viņa novietojums, kā teiktu filozofiskās antropoloģijas veidotājs Makss Šēlers, kosmosā.¹⁸⁷

Zinātniskais pasaules skatījums aktualizē zināšanu iespējamības jautājumu, – atraisīšanās no teoloģiskā pasaules skatījuma saistās ar metafizikas pārvarēšanas problemātiku,

¹⁷⁹ Taurens, Jānis (2019) “Modernisma skices: jēdziena trajektorija dažos tekstos” <https://www.punctummagazine.lv/2019/06/21/modernisma-skices-jedziena-trajektorija-dazos-tekstos/> (20.12.2023)

¹⁸⁰ Eliade, Mircea (1987) *The Sacred & The Profane. The Nature of Religion*, NY: Harcourt, Brace & World, Inc.

¹⁸¹ Sk. Marx, Karl (1848) *The Communist Manifesto* (1867) *Capital, Volume 1*, Comte, Auguste. *Course in Positive Philosophy* u. c.

¹⁸² Yannaras, Christos (1993) *Postmodern Metaphysics*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 3.

¹⁸³ Šādu apzīmējumu, aicinot uzņemties gādību par domu un, tātad, arī par valodu, piedāvā Martins Heidegers. Sal. Heidegers M. Vēstule par humānismu. *Pieci raksti par patiesību un “humānismu”*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Intelekts, 75–78 u. c. lpp.

¹⁸⁴ Frāzi “*sub specie aeternitatis*” (“saskaņā ar mūžības aspektu”) ir radījis Spinoza, taču ideju var izsekot līdz Platonam, kurš “Valsti” raksta, ka “visu laiku un visas esamības kontemplācija” (*kai theōria pantos men chronou pasēs de ousias*) var palīdzēt filozofiem zaudēt bailes no nāves (Platons, *Valsts*, 486a).

¹⁸⁵ Termins *sub specie durationis* (“saskaņā ar laika aspektu”) apzīmē indivīda perspektīvas ierobežotību.

¹⁸⁶ Sk. Trifonova Temenuga (2007) *The Image in French Philosophy*, Brill.

¹⁸⁷ Sk.: Šēlers Makss(2 008) *Cilvēka novietojums kosmosā*, tulk. I. Šuvajevs, Rīga: Zvaigzne ABC.

rodas jaunas zinātņu disciplīnas, kas tiecas izskaidrot teju visas cilvēka pieredzes sfēras, kas iepriekš bijušas ezotēriski noslēpumainas, tiek iedibināta estētikas zinātne, kas izskaidro sajūtu (*aisthēsis*) izziņu, un līdz ar to – mākslas un skaistuma pieredzi. Modernitātes teorētiskajā korpusā centrālo vietu ieņem Imanuela Kanta figūra, kura kritiskās filozofijas arhitektonika apkopo sava laikmeta un kultūras projekta izauklētā autonomā cilvēka prāta un pieredzes pasauli vienotā sistēmā. Kants izdara apvērsumu filozofijā un estētikā, izmainot un būtībā radot pamatu mūsdienu izpratnei par kultūru – tas nozīmē mākslas autonomiju, estētiskā un morālā, skaistā un cildenā nošķirumu: “Tā ir estētikas atkarība no subjektīvās spriestspējas, estētika ir subjekta spēju pārbaudes lauks un robeža”¹⁸⁸ – estētiskā leģitimizēšana cilvēka pieredzes un kultūras jomā.

Modernitātes rosinātā urbanizācija, industriālisma un tehnoloģiju attīstība liek dzīves tempam paātrināties, kļūst aktuāli nepastarpinātības (*immediacy*) un vienlaicības efekti kā kultūras, zinātnes un mākslas pieredzes un diskursa sastāvdaļa.

17. gadsimts izmainīja pasaules un cilvēka tēlu mākslā, aizvien atsakoties no reliģiskā un sakrālā no pārdabiskā, transcendentālā kā cilvēka eksistences daļas – no metafiziskā pasaules skatījuma un realitātes tvēruma. Literatūrā un mākslā tas izpaudās kā naturālisms un reālisms, kas tiecās pietuvoties pasaulei kā pilnīgi izzināmai realitātei un atainot to pēc iespējas precīzāk. Piem., 18. gadsimta kara ainu pilsētu ainavu glezniecība, 19. gadsimta Flobēra reālisma romāna paratakse, fotogrāfija kā materiālās realitātes precīza dokumentācija, simbolizē Rietumu individuālistiskā un zinātniskā pasaules skatījuma būtību vizuālā veidā.

Tehnoloģiju pastarpinātajā realitātē bieži rodas vienlaicīguma iespaids: “Tika atklāts telefons (1876), kino (1893), bezvadu sakari (1895), rentgena stari (1895) u. c.”¹⁸⁹ Laiks kļuva par resursu, tas kļuva notverams, manipulējams, un jaunā, tipiski modernā laika izpratne rada dažādas izpausmes mākslā. [Tapa] tā sauktā “vienlaicīgā dzeja”, automātiskā rakstība. Rakstnieki un domātāji apcer tā ‘izmantojumu, kritiski vēršas pret tā dēvēto ‘pulksteņa laiku’ – Viljams Folkners (1897–1962), Džeimss Džoiss (1882–1941) pieteica “apziņas plūsmas” romānu un pētīja dažādus paņēmienus, lai radītu vienlaicības efektu,¹⁹⁰ radās attēlojuma veidi, kas risināja laika un telpas estētiskās pieredzes attiecības. Laika pieredze mainījās arī t. s. telpiskajās – vizuālajās kultūras praksēs – līdz ar foto (analogais 1826/39, digitālais 1957) un kino (1895) attīstību kļūst iespējams redzamo realitāti attēlot *tieši*, kas nozīmē kā mirkļa apstādināšanu un fiksēšanu, tā arī iespēju to manipulēt – mainīt attēlojuma laiktelpas attiecības.

Modernitāte tomēr ietver arī savu kritiku, kas mākslinieciskajās praksēs sāk izpausties 20. gadsimta modernisma mākslā. Minētie pavērsiena punkti nozīmē apvērsumu pašā realitātes izpratnē, un modernisma atkāpšanās no tradicionālās reprezentācijas formām nozīmē tieši

¹⁸⁸ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC.

¹⁸⁹ Antonova, Clemena (2010) *Space, Time, and Presence in the Icon, Seeing the World with the Eyes of God*, Ashgate Publishing Limited, p. 108.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 108.

to – cilvēka iekšējā pasaule ir neizbēgamā konfliktā ar tehnoloģizēto un utilitāro modernitātes progresu. Tāpēc filozofijā sevišķi aktualizējas estētisko zināšanu un subjektīvās pieredzes jautājums humanitāro zinātņu kā garazinātņu metodes meklējumos. Tā ir atbilde jaunlaiku dabaszinātņu patiesības jēdzienam, pievēršoties cilvēka pieredzes veidiem, kas atrodas ārpus zinātniska izskaidrojuma – mākslas pieredze, literatūra, vēsture u.c., kur atklājas cilvēciskās eksistences patiesības jēgas dimensija, kura sniedzas pāri vai dziļāk par zinātniski izmērītas laiktelpas robežām, izgaismojot saprašanas tēmu mākslas un estētiskās pieredzes kontekstā. Tas izvirza jautājumu par tēla un attēla nozīmi estētikā – par foto attēla un kino attiecībām ar realitāti, vizuālā attēlojuma attiecībām ar valodu, kā arī foto attēla un jauno attēlojuma formu attiecībām ar tradicionālo mākslu.

Modernisms “kā kultūras kustības apzīmētājs ienāk jēdzieniskajā aprītē kopš 1950. gada, raksturojot avangardiskās strāvas mākslā un literatūrā laika posmā no 1890.–1940. gadam”¹⁹¹ – filozofe Elga Freiberga to raksturo kā “emancipējošu dzīves plūsmu”, “dzīves kritiku ar estētiskiem paņēmieniem”, “nebeidzamu projektu”, kas “ir saistīts ar nākotnes projekciju, tas ir futūristisks.”¹⁹² Būtiska ir modernisma mākslas kustību saistība ar politikas un ideoloģijas lauku – “mākslas politiskā angažētība norisinās paralēli mākslas emancipācijas alkām.”¹⁹³ Modernitātes jēdziens ļauj sistematizēt kultūras vizuālās izpausmes, kuras atstāj iespaidu uz institucionālajām praksēm, universitāšu studiju programmām, akadēmisko pētniecību, kā arī paver iespēju tuvāk izsekot estētikas un politikas attiecībām. Šīs attiecības īpaši akcentējis tāds vērīgs laikmetīgās kultūras pētnieks kā Valters Benjamins, piesakot formulu “politikas estetizācija.”¹⁹⁴



Gernika,
Pablo Pikaso, 1937

¹⁹¹ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 70. lpp.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Benjamins, Valters (2005) *Iluminācijas*, tulk. I. Ījabs, Rīga: LMC.

Reālisma ideāls mākslā pilnībā realizējas, vizualizējas foto attēlā, kad kļūst iespējams attēlot to, ko neapbruņota cilvēka acs nespēj uztvert – perfekti izgaismotu, bezlaicisku un objektīvu mirkli, kuru var pakļaut izzinošajam skatienam un vizuālai manipulācijai. Mītiskais, psiholoģiskais, garīgi caurstrāvotais pasaules tvērums tiek aizstāts ar pasaules telpu vienojošu, unificējošu perspektīvu, kas pasauli sakārto saskaņā ar singulāru objektīva punktu, kurš kļūst par absolūtu skaidrojumu vai skatījumu. 20. gadsimta karu katastrofas izmaina Rietumu mentalitāti un attieksmi pret modernitātes progresa optimismu, un arī vizuālās un plastiskās mākslas izvērtē modernitātes priekšstatus par realitāti un tās reprezentācijas – iespējamību.

Mākslas vairs netiecas attēlot tik daudz redzamo ‘realitāti’, bet pievēršas refleksijai, subjektīvajam pārdzīvojumam – skatienam, vērojuma procesa kā tāda izpētei; uzmanība pārlēdzas uz projekciju, performativitāti, piedalīšanos – apgūstot laicisko, klātbūtnīgo, rosinot zināmu cerību, dažos gadījumos manifestējot politiskas utopijas, pludināt robežu starp mākslinieka dzīvi, personību un radošo darbību. Mākslai aizvien vairāk iesaistoties dzīvē, mainījās mākslinieka loma – aktuālas kļūst sociālās un politiskās protesta formas, eksperimenti, mākslai iemiesojot pašu revolūciju. 20. gadsimtā iznāk filozofijā kanoniskās refleksijas par vērojuma pieredzi glezniecībā un fotogrāfijā, izmaiņām mākslas uztverē un dzīvē – personiskajā atmiņā, dzīves un nāves horizontu priekšstatīšanā (Pols Valerī, Valters Benjamins, Moriss Merlo-Pontī, Rolāns Barts u. c.)



Pirmais foto pasaulē – *Skats no Le Gras loga*
Žozefs Nikefors Nipss, 1826–27

Versijas par Rietumu tradīcijas pagriezienu uz modernitāti aizsākumu filozofu, teologu un zinātnieku starpā atšķiras atkarībā no aplūkojamās tematikas, zinātnes jomas vai kultūras konteksta, kā arī no pārstāvētās filozofiskās tradīcijas perspektīvas, taču būtībā tā ir pārvirze no metafizikas uz fiziku, no teoloģiski orientēta pasaules skatījuma uz cilvēciski orientētu, un ietver globālu un fundamentālu pasaules skatījuma maiņu, kas izvērsās vairāku gadsimtu garumā un protams, izpaužas attiecīgās laikmeta estētiskajās izpausmēs un filozofiskajos strīdos.

Turpmākajā nodaļā iezīmēšu pavērsiena uz modernitāti divus aspektus jeb perspektīvas – metafizisko jeb apofātisko, kas raksturīga Senās Grieķijas un agrīnās kristietības pasaulei un zinātnisko jeb katafātisko, kas raksturīga Rietumu kristietībai, sholastikai un zinātniskajam pasaules skatījumam – modernitātei. Protams, šīs perspektīvas ir savstarpēji saistītas, un skatījums uz estētikas un mākslas izpratni var būt atkarīgs no vērotāja pozīcijas un pasaules skatījuma, taču tās iezīmē divas atšķirīgas kultūras dimensijas – metafizisko un fizisko jeb garīgo un materiālo, kuru attiecības veido laikmeta estētiskās un filozofiski antropoloģiskās noteiksmes, kuras aplūkojot, iespējams gūt priekšstatu par Rietumu tradīcijas perspektīvas apvērsuma nozīmi attiecībā pret cilvēku un viņa ‘novietojumu kosmosā’ – viņa attiecības ar t. s. realitāti.

2.1. Apofātisms kā metafiziskā perspektīva

Postmodernisms aktualizē pagātņi, atgriežoties arī pie sengrieķu filozofijas un jēdzieniskajiem formulējumiem – *aisthēsis*, *mimēsis*, *theōria*, *tēchnē*, *logos*, *pathos*, utt., vēl vairāk – visa Rietumu filozofiskā tradīcija tiek saukta par zemsvītras piezīmēm Platona filozofijai.¹⁹⁵ Nav jēgpilnas domas, kura nesniegtos līdz Senajai Grieķijai. Janara, pārdomājot postmoderno situāciju modernitātes kontekstā, aicina atgriezties pie filozofijas sākotnes, lai izsekotu pārvirzēm domas tradīcijā un grieķu pasaules uzskata jēdzieniem. Tie nepieciešami aktualizējas, kad domājam par cilvēku, kultūru un estētisko šodien, postmodernajos pagātnes aktualizēšanas kontekstos – kā domāt estētisko pirms estētikas, kad ne māksla, ne estētika mūsdienu izpratnē vēl nav iedibinājušās? Taču, ja domājam par postmodernismu, jāpievēršas modernitātei kā pavērsienam, kas motivē izzināt, kas bija ‘pirms’, saprast, kur tad ir atšķirība.

Janara uzskata, ka Rietumu pavērsiens uz modernitāti sākās ar Konstantinopoles krišanu (1453), kad “attīstības ass no Grieķijas austrumiem izšķiroši novirzījās uz Eiropas rietumiem.”¹⁹⁶ Viņaprāt, zinātnisko revolūciju, Renesansi, reformāciju un Apgaismību, ar ko parasti saista kultūras paradigmas maiņu, drīzāk var uzskatīt vien par “nobīdēm viduslaiku kristietības sistēmas ietvaros.”¹⁹⁷ Darbā “Šķelšanās filozofijā. Grieķu perspektīva un tās Rietumu apvērsums” viņš aktualizē divus filozofiskās domasodus vai režīmus – divas dažādas pasaules skatījuma perspektīvas. Tie ir “grieķu *kopienas režīms* un postromiešu rietumu *individuālistiskais režīms*”¹⁹⁸ – tie simbolizē dažādus pasaules skatījumus, kas, protams, ietekmē ‘estētiskā’ izpratni. Tādējādi modernitāte nav laika periods vai laikmets, bet specifisks cilvēka domāšanas un attieksmes veids, kurš izpaužas dažādos kontekstos un aspektos, tostarp vēsturiski.

Janara skatījumā modernitātes aizsākuma motīvs bija pāreja no grieķu kultūras *kopienas* domāšanas režīma, ko varam nolasīt mitoloģiskajā domā, filozofijā un agrīnajā kristietībā, uz Rietumu – racionālo un individuālistisko domāšanas režīmu. Viņš tos definē saskaņā ar teoloģisko tradīciju – kā apofātisko jeb negatīvo, kas raksturīga sengrieķu filozofijai un Kristīgās domas sintēzēm¹⁹⁹ uz katafātisko²⁰⁰ jeb pozitīvo, kas raksturīga Rietumu teoloģijas un filozofijas tradīcijai, un fundamentāli nosaka cilvēka attiecības ar pasauli, patiesības un

¹⁹⁵ “Visdrošākais vispārējais Eiropas filozofiskās tradīcijas raksturojums ir tāds, ka tā sastāv no virknes zemsvītras piezīmēm Platona [filozofijai].”

Sk. Whitehead, Alfred North (1978) *Process and Reality. An Essay on Cosmology*, Free Press, p. 39.

¹⁹⁶ Yannaras, Christos (2004) *Postmodern Metaphysics*, Holy Cross Orthodox Press, Brooklyn: MA, p. 1.

¹⁹⁷ Butterfield, Herbert (1957) *The Origins of Modern Science 1300-1800*, London: Bell, p. vii.

¹⁹⁸ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. xi.

¹⁹⁹ Līdz apm. 7. gs.

²⁰⁰ “Teoloģijā “Apofātiskās” un “katafātiskās” teoloģijas terminoloģiju, tas ir, nolieguma (*apophasis*) un apstiprinājuma (*kataphasis*) lietošanu, runājot par Dievu, kristīgajā teoloģijā ieviesa, iespējams, sestā gadsimta sākuma autors, kurš rakstīja ar apustuļa Pāvila, Dionīsija Areopagīta pseidonīmu (parasti dēvēts par Pseidodionīsiju).” Louth, Andrew (2012) *The Cambridge Companion to Christian Mysticism*, p. 137.

realitātes izpratni un skatījumu uz cilvēku vispār – šie režīmi iezīmē dažādas ontoloģiskās nostādnēs.

Katafātisms kā Rietumu kristietības teoloģijā un zinātniskā racionālisma epistemoloģijas izziņas metode ir pozitīva realitātes aprakstīšana loģiskās un racionālās zināšanās. Tā paredz realitātes izskaidrošanu cilvēka prāta ietvaros, piešķirot “izziņas objektam” īpašības un definējamību, un abstrahējoties no *redzēšanas*. Sekojot katafātiskajai pieejai, lietai tiek piemēroti pozitīvi predikāti un īpašības, tiecoties sniegt pilnīgu, izsmeļošu tās raksturojumu: “Mēs sakām precīzi to, kas objekts, kuru mēs vēlamies definēt, ir.”²⁰¹ Tātad, primāri tradīcijas šķelšanās ir kristietības – teoloģijas ietvaros, tāpēc vēlos pievērsties apofātismam kā domas un pasaules pieredzes ‘režīmam’, kurš filozofiskajās diskusijās tiek aktualizēts reti, par spīti postmodernās domas tendencei atjaunot pagātnīgo, seno, antīko, kā tas, piemēram, parādās Ransjēra estētikas koncepcijā un kritiskajā polemikā ar Platonu.

“Apofātiskā pieejā mēs sakām to, kas definējama objekts *nav*,”²⁰² domai saglabājot realitātes neizsmeļamības dimensiju, uz ko norāda grieķu patiesības jēdziens *alētheia* (ἀλήθεια) – ‘atklāšanās’ no aizmirstības (*lēthe*) neaizmirstībā (*a-lētheia*)²⁰³ – kas būtībā nozīmē realitāti. Tā tuvojas Dievam caur ‘noliegumu’, jo par Dievu neko nav iespējams pateikt apstiprinoši – cilvēka prāts un valoda ir ierobežoti un nevar aprakstīt bezgalīgo. Apofātiskā epistemoloģija zināšanu saturu neizsmeļ formulētā precizitātē un realitāte netiek reducēta uz semantiku un loģiku, izteiktais saglabā patiesības paradoksālo un neizsakāmo dabu un realitātes atvērtību dažādām variācijām, atklājoties izteikumos kā zīmēs, simbolos un norādēs, nevis loģiski noslēgtos apgalvojumos. Piemēram, Hērakleīts patiesības saprašanu (*logos*) raksturo kā Apollona, “kunga, kura orākuls ir Delfi, atdarināšanu: viņa apgalvojumi nav ne atklāsme, ne noslēpums, ne apstiprinājums, ne noliegums, bet tikai uz patiesību norādošs: tas “ne runā, ne apslēpj, bet dod zīmes.”²⁰⁴²⁰⁵ Apofātisms filozofijā raksturīgs mitoloģiskajai domai, sengrieķu filozofijai, piem., Sokratiskā savas nezināšanas atzīšana kā domāšanas sākums, “vecmātes metode” dialogā,²⁰⁶ Platona “alas alegorija”²⁰⁷ u. c., kas pauž paradoksālu patiesības izpratni, kur nepateiktajam ir tikpat nozīmīga loma, cik pateiktajam. Apofātisms teoloģijā saistās ar Dionīsu Areopagītu,²⁰⁸ kurš uzsvēra Dieva transcendenci un valodas ierobežotību, un Dieva redzējuma iespējamību skaidro caur “simboliem”, kas tiek aprakstīti kā “plīvuri”.²⁰⁹

²⁰¹ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, USA, p. 75

²⁰² Ibid.

²⁰³ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 11.

²⁰⁴ Cit. *Heraclitus*, Frgm. 93.

²⁰⁵ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 76.

²⁰⁶ Platons (2008) *Teaitēts*, tulk. I. Neiders, E. Narkēvičs, Rīga, Liepnieks & Rītups, 150a-150b.

²⁰⁷ Platons (2023) *Valsts*, tulk. G. Lukstiņš, Rīga: Zvaigzne ABC, VII gr., 134.–135. lpp.

²⁰⁸ Sk. Dyionisus Areopagitus. *The Mystical Theology; The Divine Names*.

²⁰⁹ Fr. Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, Sebastian Press, p. 224.

Rietumu 'šķelšanos filozofijā' kā pāreju no antīkā uz moderno laikmetu, Janara saista ar aiziešanu no grieķu kultūras un kristīgās teoloģijas, kas paredz atvērtību nezināmajam, neredzamajam, "citam", kur patiesība atklājas "kopīgā domāšanā", uz modernitāti raksturojošo izziņas ceļu, paļaujoties uz individuālo prātu un intelektu, izsmelot realitāti tās semantiskajā un loģiskajā saturā. Tas izpaužas, piemēram, disputa, diskusijas kultūrā, kur dažādas perspektīvas satiekas argumentācijā viena pret otru. Šie divi filozofēšanas veidi būtiski atšķiras skatījumā uz pasauli un to, ko cilvēks uzskata par reālu un nozīmīgu. Janara filozofijas viens no pamata argumentiem, kura dažādus aspektus viņš izstrādā teju visos savos darbos, ir – filozofija savā grieķu sākotnē ir ļoti vāji saistīta ar to, kā vēlākos gadsimtos attīstās Rietumu domas racionālistiski ievirzītā tradīcija. Un šīs pārmaiņas aizsākas jau kristietības ietvaros un radikāli izmaina pieeju realitātei, zināšanām, patiesībai un cilvēkam. Tā, grieķiem patiesības nav izzināma cilvēka intelektam tuvojoties jutekliskiem objektiem, bet filozofija ir "veids, kas konstituē dzīvi un kosmisko harmoniju. Prāts ir saskaņots ar šo dzīves un kosmiskās harmonijas režīmu tādā mērā, kādā tas kļūst par inteligiblo realitāšu saprāta un gudrības mīlētāju. Tādējādi filozofija ir ne tikai vēlme pēc zināšanām, bet arī vēlme (*eros*) pēc dzīves, cilvēces visdziļāko slāpju pēc dzīvības izpausme, tās nepatīkas pret pārejošo, pret pagrimumu un nāves sabrukumu".²¹⁰

Modernitāti kā tradīcijas lūzumu var raksturot kā pāreju no metafizikas uz fiziku, kas atklājas filozofijā, zinātnē, mākslā, valodā – to raksturo loģiska realitātes forma un pasaules atainojums, kas cilvēka esamību reducē uz zinātniski pamatojamu racionalitāti, tai pakļaujot cilvēka eksistences ontoloģisko jautājumu. Šādā aspektā postmodernisms ir reakcija uz modernitātes izgāšanos un cilvēka meklējumus pēc jēgpilnām atbildēm uz eksistenciāliem jautājumiem – darbā "Postmodernā metafizika" Janara apraksta postmodernismam raksturīgo apofātismu, par ko liecina valoda, metodes filozofijā un zinātnē (kvantu fizika), kas tiecas apjēgt realitāti attiecībās, kustībā – apzināt nenoteiktību, nejaušību, citādību modernitātes fiksēto reprezentāciju un identitāšu vietā. Par to liecina arī māksla – vizuālā kultūra un anti-representācijas prakses pievēršas cilvēka iekšējai pasaulei un garīgajai dimensijai, un rāda, ka realitātes uztvere mainās saskaņā ar vērojuma metodi vai līdzekļiem. To risina arī Ransjēra estētikas teorija kā modernitātes kritika, kas atgriežas pie sengrieķu jēdzieniem, īpaši Platona mimēzes. Tas liek pievērsties estētiskajam pirms estētikas – Platona skatījumam uz attēla un valodas attiecībām, mēģinot restaurēt apofātisma nozīmi plašākā tradīcijas kontekstā. Mani interesē ieraudzīt estētiskā, sajūtama nozīmi laikmetos pirms estētikas kā filozofijas jomas iedibināšanas modernitātes izpratnē, un salīdzināt postmodernisma apofātisko estētiku ar tradicionālo.

²¹⁰ Yannaras, Christos. (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 9.



*Belvederes Apollons
3. gs. p. Kr., Grieķija*

Platona ikonoloģija – no vīzijas pie esamības

Delfu orākulu²¹¹ rotāja slavenā dievu zīme ‘Pazīsti pats sevi!’ (*Γνωθι σεαυτόν, Gnothi sauton*).²¹² Tas nozīmēja nevis to, ko šodien saprotam kā savas personības vai individualitātes izkopšanu, bet universālo likumu atklāšanu, kas cilvēku saista ar kosmosu – zināt savu vietu esamībā. Simboliskā perspektīvā katru tradīciju, kultūru un mākslu var uztvert kā cilvēka *pazīsti sevi* atspulgu laikmetu raksturojošā metafizikā – tāpēc vērts iedziļināties grieķu izpratnē par tēla/attēla un estētiskā nozīmi, lai gūtu priekšstatu par cilvēku kā makrokosma spoguļošanos mikrokosmā. Janara atgriežas pie grieķu filozofijas vēsturiskajiem pirmsākumiem, kur jau parādās attiecības starp cilvēka maņu un prāta spējām, kā arī nošķirums starp juteklisko un prāta realitāti – cilvēkam ir abu šo pasaulu pieredze.

Filozofija kā gudrības mīlestība²¹³ sākas kā ceļš no mīta uz logosu,²¹⁴ kas pirmatnējo haosu sakārto kosmosā, tā ir ceļa atklāšana uz pasaules *centru* kā realitāti, kur “sakrālais ir piesātināts ar esamību, sakrālā varenība vienlaikus nozīmē realitāti, nesatricināmību”²¹⁵, kur veidojas telpas un laika pieredze un pirmās universālās zināšanas. Tā ir cilvēka prāta sakārtošanās attiecībās ar realitāti – *logoss* kā patiesības pieredze nav neatkarīgs no cilvēka praktiskās un dzīvās pieredzes: “Dzīves neitrāls vērojums hipotētiski var būt tikai miris objekts – spogulis vai nekustīgs ūdens, kurā atspoguļojas jutekliski objekti. Bet cilvēka prāts neatspoguļo vienkārši eksistējošas lietas un notikumus. Tas satver dzīvi; tas ir cilvēces piedalīšanās dzīvē fakts, un tikai piedalīšanās veidā dzīve tiek aptverta.”²¹⁶

Grieķu filozofijas ģenēze no mīta var tikt skatīta kā *logosa* izzināšanas ceļš savstarpējībā un attiecībās ar sakrālo, un simboliski ietver atgriešanās ceļu – no cilvēka ķermeniskās – matērijas (ne)esamības nāves stāvokļa uz piedalīšanos mūžīgajā esamībā – dzīvībā. Jau Herakleīts, pirmais dabas filozofs uzskatīja, ka dabas noslēpumus nav iespējams atklāt, neiedziļinoties cilvēka dabā – viņš dzīves mainīgo “laika upi” domāja uz kosmoloģiskās un antropoloģiskās dimensijas robežas, kuru harmonizē *logoss* – vārds, racionālais princips, likums, jēga. Vēlāk grieķu filozofijā *logosa* ideja tika priekšstatīta kā aktīvs, garīgs princips, kas caurvij visu realitāti; to var saukt par providenci, dabu, Dievu vai visuma dvēseli: “*Patiesības kritērijs, kuru grieķi meklēja, bija kopīga zināšanu pārbaude ceļā uz nemirstību. Patiesa bija tā individuālā*

²¹¹ Platons, *Harmids*, 165A. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0176%3Atext%3DCharm.%3Asection%3D165a> (26.07.2024.)

²¹² Wilkins, Eliza G. (1929) *The Delphic Maxims in Literature*. University of Chicago Press, p. 1.

²¹³ Platons, *Dzīres*, 204b: “Jo gudriba ir saistīta ar visskaistākajām lietām, un Mīlestība ir mīlestība, kas vērsta uz to, kas ir godīgs; tādēļ Mīlestībai ir jābūt gudrības draudzenei un kā tādai tai ir jābūt starp gudriem un nezinošiem.” <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0174%3A-text%3DSym.%3Asection%3D204b> (26.07.2024.)

²¹⁴ *Logos* (Gr. ‘vārds’, saprāts’ vai ‘likums’) <https://biblehub.com/greek/3056.htm> (13.07.2024.)

²¹⁵ Eliade, Mirča. (1996) *Sakrālais un profānais*, Rīga: Minerva, 21. lpp.

²¹⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 23.

*pieredze, kas varēja piedalīties dievišķajā logosā, sekojot prātam: tai bija jābūt saskaņotai ar kopīgo esamību, no zūdošā haosa izejot nemirstīgajā kosmosa kārtībā, sakārtotajā skaistumā.*²¹⁷

Vārds *kosmos/kosmēma*, ar ko tiek saprasts kosmos, pasaule vai universs, nozīmē 'ornaments' vai 'rotājums', piedēvē realitātei skaistuma kā esamības veseluma raksturu. Šis pastāvēšanas veids ir sajūtamās – fiziskās pasaules un saprotamās – metafiziskās realitātes savstarpēja sajaukšanās – kosmosa prāts vai racionālais princips *logoss* piešķir lietām to apveidus (*eidōs*). Kosmos apvieno gan fizisko – materiālo, gan metafizisko jeb garīgo dimensiju. Pirmkārt, tas ietver arhaisko sapratni par pasauli kā kārtību un skaistuma harmoniju,²¹⁸ otrkārt, kosmos jeb pasaule ir nevis *kaut kas* – pastāvošs kā lieta vai objekts, bet gan eksistē kā harmonijas un skaistuma veids – attiecības. Tādējādi skaistuma jēdziens ienāk jebkurā diskusijā par esamību kā tādu, skaistums kā lietas pastāvēšanas veids, tāpat kā telpa un laiks, veido vienu no kosmosa koordinātēm.

Grieķu teoloģijā *logoss* ir maskulīnais princips kā saprātīgais, kosmosu atdzīvinošais, dzīvību dodošais spēks. Kā pilnīgākā dzīvību dodošā procesa analogija un ilustrācija dabā ir cilvēka dzīvības radīšana, kad vīrietis apaugļo sievieti. "Dabai piemīt 'sievišķā' gatavība dot miesu dzīvībai, tomēr tai ir nepieciešama saprāta sēkla,"²¹⁹ bez kuras matērija nepastāv, tā paliek abstrakta – tai ir nepieciešama forma, apveids, lai tā kļūtu par dzīvības notikumu. Šis piemērs nav nejaušs, atsaucot atmiņā kultūras formu arhetipiskās dihotomijas, kuras apkojoja Debreijs – tieši šādu dihotomiju attiecībās veidojas kultūras nozīmes, formas un jēgas. Nošķirumi starp sievišķo un vīrišķo principu kā dabu un kultūru, kā attēlu un valodu, kā juteklisko un saprotamo, kā mimēzi un simbolismu, kā telpu un laiku, kā trīsdimensiju un divdimensiju attēlojumu, kā pasivitāti un aktivitāti – *pathos* un *logos*, utt., ir ontoloģiskas noteiksmes, kuru mijiedarbē konstituējas realitāte, un kas saglabā universālu nozīmi dažādās kultūrās.

Janara uzsver, ka grieķu filozofijai kā 'gudrības mīlestībai' nav nekāda sakara ar utilitāru zināšanu producēšanu vai tieksmi pēc zināšanām, kas būtu objektīvi neitrālas un neatkarīgas no eksistences notikuma. Grieķiem *logoss* kā pasauli un kosmosu atdzīvinošs princips ir saistīts ar gudrības (*sophia*) nozīmi filozofijas kā gudrības mīlestība ir "mēģinājums atšifrēt dzīves noslēpumu, un tieši tas ir filozofijas

²¹⁷ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. xiii.

²¹⁸ "Pitagors bija pirmais, kurš nosauca universu par "kosmosu" tā kārtības dēļ." (Diels and Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 1:105, 24–25). Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 5.

²¹⁹ "Visuma principi ir divi: aktīvais un pasīvais. Pasīvais princips ir viela bez kvalitātes, kas ir matērija; aktīvais princips ir saprāts (*logos*) tajā, kas ir dievs." (Herns von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta* [Leipzig: Teubner, 1905], 1:24, 5–8). Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 6. Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 6.

sākums²²⁰.²²¹ Gudrības mīlestība spēj atklāt, kā saprātīgā realitāte – *logoss* – piedalās sajūtamā (*aisthēsis*) pasaulē, realizējot dzīves notikumu – ‘patiesība’ tiek piedzīvota kopībā. Cilvēks ir vienīgā būtne, kas spēj tuvoties saprotamajai pasaulei – racionālajai harmonijai kā starpnieks starp juteklisko un saprotamo un spēj ne tikai atklāt lietu pastāvēšanas veidu, bet arī piešķirt formu tam, kas ir bez formas, t. i., no haosa radīt kosmosu. *Logoss* ir pasaules pastāvēšanas un dzīvības kā mūžīgās esamības princips, kā tā pastāv, tāpēc cilvēks šajā esamībā spēj *piedalīties* ar prātu (*nous*) un realizēt savu esamību saskaņā ar mūžības dimensiju – dzīvot.

“Filozofija ir erotiska tieksme un mīlestība uz saprātu vai gudrību [...], vēlme (*eros*) pēc dzīves, cilvēces visdziļāko slāpju pēc dzīvības izpausme tās nepatikā pret pārejošo, pret pagrimumu un nāves sairumu,”²²² un jau pirmatnēji ietver cilvēka atbrīvošanās tēmu. Tā ir atbrīvošanās no subjektīvās un jutekliskās ierobežotības, no dabas, sabrukuma un nāves – Parmenīds saka: “Tas, ko var domāt, un tas, kā dēļ doma pastāv, ir viens un tas pats.”²²³

Sajūtamā (estētiskā) un saprotamā (noētiskā) kā dabiskā un dievišķā realitāte iezīmē divus savstarpēji saistītus eksistences veidus; jutekliskais, dabas objekts ir ierobežots, īslaicīgs un relatīvs – ievīts attiecībās un atkarīgs no formas principiem (*logos*) un īpašībām, kas nosaka objekta veidu (*eidōs*) un tā robežas telpā un laikā un piešķir tam citādību. Piedalīšanās dievišķajā *logosā* veido katras būtnes identitāti un esamību – šīs kvalitātes nav relatīvas, tās ir absolūtas īpašības, bez kurām būtne būtu tikai materiāla, taču “visās primitīvajās kosmogonijas tradīcijās amorfa matērija ir līdzvērtīga neesamībai.”²²⁴ Par cilvēka eksistences iespējamību liecina spēja būt attiecībās ar formu dodošo *logosa* pasauli. Šī realitāte nav konstruēta – tie nav cilvēka prāta priekšstati vai projekcija, tajā cilvēks var eksistenciāli ‘pacelties’ – pāri savai jutekliskajai un īslaicīgajai dabai.

Šai vienkāršotajā pirmatnējās filozofiskās apziņas raksturojumā redzam relatīvā un absolūtā attiecību kārtību – ontoloģiska hierarhija esamības konstituēšanā nav tikai kvantitatīvs un intelektuāls process, bet kvalitatīvs un aktuāls eksistences notikums, dvēseles ceļš uz neizsakāmo patiesību, kas nav kvantificējama, tikai piedzīvojama. Šo ceļojumu Platons ilustrē slavenajā “Valsts” alas alegorijā²²⁵ – filozofija ir atbrīvošanās no juteklisko ilūziju ēnām un ieiešana no neesamības esamībā. Vēlākā filozofijā šo eksistences veidu attiecības un kopsakarības tiek pārbaudītas un sakārtotas pakāpeniskā ceļā līdz Pirmajam Principam – visu juteklisko un racionālo lietu cēlonim un avotam.

²²⁰ “Saprāts (*logos*), kas caurstrāvo visuma būtību... visas lietas ir no saprāta un pēc nepieciešamības... saprāts, kas ir kopīgs un dievišķs... to ievēlot ar elpu, mēs kļūstam intelektuāli (*noeroi*)... saprāts vienmēr ir klātesošs” (Diels un Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 1:145, 38.) Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 8.

²²¹ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 7.

²²² Ibid.

²²³ Parmenides *On Nature*, Burnet, John (1920) *Early Greek Philosophy*, 3rd. ed., London: A&C Black.

²²⁴ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 12.

²²⁵ Platons. (1982) *Valsts*, tulk. G. Lukstiņš, Rīga.

Filozofijas mītiskā sākotne, kad cilvēks “paceļas” saprotamās pasaules hierarhijās, kur zināšana kā pieredzes notikums var tikt ilustrēta, piemēram, ar orākulu mistērijām; saziņa ar dieviem notika kā garīgo likumu, kosmosa gudrības saņemšana – dievi runāja caur orākulu – priesterieni Pītiju,²²⁶ kura ekstātiskā transā emocionāli komunicēja dievu dotās vīzijas, kuras priesteri savukārt pārtulkoja labskanīgā dzejā – heksameters.²²⁷ Mistēriju apraksti liecina par pirmatnējo zināšanu sinerģiju starp attēliem – vīzijām un vārdu – dzeju. Plūtarhs mākslas dieva Apollona mistērijas Delfu orākulā apraksta tā: “Pravietojušas priesterienes [dievu] aizkustina. [...] [Apollons] liek viņai prātā vīzijas un rada gaismu viņas dvēselē attiecībā uz nākotni; jo iedvesma ir tieši tas”²²⁸ – gudrības saņemšanas rituāls, kur vīzija un valoda – tēli un vārdi – savstarpēji mijiedarbojas, no mimēzes tēliem pārtopot simbolos – zināšanās.

Mūzu klātbūtne un dievišķais spēks ļāva pietuvoties augstāku garīgo sfēru patiesībām, kuras kā vīzijas vai atklāsmes – dievu dāvanas tiek nonestas cilvēkiem. Dialogā “Ions” Sokrats saka, ka “liriskie dzejnieki sacer savas skaistās dziesmas nevis skaidrā prātā, bet kad, ļaudamies melodijai un ritmam, viņi nokļūst bakhiskajā jūsmā un apsēstībā.”²²⁹ [...] viņi to visu rada nevis ar mākslu [*technē*], bet ar dievišķu spēku.²³⁰ [...] tie ir nevis viņi, kas pauž šīs vērtīgās domas, nebūdami savā prātā, bet pats dievs, kas runā un ar viņu starpniecību vēršas pie mums.”²³¹



Apollons lej veltes Delfos
480–70. g. p. m. ē.

²²⁶ Segliņš, Valdis (2022) *Orākuli antīkajā pasaulē*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 117. lpp.

²²⁷ Ibid., 124. pp.

²²⁸ Plutarchus, V, 397d. Pēc Segliņš, Valdis (2022) *Orākuli antīkajā pasaulē*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 102. lpp.

²²⁹ Platons, *Ions*, 534 A. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3A-text%3DIon%3Asection%3D534a> (01.06.2024.)

²³⁰ Ibid., 534 C.

²³¹ Ibid., 534 D.

Platons savā filozofiskajā domā pirmo reizi formulē pirmatnējās *aisthēsis* un *logos* realitātes un redzēšanas nozīmi – *logosa* tēli vai formas aktualizē cilvēka dvēseles radošās spējas divās galvenajās izpausmes un jaunrades formās: “Māksla ir valoda, kas spēj attēlot pieredzes *logosu*; valoda ir māksla radīt racionālas pieredzes mentālus tēlus.²³²”²³³ Dzejnieku uzdevums ar valodas tēliem publikai nodot tēlaino patiesības atklāsmi vai gudrību; ņemot vērā dievišķo mistēriju nozīmi seno grieķu kultūrā, filozofiju, dzeju un mākslu vispār nevar aplūkot pilnīgi nošķirti no grieķu teoloģijas un cilvēka dvēseles izpratnes – ontoloģiskā jautājuma. Platona izpratne par cilvēka intelekta spējām neaprobežojas ar sajūtamās pasaules skatīšanu vai saprašanu, un cilvēka dvēsele nav nejauša dotība mirstīguma robežās. Dialogā “Faidrs”, alegorijā par Dievu ratiem²³⁴ Platons cenšas atbildēt uz jautājumu par dvēseles un prāta izcelsmi: “Dievišķajam, nemirstīgajam, ar prātu uztveramajam, viendabīgajam, neizšķīstošajam un allaž pastāvīgajam, sevī nemainīgajam augstākajā mērā ir līdzīga dvēsele”, savukārt “cilvēcīgajam, mirstīgajam, daudzveidīgajam, ne ar prātu uztveramajam, izšķīstošajam, sevī nekad nemainīgajam augstākajā mērā ir līdzīgs ķermenis²³⁵.”²³⁶ Platona koncepcijā cilvēka dvēsele, kas cilvēka intelektuālā un morālā patība, sastāv no trim daļām:²³⁷

- (*) *logos* (λογιστικόν, *logistikon*) ir saprāta un intelekta aspekts, atbildīgs par zināšanu iegūšanu. *Logos* regulē pārējās dvēseles daļas un ir saistīts ar spēju apzināties un izprast objektīvās patiesības;
- (**) *thymos* (θυμοειδής, *thumoeides*) ir gara jeb emocionālais aspekts, atbildīgs par jūtām, un saistīts ar cilvēka iekšējo vēlmi pēc goda, taisnīguma un citām cildenām lietām;
- (***) *eros* (ἐπιθυμητικόν, *epithumetikon*) ir cilvēka vēlmi un baudas aspekts, kas ir saistīts ar dzīves pilnveidi un apmierinājumu.

Cilvēks atspoguļo abas realitātes – materiālo un mirstīgo; ķermenis pieder zūdošajai matērijas pasaulei, un dvēsele – saprotamajai realitātei – esamībai. Dvēsele no mūžīgās realitātes ir saglabājusi ideju nospiedumus, kas tai ļauj šajā pasaulē atcerēties (*anamnēsis*) mūžīgo ideju formas – *logosu*. Esamības un ideju sfēras analogija parāda iespēju tuvoties *logosam*, izzināt patiesību un radīt lietas, jo katra lieta piedalās gan ideju, gan jutekliskajā realitātē. Abas sfēras saista attēlojuma attiecības – dvēseles *logoss* jeb racionālais princips ir ideju atspulgi jeb attēli – sajūtamās realitātes idejas cilvēks atpazīst vai atceras ar miesas acīm, bet saprotamo – ar

²³² Cit.: Levi-Strauss, *Agria Skepsē*, 116. “Starp tēlu un jēdzienu pastāv starpnieks – zīme, ko var definēt – tā, kā to uzsāka Sosirs, balstoties uz īpašo kategoriju, ko veido lingvistiskās zīmes, – kā saikni starp tēlu un jēdzienu, kas, pateicoties šādā veidā īstenotajai savienībai starp tiem, spēlē atbilstošas apzīmētāja un apzīmējamā lomas”.

²³³ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 33.

²³⁴ Platons, *Faidrs*, 246Aff.

²³⁵ Platons (2015) *Dialogi. Faidons*, tulk. Feldhūns Ā. Rīga: “Zinātne”, 80b1-5, 136. lpp.

²³⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 36–37.

²³⁷ Platons *Valsts IX*, 588a.

dvēseles acīm: “Vienādas formas lietu kopīgais un vienotais princips ir *ideja* šī vārda pirmatnējā etimoloģiskajā nozīmē (*idein* – redzēt). Tas ir eksistences pirmavotu redzēšanas/kontemplācijas (*theōria*) rezultāts.”²³⁸

Zināšanu uztveres un nodošanas spējas pamatā ir redzēšana (*theōria*) – augstākā visu cilvēka maņu un spēju sintēze: “Platons sauc īstos filozofus par “tiem, kuriem patiesība ir izrāde, par ko viņi sajūsminās.”²³⁹ Tie neiedziļinās patiesībā, paļaujoties uz savu individuālo *doxa*²⁴⁰ (viedokli – aut.), kas rada tikai *nezināšanu*, bet cenšas *redzēt* patiesību ar “dvēseles aci”, – “jo tikai tā tiek saskatīta realitātē”²⁴¹.²⁴² Ar “dvēseles aci”²⁴³ saprotam prātu kā augstāko racionālo spēju, kas ļauj skatīt Ideju pasauli kontemplācijā (*theōria*) – tā attiecas uz garīgo un intelektuālo redzējumu, Patiesība kā eksistences notikums ir tiekšanās pēc nemirstības – *logosa* sfēru – kontemplācija (*theōria*) ir gudrības mīlestība, kas šai notikumā izprot *veidu*, kādā realizējas dzīve.

Theōria kā vērojums tādējādi ir garīgs notikums, kur cilvēks savu fizisko apmierinājumu, vajadzības un juteklisko atkarību ierobežotību pakļauj dvēseles *logosam*, lai pietuvotos gara pasaules zināšanai: “Tās ir *attiecības* (tuvošanās, tuvināšanās, prāta kopības notikums) ar eksistenciālās izpausmes un kosmiskās harmonijas *logosu* (“principu”).”²⁴⁴ Tā ir garīgo likumu atklāšana mistiskā pieredzē, kad ir aizmirsts par ikdienišķo, dabisko, juteklisko, lai piedalītos zināšanā, kā tiek īstenots tas, kas *ir* – realitātē. Šī pieredze ir vizionāra un kontemplatīva komunikācija caur tēliem: “Ar formu apveltīts *logoss* ir jutekliskās vai garīgās realitātes *tēls*, akustisks vai vizuāls tēls. Tēls ir neizsakāmā *logosa* racionālā forma, kas ir unikāla, atšķirīga un neatkārtojama katras cilvēciskās personas pieredze, ko tā gūst savā tiešā saskarsmē ar noētisko un juteklisko realitāti.”²⁴⁵

Janara, izsekojot filozofijas evolūcijai no mitoloģiskās perspektīvas, parāda simbolisko mimēzes – tēlainības nozīmi domāšanā un iezīmē sākotnējo nozīmi vārdam *theōria* dvēseles ceļā uz patiesību. Sajūtamā uztvere (*aisthēsis*) un kontemplācija (*theōria*) ir savstarpēji saistītas – filozofiskajā ceļojumā kā dialektiskā virzībā no maņu šķietamības pasaules uz augstāko

²³⁸ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 36.

²³⁹ Platons, *Valsts*, V, 475e4.

²⁴⁰ Platona dialogos “Dzīres” (218e7) “viedoklis” (*doxa*) tiek nostādīts pret “patiesību” (*alētheia*), un “Valsts” (7.534c2), kur “pēc viedokļa” (*kata doxan*) tiek stādīts pret “patiesībā” (*kat' ousian*)

²⁴¹ Platons, *Valsts*, 4.443e-444a.

²⁴² Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 39.

²⁴³ *Faidons* [66e]: “ja gribam jel kad gūt tīru atziņu, mums jāraisās vaļā no ķermeņa un lietas par sevi jāvēro ar dvēseli vien”. Platons. (2015) *Dialogi*, tulk. Ā. Feldhūns, Rīga: “Zinātne”

“The actual realities with the eye of the soul alone.” [66e]

Sk. *Plato in Twelve Volumes* (1966) Vol. 1 tr. H. N. Fowler; London: Harvard University Press.

²⁴⁴ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, p. 30.

²⁴⁵ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, p. 32.

zināšanu sfēru, kontemplācija koordinē pārējās spējas – domāšanu, iztēli, emocijas, gribu, atmiņu, intuīciju un visas cilvēka maņas. *Aisthēsis* ir nepieciešama sākotnējai pieredzei, tomēr filozofs sāk ar to, ka apšaubā sajūtamās uztveres ticamību un pakāpeniski paceļas uz tīras intelektuālas izpratnes jomu – *theōria* ir intelektuāla pacelšanās uz patiesību – skaistumu, kas ir tās esamības nepieciešams nosacījums.



*Platona Akadēmijas mozaīka
Pompeji, ap 1. gs.*

Māksla un dzīve – piedalīšanās skaistajā

Kā minēts, viena no kosmosa jeb pasaules pastāvēšanas noteiksmēm grieķiem ir skaistums – *kallos*,²⁴⁶ kas tiek saistīts ar kārtību un harmoniju.²⁴⁷ Ontoloģiski tā ir tāda pati kā citas kategorijas (līdzīgi kā laiks un telpa), kas nosaka esamības veidu, un tas tiek saprasts un uztverts dinamiskā perspektīvā kā attiecību realizācija ar *logosu* – esamības sfēru. Savukārt tas, kas nav skaists, varētu tikt saprasts kā nepilnīgs, vai pat neesošs, tāds, kas nepiedalās esamībā, tāds, kas neveido šīs attiecības. Tomēr, ja laiks un telpa ir izmērāmas kategorijas, tad skaistums nepakļaujas vispārējam raksturojumam. Ja izmēru proporcijas un mērogus var izmērīt, tad krāsu harmoniju vai formu dinamiku iespējams uztvert un apgūt tikai relatīvi un fragmentāri.

Tas pats attiecas uz skaistuma trūkumu – nekārtības un disharmonijas kategorijas savā būtībā mūsu pieredzei nemaz nav pieejami, ja pieņemam, ka cilvēka prāta un izziņas pieredze tiecas piedalīties “kosmiskajā” realitātē, pasaules realitātē. Janāra šo domu attīsta – ja mēs cilvēces un pasaules sākotnējo stāvokli saprotam kā haosu, kam vēl nav piešķirta forma – ar harmonijas un skaistuma trūkumu, tad to atliek uzskatīt par “adekvātu nāves pieredzei. [...] tad mums skaistumā ir jāsaskata ne tikai dzīves *veids*, bet arī *priekšnosacījums*. Tad kļūst vitāli svarīgi, lai skaistums iesaistītos ontoloģiskā jautājuma apspriešanā”.²⁴⁸ Tikai caur lietas piedalīšanos kopīgajā patiesībā un harmonijā, var notikt dzīve.

Par to liecina tiekšanās uz lietu atveidošanu savā pilnībā kā radīšanas aktu mākslā – *technē*, kam ir ontoloģiski papildīts saturs. Kā minēts, *technē* nozīmē “es būvēju”, “es radu”, kas nozīmē “es realizēju jaunu formu (*eidos*)”²⁴⁹, un līdz ar to “es iedzīvinu jaunu esamību”, “es izdomāju eksistences principu (*archē*)”²⁵⁰. Mākslinieka uzdevums ir dot materiālajai pasaulei jaunu formu vai nozīmi, kas nav tikai dabas atdarināšana, bet arī sasniegums, “ko daba nespēj pabeigt”²⁵¹.²⁵² Sengrieķu māksla netiecas uz fiziskā oriģināla precīzu attēlojumu vai kopiju, bet ideālu – “uz tādu atveidojumu, kas ļauj tieši saskatīt lietas *logosu* jeb būtību. Mākslinieks

²⁴⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 317.

²⁴⁷ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 73.

²⁴⁸ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 319.

²⁴⁹ “Māksla ir forma”; “No mākslas rodas tās lietas, kuru forma ir dvēselē”. Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 319 (*Aristotelis, Metafizika*)

²⁵⁰ “Māksla ir kustības princips [*archē*], kas ir kaut kas cits nekā kustamā lieta, bet daba ir princips pašā lietā (jo cilvēks rada cilvēku)”. Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 319. (*Aristotelis Metafizika*)

²⁵¹ “Vispār māksla dažos gadījumos pabeidz to, ko daba nevar pabeigt, bet citos – atdarina dabu”. Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 319. (*Aristotelis, Fizika*)

²⁵² Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 319.

īsteno sava veida individuālo un nejaušo elementu *abstrakciju*, kas atklāj universālo būtību²⁵³ un ved mūs augšup no konkrētas fragmentāras individualitātes uz *logosa* universalitāti, kas padara to eksistējošu.²⁵⁴

Mimēzes standarts ir prototips jeb ideja, nevis jutekliskā realitāte un mākslas darbs jeb skulptūra (gr. *agalma*) primāri nozīmē “slava”, “prieks” vai “gods”, tāpēc, ka tas ir paredzēts kā kontemplācijas objekts, kas sniedz skatītājam patiesības atklāšanas prieku un baudu. Māksla veicina “cilvēka sastapšanos ar eksistences būtības *logosu*; tas attiecina sajūtamās lietas uz to *racionālo* realitāti, kas ir reālāka par to nejaušo atveidojumu. [Tā sniedz] dzīves *logosa* redzējumu – un tas izpaužas mākslas darbā. Skaistuma izziņa nav fragmentāra pieredze (tikai garīgi vai emocionāli uztverama). Gluži otrādi, tā paredz visu mūsu izziņas spēju koordināciju, un šī koordinācija ir dinamiska/eksistenciāla virzība uz redzamā objekta skaistumu, empīriskas attiecības ar to, erotiska mīlestība pret redzamo skaistumu – cilvēka *eros* pret dzīves *logosu*²⁵⁵”.²⁵⁶

Arī fakts, ka grieķu valodā vārdam “mīlestība” ir vairākas nozīmes – *eros* (ἔρως), *filija* (φιλία), *storge* (στοργή), *agape* (ἀγάπη) u. c. – liecina par filozofisko zināšanu pakļautību nemirstības un mīlestības metafizikai. Kā vienu no tiem varam minēt Platona dialogu “Dzīres”, kur Sokrats runā par dieva Erota būtību un erotiskās mīlestības nozīmi. Mistiķe Diotīma atklāj šo mīlestību kā dvēseles tiekšanos – no skaistuma jutekliskajā pasaulē uz intelektuālo un eventuāli uz pašu Skaistuma būtību un Ideju, kas ir patiesība un nemirstība – dzīvība. Patiesības kopīga atklāšana ir mīlestības caurvīta atcerēšanās pieredze – “dzemdinašana skaistajā”²⁵⁷ (τόκου ἐν τῷ καλῷ, *tokos en to kalōj*), savukārt filozofs – Sokrats ir kā vecmāte, kam ir “dzemdību pieņemšanas māka” (τέχνη τῆς μαιεύσεως, *téchnē tēs maieúseōs*):²⁵⁸

²⁵³ “Mākslas darbi [atšķiras] no realitātes, jo tajos ir apvienoti izklaidētie elementi”. Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 321. (Aristotelis, *Politika*)

²⁵⁴ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 321.

²⁵⁵ Sal. Platons, *Dzīres* 204c: “Jo mīļotais patiesībā ir skaists un graciozs, un pilnīgs, un svētlaimīgs”. Platonam *erōs* ir augstākā zināšana un līdz ar to arī skaistums, kas ir mīlestības pieredzes sākumpunkts un arī ceļš, kas ved uz zināšanām. Zināšanas progresa “pakāpieni” ir erotisko kāpņu pakāpieni, kas attēlo secīgus posmus ķermeņu, kultūras sasniegumu, likumu un zinātņu skaistuma kontemplācijā/redzēšanā, kas beidzas erotiskā izbrīnā, negaidītā skaistuma redzējumā, kas pats par sevi ir unikāls un mūžīgs un kur filozofs paliks, “pievērsies atklātai skaistuma un kontemplācijas jūrai” (*Dzīres*, 210a-211c)

²⁵⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 322.

²⁵⁷ <http://filozofija.lv/suvajevs1.html>

²⁵⁸ Plato, *Theaetetus* 150b

“.. jo mīla, Sokrat, nav tiekšanās pēc skaistuma, kā tu domā.

– Bet kas tad tā ir?

– Tā ir tiekšanās dzemdēt skaistumā.

– Pieņemsim, – es teicu.

– Tā tas tiešām ir.

– Bet kāpēc šī tieksme dzemdēt?

– Tāpēc, ka mirstīgajam dzemdēt nozīmē iegūt nemirstību, un mēs vienojāmies, ka labais mums jāiegūst uz visiem laikiem. Tātad vajadzīga nemirstība, bet cenšanās panākt, lai mums vienmēr būtu labais, ir Erots. No tā izriet, ka cenšanās pēc nemirstības ir Erots.”²⁵⁹



Dzīres
Anselm Feuerbach, 1874

²⁵⁹ Plato, Symposium 206.b (1980) Menons. Dzīres. Rīga: Zvaigzne, 93. lpp.

Cilvēks un mīlestība

Darbā “Persona un eros” (*Person and Eros*) Janara jautājumam par cilvēku pietiek no ontoloģiskā – esamības jautājuma, un atgriežas pie valodas. Grieķu valodas vārds *prosópon* (πρόσωπον) nozīmē ‘persona’ vai ‘seja’, un kas sastāv no prievārda *pros* (‘uz’) un lietvārda *óps* (‘acs’, ‘seja’, ‘vaigs’, ‘vaibsts’), un veido saliktu vārdu *pros-ópon*: “Es esmu pagriezis seju pret kādu vai kaut ko; es esmu pretī kādam vai kaut kam, ar ko tiek saprasta referenciāla jeb attiecību realitāte, kura raksturu atklāj tā primitīvais lietojums. [...] Tādējādi šis vārds sākotnēji funkcionēja kā termins, kas norāda uz tiešu atsauci, attiecībām.”²⁶⁰ Janara norāda, ka ikdienā mēs, ar vārdu ‘persona’ visbiežāk apzīmējam ‘individu’, un nereti lietojam šos vārdus kā sinonīmus. Taču savā darbā izceļot cilvēka kā personas kā personiskās citādības apofātisko un relacionālo aspektu, viņš parāda, ka mēs lietojam izkropļotu vārda ‘cilvēks’ nozīmi, jo filozofiski un teoloģiski ‘persona’ un ‘indivīds’ ir pretēji jēdzieni: “Individuālais ir personas atšķirīguma noliegums vai ignorēšana, mēģinājums definēt cilvēka eksistenci, izmantojot cilvēka kopīgās dabas objektīvās īpašības, kvantitatīvus salīdzinājumus un analogijas.”²⁶¹

Darbu “Šķelšanās filozofijā” Janara sāk ar atsaukšanos uz plašāk zināmo vārda *prosópon* jeb ‘persona’ nozīmi, t. i., – ‘maska’ vai ‘loma’, un uzreiz norāda uz jēdziena vēstures teoloģiski filozofisko nozīmi, kuru nepieciešams ņemt vērā, domājot par cilvēku šodien. Šī jēdziena plašu un daudzpusīgu analīzi var atrast ortodoksālā grieķu teologa Jāņa Zizioulas²⁶² darbā “Esamība kā komūnija” (*Being as Communion*, 1977),²⁶³ kur kristīgā kopiena tiek atklāta kā kas vairāk nekā tikai indivīdu savienība, jo balstās personas kā personības izpratnē, kas paredz attiecības kā esamības priekšnosacījumu.

Darba nodaļā “No maskas uz personību” vārda *prosópon* nozīmes tiek atklātas vēsturiskajā attīstībā no antīkās grieķu un grieķu-romiešu filozofijas līdz kristietībai. Šeit būtiski, ka antīkā grieķu kā pagānu filozofija, tostarp Platona un Aristoteļa, Zizioulas izklāsta, savā ziņā var tikt raksturota kā ‘bežpersoniska’. Kāpēc? Piemēram, Platonismā personas ontoloģija nav iespējama, jo dvēsele, kas ir mūžīga, nav piesaistīta vienam konkrētam cilvēkam un pēc ķermeņa nāves tā pārceļo, t. i., – notiek reinkarnācija.²⁶⁴ Savukārt Aristotelismā cilvēks tiek saprasts kā konkrēta individualitāte, kam dvēsele ir tieši tik piesaistīta, ka izbeidzas līdz ar psihosomatiskā ķermeņa nāvi. Tas, kas paliek nemirstīgs, ir suga, nevis indivīds,²⁶⁵ un indivīds

²⁶⁰ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 5.

²⁶¹ Yannaras, Christos (1984) *The Freedom of Morality*, St Vladimir’s Seminary Press, pp. 22–23.

²⁶² Jānis Zizioulas (Ιωάννης Ζηζιούλας; 1931-2023) – grieķu pareizticīgo bīskaps, Konstantinopoles ekumeniskā patriarhāta Pergamonas metropolīts, viens no ietekmīgākajiem pareizticīgo kristiešu teologiem. Viņa darbs “*Esamība kā komūnija*” (1985) bieži tiek uzskatīts par paradigmatisku attiecību antropoloģijas piemēru teoloģijā. Viņa teoloģijas centrā ir eklezioloģija, bet viņa eklezioloģija balstās galvenokārt uz personas ontoloģiju, kas izriet no pārdomām par Trejādības būtību.

²⁶³ Zizioulas, John (1985) *Being as Communion*, Crestwood, NY: St Vladimir’s Seminary Press.

²⁶⁴ Platons, *Tīmajs*, 41D, *Valsts* 618A.

²⁶⁵ Pēc Zizioulas, John (1985) *Being as Communion*, Crestwood, NY: St Vladimir’s Seminary Press, p. 29. (Aristotelis, *De Anima*).

savu lomu iegūst sabiedrībā kā 'politiskais dzīvnieks'.²⁶⁶ Turklāt, kā zināms, visā grieķu domā no pirmssokrātiķiem līdz neoplatonismam izpratne par esamību ir bijusi saistīta ar visa esošā vienotību, kosmisko mūziku, harmoniju, politisu, u. tml., un šis 'ontoloģiskais monisms',²⁶⁷ kas raksturo grieķu filozofiju, ir pamatā grieķu *kosmosa* jēdzienam kā harmoniskam veselumam.

Šo domu ilustrē, piemēram, Parmenīda sacītais – "Būt un zināt arī veido vienotību"²⁶⁸ vai Hērakleīta "Viss, kas eksistē, būtībā ir viens, un tā "iemesls" (*logos*) ir "kopīgs",²⁶⁹ u. c. Turklāt, kā norāda Zizioulas, arī dievi, pat Platona *demiurģs*, nav pilnīgi brīvi un ir pakļauti kosmosa harmonijas likumam – grieķu kosmosā, kas ir dievišķs un skaists, tomēr nevar notikt kaut kas neparedzams kā spontāns brīvības apliecinājums: "Jebkas, kas apdraud kosmisko harmoniju un nav izskaidrojams ar "prātu" (*logos*), kurš saved visas lietas kopā un vada tās uz šo harmoniju un vienotību, ir noraidīts un nosodīts. Tas pats attiecas uz cilvēku."²⁷⁰

Un pats svarīgākais – Zizioulas norāda uz estētisko un antropoloģisko šī pasaules skatījuma aspektu: "Cilvēka vieta šajā vienotajā harmonijas un prāta pasaulē ir antīkās Grieķu traģēdijas tēma."²⁷¹ Tātad, tieši teātrī grieķu antīkajā filozofijā parādās jēdziens *prosópon*. Pirmkārt, tāpēc, ka uz teātra skatuves norisinās grieķu mitoloģijas cilvēciskā drāma, kas ietver konfliktu starp cilvēka brīvību un *logosu* kā nepieciešamību, ko paredz kosmosa veselums un harmonijas likums. Otrkārt – kas būtiski, grieķu teātra, īpaši traģēdijas būtība ir cilvēka brīvības alkās kļūt brīvam tādā nozīmē, kā apliecināt savu personu kā citādību cīņā ar dieviem. Tāpēc *prosópon* viena no būtiskām nozīmēm arī ir teātra maska.

Platonismā "pasaule neeksistē priekš cilvēka, bet cilvēks eksistē priekš tās"²⁷² – šādā pasaulē cilvēka brīvība ir ierobežota, jo to, kas viņš ir, nosaka attiecības, kurās viņš ir iesaistīts un kopība, kuras daļa viņš ir, un par kuras harmoniju viņš ir atbildīgs. Un tieši tāpēc šādā pasaulē persona ir 'maska' kā sociāla loma vai 'seja', ko cilvēks pieņem, pielāgojoties situācijai. Šādā pasaulē 'personai' nav savas 'hipostāzes' kā dabas vai būtības, sava ontoloģiskā satura.

Tomēr šai konfliktā, traģiskajās attiecībās, ko rada ārējā maska ar cilvēka iekšējām brīvības alkām, dzimst noteikta cilvēciskā identitāte kā iekšējā 'hipostāze', būtība kā citādība. Antīkajā pasaulē cilvēks bija 'persona' tikai tad, kad viņš savai esamībai ir kaut ko 'pievienojis' (kā masku), raksta Zizioulas – tādējādi 'persona' un 'hipostāze' kā cilvēks un viņa būtība paliek nošķirti jēdzieni, kuru traģiskā plaisa radīja situāciju, ka ārēji spēki noteica cilvēka esamību. Lai šo plaisu starp cilvēka brīvību un esamību pārvarētu, bija nepieciešami divi apstākļi²⁷³ – vai nu (*) jauna kosmoloģija, kas nebija pakļauta nepieciešamībai, vai (***) jauns, ontoloģisks

²⁶⁶ Aristotelis, *Politica*, I, 2, 1253a.

²⁶⁷ Zizioulas, John (1985) *Being as Communion*, Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, p. 29.

²⁶⁸ Pēc Zizioulas, John (1985) *Being as Communion*, Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, p. 31. (Parmenides, Frgm. 5d, 7.)

²⁶⁹ Pēc Ibid., (Heraclitus, Frgm. 89, 73.)

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Platons, *Likumi*, X gr. 903C-D.

²⁷³ Zizioulas, John (1985) *Being as Communion*, Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, p. 35.

skatījums uz cilvēku, kas apvienotu *personas* konfliktējošās daļas – masku kā ārēji nosacīto identitāti ar cilvēka personisko citādību un būtību – esamību vai eksistenci.

Kā redzēsīm vēlāk, pirmo apstākli nodrošināja kristietības izaicinājums antīkajai pasaulei, otro – grieķu apofātiskā ontoloģija. Kristietības izaicinājums grieķu filozofijai (102.lpp.) radīja jaunu – kristīgo ontoloģiju, kuras ietvaros tiek radīts personas jēdziens un piepildīta tā nozīme, ietverot gan personisko, unikālo, gan cilvēka eksistences attiecību – relacionālo pamatu. Turklāt, ja mēs šodien varam runāt par ‘personas identitāti’ vai ‘personu’ kā personību, zīmīgi, ka šis jēdziens vēsturiski un eksistenciāli ir “tīri patristiskās domas produkts. Bez tās personības dziļākā nozīme nevar tikt ne saprasta, ne attaisnota”.²⁷⁴

Savukārt ‘indivīds’ ir Romiešu ‘personas’ jēdziens, un visticamāk, ir atvedināts no grieķu ekvivalenta, kas antropoloģiski vairāk tiek izprasts kā individualitāte, savukārt socioloģiski un likumiski orientēti pārmantojies savā antīkajā nozīmē – kā maska, sabiedriskā loma: “*Persona* ir loma, kuru kāds spēlē savās sabiedriskajās vai likumiskajās attiecībās, morāla vai “legāla” persona, kam ne kolektīvi, ne individuāli nav nekāda sakara ar personas *ontoloģiju*.”²⁷⁵ Cilvēks kā personība šeit tiek gan identificēts kā atšķirīgs no pārējiem, iegūstot savu publisko identitāti, gan vienlaikus pakārtojas sabiedriskajai kopībai – gluži kā grieķu traģēdijā. Zizioulas norāda, ka mūsdienu socioloģija un politizētais cilvēks nevar tikt saprasts bez atsauces uz šo romiešu personas jēdzienu.

Šeit jāpiebilst, ka darbā “*Persona un eros*” Janara fokusējas uz ontoloģisko vārda *prosōpon* nozīmi, kas ietver šo attiecību un savstarpējības motīvu un kas ir pārmantojies un formulēts grieķu kristīgajā ontoloģijā, kuru kā filozofiski teoloģisku revolūciju grieķu kultūras telpā izveidoja Baznīcas tēvi, pārņemot grieķu cilvēka izpratnes apofātisko dabu, kas savā būtībā kā cilvēciskā patiesība (*aletheia*) – personiskā citādība, realizējas attiecībās. Šī ontoloģija nozīmē, ka esamība jeb realitāte kā “viss, kas ir, kļūst redzams tikai saistībā ar cilvēku, atklājas tikai attiecībās, kas atklāj personas citādību. Citiem vārdiem sakot, cilvēks un esamība ir attiecību jēdzieni, un šīs attiecības izvirza ontoloģisko jautājumu. Būtnes ir kā attiecību princips (*logos*) ar personu. Būtņu patiesība (*a-letheia*) vai aizmirstība (*lethe*) tiek identificēta ar to attiecībām vai ne-attiecībām ar cilvēku.”²⁷⁶

Janara parāda, ka jau antīkajā grieķu filozofijā šī personas kā attiecību izpratne, kuru iemieso valoda, ietilpst grieķu pasaules skatījumā uz patiesību kā piedalīšanos kopībā vai kopienā – sabiedriskā un kosmiskā, kur cilvēki personiskās attiecībās definē fizisko realitāti kā personisku atklāsmi: “Pasaule ir sakārtota (*kata kosmon*) atklāsme – tā ir skaistuma kategorija, un skaistums nozīmē personisku atšķirību, kas tiek apstiprināta attiecību ietvaros.”²⁷⁷

²⁷⁴ Zizioulas, John (1985) *Being as Communion*, Crestwood, NY: St Vladimir’s Seminary Press, p. 27.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁶ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 19.

²⁷⁷ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 73.

Janara norāda, ka grieķu filozofiskajā literatūrā, agrīnās kristietības un viduslaiku darbos, jautājums par esamību fokusējas ap jautājumu par cilvēku un jautājumu par mīlestību – *eros*. Savukārt *eros*, ko visbiežāk saprot kā juteklisku iekāri, nav tikai bioloģiska vai psiholoģiska parādība, bet eksistences viens no pamata aspektiem, kas motivē cilvēku atvērties attiecībām ar pasauli un ar citu – tāpēc *eros* ir “unikāls eksistences veids” kā “eksistences un zināšanu vienotība”.²⁷⁸ Sv. Maksims Apliecinātājs raksta: “Tā kā dievišķais eksistē kā *eros* un kustas kā *agápē*, tas piesaista sev kā sava *eros* un *agápē* objektus tās lietas, kas ir atvērtas *eros* un *agápē*. Un tagad, lai runātu vēl skaidrāk: no vienas puses, tas pārvietojas, radot dziļi iesakņojušās *eros* un *agápē* attiecības tajos, kas to uztver, un, no otras puses, tas piesaista, piesaistot pēc savas būtības to vēlmes, kas tiek piesaistīti tam.”²⁷⁹ *Eros* ir dinamisks spēks un enerģija, kas virza cilvēku gan uz sevis izzināšanu, gan un uz attiecību realizēšanu ar citiem cilvēkiem – tāpēc cilvēks ir primāri attiecību būtne.

Janara parāda, ka sengrieķu ontoloģijā realitāte tiek saprasta attiecībās – caur racionālu harmoniju un dinamisku kārtību, piedaloties kosmosa likumos kā vispārējā Esamības īstenošanā veido skaistuma attiecības. Esamība un skaistums kā estētika caurauž viena otru – esamība ir estētiska, un personiskais ir saistīts ar kopīgo – kosmisko.



Psīhi atdzīvina Erosa skūpsts
Antonio Kanova, 1793

²⁷⁸ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 180.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

Skaistums atklājas kā aicinājums uz esamības pilnību, realizējoties attiecībās, bet kas vienmēr paliek nesasniedzams – *eros*, mīlestības eksistenciālā dimensija ir saistīta ar pasaules skaistuma pieredzi, kurā atklājas cilvēka vajadzība pēc attiecībām: “Mūsu personisko attiecību un sevis atdošanas vājums [vai nespēja] padara skaistumu par agonējošām slāpēm pēc nesasniedzama papildījuma. Skaistais pierādās kā traģisks strupceļš.”²⁸⁰

Tādējādi apofātisms parādās ne tikai kā negatīvās teoloģijas raksturojums, bet atklājas kā daudz plašāks un nozīmīgāks jēdziens. Šeit parādās *grieķiskā* patiesība (*aletheia*) kā eksistenciāls notikums, kas realizējas dinamikās personiskās attiecībās, jo tiešā viedā tā sasniedzama nav – tai var tuvojies caur ‘trešo’ – skaistumu, attiecībām, mākslu, kur atklājas cita personiskā citādība kā princips – radīšanas *logos*. Savukārt prāta (*nous*) racionalitāte kā augstākā visu dvēseles spēju realizācija ir reizē gan zināšanas, gan esamības veids – prāts nav utilitāri mērķtiecīgs, vērsts uz produktīvu realizāciju vai sevis aktualizēšanu, bet norisinās kā piedalīšanās esamībā un attiecībās ar citu *ek-stasis*²⁸¹ – sevis transcendēšanā, sava egoisma un individualitātes pārvarēšanā attiecībās ar citu – tas arī ir *eros*.

Ekstāze jeb ‘*ek-stasis*’ ir sengrieķu filozofijas jēdziens un Janara attiecību ontoloģijas kontekstā ietver vairākus nozīmju slāņus – gan eksistenciālo, gan teoloģisko dimensiju. Eksistenciāli tas nozīmē cilvēka spēju pārvarēt sevi, tikt pāri sava individuālā ego izolētajai eksistencei un iesaistīties autentiskās attiecībās ar citiem un pasauli. Cilvēka eksistence pēc būtības ir relatīva un virzīta ārpus sevis, lai sastaptos ar Citu un īstenotu autentisku brīvību un papildītu cilvēka potenciālu. Pēc būtības ‘*ek-stasis*’ jēdziens kā estētiska pieredze sasaucas gan ar katarses (*catharsis*), gan ar kontemplācijas (*theōria*) jēdzieniem antīkajā filozofijā, jo ietver cilvēka dvēseles pieredzi. Taču teoloģiski ‘*ek-stasis*’ iegūst dziļāku nozīmi caur ortodoksālās teoloģijas pestīšanas – teozes jeb dievišķošanas (*theosis*²⁸²) doktrīnu. Tā ietver cilvēka virzību uz dziļāku vienotību ar Dievu, pārvarot individualitāti un egoismu un ietver aicinājumu cilvēkam piedalīties dievišķajā un kļūt pilnīgam savā būtībā; ‘*ek-stasis*’ ir aicinājums gan uz autentisku brīvību, gan arī vienīgais ceļš uz vienotību ar Dievu, kas notiek cilvēka dinamiskās attiecībās realizējot savu dabu – attiecības.

Kristosa Janara pieeja jautājumam par cilvēku, kuru viņš izstrādā savā ‘attiecību ontoloģijā’ polemizē ar Rietumu filozofiju, teoloģiju un antropoloģiju un tiecas pārskatīt cilvēka kā indivīda izpratni un tās konsekvences. Janara norāda, ka mēģinājums definēt cilvēku vai

²⁸⁰ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 83.

²⁸¹ “*Ek-stasis* (no gr. *exo-istamai*, “stāvēt ārpusē”) jeb ekstāze nozīmē sevis transcendēšanu no dabiski dotās intelektualizācijas spējas uz personiskās aktualizācijas citādību, no objektīvās konvencionalitātes pašsaprotamības un dabiski dotās būtības izpratnes uz universālu eksistenciālām attiecībām. Sk. Yannaras, Christos. (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 20.

²⁸² Teoze jeb dievišķošanas (*theosis*) ir ortodoksālās kristietības pestīšanas doktrīna, kas ietver cilvēka Dievlīdzības atgūšanu. Saskaņā ar Baznīcas tēviem Pestīšana ietver visas cilvēka personas “*teozī*” (dievišķošanu) Kristū; tas nozīmē, ka cilvēks kļūst līdzīgs Kristum, līdz identitātei ar Viņu; tā ietver Kristus prāta iegūšanu (2.Kor 2:16), un tā nozīmē līdzdalību pašā Viņa Dzīvē – Dieva dzīvē. Sk. Veniamin, Christopher (2013) *The Orthodox understanding of salvation: theosis in Scripture and tradition*. Mount Tabor Publishing.

lietas pašas par sevi, neietverot tās attiecībās ar to, kas tās definē, ir patvaļīgs pieņēmums, kas konstituē neiespējamu situāciju – ‘attiecības bez attiecībām’. Viņš uzsver, ka šāds skatījums ir Rietumu tradīcijas intelektuāls konstrukts, kas Rietumu filozofijā ir klātesošs līdz pat fenomenoloģijai, kad to pirmais pamatoti izaicināja Heidegers. Taču Janara atzīmē, ka Heidegers nepietuvojās²⁸³ grieķu patiesības izpratnei, kas balstījās attiecībās un kopīgā patiesības pārbaudē ceļā uz augstāko likumu atklāšanu, kas arī ietver patiesības kā atklāšanās, atklāsmes personiskās klātbūtnes un pieredzes aspektu, kas vēlāk kļuva par pamatu kristietības apofātiskajai ontoloģijai.

Atgriežoties pie sengrieķu filozofijas patiesības izpratnes un tās nozīmes šodien – Janara norāda uz attiecību aspektu, kas ir iekodēts *logosā* – grieķiem intelekta kontemplācija (*theōria*) un filozofija kā ‘gudrības mīlestība’ nav abstrakta teoretizēšana; tā “interpretē veidu, kādā tiek īstenota dzīve, *veidu*, kādā tiek īstenots tas, kas *ir*. [...] Tas, ko mēs saucam par *logos* (saprāts, princips, attiecība vai *ratio*), ir faktiskais attiecību notikums; tā ir esamība *attiecībā pret* personu, kas to uztver. Esoša lieta ir eksistējoša attiecībā pret tās esamības fakta uztvērēju; tā eksistē tikai kā izpausme un klātbūtne, t. i., kā *logoss*²⁸⁴ – domāšana ir esamība”.²⁸⁵

Pat, ja mēs intelektuāli nošķiram pastāvošās lietas attiecības no tās esamības, jāatzīst, ka pastāvošās lietas priekšnosacījums ir racionāls – *attiecību* notikums.²⁸⁶ Tomēr, kā minēts, grieķu pasaules skatījumā *logosam* kā mūžīgajam principam ir pakļauts pat dievišķais radītājs – *demiurgs*,²⁸⁷ un visa attiecību racionalitātes sistēma nepieļauj brīvību kā eksistenciālu notikumu, radošu pārstiegumu vai pārrāvumu. Lai gan šī loģika ir dinamiska, tā ir kvalitatīvi iepriekšnoteikta attiecību realizācija saskaņā ar *logosu*, kur patiesība kā atsauce uz pirmo principu (Dievu) ir loģiska nepieciešamība – visas cilvēka aktivitātes ir pakārtotas inteligibļajai realitātes loģikai, – tādējādi vēsture sengrieķu ontoloģijā ir problemātisks jautājums.²⁸⁸

Tas ir viens no aspektiem, kuru dēļ Ransjērs savā estētikas koncepcijā noraida Platonisko filozofiju kā hierarhisku, politiku kā autoritāru un attiecīgi mākslu cenzūru, kas balstās ētiskā²⁸⁹ dzejdaru novērtējumā, jo viss, kas šajā sistēmā tiek darīts un radīts – *technē*, savu esamību iegūst tikai attiecībās ar *logosu* – patiesu prototipu; te nav vietas attiecību pārrāvumam, vai brīvai spontanitātei. Protams, tā ir atsauce uz dižo dzejnieku un dramaturgu izraidīšanu no Platona “Valsts”, kas bieži tiek tulkota kā atbalsts mākslas cenzūrai saskaņā

²⁸³ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p.281.

²⁸⁴ “Šķiet, ka *logoss* ir liecinieks parādībām un parādības – *logosam*” Pēc Yannaras, Christos. *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, USA, 2015, p. 30. (Aristotelis, *Par debesīm*).

²⁸⁵ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, USA, p. 30.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁸⁷ Platons, *Tīmajs*, 2913.

²⁸⁸ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 195.

²⁸⁹ Rancièr, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, p. 20-12.

ar morāliem apsvērumiem, kur indivīds tiek pakļauts polisas hierarhiskajai kārtībai. Vai tā ir cenzūra mūsdienu izpratnē? Politiski autoritārs žests, kas apspiež cilvēku?

Šī tēma filozofijas vēsturē epizodiski aktualizējās, taču kā būtisku vēlos izvirzīt 20. gadsimta filozofa Hansa-Georga Gadamera interpretāciju, kuru viņš izvērš hermeneitiskajā esejā “Platons un dzejnieki”, vienlaikus parādot gan hermeneitikas nozīmi Rietumu filozofijā, gan atklājot Platona filozofijas apofātisko, nepateikto jēgu. Tas, ko Gadamers saka – šī šokējošā epizode ietver ko vairāk par pedagoģisku morālismu vai politisku cenzūru, ņemot vērā tā laika Homēra autoritāti Grieķijas mākslā un izglītībā, kad “visas zināšanas, jebkurā jomā bija pieņemts pamatot, atsaucoties uz Homēru (kā kristiešu rakstnieki tās pamatoja Bībelē).”²⁹⁰

Gadamera interpretācijā Platona kritika nav *paideia*,²⁹¹ tā nav “‘dzejas kritika’ vai Homēra dzejas kritika [..]; Platona kritika vairs nav poētiska mīta kritika. [..] Viņš to iznīcina. Tādā mērā, ka šī kritika kļūst par uzbrukumu grieķu kultūras pamatiem un grieķu vēstures mums atstātajam mantojumam”.²⁹²



Homēra apoteoze
Žans Ogists Dominiks Engrs, 1827

²⁹⁰ Gadamer Hans-Georg (1980) *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, tr. P. C. Smith, New Haven & London: Yale University Press.

²⁹¹ Grieķu vārds “*paideia*” (*παιδεία*) apzīmē izglītību un ietver gan formālo izglītību, gan neformālo inkulturāciju. *Paideia* tradicionāli tika iedalīta divās daļās: kultūras izglītība (*mousikē*), kas ietvēra mūzas, piemēram, dzeju, dziedāšanu un instrumentu spēli, un fiziskā izglītība (*gymnastikē*), kas ietvēra cīņu, vieglatlētikas un vingrinājumus, kuri varēja noderēt kā apmācība cīņai. <https://iep.utm.edu/plato-academy/>

²⁹² Gadamer Hans-Georg (1980) *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, tr. P. C. Smith, New Haven & London: Yale University Press.

Manuprāt, ar šo soli Platons paveic paradigmātisko pavērsienu ‘no mīta uz *logosu*’, iezīmējot Rietumu filozofiskās tradīcijas sākumu, jo izveido domas distanci no stihiskās mīta pasaules, kur “dzejnieka *enthousiasmos*²⁹³ apliecinājums ir pilns visbīstamākās neskaidrības”²⁹⁴ uz apzinātu garīgā likuma vērojumu – *theōria*, vienlaicīgi apliecinot mimēzes nozīmi nevis vienkārši kā atdarināšanu, bet kā mācīšanos, cilvēka dvēseles formēšanos. Kā raksta Janara: “Tādējādi platoniskās ontoloģijas ietvaros indivīds un subjektīvais iegūst savu ontoloģisko saturu no vispārīgā un universālā. Tā ir idejas imitācija, jēgpilna idejas kopija.”²⁹⁵ Šeit iezīmējas imitācijas jeb mimēzes kā mākslas un gara pasaules tēlainības loma attiecībā pret cilvēka dvēseli, kas sevi tajā var vai nu atcerēties patiesībā, vai aizmirst, attēlojot ilūzijas, jo “paver ceļu sofistu spēlei ar kaislībām, lai tās iefiltrētos cilvēka sirdī.”²⁹⁶ Mimēze attiecas kā uz mākslu kā fikciju un ilūziju, tā uz cilvēka dvēseli – skatītāja uztveri un esamību, tātad – realitāti, un nošķirt ilūziju – fikciju no patiesības – realitātes ir galvenais uzdevums. Tāpēc Platona valsts nav politiska konstrukcija, šī valsts ir iespējama tikai filozofijā – tā ir “paradigma debesīs” cilvēkam, kurš vēlas sakārtot sevi un savu iekšējo būtību. Tās vienīgā jēga ir dot cilvēkam iespēju atpazīt sevi paradigmā.”²⁹⁷

Platona “Valsts” ir cilvēka dvēseles alegorija kā mimēzes – realitātes tēlainības spēka atzišana, kur nevis dzejnieks, bet cilvēka dvēsele ir tā, kas beigu beigās atdarina patiesu prototipu: “Tādējādi ideālajā valstī, ko tagad attīsta Sokrats, poētiskā tradīcija tiek attīrīta līdz pilnīgai antīkā mantojuma likvidēšanai, jo nedrīkst būt vairāk liecinieku, kas atbalstītu sofistu patiesības sagrozījumus,”²⁹⁸ – jo tikai patiesība ir realitāte.

Platona “Valsts” ir mākslas darbs – valodas tēls, kura arhitektūras prototips ir cilvēka dvēsele, un tās jēga un pamats guļ iespējā atjaunot tādu dvēseles stāvokli un dzīves kārtību, kur morāli audzinoša dzeja nebūtu nepieciešama, jo amorāla gluži vienkārši netiktu radīta, uztverta un pieņemta. Tā saucamā pedagoģiskā dzeja, tostarp Homērs, kuru Platons izraida no šīs būves kopā ar visu sengrieķu tradīciju, pati par sevi norāda, ka kopienā/dvēselē/valstī valda ētoss, kurš vispār rada pēc tādas nepieciešamību. Ne velti vienīgā dzeja, ko Platons attaisno, ir slavas dziesmas dieviem un labiem cilvēkiem:²⁹⁹ “Slavēšanas dziesmā un tās formā, kas pārsniedz cilvēku sfēru, t. i., himnā dieviem, nepastāv draudi, ka varētu rasties

²⁹³ Šeit jāsaprot burtiski kā *en-thous-iasmos* jeb “piepildīts ar dieviem”.

²⁹⁴ Gadamer Hans-Georg (1980) *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, tr. P. C. Smith, New Haven & London: Yale University Press.

²⁹⁵ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 215.

²⁹⁶ Gadamer Hans-Georg (1980) *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, tr. P. C. Smith, New Haven & London: Yale University Press.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ “.. mums viņi [dzejnieki] ir jāmīl un jāslavē kā tie, kas dara labāko, ko spēj, un jāatzīst, ka Homērs ir poētiskākais no dzejniekiem un pirmais no traģiķiem, bet mums jāzina patiesība, ka mēs savā pilsētā nevaram pieļaut nekādu dzeju, izņemot himnas dieviem un labu cilvēku slavinājumus. Jo, ja jūs atļausiet iebraukt medainajai mūzai dzejā vai eposā, jūsu pilsētā valdīs prieks un sāpes, nevis likums [...] Platons, *Valsts*, X grāmata, 607e.

tā pašiznīcināšanās, ko izraisa spēcīgā dzejas maģiskā spēle.”³⁰⁰ Tikai spoguļojoties *logosā*, dvēsele dzīvo. Tāpēc, saka Gadamers, Platona darbs ir “patiesi mākslinieciski sagatavota prelūdiņa un priekšvārds tam, kas būs jāpabeidz vēlāk [..], sagatavot dvēseli labprātīgi atvērties likumam”³⁰¹ – patiesajam eksistences likumam. Kas to vēlāk pabeidz, un kas ir “patiesais eksistences likums”, ja uz Platona “Valsti” palūkojamies grieķu filozofijas vēsturiskā un metafiziskā, ne tikai politiskā vai konceptuālā perspektīvā? Vai Ransjēra iebildes Platonam paliek spēkā? Vai tās iztur ontoloģisko jautājumu? Vai mēs protam lasīt senos grieķus?



*Simpozists un hetaira – augstākās šķiras prostitūta
490–480 p. Kr.*

³⁰⁰ Platons, *Valsts*, X grāmata, 607e.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 72.

Iemiesotais Vārds un Dieva Attēls

Kā minēts iepriekš, kristietība bija radikāls izaicinājums grieķu filozofijai – tā bija divu fundamentāli nesavienojamu ontoloģiju – hellēnisma un kristietības – sastapšanās, transformējot antitēzi radošā sintēzē – kristīgajā ontoloģijā, ko 2.–5. gadsimtā izveidoja grieķu Baznīcas tēvi, t. s. lielie kapadoķieši.³⁰² Janāra to dēvē gan par grieķu filozofijas lielāko sasniegumu, gan par radikālu pārrāvumu filozofijas vēsturē, par ko daudzus gadsimtus Rietumos nebija zināms, jo filozofija un teoloģija vēlāk tika diezgan krasi nošķirtas.

Ja grieķiem patiesība un esamība bija abstrakts princips (Ideja, *logoss*, nekustīgais pirmkustinātājs u.tml.), tad kristietībā Dievs atklājas vēsturiski un personiski – Jēzus no Nācaretes nav anonīms princips vai kosmosa likums, bet konkrēta persona un Dieva klātbūtne – Dievam ir seja. *Logoss* iemiesojas kā paties Dievs un paties Cilvēks – Dievcilvēks (Gr. *θεάνθρωπος*, *theánthropos*; Lat. *deus homo*) – Kristus (*Χριστός*).³⁰³ Grieķiem Dieva iemiesošanās nebūtu iespējama, jo demiurģs pats ir saistīts ar savas būtības *logosu*, – tā būtu “loģiska pretruna, krustošanās ar citām sugām.”³⁰⁴

Grieķi sastapās ar Rietumu kristietības mācību,³⁰⁵ kas uzskatīja Dievu par vienotu esamību (*ousia*) ar absolūtu un vienotu dabu; kapadoķiešu tēvi to noraidīja līdz ar citām herēzēm,³⁰⁶ un izstrādāja Svētās Trejādības formulējumu.³⁰⁷ Viņi sasaistīja Dieva būtību (*ousia*) un sintezēja grieķu personas jēdzienus (*prosopon* un *hupostasis*³⁰⁸), radot kristietības ontoloģiju – Dievs

³⁰² “.. ja mēs mēģinātu vienkārši uzskaitīt to cilvēku vārdus, kuri veido šīs filozofijas nozares vadošo figūru plejādi, mums būtu jāatzīmē šādi: kā priekšgājēji un dibinātāji - Ignācijs no Antiohijas, Irenejs no Lionas un Aleksandrijas Atanasijš; kā lielākie autori – lielie kapadoķieši – Bazilijs no Cēzarejas, Gregors no Nazianzas un Gregors no Nisas; kā vispilnīgākās filozofiskās sintēzes radītājs - Maksims Apliecinātājs ar saviem priekšgājējiem tajā pašā darbā – Leontu no Bizantijas un Teodoru no Raithu, kā arī viņa pēcteči tās sistemātiskajā izstrādē – Damaskas Jānis un Fotijs Lielais; un beidzot ar pēdējo īpaši uztverošu un tāpēc radikālu grieķu identitātes nošķiršanu no Eiropas renesanses – XIV gadsimtā – ar Gregoru Palamas un Nilu un Nikolaju Kavasilu.” Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 200.

³⁰³ “Kristus” (gr. Christos, *Χριστός*) – “svaidītais”, “Mesija” <https://biblehub.com/greek/5547.htm>

³⁰⁴ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 197.

³⁰⁵ Monarhiānisms (*monarchia* – “vienīgais valdnieks”) – ticība kristīgajai Trīsvienībai, kas nesadalītu Dieva vienotību (bija izplatīta 3. gs. sākumā). <https://tezaurs.lv/monarhianism>
Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 200.

³⁰⁶ “Kristum ir jābūt pilnībā Dievam un pilnībā cilvēkam. Katra herēze grauj kādu daļu no šī būtiskā apgalvojuma. Vai nu Kristus tika padarīts par mazāku par Dievu (ariānisms); vai arī Viņa cilvēcība tika tik ļoti atdalīta no Viņa dievišķības, ka Viņš kļuva par divām personām, nevis par vienu (nestoriānisms); vai arī Viņš netika parādīts kā patiesi cilvēcis (monofizitisms, monotelicisms). Katrs koncils aizstāvēja šo apgalvojumu.” Ware, Timothy. (1993) *The Orthodox Church*, UK: Penguin Group, p. 42.

³⁰⁷ Nikajas I koncils, saistīts ar Trīsvienības doktrīnu, notika 325. gadā un pievērsās teoloģiskiem strīdiem, tostarp Ārija mācībai, kurš noliedza Jēzus Kristus Dieva dabu. Nikajas koncils formulēja Nikajas ticības aplieciņu, kurā tika apstiprināta Kristus Dieva daba un formulēta Trīsvienības mācība – ticība vienam Dievam trīs personās: Tēvam, Dēlam (Jēzum Kristum) un Svētajam Garam.

³⁰⁸ Teoloģiskajā diskursā ‘*prosopon*’ var tulkot gan kā ‘*persona*’, gan kā ‘*hipostāze*’, un tas nozīmē atšķirīgu individuālu eksistenci vai personību Dievā vai starp cilvēkiem. Trīsvienības kontekstā ‘*prosopon*’ tiek lietots, lai atšķirtu trīs Personas (Tēvu, Dēlu un Svēto Garu), kurām ir kopīga dievišķā būtība. Katrai Trīsvienības Personai piemīt atšķirīgas īpašības, tām vienlaikus atrodoties pilnīgā vienotībā.

vienlaicīgi ir *viens* un *trejāds* (Dievs Tēvs, Dievs Dēls, Svētais gars) – prioritāti dodot nevis būtībai (kā esamībai), bet personiskām trejādā Dieva attiecībām: “Brīvībā un aiz mīlestības Viņš rada Dēlu un liek nākt Svētajam garam.”³⁰⁹

No tā izriet Dieva esamības izpratne, atsaucoties uz Dieva atbildi Mozum: “*Es Esmu, kas Es Esmu*”³¹⁰ (2.Moz. 3:14), kuru Sv. Gregors no Nazianzas skaidro tā: “Un kad Dievs runāja ar Mozu, viņš neteica “Es esmu esamība” (*hē ousia*), bet “Es Esmu, kas Es Esmu” (*ho on*); jo tas, kurš ir, nav no esamības, bet esamība ir no tā, kurš ir, jo tas, kurš ir, ir uzņēmis sevī visu esamību.”³¹¹ Grieķu – kapadoķiešu ontoloģija aizvietoja Rietumu mācību, kuras centrā bija esamība, ar perspektīvu, kur ontoloģiski primārās ir attiecības – mīlestība kā “*vienīgais* veids, kur Esamība ir realizēta hipostātiski kā brīvība un citādība.”³¹² Esamība ir brīvības notikums attiecībās, un realizējas darbībā (*energeia*) pasaulē, kur harmonija un skaistums vairs nav loģiska nepieciešamība, kā tas bija grieķu filozofijā, bet attiecību realizēšanās – esamība atklājas sevi atdodošā mīlestībā, piedalīšanās dievišķajās enerģijās.

Kristietība nesaskan ar daudzām Platona un Aristoteļa filozofijas idejām, tomēr tā pār-manto sengrieķu filozofijas ontoloģisko pieeju “jēdzienu *hypostasis* un *persona* identificēšanā: persona veido Esamības hipostāzi, veidu, kādā Esamība pastāv kā eksistenciāla realitāte. [...] Citiem vārdiem, nevis persona *ir*, pirms tā eksistē kā persona – persona nav predikāts, ko mēs pievienojam dotajam [...] Mēs zinām Esamību tikai kā personiskās citādības hipostāzi, un citādība nozīmē brīvību no jebkādas iepriekšnoteiktas dabas būtības”.³¹³ Par grieķu filozofijas nozīmi ortodoksālās tradīcijas un kristīgās ontoloģijas veidošanā liecina arī ikonās tradīcijā attēlotie grieķu pagānu filozofi – šādi sienu gleznojumi atrodami Lielajā Meteora klosterī Grieķijā, kā arī Lielajā Lavrā un Vatopedi klosterī Atona kalnā. Aleksandrijas Klements³¹⁴ pat apgalvojis, ka grieķu filozofijai – tās propedeutikai un paideia grieķu vidū bijusi līdzīga loma kā Mozus bauslībai jūdu vidū.

³⁰⁹ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 201.

³¹⁰ *Bībele*. (2017) 1965.g. revidētais teksts ar pielikumiem, Rīga: Latvijas Bībeles biedrība.

³¹¹ Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 207 (Gregory of Nazianzus *Oration* 45.3.)

³¹² *Ibid.* p. 205.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Clement of Alexandria, (198-203) *Stromata* (Στρώματα) jeb *Dažādības*. <http://www.earlychristianwritings.com/text/clement-stromata-book1.html> (11.01.2024.)



*Homērs, Tukidīds, Aristotelis, Platons un Plutarhs attēloti ikonogrāfiski
Katrs tur sava darba fragmentu, kas ir bijis Kristus priekšvēstnesis
Lielais Meteorona klosteris (Μεγάλο Μετέωρο) Meteora, Grieķija.*

Kristus iemiesošanās bija nepieciešama Dieva ienākšana nāvē, ko apustulis Pāvils apraksta kā kenozi – iztukšošanos:³¹⁵ “Kas, Dieva veidā būdams, [..] sevi iztukšoja (ἐκένωσεν), pieņemdams kalpa veidu, tapdams cilvēkiem līdzīgs; un, cilvēka kārtā būdams, Viņš pazemojās, kļūdams paklausīgs līdz nāvei [..]!” (Fil. 2:6-8) Tomēr radikālā sevis iztukšošana, bezgalīgajam pieņemot eksistenci laikā un telpā, nemainīja Dieva dabu un “pazemošanās” līdz “kalpa” stāvoklim kā cilvēka mirstības pieņemšana atklāj paradoksālo un neizprotamo Dieva būtību – Dievs paliek Dievs, kurš ar nāvi iznīcina nāvi. Šādā aspektā Dievs atklājas nevis suverēna vara sevī, bet personiska un sevi atdodoša mīlestība – Kristus pilnīgā ziedošanās cilvēkiem zemes dzīvē, upuris nāvē un augšāmcelšanās atklāj Dieva dzīvudarošo mīlestību: “Mēs saucam par “kenozi” Logosa dievišķības dinamisko “pašatklāsmi” kopības attiecībās ar cilvēka dabu, attiecībās, kas mums atklāj “iztukšošanos” no ikviena eksistenciālās noslēgtības elementa. Tas ir jauns eksistences veids cilvēciskās pieredzes un cilvēcisko domāšanas kategoriju izpratnē.”³¹⁶

³¹⁵ Kenosis – (no gr. *kenóō*: κενώω) iztukšot, atņemt saturu. <https://biblehub.com/greek/2758.htm>

³¹⁶ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 256.



*Pareizticības triumfs
Konstantinopole, ap 1400*

Kapadoķiešu mācība par Trejādību uzsvēra cilvēka kā Dieva tēla (gr. *eikōn*) koncepciju, kas sakņojas mācībā par *Imago Dei*, un uzsvēra ticību, ka cilvēks ir radīts pēc Dieva tēla un līdzības. Kapadoķiešu tēvi uzsvēra Kristus iemiesošanās nozīmi, apliecinot dievišķās un cilvēciskās dabas savienību Jēzū Kristū. Šī teoloģiskā perspektīva veidoja pareizticīgo izpratni par ikonu, kas tika dogmatizēta³¹⁷ liturģiskajā tradīcijā, un ļāva pretoties ikonoklasma herēzēm,³¹⁸ ļaujot godināt ikonas Dieva pielūgsmē dažus gadsimtus vēlāk. Austrumu baznīca Lielā gavēņa pirmajā svētdienā atzīmē Pareizticības triumfu – svētkus par piemiņu ikonu izmantošanas atjaunošanai baznīcā – pareizticības uzvaru pār ikonoklasmu.³¹⁹

³¹⁷ Nikajas II koncils – 787: <https://www.papalencyclicals.net/councils/ecum07.htm> (14.01.2024.)

1. Ja kāds neatzīst, ka Kristus, mūsu Dievs, var būt pārstāvēts savā cilvēcībā, *anatēma*.
2. Ja kāds neatzīst Evaņģēlija ainu attēlojumu mākslā, *anatēma*.
3. Ja kāds *neslavē* šādus attēlojumus kā Tā Kunga un Viņa svēto aizstāvēšanu, *anatēma*.
4. Ja kāds *noraida* kādu *rakstītu vai nerakstītu* baznīcas tradīciju, *anatēma*.

³¹⁸ Nikajas II koncils 787. g. risināja vairākus gadsimtus ilgušo ikonoklasma strīdu, par ikonu godināšanu. Ikonoklasti iebilda pret reliģisko attēlu (ikonu) izmantošanu dievkalpojumā, savukārt ikonofili aizstāvēja ikonu godināšanu kā likumīgu un būtisku ticības dzīvī. Nikajas II koncils pamatoja ikonu lietošanu dievkalpojumā un nosodīja ikonoklasma herēzi – ikonas nav pielūgsmes priekšmeti, bet tās tiek godātas kā Kristus, Jaunavas Marijas un svēto attēli.

³¹⁹ “Strīdi par Kristus personu nebeidzās līdz ar 681. gada koncilu, bet gan citā formā turpinājās astotajā un devītajā gadsimtā. Cīņas centrā bija svētās ikonas, Kristus, Dievmātes un svēto attēli, kurus glabāja un godināja gan baznīcās, gan privātmājās. Ikonoklasti, kas aizdomīgi izturējās pret jebkuru reliģisko mākslu, kurā attēlots cilvēks vai Dievs, pieprasīja iznīcināt ikonas; pretējā pusē, ikonofili, aizstāvēja ikonu vietu Baznīcas dzīvē. Šī cīņa nebija tikai konflikts starp divām kristīgās mākslas koncepcijām. Tajā bija iesaistīti dziļāki jautājumi: Kristus cilvēciskās dabas raksturs, kristīgā attieksme pret matēriju, kristīgās pestīšanas patiesā nozīme.” Ware, Timothy. (1993) *The Orthodox Church*, UK: Penguin Group, p. 57.

Kristietība pauž atklāsmes patiesību, ka Dievs rada nevis kā zinātnieks, bet kā mākslinieks,³²⁰ – Kristus ir neredzamā, neattēlojamā Dieva attēls.³²¹ Tā ir neiespējama un paradoksāla Dieva iejaukšanās pasaulē – gan personīga, gan kosmiska un pārvar virkni filozofisku, estētisku un ontoloģisku dihotomiju, kuras ilgu gadsimtu nodarbināja dzejniekus, filozofus un māksliniekus, un nodarbina vēl šodien. Minēšu vien dažas – kristietība gan izaicina, gan pārvar duālismu starp

- debesīm un zemi (*Iesākumā Dievs radīja debesis un zemi.* 1.Moz 1:1),
- gaismu un tumsu (*Gaisma spīd tumsībā, un tumsība to neuzņēma.* Jņ.ev.1:5),
- dvēseli un miesu (*Un vārds tapa miesa un mājāja mūsu vidū.* Jņ.ev.1:14),
- neredzamo un redzamo (*Dēls ir neredzamā Dieva attēls, visas radības pirmdzimtais.* Kol. 1:15),
- vārdu un attēlu (*Iesākumā bija Vārds, un Vārds bija pie Dieva, un Vārds bija Dievs.* Jņ.ev.1:1),

un daudzas citas, kas nošķir un saista materiālo un garīgo, juteklisko un saprotamo, *pathos un logos* realitātes.

Estētikā tik būtiskās attēla un vārda attiecības atklājas Kristū kā “iemiesotā Vārdā” (*Iesākumā bija Vārds, un Vārds bija pie Dieva, un Vārds bija Dievs.* Jņ.ev.1:1-2), gan kā “Dieva attēla” (*Dēls ir neredzamā Dieva attēls.*³²² Kol. 1:15).

Ja Rietumu teoloģiskajā tradīcijā uzsvars izsenis bijis uz cilvēka attiecībām ar Dievu caur Vārdu – tas ietverts protestantu t. s. ‘*sola scriptura*’³²³ doktrīnā, kas Svētos Rakstus uzskata par vienīgo ticības un prakses autoritāti, tad Austrumu tradīcijā vienlīdz svarīga loma ir Kristum kā Dieva attēlam. Vladimirs Loskis, teologs, kurš ietekmējis Janara teoloģiski filozofisko domu, savā darbā “Pēc Dieva tēla un līdzības” (*In the Image and Likeness of God*) min virkni protestantu teologu,³²⁴ kuri *Imago Dei* doktrīnu noraida, tāpēc, ka tā neesot atrodama Vecajā Derībā. Loskis parāda, ka ortodoksālajā tradīcijā tā ir pacelta līdz pat “attēla teoloģijas” līmenim un vispār nav tēmas, kuru varētu pilnībā izolēt no jautājuma par attēlu, neriskējot to pavisam atraut no dzīvās tradīcijas. Loskis atsaucas, piemēram, uz “Gudrības grāmatu” (1. gs. p. Kr.),³²⁵ kur “Gudrība ir visuma līdzradītāja, kas padara Dievu zināmu radībā: viņa ir

³²⁰ Fr. Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, California: Sebastian Press, p. 10.

³²¹ *Eikón* (gr. *eikō*, “būt līdzīgam”) – ‘spoguļveidīgs atveidojums,’ kas attiecas uz to, kas ir ļoti līdzīgs (piemēram, “augstas izšķirtspējas” projekcija, kā to nosaka konteksts). Attēls (*eikón*) precīzi atspoguļo savu avotu (to, kam tas tieši atbilst). Piemēram, Kristus ir pats Dieva tēls augstākā izpaušmē (2. Kor. 4, 4; Kol 1, 15).

³²² *He is the image of the invisible God – ὅς ἐστιν εἰκὼν τοῦ θεοῦ* <https://biblehub.com/greek/1504.htm>

³²³ *Sola scriptura* (lat. “tikai pēc Svētajiem Rakstiem”) protestantu reformācijas doktrinārais princips, ko ievēroja daudzi reformatori, kuri mācīja, ka Svēto Rakstu autentiskumu nosaka teksta izšķirošā izcilība, kā arī Svētā Gara personīgā liecība katra cilvēka sirdī.

³²⁴ Lossky, Vladimir (1975) *In the Image and Likeness of God*, St. Vladimir’s Seminary Press, p. 126.

³²⁵ “Gudrības grāmata” – grieķu valodā sarakstīta 1. gs. p. Kr., pilnā apjomā nav iekļauta protestantu Bībeles kanonā.

mūžīgās gaismas atspulgs (gr. *apaugasma, ἀπαύγασμα*), “Dieva darbības nevainojams spogulis” un “viņa labestības attēls (gr. *eikon, εἰκών*)”.³²⁶ Ikonogrāfija apvieno³²⁷ Vecās un Jaunās derības Dieva atklāsmi kā attēla teoloģija un teoloģiska antropoloģija, jo cilvēks pats atklājas kā *ikona*.

Cilvēks kā Dieva tēls – ikona atklājas jebkurā ortodoksālajā ikonā, ja iedziļinās tās teoloģiskajā nozīmē. Pareizticīgo mūks un teologs Maksimos Konstas no Hārvardas Universitātes Teoloģijas skolas savā darbā “Redzēšanas māksla: ortodoksālās ikonogrāfijas paradokss un uztvere”³²⁸ veic vairāku kanonisko ikonu teoloģisko analīzi, atklājot ikonas estētiskajā pieredzē ietvertu paradoksālo skatienu konstituēšanu, kas atklāj garīgo patiesību. Pievērsīšos vienai ikonai, lai uzrādītu teoloģisko, antropoloģisko saistību starp attēla un vārda realitāti un to, kā attēlojuma formas ietekmē skatienu, uztveri un estētisko pieredzi.

Attēlā redzamā ikona, kas atrodas Sv. Katrīnas klosterī Sinaja kalnā, ir senākā saglabājusies koka ikona, kurā attēlots Kristus Visavaldītāja tēlā un tai piemīt visas Kristus iezīmes, kas tika iedibinātas Bizantijas mākslā.



Kristus Visavaldītājs (Pantocrator)
Sv. Katrīnas klosteris, Sinaja, 548–560

³²⁶ “Gudrības grāmata” – grieķu valodā sarakstīta 1. gs. p. Kr., pilnā apjomā nav iekļauta protestantu Bībeles kanonā, p. 127.

³²⁷ 8. un 9. gs. Austrumu kristīgajā baznīcā norisinājās ikonoklasma strīds par teoloģisko nostāju attiecībā uz reliģisko attēlu (ikonu) izmantošanu dievkalpojumos. Ikonoklasti centās to aizliegt, uzskatot par elkdievību, taču ikonofīli guva virsroku, un baznīca Nikajas koncilā 787. g. oficiāli sankcionēja ikonu izmantošanu dievkalpojumos. Ikonas tika uzskatītas par līdzekli, kas palīdz tuvoties Dievam.

³²⁸ Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, California: Sebastian Press.

Sākumā šķiet, seja ir attēlota frontāli, tomēr tā tas nav. Ielūkojoties uzmanīgāk, redzam, ka Kristus ķermenis ir pagriezies, jo pleci nav vienā līmenī un arī seja nav orientēta simetriski attiecībā pret pagrieziena leņķi. Arī acis – to skatiens un izmērs nav vienādi, tāpat kā uzacis un sejas vaibsti – abām tēla pusēm nav formālas vienotības ne attiecībā uz krāsām, ne gaismēmām, ne formām.

Šīs atšķirības kļūst skaidri saskatāmas, kad katru attēla pusi atspoguļojam pilnā attēlojumā: “Mūsu priekšā ir Jānusa-veida figūra, vienlaikus maiga un majestātiska, neliela un biedējoša, svārstīga starp ievainojamības un spēka poliēm.”³²⁹ No vienas puses, attēlojums rāda maigu, mīlošu tēlu, kura rokas tiecas svētīt vai pieskarties mums, no otras – redzam “smagnēju Titānu”³³⁰, soģi, kurš tur rokās autoritatīvās noslēpumu, dzīvības un atklāsmes grāmatas.



Spoguļtēli – *Kristus Visavaldītājs*
(*Pantocrator*)

Konstas sniedz teoloģisku šīs ikonas analīzi – tās forma, saturs, ikonogrāfiskie paņēmieni un tehnika – t. s. “apvērsta perspektīva” ar vairākiem fokusa punktiem – rada estētisku pieredzi, kas ietver vizuālus pārrāvumus, nesaskanību, un no skatītāja pieprasa jaunu skatīšanās veidu, uzmanību un aktivitāti – tēls mūsu apziņā veidojas sinerģiski ar attēloto. Attēlojuma duālā struktūra pauž Kristus divējādo dabu, kurā nesavienojamais turpina koeksistēt – Sīnajas

³²⁹ Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, California: Sebastian Press, p. 51.

³³⁰ Ibid.

Kristus apvieno gan žēlsirdību, gan taisnīgumu. Attēlots ir paties Dievs un paties cilvēks – Attēla un Vārda sinerģija ir cilvēka prototips – teoloģija, antropoloģija un ontoloģija vienlaikus. Ikonogrāfijā estētiski apvienojas attēla teoloģija un teoloģiskā antropoloģija, anagoģiskā³³¹ ceļā no tēla uz prototipu.³³² Šeit var saskatīt Platona filozofijas mantojumu, kurā ierakstītā dvēseles atmošanās un neuzticība jutekliskajai pasaulei, tiekšanās piedalīties patiesajā realitātē, ir cieši saistīta ar attēla un vizuālās pieredzes lomu tajā, ko mēs uzskatām par patiesu un reālu. Sokrats dialogā “Kratils” norāda uz attēlā ietverto mimētisko nepilnību kā novirzi no prototipa, attēlotā – tajā ir ietverta atšķirība no ‘realitātes’ – patiesi perfekts attēlojums kļūtu par prototipu.

Kristus kā iemiesotais Vārds un neredzamā Dieva attēls apvieno redzamo un neredzamo realitāti teoloģiskā estētikā, kur eksegēzē piepildās grieķu *theōria* nozīme kā apslēptās Rakstu jēgas saprašana³³³ – hermeneitika. Tas ir anagoģisks ceļš no redzamās – rakstītā vārda realitātes uz neredzamo (“no burta uz garu”) – Dieva iemiesošanās faktu, kā arī no Jēzus cilvēciskās realitātes uz Kristus Dieva dabu, kuru varam apcerēt prātā, kur robežas starp vārdu un attēlu kā diviem dažādiem attēlojuma veidiem sabrūk.

Sv. Damaskas Jānis darbā “Attēli” raksta: “Attēls ir līdzība, kas attēlo oriģinālu, ar noteiktu atšķirību, jo attēls nav kā tā oriģināls visos veidos.”³³⁴ Attēla līdzība ar oriģinālu un atšķirība no tā ir paradokss, kurš pārmantojas ikonogrāfijā – tā ir reizē gan prototips, gan ietver atkāpi no tā – tā ir prototipa klātbūtne. T. Konstas piebilst, ka “šādā nozīmē ikonas nav tik daudz caurspīdīgi logi, [...] bet drīzāk kā spoguļi, uz kuru virsmām mēs redzam nevis pašus objektus, bet tikai to sagrozītus atspulgu.”³³⁵ Ikonogrāfijā attēla teoloģija un teoloģiskā antropoloģija mums pauž to, ko raksta apustulis Pāvils: “Mēs tagad visu redzam mīklaini, kā spoguļi, bet tad vaigu vaigā.” (1.Kor. 13:12)

Ikonogrāfijas mākslinieciskie paņēmieni – *maniera bizantina*, attēlojums plaknē, krāsas, ‘apvērsta perspektīva’, atsacīšanās no telpiskā dziļuma un notikumu hronoloģijas u. c. paceļ grieķu *abstrakciju* līdz jaunam līmenim – tas, “kas ir konkrēts un specifisks, darbojas kā *simbols* dzīvei ‘patiesībā’, kas ir mīlestības un kopības attiecības: tas simbolizē, koordinē

³³¹ Anagoge (gr. *ἀναγωγή*), arī anagoģija, norāda uz kāpšanu augšup. Anagoģija ir izteikumu vai notikumu, īpaši Rakstu eksegēzes, mistiskas vai garīgas interpretācijas metode, kas atklāj alūzijas uz pēcnāves dzīvi. <https://www.britannica.com/topic/biblical-literature/Other-hermeneutical-principles#ref598276> (01.05.2024.)

³³² “Virzība no tēla uz arhetipu ir hermeneitisks process, kura pamatā ir pārliecība, ka saprātīgas, radītas lietas ir saprotamas realitātes fiziskas reprezentācijas. Visam, kas ir acīmredzams, ārējs un materiāls, atbilst kaut kas apslēpts, iekšējs un garīgs. Tas, ka redzamā pasaule ir neredzamās pasaules atspoguļojums, nozīmē, ka uztveramās parādības ir kā ikonas, kas norāda ārpus sevis uz transcendentālo realitāti. Sākotnēji izstrādāta svēto tekstu interpretācijai kā pārveidojoša virzība no “burta uz garu” (2. Kor. 3, 6; Rom 2, 29; 7, 6), šī interpretācijas prakse ar laiku tika attiecināta uz liturģiskajiem simboliem un ceremonijām, baznīcas ēkas arhitektoniskajām formām un svētbildēm.” Constas Maximos, *The Theology of the Icon*.

³³³ Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, California: Sebastian Press, p. 66.

³³⁴ St. John of Damascus, *Images* 1.9.

³³⁵ Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, California: Sebastian Press, p. 26.

un apvieno mūsu īpašo personīgās līdzdalības pieredzi dzīvē.”³³⁶ Ikona pauž pretēju attieksmi lineārās perspektīvas individuālajam, pasauli pakļaujošajam fokusam, kā arī mūsdienu mākslas praksēm, kur tiek pausts mākslinieka subjektīvais pasaules skatījums. Tas savukārt ietver pilnīgi atšķirīgu antropoloģiju – cilvēks nav autonomas indivīds vai iekļaujams subjekts, bet persona, kas savu īsto seju atgūst attiecībās ar Dievu.

Pāvils Florenskis esejā “Apvērsta perspektīva” (*Reverse Perspective*, 1920)³³⁷ par mākslu, uztveri realitāti pretstatīja lineāro perspektīvu, kas raksturīga Renesanses laikmeta un modernitātes mākslai un apvērsto, kas raksturīga pareizticīgo ikonām un Bizantijas mākslai kā divas dažādas pasaules telpas, un raksta, ka apvērsta perspektīva ikonā ar vairākiem skatpunktiem (policentrismu), nesaderīgu kontūru, krāsu, gaismēnu u. c. simbolisma lietošana ikonā ir nepieciešams paņēmieni, lai radītu estētisko pieredzi, kas aicinātu piedalīties realitātē aiz fiziskās telpas un laika dimensijām.

Mākslā var izšķirt trīs estētiskās un garīgās pieredzes pakāpes – *catharsis* kā attīrīšanos, *theōria* kā kontemplāciju, kuras jau parādās antīkajā filozofijā, un teoloģisko *theosis* – kā cilvēka dievišķošanās un pilnīgo dzīves mērķi un jēgu, kas arī ir pestīšana un atbrīvošanās – no sabrukuma un nāves. Bizantijas mākslā galvenā ir cilvēka personiskā līdzdalība Dieva dzīvē (gr. *bíos*, nevis vienkārši *zōé*), un mākslinieks netiecas mirstīgo dabu padarīt autonomu vai pakļaut savai gribai, bet pārveido tās eksistences *veidu*, noraidot “miesas iedomāto skaistumu”.³³⁸ Viņš “atsakās no fiziskās nepieciešamības pēc baudas, kas pavada egocentrisku pasaules skaistuma kontemplāciju, – viņš atsakās no šī skaistuma pārvēršanas par patīkamu “fantāziju”, par autonomu padarītu miesu”.³³⁹

Ikona ir *theosis* simbolisks atainojums un “kopējas *attieksmes* pret dzīvi, dzīves funkcijas izpausme un manifestācija, ko mākslinieks uzņemas, lai to paustu, pēc iespējas *abstrahējot* elementus, kas norāda uz viņa kā indivīda iejaukšanos”³⁴⁰, jo ikona atveido dievišķoto dvēseli, Dieva tēlu, personisko hipostāzi. Cilvēciskais skatījums pakļaujas ikonogrāfiskajai formai: “Ikona nepiedāvā ideālu un intelektuāli pilnīgu esamības redzējumu, bet *aicina*³⁴¹ skatītāju uz tiešu kopību [...], uz dinamisku *pāreju uz* prototipu.”³⁴²

Šī pāreja kā estētiska pieredze un hermeneitika sasauca ar Platona aprakstīto dvēseles ceļojumu, kas izmaina cilvēka skatienu un personisko eksistences veidu caur individuālo

³³⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 324.

³³⁷ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books: UK, p. 109.

³³⁸ Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press (Aleksandrijas Klements, *Paedagogous*, 3.1., PG8:557C)

³³⁹ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 323.

³⁴⁰ Ibid., p. 324.

³⁴¹ “ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν (ἔθεν καὶ κάλλος λέγεται)” – Tas vienmēr aicina pie sevis (tāpēc to sauc par skaistumu).

³⁴² “Jo gods, kas izrādīts tēlam, pāriet uz prototipu” – Bazilijs Lielais, *Par Svēto Garu* 18.45. https://www.st-philip.net/files/Fitzgerald%20Patristic%20series/Basil-Great_On_the_Holy_Spirit.pdf (01.02.2024.)

emociju un izjūtu (*aisthēsis*) un intelekta spriedumu atturēšanu, lai piedalītos skaistajā: “Ikonu glezniecības iedibinātais veids darbojas tieši kā stimuls un palīgīdzeklis individuālo skatpunktu pārvarēšanai un personiskas pāriešanas pie hipostāzes, nevis tikai attēloto subjektu fenomenalitātes īstenošanai.”³⁴³ Tā nav mistērija vai vīzija, bet kopība ar prototipu tiktāl, cik cilvēks ir spējīgs atkāpties no individuālā ‘es’ – tāpat, kā teoze ir personiska sadraudzība ar Dievu “*vaigu vaigā (Gen.32:31).*”



*Dievmāte (Theotokos) Milošā Sirds (Kardiotissa)
Atēnas, 15. gs.*

Pirmais cilvēks, kurš to realizēja, pirmā kristiete bija sieviete – Dievmāte. Ja Kristus ikona attēlo Dievu, kurš tapa par cilvēku, tad Dievmātes ikona – pirmo cilvēku, kas īsteno dievišķošanu – teozi. Marija – reizē māte un jaunava – ir paradoksāla figūra, kas īsteno pilnīgu sevis iztukšošanu – kenozi Dieva gribas piepildīšanai. Ja Kristus ir “jaunais Ādams” (Rom. 5:12-21), tad Marija – “jaunā Ieva”.³⁴⁴

Neredzamā Dieva atklāšanās Kristū atklāj jaunu antropoloģiju – cilvēks atspoguļo Trejādā Dieva dabu un piepilda Vecās Derības Radišanās grāmatas vēsti: “*Darīsim cilvēku pēc mūsu tēla un pēc mūsu līdzības.*” (1.Moz. 1:26) Dieva atklāsme ir arī cilvēka atklāsme – cilvēks

³⁴³ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 325.

³⁴⁴ Fr. Conostas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, Sebastian Press, p. 129.

ir Dieva tēls: “Kristīgā pieredze par vienoto un trejādo Dievu nonāk pie formulējuma, kas atbilst arī cilvēces faktiskajai sevis izzināšanai. Dievs ir viendabīgs un trejāds, tāpat kā cilvēks ir viendabīgs un trejāds.”³⁴⁵ Kopš radīšanas brīža cilvēks sastāv no miesas, gara un dvēseles un cilvēks eksistē tāpēc, ka Dieva mīlestība viņam piešķir esamību³⁴⁶ – to nevar pieprasīt vai nopelnīt, tikai saņemt un dot – kā dāvanu. Cilvēks nav indivīds kā objektīvi neitrāls prāts, bet attiecību notikums – cilvēkam ir seja, kura ir pavērsta pret kaut ko vai pret kādu kā atsauce uz Dievu. Cilvēks nav indivīds, subjektivācija vai daļa attiecībā pret sabiedrības veselumu, pret ko viņš būtu jāsalīdzina, jāpakārto vai jāiekļauj – viņš pats ietver potenciālu sevis transcendenci un pasauli.

Kristū kā Dieva attēlā cilvēks ierauga mūžības tēlu – “*Gaisma*³⁴⁷ *spīd tumsībā.*” (Jāņ. 1:5) Tā nav saules gaisma, sveču gaisma, cilvēka sirds gaisma, elektrības gaisma, foto vai kino gaisma – tā ir Tabora kalna Kristus Apskaidrošanās³⁴⁸ gaisma (Φῶς τοῦ Θαβώρ) – Neradītā gaisma (Ἄκτιστον Φῶς) vai Dievišķā gaisma (Θεῖον Φῶς), kura gan silda, gan sadedzina, gan pārveido, un to ikonā simbolizē zelts. Ikona ir *aicinājums* piedalīties skaistajā – un te būtiska vārda “skaistums”³⁴⁹ (kallos, κάλλος) etimoloģija – tas atvedināts no darbības vārda “es aicinu” (*kalō, καλο*) un ietver Dieva aicinājumu radībai atgriezties pie sevis (tāpēc to sauc par *kallos, καλοῦν*).³⁵⁰

³⁴⁵ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p.195.

³⁴⁶ Yannaras, Christos (1984) *Freedom of Morality*, NY: St. Vladimir's University Press, p. 19.

³⁴⁷ Gaisma – (gr. Φῶς, φῶς) gaisma, gaismas avots, starojums.
Gaisma spīd tumsībā – *καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ*. <https://biblehub.com/greek/5457.htm> (28.01.2024.)

³⁴⁸ “Un tika apskaidrots viņu priekšā, un Viņa vaigs spīdēja kā saule, un Viņa drēbes kļuva baltas kā gaisma.” (Mat. ev. 17:2); “Un Viņš tapa apskaidrots viņu priekšā, un Viņa drēbes tapa spožas un ļoti baltas, kā neviens balinātājs virs zemes tās nevar balināt.” (Mark.ev. 9:3); “Un, Viņam lūdzot, Viņa vaigs dabūja citu izskatu un Viņa drēbes kļuva spoži baltas.” (Luk. ev. 9:29)

³⁴⁹ “To sauc par “Skaistu”, jo Tas ir Visskaistākais un vairāk nekā Skaists un ir mūžīgi, negrozāmi, nemainīgi Skaists, nespējīgs piedzimt vai nomirt, augt vai sabrukt, un nav skaists vienā daļā un neglīts citā, nedz arī vienā laikā un citā ne, nedz arī skaists attiecībā pret vienu lietu, bet ne pret citu; nedz arī skaists vienā vietā, bet ne citā (it kā Tas būtu skaists vieniem, bet nebūtu skaists citiem); gluži otrādi, tieši otrādi, Tas ir vienreizēji un mūžīgi skaists pats par sevi un caur sevi, un jau no paša sākuma Tas transcendentālā veidā satur visa skaistā izcelsmi. Jo vienkāršajā un pārdabiskajā dabā, kas pieder skaistu lietu pasaulei, visam skaistumam un visam, kas ir skaists, ir savs unikāls un iepriekš eksistējošs Iemesls. No šī Skaistā visām lietām piemīt to eksistence, un katra suga ir skaista savā veidā, un Skaistais izraisa visu lietu harmonijas, simpātijas un kopības. Un ar Skaisto visas lietas ir savienotas kopā, un Skaistais ir visu lietu sākums, jo tas ir Radošais cēlonis, kas virza pasauli un uztur visu lietu eksistenci, tām ilgojoties pēc sava Skaistuma. Un tas ir visu lietu Mērķis un to Mīļotais, jo ir to Galējais cēlonis (jo tieksme pēc Skaistā liek tām visām pastāvēt), un tas ir to Paraugs, no kura tās iegūst savas noteiktas robežas; un tādēļ Skaistais ir tas pats, kas Labais, jo visas lietas visās cēloņsakarībās ilgojas pēc Skaistā un Labā; un nav pasaulē nekā, kam nebūtu daļas Skaistajā un Labajā.” (ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν, ὅθεν καὶ κάλλος λέγεται). Dionysius the Areopagite: *On the Divine Names and the Mystical Theology* 4:7

³⁵⁰ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 325.



Apskaidrošanās
Sv. Teofans Grieķis, ap 1403

Kristietībā sasaistās Dieva eksistence cilvēka personiskā atklāsmē ar Kristus vēsturisko izpausmi, kas ir gan personisks garīgs notikums, gan kosmiska universāla realitāte. Šī notikuma pieredzes racionāla skaidrošana ir aicinājums uz jaunu eksistences veidu – no mirstīgās individualitātes uz mīlestības attiecībām, kur piepildās antīkajā filozofijā ierakstītais dvēseles ceļojums uz patiesību kā piedalīšanos nemirstībā – dzīvē.

Florenskis “Vēstulē par draudzību” raksta: “Mīlētāju starpā tiek pārplēsta sevis paša membrāna. Un draugā cilvēks it kā nojauš sevi, savu intīmāko būtību, savu otru Es. Bet šis otrs Es neatšķiras no viņa paša.”³⁵¹ Turpretim ‘grēks’³⁵² ir cieši saistīts ar pathos kā nozīmē pasivitāti un kaislīgu pieķeršanos³⁵³ – atkarību kā fiksāciju pie kaut kā vai savas individualitātes pašpietiekamībā. Savā ziņā tam pašam par sevi nav savas dabas, tas nepastāv kā

³⁵¹ Florensky, Pavel. (2004) *The Pillar and Ground of the Truth. An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters*, Princeton University Press, p. 310.

³⁵² Yannaras, Christos. (1984) *The Freedom of Morality*, St Vladimir’s Seminary Press, p. 22.

³⁵³ “Baznīcas valodā runājot, prāta pieķeršanās ārējām parādībām un sajūtām sauc par “kaislīgu” vai “aizrautīgu” stāvokli. Atvasināts no grieķu vārda *pathos*, vārds “kaislība” nozīmē vairāk nekā tikai spēcīgu interesi vai kaislību pret kaut ko [...]. Angļu valodas vārds “*pathology*”, iespējams, ir vistuvāk grieķu valodas jēgai, jo “*pathos*” saknes nozīme ir “pasivitāte”, un patoloģija ir slimība vai stāvoklis, kas izraisa pasivitāti. Mēs aktīvi nevēlamies, bet ir kaut kas pasīvs, ko mēs piedzīvojam, kas pārņem mūs, un kam mēs pakļaujamies, kā atkarībai.” “A Tale of Two Trees: Nature and Human Transformation”, Very Rev. Arch. Maximos Constas, Holy Cross Greek Orthodox School of Theology *International Symposium on the Environment, Ecology, Theology, and Human Dignity in the Orthodox Christian Tradition*, Seoul, Korea, December 8, 2018.

substanciāls ļaunums, bet kā cilvēka nespēja apieties ar radīto un realizēt savas iemiesošanās mērķi. Piepildās Gadamera Platona “Valsts” hermeneitiskais vērojums – tā ir prelūdijs cilvēka dvēseles virzībai uz patieso ‘eksistences likumu’ un alūzija uz Diotīmas atklāto erosa būtību. Mūžība nav fotogrāfisks sastingums, bet ontoloģiska jaunavība kā ‘dzemdinašana skaistajā’. Tas arī ir eksistences likums, ko slēpj un atklāj Dieva tēls cilvēkā – iespēju atbrīvoties no ierobežotības, pašpietiekamības ilūzijas un egoisma.

Tādējādi atgriešanās – *metanoia* (μετάνοια)³⁵⁴ attiecībās ar Dievu nevar būt nekas cits kā brīvās gribas akts, kurā cilvēks atzīst savu eksistenciālo nepilnību un nezināšanu. Janara vairākos darbos skaidro, ka tā nav sevis taisnošana vai uzvedības labošana saskaņā ar morāles normām vai ētikas kodeksu, lai izvairītos no soda vai nodrošinātu labu dzīvi. Tā ir reāla un personiska savas absolūtās nepietiekamības atzīšana un sevis iztukšošana no sevis – kenoze³⁵⁵ ir ego jeb subjekta nāve,³⁵⁶ kas atjauno garīgo saikni ar Dievu un totāla nāves transformācija dzīvē. Theosis kā garīgā askēze apvieno filozofisko, estētisko un antropoloģisko eksistences dimensijas ontoloģiskā vienotībā.

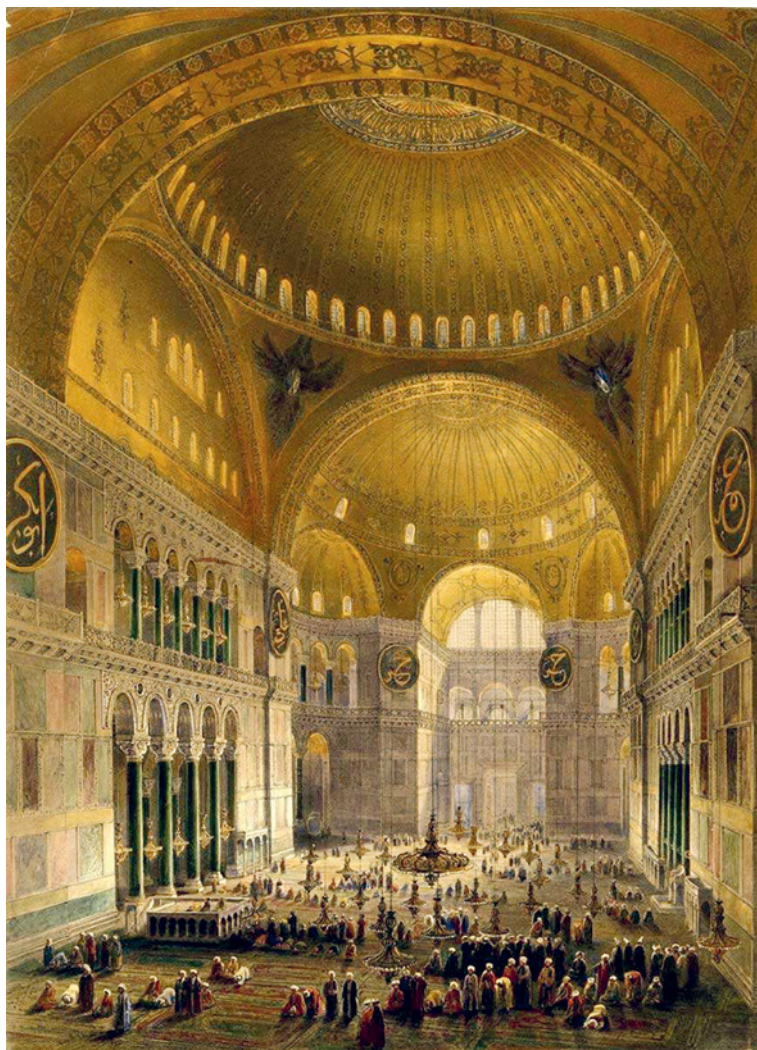
Sengrieķu filozofija daudzējādā ziņā iezīmē ceļu uz kristietību, ja aplūkojam to no ontoloģiskā jautājuma perspektīvas, un Janara aprakstītājā Rietumu filozofijas šķelšanās kontekstā atgādina par šo grieķu ‘apofātismu’ un apofātisko teoloģiju, kas pasauli un cilvēku uzlūko kā paradoksu – kā atvērtu eksistences notikuma, brīvības un attiecību iespējamību, atgādinot, ka cilvēka prāts nemaz nevar ne sevi, ne realitāti redzēt vai izzināt kā faktu, ka nav iespējams definēt patiesību un loģiski to izprast, – to var tikai piedzīvot, turklāt personiski, nevis sociāli vai politiski. Vēl vairāk – kā redzēsim, šāds cilvēka prāta pašpietiekamības pieņēmums ved tieši uz pretējo – uz pašapmānu.

³⁵⁴ *Metanoia* – (gr. Μετάνοια) prāta maiņa, grēku nožēla, prāta maiņa, iekšējā cilvēka maiņa. <https://biblehub.com/greek/3341.htm> (13.02.2024.)

³⁵⁵ “Šis askētiskās pašizliedzības attaisnojums Cita labad ir dziļi iesakņojies patristiskajā domāšanā, jo īpaši Svētā Maksima Izlēcēja [...] teoloģijā. Lūgšana un “mistiskā teoloģija” ietver “atteikšanos” ne tikai no visām lietām. Bet arī no sevis paša. Ekstāzes mērķis nav nekas cits kā vien mīlestība”.

Skat. Zizioulas, John (2006) *Communion and Otherness. Further Studies in Personhood and the Church*, ed. P. McPartlan, London: T&T Clark, p. 84.

³⁵⁶ Fr. Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, California: Sebastian Press, p. 106.



*Hagia Sophia (Augstākā gudrība) katedrāle
Stambula (Konstantinopole), 360*

Gotika – estētiskā loģika

Janara modernitātes kā tradīcijas pārvirzes procesā iezīmē kompleksu aspektu kopumu vairāku gadsimtu garumā, kas ietekmēja pāreju no grieķu apofātiskā – kopīgās domāšanas režīma uz postromiešu katafātisko: (i) kā filozofisko un epistemoloģisko – Rietumu kristīgās domas latinizāciju. (ii) teoloģisko – Lielo Shizmu³⁵⁷ (gr. *Σχίσμα*, *skhísma* — plaša, šķelšanās) (1054), un (iii) kā vēsturisko un reliģisko aspektu no Grieķijas austrumiem uz Eiropas rietumiem – Konstantinopoles krišanu (1453). Lielās shizmas rezultātā līdz tam vienotā kristīgā Baznīca sadalās starp Austrumu pareizticīgo baznīcu un Romas katoļu baznīcu – ortodoksālajiem Austrumiem un latīņu Rietumiem. Tam bija gan politiski, gan lingvistiski, gan kultūras faktori, tomēr pamatā to veicināja gan domstarpības starp ekleziālo baznīcas autoritāti³⁵⁸ un pāvesta pretenzijām uz universālu jurisdikciju, gan teoloģiskais *filioque*³⁵⁹ jautājums ticības apliecībā, gan liturģiskās detaļas un ikonoklasma problēma.

Īsumā, Lielās Shizmas rezultātā kristietības tradīcija sadalījās divās pasaulēs – Rietumos nostiprinājās pāvesta autoritāte, izmainījās ticības apliecība un liturģiskā kultūra, kā arī notika aiziešana no ortodoksālās tradīcijas mākslas un ikonogrāfiskajiem kanoniem u. c. Tas pilnībā izmainīja turpmāko Rietumu teoloģiskās, filozofiskās un kultūras vēstures gaitu – kā minēts, būtiskākā pavērsiena izmaiņa var tikt formulēta kā pāreja no t. s. apofātiskās teoloģijas dievišķās mistērijas, kur cilvēks kalpo metafiziskām zināšanām, uz katafātisko, pozitīvo, kam raksturīgs sistemātiska teoloģiska analīze, racionālisms un individuālisms.

Kā vienus no galvenajiem Rietumu filozofiskās un teoloģiskās tradīcijas veidotājiem Janara min Sv. Augustīnu (*St. Augustine*, 354–430) un Sv. Akvīnas Tomu (*St. Thomas Aquinas*, 1225–1274), kuri savos darbos bija ietekmējušies no grieķu filozofijas – Augustīns no Platona un neoplatonisma, Akvīnas Toms – no Aristoteļa filozofijas, tomēr pastarpinātā veidā, jo pirmie Platona un Aristoteļa darbu tulkojumi uz latīņu valodu parādījās tikai 12. gadsimtā, turklāt sākotnēji no arābu valodas, nevis no grieķu.³⁶⁰

³⁵⁷ “Schisma – gr. schisma “šķelums”, nevienprātība (sevišķi ticības lietās); baznīcas sadalīšanās; schismatikis (gr. schinmatikos), schismas piekritējs, nevienprātības cēlētājs.” Svešvārdu vārdnīca, sast. Ozoliņš Ed., red. Endzelins J. (1934), Rīga: A. Gulbis.

Lielā Shizma – notikums, kas izraisīja galīgo šķelšanos starp Austrumu ortodoksālajām baznīcām un Rietumu katoļu baznīcu. Pāvesta un patriarha savstarpējā ekskomunikācija 1054. gadā kļuva par pagrieziena punktu baznīcas vēsturē. Abas teoloģijas atšķiras – Austrumu teoloģijas saknes meklējamas grieķu filozofijā, savukārt Rietumu teoloģija lielākoties balstījās uz Romas tiesībām. Tas radīja pārpratumus un galu galā noveda pie diviem ļoti atšķirīgiem veidiem, kā aplūkot un definēt vienu svarīgu doktrīnu – Svētā Gara iziešanu no Tēva vai no Tēva un Dēla. Romas baznīca, nekonsultējoties ar Austrumiem, pievienoja Nīkajas ticības apliecībai vārdus ‘un no Dēla’ (lat. *Filioque*). <https://www.britannica.com/event/East-West-Schism-1054>

³⁵⁸ Yannaras, Christos (1992) *Orthodoxy and the West*, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 21.

³⁵⁹ *Filioque* – lat. ‘un no Dēla’ strīdu objekts starp Austrumu un Rietumu kristietību – frāze, kas tika pievienota Nīkajas ticības apliecības apliecībai. Termins attiecas uz Dēlu, Jēzu Kristu, kopā ar Tēvu kā vienu kopīgu Svētā Gara izcelsmi. Oriģinālajā ticības apliecības tekstā (Konstantinopoles I koncils, 381) teikts, ka Svētais Gars iziet ‘no Tēva’ (τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον) bez papildinājuma ‘un Dēla’.

³⁶⁰ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 91.

Lai arī par šo tēmu varētu veikt atsevišķu pētījumu, Janara izvērš gan epistemoloģiskos, gan lingvistiskos un vēsturiskos aspektus, kuros grieķu filozofijas apofātiskā doma Rietumu tradīcijas latinizācijā tomēr ir tikusi atmesta, pārprasta vai pārinterpretēta. Viņš norāda, lai arī Platons un Aristotelis ir izstrādājuši epistemoloģijas, likumu, siloģisma, matemātiskās analogijas u. c. zināšanu koncepcijas, tomēr utilitārā epistemoloģija, kas raksturīga Rietumu racionālismam, ir pretrunā ar antīko grieķu filozofu garu, kaut vai tā iemesla dēļ, ka “tas nonāktu pretrunā ar viņu skaidro noliegumu, ka viņi varētu izsmelt patiesības atklāsmi, pareizi spriežot, t. i., pietuvojoties zināšanām ar sistemātisku metodi, kas primāri paredzēta to utilitārai izmantošanai.”³⁶¹

Saistībā ar Augustīna nozīmi Rietumu tradīcijas veidošanā Janara atzīmē, ka ierobežoto grieķu valodas zināšanu dēļ viņš zināšanas par grieķu filozofiju, tostarp par Aristoteļa darbiem, guva no Cicerona, Tertuliāna un Milānas Ambrozija – romiešu tiesībām.³⁶² Augustīns savā teoloģiski filozofiskajā darbā uzsvēra intelekta nozīmi pasaules un Dieva izziņas procesā, kur intelektuālā pārliecība noved pie laimes, t. s. ‘*racionālo eudaimonismu*’³⁶³, piešķirot prioritāti intelektuālām zināšanām un pārliecībai par saviem uzskatiem – laime tiek saistīta ar intelektuālu pašpietiekamību³⁶⁴: “Gandrīz visos Augustīna domas aspektos nav grūti pamanīt daudzus juridiskā formālisma, absolutizētā intelektuālisma un utilitārā pozitīvisma piemērus. Piemēram, [...] Augustīns (divpadsmit gadsimtus pirms Dekarta) gan zināšanas, gan esamību identificē ar intelektu.³⁶⁵”³⁶⁶ Tādējādi Augustīns bija pirmais, kas romiešu legālistiskās domas premisas pārnesa uz plašāku – Rietumu domas garīgo kontekstu.

Šīs inovācijas parādās Augustīna darbos, piemēram “Par ticības noderīgumu” (*De utilitate crecendi*, 391),³⁶⁷ kura nosaukums jau apliecina iezīmīgo filozofiski teoloģiskās attieksmes izmaiņas, metafiziskajām zināšanām kļūstot par līdzekli cilvēka mērķu sasniegšanai.³⁶⁸ Pavērsiena aspektus būtībā no ontoloģiskās sfēras uz intelektuālo raksturo arī Augustīna darbs “Par Dieva pilsētu pret pagāniem” (*De civitate Dei contra paganos*, 413–426),³⁶⁹ kur grieķu atklāsmes likums kā eksistenciāls notikums un garīgā esamība nu kļūst par intelektuālu argumentāciju lauku, kur pierādījums aizstāj atklāšanos, atklāsmi. Tāpat, darbā *Siloloquies* (386–387),

³⁶¹ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 92.

³⁶² Ibid., p. 92.

³⁶³ Cit. Chenu, *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, p. 49.

³⁶⁴ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 92.

³⁶⁵ Skat. *De libero arbitrio* 2.3.7; *De civitate Dei* 11.26; *De trinitate* 10.10.12; *Soliloquia* 2.1.1.

³⁶⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, USA, p. 92.

³⁶⁷ *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, ed. Academia Litterarum Vindobonensis, NY: Johnson Reprint Corp., 1972, vol. 25, sect. 6, pt. 1.

³⁶⁸ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, USA, p. 93.

³⁶⁹ https://archive.org/details/1945_65_1/page/n67/mode/2up

kas ir Augustīna iekšējais dialogs ar Prātu, kur Augustīns pēta jautājumu par Dieva dabu, dvēseli, iezīmējas pāreja no pieredzes kopībā un attiecībās uz individuālu Dieva izziņu un protams, darbs “Atzišanās”³⁷⁰ (*Confessiones*, 397–400), kas ir pirmā autobiogrāfija vēsturē – grēksūdze, kas atspoguļo autora individuālo un intelektuālo ceļu kristīgās ticības virzienā.

Savukārt Rietumu sholastikas (Gr. *σχολαστικός*, Lat. *Scholasticus* – ‘kas attiecas uz skolām’)³⁷¹ pamatlicēja – Sv. Akvīnas Toma *Summa Theologicae* (1265–1274) bija pirmais teoloģijas kā “pārdabiskas epistemoloģijas” (*épistémologie surnaturelle*)³⁷² darbs, kur vienotā korpusā tika apkopotas zināšanas par kristīgās atklāsmes Dievu, izmantojot siloģisma metodi: “Akvīna uzskatīja, ka Dieva eksistenci, dvēseles nemirstību un dabisko morāles likumu saturu un saistošo spēku var pierādīt ar tīri filozofiskiem argumentiem (pretstatā apelācijai pie dievišķās atklāsmes).”³⁷³ Sv. Akvīnas Toma korespondences teorijas³⁷⁴ formulas ‘patiesība ir saskaņa starp lietu un prātu’ (*veritas est adaequatio rei et intellectus, I daļa*) pamatā bija Aristoteļa “Metafizikas” (*Τὰ Μετὰ τὰ Φυσικά*) princips “Teikt par to, kas ir, ka tas nav, vai par to, kas nav, ka tas ir, ir aplami, un teikt par to, kas ir, ka tas ir, un par to, kas nav, ka tas nav, ir patiesi.”³⁷⁵

Pāreja no apofātiskās patiesības izpratnes uz katafātisko iezīmē perspektīvas maiņu arī cilvēka izpratnē – akcents no cilvēka kā personas (Gr. *prosopon, πρόσωπο*; Lat. *persona*) pārvirzās uz indivīdu (Gr. *ατομικός, atomikós*; Lat. *persona, individuum*), izšķiroši izmainot Rietumu domas un garīgās tradīcijas antropoloģiskos pamatus, no atvērtības un attiecībām uz izziņu un argumentu.

³⁷⁰ Augustīns (2008) *Atzišanās*, Rīga: Liepnieks & Rītups.

³⁷¹ “Scholastika. gr. scholastikē (gr. scholē “atpūta”, “nodarbošanās ar zinātnei vajadzīgām lietām”, “skola”) “skolas zinātne”; viduslaiku filozofijas virziens, kas centās Kristus mācību apvienot ar grieķu filozofa Aristoteļa un Platona mācībām un līdz ar to izskaidrot dogmas, samierināt prātu ar ticību: sausa zinība; skolas gudrība: scholastiķis (gr. scholastikos) jeb scholasts (gr. schola*tē), (senāk) cilvēks, kas savus vajadzīgus brīvus ziedo zinātnei; viduslaikos prātnieks, labs rakstu pazinējs un runātājs; prātotājs. Kas dogmai un ticībai grib pakārtot prātu un zinātnes; sauss zinātnieks; scholastisks (gr. scholastikos), scholastikai īpats, scholastikas garā.” Svešvārdu vārdnīca, sast. Ozoliņš Ed., red. Endzelīns J. (1934), Rīga: A. Gulbis.

³⁷² Yannaras, Christos. (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, USA, p. 180.

³⁷³ Feser, Edward. (2009) *Aquinas*, Oxford: Oneworld Publications, p.28.

³⁷⁴ “Šķiet, ka patiesība neslēpjas tikai intelektā, bet gan lietās. Jo Augustīns (*Soliloq.* ii, 5) nosoda šādu patiesības definīciju: “Patiesi ir tas, kas ir redzams”; jo no tā izriet, ka zemes dzīlēs paslēpti akmeņi nebūtu īsti akmeņi, jo tie nav redzami. Viņš nosoda arī šādu definīciju: “Patiesi ir tas, kas ir tāds, kāds tas šķiet zinošajam, kurš to grib un var zināt,” jo no tā izrietētu, ka nekas nebūtu patiesi, ja kāds to nevarētu zināt. Tāpēc viņš šādi definē patiesību: “Tas ir patiesi, kas ir.” Tātad šķiet, ka patiesība ir lietās, nevis intelektā. Aquinas, Thomas, (1260-70) *Summa Theologiae*, (I daļa, 16. jautājums, 1. pants).

“Patiesība ir prāta un lietas vienādojums, [...] Tagad prāts, kas ir lietas cēlonis, ir saistīts ar to kā ar tās valdījumu un mēru; turpretī ar prātu, kas savas zināšanas gūst no lietām, ir otrādi. Tāpēc, ja lietas ir prāta mēraukla un noteikums, patiesība ir prāta pielīdzināšana lietai, kā tas notiek mūsos pašos. Jo atkarībā no tā, vai lieta ir vai nav, mūsu domas vai vārdi par to ir vai nav patiesība vai malds. Bet, ja prāts ir lietu likums vai mēraukla, tad patiesība ir lietas pielīdzināšana prātam; gluži tāpat kā par mākslinieka darbu saka, ka tas ir patiesi, ja tas atbilst viņa mākslai.” Aquinas, Thomas, (1260-70) *Summa Theologiae*, (I daļa, 2. jautājums, 2. pants.) <https://ccel.org/a/aquinas/summa/FP.html#TOC02> (01.03.2024.)

³⁷⁵ “Λέγειν δὲ τὸ ὄν ὅτι μὴ ὄν, καὶ τὸ μὴ ὄν ὅτι ὄν, εἶναι φαῦλον. λέγειν δὲ τὸ ὄν ὅτι ὄν, καὶ τὸ μὴ ὄν ὅτι μὴ ὄν, ἀληθές.” (Aristotelis, *Μεταφυσικά*, 1011b25). <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3A-text%3A1999.01.0052%3Abook%3D4%3Asection%3D1011b> (20.02.2024.)

Janara parāda, ka grieķu latinizācijas procesā jautājums par patiesību un realitāti tiek *lietiskots* – no prakses un personiskas iesaistes kļūstot par teoriju un tehnoloģiju. Patiesība un zināšanas par pasauli ir “indivīda intelektuālo spēju (*facultas rationis*) produkts, kā uztveramā objekta sakritība (*adaequatio*) ar tā intelektuālo koncepciju (*rei et intellectus*). Indivīda intelektuālais priekšstats pats par sevi bija pietiekams, lai garantētu zināšanu esamību: intelekta spējas (*cogito*) apliecina esamības (*esse*) realitāti.”³⁷⁶ Šis “utilitārās epistemoloģijas saknes auga un attīstījās, lai pilnībā sasniegtu savu filozofisko attīstību viduslaiku sholastikā”³⁷⁷ – jau 12. un 13. gadsimtā izveidojās izglītības veids, kas balstījās galvenokārt uz pareizas siloģistikas mācīšanu.³⁷⁸

Sholastika kļuva par visaptverošu zinātņi, domāšanas un kultūras paradigmu; var sacīt, ka tā ir pirmā filozofiskā sistēma vēsturē, kas zināšanas organizē “kā pilnīgu korpusu, proti, kā noslēgtu un dogmatisku ideoloģiju. Tā pilnīgi un galīgi interpretēja visu fizisko un vēsturisko realitāti un sistemātiski izklāstīja šo interpretāciju ar racionālistiskā pozitīvisma “aksiomām”, “principiem” un “likumiem”.”³⁷⁹ Rietumu teoloģiskā inovācija ir ‘pozitīvisms’ zināšanu producēšanā, kas attīstīja Rietumeiropas civilizācijā utilitāru pieeju zināšanām un attiecīgu tehnoloģiski ievirzītu domāšanu, kas savu politisko izpausmi guva sava laika teokrātiskajā sistēmā kas “Pāvesta universālās jurisdikcijas autoritātē koncentrēja visu – politisko, garīgo, likumdošanas un juridisko varu.”³⁸⁰

Taču, Janara norāda, ka no metafiziskas perspektīvas raugoties, šāda veida domāšana principā ir ļaunprātīgs *logosa* kā metafizikas principa un eksistences likuma filozofiskais lietojums, kas pasaules centru pārvirza no patiesības kā “svētās zīmes”³⁸¹, no patiesības atklāsmes kā eksistenciālā likuma piepildīšanas dzīvē, kurā ir aicināts piedalīties, uz cilvēka subjektīvo, individuālo, izzinošo prātu, kurš pasauli pakļauj savām vajadzībām un ‘labklājībai’, zināšanas izmantojot ‘lietderīgi’.

Rietumi pamazām atraisījās no savas sākotnējās simboliskās un alegoriskās ‘gudrības mīlestības’ un aizsāka ceļu uz tīrā prāta regulēto pragmatisko pasauli un jauno laiku zinātniskuma izskaidroto cilvēka dzīvi – modernitāti. Turklāt, neskatoties uz vēlāko Renesanses atgriešanos pie Senās Grieķijas klasiskās filozofijas un zinātnes, Rietumi to jau ir uztvēruši un apguvuši savā ‘režīmā’, t. i., no *katafātiskās*, t. i., individuālistiski intelektuālās pozīcijas, akcentējot racionālo domas dimensiju un instrumentalizējot to, tādējādi jau pārinterpretējot antīkajā filozofijā ieausto apofātisko ontoloģiju, savukārt grieķu Baznīcas tēvu teoloģiskās ontoloģijas principus vai nu atmetot vai noraidot.

³⁷⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. xii

³⁷⁷ Ibid., p. 95.

³⁷⁸ Ibid., p. 95.

³⁷⁹ Ibid., p. 91.

³⁸⁰ Ibid., p. 91.

³⁸¹ Ibid., p. 7.



Sv. Akvīnas Toma apoteoze
Francisko de Zurbarans, 1631

Atkal varam pievērsties acīmredzamajam – laikmeta māksliniecišķajām izpausmēm. T. Maksimos Konstas, kurš savos darbos atklāj Austrumu baznīcas liturģisko kultūru, īpaši pievērsās sakrālās mākslas un ikonogrāfijas formu un funkciju analīzei un to teoloģiskai skaidrošanai. Viņš norāda, ka vēl vēlīnajos Viduslaikos ikonogrāfija gan Austrumos, gan Rietumos bija vienvēidīga gan satura, gan attēlojuma formas ziņā, jo tām “bija kopīga izcelsme vēlīnajā antīkajā svētceļojumu mākslā Svētajās zemēs, no kurienes tās izplatījās visā kristīgajā pasaulē, svētceļniekiem atgriežoties savās mājās”.³⁸²

Kā būtisku piemēru laikmeta sakrālajā glezniecībā t. Konstas izceļ Džoto (*Giotto di Bondone, 1267–1337*), kurš iezīmē zināmu krustpunktu Rietumu mākslas tradīcijas dominējošo attēlojuma formu un stilu pārvirzēs turpmākajos gadsimtos. Džoto savā glezniecībā joprojām lielā mērā darbojās saskaņā ar austrumu ikonogrāfiju, tomēr jau iezīmē pārmaiņas un atkāpes no dogmatiskajiem kanoniem attēlojuma stilā un raksturā. Un, kā raksta Florenskis, Džoto iezīmē skatiena pārvirzi no Viduslaiku pasaules skatījuma uz Renesansi ar tai raksturīgo humānismu un naturālismu, ietverot spēles ar perspektīvu – viņa “relīģiskās tematikas aizsegā var saskatīt laicīgu garu, satīrisku, juteklisku un pat pozitīvismu, naidīgu pret askēzi. [...] Džoto pats sev radīja universālas un humānas kultūras ideālu un dzīvi iztēlojās Renesanses brīvo domātāju garā kā zemes laimi un cilvēces progresu, pakārtojot visu pārējo dominējošajam mērķim – pilnīgai un totālai visu dabisko spēku attīstībai.”³⁸³

³⁸² Constas, Maksimos (2019) “The Meaning of Icons”, *Notre Dame Seminary*. <http://www.akensideinstitute.org/catechetical-resources/understanding-icons/> (12.04.2024.)

³⁸³ Florenskis, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books, p. 220.



*Kunga kristīšana. Ikonas Fragments
Sv. Katrīnas klosteris, Sinaja, 12. gs.*



*Kunga kristīšana, Freska
Džoto, 1304–1306*

Sholastikas kustībai 12./13. gadsimtā bija “monopola” statuss attiecībā uz izglītību un intelektuālo audzināšanu, kas virzīja attīstību no laukiem un pilsētām, un līdz ar sholastikas liturģiskās prakses un kultūras izplatību, loģiski rezultējās lielajās pilsētu baznīcās: “Gotiskā arhitektūra, kas seko drīz pēc sholastikas mācības, ir pirmā sholastiskās domas tehnoloģiskā

pielietošana.”³⁸⁴ Janara norāda, ka šādas analogijas un korelācijas filozofijā parāda domas dinamiku un izpausmi, kas šajā gadījumā ir “pāreja no patiesības zināšanas un zināšanu noderīgumu”³⁸⁵, un atsaucas uz Žaku Maritēnu, kurš piebilst, ka “teoloģija pirmā kristīgās pasaules tehnoloģija”³⁸⁶.

Kā būtiska iezīme vēlino viduslaiku sakrālo mākslu raksturā jāmin arhitektūra, kuru kā būtisku izceļ Janara, norādot, ka viduslaiku teoloģiskās – sholastiskās domāšanas formas uzskatāmi materializējas gotikas katedrāļu arhitektonikā. Katedrāles kalpo par analītiskas domāšanas un estētikas tēlu, tādējādi apliecinot tehnoloģiskās domāšanas varu pār matēriju.



*Ķelnes katedrāle
Vācija, 1248–1560*

Tādējādi šis arhitektonikas konstruktīvisms ir baznīcas autoritātes estētiska izpausme: “Cilvēki, kas cēla gotiskās katedrāles, bija tie, kas būvēja arī teoloģiskās Summas,” raksta Janara. Viņš arī atsaucas uz Ervīnu Panofski,³⁸⁷ kurš darbā “Gotiskā arhitektūra un sholastika” pievēršas šai simboliskajai saistībai: “Starp gotikas mākslu un sholastiku pastāv saikne, kas ir konkrētāka nekā vienkāršs “paralēlisms” un tomēr vispārīgāka nekā tās individuālās [...] ietekmes, kuras gleznotājiem, tēlniekiem vai arhitektiem neizbēgami rada erudīti padomdevēji. [...] manā prātā esošā saikne ir patiesa cēloņsakarība.”³⁸⁸

³⁸⁴ Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 101.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

³⁸⁷ Panofsky, Erwin (1957) *Gothic Architecture and Scholasticism*, California: Meridian Books.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

Panofskis norāda, ka šeit mēs nesastopamies ne ar “racionālismu” tīri funkcionālā nozīmē, ne ar “ilūziju” modernās *L'art pour l'art* estētikas izpratnē. Mēs saskaramies ar to, ko var dēvēt par “vizuālo loģiku”, kas ilustrē Akvīnas Toma *nam et sensus ratio quaedam est*³⁸⁹ – ‘*pat sajūtas ir sava veida prāts*’. Kolonnu un pīlāru sistēma veido “skeleta” struktūru, kura sholastiskās domāšanas abstrahējošo un sistematizējošo raksturu izpauž telpiskā veidā. Patiesība un metafiziskās zināšanas tiek apkopotas, formulētas, organizētas un sastrukturētas, sadalītas daļās, nodaļās un apakšnodaļās, pakāpeniski virzoties uz patiesības pilnīgu aptveršanu, noskaidrošanu un izsmelšanu cilvēka prāta ietvaros.



Parīzes Dievmātes katedrāle
Francija, 1258–60

Panofskis šo izpausmi nosauc par ‘principu, kas regulē darbību,’ ko varam novērot arī, piemēram, modernisma vēstures un citos naratīvos, kuru pamatā ir princips par progresu. Šis paralēlisms nozīmē organisku korelāciju un racionālu izpausmi zināšanu organizēšanas formām, kas bija raksturīgas Romas katoļu baznīcas centralizētajām organizatoriskajām

³⁸⁹ Panofsky, Erwin (1957) *Gothic Architecture and Scholasticism*, California: Meridian Books, p. 58.

strukturām, “kas tiecas garantēt ekleziālas ideoloģijas institūcijai redzamu un neapstrīdamu autoritāti un efektivitāti.”³⁹⁰

Rietumu domas vēsturiskajā attīstībā izveidojās fenomēns, ko Janara dēvē par “epistēmisko individuālismu” – tam raksturīgs cilvēka intelektuālo skatījumu uzskatīt par galveno un svarīgāko avotu zināšanu objektivitātes noteikšanā. Tas nozīmē, ka indivīda spēja saprast pasauli tiek uzskatīta par centrālo zināšanu drošticamības faktoru. Janara šo Rietumu “nedalītās subjektivitātes”³⁹¹ vēsturisko parādīšanos saista ar individuālismu, kam raksturīgs zemāks kultūras attīstības līmenis un savu personisko, egoistisko tieksmju un vajadzību apmierināšanas prioritāte. Tas ir saistīts ar primāro, zemāko instinktu dominēšanu un dzīvesveidu, kur cilvēka uzmanība galvenokārt tiek pievērsta fiziskajai eksistencei un materiālajai, miesiskajai labklājībai – jutekliskajam. Rietumeiropā dominējošā individuālistiskās domāšanas un zināšanu utilitārisma paradigma ir radusies no šīs instinktīvās tieksmes, kas nav zaudējusi savu nozīmi un ietekmi pat ar vēlāko mākslas, zinātnes un tehnoloģiju attīstību. Gluži otrādi – tā ir veicinājusi šos sasniegumus.

Rietumeiropas *subjektīvā* prāta laikmets pretstatā grieķu tradīcijas *kopējam prātam* nos-tata indivīdu kā patiesības izziņas centru un rada citu pasaules redzējumu, aizsākot kultūras un filozofiskās pārmaiņas, kas izpaudās visās jomās, tostarp filozofijā, arhitektūrā un glezniecībā. Šajā laikmetā romānikas glezniecības stils jeb itāļu *maniera bizantina* tika apzināti atmests.³⁹² Jau viduslaiku arhitektūra un glezniecība pauda jauno pasaules redzējumu, telpu un attieksmi, kura vēlāk noteica to, kā attīstīsies modernā civilizācija, – atkāpšanos no grieķu kopienas domāšanas un patiesības noskaidrošanas dinamikas un par patiesības izziņas centru izvirzīja subjektu, un kas noteica tālāko Rietumu filozofijas un kultūras attīstību.

Janara parāda, ka šis process ietver cilvēka esamības un eksistences kā notikuma reducēšanu līdz tīri intelektuālajām kategorijām, kuras bija pakārtotas indivīda intelektam – spējai domāt un spriest – to, kas grieķu un ortodoksālās kristietības pasaulē tika uzskatīts par mātīgu, maldīgu, un principā nepilnīgu. Šķiet, šāds kristietības skatījums ir pamatā postmoderno filozofiju kritikai. Zināšanu ‘objektivitāte’ tika definēta kā neatkarīga no subjektīvajiem uzskatiem, taču loģiskā pareizība bija obligāta visiem visos aspektos – ar šādu objektivitātes izpratni autoritāte vai konvencija sargāja zināšanas.

Janara iezīmē Rietumu filozofijas divus ekstrēmus – *apriorisko* domāšanu, kas balstījās intelektuālā ‘pierādījumā’ un kas ir neatkarīga no cilvēka pieredzes un saprašanas, un relativismu, kas noraidīja ideju par patiesību vispār.

Tas vēlāk pakāpeniski noveda pie nihilisma – uzskata, ka nekādas objektīvas patiesības vai vērtību vispār nav, un visi uzskati ir subjektīvas interpretācijas (Ničes perspektīvisms), tas mūsdienu filozofijā norāda uz nepieciešamību pēc pieejas, kas atbalsta zināšanu objektivitāti un patiesības iespējamību, bet vienlaikus iekļauj subjekta pieredzi un individuālo

³⁹⁰ Yannaras Christos (2015) *The Schism in Philosophy*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 100.

³⁹¹ *Ibid.*, p. xii.

³⁹² *Ibid.*, p. 325.

saprašanu – pēc ontoloģiskā un antropoloģiskā jautājuma. Iespējams, tieši šis ir jautājums un problēma, kas izpaužas mūsdienu mākslas estētiskajās praksēs, kuras pārkāpj tabu, šokē, izaicina un uzšķērš pasaules miesu – tās izpauž savā subjektīvajā patiesības izpratnē un intelektuālajā pašpietiekamībā iesprostotā cilvēka eksistenciāli atsvešināto stāvokli un no tā izrietošās sajūtas.



*Freska Sv. Akvīnas Toma triumfs, Florences Andrea
Santa Maria Novella, Florence, ap 1366*

2.2. Katafātisms kā zinātniskā perspektīva

Ja pirmsmodernitātes periodu – viduslaikus Rietumos raksturoja zināšanu, reliģijas un mākslas savstarpējā saistībā – pasaules tēls joprojām bija sakņots kristietības kosmoloģijā, kas atspoguļoja feodālajā sabiedrībā valdošās hierarhiskās struktūras, kuru augšgalā bija baznīca, tad pāreju no viduslaiku sholastikas dogmas uz modernitāti atdzīvina Renesanses³⁹³ periods, kad atdzimst klasiskā perioda – Senās Grieķijas un Romas – principi zinātnē, mākslā un filozofijā: “Atdzimšanas ideja itāļu apziņā bija cieši saistīta ar ideju par ‘Romas varenības atdzimšanu’.”³⁹⁴

Renesansē notika pakāpeniska atbrīvošanās no ticības dzīves sholastiskā dogmatisma un baznīcas izglītības autoritātes, uzvaru liekot uz indivīda lomai Dieva pielūgsmē un pasaules izziņā – šis periods lika pamatus pasaules uzskatam saskaņā ar cilvēka uztveri un prātu. Renesanses kultūrā tika atdzīvīnāti klasicisma skaistuma ideāli – arhitektūras elementi, kolonnas, portiki un kupoli, mākslā – harmonijas un proporciju ideāli, dabas pasaules attēlošana idealizētā, poētiskā veidā, mākslā nostiprinās lineārās perspektīvas lietojums. Pāreju no vecās pasaules uz jaunu virzīja Renesanses humānisma filozofija un zinātne; kā raksta pazīstamais simbolisko formu filozofs Kasīrers, – dabas zinātnes, fizika, matemātika, attīstījās ar noteiktu mērķtiecību – “soli pa solim radīt nosacījumus jaunam telpas jēdzienam. Uzdevums bija aizstāt kopējo telpu ar sistēmas telpu, t. i., aizstāt telpu kā esamību ar telpu kā funkciju. Telpai bija jāatbrīvojas no tās objektivitātes, no tās būtības, un tā bija jāatklāj kā brīvs, ideāls līniju komplekss.”³⁹⁵

Mītiskā un reliģiskā skatījumā telpas intuīcija norisinājās starp juteklisko – pieredzes un uztveres telpu un saprotamo – izziņas, ģeometrisko jeb Eiklīda³⁹⁶ telpu. Pāreja no kopīgās pieredzes telpas uz racionālā prāta organizēto realitāti nozīmēja jaunu pasaules telpas jēdzienu un redzamības lauku – pārmaiņas notiek kā matemātikā un kosmoloģijā, tā arī plastiskajās mākslās un mākslas teorijā. Tas nozīmē, ka cilvēka dzīves pieredzes jutekliskā telpa nesakrīt ar universālo ģeometrijas un matemātikas telpu – tās ir divas dažādas pieredzes – jūtu un prāta. Matemātiskās un abstraktās telpas nosacījumi mums nav tieši doti, tāpēc, raksta Kasīrers,

³⁹³ Renesanse (fr. *Renaissance*) – “atdzimšana”.

³⁹⁴ Gombrich, Ernst Hans (1951) *The Story of Art*, NY: Phaidon Press.

³⁹⁵ Cassirer, Ernst (2000, 1963) *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, NY: This Dover.

³⁹⁶ Senajā Grieķijā tika izveidoti sistemātiski un loģiski matemātikas pamati un radās zinātne, kuras pamatā bija stingri pierādījumi. Seno grieķu izveidotā elementārās ģeometrijas sistēma kļuva par paraugu mūsdienu dedukcijas metodei matemātikā. 6. gs. p. m. ē. lieli nopelni bija Pitagora skolai, bet 3.–2. gs. p. m. ē. Aleksandrijā darbojās izcili matemātiķi Eiklīds, Eratostens (*Ερατοσθένης ο Κυρηναίος*), Apollonijs (*Ἀπολλώνιος ο Περργαῖος*). Eiklīda darbā “Elementi” (*Στοιχεῖα*) pirmo reizi ģeometrija tika veidota uz aksiomātiskiem pamatiem. Eiklīds sistematizēja visu ģeometrijas materiālu, kas bija radies pirms viņa Grieķijā. <https://enciklopedija.lv/skirklis/1133-matematika> (13.02.2024.)

“mums ir nepieciešams savdabīgs perspektīvas apvērsums, noliegums tam, kas šķiet tieši dots jutekliskajā uztverē, pirms mēs varam nonākt pie tīrās matemātikas ‘loģiskās telpas’.”³⁹⁷

Varam secināt un pat simboliski vizualizēt, ka Renesanse bija laikmets, kad notika pāreja no apofātiskā pasaules skatījuma – ontoloģiskās esamības telpas uz katafātisko – zinātnisko pasaules skatījumu ar ģeometrisku, abstraktu un bezgalīgu telpu. Turklāt būtiski, ka šīs telpas vai šie divi pasaules skatījumi ir ne tikai atšķirīgi, bet pilnīgi pretēji. Vai tie ir savstarpēji papildinoši, ir atsevišķs jautājums. Pagaidām ir būtiski, ka tie atrodas ‘apvērstās’ attiecībās. Šis aspekts kļūst interesants, ja atceramies divu attēlojuma formu – perspektīvu izmantojumu mākslā – t. s. apvērsto perspektīvu, kas raksturīga ikonogrāfijai un pirms-modernitātes mākslai, un lineāro jeb tiešo perspektīvu, kuru pārātklāj Renesansē. Saskaņā ar Panofski, perspektīva nav tikai tehnisks paņēmieni trīsdimensiju telpiskuma radīšanai attēlā, bet kompleksa simboliskās komunikācijas sistēma ar dziļu filozofisku nozīmi – tā rāda noteiktu pasaules izpratni un noteiktu cilvēka vietu tajā.

Tāpēc var izvirzīt tēzi, ka apofātisko pasaules skatījumu, kas saglabā realitātes paradoksālo, cilvēkam nekad līdz galam neizzināmo dabu, simbolizē apvērstās perspektīvas lietojums mākslā ar vairākiem fokusa punktiem, kas tēlo dinamisku un netieši tveramu realitāti, savukārt katafātisko pasaules skatījumu, kas realitāti tiecas izzināt cilvēka racionālā prāta ietvaros, simbolizē lineārā jeb tiešā perspektīva, kas realitāti ataino statiski, trīs dimensiju telpā ar vienu – individuālo fokusa punktu.

Tiek uzskatīts, ka tiešās perspektīvas lietojumu glezniecībā Renesansē ievieš itāļu arhitekts Bruneleski,³⁹⁸ kurš, projektējot Florences katedrāles kupolu, apvienoja gotikas metodes ar Senās Romas arhitektūras zināšanām; – Bruneleski³⁹⁹ var uzskatīt par Renesanses arhitektūras aizsācēju. Viņš arī Florences mākslinieku vidū izplatīja lineārās perspektīvas matemātiskos aprēķinus un metodes dziļuma ilūzijas radīšanai glezniecībā. Viens no pirmajiem darbiem, kur tā tika izmantota, bija Mazačo freska “Svētā Trejādība.” Savukārt “Krucifiksā” Bruneleski aizguva Džoto, modernās ainavas tēva,⁴⁰⁰ gleznas “Krustā sišana” motīvu, taču Kristus figūrai piešķīra telpiskumu un izmantoja klasiskās tēlniecības paraugus un Senās Romas zinātnieka un arhitekta Vitrūvija⁴⁰¹ anatomisko modeli, lai atveidotu dabiski precīzu un proporcionālu cilvēka tēlu. Šāds Kristus attēlojums baznīcā izraisīja pretrunīgas reakcijas, un krucifikss ilgi netika izstādīts.

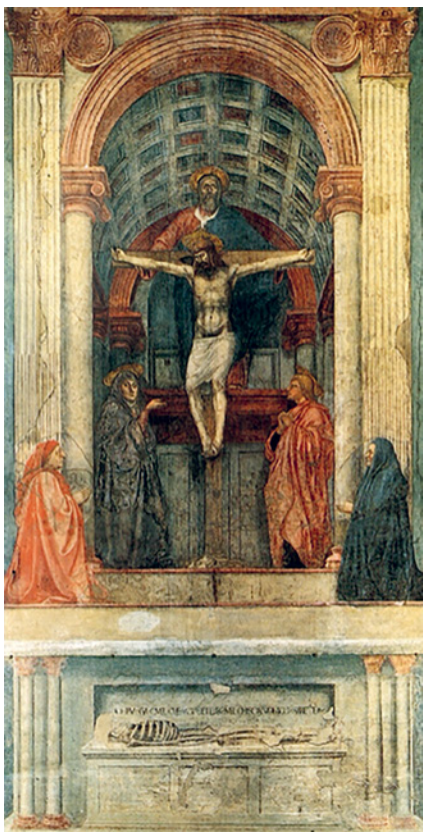
³⁹⁷ Cassirer, Ernst (1955) *The Philosophy of Symbolic Forms. Mythical Form*. New Haven: Yale University Press, p. 83.

³⁹⁸ Filippo di ser Brunellesco di Lippo Lapi (1377–1446).

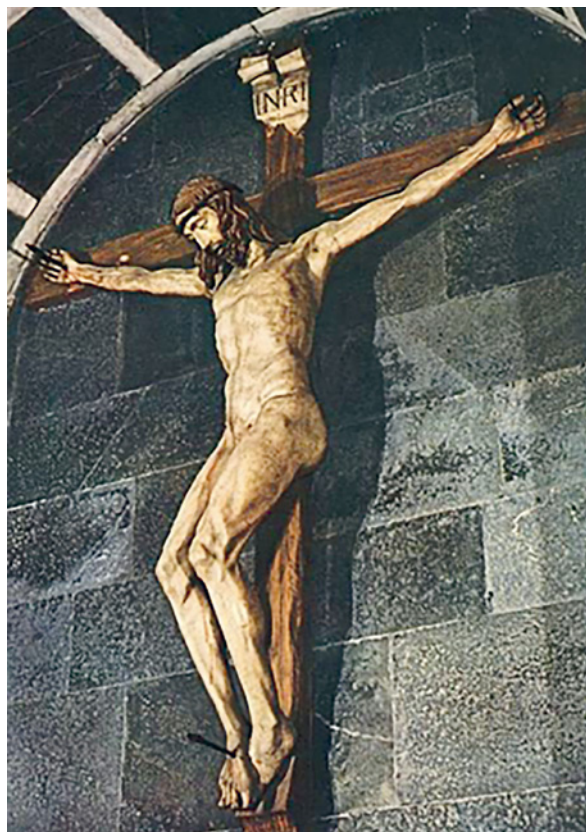
³⁹⁹ Gombrich, Ernst Hans (1951) *The Story of Art*, New York: Phaidon Press, p. 160–163.

⁴⁰⁰ Florensky, Pavel. (2002) “Reverse Perspective”, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books: UK, p. 221.

⁴⁰¹ Vitruvius (*Vitruvius*, dzimis 1. gs. p. Kr.), romiešu arhitekts, inženieris, slavenā traktāta “Par arhitektūru” (*De architectura*), romiešu arhitektu rokasgrāmatas, autors.



Svētā Trīsvienība
Mazačo, Santa Maria Novella,
Florence, 1427



Krucifikss
Bruneleski, Santa Maria Novella, Florence, 1411
(izstādīts 1572)

Tātad Renesansi raksturo pāreja no vienas pieredzes telpas citā, varbūt pat no vienas pasaules uz citu, kas acīmredzami novērojams arhitektūrā un mākslā; turklāt esamības – “fizioloģiskā” telpa un “metriskā” telpa ir ne tikai atšķirīgas, bet gan pilnīgi pretējas: “Tas, kas ir noteikts vienā telpā, šķiet noliegts un apgriezts otrā. Eiklīda [ģeometrisko] telpu raksturo trīs pamata atribūti – nepārtrauktība, bezgalība un viendabīgums. Taču visas šīs īpašības ir pretrunā ar jutekliskās uztveres raksturu. Uztvere nepazīst bezgalības jēdzienu; jau no paša sākuma tā ir ierobežota noteiktās telpiskās robežās, ko nosaka mūsu uztveres spēja.”⁴⁰²

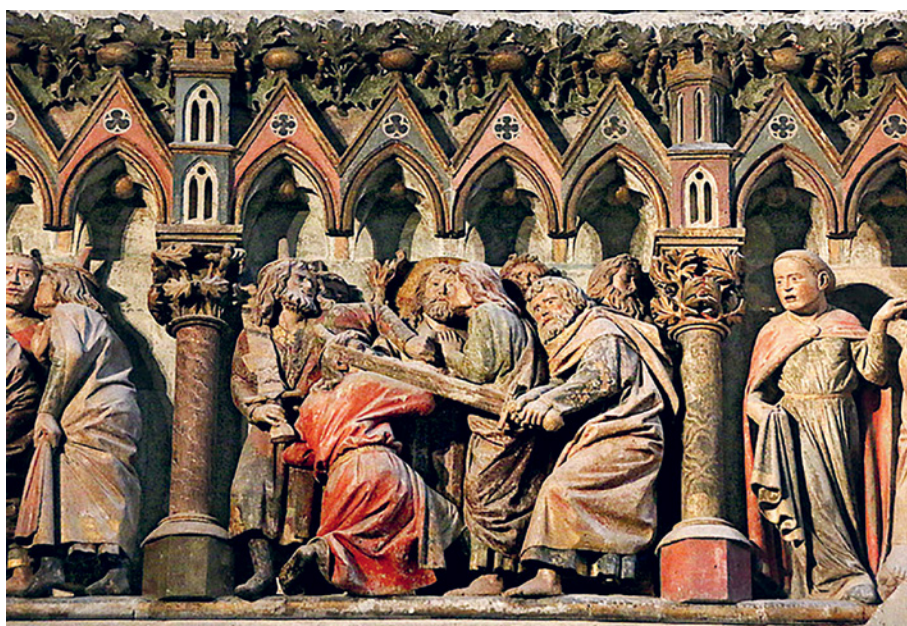
Saskaņā ar Panofski, mītiskajā un reliģiskajā pasaulē jutekliskās un fizioloģiskās uztveres telpa nav nedz viendabīga, nedz bezgalīga – redzamā realitāte ir jutekliskās pieredzes ierobežotības un nozīmju caurausta, savukārt ģeometriskā telpa ir abstrakta, tukša (tīra), viendabīga – “katrs tās elements vai punkts ir bez sava neatkarīga satura, tie ir savienoti un savā starpā nosacīti un to realitāti nosaka to savstarpējās attiecības: tā ir tīri funkcionāla, nevis saturiska realitāte. Būtībā šiem punktiem trūkst jebkāda satura, jo tie ir kļuvuši tikai par ideālu attiecību izpausmēm, tie nevar izvirzīt jautājumu par satura daudzveidību. [..] Tāpēc viendabīga telpa nekad nav dota telpa, bet gan telpa, kas radīta konstrukcijas ceļā”⁴⁰³ – tā ir iedomāta telpa.

⁴⁰² Cassirer, Ernst (1955) *The Philosophy of Symbolic Forms. Mythical Form*. New Haven: Yale University Press, p. 83.

⁴⁰³ Ibid., 83.

Šis aspekts ietver būtisku, tomēr nereti piemirstu paradoksu – tieši šī iedomātā telpa modernitātē kļūst par, Janara vārdiem, ‘eksistences logosu’, par dabisko un objektīvo realitāti, kur jutekliskā pieredze tiek iztukšota no simboliskā satura, kas tai ir devusi nozīmi, un pakārtota individuālā empīriskā vērojuma objektīvi izzinošajam skatienam. Tā, raksta Janara, “14. un īpaši kopš 15. gadsimta sākuma šķiet, ka centieni vizuāli attēlot eksistences patiesību vairs nepārsniedz tās dimensiju individualitāti,”⁴⁰⁴ – glezniecībā sāk dominēt *naturālistisks*, vai arī – fotogrāfisks cilvēku, ainavu un priekšmetu attēlojums, kas norāda uz cilvēka skatiena un horizonta maiņu un cilvēka novietojumu tajā.

Patiesības princips, kas saskaņā ar grieķu apofātisko domu bija *logoss*, kura priekšā cilvēks apzinās savu individuālo nezināšanu, tiek aizstāts ar subjektīvās realitātes dabiskajām jeb objektīvajām īpašībām – ar to, kas ir dots jutekliskajā pieredzē, kur realitāte tiek aptverta visā pilnībā ar indivīda maņām un prāta izziņas spējām un sniedz izmērāmas – pozitīvas un pierādāmas zināšanas. Turklāt, kā redzējām, šis pasaules skatījums aizsākas jau sholastikā, līdz ar iedibināto uzticību subjekta maņām un individuālajam, racionālajam prātam. Tas izpaužas jau pirms-Renesanses mākslinieku – Džoto, Lorincetti u. c. darbos, kā arī 13. gadsimta katedrālēs, “jutekliskā reālisma virsotni sasniedzot, piemēram, Volterras vai Naumburgas katedrāļu krāsainajās statujās.”⁴⁰⁵



*Jēzus apcietināšana, Reljefs uz rietumu sakristeja
Naumburgas katedrālē*

⁴⁰⁴ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 326.

⁴⁰⁵ Sk. Herberta Baterfilda komentārus par Florences skolas mākslinieku “zinātnisko” pieeju. Viņš saka, ka modernā dabaszinātnieka tēls ir mākslinieka, amatnieka un dabas filozofa sintēze (*The Origins of Modern Science 1300-1800* [New York: Collier, 1962]).

Kā raksta Florenskis, šāds pasaules un telpas skatījums paredz, ka dabā nepastāv nekādas formas, jo neeksistē realitāte ar saviem likumiem: “Tāpēc, kā tiek apgalvots, viss redzamais un uztveramais ir tikai vienkāršs materiāls, lai aizpildītu kādu vispārēju regulējošu shēmu, kas tam uzspiesta no ārpuses, un šo funkciju pilda Eiklīda un Kanta [filozofiskā – *aut.*] telpa. Līdz ar to visas formas dabā būtībā ir tikai šķietamas formas, ko bezpersoniskam un vienaldzīgam materiālam uzspiež zinātniskās domas shēma, t. i., tās būtībā ir kā kvadrātiņi uz dzīves grafiskā papīra, nekas vairāk. Nav grūti saskatīt, ka šie priekšnoteikumi vienā mirklī noraida gan dabu, gan cilvēku, lai gan vēstures ironijas dēļ tie ir pamatoti ar lozungiem, ko sauc par “naturālismu” un “humānismu”, un vainagojas ar formālu pasludinājumu par “cilvēka un dabas tiesībām”.⁴⁰⁶

Šo paradoksālo pasaules skatījumu simbolizē lineārās perspektīvas lietojums glezniecībā, un kas ir priekštece fotogrāfijai, kura savukārt mūsdienās ir kļuvusi par teju absolūtu realitātes reprezentāciju ikdienas komunikācijā, izklaidē un arī mākslā – no vienas puses, cilvēkam neapšaubāmi ir centrālā loma, no otras puses – tas nu atrodas tukšā funkcionālā telpā ar saviem likumiem, kur viņš ir vai nu novērotāja vai novērotā lomā. Tieši šis zinātniskotais un tehnoloģizētais fotoskatienis vēlāk ir gan Valtera Benjamina, gan Martina Heidegera filozofisko refleksiju pamatā.

Kā minēts darba 1. nodaļā, arī Režī Debrijs kā izšķirošu mākslas laikmeta sākumu min lineārās perspektīvas parādīšanos mākslā, kas ir atbrīvojis attēlu un cilvēka no pakļautības dievišķā skatienam. Viņš, analizējot mākslas un attēla vēsturi, ņemot vērā attēla efektu, nevis vērtību (patiesības vai skaistuma),⁴⁰⁷ vērš uzmanību uz to, ka pasaules attēlojums izmaina pasaules stāvokli.⁴⁰⁸ Pasaules attēlojums veido skatītāja uztveri un pasaules redzējumu – to, kas tiek uzskatīts par reālu. Tādējādi, var jautāt – kā un vai pasaules attēlojums maina cilvēku un cilvēka attēlojumu? Īsi iezīmēšu šī perspektīvas apvērsuma filozofiskos kontekstus pasaules attēlojuma mainībā vēsturē.

⁴⁰⁶ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books: UK.

⁴⁰⁷ Debray, Régis (1999) “Qu'est-ce que la médiologie?”, *Le Monde Diplomatique*, 1999 Aug. p. 32.

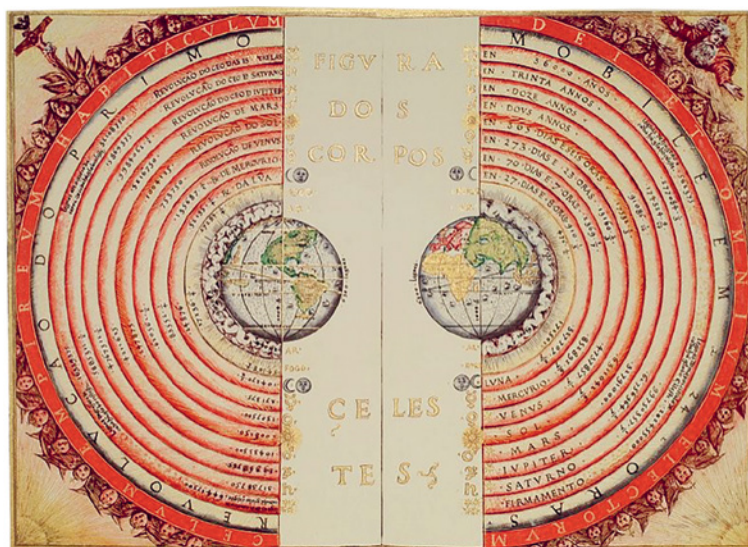
⁴⁰⁸ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso, p. 10.



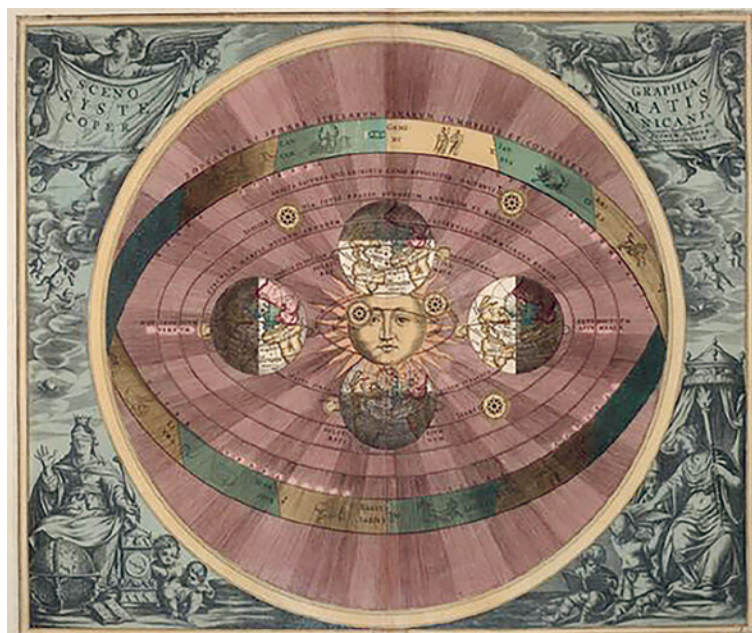
Apskaidrošanās
Rafaels, 1518–1520

Skats uz 'Zilo Planētu'

Renesanses periods pavērsienā uz modernitāti iezīmējas ar jaunu pasaules tēlu – Kopernika⁴⁰⁹ revolūcija astronomijā planētu sistēmas centrā novietoja sauli, radot heliocentrisko kosmosa modeli un izaicinot tradicionālo Senās Ēģiptes astronoma Ptolemaja ģeocentrisko kosmoloģiju, kurā nekustīgajai Zemei bija privilēģēta vieta Saules sistēmas centrā.



*Debesu ķermeņu attēls
Cosmographia, Bartolomeo Velho, 1568*



*Heliocentriskais modelis
Harmonia Macrocosmica, Andreas Cellarius, 1708*

⁴⁰⁹ Copernicus, Nicolaus (1543) *De Revolutionibus Orbium Coelestium* [On the Revolutions of the Heavenly Spheres]. Norimbergae: apud Ioh. Petreium. <https://ads.harvard.edu/books/1543droc.book/> (13.01.2014.)

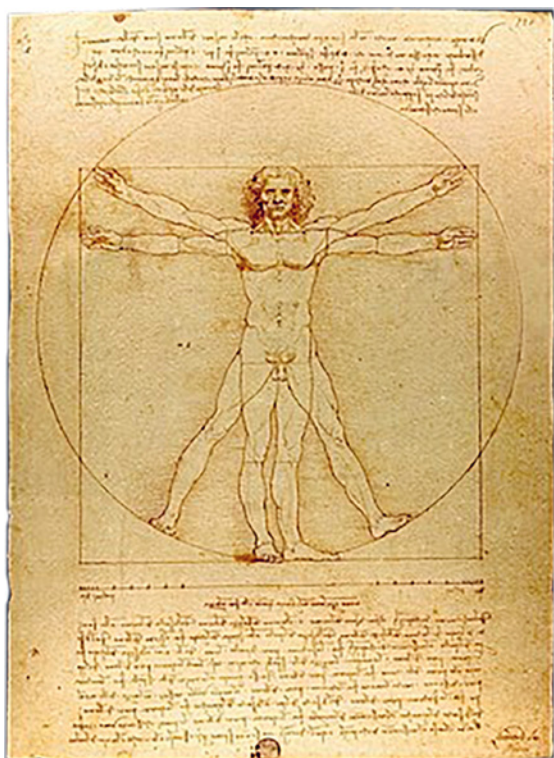
Ptolemaja ģeocentriskās kosmoloģijas kritika ietekmēja ne tikai astronomijas un zinātnes attīstību; jaunais pasaules attēlojums deva impulsu vispārējām izmaiņām Rietumu pasaules izpratnē, izmainot cilvēka vietu 'kosmosā' – centrā vairs nebija Zeme ar cilvēku uz tās, bet Saule, ap kuru Zeme rotē līdz ar citām planētām. Kopernika revolūcija nozīmēja beigas aristoteliskās sholastikas un Ptolemaja astronomijas uzskatiem, kas bija pamatā tradicionālajām zinātnēm un visai senās pasaules kosmoloģijai un acimredzot arī telpas izpratnei. Renesanses cilvēks pievērsās fiziskajai un dabas pasaulei, un šis pasaules skatījums un attieksme realitāti reducēja realitāti uz materiālo, empīrisko skatījumu ar konkrētām un izmērāmām īpašībām un izmainīja arī cilvēku – zinātnisko metožu attīstīšana un tehnoloģiju pilnveidošana sniedza iespēju iegūt kvantitatīvas zināšanas par pasauli un uzlabot, padarīt ērtāku dzīvi.

Arī mākslas attīstībā nozīmīgu lomu spēlēja zinātniskie eksperimenti ar gaismu un optiskās ierīces – teleskopa un mikroskopa tehnoloģijas paplašināja cilvēka *dabisko* redzi un realitātes vērojumu, atklājot iepriekš nesaskatāmās – neredzamās dimensijas mikro- un makro- līmeņos, attīstījās analītiskā ģeometrija, ieviesās perspektīvas skatījums, utt. Jaunais pasaules attēlojums pavērsa cilvēka skatiena perspektīvu no debesīm uz zemi un izmainīja pasaules tvērumu, kā rakstīja Debreijs – cilvēka skatiens emancipējās, atbrīvojās no "pazemības burvestības", un kā rakstīja Florenskis – vērsa "uz virspusēju skatījumu un dzīvi renesanses garā"⁴¹⁰. Vairums Renesanses mākslinieku – Mikelandželo, Rafaels, Leonardo da Vinči u. c., iedzīvināja Renesanses humānisma idejas arī reliģiskajā mākslā, un bija vienlaikus gan pētnieki, gan zinātnieki, gan inženieri, un studēja fiziku, matemātiku, anatomiju, kā arī eksperimentēja ar materiālu, gaismu un optiku. Jaunais skatījums uz dabu, juteklisko realitāti un cilvēku miesiskajā esamībā tas atspoguļojas laikmeta mākslā – "14./15. gadsimta centieni vizuāli attēlot eksistences patiesību, šķiet, vairs nepārsniedz tās dimensiju individualitāti."⁴¹¹ Tāpat arī van Eika, Pisanello, Alberti, Dīrera, Holbeina un citu mākslinieku-zinātnieku darbos novērojams precīzs empīriskās realitātes atainojums, kur krāsas un kompozīcija aizvien vairāk tiek pakārtoti "'dabiskā' un 'objektīvā' attēlojuma prasībām: tas cenšas ar tiešo maņu pieredzes tiešumu pārliecināt prātu par attēlotā "reālo" raksturu".⁴¹²

⁴¹⁰ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books: UK, p. 220

⁴¹¹ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 326.

⁴¹² Ibid., p. 327.



Vitrūvija cilvēks
Leonardo da Vinči, 1490



Salvator Mundi
Leonardo da Vinči, 1490

Tas, kas tiek uzskatīts par reālu, ir tas, kas precīzi atbilst individuālajai uztverei, kura tiek attēlota saskaņā ar matemātisko telpas izpratni, sekularizēta un naturalizēta: “Un šis stils vēlas mūs virzīt “objektīvi”, pakļaut mūsu subjektīvajām sajūtām iespaidus, kas nosaka un izsmel tēmas jēgu. Tāpēc arī optiskā ilūzija, perspektīva, dziļums, *trompe l’oeil* un gaismēnu spēle kļūst par mākslinieka līdzekļiem, lai uzjundītu emocijas, uzbudinātu nervu sistēmu un pakļautu realitātes skatījumu individuālam pārdzīvojumam. Pat reliģiskā glezniecība aizvirzās no jutekliskās dzīves *glābšanas* no galīguma un laicīguma, no sabrukuma un nāves pētišanas,”⁴¹³ – tā Janara. Priekšplānā izvirzās jautājumi par dabu, par cilvēka autonomiju no dabas, paša prāta dabu un dabas izziņas iespējamību.

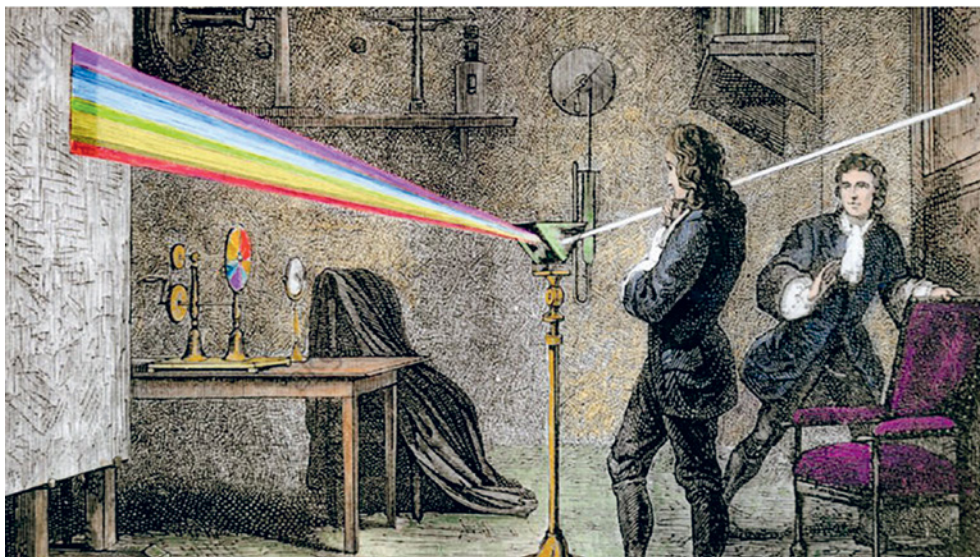
Filozofijā parasti modernitātes sākumu saista ar periodu ap 17. gadsimtu – līdz ar Apgaismības⁴¹⁴ aizsākšanos, kad klasiskos metafizikas jautājumus – “kas ir patiesība?”, “kas ir Dievs?” u. tml., nomaina jautājumi par pasaules izziņas iespējamību, gūto zināšanu drošticamību un objektivitāti, un cilvēka prāta dabu.

Piemēram, Frānsiss Bēkons savā darbā “Jaunais Organons” (*Novum Organum*, 1620) noraida Aristoteļa deduktīvās metodes un ievieš induktīvo “Bēkona metodi”, kas

⁴¹³ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 326.

⁴¹⁴ Apgaismība (fr. *siècle des Lumières*, – “apgaismotāju gadsimts”, ge. *Aufklärung*) – Eiropas intelektuālā kustība 17. un 18. gadsimtā, kurā idejas par Dievu, saprātu, dabu un cilvēci tika sintezētas pasaules uzskatā, kas guva plašu piekrišanu Rietumos un izraisīja revolucionāru attīstību mākslā, filozofijā un politikā. Apgaismības laikmeta domas centrā bija saprāta – spēka, ar kura palīdzību cilvēki izprot Visumu un uzlabo savu stāvokli, – izmantošana un slavināšana. <https://www.britannica.com>

paredzēja veikt novērojumus, apkopot faktus un pēc tam izdarīt vispārīgus secinājumus; viņš formulēja modernitātes ideālu: “Paliek viena glābšanas cerība, [...] ka viss prāta darbs tiek sākts no jauna [...] ar mašīnām.”⁴¹⁵ “Jaunā Organona” klasifikācijā filozofija kā zinātne apvieno empīrisko vērojumu ar racionālajiem pētījumiem, un zinātnes izmantošanā cilvēka dzīves uzlabošanā par pamatu tiek pieņemts mehānisku pasaules skatījums – 17. gadsimta par pasaules uzbūves paradigma kļūst mašīna un skatījums uz dabu – instrumentāls, tā tiek pakļauta cilvēka vajadzībām un mērķiem. Pasaules uzskata izmaiņas veicināja eksperimenti un atklājumi optikā – Galilejs pilnveidoja teleskopu (1609) un attīstīja mikroskopa lēcas, kā arī pētīja par gaismas un krāsu dabu, tika atklāts Snella⁴¹⁶ gaismas laušanas likums (1621), kas parādīja visu septiņu pamatkrāsu klātesamību gaismas starā, u. c.



Dekarts darbos “Optika”⁴¹⁷(1637) un “Pasaule jeb traktāts par gaismu” (1629–1633)⁴¹⁸ pētīja gaismas izplatību optiskās sistēmās, atspulgu un cilvēka redzes darbību un secināja: “Gaisma nav nekas cits... kā vien noteikta kustība vai darbība, ļoti strauja un ļoti dzīva, kas caur gaisu un citiem caurspīdīgiem ķermeņiem virzās uz mūsu acīm.”⁴¹⁹

⁴¹⁵ Bacon, Francis (1620) *Novum Organum*, <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/bacon1620.pdf> (22.01.2024.)

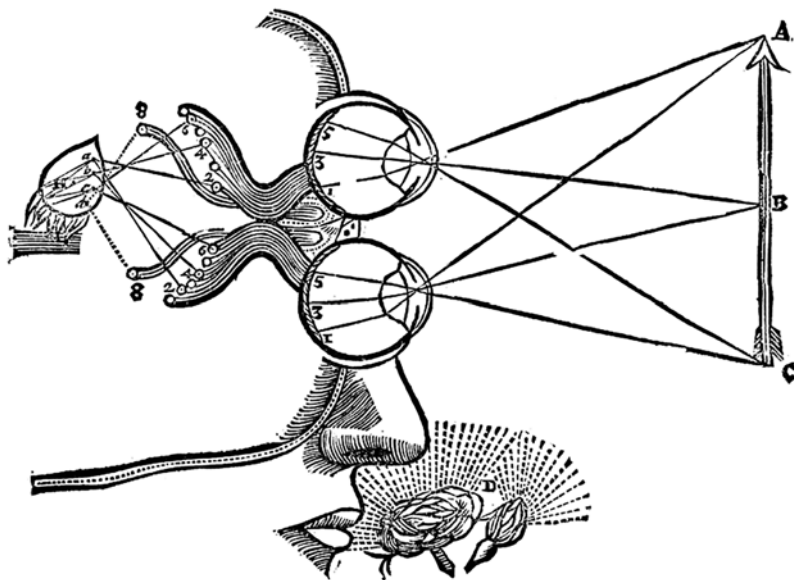
⁴¹⁶ Willebrordus Snellius (Willebrord Snellius, 1580–1626), holandiešu astronoms un matemātiķis, kurš atklāja refrakcijas likumu (pazīstams arī kā Snella likums), kas saista gaismas izliekuma pakāpi ar refrakcijas materiāla īpašībām. Šis likums ir mūsdienu ģeometriskās optikas pamatā.

⁴¹⁷ Descartes, Rene (2010) *Dioptrics. The Cambridge Descartes Lexicon*, Cambridge: Cambridge University Press).

⁴¹⁸ Descartes, René (1979) *Le Monde, ou Traite de la lumiere*. New York: Abaris Books.

⁴¹⁹ Descartes, Rene (2010) *Dioptrics. The Cambridge Descartes Lexicon*, Cambridge: Cambridge University Press).

Īzaks Ņūtons⁴²⁰ eksperimentos ar prizmu atklāja visu krāsu klātesamību gaismā,⁴²¹ un izveidoja krāsu teoriju. Darbā “Dabas filozofijas matemātiskie principi”⁴²²(1687) Ņūtons lika pamatus klasiskajai mehānikai – šie likumi palīdzēja izskaidrot ne tikai objektu kustību uz Zemes, bet arī debesu ķermeņu kustību kosmosā, nostiprinot heliocentrisma pamatojumu, un aizsākot mehānisko pasaules uzskatu, jo pamatoja priekšstatu par determinētu pasaules kārtību, kurā Dievam nav nepieciešams iejaukties, jo viss darbojas saskaņā ar fizikas likumiem: “.. tagad cilvēce saskārās ar mehānisku visumu, ko nepastarpināja metafizika.”⁴²³



Renē Dekarta ilustrācija maņu koordinācijai
Opera Philosophica, 1692

Kopernika teorija par pasauli, kur “saule aust austrumos, riņķo pa debesīm un noriet rietumos”⁴²⁴, bija padarījusi apšaubāmu un filozofiski svarīgi kļuva jautājumi par zināšanu pamatojumu, par cilvēka prāta iespējām izskaidrot pasauli. Dekarts kā domāšanas pamatu pozicionēja Es, ego jeb prātu – vienīgais, par ko filozofs var būt drošs pasaulē, kura vairs nav tāda, kā izskatās, ir – ‘Es domāju, tātad esmu’ (*Cogito, ergo sum*).

Dekarta cogito un šaubu metode nosaka subjektīvo apziņu kā domas sākumu un aizsāk revolūciju – moderno filozofiju. Dekarts novirza fokusu no ārējās realitātes uz apziņas iekšējo darbību un definē jaunu – kartēzisko subjektu, ko raksturo duālisms, kad mentālie un fiziskie procesi norisinās simultāni, bet nošķirti, jo ķermenis nevar iemitināt dvēseli: “Starp prātu un

⁴²⁰ Newton, Isaac (1704) *Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*.

⁴²¹ “Gēte to neatzina un skaidroja krāsas, balstoties uz baltā un melnā pretstatu, kur tās krāsas, kas ir tumšākas par balto, saprata kā sajaukšanos vai aizēnošanos ar melno. – Florenskis, Pāvels. “Par māņticību,” *Svētdienas rīts*, 1992. 14. jūn. 6. lpp., 28. jūn. 12. lpp., 23. aug. 6. lpp.”

⁴²² Newton, Isaac (1687) *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* jeb *Principia*.

⁴²³ Yannaras, Christos (1992) *Orthodoxy and the West*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 86.

⁴²⁴ Barrett, William (1987) *Death of the Soul. From Descartes to the Computer*, New York: Anchor Press, p. 16.

ķermeni ir liela atšķirība, jo ķermenis pēc savas būtības vienmēr ir dalāms, bet prāts ir pilnīgi nedalāms.⁴²⁵ Rails to nosauca par “spoku mašīnā”.⁴²⁶ Ķermenis ar dvēseli paliek tikai ārējā kontaktā: “Šis ķermenis nav fiziskais ķermenis, kā mēs to zinām mūsu ikdienas tuvībā. Tas ir [...] fizikas zinātnes ķermenis, matērijas gabals.”⁴²⁷ Dekarts iedibina modernitātes individuālistisko un subjektīvo pasaules redzējumu: “*Skatoties no loga un sakot, ka es redzu cilvēkus, kas iet pa ielu, es viņus patiešām neredzu, bet secinu, ka tas, ko es redzu, ir cilvēki.[...] ...ko es redzu no loga, ja ne cepures un mēteļus, kas, iespējams, aizsedz automātiskās mašīnas?*”⁴²⁸ Liks Ferijs Dekarta filozofijas šaubu metodi⁴²⁹ raksturo kā “pasaules subjektīvizācijas” sākumu, kas tika realizēta trijos soļos:

- (*) šaubu ceļā atceļot vispārpieņemtos viedokļus un aizspriedumus, sākot ar “baltu lapu”, kas no domāšanas izdzēš iepriekšējo zināšanu un tradīcijas slāni,
- (**) par pamatu zinātnei un filozofijai ieliekot individuālo subjektu, tā prātu, kad
- (***) princips ‘*Cogito ergo sum*’ kļūst par pamatu radikāla zināšanu konstruktīvisma filozofijai. Šī koncepcija par *cogito* ierobežotību iepretim Dieva vizinības horizontam palika spēkā līdz Kanta filozofijai, kur, kā redzēsim vēlāk, šīs attiecības tiek izmainītas, un subjektīvā pieredze pati kļūst par horizontu. Modernitātes diskusijas starp racionālismu un empīrismu attīstījās kartēziskā duālisma ietvaros, kas katra savā veidā tiecās risināt autonomā indivīda zināšanu iespējamību.

Deivids Levins⁴³⁰ raksta, ka Dekarta pētījumi, eksperimenti un filozofiskie vērojumi, kā arī Dieva eksistences pierādījumi (Dievs kā esamības pamats, patiesības garants, perfekta esamība, racionalitātes pamats), ietver paradoksu, kur subjektīvisms pasauli reducē uz objektīvu racionālismu. Zinātniskais pasaules skatījums kļūst par objektīvās racionalitātes triumfu tur, kur iepriekš bija pierādīta Dieva esamība. 17. gadsimtā izplatītā mašīnas paradigma, cauru kuru tiek skaidrota cilvēka domāšana un pasaules “daļēji sapnī par varu, daļēji dievišķās godības vīzijā”⁴³¹, patiesībā slavēja cilvēka prāta spēku, kurš bija pacelts dievišķā līmenī. Rietumu “tehnoloģiskais skatiens” pasauli redz teorētiski, instrumentāli un funkcionāli, taču “tas, ko pierādījums patiesībā slavēja, bija cilvēka saprāta spēks, “Cilvēka” prioritāte Dieva priekšā, subjekta neatkarība un pašnoteikšanās. Šo moderno cilvēku skatiens galu galā novērsās no debesīm, no debess; redze atgriezās, bet ar spēku, kas tika atņemts tās dievam, pie savas dzīves pasaules projektiem. Šīs subjektivitātes pilnību Apgaismība saskatīja sociālajā revolūcijā,

⁴²⁵ Descartes, René *Œuvres de Descartes (The Works of Descartes)*, VII 86-87.

⁴²⁶ Ryle, Gilbert (1949) “Descartes’ Myth”, *The Concept of the Mind*. London: Hutchinson.

⁴²⁷ Barrett, William (1987) *Death of the Soul. From Descartes to the Computer*, NY: Anchor Press, p. 20

⁴²⁸ Descartes, René *Meditations on First Philosophy*, p. 155. <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1641.pdf> (18.11.2023.)

⁴²⁹ Sk. “Meditācijās par pirmo filozofiju” (*Méditations Métaphysiques*)

⁴³⁰ Deivids Kleinbergs Levins (*David Kleinberg-Levin*, 1939) amerikāņu filozofs, viņa filozofiskās domas ievirze “Ontoloģiskās saprašanas ķermenis” balstās hermeneitiskajā fenomenoloģijā (Heidegera, Merlo-Ponti darbos) un kritiskajā sociālajā teorijā (Benjamins, Adorno, Hābermass).

⁴³¹ Levin, David K. (1988) *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*. London, Routledge.

kuras progresa pamatā bija objektīvs prāts,⁴³² taču šāds pasaules skatījums nav Dekarta izdomājums – “tas ne tikai pastāv, bet mūsdienu pasaulē faktiski dominē, tikai tagad šī skatiņa raksturs ir vairāk apslēpts, daļēji tāpēc, ka tas ir kļuvis izplatīts, teju normatīvs⁴³³,”⁴³⁴ raksta Levins.

Cilvēka skatiens pavēršas pret dabu – fenomenālo, juteklisko realitāti – un tiek tehnoloģiski paplašināts makro- un mikro- līmeņos. Teleskopi un mikroskopi ir sākums mūsdienu zinātniskajai pētniecībai un attieksmei kultūrā – izpētīt visas dabiskās pasaules dimensijas un stūrus. Jaunā optika un ģeometrija deva iespēju radīt koordinātu sistēmas, kas veidoja izpratni par trīsdimensiju telpu, kam bija būtiska nozīme jaunās Rietumu mākslas un arhitektūras attīstībā un estētikā. Un māksla ir cieši saistīta ar to, ko cilvēks uzskata par patiesu, reālu – mākslinieki sāka izmantot tehnikas un optiskos efektus, lai radītu pēc iespējas reālāku realitātes iespaidu – glezniecībā populāri bija atainot gaismas atspīdumus, caurspīdīgus objektus, spoguļus u. c. optiskus specefektus.

Tāpat tika attīstītas mākslinieciskās tehnikas – piemēram, gaismēnu (it. *chiaroscuro* – ‘gaišstumšs’) un tenebrisma (it. *tenebroso* – ‘tumšs, drūms, neskaidrs’) tehnikas izmantoja kontrastu starp gaismu un tumsu, attēlojumā figūrām piešķirot “fotogrāfisku” efektu. Tenebrisms (“pagrabgaisma”) pastiprināja darbu dramatismu – gleznā tumša telpa tiek izgaismota ar sīku gaismas avotu, radot spēcīgu kontrastu un trīsdimensiju efektu. Šīs tehnikas attīstīja un pilnveidoja Karavadžo, Rembrants, Dīrers, Rubenss u. c. mākslinieki, kuru meistarība vēlāk ietekmē kino veidotājus – “filmas veidotāji risināja problēmu, kas nodarbināja daudzus dižo gleznotājus, arī Karavadžo un Leonardo da Vinči prātus, proti, apgaismojumu. Precīzāk, jautājums bija par to, kā apgaismot subjektu, lai radītu spēcīgu, ekspresīvu tēlu. [...] gaismotāji vienmēr pētījuši gleznas.”⁴³⁵ Reālistisko attēlojumu mākslā veicināja ģeometrijas principu, spoguļu un optikas izmantošana, – Deivids Hoknijs min, ka, piemēram, van Eika studijā varētu būt izskatījies nevis kā mākslinieka cellē, bet drīzāk kā MGM kinostudijā – “pietiek aplūkot gleznas, lai tas kļūtu acīmredzams.”⁴³⁶

⁴³² Levin, David K. (1988) *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*. London, Routledge, p. 3.

⁴³³ Heidegger, Martin ‘The Turning’ (1977) *The Question Concerning Technology and Other Essays*, NY: Garland Publications, p. 36–49.

⁴³⁴ Levin, David Michael. (1988) *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*. Routledge, p. 95.

⁴³⁵ Hoknijs, Deivids, Geifords, Mārtins (2017) *Attēlu vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 15. lpp.

⁴³⁶ Ibid., 15. lpp



Detaļa – altārglezna, Gente
Jans van Eiks, 1432

Vienas no svarīgākajām tehnoloģijām, kas ietekmēja Renesanses glezniecību – camera obscura (lat. tumša istaba), un camera lucida (lat. gaiša istaba), balstījās empīriski novērojamā optiskā dabas parādībā. *Camera obscura* pamatā fizikas princips, kā gaisma, iekļūstot mūsu acī caur zīlīti, uz tiklences veido apgrieztu attēlu: “Vienkāršākajā formā tā nav nekas cits kā neliels caurums, caur kuru gaisma izplūst no saules apspīdēta dārza uz tumšu telpu, projicējot apgrieztu attēlu uz sienas pretī caurumam. Cauruma lielums ietekmē fokusa asumu un attēla spilgtumu. 4. gadsimtā p.Kr. par šo parādību rakstīja Aristotelis.”⁴³⁷ *Camera obscura* princips kā mehāniska attēla projicēšana ir pamatā arī fotokameras darbībai (no tās atvasināts arī vārds “kamera”). 16. gadsimtā to aprakstīja da Vinči – tā vietā, lai atsevišķi mērītu objekta izmērus un leņķus un rēķinātu priekšmetu proporcijas, camera obscura bija vienkāršākais veids, kā precīzi pārzīmēt līnijas un formas no realitātes uz plaknes. Drīz tā kļuva par populāru zīmēšanas palīgīdzekli, sniedzot iespēju radīt tehniski precīzu attēlojumu, kā arī attīstīt lineārās perspektīvas attēlojumu, kuru ievieš Bruneleski.

⁴³⁷ Hockney, David (2001) *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Of Masters*, UK: Viking Studio, p. 202.



*Zīmētājs, kas zīmē guļošanas sievietes perspektīvo zīmējumu
Albrehts Dīrers, 1600*

Ko tad nozīmē attēlot “perspektīvā”? – Panofskis atsaucas uz Dīreru, un raksta: “Perspectiva ir latīņu vārds, kas nozīmē ‘redzēt cauri.’”⁴³⁸ Par “perspektīvu” skatījumu uz telpu un realitāti liecina ne tikai objektu sakārtojums priekšplāna un fona izkārtojumā vai kompozīcija, bet drīzāk tas, ka viss attēlojamais tiek transformēts vienotā “logā”, caur kuru mēs skatāmies un priekšmetiem trīs dimensiju telpiskā konfigurācijā. Panofskis to detalizēti skaidro ar ilustrācijām – materiālā plakne šādā attēlojumā tiek noliegta, mākslinieka iztēlē kļūstot par “attēla plakni” ar piramīdas shēmu, ko veido no četriem stūriem izejošie vizuālie stari, kuri satiekas skatienu fokusa punktā, radot dziļuma ilūziju un telpiskās kontinuitātes efektu, un ietverot priekšmetus un objektus vienotā atainojumā – reālistisku telpu.

Taču tieši šis reālistiskums vai realitātes efekts ir lielais jautājums, ap ko griežas visa modernitātes diskusija. Jo tieši šis reālistiskais attēlojums simbolizē modernitātes entuziasmu par empīriskās realitātes drošticamību, progresīvu skatījumu uz pasauli, uzticību cilvēka acīmredzamajam fenomenālajam priekšstatam par pasauli. Taču, kā minēts, šis reālistiskums jau drīz tiek apšaubīts. Piem., gan Florenskis, gan Hoknijs, kuri ar teju gadsimta distanci perspektīvas attēlojumu salīdzina ar inscenētu, ilūziju radošu (sengrieķu) teātra skatuvi, kurai pasīvais skatītājs ir piekalts⁴³⁹ vienā nekustīgā vietā, vai ar kino scēnu, kas ievēl skatītāju savā drāmā, piebilstot, ka taču “tas nemaz nevar būt īpaši reālistisks, jo viss notiek kameras priekšā.”⁴⁴⁰

Kā rakstīja arī Debreijs – pasaule kļūst par skatuvi, uz kuras cilvēks izkonkurē Dievu; šādā simboliskā aspektā nevar ignorēt pirms-modernitātes un modernitātes divas dažādās telpas, kuras mums simbolizē mākslas attēlojuma formas, jo tās gluži vienkārši ir metafiziski un ontoloģiski pretējas un pilnībā maina cilvēka pozīciju pasaulē. Manuprāt, tas liek pārskatīt gan mūsu/postmodernisma skatījumu uz pirmsmodernitātes mākslu, filozofiju un teoloģiju, gan arī uz to, kā mēs raugāmies uz pasauli un cilvēku šodien, kad esam pilnībā ieskauti

⁴³⁸ Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.

⁴³⁹ Florensky, Pavel (2002) “Reverse Perspective”, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books.

⁴⁴⁰ Hoknijs, Deivids, Geifords, Mārtins (2017) *Attēlu vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 158. lpp.

foto un kino attēlu radītājā realitātē, audiovizuālajā komunikācijā un eklektiskā kultūrfona multimediju montāžā.

Tā, arī Panofskis skaidro, – lai garantētu pilnīgi racionālu – bezgalīgu un homogēnu telpas attēlojumu, šī “centrālā perspektīva” ietver divus aspektus: “Pirmkārt, mēs redzam ar vienu un nekustīgu aci, un, otrkārt, vizuālās piramīdas plakana šķērsriezums var kalpot par adekvātu mūsu optiskā attēla reprodukciju.”⁴⁴¹ Viņš uzsver, ka šāds attēls ir aktuālā optiskā iespaida – mūsu redzes abstrakcija, matemātiska telpa, kur visi punkti un elementi ir noteiktās pozīcijās attiecībā viens pret otru ir tīri funkcionāla realitāte, konstruēta telpa, kura nav pazīstama tiešai pieredzei: “Perspektīva transformē psihofizioloģisko telpu matemātiskā telpā. [...] Tā aizmirst, ka mēs redzam nevis ar vienu fiksētu aci, bet ar divām pastāvīgi kustīgām acīm, kas veido sfērisku redzes lauku.”⁴⁴²

Lineārā perspektīva pārnes māksliniecisko skatījumu no garīgās esamības telpas uz fenomenālo, uz dabas sfēru, un “nogriež reliģisko mākslu no maģiskās sfēras, no dogmatiskās un simboliskās sfēras, kur darbs liecināja vai paredzēja brīnumaino.”⁴⁴³ Arī sakrālā māksla atmet ortodoksālās ikonogrāfijas tradicionālos kanonus, kuri no ortodoksālās perspektīvas ir kultūras sekularizācija. Uz šo pašu aspektu norāda Janara, attēlojot vairāk emocionālus un naturālistiskus Bībeles sižetus – zināmu sakralitāti saglabā vien darbu tematika un sižetu interpretācija, taču attēlojums vairs netiecas pārsniegt individuālo redzējumu un jutekliskās pieredzes fenomenālo dimensiju. “Perspektīva [...] atver mākslu psiholoģiskajai sfērai,” vizionārajai dimensijai, kur pārdabiskais tiek internalizēts un cilvēciskots – “perspektīva, pārveidojot *ousia* (esamība) par *phainomenon* (parādība), šķiet reducējam dievišķo tīrā cilvēka apziņas priekšmetā.”⁴⁴⁴ Janara to ilustrē šādi: “Tāpēc arī jebkura jauna sieviete var kļūt par modeli Dievmātes gleznai, jebkurš jauns vīrietis var attēlot Kristu vai kādu svēto, jebkura ainava var būt Bībeles atklāsmes aina. Pat eņģeļi tiek attēloti kā miesīgas lietas, kas apveltītas ar miesīgu materialitāti. Glezniecībai ir tikai didaktiska un dekoratīva funkcija, nevis atklāsmes funkcija. Ir attēloti sajūtu pasaules tēli, kuriem tā cenšas piešķirt “reliģisku” nozīmi, tas ir, emocionālu saturu.”⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, p. 29.

⁴⁴² Ibid., p. 31.

⁴⁴³ Ibid., p. 72.

⁴⁴⁴ Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, p. 72.

⁴⁴⁵ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*, Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 327.



Kristus kristības
Leonardo da Vinči, 1475

Arī Maksimos Konstas lekcijā “Ikonu nozīme” vērš uzmanību uz būtiskajām sakrālā attēlojuma atšķirībām Rietumu reliģiskajā glezniecībā, kas pauž Renesanses naturālisma un humānisma vērtības. Piemēram, svēto ķermeņu miesiskošana, kam piemēru jau minējām Mazačo u. c. krucifiksos, kas izmanto antīkos anatomijas un tēlniecības paraugus, tēliem atņem to transcendentālo un pārpusaulīgo dimensiju, kā arī “oreola reducēšana līdz sava veida pusdienu šķīvim, kas peld virs galvas, netīši norādot uz dabas un pārdabiskā šķirtni, lai dievišķā žēlastība parādītos kā kaut kas ārpus esošs vai ārējs dabai. Un, protams, bez šiem oreoliem attēlā būtu maz, kas ļautu atšķirt figūras kā svētas”⁴⁴⁶.

Ikonogrāfiskos kanonus, kas tiecās atklāt cilvēka acīm neredzamo Svēto Rakstu garīgo pasauli, aizstāja biblisko tekstu ilustratīva glezniecība jutekliskās realitātes tēlos. Saskaņā ar sengrieķu filozofiju un ortodoksālo teoloģiju uzticība tiem ir tieši tas, kas cilvēka dvēseli ved maldos – subjektīva vizualitāte ir nepilnīgs un maldīgs priekšstats, kas ir tālu no patiesības – realitātes *logosa*. Tas ir patoss. Šai kontekstā var minēt, piemēram, sava laikmeta pretrunīgākā gleznotāja Karavadžo darbus, kurš pievērsās Bībeles ainām, taču gleznoja tās barokālā, intensīva reālisma manierē ar dramatiskiem gaismēnu efektiem un cilvēciskās realitātes atklātību, kas izraisīja skandālus baznīcā; kā atzīmē Hoknijs – “Holivudas apgaismojumu izgudroja Karavadžo.”⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Constas, Maximos (2019) “The Meaning of Icons”, *Notre Dame Seminary*. <http://www.akensideinstitute.org/catechetical-resources/understanding-icons/> (0303.2024.)

⁴⁴⁷ Hoknijs, Deivids, Geifords, Mārtins (2017) *Attēlu vēsture*, Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 172. lpp.



Neticīgais Toms
Karavadžo, 1602

Antīkās un klasiskās kultūras atdzimšana un zinātnes attīstība radīja lielu entuziasmu un lepnumu par cilvēka potenciālu sasniegt diženumu visās jomās. Un mākslai bija īpaša nozīme emancipācijas apliecināšanā no reliģiskās dogmas un baznīcas varas, – tā pirmo reizi vēsturē ieguva pilnīgu patstāvību, un mākslinieciskajai atdarināšanai atvērās visa reālā pasaule. Tāpēc bija vajadzīgi jauni principi un skaistuma un mākslas radīšanas un vērtējumu kritēriji, kuri atkal tika meklēti antīkajā filozofijā.

Renesanses atgriešanās pie Sengrieķu filozofijas estētikā nozīmē Aristoteļa “Poētikas” iedzīvināšanu, kur mimēze tiek dramatizēta sižetā, lai parādītu notikumu, izmantojot stāstījuma paņēmienus – nošķirot fikciju no realitātes. Šo pirmos mākslas teorijas principus aizgūst glezniecība, izveidojas arī mākslu salīdzinošā paradigma, balstīta Horācija principā ‘*ut pictura poiesis*⁴⁴⁸ – ‘kā glezniecība, tā dzeja’ darbā *Ars Poetica*⁴⁴⁹. Horācijam interpretēt dzeju kā ‘tēlainos tekstus’ ir tikpat būtiski kā tolaik glezniecību: “Dzeja līdzinās glezniecībai. Daži darbi jūs aizraus, ja stāvēsiet tiem pavisam tuvu, bet citi – ja atradīsies no lielāka attāluma. [...] Viens iepriecina tikai vienu reizi, cits sagādās prieku pat tad, ja mēs pie tā atgriezīsimies desmit reizes.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Šis princips nebija jauns, to izvērstāk bija izteicis jau grieķu dzejnieks Simonīds no Keosas (556–468 p. m. ē): “*Poema pictura loquens, pictura poema silens,*” – “Dzeja ir runājoša bilde, glezniecība – klusa dzeja.”

⁴⁴⁹ Horace, *Ars Poetica*. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/9175/pg9175-images.html> (23.03.2024.)

⁴⁵⁰ Golden, Leon (2010) “Reception of Horace’s *Ars Poetica*”. In Davis, Gregson (ed.). *A Companion to Horace*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell. p. 400.

Aristoteļa uzskati, piemēram, ka dzejai un glezniecībai kā mimēzes mākslām jāizmanto viens un galvenais kompozīcijas elements – sižets traģēdijā un kontūra/forma glezniecībā – bija pamats Renesanses un vēlākajiem mēģinājumiem noteikt mākslu radniecības pakāpi un raksturu (mākslu ‘paralēlisms’) un to hierarhisko kārtību (mākslu ‘*paragone*’). Renesansē kā klasiskās Grieķijas un senās Romas kultūru ‘atdzimšanā’ senie mākslas paraugi bija apbrīnas, atdarināšanas un ‘pārspēšanas’ objekti, – mākslās bija klātesošs zināms sacensības gars.

Aizsākas tas, ko sauc Alberti sauca par *istoria*,⁴⁵¹ Hoknijs par vēsturisko glezniecību, Debreijs par mākslas laikmetu un Ransjērs – par reprezentatīvo jeb mākslu režīmu – ar gleznas palīdzību var izstāstīt stāstu, “lai raisītu izraisītu emocijas, pamācītu, izskaidrotu un izskaistinātu stāstu un ievilkto skatītāju drāmā.”⁴⁵² Aktualizējas jaunas redzamās un neredzamās pasaules attiecības, vai vismaz par to, kas tiek saukts par neredzamo. Tas atspoguļojās glezniecībā, gan attēlojot ainas no sengrieķu, romiešu mitoloģijas un Bībeles saskaņā ar klasiskajiem skaistuma un harmonijas ideāliem, gan tiecoties uz precīzu dabas un cilvēka attēlojumu. Zināšanas par cilvēka anatomiju, optikas principu, perspektīvas un gaismēnu izmantojums ļāva radīt reālistisku un idealizētu cilvēka tēlu, ar uzsvaru uz raksturu, identitāti, personību – atspoguļojot humānisma ideālus.

Taču entuziasms par cilvēka diženumu un autonomiju no dabas, lepnums par zinātnes sasniegumiem, fiziskās pasaules apgūšana un izskaistināšana vai fotogrāfiskā realitātes pakļaušana objektīvi neitrālajam skatījumam neizdzēsa jau aprakstīto laikmeta konfliktu starp prātu un jūtām vai redzamo un neredzamo. Janara norāda, ka jau 15./16. gadsimtā mākslā sāka parādīties pirmās aizdomas par ‘dabiskā’, reālā un individuālā traģisko raksturu vai iracionalitāti, atklājot modernitātes cilvēka iekšējo spriedzi. Piemēram, Hieronīma Boša gleznas, kas “atklāja monstrozās formas, kas slēpjas visos reālā aspektos, ārpus viltus baudas, ko sniedz patīkamā fenomenalitāte”⁴⁵³, lai gan novēloti šis ‘ikonoklasms’ uzliesmoja tikai 18./19. gadsimtā.

⁴⁵¹ Alberti, Leon Battista (2011) *On Painting*, Cambridge University Press.

⁴⁵² Hoknijs, Deivids, Geifords, Mārtins (2017) *Attēlu vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 158. lpp.

⁴⁵³ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*, Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 327.



Kristus Šķīstītavā
Hieronīms Bošs, 1575

Modernitātes filozofisko diskusiju starp empīrismu un racionālismu var iztēloties kā autonomā indivīda platonisko dvēseles ratu konfliktu starp jūtām un prātu, ko simboliski arī atspoguļo baroka un klasicisma mākslinieciskie stili. Šīs paralēles var tikt skatītas kā savstarpēji saistītu kultūras procesu izpausmes, kur aktuālās dihotomijas – redzamais un neredzamais, jūtas un prāts, attēls un vēstījums, par spīti dramaturģijai, ne vienmēr saskaņojās, gluži otrādi, aizvien vairāk iezīmējas konflikts starp šīm pieredzes dimensijām.

Tā, piemēram, barokam raksturīgais dramatisms pauda empīriskās un jutekliskās pieredzes pasauli greznās un teatrālās formās, kam arhitektūrā un mūzikā raksturīgs enerģiskums un dinamika, glezniecībā – gaismēnas, sarežģītas detaļas, manierisms, pārspilējumi. Racionālisma prāta principi atsaucās klasicisma ideālos, kas uzsvēra formas perfekciju, līdzsvaru, simetriju, harmoniju. Klasicisma estētika kā reakcija pret baroka pārspilēto greznumu, drāmu un intensitāti atspoguļo pārmaiņas un sašķeltību pasaules skatījuma un cilvēka izpratnē, kuru risinājums tika meklēts filozofiskos un zinātniskos skaidrojumos.

Šai kontekstā rodas arī estētika kā zinātne – darbā *Aesthetica* (1750–1758) Baumgartens atjauno sengrieķu *aisthēsis* jēdzienu un liek pamatus turpmākām diskusijām par mākslu un skaistumu. Baumgartens vēlējās veikt zinātnisku skaistuma patiesības izziņu.⁴⁵⁴ Lai gan kā zemākā loģika – *gnoseologia inferior*, kas nevarēja konkurēt ar “stingro loģiku”, estētika tika veidota “kā sistemātisku estētisko zināšanu likumu un likumsakarību fiksēšana – to

⁴⁵⁴ Pirmais estētikas kā sistemātiskas zinības nozares robežas A. G. Baumgartens aprakstīja savā darbā *Meditationes philosophical de nonnullis ad poema pertinentibus*, Frankfurtē, 1735.

zināšanu, kuras mums nodod maņas. Sajūtas kalpo kā kanāls, pa kuru zināšanas nonāk līdz sapratnei, [...] kas vēl ir “tumša un neapgaismota” attiecībā pret intelektuālās apziņas gaišumu un skaidrību, kas ir kaut kas līdzīgs krēslai starp nakti un dienu⁴⁵⁵.⁴⁵⁶ Baumgartena estētika kā metafizikas un epistemoloģijas daļa saglabāja racionālisma ietekmi, savukārt pievēršanās jutekliskajam uzsvēra empīriskās pieredzes nozīmi – estētiskā pieredze sniedz zināšanas par mākslu un skaistumu, kas atšķiras no racionālajām zināšanām. Turpmākajos gados šo diskusiju attīstīja vēsturnieki, filozofi un dzejnieki – Vinkelmans, Herders, Gēte, Šillers, kā arī Kants un Hēgelis, un turpināja attīstīt estētiku plašākā kontekstā, arī polemikā ar antīko filozofiju.

Estētikas filozofiskā interese koncentrējās uz poētisko, gaumes un skaistā spriedumu, un tika meklēti kritēriji, kas ļautu formulēt un saprast mākslu un estētisko pieredzi, kura nepadevās racionāliem skaidrojumiem. Tomēr ne empīrisms, ne racionālisms nerada vietu cilvēka subjektivitātei skaistā un mākslas pieredzē – tā bija vai nu sajūtu pieredzes epifenomens (piemēram, Hjūms), vai arī pazuda universālo principu un objektīvo standartu kārtulās (piemēram, Leibnics, arī Baumgartens), kā arī lielākoties pievērsās mākslas pieredzei.

Janara uzskata, ka estētikas kā epistemoloģijas daļas rašanās vispār norāda uz Rietumu filozofijas mēģinājumiem pakļaut zinātniskā prāta ‘epistēmiskajam individuālismam’ pēdējo cilvēka gara un brīvības sfēru: “Skaistuma izaicinājums un mākslas [...] atbilde uz šo izaicinājumu vienmēr bija pieredze, ko nevarēja pakļaut konvencionālajai izpratnes loģikai, kurā visam bija sava racionāla vieta. Mākslinieciskā jaunrade kopā ar veidu, kā mēs tuvojāmies mākslas darbam, noteikti saglabā eksistenciālās citādības *logosa* izpausmi un pieredzi, [un] neierobežotu tiešas attiecības un līdzdalības dinamiku.⁴⁵⁷

Šeit iezīmējas pirms-modernitātes un modernitātes pasaules skatījumu atšķirības. Apofātiskā paradīgma estētiskā un mākslas pieredze saglabā patiesības kā noslēpuma atklāsmes aspektu, kas nevar notikt bez cilvēka dvēseles līdzdalības, savukārt katafātisms kā pozitīvs pasaules redzējums pauž realitātes tēlainības – estētiskā pakļaušanu objektīvam fokusa punktam un sakārtošanu vienotā ainā – tas ir konstruēts subjektīvs priekšstats, kur pasaules totalitāte tiek saskaņota ar individuālā skatījuma ierobežotību un demonstrēta skatītājam kā autonoma realitāte.

Pasaules attēlojums ir mainījies, un mainījies ir pasaules stāvoklis – ontoloģiskā un kopīgā dzīvās pieredzes telpa, ko simbolizēja senās kosmoloģijas nu ir kļuvusi par universālu un funkcionālu telpu, uz kuras galvenā loma ir cilvēkam. Šis jaunais pasaules attēlojums ietver novērotāju, kurš pats tiek novērots – cilvēka skatiens no malas uz planētu, kas vairs nav saules sistēmas centrā simboliski izmaina arī cilvēka uztveri. 20. gadsimtā šo tēmu risina arī Valters Benjamins savā slavenajā esejā “Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā”,

⁴⁵⁵ Cit. Baumgarten, *Aesthetica*, §74.

⁴⁵⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 329.

⁴⁵⁷ Ibid., p. 331.

norādot, ka cilvēka jutekliskā uztvere ir ne tikai dabiski, bet arī vēsturiski mainīga, atkarīga no medija, un ierauga paradoksu – jo vairāk cilvēks pasauli sev vēlas pietuvināt, jo vairāk tā no viņa skatiena izvairās, fragmentējas, zaudē veselumu. Viņš min piemēru ar Venēras statuju, ko grieķi “padarīja par kulta priekšmetu, bet viduslaiku garīdznieki tajā saskatīja nelaيمي nesošu dievekli. Tomēr kaut kas tiem abiem parādījās vienlīdz lielā mērā – tās vienreizīgums, citiem vārdiem, tās aura.”⁴⁵⁸

Mākslas darba auru uzturēja rituāls, ko Renesanses skaistuma kults sekularizēja un padarīja profānu, pievēršoties ārējā skaistuma valdzinājumam – proporcijām, detaļām, ķermenim, kuras ieguva izstādīšanas vērtību ārpus to rituālās vides. Kā zināms, līdz ar fotogrāfiju šī mākslas darbu aurātiskā dimensija, saskaņā ar Benjaminu, tiek pazaudēta pavisam, un mūsu gadījumā tas attiecas ne tikai uz mākslas darbu, bet uz pašu pasauli. Ģeometriskā telpa nav vienreizīga, tā ir atkārtojama un formalizējama. Tādējādi redzam, ka jau Renesansē iezīmējas pāreja no mītiskās pasaules, ‘svētās zīmes’ vai grēcīgās zemes un piedzīvojamā rituāla telpas uz zilo, izmērāmo un novērojamo planētu, savukārt mākslas pamatojums pārvirzās no rituāla uz poetizētu pasaules skatījumu un politiku. Savukārt Debreija un Ransjēra uzskatā, lineārā perspektīva atsvabina plastiskās mākslas un emancipē cilvēka skatienu no transcendentālā un neredzamā, un pasaules skatuvi padara par cilvēka skatuvi – Dievs un cilvēks mainās vietām.

Panofskis situāciju formulē tā – salīdzinot Renesanses mākslu ar antīko, viņš norāda, ka tā bija ne tikai vizuāla, bet arī ķermeniska māksla, un ietvēra arī taustāmo dimensiju. Antīkās mākslas trīsdimensiju attēlojumos nekad nebija ietverts viens fokusa punkts, un sistemātisks attēlojums nebija iespējams – “pasaules veselums vienmēr palika radikāli pārtraukts”⁴⁵⁹, t. i., piepildīts ar subjektīvā pārdzīvojuma un simbolisko nozīmju dimensijām, paturot realitātes atklātības un apslēptības aspektus. Lai cik paradoksāli tas neliktos, tas, ko Panofskis saprot ar šo veseluma pārtraukumu, šķiet, ir tas, ko saprot ar pasaules veseluma uztveri, kad mākslas darbs ir iekļauts savā rituāla vidē, kas tam piešķir auru – atdzīvina. To var izskaidrot arī, salīdzinot tiešās perspektīvas – fotogrāfisko attēlu ar apvērstās perspektīvas lietojumu Bizantijas ikonā – salīdzināt šo skatīšanās pieredzi. Ja tiešās perspektīvas trīsdimensiju attēls mums sniedz vienu statisku fiksāciju, kura arī izsmēļ visu realitātes dotību vienotā priekšstatā par pasauli, tad ikonas skatīšanās un estētiskā pieredze, ietver vairākus fokusa punktus, vairākus tēlus un vairākas realitātes dimensijas. Tā aktivizē iztēli un liek sintezēt tēlu no vairākām realitātes dimensijām, kuras atklāj dinamiskas, dzīvas pasaules klātesamību, un ietver vairākus nozīmju līmeņus par empīriski redzamo.

Fotogrāfiskais, naturalizētais skatiens, kura drošticamība tiek apliecināta trīsdimensiju reprezentācijā, kurā mēs lūkojamies caur ‘logu’, sniedz realitātes vizuālo ‘virskārtu’, kā Ransjērs saka ‘ādu’⁴⁶⁰ un neko vairāk par redzamo nepieļauj, tādējādi, no vienas puses, sniedzot veseluma iespaidu, tomēr tai pašā laikā fragmentējot mūsu pasaules uztveri, jo subjektīvais

⁴⁵⁸ Benjamins, Valters (2005) *Illuminācijas*, tulk. I. Ijabs, Rīga: LMC, 160. lpp.

⁴⁵⁹ Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, p. 44.

⁴⁶⁰ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 15. lpp.

tiek uzdots par objektīvo, universālo. Tāpēc ir apšaubāms Ransjēra skatījums uz foto attēla *ikoniskumu* kā tā pašreferencialitātes spēku un klātbūtni, kur viņš pamato fotogrāfiju kā attēla prototipu, kas var emancipēt cilvēku, jo šāda – fotogrāfiskā estētiskā pieredze vispār atceļ ontoloģisko un antropoloģisko – mimēzes kā uztveres un mācīšanās aspektu. Tas liek domāt, vai t. s. ‘estētikas revolūcijas’ attēlu apoteoze atbrīvo attēlu, vai tomēr iesloga cilvēku redzamības iluzorajā un utilitārajā priekšstatā par realitāti – sofismā?

Paradoksālā veidā šīs divas telpas un divi attēlojuma veidi ir pilnīgi pretēji attiecībā pret cilvēku, vienlaikus gan vispārinot priekšstatu par realitāti, gan to sadrumstalojot. Florenskis norāda, ka šī jaunā Kanta – Eiklīda telpa, zilā planēta, ir tukša un iluzora, un par spīti cilvēka spēju apliecināšanai un humānismam, cilvēkam tur nemaz neatrod vietu. Janara skatījumā šis aspekts apliecina faktu, ka, lai arī Renesanses laikmetā notiek atgriešanās pie sengrieķu filozofijas un antīkās kultūras, tomēr tas notiek jau ar citu skatienu, no citas telpas, ko reprezentē lineārā perspektīva; un Benjamins to apliecina – arī Milosas Venēra tiek izstādīta tikai kā skaistuma etalons. Tāpēc var jautāt, vai mākslas notikums, kas apofātiskajā paradigmā ir katarse vai kenoze – *logosa* atklāsmes notikums, katafātiskajā pasaules skatījumā nekļūst vien par juteklisku pieredzi – *patosu*? Kāds statuss var būt mākslai pēc ‘estētiskās revolūcijas’?



Milosas Venēra
130.–110. g. p. Kr.

Estētiskais pavērsiens (Kanta mantojums)

Vairāku gadsimtu ilgā Rietumu pavērsiena uz modernitāti kontekstos redzam virkni “revolūciju”, kas ievieš korekcijas Rietumu pasaules skatījumā. Kopernika astronomiskās revolūcijas rosināto diskusiju kontekstos pāris gadsimtus vēlāk notiek apvērsums filozofijā. 18. gadsimta Imanuela Kanta kritiskās filozofijas *kopernikāniskā pavērsiena*⁴⁶¹ centrā ir nevis novērotie debess ķermeņi, bet novērotājs pats.⁴⁶² Kants samierina un izaicina laikmeta strīdu starp empīrismu un racionālismu, kas risināja apgaismības subjekta pasaules izziņas jautājumus, parādot, ka zināšanas veido gan empīriskie dati, gan *a priori* prāta struktūras. Viņš nekoncentrējas uz jautājumiem par patiesību, kas būtu epistemoloģijas sfēra, vai par tikumu, ar ko nodarbojas ētika vai par skaistumu, kas būtu estētikas joma, taču Kanta filozofija ietekmēja visas šīs jomas – gan epistemoloģiju, gan metafiziku, gan ētiku, ar īpašu uzsvāru estētikai. Tā koncentrējas ap trīs jautājumiem:

- (*) *Ko es varu zināt?* – epistemoloģijas jautājums par cilvēka zināšanu būtību un robežām. “Tīrā prāta kritikā” (1781) Kants iedibina transcendentālo ideālismu – mācību, “ka visas parādības ir tikai priekšstati, nevis lietas pašas par sevi, un ka saskaņā ar to laiks un telpa ir tikai mūsu vērojuma jutekliskās formas, nevis par sevi dotas objektu kā lietu pašu par sevi noteiksmes jeb nosacījumi.”⁴⁶³
- (**) *Uz ko es varu cerēt?* – metafizikas jautājums par prāta robežām Dieva, nemirstības un brīvības jēdzienu izpratnē. Kanta filozofijas problēma ir metafizika, bet metafizika cilvēka prāta ietvaros. Kritika ir vērsta gan pret racionālisma, gan empīrisma pamatu nošķirumu, kur pieredzes un prāta idejas attiecas uz vienu izziņas veidu (vai nu prātu vai pieredzi). Kants parāda, ka izziņa balstās gan pieredzē – jutekliskajā uztverē (ir aposterioras), gan neatkarīgās prāta struktūrās (*a priori*) un apvērš subjekta un objekta attiecības.
- (***) *Ko man vajadzētu darīt?* – ētikas jautājums morāles filozofijā darbos “Tikumu metafizikas pamatprincipi” un “Praktiskā prāta kritika” (1788), kur Kants izveido ētikas teoriju, kas balstās praktiskā prāta, morālā pienākuma un gribas autonomijas principos.

⁴⁶¹ “Tieši tādā veidā pievilksnās likumi, kas nosaka debesu ķermeņa kustību, piešķir pilnīgu drošticamību tam, ko Koperniks sākumā pieņēma tikai kā hipotēzi, un reizē pierādīja neredzamo visu pasaules ēku apvienojošo spēku (Ņūtona pievilksnās spēku), kas uz visiem laikiem būtu palicis neatklāts, ja Koperniks pretēji mūsu jutekļu liecībām, taču atbilstoši lietu patiesajam stāvoklim nebūtu iedrošinājies attiecināt novērojamās kustības nevis uz debess ķermeņiem, bet uz to novērotāju. [...] es izvirzu kritikā piedāvāto.” Kants, Imanuels (2023) “Tīrā prāta kritika”, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zinātne, 30. lpp.

⁴⁶² “Tāpēc reiz jāpamēģina metafizikas uzdevumu risināšanā tikt tālāk, pieņemot, ka priekšmetiem jāsaskaņojas ar mūsu izziņu; tas tādējādi jau labāk saskan ar prasību pēc aprioras priekšmetu izziņas iespējamības, proti, tādas izziņas, kam kaut kas jākonstatē par priekšmetiem, pirms tie mums doti. Šeit ir tāpat kā ar Kopernika sākotnējo domu: nevarēdams pietiekami labi izskaidrot debess kustības ar pieņēmumu, ka visi zvaigžņu pulki griežas ap novērotāju, viņš mēģināja gūt labākus rezultātus, ja novērotājam liktu griezties, bez zvaigznes turpretim atstātu miera stāvokli. Arī metafizikā, attiecībā uz priekšmetu vērojumu var izdarīt līdzīgu mēģinājumu.” Kants, Imanuels (2023) “Tīrā prāta kritika”, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zinātne, 29. lpp.

⁴⁶³ Kants, Imanuels (2023) *Tīrā prāta kritika*, Rīga: Zinātne, 529. lpp.

Kanta kritiskā filozofija balstās atziņā, ka realitāte, kāda tā ir patiesībā, cilvēkam nav pieejama, viņš to rada pats – cilvēka prāts ir arhitektonisks. Filozofs Rihards Kūlis norāda, ka tās nozīme nav tikai filozofiski instrumentāla, bet “ir principiāli eksistenciāla pozīcija, kuru vispirms raksturo vēlme, drosme un nepieciešamība “lietot paša sapratni”.”⁴⁶⁴ Esejā “Atbilde uz jautājumu: kas ir apgaismība?” Kants raksturo apgaismības ideālu un cilvēka stāvokli: “Apgaismība ir izešana no nepilngadības, kurā cilvēks atrodas pats savas vainas dēļ. Nepilngadība ir nespēja lietot savu sapratni bez cita vadības. Šī nepilngadība *pastāv paša vainas dēļ*, [...] *Sapere aude!* Esi drosmīgs lietot *paša* sapratni! — tāda, lūk, ir apgaismības devīze.”⁴⁶⁵

Aplūkojot Kanta filozofijas vēsturisko nozīmi, jānorāda uz tradīcijas kontekstu – kā zināms, un, ko uzsver Janara, Kanta filozofijas sistēma radās laikā, kad notiek pāreja no ontoloģiskās telpas, kas tradicionāli aptvēra kosmosu, sabiedrību un cilvēku vienotā veselumā, uz jauno – viendabīgo, matemātisko telpu, kam raksturīga izzinošā subjekta un izzināmā objekta nošķirtība. Galvenos jautājumus par “esamību, eksistences kā citādības patiesību un brīvību no telpas, laika, sabrukuma un nāves”, nomainīja jautājumi “par zināšanām pašām sevī, par nosacījumiem, lai konstruētu neapstrīdamu un utilitāru zinātņi”.⁴⁶⁶ Līdz Kantam modernajā filozofijā dominēja kartēziskais skatījums uz cilvēka zināšanu ierobežotību Dekarta radikālo šaubu ēnā, kas cilvēka stāvokli aplūkoja perspektīvā pret absolūtu atskaites punktu – dievišķu viszinību. Kanta filozofija tiecās atbrīvot cilvēka pieeju zināšanām no dogmām un autoritātēm, kuras regulēja sholastikas pieņēmumi par teoloģijas autoritāti un metafiziku.⁴⁶⁷ Redzam – filozofiskās domas attīstībā teoloģiskais diskurss joprojām ietekmē epistemoloģisko – vēlāk redzēsīm, ka arī estētisko.

Kanta revolūcija apkopoja vienotā sistēmā uzskatus un attieksmes, kas Eiropā bija briedušas jau kopš Reformācijas,⁴⁶⁸ kas tolaik sacēlās pret sholastiku. Kants filozofiskā arhitektonikā apkopoja, sistematizēja un nostiprināja jauno laiku pasaules redzējumu un autonomā morālā subjekta vietu tajā, lielā mērā saskaņā ar protestantisma kustības – piētisma⁴⁶⁹ nostādnēm patiesības izpratnē un ticības dzīvē, kas uzsvēra personisku un praktisku dievbijību iepretim

⁴⁶⁴ Kūlis, Rihards (2018) “Kanta kriticismis un “kritiskā domāšana”, *Kritiskā domāšana: izglītība, medijpratība, spriestspēja*, Rīga: LU FSI.

⁴⁶⁵ Kants Imanuels (2013) *Kas ir apgaismība?* Rīga: Zvaigzne.

⁴⁶⁶ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 113.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 13.

⁴⁶⁸ Reformācija Eiropā 16. gs. radās kā reakcija uz Romas Katoļu baznīcas koruptīvo varu un ļaunprātīgu darbību, un tai bija paliekoša ietekme uz Rietumu kristietības attīstību. 1517. gada 31. oktobrī katoļu mūks un teologs Mārtiņš Luters pie Vitenbergas pils baznīcas durvīm piestiprināja savas deviņdesmit piecas tēzes.

⁴⁶⁹ “Kā atsevišķa vēsturiska kustība protestantisma ietvaros piētisms parādījās 17./18. gs., aptuveni 1690.-1730. g. Tā mērķis bija uzsvērt “praktisko dievbijību”, kas atšķīrās no polemiskās dogmatiskās teoloģijas, kurai reformācija sākotnēji bija piešķīrusi noteiktu prioritāti. Pretstatā intelektuālistiskajai un abstraktajai.” Yannaras, Christos. (1984) “Pietism as an Ecclesiological Heresy”, *The Freedom of Morality*, St Vladimir’s Seminary Press, p. 119.
Ibid., p. 19.

dogmatiskajai teoloģijai.⁴⁷⁰ Var sacīt, ka Kants *sacēlās* pret sholastisko dogmatismu un epistemoloģiju, “pārvirzot patiesības rotācijas asi uz cilvēka subjektīvajām epistēmiskajām spējām un tās galējiem secinājumiem.”⁴⁷¹

Kants piedāvāja uzskatu, ka nevis izzinošais subjekts vēršas pret objektu, bet gan objekts pieskaņojas subjekta izziņas veidam un tā *a priori* (laika un telpas) nosacījumiem, tādējādi apvēršot attiecības starp izzinošo subjektu un objektīvo realitāti, kur iztēlei kā attēlotspējai un intuīcijai ir noteicoša loma pasaules izziņā. Tādējādi var sacīt, ka Kants, uzsverot, ka cilvēka apziņas jutekliskie ierobežojumi nosaka robežas priekšstatiem par pasauli, apvērš ontoloģiskās attiecības starp galīgumu un absolūtu izziņas procesā un dod pamatu tradicionālo metafizisko jautājumu pārskatīšanai, par vienu no centrālajiem izvīrnot antropoloģisko – “Kas ir cilvēks?”⁴⁷²

Kanta *kopernikāniskais* apvērsums atklāj modernitāti kā reprezentācijas – priekšstatu laikmetu. Jaunās paradigmas ietvaros priekšstati nosaka izziņas robežas un zināšanu drošticamību. Filozofs Māris Kūlis Kanta apvērsuma globālo mērogu filozofijas vēstures kontekstā ilustrē ar jau pieminēto Platona Alas alegoriju: “Kamēr Platons [...] nopūlējās izvest ļaudis ārā no alas, Kants izvēlējās citu ceļu. Viņš nojauta, ka alas iemītniekiem redze ir ne tikai jau bezcerīgi vājinājusies, bet arī to miesa ir pārāk smaga, lai tie spētu iedzīvoties ēteriskajā ideju pasaulē. Tāpēc Kants [...], iekalis uz klintsbluķa “*noumena*” zīmi, [...] aizvēla to priekšā izejai. Samierinājušies ar jauno kārtību, filosofi nu varēja rimties ētera pētīšanā un pievērsties tam, kas patiešām ir acu priekšā.”⁴⁷³



Alas alegorija,
Jans Sanredams, 1604

⁴⁷⁰ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 114.

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² “Antropoloģija pragmatiskā nolūkā” (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798)

⁴⁷³ Kūlis, Māris (2015) “*Sensus communis* iespējamība – variācijas par Kanta filosofiskajiem meklējumiem”, Sast. R. Bičevskis, *Kants, Heidegers un dzīvespasaule*, Rīga: LU aģentūra “LU”, 87. lpp.

Ja Platonam individuālā jeb jutekliskā pieredzes sfēra ir pakārtota patiesības – kopīgajai, ideju pasaulei, tad Kants veic Platonisma apvērsumu,⁴⁷⁴ padarot cilvēka ierobežoto jutekliskās pieredzes jeb fenomenu sfēru par pietiekamu un teju primāru zināšanu veidu un pieredzes galējo robežu. Reprēzentāciju (ēnu uz alas sienas) priekšā vienlaikus kapitulē un savu autonomiju iegūst cilvēks. Realitāte ir priekšstatāma – attiecībās, kā parādība (fenomens) vai pati sevī, ārpus attiecībām (nūmens) – cilvēkam pasaule ir pieejama tikai parādību līmenī, nūmenu patiesības pasaule – Dievs, dvēsele, nemirstība – var tikt domāta, bet tikai kā ideja.

Kultūras teorētiķe Klēra Kolbrūka⁴⁷⁵ šajā apvērsumā reprēzentāciju redz kā ‘modernitātes sliksni’, kas sasaista estētisko un politisko dimensiju – kā to redzam arī Ransjēra aprakstītajā reprēzentatīvajā mākslu režīmā un tā estētiskajās ainās. Laikmeta prasība paredz, ka (pa)tiesības indivīdam vairs nepiešķir ārēja autoritāte, bet rodas pašreprēzentācijas ceļā. Modernā filozofija Kanta izpildījumā, vēršoties pret sholastisko dogmatismu, izziņas sliksni jeb patiesības horizontu novieto reprēzentāciju līmenī, ko nosaka subjekta prāts un iztēle. Cilvēka pasaule ir uztveres veidam pakārtota realitātes versija – parādība jeb fenomens. Ko tas nozīmē? Pirmkārt, tas leģitimizē zināšanu kā priekšstatu līmeni un atbrīvo cilvēku no ārējas autoritātes varas, aizsākot pāreju uz apgaismību, demokrātiju un cilvēka autonomiju. Otrkārt, realitātes robeža kā priekšstats padara “pašu modernitāti kā modernitātes iespēju robežu. Šī ideja par reprēzentāciju kā iekšējo ierobežojumu visskaidrāk ir formulēta Kanta *Kopernika pavērsienā*.”⁴⁷⁶

Kanta apvērsums atbalsojas arī morāles filozofijā – ar kategoriskā imperatīva koncepciju kā universālas morāles likumu: “Rīkojies tā, lai tavas gribas maksima vienmēr vienlaikus varētu noderēt par vispārējas likumdošanas principu.”⁴⁷⁷ Morālais likums izvirza priekšplānā subjektu – subjekta labo gribu, kas tiek padarīta par prāta *a priori* spriedumu. Kristosa Janara Rietumu domas ontoloģisko lasījumā Kanta filozofijas kategoriskais imperatīvs rada ētiku, kas tiek balstīta “absolūtā tīrā prāta autoritātē un tā praktiskā pielietojumā, autoritātē, kas ir konstituēta subjektīvā intelekta funkcionēšanā, kura tiek padarīta par absolūtu objektīvā pienākuma jomā”.⁴⁷⁸ Janara saskata problēmu faktā, ka cilvēks pats sevi definē kā

⁴⁷⁴ “Tāpat Platons atstāja juteklisko pasauli, jo tā nosprauž sapratnei pārāk šaurus ietvarus, un iedrošinājās uz ideju spārnēm doties viņpus šās pasaules tīrās sapratnes tukšajā telpā. Viņš nemanīja, ka ar saviem pūliņiem nav sagatavojis ceļu, jo viņam nebija nekādas pretestības, kas spētu kalpot par pamatu, uz kura varētu atbalstīties un izmantot savus spēkus, lai iekustinātu sapratni. Bet tāds ir cilvēka prāta parastais liktenis, kad viņš ļaujas spekulācijai: viņš cenšas pēc iespējas ātrāk pabeigt savu ēku un tikai pēc tam sāk pētīt, vai pamats tai ielikts labs.” Kants, Imanuels (2023) *Tīrā prāta kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zinātne, 47. lpp.

“Platons lietoja vārdu ideja tādā nozīmē, ka acīmredzami ar to izprata kaut ko tādu, kas ne tikvien nekad nav aizgūts no sajūtām, bet, tā kā pieredzē nav atrodams nekas, kas sakristu ar ideju, arī tālu pārsniedz sapratnes jēdzienus, ar kuriem nodarbojās Aristotelis. Idejas Platona mācībā ir pašu lietu pirmtēli, nevis tikai atslēga iespējamām pieredzēm – tādas ir kategorijas. Pēc Platona domām, idejas izriet no augstākā prāta un kā tādas kļūst par cilvēka prāta mantojumu – prāta, kas tomēr tagad vairs neatrodas savā sākotnējā stāvoklī, bet spiests ar pūlēm atceroties atjaunot (to sauc par filozofiju) senās, tagad savu spožumu zaudējušās idejas.” Kants, Imanuels. (2023) *Tīrā prāta kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zinātne, 229.–230. lpp.

⁴⁷⁵ Colebrook, Claire (2005) *Philosophy and Post-structuralist Theory. From Kant to Deleuze*, Edinburg University Press.

⁴⁷⁶ Ibid., p. 2.

⁴⁷⁷ “Tikumu metafizikas pamatojums” (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785)

⁴⁷⁸ Yannaras, Christos (2013) *The Schism in Philosophy*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 120.

morālo subjektu, savu individuālo gribu padarot par universālu likumu, kas ir ietverts otrajā maksimā: “Vienmēr pret otru cilvēku rīkojies kā pret mērķi, nevis vienīgi līdzekli.” Kanta *kopernikāniskā* revolūcija atceļ dihotomiju starp individuālā intelekta subjektīvo pārliecību sfēru un dogmatiskās autoritātes sfēru, radot pienākuma ētika, subjektīvā prāta kritisko funkciju paceļot objektīva, bezpersoniska principa “vajag” (*sollen*) līmenī. Janara saskata antropoloģisku problēmu – Kanta ētika un metafizika izslēdz cilvēka eksistenci kā brīvību, kas ietver spontāna eksistences notikuma, personisku attiecību dinamikas u.tml. iespēju, par labu morālam, regulatīvam pašnoteikšanās principam.

Rietumu domas masīvā lūzuma kontekstā Kanta filozofija nostiprina ‘epistēmiskā individuālisma’ tendenci uz zināšanu intelektuālismu un patiesības utilitārismu, kas filozofijā klātesošs jau kopš Augustīna, sholastikā un Dekarta filozofijā. Modernitāte ir pavērsiens no ontoloģijas un metafizikas uz reprezentāciju un fiziku, un reizē uz antirepresentāciju. Modernitāte jau sevī ietver postmodernismu, jo nepieciešami parāda, ka neviena no realitātes reprezentācijām – priekšstatiem, nav un nevar būt pilnīgi drošticams un universāls. Kā vēlāk norāda Viljams Mičels – “ja Ņūtons uz telpas un laika kategorijām reducēja fizisko un objektīvo universu, tad Kants to izdarīja ar metafizisko un subjektīvo”.⁴⁷⁹ To simbolizē lineārās perspektīvas konstruētā telpa – objektīvi precīzs, taču radikāli subjektīvs pasaules skatījums – skatījums, ko mūsdienās postulē jebkurš fotoattēls.



Ceļinieks virs miglas jūras
Kaspars Dāvids Frīdrihs, 1818

⁴⁷⁹ Mitchell, W.J.T. (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, p. 96

‘Homo aestheticus’: starp dievišķo un estētisko

Kants kopš pirmajām esejām iesaistījās diskusijās, kas attiecināmas uz estētiku, piemēram, darbā “Apsvērumi par skaistā un cildenā sajūtu” (*Beobachtungen über das Gefühl des Schoonen und Erhabenen*, 1764). Kants pirmo reizi vēsturē skaistumam piešķir autonomiju un nošķir estētiku no zinātnes, par ko ir pirmā – “Tīrā prāta kritika” (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781) un no morāles, kas izstrādāta otrajā – “Praktiskā prāta kritikā” (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788). Taču īpaši izceļama ir trešā, “Spriestspējas kritika” (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), kur viņš konceptualizē estētiku, sniedzot filozofisku ietvaru, lai domātu par skaistumu, gaumi un estētiskās pieredzes būtību un rada vienu no ietekmīgākajām estētikas teorijām Rietumu filozofijā. “Spriestspējas kritika” it kā pabeidz Kanta filozofijas arhitektoniku, iedibinot saistību starp divām pasaulēm – cilvēka un dabas, prāta un juteklības, objektīvo un subjektīvo, un tajā izšķiroša loma ir iztēlei un spriestspējai.

Kants ‘Tīrā prāta kritikā’, kritizējot Baumgartenu,⁴⁸⁰ aicināja vēlreiz atgriezties pie *aisthēsis* sākotnējās nozīmes un atbrīvoja estētisko no pamatojuma. Aktualizējot jutekliskā nozīmi saprašanā par skaisto, Kants vēršas pret sholastikas dogmatismu, no kura skaistā jēdziens bija pārmantots – to jau 13. gadsimtā sistematizēja Sv. Akvīnas Toms savā *Summa Theologiae*⁴⁸¹, izvirzot skaistuma nosacījumus:

- (*) *integritas* (pilnība jeb veselums) – skaistums ir atrodams objektos vai būtņēs, kur vērojama saskaņotība veselumā;
- (**) *consonantia* (proporcija vai harmonija) – skaistums rodas, pareizi un harmoniski izvietojojot un saistot daļas – simetrijā, līdzsvarā un kārtībā;
- (***) *claritas* (skaidrība vai spožums) – skaistums piesaista uzmanību ar savu spožmi, apskaidro intelektu un izraisa apbrīnu.

Šie trīs skaistuma nosacījumi – *integritas*, *consonantia* un *claritas* – līdz pat 18. gadsimtam veidoja nosacītu teoriju par to, kā uztvert un vērtēt skaisto, kas tika dažādi interpretēta līdz apgaismības laikmetam. Pamatā tā tika veidota saskaņā ar klasicisma principiem, kas attiecīgi skaistā ideju piesaistīja mākslai, kas tika veidota saskaņā ar noteiktām un stingrām formām. Kants, domājot par skaisto – arī estētikā redzam Kanta filozofijas pamatos esošo

⁴⁸⁰ “Vācieši vienīgi lieto vārdu estētika tā apzīmēšanai, ko citi sauc par gaumes kritiku. Šādas rīcības pamatā ir maldīga cerība, ko lolojis arī lieliskais analītiķis Baumgartens, – pakļaut skaistā kritisko novērtējumu prāta principiem un pacelt tā regulas līdz zinātnes augstumiem. Taču šādas pūles ir veltīgas, Tiešām, šīs regulas jeb kritēriji pēc saviem galvenajiem avotiem ir tīri empīriski un tād nevar kalpot par noteiktiem aprioriem likumiem, kam mūsu gaumes spriedums būtu spiests piemēroties; drīzāk gan gaumes spriedums ir īstais regulu pareizības kritērijs.” Kants, Imanuels. (2023) *Tīrā prāta kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zinātne, 62. lpp.

⁴⁸¹ *Summa Theologiae*, I, 39. 8: Par skaistumu kā vienu no būtnes transcendentālajiem atribūtiem un tā saistību ar dievišķo labestību.
Summa Theologiae, I, 45. 8: pa skaistuma ideju saistībā ar dievišķo būtību un tās izpausmi radībā.
Summa Theologiae, I-II, 5. 4: par skaistumu kā vienu no trim būtības transcendentālajām īpašībām (līdzās vienotībai un labestībai) un tā nozīmi realitātes dabas izpratnē. <https://ccel.org/a/aquinas/summa/FP.html#TOC02> (02.03.2024.)

sacelšanos pret sholastikas dogmām, risinot formas un satura jautājumu un meklējot, kā runāt par skaisto, lai tas atklātu savu jēgu.

Pirmkārt, Kants paplašina estētiku no mākslas uz dabas jomu un pievēršas estētiskajam vispār – tā subjektīvajai dabai un universāluma meklējumiem, un izstrādā estētikas pamatkategorijas – skaistā un cildenā, gaumes, iztēles, ģēnija ideju u. c., kas turpmāk pamato estētiskā nozīmi cilvēka pasaules uztveres veidošanā. Otrkārt, Kantam skaistais nav ideja, viņš skaistā vispārīgumu nesaskata skaistajā lietā – tās veselumā, harmonijā vai spožmē. Skaistuma vispārīgums ir galēji subjektīvs un balstās patikā vai nepatikā, kas balstās subjektīvos spriešanas principos – harmonija, forma un mērķtiecība, kuri “ir vienādi visiem cilvēkiem. Tie ir patiesi tāpēc, ka citādi citi cilvēki nevarētu apmainīties priekšstatiem vai pat ar savām zināšanām”.⁴⁸² Kants skaistā idejā integrē dabas un mākslas pieredzi, – kā raksta Elga Freiberga, “māksla savās spēcīgākajās izpausmēs drīzāk līdzinās dabai, jo dabu mēs uztveram tāpat kā mākslu. Vēl spilgtāk šī iezīme izpaužas mācībā par ģēniju, tajā ģēnijs tiek pielīdzināts aklai spontānitātei, ko regulē daba vai dabas spēki. Tātad, daba ir tā, kas izgaismo ģēnija darbu”.⁴⁸³

Skaistā pieredzi Kants iegremdē gaumes spriedumā, kas ir viņa trumpis – tas ir radikāli subjektīvs un tai pašā laikā pašpietiekams, jo nav pakārtots ne jēdzienam, ne praktiskai interesei un pamatojas brīvā iztēles un prāta spēlē – tēli rotaļājas ar idejām un sagādā estētisku baudu. Gaumes spriedums “nav izziņas spriedums, tas līdz ar to nav loģisks, bet gan estētisks spriedums, [un] nevar būt citāds kā tikai subjektīvs.”⁴⁸⁴ Turklāt “skaists ir tas, kas visiem patīk bez jēdziena”⁴⁸⁵ – tas pats par sevi ir “priekšmeta mērķtiecības forma”⁴⁸⁶ un “tas nepieciešami ir saistīts ar labvēlību”⁴⁸⁷, tāpēc, to izsakot, cilvēks “prasa ikviena cilvēka piekrišanu”⁴⁸⁸. Skaistā pieredzē spriedze starp individuālo un kolektīvo, subjektīvo un objektīvo tiek harmonizēta kopizjūtā – *sensus communis*, kas “jāizprot kā kopējas izjūtas ideja, t. i., tādas spriestspējas ideja, kura savā refleksijā domās (*a priori*) ņem vērā ikviena cita cilvēka priekšstatīšanas veidu, lai savā spriedumā vadītos it kā pēc kopējā cilvēciskā prāta”⁴⁸⁹, un tas ir pietiekams pamatojums domāšanai un spriešanai par to, kas ir skaists.

Skaistuma subjektīvā daba rada vienprātību caur estētisko spriestspēju – tā nodrošina savstarpējību un kopības pamatu starp cilvēkiem. Tādējādi Kanta estētika izaicina apvērst tradicionāli pieņemtās subjektīvā un objektīvā attiecības estētiskā un pat ontoloģiskā līmenī, un objektivitāti balstīt subjektivitātē – sabiedrība sākas ar individu. Tas padara iespējamu veidot kopību, kas balstās konsensā – savstarpējā nerakstītās vienošanās par to, kas tiek

⁴⁸² Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*. Rīga: Zvaigzne ABC, 32. lpp.

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Kants, Imanuels (2000) *Spriestspējas Kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zvaigzne ABC, 37. lpp.

⁴⁸⁵ Ibid., 50. lpp.

⁴⁸⁶ Ibid., 63. lpp.

⁴⁸⁷ Ibid., 64. lpp.

⁴⁸⁸ Ibid., 64. lpp.

⁴⁸⁹ Ibid., 109. lpp.

uzskatīts par labu, normālu, patiesu – objektīvu. Kants savā estētikā atrisina apgaismības kartēziskā individuālisma problēmu, kā arī Hjūma empīriskās estētikas apsvērumus par gaumes subjektīvo dabu – reflektējošā spriestspēja savā būtībā arī ir intersubjektivitāte.⁴⁹⁰ No kopizjūtas jeb *sensus communis* izriet reflektējošās spriestspējas kā “paplašinātās domāšanas” princips: “Domā ikviena cita vietā.”⁴⁹¹ Arī te Kants samierina racionālismu un empīrismu, kas nemērķēja uz šo kopējo jēgu.

Kants nošķir skaistā un cildenā jēdzienus, skaisto definējot caur “mērķtiecīgumu bez mērķa” (skaistais pastāv tāpēc, ka ir skaists) un neieinteresētu vērojumu (skaistais patīk bez praktiska vai racionāla iemesla), turpretim cildeno kā tādu, kas pārsniedz skaistuma robežas, un izraisa bijību – transcendences sajūtu, kas neietilpst jēdzienā. Kanta estētika iezīmē “skaistā un labā nošķirumu, lai pamatotu estētiku un ētiku kā subjektīvās spriestspējas pamatotību”⁴⁹², no kā izriet arī mākslas autonomija no morāles jomas. Estētiskā – jutekliskajā autonomija aizsāk mākslas vēstures un kritikas laikmetu, radot filozofiskās kategorijas, kas joprojām balsta laikmetīgās mākslas un estētikas teorijas.

Arī Māra Rubene norāda tieši uz Kanta uz filozofijas estētisko aspektu: “*Mums vajadzētu saprast Kanta slaveno kopernikānisko pavērsienu nevis kā pavērsienu uz epistemoloģiju [..], ne arī kā pavērsienu uz fundamentālo ontoloģiju [..], nedz kā revolucionāru soli uz sociālās filozofijas iedibināšanu [..], Kants ir izceļams nevis kā metafiziskās tradīcijas turpinātājs, bet gan kā filozofs, kurš licis pamatus.. pavērsienam uz estētiku,*”⁴⁹³ piebilstot, ka arī mūsdienu mākslas pamatojuma krīze, filozofiskās estētikas diskusijas, ir cieši saistīta ar Kanta “izvirzīto nošķirumu starp cilvēka izziņas un dvēseles spējām”⁴⁹⁴. Estētiskais kā cilvēka dvēseles iezīme kļūst par *kopernikāniskā* pavērsiena galveno problemātiku – “par augstāko labumu, cēlāko vērtību kļūst cilvēks un brīvība”⁴⁹⁵ – tajā sakņojas ideja par kultūru kā modernitātes cilvēka brīvības sfēru un dabas mērķi.

Šai kontekstā būtisks franču filozofa Lika Ferija Kanta lasījums – viņš darbā “*Homo Aestheticus*” Gaumes izgudrošana demokrātijas laikmetā”⁴⁹⁶ modernitāti skata caur atkāpšanos no lielajām kosmoloģijām, savukārt modernitātes demokratizācijas vēsturi uzlūko kā estētikas vēsturi, kur ir ierakstītas ne tikai “dažādas subjektivitātes koncepcijas, kas veido moderno laiku, bet arī to asākā spriedze, kas saistīta ar apspiesto, bet vienmēr pamatā esošo

⁴⁹⁰ Kūlis Māris (2014) “Sensus communis: orākuls vai mehānisms? No retorikas līdz Kantam”, *Ziemeļu mags. Johans Georgs Hāmanis*, sast. R. Bičevskis, Rīga: FSI, 299. lpp.

⁴⁹¹ Kants, Imanuels (2000) *Spriestspējas Kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zvaigzne ABC, 109. lpp.

⁴⁹² Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*. Rīga: Zvaigzne ABC, 32. lpp.

⁴⁹³ Rubene, Māra (2001) “Telpisko mākslu izaicinājums: estētika un modernisma/postmodernisma kontraversijas”, sast. Rubene M., *Homo Aestheticus: no mākslas filozofijas līdz ikdienas dzīves estētikai*, Rīga: Tapals, 55. lpp.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 56. lpp.

⁴⁹⁵ Rubene, Māra (2020) *Da Capo. Filozofiski estētiskas studijas un portretu skices*, Rīga: Al Secco.

⁴⁹⁶ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press.

jautājumu par indivīda attiecībām ar kolektīvu.⁴⁹⁷ Estētika ir joma “*par excellence*, kurā mūsdienu laikmetam raksturīgās pasaules subjektivizācijas radītās problēmas var novērot ķīmiski tīrā veidā⁴⁹⁸, un piesaka jaunu subjektu – ‘*homo aestheticus*.’

Ko nozīmē *homo aestheticus*? Tas nozīmē jaunu priekšstatu par cilvēku, kas atspoguļo Kanta filozofijas estētisko apvērsumu – “.. subjektivitāte vairs neaprobežojas tikai ar intelekta spējām, un cilvēcis vairs nav atdalīta no dzīvnieciskuma tikai ar saprāta tikumu.”⁴⁹⁹ Cilvēks vairs netiek izprasts ne kā *persona*, ne kā *indivīds*, ne kā *cogito* – Kanta estētika leģitimizē Dekarta aizsākto pasaules subjektivizāciju, izmainot saprašanu par skaisto, “par to tiek domāts [kā par to], kas cilvēkā drīz vien sāk šķist subjektivisma būtība, subjektīvākais subjektā. Ar gaumes jēdziena palīdzību skaistais nonāk tik ciešā saistībā ar cilvēka subjektivitāti, ka to var pat definēt pēc baudas, ko tas sniedz, pēc sajūtām vai noskaņojuma, ko tas mūsos izraisa.”⁵⁰⁰

Ferija skatījumā jutekliskā autonomija un dievišķā aizvirzīšana perifērijā ir savstarpēji saistītas, kad Kantam Dievs kļūst par regulatīvu Ideju.⁵⁰¹ Tā ir nepieciešama, tomēr tā ir ideja, ko cilvēks var tikai domāt – Dieva ontoloģisks pierādījums un pieredze nav iespējama. Kanta estētika zināšanu būtībā ietver ne-konceptuālo līmeni: “Tas, kas ir ārpus jēdziena, kas radikāli izvairās no jebkādiem racionalizācijas vai pat izskaidrošanas mēģinājumiem, ir fakts, ka lietas mums ir dotas *hic et nunc*, telpā un laikā.”⁵⁰² Ferijs norāda, ka Kanta “Transcendentālās estētikas” telpas un laika intuīcijas skar “vienu no nopietnākajiem jautājumiem filozofijas vēsturē, proti, par [...] tā, kam nav jēdziena (*irrational, nonconceptual*), statusu”.⁵⁰³

Kantam telpa un laiks ir subjektīvas intuīcijas formas, kas strukturē pieredzi – tā ir tradicionālās metafizikas apvēršana, – ne-konceptuālās jeb iracionālās zināšanas ir tiešā maņu pieredze, pirms to organizē un interpretē prāts. Vizuālās uztveres kontekstā tā ir Platona mimēzes jēdziena pārdefinēšana – noraidītās *phantasma* leģitimēšana, tikai pienācīgi formalizētā un strukturētā līmenī, saskaņā ar gaumes principiem. Tas, kas vēlāk Freida koncepcijā par zemapziņu ietver garīgos procesus un saturu un darbojas ārpus apziņas – atmiņas, vēlmes un emocijas. Vizuālās kultūras kontekstā visspilgtākais piemērs ir fotogrāfija un tās sagādātās grūtības kultūras teorētiķiem. Foto attēls fiksē juteklisko pieredzi – empīrisko telpu un laiku, kas atbilst Kanta intuīcijas sistēmai. Barta formulētais *punctum* fotogrāfijā neietver tikai emocionālo aspektu, bet ir foto reprezentācijas specifika kā realitātes fiksācija, kas uztverē izjauc aktuālo apziņas telpas un laika intuīciju un tēlu apziņā iesaista ļoti personīgā līmenī – tēls sajaucas ar ideju (foto attēla neapšaubāmi dokumentēto faktu) un rada estētisku baudu – tas

⁴⁹⁷ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 5.

⁴⁹⁸ Ibid., p.3.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 22.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 19.

⁵⁰¹ Ibid., p. 81.

⁵⁰² Ibid., p. 207.

⁵⁰³ Ibid., p. 81.

ir "īsts". Fotografiskais attēls ir spilgts piemērs tam, kā tiek izaicināti tradicionālie priekšstati par zināšanām, kā prioritāro izvirzot juteklisko pieredzi un subjektīvo uztveri realitātes veidošanā – *phantasma* ir pilnīgi pietiekama, jo tā ir pietiekami ticama. Tādējādi Kants nevis "ietver zināšanu būtībā nekonceptuālo līmeni", bet apliecina Platona filozofijā tik būtisko zināšanu saistību ar redzēšanu – *theōria*, tikai fenomenu – *phantasma* līmenī. Ja pieņemam Janara skatījumu uz Kanta filozofiju kā sacelšanos pret sholastikas dogmatismu, tas ir pilnīgi saprotams – personiskas attiecības ar realitāti ir būtiskākas par formalizētu dogmu, tomēr bez realitātes metafiziskās dimensijas un garīgās esamības.

Apofātiskā paradigma – platoniskās un kristīgās atklāsmes paradoksālā pasaule tiek aizvērta kā pretrunīga un nesaprotama, Dievs un patiesība ir neizzināma un var tikt domāta tikai ticamos rāmjos – cilvēka prāta ietvaros. Kanta revolūcija "aicina apvērst attiecības, kas pastāvēja starp galīgumu un Absolūtu kopš metafizikas pirmsākumiem".⁵⁰⁴ Dieva ideja tiek sekularizēta kā intelektu regulējošs princips neapmierināmā prasībā racionalizēt reālo, kas pēc metafizikas dekonstrukcijas šķiet iracionāls: ".. dievišķā atkāpšanās izpaužas kā Dieva idejas sekularizācija [...] Uz šīs sekularizācijas fona mēs varam novietot jutekliskuma aktualizāciju, kas ļaus Kantam skaidri parādīt estētiskā [...] autonomiju attiecībā pret saprotamo pasauli."⁵⁰⁵ Kanta estētika antīko mākslas filozofiju (varbūt pat mākslas ontoloģiju) aizstāja ar estētikas teoriju, un aizsāka mākslas vēstures un kritikas laikmetu, aktualizējot trīs estētikas jautājumus.⁵⁰⁶

- (*) par skaistā iracionalitāti – estētiskajā spriedumā notiek tēla un idejas sintēze, kas liek pieņemt skaistumu kā ideju un patīkamo kā labu, un tiek iedibināta modernitātei raksturīgā saikne starp cilvēku un dievišķo – tas piekāpjas cilvēkam. Vai cilvēks estētiskajā ieskata Dievu?
- (**) par kritiku – apšaubot tradīciju, tiek aizsākta mākslas vēsture un iedibināta koncepcija par autora oriģinalitāti. Mākslinieks no vērtību tulkotāja kļūst par radošu ģēniju. Māksla kļūst brīva no politiskiem, praktiskiem, morāliem vai utilitāriem mērķiem, formāliem kritērijiem;
- (***) par komunikāciju – estētiskais atceļ spriedzi starp individuālo un vispārīgo un nodrošina intersubjektivitāti – *sensus communis* iedibina pāreju no indivīda uz subjektu; rodas kultūra kā kolektīva pasaules subjektivizācija uz estētiskā pamata.

Ferijs norāda, ka jau Baumgartena *Aesthetica* "paredz atteikšanos no dievišķās perspektīvas par labu cilvēciskajai"⁵⁰⁷, savukārt Kanta estētika nostiprina tradicionālās metafizikas perspektīvas simbolisko apvērsumu un estētiskais aizvieto ideju par Dievu kā vienojošo, kas garantē vienošanos starp indivīdiem. *Sensus communis* – kopizjūta kļūst par pašpietiekamu

⁵⁰⁴ Ferry, Luc (1993) "*Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*", Chicago: The University of Chicago Press, p. 77.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 80.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 17.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 27.

kopības un jēgas nosacījumu. Ja Kants apkopo un sistematizē sava laika filozofisko kontekstu un diskusijas, tad Ferijs to formulē “*homo aestheticus*” jēdzienā – tieši estētika, nevis “metafizika vai reliģija simbolizē projektu, kura mērķis ir nodrošināt cilvēka skatupunktam leģitimitāti, ko sāk pieprasīt pozitīvo zinātņu bezgalīgo zināšanu attīstība”.⁵⁰⁸ Kanta estētika, izaicinot un apvēršot tradicionālos priekšstatus par skaistuma būtību, atvēra telpu jutekliskās pieredzes, mākslas un dabas pasaules attiecību pētīšanai, apliecinot estētiskā autonomiju iepretim patiesībai, kuri tāpat nav izzināma – estētiskā pieredze kļūst par cilvēka esamības un zināšanu horizontu.

Kanta filozofijas perspektīvā modernitāte nozīmē to, ko Ransjērs definē kā reprezentācijas mākslas režīmu: “Klasiskā poētika izveidoja distancētas atbilstības attiecības starp runu un gleznu, starp izsakāmo un redzamo, kas piešķīra “atdarināšanai” savu īpašo telpu.”⁵⁰⁹ Laikmeta estētikā un mākslā bija svarīgi Aristoteļa “Poētikas” principi: “Reprezentatīvā režīma darbi pakļaujas virknei aksiomu, kas nosaka mākslai atbilstošas formas: žanru un tēmu hierarhijai, piemērotības principam, kas pielāgo izteiksmes un darbības formas attēlotajiem subjektiem un atbilstošajam žanram, runas kā darbības ideālam, kas dod priekšroku valodai salīdzinājumā ar redzamajiem attēliem, kuri to papildina.”⁵¹⁰ Taču vienlīdz būtiska ir estētikas autonomija, kas mākslu atbrīvoja no antīkā laikmeta ētiskajām paradigmām, morālajām un reliģiskajām dogmām, un gaumes princips, nošķirot tēlotājmākslu no citiem radīšanas veidiem.

Redzam, kā Kanta filozofija apkopo un sistematizē apgaismības laikmeta aktuālās tēmas, reaģējot uz Rietumu sholastikas mantojuma filozofisko dogmatismu, taču turpinoties katafātisma paradigmas ietvaros, kam raksturīga zināšanu un realitātes izpratne individuālā prāta un empīriskās acīmredzamības ietvaros, šādai kritikai pakļaujot arī antīko un kristietības apofātisko mantojumu. Pat metafizikas jautājumi tiek domāti cilvēka prāta apriorās kategorijās. Un kā minēja Panofskis – lineārā perspektīva simbolizē Kanta filozofijā iebūvēto kompromisu starp subjektīvo prātu un objektīvo realitāti un šo attiecību konfigurāciju, kur notiek redzamā un saprotamā saskaņošanās, kur jutekliskā realitāte tiek pieņemta teju kā vienīgā, kas ir reāli dota. Renesanses un apgaismības pretenzijās uz pasaules izskaidrošanu tiek konstruēta neapšaubāma un tai pašā laikā iluzora telpa, kas ir vispārīga, homogēna, tieša un drošticama – kā fotogrāfija, kā ēna uz alas sienas, kā zilās planētas portrets no mēness, kas reprezentē un to, kas zeme ‘ir’ ... Tomēr, kā minēts, modernitāte kā priekšstats, kā reprezentācija jau sevī potenciāli ietver savu kritiku – antirepresentāciju, kas visai drīz sevi piesaka gan filozofiskās, gan politiskās, gan estētiskās izpausmēs.

⁵⁰⁸ Ferry, Luc (1993) “*Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*”, Chicago: The University of Chicago Press, p. 27.

⁵⁰⁹ Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, UK: Continuum, p. 16.

⁵¹⁰ Ibid., p. 88.

Avangarda paradoksi

Aplūkojot Rietumu pavērsiena uz modernitāti metafiziskās un estētiskās perspektīvas, redzam ne tikai pasaules skatījuma maiņu vai tehnoloģisko attīstību, bet fundamentālu tradicionālās metafizikas apvērsumu un jaunas pasaules telpas iedibināšanu. Pasaules un vēstures koncepcija, balstīta novērojumā un pierādījumā, rada intelektuālā racionālisma paradigmu, jauno zinātni, jaunus jēdzienus un vārdu nozīmes un 'ticību prāta ietvaros'. Subjektīvi ierobežotais cilvēciskais skatījums kļūst par pašpietiekamu zināšanu horizontu un estētiskais – par kultūras, sabiedriskās kopības pamatu.

Saskaņā ar Feriju, modernitātes estētika aizsākas ar gaumes revolūciju 17. gadsimtā, nostiprinās Kanta estētikā, un līdz 19. gadsimtā joprojām tiecās samierināt skaistā subjektivizāciju ar kritēriju meklējumiem – objektivitātes, pasaules vai Dieva. "Tā, protams, ir subjektīva, jo nosaka skaisto, pamatojoties uz cilvēka spējām, saprātu, jūtām vai iztēli. Tomēr tajā valda ideja, ka mākslas darbs ir nešķirams no noteiktas objektivitātes formas,"⁵¹¹ ko vizuāli reprezentē klasicisma formālisms un lineārā perspektīva, kurā Panofskis ielasa Kanta filozofijas empīrisma un racionālisma, subjektīvā un objektīvā kompromisu konstruētā, ticamā trīs dimensiju telpā. Perspektīva simbolizē pāreju no metafiziskās uz fizisko pasaules telpu, kas tiek pakļauta indivīda gribai. Šāds skatījums cilvēka uztveri un dvēseles spējas reducē uz intelektu un pakārto tam pārējās dzīves un kultūras sfēras – mainās pasaules attēlojums, mainās pasaules stāvoklis un mainās cilvēks un vieta pasaulē.

Kopernika astronomiskās, Dekarta filozofiskās revolūcijas gars, kas 18. gadsimta beigās atbalsojas politiskajā – Lielajā Franču revolūcijā,⁵¹² līdz ar Kanta estētisko revolūciju pakāpeniski nostiprināja Rietumu politisko un sociālo mentalitāti, kurā tika likts uzsvars uz demokrātijas, vienlīdzības un brīvības idejām. Tas ietekmēja arī mākslas izpratni un praksi – estētika kļuva par veidu, kā audzināt un ietekmēt sabiedrību un uzsvēra māksliniecisko jaunradi, individuālo pašizpausmi. Tādējādi modernā filozofija 'no Dekarta līdz Ničem' ietver dažādas subjektivitātes koncepcijas – kartēzisko *cogito*, empīrisko individu, Kanta un Fihtes transcendentālās subjektivitātes versijas, Hēgeļa Absolūto subjektu, Ničes Pārcilvēka ideju, kas katra savā veidā risina filozofiskās dihotomijas jeb subjekta sašķeltības problēmu, kas rodas, cilvēka skatienam novēršoties no debesīm un pievēršoties dabai un sev, un atklājot realitātes relativitātes⁵¹³ aspektus un paradoksālo dabu, kas 20. gadsimta gaitā.

⁵¹¹ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 10.

⁵¹² Franču revolūcija – revolucionāra kustība Francijā no 1787.–1799. g. ar kulmināciju sasniedza 1789. g., no kā cēlies apzīmējums "1789. gada revolūcija", kas apzīmē *ancien régime* beigas Francijā un kalpo arī, lai atšķirtu šo notikumu no vēlākajām Francijas revolūcijām 1830. un 1848. g.

⁵¹³ Relativitātes teorija – plaša mēroga fizikālās teorijas, ko izveidoja vācu fiziķis Alberts Einšteins. Savās īpašās relativitātes (1905) un vispārējās relativitātes (1915) teorijās Einšteins apgāza daudzus pieņēmumus, kas bija pamatā iepriekšējām fizikas teorijām, tādējādi no jauna definējot telpas, laika, matērijas, enerģijas un gravitācijas pamatjēdzienus. Kopā ar kvantu mehāniku relativitāte ir mūsdienu fizikas centrālais elements. Relativitāte nodrošina pamatu, lai izprastu kosmiskos procesus un paša Visuma ģeometriju. <https://www.britannica.com/science/relativity>

Ferijs Ničes filozofijā saskata paradoksālu modernitātes projekta un Kanta estētikas pildījumu un beigas, – Ničes Rietumu apziņā konstatētā Dieva nāve nozīmē arī apgaismības Absolūtā subjekta nāvi: “Ja klasiskajā individuālismā [...] subjekts tiek saprasts kā *cogito*, kā monāde, kas ir noslēgta sevī un savās privātajās interesēs, tad 19. gadsimtā parādās arvien radikālāka *cogito* kritika, kas Ničes darbos noved pie ‘salauztā subjekta’, subjekta, kas atšķiras pats no sevis un atveras nesatricināmai zemapziņai.”⁵¹⁴ Ničes filozofijas hiperindividuālisms (vai hiperrelatīvisms) un perspektīvisms izriet no ģenealoģijas, kurā tiek dekonstruēts *cogito* – vairs nepastāv ne ‘pasaule’, ne ‘patiesība’, ne ‘objektivitāte’, ne Dievs, tās ir reprezentācijas, kas nav uzticamas – subjekts atver savas bezapziņas bezgalību – nekāda absolūta patiesība nav iespējama, ir tikai perspektīvu bezgalība, kas nav reducējama uz vienotību, perspektīvu bezgalība kā subjekta subjektivāciju bezgalība un atrīvošanās aspekts.

Šajā aspektā Ferija ‘*homo aestheticus*’ koncepcija ietver sapratni par estētikas vēsturi kā pasaules,⁵¹⁵ vērtību,⁵¹⁶ patiesības,⁵¹⁷ gaumes⁵¹⁸ un skaistuma⁵¹⁹ subjektivizācijas vēsturi, kas ir “neizbēgams turpinājums tradīciju progresīvajam sabrukumam, ko izraisa nemitīgā prasība, lai tās būtu saskaņā ar cilvēku brīvību”⁵²⁰, savukārt estētika ir joma “*par excellence*, kurā mūsdienu laikmetam raksturīgās pasaules subjektivizācijas radītās problēmas var novērot ķīmiski tīrā veidā”.⁵²¹ Viņš velk paralēles starp Lielās Franču revolūcijas ideoloģiskajām, kultūras un sociālajām pārmaiņām un jaunajām avangarda mākslas kustībām ar tām raksturīgo elitismu, vēsturiskumu un individuālismu.⁵²² Tā, aizvien skaidrāk iezīmējas modernitātes revolucionārā perspektīva uz progresīvu demokratizāciju un hierarhiju nojaukšanu, kurā nu tiek mobilizēta māksla. Avangarda jēdzienam sākotnēji bija militāra nozīme, šai kontekstā tas apzīmē “radikālas kustības gan mākslas, gan politikas jomā, [kas] parādījās vēstures filozofijas zinātniskajā kontekstā”⁵²³, un jau “kopš gadsimta sākuma slepeni un dažkārt pretēji saviem nodomiem [tika] strādājušas pie tā, lai likvidētu jebkādu atšķirību starp ‘subkultūru’ un ‘augsto kultūru’”⁵²⁴ – hierarhiju nojaukšanas.

Ferijs mākslas kustībās no romantisma līdz impresionismam,⁵²⁵ saskata modernitātē iekodētā individuālisma un revolucionārā demokrātisma – t. s. pārrāvuma ideoloģiju, kas 20. gadsimtā izpaužas kā protests pret buržuāzisko sabiedrības iekārtojumu. Realitātes un

⁵¹⁴ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press.

⁵¹⁵ Ibid., p. 19.

⁵¹⁶ Ibid., p. 15.

⁵¹⁷ Ibid., p. 223.

⁵¹⁸ Ibid., p. 45.

⁵¹⁹ Ibid., p. 9, 33.

⁵²⁰ Ibid., p. 7.

⁵²¹ Ibid., p.3.

⁵²² Ibid., p. 200.

⁵²³ Ibid., p. 196.

⁵²⁴ Ibid., p. 195.

⁵²⁵ Ibid., p. 205.

tās attēlojuma pārrāvums mākslās iezīmējas ar pakāpenisku atsacīšanos no klasiskās reprezentācijas formām, kas epizodiski izpaudies jau kopš jau minētajiem Hieronīma Boša sirreālistiskajiem elles un paradīzes atainojumiem. 20. gadsimtā estētiskais jeb vizuālais atbrīvojas no valodas un perspektīvas ierobežojumiem: “Liberālo teoriju par individu [..] daudzveidība kļūst nesamierināma un nesavienojama. Priekšstatu par harmoniju nomaina priekšstats par haosu, bet identitāti – ‘atšķirība’, un tieši šī ‘atšķirība’, kas raksturīga subjektivitātes laikmetam, izpaužas filozofijā, glezniecībā vai avangarda mūzikā. No Šēnberga līdz Kandinskim un Maļevičam tieši šī *cogito* kritika attaisno avangardu, ja ir taisnība, kā apgalvo Maļevičs, ka radikāli jaunās estētiskās formas nevar radīt, “neizslēdzot no visām mūsu mākslām sīkburžuāzisko priekšstatu par subjektu” un “niedarbojoties uz apziņu kā ar naglu, ko iedzen akmens sienā”⁵²⁶”⁵²⁷

Marija Tarutina darbā “Ikona un laukums: Krievu modernisms un krievu bizantiskā revolūcija” par modernisma un Bizantijas mākslas tradīciju atdzimšanas krustpunktiem 19./20. gadsimtā, īpaši par ikonogrāfijas estētikas interpretāciju avangarda mākslā, atzīmē, ka Maļevičs savu *Melno kvadrātu* galerijā tika izstādījis stūrī pie griestiem, tradicionālajā svēto ikonu vietā. Mākslas kritiķis Benuā tolaik recenzijā rakstījis, ka uzreiz sapratis, ka Maļeviča darbs ir “neapšaubāmi ... ikona”⁵²⁸ – tas bija pieņēmis ikonas kā “formas nulles”⁵²⁹ konceptuālo pilnību, *ikoniskumu* kā ‘svētuma’ prototipu.



Melnais kvadrāts
Kazimirs Maļevičs, 1915

⁵²⁶ Malevich, K.S. (1986) *Ecrits* Pēc Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 207.

⁵²⁷ Ibid., 207.

⁵²⁸ Alexander Benois, “Posledniaia futuristskaia vystavka,” *Rech*, no. 8 (January 9, 1916), citēts Kazimir Malevich: *Letters, Documents, Memoirs, Criticism*, 2:517.

⁵²⁹ Tarutina, Maria (2018) *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, USA: Pennsylvania State University Press, p. 561.

Avangarda kustību realitāti izaicinošās izpausmes aktualizēja jautājumus par mākslas attēlojumu kā reprezentāciju vai kā tīru izpausmi mākslā, par mediju kā pastarpinājumu, kā arī nepastarpinātības kā tiešas klātbūtnes, procesa, uztveres, ātruma, intensitātes u. c. estētiskās pieredzes dimensijām, kuras paver tehnoloģijas un izteiksmes veidi, kā arī sarežģītie sabiedriskie un politiskie konteksti 20. gadsimta sākumā, kas līdz ar lielpilsētu attīstību radīja pilnīgi jaunu informācijas pieejamības lauku, kā arī kultūras un dzīves veidu, pārstrukturizējot izpratni par gaismu un tumsu, redzamību un neredzamību. 20. gadsimta mākslas tradīcijas lūzumu iezīmē paradokss – gan mākslas elitisma un kultūras demokratizācijas savstarpējā korelācija priekšstatu pārvērtēšanā, gan arī fakts, ka mākslas autonomija kā mākslinieciskā revolūcija tiek piepildīta tieši tās politiskajā ietekmē. Tas notiek, no vienas puses, vizuālajām un plastiskajām mākslām atkāpjoties no modernitātes reprezentācijas kā tradicionālajām attēlojuma formām, ko simbolizē tiešā perspektīva, no otras puses – tieši tai kā klasicisma formālismam, reālismam un perspektīvismam pilnībā piepildoties foto un kino tehnoloģiju radīto tēlu kultūrā.

Par to reflektē daudzi autori, piemēram, Pols Valerī esejā “Klātbūtnes iekarošana”(1928) paredz ne tikai tehnoloģiju sniegtās attēlu izplatīšanas iespējas, bet arī laiktelpas pieredzes un vizuālo mākslu jaunrades pārmaiņas: “Pēdējo divdesmit gadu laikā ne matērija, ne telpa, ne laiks nav bijuši tādi, kādi tie bijuši kopš neatminamiem laikiem. Mums ir jārēķinās, ka inovācijas pārveidos visu mākslas tehniku, tādējādi ietekmējot pašu māksliniecisko jaunradi un, iespējams, pat radot pārsteidzošas pārmaiņas mūsu izpratnē par mākslu.”⁵³⁰ Savukārt Valters Benjamins slavenajā esejā “Mākslas darbs tehniskās reproducējamības laikmetā” (1937) izceļ mākslas darba auras un rituālā aspekta zaudēšanu, un tehnoloģiju ietekmi uz estētisko pieredzi un iezīmē politikas un estētikas attiecības cilvēku proletarizācijas un masu formēšanās aspektā, kur politikas estetizācija kļūst pat kontroles veidu, kas eventuāli rezultējas kara apoteozē.⁵³¹



Aptumsums
Eižens Atžē, 1912

⁵³⁰ Valery, Paul (1964) *Aesthetics. In: The Collected Works of Paul Valery*. Vol. 13. Princeton University Press, p. 225–228.

⁵³¹ Benjamins, Valters (2005) *Illuminācijas*, tulk. I. Ijabs, Rīga: LMC, 185. lpp.

Kā raksta Kārlis Vērpe: “Modernajā sabiedrībā līdz ar industriālisma straujo attīstību, Pirmo pasaules karu un jaunu reproducēšanas tehnoloģiju – fotogrāfijas un kino – izgudrošanu, pēc Benjamina ieskatiem, tiek destruēta gan pieredze, gan arī aura. Benjamins pārņem un attīsta [...] Pola Valerī idejas, tikai atšķirībā no Valerī uz fundamentālajām transformācijām raugās daudz melanholiskāk. Auras un pieredzes izplēnēšana masu kultūrā ir katastrofāls notikums.”⁵³² Tiek konstatēts un paredzēts foto potenciāls mainīt ne tikai kultūru, bet arī cilvēka uztveri un attiecības ar realitāti, kura nu bija kļuvusi pieejama, kopējama un atkārtojama.

Foto kā realitātes kopijas aspekts nereti minēts⁵³³ kā tas, kas iniciē jaunās mākslu tehnikas un estētiskās izpausmes un meklējumus, un aktualizē jautājumu par mākslinieka oriģinalitāti, jaunradi, brīvību, robežu pārkāpšanu un atšķirību, jo līdzības aspekts mākslās līdz ar foto simboliski tiek atcelts. Ferijs avangarda mākslas formās ieskata revolucionārā individuālisma izpausmi kā atsauci uz jauno ģeometriju⁵³⁴, kas simbolizēja pārrāvumu no Eiklīda trīsdimensiju telpas, t. s. tiešās perspektīvas attēlojuma, kas nu sāka šķist tikai konvencija – mākslas attēlojumā ienāk neredzamais kā ‘ceturtā dimensija’ – laiks, kas deformē fotogrāfiskā skatiena konstruēto telpiskumu. Tādējādi avangarda mākslas kustības, kuras varam apzīmēt ar dažādiem t. s. ‘-ismiem’ (piem., kubisms, futūrisms, dada, sirreālisms u. c.), “pat tās dedzīgākie aizstāvji raksturo kā “milzīgu demolēšanas uzņēmumu, kas sākas ar atbrīvošanos no akadēmiskās glezniecības kardināliem, ūdensrozēm un kailām dāmām”⁵³⁵ kā “plastiskās telpas iznīcināšanu”, pārrāvums ar tradīciju – perspektīvas traktātu tradīciju, kas ir labi iedibināta kopš Itālijas *quattrocento* skolām. [...] perspektīva tika nosodīta kā “represīva”, un tās “nojaukšana” tika pielīdzināta “cietumam”, no kura dumpīga individualitāte varēja beidzot izbēgt.”⁵³⁶

Tas mākslās ienes divas individuālisma izpausmes – relativismu un vēsturiskumu, kas ne tikai pastāv uz oriģinālo, individuālo un jauno jaunā labad, bet atklāj jaunu izpratni par telpu un par patiesību – jautājumu par reālismu: “Citiem vārdiem sakot, ja [...] Eiklīda telpa ir tikai ilūzija, no kuras jāatsakās, aizstājot to ar hipertelpas patiesību, tad pēc analogijas mēs varam teikt, ka klasicisms savukārt ir jāaizstāj un jāturpina attīstīt ar hiperklasicismu,”⁵³⁷ tātad – hiperreālismu.⁵³⁸

⁵³² Vērpe, Kārlis (2015) *Tēla spēks un spēja atbildēt*, Studija Nr. 4. <http://www.studija.lv/?parent=7804>

⁵³³ Sk. Danto, Arthur (1998) “The End of Art: A Philosophical Defense,” *History and Theory*, No. 4.

⁵³⁴ Kārlis Frīdrihs Gauss, Nikolajs Lobačevskis un Jānošs Bolajs 19. gs. neatkarīgi izstrādāja neeiklīda ģeometrijas, kas atšķiras no Eiklīda paralēlo postulātu principa. Neeiklīda ģeometrijas attīstījās divos dažādos vēsturiskos virzienos. Pirmais pavediens sākās ar centieniem izprast zvaigžņu un planētu kustību šķietami puslodes formas debesīs. Piemēram, Eiklīds (uzplauka ap 300. gadu p.Kr.) rakstīja par sfērisko ģeometriju savā astronomiskajā darbā *Phaenomena*. Līdztekus vērošanai debesīs senie cilvēki centās izprast Zemes formu un izmantot šo izpratni, lai risinātu navigācijas problēmas lielos attālumos (un vēlāk arī liela mēroga mērniecības vajadzībām). Šīs darbības ir sfēriskās ģeometrijas aspekti. <https://www.britannica.com/science/non-Euclidean-geometry>

⁵³⁵ Cit. Paulhan, *Peinture cubiste*, p. 53.

⁵³⁶ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 209.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁵³⁸ “Hiper” – priedēklis no grieķu vārda “*huper*”, kas nozīmē “pāri” vai “ārpus”. Priedēklis “hiper-” bieži tiek lietots, lai apzīmētu pārmērību, pārsniegtu normālas robežas vai pastiprinātu stāvokli.



Avinjonas meitenes
Pablo Pikaso, 1907

Piemēram, kubisma revolūcija parāda, ka “pretēji naturālisma uzskatiem, patiesība ir nevis Eiklīda perspektīva, bet gan šī ceturrtā dimensija un šī izliektā, neeiklīdiskā telpa, kurā figūras tiek deformētas, kad tās tiek pārvietotas”.⁵³⁹ No tā izriet jaunā klasicisma vai ‘reālistiskā’ avangarda interpretācija: “Atsaucei uz ceturto dimensiju nav būtībā “individuālistiskas” nozīmes, jo mērķis nav par katru cenu meklēt oriģinalitāti, kas atraujas no Eiklīda tradīcijas; ja šķietamības māksla, ko sauc par perspektīvu, ir jāpārvar, tad galvenokārt tāpēc, lai varētu nonākt pie “jaunā reālisma”, [...] jo, kā teica Pikaso, mērķis ir gleznot priekšmetus tādus, kādus mēs tos domājam, nevis kādus mēs tos redzam: Visi avangarda gleznotāju centieni ir vērsti uz šī jaunā reālisma izpausmi.”⁵⁴⁰ Avangards iezīmē postmodernisma sākumu, cilvēkam novēršoties no dabas un no pasaules, un pievēršoties sev, savai realitātei. Iezīmējās nosacīta pāreja no modernitātes uz postmodernismu, vai arī – no modernitātes katafātiskās paradigmas uz to, ko Janara apraksta kā postmodernisma jauno apofātismu,⁵⁴¹ kas noraida racionālismu, utilitārismu, fiksētas identitātes, nozīmes un struktūras, kas ierobežo realitātes uztveri reprezentācijā, tai pašā laikā saglabājot individuālisma subjektīvo skatījumu un pasaules izpratni.

Tas ir Ransjēra estētiskais mākslu režīms vai Debreija vizuālā laikmets, kam raksturīga antirepresentācijas pieeja filozofijā un mākslās – tīrās vizualitātes un diferences kultūra. Taču

⁵³⁹ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 226.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁴¹ Yannaras, Christos (1993) *Postmodern Metaphysics*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 83.

atšķirībā no antīkās grieķu un kristietības tradīcijas, 'postmodernais apofātisms' aktualizējas jaunās attiecībās – cilvēks neskatās *logosā*, uz Dievu, cilvēkam joprojām nezināmais tomēr ir viņš pats – cilvēks pievēršas sev, savai individualitātei un realitātei, pārdzīvojumam. Cilvēks tiecas atbrīvoties no priekšstatiem, ko tam tika uzlicis racionālais prāts – no saprotamā hierarhijām, no konstruētās pasaules telpas, atvērt jaunas eksistences dimensijas – sagraut modernitātes 'reprezentācijas sliksni', izaicināt priekšstatus – ēnas uz alas sienas, sagraut sienu.

Individuālais, racionālais prāts pievēršas realitātes dažādām dimensijām, mākslu aizvien satuvinot ar cilvēka liberalizācijas – atbrīvošanās problemātiku un demokratizāciju – politisko sfēru; *homo aestheticus* galu galā spoguļojas pats sevī un ierauga daudzšķautņainu, fragmentāru, miesisku, tēlainu, tumšu un dramatisku – vienlaikus šausminošu un fascinējošu ainu, kas nu ir neapstrīdama (hiper)realitāte. Likumsakarīgi, ka jaunajā tēlainībā izzūd cilvēka seja kā personiskās citādības aspekts un Dieva tēls, kas to iekļāva patību konstituējošās attiecībās – tā vietā modernisms uzsver individuālo, subjektīvo un estētisko kā realitātes pamata aspektu – priekšplānā izvirzās afekts, atšķirība, disharmonija, atsvešinātība, salauztas, deformētas formas, uztveres fragmentācija, absurds, un citi eksistenciāli stāvokļi – izmisums, dezorientācija, varasgrība, šausmas, ironija, nelabums, utt.



Kliedziens
Edvards Munks, 1910

Vai jaunā realitāte ir tik dažāda un bezgalīgo subjektivāciju iespējas patiešām slēpj atbrīvošanos vai drīzāk izmisīgu saucienu pēc tās, paliek atklāts jautājums, un jautājums par hiperreālās telpas bezgalības un dažādības ontoloģisko nozīmi var tikt pārdomāts. Kā minēts, modernitātes pavērsiens kā pāreja no apofātiskā uz katafātisko domāšanas un esamības veidu ļauj vilkt paralēles ar attēlojuma formām mākslā – ja apvērstā perspektīva raksturīga apofātiskajai paradigmai, tad tiešā – katafātiskajai. Ja tās, saskaņā ar Panofski, simbolizē divas pretējas jeb inversas telpas, tad apofātiskā antropoloģija būs ne tikai atšķirīga no katafātiskās, bet pilnīgi pretēja tai – saskaņā ar Janara, persona jeb personība nav indivīds un nav subjekts, tāpat tām jābūt inversām cilvēka izpratnēm.

Florenskis perspektīvas simbolismu saista estētiskā, filozofiskā un teoloģiskā pasaules ainavā un secina, ka “galu galā ir tikai divas pasaules pieredzes – cilvēciskā pieredze plašā nozīmē un zinātniskā, t. i., ‘kantiskā’ pieredze, tāpat kā ir tikai divas attieksmes pret dzīvi – iekšējā un ārējā, un tāpat kā ir divi kultūras veidi – viens kontemplatīvs un radošs, otrs – plēsīgs un mehānisks.”⁵⁴² Turklāt Ferijs norāda, ka pasaules un patiesības subjektivizācijai un mākslas kā oriģinālas individualitātes izpausmes koncepcijai bija arī narcistiskas sekas: “Bez lielām problēmām mēs varētu sastādīt grāmatu, kas sastāvētu tikai no mākslinieku citātiem, rupji un nesamāksloti izsakot visu, ko ‘jaunās tradīcijas’ ideoloģija potenciāli satur fanātiskā egoisma veidā.”⁵⁴³

Tāpat skatījums uz Rietumu tradīciju kā progresīvu cilvēka atbrīvošanos rada vairāk jautājumu, nevis viennozīmīgu atbilžu, jo redzams, ka pasaules attēlojumam ir vara ne tik daudz mainīt pasauli, cik cilvēka stāvokli un viņa vietu pasaules telpā. Mākslas attēlojuma formas signalizē modernitātes apvērsuma paradoksu – no vienas puses, pasaule ir tik redzama un izzināma, un pakļauta cilvēka vajadzībām un gribai kā vēl nekad, no otras puses, tā ir kļuvusi cilvēkam nerasniedzama – tā ir tāla, abstrakta un atrodas šausminošā tumsā. Ne velti aktualizējas jautājums par klātbūtnes nozīmi mākslā – šķiet, tieši tās trūkst pašam cilvēkam pasaulē. To savukārt var uzskatīt par mūsdienu vizuālās kultūras antropoloģisko izaicinājumu – apzināties šo pavērsieni antropoloģisko un ontoloģisko, ne tikai politisko nozīmi, un ieraudzīt estētiskā reālistisko dimensiju – fiktīvais un reālais satiekas cilvēkā, un tieši to ļoti labi saskatīja Platons.

⁵⁴² Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books.

⁵⁴³ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 223.



*Zemes lēkts
Nasa, 1968*

3. ESTĒTISKAIS KĀ JAUTĀJUMS. CILVĒKA TĒLS

Šajā nodaļā atgriezīšos pie Ransjēra un Debreija jautājuma par estētiskām praksēm, kas aktualizē cilvēka emancipācijas tēmu estētiski politiskā kontekstā. Savietošu Ransjēra mākslu 'režīmu' ar Kristosa Janara domas 'režīmu' perspektīvu, un to krustpunktos aplūkošu t. s. 'estētisko revolūciju' kā mākslu un cilvēka liberalizāciju. Diskusijas pamatā ir Ransjēra un Janara Platona lasījumi kā pretēji skatījumi; grieķu apofātisms un Rietumu katafātisms ietver atšķirīgas antropoloģijas – personisko citādību attiecībās un autonomo indivīdu, kurš postmodernismā sairst dažādās subjektivācijās. Ontoloģisko jautājumu aizklāj politiskais, antropoloģisko – estētiskais, savukārt mākslu – vizuālais; izmainās sapratne par realitāti, patiesību, skaistumu un par cilvēku.

Mākslā apofātiski Kristus ikona ietver mimēzi kā attēla un vārda realitāšu metafizisku saskaņošanu, kurpretim katafātiski attēla autonomija kā ikoniskums no ontoloģijas pārvirzās uz semantiku, un attēla vizuālā pašreferencialitāte foto imanentajam spēkam piešķir metafizisku (transcendentālu) nozīmi. Ransjēra 'estētiskās revolūcijas' apvērsuma epizodes jau Renesansē uzrāda mimēzes – skaistā un cildenā, logos un pathos mimētisko nesaskaņotību – vizuālā autonomiju no stāsta. Piem., Vinkelmanā Hērakla Torsa slavinājums uzrāda Rietumu (foto)skatienu uz grieķu kultūru, parādot iemiesotās realitātes ekranizēto pasivitāti kā vizuālā autonomiju no vārda.

Modernitāte kā ontoloģiska revolūcija ietver astronomisko, zinātnisko, filozofisko, politisko un estētisko revolūciju, kas (post)modernismā iezīmē atgriešanos pie pirms-modernitātes pasaules skatījuma t. s. postmodernajā apofātismā. Šīs laikmeta skatiena estētiskās pārvirzes simbolizē tiešā un apvērstā perspektīva kā pretēju telpu attēlojums, kuras uztur konkrētas cilvēka attiecības ar pasauli.

(Post)modernisma atgriešanās pie tradīcijas mākslā aktualizē jautājumu par dažādām cilvēka pieredzes un dzīves dimensijām, un jautājumā par mākslu priekšplānā izvirzās jautājums par realitāti un esamību – par dzīvi. Ontoloģisko jautājumu no mūžības tēla pārvirzot uz sociālpolitiskiem tēlojumiem, mākslas tiek reducētas uz tīru izpausmi, cilvēka eksistence – uz subjektivācijām; mainās cilvēka tēls.

(Post)modernisma tradīcijas inversija iezīmē atgriešanos pie pirms-modernitātes – ikonogrāfijas attēlojuma formām, t. i., apvērstās perspektīvas, abstrakcijas u.c., kas tiecas attēlot neredzamās pasaules – mistisko, dievišķo u.tml. Tas liek izvaicāt mūsdienu kultūras liberalizācijas un subjektivāciju emancipācijas diskursu politiskajā, ko mākslās pauž dissensus, kas estētisko tiecas reducēt uz politisko, un iztīrīt mūsdienu kultūras antropoloģiskos aspektus.

Tāpēc aplūkošu tiešās un apvērstās perspektīvas simbolismu – tās ontoloģiskos un antropoloģiskos aspektus, iezīmējot (post)modernisma un Bizantijas ikonogrāfijas sastapšanos modernisma (bizantisma) glezniecībā. Diskusijā iesaistīšu ortodoksālo teologu un zinātnieku Pāvelu Florenski, kurš savos darbos risina jautājumus par reālismu mākslā un dzīvē, cilvēcisko realitāti, mākslas uzdevumu, kā arī – jautājumu par tiešās un apvērstās perspektīvas simbolisko nozīmi un mākslas filozofisko nozīmi kultūrā un cilvēka dzīvē. Tādējādi pietuvošos mūsdienu kultūras reproducēto formu antropoloģiskajai dimensijai ontoloģiskā kontekstā, sasaistot darba gaitā aplūkoto autoru perspektīvas, un aktuālos jautājumus tiecoties veidot kartogrāfisku ainu, kurā gūt dziļāku sapratni par laikmetīgās kultūras antropoloģiskajiem izaicinājumiem estētiskajās perspektīvās, kurās cilvēks meklē jēgu – rada savu tēlu.

3.1. Estētiskā 'revolūcija revolūcijā'?

Atgriezīsimies pie sākotnējā Ransjēra un mūsu jautājuma – “*ko galu galā nozīmē apgalvojums, ka realitāte vairs neeksistē, pastāv tikai attēli vai, gluži pretēji, attēli vairs nepastāv, ir tikai viena vienīga, nepārtraukti sevi attēlojoša realitāte?*”⁵⁴⁴ Mūsdienu kultūras raksturojums mākslu režīmu⁵⁴⁵ un skatīšanās laikmetu⁵⁴⁶ teorijās mākslas tradīciju kā attēlojuma vēsturi redz caur cilvēka skatīšanās/skatiena maiņu, un mūsdienu t. s. postmoderno stāvokli kā progresīvu estētiskā kā vizuālā atbrīvošanos no reliģiskām/morālām/politiskām hierarhijām un kā virzību uz vienlīdzību un radikālu demokratizāciju, kuru caurvij cilvēka atbrīvošanas aspekts.

Debreijs atsauca uz Verdi, kurš sacījis, ka “atskatīšanās uz pagātni ir īsta progresa pazīme”⁵⁴⁷ – Debreija un Ransjēra koncepcijas ir īsteni postmodernas un pretēji “apokaliptiskajiem” noskaņojumiem, reanimē attēla mimētisko nozīmi kultūras un politikas kā kopienas un vienlīdzīga sociuma veidošanai. Šo estētikas koncepciju pamatā ir pieņēmums, ka attēla kontroles, manipulācijas un izplatīšanas iespējas ar tehnoloģiju palīdzību var tikt izmantotas ne tikai masu apziņas veidošanai, par ko bažījās Benjamins, bet pavērstas pret *status quo*. Foto, kino un video estētisko pieredzi raksturo ‘pārrāvums’ (*rupture*), ‘atšķirība’ (*differance*), ‘dekonstrukcija’, ‘fragmentācija’ – tehnoloģiski radītais, reproducētais un izplatītais attēls rada *dissensus*, izjaucot dominējošo konsensu⁵⁴⁸ un attiecības, lai atbrīvotu vietu jaunām subjektivācijām.

Vērsta uz mūsdienu kultūras “apokaliptisko diskursu” izaicināšanu cilvēka emancipācijas un sociālās vienlīdzības aspektā, Ransjēra estētikas teorija subjektivācijas⁵⁴⁹ kā cilvēka identitātes atbrīvošanu no reprezentācijas saista ar *dissensus*⁵⁵⁰ (domstarpības,⁵⁵¹ nevienprātība⁵⁵²)

⁵⁴⁴ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 7. lpp.

⁵⁴⁵ “Mākslu režīmi (*Les Régimes de l'art*) – vispārīgi runājot, mākslas režīms ir artikulācijas veids starp trim lietām: darišanas un radišanas veidiem, tiem atbilstošām redzamības formām un veidiem, kā konceptualizēt gan pirmo, gan otro”. Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, UK: Continuum, p. 91.

⁵⁴⁶ Debray, Régis (1995) “The Three Ages of Looking”, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3.

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ “Konsenss (*Le Consensus*) – konsenss, kas nav platforma racionālām debatēm, ir īpašs sajūtmā režīms, īpašs veids, kā pozicionēt tiesības kā sajūtamā regulējums, īpašs veids, kā pozicionēt tiesības kā kopienas arhetipu. Konkrētāk, konsenss ir pieņēmums, saskaņā ar kuru katra sabiedrības daļa kopā ar visām tās specifiskajām problēmām nevar tikt iekļauta politiskajā kārtībā un ņemta vērā. Atceļot *dissensus* un nosakot politiskās subjektivācijas aizliegumu, konsenss reducē politiku uz policiju.” Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, UK: Continuum, p. 83.

⁵⁴⁹ “Subjektivācija (*La Subjectivation*) – Alternatīvi tulkojot kā “subjektifikācija” vai “subjektivācija”, *la subjectivation* ir process, kurā politiskais subjekts izkļūst no dominējošām identifikācijas un klasifikācijas kategorijām. Rikojoties nepareizi un mēģinot īstenot vienlīdzību, politiskā subjektivācija rada kopīgu strīda vietu attiecībā pret tiem, kam nav līdzdalības iedibinātajā kārtībā”. Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, UK: Continuum, p. 92.

⁵⁵⁰ “*Dissensus* (*Le Dissensus*) nav strīds par personīgām interesēm vai viedokļiem. Tas ir politisks process, kas nepakļaujas juridiskai tiesvedībai un rada plaisu saprātīgā kārtībā, konfrontējot iedibināto uztveres, domāšanas un rīcības sistēmu ar “nepieļaujamo”, t. i., politisko subjektu”. Rancière, Jacques. (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, UK: Continuum, p. 85.

⁵⁵¹ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 142. lpp.

⁵⁵² Ibid., 144. lpp.

jēdzieniem. Cilvēka atbrīvošanās tiek saistīta ar jaunu subjektivāciju kā sociālo identitāšu iespējamību politiskajā laukā līdzīgi kā Lika Ferija formulētais ‘*homo aestheticus*’, kas akcentē ‘subjektīvāko subjektīvajā’ kā kultūras izpausmju pamatu.

Postmodernisms kā laikmetīgā kultūra Ransjēra un Debreija estētikas koncepcijās ir vērsts uz dihotomiju – attēla un valodas, redzamā un neredzamā, sajūtamā un saprotamā, *pathos* un *logos* utt. atcelšanu vai apvēršanu – uz kultūras simbolisko formu struktūru atklāšanu, pavēršanu pret totalizējošām struktūrām, subversijā, apzinoties attēla estētisko spēku gan kultūras industrijas līmenī, gan marginālu izpausmju apropiācijā – radikālā estētiskā un politiskā demokratizācijā – hierarhiju un naratīvu izjaukšanā. Piemēram, Debreiju interesē alķīmiskais jautājums, kā ideja kļūst par rīcību – “*Pasludināšana = Radīšana*”⁵⁵³ – un viņš atrod attēlu kā vistiešāko ideoloģiju realizēšanas veidu – ar to pietiek, tas pats konstituē vajadzīgo pasauli, arī bez paskaidrojumiem. Atsaucoties uz Kantu – tēli brīvā iztēles spēlē sajaucas ar idejām un sagādā estētisku baudu, kura komunicē bez jēdziena.

Turklāt Ransjērs parāda jau modernitātes racionalitātē klātesošo antireprezentācijas formu klātbūtni kā attēla un vārda nesamērojamību,⁵⁵⁴ “kam raksturīga pieredzes jomu un tām piemītošo racionalitātes formu atdalīšana,”⁵⁵⁵ kas rezultējas heterogēnās nozīmēs, disjunktīvos savienojumos,⁵⁵⁶ dekonstruktīvās konstrukcijās, kino uztveres (de)montāžā u. c. tēlainības formās, kas nozīmē “materialitāšu sajaukšanos.”⁵⁵⁷ Domāju, to varētu saukt arī par kognitīvo disonansi,⁵⁵⁸ kuru izraisa cilvēka eksistenciālais stāvoklis, kas prioritizē individuālo un subjektīvo kā pašpietiekamu eksistences pamatu – intelektuālo pašapmānu. Debreijs un Ransjērs adresē mūsdienu kultūras kontekstus – laikmetu pēc politiskām un tehnoloģiskām revolūcijām, kur estētiskais (dominanti vizuālajā formā, bet aktuālas kļūst arī citas maņas) atklāj un rada izaicinājumus un iespējas kultūras un politiskajā laukā. “Kā pirms gadsimta teica Tomass Edisons, “tas, kurš kontrolēs filmu industriju, kontrolēs visspēcīgāko ietekmi uz

⁵⁵³ Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso, p. 10.

⁵⁵⁴ Ransjērs atsaucas uz izstādi “Nesamērojami” (*Sans commune mesure*), lai parādītu estētiskā verbālo un vizuālo elementu attiecības estētiskajā režīmā, kā arī pieteiktu to kā “preskriptīvu deklarāciju”, kas nosaka darbu “modernitātes” kritēriju – “nesamērojamība ir mūslaiku mākslas īpašā pazīme, kuri raksturīgs nošķirums starp sajūtamajām klātbūtnēm un nozīmēm. [...] Benjamina teoretizēšana par attēlu un laika dialektisko sadursmi, Adorno apcerētā moderno darbu pretrunu estētika, Liotāra filozofija par smalko nobīdi starp Ideju un jebkādu sajūtamā attēlojumu.” Ransjērs, Žaks. (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 38. lpp.

⁵⁵⁵ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 43-44. lpp.

⁵⁵⁶ Ibid., 45. lpp.

⁵⁵⁷ Ibid., 46. lpp.

⁵⁵⁸ Kognitīvā disonanse – mentālais konflikts, kas rodas, ja jauna informācija ir pretrunā ar pārlicību vai pieņēmumiem. Cilvēku satraukumu vai spriedzi, ko izraisa šis konflikts, viņi mazina ar vienu no vairākiem aizsardzības manevriem: viņi noraida, izskaidro vai izvairās no jaunās informācijas; pārlicina sevi, ka konflikta patiesībā nav; samierina atšķirības; vai izmanto jebkuru citu aizsardzības līdzekli, lai saglabātu stabilitāti vai kārtību savos priekšstatos par pasauli un sevi. Šo jēdzienu pagājušā gadsimta 50. gados izstrādāja amerikāņu psihologs Leons Festingers (*Leon Festinger*). <https://www.britannica.com/science/cognitive-dissonance> (15.04.2024.)

cilvēkiem”. Un šodien tas nozīmē ikvienu cilvēku uz planētas. Attēli pārvalda mūsu sapņus, un mūsu sapņi nosaka mūsu rīcību”⁵⁵⁹ – Debreijs saka kādā intervijā.

Attēla mimētiskās funkcijas atbrīvošana no valodas – sižeta, nozīmju u. c. uztveres formu sfēras, vizuālajam piesakot savu pašpietiekamību kultūras lauka veidošanā, nozīmē kultūras attiecības, kas atgriežas pirms-klasiskajā periodā – pirms aristoteliskā realitātes un fikcijas nošķiruma. Šeit ieskanas Kanta estētikas estētiskā autonomijas moments attiecībā pret jēdzienu, likumsakarīgi arī Platona filozofijas (uz kuras pamata Ransjērs formulē ētisko attēlu režīmu⁵⁶⁰) apvērsums, kas juteklisko atbrīvo no inteligiblās jeb ideju sfēras un no ontoloģiskā jautājuma. Līdz ar to leģitīms ir jautājums par Ransjēra Platona kritiku, uz kuras principā ir būvēta viņa estētikas koncepcija, kā arī lielā mēra postmodernais skatījums, kas balstās hierarhiju un robežu nojaukšanā, lai atbrīvotu subjektivitāti no modernitātes reprezentācijas, kas uzturēja spēkā nošķirumu starp fiktīvo no reālo, atgriežoties pie pirms-modernitātes uztveres un izpausmes formām, kur šī nošķiruma nav. Vai tas nozīmē atklāt jaunas realitātes dimensijas, vai arī pieņemt fiktīvo kā reālo, paliek atvērts jautājums, sevišķi iezīmēto perspektīvu – apofātisma un katafātisma kontekstā.



Aina no filmas
“*Dr. Strangelove jeb: Kā es iemācījos pārstāt uztraukties un mīlēt atombumbu*”
Stenlijs, Kubriks, 1964

⁵⁵⁹ *Revolution in the Revolution*. <https://www.wired.com/1995/01/debray/> (18.04.2024.)

⁵⁶⁰ “Attēlu ētiskais režīms (*Le Régime éthique des images*) – Lai gan ētiskais režīms radās pirms mākslas reprezentatīvā un estētiskā režīma, mūsdienās tas nebūt nav izzudis. Tā paradigmatisku formulējumu sniedza Platons, kurš noteica stingru attēlu – nejaukt ar “mākslu” – sadalījumu saistībā ar sabiedrības ētiku. Izkārtējot tēlus pēc to izcelsmes (kopētais modelis) un mērķa jeb nolūka (to pielietojums un radītie efekti), ētiskais režīms nošķir mākslas imitācijas no istās mākslas, t. i., pēc “patiesības” veidotas imitācijas, kuru galīgais mērķis ir audzināt pilsoņus atbilstoši profesiju sadalījumam sabiedrībā.” Sk. Ranciēre, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 86.

Estētiskais un esamība

Kā minēts, Ransjēra un Debreija estētiskās teorijas iemieso Francijas 1968. gada garu, kad filozofija un prakse ticās rast kopīgu izpausmes lauku – eksperimentāls revolucionārisms ir klātesošs Ransjēra filozofiskajā domā. Viņa darbs ticis nodēvēts par ‘ikonoklasma ikonoklasmu’, jo izaicina tradicionālos mākslas vēstures naratīvus, nošķirot estētisko attēla dimensiju no ētiskās un reprezentatīvās mākslas dimensijas. Ransjēra teorijas pamatā ir polemika ar Platona un Aristoteļa mimēzes jēdzieniem un to kritika, tāpēc nedaudz vairāk pievērsīšos tiem pamatjēdzieniem, kuri ir aktuāli estētiskajā mākslu režīmā.

Ja pieņemam estētiku kā zinātņi par skaisto, tad, kā redzējām 2. nodaļā, antīkajā filozofijā skaistā kategorija ir iekļauta esamības kā kosmosa ontoloģiskā un metafiziskajā uzbūvē, tā nav atsevišķa filozofijas disciplīna vai pieredzes sfēra. Ransjēra skatījums uz tradīciju un mūsdienām kā estētisko vai vizuālo lielā mērā balstās Platona “Valsts” 10. grāmatas politiskā lasījumā, un to hierarhiju kritikā, kas noteikušas robežas starp mākslu un “ne-mākslu”, kā arī starp ilūziju un realitāti – meliem un patiesību.

Vēlos vēlreiz nedaudz pievērsties Platona mākslas izpratnei un Ransjēra kritikai. Kā minēts, grieķiem māksla nepastāv tādā formā, kādu to saprotam šodien – mākslas ir *technē* (τέχνη)⁵⁶¹ joma – “darīšanas un radīšanas veidi”, taču Platons iedibina mimēzes (μίμησις)⁵⁶² jēdzienu kā imitācijas, atradināšanas, attēlojuma principu, un realitātes tēlainības un tēla/attēla⁵⁶³ pieredzes problemātiku, kas ietver platonisko attēlu hierarhiju, kuru ietver Platona realitātes izpratne – Alas alegorija:

(*) *eidōs* (εἶδος, no *eidon*, εἶδον – “redzēt”, οἶδα – “redzēt prātā”) prototips jeb Ideja – patiesība. *Eidōs* kā patiesa līdzība ir attēlu hierarhijas augšgalā kā Ideja – prototips, ko radījis dievišķais prāts. 2. nodaļā aprakstīju Ideju lomu platonismā un attīstību kristietībā kā attēla teoloģijā. Platona Ideju valstība kļūst par tēlu cilvēka prototipa atklāsmi kristietībā un Rietumu kultūrā. Tas ir ne tikai tas, kas ir redzams ar fizisko redzi, bet arī tas, ko iespējams kontemplēt ar dvēseles – garīgo redzi – *theōria*, un kas kristietībā atklājas kā absolūtais eksistences likums – Kristus kā neredzamā Dieva Attēls un iemiesotais Vārds.

(**) *eikōn* (εἰκὼν) – atveids, patiesa līdzība – tie var būt gan nospiedumi dvēseles atmiņas “vaskā”, gan ar fizisku redzi skatāmi tēli un lietas – gleznas, skulptūras,

⁵⁶¹ *Technē* (τέχνη) prasmju, mākslu vai tehnikas apzīmējums sengrieķu filozofijā un kultūrā. Tas ietver praktisko zināšanu un pieredzes formas, sākot no amatniecības un mākslinieciskās jaunrades līdz medicīnai un filozofijai. *Technē* nereti tiek pretstatīta *epistēmē* (ἐπιστήμη), kas apzīmē teorētiskās zināšanas vai zinātnisko izpratni. Platonam *epistēmē* (ἐπιστήμη) apzīmē zināšanu augstākajā nozīmē, ko raksturo universālu patiesību – ideju izpratne. Tā ir intelektuāla un filozofiska gudrība pretstatā viedoklim (*doxa*) vai ticībai. Platonam *technē* (τέχνη) apzīmē praktiskās iemaņas vai amatu (medicīna, ģeometrija, politika, mūzika, kuģu būve, galdniecība u.c.). *Technē* ietver praktisku zināšanu pielietojumu un spēju radīt taustāmus rezultātus vai artefaktus. Platona dialogos tiek uzsvērtas gan teorētisko zināšanu, gan praktisko iemaņu nozīme.

⁵⁶² Mimēze (μίμησις) – imitācija, atveidojums. Platona labi zināmais uzbrukums dzejniekiem sākas ar apgalvojumu, ka dzeja ir sava veida “mimēze”.

⁵⁶³ Platons (2023) *Valsts*, Rīga: Zvaigzne, VII grāmata.

ēnas un atspulgi). 2. nodaļā aprakstīju šī jēdziena nozīmi platonismā un kristietībā – tā teoloģisko un antropoloģisko nozīmi, kas atklāj pašu cilvēku kā attēlu, spoguļi – ikonu.

(***) *eidolon* (εἶδωλον) jeb šķietama līdzība, elks – atrodas hierarhijas pakājē kā šķietama *eidōs* līdzība un melu avots, var tikt saistīts ar *fantasma* (φάντασμα) kā šķietams, viltus, kā atkrišana no patiesības, no Idejas, kas ir realitāte – esamība. *Eidolon* ir vīzija, ēnas uz alas sienas, vizuālais bez būtības, bez idejas, tas, ar ko nodarbojas Homērs un citi dzejnieki un mākslinieki, kas attēlo redzamās pasaules fenomenalitāti – Platona alu un to, ko leģitimizē Kanta estētika kā kultūras pamatu un kopējo jēgu, kur subjektīvais piesaka savu nozīmi skaistuma uztverē un izpratnē.

Platona filozofijā *aisthēsis* – jutekliskā parādību un dabas pasaule kā zemākā pieredzes sfēra netiek gluži nicināta, bet kā subjektīva pieredze ir pakāpiens uz formu jeb Ideju pasauli – īsto realitāti, kas ir piedzīvojama kopībā mīlestības attiecībās. Dialogos “Ions”, “Faidrs” un “Kratils” Sokrats diskutē par skaistuma būtību un tā saistību ar maņu uztveri, atmiņu, iztēli, un iezīmē ceļu no atsevišķu priekšmetu skaistuma pieredzes uz skaistā ideju kā absolūto pieredzi. Kā redzējām, Platons izraida no “Valsts” Homēra eposu,⁵⁶⁴ komēdiju un traģēdiju, visu grieķu tradīciju, kas rāda viltus līdzības – fantomus – jutekliskās realitātes atveidojumus – “ēnu ēnas”⁵⁶⁵ uz mītiskās alas sienas, jo iesloga uztveri subjektīvajā pārdzīvojumā. Tās izraisa kaislības cilvēka dvēselē un apdraud pilsoņu un valsts stabilitāti – ontoloģisko kartību jeb esamību. Šai aspektā mimēze ietver risku iekrist jutekliskās pasaules apmānā, kura ir mainīga un pakļauta nāvei – *fantasma* ir bīstamas dvēseles eksistencei kā tādai.

Savukārt Aristoteļa estētika, kas aktualizējas Renesanses un apgaismības periodā un iezīmē modernitātes aizsākumu, Platona mimēzes (*mimēsis*, μίμησις) jēdzienu attīsta un attaisno kā dzīves un darbības atdarināšanu mākslā, novelkot robežu starp fikciju un realitāti: “Episkā dzeja, traģēdijas sacerējumi, tāpat arī komēdija un ditirambu dzeja, [...] – tas viss kopumā ir atdarinājumi.”⁵⁶⁶ Izstrādājot mākslas pieredzi nodrošinošās struktūras, Aristotelis pārāpstiprina Platona uzskatu, ka mimēze attiecas ne tikai uz mākslas darba radīšanu, bet arī uz cilvēka dabu: “Dzejas mākslu, šķiet, ir radījuši divi cēloņi, un abi tie ir dabiski. Pirmkārt, cilvēkā jau no pašas bērnības vērojama iedzimta tieksme atdarināt, un tieši ar to viņš atšķiras no citām dzīvām būtnēm, ka tam piemīt vislielākās atdarināšanas spējas.”⁵⁶⁷ Mākslas darinājumi atšķiras trijos veidos – pēc līdzekļa, atdarināmās vielas un veida – Aristotelis nošķir vienkāršu atdarināšanu no interpretācijas, uzsverot mākslinieka spēju atlasīt un pārveidot

⁵⁶⁴ Platons (2023) *Valsts*, Rīga: Zvaigzne, VII grāmata, 136. lpp.

⁵⁶⁵ Ibid., 135. lpp.

⁵⁶⁶ Aristotelis (2008) *Poētika*, tulk. A. Ģiezens, Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 35. lpp.

⁵⁶⁷ Ibid., 43. lpp.

realitāti. “Rētorikā”⁵⁶⁸ izšķirot trīs pārliecināšanas elementus: klausītāja emocionālo stāvokli (*pathos*), runātāja raksturu (*ēthos*), vai argumentu jeb vēstījumu (*logos*):

- (*) *Pathos* – patoss ir pārliecināšanas emocionālā apelācija, iedarbība uz auditoriju emocionālā līmenī, izraisot jūtas, kas ietekmē uzskatus. Patoss izraisa emocijas – personiski stāsti, ekspresīvi tēli un izteiksmīga valoda – *pathos* ir tīra estētiska izpausme, kas mākslā tiek pakārtota *logosa* jeb nozīmes, valodas, patiesības sfēras.
- (**) *Ēthos* – runātāja raksturs, tā integritāte un autoritāte palielina vēstījuma pārliecinājošo spēku. *Ēthos* veido uzticību – ja runātājs tiek vērtēts kā uzticams un ar labu raksturu, ir lielāka iespēja, ka vēstījums pārliecinās.
- (***) *Logos* – stāsts (*Poētikas* latviešu tulkojumā) vai prātojums (*Rētorikā*), arī vēstījums, arguments. Rakstura veidošanā palīdz pieredzes demonstrēšana par tēmu, uzticamu avotu citēšana un godīgu un objektīvu argumentu sniegšana.

Aristoteļa katarses (*κάθαρσις*) kā dvēseles attīrīšanās ir saistīta ar *mimesis*, kurā minētie elementi – *pathos*, *logos* un *ēthos*, tiek attiecīgi sakārtoti. Katarse tiek attiecināta galvenokārt uz traģēdijas kontekstu: “Traģēdija ir nopietnas un pabeigtas noteikta apjoma darbības atdarinājums, kas ikkatrā tās atsevišķā daļā ietērpts dažādi izdaiļotā valodā; šis atdarinājums tieši ar darbību, nevis ar vēstījumu, izraisot līdzjūtību un bailes, panāk šādu dvēseles pārdzīvojumu attīrīšanu.”⁵⁶⁹ Tās mērķis ir izraisīt emociju atbrīvošanu, skatītājus līdzsvarojo, tādējādi pasargājot no mimēzes ilūziju un tēlainības *pathos* – kaislību kaitīgās iedarbības.. Māksla, īpaši dzeja un drāma, atdarina cilvēka rīcību un emocijas, savukārt cilvēks atdarina mākslas ētosu savā dzīvē – Aristotelis iedibina mākslas formas un satura jeb formas un sižeta sistēmu, lai mimētiskās mākslas nebūtu dvēselei bīstamas.

Ransjēra ētiskais režīms tiek formulēts caur Platona un likumsakarīgi, Aristoteļa kritiku politiskā un estētiskā perspektīvā, jo tā mimēzi pakārto ētosam (*ethos*) un *logosam* – māksla tiek vērtēta pēc ontoloģiskā patiesuma, no relatīvās tuvības ar ideālam. Platons mimēzi uzskatīja par potenciāli bīstamu, savukārt Ransjērs to uzskata par līdzekli, kas var izjaukt iedibinātās normas un izaicināt dominējošās ideoloģijas – attēlam ir potenciāls radīt jaunus redzēšanas un izpratnes veidus. Šajā mimēzes aspektā *dissensus* ir iedibinātās kārtības un hierarhisko struktūru izjaukšana. Ja Platons mimēzes efektu pakārto dvēseles ceļam uz patiesību – realitāti, atbrīvojot to no neadekvātiem jutekliskā tēliem, tad Ransjērs rosina uz radikāli egalitāru pieeju estētiskajās izpausmēs, kur mimēzes spēks ietekmē politisko kā reālo. Var argumentēt, vai šīs divas koncepcijas vispār var salīdzināt, jo šīs koncepcijas, kā tika parādīts 2. nodaļā, ietver divas dažādas un pilnīgi pretējas realitātes izpratnes, kas pilnīgi atšķirīgi nosaka redzamā un neredzamā attiecības.

Platona mimēze darbojas kontekstā ar jutekliskā un saprotamā attiecībām, ko iezīmē pāreja no mīta uz *logosa* filozofiju (Gadamera interpretācija), kas vēlāk attīstās kristietībā

⁵⁶⁸ Aristotelis (2023) *Runas māksla – rētorika*, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

⁵⁶⁹ Ibid., 50. lpp.

kā Dieva – *Logosa* atklāsmē – eksistences likumā (Janara interpretācija). Platona skepse pret atdarināšanas mākslu balstījās uzskatā, ka jutekliskā realitāte ir maldinoša, iluzora un mirstoša – tās atradināšana var novērst cilvēku to tiekšanās uz patiesību, kas ir esamība, t. i., uz pašiznīcināšanos. Platona mimēzes jēdziens ir saistīts ar Rietumu tradīcijas ontoloģiju un teoloģiju, un ir jautājums par cilvēka realitāti, jo Ideja ir realitāte un domāšana ir esamība. Ja Platona attēlu hierarhija nodrošina piedalīšanos kopībā kā esamībā caur iekļaušanos polisās vai kosmosa likumos kā saprotamā sfērā, lai nodrošinātu eksistenci caur jutekliskā integrēšanu saprotamā dimensijā – tā ir vērsta uz attiecību veidošanu, kas piepildās kristietībā, tad Ransjēra koncepcijā notiek estētiskā atbrīvošana no realitātes un ilūzijas nošķiruma, kas atver pilnīgi citu pieredzes lauku, kur attiecības tiek izjauktas, bet atbildes kas nāk to vietā – kas par kopības formām var būt iespējamās bez attiecībām?

Būtu jājautā, kas ir Platona “Valsts”, kāds ir polisās mērķis un ko nozīmē vienlīdzība, tāpat – kas ir Platona cilvēks un kas ir Ransjēra estētikas politikas subjekts? Vai Ransjēra trīs mākslu režīmi var tikt balstīti Platona kritikā, ja pieņemam, ka tie ietver arī cilvēka skatiena apvērsumu – vai mēs varam skatīt Platona koncepciju no šodienas perspektīvas? Atsaucot atmiņā Janara iezīmēto divu domas režīmu – apofātiskās un katafātiskās paradigmas nošķirumu, redzējām, cik radikāli atšķirīgi ir pirms-modernitātes un modernitātes pasaules skatījumi. Te sastopas divas dažādas metafizikas un divas dažādas antropoloģijas – tas ir tas, ko es aprakstīju 2. nodaļā, un tas ir tas, ko materiālistiskās postmarksisma filozofijas apiet un neņem vērā, atklājot realitātes relativismu, taču atstājot subjektīvā absolūtismu.

Būtiski, ka Ransjēra estētiskā liberalizācija apvērš to, ko ierasti saprotam ar ‘politisko’ un ‘policejisko,’⁵⁷⁰ ar “polīciju” saprotot konvencijas un ideoloģiskos uzskatus, kas uztur nevienlīdzīgu “jutekliskā sadalījumu.”⁵⁷¹ ‘Polīcijas’ funkcija Ransjēra sistēmā apspiež un novērš politiskā darbību, rīcību un dinamiku, kas ir vērsta uz vienlīdzīga zināšanu, varas un jutekliskā sadalījuma ieviešanu, uz hierarhiju nojaukšanu. Šādā aspektā māksla kā estētiskā (*aisthēsis*) tehnika (*technē*) un prakse ir caurmērā politiska, jo tai piemīt potenciāls un spēks šīs policejiskās institūcijas un hierarhijas sagraut un apvērst. Tas attiecas gan uz estētiskā demokrātizāciju, gan un politisko reprezentāciju, kas izpaužas gan visu saturu pieejamība visiem sižetiem un formām estētikā, gan dažādu sabiedrības grupu tiesību un redzamības hierarhiju nojaukšana.

Tas sasaucas ar 1. nodaļā minēto mūsdienu kultūrās, filozofijas un mākslas ‘fallologocentrismā’ kritiku, kas aktualizējas dažādajās kustībās, kuru izpausme un aktivitāte ir cieši saistīta ar estētiskajām antireprezentācijas praksēm. Ransjēra skatījumā politiskās struktūras, kas uztur varas hierarhijas, ir policejiskas, savukārt politiskā aktivitāte nozīmē iespējas šīs

⁵⁷⁰ Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, Continuum, UK, p. 89–90.

⁵⁷¹ “Par sajūtāmā dalīšanu es saucu jutekliskās perspektīvas pašsaprotamo faktu sistēmu, kas simultāni atklāj kaut kā kopīga esamību un norobežojumus, kas nosaka attiecīgās daļas un pozīcijas tajā. Tādējādi sajūtāmā sadalījums vienlaicīgi nosaka kaut ko kopīgu, kas ir kopīgas un ekskluzīvas daļas.” Rancière, Jacques, (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 12.

policejiskās hierarhijas sagraut un apvērst. Ransjēra izpratnē estētiskas un politiskas hierarhijas paredz marginālo, perifēro, neredzamo cilvēka dzīves sfēru un sabiedrības grupu apspiešanu, uzturot netaisnīgu un nevienlīdzīgu “sajūtamā dališanu”. Šis ir vēl viens aspekts, kur apšaubīt Ransjēra Platona politiskā kritiku – pirmkārt, kā parādīju 2. nodaļā, Platona “Valsts” nav politiska konstrukcija, otrkārt, Ransjēra apvērstās politiskā izpratnes dēļ. Ransjēra problēma ar t. s. ētisko attēlu režīmu ir nevis mākslas saistība ar politisko sfēru, bet gan ierobežojumi, kas neļauj ‘mākslai’ individualizēt sevi kā tādu.”⁵⁷²

Argumenti izriet no Ransjēra attiecībām ar filozofisko tradīciju – Platona valstī strādājošajiem pilsoņiem nav ne laika, ne iespēju nodarboties ar mākslu vai to novērtēt, savukārt valsts taisnīgums balstās hierarhiskā struktūrā. Ransjēra uzskatā, Platonam taisnīgums ir lojalitāte pret nevienlīdzīgo kārtību. Ētisko režīmu raksturo Platona nošķirums starp īstu mākslu un neīstu, un polemika pret glezniecību, dzejas un skatuves mākslu kā simulakru: “Platons nenostāda mākslu zem politikas jūga, kā bieži tiek apgalvots. Tieši šādam nošķirumam Platonam nebūtu jēgas, jo māksla kā tāda viņam nepastāvēja, bet tikai mākslas, darišanas un radišanas veidi. Un tieši starp tām viņš iezīmē robežšķirtni: ir īstas mākslas, tas ir, zināšanu formas, kas balstās uz precīza modeļa atdarināšanu, un mākslas simulācijas, kas atdarina vienkāršu šķietamību.”⁵⁷³

Ransjēra problēma nav politiskais (jeb policejiskais) ierobežojums, bet mākslas saistīšana ar metafiziku – nošķirumu starp realitātes – patiesības un šķietamības – melu sfēru, ko iezīmēju 2. nodaļā. Var sacīt, ka šeit saduras divas estētiskā izpratnes – grieķu kā kopīgā domāšanas veida – apofātiskā un Rietumu, individuālistiskā – katafātiskā, kas konfliktē tieši attiecībā pret ontoloģisko – cilvēcisko un antropoloģisko jautājumu. Grieķiem patiesība kā esamības *logos* ir jāsasniedz, tai ir jāpakārtojas, lai polisa varētu pastāvēt un cilvēka dvēsele varētu piedalīties esamībā – patiesībā un skaistumā.

Estētiskā režīma gadījumā patiesība ir subjektā – tiek pludināti tradicionālie nošķirumi starp platonisko *doxa* un *episteme*, starp *pathos* un *logos* – estētiski politiskais ir vienlīdzīgu, savstarpēji konkurējošu izpausmju lauks, cīņu par uzmanību un atzišanu, pārstāvniecību. Ja atceramies, ka Platons Rietumu tradīcijā iezīmē ideālisma, un Aristotelis – reālisma pavedienu, tad atkāpšanās no šīm kategorijām iezīmē atkāpšanos no reālā un ideālā kategorijām, kas uztur spēkā *kalokagatiju* – ideju par skaisto un labo – augstāko Platona Ideju pasauli kā kosmosa *logosu*, kas satur kopā cilvēku, pasauli – Dievu, kurš atklājas kristietībā kā eksistences likums.

⁵⁷² Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, Continuum, UK, p. 21.

⁵⁷³ Ibid., p. 21.



Atēnu skola
Rafaels, 1509–1511

Modernitāte starp reālo un iluzoro

Kā minēts, Ransjēra reprezentatīvais mākslu režīms saistāms ar Aristoteļa mimēzes jēdzienu, kur attēls iegūst saistību ar valodu – sižetu. Renesanses filozofijā un estētikā liela nozīme Aristoteļa estētikai – darbiem “Poētika”⁵⁷⁴ un “Rētorika”,⁵⁷⁵ kur viņš pievēršas mākslas, literatūras un runas mākslas (τέχνη) būtībai, un ieliek pamatus Rietumu mākslas pamatformām – komēdijai un traģēdijai. Darbos “Par dvēseli” (*De Anima*) un “Nikomaha ētika” Aristotelis terminu “*aisthēsis*” lieto kā maņu uztveri (redzi, dzirdi, tausti, tausti, garšu un ožu), taču “Poētikā” pauž niansētāku skatījumu uz mākslu kā Platons, atzīstot mākslas katarses un izglītojošo potenciālu un uzsverot tās emocionālo un estētisko dimensiju. Dzeja nav tikai kopija, bet gan līdzeklis emociju izteikšanai un publikas ietekmēšanai, tāpēc uzmanības centrā ir nevis strikta atdarināšana, bet gan emocionālā ietekme un estētiskais pārdzīvojums. Ransjēra reprezentatīvais mākslu režīms saistāms ar 15.–17. gadsimta atgriešanos pie Aristoteļa mimēzes principiem, kas balsta klasiskās mākslas attēlojuma formas, kā arī poētikas un mākslu salīdzinošo Horācija *ut pictura poesis*⁵⁷⁶ – “kā glezniecība, tā dzeja” principu. Renesansē klasiskās Grieķijas un Romas senie mākslas paraugi bija atdarināšanas un “pārspēšanas” objekti.

“Mākslu reprezentatīvā sistēma nav līdzības sistēma, kurai būtu pretstatāma abstraktās mākslas, pat neattēlojamā mākslas, modernitāte. Tas ir noteikts līdzības alterācijas veids, tas ir, noteikta attiecību sistēma starp izsakāmo un redzamo, starp redzamo un neredzamo”⁵⁷⁷ – reprezentatīvais režīms identificē mākslas būtību pārī *poiēsis/mimēsis*. Mimēze kļuva par pragmatisku principu, kā nošķirt konkrētas mākslas formas – žanrus; tas atbrīvoja mākslu no morālajiem imperatīviem, nosakot daiļliteratūras principus, kas regulēja tēmu un žanru piemērotību attēlojuma formām un akcentēja runu un darbību pār attēlu, iedibināja mākslu hierarhiju.

Modernitāte iezīmē domāšanas par mākslu paradoksālu transformāciju, kur kantiskā izpratnē estētiku var domāt “kā aprioru formu sistēmu, kas nosaka to, kas parādās juteklis-kajai pieredzei. Tā ir telpas un laika, redzamā un neredzamā, runas un trokšņa robežšķirtne, kas vienlaikus nosaka politikas kā pieredzes formas vietu un likmes. Politika griežas ap to, kas ir redzams un ko par to var pateikt, ap to, kam ir spēja redzēt un talants runāt, ap telpu īpašībām un laika iespējām”⁵⁷⁸ – kā tas tika parādīts lineārās perspektīvas simbolismā, kas pilnīgi papildās fotogrāfijā.

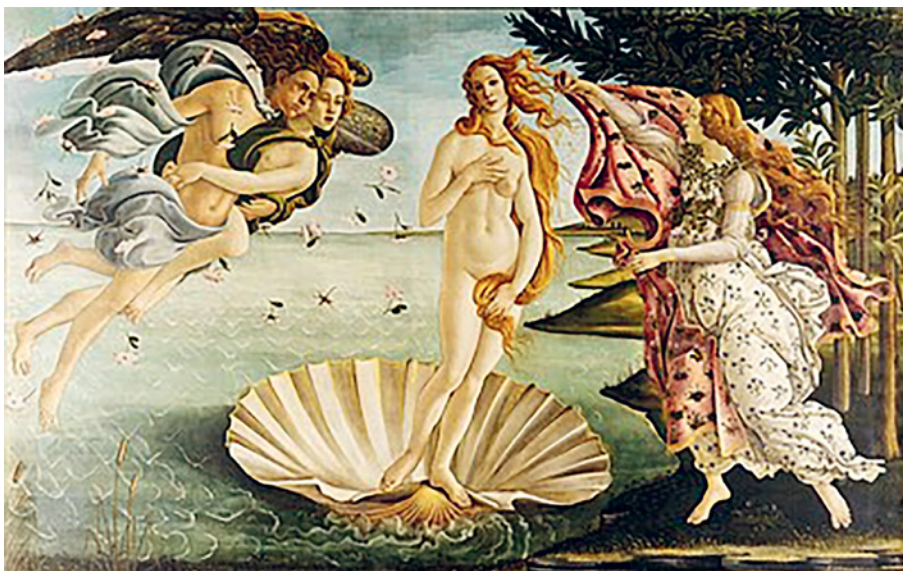
⁵⁷⁴ Aristotelis (2008) *Poētika*, tulk. A. Ģiezens, Rīga: Jāņa Rozes apgāds.

⁵⁷⁵ Aristotelis (2023) *Runas māksla – rētorika*, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

⁵⁷⁶ Šis princips nebija jauns, to izvērstāk bija izteicis jau grieķu dzejnieks Simonīds no Keosas (556.–468. g. p. m. ē): “*Poema pictura loquens, pictura poema silens*,” – “Dzeja ir runājoša bilde, glezniecība – klusa dzeja.”

⁵⁷⁷ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, LMC, Rīga, 17. lpp.

⁵⁷⁸ Rancièr, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, UK: Continuum, p. 13.



Veneras dzimšana
Sandro Botičelli, 1484–1486

Modernitāte iezīmē reizē mākslas laikmetu un tās kritiku, – reprezentācijas režīma ietvaros notiek pārvirze no ētiskā režīma nozīmju hierarhijām uz attēlojuma formām, kas iezīmē sižetu un formu attēlojuma vienlīdzību, – kā piemērus Ransjērs min vairākus šī pavērsiena punktus – piemēram, reālisma romāna parataksi un foto, kas mākslas attēlojumu padara neatšķiramu no ‘realitātes’, absolūti neitrāla un tehniski precīza vērojuma, tai pašā laikā pilnīgi subjektīva un individuāla. Tādējādi jautājums par realitāti un reālisms mākslā kļūst par izaicinājumu modernitātes reprezentatīvajām ‘lielo naratīvu’ domāšanas un izpausmes formām, un iezīmē pakāpenisku atraisīšanos no reprezentācijas kā realitātes atainojuma un antirepresentāciju kā realitāti konstituējošu attēla izpratni, kas mākslas padara par politiskā aktīvisma un sociālās vienlīdzības rosinošu lauku, kā tas tika aprakstīts 2. nodaļā par 20. gadsimta avangarda mākslas kustībām un modernisma mākslas formām.

Ransjērs estētisko modernisma mākslas diskursu – gleznieciskās abstrakcijas revolūciju saista ar virsmas – divdimensiju plaknes atgūšanu no modernitātes konstruētās trīsdimensiju telpas: “Atceļot perspektīvas ilūziju par trešo dimensiju, glezniecībai bija jāatgūst savas īstās virsmas meistarība.”⁵⁷⁹ Tas, kas notika līdz ar kubisma realitātes ‘uzlaušanu’, savukārt atcēla hierarhisko iedalījumu starp mākslām: “[Abstraktās] glezniecības veids, [...] kas it kā tiek atgriezts pie sev atbilstoša medija, ir iesaistīts kopējā vīzijā par jaunu cilvēku, kas ievietots jaunās struktūrās, ieskausts dažādos objektos. [...] Turklāt tā antirepresentatīvā “tīrība” ir ierakstīta kontekstā, kurā tīrā māksla un dekoratīvā māksla ir savstarpēji saistītas, kontekstā, kas uzreiz piešķir tai politisku nozīmi.”⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum, p. 15.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

Tieši to pašu paūž Lika Ferija skatījums uz avangardu kā *cogito* kritiku un ‘*homo aestheticus*’ kā dažādu pasaules subjektivizācijas formu aktualizēšanu un leģitimizēšanu reprezentācijas politikas un sociālās vienlīdzības diskursu ietvaros. Estētikas demokratizācija notiek *homo aestheticus* darbības laukā, kas nodrošina dažādo subjektivāciju veidošanos un apliecināšanu saskaņā ar subjektīvo gaumi un priekšstatiem par pasauli, kas veido kultūru kā demokrātiskas dažādības kopības formu.

Estētiskā perspektīvā un glezniecības virsmas kā plaknes analīzē Ransjērs kritizē Platona hierarhisko skatījumu uz mākslu, jo, viņaprāt, Platons uzskatīja, ka rakstīšana un gleznošana ir zemākas par verbālo diskursu, jo tās ir mēmas virsmas – tām trūkst elpas, kas nevar atdzīvināt un nodot dzīvu runu. Ransjērs uzskata, ka Platona mimēzes izpratne ir *degradējoša*, jo glezniecība un rakstība tiek reducētas līdz realitātes atdarinājumiem vai reprezentācijām, nevis aktīviem medijiem, kas paši spēj sniegt un izpaust pieredzes dziļumu, jēgu un nozīmes. Tādējādi Platona mimēze noved pie hierarhiskas mākslas organizācijas, kur vārds it kā tiek privileģēts pār vizuālo. Šī hierarhiskā organizācija tādējādi atspoguļo un nostiprina sociālo un politisko hierarhiju, kur noteiktas izteiksmes formas tiek uzskatītas pārākas, atbilstošākas vai vērtīgākas par citām.

Ransjēra estētiskā režīma pamatā tādējādi ir atkāpšanās no klasiskās reprezentācijas – aristoteliskās mimēzes, un atgriešanās pie Platona noraidītās mimēzes, tās mītiskajā – sofistu versijā, kas ir atbrīvota no realitātes hierarhijām un patiesības idejas, bet pakļaujas subjektīvajām indivīda vai grupas vajadzībām. Tās ir atgriešanās no mimēzes kā darbības attēlojuma uz vizuālo kā tēlainību, kas raksturīga mītiskajai pasaulei, no kuras Platona “Valsts” iezīmē aiziešanu un filozofijas dzimšanu kā tiekšanos uz patiesību kā realitāti. Kā tika parādīts 2. nodaļā, tieši šis ceļš ietver atbilstības meklējumu starp estētiskajām – pieredzes dimensijām – vizuālo un valodas, kā sajūtamo un saprotamo jeb redzamo un neredzamo. Filozofijas un teoloģijas apofātiskā vēsture parāda šo estētisko domāšanas ceļu, kas piepildās kristietībā, apvienojot vārda un attēla transcendentālo nozīmi austrumu kristietības ontoloģijā un antropoloģijā (patristikā). Turpretim Rietumu katafātisms, pastāvot uz individuālā prāta pašpieņemību pasaules uztverē un vērojumā, minētos dihotomiju nošķirumus nevis saskaņo ar kopīgo piedzīvojamo un savstarpējības realitāti, bet konfigurē saskaņā ar individuālo – t. s. subjektivāciju – vai tas būtu mākslinieks, autors, sociāli neaizsargāta grupa vai kāds cits pasaules skatījums.

Brīvība iezīmējas nevis brīvībā no ilūzijas, nepastāvības, meliem un nāves, bet faktā, ka attēlojams var būt viss, kritizējams var būt viss, individuālajam un subjektīvajam iekarojot nozīmīgumu un atzišanu, neatkarīgi no iespējamiem ontoloģiskiem maldiem. Šai ziņā *dissensus* kā atzišanas pieprasījuma akts Ransjēra koncepcijā ietver zināmu ētisku motivāciju – kā aktīvs žests estētiski politiskā lauka konfigurēšanai saskaņā ar apspiesto, marginalizēto, neievēroto un apklusināto, iepretim reprezentētajam – pārstāvētajam. Kā minēts, Ransjērs vispusīgi ataino, kā arī risina jautājumus par mākslu praktisko un institucionālo lauku, un mākslu estētiskās prakses, kas tiecas ietekmēt sociālo un politisko

sabiedrības kārtību vai vismaz reflektēt par to, lielā mērā ir pamatā laikmetīgās mākslas filozofiskajiem diskursiem un kustībām, kuru ietvaros risinātās problēmas, protams, nevar noliegt.

Piemēram, MI rīks *Chat GPT*⁵⁸¹ Ransjēra estētikas teoriju piedāvā ilustrēt ar brazīļu-amerikāņu mākslinieka Vika Muniša (*Vic Muniz*, 1961) darbiem, kurš savā estētiskajā praksē sadarbojas ar atkritumu savācējiem, un no poligonā atrastajiem priekšmetiem rada lielformāta darbus un portretus, un to fotogrāfijas izstāda. Munišs izaicina tradicionālos priekšstatus par skaistumu, ne tikai cildinot atkritumu savācēju darbu, bet arī izaicinot sabiedrības hierarhiskās struktūras, kas ignorē noteiktas kopienas. Pārvēršot atkritumus par mākslas darbiem un ievietojot tos mākslas pasaules kontekstā, Munišs grauj iedibināto vērtību hierarhiju un liek skatītājiem pārskatīt savus priekšstatus par skaistumu, māksliniecisko vērtību un sabiedrības hierarhisko kārtību.



Veneras dzimšana pēc Botičelli
Viks Munišs, 2008

Šis projekts iemieso Ransjēra estētikas politikas koncepciju, kas tiecas demokratizēt māksliniecisko producēšanu. Šādas estētikas prakses apstrīd tradicionālās atšķirības starp augsto un zemo kultūru un izceļ mākslas potenciālu radīt jaunas iespējas sociālai iesaistei un sabiedrības transformācijai, sniedzot redzamību marginālām kopienām un apstrīdot dominējošos naratīvus par mākslu un sabiedrību. Šis piemērs uzrāda estētiski politisko prakšu 'kantianisko' dabu – tās lielā mērā motivē mākslinieka subjektīvi vai institucionāli radīti priekšstati par to, kā jābūt iekārtotai sabiedrībai, kuri tiek pasniegti kā objektīvi labi, kā arī

⁵⁸¹ *ChatGPT* (2024) "Kura mūsdienu mākslinieka darbi visprecīzāk ataino Žaka Ransjēra estētikas politikas koncepciju"? čata saruna. 04.01.2024.

par to, ka politiskā reprezentācija vai pārstāvniecība estētiski politiskā ietvarā var garantēt kādas grupas iekļaušanu sociālā diskursā un tās vispārēju atzīšanu.

Tomēr šādā rakursā visa laikmetīgās kultūras vizuālo un estētisko prakšu filozofiskā pamatotība var tikt apstrīdēta, jo tā balstās subjektīvos un emocionālos apsvērumos par to, kas ir labs, patiess un reāls, kā arī par to, kas ir nepieciešams marginālām sabiedrības grupām, piemēram – šajā gadījumā atkritumu savācējiem. Pat vairāk – estētiski politisko prakšu pamatā ir priekšstats par cilvēku, kura subjektivācijas nosaka viņa identitāti kolektīva ietvarā. Dažādu sociālo identitāšu konstruēšana un kultivēšana tomēr ietver risku reducēt cilvēka identitāti uz viņa piederību kādai dominantai vai marginālai grupai, un tā vietā, lai veidotos sabiedrība, kur savstarpējās attiecības veidojas personiskās citādības aktualizēšanā un kopējās kultūras telpas radīšanā, kur dažādām sociālām grupām ir sava atzīta vieta, tiek konstruētas prakses, kur notiek marginālā estetizācija un minoritāšu grupu patronizēšana, patiesībā tās stigmatizējot vēl vairāk, jo, piemēram, pati atkritumu tēma attiecas uz visu civilizāciju, nevis vienu marginālu cilvēku grupu.

Šis piemērs parāda estētiskās politikas un laikmetīgās kultūras kā estētisko prakšu un vizuālās komunikācijas lielāko trūkumu – tieša un nepastarpināta filozofisko dualitāšu nojaukšana un hierarhiju iznīcināšana, nojaucot robežu starp mākslu un dzīvi, balstās afektīvā sociālo identitāšu – profesionālu, rases, nacionālu, seksuālu utt., apliecināšanā, kas neaprobežojas tikai ar estētisko vai politisko, bet ietiecas antropoloģiskajā kultūras un cilvēka pieredzes garīgajā dimensijā. Tas ir risks pakļaut priekšstatu par cilvēku politiskajam, tādējādi infantilizējot un reducējot to uz sociālo identitāti, kas tiek balstīta individuālajā un subjektīvajā, un realizēta kolektīvā atzīšanā. Šāda apliecināšana netiek saistīta ar cilvēciskajām kvalitātēm, spējām, sasniegumiem vai devuma apkārtējiem cilvēkiem, bet tīras izpausmes brīvībā. Šādā rakursā cilvēka brīvības tēma eventuāli iegūst eksistenciāli pretēju nozīmi – cilvēks it kā kļūst par savu sociālo identitāšu estētisku reprezentāciju, radikāli atkarīgu no kolektīvā diskursa un pieņemšanas sabiedrībā, kas nevis atbrīvo viņa eksistenciālo citādību un autentiskumu – seju, bet iesloga neskaitāmu sociālo lomu un masku – neskaitāmu identitāšu apliecināšanas cīņā.

Savietojot Ransjēra skatījumu uz mākslas vēstures trīs mākslu režīmiem ar Janara piedāvāto skatījumu uz Rietumu filozofiskās domas vēsturi kā diviem pasaules skatījuma režīmiem – apofātismu un katafātismu, var izjautāt t. s. estētiskās revolūcijas un modernitātes nozīmi katrā 'režīmu' sistēmā. Lai arī jēdziens – *aisthēsis* – ir viens un tas pats, tomēr tā izpratne un nozīme Ransjēra filozofijā un Janara skatījumā ir pilnīgi atšķirīgas, jo balstās atšķirīgos skatījumos uz Platona filozofiju un kristietību. Gan Ransjēra, gan Janara estētikas centrā ir piedalīšanās kopībā, kas balstās sengrieķu filozofijā – Platona lasījumā, taču atšķirīgos veidos. Tas paredz dažādas metafizikas un dažādas antropoloģijas, tādējādi sniedzot divus dažādus rezultātus. Ransjēra estētikas politika liek piedalīties politiskajā kā acīmredzamajā sociālās vienlīdzības spēku cīņā, kas Platonismā pati par sevi ir tukša un iluzora sofistiska spēle. Ja apofātiskā un katafātiskā telpa ir pretējas, tādējādi arī brīvības izpratnes ir pretējas.

Apofātisms kā pasaules uztvere un skatījums, kas raksturīgs Platona filozofijai, un kas, kā redzējam, savu filozofiski estētisko un antropoloģisko piepildījumu gūst kristietībā, cilvēka brīvību saprot kā brīvību no ilūzijām, sabrukuma un nāves. Brīvības jautājums nav saistīts ar cilvēka individuālo vēlmju realizēšanu, bet gribas atbrīvošanu no ego un pakļaušanu eksistences likumam, kas ietver skaistumu un mīlestību – esamību. Apofātiski brīvība nozīmē esamību pašu par sevi, kura aktualizējas personisko citādību atklājošās attiecībās starp cilvēkiem un Dievu.

Katafātisms kā pasaules uztvere un skatījums turpretim brīvību izprot kā indivīda autonomiju no apkārtējiem apstākļiem un likumiem, indivīda gribas realizēšanu, tai pakļaujot ārējos apstākļus. Tādējādi var sacīt, ka apofātiskā brīvības izpratnē realizēšanās horizonts ir ontoloģisks, savukārt katafātiskajā – politisks, jo indivīda vai indivīda grupas gribai nav iespējams pakļaut eksistences likumu. Tādējādi var sacīt, ka apofātisms un katafātisms reprezentē divas inversas pasaules, kuras nošķir un saista ontoloģiska revolūcija. Tā nav politiska vai estētiska revolūcija, bet antropoloģiska revolūcija kā krustpunkts, kurā cilvēks maina savu novietojumu kosmosā un skatījumu uz sevi un pasauli – no metafiziskā uz fizisko. Mainās nozīme arī tam, kas tiek saprasts ar redzamo un neredzamo, ar pateikto un nepateikto – no eksistences likuma un augstāko ideju noslēpumaini simboliskās atspoguļošanās, šīs pieredzes dimensijas kļūst par politiskām realitātēm, kurām jātiek reprezentētām. Politiskā, sabiedriskā redzamība uz pasaules skatuves kļūst par augstāko apsoliņumu, kur ir iespējams realizēt savu gribu, pastāvēt uz savām tiesībām, estētiski izpausties un mainīt sabiedrību.

Platona estētika, kā parādīts nodaļā par Platona ikonoloģiju, Alas alegoriju un tās saistību ar ontoloģisko jautājumu, nav samērojama ar postmodernajiem sociālās vienlīdzības diskursiem tāpēc, ka sokratiskā metode un Platona darbs iemieso ideju par izešanu no mītiskās un stihiskās kultūras un sofistu varas spēlēm. Pat vairāk – vēsture rāda, ka tās ir radikāli pretējas pozīcijas. Kā parādīts 2. nodaļā, postmodernā antirepresentācija reagē ne tik daudz pret platonisko un kristīgo tradīciju, bet drīzāk pret sholastisko tās izpratni, kas realitāti un patiesības izpratni pakļāva autoritatīvam priekšstatam par realitāti un racionālās izziņas metodēm, ienesot kristietības ontoloģijā politisko un sociālo hierarhiju problēmu. Jājautā, cik pamatota ir postmodernā kristietības un sengrieķu tradīcijas kritika, ja netiek ņemts vērā šis apofātiskā un katafātiskā pasaules skatījuma nošķirums; pat vairāk – velkot analogiju ar Kanta estētisko apvērsumu, kas fenomenālo pieredzes līmeni pieņem kā reprezentācijas sliksni, Ransjēra estētiskais režīms, tiecoties pārvarēt reprezentācijas robežas, nevis atver jaunus pieredzes horizontus, bet ierobežo vēl vairāk – ontoloģisko aizklāj politiskais, antropoloģisko – estētiskais, savukārt māksliniecisko – vizuālais.

Taču gan Ransjēra, gan Debreija mākslu režīmi vai laikmeti nav tikai vēsturiski lineāri nošķirumi – tie joprojām pastāv un mijiedarbojas. Tāpat kā Debrejs novēro, ka maģiskais skatiens līdz ar mūsdienu pragmatisko skatienu attiecībā uz ķīmiski producētiem attēliem nav pilnīgi iznīcis, tāpat, saka Ransjērs, ētiskais un reprezentatīvais režīmi nav beigušies, tie turpina pastāvēt līdzās un mijiedarbojas. Un te ieskanas estētiski politiskā kā laikmetīgās

kultūras iekodētais paradokss un pretruna – lai arī ‘mākslas stāsts’ ir beidzies, reprezentatīvais⁵⁸² mākslu režīms tomēr līdz ar estētisko mākslu režīmu nebeidzas, gluži otrādi – tas dzīvo un rada jaunu attiecību konfigurāciju, kuras turpretim izraisa jaunas reakcionāras un policejiskas pārstāvības formas attiecībā pret jaunajām estētiskajām izpausmēm.

Tādējādi nepieciešami tiek konstituētas aizvien jaunas dualitātes un neatrisināmas pretrunas – starp veco un jauno, iedibināto un nepieradināto, saprotamo un juteklisko, vārdiem un tēliem, konservatīvo un liberālo. Tiek veidotas ‘attiecības bez attiecībām’⁵⁸³ – antireprezentācija kā attēla un vārda nesamērojamība balstās *dissensus* – pastāvošo attiecību un mimētiskās saskaņotības izjaukšanā un hierarhiju kritikā, producējot jaunas dihotomiskas pretstāves, no kurām tās šķiet, tiecas atbrīvoties. Lai labāk izprastu šo situāciju, nedaudz tuvāk pievērsīšos Ransjēra estētiskā un estētikas izpratnei kontekstā ar izvirzītajiem režīmiem un estētikas pamatjēdzieniem, kuru ietvaros tiek skaidrota estētiskā revolūcija kā skatiena apvērsums. Kā minēts, estētiskajā, politiskajā un vizuālajā pieredzes dimensijās postmodernās mākslu prakses tiecas atcelt dihotomijas starp subjektīvu un objektīvo, vizuālo un valodisko, redzamo un neredzamo, ideālo un reālo, reālo un iluzoro. Tāpēc būtiski, ko skatiena apvērsums parāda pārejā no apofātisma uz katafātismu

⁵⁸² “Mākslas reprezentatīvais režīms (*Le Régime représentatif de l'art*) – “poētiskais mākslas režīmu”, radās no Aristoteļa apceres par Platonu un noteica virkni aksiomu, kas galu galā tika kodificētas klasiskajā laikmetā. Reprezentatīvais režīms atbrīvoja mākslu no ētiskā tēlu režīma morālajiem, reliģiskajiem un sociālajiem kritērijiem un atdalīja tēlotājmākslu *qua* imitācijas no citām tehnikām un ražošanas veidiem”. Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, UK: Continuum.

⁵⁸³ “Tad politiskais akts, kas izpaužas kā streika rīkošana, ir attiecību veidošana starp šīm lietām, kurām nav nekādu attiecību, liekot attiecības un ne-attiecības uztvert kopā kā strīda objektu.” Rancière, Jacques (1999) *Disagreement: Politics and Philosophy*. Tr. J. Rose, University of Minnesota Press.

'Aisthēsis' – skatienu apvērsuma ainiņas

Darbs "Aisthēsis. Ainas no estētiskā mākslu režīma"⁵⁸⁴ ir viens no ievērojamākajiem Ransjēra darbiem, kurā viņš aplūko estētikas vēsturisko attīstību un mākslas uztveres un interpretācijas pārvērtības un pievēršas estētikas vēstures marginālām ainām, kur atklājas skatienu un attiecību vēsturiskās izmaiņas starp mākslu, estētiku un politiku, – kad modernitātes trīsdimensiju priekšstats parādās citādāki realitātes skatījumi. Tās ir epizodes no mākslas un estētikas vēstures, kuras ilustrē mākslas transformāciju "estētiskajā režīmā", mazas estētiskās revolūcijas, kad mākslā mainās sajūtamā sadalījums un kārtība: "Pat ja mākslas vēstures sāk savu stāstījumu ar alu gleznojumiem rītausmā, Māksla kā jēdziens, kas apzīmē specifiskas pieredzes formu, Rietumos pastāv tikai kopš 18. gadsimta beigām. Pirms tam, protams, pastāvēja visdažādākās mākslas un prakses, starp kurām neliels skaits guva privilēģētu statusu, ko noteica nevis to iekšējā izcilība, bet gan vieta sociālo apstākļu dalījumā."⁵⁸⁵

Ransjērs izvērza estētiskās revolūcijas⁵⁸⁶ vairākas šādas ainiņas, kas jau modernitātē virzījās uz antirepresentatīvo estētiskā atraisīšanos no realitātes reprezentāciju (priekšstatu) gūsta un postmoderni atgriezoties pie sengrieķu *aisthēsis* un *technē* nojēgumiem. Estētiskajam režīmam raksturīga mākslas, politikas un ikdienas dzīves attiecību saistīšana, tas atspoguļo atšķirīgu pieeju un izpratni par mākslas praksi, kas atšķiras no iepriekšējiem režīmiem; uzsvars tiek pārlūkts no mimēzes kā atdarināšanas vai reprezentācijas uz paša mākslas darba estētisko īpašību izpēti un juteklisko pieredzi. Mākslas darba nozīmi veido ne tikai tā saturs, bet arī skatītāja uztvere un interpretācija – estētiskais režīms demokratizē estētiku, apšaubot ideju, ka mākslas izpratnei jābūt ekskluzīvai ekspertu kompetencei – darbs piedalās sajūtamā dalīšanā un ir politisks akts. Jēdziens *aisthēsis* filozofijas vēsturē nozīmē pieredzes veidu, saskaņā ar kuru tiek apzīmēts gan mākslas producēšanas paņēmiens, gan to mērķis – piederība mākslai: "Tas nav jautājums par mākslas darbu "uztveri, [bet par] juteklisko pieredzes struktūru, kurā tie ir radīti. Tie ir pilnībā materiālie apstākļi – izrādes un izstāžu telpas,

⁵⁸⁴ Rancière, Jacques (2013) *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London: Verso.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ "Estētiskā revolūcija (*La Revoution esthetique*) – Apšaubot reprezentatīvo mākslas režīmu estētiskā režīma vārdā ap 19. gadsimta sākumu, šī "klusā revolūcija" pārveidoja organizēto attiecību kopumu starp redzamo un neredzamo, uztveramo un neuztveramo, zināšanām un darbību, aktivitāti un pasivitāti. Tomēr estētiskā revolūcija jutekliskajā kārtībā nenoveda pie reprezentatīvā režīma nāves. Gluži otrādi, tā ieviesa neatrisināmas pretrunas starp dažādiem reprezentatīvā un estētiskā mākslas režīma elementiem. Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, p. 82. "Tieši to es esmu nosaucis par estētisko revolūciju – beigas sakārtotām attiecībām starp to, ko var redzēt, un to, ko var pateikt, zināšanām un darbību, aktivitāti un pasivitāti." Rancière, Jacques. (2009), *The Aesthetic Unconscious*. UK: Polity Press, p. 21.

"Atbilstoši estētiskās revolūcijas shēmai dominēšanas sakne ir nošķirtība. Līdz ar to brīvības un vienlīdzības pilnīga īstenošana nozīmē dažādu kolektīvās inteliģences formu apvienošanu vienā un tajā pašā maņu pieredzes formā. Tas nozīmē, ka kolektīvajam intelektam ir jāpārkonfigurē materiālās pasaules kopums, lai to pārvērstu par savas nemateriālās varas produktu." – Corcoran S. Rancière (Ed. and Tr. Corcoran S.) (2010) *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, UK: Continuum, p. 81.

aprites un reproducēšanas formas – kā arī uztveres veidi un emociju režīmi, kategorijas, kas tos identificē, domāšanas modeļi, kas tos kategorizē un interpretē.”⁵⁸⁷

Reprezentācijas režīmā māksla bija cieši saistīta ar aristokrātisko, politisko pārstāvniecību, valdošo vēstures izpratni, ar kultūras naratīviem, estētisko kā gaumi. Ransjērs norāda, ka divus gadsimtus ar estētiku mēs esam saistījuši to, ko saucam par mākslu Rietumos, līdz šī dzīves formu hierarhija sāka svārstīties. To nevar izskaidrot ar jēdzienu, kas balstīts uz globālu teoriju par cilvēku vai pasauli, par subjektu vai būtību – tāpat, saka Ransjērs, tas, ko mēs saucam par mākslu ir relatīvs sabiedrībai, laikmetam kultūrai, idejām, kā arī tam, kas tiek uztverts kā patiens un reāls.

Kā minēts, modernitāte ietver postmodernismu, tāpat kā reprezentācija ietver antireprezentāciju – kā redzējam Kanta estētiskā apvērsuma aprakstā, modernitāte pati ir reprezentācijas un priekšstatu sliekšnis, kas jau ietver to, ka neviens priekšstats nav un nevar būt pilnībā patiens. Ja estētisko apvērsumu skatām kā cilvēka skatiena pārvirzi, tad Ransjērs pievērš uzmanību vairākiem tradīcijas momentiem, jeb vēsturiskām ainiņām, kuras to uzrāda – revolucionārās epizodes ietver tradicionālo reprezentācijas hierarhiju apvērsumu, kā tas ir Kantam, kam estētika vairs nav neskaidras izziņas teorija,⁵⁸⁸ – tā apzīmē autonomu spriešanas veidu, nevis objektu jomu: “Tikai šajā vēlākajā kontekstā mēs redzam, ka ar estētikas nosaukumu tiek identificēta mākslas doma – doma, ko iedarbina mākslas darbi, – un zināma “apjukušas zināšanas” ideja. Šī jaunā un paradoksālā ideja padara mākslu par tādas domas teritoriju, kas atrodas ārpus sevis un ir identiska ne-domai. [...] No šī brīža apjukušās zināšanas vairs nav zemāka atziņas forma, bet gan *tā doma, kas nedomā.*”⁵⁸⁹⁵⁹⁰

Ransjērs pievēršas slavenā vācu mākslas vēsturnieka Johana Vinkelmāna (*Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768*) ietekmei uz mākslas vēsturi, jo īpaši viņa darbiem par grieķu mākslu un klasisko estētiku, piemēram, “Antīkās mākslas vēsture”⁵⁹¹ (*Geschichte der Kunst des Alterthums, 1764*), kas ir fundamentāls antīkās un klasiskās mākslas izpētes darbs. Kā viena no būtiskākajām Ransjēra darbā ir epizode “Sašķeltais skaistums”⁵⁹² (*Divided Beauty*), kur Ransjērs apraksta modernitātes skatījumu uz antīko mākslu, kas lielā mērā ir ietverta Vinkelmāna Hērakla (Herkulesa) Torsa interpretācijā darbā “Antīkās mākslas vēsture”: “Ļoti izpostīta un sakropļota, bez galvas, rokām un kājām, šī statuļa tiem, kas spēj iedziļināties mākslas noslēpumos, joprojām šķiet sava kādreizējā skaistuma spožumā. Šajā Hēraklā

⁵⁸⁷ Rancière, Jacques (2013) *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London: Verso.

⁵⁸⁸ Rancière, Jacques (2009) *The Aesthetic Unconscious*. UK: Polity Press, p. 5.

⁵⁸⁹ “Mūsdienās tik bieži var dzirdēt nožēlu par to, ka estētika ir novirzījusies no sava patiesā mērķa, kas ir gaumes sprieduma kritika, kā to bija formulējis Kants, apkopojot apgaismības laikmeta domu. [...] Tā kā estētika nekad nav bijusi gaumes teorija, vēlme, lai tā par to atkal kļūtu, ir tikai nebeidzams refrēns par “atgriešanos” kādā neiespējamā “liberālā individuālisma” pirmsrevolūcijas paradīzē.” Rancière, Jacques. (2009), *The Aesthetic Unconscious*. Polity Press, UK, p. 6.

⁵⁹⁰ Rancière, Jacques. (2009) *The Aesthetic Unconscious*. Polity Press, UK, p. 6.

⁵⁹¹ Winckelmann, Joann Joachim (2006) *History of the Art of Antiquity*, tr. H.F. Mallgrave, Los Angeles.

⁵⁹² Rancière, Jacques (2013) *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London: Verso, p. 1.

mākslinieks ir attēlojis augstu skaistuma ideālu, kas pacelts pāri savai dabai, un vīrišķīga brieduma dabu, kas pacelta līdz dievišķa piepildījuma stāvoklim.”⁵⁹³

Vinkelmana slavinājums ir paradoksāls, jo diskusija ir par marmora torša skulptūru, kas ir bez galvas, rokām un kājām. Taču Vinkelmans šo paradoksu noved līdz galam un ierauga, ka tieši šī trūkuma apziņa atklāj skulptūras būtisko nozīmi – to, kas ir izteikts bez tā, kas tradicionāli tiek uzskatīts par būtisku formu un izteiksmes pazīmēm. Herkulesa Torss izceļas kā ideāls piemērs grieķu mākslas pilnībai, kas atspoguļo augsto klasiskās mākslas līmeni, tas “šķiet, ir viens no pēdējiem perfektajiem mākslas darbiem, kas radīti Grieķijā pirms brīvības zaudēšanas, jo pēc tam, kad Grieķija kļuva par romiešu provinci, līdz pat romiešu triumvirāta laikiem nav atrodams neviens pieminējums par kādu slavenu šīs tautas mākslinieku.”⁵⁹⁴

Vinkelmans uztver šo statuju kā perfektu piemēru tīrai domai, kas atspoguļota attēlotajā varonī, kurš atrodas miera un kontemplācijas stāvoklī – šis Herkules vairs nav saistīts ar heroiskām cīņām, bet iemieso pasivitāti un bezdarbību pēc tām. Belvederes Torss, kaut arī varētu šķist nepilnīgs vai nepabeigts, patiesībā simbolizē tīrās domas un miera spēku, kas pārspēj jebkādu aktīvu darbību vai heroisku uzvaru, iemiesojot dievišķumu tā distancētajā pasivitātē – “Torss, kas reducēts līdz vienkāršām muskuļu aprisēm, līdzīgs vilņiem, tomēr ir tuvāks lielajam mākslas laikmetam nekā Apollons, kurā dievišķajai varenībai jāparādās uz sejas.”⁵⁹⁵



*Belvedere Hērakla torss
2.–1. gs. pirms Kristus*

⁵⁹³ Winkelmann, Joann Joachim (2006) *History of the Art of Antiquity*, tr. H.F. Mallgrave, Los Angeles, p. 323.

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Rancière, Jacques (2013) *Aisthēsis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London: Verso, p. 10.

Ransjērs skaidro, ka Hērakla torsa slavinājums tā defektīvajā izpausmē ne tikai nav naivs, bet drīzāk atklāj mimētiskās paradigmas strukturālo sabrukumu, jo rada plaisu starp diviem ideāliem – formu harmoniju (skaistumu) un izteiksmes spēku (cildenumu) jeb formu un saturu jeb redzamo un neredzamo: “Sakropļota statuja nav tikai statuja, kurai trūkst daļu. Tā ir tāda ķermeņa attēlojums, kuru vairs nevar novērtēt pēc diviem galvenajiem kritērijiem, ko izmanto reprezentatīvā kārtībā: pirmkārt, proporciju harmonija – tas ir, daļu un veseluma atbilstība; otrkārt, ekspresivitāte – tas ir, attiecība starp redzamo formu un raksturu – identitāti, sajūtu, domu, – ko šī redzamā forma padara par atpazīstamām un nepārprotamām iezīmēm.”⁵⁹⁶

Vinkelmana aina Ransjēra darbā ir būtiska, jo viņš veidoja Rietumu sapratni par antīko mākslu Renesansē. Šī epizode ietver skatiena apvērsumu, kas notiek modernitātē kā reprezentācijas kārtībā un tās estētisko revolūciju, kas tai pašā laikā atkāpjas no klasiskajām formām – kā norādīja Janara, Rietumu atgriešanās pie sengrieķu mantojuma notiek jau ar citu skatienu, citā režīmā. Mimētiskā atbilstība starp vārdu un attēlu, vai stāstu un miesu, starp *logos* un *pathos* tiek atraisīta – Hērakla ķermenis reprezentē to, kā vēlākajos gadsimtos ķermenis tiek atbrīvots, kad, piemēram, deja nostiprinās kā autonoma māksla – tas ir “ķermenis, atbrīvots no pienākuma stāstīt stāstu, ilustrēt tēlu vai izdaiļot mūziku ar tēliem. Šīs mākslinieciskās pārvērtības noteikti nav iepriekš ierakstītas uz torsa muskuļu viļņainās virsmas. Taču šī virsma, kas stiepjas starp atmiņu par uzdevumiem, ko veic varoņa funkcionālais ķermenis, un viļņiem, kuri paceļas un krīt, to vienaldzību, ir virsma, kas ļauj pārvērst vienu ķermeni citā. Daudzu virsmu sasprindzinājums uz vienas virsmas, daudzu veidu ķermeniskuma sasprindzinājums vienā ķermenī no šī brīža noteiks skaistumu.”⁵⁹⁷

Ja antīkajā laikmetā mimēze nozīmēja saskanību, harmoniju starp *aisthēsis* un *poiēsis* principiem, un skaistā un cildenā vienotību, tad Renesansē šis atbilstības princips tiek izjaukts – kā to parāda Kanta estētika, kas skaistā ideju atbrīvo no jēdziena. Skaistā un cildenā, satura un formas attiecības risina ģēnijs kā “tilts, kas tiek iemests starp diviem neviendabīgiem loģikas veidiem – jēdzienu, ko īsteno māksla, un skaisto bez jēdziena.”⁵⁹⁸ Tāpēc tiek izjautāta saikne starp skaistumu un izteiksmi, norādot ka skaistums nerodas no kaislību vai emociju daudzveidības vai harmonijas, bet gan no divu pretēju kustību spriedzes un izteiksmes trūkuma. Vinkelmans viens no pirmajiem izvirzīja mākslas jēdzienu kā kaut ko, kas pastāv neatkarīgi no individuālajiem māksliniekiem un pieminekļiem, – kā juteklisku telpu un vidi, kurā līdzās pastāv viņu darbi, un ierosināja jaunu skaistuma interpretāciju, norādot uz Torsa viļņveida muskuļiem kā piemēru tam, kā izteikt skaistumu, kas ir tuvāks mūsdienu mākslas priekšstatiem, nekā antīko laiku skaistuma ideāli.

Šis skatiens uz Hērakla torsu, kurš ir izolēts no savas aktīvās darbības vides un iemiesotā grieķu kultūras telpiskuma, kurā tas tika radīts, stāsta par modernitātē ietverto estētisko

⁵⁹⁶ Rancière, Jacques (2013) *Aisthēsis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London: Verso, p. 9.

⁵⁹⁷ Ibid.

⁵⁹⁸ Ibid., 11.

paradoksu. Estētiskā pieredze un mākslas darba aktivitāte šajā Vinkelmana aprakstā it kā pārceļas no Hērakla mitoloģiskās dzīves un dievišķās drāmas uz viņa miesas atmiņu, uz spēkiem, kuru nu iemieso pasīvais, viļņojošais torss. Šis paradokss vijas cauri Ransjēra estētikas koncepcijai, kur modernitātes reprezentatīvā kārtība uztur spēkā estētiskā antirepresentatīvo stāvokli, kad aktivitāte sakrīt ar pasivitāti, attiecības ar ne-attiecībām, nevis veidojot saskaņu starp mītu un miesu, nevis harmoniju starp formu un saturu, bet pastāvot līdzvērtīgi darba paustajā realitātē “šeit un tagad”, uz divdimensiju virsmas, kā tas ir modernisma mākslā: “Modernisma diskurss attēlo gleznieciskās abstrakcijas revolūciju kā glezniecības atklājumu par savu “mediju” – divdimensiju virsmu. Atceļot perspektīvas ilūziju par trešo dimensiju, glezniecībai bija jāatgūst savas īstās virsmas meistarība. Tomēr patiesībā šai virsmai nav nekādas atšķirīgas iezīmes. “Virisma” nav tikai ģeometriskā līniju kompozīcija. Tā ir noteikts sajūtamā sadalījums.”⁵⁹⁹

Taču vai šī estētiskā virsma, atbrīvota no stāsta stāstīšanas, ir antīkā divdimensiju virsma, kas ietver apvērstās perspektīvas dinamisko realitāšu attēlojumu? Vai Vinkelmans Hērakla Torsu ierauga kā kino ekrānu? Ja Karavadžo izgudroja Holivudas apgaismojumu, vai Vinkelmans neieviesa kino ekranizēto (foto)skatienu uz realitāti? Ekrāns un kino skatīšanās pieredze, kas ir tik raksturīga estētiskajam režīmam, konstituē skatienu, kur mūžība kļūst par sastingušu fotogrāfiju, pasīvu un distancētu no skatītāja, pašpietiekamu un atsvešinātu, mēmu dievu – elku.

Šai aspektā var vaicāt par ‘estētiskās revolūcijas’ totālā apvērsuma nozīmi, kas izpaužas laikmetīgās kultūras vizualitātē, kas pēc reprezentācijas ilūzijas ir atguvusi glezniecības divdimensiju virsmu, brīvu no stāstiem un priekšstatiem. Estētiskais, kā redzējām, saskaņā ar Ransjēru, pauž pašpietiekamu, pašreferenciālu – ikonisku savas realitātes atspulgu. Šai aspektā Ransjērs atbrīvo ‘attēla tēlu’ no tā piesaistes vēsturei un stāstam, kā to parādījām Veronikas lakata analizē. Šai aspektā Ransjērs ierauga estētiskā metafizisko iedabu – un foto un kino kā gaismas tehnoloģijas garīgo nozīmi. Ne velti gan Ransjēram, gan Debreijam kā nozīmīgi attēla/ tēla spēka piemēri ir Kristus Veronikas Lakats, uz kura nospiedusies dievišķās gaismas radītā Kristus seja ciešanu laikā, gan Turīnas liķauts, uz kura Kristus miesas nospiedums palicis augšāmcelšanās gaisma. Šie artefakti viņiem kalpo kā fotoattēla prototips, savukārt fotoattēls – kā attēla prototips jeb realitātes tēlainības notvertais spēks, saskaņā ar kuru viņi veido estētiskās jeb vizuālās revolūcijas konceptuālo pamatu.

Taču arī attiecībā uz attēla un ikonas jēdziena izpratni attiecas apofātisma un katafātisma skatījums, ko šeit labi varam novērot. Veronikas lakata un Turīnas liķauta relikvijas kristīgajā pasaulē tiek uzskatītas par Tabora – neradītās gaismas radītiem attēliem, kas pauž Dieva klātbūtnes un dievišķās enerģijas liecību, tie ir cilvēka neradīti tēli, kas saglabā savu apofātisko apslēptību, simbolisko noslēpumainību un dievišķās realitātes tēlainību. Šis dievišķās klātesamības aspekts un jēga pārmantojas mākslā – sevišķi foto un kino tehnoloģiju

⁵⁹⁹ Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, tr. G. Rockhill, UK: Continuum, p. 15–17.

radītajos attēlos, taču, šī klātesamība ir cita, paradigmai novēršoties no dievišķā un pievēršoties redzamajai realitātei. Ransjērs ikoniskumu kā pašreferenciālu tēlainību ieskata foto un kino attēlā, kas būtībā ir katafātisks – individuāls un objektificējošs skatījums uz pasauli. Šāds skatījums neietver antropoloģisko aspektu – gan grieķu, gan kristietības paradigmā arī cilvēks tiek saprasts kā ikona (*eikon*), kas atspoguļo Dieva dabu – jautājums par ikonu un klātbūtni izvirzās priekšplānā, un arī šajā aspektā varam novērot apofātiskās un katafātiskās inversijas telpas.

Jo, kā tika parādīts 2. nodaļā, ikona apofātiskajā tradīcijā – gan grieķu, gan Austrumu kristietības skatījumā, ir attēla prototips un cilvēka tēls (*eikon*); tādā ziņā tas ietver mimētiskās saskaņotības absolūtu izpausmi, kur Attēls un Vārds iemieso to metafizisko un fizisko nozīmi Kristus figūrā. Kristus kā centrālā vēstures ass ikonas tradīcijā sintezē estētisko un antropoloģisko pieredzes dimensiju un atklāj kristīgo ontoloģiju – patiesību un realitāti. Šie aspekti tiek ietverti arī ikonas darināšanas (rakstīšanas) mākslinieciskajos paņēmienos, kur būtiskākais ir t. s. ‘apvērta perspektīva’, kas veido attēlu, kurš ietver dažādas perspektīvas kā dažādus, paradoksālus, jo ontoloģiski nesavienojamus realitātes aspektus, radot estētisko pieredzi, kas aicina vērotāju nolikt malā savus priekšstatus un piedalīties dievišķajā realitātē.

Ja pieņemam foto un kino ikoniskumu kā attēla spēku estētikas politikas praksēs, tad redzam, ka arī šis ‘ikoniskums’ tiek apvērsts atbilstoši katafātismam – individuālajam un pozitīvi tveramajam pasaules uzskatam. Lai arī foto un video piemīt klātbūtnes nepastarpinātība, šī realitāte nav gleznas realitāte, tai attiecībā pret skatītāju piemīt zināma distancētība, estētiska pasivitāte, līdzīgi kā tas ir Hērkala Torsā. Tā ir ‘šeit un tagad’ neapstrīdama liecība par kaut ko, kas ir bijis, tai pašā laikā tas ir izolēts realitātes fragments, kura īstenība paliks nekad nepieejama, gan tāpēc, ka foto attēla fiksētais mirklis cilvēka redzei dzīvē nav pieejams, gan arī tāpēc, ka fiksētais laiks ir aizgājis. Kā sacīja Hanss Beltings, foto attēls ir ‘prombūtnes klātbūtne’, tas prezentē to, kas ir klātesošs kā promesošu. Tā ir ‘negatīva klātbūtne’, kas izraisa klāt neesošā trūkumu, jo klātesoša ir tikai tā prombūtne – fotogrāfiskā liecībā. Foto attēls tādējādi pauž eksistenciālu tukšumu, mūžīgu nepiepildāmību, jo kā Hērakla Tors, tas liecina par kaut ko, kas ir bijis, un nu ir sastindzis savā pagājības pašpietiekamībā, kas tiek uztverta kā dievišķa. Šāds attēls un tā konstituētais skatiens likumsakarīgi rada to, ko Ransjērs sauc par “attiecībām bez attiecībām” – *patosa* un *logosa* realitātes ir neitralizētas kā rezignētā reālisma romāna parataksē, nozīmju un izteiksmes hierarhijas zūd; zūd arī robežas starp faktu un ficiju, starp attēlu un realitāti, starp ilūziju un patiesību. Mēs atgriezīamies pie Ransjēra sākotnējā jautājuma – “*ja ir tikai attēli, nav nekā citā kā tikai attēls?*” Galu galā “*.. ja nav nekā cita kā tikai attēls*”, vai attēls ir tēlu pazaudējis un līdz ar to “*pats attēla jēdziens*” ir zaudējis “*savu saturu*”⁶⁰⁰ un ir beidzies? *Estētiskais mākslu režīms kā postmodernais apofātisms tiecas iesaistīties realitātē, to izmainīt un ietekmēt, nojaucot robežu starp ficiju un realitāti kā redzamo un neredzamo*, – foto un kino attēla ‘ikoniskā’ klātbūtne, kas turklāt

⁶⁰⁰ Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 8. lpp.

joprojām balstās trīsdimensiju telpas uztverē, piedāvā viendabīgus kadrus, perfekta realitātes kopijas, kuru montāža postulē jauno postmoderno apofātismu, radot t. s. ‘ceturto dimensiju’ – laiku, kustību un aktivitāti kā iluzoru dramatisku pasauli, kas nav atšķirama no realitātes. Atsaucoties uz Kantu – tēli iztēlē spēlējas ar idejām un sagādā baudu – ‘tā nav dzīve, tas ir kino’!

Taču tradicionāli apofātiskā ontoloģija antropoloģisko aspektu ietver tādā mērā, ka ‘negatīvs’ jeb nekad neizsakāms ir ne tikai Dievs un cilvēka uztvertā realitāte, bet arī pats cilvēks. Tāpēc cilvēka un attēla sastapšanās estētiskā pieredze ikonā pauž savstarpēju atvērtību un pasaulu satikšanos, vienlaikus šīs pasaules radikāli nošķirot, taču paradoksālā veidā, neatceļot *logos* un *pathos* realitātes, bet piepildot tās kā absolūtas. Vai Kristus Krustā sišana Golgātā nepiepilda absolūtā *pathos* – ciešanu un absolūtā *Logos* – vēstījuma kā eksistences likuma estētiskās realitātes totālā ekstātiskā un ontoloģiskā pilnībā?

Ja to varam saukt par antīkās mimēzes metafizisku saskaņošanu, tad redzam, ka ilūzija un realitāte šeit tomēr nekad nesajaucas. Taču pasaulei satiekoties ar patiesību, tiek apvērsti tās priekšstati par skaisto – antīkajā pasaulē nebija iedomājams nekas neglītāks par cilvēka piesišanu krustā, tomēr tieši šeit piepildās Dieva iejaukšanās pasaulē un cilvēka atjaunošana viņa patiesajā līdzībā – dievišķajā skaistumā un mīlestībā. Notiek patiesības atklāšanās kā izgaismošanās tumsībā, kas var notikt tikai attiecībās – personiskā un abpusējā sevis atdošanā – ontoloģiskā, nevis politiskā.



Krustā sišana (Golgāta)
Bizantijas viduslaikmets, ap 1150–1200

Šie aspekti liek vēlreiz izjautāt mūsdienu skatījumu ne tikai uz grieķu mākslu, bet arī uz grieķu filozofiju un Austrumu kristietību – apofātisko pasaules skatījumu, kas saglabā pasaules un cilvēka brīvības kā neizsakāmības aspektu personiskās citādības realizācijā saskaņā ar eksistences likumu. Kurpretim katafātiskā – Rietumu kristietības sholastika tiecās apkopot, izsmelt metafiziskās zināšanas racionālā atbilstībā, radot tālejošas tradīcijas pārmaiņas, kas vēlāk aktualizējas tieši personiskās brīvības un cilvēciskās esamības jautājumā (piem., protestantismā). Postmodernā tradīcijas un kristietības kritika, kas uz filozofijas un mākslas vēsturi raugās kā progresīvu atbrīvošanos, savā ziņā tiecas atjaunot tieši šo apofātisko, attiecībās un simbolismā ietērtu pasauli, saglabāt cilvēka garīgās pasaules bezgalības, noslēpumainības un citādības aspektu. Taču tas tiek izprasts kā subjektivāciju un identitāšu apliecināšana kolektīvā – postmodernais apofātisms paliek Rietumu individuālisma paradigmā, operējot ar subjektu, kura individuālā griba var tikt bezgalīgi apmierināta un apliecināta kolektīvā.

Laikmetīgās mākslas estētisko prakšu izpausmes aizvien apliecina cilvēka garīgās pasaules nozīmību, un tās eksistenciālie stāvokļi tiek pausti nepastarpinātās formās, nereti ar vēlmi mainīt politisko vai sociālo juteklisko sadalījumu, it kā cīnoties par vietu cilvēkam. Šādi estētiski akti saglabā savu inversiju attiecībā pret seno grieķu un kristietības apofātisko cilvēka eksistences ierobežotības un personiskās citādības kā patiesības atklāšanas izpratni, eventuāli kultivējot homogēnu, noslēgtu un abstraktu priekšstatu par cilvēku, kas aprobežojas ar individuālo gribu vai subjektīvo stāvokli – savu šķietamo zināšanu translēšanu publiskajā, kas tomēr būtībā paliek sapnis un pašapmāns. Varam atcerēties Sokratu, kura pirmā zināšana bija savas nezināšanas atzīšana, lai vispār sāktu domāt. Postmodernais apofātisms tiecas nojaukt robežas starp ilūziju un realitāti, arī starp skaisto un neglīto, starp kosmosu un haosu, un atklāt reālā radoši nesaskanīgo raksturu, lai atbrīvotu publisko sfēru bezgalīgajām subjektivācijām un identitātēm.

Tādējādi visas darba gaitā minētās revolūcijas – astronomiskā, zinātniskā, filozofiskā, politiskā un estētiskā, – lielā mērā atspoguļo vienu un to pašu apvērsumu, kur mums uzrāda apofātiskā un katafātiskā inversās telpas. Tas drīzāk ir teoloģisks, antropoloģisks un ontoloģisks apvērsums, kas izmaina cilvēka attiecības ar Dievu un pasauli, izmainot pašu cilvēku. Kā būtiskākā parādās cilvēka izpratnes maiņa, no negatīvas – attiecībās iesaistītas un topošas personiskās citādības ar seju, kas spoguļojas Dievā, uz autonomu indivīdu, pašpietiekamu personu kā masku, kas spoguļojas pasaulē vai pats sevī, radot bezgalīgas iztēles un fantāziju pasaules, sapņus un murgus, kuriem nav izteiktas jēgas vai nozīmes, jo tajos attiecības nav iespējamās – sapņi ir subjektīvi. Kā rakstīja Žils Delēzs, “ja esi notverts Cita sapnī, tu esi pazudis”⁶⁰¹ – ja realitātes nav, ir mūžīga, bīstama cīņa par sapni bez esamības, bez personiskās citādības atklāšanās, jo tai vienkārši nav telpas; vēl vairāk – tieši personiskā citādība kā

⁶⁰¹ “Sapņojošo sapnis attiecas uz tiem, kas nesapņo. Kāpēc tas attiecas uz viņiem? Tāpēc, ka, tiklīdz kāds cits sapņo, rodas briesmas. Cilvēku sapņi vienmēr ir visaptveroši un draud mūs apēst. Tas, ko sapņo citi cilvēki, ir ļoti bīstami. Sapņi ir biedējoša griba pēc varas. Katrs no mums vairāk vai mazāk ir citu cilvēku sapņu upuris. Pat visgraciozākā jauna sieviete ir šausminoša postītāja nevis savas dvēseles, bet gan sapņu dēļ. Sargieties no citu cilvēku sapņiem, jo, ja jūs nokļūsiēt viņu sapnī, ar jums būs beigas.” – Gilles

brīvība šai cīņā tiek apdraudēta, jo tiek reducēta uz subjektivāciju, sociālo lomu vai identitāti – sapni sapnī.

Tādējādi ņemot vērā, ka t. s. katafātisms nepieciešami paredz ontoloģiskā attiecību horizonta reducēšanu uz fizisko – politisko, Ransjēra estētikas politikas koncepcija ietver zināmu utilitāru mērķtiecību atraisīt reprezentatīvā režīmā iekodētās atbilstības starp attēlu un ‘lielo stāstu’ – atbrīvojot attēlojumu un cilvēku no modernitātes reprezentācijas sliekšņa, ierosinot estētisko politisko mikrorevolūciju taktiku. Lekcijā “Kas attēlus padara nepieņemamus?”⁶⁰² Ransjērs velk paralēles starp pavērsieniem attēla estētikā un attēla politikā, apgalvojot, ka klasiskā sapratne par saistību starp attēlojumu mākslā un darbību politikā ir tikai pieņēmums. Tā vietā, lai jautātu “vai mēs drīkstam attēlot “šo”, vai mēs drīkstam to rādīt skatītājiem?”, viņš aicina domāt par to, kāda veida kopienā šie attēli konstituē, “kāda veida skatienu, kāda veida apsvērumus mēs mēģinām provocēt?” Vizuālais kā estētiskais, kas ir atbrīvots no jēdziena, ir attēls, kas runā pats savā fotogrāfiskajā ‘mēmajā runā’ vairs nav svarīgi, vai tas ir foto, instalācija vai performance.

Antirepresentācijas māksla kā vizuāla komunikācija izmanto *pathos* – afektīvo spēku – tā politisko potenciālu pārdefinēt klasiskās nozīmju struktūras, pastāvošās attiecības un nozīmes, kuras izrādās esam tikai sociāls konstrukts, tostarp priekšstatu par cilvēku un par skaistumu. Tomēr ontoloģisko kategoriju pārdefinēšana rezultējas ar ‘mēmo runu’, ar ‘attiecībām bez attiecībām’; mākslas demokratizācija un cilvēka atbrīvošana kā sociālā emancipācija šajās praksēs norisinās to pašu seno dihotomiju ietvaros, starp kurām tiek anulētas (piem., klasiskā teātra⁶⁰³) distances – starp tekstu un attēlu, nepārtrauktību un pārrāvumu, konsensu un *dissensus*, *logos* un *pathos*, pasivitāti un aktivitāti, redzamo un pateikto.

Taču kā minēts, Ransjēra koncepcija sniedzas tālāk par *estētikas politiku*; tā pievēršas foto un kino attēlu tēlainības sistēmām un antirepresentācijas mākslas formām kā jaunas estētikas pieredzes veidam, kas robežojas ar realitāšu un subjektivitāšu konstituēšanu, ietiecoties kolektīvajā bezapzinātajā. Tas liek izvērtēt mūsdienu mākslas prakšu politiskās dimensijas ietekmi uz skatītāju un estētiskās pieredzes lomu sabiedrības kopības veidošanā, kā arī pārdomāt tīrā vizuālā, kā arī estētiskā saistību ar cilvēka garīgo sfēru, ņemot vērā mākslas reliģisko, simbolisko un garīgo aspektus.

Ransjērs darbā “Attēlu liktenis” piedāvātais skatījums uz attēla vēsturi nav estētiski politiska attēla analīze kā fenomenoloģisks skatījums uz mākslas tradīciju, bet pretendē ietvert mūsdienu attēla eksegēzi kā tā ‘ikoniskuma’ analīzi, parādot kontekstus un poētiskās telpas, kas pieejamas iepriekš neiedomājamiem vai neattēlojamiem sižetiem. Lai parādītu, kā atkodētais un atbrīvotais attēls iegūst nozīmi un spēku mūsdienu kultūrā, Ransjērs norāda ne tikai

Deleuze, “What is the Creative Act?” Conference, 1987, FEMIS film foundation. https://deleuze.cla.purdue.edu/wp-content/uploads/2021/10/1a-Deleuze-What-Is-A-Creative-Act-English_1.pdf (15.03.2024.)

⁶⁰² <https://countermemorials.blogspot.com/2009/08/what-makes-images-unacceptable.html> (17.03.2024.)

⁶⁰³ Hallward, Peter, Rockhill Gabriel (Ed.) (2009) *History, Politics, Aesthetics Jacques Rancière*, Duke University Press, p. 144.

uz tīrās attēla klātbūtnes nozīmi politiskajā un kultūras kontekstā, bet paplašina skatījumu, ietverot jautājumu par noteiktu attēla metafiziku, kuras ietvaros viņš aplūko attēla un valodas attiecību sairšanu, ņemot vērā faktu, ka 20. gadsimta mākslai nepieciešams skaidrojošais diskurss, piemēram, lai “Dišana *ready-made* transformētu mistiskā pamatnē vai Donalda Džada izteikti gludo paralēlskaldni – krustenisku sakarību spogulī,”⁶⁰⁴ vai arī faktu, ka mūsdienu māksla sevī integrē arī kritisko diskursu.

Attēla un vārda attiecības ir mainījušās, attēls runā pats – tas atainojas arī Kristus attēlojumā. Ransjērs norāda, ka visām mūsdienu mākslas, popkultūras un kultūras attēlojuma variācijām, sākot ar popzvaigžņu attēliem līdz pat monohromajai glezniecībai vai minimālistu skulptūrām, ir kopīgas saknes un pirmatnēja autoritāte – “mūsdienu glezniecības tēvs – Manē”⁶⁰⁵, turklāt, tieši pamatojoties uz Manē darbu “Mirusāis Kristus, kuru balsta eņģeļi” ticis definēts modernisms mākslā. Pievērsīsimies šim darbam, kas ir viena no retajām Manē reliģiskajām gleznām. Te viņš ir atkāpies no Svēto rakstu teksta, attēlojot Kristus brūci nepareizajā pusē. Tas tika pamanīts neilgi pirms darba izstādīšanas, taču, neraugoties pat uz Bodlēra brīdinājumu, ka tas var izraisīt izsmieklus vai kritiku, Manē savu kļūdu neizlaboja. Galu galā kritiķi nosodīja gleznu par tā reālismu. Piemēram, Gotjē rakstīja, ka “šajā Kristus figūrā nāves bālumu izsmērē netīri melnas ēnas”⁶⁰⁶ – gleznas reālisms attiecībā pret tā sakrālo teksta sižetu bija skandaloza. Šī sākotnējā kļūda gleznojumā tomēr iezīmē Manē modernisma provokatīvo un ne-konformistisko raksturu, kas iemieso Ransjēra *dissensus* formu kā estētiskā mākslas režīma izpausmi – attēla un sižeta pieņemtās sakritības vietā notiek novirzīšanās, mainot *consensus* par to, kā ir jāattēlo mirušais Kristus, un izmainot kolektīvo iztēli par šo sižetu – realitātes tēlainību.

‘Estētiskā revolūcija’ šeit parādās kā apvērsums attēla attiecībās ar valodu, ko ietver t. s. modernitāte; tas nozīmē arī skatienu apvērsumu kā attiecību apvērsumu starp attēlu un skatītāju, starp attēlu un realitāti – “Manē mirušajam Kristum acis ir vaļā un viņš ir skatītājam tieši pretī. Tādējādi viņš kalpo par alegoriju substitūcijas uzdevumam, ko “Dieva nāve” ir piešķirusi glezniecībai. Mirušais Kristus augšāmceļas glezniecības klātbūtnes tīrā imanencē.”⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ <https://countermemorials.blogspot.com/2009/08/what-makes-images-unacceptable.html> (17.03.2024.)

⁶⁰⁵ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC.

⁶⁰⁶ <https://www.manet.org/dead-christ-with-angels.jsp> (11.12.2023.)

⁶⁰⁷ Thierry de Duve (2000) *Voici, cent ans d'art contemporain*, Paris: Ludion/Flammarion, pp. 13–21.



Mirušais Kristus, kuru balsta eņģeļi
Eduards Manē, 1864

Lai arī ir attēlota Dieva nāves un augšāmcelšanās aina, gleznas reālistiskums, Kristus seja, kas ir pavērsta pret skatītāju – sižeta kosmiski traģiskā aina šķiet ikdienišķi pasīva un distancēta, taču tai pašā laikā teju fotogrāfiski tieša un pašpietiekama – kā Herkulesa Torss. Manē tiek minēts vairākos Ransjēra darbos kā mākslas tradīcijā pastāvošo konvenciju – dziļumu, šķiru, mākslas subjektu reprezentācijas izaicinātājs. Norādot, ka “modernās glezniecības tēvam pašam jānonāk iemiesotā Vārda pakļautībā”, Ransjērs estētisko attēla loģiku saista ar “sajūtamās klātbūtnes miesu”, kas mākslas diskursā tiek pacelta Absolūtās idejas kategorijā. Tādējādi 20. gadsimta mākslas un popkultūras strāvājumi tiek pieskaitīti Augšāmcelšanās reliģiskās ekonomijas un ikonas tradīcijai.⁶⁰⁸

Ko tas nozīmē estētikas politikas ietvaros, paliek atvērts jautājums, ņemot vērā daudzu 20. gadsimta filozofu⁶⁰⁹ pausto par mākslas kā reliģiskā aizstājēju modernitātē un tās garīgās pieredzes nozīmi. Te redzams apofātiskās un katafātiskās glezniecības izvērsums attiecībā pret transcendentālo – jau sākot ar Spinozas panteisma Dieva imanenci, Ransjēra vizuālā autonomo imanenci, Debreija reliģisko materiālismu, vai Delēza transcendentālo

⁶⁰⁸ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 35. lpp.

⁶⁰⁹ Skat. Šleiermahers, Frīdrihs (1799) *Par reliģiju: Runas tās kulturālajiem nicinātājiem*, Heidegers, Martins (1937-37) *Mākslas darba izcelsme*, Tillihs, Pauls (1959) *Kultūras teoloģija*.

empīrismu – (post)modernās kustības, kas noraida kristietības Dieva transcendenci, realitātes neizsakāmību – transcendences atvērtību reducē uz imanentu – intelektuālu, politisku vai estētisku – horizontu, paceļot to Absolūtās idejas – ontoloģijas kategorijā.

Manē piemērs Ransjēra attēla koncepciju parāda kā “attēla ekseģēzi”, kur attēls kļūst par tiešu (*immediate*) vizuālās komunikācijas aģentu, aizstājot vārdu, un liek pārdomāt estētiskā lomā un mākslas estētiskā spēka mērķniecīgu izmantojumu politisku mērķu sasniegšanai. Vai estētikas politika paliek estētikas politika, ja estētiskais parāda savu reliģisko piesātinātību, vai arī šeit pastāv risks pārdefinēt sakrālā funkcijas estētiskā žestā, un kultūras reliģisko un cilvēka garīgo dimensiju pakļaut politisko cīņu laukam – utilitāriem mērķiem? Ransjēra jautājums šeit kļūst ironiski daudznozīmīgs – mums jājautā, kāda veida kopienā konstituē noteikti attēli, jo tieši cilvēks ir fiktīvā un reālā krustpunkts estētikas politikā. Darbā “Attēlu liktenis” parādīts attēla politiskais ‘mikrorevolūciju’ potenciāls, kas sniedz radikāli vēsturisku un relatīvu skatījumu uz tradīciju – antīko un klasisko, mūsdienu kultūru parādot kā estētisko. Ransjērs estētisko mākslu režīmu saista ar “nesakarīgo” modernitātes apzīmējumu, kas “iezīmē vienkāršu pārejas vai pārrāvuma līniju starp veco un jauno, reprezentatīvo un nerepresentatīvo vai antirepresentatīvo.”⁶¹⁰ “Attēlu liktenis” jeb attēlu “nākotne”, ko iemieso laikmetīgās mākslas attēls – estētiskais, – reizi par visām reizēm ir atbrīvojis attēlu no stāstu vēstures, kļūstot par tīru klātbūtni.

Ransjēra uzrādītā mākslu estētiski transformējošā dimensija daudznozīmīgi atspoguļojas kāda cita modernās mākslas estētiskās revolūcijas – fovisma un abstraktā ekspresionisma pamatlicēja Anrī Matisa sacītajā: “Visa mākslas nosaukuma cienīgā māksla ir reliģiska. Vienalga, vai tā ir līniju vai krāsu radīšana: ja tā nav reliģiska, tā neeksistē. Ja tā nav reliģiska, tā ir tikai dokumentālā māksla, nejaušā māksla... kas vairs nav māksla. Tai nav nekāda sakara ar mākslu.”⁶¹¹ Un kā raksta kāds no Matisa mākslas un mākslas teorijas komentētājiem, mākslas atraisīšanās ekspresionismā “tiek panākta, sintezējot dabu un skaidri un gaiši organizējot vizuālās idejas. Glezniecības procesam ir gandrīz reliģiska nozīme, jo tas ietver laika un telpas strukturēšanu, iedziļināšanos pašā Realitātē.”⁶¹² Matisa darbs “Ikars”, šķiet, pauž šo mākslas nepastarpinātības kā tīrās izpausmes un klātbūtnes eksistenciālo nozīmi un riskus mitoloģiskajā Ikara figūrā, kurš pielido pārāk tuvu Saulei, kas izkausē viņa spārnus.

⁶¹⁰ Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum, p. 24.

⁶¹¹ Flam, Jack (1995) *Matisse on Art*, NY: E.P. Dutton, p. 140.

⁶¹² Ibid., p. 35.



Ikaris
Anrī Matiss, 1943–1944

Vai gan estētikas politikas transformējošā – *dissensus* loma kā sabiedrības sajūtamā izplatīšanas konfigurācija nav laika un telpas pieredzes pārstrukturēšana caur jaunu laiktelpas un subjektu–objektu attiecību ieviešanu? Mūsdienu mākslas un kolektīvās iztēles attīstība estētiskajā režīmā turpinās virzībā uz tīru izpausmi, ekspresiju, uz žanru un disciplīnu, robežu izzušanu, tiešu sajūtu un nepastarpinātas pieredzes klātbūtni (*immediacy*), kur dominē eksperiments, laika un telpas konfigurēšana, tēlainības un formu hibridizācija, interaktivitāte, mobilitāte un iegremdējošas (*imersīvas*) prakses utt.

Audio un vizuālo tehnoloģiju izmantošana mākslā un ikdienas komunikācijā atceļ reālās distances, pārtopot par virtuāli reālu lauku neierobežotai izpausmei, kur tiecas saplūst reālais un imaginārais, aktuālais un virtuālais, īstais un iluzorais, intuitīvi radot jaunas attieksmes, subjektivitātes, attiecības, kopības formas. Turklāt, kā par tīrās izpausmes – ekspresionisma uztveres un intuitīvā simbolisma skatījumu sacījis kritiķis Gauss: “Šī intuīcija ir dzīves apziņa, kurai ir reliģiskas attieksmes raksturs. Viņi [ekspresionisti] nenošķir savu dzīves apziņu no tās paušanas veida. Tādējādi mākslas darbs ir tās izjustās sajūtas paraugs. Tas ir tikai šo sajūtu atveidojums konkrētā formā. Tāpēc mākslas darbs ir simbols īpašā nozīmē.”⁶¹³

Piemērs ar Manē gleznu ilustrē t. s. modernitāti kā estētisko revolūciju – tradicionālo attēla un skatītāja, mākslinieka un skatītāja attiecību apvērsumu, kā skatiena perspektīvas

⁶¹³ Gauss, Charles (1949) *The Aesthetic Theories of French Artists from Realism to Surrealism*, Baltimore, p. 63.

maiņu, kad *aisthēsis* pārvirzās no skatītāja uz mākslas darbu, kļūstot vienlaicīgi par darba “materiālu un principu”.⁶¹⁴ Estētiskais režīms iezīmē šķelšanos reprezentācijā starp mākslas darba *aisthēsis* un domu, tādējādi ieviešot disjunktiju jeb “atšķirību no sajūtamā kā tāda un no domas kā tādas”.⁶¹⁵ Disjunktijas veido jaunus jutekliskā un domas savienojuma punktus un redzamā un neredzamā, domas un ne-domas attiecības kā *dissensus* jeb nesamērojamības punktus mākslas un politiskajā laukā. Pāreja no reprezentācijas poētikas uz izpausmes poētiku⁶¹⁶ izmaina attēla un teksta, vizuālā un valodiskā – redzamā un neredzamā attiecības. Ja reprezentatīvajā režīmā darbs pauž domu, tad estētiskajā darbs padara redzamu nevis domu, bet to, kas rada domu vai sajūtu – darbs pauž neredzamā varu, to, kur sastopas doma ar ne-domu, logoss ar patosu, aktivitāte un pasivitāte, klātbūtne un prombūtne – mēmā runa.

Viljams Mičels esejā “Ransjēra ceļš, pa kuru viņš nav devies” polemizē ar Ransjēru, kurš darba “Attēlu liktenis” sākumā min, ka tā nebūs odiseja “no rītausmas apņemto Lasko alu zīmējumu spozmes līdz mūsdienu realitātes mijkrēslim, kurā realitāti aprijis masu mediju attēls un monitoriem un datoriem radītiem attēliem pakļauta māksla”, bet pievēršas ‘attēla nākotnei’ vai ‘attēla liktenim’, kad “realitāte vairs neeksistē, pastāv tikai attēli, vai, gluži pretēji, attēli vairs nepastāv, ir tikai viena vienīga, nepārtraukti sevi attēlojoša realitāte”⁶¹⁷.

Mičels, gluži otrādi, sāk ar pazīstamajiem Lasko bizoniem un zirgiem un beidz ar futuristiska dzīvnieka, digitālā dinosauro no filmas “Juras laikmeta parks”.⁶¹⁸ Pirmatnējie Lasko attēli bija “rituāla ‘mācību mašīna’, kurā pirms medībām tika iestudēts *kvaziplatonisks kino*, lai mednieki iepazītos ar savu upuri, radot virtuālu mēģinājumu, kas ar ikoniskas, homeopātiskas maģijas palīdzību nodrošinātu medību veiksmi,”⁶¹⁹ un izseko attēlam kā tieši dzīvnieku ceļam vēstures gaitā līdz pat mūsdienu digitālajam “Juras laikmeta parkam”, kurā tikko iebrucis īsts dinosaurs, “kad nejauši nokļūst projektorā staru kūlī brīdī, kad filmā tiek rādīta DNS secība, un ļāva no fosila atliekām klonēt īstu dzīvu dinosauro.”⁶²⁰ Pirmajā gadījumā, attēlam viennozīmīgi ir bijusi nākotni projicējoša funkcija, taču redzam, ka tam ir arī pagātnei atjaunojoša, aktualizējoša, un realitāti konstituējoša funkcija – mimētiskais aspekts, par kuru bažas pauda Platons.

Mičels šos divus projekciju gadījumus min kā attēla naratīva pagātnei un nākotnei, sākotni un likteni, par attēla odisejas sākuma un beigu alegoriju, norādot, ka “pirmatnējās maģijas tēls un tehniskā un zinātniskā artefakta tēls, mītiskais rituāls par dziļo pagātnei un zinātniskās

⁶¹⁴ Jacques Rancière (2000) “What Aesthetics Can Mean,” in *From an Aesthetic Point of View: Philosophy, Art, and the Senses*, (ed.) P. Osborne, London: The Serpent’s Tail, p. 21.

⁶¹⁵ Vallury, Raji (2009) Rockhill G. and Watt, P. (ed.) “Politicizing Art in Rancière and Deleuze: The Case of Postcolonial Literature”, in *History, Politics, Aesthetics Jacques Rancière*, London: Duke University Press.

⁶¹⁶ Rancière, Jacques (2011) *Mute speech: literature, critical theory, and politics*, Columbia University Press, p. 444.

⁶¹⁷ Ransjērs, Žaks (2020) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC, 7. lpp.

⁶¹⁸ Mitchell, W. J. T. (2009) “The Future of the Image: Rancière’s Road Not Taken”, *Culture, Theory & Critique*, 50 (2-3), pp. 133–144.

⁶¹⁹ Ibid.

⁶²⁰ Ibid.

fantastikas stāsts par iespējamo nākotni, savvaļā vajājamais zvērs un klonētais orgāns⁶²¹ kā bināra opozīcija starp pagātņi un nākotņi, dabu un tehnoloģiju nav īsti opozīcija, – tie abi ir kinematogrāfiski un realitāti projicējoši tēli, abi pieprasa laika inversiju, kur pagātne un nākotne sastopas futūristiskā vīzijā. Attēls vai nu uzjundī atmiņas par zaudētu pagātņi, vai ir “reāllaika” reprezentācijas, piemēram, ēnas, atspulga, dramatiskas izrādes vai ‘tiešraides’ tagadnes uztvere, vai kā cerētas vai biedējošas nākotnes iztēle”.⁶²² Ransjēra estētiskā raksturojums, Manē piemērs un Mičela skatījums uz attēlu uzrāda attēla – vizuālās un estētiskās pieredzes garīgo nozīmi ne tikai mākslā un kultūrā, bet ontoloģiski – dzīvē, ņemot vērā attēla projicējošo, aktualizējošo, konstituējošo funkciju, kā arī subversīvā spēka garīgo iedabu – to, ko mimēzē ieskatīja Platons un to, kas piepildās kristietībā.

Alans Badjū darba “Metapolitika”⁶²³ raksta, ka Ransjēra stils ir “vienmēr atrasties intervālā starp diskursiem, neizvēloties nevienu.”⁶²⁴ Tas, šķiet, precīzi ataino “estētikas politikas” koncepciju, kas ietver abus diskursus, tai pašā laikā atceļot to doktrinārās nozīmes. Badjū kritizē Ransjēra “sapni par vienlīdzīgo kopienu” filozofiski politiskā perspektīvā, sakot, ka tas balstās 19. gadsimta emancipējošās politikas “viltus telosā” un Ransjērs “mūs nenoved pie nekā tāda, kas reālās politikas kārtībā varētu kalpot kā tā aizstājējs.”⁶²⁵

Estētikas politika kā laikmetīgo kultūru raksturojoša un projicējoša koncepcija nesniedz jauna veida politiskās attiecības un iesaistīšanās formas, kas būtu noturīgas kopienas veidošanā, taču meklē veidus, kā balansēt uz dihotomiju robežām. Taču, ko šī kritika nozīmē attiecībā pret cilvēku kā attēlu (*eikon*) un viņa likteni, kad ontoloģiskās hierarhijas un dihotomijas starp apzināto un neapzināto, redzamo un neredzamo, *pathos* un *logos* realitātēm tiek atceltas par labu ‘vienlīdzībai’ un izpausmes brīvībai? Vai estētiskā atbrīvošanās valodas mūs neieved sapnī, kur nav robežu starp politisko un estētisko jeb reālo un iluzoro, t. i., mītā?

⁶²¹ Mitchell, W. J. T. (2009) “The Future of the Image: Rancière’s Road Not Taken”, *Culture, Theory & Critique*, 50 (2-3), pp. 133–144.

⁶²² Ibid.

⁶²³ Badiou, Alain (2005) *Metapolitics*. London: Verso, p. 107.

⁶²⁴ Ibid., p. 110.

⁶²⁵ Ibid.

3.2. Attēla spēks – no aicinājuma pie izaicinājuma

Janara filozofijas izvērtais apofātiskā un katafātiskā domas režīma nošķirums risina dažādus modernitātes aspektus – tostarp, funkcionālismu, kas aizstāj ontoloģisko jautājumu un utilitāro racionālismu, kas kļūst par kultūrā un domāšanā iemājojušo tieksmi izskaidrot ikvienu realitātes dimensiju un pakļaut to prāta izziņai; – reducējot esamību uz objektīvi izzināmiem faktiem un atceļot iespējamību uz pasauli raudzīties kā uz ‘eksistenciālu faktu’ – ontoloģiski. Kā uz mākslas darbu. Viņš izvērta ontoloģisko jautājumu kā to, ko modernitāte pazaudē – jaunā laikmeta nošķiršanās no tradicionālajiem pasaules ontoloģiskā veseluma uzturēšanas veidiem atklāja dinamisku pasauli, klasiskos metafiziskos jautājumus aizstājot ar mainīgām un imanentām nozīmēm.

Janara to skaidro ar faktu, ka modernitātē ontoloģija tika asociēta ar Viduslaiku intelektuālo aroganci un sholastikas dogmatismu. Ontoloģija bija prioritāra, lai ar abstraktām interpretācijām aizvietotu empīriskās zināšanas un intelektuāli pamatotu Dieva – transcendentā pārākumu pār cilvēcisko – imamento un juteklisko, un tādējādi leģitimizētu “transcendentā spēka zemes pārstāvju absolūto autoritāti”⁶²⁶: Tāpēc likumsakarīgi, modernitātes atraisīšanās no viduslaikiem nozīmēja arī atbrīvošanos no ontoloģiskā – esamības jautājuma: “Cilvēce modernajā laikmetā atsakās pārdomāt jautājumus, kas to gadsimtiem ilgi turēja ieslodzītu pazemojošā pakļāvībā hermeneitiskā un regulatīvā aksiomātisku aizliegumu *trakokreklā*. Modernajam laikmetam raksturīgā ontoloģijas noliegšana un marginalizēšana tiek definēta ar empīrisku veselo saprātu, domas un pētniecības brīvību, un matemātisku pierādījumu un eksperimentālu apstiprinājumu meklēšanu.”⁶²⁷

Grieķu mantojuma filozofiskie un teoloģiskie principi aktualizējas 20. gadsimtā, Heidegera fundamentālonoloģijas filozofiskajā aicinājumā darbā “Esamība un laiks” (*Sein und Zeit*, 1927) ‘atgriezties pie pašām lietām’ un Rietumu metafizikas tradīcijas kritikā par tās abstrakto un racionalizēto veidu, kā tiek domāts par cilvēku. Heidegera filozofijā sāk ar ontoloģisko jautājumu – “kāda nozīmē par cilvēku var teikt, ka viņš ir vai eksistē.”⁶²⁸ Janara filozofijā ir būtiska polemika ar Martinu Heidegeru, risinot Rietumu intelektuālās tradīcijas, zināšanu sistēmu un modernās pasaules intelektuālos eksperimentus kontekstā ar grieķu filozofijas un kristietības metafiziku. Heidegera filozofija un hermeneitika tiecas atklāt kultūras saprašanas nosacījumus un ontoloģiskos principus eksistenciālā neracionalizētā nozīmē. Heidegers savā fundamentālonoloģijā, atgriežoties pie senajiem grieķiem darbā “Mākslasdarba sākotne” aktualizē jautājumu par mākslu, esamību, klātbūtni, skatot patiesību kā atklāšanos, kur “patiesība nozīmē patiesā būtību. Mēs domājam patiesību, atceroties grieķu vārdu. Par *aletheia* sauc esošā neapslēptību.”⁶²⁹

⁶²⁶ Yannaras, Christos (2003) *Postmodern Metaphysics*, Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 4.

⁶²⁷ Ibid., p. 5.

⁶²⁸ Heidegger, Martin (1996) *Being and time*, State University of New York Press, p. xix

⁶²⁹ Heidegers, Martins (1960) “Mākslasdarba sākotne”, (2022) *Malkasceļi*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Intelekts, 40. lpp.

Heidegers vērs uzmanību Rietumu filozofijas tradīcijas pagriezienu uz racionālismu jau līdz ar sengrieķu jēdzienu latinizēšanu, kas izmaina Rietumu izpratni par cilvēku, pasauli un patiesību, ierobežojot to subjekta un objekta pakļautības attiecībās un siloģisma struktūrā. Atgriešanās pie grieķiem Heidegeram nozīmē skatījuma atjaunošanu, kas tika pazaudēts līdz ar “grieķu vārdu pārņemšanu romiski latīniskajā domāšanā. *Hypokeimenon* kļūst par *subjectm*, *hypostasis* par *substantia*, bet *symbebykos*, par *accidens*. Šo grieķisko vārdu tulkošana latīņu valodā nebūt nav tik nenozīmīga norise, par kādu to uzskata vēl šodien. Aizšķietami burtiskā un tātad saglabājošā tulkojuma slēpjas grieķiskās pieredzes pārceļšana citā domāšanas veidā. Romiešu domāšana pārņem grieķiskos vārdus, nepārņemot līdzīgu sākotnējo pieredzi, kas atbilstu šo vārdu saturam, nepārņemot pašu grieķisko vārdu. Ar šo tulkojumu Rietumu domāšana sāk zaudēt savus pamatus.”⁶³⁰

Kā minēts 2. nodaļā, arī Janara norāda uz romiešu ietekmi un grieķu kultūru, taču sevišķi vērs uzmanību uz sholastiku kā domāšanas un kultūras paradigmu, – pirmo filozofisko sistēmu vēsturē, kas izmaina Rietumu domāšanas tradīciju, kas bija veidojusies grieķu kultūras pasaulē. Rietumi, tiecoties racionāli interpretēt realitāti un sistemātiski izklāstīt to saskaņā ar “aksiomām”, “principiem” un “likumiem”, pamazām atraisījās no apofātiskās un alegoriskās “gudrības mīlestības” un aizsāka ceļu uz tīrajam prātam pakļauto pasauli un jauno laiku zinātniskuma izskaidroto cilvēka dzīvi. Kā tika parādīts 2. nodaļā, tas izmainīja skatījumu uz pasauli un cilvēku, un protams, dažādām cilvēka pieredzes sfērām – tostarp mākslu. Mākslās tika meklēti kritēriji, lai spriestu par to, kas ir skaists, kas – neglīts, tika nošķirtas estētiskās kategorijas, traģiskais, komiskais un romantiskais, kā arī pētītas dabas *logosa* un mākslas *logosa* attiecības. Šādu zinātnisku pretenziju ietvaros Baumgartens veidoja jau minēto zinātni par jutekliskajām zināšanām, jo uzskatīja, ka skaistumu var uztvert ar maņām, un estētisko pieredzi raksturo harmoniska sajūtu uztveres mijiedarbība. Līdz ar to valdīja uzskats, ka skaistums ietver noteiktu kārtību un to var pētīt sistemātiski: “*Zinātne par to, kā zināt un parādīt attiecībā uz maņām, ir ESTĒTIKA (zemākās izziņas spējas loģika, žēlastības un mūzas filozofija, zemākā gnozeoloģija, māksla skaisti domāt, saprāta analoga māksla)*.”⁶³¹ Estētika pievērsās estētiskajai pieredzei un tam, kā šāda subjektīva pieredze var sniegt zināšanas par pasauli, līdztekus pakļaujot šo cilvēka dzīvās pieredzes jomu prāta, racionalitātes un zināšanu totalizēšanas mērķim. Tādējādi mākslas un skaistuma joma tika atrauta no gara sfēras un reducēta uz juteklisko intelekta daļu, un likumsakarīgi kļuva par “tumšu un ēnainu sajūtu teritoriju” attiecībā pret intelekta gaismu un skaidrību.

Janara vērs uzmanību uz to, ka Rietumu estētikas katafātiskā ievirze ir pretēja grieķu apofātiskajai idejai par mākslu kā *logosa* sfēru, kas demonstrē dinamisku tēlainību – universalismu, simbolismu un alegoriskumu, kas norāda uz ‘citu’ realitāti – ne to, kas konvencionāli pieņemta. Šādā veidā māksla caur personisko un īpatno komunicē universālo un pretendē

⁶³⁰ Heidegers, Martins (1960) “Mākslasdarba sākotne”, (2022) *Malkasceļi*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Intelekts, 40. lpp.

⁶³¹ Baumgarten, Alexander Gottlieb (2013) *Metaphysics. A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes and Related Materials*, UK: Bloomsbury, \$533.

uz vispārīgo. Viņš norāda, ka Rietumu māksla un estētika lielākajā daļā savu izpausmju neierobežoto un trauslo citādību tiecas organizēt, analizēt, pakļaut un to noteiktiem ‘pozitīviem’ likumiem vai principiem – vai tie būtu estētiskie likumi, prāta principi, tīrās mākslas ideja vai estētiski politiskā koncepcija: “Tādējādi pat skaistuma un mākslas izpratnes līmenī Rietumu pasaule – vismaz visrepresentatīvākajās tās garīgās identitātes izpausmēs – iezīmē attieksmi, kas atrodas pretējā polā grieķu idejām. Tāpēc modernās estētikas pirmsākumu vai sakņu attiecināšana uz grieķu antīko laikmetu, īpaši uz Aristoteļa *Poētiku*, ir raksturīgs hellēnisma gara nepareizas interpretācijas piemērs⁶³² ⁶³³”.

Šis aspekts ir viens no nozīmīgākajiem Janara filozofijā, jo atgādina par būtisku grieķu filozofijas iezīmi, kas jau līdz ar sholastiku Rietumu filozofiskajā domā un mākslā tiek pazaudēts – apofātisko pasaules redzējumu, kur Dievs rada kā mākslinieks, nevis kā zinātnieks.⁶³⁴ Manuprāt, tas ir izšķirošs aspekts, jo tieši uzskatā, ka Platona un Aristoteļa idejas ir pamatā Rietumu filozofiski estētiskajai tradīcijai un pat tās modernajai kritikai, būtībā balstās nepareizā – racionalizētā tās interpretācijā. Īpaši būtiski tas kļūst, kad mēs pievēršamies jautājumam par mākslas un cilvēka brīvības tēmai – estētiskajam. Manuprāt, šis aspekts liek izvaicāt un apšaubīt postmodernisma pieeju Rietumu tradīcijai vispār, un protams, to, kā tas tiek risināts arī Ransjēra un Debreija estētikas revolucionārajās teorijās.

Taču māksla nekad nepārstāj būt pēdējais brīvības bastions – arī mūsdienās tā manifestē sabiedrības izpratni par skaistumu, brīvību un patiesību – aicinošu vai izaicinošu. “Mākslinieciskā izteiksme,” raksta Janara, “vienmēr atklāj cilvēces eksistenciālo piedzivojumu, (..) tās eksistences neizbēgami ekstātisko veidu, proti, cilvēka patiesumu”.⁶³⁵ Tādā nozīmē māksla pati par sevi ir cilvēka personiskās citādības noslēpuma neizsakāmības logoss, jo rāda cilvēka eksistences morālo un metafizisko stāvokli: “Pat tad, kad šķiet, ka tas atturas no jebkādas universāluma propozīcijas un noslēdzas individuālu vajadzību un vēlmju – subjektīvu emociju vai estētisku baudījumu – izpausmē, mākslas logoss nepārstāj būt alegorisks, tas ir, dinamiski personisks, lai ierosinātu attiecības, kas pasauli pakļauj subjekta autonomijai, subjekta monisma ontoloģijai.”⁶³⁶

Janara ieskatā, mākslas darbs ir mākslinieka personiskās citādības *logoss*, kas kalpo arī kā ‘zīme’ attiecībā pret mākslas darba objekta *logosu* – mākslas akts, neatkarīgi no tā politiskās vai sociālās kritikas, pats par sevi *definē* realitāti saskaņā ar mākslinieka personīgo pieeju šīs realitātes logosam jeb principam, vēstījumam, jēgai. Respektīvi, neatkarīgi no mākslas darba

⁶³² “Aristoteļa *Poētika* nav “estētikas teorija”, kā mēs to sauktu šodien, bet gan “mākslas teorija”. Aristotelis nav sistemātiski attīstījis tīri estētiskas idejas.” Pēc Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 331. (K.D. Georgoulis, *Grieķu filozofijas vēsture*).

⁶³³ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 331.

⁶³⁴ Conostas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, California: Sebastian Press, p. 10.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 331.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 333.

konceptuālās sarežģītības, politiskā vai kritiskā komentāra, mākslas darbs nekad nepārstāj runāt un paust savu realitāti – tādējādi, saka Janara, “mākslas darbs piedāvā veidu, kā [...] skatīties, tas ir, interpretēt eksistējošo. Eksistējošā interpretācija, ko mākslas darbs veic, neizbēgami ir personisks *logoss*: unikāls, atšķirīgs un neatkārtojams liecinieks personiskai atklāsmei par to, kas ir lietu *logoss*, liecinieks un izpausme par personu un personisku attieksmi pret eksistējošo. Van Goga glezna, kurā attēlots nolietotu zemnieku kurpju pāris, neatkārtojamā veidā *definē* šos apavus, atklājot to patiesību/izcelšanos mākslinieka eksistenciālajā pieredzē, un to attēlojums kļūst par personisku *logosu*, par paša van Goga personības citādības izpausmi; sastopoties ar šo gleznu, mēs sakām: tas ir van Gogs,⁶³⁷⁶³⁸ – raksta Janara, atsaucoties uz slaveno Heidegera Van Goga mākslas darba interpretāciju.



Apavu pāris
Vinsents van Gogs, 1887

Tādējādi fakts, ka kaut kas tiek nosaukts par mākslu, Janara saka, norāda uz to, cik pilnīgā veidā mākslinieka kā radītāja *logoss* izpauž attēloto objektu, pārsniedzot tā konvencionālo versiju – mākslinieka darbs ir šo personisko attiecību izpausme. Tādējādi ar mākslas darba palīdzību šis objekts tiek ‘izvilināts’ no tā bezpersoniskās neitralitātes, tas tiek atklāts savā citādībā, kurā skatītājs ir aicināts piedalīties. Šādā skatījumā mākslas darbs kā tāds “vienmēr ir *simbols* šī vārda etimoloģiskajā nozīmē, kas apvieno, koordinē daļējas līdzdalības pieredzes

⁶³⁷ Heidegera piemērs darbā “Mākslasdarba sākotne”.

⁶³⁸ Yannaras, Christos. (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 332.

personiski piedāvātajā objekta citādībā. Darbs savieno eksistējošā klātbūtni ar vienīgo tā patiesības “horizontu”, kas ir cilvēka persona.”⁶³⁹

Kā simbols un *alegorija*, mākslas darbs vienmēr ietver atšķirību, jo norāda uz realitāti, kas ir citāda nekā šī vārda parastā nozīme, tādā veidā tas caur konkrēto un personisko interpretē universālo. Tas nozīmē, ka neatkarīgi no tā, vai mākslinieciskā izpausme ir transcendentā, racionāla vai universāla vai galēji subjektīva, tā vienmēr atklāj cilvēka eksistenciālo stāvokli starp brīvību un nepieciešamību un tās “ekstātisko *veidu*, proti, cilvēciskās *personas* patiesību. Pārfrāzējot Heidegeru, mēs varētu teikt, ka tādā mērā, kādā cilvēciskā *persona* ir tuvākā un tālākā, tā vienlaikus ir arī neizsakāmā.”⁶⁴⁰ Tomēr māksla ir šīs neizsakāmā jēgas *logoss*.”⁶⁴¹

Mākslas *logoss*, tās paradoksālais raksturs un ontoloģiskais spēks divu aprakstīto domāšanas un kultūras formu transformācijās nepazūd arī mūsdienu kultūras kontekstos. Tas tikai uzrāda paradigmas transformācijas attiecībā uz cilvēku. Māksla mūsdienu sekulārisma sabiedrībā manifestē sabiedrības izpratni par brīvību un patiesību, tiecas atgriezties pie mākslas kā garīgā pārdzīvojuma, pārātklāt cilvēka garīgās pasaules aprises. “Mākslinieciskā izteiksme,” raksta Janara, “vienmēr atklāj cilvēces eksistenciālo piedzīvojumu, (..) tās eksistences neizbēgami ekstātisko *veidu*, proti, cilvēka patiesumu.”⁶⁴² Tādā nozīmē māksla pati par sevi ir mākslinieka kā personas noslēpuma neizsakāmības *logoss*, jo rāda cilvēka eksistences morālo un metafizisko stāvokli: “Pat tad, kad šķiet, ka tas atturas no jebkādas universāluma propozīcijas un noslēdzas individuālu vajadzību un vēlmju – subjektīvu emociju vai estētisku baudījumu – izpausmē, mākslas *logoss* nepārstāj būt alegorisks, tas ir, dinamiski personisks, lai ierosinātu attiecības, kas pasauli pakļauj subjekta autonomijai, subjekta monisma ontoloģijai.”⁶⁴³ Mākslas darba *logoss* var gan aicināt iesaistīties attiecībās un piedalīties patiesībā, kas pārsniedz ikdienišķo realitāti un atrīvo, gan izaicināt – uz pasīvām, rezignētām *neattiecībām*, kas iesaista savā sapnī, pakļauj un sasaista bezjēdzīgā mijiedarbībā bez virziena un jēgas.

⁶³⁹ Yannaras, Christos. (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn, MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 332.

⁶⁴⁰ “Būt ir nākamā lieta. Bet tuvība cilvēkam ir visgudrākā” (*Vēstule par humānismu*).

⁶⁴¹ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 333.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 331.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 333.

Postmodernais apofātisms un garīgā notikuma noslēpums

Postmodernisma izaicinājums reprezentācijai nozīmē arī izaicinājumu modernitātes pasaules trīsdimensionālajam ‘noformējumam’ – uztvere, tāpat kā viss pārējais, ir dekonstruējama. Postmodernisms kā jauna mākslas un realitātes attiecību izpratne ir kultūras pieredzes lauks, ko Ransjērs raksturo kā estētisko, un ietver virkni mākslas virzienu – popārts, hiperreālisms, biomāksla, *body-art*, transgresīvā māksla, ekomāksla, digitālā māksla, *neo-geo*, sociālā māksla, metamodernisms u. c. mākslas hibrīdformas. Par noturīgiem žanriem postmodernā situācija runāt ir grūti, jo cilvēka realitātes pamata – laika un telpas – kategorijas līdz ar jau vairāk kā gadsimtu veco foto un video tehnoloģiju apgūšanu kļūst konfigurējamas.

Laikmetīgās kultūras un plastisko mākslu prakses un formas top par daļu no realitātes – instalācijas, performances, teātra un dejas izrāžu hibrīdformas, digitālās, VR, MI u. c. tehnoloģijas, līdzdalīšanās, rituālās un imersīvās (*immersive*) mākslas prakses, totālais mākslas darbs (*Gesamtkunstwerk*) un digitālais attēls (mediji, reklāma, dizains, videospēles, *Facebook*, *Instagram*, *TikTok*, paplašinātā realitāte (*Augmented reality*) neataino ko ‘reālu’, jābūtīgu⁶⁴⁴ vai ideālu, tas prezentē sevi kā ‘prombūtnes klātbūtni’, nereālu un virtuālu klātesamību. Šis ‘nākotnes attēls’ apzinās savu programmatisko spēku un tēla klātbūtnes efektu, un aktīvi piedalās realitātē, veicina kultūras metamorfozes, pārraksta naratīvus, atceļ saistības klātbūtnes estētikā – kā ‘īstas’ pieredzes tiešamību, kur jutekliskais, afektīvais un intensīvais triumfē pār saprotamo, reprezentējošo un kontemplatīvo. Šī ‘tiešamība’ vilina ar pieredzēm un jutekliskiem stimuliem un solot realitātes paplašinājumu, kur mākslas darbs/objekts, kura laiktelpā iesaistās skatītājs/subjekts.

Ja modernitāti var raksturot ar saprāta, racionalitātes, sekulārisma, individuālisma, ‘lielo stāstu’ motīviem un perspektīvu uz progresu, tiekšanos pēc universālām patiesībām, sociālas, varas un zināšanu hierarhijas, tad postmodernisms kultūras laukā un attieksmēs ienes postvēstures relativismu, fragmentāciju, perspektīvu plurālismu, dekonstrukciju,⁶⁴⁵ simulakru,⁶⁴⁶ intertekstualiāti, hiperrealitāti, antifundamentālismu.

Mākslinieciskajā attēlojumā un estētikā klasiskās un ierastās formas tiek atbrīvotas no reprezentācijas formu un sižetu atbilstības, attieksme pret kultūras un vēstures laiku un telpu tiek radikāli atvērta – citējams ir viss, dekonstruējams ir viss. Pāraktualizējas cilvēka attiecības ar laiku – postmodernais laikmetīgums nozīmē arī jaunas – atjaunotas attiecības ar pagātņi, tiecoties to pārskatīt, pārdzīvot, saprast, komentēt. Jaunrades un domāšanas sfēra saplūst, taču “savienojot estētiku nevis ar filozofiju, [...] bet gan ar realitāti, uzdodot jautājumu: kas ir realitāte un kas to pārstāv?”⁶⁴⁷ Vai gan tas nesasaucas ar senseno Parmenīda jautājumu – *kāpēc ir esamība, un nevis nekas?*

⁶⁴⁴ Kūle, Maija (2016) *Jābūtības vārdi. Etīdes par zināšanām un vērtībām mūsdienu Latvijā*, Rīga: LU FSI.

⁶⁴⁵ Derrida, Jacques (1967) *Of Grammatology (De la grammatologie)*, Johns Hopkins University Press.

⁶⁴⁶ Baudrillard, Jean (1991) *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press.

⁶⁴⁷ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 101. lpp.

Mūsdienās visus šos kontekstus iezīmē informācijas, zināšanu, sajūtu un enerģijas pārneses pieaugoša dinamika un ātrums, ko nodrošina aizvien attīstībā esošās multimediju, digitālās, kiber- u. c., tehnoloģijas, kas ienākot cilvēka dzīvē kā savveida ‘protēzes’, izmaina kultūras pieredzes un realitātes uztveres – estētisko lauku: pēc izešanas kosmosā Zeme ne tikai tiek *izjusta* kā mazā, zilā planēta, – mainās arī domāšanas nosacījumi par to, kas ir cilvēks,⁶⁴⁸ kas izsenis balstījusies ontoloģiskā piesaistē zemei.

Modernitātes paradoksus 20. gadsimtā aktualizē un risina Žans Fransuā Liotārs, kurš jēdzienu ‘postmodernisms’ ievieš darbā “Postmodernais modernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām”⁶⁴⁹ kā modernitātes ‘lielo stāstu’ jeb ‘metanarātīvu’ (*grand récits*) beigām, kuru mērķis bija sniegt vienotu vēsturi, progresu vai patiesību. Liotārs ir piesardzīgs pret totalizējošām, vispārinošām un izslēdzošām sistēmām, ko simbolizē modernitātes gleznieciskā tradīcija, kas, iegremdēta *grand récits* patiesības izpratnē, “fiksē noteiktus nozīmīgus objektus un attēlo tos kā realitāti.”⁶⁵⁰ Dominējošo mākslas stilu un formu pasaules skatījums ir tiešā veidā saistīts ar modernitātes skatījuma uz pasauli simbolisko formu⁶⁵¹ – perspektīvu. Lineārās perspektīvas izmantošana mākslā šķietami iegūst to ‘dziļuma dimensiju’, kas ļauj realitāti salīdzināt ar attēlu, attēlojumu padarot par realitātes dokumentēšanu. Tieši reālisma un realitātes jautājums glezniecībā un plastiskajās mākslās līdz ar foto 19./20. gadsimta mijā kļūst neviennozīmīgs, un rosina turpmākās diskusijas par mākslas un realitātes un reālā attiecībām. Tas drīzāk notiek nevis tāpēc, ka mainās mākslas tradīcija, bet tieši tāpēc, ka priekšstati par reālo, realitāti, nav viennozīmīgi.

Liotārs, atbildot uz jautājumu “kas tad ir postmodernisms?” attiecībā pret modernisma attēlojuma un stāstījuma attiecību nosacījumiem, norāda, ka tas “neapšaubāmi ir daļa no modernitātes”⁶⁵² – gan Sezāns, gan Dišāns savus darbus nerada tukšā telpā – tas, “kas ir saņemts, kaut arī tikai vakar [...], ir jānojaus. [...] Darbs var kļūt moderns tikai tad, ja tas vispirms ir postmoderns.”⁶⁵³ Postmodernisms mākslā atklāj modernisma telpas nereprezentēto – neattēloto, apslēpto, neredzamo pusi, kas vienmēr ir bijusi klātesoša. Tā ir šo sfēru attiecību aktualizācija, – mirklīgā esamības vibrācija impresionismā izaicina fotogrāfisko skatījumu uz cilvēka pieredzējuma pasauli, tāpat kā *ready-made* parādīšanās izaicina un parodē mākslinieka lomas atsavināšanu mehānistiskās producēšanas un masu komunikācijas apstākļos. Mākslinieks kļūst par garīgā notikuma ‘šeit un tagad’ papildītāju, jo māksla kļūst

⁶⁴⁸ Arendt, Hannah (1998) *The human condition*, US: University of Chicago Press.

⁶⁴⁹ Liotārs, Žans Fransuā (2008) *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*, tulk. I. Lapinska, Rīga: LMC.

⁶⁵⁰ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 100. lpp.

⁶⁵¹ Ervīns Panofskis (*Erwin Panofsky*), vācu mākslas vēsturnieks. Darbā “Perspektīva kā simboliska forma” (1927) Panofskis aplūko lineārās perspektīvas vēsturisko attīstību Renesanses laikā un tās ietekmi uz kultūru – perspektīva ir ne tikai tehniska metode telpas attēlošanai, bet simboliska sistēma, kas atspoguļo plašākas tā laika kultūras, filozofiskās, teoloģiskās pārmaiņas.

⁶⁵² Lyotard, Jean-Francois (1983) *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 79.

⁶⁵³ *Ibid.*, 75.

par realitātes refleksiju, par filozofēšanu estētiskajā. Līdz ar modernisma mākslu sāk izpausies postmodernā lielo stāstu un priekšstatu kritika – uzskati par realitāti kļūst relatīvi, mainīgi, dinamiski, plūstoši. Kā raksta Elga Freiberga, reālisma, naturālisma tendences mākslā, saskaņā ar Liotāru, balstās Kanta estētiskās uztveres gaumes sprieduma konvencionālismā, un ietver divus aspektus: (*) tās noklusē mainīgo un netveramo vizuālās realitātes dabu,⁶⁵⁴ radot priekšstatu par pašsaprotamu, paredzamu pasauli, kuru pārvalda noteikti izskaidrojami likumi un skaidri priekšstati par dabisko lietu kārtību – aktualizējas jautājums par redzamo/neredzamo cilvēka pieredzes dimensijām un to garīgo nozīmi; (**) fotogrāfijas un filmas nostiprināšanās 19./20. gadsimta kultūrā sāk izstumt šo glezniecības funkciju – “būt par realitātes glabātāju un sargu”⁶⁵⁵ un anulē to.

Foto un kino attēla realitātes klātbūtne pārveido cilvēka uztveri – pirmo reizi starp realitāti un tās atainojumu nav cilvēka subjektīvā skatījuma, gaumes, jaunrades procesuāla pastarpinājuma, – ir tikai automātiska gaismas fiksēta aina, Ransjēra uzskatā ‘ikonisks’ – iebalzamēts mirklis, kur cilvēks nepiedalās, bet uztver teju mehāniski, ar fokusētu, objektīvu skatienu. Pasaule tās mehāniskā atainojumā parādās kā gatavs *ready-made* produkts patērēšanai. Tas iezīmē zinātniski tehnoloģiskā progresa idejas iemiesošanos jaunrades sfērā – māksla kā atdarināšanas, jaunrades joma ar mākslinieku kā amata meistarū zaudē savu nozīmi, jo to pastāvēšanas un darbības mērķis piepildās “producēšanas potenciālā bezgalībā.”⁶⁵⁶ Foto un kino maina estētiku, tāpēc, ka pārveido cilvēka uztveri un perspektīvu – realitāti un tās telpu, un priekšstatu par mākslu, mūsdienu estētikas jautājums no gaumes spriedumu un mākslas standartu meklējumiem un saskaņojumiem par to “kas ir skaists?” mainās uz jautājumu – “kas var tikt saukts par mākslu?”⁶⁵⁷ Jautājums par mākslu mainās uz jautājumu par realitāti. Taču kādu realitāti?

Tomēr šo estētikas – uztveres un izpausmes – transformāciju pamatā nav tikai foto tehnoloģiju iespēju apgūšana – jau redzējām, ka tendence atkāpties no reālisma un naturālisma konvencionālās ierobežotības notiek jau kopš apgaismības, kad pati daba un cilvēks kļūst par filozofiskās refleksijas lauku. Jau romantisma un baroka glezniecība tiecas pievērsties cilvēka iekšējā pasaulei, subjektivitātei. Tā ir kā “nepārstāvētā klātbūtne”⁶⁵⁸, kas pieprasa savu redzējumu, savu telpu – tā ir cita pārstāvētība iepretim dabiskajai, dabas un skaistuma pasaulei un redzamajai realitātei – tā ir cilvēka gara pasaule, garīgums, kas ved projām no gaumes standartiem, attēlojuma konvencijām, liekot domāt par attēlojamā un iedomājamā attiecībām. Attēlojamā un neattēlojamā, pārstāvētā un nepārstāvētā motīvu kā attēla un valodas attiecību

⁶⁵⁴ Freiberga, Elga.(2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 100. lpp.

⁶⁵⁵ Ibid.

⁶⁵⁶ Ibid., 101. lpp.

⁶⁵⁷ Lyotard, Jean-Francois (1983) *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 75.

⁶⁵⁸ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 101. lpp.

sairumu pārņem arī Žaks Ransjērs, kurš 'postmodernisma' problemātiku pārformulē kā estētiskā jeb jutekliskā izplatību estētikas politikas ietvaros.

Gan Liotāra, gan Ransjēra teorijās postmodernisma estētika atved atpakaļ pie Kanta, kur nošķirtās skaistā un cildenā jomas atklājas mākslā – cildenais jeb sublīmais dzīvo kā ideja, kas ir pēc būtības neattēlojama, aktualizējot jautājumu par formu un attēlojamību mākslā. Tīrā klātbūtne balansē robežstāvoklī starp traģisko, kas tiecas paust neizsakāmo cilvēka garīgā pārdzīvojuma dziļumu un grotesko, ironisko un skeptisko, kas tiecas pretoties, protestēt pret totalizējošo, industriālo, tehnokrātisko kultūru, pārkāpt un izaicināt konvencionālos priekšstatus par realitāti, atklājot cilvēka eksistences traģikomisko un absurdo faktu, tā apslēptās, neapzinātās dimensijas.

Elga Freiberga kā vienu no sublīmā klātbūtnes prezentāciju mākslā min hrestomātisko abstraktā ekspresionista Barneta Ņūmena *Vir Heoricus Sublimis*, kas atklāj formas upurēšanu par labu tīrās klātbūtnes izpausmei. Mirdzoši sarkanais audekls ar nosvērto līniju kompozīciju uz skatītāju iedarbojas negaidīti, šokējoši, pārsteidzoši, teju halucinējoši, atceļot attēlojamības aspektu estētiskajā pieredzē.



Vir Heoricus Sublimis
Barnets Ņūmens, 1950–51

Sublīmā jeb garīgā kā nevizualizējamā klātesamība “ir negatīva pārstāvniecība, kas sāk izstumt formā tveramus tēlus.”⁶⁵⁹ Tas atgādina par absolūta attēlojuma neiespējamību – abstrakcija modernisma mākslā parādās kā formas neiespējamība tam, kas atklājas no cilvēka garīgās pasaules dažādām dimensijām. Tā ir cita, ne vairs lineārās perspektīvas atainotā

⁶⁵⁹ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienas estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 102. lpp.

iluzorā trīsdimensiju telpa, no kuras atdarināšanas māksla ir atbrīvota, – abstrakcija tiecas pēc formas tīrās esamības, it kā apelējot pie cilvēka uztveres aprioriem nosacījumiem, pie cilvēku kopības un universāla eksistences pamata, uzsverot prezentācijas spējas bezspēcību, un tai pašā laikā neprezentācijas neiespējamību.

Latvijas kontekstā būtisks un aktuāls piemērs estētiskajai sublīmā kā cildenā tīrajai pieredzei ir Latvijā dzimušā abstraktā ekspresionista Marka Rotko gleznas, kur dziļais krāsu un kontrastu starojums pārvērš vērojuma telpu vizuālā aicinājumā uz estētisku pārdzīvojumu bez vārdiem.



Dzeltens pār violetu
Marks Rotko, 1956

Rotko darbu estētika un liktenis inspirējuši poļu teātra režisora Lukaša Tvarkovska (*Lukasz Twarkowski*, 1983) izrādi *bez žanra – ROTHKO* (2022), kur “dramaturģija, režija, scenogrāfija un aktierspēle sintēzē ar tehnoloģiskajiem risinājumiem, kādus izmanto TV un kino, veido Latvijā unikālu mākslas notikumu.”⁶⁶⁰ Šķiet, kritiķu atsauksmes un komentāri par šo izrādi vien varētu būt ņemti no rokasgrāmatas par ‘sublīmo’ mūsdienu mākslā, ja tāda būtu uzrakstīta. Tā, piemēram: “*ROTKHO* ir jauna veida pieredze, jo diez vai tik totālu audiovizuālu

⁶⁶⁰ <https://www.dailesteatris.lv/lv/izrades/2021-2022/rotkho> (28.04.2024.)

sprādzienu, kas reizē ir arī akvarelists un juteklists, kā izrādes matēriju Latvijas teātrī esam piedzīvojuši.”⁶⁶¹ Vai arī: “Nemitīga kustība un dvēseli satricinošā intensitāte.”⁶⁶²

Kā zināms, intensitāte ir būtisks tīrās izpausmes raksturojums postmodernisma, vai nu jau postpostmodernisma laikmeta estētiskajās praksēs, jo tas mākslā aktualizē jautājumu par realitāti, reālo. Tāpēc, kā Liotārs raksta, postmodernisms izaicina reālisma, ‘realitātes’ statusu un nojēgumu vispār: “Postmodernisms ir modernisms nevis savā beigu stadijā (*post* nozīmē *pēc*, modernismam sekojošs), bet gan topošā stāvoklī, un šāds stāvoklis ir pastāvīgs”⁶⁶³, t. i., tas vienmēr ir bijis klātesošs – tādā nozīmē postmodernisms iezīmē kaut kā iepriekš neapjausta atklāšanos tajā, ko ieraugām kā “postmoderno stāvokli”.



*Aina no izrādes ROTHKO
Łukasz Twarkowski, Rīga, 2022*

Šis postmodernisma stāvoklis parādās kā reālisma lineārās perspektīvas attēlojuma nepietiekamība, kuru līdz ar pārējām simboliskajām formām – proporciju, mierīgajiem toņiem, zīmējuma, kompozīcijas, un citiem reprezentācijas noteikumiem, izaicina avangardisti, tādējādi diskvalificējot priekšstatu par realitāti, kādu to uzturēja modernisms. Postmodernisma iezīmētie laikmeta beigu apokaliptiskie toņi tādējādi iemiesojas nāves tēmā – pēc Niče pasludinājuma “Dievs ir miris”⁶⁶⁴ 20. gadsimtā tiek pieteikta “autora nāve” (Barts), “ideoloģiju nāve” (Liotārs), vēstures nāve (Koževs) un “cilvēka nāve” (Fuko), kas paradoksāli atklāj

⁶⁶¹ Adamaite, Undīne (2022) VISUKOVIENGRIBI, Rīga: “Kultūras Diena” 17.03.2022. https://www.dailesteatris.lv/userfiles/files/publikācijas/ROTKHO_KDi.pdf (28.04.2024.)

⁶⁶² Pliass Franguls (*Ηλία Φραγκούλη*), Grieķija: “Free Cinema” 27.05.2023. <https://www.dailesteatris.lv/lv/izrades/2021-2022/rotkho> (28.04.2024.)

⁶⁶³ Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC, 79. lpp.

⁶⁶⁴ “Dievs ir miris. Dievs ir miris. Un mēs viņu esam nogalinājuši. Tomēr viņa ēna joprojām ir redzama. Kā mums, visu slepkavu slepkavām, sevi mierināt? Tas, kas bija vissvētākais un varenākais no visa, kas pasaulei līdz šim piederējis, ir nokrāsojies līdz nāvei zem mūsu nažiem: kas noslaucis no mums šīs asinis? Ar kādu ūdeni mēs varam sevi attīrīt? Kādus gandarīšanas svētkus, kādas svētas spēles mums būs jāizdomā? Vai šā varoņdarba lielums nav mums par lielu? Vai mums pašiem nav jāklūst par dieviem tikai

galējās atbildes neiespējamību kā jautājumā par realitāti ietverto vitalitāti, jo liek atgriezties pie tā sākotnējās jēgas. To neapšaubāmi izvirza arī fotogrāfijas klātbūtne, liekot pārvērtēt attēla nozīmi mākslā un kultūrā. Kā savā īsajā, bet hrestomātiskajā esejā “Fotogrāfiskā attēla ontoloģija” rakstījis Andrē Bazēns:⁶⁶⁵ “Ja tēlotājmākslu pakļautu psihoanalīzei, mirušo balzamēšanas prakse varētu izrādīties būtisks tās rašanās faktors. Šis process varētu atklāt, ka glezniecības un tēlniecības pirmsākumos slēpjas mūmijas komplekss. Senās Ēģiptes reliģija, kas tiecās pārvarēt nāvi, uzskatīja, ka izdzīvošana ir atkarīga no miesīgā ķermeņa pastāvēšanas.”⁶⁶⁶ Nāves un laika uzvarēšana reliģiski bija saistīta ar miesas attēla un ārējā izskata saglabāšanu. Bazēns norāda, ka šo iemūžināšanas burvību mūsu civilizācija vēl šodien nav pazaudējusi – ja ne gluži maģiskā nozīmē, tad tas joprojām ir saglabājies simboliskajā un kolektīvās atmiņas, atceršanās līmenī.

Sava laikmeta strīdā par reālismu Bazēns nošķir tā estētisko un psiholoģisko dimensiju, un platoniskā manierē norāda uz atšķirību starp ‘patieso reālismu’, kas piešķir izpausmei būtību un jēgu un pseidoreālismu, kas tikai maldina acis un prātu, un atkal norāda uz perspektīvas lietojuma nozīmi noslēpumainajās mākslas un realitātes attiecībās: “Perspektīva bija Rietumu glezniecības sākotnējais grēks. [...] No grēka to atpestīja Nipss un Lumjērs. Sasniedzot baroka mākslas mērķus, fotogrāfija ir atbrīvojusi tēlotājmākslu no tās apsēstības ar līdzību. Glezniecība bija spiesta, kā izrādījās, piedāvāt mums ilūziju, un šī ilūzija tika uzskatīta par pietiekamu mākslai.”⁶⁶⁷

Bazēns fotogrāfiju salīdzina ar sirreālistu jaunradi, “jo tā rada tēlu, kas ir dabas realitāte, proti, halucinācija, kas vienlaikus ir arī fakts,”⁶⁶⁸ – tā ir vissvarīgākais notikums tēlotājmākslas vēsturē ne tāpēc, ka “perfekti attēlo realitāti”, bet gan tāpēc, ka tā atklāj modernās “reālisma” glezniecības iluzoro raksturu, kuru izaicina avangarda mākslas daudzie “-ismi”, kuri pārkāpj stilu un pieņemtās realitātes reprezentācijas formas. T. s. postmodernisma estētika izaicina pašas realitātes robežas, cenšoties atgūt glezniecības ontoloģisko statusu no konvencionālām un angažētām realitātei uztiptām formām, kuras triumfēja fotoattēlā kā šķietami drošīcamā liecībā par realitāti. Postmodernisms ir klātesošs jau modernismā – un kā to formulēja Liks Ferijs, jau Kants aktualizē “vienu no nopietnākajiem jautājumiem filozofijas vēsturē,

tāpēc, lai izrādītos tā cienīgi?” Nietzsche, Friedrich (1974) *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*, NY: Vintage Books.

⁶⁶⁵ Andrē Bazēns (*Andre Bazin*) (1918–1958) – franču kinokritiķis un teorētiķis, kura darbam “Kas ir kino?” (*What Is Cinema?, Qu'est-ce que le cinéma?*) bija nozīmīga loma kino teorijas un kritikas attīstībā. Viņa idejas, īpaši tās, kas saistītas ar reālismu un kino ontoloģiju, ir atstājušas paliekošu ietekmi uz kinozinātni.

⁶⁶⁶ Bazin, André and Gray, Hugh (1960) *The Ontology of the Photographic Image*, *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4 (Summer), pp. 4–9, University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/1210183> (24.04.2024.)

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ Bazin, André and Gray, Hugh. (1960) *The Ontology of the Photographic Image*, *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4 (Summer), pp. 4–9, University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/1210183> (24.04.2024.)

proti, par [...] tā statusu, kam nav jēdziena⁶⁶⁹ – par redzamā un neredzamā robežām, kuras nu izaicina laikmetīgā vizuālā kultūra. Vai Kantu iespējams uzskatīt par pirmo postmoderno filozofu?



Morāles likums mūsos, zvaigžņotās debesis virs mums
Anselms Kifers, 1969–2010

⁶⁶⁹ Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 81.

Bizantisms un perspektīvu simbolisms

19./20. gadsimta straujā zinātniskā un tehnoloģiju attīstība un politiskās revolūcijas neizbēgami iedragāja modernitātes iluzoros priekšstatus par stabilu redzamo realitāti un reprezentāciju kā tās atainojumu mākslā. Strīds par reālismu mākslā aktualizēja arī jautājumu par neredzamo cilvēka pieredzes sfēru – modernisma māksla liecina par jaunu cilvēka pieredzes dimensiju un pasaulu atklāšanos, tostarp pārdabisko – mistisko un dievišķo, kas mākslā iezīmējas ar atgriešanos pie pirms-modernitātes pasaules skatījuma vai vismaz interesi par to. Kristosa Janara terminoloģijā tas var tikt formulēts kā ‘postmodernais apofātisms’⁶⁷⁰, kuru simbolizē atkāpšanās no lineāri projicētā fotoreālisma, kurš kā ‘realitātes kopija’ tomēr izrādās iluzors – Liks Ferijs to dēvē par ‘ceturto dimensiju’, kura plāknē ienes laika pieredzi, parādot realitātes mainīgumu, ne-viennozīmīgumu un relativismu. Šo tēmu var aplūkot dažādās perspektīvās, taču es vēlos pievērsties tam, ka atkāpšanās no lineārās perspektīvas nozīmē atgriešanos pie apvērstās un izvērst šī simboliskā fakta ontoloģiskās un antropoloģiskās konsekvences. Kā sacīja Pāvels Florenskis, ir tikai divas pasaules – iekšējā un ārējā jeb cilvēciskā un zinātniskā, un kā minēts, to pašu apgalvoja Ervins Panofskis; un šķiet, ka abi autori piekrītu, ka šīs telpas ir pilnīgi pretējas – inversas, kā to simbolizē tiešā un apvērstā perspektīva.

Daudznozīmīgi, ka minētajā darbā⁶⁷¹ par Bizantijas ikonogrāfijas estētikas un avangarda mākslas krustpunktiem, modernisma glezniecība tiek pieteikta kā *bizantisms*,⁶⁷² savukārt Matiss tiek nosaukts par pirmo *bizantistu*, ņemot vērā faktu, ka viņa mākslas “vienkāršotais stils, vitalitāte un primitīvā dekoratīvitate”⁶⁷³ noraidīja reprezentatīvā iluzionisma kompromisus. Būtībā to pašu Ransjērs sacīja par Manē (203.–205. lpp.). *Bizantisms* šai kontekstā tiek lietots gan kā modernisma metafora, gan arī tas tiek saprasts kā “anahroniski proto-modernistisks”⁶⁷⁴, te iezīmējas gan nosacīts cikliskums kā atgriešanās, gan zināms mākslu un cilvēka eksistenciālo meklējumu pārvēsturiskuma motīvs, kuru šī atgriešanās pauž. Kur satiekas Bizantija un modernisms? Vai – kas satiekas *bizantismā*? Un – vai *bizantisma* estētika ir tikai vienkāršots stils un primitīva dekoratīvitate, vai tomēr kaut kas vairāk, ko Rietumu tradīcija tiecas pārātklāt vai atgūt kā pazaudēto? Viss jaunais, kā saka tautu gudrība, ir labi aizmirsts vecais.

⁶⁷⁰ Yannaras, Christos (1993) *Postmodern Metaphysics*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press, p. 85–95, 189–190.

⁶⁷¹ Taroutina, Maria (2018) *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, USA: Pennsylvania State University Press.

⁶⁷² Aleksandrs Nikolajevičs Benuā (*Александр Николаевич Бенуа*, 1870–1960) – mākslinieks, mākslas kritiķis, vēsturnieks.

⁶⁷³ Alexander Benois, “Khudozhestvennye pisma – salon i shkola Baskta”, pēc Taroutina, Maria (2018) *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, USA: Pennsylvania State University Press, p. 698.

⁶⁷⁴ Taroutina, Maria (2018) *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, USA: Pennsylvania State University Press.

Janara iezīmētā šķelšanās filozofijā no apofātiskā pasaules skatījuma uz katafātisko arī nozīmē šo simbolisko cilvēka skatiena jeb perspektīvas apvērsumu no iekšējās, garīgās pasaules uz ārējo, redzamo realitātes projekciju un cilvēka attiecību ar pasauli maiņu, savukārt Bizantijas estētikas un māksliniecisko formu atdzimšana 20. gadsimta sākumā ir iezīmīga Rietumu Romas katoļu un Austrumu pareizticības šizmas kontekstā, kas radīja divas dažādas reliģiskās kultūras tradīcijas. Šai kontekstā varam ieraudzīt, ka modernismā Rietumi atkal simboliski satiekas ar Austrumiem – Kandinskis, Maļevičs, un citi modernisma mākslinieki savos darbos iekļāva Bizantijas ikonogrāfiskos elementus – abstrakciju, miniatūras, ģeometriskas, nefiguratīvas konstrukcijas, kas modernisma mākslās rosināja interesi par garīgo, mistisko – neredzamo dzīves sfēru. “Bizantijā ticēja, ka ikonas tēls nav tikai “zīme” vai “simbols”, bet dievišķo enerģiju materiālais nesējs – ikona nodrošina tā garīgo klātbūtni materiālajā objektā,”⁶⁷⁵ turklāt kas ietver ne tikai psiholoģisko laiku vai hronoloģisku laiciskuma pieredzi, bet neredzamās – garīgās realitātes kā mūžības klātbūtni mākslā. Tāpēc būtiski ņemt vērā, ka tas ir galvenais motīvs ikonogrāfisko kanonu un tehniku izmantošanai arī Kandinska, Pikaso u. c. modernisma gleznotāju darbos – tā ir postmodernismam raksturīgā tiekšanās pietuvoties garīgajai pieredzei, realitātei, kas ir ‘reālāka’ par doto, redzamo, un atklāt patiesības neizsakāmības un neredzamā nozīmi cilvēka dzīvē.

Bizantisma postmodernais apofātisms modernisma glezniecībā pauž Rietumu tradīcijas mēģinājumu atgriezties pie pazaudētā antīkā pasaules skatījuma, kas izauklējis mākslas formas, kuras ļauj pietuvoties garīgajam, un izpaust cilvēciskās pieredzes dažādās dimensijas (kā redzējām, ontoloģiskā attēla un vārda saistība pilnībā atklājas apofātiskās teoloģijas ikonogrāfijā.) Tās būtiskākā iezīme – apvērsta perspektīva ietver “plakņu vienlaicīgumu”⁶⁷⁶ kā neredzamās – mūžības realitātes klātbūtni. Atšķirībā no tiešās perspektīvas inscenētās telpas, apvērsta perspektīva neveido atsvešinātu dramaturģiju, bet pauž klātbūtni, kas aicina (vai izaicina) iesaistīties darba realitātē. Šai aspektā iezīmējas atšķirība starp t. s. reprezentatīvo – attēlojošo mākslu un t. s. antirepresentatīvo kā neattēlojošo, klātbūtnīgo, prezentējošo. Mimētiskā distance starp darba pasauli un skatītāja uztveri, starp mākslu un dzīvi zūd. Pēc Ransjēra, filozofiski estētiski notiek atgriešanās no aristoteliskās reprezentācijas pie platoniskās mimēzes – aisthēsis. Taču, ja Platona filozofijā tā tika pakļauta eksistences likumam – logosam, hierarhiski tēlainā realitātē, atbilstība kurai noteica cilvēka pieredzes horizontu atvērtību un mākslas robežas, tad mūsdienu, (post)modernisma vai estētiski politiskajā kontekstā tā tiek atbrīvota no šīm realitātes hierarhijām, kas potenciāli ved uz patiesību. Taču jautājums paliek, – vai mākslas vispār var atbrīvoties no mimētiskās kārtības un attiecībām, t. i., vai tīra antirepresentatīva ir iespējama?

⁶⁷⁵ Taroutina, Maria (2018) *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, USA: Pennsylvania State University Press, p. 494.

⁶⁷⁶ Antonova, Clemena (2010) *Space, Time, and Presence in the Icon, Seeing the World with the Eyes of God*, Ashgate Publishing Limited, p. 153.



Pēdējā tiesa
Vasilijs Kandinskis, 1912

Tāpat kā Ransjēra postmodernā modernitātes kritika sasauca ar Janara modernitātes kritiku, tikai no citas perspektīvas, tāpat arī estētikas politikas apsvērumi par mākslas un dzīves imanento saistību un medioloģijas pretenzijas apvērst kultūras hierarhijas, sasauca ar Pāvela Florenska pārdomām par mākslu un realitāti. Florenskis, dēvēts par ‘klusu ģēniju’ un ‘nezināmo da Vinči’⁶⁷⁷, iesaistījās sava laika diskusijās par modernismu, un risināja jautājumus gan par mākslinieciskās jaunrades dabu, gan par redzamo un neredzamo, t. i., materiālo un garīgo realitāti, gan jautājumu par reālismu mākslā un realitāti garīgā un teoloģiskā skatījumā.

Florenskis norāda, ka diskusijās par mākslu reālisms (“Par reālismu”, 1923) bieži tiek jaukts gan ar naturālismu, gan ar iluzionismu, vai arī tiek pretstatīts ideālismam, simbolismam vai misticismam. Taču šāda sapratne ierakstās modernitātes priekšstatos par empīriskās pieredzes redzamo horizontu, attiecībā pret kuru kaut kas tiek saukts par reālu vai iluzoru. Florenskis realitātes jēdzienu lieto drīzāk filozofiski, nekā estētiski, un ņem vērā, ka mēs esam “Platona alas gūstekņi un jaucam mūsu subjektīvo, uz sienas mesto ēnu uztveri ar “patieso” realitātes uztveri”⁶⁷⁸, un platoniskā skatījumā pretstata “reālismu iluzionismam, subjektīvismam un psiholoģismam, [un skata to] gan tandēmā ar iluzionismu, gan opozīcijā tam. Tāpēc visdažādākās pieejas [...] saplūst vienotā pasaules koncepcijā [...] ap šiem diviem antitētiskajiem poliēm.”⁶⁷⁹ Florenskim reālisms mākslā nav atdalāms no reālisma dzīvē – tātad, no kultūras kopumā, un to nevar izprast nošķirti no dzīves,⁶⁸⁰ kas Janara filozofijas kontekstā būtu šis

⁶⁷⁷ Pyman, Avril (2010) *Pavel Florensky: A Quiet Genius: The Tragic and Extraordinary Life of Russia's Unknown da Vinci*, New York: Continuum.

⁶⁷⁸ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books: UK, p. 69.

⁶⁷⁹ Ibid.

⁶⁸⁰ Ibid., 180.

ontoloģiskais, un, likumsakarīgi, antropoloģiskais jautājums par cilvēka pieredzes un esamības apofātisko horizontu, kur cilvēka brīvība realizējas personiskās attiecībās garīgā realitātē.

Šie apsvērumi korelē ar Florenska filozofiski teoloģisko perspektīvas simbolisma analīzi esejā "Apvērsta perspektīva" (1920) kur viņš pievēršas tam, kā "attēlot un uztvert realitāti, kā tā attēlota ikonās".⁶⁸¹ Viņš norāda, ka glezniecības mērķis nav "dublēt realitāti, bet gan pēc iespējas dziļāk izprast tās arhitektoniku, tās materiālu, tās nozīmi,"⁶⁸² tāpēc atgriežas pie grieķiem, kuriem tiešās perspektīvas skatiens bija pazīstams – tas sākotnēji tika radies nevis 'tīrajā' mākslā, bet lietišķajās – kā praktisks vai dekoratīvs elements teātrī, kur "skatītājs [...], līdzīgi Platona alas ieslodzītajam, ir piespriests pie teātra soliņa un viņam nav un arī nevar būt tiešas, vitālas saiknes ar realitāti, [...] it kā viņš būtu nošķirts no skatuves ar stikla barjeru un viņam būtu tikai viena nekustīga acs, kas vēro, neiedziļinoties dzīves būtībā, un, pats galvenais, ar paralizētu gribu, jo pati teātra būtība, kas ir kļuvusi ikdienišķa, prasa skatīties uz skatuvi bez gribas, kā uz kaut ko "nepatiesu", kaut ko, kā kaut ko, "kā tur īsti nav": kaut kādu tukšu maldināšanu."⁶⁸³ Lineārā perspektīva (modernitātes skatījums, fotoreālisma glezniecība, mūsdienu mediju hiperreālie inscenējumi) ir raksturīga sašķeltai apziņai – "jau Anaksagors un Dēmokrīts,⁶⁸⁴ zinātniski izstrādājot teātra dekorāciju glezniecību, tika aizstājuši dzīvo cilvēku ar 'skatītāju', kuram ir atņemta griba un tiesības uz vispārcilvēciskām izjūtām, t. i., spēja iesaistīties, piedalīties *attiecībās* ar darba pasauli. Šis iluzorais attēls attiecības starp skatītāju un telpu fiksē mehāniski un nemainīgi 'objektīvas,' atainojot "nevis dzīves radošos pamatus, bet dzīves virsmas imitāciju."⁶⁸⁵

Šā iemesla dēļ Florenskis kritizē no sengrieķu teātra aizgūto lineārās perspektīvas lietojumu Renesanses reliģiskajā un sekulārajā glezniecībā kā simbolisku humānisma un apgaismības laikmeta skatījumu, norādot, ka šī "scenogrāfija ir maldinoša, kaut arī vilinoša, [...] tīra glezniecība ir, vai vismaz grib būt, pirmkārt, *patiesa* pret dzīvi, nevis dzīves aizstājējs, bet tās dziļākās realitātes simbolisks apzīmētājs. Scenogrāfija ir ekrāns, kas sabiezina eksistences gaismu, taču tīra glezniecība ir plaši atvērts logs uz realitāti."⁶⁸⁶ Šāds logs uz realitāti ir iespējams apvērstās perspektīvas gadījumā, kur poli-centriskais attēlojums plaknē rada dinamisku mijiedarbību starp skatītāju un darbu, radot nevis mākslīgu dziļumu, bet kontemplējošu, realitāti pieņemošu skatienu, kurā novērotājs un novērojamais atrodas savstarpējībā un attiecībās.

⁶⁸¹ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Reaktion Books: UK, 197.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 209.

⁶⁸³ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books, p. 209.

⁶⁸⁴ "Pēc Vitruvija teiktā, kad ap 470. g. p. m. ē. Atēnās Aishils iestudēja savas traģēdijas un slavenais Agatarkoss viņam sagādāja dekorācijas un uzrakstīja par tām traktātu "Komentāri", tieši tas pamudināja Anaksagoru un Demokrītu zinātniski izskaidrot to pašu tēmu – dekorāciju glezniecību. (Vitruvijs Pollio, *De architectura libri decem*, VII, *praefatio*, 11. Aristotelis *Poetica* norāda, ka pirmais, kas sniedza saprātīgu scenogrāfijas skaidrojumu, bija Sofokls." Florensky, Pavel (2002) "Reverse Perspective", *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books p. 209.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 210.

Redzam, ka jautājumā par mākslas uzdevumu un mākslinieka lomu kultūrā, centrā izvirzās jautājums par realitāti un par pašu dzīvi, tas ir tieši (post)modernisma kritisko kustību uzstādītais jautājums un meklējumi – aiz pieņemtās realitātes dažādajām dimensijām, pēc tā, kas ir aiz dzīves skatuves teatrālās redzamības ilūzijas.

Florenskis uzskatīja, ka 20. gadsimta jaunās mākslu prakses, t. s. avangarda un modernisma kustības, bija atklājušas jaunu, postkantisku un posteiklīda ģeometrijas dzīves un mākslas telpu, kas “vairāk atbilda antīkās pasaules un viduslaiku redzējumam, nekā Eiropas pēcrenesanses, tostarp 19. gadsimta reālisma redzējumam,⁶⁸⁷ jo atsacījās no mimētiskās konvencijas, lai sasniegtu augstāku mākslas mērķi – pietuvoties garīgajai patiesībai un iedibināt saikni ar dievišķo realitāti. Florenskis diskutējās par modernismu veica strukturālu avangardistu darbu analīzi un šajos vizuālajos eksperimentos, ko šodien varam saukt par vizuālo komunikāciju vai estētiskām praksēm, nesaskatīja garīgu (mimētisku) saskaņotību. Vēl vairāk, Florenskis apsūdzēja avangardistus, ka tie “vienkārši veic burvju trikus un muļķojas ar burvestībām.”⁶⁸⁸ Šī kritika ir izvēsta darbā “Telpas un laika analīze mākslas un vizuālajos darbos”⁶⁸⁹, piemēram, fragmentā par naturālisma un fotoreālisma nihilistisko izaicinājumu mākslai, priekšstatot pasauli tās funkcionalitātē un subjektīvajā vienotībā; Florenskis norāda, ka šāds skatījums mākslās “likumsakarīgi ved no naturālisma pie tehnikas. Mākslinieks vairs nevēlas sniegt nevis lietas tēlu, kas satur attēloto funkciju, bet gan pašu lietu ar tās darbību. Citiem vārdiem sakot, viņš vēlas, lai viņa darbs tieši ieiet praktiskajā dzīvē. Tas, ko viņš dara, nepretendē būt glezna vai grafika, bet gan lieta.”⁶⁹⁰ Šis apsvērums sasauca ar estētiskā režīma prakšu klātesamības, nepastarpinātības (*immediacy*), intensitātes aspektu kā savas realitātes radīšanu. Florenskis šādā domāšanas un radīšanas ietvarā mākslām izvirza trīs iespējamus ceļus: (*) radīt dabas objektus vai ainavas (taču to jau dara dārznieki un agronomi); (**) radīt neesošas lietas, t. i., mašīnas (to dara inženieri); (***) radīt lietas bez fiziskas esamības – garīgas, intelektuālas vai virtuālas, – “šāds darbs ir sava veida mašīna, bet maģiska mašīna. Tas ir sava veida maģiskas ietekmes ierocis uz realitāti.”⁶⁹¹ Šis, trešais aspekts, attiecas uz Florenska avangarda mākslu kritiku. Lai arī viņš atzina, ka modernisma māksla tika atsvabinājusies no Eiklīda ģeometriskās un kantiāniski funkcionālās telpas tukšuma, un tika atklājuši jauno telpu un realitātes dažādo dimensiju realitāti, viņš kritizēja avangardistu, tostarp Kandinska, glezniecības eksperimentus, kuri atkāpās arī no garīgās tradīcijas un metafizikas apsvērumiem, riskējot sagraut sabiedrības garīgos un kultūras pamatus. Viņš turklāt norāda, ka šādas “maģiskas mašīnas”, kuras tiecas ar tiešiem, analītiskiem, konceptuāliem un jutekliskiem un estētiskiem paņēmieniem ietekmēt cilvēka garīgo realitāti, arī jau pastāv:

⁶⁸⁷ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books, p. 72.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁸⁹ Флоренский, Павел (1993) *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, Москва: “Прогресс”.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, 126.

⁶⁹¹ *Ibid.*

“Piemēram, propagandas politiskie manifesti ir iecerēti tieši tā, lai ikvienu, kas tos aplūko, mudinātu uz noteiktu rīcību un, patiesi, piespiestu cilvēkus tos aplūkot. Šajā gadījumā ietekmei uz klātesošajiem un [no tās izrietošajām] pārmaiņām viņu garīgajā dzīvē būtu jārodas nevis caur nozīmi, bet gan caur tūlītēju krāsu un līniju klātbūtni. Citiem vārdiem sakot, šie manifesti būtībā ir ieteikumu mašīnas, un ieteikums ir zemākais maģijas pakāpiens... [ši] burvju mašīna – neatkarīgi no tā, vai tā darbojas vai ne – piešķir tās izgudrotājam burvja, bet ne mākslinieka titulu, [..] supremātisti un citi mākslinieki, kas seko šim pašam virzienam, veic eksperimentus maģijas jomā, un, ja šie eksperimenti būtu veiksmīgāki, viņu darbi būtu efektīvs garīgo virpuļu un vētru stimulants. Tās aprij un virpuļo visu to [cilvēku] garīgo pasauli, kuri nonāk to darbības sfērā, un kļūst par spēcīgu savienību veidotājiem. Šāda veida maģiskās mašīnas [..] mēs varam iztēloties [..] kā elles mašīnas. Tomēr tās vienmēr būs tikai mašīnas, nevis mākslas darbi, un darbība, kas tās rada, ir maģijas tehnika, nevis māksla.”⁶⁹²

Vai tas neatsauc atmiņā Platona Alas alegoriju, Delfu orākula mistērijas, vai Platona brīdinājumu par mimēzes mītiski stihisko iedarbību uz cilvēka dvēseli un tās bīstamību ceļā uz patiesību un esamību – realitāti? Vai Florenskis neatgādina Platona brīdinājumu par sofistu kaitniecisko darbību, kas patiesību pakļauj subjektīvajai gribai? Florenska burvju mašīnas liek domāt arī par Dekarta *cogito* – sašķeltā subjekta jeb ‘spoka mašīnā’ atsvešināto esamību, kurš, atrauts no uzticēšanās esamībai, paranoiskā neuzticībā vēro mēteļus uz ielas, jo tic tikai savam subjektīvajam prātam – “*ES domāju, tā tad esmu..*”

Te arī slēpjas laikmetīgās kultūras antropoloģiskais izaicinājums, kur radikālā subjektīvisma tehnokrātiskās kultūras radītās burvju mašīnas reproducē maldīgus priekšstatus par cilvēku, reducējot to uz teātra maskām, Dekarta mēteļiem un sociālajām identitātēm, subjektīvām subjektivācijām un pilsoniskajām lomām – traģiskajām maskām, radot spokainu ēnu teātri. Subjekta *emancipācija* vai *atbrīvošanās* tiek realizēta hierarhisko attiecību izjaukšanā un apvēršanā – starp mākslu un dzīvi, starp privāto un publisko, skaisto un neglīto, reālo un iluzoro, erotisko un pornogrāfisko, svēto un nesvēto, cīņā par savu klātbūtni – redzamību uz politiskās reprezentācijas skatuves, kura mājīgi sola glābšanu. Cilvēks grib būt redzams. Šeit saistoša ir atsauce uz XIII gadsimta mozaīku “Visavaldītājs”, kuru ieraugot Žans Pariss guvis atklāsmi: “Ja bizantiešu mozaīkās nav dziļuma, ja dievišķā telpa neļauj mums ielauzties, pretstatot mūsu “skatienam” žilbinošu zelta sienu kā pārdabisku robežu, kas atklāj un vienlaikus aizliedz būtības absolūto bezgalību, tad ir skaidrs, ka trešā dimensija nav atrodama attēla fonā, bet gan tā priekšā, izvirzoties tieši kā pats Transcendences skatiens: mēs esam trešā dimensija, mēs esam attēls!”⁶⁹³ – kā to sacīja Platons, kā to apstiprina teoloģija.

⁶⁹² Флоренский, Павел (1993) *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, Москва: “Прогресс”, p. 127-8.

⁶⁹³ Paris, Jean (1975) *Painting and Linguistics*, pēc Levin, David Michael (1987) *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York, p. 115.

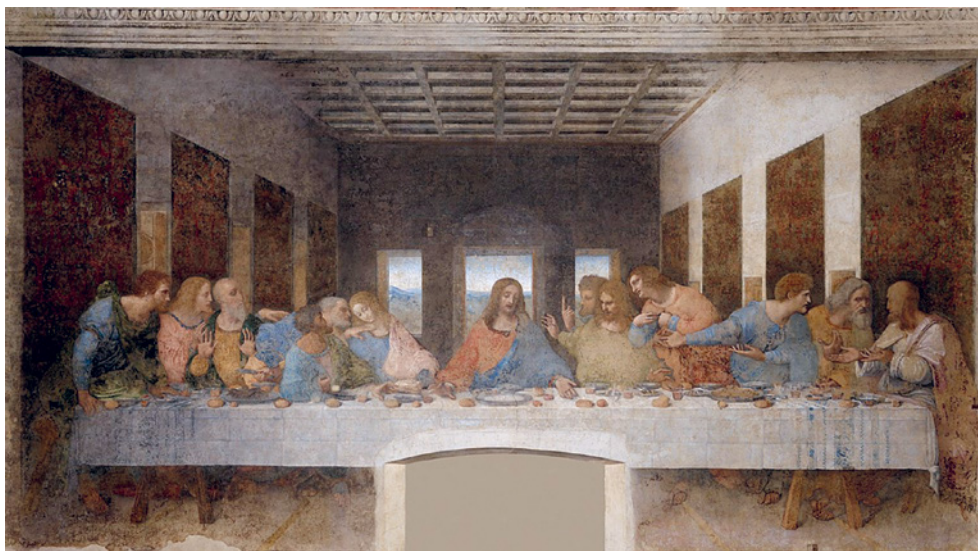


*Kristus Visavaldītājs (Pantocrator)
Venēcijas Sv. Marka bazilika. 13.gs*

Florenskis atgādina, ka “mūsdienu cilvēka patoss ir atteikties no jebkādas realitātes, lai “es gribu” ieviestu likumu par no jauna konstruētu realitāti, kas ir fantasmagoriska [...] Turpretī antīkā cilvēka un arī viduslaiku cilvēka patoss ir visu veidu realitātes pieņemšana, pateicīga atzīšana kā svētības apstiprināšana, jo esamība ir svētība, un svētība ir esamība.”⁶⁹⁴ Ar nosacījumu, ka cilvēks atliek savu subjektivāciju ilūzijas par labu esamības likumam – *logosam*, kurš platonismā atklājās kā augstākā Ideja – skaistums, kur eros ir ‘dzemdinašana’ (nevis ‘dzemdēšana’ – *aut.*) skaistajā, un priekšvēsta par Kristu un mūžīgo dzīvību, un simboliski atklājas Dievmātē – Jaunavā kā dievišķās radīšanas tīrībā. Kā raksta Janara, “skaistums vienmēr ir bijis erotisko meklējumu sākumpunkts un erotiskā mīlestība – visaugstākais pārdzīvojums universālajai cilvēka tieksmei pēc skaistuma pilnības, kas ir mūžam nerasniedzama dzīves pilnība, vai alkas pēc tās”⁶⁹⁵, kas īsteni realizēties var tikai personiskās attiecībās un garīgā sinerģijā ar dievišķo. Tādējādi (post)modernisms ar Bizantiju satopas ontoloģiskajā jautājumā par esamību – realitāti un ilūziju, kas ietver jautājumu par patiesu garīgumu un maldinošu misticismu, kā tas uzskatāmi parādās Alas alegorijas kā dzīves teātra skatuves motīvā ar priekšstatiem par patieso un reālo.

⁶⁹⁴ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books, p. 217.

⁶⁹⁵ Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy. The Hellenic Perspective and its Western Reversal*. Holy Cross Orthodox Press, p. 334.



Leonardo da Vinči
Svētais vakarēdiens, 1495–1498

Florenskis min Leonardo “Svēto vakarēdienu”, kur šī metafiziski nozīmīgā aina atainota renesanses humānisma pieejā, Kristu attēlojot “tikai kā konkrētu vērtību, bet nevis kā konkrētu *realitāti*. Tas, ko mēs redzam freskā, ir scenogrāfija, nevis konkrēta telpa [..] Mēs neredzam realitāti, bet piedzīvojam vizuālu parādību, un mēs to vērojam kā caur spraugu, ar aukstu ziņkāri, ne ar godbijību, ne ar žēlumu, vēl mazāk ar patosu, ko piešķir distance. Uz šīs skatuves valda Kanta telpas un Ņūtona mehānikas likumi. Jā. Bet, ja būtu tikai tas, tad galu galā nebūtu nekāda Vakarēdiena.”⁶⁹⁶

Turpat viņš sniedz atbildi uz Platoniskās mimēzes kritikas problemātiku, apliecinot *Valsts* kā cilvēka dvēseles alegorijas pakārtotību esamības realitātei, nevis politiskajai: “Attēls vienmēr ir simbols, ikviens tēls, perspektīvs vai neperspektīvs, neatkarīgi no tā, kas tas ir, un mākslas darbi atšķiras viens no otra nevis tāpēc, ka daži ir simboliski, bet citi šķietami naturālistiski, bet gan tāpēc, ka, tā kā visi ir vienlīdz nenaturālistiski, tie simbolizē dažādus objekta aspektus, dažādus pasaules uztveres aspektus, dažādus sintēzes līmeņus.”⁶⁹⁷ Platona mimēzes kritika balstās tieši šajā, apofātiskajā un simboliski hierarhiskajā pasaules skatījumā, kur materiālo realitāti caurauž garīgā, jeb fizisko – metafiziskā pasaule, kurai patiesa māksla pakļaujas, atklājot to. Un, paradoksāli vai ne, tieši Platons mums šodien ļauj izprast Florenska teju pirms simts gadiem rakstīto: “Eksistē Svētās Trīsvienības ikona, ko radījis svētais Andrejs Rubļovs, tāpat eksistē Dievs.”⁶⁹⁸ Lūk, attēla spēks un mākslas nozīme.

⁶⁹⁶ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books, p. 229.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁹⁸ Florensky, Pavel. (1996) *Iconostasis*, NY: St. Vladimir’s Seminary press, p. 68.



Vecās Deribas Trejādība
Andrejs Rubļovs, 1425–1427

KOPSAVILKUMS UN SECINĀJUMI

Kā norādīts darba sākumā, šis pētījums nav par mākslu vai mūsdienu kultūras kritika, bet perspektīvu izgaismojums, kurās cilvēks meklē jēgu – atklāj un rada savu tēlu. Rietumu tradīcijas t. s. *kopernikāniskais* pavērsiens no metafiziskā un teoloģiskā uz fizisko un sekulāro pasaules skatījumu tiek aplūkots kā cilvēka skatiena perspektīvas maiņa, kas ir pamatā tradīcijas inversijai no t. s. *apofātisma* uz *katafātismu* – no grieķu kopības uz Rietumu individuālisma režīmu, kas nevis sākas, bet piepildās apgaismībā un modernitātē, un kā cilvēka un kultūras liberalizācijai attīstoties līdz mūsdienām. Šo revolūciju uzskatāmi simbolizē perspektīvas lietojums mākslā, kur apvērsta un tiešā perspektīva veido divas pretējas telpas un būtībā ietver visas cilvēka un pasaules attiecību revolūcijas, kuras definē modernitātes pasauli – astronomisko, reliģisko, zinātnisko, filozofisko, politisko u. c. Darbā centrālā ir t. s. 'estētiskā revolūcija' jeb (post)modernisms kā modernitātes kritika un tradīcijas pārskatīšana, un tās izpausmes (post)modernisma mākslā, simbolizējot cilvēka un kultūras liberalizācijas laikmetu.

Diskusijas centrā izvirzās jautājums par Rietumu tradīcijas sākotni un Platona filozofijas lasījums filozofiskās estētikas perspektīvā – jautājums par mimēzi, kas ietver attēla un vārda attiecības jau kopš mitoloģiskās dzejas un alu sienu zīmējumiem. Kristoss Janara grieķu kultūru parāda kā apofātisko paradigmu – Platona ikonoloģijā mimēze ir ontoloģiska attēla un vārda kā *pathos* un *logos* saskaņotība ar Ideju sfēru, kas ļauj tuvoties realitātei (Alas alegorija). Realitāte kā patiesība (*aletheia*) atklājas, izejot no tumsas gaismā sokrātiski erotiskajā *kalokagathos* kā 'dzemdinašanā skaistajā'.⁶⁹⁹ Kā parādīts 2. nodaļā, Platona ontoloģijas estētiskās nostādnes hermeneitiski piepildās kristietībā, kur eksistences likums atklājas Kristū kā cilvēka prototipā – Dieva attēlā un iemiesotā Vārdā (*pathos* un *logos* metafiziskā saskaņotībā) un cilvēkā kā personā (*prosopon*) – Dieva tēlā (*eikon*).

Apofātisms kā metafiziskā perspektīva ietver negatīvu, vārdos neizsakāmu un prātā neietveramu, tēlainu skatījumu uz pasauli un cilvēku. To simbolizē grieķu mākslas abstrakcija un Bizantijas ikonai raksturīgais apvērsta perspektīvas attēlojums, kas rada neviendabīgu, komunikatīvu attiecību telpu – sin-estētisku pieredzi, kas atklāj realitātes daudzdimensionalitāti kā neskaidru garīgās pasaules spoguļi, kur neredzamajam ir tikpat liela nozīme, kā redzamajam.

Katafātisms kā pozitīvs pasaules skatījums veidojas līdz ar sholastiku, kad jautājums par realitāti no personu kopienas pārvirzās uz indivīdu (lat. *individuum*, gr. *atomikó*, *ατομικό*), un patiesība tiek izprasta kā intelekta saskaņa ar ārējo pasauli. Katafātiskā teoloģija priekšroku dod vārdam, nevis attēlam, un tradicionālā ontoloģiskā mimēzes saskaņotība sairst. Kanta filozofija apkopo modernitātes filozofiski teoloģisko situāciju, estētiskajā pavērsienā

⁶⁹⁹ Plato, *Symposium*, 206e. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0174%3Atext%3DSym.%3Asection%3D206e> (30.04.2024.)

nošķirot *logos* un *pathos* kā skaisto un cildeno, un piešķirot autonomu statusu tam, kam nav jēdziena – estētiskajam. Modernitāte konstruē *objektīvu* pasaules uztveri, kur metafiziskā dimensija – Dievs no realitātes kļūst par Ideju. Estētiskais kļūst par modernitātes pieredzes un pasaules izziņas horizontu kā realitātes reprezentācija un mimēze tiek sakārtota kategorijās – Platona Ala simboliski tiek aizvērtā. Katafātisms mākslā tiecas uz realitātes reprezentāciju, pozitīvi attēlojot objektu aptveramā vienotībā, kā tiešās perspektīvas attēlojumā.

Postmodernisms iezīmējas, kad modernitātes katafātismu nomaina t. s. jaunais apofātisms, kas tiecas atbrīvoties no modernitātes reprezentāciju un iluzoro priekšstatu robežām modernisma mākslā, kas pievēršas garīgajai dimensijai, mistiskajam. Nodaļā par t. s. 'avangarda laiku' parādīju, ka modernitātes kritika piepildās modernismā, simbolizējot pārrāvumu no Eiklīda telpas, t. s. tiešās perspektīvas. Mākslās ienāk neredzamais kā 'ceturtā dimensija', kas deformē fotoskatiena konstruēto telpiskumu. Avangarda aizsācēji atbrīvo glezniecisko plakni no iluzorās perspektīvas un sāk izmantot apvērsto perspektīvu, attēlojot dažādas realitātes šķautnes, dinamiku un dziļumu.

Pārvirze no *apofātisma* uz *katafātismu*, no metafiziskās uz zinātnisko pasauli jeb no dievišķā pie estētiskā rada jaunu subjektu – '*homo aestheticus*' kā modernitātes indivīda – *cogito* kritiku, kurš pieprasa subjektīvā leģitimāciju. Tas mākslas autonomiju paradoksāli sasaista ar politisko; modernitātē vienmēr ir klātesošs t. s. postmodernisms kā protests pret modernitātes konstruēto realitāti un telpu, ko katrs no savas pozīcijas kritizē gan Janara, gan Ransjērs. Šis paradokss parādās Ransjēra 'estētiskās revolūcijas' pavērsiena punktos – Herkulesa Torss, foto, reālisma romāna paratakse u. c., attēla un vārda, *pathos* un *logos* dimensijas *neutralizē*, atceļ un provocē jautājumu par reālo, realitāti. Tādējādi, estētiskā revolūcija ir atgriešanās pie Platona mimēzes, brīvas no platoniskās hierarhijas starp attēlu – vīziju kā *pathos*, un tēlu vārdu – ideju kā *logos*, un realitātes tēlainības – vizuālā atbrīvošana no Platona ideālisma, Aristoteļa kategorijām, kristietības (sholastikas) dogmas un modernitātes reprezentācijas, tā ir cilvēka izpausmes brīvība estētiski politiskajā. Ransjēra estētiskais režīms Janara terminos var tikt formulēts kā jaunais apofātisms antirepresentācijas praksēs, kas tiecas atklāt realitātes dažādas dimensijas, akcentējot klātesamības, nepastarpinātības (*immediacy*) aspektu, intensitāti. Izkristalizējas jautājums par neredzamā un neattēlojamā – garīgās realitātes nozīmi, kas pārtop par hiperreālu vizuālās komunikācijas lauku, robeža starp attēlu un realitāti – starp mākslu un dzīvi zūd.

Savietojot postmodernā apofātisma un tradīcijas skatījumus caur perspektīvu simbolismu, redzam, ka abstrakcija, apvērsta perspektīva u. c. antiko mākslu izteiksmes līdzekļi tika dogmatizēti ortodoksālajā ikonogrāfijā – Bizantijas kultūrā, tiem piešķirot teoloģiski antropoloģisku nozīmi, jo ļauj radīt attēlotā prototipa klātbūtni, atceļot estētisko distanci. Tomēr antirepresentācijas māksla, kas izmato šos paņēmienus šodien, darbojas individuālisma režīmā, garīgo iedarbi abstrahējot no cilvēciskās realitātes iemiesotības, metafiziskas un ontoloģijas. Tādējādi postmodernismu var uzlūkot kā modernisma atgriešanos pie

Bizantijas mākslas – ikonogrāfijas motīviem, tikai apvērstā veidā – centrā ir nevis eksistences likums – Dievs, mīlestība, bet cilvēka griba.

Tas apliecina ‘estētiskās revolūcijas’ ontoloģisko raksturu par spīti tās politiskajām vienlīdzības pretenzijām. Uz to norāda arī Ransjēra pievēršanās attēla prototipa un tēla būtības tēmai mākslās – *ikoniskumu*, kas likumsakarīgi ir pārcēlies no ontoloģijas⁷⁰⁰ uz semantiku, un caur ko viņš saista foto un kino attēla ar Veronikas lakata Kristus tēlu (40. lpp.). Šis motīvs parādās Debreija piemērā par Turīnas liķautu (50. lpp.), norādot, ka mūsdienu pragmatiskajā laikmetā nav pazudis t. s. ‘maģiskais skatiens’, kas attēlā ieskata attēlotā *reālu* klātbūtni. Paradigmatisks piemērs attēla *ikoniskumam* semantiskā izpratnē modernismā ir Maļēviča *Melnais kvadrāts*, kas tika izstādīts tradicionālajā svētās ikonas vietā.

Atgriežoties pie Ransjēra un Debreija jautājuma par estētisko politiskā kontekstā un savietojot šo koncepciju *postmoderno apofātismu* ar Janara *apofātisko* perspektīvu, redzams, ka ontoloģisko jautājumu aizklāj politiskais, antropoloģisko – estētiskais, savukārt mākslu – vizuālais, un izmainās sapratne par reālo, patiesību, skaistumu, cilvēku. Turklāt tradīcijas inversija mākslās tiecas atklāt neredzamās pasaules – mistisko, dievišķo, aktualizējot klātesamības, nepastarpinātības (*immediacy*) aspektu, intensitāti, un kultūras liberalizācijas diskursi, ko mākslās pauž *dissensus*, estētisko tiecas saistīt ar politisko. Ransjēra un Debreija koncepcijas ir vērstas uz dihotomiju – attēla un valodas, *pathos* un *logos* u. c., apvēršanu, kultūras simbolisko struktūru atklāšanu un estētiskā pavēršanu politiskajā, kur vizuālais ir vistiešākais ideoloģiju materializēšanas veids – tas pats konstituē vajadzīgo pasauli – tēli brīvā iztēles spēlē komunicē bez jēdziena.⁷⁰¹ Vai ontoloģiskais tiek pakļauts politiskajam?

Diskusijas pamatā ir Ransjēra un Janara Platona lasījumi kā pretējas pasaules uztveres ietver pretējas mimēzes, ontoloģijas un antropoloģijas; viena – personisko citādību attiecībās, otra – autonomo indivīdu, kurš postmodernismā sairst dažādās subjektivācijās – t. s. ‘*homo aestheticus*’ identifikācijās. Ransjēra uzskatā Platona mimēzes izpratne ir *degradējoša*, glezniecību vērtējot zemāk par verbālo diskursu, novedot pie mākslu un politiskām hierarhijām, kur kādas izpausmes tiek vērtētas augstāk par citām, t. i., Ransjēra Platona kritika *nav* politiska, bet drīzāk ontoloģiska, jo estētiskā režīma pamatā ir Platona noraidītās mimēzes atbrīvošana no realitātes hierarhijām un patiesības idejas, pakļaujot to subjektīvajām indivīda vai grupas vajadzībām. Tādējādi mākslas jautājums nav tikai par ētiku vai morāli, bet daudz nopietnāk, tas ir par esamību – ontoloģiju.

Estētiskais režīms ir atgriešanās mītiskajā tēlainībā, no kuras Platona “Valsts” veica pārēju – *no mīta uz logosu*⁷⁰² – filozofijas dzimšanu, kas ietvēra ceļu uz patiesību – realitāti kā

⁷⁰⁰ “Divdesmitajā gadsimtā šo ikonisko izpratni par zināšanām un reprezentāciju filozofiski pētīja divas nozīmīgas personības: krievu filozofs Pāvels Florenskis un grieķu filozofs un teologs Kristoss Janara.” Skat. Foltz, Bruce V. (2019) “Icon and Idol: Representation of the Divine in the Byzantine East”, *Byzantine Incursions on the Borders of Philosophy Contesting the Boundaries of Nature, Art, and Religion*, USA: Springer, p. 171.

⁷⁰¹ Kants, Imanuels (2000) *Spriestspējas Kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zvaigzne ABC.

⁷⁰² Kūlis Rihards, Kūle Maija (1996) *Filosofija*. Rīga: “Burtnieks”.

esamību. Apofātiskā perspektīva parāda šī ceļa anagōgisko būtību Ortodoksālās kristietības ikonogrāfijā, kur Kristus ikona piepilda platonisko mimēzi kā attēla un vārda, *logos* un *pathos* realitāšu totālu metafizisku saskaņošanu, cilvēkam atklājoties kā Dieva tēlam – *eikon*. Turpretim katafātiski attēla *ikoniskums* no ontoloģijas pārvirzās uz semantiku; tas redzams Ransjēra attēla analīzē, kas foto imanentajam spēkam piešķir metafizisku (transcendentālu) nozīmi. Ransjēra aprakstītās ‘estētiskās revolūcijas’ epizodes⁷⁰³ jau Renesansē uzrāda mimēzes nesaskaņotību – vizuālā autonomiju no stāsta.

Modernitātes ontoloģiskā revolūcija ietver astronomisko, zinātnisko, filozofisko, politisko un estētisko revolūciju, un (post)modernais apofātisms aktualizē jautājumu par dažādām cilvēka eksistences dimensijām – par realitāti. Antropoloģisko dimensiju no mūžības tēla pārvirzot uz sociālpolitiskiem tēlojumiem, mākslas tiek reducētas uz tīru izpausmi, cilvēka eksistence uz subjektivācijām, mainās mākslu izpratne un cilvēka tēls. Perspektīvu krustpunktā satiekas (post)modernisms un Bizantijas ikonogrāfija kā modernisms jeb *bizantisms*,⁷⁰⁴ kas uzrāda cilvēka eksistenciālos meklējumus pārvēsturiskā cikliskumā. Jautājums par mākslu slēpj jautājumu par realitāti un dzīvi, ko atklāj (post)modernisma radikālās kustības.

Pāvels Florenskis parādīja, ka t. s. avangarda kustības tiecās sasniegt augstāku mākslas mērķi – pietuvoties garīgajai patiesībai un iedibināt saikni ar dievišķo realitāti, tomēr nesaņematīja tajās garīgu (mimētisku) saskaņotību – mākslinieki 20. gs. vairs nerada ‘realitātes ‘tēlu’, bet tiecas radīt ‘pašu lietu’. Tas sasaucas ar mūsdienu antirepresentācijas prakšu klātesamības, nepastarpinātības (*immediacy*) aspektu, intensitāti, ar 1. nodaļā minētajiem Ransjēra mākslu virzieniem pēc estētiskās revolūcijas (tehnoloģisko/ ideoloģisko un juteklisko/ estētisko: (*) ‘tīro mākslu’, kas ietērpj ideju sajūtāmā formā; (***) mākslu, kas īstenojas, sevi identificējot ar dzīvi⁷⁰⁵).

Florenskis turpretim šādā ietvarā mākslām izvirza trīs ceļus: (*) radīt dabas objektus vai ainavas (ko dara dārznieki un agronomi); (***) radīt neesošas lietas, t. i., mašīnas (ko dara inženieri); (***) radīt lietas bez fiziskas esamības – garīgas, intelektuālas vai virtuālas (“šāds darbs ir sava veida mašīna, bet maģiska mašīna. Tas ir sava veida maģiskas ietekmes ierocis uz realitāti.”⁷⁰⁶) Tas attiecas uz avangarda mākslu kritiku, ko var attiecināt uz mūsdienu estētikas diskursiem. Lai arī modernisma māksla tika atsvabinājusies no Eiklīda telpas, avangardisti atkāpās no garīgās tradīcijas un metafizikas apziņas, riskējot sagraut sabiedrības un kultūras garīgos pamatus – šādas “maģiskas mašīnas”, kuras tiecas tieši ietekmēt cilvēka garīgo realitāti, jau pastāv – tie ir propagandas un maģijas paņēmieni, kas to radītājam nepiešķir mākslinieka, bet burvja statusu. Vai tas ir savietojams ar mākslu, kultūru un cilvēka emancipāciju un personas brīvību, paliek atklāts jautājums.

⁷⁰³ Rancière, Jacques (2013) *Aisthēsis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London: Verso.

⁷⁰⁴ Taroutina, Maria (2018) *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, USA: Pennsylvania State University Press.

⁷⁰⁵ Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Books, 24. lpp.

⁷⁰⁶ Ibid.

Darbā izgaismotās perspektīvas – apofātiskā un katafātiskā, kurās no grieķu filozofijas attīstās Rietumu filozofijas tradīcija, nav tikai ‘dažādas’ – tās ir pretējas, un tāpēc šodien neļauj Rietumu vēsturi skatīt kā progresīvu attīstību vai liberalizāciju. Tādējādi manu pētījumu var uzskatīt par panorāmisku kartogrāfijas mēģinājumu, kurā rast orientierus mūsdienu kultūras ontoloģisko – antropoloģisko un garīgo aspektu tālākai pētniecībai. *Bizantismā* kā minēto perspektīvu krustpunktā simboliski izgaismojas laikmetīgās kultūras antropoloģiskais izaicinājums, kas slēpjas mākslu un estētisko prakšu mēmi uzstādītajā jautājumā par realitāti; tas nav tikai morāls vai ētisks, bet ontoloģisks jautājums – par realitāti un ilūziju, par garīgumu un maldinošu misticismu – par patiesību un meliem. Platona Alas alegorijas caurviju motīvs filozofijas vēsturē joprojām stāsta par pasaules ēnu teātri, no kura cilvēks ir aicināts iziet un atklāt esamības apofātisko horizontu viņā pašā.



BIBLIOGRĀFIJA

1. Ābels, Ginters (2015) *Kas cilvēku padara neatkārtojamu?*, tulk. R. Kūlis, Rīga: FSI.
2. Agambens, Džordžo (2021) *Kapitālisms kā reliģija*, tulk. J. Freijs, Rīga: Bolderāja.
3. Agambens, Džordžo (2020) *Esejas*. Rīga: LMC.
4. Arendt, Hannah (1998) *The human condition*. US: University of Chicago Press.
5. Aristotelis (2008) *Poētika*, Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
6. Aristotelis (2023) *Runas māksla – rētorika*, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
7. Augustīns (2008) *Atzišanās*, Rīga: Liepnieks & Rītups.
8. St. Augustine (1999) *The Fathers of the Church. Eighty-three Different Questions*, trans. Mosher. D., USA: Catholic University of America Press.
9. Antonova, Clemena (2010) *Space, Time, and Presence in the Icon, Seeing the World with the Eyes of God*, Ashgate Publishing Limited.
10. Badiou, Alain (2012) *L'aventure de la philosophie française*, Paris: La Fabrique éditions.
11. Badiou, Alain (2005) *Metapolitics*. London: Verso.
12. Barrett, William (1987) *The Death of the Soul. From Descartes to the Computer*, Oxford: Oxford University Press.
13. Barts, Rolāns (2006) *Camera Lucida. Piezīme par fotogrāfiju*, tulk. I. Lapinska, Rīga: LMC.
14. *Bībele* (2017) 1965.g. revidētais teksts ar pielikumiem, Rīga: Latvijas Bībeles biedrība.
15. Barthes, Roland (1977) *Image-Music-Text*, Fontana Press.
16. Baumgarten Alexander Gottlieb (2014) *Metaphysics. A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes and Related Materials*, NY: Bloomsbury Academic.
17. Baumgarten, Alexander Gottlieb (1954) *Reflections on Poetry*. Berkeley: University California Press.
18. Belting, Hans (2001) *An Anthropology of Images*, UK: Princeton University Press.
19. Benjamins, Valters (2005) *Illuminācijas*, tulk. I. Ijabs, Rīga: LMC.
20. Bērks, Pīters (2013) *Kultūru hibriditāte*, tulk. P. Daija, Rīga: Mansards.
21. Bowman, Paul, Stamp Richard, ed. (2011) *Reading Ranciere*, UK: Continuum.
22. Paul Bowman and Richard Stamp, ed. (2011) *Reading Ranciere*, UK: Continuum.
23. Carr, Nicholas (2010) *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. NY: Norton & Company.
24. Cassirer, Ernst (2000, 1963) *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, NY: This Dover edition.
25. Cassirer, Ernst (1955) *The Philosophy of Symbolic Forms. Mythical Form*. New Haven: Yale University Press.
26. Copernicus, Nicolaus (1543) *De Revolutionibus Orbium Coelestium* [On the Revolutions of the Heavenly Spheres]. Norimbergae: apud Ioh. Petreium.
27. Colebrook, Claire (2005) *Philosophy and Post-structuralist Theory. From Kant to Deleuze*, Edinburg University Press.
28. Curtis, Neal, ed. (2010) *The Pictorial Turn*, Taylor & Francis: UK.
29. Danto, Arthur (1998) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press.
30. Debors, Gijs (2017) *Izrādes sabiedrība*, tulk. A. Skrābane, Rīga: LMC.
31. Debray, Régis (1992) *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard.

32. Debray, Régis (1996) *Media Manifestos. On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London, Verso.
33. Deranty, Jean-Philippe (2012) *Jacques Ranciere. The Key Concepts*. Acumen: UK.
34. Dekarts, Renē (1987) *Pārruna par metodi*, tulk. V. Zariņš, Rīga: Zvaigzne ABC.
35. Descartes, René (2010) *Dioptrics. The Cambridge Descartes Lexicon*, ed. Larry Nolan, Cambridge: Cambridge University Press.
36. Descartes, René (1979) *Le Monde, ou Traite de la lumiere*. Transl. M. S.Mahoney. NY: Abaris Books.
37. Eko, Umberto (2008) *Neglītuma vēsture*, Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
38. Eko, Umberto (2009) *Skaistuma vēsture*, Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
39. Eliade, Mirča (1996) *Sakrālais un profānais*, Rīga: Minerva.
40. Eliade, Mircea (1987) *The Sacred & The Profane. The Nature of Religion*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
41. Endzelīns Jānis (1934) *Svešvārdu vārdnīca*, Rīga: A. Gulbis.
42. Ferry, Luc (1993) *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, The University of Chicago Press: Chicago.
43. Flam, Jack (1995) *Matisse on Art*, NY: E.P. Dutton
44. Florensky, Pavel (1996) *Iconostasis*, NY: St. Vladimir's Seminary press.
45. Florensky, Pavel (2002) *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, UK: Reaktion Book.
46. Florensky, Pavel (2004) *The Pillar and Ground of the Truth. An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters*, Princeton University Press.
47. Флоренский, Павел (1993) *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, Москва: «Прогресс».
48. Freiberga, Elga (2000) *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*, Rīga: Zvaigzne ABC.
49. Freiberga, Elga (2016) *Starp reālo un imagināro*. Sast. I. Gubenko, Rīga: LU FSI.
50. Freids, Zigmunds (2000) *Īgnums kultūrā*, tulk. I. Šuvajevs, Rīga: Zvaigzne ABC.
51. Fuko, Mišels (2015) *Šī nav pīpe*, tulk. M. Rubene, Rīga: LMC.
52. Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*, NY: Free Press.
53. Foltz, Bruce (2019), *Byzantine Incursions on the Borders of Philosophy Contesting the Boundaries of Nature, Art, and Religion*, USA: Springer.
54. Constas, Maximos (2014) *The Art of Seeing. Paradox and Perception in Orthodox Iconography*, Sebastian Press.
55. Gadamer Hanss-Georgs (2002) *Skaistā aktualitāte. Māksla kā spēle simbols un svētki*, Zvaigzne: Rīga.
56. Gadamer, Hanss-Georgs (1999) *Patiesība un metode*, tulk. I. Šuvajevs, Rīga: Jumava.
57. Gadamer, Hans-Georg (2016) *The Beginning of Philosophy*, UK: Bloomsbury.
58. Gadamer, Hans Georg (1980) *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, tr.. P. C. Smith, New Haven&London: Yale University Press.
59. Gombrich, E.H. (1951) *The Story of Art*, NY: Phaidon Press.
60. Goodman, Nelson (1968) *Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols*, USA: The Bobbs Merrill Company.
61. Habermas, Jürgen (2008) *Between Naturalism and Religion: Philosophical Essays*.
62. Hallward, Peter, Rockhill Gabriel, ed. (2009) *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press.
63. Heidegers Martins (2023) *Pieci raksti par patiesību un "humānismu"*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Intelekt.
64. Heidegers Martins (2022) *Malkasceļi*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Intelekt.
65. Hoknijs, Deivids, Geifords, Mārtins (2017) *Attēlu vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.

66. Hockney, David (2001) *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. UK: Viking Studio.
67. Honderich, Ted (2005) *The Oxford Companion to Philosophy, New Edition*, UK: Oxford University press.
68. Horkheimers. Makss, Adorno, Teodors V. (2009) *Apgaismības dialektika. Filosofiski fragmenti*, tulk. I. Ījabs, Rīga: LMC.
69. Kants, Imanuels (1988) *Praktiskā prāta kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zvaigzne.
70. Kants, Imanuels (1987) *Tīrā prāta kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zvaigzne.
71. Kants, Imanuels (2000) *Spiestspējas kritika*, tulk. R. Kūlis, Rīga: Zvaigzne.
72. Kants, Imanuels (2005) *Kas ir apgaismība?*, tulk. I. Šuvajevs, Rīga: Zvaigzne.
73. Kastiljo, Monika (2016) *Eiropas apgaismības liktenis*, tulk. I. Šuvajevs, Rīga: FSI.
74. Kūle, Maija (2016) *Jābūtības vārdi. Etīdes par zināšanām un vērtībām mūsdienu Latvijā*, Rīga: LU FSI.
75. Kūlis, Māris (2021) *Finis Veritatis? Par patiesību un meliem*. Rīga, LU FSI.
76. Kūlis Rihards, Kūle Maija (1996) *Filosofija*. Rīga: "Burtnieks".
77. Lapinska, Ieva (2012) *Identitāte un citādība*. Sast. I. Gubenko, Rīga: LU FSI.
78. Levin, David Michael. (1987) *The Opening of Vision: Levin: Nihilism and the Postmodern Situation*, NY: Routledge.
79. Levin, David Michael. (1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press.
80. Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S., & McKenzie, R. (1996). *A Greek-English Lexicon* (9th ed.). Oxford: Clarendon Press.
81. Liotārs, Žans Fransuā (2008) *Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām*. tulk. I. Lapinska, Rīga: LMC.
82. Lossky, Vladimir (1975) *In the Image and Likeness of God*, NY: St. Vladimir's Seminary Press.
83. Lyotard, Jean-Francois (1983) *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
84. Kasīrers, Ernsts (1997) *Apcerējums par cilvēku. Ievads kultūras filozofijā*, tulk. S. Rutmane, A. Siltāne, Rīga: Intelekts.
85. McIntyre, Lee (2018) *Post-Truth*. The MIT Press.
86. Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. London: University of Chicago Press.
87. Mitchell, W. J. T. (2005) *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
88. Merlo-Pontī, Moriss (2007) *Acs un gars*, tulk. M. Rubene, Rīga: LMC.
89. Nietzsche, Friedrich. (1974) *The Gay Science. With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*, trans. W. Kaufmann, New York: Vintage Books.
90. Ostups, Artis Red. (2021) *Manifests. No futūrisma līdz mūsdienām*, Rīga: Neputns.
91. Ouspensky, Leonid (1992) *Theology of the Icon I*, tr. A. Gythiel, NY: St. Vladimir's Seminary Press.
92. Ouspensky, Leonid (1992) *Theology of the Icon II*, tr. A. Gythiel, NY: St. Vladimir's Seminary Press.
93. Platons, *Menons* (1980) *Dzīres*, tulk. Ā. Feldhūns, Rīga: Zvaigzne.
94. Platons. (2023) *Valsts*, tulk. G. Lukstiņš, Rīga: Zvaigzne.
95. Platons. (2015) *Dialogi*, tulk. Ā. Feldhūns, Rīga: Zinātne.
96. Panofsky, Erwin (1939) *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press.

97. Panofsky, Erwin (1957) *Gothic Architecture and Scholasticism*. A Meridian Book
98. Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*. NY: Zone Books.
99. Pyman, Avril (2010) *Pavel Florensky: A Quiet Genius: The Tragic and Extraordinary Life of Russia's Unknown da Vinci*, NY: Continuum.
100. Ransjērs, Žaks (2003) *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC.
101. Ranciēre, Jacques (2003) *Le Destin des images*, Paris: La Fabrique.
102. Ranciēre, Jacques (2007) *The Future of the Image*, tr. G. Elliott, London: Verso.
103. Ranciēre, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, Continuum: UK.
104. Ranciēre, Jacques (2010) *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, UK: Continuum.
105. Ranciēre, Jacques (2009) *The Aesthetic Unconscious*. UK: Polity Press.
106. Ranciēre, Jacques (2013) *Aisthēsis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, tr. Z. Paul, London: Verso.
107. Ranciēre, Jacques (2011) *Mute speech: literature, critical theory, and politics*, Columbia University Press.
108. Ranciēre, Jacques (2009) *The Emancipated Spectator*, UK: Verso.
109. Ricoeur, Paul (2004) *The Rule of Metaphor*, Taylor & Francis Group.
110. Ricoeur, Paul (2016) *Philosophical anthropology*, UK: Polity Press.
111. Rockhill, G., Watts, P., Eds. (2009). *History, Politics, Aesthetics. Jacques Ranciēre*, Duke University Press, UK.
112. Rubene, Māra, sast. (2001) *Homo Aestheticus. No mākslas filozofijas līdz ikdienas dzīves estētikai. Rakstu krājums*, Rīga: Latvijas Estētikas Asociācija.
113. Rubene, Māra (2020) *Da Capo. Filozofiski estētiskas studijas un portretu skices*, Rīga: Al Secco.
114. Rubene, Māra (2010) *Aisthēsis. Mimēsis. Theōria*. Rīga: Al Secco.
115. Rubenis, Andris (2018) *Mīts - Senais un modernais. Senais mīts mūsos un mēs mītiskajā pasaulē*. Rīga: Al Secco.
116. Rubenis, Andris (2017) *Mākslas vēstures priekšvēsture*. Rīga: Al Secco.
117. Rubenis, Andris (2015) *Mākslas vēstures teorijas vēsture. XIX gs. 90. gadi – XX gs. 90. gadi*. Rīga: Al Secco.
118. Rubenis, Andris (2006) *Imanuels Kants. Ķerras stūmēja mēģinājums tuvoties karalim*. Rīga: Minerva.
119. Ryle, Gilbert (1949) "Descartes' Myth", *The Concept of the Mind*. London: Hutchinson.
120. Sartori, Giovanni (1998) *Homo videns. Televisione e post-pensiero*. Rome and Bari: Laterza.
121. Segliņš, Valdis. (2022) *Orākuli antīkajā pasaulē*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds,
122. Schrag, Calvin (1997) *The Self after Postmodernity*, London: Yale University Press.
123. Snell, Bruno (1953) *The Discovery of the Mind: The Greek origins of European Thought*, Oxford: Blackwell.
124. Sontāga, Sūzena (2008) *Par fotogrāfiju*, tulk. I. Kolmane, Rīga: LMC, 2008.
125. Šēlers, Makss. (2008) *Cilvēka novietojums kosmosā*, tulk. I. Šuvajevs, Rīga: Zvaigzne ABC.
126. Šmids, Vilhelms (2001) *Skaista Dzīve. Ievads dzīves mākslā*, tulk. I. Šuvajevs. Rīga: Zvaigzne ABC.
127. Taroutina, Maria (2018) *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*, USA: Pennsylvania State University Press.
128. Taurens, Jānis (2014) *Konceptuālisms Latvijā / Domāšanas priekšnosacījumi*. Rīga: Neputns.
129. Tzara, Tristan (1948) *Picasso et les Chemins de la Connaissance*, Geneva: A. Skira.
130. Larchet, Jean-Claude (2019) *The New Media Epidemic. The Undermining of Society, Family and Our Own Soul*, NY: Holy Trinity Publications, Holy Trinity Monastery.
131. Lawtoo, Nidesh (Ed.) (2022) *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*, Leuven: Leuven University Press.

132. Marshall McLuhan (1994) *Understanding the Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: The MIT Press.
133. Veniamin, Christopher (2013) *The Orthodox understanding of salvation: theosis in Scripture and tradition*, Mount Tabor Publishing.
134. Ware, Timothy (1993) *The Orthodox Church*, UK: Penguin Group.
135. Wild, Jennifer (2015) *The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema, 1900-1923*, California: University of California Press.
136. Winkelmann, Johann (2006), *History of the Art of Antiquity*, tr. H.F. Mallgrave, Los Angeles.
137. Yannaras, Christos (1993) *Postmodern Metaphysics*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press.
138. Yannaras, Christos (2006) *Orthodoxy and the West*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press.
139. Yannaras, Christos (2007) *Person and Eros*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press.
140. Yannaras, Christos (2011) *Relational Ontology*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press.
141. Yannaras, Christos (2013) *Against Religion*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press.
142. Yannaras, Christos (2015) *The Schism in Philosophy*, Brooklyn MA: Holy Cross Orthodox Press.
143. Zizioulas, John (1977, 1985) *Being as Communion*, Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press.
144. Zizioulas, John (2006) *Communion and Otherness. Further Studies in Personhood and the Church*, ed. P. McPartlan, London: T&T clark.

Raksti

145. Balodis, Andrejs (2023) "Ontoloģija. Tēla jēdziens" No: Delēzs Ž. *Kino. Kustībtēls*, tulk. D. Līdumniece, Rīga: Aminori.
146. Bazin, André and Gray, Hugh. (1960) "The Ontology of the Photographic Image", *Film Quarterly*, Summer, 1960, Vol. 13, No. 4, University of California Press.
147. Barts Rolāns (1980) "Fotogrāfijas paradokss" (Fragments no raksta "Fotogrāfiskais ziņojums"), tulk. I. Lapinska, (2012) *Identitāte un citādība*, sast. Gubenko I., Rīga: LU FSI.
148. Curtis, Neal (2011) "The Three Realms in the Activity of the Image", *Social Research*, Vol. 78, No. 4, *The Image* (Winter), The John Hopkins University Press.
149. Danto, Arthur C. (1984) "The End of Art". *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, NY: Columbia University Press 2005.
150. Debray, Régis (1995) "The Three Ages of Looking", tr. E. Rauth, *Critical Inquiry*, Spring, Vol. 21, No. 3.
151. Debray, Régis (1999) "What is Mediology?", tr. Irvine M.: "Qu'est-ce que la médiologie?", *Le Monde Diplomatique*, August.
152. Freiberga, Elga "Ievainotais skatiens", (2016) *Starp reālo un imagināro*, sast. Gubenko I., LU FSI: Rīga.
153. Freiberga, Elga (2008) "Modernitātes paraloģiskā kritika", Liotārs, Žans Fransuā. Postmodernais stāvoklis. Pārskats par zināšanām, Rīga: LMC.
154. Florenskis, Pāvels. "Par māņticību", *Svētdienas rīts*, 1992. 14. jūn., 28. jūn., 23.aug.
155. Gubenko, Igors (2020) "Attēls starp estētiku un politiku", Ransjērs, Žaks. *Attēlu liktenis*, tulk. V. Berga, Rīga: LMC.
156. Heidegger, Martin (964) "The End of Philosophy and the Task of Thinking", *Martin Heidegger, Basic Writings*, San Francisco, CA: Harper Collins, 1977.
157. Heidegger, Martin (1977) "Science and Reflection". *The Question Concerning Technology and Other Essays*; Garland Publishing.
158. Johnson W. David W. (2022) "Word as image: Gadamer on the unity of word and thing", *Continental Philosophy Review* 55.

159. Kūlis, Māris (2015) "Sensus communis iespējamība – variācijas par Kanta filosofiskajiem meklējumiem", sast. R. Bičevskis, *Kants, Heidegers un dzīvespasaule*, Rīga: LU aģentūra "LU".
160. Kūlis, Māris (2014) "Sensus communis: orākuls vai mehānisms? No retorikas līdz Kantam", *Ziemeļu mags. Johans Georgs Hāmanis*, sast. R. Bičevskis, Rīga: FSI.
161. Moyaert, Paul (2015) "Touching God in His Image", *The Heythrop Journal*, LVI.
162. Mitchell, W. J. T. (1996) "What Do Pictures "Really" Want?" October, Summer, 1996, Vol. 77, The MIN Press.
163. Mitchell, W. J. T. (2009) "The Future of the Image: Rancière's Road Not Taken", *Culture, Theory & Critique*, Taylor & Francis.
164. Parmenides "On Nature", ed. J. Burnet. (1920) *Early Greek Philosophy*, 3rd ed., London: A&C Black.
165. Rancière, Jacques (2009) "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge," *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 1, The University of Chicago Press.
166. McNamara, Andrew & Ross, Toni (2007) "An Interview with Jacques Rancière on Medium Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art", *Australian and New Zealand Journal of Art*, Volume 8, Number 1.
167. Valery, Paul (1964) "Aesthetics", *The Collected Works of Paul Valery*. Vol. 13. Princeton University Press.
168. Verstegen, Ian (2016) "The anti-sign: anti-representationalism in contemporary art theory", *Culture,, Theory and Critique*, vol. 57, No. 2, Taylor&Francis.

Interneta un audiovizuālie materiāli

169. Adamaite, Undīne (2022) VISUKOVIENGRIBI, "Kultūras Diena". https://www.dailesteatris.lv/userfiles/files/publikacijas/ROTKHO_KDi.pdf
170. Aquinas, Thomas St., *Summa Theologicae*. <https://ccel.org/a/aquinas/summa/FP.html#TOC02>
171. Augustine, *Metaphysics*. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0052%3Abook%3D4%3Asection%3D1011b>
172. Bacon, Francis, *Novum Organum*. <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/bacon1620.pdf>
173. Basil the Great, *On Holy Spirit*. https://www.st-philip.net/files/Fitzgerald%20Patristic%20series/Basil-Great_On_the_Holy_Spirit.pdf (01.02.2024)
174. Bognoux, Daniel (1995) *Interview with Régis Debray*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000099675>
175. Conostas, Maximos (2018) "A Tale of Two Trees: Nature and Human Transformation", Holy Cross Greek Orthodox School of Theology, *International Symposium on the Environment, Ecology, Theology, and Human Dignity in the Orthodox Christian Tradition*, Seoul, Korea. https://www.youtube.com/watch?v=3tJTJk_nDDE
176. Conostas, Maximos (2019) "The Meaning of Icons", *Notre Dame Seminary*. <http://www.akensideinstitute.org/catechetical-resources/understanding-icons/>
177. Clement of Alexandria. *Stromata (Στρώματα)* jeb *Dažādības*. <http://www.earlychristianwritings.com/text/clement-stromata-book1.html>
178. Descartes, René *Meditations on First Philosophy*. <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1641.pdf>
179. Deleuze, Gilles. (1987) "What is the Creative Act?" FEMIS film foundation, tr. Charles J. Stivale. https://deleuze.cla.purdue.edu/wp-content/uploads/2021/10/1a-Deleuze-What-Is-A-Creative-Act-English_1.pdf
180. Horace, *Ars Poetica*. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/9175/pg9175-images.html>

181. Manet, Édouard (1864) *The Dead Christ with Angels*. <https://www.manet.org/dead-christ-with-angels.jsp>
182. Ostups, Artis (2017) *Latviešu dzeja pēc postmodernisma: jauna apropriācijas ētika?* https://www.punctummagazine.lv/2017/04/24/latviesu-dzeja-pec-postmodernisma-jauna-apropriācijas-etika/#link_ajs-fn-id_5-9367
183. Rancière, Jacques (2009) *What makes images unacceptable?* <https://countermemorials.blogspot.com/2009/08/what-makes-images-unacceptable.html>
184. Yosceline, Andrew (1995) *Revolution in the Revolution*. <https://www.wired.com/1995/01/debray/>
185. Taurens, Jānis (2019) “Modernisma skices: jēdziena trajektorija dažos tekstos”. <https://www.punctummagazine.lv/2019/06/21/modernisma-skices-jedziena-trajektorija-dazos-tekstos/>
186. Teikmanis Andris, Šuvajevs Igors (2016) *Diskusija par tekstuālā un vizuālā diskursa savstarpējām attiecībām mūsdienu aktualitāšu kontekstā mākslā, kultūrā un politikā*, Rīga, LMA. <https://www.youtube.com/watch?v=LlJgmKpmntw>
187. Vērpe, Kārlis (2015) *Tēla spēks un spēja atbildēt*, Studija Nr. 4. <http://www.studija.lv/?parent=7804>
188. Vērpe, Kārlis (2012) Promocijas darbs *(Re)prezentācija attēlā: pētījums fenomenoloģiskās attēla apziņas koncepcijās*. https://dspace.lu.lv/dspace/bitstream/handle/7/4711/22834-Karlis_Verpe_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y
189. <https://biblehub.com/greek>
190. <https://enciklopedija.lv>
191. <https://iep.utm.edu>
192. <https://plato.stanford.edu>
193. <http://www.perseus.tufts.edu>
194. <https://www.papalencyclicals.net/councils/ecum07.htm>
195. <https://tezaurs.lv>