

Latvijas Universitāte  
Vēstures un Filozofijas fakultāte  
Filozofijas katedra

Kārlis Vērpe:

**(RE)PREZENTĀCIJA ATTĒLĀ:  
PĒTĪJUMS FENOMENOLOĢISKĀS ATTĒLA APZIŅAS  
KONCEPCIJĀS**

Promocijas darbs,  
Izstrādāts filozofijas nozarē, estētikas apakšnozarē

Darba vadītāja:  
Dr. habil. phil. prof. Māra Rubene



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā «Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē».

## SATURS

IEVADS .....	4
1. Promocijas darba tēmas konteksts .....	5
2. Promocijas darba tēma un tās oriģinalitāte (sākotnība un jaunums).....	9
3. Promocijas darba mērķi un uzdevumi.....	16
4. Promocijas darba tēze .....	16
5. Promocijas darba struktūra .....	17
6. Literatūras apskats .....	23
I. IEVADS DARBĀ UZSTĀDĪTAJĀ PROBLĒMĀ, LIETOTAJOS PAMATJĒDZIENOS UN METODOLOĢIJĀ .....	26
1. (Re)prezentācija attēlā: ievadapsvērumi problēmā un pamatjēdzienos .....	26
1.1. Re prezentācija, re-prezentācija, (re)prezentācija.....	26
1.2. Attēls, tēls, bilde, mākslasdarbs, estētika .....	33
2. Attēla apziņas fenomenoloģija: ievadapsvērumi pētījuma perspektīvā un metodoloģijā 40	
2.1. Fenomenoloģiskā metode: radikāls <i>epoche</i> un refleksija, abu neiespējamība un nepieciešamība.....	41
2.2. Attēla apziņa, uztvere, iztēle laikapziņas ietvaros.....	53
II. RE-PREZENTĀCIJA: ATTĒLA APZIŅAS KONCEPCIJAS FENOMENOLOĢIJĀ .....	59
1. Attēlapziņas koncepcija Edmunda Huserla fenomenoloģijā .....	59
1.1. Attēlapziņas trīs momenti: attēls, attēlobjekts un attēlsizēts .....	62
1.2. Attēlobjekta kā šķituma konstituēšanās apziņā .....	66
1.3. Attēlapziņa kā modificēta prezentācija vai perceptīva iztēle .....	71
1.4. Vienvirziena vērstība no attēlobjekta uz attēlsizētu .....	74
2. Attēla iztēles koncepcija Žana Pola Sartra fenomenoloģijā .....	81
2.1. Huserla iztēles fenomenoloģijas kritika darbā "Iztēle" .....	82
2.2. Iztēles pamataspekti darbā "Iztēlotais" .....	85
2.2.1. Attēla matērija kā analogs .....	91
2.2.2. Izziņa, objekta miesa un fundamentālā nepieskaramība .....	94
3. Attēls kā tīri intencionāls priekšmets un skata rekonstrukcija Romāna Ingardena koncepcijā .....	101
3.1. Attēls kā tīri intencionāls priekšmets.....	102
3.2. Attēls kā rekonstruēts skats un priekšmeta viela .....	105
4. Attēls kā neīsta īstenība Eižena Finka fenomenoloģijā .....	113
5. Līdzšinējā pētījuma rezultāti un pāreja uz nākamo darba daļu.....	117
5.1. Apziņas intencionalitāte .....	118
5.2. Atgriešanās pie sākuma un prezence .....	119
5.3. Attēla apziņas priekšmeta Proteja raksturs.....	120
5.4. Pāreja uz nākamo darba daļu .....	121
III. REPREZENTĀCIJA: ATTĒLA KĀ ZĪMES KONCEPCIJAS STARP FENOMENOLOĢIJU UN SEMIOTIKU .....	124
1. Re prezentācija kā apzīmēšana vs re-prezentācija attēlā.....	124
1.1. Attēls kā uztverei tuva zīme .....	124
1.2. Attēlobjekta kā zīmes koncepcija Lamberta Vīzinga attēlteorijā: fenomenoloģijas un semiotikas sintēze? .....	131
1.3. Attēlā redzamais kā lieta vai zīme un attēla simbolisms .....	137
2. (Re)prezentācija attēlā kā (vēlreiz) rādīšana .....	140
2.1. No ilūzijas pie fantoma Vīzinga koncepcijā.....	140
2.2. Palikt pie redzamā: tīri intencionāls priekšmets attēla fenomenā.....	149
2.2.1. Priekšmeta tīrā intencionalitāte un neīstums: attēlobjekts un lieta .....	149
2.2.2. Priekšmeta statīšanas attēlā daudzveidība: no neklātesamības līdz esamībai kur citur.....	153
3. Līdzšinējā pētījuma rezultāti un pāreja uz nākamo darba daļu.....	156

3.1. Attēla zinātne kā stingra zinātne?.....	156
3.2. Attēla fenomens: apziņas intencionalitāte un attēla matērija .....	159
IV. (RE)PREZENTĀCIJA: ATTĒLA MATERIALITĀTES FENOMENOLOĢIJAS SKICE.....	161
1. Attēlapziņas daudzslāņainības aktualizēšanās fenomenoloģiskā iestatījumā .....	161
2. Attēla materialitāte: ķermenis, virsma un viela .....	166
2.1. Ķermenis: attēla fiziskuma nozīme attēlapziņā .....	171
2.2. Virsma: attēls kā logs uz attēlpasauli .....	176
2.2.1. Perspektīvas kritika Ervina Panovska un Morisa Merlo-Pontī pieejās.....	177
2.2.2. Logi uz pasaulēm, kurās neesam .....	181
2.3. Viela: attēlpasaules matērija.....	183
2.3.1. Starp pasaules un attēla vielu.....	184
NOSLĒGUMS .....	187
LITERATŪRA.....	191
PIELIKUMS.....	200

## IEVADS

Nekad iepriekš attēlu pasaule ap mums nav mainījusies tik ātri kā pēdējo gadu laikā, nekad iepriekš mēs neesam bijuši tik daudz dažādu attēlu pasaulu priekšā, un nekad iepriekš veids, kādā attēli tiek producēti, nav mainījies tik fundamentāli. Vēl nepieredzētā pakāpē tik daudzi utopiski pareģojumi ir tik liela skepticisma caurvīti.<sup>1</sup> /Olivers Grau/

Iespējams nekad iepriekš tik bieži un regulāri nav ticis publiski izteikts “nekad iepriekš”, tā uzsverot tagadnes nozīmību un unikalitāti vēstures priekšā. Publicēšanās intensitāte, ātrums, biežums un blīvums arī visdrīzāk ir kas iepriekš vēl neredzēts, tikpat neredzēts kā daudzās un dažādās attēlpasaules. Tādēļ mediju teorētiķa Olivera Grau novērojums var likties negodīgs vai arī par acīmredzamu (pašsaprotamu). Tikpat acīmredzams ir, piemēram, tas, ka esam attēlu ieskauti vai ka attēli ir ietiekušies mūsu ikdienas visintīmākajos mirkļos. Arī šādām līdzīgas atziņas var sastapt attēliem veltītos pētījumos regulāri atkārtojamies vismaz kopš pagājušā gadsimta vidus. Tāda kā mantra, kas nemitīgi skaitīta.

Grau iespējams ir taisnība par izmaiņu pamatīgumu 20. – 21. gadsimtos, par civilizācijas atrašanos pavērsiena punktā, ko varētu apstiprināt kā pārspīlēti jūsmīgas, tā tikpat sakāpināti drūmas nākotnes vīzijas, dažnedažādu utopiju un distopiju drūzma.<sup>2</sup> Liekas gan, ka Grau teiktais sevī ietver ko daudz svarīgāku par laikmeta būtiskuma pakāpes noskaidrošanu. Un tas ir aicinājums notiekošo saprast, savukārt notiekošajā būtisku lomu nu jau ieņem arī attēli un to/tajos radītās pasaules. Turklāt paradoksālā kārtā, neskatoties uz attēlu jauno lomu un būtisko vietu cilvēka pasaulē, tie bieži vien ir līdz apnikumam pašsaprotami (acīmredzami). Tādēļ nav brīnums, ja attēlu domāšanai un saprašanai nepieciešams skaitīt mantras, kas to jaunumu un nepieciešamību par tiem brīnīt spiež atcerēties. Un diezin vai ir pārspīlēta Grau teiktajā skanošā nopietnība, aicinājuma attēlus domāt un saprast svars.

---

<sup>1</sup> Grau, 2003, p. 2

<sup>2</sup> Pievienojos Bernarda Štīglera citētajam Morisa Blanšo atzinumam, ka nevar būt skaidrs, vai pagrieziena punktā esam vai neesam. Ja būtu skaidrs, tad nekāda pagrieziena punkta visdrīzāk nebūtu. (Stiegler, 1998, S. 1)

## 1. Promocijas darba tēmas konteksts

Attēlošanas nozīmību vai aktualitāti Rietumu kultūrā jau uzrāda Platona verdikts gleznotājiem, to neuzņemšana valstī. Ņemot vērā, ka saskaņā ar Platonu jebkura amatnieka veikums, piemēram, atgultne vai galds, ir atgultnes vai galda idejas atdarinājums, tad gleznotājs, kas cenšas šādas lietas gleznot, rada atdarinājumu atdarinājumus un no īstenības valsts iedzīvotājus attālina dubulti. Gleznotājs ir atdarinātājs trešajā pakāpē no īstenības. (Platons, 2001, 174. lpp) Attēla izpratnes ģenēzē Rietumu kultūrā pētnieki kā izšķirošu bieži vien uzsver jau laiku pirms Platona, proti, Veco derību un tajā izteikto aizliegumu attēlot, kurā rodamas saknes turpmākajai mijiedarbībai starp attēla nozīmības atzīšanu un slavināšanu un periodiskiem attēlu grautiņiem.<sup>3</sup> Tāpat jau Renesanse un ģeometriskās perspektīvas izgudrošana ir nepārvērtējams notikums Rietumu attēlošanas paņēmieni, stratēģiju izveidē, bez kā nebūtu iespējams arī kas tāds, ko vācu mākslas teorētiķis Gotfrīds Bēms nodēvē par attēla universalizāciju 19. – 21. gadsimtā. (Boehm, 2008, S. 13)

Kas ar attēla universalizāciju būtu jāsaprot? Līdz ar moderno attēlošanas tehnoloģiju izgudrošanu attēla funkcijas strauji paplašinās ārpus reliģijas un mākslas, kā arī konkrētas žanriskas sfēras (portrets, ainava, klusā daba u.tml.), kuru ietvaros iepriekš ir ticis reglamentēts attēlojamā, attēlot vērtā lauks. Paralēli mākslas transformācijām dažādos modernisma ismos, līdz ar to ne vien atšķirīgu stilu, bet arī sižetu iekļaušanos mākslas pasaules tolerances zonā, tiek novērtēts salīdzinoši nesen izgudroto mediju – kino un fotogrāfijas – potenciāls paplašināt attēlu piedāvātās pieredzes daudzveidību. Kā paradigmatisks piemērs kino sfērā minams režisors Dziga Vertovs (Дзига Вертов), kurš savā darbā “Kino acs” (*Кино-глаз*) (1924) apliecina savdabīgu dokumentālā kino teoriju, kino kā neiestudētas dzīves tvērumu, spējīgu izsekot tās dinamikai un mainībai. Savukārt, fotogrāfijas gadījumā izšķiroši nozīmīga ir amerikāņu fotosecesijas (*Photo-Secession*) metra Alfreda Stiglica (Alfred Stieglitz) darbība (aptuveni no 1891. līdz 1938.), kuras periodu iezīmē pāreja no piktoriālisma (gleznieciskuma) dominances fotogrāfijā uz tai savdabīgā, fotogrāfijas fotogrāfiskā apzināšanu.

Par attēla priekšmetu kļūst teju viss – kā redzamais, tā iepriekš neredzētais. Šajā ziņā slavens piemērs ir 19. gadsimta angļu fotogrāfa Edvarda Mābridža

---

<sup>3</sup> Skat., piemēram, Gotfrīda Bēma eseju “Ikonoklasms: Izdzēšana – atcelšana – negācija”, kurā viņš skata attēla noliegšanas izpausmes modernajā mākslā. (Boehm, 2008, S. 54 – 71)

(Eadweard Muybridge) skrienošā zirga momentuzņēmumi. Tos bija lūdzis pagatavot zirgkopis Lelands Stenforde (Leland Stanford). Būdams kaislīgs zirgkopības literatūras lasītājs, Stenforde gribējis pārlicināties, vai zirga skrējienā patiesi pastāv brīdis, kad visas četras kustoņa kājas neskar zemi, tā kā tas ticis attēlots iepriekš. (Prodger, 2008, p. 968) Mābridža fotogrāfijas ir tikai viens piemērs starp neskaitāmiem, kurā attēls koriģē tehnoloģijas neapbruņotas acs redzējumu vai drīzāk kalpo par tā paplašinājumu. Valtera Benjamina 1931. gadā rakstīto, ka līdz ar fotogrāfiju cilvēks atklāja optiski neapzināto (Benjamin, 2003, S. 50), var papildināt – jaunās attēlošanas tehnoloģijas kā atklāj iepriekš optiski nepieejamo tā arī ļauj vizualizēt iepriekš nevizualizējamo.

Attēla universalizācija nozīmē arī to, ka attēls kļūst par ikdienišķu izteiksmes, zināšanu ieguves, vēstījuma nodošanas vai faktu, ideju, pieredzes tveršanas līdzekli, teju tikpat primāru kā verbālā valoda. Līdzīgi valodai šodien attēls ir dabisks būšanas elements, iekļāvies viselementārākajās un praktiskākajās cilvēka darbībās. Attēls primāri vairs neraisa izbrīnu, lai kādus tehnoloģiskus brīnumus šajā jomā ikgadu nepieredzētu, lai cik ātri tie viens otru nenomainītu.<sup>4</sup> Jaunie attēlu veidi ne vien fundamentāli ietekmē mākslu, bet tie tiek arvien plašāk izmantoti dažādās zinātņu nozarēs – antropoloģijā, etnogrāfijā, medicīnā, psiholoģijā, fizikā utt., kā arī iegūst nozīmīgu lomu ikdienas dzīvē kopumā – tūrismā, reklāmā, ģimenes fotoalbumos, sociālajos tīklos.

Attēla universalizācijas konstatācija norāda uz vēl kādu izšķiroši būtisku faktu – attēlošana vairs nav amata pratēju un attēla vērošana sabiedrības turīgāko slāņu aizbildniecībā. Līdz ar fotogrāfijas izgudrošanu attēlu radīšana, vērošana un iespēja tapt attēlotam kļūst pieejama arvien plašākam sabiedrības lokam. Attēls paplašina iepriekš vien gleznas un spoguļa piedāvātās iespējas sevi redzēt, apskatīt, sevi vizuāli apzināties.

Attēlu straujā izplatība un tā pielietojuma daudzveidība 20. gadsimtā izraisa arvien lielāku nepieciešamību izprast tā uztveres, sapratnes nosacījumus, tā lomu sabiedrībā. Ja kopš 19. gadsimta līdz aptuveni 20. gadsimta vidum tiek apsveikts (vai tieši pretēji – asi kritizēts) jauno attēlošanas tehnoloģiju reālistiskums, to sniegtās

---

<sup>4</sup> Mābridža pirmie zirgu fotouzņēmumi bijusi tā laika sensācija, pūļi esot spietojuši ap veikalu vitrīnām, kuros attēli izlikti, pielūdžēji Mābridžam rakstījuši vēstules no visām debess pusēm. (Prodger, 2008, p. 969)

iespējas redzamības kopēšanā, pat objektīvākas redzamības piedāvāšanā, nekā tā ir pieejama neapbruņotai acij, tad sākot ar 20. gadsimta vidu šī pašsaprotamība zūd. Uzmanība arvien vairāk tiek pievērsta attēla veidojošajam, mediālajam, vēstījumu formējošajam raksturam. (Skat. arī Kemp, 1982, S. 24) Šajā ziņā paradigmatisks ir Maršala Maklūena izteikums, ka pats medijs ir vēstījums, ka tas ievieš fundamentālas izmaiņas cilvēku pašizpratnē, pasaules uztverē; kā paver jaunas iespējas, tā arī var izrādīties bīstams, ja nav pietiekami labi izprasts. (McLuhan, Fiore, 1967) Vai kā nedaudz agrāk, 1927. gadā uzsver ungāru izcelsmes mākslinieks Lāslo Moholī Naģs, tad fotogrāfijas nevis lasītneprātējs būs nākotnes analfabēts. (Nagy, 1927, p. 233) Naģa pareģojums ir attiecināms uz visu mūsdienu plašo attēlošanas veidu spektru.

Naģa teiktais gan ietver vēl kādu iezīmi, kas raksturīga lielai daļai attēla teoriju līdz pat pagājušā gadsimta beigām. Attēla izziņa lielākoties paliek atsevišķu attēlošanas sfēru un veidu analīzes ietvaros – mākslasdarbu, glezniecības, fotogrāfijas, teātra, kino u.c. Turklāt mākslasdarba izpēte vēl arvien saglabā savu prioritāro vietu jautājumu par attēla dabu risināšanā.<sup>5</sup> Diskusijas par vispārējās attēlzinātnes (*Bildwissenschaft*) izveidi vai tās iespējamību aizsākas vien 20. gadsimta nogalē.

Kā vienu no būtiskākajiem šādas kavēšanās iemesliem vairāki teorētiķi min rietumu kultūras izteikto logocentrismu, kas, neskatoties uz bagātu un plašu attēlošanas tradīciju, ir liedzis izstrādāt izvērstas zināšanas par attēla dabu (Boehm, 2008; Mitchell, 1994). Attēlam, atšķirībā no vārda, lielākoties ir tikusi piešķirta pakārtota loma attiecībās ar patiesību, vai pat skatīta kā tai naidīga. Amerikāņu mākslas vēsturnieks un teorētiķis Viliams Mičels 1992. gadā ierosina sarunas par vizuālo pavērsienu (*pictorial turn*). (Mitchell, 1994, p. 11f; skat. vēl Boehm, 2006a, S. 13f; Sachs-Hombach, 2001; Waldenfels, 2005, S. 17f) Kā jau pats nosaukums vēsta, tam ir cieša saistība ar 20. gadsimta vidū pieteikto lingvistisko pavērsienu. Mičela mērķis gan nav uzrādīt lūzumu rietumu domas vēsturē, vienas tradīcijas nomaiņu ar citu, t.i., lingvistiskā pavērsiena norietu un vizuālā laikmeta vai attēla civilizācijas iestāšanos. Pirmkārt, tas būtu pretēji Mičela pozīcijai, jebkāda teorētiska monopola, prioritāras tradīcijas vai metastāsta pieteikšanai. (Mitchell, 1994; Mitchell, 2009) Otrkārt, runas par vizuālā laikmeta iestāšanos un verbālas valodas nozīmes

---

<sup>5</sup> Vārdu 'daba' attiecinājumā uz kādu lietu vai parādību, piemēram, 'attēla daba' darba ietvaros lietošu diezgan brīvi un ar to sapratīšu galvenokārt attiecīgās lietas vai parādības raksturu, pamatīpašības. Jēdziena 'daba' izvēlei pamatā nav kādi dziļāki apsvērumi, piemēram, dabiskā pretnostatījums kulturālajam, tomēr vārds 'daba' neliekas tik pretenciozs kā 'būtība', turklāt saistās ar ikdienas valodas lietojumu.

mazināšanos, pēc Mičela domām, ir tuvredzīgas un pārspīlētas. Ne attēlus pieredzam bez valodas pavadījuma (televīzijā, presē, kino utt.), ne arī tos interpretējam vai saprotam, būdami brīvi no saprastā tveršanas vārdos. (Mitchell, 1994, p. 5) Tāpat Mičels neapgalvo, ka dažādu zinātņu problēmas (piemēram, ģenētikas, socioloģijas u.tml.) tiktu atrisinātas, ja teorētiskās analīzes priekšplānā tiktu izvirzīti zinātnēs lietotie attēli, kā Mičela uzskatus interpretē vācu mākslas teorētiķis Karlheincs Līdekinds (Lüdekind, 2005, S. 130). Iebilsts tiek pret vizualitātes kā izpētes priekšmeta vietu filozofijas tradīcijā, pret to, ka attēls ir ticis pakārtots vārdam – ticis skaidrots kā tāpatīgs vai līdzīgs valodai. Tāpat iebilsts tiek nevis pret to, ka zinātnes nepietiekami izmantotu attēlus to pētniecībā, bet ka tās tos izmanto kā līdzekļus, neizjautājot paša attēla raksturu, tā izziņas potenciālu, sniegtās iespējas un ierobežojumus.<sup>6</sup>

Pēdējie divdesmit gadi ir strauji izmainījuši Mičela konstatēto situāciju. Kā filozofijā, tā arī dažādās zinātņu nozarēs – piemēram, antropoloģijā un etnogrāfijā, attēls ir kļuvis par centrālu pētniecības priekšmetu, ne vien instrumentu. Tomēr jautājums „Kas ir attēls?” un līdz ar to jautājums par attēla teoriju, vienotu attēlzinātni vēl arvien atrodas karstu diskusiju krustpunktā.

Viena no būtiskākajām problēmām saistās ar to, cik plašs varētu būt šīs zinātnes pētniecības lauks. Vai būs runa tikai par attēliem kā materiālām lietām, vai turklāt arī mentāliem, literāriem attēliem, metaforām. Piemēram, Mičels attēlu nenostāda iepretim valodai, bet gan pēta tēla veidošanas nosacījumus abās. Attēlu teorija (*picture theory*) saskaņā ar Mičelu tādējādi nav teorija tikai par attēliem, bet gan vizualitātes, tēlveides pētniecība jebkurā cilvēka izpausmē, arī verbālā valodā. (Mitchell, 1994, p. 5)

Tāpat, piemēram, vācu filozofs Bernhards Valdenfels tēlainību (*Bildlichkeit*) kā cilvēka esamību konstituējošu pamatelementu nošķir no tās atšķirīgām izpausmēm, kuras uzrāda jau tādi vārdi kā priekšstatu tēli (*Vorstellungsbilder*), spoguļattēli, tēlzīmes (*Bildzeichen*), tēlraksti (*Bildschrift*), skaņu tēli (*Klangbilder*), dabiskie un mākslīgie attēli, ikdienas vai mākslas tēli, analogi un digitāli attēli, visu šo attēlu pamatā esošās atšķirīgās pasaules ainas (*Weltbilder*). Ar tēlainību Valdenfels saprot

---

<sup>6</sup> Kā daļēji pamatoti norāda Līdekinds, “Attēls – pretēji valodai – nav modelis, kas mums atļauj labāku vai vismaz jaunu sapratni par visiem iespējamajiem fenomeniem. Tas pats ir fenomens, kuru mēs vēlamies saprast labāk.” (Lüdekind, 2005, S. 131) Līdekindam ir tiesa, ka attēls vēl arvien ir mīklains, tomēr konstatācija labākajā gadījumā paredz, ka mēs ne pārāk skaidri apjēdzam attēla lomu ‘visu iespējamo fenomenu labākā vai vismaz jaunā izpratnē’, nevis to, ka, atšķirībā no valodas tas labākas vai jaunas saprašanas modeļa lomu nepilda.



iztēles fundamentālo lomu cilvēka apziņas un mijiedarbības ar pasauli konstitūcijā.

Tāpēc Valdenfels secina:

“Vienota un visaptveroša attēlzinātne, kas visus šos aspektus apvienotu, izskatās pēc spēcīgā ticībā sakņotas vēlmes vai teorētiska varas darba; jo jebkurai tēlainības vispārināšanai ir jāreķinās ar lērumu iekšējiem un ārējiem nošķirumiem, kuru virzieni ir pavisam atšķirīgi.” (Waldenfels, 2005, S. 18)

## **2. Promocijas darba tēma un tās oriģinalitāte (sākotnība un jaunums)**

Promocijas darbs “(Re)prezentācija attēlā: pētījums fenomenoloģiskās attēla apziņas koncepcijās” veltīts attēla kā reprezentācijas izpratnes izjautāšanai no fenomenoloģiska viedokļa, t.i., viedokļa, kurā tiek analizēta attēla parādīšanās apziņā vai attēla fenomēns. Pētījumu virzošā interese saistās ar centieniem saprast dažādo attēlu fenomēnus vai, vienkāršāk izsakoties, centieniem saprast attēlu redzēšanu, to, ko un kā redzam, kad skatāmies attēlus. Papildus attēla kā reprezentācijas izpratnes fenomenoloģiskai izjautāšanai darbā izsekoju dažādām fenomenoloģiskām attēla apziņas koncepcijām, sākot ar fenomenoloģijas dibinātāja Edmunda Huserla attēlapziņas koncepciju.<sup>7</sup>

Par kādiem tad attēliem darba ietvaros būs runa un kādēļ fenomenoloģiskas attēla apziņas izjautāšana tiek saistīta ar attēla kā reprezentācijas izpratnes izjautāšanu? Turklāt, kādēļ pievērsos tēmas problematizācijai no fenomenoloģijas viedokļa?

Šī pētījuma uzmanības centrā ir vizuāli, materiāli attēli, piemēram, glezna, fotogrāfija, teātra uzvedums, video, kinoattēls, skulptūra, datora ekrānā redzami, imersīvi<sup>8</sup> attēli u.tml.<sup>9</sup> Ar šādu pētījuma priekšmeta ierobežojumu neizvirzu attēlu kā

---

<sup>7</sup> Divu veidu pieraksts – ‘attēla apziņa’ un ‘attēlapziņa’ uzrāda būtiskas atšķirības attēla fenomena izpratnē, par tām konkrētāk darba I, 2.2. nodaļā.

<sup>8</sup> Olivers Grau attēla piedāvāto virtuālo realitāti, imersiju vai iegremdēšanos raksturo sekojoši: “Lielākā tiesa virtuālās realitātes, kas tiek pieredzētas teju pilnībā vizuāli, skatītāju no ārējiem vizuāliem iespaidiem hermētiski izolē. [...] Nolūks ir radīt mākslīgu pasauli, kur attēla telpa ir vienīgā vai [attēls] vismaz aizpilda visu vērotāja redzes lauku. Atšķirībā, piemēram, no freskām, kas veido laicisku un pēctecīgu attēlu secību, šie attēli vērotāju integrē 360 grādu ilūzijas vai imersijas telpā, kur laiks un telpa ir sinhroni.” (Grau, 2003, p. 13) Imersīvu attēlu piemērs mūsdienās ir pie galvas piestiprināta displeja (*head-mounted display*) radītā attēla pasaule acu priekšā. Šādas ‘brilles’ līdzīgi ūdenī niršanas brillēm pilnībā nosedz redzes lauku, līdz ar to skatītājs nokļūst attēla piedāvātajā pasaulē. Disertācijas ietvaros lietošu vārdu ‘imersija’, kaut tas nav veiksmīgākais vārda atveidojums latviešu valodā. Līdz šim veiksmīgāku alternatīvu atradis neesmu.

<sup>9</sup> Darba ietvaros ar vārdu ‘attēls’ lielākoties sapratīšu materiālus attēlus. Ja nozīme mainīsies, izmaiņas uzrādīšu.

īpaši parocīgu tēlainības problemātiskas kopumā risināšanā.<sup>10</sup> Respektīvi, nedomāju, ka attēla apziņas izpētē gūtās atziņas mums varēs sniegt nozīmīgāko atslēgu tēlainības kā tādas izpratnē, ja arī to var tvert kā būtisku pienesumu kopējās problemātikas risināšanā. Kā darbā mēģināšu parādīt, attēla apziņas pārāk vienpusēja pakārtošana iztēlei fenomenoloģijā bieži vien neļauj ieraudzīt tai raksturīgo (piemēram, Žana Pola Sartra koncepcijas gadījumā). Ja arī iztēlei ir fundamentāla loma apziņas konstitūcijā, piemēram, starp iztēlošanos ciet acīm, dienassapņiem vai attēla apziņu pastāv ievērojamas atšķirības. Kā turpinājumā redzēsīm, attēla apziņas cieša sasaistīšana ar iztēli rada problēmas arī iztēles skaidrojumā, par kurām izvērsti runā vācu fenomenologs Eižens Finks darbā “Tagadniskošana un attēls” (Fink 1966).

Tajā pat laikā arī šāds izpētes priekšmeta ierobežojums uz attēliem kā materiālām lietām atraisa veselu rindu jautājumu un prasību pēc nošķirumiem, kas bieži vien attiecas uz diezgan atšķirīgām, savstarpēji attālām pētniecības sfērām.

Kā attēls raksturojams? Vai ir domājamas viena citas izslēdzoša vai vairākas, savstarpēji atšķirīgas, bet vienlīdz ticamas attēla izpratnes, kas var pastāvēt līdzās? Kā attēls attēlo? Kopē, imitē, pārnes, izveido, pārveido? Vai attēls redzamo transformē vai reducē? Vai mēs attēlu ne vien redzam, bet redzam arī attēlā vai drīzāk cauri attēlam? Redzam - uztveram, iztēlojamies vai gan vienu, gan otru? Ja redzam vai iztēlojamies, tad ko? Droši vien lietu starp citām lietām. Tomēr ar ko attēls un attēlā redzamais no šīm citām lietām atšķiras? Kas attēlu padara par attēlu un attēlotu lietu par attēlotu? Tas, ka mēs to tā esam nosaukuši vai šo nosaukumu pārņēmuši? Ka mēs tajā redzam no tā paša atšķirīgu lietu? Mēs tajā redzam vai vien ieskatam, ietēlojam? Mēs redzam vai ieskatam pašu lietu vai vien lietas līdzinieku? Līdzinieku, parādību (*Schein*), spoku, fantomu? Varbūt attēlā redzamais ir ilūzija, burvja triks? Varbūt mēs tikai redzam lietu, kas pēc sena paraduma, vecāku, sabiedrības mācības norāda uz citu, no sevis atšķirīgu lietu, kas attēla vērošanas brīdī nav redzama? Līdzīgi kā ir ar vārdu ‘suns’. Šo burtu savienojumu esam mācījušies saistīt ar noteiktām būtnēm. Turklāt tajā neredzam pašu suni, šis vārds uz suni norāda, norāda prom no sevis. Nosaucot vārdu, tas savā uzskatāmajā materialitātē (skaņā) pazūd, mēs jau esam pie lietas. Tātad, vai attēls rāda vai norāda (prom no sevis)? Kādas lietas attēls (no)rāda?

---

<sup>10</sup> Neskatoties uz to, ka diskusijās par attēlzinašni tās potenciālais izpētes priekšmets netiek identificēts ar attēlu un to veidu daudzveidību, lielā tiesā izdevumu pamatuzmanība tiek pievērsta tieši attēlu, to pieredzes, kultūrvēsturisko nosacījumu, funkciju dažādās zināšanu jomās u.tml. analīzei. Tādējādi liekot domāt, ka tieši attēls tiek paredzēts kā attēlzinašnes pētniecības sfēras centrālais priekšmets. (Skat., piem., Boehm, 2006; Sachs-Hombach, 2001; Sachs-Hombach, 2005)

(Ne)reālas, saveidotas (*fingiert, erdichtet*), (ne)eksistējošas, vien attēlā esošas vai visas minētās? Kādas lietas ir saucamas par attēliem? Vai ceļa zīmes ir attēli līdzās kinofilmām? Vai diagramma, karte, Habla teleskopa sintezētās visuma vizualizācijas, abstrakta glezna, instalācija, aktierspēle visi ir attēli? Kas vieno mākslasdarbus un citus attēlus un kas tos padara atšķirīgus? Kas būtu saprotams ar attēla materialitāti? Vai skulptūra un imersīvs attēls ir vienlīdz materiāli, vai to materialitātes atšķiras?

Uzskaitītie jautājumi var tikt grupēti ap vairākām tēmām, kura katra prasītu atsevišķu un pamatīgu pievēršanos. Par vienu no pētījuma pamatasīm esmu izvēlējis reprezentācijas jēdzienu, jo 20. gadsimtā pieaugošās intereses par attēla dabu centrā ir tieši jautājums par attēla reprezentatīvo raksturu. Piemēram, amerikāņu filozofs Nelsons Gudmens 1968. gadā raksta: „Vai attēls būtu jādēvē par reprezentāciju vai nē, ir daudz nebūtiskāks jautājums nekā varētu likties no šābrīža sīvajām cīņām starp māksliniekiem, kritiķiem un propagandistiem.” (Goodman 1968, 3) Manuprāt, Gudmena izteikums ir emblemātisks divās nozīmēs. No vienas puses, tas apstiprina attēla kā reprezentācijas izpratnes aktualitāti, no otras – ļoti labi uzrāda valdošu pašsaprotamību, kas lielos vilcienos saglabājusies līdz mūsdienām. Lielākoties pašsaprotami un neapšaubāmi ir tas, ka attēls ir reprezentācija.<sup>11</sup>

Šāda pašsaprotamība raksturīga arī to teorētiķu pieejās, kuri savos attēla pētījumos balstās semiotikā. Semiotikas ietvaros attēls tiek skatīts kā zīme vai zīmju sistēma, t.i., reprezentācija vai reprezentāciju sistēma.<sup>12</sup> Semiotiku piesaucu un dažas semiotiskas attēla koncepcijas disertācijā iesaistu divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, semiotika jau kopš strukturālisma uzplaukuma 20. gadsimta vidū ir izrādījusies viena

---

<sup>11</sup> Reprezentācijas jēdzienu savu pētījumu centrā bieži vien uzskatāmi izvirza un tam rūpīgi pievēršas arī citi anglosakšu domātāji, piemēram, Kendals Voltons, Gregors Kjūrijs, Noels Kerols u.c. (Walton 1990; Currie 1995; Carroll 1999). Tai pat laikā visos šajos darbos tiek runāts par to, kādā veidā attēls reprezentē, nevis tiek pārjautāts, kas būtu jāsaprot ar reprezentāciju un vai šī sapratne nepadara attēlu tikai mīklaināku.

<sup>12</sup> Viena no redzamākajām personām diskusijās par attēla zinātnes izveidi, Klauss Zakss-Hombahs attēlu atšķirībā no valodas definē kā uztverei tuvu zīmi (*wahrnehmungsnahe Zeichen*), tādējādi uzsverot kognitīvo aspektu būtiskumu attēla uztverē un sapratnē. Respektīvi, saskaņā ar Zaksu-Hombahu attēla uztveri un sapratni nodrošina gan universāli kognitīvi aspekti, gan konvencijas. Hombahs savā ziņā atgriežas pie Čārlza Sandersa Pīrsa attēla kā ikoniskas zīmes koncepcijas, kurā attēls attēlo uz līdzības pamata un kuru pagājušā gadsimta astoņdesmitajos gados šķietami uz visiem laikiem bija iznīcinājis Umberto Eko, argumentējot, ka attēla uztvere un sapratne ir caur un caur konvencionāla. (Eco, 2002) Ievēribas cienīga ir arī cita vācu semiotiķa, Olivera Šolca, argumentācija. Šolcs atzīst novērojumu, ka mazi bērni, skatoties attēlus, tver pēc tajos redzamajām lietām (Scholz 2004, 42; 45). Tas varētu apstiprināt attēla fundamentālo atšķirību no vārda, to, ka attēls nav zīme. Šolcs iebilst, ka bērns apgūst to, ka attēls ir attēls, zīme, nevis pati lieta. Lai cik lielā mērā semiotiķi neatzītu attēla uztveres savdabību, zīmes koncepcija paliek to pieejas pamats. Disertācijas ietvaros pārskatu, cik lielā mērā un kādā ziņā semiotiska pozīcija ir saskaņojama ar fenomenoloģisku attēla apziņas skaidrojumu.

no populārākajām, izplatītākajām un parocīgākajām pieejām attēlam, tā lomas un funkcijas sabiedrībā saprašanai. Otrkārt, vairāki mūsdienu attēla fenomenologi, tai skaitā Lamberts Vīzings, kura attēla apziņas koncepcijai disertācijā pievērsos, savu argumentāciju veido diskusijā ar semiotisku attēla izpratni. Viens no šīs diskusijas pamatjautājumiem ir par to, vai attēls primāri ir zīme, reprezentācija. Piemēram, Vīzings apgalvo, ka attēls var būt, bet tam nav jābūt zīmei. (Wiesing 2005, 38)

Ja arī semiotiķi bieži vien uzsver, ka viņu pētnieciskā kompetence attiecas uz dažādu zīmju sistēmu apzīmēšanas savdabības pētniecību, semiotikas pamatpostulāts paredz noteiktas konsekvences attēla vērojuma izpratnē.<sup>13</sup> Viena no būtiskākajām konsekvencēm ir krasa opozīcija priekšstatam, ka attēlos mēdzam redzēt to attēlotās lietas. Saskaņā ar semiotiķu uzskatiem attēls ir zīme un tas tiek vienīgi interpretēts kā kādu lietu apzīmējošs. Ja liekas, ka, skatoties attēlos, nav redzamas zīmes, bet gan lietas, tad saskaņā ar semiotiķu uzskatiem tas ir vien zinātnes neizgaismots aizspriedums vai neapzināta ilūzija.

Vīzinga iebildums gan neparedz, ka fenomenoloģijas ietvaros reprezentācijas jēdziens tiktu noliegts, respektīvi tas, ka attēls attēlo kaut ko no sevis atšķirīgu, ka attēla apziņu raksturo divu lietu – attēla un attēlotā – priekšstatīšana. Par to, kas tad attēlā parādās, fenomenologu domas dalās. Tomēr visus vieno atziņa, ka attēlā parādās zīmes nepastarpināts priekšmets un attēla apziņa ir radikāli atšķirīga, piemēram, no vārda vai citas zīmes apziņas.<sup>14</sup> Kā izsakās fenomenoloģijas dibinātājs Edmunds Huserls, attēlā priekšmets parādās „no miesas un asinīm”. (Husserl 1950, 252) Respektīvi, attēls, atšķirībā no vārda, nenorāda prom no sevis, nereprezentē, tas (vēlreiz) rāda (sevī), re-prezentē. Protams, arī fenomenoloģijas apgalvojumi nav viennozīmīgi un ar tiem vēl arvien saistās pietiekami daudz neskaidra, lai būtu pamats jaunam pētījumam. Ja atzīstam to, ka, atšķirībā no valodas, attēlā parādās pati attēlotā lieta, tad kā šo parādību skaidrot? Vai jebkurā lietā, kuru esam parādusi saukt par attēlu, var redzēt no tām atšķirīgas lietas? Vai nepastāv attēli, kuros attēls un attēlotais ir viens un tas pats?

---

<sup>13</sup> Visaptverošu un pedantiski detalizētu ieskatu semiotikas postulātos, vēsturē un līdzšinējos sasniegumos sniedz monumentālais, bilingvālais (vācu, angļu valodās) četrskējumu izdevums ar tikpat monumentālu nosaukumu - “Semiotika. Dabas un kultūras zīmes teorētisko pamatu rokasgrāmata” (Posner *et. al.*, 1997 - 2004.)

<sup>14</sup> Piemēram, Edmunds Huserls runā par attēlobjektu, kurā attēlotā lieta tiek ieskatīta (Husserl 1980); Romāns Ingardens – par attēlu kā tīri intencionālu priekšmetu (Ingarden 1962); Eižens Finks – attēlpasaules un tās nesēja vienību (Fink 1966); Sartrs – objekta iztēli (Sartre 2004).

Uz šīs nodaļas sākumā uzdoto jautājumu – „kāpēc attēla apziņas izjautāšana tiek saistīta ar attēla kā reprezentācijas izpratnes izjautāšanu?” var atbildēt kodolīgi. Tādēļ, ka reprezentācija ir jēdziens, ar ko tradicionāli ir tikusi tvērtā būtiskākā attēla iezīme. Tas, ka, atšķirībā no lielas daļas lietām, attēls pārstāv, norāda uz vai rāda no sevis atšķirīgu lietu. Reprezentēšana ir arī attēla apziņas pamatiezīme, kādu to mēģina aprakstīt fenomenologi.

Otrs nodaļas sākumā uzdotais jautājums tika adresēts izvēlei par labu fenomenoloģiskam viedoklim. Viena no semiotikas un fenomenoloģijas būtiskākajām atšķirībām ir tā, ka pirmajā attēla izjautāšanas pamatā ir postulāts – attēls ir zīme, reprezentācija. Attiecībā pret šo postulātu būtu skatāma jebkura attēla apziņa. Savukārt fenomenoloģijā uzmanība tiek pievērsta tam, kā priekšmets, disertācijas gadījumā – attēls parādās apziņā, uzmanība tiek pievērsta attēla fenomenam. Fenomenoloģijas uzdevums ir šo fenomenu aprakstīt un noskaidrot tā pamatstruktūru, atklāt un formulēt tā parādīšanās pamatu. Fenomenoloģija pretendē atkāpties pie apziņai dotā sfēras, fenomenu nepakļaujot kādiem sākotnējiem, specifiskiem pieņēmumiem vai, pareizāk sakot, jebkurš pieņēmums, arī tāds, kas ir fenomenoloģijas pamatā, tiek pakļauts atkārtotām šaubām un izjautāšanai. Šādas atkāpšanās izpratne ir arī ietverta slavenajā Huserla formulētajā maksimā „pie pašām lietām!” (*zu den Sachen selbst!*), pie lietām tādām, kādas tās pasaulē sastopam, tās apzinoties. Fenomenoloģiska refleksija principā ir nenoslēdzams un nepabeidzams projekts, paralēli tās izpētes priekšmetam, lai kāds tas arī ikreiz nebūtu, fenomenologs izjautā arī savas domas pamatus. Līdz ar to jautājums par attēla apziņas raksturu ir regulāri jāuzdod no sākuma, tas līdzīgi daudziem citiem pamatīgiem jautājumiem savu oriģinalitāti zaudēt nevar, ja vien patiesi tiek uzdots un risināts oriģināli, sākotnēji. Tādēļ darba oriģinalitāte patiesi ir viens no būtiskiem tā pamatotības kritērijiem.

Šī darba uzstādījumam pamatā ir noteikta pētniecības vēsture, itin konkrēta jautāšanas perspektīva. Apzināties darba uzstādījuma perspektīvismu liek pati mūsdienu attēla pētniecības situācija, kuru iepriekš jau īsi ieskicēju. Ja pat neņem vērā attēla izpratnes vēsturi rietumu kultūrā, turklāt daudzās citās, kas ir ne mazāk nozīmīgas un aktuālas, jākonstatē, ka attēla problemātikai veltīto pētījumu daudzums nu jau ir vienas dzīves laikā neapgūstams. Tādēļ pamatots ir jautājums par šī pētījuma nozīmi plašākā kontekstā, ja neņemam vērā attēla problemātikas aktualitāti dažādās pētniecības sfērās. Pretenzijas uz spēju aptvert un pienācīgi izvērtēt kādu pētījumu

kanonu ir ne vien pārgalvīgas, bet tās būtu stipri vien nevērīgas pret teorētisko virzienu, tradīciju daudzumu, to vēsturisko bagātību un daudzveidību. Savukārt pieteikt pētījumu par attēlu, balstoties kādā tradīcijā un izliekoties ka tā ir vienīgā vai pat labākā visu citu starpā, būtu vairāk nekā aprobežoti un akli. Literatūras pieejamība mūsdienās, kā arī publicēšanās intensitātes straujš pieaugums liedz runāt par vienu īsteno attēla izpratnes vēsturi, kur nu vēl tās kanonu. (Kā var zināt, kas ir kanona cienīgs, ja nav un nekad nebūs zināma liela tiesa no domātā un rakstītā?) Tas savukārt liek arī būt piesardzīgam pret attiecīgā pētījumā iegūto atziņu oriģinalitāti (jaunumu), jo pavisam iespējams iepriekšējos gadsimtos, citās kultūrās, citās teorētiskās tradīcijās ir tikušas vai šobrīd tiek formulētas pavisam līdzīgas idejas.

Pētījuma oriģinalitāti – sākotni un jaunumu – var pamatot un saglabāt, pirmkārt, tā konteksta ietvaros, kuros pētījums tiek veikts, konteksta robežas labi apzinoties un uzrādot. Otrkārt, par pētījuma jaunumu stipri vien būtiskāka ir saprašana, jautāšanas un jautājumu risināšanas sākotnīgums, protams, ja saprašana nebalstās apzinātā un slēptā ideju pārņemšanā un atkārtotā, t.i., saprašanas trūkumā. Respektīvi, šī pētījuma ietvaros svarīgi saprast, kā skaidrot attēla apziņu un kādas tālejošākas konsekvences saprastais paredz. Saprast iespējams to pašu, ko jau sapratuši daudzi. Turklāt, ja ko saprot atkārtoti, saprasto tīši nepārņemot un nenoskatot, t.i., nesaprotot, tad tas tikai apliecina pētījuma pamatotību.

Ja vērtē to, cik pamatīgi un plaši līdz šim ir pētīta tieši disertācijas nosaukumā pieteiktā tēma, tad, neskaitot Lamberta Vīzinga salīdzinoši īso ieskatu attēla apziņas fenomenoloģijā (Wiesing, 2005), daudz pamatīgāku pētījumu ir veicis vācu fenomenologs Hanss Reiners Zeps disertācijā „Attēls un epochē: attēlteorijas no Huserla līdz Marionam” (Sepp, 2005). Zepa darbs gan ir veltīts mākslas pieredzes, estētiskā iestatījuma un fenomenoloģiskā epoché saistības analīzei, tādējādi tam arī pakārtojot attēlu daudzveidības spektru. Tas savukārt nosaka Zepa sniegto fenomenoloģisko attēla apziņas teoriju interpretāciju. Kā darbā pamatoju, šī pētījuma robežas ir citādas. Pētījums nav situēts mākslas filozofijas ietvaros, turklāt mani interesē tie attēla aspekti, kas raksturo daudz plašāku attēlu loku. Šāds ierobežojums ir viens no būtiskiem nosacījumiem to autoru izvēlei, kuru koncepcijām disertācijas ietvaros pievērsos. Bez nupat minētajiem darbiem attēla apziņa skatīta vai nu citas

tematikas monogrāfisku pētījumu ietvaros vai arī rakstos, turklāt lielākoties pētnieki pievērsušies atsevišķu filozofu attēla apziņas koncepcijām.<sup>15</sup>

Vērtējot promocijas darba temata oriģinalitāti Latvijas kontekstā, lieki piebilst, ka tieši šāds pētījums šādā perspektīvā līdz šim nav veikts vai (akūti) trūkst, jo nav veikts un (akūti) trūkst arī daudz kas cits. Taču vēl daudz kas cits ir paveikts un latviešu lasītājam par fenomenoloģiskai attēla un ar to saistītu tēmu izpratnei vēltītas literatūras trūkumu sūdzēties nevajadzētu (protams, skatoties salīdzinoši ar attēlam vēltītas zinātniskas literatūras daudzumu, papildināšanās intensitāti Latvijā kopumā). 2010. gadā vien iznākuši divi būtiski darbi: Māras Rubenes rakstu krājums “Aisthēsis. Mimēsis. Theōrija”, kurā rodami Martinam Heidegeram, Morisam Merlo-Pontī, Žanam Likam Nansī, Žakam Deridā un citiem ar fenomenoloģiju saistītiem domātājiem vēltīti un viņu domas kontekstu izgaismojoši pētījumi (Rubene, 2010), un Žanetes Narkēvičas “Iztēle un valodas jaunrade”, kurā rūpīgi izsekots franču filozofa Pola Rikēra iztēles koncepcijai (Narkēviča, 2010).

Kopsavelkot iepriekš teikto, disertācijas oriģinalitāti – sākotnīgumu un jaunumu – pamato trīs apsvērumi:

1. attēla kā reprezentācijas izpratne mūsdienās vēl arvien ir aktuāla un vitāli svarīga problēma, kuras risinājums nosaka, kā tiek skatīta un skaidrota attēla uztvere un sapratne, attēlu un valodu kopīgais un atšķirīgais, attēlu un cilvēku mijiedarbība, kā attēli ietekmē cilvēku paš- un pasaules izpratni utt.;
2. pētījums fenomenoloģiskās attēla apziņas koncepcijās, manuprāt, sniedz iespēju ar svaigu skatu paraudzīties uz attēla izpratni, kuru kopš 20. gadsimta vidus vairāk vai mazāk noteikusi semiotiska attēla izpratne. Promocijas darba mērķis nav noliegt semiotikas panākumus, tieši pretēji – uzrādot fenomenoloģijas priekšrocības un robežas attēla apziņas skaidrošanas iespējās, parādīt arī semiotikas priekšrocības un robežas;
3. fenomenoloģijas metode sniedz iespēju jautājumu par attēlu uzdot pēc iespējas pamatīgi, sākotnēji, savukārt pamatīgums attēlam vēltītos pētījumos mūsdienās ir salīdzinošs retums. Kā jau rakstīju, tas, ka attēls ir reprezentācija, lielākoties ir kas pašsaprotams (acīmredzams). Promocijas darbā apšaubu un izjautāju pašu attēla kā reprezentācijas izpratni.

---

<sup>15</sup> Piemēram, saistībā ar Huserla fenomenoloģiju kopumā Bernet, Kern, Marbach 1989, S. 140–143; laikapziņu – Kortooms, 2002, pp. 10–19; iztēles problemātiku – Volonte, 1997; estētiku – Haardt, 1995; Sartra attēla iztēles koncepciju – Wiesing, 1997.

### 3. Promocijas darba mērķi un uzdevumi

Promocijas darba pamatā ir divi, viens otru papildinoši mērķi:

1. sniegt pamatotu fenomenoloģisku attēla apziņas koncepciju interpretāciju, izgaismojot to pamatpieņēmumus un uzrādot to priekšrocības un robežas;
2. paralēli attēla apziņas izjautāšanai noskaidrot fenomenoloģijas potenciālu, iespējas un robežas attēla apziņas sapratnē.

No minētajiem mērķiem izriet sekojoši uzdevumi:

- sniegt fenomenologu (Edmunda Huserla, Žana Pola Sartra, Romana Ingardena, Eižena Finka, Lamberta Vīzinga) attēla apziņu koncepciju pakāpenisku interpretāciju, izvērtējot attiecīgo koncepciju priekšrocības un robežas;
- parādīt pamatatšķirības starp semiotisku un fenomenoloģisku attēla skaidrojumu;
- pamatot darba tēzi, ka noteiktos attēlos tiek priekšstatītas vai tajos parādās pašas šo attēlu attēlotās lietas;
- piedāvāt skaidrojumu tēzes iezīmētajai attēla apziņai, tam, kā būtu dēvējama lieta, kas attēlā parādās un ar ko tā atšķiras no jebkuras citas lietas;
- piedāvāt no semiotikas atšķirīgu attēla simbolisma skaidrojuma skici;
- piedāvāt shematisku ievadu attēla materialitātes problemātikā un šī koncepta pavērtajās teorētiskajās iespējās.

### 4. Promocijas darba tēze

Promocijas darba pamatā ir sekojoša tēze:

*noteiktos attēlos tiek priekšstatītas to attēlotās lietas vai, citādi sakot, šie attēli (re)prezentē, nevis reprezentē.*

Priedēkli re- lieku iekavās, jo, kā darbā pamatoju, tad re-prezentēšana attēlā nav identificējama ar jebkura attēla vērojumu un raksturo noteiktu apziņas kustību



attēla vērojuma laikā. Kā saprotams, formulētā tēze varētu nebūt attiecināma uz jebkuru lietu, kura varētu tikt dēvēta par attēlu.

Tādēļ tēzes izjautāšanu pavadošais uzdevums būs noskaidrot tās robežas un to, kādiem vārdiem varam raksturot attēlos priekšstatītus priekšmetus, kurus nesauksim par lietām un par kādu reprezentācijas izpratni varam runāt attiecībā uz šiem attēliem.

## 5. Promocijas darba struktūra

Promocijas darba I daļas 1. nodaļa ir veltīta nosaukumā iekļauto pamatjēdzienu ‘reprezentācija’ un ‘attēls’ detalizētākam raksturojumam, kā arī pozicionējumam darba kontekstā. Darbā tiek izšķirtas trīs reprezentācijas izpratnes – reprezentācija, re-reprezentācija un (re)reprezentācija. Ar pirmo saprotot semiotikā lietoto, kā arī piesaucot reprezentācijas problemātiku kopumā, bet otro – fenomenoloģijas ietvaros pārstāvēto. Pamatatšķirība starp abām nozīmēm ir attēla un attēlotā attiecību izpratnē. Ja semiotikā tās tiek skatītas kā ārējas, reprezentācijā īstēni priekšstatīt reprezentēto nav iespējams, tad re-reprezentācija uzrāda citu apziņas kustību – to, ka attēlotais tiek priekšstatīts pašā attēlā, attēls vēlreiz vai no jauna prezentē attēloto. Savukārt ar (re)reprezentācijas jēdzienu vēlos sniegt jau fenomenoloģiskas re-reprezentācijas izpratnes izvērtējumu. Ja jau atzīstam, ka attēla apziņā parādās pats attēlotais priekšmets, tad kā šo parādību skaidrot? Turklāt, vai patiesi attēls no attēlotā ir tik krasi nošķirams, vai nepastāv attēli, kuri ar attēloto mēdz būt vienībā?

I daļas 1. nodaļu noslēgšu ar pievēršanos ‘attēla’ jēdziena rūpīgākai pārdomāšanai un tā nozīmes, kura būs būtiska darba ietvaros, noenkurošanai iepretim tādiem jēdzieniem kā tēls, bilde, mākslasdarbs un estētiskais. Viens no šīs nodaļas pamatmērķiem ir izvērtēt mākslasdarba un citu attēlu pretstatījumu, kas rodams vairākās attēla koncepcijās, tāpat izvērtēt tēla jēdziena izpratni attiecinājumā uz attēlu. Turklāt jau pamatīgāk argumentēšu darbā ieturētās perspektīvas attiecības ar mākslas filozofiju un estētiku. Vārdu bilde, kas ir tiešs vācu vārda ‘Bild’ atveidojums, aktualizēju tamdēļ, ka vācu valodā rodamā nozīme palīdzēs risināt vairākas ar attēla apziņu saistītas problēmas darba turpinājumā.

I daļas 2.1. apakšnodaļā jau grodāk izstrādāšu fenomenoloģiska pētījuma perspektīvu un metodi. Mičela un Bēma konstatācijai, ka attēls līdz 20. gadsimtam nav izpelnījies pienācīgu uzmanību, ir ticis pārlietu reducēts un atvedināts uz valodas

izpratni, var piekrist, tai pat laikā par attēlam veltītu diskusiju daudzveidību, dažādību un plašumu kā semiotikas, tā fenomenoloģijas vēsturē sūdzēties nevar. Arī šajā ziņā pētījums, kas mēģinātu piedāvāt puslīdz monolītu un visus aspektus pārskatošu problemātikas attīstības ainu, stipri vien pārsniegtu šī pētījuma iespējas un robežas.

Huserla piedāvātās fenomenoloģiskās metodes, redukcijas izvērtējumā un norādēs uz to, kā tā tiks saprasta un pielietota darba ietvaros, pievērsīšos Morisa Merlo-Pontī sniegtajai redukcijas interpretācijai. Fenomenoloģijas kontekstā bieži tiek minēta tiek Merlo-Pontī atziņa, ka “visbūtiskākais, ko redukcija mums iemāca, ir pilnīgas redukcijas neiespējamība.” (Merleau-Ponty, 2005, p. XV) Respektīvi, pēc Merlo-Pontī domām, fenomenoloģiska redukcija tās radikalitātē, kā to formulējis Huserls, nav izpildāma. Ja arī noteiktos aspektos Merlo-Pontī kritika ir pamatota, darba ietvaros vairākiem Huserla formulētās fenomenoloģiskās redukcijas elementiem palikšu uzticīgs. Viens no tiem ir citu zināšanu sfērā iegūto atziņu neizmantošana par fenomenoloģiskā pētījumā iegūto atziņu pamatu. Respektīvi, citu zināšanu sfēru (piem., semiotikas) ietvaros formulētās atziņas darba gaitā iesaistīšu un ar tām diskutēšu, bet tikai tik lielā mērā, cik tās labāk ļaus saprast fenomenoloģiskās perspektīvas priekšrocības un robežas. Tāpat izmantošu Huserla formulētās redukcijas radikalitātes potenciālu, tā ideālistisko raksturu. Respektīvi, redukcijas tās radikalitātē nerealizējamību neuztveru kā Huserla domas trūkumu, bet gan izaicinājumu un regulatīvu principu.

Darba I daļu noslēgšu ar īsu ieskatu attēla apziņas fenomenoloģiskā izpratnē uztveres, iztēles un laikapziņas kontekstā, lai ievadītu atlikušajos darbā lietotajos pamatjēdzienos. Iztēles, uztveres un attēla savstarpējā saikne ir nākamais tematiskais lauks, kuram rietumu domā ir gara vēsture. Tomēr arī šeit primārais atskaites punkts paliek attēls iepriekš ieskicētajā kontekstā un attēla apziņa. Tādēļ uztveres, iztēles problemātika tiks skatīta vienīgi tik daudz, cik tas nepieciešams jēgpilnai attēla apziņas analīzei, tāpat to papildināšu visa darba gaitā.

Darba II daļā jau tuvāk pievērsīšos Edmunda Huserla, Žana Pola Sartra, Romāna Ingardena un Eižena Finka attēla apziņas fenomenoloģiju izklāstam. Autoru izvēli nosaka vairāki iemesli. Iepriekš minētā norāde, ka pētījums netiek primāri situēts mākslas filozofijas kontekstā, paredz pirmo ierobežojumu. Respektīvi, darba ietvaros tiek skatītas tās fenomenoloģiskās attēla apziņas interpretācijas, kuras ir pietiekami detalizēti izstrādātas vai kurās piedāvātās atziņas palīdz skaidrot pēc iespējas plašu, dažādās dzīves sfērās (ne vien mākslā) izmantotu attēlu spektru.

Otrkārt, darba primārā uzmanība tiek pievērsta fenomenoloģiskām attēla apziņas koncepcijām, kas vairāk vai mazāk turpina Huserla iesākto, vai nu tajā balstās vai arī izmanto Huserla veidoto jēdzienu instrumentāriju, piemēram, runā par attēla apziņu. Var apgalvot, ka minētie autori savā ziņā pārstāv Huserla iedibinātās fenomenoloģijas strāvu fenomenoloģijas kustībā. Tādēļ sava darba ietvaros pamatā nepievēršos otras lielākās figūras fenomenoloģijas vēsturē, Martina Heidegera, filozofijai, gan tādēļ, ka viņa fenomenoloģija vai fundamentālā ontoloģija ir no Huserla pieejas pavisam atšķirīgs projekts, gan arī tādēļ, ka Heidegera filozofijas kontekstā apziņa ir stipri vien nebūtiskāka (nemaz nerunājot par ko tādu kā attēla apziņa). Heidegers ir centrāls attēla izpratnē 20. – 21. gadsimtos, bet viņa devuma un tā interpretācijas pienācīgai izvērtēšanai attēla problemātika būtu jācentrē citādi. Tādēļ arī fenomenoloģija darba ietvaros tiek saprasta nupat iezīmētajā kontekstā, neizslēdzot citas tās izpratnes iespējas.

Disertācijas II daļa ir jau minētā darbam pamatā esošā otrā mērķa – attēla apziņas koncepciju pamatuzstādījumu izpētes – realizācija. Tai pat laikā tajā tiek realizēti citi uzdevumi, kas jau saistās ar pirmo mērķi – fenomenoloģijas potenciāla attēla izziņā noskaidrošana. Viens no daļas pamatuzdevumiem, izklāstot atšķirīgās attēla apziņas koncepcijas, ir uzrādīt fenomenoloģiskās pieejas savdabību un priekšrocības, iespējas attēla fenomenu skaidrot, nereducējot tā savdabību uz tajā nepamatojamiem pieņēmumiem un tai pat laikā rodot jēgpilnu skaidrojumu tam, kādēļ attēlos tiek priekšstatītas lietas. Viena no atbildes pusēm tiks rasta apziņas intencionālajā raksturā. Idejas par apziņas intencionālo dabu pārņemšana no sava skolotāja Fransa Brentano un turpmāka izstrāde ir būtisks Huserla fenomenoloģijas nopelns. Intencionalitāte ir viens no fenomenoloģiju vienojošiem jēdzieniem. Tajā tiek notverts apziņas priekšmetiskais, uz priekšmetu vērstais raksturs. Respektīvi, saskaņā ar Huserlu apziņa lielākoties ir vērstība uz kādu priekšmetu. Vērstība gan neparēdz vienīgi vēršanos, bet turklāt uzrāda apziņas aktīvo, priekšmetu, tā jēgu konstituējošo dabu. Attēla gadījumā apziņa animē tā piedāvāto juteklisko matēriju, krāsās un laukumos priekšstata priekšmetu. Savukārt dažādiem apziņas aktiem ir raksturīgas dažādas intencionalitātes, kas arī nosaka to atšķirību.

Turpmākie fenomenologi, tai skaitā Ingardens, Sartrs un Merlo-Pontī, kritizē Huserlu par esošā reducēšanu uz apziņu, par to, ka apziņa tiek skatīta kā visspēcīga tās priekšmeta radītāja. Ingardens attēlam pievēršas daļēji arī tamdēļ, lai uzrādītu atšķirību starp nepastarpinātā uztverē sastaptu priekšmetu un priekšmetu kā tīri

intencionālu apziņas dotumu. Sartrs savukārt uzsver, ka dažādajos priekšmetu fenomenos ir būtiska ne vien intencionālā atšķirība, bet arī atšķirīgā apziņas aktu matērija, jutekliskais saturs. Attēla materialitātes savdabības izpētē arī paredzu formulēt otru atbildes daļu uz jautājumu par attēla fenomena savdabību. Neskatoties uz kritiku, vismaz attēla apziņas analīzē gan Ingardens, gan Sartrs paliek uzticīgi Huserlam un primāro nozīmi piedēvē apziņas intencionalitātei. Jau fundamentālāku lomu attēla materialitātei attēla fenomenā piešķir Finks, tai pat laikā savu attēla apziņai veltīto pētījumu atstājot nepabeigtu, tādējādi sniedzot vien norādes turpmākām pētījuma iespējām.

Darba III daļā, vēl paliekot attēla apziņas intencionalitātes aspektu pārdomāšanā, atgriezīšos pie atsevišķu semiotisku attēla teoriju apskata. Šāda atkāpe nepieciešama sekojošu iemeslu dēļ. Pirmkārt, kā jau norādīju, šī pētījuma jautājuma uzstādījums sakņojas kopš pagājušā gadsimta vidus aizsākušās un arvien plašākus apmērus ieguvušās diskusijās par attēla dabu, kas izaugušas līdz plaša teorētiku loka diskusijām par attēla zinātnes dibināšanu. Semiotiķi šajās diskusijās ieņem nozīmīgu, varētu teikt pat dominējošu lomu. Turklāt semiotiķu pozīcija nosaka arī argumentāciju, kuru attēla izpētē izstrādā fenomenoloģisku pozīciju pārstāvoši autori mūsdienās. Lambertu Vīzingu pat var skatīt kā vienu no autoriem, kas abas pozīcijas mēģina samierināt vai apvienot. III daļas 1.1. apakšnodaļā sniegšu īsu ieskatu to autoru pamatargumentācijā, ar kuriem diskutē Vīzings, primāri vācu filozofa Klauza Zaksa-Hombaha attēla kā uztverei tuvas zīmes koncepciju, kuru jau detalizētāk izvērsē semiotiķis Bereizs Blanke. Zaksa-Hombaha formulētais koncepts ir nozīmīgs ar to, ka tajā tiek mazināta konvencijas loma attēlu interpretācijā un sapratnē, liela tiesa tiek tomēr piedēvēta kognitīvu procesu veikumam, kas nav kultūrrelatīvs. Tai pat laikā Zakss-Hombahs uzstāj uz attēla kā zīmes primāru interpretāciju.

Vīzings Zaksam-Hombaham iebilst, norādot, ka attēls var būt, bet tam nav jābūt zīmei. Tādēļ turpmākajās nodaļās (1.2. – 2.1.), pievērsoties diviem Vīzinga koncepcijā rodamiem attēla skaidrojumiem, pārdomāšu to, cik lielā mērā semiotiskas un fenomenoloģiskas pieejas ir nesamierināmas vai tieši pretēji, to kompetences sfēras nepārklājas un var viena otru papildināt. Vīzings, no vienas puses, izmantodams Huserla veidoto attēlobjekta jēdzienu, izstrādā attēla semiotisku koncepciju, kurā attēlobjekts reprezentē ko no tā atšķirīgu, attēlā īsteni nepriekšstatītu. Tai pat laikā vācu fenomenologs piedāvā arī attēla kā fantoma izpratni, jau pietuvojoties uzskatam, ka attēlā tiek priekšstatīta pati lieta, kuru gan iezīmē spokam

līdzīgs, neīstens, vien šķituma raksturs. Abas Vīzinga piedāvātās izpratnes, manuprāt, ir pretrunā.

Pretrunai nepievērsos, lai Vīzinga pozīciju kritizētu, bet gan tāpēc, ka, manuprāt, tā trāpīgi uzrāda iemeslus, kas semiotisku un fenomenoloģisku pieeju liedz skatīt drīzāk kā savstarpēji papildinošas, nevis izslēdzošas. Tādēļ III daļas 1.3. apakšnodaļā piedāvāju attēla simbolisma izpratni, kas atšķiras no semiotiska reprezentācijas skaidrojuma un ir rodama jau Huserla manuskriptos. Tāpat precizēšu interpretācijas jēdziena attiecinājumu uz attēla apziņu. Respektīvi, attēla apziņu var skaidrot kā savdabīgu interpretāciju, bet tā nav pretrunā ar priekšmeta priekšstatīšanu pašā attēlā. Jau saskaņā ar Huserlu apziņa, pateicoties tās intencionalitātes ikreizējai savdabībai, priekšmetu savā ziņā interpretē, to veido, apvelta ar noteiktu jēgu, iesaista noteiktās saiknēs ar citām pasaulē esošām vai vien iztēlotām lietām. Tai pat laikā šādi interpretēts priekšmets visos tā jēgas aspektos parādās apziņā, nevis funkcionē kā zīme īstēni nepriekšstatītiem jēgas aspektiem. Attēla apziņā priekšmets bieži vien tiek priekšstatīts līdzīgi kā nepastarpinātā uztverē. Ja arī tā prezenci, klātesamību caurvij īstēni neklātesošais, tad tomēr šī parādīšanās atšķiras no apziņas, kurā noris kustība no viena priekšmeta pie otra, kā tas ir zīmes apziņā.

III, 2.2. apakšnodaļā atgriezīšos pie Romāna Ingardena formulētās attēla kā tīri intencionāla priekšmeta koncepcijas. Gan tādēļ, lai izbēgtu no Vīzinga piedāvātā 'fantoma' ietvertajām nozīmēm un attēla apziņā priekšstatīto nereducētu uz spokainu parādību, gan arī tamdēļ, ka Ingardena veidotais jēdziens, manuprāt, ir plašāks un aptver tās nozīmes, kuras uzrāda attēlobjekta un lietas jēdzieni, radot iespēju palikt pie prezences, prezentācijas izpratnes. Respektīvi tā, ka lielākoties attēla apziņā mēs paliekam pie tajā priekšstatītā.

Kā iepriekš jau norādīju, darba II un III daļās veiktais pētījums lielākoties paliek attēla apziņas intencionālās savdabības aprakstīšanā un noskaidrošanā, periodiski uzrādot un pakavējoties pie šāda skaidrojuma trūkumiem. Kā savās, Huserla iztēles koncepcijai veltītajās pārdomās uzsver Sartrs, dažādu apziņas aktu intencionālās savdabības noskaidrošana tomēr nesniedz pietiekamu atbildi tam, kādēļ gan šie akti un to priekšmeti ir atšķirīgi un kādēļ tie pamatā tādi pastāv. Ja jau tas, kā priekšmets apziņā parādās, ir atvedināms vienīgi uz apziņas aktivitāti, kādēļ pie labākās gribas iztēlotu priekšmetu nevaram priekšstatīt kā uztvertu, t.i., mēs to neuztveram. Tāpat uztvertu priekšmetu nav iespējams priekšstatīt, kā iztēlojoties ciet acīm. Līdz ar to Sartrs secina, ka nozīmīgu lomu fenomenu atšķirībā ieņem arī

attiecīgo apziņas aktu matērija vai jutekliskais saturs. Respektīvi, tas, kas tiks priekšstatīts kā attēls, ir atkarīgs arī no pašu lietu savdabības, nevis tikai apziņas.

Attēla materialitāte ir darbu noslēdzošās, IV daļas pamattēma. Ja arī tā attiecas drīzāk uz attēla savdabību, nevis apziņas aktīvo investīciju attēla jēgas konstituēšanā, fenomenoloģijas ietvaros primāri tiek pievērsta uzmanība attēla fenomenam, tam, kā tas apziņā parādās. Tamdēļ arī par materialitāti tiek runāts kā juteklisko saturu, nevis fizisku materialitāti. No fenomenoloģiskas pozīcijas raugoties, pamatā šāds nošķīrums nav iespējams, jo priekšmets uztverē ir dots tik, cik tas dots jutekliski uzskatāmi (vizuāli redzams, aptaustāms, sagaršojams, sasmaržojams). Līdz ar to no fenomenoloģiskas pozīcijas arī par attēla materialitātes savdabību un lomu dažādu attēlu apziņu nianšu skaidrošanā var runāt, paliekot pie attēla fenomena, tā, kā attēls apziņā parādās, piemēram, redzes psiholoģijas, psihofizioloģijas, attēla semiotikas atziņas piesaucot vien salīdzinājumam vai kontrastam.

IV daļā vēl konkrētāk iezīmēsies fenomenoloģijas kompetences sfēra, tās iespējas un robežas. Daļas 1. nodaļā veikšu nelielu atkāpi, lai atkārtoti pārdomātu „pie lietām pašām!” ietverto nozīmi. Vēlos noskaidrot, cik lielā mērā fenomenoloģija atsedz kādas dabiskas vai normālas būšanas pamatstruktūras, piemēram, cik lielā mērā fenomenoloģiskā pētījumā tiek apjēgtas pamatstruktūras attēlu vērojumiem, kādus tos veicam diendienā. Vai fenomenoloģija drīzāk ne vien atsedz pamatstruktūras, bet arī attiecīgu apziņas aktu potenciālu, kas iepriekš ir bijis ne vien nemanīts, bet arī nav iekļāvies apziņas dzīvē. Šī atkāpe ir būtiska, jo jautājums prasa pēc atbildes, kādā mērā fenomenoloģija pie lietām atgriežas un kādā tās transformē. Jautājums ir būtisks arī dažādu attēla materialitātes aspektu izšķiršanā.

IV, 2. nodaļā piedāvāšu trīs jēdzienus – ķermenis, virsma un viela kā centrālus attēla materialitātes aspektus. Pirmais raksturo attēlu kā fizisku lietu. Piemēram, skulptūras ķermenis ir akmens, gleznas – ierāmēts audekls. Savukārt virsma ir tā attēla daļa, kas pārklājas ar attēlā priekšstatīto. Gleznas gadījumā – krāsām klātā audekla daļa, datora – ekrāns, kino – kinoekrāns. Turpretim ar vielu sapratīšu attēlā priekšstatītā materialitāti. Piemēram, imersīvu attēlu pasaules vizuālo uzskatāmību, krāsainību, telpiskumu, dažādu ķermeņu atrašanos tajā. Ir attēli, kuros minētie elementi nav izšķirami, piemēram, skulptūra. Citiem, izšķiroša ir virsmas un vielas pārklāšanās – glezna. Vēl citu gadījumā var runāt vienīgi par vielu – imersīvi attēli. Attēla pasaules savdabīgā viela, kas vienmēr ir atšķirīga no pasaules materialitātes, kādu pieredzam nepastarpināti, kā mēģināšu parādīt, arī ir attēla pēdējais

atgādinājums par savu attēla dabu. Paralēli dažādo attēla materialitātes aspektu raksturojumam nodaļas ietvaros vēlos jau skaidrāk sistematizēt iepriekšējās daļās vien uzrādīto – to, kādā ziņā attēla materialitāte nodrošina attēlā priekšstatītā savdabību un patstāvību. To, ka attēlā priekšstatīto būtu tuvredzīgi atvedināt un pakārtot nepastarpināti uztvertai pasaulei kā īstenajai, kā īstenajam attēla referentam. Vien šādā pakārtojumā attēlā priekšstatītais iegūst šķituma vai ilūzijas marķējumu. Līdz ar to netiek pamanīts, cik lielā mērā pasaules un dažādo attēlpasaļu pieredze atrodas mijiedarbībā, kur otrās bieži vien var kļūt par īstenākām un mājīgākām par pirmo.

## 6. Literatūras apskats

*I daļa 1. nodaļa.* Ievadapsvērumi darbā lietotajos pamatjēdzienos saistās ar literatūru, kas ir reprezentatīva ievadā raksturotajā promocijas darba tēmas kontekstā. Nelsona Gudmena darbs „Mākslas valodas” (Goodman, 1968) ir centrāls diskusijās par attēla un valodas attiecībām, attēla reprezentatīvo raksturu. Tas vēl arvien kalpo kā par atskaites, tā atsaukšanās avotu gan attēla kā valodas izpratnes pārstāvju, gan arī tās kritiķu darbos. Gudmena koncepcija ir radikāla, līdz ar to ne vien uzrāda vairākus trūkumus, kas raksturīgi semiotiskām attēla teorijām, bet arī skaidrāk ļauj saprast to premisas. Diskusijās par attēla zinātnes veidošanos vācu valodā runājošo areālā Lamberts Vīzings (Wiesing, 1997, 2004, 2005, 2006) izceļas kā viens no krasākajiem attēla simbolteoriju kritiķiem, tāpat ir viens no retajiem, kas aktualizē Edmunda Huserla attēlapziņas koncepciju, tāpat izstrādā fenomenoloģisku attēla teoriju. Viens no redzamākajiem Vīzinga oponentiem ir Klauss Zakss-Hombahs (Sachs-Hombach, 2001), kas tai pat laikā ir arī viens no lielākajiem ar attēla zinātnes ideju saistītu pasākumu, konferenču, publikāciju organizētājiem un izdevējiem Vācijā. Vīzinga un Zaksa-Hombaha diskusijās labi izgaismojas atšķirības starp fenomenoloģisku un semiotisku attēla skaidrojumu.

*I, 2. nodaļa.* Promocijas darbs ir izstrādāts fenomenoloģiskā metodē, līdz ar to šajā apakšnodaļā piedāvāju ieskatu tās izpratnē. Galvenokārt balstos divos Edmunda Huserla darbos - piecu lekciju ciklā “Fenomenoloģijas ideja” (turpmāk šajā nodaļā – ‘lekcijas ’), kuru Huserls 1907. gada pavasarī nolasījis Getingenā (Husserl, 1950a) un 1913. gadā publicētās “Idejas I” (Husserl, 1950). Pirmajā ir atrodams aizsākums fenomenoloģiskās redukcijas formulēšanai, tāpat daudz labāk izsekojama tās genealogija. Labāk nekā “Idejās I”, kas atšķirībā no lekcijām tika publicēts Huserla

dzīves laikā un tajā balstās turpmākā Huserla kritika Ingardena, Sartra, Merlo-Pontī u.c. izpildījumā. Abi minētie darbi saistās arī ar laiku, kurā tapusi lielākā daļa attēlapziņai veltīto Huserla manuskriptu (Husserl, 1980), kas būs primārais avots Huserla koncepcijai veltītajā nodaļā II, 1.

I, 2. nodaļā pievērsīšos Morisa Merlo-Pontī formulētajai transcendentālās redukcijas kritikai (Merleau-Ponty, 2005). Tā kļuvusi par vienu no centrāliem atsaukšanās punktiem Huserla pētniecībā, tai pat laikā skatāma drīzāk kā Huserla projektu turpinoša, ne tik daudz tai oponente. Nākamajā apakšnodaļā 2.2. sniegšu īsu ievadu attēla apziņas izpratnē, laikapziņas, uztveres un iztēles fenomenoloģiska skaidrojuma kontekstā. Šajā nodaļā par pamatavotu izmantoju Eižena Finka disertāciju “Tagadniskošana un attēls” (Fink, 1966), kā uzticīgu un precīzu Huserla teorijas interpretāciju saistībā ar apakšnodaļā skatītajiem jēdzieniem.

*II daļa. 1. nodaļa.* Šīs nodaļas primārais avots ir Huserla manuskripti, kas veltīti attēlapziņai un publicēti 1980. gadā XXIII. Huserliānas sējumā. Piesaistīšu arī “Idejas I” un “Loģiskos pētījumus” (Husserl, 1950), tik lielā mērā, cik tajos ir analizēta attēlapziņa. Kā svarīgāko komentējošo literatūru piesaistu Paolo Volontes darbu “Huserla iztēles teorija” (Volonte, 1997).

*II, 2.* Žana Pola Sartra attēla apziņas vai, viņa filozofijas kontekstā precīzāk izsakoties, attēla iztēles koncepcijai veltītajā nodaļā centrāli būs divi Sartra darbi – “Iztēle” un “Iztēlotais” (Sartre, 1982, 2004). Pirmais tādā mērā, cik tajā sniegts Huserla iztēles teorijas izvērtējums un kritika, otrs, jo tajā Sartrs sniedzis visdetalizētāko attēlu apziņas analīzi un interpretāciju. Tāpat Sartrs šos abus darbus sarakstījis, salīdzinoši cieši sekojot Huserla filozofijas projektam.

*II, 3.* Romāns Ingardens attēla problemātikai ir veltījis salīdzinoši maz uzmanības. Nodaļas centrā būs poļu fenomenologa eseja “Attēls”, kas publicēta eseju krājumā “Mākslas ontoloģijas pētījumi” (Ingarden, 1962). Ņemot vērā, ka Ingardena primārās intereses saistījušās ar literāra mākslasdarba analīzi, tad nodaļas izklāstā papildus piesaistīts darbs “Literārais mākslasdarbs” (Ingarden, 1965). Savukārt, lai labāk izprastu Huserlam adresēto Ingardena kritiku, papildus tiek skatīta arī eseja “Piezīmes par ideālisma-reālisma problēmu” (Ingarden, 1929).

*II, 4.* Eižens Finks savu disertāciju velta attēlapziņas un dažādu citu apziņas aktu izšķiršanai (Fink, 1966), tādējādi, atšķirībā no Huserla arī uzrādot tās fundamentālo atšķirību no iztēles.



*III daļa 1. nodaļa.* Šajā nodaļā atkāpšos no fenomenoloģiska pētījuma virzības un īsi pievērsīšos atsevišķu attēla semiotisku teoriju pamatargumentu izpētei. Par nodaļas pamatliteratūru esmu izvēlējis Klausa Zaksa-Hombaha, Umberto Eko un Bereisa Blankes darbus. Zaksa-Hombaha – jau iepriekš minēto iemeslu dēļ, turklāt viņš izstrādā uztverei tuvas zīmes (*wahrnehmungsnahe Zeichen*) konceptu (Sachs-Hombach, 1999), kas uzrāda atgriešanos pie attēla kā ikoniskas zīmes koncepcijas, kuru asi kritizējis Eko (Eco, 2002). Savukārt Blanke jau detalizētāk izstrādā Zaksa-Hombaha ieviesto jēdzienu (Blanke, 2003). Nodaļas turpinājumā 1.2. – 1.3. pievērsīšos Lamberta Vīzinga attēlobjekta kā zīmes koncepcijai, analizējot viņa pamatdarbu “Mākslīgā prezenca” (Wiesing, 2005).

*III, 2.* Apakšnodaļā 2.1. pievērsīšos attēla kā perfekta fantoma koncepcijai Vīzinga esejā. Turpmākajā daļā atgriezīšos pie Ingardena idejas par attēlu kā tīri intencionālu priekšmetu, balstoties jau iepriekš minētajos darbos.

*IV daļa.* Šajā daļā lielākoties balstīšos iepriekšējā pētījumā, izvēršot attēla materialitātes izpratni. Būtiskākā atkāpe ir pievērsšanās Ervina Panofska un Morisa Merlo-Pontī izstrādātajai lineārās perspektīvas kritikai. Šādu izvēli pamato Panofska darba “Perspektīva kā simboliska forma” (Panofsky, 1991) paradigmatisks raksturs lineārās perspektīvas izpratnē 20. gadsimtā, savukārt Merlo-Pontī kritika ir tikpat nozīmīga fenomenoloģijas kontekstā (Merleau-Ponty, 1973, 2007).

# I. IEVADS DARBĀ UZSTĀDĪTAJĀ PROBLĒMĀ, LIETOTAJOS PAMATJĒDZIENOS UN METODOLOĢIJĀ

## 1. (Re)prezentācija attēlā: ievadapsvērums problēmā un pamatjēdzienos

### 1.1. Reizentācija, re-reizentācija, (re)reizentācija

“Vai attēls būtu jādēvē par reizentāciju vai nē, ir daudz nebūtiskāks jautājums nekā varētu likties no šābrīža sīvajām cīņām starp māksliniekiem, kritiķiem un propagandistiem.”<sup>16</sup>

/Nelsons Gudmens/

Reizentācija ir jēdziens, ap kuru organizēties attēla apziņas izjautāšana šī darba ietvaros. Tāpat tas bijis un ir centrāls diskusijās par attēla dabu, arvien iznācis priekšplānā, diskusiju sīvumam pieaugot. Īpaši jau sākot ar pagājušā gadsimta sešdesmitajiem, septiņdesmitajiem gadiem, Ernsta Gombriha darbu “Māksla un ilūzija”, Rolāna Barta esejām, kas veltītas masu mediju aprītē rodamo attēlu kritikai un ietvertas izdevumos “Mītoloģijas” un “Attēls-mūzika-teksts”, kā arī epigrāfā citēto amerikāņu filozofa Nelsona Gudmena darbu “Mākslas valodas” (Gombrich, 1996; Barthes, 1991, 1977; Goodman, 1968).<sup>17</sup>

Ja jau jēdziens ir (bijis) tik centrāls, kā saprast Gudmena teikto, tajā acīmredzami jaušamo augstprātību pret tiem, kuri dzesē muti, strīdoties par jau sen noskaidrotām lietām? Tā, it kā minētā cīniņa dalībnieki risinātu līdzvērtīgu jautājumu tam, vai zeme ir apaļa.

---

<sup>16</sup> Goodman, 1968, p. 3

<sup>17</sup> Par attēla izpratnes ciltstēviem dažādās tradīcijās tiek godāti citi personāži. Piemēram, amerikāņu estētiķis Dominiks Lopess par attēla reizentācijas teorētiskas izpratnes celmlauzi nosauc Ernstu Gombrihu (Lopes, 1996, p. 8), Gombriha atzinumus un novērojumus slavē un ikoniskas zīmes kritikas pamatā liek arī Umberto Eko (Eco, 2002). Savukārt vācu mākslas zinātnieku un filozofu attēla izpratnes vēstures panteonā parādās pavisam citas personālijas, piemēram, Ebijs Varburgs (Aby Warburg), Ervins Panofskis, Hanss Jonas (Hans Jonas) u.c. (skat., piemēram, vācu mākslas vēsturnieka, antropologa Hansa Beltinga sniegto skici pārrautajiem ceļiem uz vienotu attēlzinātņi (Belting 2001, S. 11 - 57)). Ar šo piezīmi vēlos pateikt vien to, ka disertācijas ietvaros nepretendēju ilūstrēt kādu ‘attēla reizentācijas teorētiskas izpratnes’ vēsturi, jo tā ir stipri vien bagātāka, tradīcijās krāsaināka, nekā šeit iespējams kaut ieskicēt. Turklāt šī daudzveidība nav apvienojama vienotā gultnē vai tiecībā uz kopēju mērķi, teiksim, attēla zinātņi, kas pamatā arī nav nepieciešams, un drīzāk atgādina sākotnes mīta radīšanu. Diskusiju, uz kurām atsaucos, robežas uzrāda autori, kurus darba ietvaros minu. Šo diskusiju apveidi ir saistīti ne vien ar attēla izpratnes, bet arī manu pētniecības interešu pārvietošanās vēsturi.

Manuprāt, Gudmena izteikums ļoti labi uzrāda valdošu pašsaprotamību diskusijās par attēla dabu, kas lielos vilcienos saglabājusies līdz mūsdienām. Lielākoties pašsaprotami un neapšaubāmi ir tas, ka attēls ir reprezentācija. Reti kurš no attēla teorētiķiem rīkojas līdzīgi Gudmenam, kas epigrāfā citēto turpina: “Tomēr reprezentācijas daba pieprasa sākotnēju izpēti jebkurā pētījumā, kas pievēršas simbolu funkcionēšanas veidiem mākslā un ārpus tās.” (Goodman, 1968, p. 3) Respektīvi, Gudmens, atšķirībā no daudziem citiem, uzsākot savu pētījumu, vispirms pajautā, ko ar reprezentāciju, reprezentēšanu saprast, nevis to noskaidrot atstāj lasītāja vai autoritāšu ziņā.

Kā jau darba ievadā norādīju, reprezentācijas jēdzienu savu pētījumu centrā bieži vien uzskatāmi izvirza un tam rūpīgi pievēršas arī citi anglosakšu domātāji, piemēram, Kendals Voltons, Gregors Kjūrijs, Noels Kerols u.c. (Walton, 1990; Currie, 1995; Carroll, 1999). Tai pat laikā minētajos darbos tiek runāts par to, kādā veidā attēls reprezentē, nevis tiek pārjautāts, kas būtu jāsaprot ar reprezentāciju un vai šī sapratne nepadara attēlu tikai mīklaināku. Respektīvi, tiek diskutēts par to, kā attēls reprezentē, nevis to, vai tas reprezentē. Tādēļ pagaidām jautājumu, vai attēls ir reprezentācija, atliekam malā un uzmetam skatu attēla reprezentatīvā rakstura risinājumiem, kas arī sniegs mums pirmās norādes tam, kas šī darba ietvaros ar reprezentāciju tiks saprasts.

Gudmena darbā ietvertais jēdziens ‘valodas’ uzrāda nākamo svarīgo kopsaucēju attēla saprašanas centieniem pēdējā pusgadsimta laikā. Vārdi, simboli, dažādas zīmju sistēmas (piem., žestu, ceļa zīmju u.tml.) reprezentē. Tie reprezentē, pārstāv kaut ko no sevis atšķirīgu. Tas pats šķietami attiecas arī uz attēlu. Tādēļ jautājums par attēla reprezentatīvo dabu bieži vien tiek uzstādīts saistībā ar valodu. Vai attēls ir tāda pati valoda kā verbālā, vai tā ir savdabīga zīmju sistēma starp citām?

Šī jautājuma risināšanā var izdalīt divas nosacītas, opozicionāras teorētiķu frontes, kuras Lamberts Vīzings vienkāršības labad nodēvē par zīmes un uztveres teoriju pieejām (pats sevi pieskaitot otrajām), ar otrajām pamatā domādams fenomenoloģiskas attēla teorijas. (Wiesing, 2005) Vīzinga nošķīrums prasa precizējumu divos aspektos.

Pirmkārt, vairāki autori nav identificējami ar tik krasu kritēriju nošķīrumu, kādu piedāvā Vīzings. Piemēram, analītiskās filozofijas pārstāvis Kendals Voltons apgalvo, ka fotogrāfijā ir redzama pati lieta, ka fotogrāfija ir caurspīdīga (Walton,

1984). Tāpat Rolāns Barts sava semioloģijas perioda esejās, analizējot fotogrāfiju nošķir denotatīvo un konotatīvo nozīmes līmeni, kur ar attēla denotāciju saprot pašu attēlā redzamo objektu, scēnu vai ainavu (Barthes, 1977, p. 17).

Otrkārt, uztveres teoriju jēdziens attiecinājumā uz fenomenoloģiskām attēla teorijām ir problemātisks vismaz divu iemeslu dēļ. Fenomenoloģiskās koncepcijās attēla apziņa nav identificējama ar uztveri, bet gan tiek skaidrota vai nu kā uztveres un iztēles mijiedarbība (Huserls, Vīzings) vai iztēles akts (Sartre), vai arī savdabīgs uztveres veids, kas gan ir fundamentāli atšķirīgs no lietas tiešas uztveres (Ingardens, Finks). Tāpat, kā turpmākajās nodaļās precizēšu, fenomenoloģijas ietvaros ar uztveri nav saprotams kāds objektīvs psihisks process, bet gan savdabīgs apziņas veids, kurā priekšmets tiek statīts atšķirīgi nekā, piemēram, iztēlē vai atmiņā. Tāpēc turpmāk runāšu par fenomenoloģiskām attēla teorijām iepretim zīmes attēla teorijām. Ja ar Vīzinga nošķirumu uzrādītās problēmas ņem vērā, tas ir parocīgs, jo atšķirība starp zīmes un fenomenoloģiskām attēla koncepcijām ir pietiekami ievērojama.

Zīmes teorētiķi apgalvo, ka attēls līdzīgi vārdam ir zīme un reprezentē uz norunas (konvencijas) pamata, respektīvi, tas ir mīts vai naivs aizspriedums, ka attēla uztveri un sapratni nodrošina kāda nepieciešama saikne starp attēlu un attēloto, attēla redzēšanu un objekta tiešu uztveri, ka attēls būtu līdzīgs attēlotajai lietai, ka attēls būtu redzamības kopija. Kodolīgu un diezgan radikālu zīmes definīciju sniedz vācu semiotiķis Maks Benze:

“Zīme ir viss, kas par tādu tiek nosaukts un tikai tas, kas par zīmi tiek nosaukts. Principā jebkas var tikt nosaukts par zīmi. Tas, kas tiek nosaukts par zīmi, pats vairs nav objekts, bet gan attiecība (pret kaut ko, kas var būt objekts).”<sup>18</sup> (Benze, 1967, S. 9)

Benzes teiktais uzrāda zīmes pamataspektus. Pirmkārt, par zīmi kaut kas kļūst vienīgi norunas ceļā – to, ka kāds vārds apzīmēs konkrētu lietu, nosaka noruna, nevis kas cits. Vecāki, mācot bērnam valodu, rāda, ar kādām lietām attiecīgais vārds saistāms, tāpat vēlāk skolā, grāmatās un sabiedroto lokā nemanot tiek apgūtas jaunas valodiskas saiknes un sakarības. Valodas sasaistē ar pasauli nav nekā dabiska vai nepieciešama.

---

<sup>18</sup> Var iebilst, ka semiotikas prezentēšanai šeit izmantoju visai radikālu un novecojušu zīmes koncepciju. Tāpat, piemēram, ne Čārlza Sandersa Pīrsa ikoniskas zīmes koncepcija, ne arī Rolāna Barta agrīnā, semioloģiskā attēla interpretācija nav ar šādu definīciju savietojama. Benzes definīciju izvēlos tādēļ, ka to savā argumentācijā izmanto Vīzings, kritizēdams mūsdienu attēla teorētiķus, kas balstās semiotikā un kognitīvajā psiholoģijā gūtajos atzinumos. Vīzinga izvēle, kā turpmāk mēģināšu parādīt, ir pamatota.

Otrkārt, Benzes teiktais paredz, ka par zīmi var funkcionēt jebkas. Piemēram, suni reprezentē skaņa 'suns', bet pamatā tā varētu būt arī cita skaņa, ja vien latviešu valodā tāda būtu pieņemta, piemēram, 'funs'. Turklāt citās valodās 'suni' apzīmē citādas skaņas – vācu valodā – 'Hund', angļu – 'dog' u.tml. Tāpat zīmes funkciju var pildīt jebkas. Piemēram, grāmata var pildīt izglītības simbola, dators – tehnoloģiskā progresa sasnieguma simbola funkciju. Izglītību gan var simbolizēt arī pūce, bet tehnoloģisko progresu – kosmosa kuģis utt. Līdz ar to zīme pamatā nav neaizvietojama, tās funkciju attiecīgajā kontekstā var pildīt jebkas cits. Piemēram, skaņas 'suns' vietā varētu lietot skaņu 'funs', tāpat draugu var apzīmēt kā viņa fotoportrets, tā arī jebkura cita lieta.

Treškārt, saskaņā ar citēto definīciju, zīme nav patstāvīgs objekts, bet gan apzīmēšanas funkcijas nesējs. Piemēram, ceļazīmei ir būtiski uzvest tikai skatienu, lai zinātu, kas jādara vai ko darīt nedrīkst. Pati zīme savu uzdevumu, funkciju jau veikusi. Šādā situācijā zīme ir būtiska vien tik, cik veiksmīgi tā pilda savu funkciju, nevis kāda tā ir pati par sevi.

Ceturtkārt, zīme paredz vismaz bināras attiecības starp sevi un to, ko tā apzīmē. Zīmes uztveres un saprašanas procesā pastāv divi, savstarpēji atšķirīgi objekti. Piemēram, attēls, ja skaidrots kā zīme, ir kas atšķirīgs no tā, ko tas attēlo. Tās ir divas savstarpēji nošķirtas lietas.

Fenomenologi savukārt aizstāv uzskatu, ka atšķirībā no verbālas valodas vai, piemēram, ceļazīmes, attēlā parādās savā ziņā patstāvīgs priekšmets (uzskati par to, kas un kāds ir šis priekšmets un cik lielā mērā tas ir patstāvīgs, starp fenomenologiem atšķiras). Respektīvi zīmes teorētisks attēla skaidrojums ar dažiem izņēmumiem paredz, ka attēlā nav iespējams redzēt tā attēloto lietu (tās ir divas dažādas lietas), pret ko iebilst fenomenologi. Turklāt, šāds iebildums neparedz iepriekš ieskicētās zīmes teorijas uzrādīto attēla aspektu – konvencionalitātes un nepatstāvības attiecībā pret attēloto – noliegumu visos gadījumos un attēla apziņas aspektos. Tajā pat laikā fenomenologi mēģina uzrādīt attēla reprezentacionālā rakstura pamatošanos ne vien konvencijā, bet arī apziņas dabā.

Nupat ieskicēto opozīciju labi ilustrē abu atšķirīgo teorētisko virzienu pārstāvju izteikumi; viens pieder Žanam-Polam Sartram, otrs – Klausam Zaksam-Hombaham. Sartrs par gleznotāju, kurš attēlo mājas, raksta:

“Bet teiksiet: vai nu gleznotājs ceļ mājas? Tieši tā. Viņš tās ceļ, tas ir, viņš uz sava audekla rada iztēlotu māju, bet ne mājas zīmi. Un tādā veidā parādībā ienākusi māja saglabā īsteno māju neviennozīmību.

Rakstnieks var jūs vadīt un, ja viņš apraksta netīru būdu, viņš tā var parādīt sociālas netaisnības simbolu un jūsos izraisīt nepatiku. Gleznotājs ir mēms. Viņš jums rāda netīru būdu un neko vairāk. Jūs esat brīvi tajā redzēt to, ko vēlaties. Šis mansards nekad nekļūs par posta simbolu; tai vajadzētu būt zīmei, kamēr tā turpretim ir lieta.” (Sartre, 1949, 10)

Zakss-Hombahs atbild:

“Kad [...] Sartrs runā par gleznotāja radītām imaginārām mājām, viņš, manuprāt, metaforiskā valodā neizsaka neko citu kā attēla saturu vai nozīmi.” (Sachs-Hombach, 2001, 18)

Kad Sartrs runā par mājām, kuras gleznotājs ceļ, nebūt nav runa par metaforisku izteikumu. Tieši lietas parādīšanās attēlā ir tas, kas Sartra domu rosina un padara attēla pieredzi tik mīklainu. Runa ir par acīmredzamo, nevis kādu kārtību, kas vien vieglprātīga attēlu skatītāja nepamanīta vai pārprasta. Sartrs nerunā arī par attēla radītu ilūziju, jo priekšmeta priekšstatīšanu attēlā nodrošina arī pati apziņas daba, nevis attēla veidotāja triks.

Savukārt Zaksa-Hombaha iebilde balstās uzskatā, ka attēls līdzīgi valodai apzīmē, norāda uz ko citu, nevis šis cits tajā ir redzams. Attēlā redzamā māja ir zīme un, ja šī zīme ir saprotama, tad pateicoties arī uztveres likumsakarībām, ne tikai apguvei, tomēr šo sapratni neraisa vienīgi attēlā redzamā līdzība reālai mājai, tai mājai, kuru attēls attēlo. Kaut Zakss-Hombahs attēlus sauc par uztverei tuvām zīmēm (*wahrnehmungsnahe Zeichen*) (Sachs-Hombach, 2001, S. 18f), konstatācija, ka attēlā redzama pati lieta, saskaņā ar viņa pieeju, būtu klasificējama vai nu kā pieradums sen apgūtajam vai arī iluzionista triks. Tāpēc Sartra teiktajam līdzīgus novērojumus Zakss-Hombahs dēvē par reliģiski-maģiskas domāšanas paliekām, kas tiek pārvarētas sekulārā reprezentacionāla attēla izpratnē (Sachs-Hombach, 2001, S. 7).

Zaksa-Hombaha izteikums sevī vēl glabā strukturālisma un semiotikas programmā ietvertu pretenziju tās pētījuma priekšmetu demitoloģizēt, attīrīt no māņiem un ilūzijām. To jau pagājušā gadsimta piecdesmitajos gados spilgti demonstrēja Rolāns Barts (Barthes, 1977; Barthes, 1991). Ja Barta agrīnajās esejās vēl tiek saglabāta uzticība fotogrāfijas uzskatāmībai, tās nozīmes burtiskajam slānim (denotācijai), tieši kuram pateicoties attēlu ideoloģija, vēstījums, kultūrvēsturiski kodētais slānis (konotācija) top nemanāms, tad Zaksa-Hombaha programma jau ir

radikālāka – ne fotogrāfija, ne kāds cits attēls nevar pretendēt uz īpašu saikni ar realitāti. Zakss-Hombahs seko drīzāk Gudmena sniegtajiem argumentiem darbā “Mākslas valodas”. Gudmens teorijas, kurās attēla reprezentatīvais raksturs tiek pamatots ar tā līdzību reprezentētajam, nodēvē par visnaivākajām attēla teorijām. Attēls, saskaņā ar Gudmenu, ir simbolu sistēma, ne tāpatīga, tomēr līdzīga valodai. Šādā skatījumā nevar runāt par kādu attēla burtisku slāni, tas ir pārpratums, kultūrvēsturiski veidojušās, relatīvas attēlu izpratnes naturalizēšana.

Vairāki Gudmena formulētie pretargumenti naivajai attēla koncepcijai zīmes teorētiķu vidū ir saglabājušies nemainīti, tādēļ sniegšu to īsu kopsavilkumu.

Saskaņā ar Gudmenu, pirmkārt, lietas pamatā ir vislīdzīgākās sev pašām, nevis kam citam, tomēr tādējādi tās nekļūst par sevis attēliem. Otrkārt, ja līdzība ir simetriska, abpusēja, A ir līdzīgs B tikpat lielā mērā cik B ir līdzīgs A, tad reprezentācija, attēls tāds nav. Piemēram, automašīnas fotogrāfija reprezentē automašīnu, kamēr automašīna nerepresentē tās fotogrāfiju. Treškārt, attēls ir daudz līdzīgāks jebkuram citam attēlam, nevis attēlotajām lietām. Fotogrāfija kā četrstūrains papīra lapa ir līdzīgāka jebkurai citai lapai, nevis automašīnai. Ceturkārt, arī uzskats, ka attēls rādītu no aizspriedumiem brīvu, neinterpretējošu skatienu, ir maldīgs, jo acs vienmēr ir interpretējoša, redzējums veidojies noteiktā kultūrvēsturiskā kontekstā. Iepriekš minētie argumenti Gudmenam kalpo par pamatojumu uzskatam, ka noteikti attēli mums liekas reālāki par citiem (piemēram, fotogrāfijas par maza bērna zīmējumiem) vien kultūrvēsturiski noteiktu paradumu rezultātā, mēs tos vienkārši esam apguvuši lasīt tekoši. (Goodman, 1968, pp. 3 – 39)

Lamberts Vīzings, Gudmena argumentus komentējot, trāpīgi uzsver, ka svarīgi precizēt, kas zīmes un fenomenoloģiskās attēla teorijās tiek saprasts ar attēlu. Gudmena argumentācija skaidri parāda, ka attēls, tas, kura līdzība ar attēloto lietu naivajās teorijās tiek pieņemta, ir materiālā, fiziskā lieta. Gleznas gadījumā – ierāmēts audekls, fotogrāfijas – četrstūrains papīra lapa u.tml. Fenomenoloģijas ietvaros savukārt tiek izšķirti vismaz divi priekšmeti – attēls kā materiāla lieta un attēlā redzamais, nemateriāls, mentāls (*geistig*) priekšmets, kas var pildīt reprezentācijas funkciju. Respektīvi, nevis ierāmēts audekla gabals vai papīra lapa reprezentē, bet gan tas, kas uz audekla vai papīra gabala parādās, tas, kas apziņā parādās kā tās priekšmets, kas parādās kā uzskatāms, prezents. Piemēram, Edmunds Huserls runā par attēlobjektu, kurā attēlotā lieta tiek ieskatīta (Husserl, 1980); Romāns Ingardens – par

attēlu kā tīri intencionālu priekšmetu (Ingarden, 1962); Eižens Finks – attēl pasaules un tās nesēja vienību (Fink, 1966); Sartrs – objekta iztēli (Sartre, 2004).

Nupat uzskaitīto autoru pieejas arī ir savstarpēji vairāk vai mazāk atšķirīgas, turklāt attēla apziņas un sapratnes skaidrojumos nebalstās kādas no valodas, kultūrvēstures attīrīta, dabiskas būšanas analīzē. Runa drīzāk ir par tā analīzi, kas attēla vērojumā parādās, mēģinājumu paskaidrot, kā tas parādās un kā būtu klasificējams, ar ko tas atšķiras no jebkuras citas lietas parādīšanās apziņā. Uzsvērts tiek tas, ka attēla vērojumā apziņā primāri parādās no paša attēla atšķirīgs priekšmets, priekšmets, kas ir prezents, padarīts uzskatāms, redzams, nevis kā cita reprezentēts, īstenībā neredzams. Attēlotā priekšmeta redzamība fenomenoloģiskā pieejā ir primāra tā apzīmēšanas, reprezentēšanas funkcijai, ja par šādu funkciju attēla gadījumā vispār var runāt. Attēls ir attēls ne tādēļ, ka tas pilda zīmes funkciju, jo jebkas var kļūt par zīmi jebkam citam, ja vien tas tā tiek interpretēts un skaidrots. Attēls var būt, bet tam nav jābūt zīmei. (Wiesing, 2005, S. 38) Attēls ir attēls tādēļ, ka tajā ir redzams no tā atšķirīgs priekšmets.

Jāatzīmē, ka pēdējos gados krasā opozīcija starp zīmes un fenomenoloģijas teorijām arvien tiek mīkstināta. Paša Vīzinga teoriju vairs nevar nosaukt par fenomenoloģisku Huserla piedāvātajā izpratnē, drīzāk savdabīgu fenomenoloģijā un semiotikā izstrādātu atziņu sintēzi. Tāpat Zakss-Hombahs uzsver, ka pretstatīšanās drīzāk ir vai nu apzinātas vai neapzinātas pretējo teoriju pārprasšanas un pārspīlēta raksturojuma rezultāts, nevis sakņojas patiesās pretrunās (Sachs-Hombach, 2001).

Zaksa-Hombaha izpratni par abu teoriju savstarpēju integrāciju vai iedziļināšanos fenomenoloģijas uzstādījumā gan kodolīgi raksturo viņa teiktais: “[..] nošķirums tēlainajā (*bildliche*) un valodiskajā apzīmēšanā (*Bezugnahme*) varētu būt pavisam piemērots, kamēr kā priekšnoteikums tiek pieņemts zīmes jēdziens.” (Sachs-Hombach, 2001, S. 22) Tātad strīds par attēla dabas pamatu saglabā savu aktualitāti.<sup>19</sup>

Ar iepriekš teikto ir pietiekami, lai kļūtu saprotams iemesls, kādēļ pievērsos jautājumam par attēla, tā apziņas dabu. Zīmes teorijas līdz darba trešajai daļai nolieku malā un pāreju fenomenoloģijas kontekstā. Tāpat no attēla reprezentatīvās dabas

---

<sup>19</sup> Vairāki drīzāk zīmes teorijām piederīgi domātāji meģina izstrādāt skaidrojumus reālistiskiem attēliem, tai pat laikā tie pārlietu neattālinās vai neizaicina pašu semiotikas pamatpostulātu (Skat., piem., Fellmann, 2000; Rehkämper, 2002). Tāpat, piemēram, semiotiķa Dītera Merša darba “Kas sevi rāda: materialitāte, presence, notikums” nosaukums varētu ļaut domāt, ka semiotikas ietvaros ienāk prezences un materialitātes jēdzieni. Tā arī ir, bet Merš primāro uzmanību pievērš zīmes prezenei un materialitātei, aktualizējot noslepumaino faktu, ka zīme reprezentē ko neklātesošu, pati būdama klātesoša. (Mersch, 2002)



risinājumu skices vēlos atgriezties pie jautājuma, vai attēls vispār ir saprotams kā reprezentācija. Ja jā, tad kā saprast, skaidrot attēla reprezentējošo dabu? Ja nē, tad kā attēls, tā apziņa ir skaidrojama?

Kā jau pirmīt rakstīju, par to, ka attēls ir reprezentācija, lielākā daļa teorētiķu ir vienisprātis. Arī fenomenoloģisku koncepciju ietvaros šis attēla statuss, izņemot mākslas sfēru, apšaubīts netiek, ja arī bieži vien jēdziens tiek pierakstīts kā 'reprezentācija', ar defīsi uzsverot attēla vēlreiz prezentēšanas, vēlreiz rādīšanas funkciju. Respektīvi, fenomenologu skatījumā attēls nenorāda prom no sevis, bet gan parāda ko neklātesošu, esošu kur citur. Līdz ar to fenomenologu skatījumā attēls saglabā savu paradoksālo, brīnumaino dabu.

Tomēr, pirms iedziļināties attēla reprezentatīvajā raksturā, ir jānoskaidro, vai tas tāds maz ir, jācenšas pārvarēt pašsaprotamības mājīgais siltums. Tā sekoju domas loģikai, kuru piedāvājis Edmunds Huserls un kurai sekojuši daudzi citi, respektīvi, censties atgriezties pie lietām un darīt to pēc iespējas pamatīgāk. Ja zīmes teorētiķi jebkuru attēlu jau primāri skata kā zīmi, lai tā, arī atšķirībā no valodas, tiktu atzīta par uztverei tuvu, tad fenomenoloģijā tiek izjautāts arī šis uzstādījums, tas netiek pieņemts kā aksioma. Ja zīmes teorētiķi attēlus vispirms nodēvē par reprezentācijām un pēta, kādas ir to īpatnības, tad fenomenoloģisku pieeju izejas punkts ir attēla apziņas analīze, sākotnēji to nepakļaujot kādam konkrētam aprakstam. Tādēļ arī disertācijas nosaukumā rakstu (re)prezentācija, ne re-prezentācija. Turpinājumā izjautāšu arī fenomenologu piedāvātās attēla apziņas izpratnes, nepieņemot tās kā pašsaprotamas.

Tā atgriežamies pie ievadā uzdoto jautājumu rindas par to, ko tad galu galā redzam, kad skatāmies uz attēlu vai attēlā? Kas ir attēls un kas tajā redzamais?

## **1.2. Attēls, tēls, bilde, mākslasdarbs, estētika**

Promocijas darba ietvaros primāri nebūs runa par mentāliem priekšstatiem vai, piemēram, metaforām verbālā valodā, bet gan par tādiem, kuriem piemīt jutekliska, vizuāla materialitāte. Tādiem kā kino-, foto-, videoattēliem, kā analogiem, tā digitāliem, uz sienas projicētiem vai datora ekrānā redzamiem, multfilmām un dokumentāliem attēliem, imersīviem attēliem, gleznām, zīmējumiem, skulptūrām, iespējams, kartēm, piktogrammām u.tml.

'Iespējams' tādēļ, ka nākamo asi aiz reprezentācijas jēdziena jautāšanai par attēla, tā apziņas dabu šī darba ietvaros veido lieta. Respektīvi tas, kas uz attēlu vai,

tajā skatoties, ir vai šķietami ir redzams. Izšķiršanās starp 'šķietami ir' vai 'ir' iekļaujas šī darba uzdevumos, bet, sekojot pētījuma ierosmes avotam un manai sākotnējai pārlicībai, turpmāk teikšu 'ir', ja vien neizrādīsies, ka 'šķietami ir'.

Tāpat pētījuma primāro interešu sfērā atrodas tie attēli, kuros redzamas lietas, nevis zīmes, simboli, tēli, kas, iespējams, uz pasaulē esošām vai vien iedomātām lietām norāda. Lietas jēdzienu pamatīgāk izstrādāšu nodaļā, kas veltīta Huserla attēlapziņas koncepcijai. Šobrīd aprobežošos ar precizējumu, ka ar lietu saprotu jutekliski pieredzamu, patstāvīgu, reālu vai iedomātu vienību. Kā galdu, datoru, cilvēku, drakonu, Vinniju Pūku u.tml. Turklāt attēla gadījumā, rakstot 'lieta', ja vien neprecizēšu, nedomāšu vienu konkrētu. Tās var arī būt vairākas, piemēram, ainavu, skatu veidojošas. Pašu ainavu savā ziņā var saprast kā lietu. Runāšu par jutekliski uztveramām lietām tādēļ, ka lieta mani interesēs tik daudz, cik tā ir redzama attēlā, cik tā ir vizuāli dota. Ar patstāvību domāju tik vien kā nepakārtotību kam citam, tādā nozīmē kā apzīmētajam pakārtota ir zīme iepriekš skatītajā izpratnē. Tādēļ otrs darba ietvaros risinātais pamatjautājums blakus attēla reprezentatīvajam statusam ir sekojošs: vai uz attēlu, attēlā skatoties, var redzēt no paša attēla atšķirīgu lietu? Tikpat lietisku, materiālu lietu kā pats attēls. Turklāt varbūt ir gadījumi, kad pats attēls jau ir šī cita, tā attēlotā lieta (piemēram, skulptūra)?

Šāds jautāšanas centrējums ievieļ jau nākamās robežas attēla, tā apziņas dabas noskaidrošanā, jo perifērijā tiek atstāti vairāki piemēri, kas, iespējams, līdzvērtīgi var pretendēt uz attēla statusu. Tādējādi šoreiz mans mērķis nav atbildēt uz jautājumu, vai karte, piktogramma u.tml. drīzāk būtu klasificējami kā simboli, tēlzīmes vai attēli. Klasificēšana ir cita darba uzdevums. Nenoliedzami, visiem minētajiem veidiem ir kas kopējs. Par to gan runāšu tik daudz, cik tas būs nepieciešams pētījuma gaitai. Šis ir viens no apsvērumiem, kas apstiprina Bernharda Valdenfelsa teikto par monolītas attēlzinātnes neiespējamību. Attēla zinātne var būt vienīgi vadmotīvs, kurā sastopas dažādu jomu pētnieki, kas pievēršas vairāk vai mazāk līdzīgiem priekšmetiem, balansējot uz savstarpējas saprašanās, homogēnā, kopējā un heterogēnā, atšķirīgā, dažādā robežas, šo robežu noturot un neizgaisinot kaut monumentālā, tomēr viscaur viengabalainā varasdarbā.

Piesaucot lietas jēdzienu, pieskāros kādam citam, arī terminoloģiskā ziņā darba ietvaros būtiskam problēmas aspektam. Respektīvi, ar jēdzienu 'attēls' saistītai daudznozīmībai. Līdzīgi kā latviešu valodā 'attēls' un 'tēls', arī angļu valodā attiecībā uz attēlu, kā to definēju pirmīt, tiek lietoti divi jēdzieni – 'picture' un 'image'. Ar

pirmo bieži vien saprotot fizisko, materiālo lietu, attēlu, ar otru – mentālu, ja arī jutekliski, vizuāli uzskatāmu, tad tomēr veidolu, tēlu. Šāds mentāls veidols var būt arī priekšstats, iztēles priekšmets u.tml.<sup>20</sup>

Vācu valodā savukārt tiek lietots vārds ‘Bild’, kurā mēdz aptvert abas iepriekš minētās nozīmes. Tādēļ, piemēram, Gotfrīds Bēms par attēliem runā kā reāli-ireāliem ķermeņiem (Boehm, 2010, S. 9), Hans Beltings par attēlu kā to, kas pārvēsturiskam tēlam, teiksim, Dievmātei Marijai, kas auklē mazo Kristu, aizdod konkrētu, jutekliski tveramu miesu (Belting, 2001). Beltings par tēliem runā kā mediju nomadiem. ‘Bild’ aptvertā nozīme, kā darba turpinājumā mēģināšu parādīt, ļauj risināt arī vairākas problēmas, kas saistās ar attēla kā reprezentācijas izpratni. ‘Bild’ neliek nošķirt fizisko, vizuāli uzskatāmo, redzamo, īsteno no redzamā kā neīstena, nemateriāla, patiesībā neuzskatāmā. Tāpat ‘Bild’ piešķir attēlam daudz patstāvīgāku statusu. Tas vairs nav vien funkcijas pildītājs, no sevis prom rādītājs, bet gan savdabīgs, patstāvīgs priekšmets, tas lietu, kas redzama uz attēlu vai attēlā skatoties, savā ziņā veido. Veido tās redzamību. Ar ‘attēlu’ šī darba ietvaros arī lielākoties sapratīšu nupat ieskicēto ‘Bild’ izpratni. Nozīmei mainoties, to uzrādīšu.

Nozīme arī mainīsies, ņemot vērā, ka Edmunds Huserls, Eizens Finks un Romāns Ingardens blakus ‘Bild’ lieto arī ‘Abbildung’, kas latviešu valodā būtu atveidojams ar ‘attēlu’.<sup>21</sup> Attēls ‘Abbildung’ nozīmē parasti saprotams kā redzamības kopija, tas, kas vērojumā pazūd, sevi atceļ, piemēram, Huserla gadījumā – panorāmas gleznojumi, Ingardena – fotogrāfija, mūsdienu kontekstā turklāt videoieraksti, televīzijas attēls u.tml. Savukārt ‘Bild’ vācu filozofi lielākoties piesaista mākslas sfērai. Kad Bēms runā par reāli-ireāliem ķermeņiem, viņš pamatā domā mākslasdarbus. Bēms, piemēram, raksta:

“Attēli (*Abbildungen*) savā ikdienišķajā lomā sevi izsmel, vēlreiz rādot eksistējošas lietas vai lietu attiecības, respektīvi, acs ārējo jēgu (*äusseren Sinn des Auges*). Tie tad pavisam netraucēti ilustrē, piedāvājas kā sava veida lietas dubultnieki. Attēla potences ir vien tik tālu izjautātas, cik tās no sevis norāda prom, ir spējīgas attēlotās lietu attiecības padarīt uzskatāmas. Neapšaubāmi attēli ir visizplatītākās bildes (*Bild*). [...] [S]ekundārais attēla statuss ļoti kavē attēlu izpratni.” (Boehm, 2006, S. 16)

<sup>20</sup> Minēto atšķirību starp ‘image’ un ‘picture’ pasvītro, piemēram, Viljams Mitčels, kaut viņš atzīst, ka ikdienas valodā abi vārdi tiek lietoti pamīšus, lai apzīmētu vizuālu reprezentāciju uz divdimensionālas virsmas. (Mitchell, 1994, p. 4)

<sup>21</sup> Vārdu ‘bilde’ šī darba ietvaros lietošu retumis. ‘Bildi’ kā darba centrālo jēdzienu šoreiz neizvēlos, jo, vadoties pēc valodas izjūtas, tas liekas pārāk mākslīgs un nelabskanīgs, ja tekstā lietots tik bieži, cik šajā darbā nepieciešams.

Bēma teiktajā ir saklausāma noskaņa, kas raksturīga ne vien viņa pieejai, ne vien vācu filozofijai 20. gadsimtā, bet daudzām un dažādām 20. gadsimta domāšanas tradīcijām. Noskaņa, kas bieži vien vēl sadzirdama izteikumos par attēlošanas degradēšanos, to, ka zudusi attēla augstvērtība, tas neko vairāk par pliku faktu vai šabloniem nerāda u.tml. Attēla augstvērtības degradācija bieži tiek saistīta ar paša cilvēka garīgu degradāciju, civilizācijas norietu. Starp zināmākajiem piemēriem minama Frankfurtes skolas pārstāvju Valtera Benjamina, Teodora Adorno un Maksa Horkheimera, Gintera Andersa jauno attēlošanas tehnoloģiju asā kritika; franču domātāju Pjēra Burdjē, Kristiana Meca, Gija Debora, Žana Bodrijāra, Rolāna Barta u.c. darbi; amerikāņu un vācu vizuālās kultūras studiju pārstāvju Džona Taga, Alana Sekulas, Borisa Groisa, Džonatana Krarija u.c. pozīcijas. Arī šeit varam izmantot spilgtu tēlu – Sūzenas Sontāgas eseju krājumu “Par fotogrāfiju” (Sontāga, 2008), kuru mākslas vēsturnieks Volfgangs Kempis iesaka drīzāk dēvēt “Pret fotogrāfiju”, jo tajā autore izrēķinās ar visiem fotogrāfijas aspektiem (Kempis, Amelunxen, 2006, S. 243). Attēla visuresamība tajā tiek tvēta kā cilvēka pašizpratnes un pasaules redzējuma deģenerācija.

Īpatnēji, ka bieži vien vienlaikus tiek atzīta attēlam piemītoša vara pār tā vērotāju, daudz neatvairāmāka nekā valodiskiem izteikumiem, piemēram, attēli piespiež ieņemt pasīvu un patērniecisku attieksmi, un tajā pat laikā attēls tiek savā ziņā noniecināts, uzrādīts kā tukšs un impotents. Viliams Mičels šīs ambivalentās attiecības jau piezemētākos toņos cenšas notvert attēlmīlestības un pret tiem vērstā naida saspēles jēdzienos (Mitchell, 1994).

Attēla kā kopijas, vien funkcijas izpratne šad tad parādās arī bez bīstamības, niecīguma vai apokaliptiskuma pieskaņas. Piemēram, Bēma skolotāja Hansa Georga Gadamera veiktajā nošķīrumā bildē, tēlā un attēlā. Gadameram attēls kalpo kā parocīgs kontrasts mākslasdarbam. Ja mākslasdarbs saskaņā ar Gadameru ir tēla mājvieta, īstena bilde, tāda, kurā noris pieaugums esamībā (*zuwacks an Sein*), kas rosina un vairo izziņu, tad attēls vien kopē pašu objektu, scēnu, ainavu. (Gadamer, 1990, S. 145) Skatoties attēlā, piemirstu, ka skatos attēlā, manas uzmanības primārais priekšmets ir tajā redzamais, kā tas izskatās. Savukārt mākslasdarbā vai bildē ir svarīga darba piedāvātā vizualitāte, redzamā savdabība. Un mākslasdarbā redzams ir tēls – reāli-ireāls ķermenis, kas saistīts ar pirmtēlu (piemēram, portreta gadījumā ar pašu portretēto personu), tomēr ir patstāvīgs un bagātina tā esamību, atklāj tā patiesību. (Labs portrets taču parāda ko vairāk par attiecīgo cilvēku, nekā varam

priekšstatīt, vadoties pēc saviem ikdienas novērojumiem. Turklāt priekšstati ir mainīgi, tie nav tik koncentrēti un pastāvīgi, kādus var piedāvāt mākslasdarbs. Tāpat varbūt darbs ir tik veiksmīgs, ka parāda cilvēka rakstura kvintesenci, viņa būtību.)

Tēls mākslasdarba vērojumā jau ir patstāvīgs apziņas priekšmets. Tā nav reālās pasaules lieta starp citām lietām, tas sevī glabā irealitāti, vien mentālu raksturu. Vai kāds cits piemērs –franču filozofs Žans Liks Nansī raksta: “Tēls ir tāda lieta, kas nav lieta: tas ir principiāli atšķirīgs no tās” (Nansī, 2001, 220) Nedaudz tālāk Nansī turpina: “Tas tuvojas, pārvarot distanci, bet, pietuvojoties pavisam klāt, tas, kas rodas, tā atkal ir distance [...]. Šo domu vislabāk ilustrē portreti, kas savā būtībā ir tēlu tēli. Portrets pieskaras oriģinālam jeb, citiem vārdiem, ciktāl tas ir vienkāršs atveidojums, tas nav nekas vairāk kā fotogrāfija dokumentiem, pārnesums, bet nekādā gadījumā ne tēls.” (Nansī, 2001, 222 – 223) Ar citātu šeit varu vien pieskarties Nansī domai par tēlu, tā sakralitātei, nepārvaramajai distancei, lai cik tuvu tēls arī reizumis nebūtu. Šoreiz mans nolūks ir vien parādīt spilgtu piemēru tēla sasaistīšanai ar mākslasdarbu un pretnostatīšanu “fotogrāfijai dokumentiem”. Nansī piedāvājumā sastapšanās ar tēlu ir īpaša un intensīva, spēcīga, to raksturo pamatīgs pārdzīvojums.

Nešaubos, ka mākslasdarbs ir īpašas pieredzes vieta. Tāpat līdzvērtīgi tēli, kurus sastopam mākslā, visdrīzāk notiek sagādīšanās, veiksmes vai mūsu mērķtiecīgo meklējumu dēļ. Un visdrīzāk ko tādu patiesi neatradīsim fotogrāfijās dokumentiem. Nekādā ziņā neapgalvoju, ka mākslasdarbi un ikdienišķi attēli būtu vienlīdz vērtīgi. Pamatā no tiem līdzvērtību arī nevar prasīt (noniecināšana, šķiet, ir šāda prasīšana), jo tie pilda atšķirīgus uzdevumus. Attēla kļūšana par līdzvērtīgu izpausmes un komunikācijas līdzekli verbālai valodai ir notikums, kas sevī ietver lielu izmantojuma un iespēju potenciālu, bet šī potenciāla apzināšanos neveicina krasa, bieži vien vērtīborientēta polaritātes iedibināšana starp mākslu un citiem attēliem, par atskaites un attēla īstenā izmantojuma punktu ņemot mākslasdarbu. Protams, attēls bieži vien tiek skatīts Bēma aprakstītajā veidā. Piemēram, caurskatot draugu vai paziņu fotoalbumus internetā, itin bieži ir svarīgi vien konstatēt faktu, ka viņš/a bijusi/is tur un tur, darījis/usi to un to. Tāpat interneta videosarunās, skatāmies uz sarunu biedru, nepiedomājot un neaktualizējot attēla vizualitātes specifiku, mums svarīgi vien saskatīt biedru un pēc iespējas labāk. Tomēr pretēji Bēma teiktajam, manuprāt, būtiski būtu nevis konstatēt, ka šāds izmantojums neveicina attēla izpratni, bet gan tam pievērsties tādām, kāds tas ir. Aicināt uz attēla izpratni tieši tajās situācijās, kurās tos lietojam, jo tikai tā var kļūt saprotama to pieredze.

Minētās polaritātes uzturēšana ļoti atgādina Čārlza Bodlēra lamas par fotogrāfu centieniem uzurpēt mākslas statusu, kaut to lietotā medija īstā vieta ir lietu dokumentēšanā un izpalīdzēšanā cilvēka praktiskajiem nolūkiem (Baudelaire, 1980).<sup>22</sup> Manuprāt, šādā attieksmē tiek pārāgri demistificēta ikdienišķa attēlu izmantojuma mistiskums, noslēpumainība. Tas, ka jebkurš attēls redzamību veido un pārveido, kaut vai piedāvājot nebijušu, neapbruņotām acīm nepieredzamu redzamību, līdz ar to savā ziņā pārveidojot arī pašu lietu, kas redzama, uz attēlu vai attēlā raugoties. Šī ir viena no tēzēm, kuru darba ietvaros mēģināšu pamatot. Līdz ar to neviennozīmīgs vai drīzāk vēlreiz pārjautājams kļūst arī attēla nepatstāvīgais, vien funkcijas statuss iepretim bildes, mākslasdarba patstāvīgumam.

Atzīmēšu, ka šādi neiebilstu uzskatam, ka attēlam lielākoties ir tendence palikt nepamanītam, slēpties aiz tajā redzamā. Tādējādi gan, manuprāt, tas nevis apliecina savu funkcionālo raksturu, bet spēju apvest ap stūri tā radītāju vai skatītāju. Sevi aizslēpjot, attēls tā vērotāju un tajā redzamo atstāj divatā, ļaujot piemirst, ka redzamais ir citāds, tā apziņa ir pavisam citāda un tas atrodas pavisam citā jēgas tīklojumā nekā lietas, kuras sastopam ikdienā. Tajā pat laikā attēls nekad neaizpslēpj sevi līdz galam, jo tad tas pārstātu būt attēls.

Tāpat neuzskatu, ka jo daudzie brīdinājumi par neapdomīga attēlu patēriņa apstulbinošo efektu vai apziņas ikdienas iztukšošanu būtu nepamatoti un tos nebūtu jāņem vērā, piemēram, domājot par informācijas apguves diētām mūsdienu informācijas pārsātinātajā vidē, domājot par mediju apzinīgu lietošanu. Tomēr arī šādā aspektā šaubos, vai pozīcijas radikalitāte, reduktīvisms un lielākoties nepamatota vispārināšana iet roku rokā ar tās efektivitāti sabiedrības apgaismošanā.

Te mēs atkal esam pietuvojušies reprezentācijas problemātikai, gan no citas puses. Ne Bēma, ne Gadamera koncepcijā attēls no bildes neatšķiras ar to, ka viens ir zīme, otrs – bilde, tomēr reprezentēšanas kā norādīšanas no sevis prom un reprezentēšanas kā vēlreiz prezentēšanas nošķirumu abi autori saglabā. Attēls ir tas, kas kopē, kura vienīgā funkcija ir parādīt arī citādi redzamo, bilde savukārt re-prezentē, vēlreiz prezentē, padara klātbūtnīgu to, kas pamatā klātesošs būt nevar – tēlu. Īpašu

---

<sup>22</sup> Kā secina vairāki pētnieki, 19. gadsimta diskusijas par jaunā attēla – fotogrāfijas māksliniecisko statusu kopumā strukturē vairāku opozīciju polaritāte – cilvēks/ mašīna, radīšana/ kopija, dzīvība/ nāve, aktivitāte/ pasivitāte, būtība/ parādība, dziļums/ virspuse, patiesība/ meli, idealitāte/ materialitāte u.c. (Plumpe, 1990, S. 48; Stiegler, 2006a, S. 46–49) Iepriekšējais pārskats ļauj domāt, ka 20. – 21. gadsimtos šī tendence ir tikpat aktuāla un pamatīgai refleksijai nepakļauta.

vizuālu veidolu, kas nav no šīs pasaules, bet kas bagātina vai maina priekšstatu par pasauli.

Te nonākam pie nākamā darba tematikas ierobežojuma. Darbs nav veltīts mākslas filozofijas problemātikai un tā primāro interešu lokā neatrodas attēli kā mākslas priekšmeti, bet arī citās cilvēka darbības sfērās lietoti attēli. Mākslasdarbi disertācijas ietvaros par piemēriem tiks izmantoti vai nu tādēļ, ka apspriestais autors savu pētījumu balsta mākslasdarbu analīzē, vai arī tādēļ, ka konkrētais mākslasdarbs spilgti tematizē un izceļ kādu attēla apziņas būtisku aspektu. Respektīvi, mākslasdarbu izmantojuma šī darba ietvaros otrs iemesls balstās uzskatā, ka mākslasdarbi ir refleksiīvi attēli, līdztekus citiem tematiskiem aspektiem tie mēdz rādīt paša attēla dabu.

Tāpēc varētu formulēt nākamo apsvērumu. Ja arī pētījums netiek situēts mākslas problemātikas ietvaros, tajā ieturēto pieeju varētu dēvēt par attēla estētiku. Šāds apsvērumus ir atbilstošs tad, ja ar estētiku sapratīsim attēla jutekliskās pieredzes analīzi, attēla vizualitāti veidojošo aspektu uzsvērumu un sapratni, tādējādi arī pārformulējot attēla reprezentējošā rakstura variācijas un iespējas. Tajā pat laikā šāda attēla estētika nav nepieciešami saistīta ar estētiskā iestatījuma kā attēla vērojumam pamatā esoša konstatāciju.

Darbā skatīto fenomenoloģisko koncepciju ietvaros estētiskā iestatījuma izpratne ir cieši saistīta ar Imanuela Kanta formulēto gaumes sprieduma koncepciju "Spriestspējas kritikā" (Kants, 2000). Edmunds Huserls ar estētisku iestatījumu saprot pievēršanos priekšmeta parādīšanās attēlā raksturam, kur nav svarīga attēlā redzamā eksistence vai neeksistence. (Husserl, 1980, 149f, 514f; skat. arī Brough, 2010) Attēlā tiek skatīts vien tas, kas parādās pašā attēlā un nav svarīgi, vai parādība kaut ko reprezentē vai nē. Jebkurš mākslasdarbs, saskaņā ar Huserlu, ir attēls, bet mākslasdarbu izsaka attēla un estētiskā iestatījuma vienība. Estētiskais iestatījums nav saistīts ar praktisku interesi.

Ikdienišķu attēlu vērojumā šāds nošķīrums estētiskajā iestatījumā un praktisku interešu vadītā vērojumā bieži vien nav iespējams, pat nav vēlams. Bieži vien vai pat lielākoties attēla vērojumu var raksturot kā estētiski praktisku.

Tādēļ šī darba ietvaros ieturēto pieeju var saukt par estētisku tik lielā mērā, cik tajā tiks veltīta uzmanība attēla vizualitātei, tās specifikai, priekšmeta parādīšanās veidojošā rakstura analīzei. Bet tā kā viena no tēzēm, kuru darba ietvaros vēlos pamatot, ir tā, ka jebkurš attēls redzamību veido, savā ziņā redzamā vizualitāti pārrada,

lai kādas arī būtu attēla ikreizējo vērojumu pavadošās intereses, tad attēla estētika nav saprotama kā situēta, piemēram, vien attēlu formālu momentu analīzē.

## **2. Attēla apziņas fenomenoloģija: ievadapsvērumi pētījuma perspektīvā un metodoloģijā**

Attēla kā reprezentācijas, zīmes vai zīmju sistēmas izpratne, kādu to formulē liela daļa semiotiķu un valodas filozofijā sakņotu domātāju, nav pieņemama bez pamatīgākas pārdomāšanas. Respektīvi, tā nav pieņemama nekritiski, vispirms neizjautājot pašu reprezentācijas izpratni un to kā šī izpratne ir saattiecināma ar attēla apziņu, dažādu attēlu vērošanu, tādu, kādu to praktizējam ik dienu. Saprast, kas ir attēls, nav iespējams viņpus tā apziņas, viņpus tā, kā attēls apziņā parādās. Respektīvi, jautājums par attēla dabu neizbēgami ir jautājums par tā apziņas dabu, jo attēls mums ir tik, cik tas apziņā parādās.

Šādi nepaužu ignoranci pret attēlošanas vēsturi vai attēla izpratni dažādu laikmetu, citu kultūru ietvaros. Tieši pretēji. Tomēr pieņemu, ka vēsturē vai citās kultūrās par attēliem ir un tiek runāts saistībā ar to pieredzi. Tāpat ar minēto apgalvojumu attēla, tā apziņas dabu nereducēju vienīgi uz apziņas sfēru. Kā turpmāk redzēsīm, dažādi attēlu veidi raisa atšķirīgu tā apziņu. Respektīvi, arī attēlam ir noteicoša loma tajā, kā tas tiek apzināts, kā tas apziņā parādās.

Šajā nodaļā pievērsīšos attēla apziņas jēdziena laikapziņas kontekstā izpratnei, tā noskaidrojot pētījuma perspektīvu un situējot būtiskākos jēdzienus papildus jau iepriekš pieteiktajiem, tāpat sniegšu fenomenoloģiskās metodes un tās pielietojuma šī darba ietvaros izklāstu. Sākšu ar otro, jo tas atvieglos pirmā izpratni.



## 2.1. Fenomenoloģiskā metode: radikāls *epoche* un refleksija, abu neiespējamība un nepieciešamība

Tas, kas *Ideju* lasītāju ļoti mulsina, ir fakts, ka grūti noteikt, kad slavenā fenomenoloģiskā redukcija patiesi tiek pielietota.<sup>23</sup>

/Pols Rikērs/

Fenomenoloģija ir fundamentāla filozofiska disciplīna. Tās fundamentalitāti kodolīgi izsaka Huserla formulētais un nākamo fenomenologu pieņemtais moto “pie pašām lietām!”, ja arī priekšstats par to, kas šīs lietas ir un kāds būtu īstenais atpakaļceļš, fenomenologu vidū niansēti vai pavisam atšķiras. Šajā apakšnodaļā vispirms apskatīšu Huserla fenomenoloģiskās metodes, redukcijas izpratni tās turpmākās recepcijas un kritikas kontekstā, galvenokārt Morisa Merlo-Pontī izpildījumā. Nodaļas noslēgumā raksturošu fenomenoloģiskās metodes izpratni un izmantojumu šī darba ietvaros.

Huserlam fenomenoloģiskā redukcija saistās ar iestatījuma (*Einstellung*) maiņu, pāreju no dabiskā (*natürlicher*) uz fenomenoloģisko iestatījumu, turklāt šo pāreju izprotot kā radikālu un iepriekš filozofijas vēsturē nepraktizētu. Respektīvi, Huserla piedāvājums ir jaunatklājums, ļoti komplicēts ne vien tā izpildījumā, bet kā turpmāk redzēsim, jau sapratnē. Sapratne un īstenošana fenomenoloģijas gadījumā gan viena bez otras nav iespējama, t.i., fenomenoloģiju saprast var vienīgi, to praktizējot. Huserla filozofijas gadījumā to var praktizēt, esot fenomenoloģiskajā iestatījumā. Savukārt praktizēt loģiskā kārtā to var, tikai saprotot. Citādi fenomenoloģijas adekvāta vai pareiza interpretācija nav iespējama. Tādēļ epigrāfā citētais Rikēra teikums var uzrādīt ne vien Huserla filozofijas kritiku, bet gan izaicinājumu jebkuram, kas fenomenoloģijai pievēršas.

Pirms turpinām, ir nepieciešams veikt tehnisku atrunu. Ceļam, kādā filozofs fenomenoloģiskā iestatījumā nonāk, Huserls ir sniedzis dažādus scenārijus.<sup>24</sup> Kā turpmāk arvien skaidrāk pārlicināsimies, Huserla filozofēšanas maniere paredz fenomenoloģijas koncepcijas nemitīgu veidošanos un mainīšanos. Līdz ar to nonākam dilemmas priekšā – vai nu izvēlamies noteiktus punktus filozofa domas vēsturē, lai

---

<sup>23</sup> Ricœur, 1996, p. 38

<sup>24</sup> Kompaktu, bet informatīvu ieskatu fenomenoloģiskās redukcijas vēsturē sniedz Žaks Tamino savā esejā “Fenomenoloģiskās redukcijas metamorfozes”. (Taminiaux, 2004)

pārlietu neattālinātos no pētījuma pamattēmas (attēla apziņas), vai arī mainām pētījuma tēmu, lai attiecīgajam aspektam veltītu pienācīgu uzmanību. Šī pētījuma gadījumā pamattēma sniedz pamatojumu to tekstu izvēlē, kuri tiks izmantoti fenomenoloģiskās metodes raksturojumam. Ņemot vērā, ka Huserla tekstu korpuss, kas veltīts attēlapziņas analīzei un kas būs viņa koncepcijai veltītās nodaļas primārais avots, ar dažiem izņēmumiem ir tapis laikā starp 1904. un 1912. gadu, tad arī fenomenoloģiskās metodes raksturojumam izmantošu divus tekstus, kuri tapuši šajā laikā. Piecu lekciju ciklu “Fenomenoloģijas ideja” (turpmāk šajā nodaļā ‘lekcijas’), kuru Huserls 1907. gada pavasarī nolasījis Getingenā (Husserl, 1950a) un 1913. gadā publicētās “Idejas I” (Husserl, 1950). Lekcijās filozofs jaunatklāto fenomenoloģisko redukciju piesaka pirmo reizi.

Ciklu piesaistu tamdēļ, ka tajā ir skaidri izvērsti iemesli, kas ierosina redukcijas koncepciju, tāpat ceļš, kādā pie tās tiek nonākts. “Idejās I” gan iemesli, gan ceļš paliek daudz neskaidrāki un, pievienojoties Rikēra atzinumam, nav pilnībā saprotami bez palīgliteratūras. Tāpat, pievienojoties Rikēram, par vienu no būtiskākajiem šīs apakšnodaļas sekundārajiem avotiem izmantošu Eižena Finka 1933. gadā publicēto eseju “Edmunda Huserla fenomenoloģiskā filozofija šābrīža kritikas kontekstā”.<sup>25</sup> Savu izklāstu iesāks ar “Idejām”, kaut ātri vien pāriešu uz lekcijām. Tas tādēļ, ka “Idejas” ir bijušas daudz nozīmīgākas turpmākajā fenomenoloģijas recepcijā, tāpat vairāku neskaidrību cēlonis.

Tātad Huserlam fenomenoloģiskās metodes pirmais un būtiskākais solis saistās ar iestatījuma maiņu. Fenomenoloģiskā redukcija ir dabiskā iestatījuma vai dabiskā iestatījuma pamattēzes (*Generalthesis*) likšana iekavās (*Einklammerung*) vai izslēgšana (*Ausschaltung*).

“Ideju” otro nodalījumu “Fenomenoloģijas fundamentālnovērojumus” kopā ar Huserlu iesākam kā dabiskās dzīves cilvēki, “priekšstatoši, spriedoši, jūtoši, griboši “dabiskajā iestatījumā””. (Husserl, 1950, S. 56) Varētu domāt, ka sākam tādi, kādi esam, nepielietojot kādas specifiskas izzināšanas, zinātnes metodes, nelietojot specifisku terminoloģiju u.tml. Tādi, kādi ikdienā mēdzam domāt, rīkoties.

---

<sup>25</sup> Rikērs pauž aizdomas, ka Finka interpretācija varētu reprezentēt vienīgi viņa interpretāciju, vai Huserla pašizpratne tolaik ir Finka ietekmēta. Tai pat laikā šo interpretāciju Huserls ir apstiprinājis kā pilnībā adekvātu. (Ricœur, 1996, p. 37)

Huserls turpina dabiskās dzīves aprakstu. Tajā esmu kā reāli esošā, starp reāli esošiem, vairāk vai mazāk man zināmiem objektiem, kuri ir, neskatoties uz to, vai tobrīd tie atrodas manā redzeslokā, vai tos redzu, sadzirdu, sataustu, sasmāržoju u.tml. Saskaņā ar Huserlu, sākotnēji esmu pasaulē, kas bezgalīgi izplatīta telpā un bezgalīgi topoša un bijusi. Esmu reālā, esošā pasaulē, neskatoties uz to, ka tieši pieejama, redzama, sataustīta, sasmāržota, dzirdama ir vien niecīga tās daļa, kas ieskauta atmiņās, gaidās, iztēlojumos. Viss pārējais ir neskaidri apzināts (*dunkel bewusst*) nenoteiktas īstenības horizonts. Aktuālā uztvere ir man centrālā vide. Virzot savu skatienu, varu padarīt pasauli skaidrāku.

“Kopumā gan panākums ir citāds: tumšas nenoteiktības tukša migla, uzskatāmu iespējamību un nojaušamību (*Vermutlichkeit*) apdzīvota, un vien pasaules tieši kā pasaules “forma” ir iepriekš iezīmēta. Nenoteiktā vide citādi ir bezgalīga. Miglainais un vienmēr līdz galam nenoteiktais horizonts ir nepieciešami te (*da*).” (Husserl, 2009, S. 57)

Tālāk neturpinot, jau rodas šaubas, cik lielā mērā Huserla dabiskās dzīves apraksts fiksē dabisku un fundamentālai refleksijai nepakļautu dzīvi, vai drīzāk saskatīt, cik lielā mērā viņa aprakstītais jau atrodas ceļā uz fenomenoloģisku iestatījumu. Diezin vai es ik brīdi, kaut neskaidri, apzinos pasaules bezgalību laikā un telpā. Tāpat diezin vai es diendienā apzinos reālās pasaules, kurā mītu, neskaidrību, miglainību un tumšumu, savas pieejas tai aprobežotību un niecīgumu. Drīzāk, tieši pretēji, dzīvoju pavisam bezrūpīgā pašātvībā savu priekšstatu vai ieskatu atbilstībai realitātei. Kaut kas tāds kā atbilstība pat nav aktuāls. Piemēram, nereflektētā apziņā par savu draugu, kas šobrīd, kad sēžu pie rakstāmgalda, manuprāt, sēž savās mājās pie sava rakstāmgalda, neapzinos šīs apziņas trauslumu un vairāk nekā hipotētisko raksturu. Tāpat, piemēram, ja esmu itin nopietni iedomājies, ka tuvojas pasaules gals, un neapzinos šīs apziņas vien iedomas raksturu, to kā tādu nereflektēju, tad gals priekš manis patiesi un pavisam reāli tuvojas. To netveru kā savas bezrūpīgās apziņas konstituētu priekšmetu, bet gan reālu nākotnes notikumu, kas neatvairāmi tuvojas.

Gan Finks, gan arī Rikērs, daļēji sekojot Finkam, uzsver, ka “Idejās I” izklāstītais dabiskais iestatījums pamatā ir jau fenomenoloģiskā iestatījuma konstatēts. Respektīvi, dabisko iestatījumu nav iespējams aprakstīt, tajā paliekot. Tāpat, kā jau iepriekš minēju, esot dabiskā iestatījumā, nav iespējams saprast fenomenoloģisko, tātad arī to ieraudzīt kā vispamatīgāko, kaut alternatīvu izziņas ceļu. Finks turklāt vairākkārt uzsver neiespējamību pavisam adekvāti un saprotami fenomenoloģiskajā iestatījumā gūto pieredzi pārtulkot ierastajā filozofiskajā valodā. Savā ziņā Finks

fenomenoloģiju pasniedz kā pavisam ezotēru nodarbošanos, kuru apjēgt var vienīgi tajā iesvētītie. Pirms turpinu un beidzot pievērsos arī tam, kas galu galā būtu saprotams ar fenomenoloģisko iestatījumu, izmēģināsim lekcijās sniegto ceļu, kas vismaz pirmajā acu uzmetienā liekas daudz skaidrāks.

Lekcijas Huserls iesāk ar nošķīrumu dabiskās un filozofiskā zinātnē(s). Dabiskajām zinātnēm ir raksturīgs dabisks iestatījums. Šādā iestatījumā cilvēks ir vērojoši un domājoši pievērsies lietām, kas ir pašsaprotami dotas. Dots, kaut to pieredze mums ir daļēja, nepilnīga, ar iztrūkumiem. Par šo pasauli mēs formulējam spriedumus, tie konfliktē ar citiem spriedumiem, formulējam jaunus, labākus, kas iepriekšējos diskvalificē un precīzāk izsaka pasauli. Uz šo konfliktu pamata rodas zinātnes, kuras risina pieredzē sastapto lietu izraisītās problēmas. Kad šādā iestatījumā rodas jautājums par izzīņas un lietas attiecībām, rodas bezdibendziņas grūtības (*abgrundtiefe Schwierigkeiten*) un pati dabiskā domāšana kļūst par mistēriju.

Šeit arī parādās atšķirība starp dabisko un filozofisko domāšanu, kur pirmajā izzīņas iespējamība ir pašsaprotama. Otrajā tā pati kļūst par jautājumu. Ja arī dabiskajās zinātnēs tiek jautāts par izzīņas attiecībām ar pasauli, tad tas notiek šīs pašsaprotamības, dabiskā iestatījuma ietvaros. Apziņa tiek skatīta, piemēram, kā psiholoģisks process, kas balstās fizioloģijā, respektīvi, kā pasaulē esoša lieta starp citām lietām. Tiek nošķirti apziņas akti un lietas, kuras tie reprezentē. Līdz ar to, dabiskas zinātnes, nonākot pie jautājuma, kā pamatot izzīņas saskaņu ar šīm lietām, vai nu jautājumu nespēj atrisināt vai arī nonāk skepticismā. Huserls par piemēru min intelekta evolucionisma teorijas, kurās izzīņa savās likumsakarībās tiek skatīta kā evolūcijas ceļā radusies, nejauša, vien cilvēka izzīņa. Tā varētu būt arī citāda. Šāda pozīcija ir pretjēdzīga (*widersinnig*), jo pats pētnieks savas izzīņas iespējamību atstāj kā pašsaprotamu, neizjautātu. Ja jau cilvēka intelekta formas ir nejaušas, kā pie šādas atziņas ir iespējams nonākt? Kā ar savām nejaušajām izzīņas formām var izzināt kaut ko par to, kā pasaulē ir – piemēram, ka izzīņas formas ir nejaušas?

Ar šiem piemēriem Huserls iesāk attīstīt fenomenoloģijas kā fundamentālas izzīņas teorijas metodi, kurā tad arī tiek izjautāti izzīņas vai apziņas pamati un iespējas izzināt pasauli. Vācu filozofs sāk ar kartēzisku soli – pie šādām šaubām ir jāprasa arī par pašas izzīņas teorijas iespējamību. Un tā ir iespējama, balstoties neapšaubāmā, šaubām nepakļaujamā pamatā. Šaubīties savukārt var par izzīņas saskaņu ar pasauli, bet ne par pašu šaubu eksistenci. Tas, kas ir neapšaubāmi dots, ir paši apziņas akti, tas, kas apziņā parādās, fenomens. Piemēram, tas, ka manā apziņā

šobrīd parādās dators, es to uztveru, ir neapšaubāmi, šis uztveres akts ir neapšaubāms, turklāt neapšaubāmi ir tas, ka tas ir uztveres, ne iztēles vai atmiņas akts. Dators kā tas, kas parādās manā apziņā, kā fenomens ir absolūti dots.

Te arī beidzot nonākam pie fenomenoloģiskās redukcijas. Reducēts tiek dabiskais stāvoklis, dabiskā pašsaprotamība, izziņas izjautāšana tiek sākta ar pašu izziņošo, balstoties neapšaubāmajā, evidentajā pamatā – fenomenā, tanī, kā pasaule apziņā parādās. Uz jautājumu, kas ir izziņa vai apziņa un kādā ziņā tā saskan ar tās objektu, atbilde tiek meklēta pašas izziņas vai apziņas ietvaros, imanentajā, ne transcendentajā. Ar imanento gan netiek saprasts iekšējais iepretim transcendentajam kā apziņai ārējam. Reducētā stāvoklī arī šāds telpisks, tātd reālā pasaulē esošs nošķīrums tiek atcelts. Imanents ir tas, kas parādās apziņā, transcendents ir tas, kas patiesībā neparādās, uz ko tiek norādīts viņpus parādības. Piemēram, datora aizmugure, apakša, telpa aiz logā saskatāmā telpas 'fragmenta' u.tml. ir fenomenam transcendentī.

Redukcijā iekavās tiek likts pasaules reālums, tāpat subjekts kā pasaulē esošs, reāls. Tādēļ fenomenoloģiskajā iestatījumā nav arī runas par reālu 'es', kas uztver, iztēlojas, atminas, veic fenomenoloģisku pētījumu, bet gan transcendentālu 'es', ego, subjektivitāti, kas sevi reflektē. Transcendentālu tādā ziņā kā sākotnēju, visam priekšmetiskumam pamatā esošu. Reālā pasaule, 'es' tiek likts iekavās, neitralizēts tamdēļ, lai saprastu, kā tas kā reāls un esošs apziņā parādās, konstituējas. Šo kustību Eižens Finks raksturo sekojoši:

“ [...] fenomenoloģiskā redukcija primāri nav vienkāršas “izslēgšanas”, bet gan atvedināšanas metode. Tā filozofējošo subjektu pašnoteikšanas visekstrēmākajā radikalitātē atvedina *caur sevi pašu* transcendentālajā ticības dzīvē, kas ir [subjekta] kā cilvēka pašapercepcijas apslēpta un kuras nozīmes korelēts “ir” pasaule. Citādi izsakoties, tā ir principiāli *ne-pasaulīgas* izziņas tematikas atklāšana un izrādīšana: pasaules sākotnes dimensijas [izrādīšana].” (Fink, 1966a, S. 134)

Ar ticību šajā gadījumā nevajadzētu saprast ticību Dievam vai jebkam citam, kā mēdzam ticēt, bet gan fundamentālu, apziņu caurstrāvojošu ticību pasaules realitātei, kas dabiskā iestatījumā neparādās kā ticība. Dabiskajā iestatījumā mēs esam reālā pasaulē, nevis ticam, ka tādā esam. (Kā redzams, Finkam ir zināma taisnība, norādot uz grūtībām fenomenoloģiskos ieguvumus tulkot ierastos terminos.)

Iepriekšējā izklāsta mērķis bija rast pēctecīgu ceļu fenomenoloģiskā iestatījumā iepretim Finka interpretācijai, kurā pārlēciens no dabiskā iestatījuma

fenomenoloģiskajā šķiet pilnībā nemotivēts. Cik var spriest no lekcijām, Huserls savas domas vēsturē pie redukcijas ir nonācis, risinot pavisam konkrētas izziņas teorijas problēmas, mēģinot saprast, kādai būtu jābūt izziņas teorijai, tās pētniecības metodei, kas viņa sastaptās problēmas atrisinātu. Huserls raksta:

“Transcendentu (reēli neimanento) es nedrīkstu izmantot, tātad man jāveic fenomenoloģiskā redukcija, visu transcendentu statījumu izslēgšana. Kādēļ? Ja man ir neskaidrs, kā izziņa var notvert transcendentu, ne pašdoto, bet gan “ārpus domāto”, tad manai skaidrībai noteikti nevar līdzēt neviena no transcendentajām izziņām vai zinātnēm. Tas, ko es vēlos, ir skaidrība, saprast es vēlos šīs notveršanas iespējamību, bet tas nozīmē, [...] šīs notveršanas iespējamības būtību es vēlos skatīt vaigā, to skatoties ienest dotībā.” (Husserl, 1950a, S. 5–6)

Citāts pauž vairākus Huserla fenomenoloģijas pamatmotīvus – nonākt pie neapšaubāmām, absolūtām, sākotnējām zināšanām, turklāt pie šo patiesību uzskatāmas tveršanas. Tas ir viens no balstiem Huserla piedāvātās fenomenoloģijas ceļa sapratnei, ceļa, kas varētu likties drīzāk vedam prom no, ne pie lietām. Tajā pat laikā Huserls ne tik daudz apšaubā reālas pasaules un reāla subjekta esamību, cik jautā par to iespējamību. Fenomenoloģiskās redukcijas radikalitāte tātad ir rodama, nevis pieredzes diskvalificēšanā, apšaubīšanā kā noliegumā, bet gan noteiktu spriedumu neitralizēšanā. Tā ir atkāpšanās pie apziņas un pasaules kā tādas, kas apziņai parādās, pie pasaules kā apziņas dotuma. Vēršanās pie lietām pašām ir vēršanās pie šīs dotības kā izziņas sākotnes. Huserls uzsvāru liek nevis uz to, ka būtu bezjēdzīgi veikt spriedumus par pasaulē esošo kā esošo. Tieši pretēji, fenomenoloģijas uzdevums ir paskaidrot, kā iespējams tas, ka pasaule, kas parādās kā apziņas priekšmets, kas neizbēgami un primāri ir apziņas priekšmets, ka fenomēns ir vienīgais mums īsteni (*wirklich*) dotais, parādās kā īstena un reāla. Kā iespējama šī dabiskā un bezrūpīgā būšana pasaulē, kurā lielākoties viss ir skaidrs un tikai retumis tiek neskaidrā vai nezināmā ieplaisāts?

Ne Huserla, ne turpmāko fenomenologu mērķis nav noliegt reālo pasauli un to skaidrot vien kā ideālistisku apziņas konstrukt, pārstāvēt solipsisku vai skeptisku pozīciju.<sup>26</sup> Šādu pozīciju pamatā izslēdz fenomenoloģiskā redukcija. Runāt par

---

<sup>26</sup> Huserla pētnieki uzsver, ka viņa projekta kritika ideālismā un pieredzes reducēšanā uz transcendentālā ego konstitutīvo sfēru, pieredzes pilnīga subjektivēšana tik radikālā formā nav pamatota. Piemēram, Karls Heincs Lembeks norāda, ka Huserla sekotāju, Freiburgas fenomenologu vērsto kritiku pret “Idejās I” izstrādāto transcendentālās redukcijas teoriju un pievēršanos ontoloģijai ir noteikusi “Loģisko pētījumu” fenomenoloģiski ontoloģiskā pieejas pieņemšana, kas, pretēji neokantisma transcendentālajam ideālismam, šķietami ir solījis atgriešanos pie reālās pasaules, esamības analīzes. (Lembeck, 1994, S. 95f) “Idejās I” pausto Huserla projektu no mūsdienu pozīcijām

pasauli kā mentālu šķitumu ir iespējams, vienīgi paliekot dabiskā iestatījuma ietvaros. Iestatījumā, kurā tiek saglabāts nošķirums starp apziņu kā psihisku procesu un lietām pasaulē. Pasaule kā mentāls šķitums jēgpilni ir domājama vienīgi tad, ja mūsu acu priekšā ir divi priekšmeti – pasaule un tās mentālais tēls, kas tai neatbilst.

Huserla pārmetums dabiskajām zinātnēm saglabā savu aktualitāti arī šī pētījuma ietvaros. Atšķirībā, piemēram, no semiotiskām attēla teorijām, kuras attēla izjautāšanu jau iesāk ar gatavu formulu vai definīciju, kaut vai to, ka attēls ir zīme, fenomenoloģijā arī šis pamatpieņēmums tiek likts iekavās un izjautāts. Pievēršanās apziņā tieši dotajam paredz pievēršanos dotā analīzei, aprakstam un to būtību noskaidrošanai (Husserl, 2009, S. 61). Respektīvi, to nosacījumu notveršanai, kuri raksturo atšķirīgus apziņas aktus un tajos priekšstatītos priekšmetus. Tādēļ Huserls fenomenoloģiju traktē kā pāreju no faktu zinātnes uz būtību, eidētisku zinātni.

Attēla apziņa fenomenoloģiskā projekta ietvaros, ja izmantojam dziļuma metaforu, ir salīdzinoši virspusēja problēma. Katrā ziņā noteikti ne primāra vai tik sākotnēja kā pati apziņa, tās evidentais, neapšaubāmais statuss, dažādo intencionalitāšu, priekšmetiskumu šķetināšana, fundamentālo aktu – uztveres, iztēles, atmiņas u.c. – skaidrošana un savstarpējā saattiecinājuma formulēšana, vai pašas fenomenoloģijas, fenomenoloģiskās redukcijas leģitimitāte, tās pārformulēšana ontoloģiskos vai eksistenciālos projektos. Visas minētās tēmas ir nu jau plašu diskusiju priekšmets, kura katra būtu atsevišķa pētījuma cienīga. Pietiekami konsekventa turēšanās pie šī darba tēmas paredz palikšanu fenomenoloģiskās dzelmes virspusē un ienirt dziļāk atļauj vien brīžiem, pašas nepieciešamības gadījumā.

Ieniršana būtu nepieciešama jau Huserla formulētās fenomenoloģiskās redukcijas izpratnes gadījumā. Te var atgādināt ievadā jau citēto Morisa Merlo-Pontī zīmīgo norādi “Uztveres fenomenoloģijas” ievadā, ka “visbūtiskākais, ko redukcija mums iemāca, ir pilnīgas redukcijas neiespējamība.” (Merleau-Ponty, 2005, p. XV)

Neskatoties uz to, ka iepriekš uzrādīju Huserla ceļa pie redukcijas pēctecību, to, ka tā neradās, brīnumaini atmostoties no dabiskā iestatījuma valgiem, pats fenomenoloģiskais iestatījums līdz ar to nekļūst saprašanai pieejamāks.

---

saprotamāku padara arī Huserliānas ietvaros publicētie manuskriptu sējumi un neļauj to vairs interpretēt kā tik vienpusīgu ideālismu. Dans Zahavi uzsver, ka, pateicoties publicētajiem manuskriptiem, Huserla fenomenoloģija parādās kā daudz komplicētāka, nekā jau etablētajā kritikā ir pieņemts domāt. Pirmkārt, tā nav reducējama uz vienu, noslēgtu fenomenoloģisku teoriju, otrkārt jāņem vērā atšķirības starp agrīno un vēlīno Huserla teoriju. (Zahavi, 2008, p. 662)

Merlo-Pontī fenomenoloģisko redukciju pieņem kā nepieciešamu fenomenoloģiskās metodes elementu, tai pat laikā vērsas pret iespēju īstenot to pilnībā, tās radikalitātē, par kādu runā Huserls un Finks. Ko ar šādu pilnību saprast? Pirmkārt to, ka filozofs primāro būšanu pasaulē nespēj pilnībā reducēt kādas transcendentālas apziņas sfērā, “[...]kuras priekšā pasaule ir izplāta un pilnībā caurspīdīga[.]” (Merleau-Ponty, 2005, p. XII). Būšana pasaulē nav pilnībā reducējama, dabiskā iestatījuma pamattēze atceļama. Ja filozofs sakās tā darām, tad ir negodīgs, jo neievēro vai neatzīst, ka jebkura refleksija jau primāri balstās sākotnējā, nereflektētā, pētnieciskā skatiena nemodificētā būšanā pasaulē. Ja atceramies Finka teiktā citātu, jāsliecas piekrist Merlo-Pontī. Huserla un Finka fenomenoloģijas tēls liek domāt par pašu būšanas modificēšanu, pāriešanu kvalitatīvi citādā stāvoklī, kas fundamentāli atšķiras no tā, kā esam ierasti. Ja arī konceptuāli varam pieņemt, ka tas, ko fenomenoloģiskas analīzes brīdī pētām, ir attīrīts no realitātes smaguma, piemēram, mans datora vizuālais uztvērums, tad ķermenis vai es kā ķermeniska būtne par šo smagumu nemitīgi atgādina (jau kuru nosēdēto stundu pie galda). Citādi par fenomenoloģisko iestatījumu būtu jādomā kā citu pasauli, kurā ienirt, lai pēc tam iznestu krastā pērles un tās noglabātu pie iepriekš gūtajām. Bet šīs abas pasaules paliek pilnībā nošķirtas, līdzīgi kā sapņot un pamostoties redzēto pierakstīt. Turklāt, ja fenomenoloģiskā pētījumā tiek tverts acīmredzamais, evidentais, tad tas ir jāspēj arī aprakstīt, šajā stāvoklī paliekot.

Tajā pat laikā Merlo-Pontī uzsver – tieši tādēļ, ka esam viscaur savienoti dažādās attiecībās ar pasauli, lai šo faktu apzinātos, tas mums jāizslēdz ‘no spēles’ (Merleau-Ponty, 2005, p. XIV). Šāda atkāpšanās nav dabiskā iestatījuma priekšstatu noliegums, bet gan to notveršana un pamanīšana. Šie priekšstati ir nepārtraukta filozofijas tēma un, lai tā tāda būtu, ir nepieciešams ik uz brīdi apslāpēt to atzišanu vai nekritisku pieņemšanu par patiesiem. Merlo-Pontī, atsaucoties uz Finku, redukciju saista ar brīnīšanos pasaules priekšā. Brīnīšanās savukārt paredz nemitīgu pasaules kā noslēpuma uzturēšanu, kas jau pamatā liedz nonākt pie absolūtas un noslēgtas skaidrības. Redukcija tādējādi ir vien periodiski veicams metodoloģisks paņēmieni, tā nenoved pilnīgi citā apziņas stāvoklī, bet gan ļauj nedaudz pakāpties atpakaļ. Apziņa nav spējīga ieņemt tik pārvaldošu perspektīvu pret tās ieaustību pasaulē, kā pēc Merlo-Pontī domām to ir vēlējis Huserls.

Redukcijas nerealizējamību tās pilnībā nosaka arī filozofa būšana vēsturiskā situācijā. Ja filozofija kā radikāla refleksija apšaubā jebkuru sākotnēju principu, kurā



balstās zinātnes, tad šajā radikalitātē tai ir nemitīgi arī jāvēršas pret sevi, kļūstot par bezgalīgu meditāciju un dialogu. Merlo-Pontī norāda uz Huserla teikto par filozofu kā nepārtrauktu iesācēju, kas neko no tā, ko mācīti vai nemācīti vīri uzskata zinām, neņem par pilnīgi pilnu. Tas attiecas arī uz pašu filozofu, tādēļ filozofija ir ik mirkli atjaunots sākšanas eksperiments. (Merleau-Ponty, 2005, p. XV–XVI) Tas arī ir viens no būtiskākajiem aspektiem, kas filozofiju atšķir no zinātnes.

Noskaidrot, cik lielā mērā un cik adekvāti Merlo-Pontī Huserlu ir kritizējis vai, tieši pretēji, viņam sekojis, nav šī darba uzdevums. Par to var spriest katrs pats, izsekojot šīs nodaļas izklāstam un pievēršoties filozofu darbiem. Galu galā Merlo-Pontī norāda, ka fenomenoloģija neaprobežojas ar iepriekšējo domātāju tekstu lingvistisku pārbaudi, jo tekstos tiek atrasts tas, kas lasītāja ievietots.<sup>27</sup> Fenomenoloģijas vienība un patiesā nozīme ir jāatrod katram pašam. Citiem vārdiem, tā ir jāpraktizē, jo citādi to saprast nav iespējams.

Huserla redukcijas mācība ir ne vien tās nerealizējamība, bet paradoksālā kārtā nepieciešamība censties to realizēt un šī realizēšana, ja ne fenomenoloģijas dibinātāja paredzētajā izpratnē, tad tomēr paliek radikāla. Lai to labāk saprastu, der ieklausīties Pola Rikēra teiktajā:

“Manuprāt, jebkuram sevī vajadzētu atklāt šo viņpus sevis nokļūšanas kustību. Tādēļ es uzdrošināšos iezīmēt pasaules tēzes “eksistenciālo” nozīmi. Sākotnēji esmu pasaulē aizmirsies un pazudis, pazudis lietās, idejās, pazudis starp augiem un dzīvniekiem, starp citiem cilvēkiem, pazudis matemātikā. Prezence (kura nekad netiks atcelta) ir kārdinājuma vieta. Skatienā ir lamatas, manas atsvešināšanās lamatas. Esmu ārpusē, apjucis. [...] Pasaules tēze ir paveids aklumam pašā skatienu kodolā.” (Ricceur, 1996, p. 42)

Atslēgvārds ir atsvešināšanās. Dabiskajā būšanā es pamatā esmu pasaulē, starp lietām un būtņēm, izdaru par tām spriedumus un vērtējumus, šajos spriedumos un vērtējumos priekšstatot pašas lietas, nevis tos apzinoties kā manus spriedumus un vērtējumus, kas šīs lietas saģērbj pavisam noteiktā jēgā (*Sinn*). Ja arī neesmu šo jēgu vienīgais autors, tad lielākoties no autorības esmu atteicies pilnībā, par sevi aizmirsies, no sevis pašatsvešinājies. Šo atsvešinātību nav iespējams pārvarēt pilnībā, jo tā ir pašas būšanas kodolā. Turklāt pārvarēšana vai kaut uz brīdi atkāpšanās ir pamatīgs, radikāls uzdevums. Fenomenoloģija piedāvā šādu sevis atcerēšanās iespēju.

---

<sup>27</sup> Iespējams, šī Merlo-Pontī atziņa ir pārlietu robusta, jo, ja lasīšana ir vien atpazīšanas lieta, tad diez vai būtu iespējams uzzināt ko jaunu vai domai ievirzīties vēl nepieredzētā virzienā.

Līdz ar to atgriešanās pie lietām vai šī darba kontekstā – attēliem nozīmē primāras uzmanības vēršanu uz attēla apziņu, tās savdabību, to kā es dažādās situācijās vēroju, redzu dažādus attēlus, kā tie man parādās. Tā ir atgriešanās pie noteiktu uzskatu un teorētisku pārliecību nenoslogotas sastapšanās ar lietām, kuras ir ierasts uzskatīt par attēliem. Protams, arī ierastie uzskati par to, kas ir attēli, netiks atstāti neizjautāti. Tajā pat laikā un tieši tādēļ šobrīd iesāku ar pavisam vispārīgām norādēm, kas ar attēlu būtu saprotams un kas būs šī pētījuma priekšmeta ierobežojums.

Darbā ieturētā pētnieciskā perspektīva principiāli ir pirmās personas, mēģinājums aprakstīt to, kā dažādi attēli man parādās un formulēt vispārīgus apgalvojumus par attiecīgo fenomenu raksturu. Refleksijas atskaites punkts un formulētās teorijas ik brīdi primārais un vienīgais lakmusa papīrs ir attēla fenomens. Tādēļ citās teorētiskās pieejās formulētās atziņas šī darba ietvaros tiks iesaistītas vien kontrastam, mēģinājumam uzrādīt kā fenomenoloģijas priekšrocības, tā ierobežojumus, kopīgo un atšķirīgo.

Viena no svarīgākajām priekšrocībām ir fenomena atzišana tā savdabībā, to nepakārtojot kādam patiesākam, bet fenomenā nekonstatējamam apziņas konstituēšanās slānim (piemēram, psihofizioloģiskiem procesiem). Tādēļ, piemēram, attiecībā uz attēla apziņu šaubīgs un pārjautājams kļūst ilūzijas jēdziens, kuru aktīvi lieto psihologi un semiotiķi. Tas pats attiecas arī uz šim darbam centrālo reprezentācijas jēdzienu. Savukārt fenomenoloģijas ierobežojumus uzrāda kaut vai bērības un sapņa fenomenoloģijas neiespējamība. Atcerieties un aprakstīt bijušo vai sapni ir kas cits, nekā to aprakstīt, esot bērnam vai sapņojot. Jomas, kuru izziņas būtiskumu, arī attiecībā uz attēla izpratni noliegt būtu vairāk nekā neapdomīgi.

Attēls, tāpat kā jebkura lieta nekā citādi parādīties nevar kā katram atsevišķi. Šī šķietami pārlietu vienkāršā atziņa ļauj labāk saprast fenomenoloģisko pieeju. Respektīvi to, ka jebkura lieta primāri ir pieejama vienīgi kā apziņas dotums. Un šī dotība ir neapejami primāra jebkurai citai pievērstībai lietām. Tāpat tā ir sākotnēja jebkurai šīs lietas teorijai (arī fenomenoloģiskai). Tādējādi jautājumi par lietu dabu jau paredz jautājumu par šīs lietas apziņas dabu. Fenomenoloģijā reflektēta tiek šī parādīšanās nevis, piemēram, psihofizioloģiski procesi, acs kustības attēla vērojuma brīdī u.tml., kas, iespējams, ir fenomena cēloņi un nosacījumi, bet pašā fenomenā nav konstatējami.

Tātad šajā darbā runa ir par manu attēla apziņu, iesaistoties diskusijā ar citiem pētījumiem. Tāpat, šādā pieejā nezūd pretenzijas izšķirt un formulēt apgalvojumus, kurus kā patiesus varētu atzīt arī citi, respektīvi, pretendējot uz šādu apgalvojumu universalitāti. Tajā pat laikā pretenzijas uz universalitāti šī darba ietvaros tiks saprastas vienīgi kā regulatīvs princips, pētnieciskā projekta ideāls. Tādā pašā mērā, kādā vien ideāls var būt pati fenomenoloģiskā redukcija tās radikalitātē.

Bez šāda ideāla atzīšanas pētījums iegūtu nejaušu statusu, to nevarētu pamatot kā pētījuma cienīgu, zustu iespēja novērtēt tā pamatotību, formulēto atzinumu patiesumu citu pētījumu starpā. Ja mūsu katra pieredze ir pilnīgi idiosinkrātiska, noslēgta un unikāla, tad sarunai, diskusijai zūd jebkāda jēga. Pie šāda pieņēmuma pat izteikums, ka mūsu katra pieredze ir pilnībā idiosinkrātiska, nav komunicējams, citiem saprotams. Tādējādi pieņēmums par mums visiem kopējo, universālo ir ne vien neizjautāta dabiskā iestatījuma ‘acīmredzamība’, bet pieņēmums, bez kura nav iespējama pētnieciskā darbība un komunikācija.

Atteikšanās no pētījuma izvedinājumu pretenzijām uz universalitāti runātu pretim pašai pētošajai intencei, vēlmei saprast, noskaidrot un ar saprasto dalīties, to komunicēt. Pretruna vai pašapmāns, kas itin bieži rodams mūsdienās attēlam veltītos tekstos, kuros autori apelē pie attēla teoriju, diskursu relativitātes, situativitātes (ka tie ir tikai diskursi, kuros līdz ar to nav notveramas attēlu raksturojošas konstantes). Tajā pat laikā šie autori balstās noteiktos, lielākoties pašu neizjautātos priekšuzskatos un pieņēmumos, lielākoties situatīvi vai relatīvi ir tie pētījumi vai diskursi, kuru analīzei autori pievēršas.<sup>28</sup> Tādēļ šādas pieejas labākajā gadījumā diskvalificē pašas sevi, bet sliktākajā – pretenzijas uz pētījumā iegūto atziņu universalitāti apslēpj. Šo pētījumu autori nenotver un neiznes gaismā viņu rīcību pamatojošo intenci saprast un ar saprasto dalīties, sagaidīt pretreakciju un tā nopietnu analīzi.

No šāda aspekta raugoties, vairums fenomenologu, kas vairāk vai mazāk seko Huserla moto “pie pašām lietām!”, pie kāda sākotnējā pamata, pamata, kurā varētu balstīt apgalvojumus par apziņas, cilvēka vai pasaules, mūsu gadījumā attēla

---

<sup>28</sup> Skat., piemēram, vācu mākslas teorētiķes Sūzanas Holšbahas ievadrakstu (Holschbach, 2003) eseju krājumam “Fotogrāfijas diskursi”. Krājums veido otru sējumu vismaz vācu valodā runājošo telpā centrālām projektam “Fotokritika fotogrāfiskā laikmeta beigās”. Holšbaha un līdz ar viņu projekts kopumā uzsver, ka tādas vienas fotogrāfijas nav, tai nepiemīt specifiska un nemainīga būtība, to izsaka vienīgi dažādi diskursi, kuros attiecīgā attēla jēga tiek noenkurota. Manuprāt, šajā gadījumā ir pamatoti pielietot jau Huserla vērsto argumentu pret intelekta evolucionisma teorijām. Ja jau pamatā ir diskurss un diskursi var būt ļoti dažādi, līdz ar to arī tas, kā saprotam pasauli un tajā esošas lietas, tad kā pie šādas atziņas var nonākt? Respektīvi, pašas šīs atziņas kodolā slēpjas esenciālisms un noteiktas patiesības apgalvojums, kas saskaņā ar pašu atziņu nebūtu pieļaujams.

fenomena dabu, cenšas būt radikāli godīgi pret paša domu un tās intenču raksturu pētnieciskajā projektā.

Kā iepriekš jau dažādos piegājienos ieskicēju, Huserla moto sevī ietver vēl kādu atgriešanās aspektu, kas ir vitāli svarīgs kā filozofijai, tā kultūrai kopumā. Tā ir prasība pēc nemitīgas atgriešanās pie domas sākuma. Ne vien pie jautājuma, kas ir doma, bet arī, kas ir ikreizējās domas sākums, avots, izejas punkts, pamats. Nepieciešamības atgriezties nemitīgums, ja vien pieņemts un refleksijā uzturēts, atceļ teorētiskās vai jebkādas citas uzkundzēšanās draudus, jo iespēja, ka kļūdiēs, ej pavisam neapdomīgus ceļus vai itin iespējami un pamatoti ir arī citi ceļi, ik brīdī ir aktuāla. Turklāt tas ir aicinājums uz pēc iespējas intensīvu refleksiju, diskusiju un iesaistīšanos saprašanā.

Fenomenoloģija nav noslēgts vai noslēdzams projekts un kā tādu to nav prezentējis arī Huserls.<sup>29</sup> Tieši tādēļ tajā gūto atzinumu universalitāte var kalpot vienīgi par regulatīvu principu. Tā ir nemitīgi izjautājama un pārjautājama, tāda, kura šaubām nekad neļauj atslābt līdz galam un brīnumam izplēnēt caurspīdīgā skaidrībā. Neskatoties uz to, ka fenomenologa izejas un atgriešanās punkts ir fenomens, fenomenoloģija nav vienas personas projekts, turklāt tas jau pēc pašas pieejas definīcijas paredz daudzveidību.

Huserla fenomenoloģiskās redukcijas radikalitāti, manuprāt, nevajadzētu uztvert kā trūkumu (jo tā tik radikālā formā nav realizējama), bet gan kā prasību filozofam būt maksimāli atbildīgam par savu domu, censties domāt pēc iespējas skaidri, detalizēti, saistīti un nepretrunīgi. Huserls aicina uz radikālu nopietnību un rūpību, ne vienmēr šo prasību spējot realizēt pats. Runa, kā norādīts, gan ir par ideāla regulatīvo, ne domā realizēto raksturu. Kā darba turpmākajās nodaļās redzēsim, starp fenomenologiem tieši Huserls ir sniedzis visdetalizētāk un pamatīgāk izvērsto attēla apziņas aprakstu, kaut viņa kopējā filozofijas projekta kontekstā tā ir bijusi diezgan

---

<sup>29</sup> Šādu novērojumu apstiprina, piemēram, monumentālais Herberta Špigelberga darbs "Fenomenoloģiskā kustība: vēsturisks ievads", kas pirmo reizi publicēts 1960. gadā un gatavots, lai ar Eiropā ietekmīgo filozofisko tradīciju iepazīstinātu amerikāņu publiku. (Spiegelberg 1982, XXIII – XXVII) Špigelbergs uzsver, ka fenomenoloģiju pat nebūtu adekvāti dēvēt par kustību vai skolu. Tie ir vārdi, kas pašiem fenomenologiem bijuši sveši un drīzāk piedēvēti no ārpusēm. Tādēļ 'kustību' Špigelbergs piedāvā izprast metaforiski un norāda uz tiem vārda nozīmes aspektiem, kas itin labi izsaka fenomenoloģiju tās vēsturiskajā izveidē. Pirmkārt, fenomenoloģija ir kustīga, dinamiska, nevis statiska. Tās attīstību nosaka noteikti iekšēji principi, bet arī 'lietas' un pētījuma priekšmeta struktūra. Otrkārt, līdzīgi straumei fenomenoloģija sevī ietver vairākas, paralēlas strāvas, kuras ir saistītas, bet ne homogēnas. Treškārt, šīm strāvām ir kopējs izejas punkts, bet ne vienmēr arī gala mērķis un virziens. (Ibid., 1 – 2.)

margināla vai pakārtota tēma. Izklāsta detalizētais izvērsums gan ir palicis problemātisks, varētu pat teikt, tieši savas izvērstības dēļ problemātiskāks par citām attēla apziņas koncepcijām fenomenologu vidū. Jo domai ir daudz vairāk kur ieķerties un Huserla formulētie koncepti atstāj daudz mazāku interpretācijas brīvību, nekā tas ir, piemēram, Sartra pieejas gadījumā. Tieši tādēļ problemātiskumu der uztvert kā pieejas rūpīguma, ne vājuma apstiprinājumu.

Sekojošiem izklāstītajiem fenomenoloģijas metodoloģiskajiem aspektiem, pie tiem regulāri atgriezīsies visa darba gaitā. Tāpat iepriekš formulētās attēla vai reprezentācijas sākotnējās, vispārīgās definīcijas ir uztveramas kā regulatīvas norādes, kuras darīs iespējamu pietiekami konsekventu virzību. Līdzīgi kā, vēloties laivā šķērsot ezeru, kura otra mala nav skatam sasniedzama, der pieņemt vienu, nemainīgu punktu kā mērķi. Citādi brauciens var izrādīties bezcerīga aplošana ezera plašumos. Pieņemtais punkts gan neparedz, ka nonāksim vēlamajā pietātnē.

## **2.2. Attēla apziņa, uztvere, iztēle laikapziņas ietvaros**

Pētījuma uzsākšanai pietiekami iezīmējuši reprezentācijas, attēla un fenomenoloģiskās metodes izpratni un lietojumu, pievērsāties tuvāk attēla apziņas jēdzienam, kā arī uztveres, iztēles un laikapziņas fenomenoloģiskai izpratnei.

Darbā skatītajās fenomenoloģiskajās teorijās attēla apziņas analīze ir cieši piesaistīta iztēles un uztveres, to savstarpējo attiecību izpratnei. Huserlam attēlapziņa ir savdabīgs apziņas veids, kuru konstituē uztveres un iztēles mijiedarbība. Žans Pols Sartrs turpretim runā par attēla iztēli, attēlu kā fizisku lietu apziņa no tīras iztēles ir atšķirīga vien pēc pakāpes, nevis veida.<sup>30</sup> Arī Romāna Ingardena pieejā par attēla apziņu nevar runāt kā savdabīgu, starp pārējiem skaidri izšķiramu apziņas veidu – attēlapziņu, jo attēla fenomenu raksturo attēlā priekšstatītā priekšmeta tīri intencionāls raksturs, tai pat laikā tīri intencionāls ir arī literārs mākslasdarbs. (Ingarden, 1965, S. XII; skat. arī Sepp, 2005, S. 149) Eižens Finks savukārt salīdzinoši tieši seko Huserla terminoloģijai, tomēr līdzīgi Ingardenam Finkam būtiski ir ne tikai uzrādīt attēla fenomena savdabību iepretim uztverei vai iztēlei, bet arī kopējo ar spēli vai aktierspēli. Saskaņā ar Finku attēlapziņa un, piemēram, spēle ir mediāli akti un to medialitatē būtisku lomu spēlē tieši apziņas priekšmeti, ne vien apziņas akta

---

<sup>30</sup> Kā jau Sartra darba "Iztēlotais" nosaukums vēsta, tā uzmanības centrā ir iztēle vai tēls. (Sartre 2004, 5f) Dažādu attēlu apziņu Sartrs skata kopējas tēlu ģimenes kontekstā. (Ibid, īpaši I, 2.)

savdabība. (Fink, 1966, S. 71) Sava darba nosaukumā un līdz ar to uzstādījumā esmu izvēlējis par labu ‘attēla apziņai’. Tādējādi, manuprāt, pietiekami tiek iezīmēts attiecīgs fenomēns un tā savdabība, kura vēl jānoskaidro, tai pat laikā to krasi nenošķirot no pārējās apziņas dzīves. Darba ietvaros mēģināšu parādīt, ka starp iztēlošanos, uztveri, attēla apziņu, teksta lasījumu u.c. pastāv pamatīgas atšķirības, kuras ir būtiski marķēt atšķirīgiem jēdzieniem, tai pat laikā starp visu minēto dažādos mēros pastāv arī būtiskas līdzības, kuras pārāk krasi nošķirumi var vadināt neievērot.

Kā jau teicu Huserla fenomenoloģijā uztvere tiek strikti nošķirta no iztēles. Iztēlots priekšmets nav uztverta priekšmeta blāvs nospiedums, mentāls attēls, kas uztvertajam vien līdzinās. (Husserl, 1980, S. 3f) Iztēle līdzās uztverei ir patstāvīgs apziņas akts un kā jebkuru intencionālu apziņas aktu, saskaņā ar Huserlu, to raksturo īpaša vērstība uz priekšmetu. (Skat. arī McIntyre, Woodruff Smith, 1989<sup>31</sup> Iztēlē tiek dots nevis priekšmeta attēls, bet pats priekšmets, tikai atšķirīgā veidā, nekā priekšmets parādās uztverē. Tajā pat laikā iztēle un uztvere nav aktu veidi, kas notiktu viens ar otru pilnīgi nesaistīti.

Te sniegšu vien īsu ieskatu uztveres un iztēles nošķirumā, tā pamatošanos laikapziņā kā fundamentālākajā apziņas struktūrā. Pamatā ieskicēšu Huserla iztēles un uztveres nošķirumu, kā arī Finka interpretāciju, jo gan Sartra, gan Ingardena fenomenoloģijā (vismaz tajā, kas attiecas uz attēla apziņu) šis nošķirums vairāk vai mazāk tiek pārmantots.

Huserla fenomenoloģijā uztveri raksturo priekšmeta jutekliska pašdotība (*Selbstgegebenheit*) apziņā, tomēr šī pašdotība arī konstituējas dažādu intencionalitāšu rezultātā. Uztveres jēdzienu Huserls lieto divējādi. Pirmkārt, tas tiek attiecināts uz priekšmeta juteklisko pirmimpresiju (*Urimpression*). (Husserl, 1966, S. 39f) Priekšmets uztverē parādās ikreiz konkrētā perspektīvā, ēnojumā (*Abschattung*), tas nozīmē, ka pirmimpresijā priekšmets mums nekad nav dots tā veselumā. Priekšmeta

---

<sup>31</sup> Kentaura iztēle ir iztēles akts, kas vērsts uz kentauru, tā priekšmets ir kentauris; doma par attēla jēdzienu ir vērsta uz šo jēdzienu, domas priekšmets ir jēdziens; mana sābrīža datora uztvere ir apziņas akts, kas vērsts uz datoru. Visi šie apziņas akti ir intencionāli, tomēr šīs dažādās intencionalitātes ir atšķirīgas, šo aktu būtības ir atšķirīgas. Apziņas intencionālais raksturs neparedz vien formālu vērstību, attiecības starp apziņu un tai ārēju priekšmetu. Kā redzējam, Huserls šādu relāciju pamatā atmet un pievēršas vien apziņas ietvaros konstatējamajam. Ja arī apziņa ir vērsta uz tai transcendentu priekšmetu, transcendence nav saprotama kā āruse, bet gan apziņā neuzskatāmais, tas, kas nav tieši dots. Tāpat apziņas intencionalitāte norāda uz noteiktu jēgu (*Sinn*), kuru tā konstituē. Tā norāda uz apziņas aktivitāti jēgas piešķiršanā apziņas priekšmetam. Saskaņā ar Huserlu, dažādu apziņas aktu intencionalitāšu šķetināšana arī ir viens no fenomenoloģijas uzdevumiem.

kā vesela parādīšanos nodrošina pirmsimpresijas, retences, protences un neuzskatāmo objekta pušu prezentācijas vai to līdzieskatīšanas vienība. Arī šo vienību Huserls sauc par uztveri. Apziņas pamatstruktūra ir laikapziņa, apziņa pamatā ir laiciska vai laiciskojoša. Lai varētu paskaidrot laikā ilgstoša priekšmeta pašdotību apziņā, Huserls izstrādā protences, retences jēdzienus. Ja jau priekšmets pirmimpresijā vienmēr ir dots vien noteiktās perspektīvās, kas ik brīdi mainās, kā paskaidrot to, ka tas tomēr ir dots kā veselums? Uztveres priekšmeta pašdotības apziņā laiciskais indekss ir tagadnība, tas apziņā ir prezents.<sup>32</sup> (Husserl, 1966, S. 40) Piemēram, dators, ar kuru es šobrīd rakstu, man ir tagadnīgs, tomēr tas neparādās vien kā ekrāns un klaviatūra, bet gan vesela lieta, kurai ir arī apakša un aizmugure. Tāpat šobrīd sēžu telpā, kura nebeidzas tur, kur to vairs neredzu. Tādējādi paša uztveres priekšmeta pašdotība, prezence apziņā konstituējas no īsteni ne-prezentiem aspektiem.

Iztēli no uztveres Huserla fenomenoloģijā pamatā atšķir tās laiciskā struktūra. Tajā priekšmets, kā iepriekš ieskicēju, tiek dots pats, bet ne vairs kā prezents vai tagadnīgs (*gegenwärtig*), bet gan re-prezentēts, tagadniskots (*vergegenwärtigt*). (Ibid.) Iztēli līdzās atmiņai, gaidām (*Erwartung*) un attēlapziņai Huserls sauc par tagadniskojošiem aktiem. Te varētu jautāt, vai arī pirmimpresiju pavadošās intencionalitātes nebūtu pieskaitāmas iztēles sfērai, jo tās taču arī tagadnisko vairs vai vēl netagadnīgo.<sup>33</sup>

Iztēles vai tagadniskošanas primāro nozīmi apziņas konstitūcijā spilgti un kodolīgi uzrāda Eizens Finks savā disertācijā, retenci un protenci nodēvējot par attagatniskošanu (*Entgegenwärtigung*). Tādā nozīmē, ka impresiju pāreja pagātnē ir drīzāk kā atraušāns no tagadnes, tagadniskuma, tiešamības. Impresijas pāriešana nupat bijušajā un pakāpeniska izzušana pagājības tumsā, aizmīšana. Tāpat katras impresijas saistība ar nākamo ir apziņas atraušāns no tieši dotā, protence vai nākamais ikreizējā impresijā vienmēr ir kas atstats. Retence un protence paliek kā pirmimpresijas latents horizonts, Finks to apraksta kā aizmīgušu, to atmodina vien reflektīva pievēršanās. (Fink, 1966, S. 24) Bez šāda horizonta dators man būtu vien tā

---

<sup>32</sup> Prezences un tagadnības jēdzieni pamatā apraksta viena un tā paša apziņas akta struktūru, respektīvi uztveres. Prezence raksturo priekšmeta dotības, tagadnība – apziņas intencionalitātes veidu. Tā kā darba ietvaros pamatuzmanību vērsīšu uz attēla redzamā dotības veidu, attēla apziņas atšķirību no citiem reprezentējošiem apziņas aktiem analīzi, tad turpmāk lietošu tikai prezentācijas un re-prezentācijas jēdzienus.

<sup>33</sup> Piemēram, Bernhards Rangs kritizē pašdotības ideju Huserla agrīnajā filozofijā, norādot jau uz nupat minēto faktu, ka kāda tīra pašdotība nepastāv un šis fakts arī sagādājis Huserlam grūtības nonākt pie puslīdz nepretrunīga apziņas skaidrojuma. (Rang, 1979)

priekšpuse un klaviatūra, vai pamatā man tā vispār nebūtu. Savukārt atmiņu, gaidas un iztēli Finks raksturo kā ieiešanu šajos horizontos, attagatniskotā tagadniskošanu.

Finks, interpretējot Huserla teoriju, jau kodolīgi parāda tagadniskojošu aktu fundamentālo lomu apziņas kā apziņas konstitūcijā. Pamatā tikai pateicoties tiem ir iespējams kas tāds kā pasaule, horizonts, subjekta atbrīvošanās no uztveres tiešamības un būšana pasaulē. (Depraz, 2010) Tagadniskojošos apziņas aktos tiek reprezentēts attagatniskotais, atsaukts atpakaļ (atmiņā), statīts nākotnē (gaidas) vai priekšstatīts bez statīšanas kā pagājuša vai nākama, turklāt pārveidots jaunos vēl nepieredzētos priekšmetos (iztēlē).

Kopsavelkot iepriekš teikto, uztvere no iztēles atšķiras gan ar paša apziņas akta raksturu, gan arī priekšmeta dotības veidu. Iztēlē tās priekšmets parādās neitrāls, kā ne esošs, ne neesošs (Sartrs radikalizē iztēles izpratni un to skaidro kā neesamību statošu, eksistences noliegumu), tas ir uzskatāms, bet tajā pat laikā nav tagadnīgs, pašdots tā miesiskumā. Tā kā tas ir uztverē.

Kā iepriekš teiktais attiecas uz attēla apziņu fenomenoloģijas ietvaros? Kā jau iepriekš pieminēju, fenomenoloģiskas attēla teorijas raksturo tas, ka tās atzīst attēla apziņas primaritāti attēla reprezentējošam raksturam. Respektīvi, attēlā, pirms tas kļūst par kādas lietas reprezentāciju, jau parādās priekšmets. Šis uzskats balstās Huserla izstrādātajā izziņas attēlteoriju kritikā “Loģiskajos pētījumos”. Nošķirums lietās un to mentālos attēlos nav pamatots, jo tādējādi rodas bezgalīga regresa problēma. Saskaņā ar Huserlu, lai kaut kas būtu kaut kā cita attēls, tas vispirms kā tāds ir jāuztver. Tādējādi arī mentāls attēls būtu vispirms jāuztver, bet šī uztvere nevarētu būt nekas cits kā mentāls attēls un tā *ad infinitum*.<sup>34</sup> Tas pats attiecas uz materiālu attēlu uztveri – pirms tiem tiek piešķirta apzīmēšanas funkcija, tie ir jāuztver, savukārt uztverē parādās ne vien attēls kā materiāla lieta, bet arī kaut kas uz tā vai tajā redzams un no tā atšķirīgs.

Huserls šo atšķirīgo sauc par attēlobjektu, Ingardens – par tīri intencionālu priekšmetu. Huserla gadījumā attēlobjekts ir reprezentatīvs, tas ļauj attēlā ieskatīt attēlsīžetu. Ingardena koncepcijā intencionāls priekšmets var pildīt reprezentatīvu funkciju, bet lielākoties (vismaz mākslas sfērā) tam šāda funkcija nepiemīt. Savukārt

---

<sup>34</sup> Šis, protams, ir ļoti vienkāršots problemātikas atstāsts, tomēr nepieciešams, lai saprastu fenomenologu pamatiebildumus semiotiskam attēla skaidrojumam.



Sartrs un Finks runā par tiešu lietas apziņu attēlā, pirmais to raksturo kā lietas iztēli, otrs – kā tās mediālu uztveri.

Fenomenoloģiskas attēla teorijas tādējādi, piemēram, no semiotikas vai valodas filozofijā balstītām attēla koncepcijām atšķiras ar to, ka tiek primāri atzīti un pētīti attēla prezentatīvie aspekti. Attēlā redzamais nav primāri reprezentācija vai zīme, bet gan apziņas priekšmets, kaut tas neparedz, ka šis priekšmets nevar pildīt zīmes vai simbola funkciju. Attēls primāri prezentē – atkarībā no teorētiskās pieejas vai nu lietas līdzinieku vai arī pašu lietu, savukārt tā reprezentatīvā funkcija ir salīdzinoši sekundāra.

Izšķirošs gan saglabājas jautājums, vai attēla apziņa ir re-prezentējoša tagadniskošanas nozīmē vai arī var runāt vienīgi par prezenci. Tāpat problemātiska ir šī prezentā priekšmeta raksturošana. Vai tas ir saucams par šķitumu, fantomu, līdzinieku, pašu lietu? Vai attēlā redzamajā, prezentajā lietā tiek ieskatīta cita lieta (tā, kas tiek attēlota) vai arī attēla vērojumā<sup>35</sup> paliekam vien pie redzamā, kuru ieskauj aizmigušais attēlpasaules horizonts? Respektīvi, aktuāls saglabājas jautājums par uztveres kā priekšmetu prezentējoša un iztēles kā re-prezentējoša akta attiecībām, saistību attēla apziņā.

Neskatoties uz to, ka fenomenoloģiskās attēla teorijās tiek atzīta lietas primārā redzamība attēlā, tās nav identificējamās ar Gudmena formulētajām naivajām attēlteorijām. Attēlobjekta vai lietas redzamība attēlā neparedz, ka attēls kopētu reālo pasauli vai pat būtu uzticams lietu vizuāla uztvērums pārnēsums. Fenomenoloģija ar aicinājumu pievērsties lietām pašām nav raksturojama kā atgriešanās kādā dabiskā un nevainīgā, no kultūrvēsturiskiem un konvencionāliem nosacījumiem brīvā stāvoklī. Tas, ka attēlā tiek redzētas pašas lietas vai šīs lietas reprezentējošs priekšmets, nenozīmē, ka šādu redzēšanu necaurstrāvo kultūrvēsturiski nosacījumi, konvencijas un valoda. Turklāt tas, ka attēlā ir redzamas lietas, nenozīmē, ka tās ir redzamas tādā pat veidā kā tiešā uztverē.

---

<sup>35</sup> Disertācijas ietvaros vārdu 'vērojums' lietošu atbilstoši Huserla terminoloģijai. Atšķirībā no 'uzskates' (*Anschauung*), kas plašākā nozīmē raksturo intuitīvu priekšmeta pašdoģību apziņā, šaurākā ar to tiek saprasta jutekliski uzskatāma priekšmeta parādīšanās (*Erscheinung*) apziņā, tā miesiskā pašdoģība (*leibhafte Selbstgegebenheit*), ar 'vērojumu' (*Betrachtung*) jau saprotams dažādām intencionalitātēm piesātināts apziņas akts. Vērot nozīmē apskatīt, lūkoties, pievērsties tam vai citam priekšmeta aspektam, vērojumu vada noteiktas intereses, nolūki un mērķi. Savukārt 'uzskate' attiecas jau uz fundamentālāku apziņas raksturojumu. 'Uzskates' jēdziena problemātikai Huserla fenomenoloģijā pievēršas Hanss Joahims Pīpers (Pieper, 1993).

Attēla apziņas koncepts ir vienlaikus gan savdabīgas attēla un tā vērotāja mijiedarbības skaidrošanas iespējas paverošs, gan arī ierobežojošs. Uzsvars uz apziņu, pirmkārt, paver attēla pieredzes daudzveidību un bagātību, savā ziņā neaptveramību. Lai kā arī Huserla fenomenoloģija turpmāk netiktu kritizēta ideālismā vai izziņas sfēras reducēšanā uz caurspīdīgu, visredzoša pētnieka pārskatāmu straumi, tāpat pārlietu lielas varas piešķiršanā apziņai, tai kā pasauli konstituējošai, radošai, tieši viņa skrupulozie un daudzveidīgie nošķīrumi uzrāda attēla šķietami pašsaprotamā vērojuma kompleksumu, kas kļūst vēl jo neizprotamāks tā pašsaprotamības dēļ. Tāpat uzsvars uz apziņu ļauj ieraudzīt attēla vērotāja aktivitāti attēla fenomena tapšanā.

Ar aktivitāti nedomājot aktīvu, reflektīvu iesaisti, bet gan pašas apziņas nemanīto veikumu. Tajā pat laikā jēdziens ‘attēla apziņa’ iezīmē arī zināmus ierobežojumus, kas saistās ar Huserla fenomenoloģijas tradīciju attēla fenomenoloģiskas skaidrošanas vēsturē. Uzsvars uz apziņu mēdz aizsegt attēla un to dažādo veidu nozīmi un aktivitāti attēla fenomena tapšanā. Kā nākamajā darba daļā redzēsīm, no Huserla līdz Finkam attēlam tiek piešķirta arvien lielāka loma attēla fenomena tapšanā, tai pat laikā noteicošā tomēr paliek apziņa.

## II. RE-PREZENTĀCIJA: ATTĒLA APZIŅAS KONCEPCIJAS FENOMENOLOĢIJĀ

### 1. Attēlapziņas koncepcija Edmunda Huserla fenomenoloģijā

Tātad, lai saprastu, kas attēlu padara par attēlu, vispirms jāpievēršas tā apziņai, redzēšanai, šīs redzēšanas analīzei, zināšanas par attēla apzīmējošo, no sevis prom norādošo funkciju pagaidām noliekot malā, bet neizslēdzot no turpmākās jautāšanas loka. Ja arī iepriekš kļuva skaidrs, ka jebkāda pievēršanās attēlam, centieni to saprast pamatojas noteiktos priekšstatos, kas attēls ir, tāpat to virza noteikti mērķi un intereses, tad šie mērķi un intereses periodiski ir jāizjautā un jāpakļauj šaubām. Jo pievēršanās attēlam ar jau gatavu priekšstatu par tā dabu, neizbēgami iesloga skaidrojuma iespējas, turklāt jau sākotnēji pakļauj paša attēla pieredzi. (Tas, starp citu, kā turpmāk redzēsim, ir attiecināms arī uz fenomenoloģisku attēla apziņas skaidrojumu.) Ja tiek teikts, ka attēlotais ir zīme, kas norāda prom uz sev ko pavisam atšķirīgu, vai ka redzamais ir vien līdzinieks, kurš savā nepilnībā ir uz mūžu piesiets īstenajam un pilnīgajam oriģinālam, tad mēdzam vērojumu teiktajam piemērot. Tā kā ar Žana Pola Sartra pieminēto gleznoto būdu, kurā varam redzēt to, ko vien vēlamies, vai drīzāk – ikreiz redzam to, ko vēlamies. Sartra teiktais gan neizslēdz, ka attēla vērojumam, attēla fenomenam nepiemīt kādas konstantas raksturiezīmes, kas vēlamajam tik viegli nepakļaujas. Tādēļ, pirms pārlicināties par kādas izpratnes patiesumu vai priekšrocībām iepretim citām, ir jāatgriežas pie sākuma, pašas attēlu apziņas, tā kā mēs tos diendienā, dažādās situācijās mēdzam skatīties.

Kā jau iepriekš vairākkārt uzsvērts, pirmais, kas fenomenoloģijas kontekstā ir sniedzis plašu attēla apziņas analīzi, ir paša filozofijas virziena dibinātājs. Turklāt Huserla fenomenoloģijas uzstādījums pievērsties tieši dotajam ir piemērotākais pētījuma sākumam.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Tas, cik lielā mērā Huserlam izdodas atgriezties pie attēla kā lietas, neņemot vērā zināšanas par realitātē eksistējošo un notiekošo, un kāds attēla skaidrojums ir iegūstams pēc fenomenoloģiskas izslēgšanas, ir viens no būtiskiem šīs daļas jautājumiem. Piemēram, Huserla interprets Paolo Volonte norāda, ka tieši attēlapziņai veltītajās lekcijās Huserla terminoloģija dažbrīd liek domāt, ka fenomenologs neievēro paša uzstādījumu un uz objektīvo realitāti atsaucas, ka attēlapziņas analīze nav īstēni (*echt*) fenomenoloģiska Huserla piedāvātajā, stingrajā nozīmē. To apliecina kaut vai 'objekta' jēdziena biežais lietojums tur, kur saskaņā ar Huserla uzstādījumu vajadzētu lietot 'priekšmetu'. (Volonte, 1997, S. 193)

Huserla attēlapziņas koncepciju var uztvert pat kā zinātnisku atradumu,<sup>37</sup> kas liekas dīvaini, ņemot vērā viņa vietu 20. – 21. gs. filozofijā. Tam par iemeslu gan ir pavisam vienkāršs fakts. Tikai 1980. gadā klajā nāk Huserliānas XXIII sējums, kurā apkopoti iztēles, attēlapziņas un atmiņas fenomenoloģijai veltītie manuskripti (Husserl, 1980). Šie materiāli būtiski paplašina priekšstatu par Huserla pieeju attēlapziņas skaidrošanai, kas citādi ļoti fragmentāri ir pausta viņa dzīves laikā publicētajos darbos.<sup>38</sup>

Minētie manuskripti, kaut aptver lielu Huserla darba periodu no “Loģisko pētījumu” izstrādes līdz pat trīsdesmito gadu vidum, nesniedz skaidru, salīdzinoši neproblemātisku un pārskatāmu teoriju. Tam ir minami vismaz divi iemesli.

Pirmkārt, attēlapziņas koncepcijas izstrāde neatrodas Huserla primāro interešu lokā, tās skaidrojums drīzāk veidojas pakārtoti iztēles un citu re-prezentējošu apziņas aktu (atmiņas, gaidu (*Erwartung*), iztēles) analīzei. (skat. arī Kortoom, 2002, p. 14) Attēlapziņas izpratne kalpo salīdzinājumam iztēles koncepcijas izstrādē, mēģinājumam pamatot iztēles un uztveres atšķirību. Sākotnēji attēlapziņu Huserls skata kā teju tāpatīgu iztēlei, kā tās paralēlgadījumu (Husserl, 1980, S. 18), vēlāk, iztēles koncepciju radikāli pārstrādājot, attēlapziņas izpratnē netiek ieviestas būtiskas izmaiņas (skat. arī Sepp, 2005, S. 53), vienīgi attiecinājumā uz mākslasdarba pieredzi, par piemēru skatot teātra izrādi. Attēlapziņas koncepcijas pakārtojumu iztēles pētniecībai Huserls neuzsver eksplīcīti, tomēr tas ir izsecināms no viņa tolaik iecerētā pētniecības projekta un domas attīstības.

Pirmie attēlapziņai veltītie manuskripti top jau “Loģisko pētījumu” izstrādes laikā, tomēr pamatīgāku tēmas izvērsumu filozofs piedāvā 1904./05. gada ziemas semestrī Getingenā lekciju kursa “Fenomenoloģijas un izziņas teorijas pamatdaļas” (*Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*) trešajā daļā, kas veltīta iztēles un attēlapziņas vai, paša Huserla vārdiem runājot, iztēļu fenomenoloģijai (Husserl, 1980, S. 1). Pārējās lekciju kursa daļas tika veltītas (1)

---

<sup>37</sup> Lamberts Vīzings Huserla pamatnostādnes iestrādā savā attēla fenomenoloģijā, tādējādi tām piešķirot jau patstāvīgāku vērtību atšķirībā no iepriekšējiem salīdzinoši mazskaitlīgajiem pētījumiem, kuros Huserla attēlapziņas koncepcija skatīta filozofijas vēstures vai citu, plašāku fenomenoloģijas un citu jautājumu ietvaros. (Saistībā ar Huserla fenomenoloģiju kopumā Bernet, Kern, Marbach, 1989, S. 140–143; laikapziņu – Kortooms, 2002, pp. 10 – 19; iztēles problemātiku – Volonte, 1997; estētiku – Haardt, 1995; Sartra attēla iztēles koncepciju – Wiesing, 1997; attēla apziņas fenomenoloģiju – Sepp, 2005)

<sup>38</sup> Lielākoties attēlapziņu Huserls piesauc kā piemēru citu problēmu risināšanā. Piemēram, “Loģiskajos pētījumos”, saistībā ar izziņas attēlteoriju kritiku (Husserl, 1950, 224f), vai ar apzīmējošu un intuitīvu intencu nošķirumu (Husserl, 1984a, 586). Tāpat “Idejās” attēlapziņai tiek veltīts tikai viens paragrāfs (Husserl, 2009, § 111).

uztveres, (2) uzmanības un (4) laikapziņas fenomenoloģijai.<sup>39</sup> Kursu Huserls raksturo kā pirmos, pavisam nepilnīgos uzmetumus uztveres, iztēles, laika un lietas (*Ding*) fenomenoloģijas sistemātiskam iztirzājumam (Marbach, 1980, S. XXVIII), tādējādi arī iezīmējot savas pamatintereses. Lekciju kursa motivāciju filozofs uzrāda kā izrietošu no “Loģiskajos pētījumos” paveiktā, kur uzmanība ir tikusi veltīta augstākajiem intelektīvajiem aktiem vai spriedumu teorijai, savukārt pašu zemāko intelektīvo aktu, kuros balstās augstākie, izpēte pētījumu otrajā daļā skarta tikai aizmetņos un saistās ar daudz pamatīgākām problēmām. (Boehm, 1966, S. XV–XVI). Bez uztveres, iztēles, atmiņas u.c. apziņas aktu izpētes nav iespējams runāt par fenomenoloģiju kā fundamentālu izziņas teoriju.

Otrs iemesls, kādēļ Huserla manuskriptos nav atrodama vienota attēlapziņas koncepcija, sakņojas viņa filozofēšanas manierē un pētniecības attīstībā. Kopš “Loģisko pētījumu” publicēšanas līdz pat divdesmitajos gados tapušiem manuskriptiem attēlapziņas koncepcija atrodas nemītīgas izstrādes un pārstrādes procesā. (skat. arī Ferenz-Flatz, 2009, S. 236) Huserls izmēģina dažādus ceļus kā skaidrot noteiktus apziņas aktus.<sup>40</sup> Tiek izvirzītas tēzes, apšaubītas, vēlāk aktualizētas un atkal apšaubītas vai atstātas zem jautājuma zīmes, pa starpu piedāvājot daudzveidīgus to formulējumus un piemērus, kas ne vienmēr ir savstarpēji saskanīgi. Tāpat jēdzienu lietojums nemītīgi mainās, izmaiņas neuzrādot un nepamatojot.<sup>41</sup> Tas savukārt rada grūtības Huserla attēlapziņas izpratni rekonstruēt kā pakāpienveidīgu domas attīstību, kas rezultējas kopsavelkošos secinājumos.<sup>42</sup> (skat. arī Marbach, 1980, S. LVII; Volonte, 1997, S. 165) Tādēļ salīdzinoši nedaudznie pētījumi, kas līdz šim

---

<sup>39</sup> Uztverei un uzmanībai veltītais lekciju cikls, kā arī ar tēmu saistītie manuskripti 2004. gadā publicēti Huserliānas XXXVIII sējumā. (Husserl, 2004)

<sup>40</sup> Spilgts piemērs tam ir jau lekciju sākumā rodama piezīme: “Mēs vēlamies imaginācijas skatupunktu un ieskatu, ka iztēles priekšstats ir interpretējams kā tēlainības priekšstats, tik tālu izvest, cik iespējams. Kaut netrūkst apsvērumu [pret šo ieskatu – KV], kas vēlāk izrādījās attaisnoti.” [Wir wollen versuchen, den Gesichtspunkt der Imagination und die Ansicht, dass Phantasievorstellung sich als Bildlichkeitsvorstellung interpretieren lasse, so weit durchzuführen als möglich. Obschon es an Bedenken nicht fehlt, die nachträglich sich als berechtigt erwiesen.” (Husserl, 1980, S. 16)]. Iepriekš jau uzsvērto Huserla filozofijas ciklisko raksturu apliecina arī tas, ka katru nākamo darbu filozofs nosauc par ievadu. (skat. arī Lembeck 1994, S. 23)

<sup>41</sup> Piemēram, ‘šķītuma’ (*Schein*) (Husserl, 1980, S. 48) jēdziena attiecināšana uz attēlobjektu vēlinos manuskriptos tiek atcelta un priekšroka dota ‘fantoma’ (*Phantom*) (481; 536) vai ‘saveidojuma’ (*Fiktum*) (473; 480; 490) jēdzieniem.

<sup>42</sup> Huserla koncepcijas samezģlofību nosaka arī aspektu daudzveidība, kuriem domātājs pievēršas. Piemēram, attēlošanas paņēmieni plašais spektrs. Huserls ir viens no pirmajiem 19. – 20. gadsimta prominentākajiem domātājiem, kas vizuāla attēla problemātiku skata arī ārpus mākslas sfēras un tajā etablētajiem attēlošanas medijiem – gleznas, grafikas, teātra u.c. Pārdomās tiek iesaistītas arī tādu salīdzinoši jaunu izgudrojumu kā fotogrāfijas, panorāmas (Husserl, 1980, S. 490), stereoskopa, mutoskopa (489) un kinemotogrāfa (493; 536 – 537) apziņas analīze.

Huserla attēlapziņas koncepcijai veltīti, uzrāda diezgan atšķirīgus rezultātus, par kuriem tuvāk runa būs nākamajās apakšnodaļās.

Huserla domāšanas veidu spilgti ilustrē kāda piezīme uz laikapziņai veltīto lekciju manuskriptu malām:

“Reizumis, pēc ilgstošām pūlēm mums jau māj tik ilgotā skaidrība, mēs ticam, ka diženie rezultāti ir jau tik tuvu, ka pēc tiem vien jāaizsniedzas. Visas aporijas šķiet atrisinājušās, kritiskā izkaps pļauj vienu pretrunu pēc otras, un atliek tikai spert pēdējo soli: mēs visu sasummējam, iesākam ar pašpārliecinātu “tātad”: un te atklājam tumšu punktu. Tas ik mirkli kļūst lielāks, tas izstiepjas augumā par briesmīgu nezvēru, kas visus mūsu argumentus aprij un ceļ augšām nupat nopļautās pretrunas. Miroņi top atkal dzīvi un glūn mums ņirdzīgi virsū. Darbs un cīņa sākas no jauna.”<sup>43</sup>

Ņemot citēto ainu vērā, pievēršamies jau konkrēti Huserla attēlapziņas teorijas izklāstam, sekojot manuskriptu hronoloģiskai secībai un no redzesloka nepazaudējot šīs nodaļas sākumā minēto jautājumu – kas galu galā attēlu padara par attēlu, izejot vien no tā parādīšanās apziņai analīzes?

### **1.1. Attēlapziņas trīs momenti: attēls, attēlobjekts un attēlsīžets**

Lamberts Vīzings raksta, ja tiktu atminēts, kāpēc attēlā ir redzams objekts, tiktu atrisināta viena no lielākajām civilizācijas mīklām. (Wiesing, 2005, S. 52) Liekas, ka attēla fenomens kļūst tikpat mīklains, kad pajautājam “kas attēlā redzams?” Par kentaura gleznu varētu teikt – kentauris, drauga fotogrāfiju – draugs. Tomēr kā tas iespējams? Attēlā redzēt neeksistējošu vai neklātesošu būtni, to aplūkot, uzzināt kā tā izskatās, līdzīgi kā ikdienā ar būtnēm, domāt par to kā tās jūtas vai ir jutušās. Tas taču acīmredzami nav tāpat, kā redzēt kentauru vai draugu klātienē. Neizbēgami šis jautājums rodas salīdzinājumā ar citām redzamām lietām. Ar ko attēlā redzamais atšķiras no galda, datora, pie kuriem šobrīd sēžu un kurus varu apskatīt? Galdu un datoru redzu kā man klātesošus, tie ir redzami paši par sevi, turklāt tiem pieskaros, sajūtu to materialitātes pretestību, ja vēlos, varu tos apskatīt no citas puses. Huserla terminoloģijā runājot, varētu teikt, tie kā uztveres priekšmeti ir apziņā doti paši par

---

<sup>43</sup> Mitunter winkt uns nach langen Mühen die ersehnte Klarheit, wir glauben die herrlichsten Resultate uns so nahe, dass wir nur danach zu greifen brauchen. Alle Aporien scheinen sich zu lösen, die kritische Sense mäht die Widersprüche reihenweise nieder, und nun bleibt noch ein letzter Schritt: wir ziehen die Summe, wir beginnen mit einem selbstbewussten “Also”: und nun entdecken wir mit einemmal einen dunklen Punkt, der sich immer vergrößert; er wächst empor zu einem greulichen Ungeheuer, das alle unsere Argumente verschlingt und die so<eben> niedergemachten Widersprüche mit neuem Leben beseelt. Die Leichname werden wieder lebendig und grinsen uns hohnlächelnd an. Die Arbeit und der Kampf beginnt von vorn. (Husserl, 1966, S. 393)

sevi (*selbstgegeben*), tie man ir prezenti (*präsent*), tagadnīgi (*gegenwärtig*). Vai attēlā redzamais nav dots pats par sevi, vai tas nav man tagadnīgs? Būtu neprātīgi vai, sekojot Pigmalionam, romantiski attēlā redzamajam vēlētis pieskarties, to uzrunāt, no tā gaidīt atbildi, gaidīt tā atdzīvošanos. Vai attēlā redzamā nepieskaramība ir tas, kas to padara neklātesošu? Skaidrs, ka attēlā redzamais, lai cik labi saskatāms un apskatāms nebūtu, nav man tāpat dots vai es to neuztveru tāpat kā šobrīd galdu vai datoru. Kā tas man ir dots, kā tas man parādās? Huserla vārdiem runājot, tas ir reprezentēts (*rä-presentiert*), tagadniskots (*vergegenwärtigt*). Atsaukts no citurienes, vēlreiz parādīts. Parādīts, jo citādi neredzams? Attēlā redzamā dotība apziņā, tā parādīšanās raksturs arī ir pamatjautājums, kuram Huserls pievēršas savā attēlapziņas analīzē.

Huserla attēlapziņas izpratni kodolīgi ilustrē sekojošā pasāža:

“Piemēram, kad vēroju virs mana rakstāmgalda iekārto Rafaēla Teoloģijas attēlu, tad tas man parādās kā pie sienas iekārta fiziska lieta, es vērsu uz to uzmanību. Es mainu sava vērojuma virzienu un ievēroju attēlobjektu: bezkrāsainu, vien melnbalti tonētu sievietes figūriņu, apmēram pusotru sprīdi garu. Tā man parādās, divu tāpat tonētu, ievērojami mazāku eņģeļlellīšu aplidota utt. Normālā attēla vērojumā es dzīvoju tēlainības apziņā, tajā es ievēroju ko pavisam citu: es redzu cildenu, pārcilvēciska lieluma sievietes stāvu un divus brašus un jaunus eņģeļzēnus. Arī tad es saku, tie “parādās”, bet tas acīmredzami nenotiek īstēni. Es ieskatu sižetu attēlobjektā. [Attēlobjekts - KV] ir tas, kas parādās tieši un īstēni. [Attēlobjekta - KV] plastika un gaišuma gradācijas, kas parādās, iztēlo man sižetu attiecībā pret tā plastisko formu un tā īstēno, attēlā neizteikto krāsainību.”<sup>44 45</sup>

Rafaēla darba piemērs labi ilustrē visus trīs momentus, kurus Huserls attēlapziņā izdala un līdz pat divdesmitajos gados tapušajiem manuskriptiem skata kā tās nepieciešamus elementus. Pirmais ir attēls kā fiziska lieta (*physisches Ding*) (turpmāk – ‘attēls’). Ierāmēts un nokrāsots audekla gabals, kas tiek kārts pie sienas,

<sup>44</sup> Z.B. wenn ich das über meinem Schreibtisch hängende Bild der Raffaelschen Theologie betrachte, so erscheint mir dieses Bild als physisches Ding, als an der Wand hängendes, ich achte darauf. Ich wechsele die Richtung meiner Betrachtung und achte auf das Bildobjekt: ein farbloses, bloss schwarzweiss getöntes Frauenfigürchen, etwa 1,5 Spannen hoch, erscheint mir da, umflattert von zwei erheblich kleineren, ebenso getönten Engelpüppchen usw. In der normalen Bildbetrachtung lebe ich im Bildlichkeitsbewusstsein, ich achte da auf etwas ganz anderes, ich sehe da eine erhabene Frauengestalt, von übermenschlicher Größe, zwei derbe, grosse Engeljungen usf. Auch davon sage ich, dass es “erscheint”, aber das geschieht offenbar nicht im eigentlichen Sinne. Ich schaue das Sujet in das Bildobjekt hinein, dieses ist das direkt und eigentlich Erscheinende. Seine erscheinende Plastik und die erscheinenden Helligkeitsabstufungen verbildlichen mir das Sujet hinsichtlich seiner plastischen Form und seiner wahren, im Bild nicht weiter zum Ausdruck kommenden Farbigkeit. (Husserl, 1980, S. 44)

<sup>45</sup> Huserla apskatītais attēls ir daļa no Rafaēla un viņa skolas veidotā fresko ansambļa Vatikānā, *Stanza della Segnatura* zālē. Vienu zāles sienu aizņem slavenā freska “Atēnu skola” ar Platonu un Aristoteli centrā. Savukārt teoloģijas alegoriskais attēls, līdzās filozofijas, poēzijas un taisnīguma alegorijām, aizņem zāles griestus. (Skat. Pielikums, A1)

pārnēsāts, kas ir smags vai viegls, kas var tikt nolikts pagrabā aizmiršanai, saplēsts vai restaurēts (tāpat skulptūra kā akmens gabals vai fotogrāfija kā apdrukāts papīrs utt.). Otrs elements ir attēlobjekts. Tāpat kā attēls tas ir uztveres priekšmets, bet, atšķirībā no attēla kā fiziska, tiek raksturots kā mentāls (*geistig*) (Husserl, 1980, S. 21). Teoloģijas piemērā tā ir attēla proporcijām atbilstoša izmēra figūriņa, vizuāls veidols. Pirmkārt, tas ir kas cits nekā pats attēls (attēlobjekts nav attēla daļa), otrkārt šī figūriņa ir trīsdimensionāla un kā tāda parādās uz audekla vai papīra plaknes. Saskaņā ar Huserla koncepciju tieši attēlobjekts un nevis attēls ir tas, kas attēlo, funkcionē kā reprezentants. Trešais attēlapziņas elements ir sižets vai, kā Huserls to lielākoties sauc, – attēlsižets (*Bildsujet*) (Husserl, 1980, S. 19). Tā ir pati lieta, kas tiek attēlota, Rafaēla freskas gadījumā – pati teoloģija.

Pirms turpinām, ir jāatrisina kāda neskaidrība, kas ar citēto pasāžu saistās. Piemēru mulsināšana dara tas, ka Huserls runā par gleznas melnbaltu reprodukciju. Tas savukārt liek jautāt, kas šajā piemērā tiek domāts ar sižetu? Rafaēla freska vai arī teoloģija pati, tās īstenajās formās un krāsainībā (lai ko arī tas teoloģijas gadījumā nenozīmētu) vai arī freskā redzamā, krāsainā sieviete, freskas attēlobjekts? Ja mēs pieņemtu pirmo skaidrojumu, tad būtu jārunā par fresku, fizisku attēlu kā fotogrāfijas sižetu. Huserls savukārt runā par sievietes cildenumu un pārcilvēcību, tādējādi acīmredzami domādams freskas attēlobjektu vai sižetu, kas savukārt nav pati freska. Turklāt diezin vai Huserls runā par freskas attēlobjektu, jo tas galu galā nesaskanētu ar viņa koncepciju. Arī fresku veido attēlapziņas momentu trijāde, arī freskas gadījumā attēlobjekts būtu vien attēla proporcijām atbilstošs veidols un nevis pati teoloģija tās diženumā.

Jautājuma atsvaram atgādināšu kādu skopāk ilustrētu, toties diskusijās par attēla apziņas raksturu daudz populārāku Huserla piemēru no “Idejām I”. Analizējot Dīrera gravīru “Bruņinieks, nāve un velns” (Skat. Pielikums, A2), Huserls norāda, ka vērojums ir pievērsts nevis attēlobjektiviem, bet gan pašam bruņiniekam no miesas un asinīm (Husserl, 1950, S. 269f). Minētais piemērs varētu vadināt domāt, ka arī Rafaēla freskas melnbaltajā reprodukcijā Huserls saskata freskas attēlsižetu. Tai pat laikā plastika un krāsainība, par kuru Huserls teoloģijas piemērā runā, visdrīzāk ir pašas freskas piedāvātā, attēlobjekta plastika un krāsainība. Šo piezīmi izvēršīšu nedaudz vēlāk. Pagaidām attiecībā uz citēto piemēru pieņemsim, ka Huserls runā par freskas, nevis fotogrāfijas sižetu un nevis freskā redzamo vai freskas attēlobjektu.



Varam turpināt ar jautājumu – kas ir saprotams ar teoloģiju kā attēla sižetu? Vai tā ir attēlā redzamā sieviete vai kāda reāla, pasaulē esoša sieviete, uz kuru attēls norāda (ja neņemam vērā, ka konkrētais attēls ir alegorija)? Huserls ar sižetu nedomā realitātē vai kādā iztēlotā pasaulē eksistējošu lietu. Lietas, kas attēlapziņā parādās, fenomenologu interesē tikai tik daudz, cik un kādā veidā tās apziņā ir dotas. Huserls pievēršas apziņas tiešajiem dotumiem, fenomenoloģiskajiem datiem, pašam lietas uztvērumam un tam, kā tas par tādu kļūst. Ar fenomenu tiek saprasts apziņas satura (sajūtu, hilētisko datu) un akta, apziņas intences vienība, fenomens ir apziņas akta priekšmetiskots, objektivēts apziņas saturs. Tāpēc fenomenoloģiskā iestatījumā arī lieta ir apziņā dots priekšmets. Latviešu valodā ar vārdu ‘lieta’ tulkojami divi, Huserla nošķirti jēdzieni, kas abi attēlapziņas kontekstā ir svarīgi – *die Sache* un *das Ding*. Atšķirībā no priekšmeta jēdziena, kas norāda uz vispārīgu apziņas dotumu (jebkura intencionāla apziņa ir priekšmetiska, priekšmets ir tās intencionālais korelēts), lieta – *Sache* – tiek aprakstīta kā “priekšstatā domātais priekšmets un tas ir [...] par esošu uzskatītais (piemēram, atminētais vai gaidītais) vai par neīstenu turētais, piemēram, apzinātā fikcijā, vai apšaubītais, vēlētais, izjautātais, gaidītais, izbailes raisošais priekšmets”<sup>46</sup>. Lietu, atšķirībā no priekšmeta, kas var būt arī, piemēram, jēdziens, raksturo jutekliska uzskatāmība vai nu uztverē, vai arī atmiņā un iztēlē. Savukārt lieta – *Ding* – norāda uz materiālu, fizisku, reālu lietu, tas ir uztveres un ne iztēles vai atmiņas dotums. Tāpēc arī uz iepriekšējo jautājumu var atbildēt, ka teoloģijas dotībā nav svarīga tās eksistence vai neeksistence kādā realitātē, bet gan pašas parādīšanās (*Erscheinen*) raksturs un šajā parādībā teoloģija kā lieta var tikt statīta vai nu kā eksistējoša vai neeksistējoša.

Turpinot uzsākto pārdomu līniju, ir jājautā, ko nozīmē attēlā ieskatīt teoloģiju, kā tas notiek? Huserls taču pats norāda, ka “[n]ormālā attēla vērojumā es [...] redzu cildenu, pārcilvēciska lieluma sievietes stāvu [...]” Kādēļ es to ieskatu, kādēļ teoloģija neparādās īstēni? Turklāt, kādā ziņā attēlobjekts, kuru es “normālajā vērojumā” nemanu, reprezentē, nevis vērojumā esmu pievērsies pašai teoloģijai? Var izvēlēties vienkāršāku piemēru – sava drauga fotogrāfiju. Tajā skatoties, taču liekas, ka redzu pašu draugu, nevis kādu mazu figūriņu, kas draugu reprezentē.

---

<sup>46</sup> Die Sache ist der von der Vorstellung gemeinte Gegenstand, und dieser [...] der für seiend gehaltene (z.B. der erinnerte oder erwartete) oder der für unwirklich gehaltene, wie in der bewussten Fiktion, oder der bezweifelte, erwünschte, erfragte, erhoffte, befürchtete Gegenstand. (Husserl, 1980, S. 18)

## 1.2. Attēlobjekta kā šķituma konstituēšanās apziņā

Pievēršamies tuvāk iepriekš jau nosauktajiem prezentācijas/ tagadnības un reprezentācijas/ tagadniskošanas jēdzieniem. Prezentācija Huserla fenomenoloģijā, kā jau darba pirmajā daļā norādīju, saistās ar priekšmeta dotību uztverē un nozīmē tā pašdotību, tas uztverē ir dots pats par sevi (*selbstgegeben*), savā miesiskumā (*leiblichkeit*). Vai citādi izsakoties, uztverē apziņa priekšmetu konstituē kā tieši, nepastarpināti (tāpēc arī prezence), īsteni (*wirklich*) dotu (Husserl, 1980, S. 24, 40). Savukārt re-prezentējoši ir visi pārējie uzskatāmie vai intuitīvie apziņas akti – iztēle, atmiņa, gaidas. Par iztēli Huserls raksta:

“Iztēlē priekšmets [...] parādās tik lielā mērā pats, cik tas ir tas, kas parādās, bet tas neparādās kā tagadnīgs, tas ir tikai tagadniskots, tas ir tā, it kā tas savā ziņā tur būtu, bet tikai savā ziņā, tas mums parādās attēlā.”<sup>47</sup>

Teiktais ir pilnībā attiecināms uz attēlapziņu kā iztēles paralēlgadījumu, tas, ko Huserls sauc par attēlu iztēlē, ir analogs attēlobjektam attēlapziņā. Soreiz svarīgākais, ko citētajā teikumā Huserls pasaka ir tas, ka attēlapziņā re-prezentētais priekšmets savā ziņā parādās, tas parādās attēlobjektā, tādēļ ar re-prezentēšanu nebūtu saprotams kas tāds kā norādīšana vai apzīmēšana.

Attēlapziņas un simbola, zīmes apziņas atšķirību Huserls raksturo sekojoši:<sup>48</sup> ja zīme un simbols norāda prom no sevis, tad attēls attēlo caur sevi pašu (*durch < sich > selbst hindurch*).<sup>49</sup> Lai apzīmēto priekšmetu priekšstatītu, pie zīmes vairs nav jākavējas, savukārt attēla gadījumā tas tiek priekšstatīts pašā attēlobjektā. Attēls priekšmetu padara uzskatāmu (*veranschaulicht*), re-prezentē, padara savā ziņā prezentu, bet tikai ‘savā ziņā’. (Husserl 1980, S. 34f, 50, 141, 474) Tas gan nepadz, ka attēls nevar funkcionēt kā zīme vai simbols. Par piemēru Huserls min mākslasdarbu katalogu, kurā ir atrodamas miniatūras gleznu reprodukcijas, kas funkcionē drīzāk kā mākslinieka darbu rādītājs un nav paredzēts attēlu estētiskai vai tēlainai (*bildlich*) pieredzei. Tāpat mākslas darba fotogrāfija var funkcionēt simboliski, nevis tēlaini, kad fotogrāfiju skatam nevis tādēļ, lai tajā redzētu pašu

<sup>47</sup> In der Phantasie erscheint der Gegenstand zwar insofern selbst, als eben er es ist, der da erscheint, aber er erscheint nicht als gegenwaertig, er ist nur vergegenwaertigt, es ist gleichsam so, als waere er da, aber nur gleichsam, er erscheint uns im Bilde. (Husserl, 1980a, S. 25)

<sup>48</sup> Nošķirums ir atrodamas jau “Loģiskajos pētījumos”, tomēr tur Huserls tēmai pievēršas ļoti īsi un atšķirība starp attēlu un zīmi tā arī paliek diezgan neskaidra. (Husserl, 1984a, S. 587; skat. arī Ni, 1990, S. 120–122)

<sup>49</sup> Vēlāk Huserls atzīst, ka pāreja no simbolapziņas uz attēlapziņu ir graduāla. (Husserl 1980, 474; skat. arī Ni 1990, 124)

darbu, bet gan atcerētos par tā tiešo pieredzi.<sup>50</sup> Šo atšķirību Huserls raksturo ar iekšēji vai imanenti un ārēji reprezentatīvu funkciju.

Sniegtais nošķīrums gan konstatē atšķirību, nevis paskaidro, kādēļ attēlapziņa ir imanenti reprezentējoša un kas nosaka to, ka viena lieta tiek uztverta kā zīme, cita kā attēls. Kāpēc tad attēlobjektā lieta tiek ieskatīta?

Jau "Loģiskajos pētījumos" Huserls skaidri norāda, ka attēla attēlojošo raksturu nenosaka kāds tā 'reāls predikāts', ka attēlošana objektam nepiemīt tādā pašā veidā kā sarkanums vai lodveidīgums. Arī līdzība nav attēlošanas nepieciešams nosacījums (Husserl, 1984, S. 436). Piemēram, gadījumos, kad attēlotais ir skatāms vienīgi attēlā (teiksim, dinosaurs), par nekādu līdzību runāt nevar, jo ārpus attēla nav nekā, ar ko salīdzināt. No tā savukārt var secināt, ka attēla attēlojošo raksturu, attēlotā ieskatīšanu attēlā, nosaka savdabīga apziņas intencionalitāte. Par attēlu kaut kas tiek padarīts, nevis tā reprezentējošā funkcija izriet no paša attēla parādīšanās uztverē, tāpat kā zīme bez apzīmēšanas funkcijas piešķiršanas nav zīme. Neskatoties uz minētajiem apgalvojumiem, 1904/05. gada lekcijās Huserls attēlapziņas specifiku mēģina pamatot pašā attēlobjekta uztveres konstituēšanās procesā, attēlobjekta 'reālos predikātos'.

"Attēlapziņai piemīt tīnkcija, kas tai piešķir pāri tā primārajam priekšmetam norādošu funkciju: reprezentācijas pēc līdzības raksturu. [...] Un tā atkal nav jēdzieniska zināšana, un tas neparedz, ka es veicu atšķiršanu un attiecināšanu, objekta, kas parādās, attiecināšanu uz domātu objektu, bet gan attēls momentā tiek sajūsts kā attēls."<sup>51 52</sup>

Huserla pirmais mēģinājums eksplicēt attēlapziņu izriet jau no nošķīruma attēlobjektā un lietā (*Sache*). (Husserl, 1980, S. 21) Kā pie šāda nošķīruma nokļūt, ja paturam prātā iepriekšējo iespēju, ka normālā drauga fotogrāfijas uztverē redzam pašu draugu? (Varētu taču teikt, ka attēlobjekts noteiktā vērojumā parādās kā attēlobjekts, bet citā – kā attēlsizets.) Huserls norāda, ka attēlobjekts stingrā nozīmē nav idents pats

---

<sup>50</sup> Tas pamatā attiecas uz jebkuru attēlu. Arī drauga fotogrāfiju varam paņemt tikai tādēļ, lai rosinātu atmiņu vai iztēli.

<sup>51</sup> Das Bildbewusstsein hat eine Tinktion, die ihm eine über seinen primären Gegenstand hinausweisende Bedeutung verleiht: den Charakter der Rāpresentation nach Ähnlichkeit. [...] Und das ist wieder nicht ein begriffliches Wissen, und es besagt wieder nicht, dass ich ein Unterscheiden und Beziehen vornehme, dass erscheinende Objekt in Beziehung setzen zu einem gedachten Objekt, sondern das Bild fuehlt sich unmittelbar als Bild. (Husserl, 1980, S. 26)

<sup>52</sup> Tas, vai attēlapziņa konstituējas uz attēlošanas funkciju piešķirošu apziņas aktu vai izriet no pašam attēla uztveres sakarībām, ir viens no jautājumiem, uz kuriem Huserls tā arī nesniedz galēju atbildi, periodiski dodot priekšroku te vienam, te otram skaidrojumam.

sev, patstāvīgs, bet gan vienīgi līdzinieks.<sup>53</sup> Tas neeksistē un nekad nav eksistējis, tas pamatā ir nekas (*Nichts*), vien sajūtu datu konstelācija. Attēlobjekts nav kāda attēlieta (*Bildning*) apziņā (Husserl, 1980, S. 20). (Šis arguments pamatā balstās iztēles analīzē<sup>54</sup> un ar to Husserls mēģina izvairīties no izziņas attēlteoriju kļūdas, kuru pats “Loģiskajos pētījumos” kritizējis. (Husserl, 1950, 224f)) Turklāt, ja attēlobjekts ir vien sajūtu datu konstelācija, kādā ziņā mēs varam runāt par objektu, kas galu galā jau ir apziņas akta priekšmetiskošanas rezultāts, kas vairs nav vienkārši sajūtu datu konstelācija, bet priekšmets? Šis jautājums paliek neatbildēts un attēlobjekta nekādība (*nichtigkeit*) manuskriptos tiek aktualizēta vēlāk, jau citā kontekstā.

Otrs arguments attēlobjekta un lietas nošķīrumam vai attēlobjekta kā reprezentanta pamatojumam atsaucas uz to savstarpējo līdzību. Turklāt Husserla 1904. gada lekcijās līdzība tiek konstatēta starp attēlobjektu un konkrētu – attēloto – lietu, oriģinālu,<sup>55</sup> nevis uztverē pieredzētām citām lietām, kas iespējams varētu kalpot par pateicīgāku pamatojumu attēlobjekta nekādībai vai vien līdzinieka statusam, ja ņemam vērā, ka lielākoties skatāmiem attēlus, kuru attēlotās lietas mums nav citādi pieejamas. Respektīvi, attēlobjekta līdzinieka statusu varētu pamatot tā miniatūrisms fotogrāfijas gadījumā, akmens nekustīgā materialitāte skulptūras gadījumā u.tml., tā vienlaicīgā līdzība un atšķirība no cilvēka, kentaura (kā kustīga, runīga...) u.c. Šis aspekts arī paliek viens no Husserla attēlapziņas koncepcijas problemātiskākajiem momentiem, kurš tiek mīkstināts manuskriptos, kas tapuši pēc “Ideju I” publicēšanas un pie kura atgriezīšos nodaļas noslēgumā.

Attēla un lietas nošķīrums rada vēl vienu problēmu – kā paskaidrot divu priekšmetu priekšstatīšanu vienā apziņas aktā? Jo, ja runa ir par diviem priekšmetiem, būtu arī jārunā par diviem, atšķirīgiem apziņas aktiem. Problēmas risinājumam Husserls ievieš caurstrāvošanas (*durchdringung*) jēdzienu. Atšķirībā no zīmes apziņas, kurā zīmes uztveri nomaina no tās nošķirta apzīmētā apziņa, attēlapziņu veido divi,

---

<sup>53</sup> “Tas, kas parādās, kļūst par attēlobjektu savā ziņā pats par sevi, proti, tas pats, kas parādās, tikai kas pieder kur citur un līdz ar to nevar būt stingrā identitātē tas pats, bet gan vienīgi līdzīgais.” (Husserl, 1980, S. 33)

<sup>54</sup> Iztēles un attēlapziņas paralēlisms Husserla pētījumu ne vien atvieglo, bet bieži vien tieši apgrūtinā ne tikai attiecībā uz iztēli, kuras līdzība attēlapziņai vēlāk tiks noliegta. Jo attiecībā uz attēlobjektu minētā piesardzība ir lieka. Tas ir uztveres priekšmets, mentāls tādā ziņā, ka nav fizisks, eksistējošs, īstens, kādas ir lietas (*Ding*). Attēlobjekta statuss ir līdzīgs (bet ne tāpatīgs) ilūzijai. Tādēļ šajā aspektā nevar piekrist amerikāņu filozofam Džonam Sallisam, kas attēlobjekta kā mentāla apzīmējumu uzskata par Husserla pozīcijas nekoncekvenci (Sallis, 1992, p. 206).

<sup>55</sup> Uz šo aspektu norāda arī Sallis, tādējādi kritizēdams iztēles un attēlapziņas pakārtotību un atkarību no uztveres Husserla fenomenoloģijā. (Sallis, 1992) Par attēlapziņas “vienvirziena kustību” pretim attēlsīžetam izvērstāk turpinājumā.

viens uz otra balstīti vai viens ar otru savīti akti – attēlobjekta un attēlsīzeta apziņa. “Jaunais uztvērums caurstrāvo veco un ir to sevī uzņēmis” (Husserl, 1980, S. 30) Kā to saprast? Ja jau attēlobjektu pārņem attēlsīzeta uztvērums, tad mēs attēlā skatam sīzētu? Husserls runā par analogajiem un neanalogajiem momentiem attēlā. Respektīvi, līdzīgo un atšķirīgo. Attēlsīzets tiek ieskatīts vien attēla analogajos momentos, neanalogos atstājot bez re-prezentatīvas nozīmes. Piemēram, melnbaltā drauga fotogrāfijā draugs tiek ieskatīts tā sejas vaibstos, sejas apveidā, bet ne krāsainībā, kustībā, skaņā utt.

Attēlobjekta un attēlsīzeta attiecību raksturojumā Husserla terminoloģija ir svārstīga, tāpat dažbrīd tiek izteikti apgalvojumi, kas runā pretim abu apziņas priekšmetu nošķīrumam. Ja Rafaēla freskas piemērā vārdu ‘parādīšanās’ Husserls liek pēdīnās, tad bieži vien attēlsīzets parādās bez pēdīnām, tiek runāts par tā skatīšanu attēlā (*anschauen*). Iztēlei un attēlapziņai veltītajās lekcijās pēdīnās nenorāda uz noteikta pieredzes momenta pakļaušanu fenomenoloģiskai izslēgšanai vai redukcijai kā tas ir, piemēram, “Idejās I”.<sup>56</sup> Skatīšana bez un ar pēdīnām jau norāda uz divu dažādu priekšstatīšanas veidu raksturojumu fenomenoloģiska iestatījuma ietvaros. Pēdīnās norāda uz to, ka attēlsīzeta ‘redzēšana’ vai ‘parādīšanās’ nav tāda, kāda tā ir attēla uztveres gadījumā, ka tā ir vien ieskatīšana, kvazi-parādīšanās. Analogie/neanalogie attēlobjekta momenti, kas sīzetam ļauj tajā parādīties vien daļēji, ir tuvākais 1904. gada lekcijās rodamais skaidrojums tam, ko ar kvazi-parādīšanos saprast. Attēlobjekts šādi tiek aprakstīts kā kas līdzīgs maskai vai sastingušai čaulai, kurā skatoties mēs nojaušam īsteno būtņi vai kura caur to skatās uz mums. “Īstenā persona kustas, runā utt., attēlpersona ir mēma un stinga figūra.” (Husserl, 1980, S. 33)

Tomēr, kā jau iepriekš tika noskaidrots, līdzība nevar būt vienīgā un pat ne būtiskākā attēlobjekta reprezentatīvās funkcijas pamatotāja, ja arī tā ir spēcīga attēlapziņas motivētāja. Divu lietu līdzība viena otrai neparedz, ka viena reprezentē otru, ka viena ir otras reprezentants, nevis patstāvīgs priekšmets. Turklāt, ja jēdzieniska zināšana nav tā, kas nosaka attēlobjekta statusu, bet pati attēlobjekta uztvere, tad kā attēlobjekts kļūst par reprezentantu? Kādēļ attēlobjekts vispār kļūst par

---

<sup>56</sup> “Idejās I”, vārdu ‘koks’ liekot pēdīnās, Husserls norāda, ka koks pats par sevi (*Baum schlechthin*) – īstena lieta fenomenoloģiskā iestatījumā nav nekas cits kā koka uztvērums kā tāds (*Baumwahrgekommenes als solches*). (Husserl 1950, 222; 226)

re-prezentējošu, kādēļ tas nav vienkārši priekšmets, kaut vien mentāls, starp citiem uztverē priekšstatītiem priekšmetiem?

Te Huserls atgriežas pie attēlobjekta nekādības, saveidojuma (*Fiktum*), vien jutekliska šķituma (*Schein*) idejas. Šķituma, kaut kā tāda, kas nevar būt nekas cits kā lietas līdzinieks, raksturu attēlobjekts iemanto konfliktā (*Widerstreit*) ar kopējo uztveres lauku (*Gesichtsfeld*) un attēlu kā fizisku lietu. Attēlobjekta uztvērums balstās uz tiem pašiem sajūtu datiem, uz kuriem attēla uztvērums. Attēlobjekts tos uzurpē un līdz ar to rodas konflikts starp attēla un attēlobjekta uztvērumiem. Skatoties attēlā, mēs redzam attēlobjektus un tanī pat laikā apzināmies, ka tie nav tas pats, kas fiziskais attēls. Līdzīgi kā ilūzijas gadījumā. Piemēram, salmiņš ūdensglāzē mums vizuāli parādās kā salauzts, bet, to izvelkot no glāzes un aptaustot, iegūstam taisna salmiņa priekšstatu. Mums ir divi pretrunīgi viena un tā paša priekšmeta uztvērumi, kas savstarpēji konfliktē un uzvar tas uztvērums, kurš iekļaujas kopējās uztveres kopsakarībās. (Husserl, 1980, S. 49) Attēlobjekta šķituma statuss veidojas kontrastā ar attēlu kā fizisku lietu (*Ding*) un pārējo uztveres lauku (piem., telpas, kurā skulptūra atrodas, kinoteātra zāli u.tml.), kas ir uztverē prezents. Lai cik mēs neiedzīvotos attēla vērojumā, īstenās telpas uztvere paliek fonā, bet neizzūd pilnībā, tāpat gleznas rāmis un attēla virsmas faktūra. Tāpēc attēlobjekts konstituējas vien kā parādība, un kā parādība tas var būt tikai reprezentants tam līdzīgajam.

Huserla attēlapziņas koncepciju komentējošā literatūrā tiek izdalīts vēl viens mēģinājums skaidrot attēlobjekta kā šķituma konstituēšanos, un tas tiek pasniegts kā atšķirīgs no iepriekšējiem centieniem, attēlapziņu skatot kā modificētu prezentāciju (Volonte, 1995, p. 202f) vai perceptīvu iztēli (Ferenz-Flatz, 2009). Turpmākajā apakšnodaļā vēlos parādīt, ka pirmais jēdziens neattiecas uz attēlapziņu kopumā, bet gan attēlobjekta konstituēšanos tajā, savukārt otrs tiek saistīts tikai ar atsevišķu attēlapziņas veidu – estētisku mākslasdarba pieredzi. Apakšnodaļas mērķis ir ne vien piedāvāt precīzāku Huserla koncepcijas interpretāciju, bet arī eksplīcēt tās būtiskus aspektus, kas būs nozīmīgi nākamajās darba nodaļās, kurās pievērsīsimies citu fenomenologu attēla apziņas koncepcijām, jo gan Žans Pols Sartrs, gan Romāns Ingardens un Eižens Finks katrs savā veidā pozicionējas attiecībā pret Huserla izstrādāto attēlapziņas modificējošo raksturu.

### 1.3. Attēlapziņa kā modificēta prezentācija vai perceptīva iztēle

“Idejās I” Huserls pievēršas iepriekš jau skatītajam Dīrera gravīras piemēram un norāda, ka tajā redzami attēlobjekti parādās kā ne esoši, ne neesoši, tiem vispār trūkst kādas statīšanas (*Setzung*) kvalitātes. Dīrera gravīru Huserls piemin kā uztveres neitralitātes modifikācijā piemēru. (Husserl, 1950, S. 269) Ja uztverē pamatā priekšmets tiek statīts kā esošs, īstens (Husserl, 1980, S. 501), tad attēlobjekts parādās kā šādas statīšanas neitralizēts un nevis, piemēram, statīts kā neīstens, kā tas ir ilūzijas gadījumā. Neitralitātes modifikācija nozīmē vien to, ka tiek atcelta priekšmeta statīšanas kvalitāte, ticība tam kā esošam vai neesošam.<sup>57</sup>

Pie attēlobjekta kā neitralizētas prezences vai prezences neitralitātes modifikācijā Huserls nonāk, turpinot pārdomāt attēlobjekta kā šķituma konstituēšanos attēlapziņā uz konflikta ar pārējo redzeslauku un attēlu pamata. Ja ilūziju izsaka tas, ka priekšmets tiek statīts kā neesošs, maldīgs, jo tā primāri parādās kā īstena uztvere, tad attēlapziņu konstituējošais konflikts ir citāds. Attēlobjekts jau no sākta gala neparādās kā īstens, tas nebūt nepretendē uz īstenību, tādēļ arī nevar tikt pielīdzināts ilūzijai un tādēļ tas netiek arī diskvalificēts kā neīstens, maldinošs.<sup>58</sup> Attēlā priekšstatīto mēs jau sākotnēji redzam kā attēlā priekšstatīto, nevis līdzvērtīgu, uztverei atbilstošu priekšmetu. Līdz ar to attēlobjekta nekādību nevar paskaidrot uz līdzības ar ilūziju pamata, kas tika izmantota 1904. gada lekcijās. “Tāpēc jājautā, vai gadījumā attēlobjekta uztvere nav percepcijas bez kvalitātes, bez statīšanas [...]” (Husserl, 1980, S. 487) Pamatu Huserls atrod attēlobjekta anomalitātē un neatbilstībā normāliem uztveres priekšmetiem, attēlobjekts neparādās kā esošs, jo to nebūtu iespējams statīt kā esošu, tas neizturētu kā īstena statīšanu, attēlobjekti dabā nevar pastāvēt (Husserl, 1980, S. 490). Tādēļ tas kā uztveres objekts apziņā tiek neitralizēts, tam tiek atcelta jebkāda pozicionēšana.

<sup>57</sup> Par ticības jēdziena vietu Huserla fenomenoloģijā skat. Ni, 1990

<sup>58</sup> Tādēļ nevar piekrist Lamberta Vīzinga interpretācijai, ka Huserls attēlobjekta parādīšanos savā ziņā pielīdzina ilūzijai, skata to kā nepilnīgu ilūziju, ka Huserla teorijas paraugpiemērs ir attēls, kas rada attēlotā pilnīgas klātbūtnes ilūziju, un viņa priekšstats tas ir “pirmtēls visiem attēliem”. (Wiesing, 2006, S. 94) Vīzinga novērojumu var daļēji attiecināt uz 1904. gada lekcijām, kur tiek vilktas paralēles, bet ne vienādība, starp attēlobjekta un ilūzijas konstituēšanos. Bet arī tad šādi drīzāk tiek konstatēts neskaidrs jēdzienu lietojums Huserla manuskriptos, nevis nošķiruma iztrūkums dažādajos apziņas aktos. Piemēram, vaska figūras vai attēli, kas izraisa īstena cilvēka uztveres ilūziju, pēc Huserla domām, ir piemērotas gadatirgus izpriecām, nevis attēlapziņai. “Mēs “zinām”, ka tas ir šķitums, bet mēs nespējam neko mainīt, mēs redzam cilvēku. [...] Nesaskaņa, kurā mēs tiekam iejaukti, dabiskā kārtā ir rupjš un pavisam neestētisks efekts. [...] [Tēlainības apziņa – KV] ir būtisks fundament estētiskas jušanas iespējamībai tēlotājmākslā. Bez tēla nekādas tēlotājmākslas. [...] Estētiski efekti nav gadatirgus efekti.” (Husserl 1980, S. 40–41).

Attēlā redzamo Huserls pat sauc par autonomu, no pārējā uztveres lauka nošķirtu attēl pasauli, pasauli par sevi (*für sich*) (Husserl, 1980, S. 52). Ja ilūzijas gadījumā uztvērumš parādās kā iekļauts kopējā uztveres laukā, tad attēlobjekts parādās ar savu, no redzeslauka atšķirīgu telpiskumu (Husserl, 1980, S. 480). Savukārt konflikts norāda neatbilstību starp apziņas intencēm. Salauztā salmiņa ilūzijas gadījumā konfliktē dažādi salmiņa vizuālie uztvērumi, savukārt attēla gadījumā redzeslauka un attēla uztveres un tikai daļējs vai uztverei pilnībā neatbilstošs attēlobjekta uztvērumš. Attēlobjekta nepilnīgums to pakārto reālām lietām, līdz ar to nosaka tā reprezentatīvo, attēlojošo funkciju. Tas gan nenožīmē, ka modificētā vai neitrālā prezence izsaka visu attēlapziņu, kā to interpretē Paolo Volonte. Tieši pretēji, attēlobjekta neitralitāte, nekādība aicina tajā ieskatīt reālo (fotogrāfija) vai nereālo (kentaura glezna) attēlsizetu, respektīvi, veikt pastarpinātu statošu apziņas aktu. Attēlobjekta nepilnība aicina to pabeigt un ieskatīt tajā tieši neredzamo (Husserl 1980, S. 472; skat. arī Ni, 1990, S. 115).

Volontes interpretācija kādā ziņā ir pamatota. Paralēli jau izklāstītajiem apsvērumiem Huserls periodiski atgriežas pie jautājuma, kā skaidrot to attēlu uztveri, kuru sižets mums ir nepazīstams. Arī šādos gadījumos, kur iztrūkst attēlā redzamā salīdzinājums ar tajā attēloto, priekšmets mums parādās savā miesiskumā, bet tikai “tā, it kā” (*als ob*) tas būtu miesisks (Husserl, 1980, S. 506). Tas, kas uztvērumu padara par perceptīvu iztēli, ir šis “tā, it kā”, uztvērumu neitralizējošā modificēšana, un nevis pati jutekliskā parādība. Perceptīva iztēle ir attēlobjekta apziņa. (Husserl, 1980, S. 501)

Šāda interpretācija liek pārjautāt attēlobjekta izpratni – kas tad ir tas, kas īsteni parādās, miniatūras attēla proporcijām atbilstošas figūriņas vai attēla personāži to diženumā un varenībā, kuru attēlotā statusu nosaka vien to nekādība vai neitralitāte attiecībā uz būšanu vai nebūšanu? Tādējādi būtu jāatzīst, ka attēlobjekts un attēlsizēts pamatā ir viens un tas pats, perceptīvs dotums, kura imaginaritāti nosaka neitralitātes modifikācija, nevis viena priekšmeta ieksatīšana otrā.<sup>59</sup> Ar imagināro būtu saprotama statīšanas neitralizēšana, nevis vienas lietas ieskatīšana citā. Teiktais nav arī savietojams ar attēlapziņas gadījumiem, kuros redzamais tiek statīts kā esošs vai neesošs. Piemēram, drauga fotogrāfijā draugu es taču redzu kā (tur un tur, tad un tad) esošu, nevis “tā, it kā” esošu.

---

<sup>59</sup> Šādu Huserla attēlapziņas vēlinās koncepcijas interpretāciju pārstāv arī fenomenologs Hanss Rainers Zeps. (Sepp, 2005, S. 161)



Attēlobjekta “tā, it kā” uztvēruma drīzāk raksturo pavisam specifisku apziņas iestatījumu, kuru jau “Idejās I” Huserls piedēvē mākslasdarba estētiskai pieredzei (Husserl, 1950, S. 270) un detalizētāk izvērš 1918. gadā tapušos manuskriptos, par piemēru izvēloties teātra izrādi. Teātra izrādes vērojumā nevar runāt par kādu izrādes attēlojošu funkciju, mēs dzīvojam tīras perceptīvas iztēles pasaulē. (Husserl, 1980, S. 514) Aktieris nefunkcionē kā attēlobjekts, kurā attēlojas kāds īstens vai fiktīvs attēlsizēts. Huserls šeit precizē arī attēlošanas (*darstellen*) jēdzienu – aktieris nevis attēlo, bet rada (*erzeugt*) tēlu (*Bild*). Tāpat fenomenologs atgriežas pie ilūzijas un šķituma jēdzieniem – teātra pieredze ir dzīvošana ilūzijas pasaulē. Tanī pat laikā atšķirībā no parastas ilūzijas, kuras īstenums tiek apziņā atcelts, izsvītrots, teātra gadījumā nekas tāds nenotiek, mēs jau sākotnēji to vērojam kā vien (*bloss*) šķitumu, “tā, it kā”, kvazi-īstenības modā. (Husserl, 1980, S. 517)

Huserla interprets Kristians Ferencs-Flats apgalvo, ka perceptīvā iztēle nevar būt attēlobjekta vai Huserla jaunievietā jēdziena – tēla, bet gan tai jābūt attēlsizēta apziņai, iepriekš jau minēto iemeslu dēļ. (Ferencz-Flatz, 2009, S. 251) Manuprāt, gan atbilde slēpjas kur citur – teātra izrādē attēlobjektu kandidātu – aktieri – vairs nevar klasificēt kā uztveres pasaulē neiederīgu. Tāpat kulises un objekti, kas piedalās attēlotās lugas radīšanā ir īsti vai savā efektā līdzinās drīzāk vaska figūrām, nevis parastiem attēliem. Ne aktieri, ne kulises neparādās jau sākotnēji kā nepilnīgi uztveres objekti, kas neizturētu to kā reālu objektu statīšanu. Tādēļ ir jāatrod cita stratēģija kā skaidrot attēlošanu teātrī. Tāpēc teātra izrādes piemēru drīzāk jāskata kā Huserla attēlapziņas koncepcijas atsevišķu gadījumu un tās analizē izvedinātās atziņas nav attiecināmas uz jebkura attēla apziņu.

Savukārt attēlsizēts arī vēlīnajā attēlapziņas interpretācijā paliek attēlojošu (*abbildende*) attēlu apziņas moments, kurš arī kļūst neaktuāls vien estētiskā iestatījumā, kad attēla vērotājs pievēršas attēlobjekta izvērtēšanai. (Husserl, 1980, S. 515) Priekšmeta statīšanas veidu klāsts attēlapziņas gadījumā saglabājas tikpat plašs, cik tiešas uztveres gadījumā, un pamatā tās visas atradīsim arī Žana Pola Sartra attēla iztēles koncepcijā nākamajā nodaļā. Pirms pievērsīšos Sartra attēla apziņas koncepcijai nākamajā apakšnodaļā, sniegšu iepriekš izklāstītā izvērtējumu, to problematizējot no cita skatupunkta. Kā vēlos parādīt, Huserla attēlapziņas teorijas spēku un vājumu pamato tieši uztveres primaritāte. Atzīstot attēlobjektu kā redzamu, uztveramu, tiek konstatēts būtisks attēla apziņas aspekts, kura neievērošana vai drīzāk tā nozīmības reducēšana sagādā grūtības Sartram. Turpretim attēlsizēta īstenums,

attēla pakārtotība kam reālākam attēlapziņu Huserlam liek skaidrot kā vienvirziena vērstību no attēlobjekta pie sižeta, reducējot attēla redzamības nozīmi attēlapziņas konstitūcijā.

#### 1.4. Vienvirziena vērstība no attēlobjekta uz attēlsižetu

Iepriekšējo Huserla attēlapziņas izpratnes izklāstu var problematizēt, izejot no jautājuma – vai tā paliek fenomenoloģiskas izziņas ietvaros? Paolo Volonte apgalvo, ka nē. Pēc viņa domām, “attēlapziņas laikā neeksistē nekas tāds kā fizisks attēls, kā arī sižets nevar tikt saprasts kā reāls priekšmets, tikai kā attēlobjekta jēgas moments, kā intencionāls priekšmets.” (Volonte, 1995, S. 193) Volontes pieņēmumu var pamatot vēl divi apsvērumi. Pirmkārt, būtiskākā daļa attēlapziņai veltīto manuskriptu top, pirms Huserls sāk izstrādāt fenomenoloģiskās redukcijas metodi. Līdz ar to attēlapziņas analīzi varētu uzskatīt par pirmsfenomenoloģisku “Idejās I” sniegtās fenomenoloģijas izpratnes kontekstā. Otrkārt, kā turpmāk redzēsim, attēlapziņas analīze nepieprasa tik fundamentālu un radikālu redukciju kā, piemēram, laikapziņas, telpapziņas vai transcendentālā ego analīze. Attēlapziņa, atkārtoti izmantojot dziļuma metaforu, ir salīdzinoši virspusējs fenomēns.

No otras puses, neapšaubāmi attēlapziņas analīzes raksturu Huserla izpildījumā nosaka viņa kopējais projekts. Tādēļ, pārdomājot Volontes iebildumu, var jautāt – vai fizisks objekts, lieta (*Ding*), kas savā fiziskumā ir vien apziņas intencionāls priekšmets, nav vai nevar būt attēlapziņas elements? Vai galu galā tieši tas nav būtisks nosacījums attēla kā uztveres priekšmeta jutekliskajai savdabībai? Vai attēlsižets patiesi Huserlam nav tikai apziņas intencionāls dotums? Ko šie jautājumi maina ne tik daudz Huserla koncepcijas izpratnē, cik attēla apziņas skaidrojumā? Ja Volontes konstatācija ir taisnīga, vai tas ko būtisku pasaka par attēlu?

Lai uz uzdotajiem jautājumiem atbildētu, vēlreiz ir jāpievēršas fenomenoloģiskā iestatījuma raksturam un tā izpratnei. Tam labu un šeit apspriestai problemātikai parocīgu piemēru Huserls sniedz laikapziņai veltīto lekciju (1905. gads) sākumā attiecinājumā uz telpapziņas (*Raumbewusstsein*) fenomenoloģisku abstrahēšanu, objektīvās telpas izslēgšanu.

Abstrahējoties no visa apziņai tieši dotā transcendējošas intences, telpas trīsdimensionalitātes, lietām kā tajā novietotām, šī galda, datora, kas ir tik un tik lieli, viens, novietots uz otra, u.tml. un paliekot tikai pie dotajiem primārajiem apziņas

saturiem (sajūtu datiem), nonākam pie redzeslauka, kas ir *kvazi*-telpisks, tomēr nav ne telpisks, ne plakne telpā (Husserl, 1966, S. 5). Redzama ir divdimensionāla, nepārtraukta daudzveidība (*kontinuierliche Mannigfaltigkeit*), līnijas, kas ierobežo noteiktus laukumus, kur var runāt par šo laukumu novietojumu vienam blakus otram vai vienam virs otra. Šādā iestatījumā ir bezjēdzīgi runāt par kādu redzeslauka punktu, kas atrodas viena metra attālumā no galda stūra. Šo piemēru var izvērst līdzībā ar attēla uztveri. Vēršot uzmanību uz attēla virsmu, piemēram, kinoekrānu, nevis tajā redzamo trīsdimensionālo telpiskumu. Turklāt šī virsma saskaņā ar Huserlu nav vienkārši sajūtu datu haoss, bet gan ar potencialitāti uz telpiskumu, *kvazi*-telpiska, sajūtu datu konstelācija. Pati līniju un veidolu konstelācija 'aicina' attēlā ieskatīt telpiskumu, lietas, to novietojumu telpā. Trīsdimensionalitātes redzēšana attēlā, tāpat kā telpapziņā jau ir apziņas intences veikums, kas sajūtu datus objektivē, izmanto par līdzekli (*Mittel*) lietu parādīšanās (*Erscheinung*) konstituēšanā, interpretē kā eksistējošas lietas.

Attēlapziņas ietvaros tik fundamentāla izslēgšana nav piemērota, jo tad pazustu pati attēlapziņa. Attēlapziņas analīze ir jāveic nereducētas telpapziņas ietvaros, ņemot vērā, ka no fenomenoloģiska viedokļa telpas telpiskums ir apziņas konstituēta parādīšanās. Attēlapziņas apraksts jau saistās ar lietu parādīšanos veidu analīzi. Ja tiek runāts par attēlsīžetu kā lietu (*Sache*), tas nenozīmē, ka ir pārkāpti fenomenoloģijas principi. Attēlsīžets saskaņā ar iepriekšējo Huserla teorijas izklāstu nevar būt attēlobjekta jēgas moments, tam piemīt sava patstāvība, tas ir no attēlobjekta kas atšķirīgs, cits priekšmets. Šādā interpretācijā varētu gan iebilst Huserlam, ka ne visu attēlu sīžeti ir reālas lietas vai arī, ka ne visiem attēliem ir sīžeti. Tomēr arī šāds pavērsiens būtu pārsteidzīgs. Huserls neapgalvo, ka kentauri ir tikpat reāli kā fotogrāfijās redzami cilvēki. Ar sīžeta reālismu drīzāk būtu jāsaprot atbilstība uztvertas lietas reālismam, miesiskumam. Gleznotu ainavu skatam tā, kā tā parādās attēla nepastarpinātā uztverē. Arī kentaura attēlā saskaņā ar Huserlu mēs tiecamies ieskatīt reālu būtni kā kaut ko vairāk par attēlā uztverto, statisko, vien mentālo veidolu – skatāmies uz to kā no miesas, kauliem, kustīgu, runīgu u.tml.

Lai aprakstīto pozīciju saprastu, ir jāņem vērā, ka uztvere Huserla fenomenoloģijā ir paradigmatiskais apziņas akts, sākotnējākais akts, uz kura uzskatāmību tiecas arī pārējie intuitīvie apziņas akti (atmiņa, iztēle, attēlapziņa). (Husserl, 1980, S. 502f) Huserla pieejas kontekstā drīzāk būtu nevis jāapšaubā sīžeta fenomenoloģiskais statuss, bet gan jājautā, vai vienmēr attēlapziņā mēs tiecamies lietu

redzēt kā reālu, vai mums bieži vien nav svarīgs tieši attēla šķituma raksturs, tā gaisīgums, nematerialitāte, statiskums vai kustības savdabīgā dinamika, ka tas neprasa atbildēt, ka tas galu galā nav tādā ziņā īsts kā uztverē sastaptais un tam nemaz nevajag tādām būt. Šādu attēla vērojumu saskaņā ar Huserlu varētu klasificēt kā estētisku, tādu, kas ir pievērsts attēlā redzamajam un nejaūtā par tā esamību vai neesamību. Tomēr, kā darba turpinājumā vēlos parādīt, šādi tiek novilkta krasa robeža starp attēla apziņas veidiem, kur vienā gadījumā attēli tiek skatīti kāda reāla fakta vai situācijas konstatācijas dēļ un to vizualitātes specifikas nozīme padarīta sekundāra, otrā gadījumā priekšplānā nonāk vizualitāte un attēlotā esamība vai neesamība kļūst nesvarīga. Manuprāt, ir iespējams runāt gan par šādu intencionalitāšu robežgadījumiem, vai, citādi izsakoties, uzrādīt vizualitātes konstituējošo lomu uz fakta izziņu vērsta attēla vērojumā (piemēram, zinātnē), gan arī faktiskā aktualitāti šķietami estētiskā iestatījumā (pavisam ikdienišķos attēlos). Turklāt šajā gadījumā nedomāju realitātes estetizāciju, bet gan to, ka jebkurš attēls neizbēgami vizualitāti veido un savā ziņā rada no jauna.

Bet par to izvērstāk tiks runāts darba turpinājumā, atgriežamies pie Volontes Huserla attēlapziņas koncepcijas kritikas. Arī Volontes pirmais iebildums, ka attēlapziņas laikā neeksistē nekas tāds kā fiziska lieta, liekas pārsteidzīgs un neievēro lielu problēmu, pie kuras Huserls nepārtraukti atgriežas un kura ir aktuāla arī turpmākajos fenomenoloģiskajos attēla apziņas pētījumos.<sup>60</sup> Te jāatgādina Huserla teiktais:

“Būtu [attēlobjekts – KV], kas parādās, fenomenāli absolūti idents ar domāto objektu, vai precīzāk, attēlobjekta parādība ne ar ko neatšķirtos no paša priekšmeta uztveres parādības, nebūtu iespējams nonākt pie attēlapziņas”<sup>61</sup>

Savukārt attēlobjekta atšķirību no attēlā priekšstatītās lietas (sižeta) pamato attēlapziņā neiztrūkstošā attēla kā fiziskas lietas apziņa. Ja attēls ir pielīdzināms logam uz attēl pasauli, kā pats Huserls dažkārt to raksturo (Husserl, 1980, S. 46, 131,

---

<sup>60</sup> Pamatā Volontes kritika sakņojas pārpratumā. Itāļu fenomenologs izdala četrus attēlobjekta kā šķituma konstituēšanās momentus – attēla/ attēlobjekta konflikts, attēlobjekta/attēlsižeta līdzība, attēlobjekta/redzeslauka konflikts un attēlapziņa kā neitralizēta tagadnība. Par ceturto momentu runāju iepriekšējā apakšnodalā. Savukārt pirmo trīs momentu dalījums ir neadekvāts Huserla tekstam. Huserls runā tikai par diviem konflikta veidiem – attēlobjekta un redzeslauka (kurā iekļaujas arī attēls) un attēlobjekta un attēlsižeta līdzības, līdz ar to atšķirības konflikts. Šīs nianšes nepamanīšana Volontem ļauj vieglu roku atspēkot attēla/ attēlobjekta konflikta nepieciešamību vai esamību attēlapziņā. (Volonte, 1997) Par to konkrētāk turpinājumā.

<sup>61</sup> Wäre das erscheinende Bild phänomenal absolut identisch mit dem gemeinten Objekt, oder besser, unterschiede sich die Bilderscheinung in nichts von der Wahrnehmungerscheinung des Gegenstandes selbst, so könnte es kaum noch zu einem Bildlichkeitsbewusstsein kommen. (Husserl, 1980, S. 20)

510) (izteikts piemērs ir kinoekrāns), tad šim logam tomēr ir virsma un rāmis, kas atgādina par attēla materialitāti, ja arī attēla virsma būtu kļuvusi tik nemanāma kā stikls. Turklāt atšķirībā no loga attēlā, tam tuvojoties vai mainot vērojuma leņķi, nav iespējams ieraudzīt ko vairāk, kā tajā ir redzams (skat. arī Ferenz-Flatz, 2009, S. 239). Mēs atduramies pret tā materialitāti un pretestību iespējai atrasties attēl pasaulē tā, kā atrodamies aiz loga redzamajā pasaulē, lai cik arī attēla vērojumā nebūtu iedzīvojušies un par telpu, kurā atrodamies, aizmirsuši (šo aspektu jau pamatīgāk tematizē Eizens Finks, skat. II., 4.). Attēla kā attēla un nevis īsta loga raksturu pamato tā fiziskuma apziņa, apziņa, ka tā ir prezenta, klātesoša lieta, kurā paradās neklātesošais, no šīs lietas atšķirīgais.

Turklāt attēla fiziskumam ir nozīme ne vien kā attēlapziņas momentam, kas attēlotajam neļauj kļūt par īstenu, uztverei atbilstošu priekšmetu. Šī nozīme ir novērojama kā mākslas, tā arī ikdienišķāku attēlu gadījumā. Piemēram, Maksa Klingera skulptūras vērojumā tās marmora fiziskums, smagums, tā materiāla cēlums (līdzīgi zelta cēlumam) nepazūd pavisam, drīzāk tas piedalās skulptūras iespaidīgumā. Izsakoties Romāna Ingardena vārdiem, kura teorijai pievērsīsimies nedaudz vēlāk (II., 3.), Venēras gleznas vērojumā krāsas kļūst par tās ādu. Bet šīs ādas savdabība veidojas tieši krāsas specifiskā, tās faktūrā. Tāpat Klingera skulptūras āda vai apģērbs ir marmora, ne īstenas miesas vai auduma. Vai ikdienišķāks piemērs – kad vērojam kāda izvēlētu paša portretu savam profilam internetā. Arī fotogrāfijas piedāvātās īpatnās (bieži vien digitāli retušētās) krāsas ir tā attēlā redzamā viela, kas vērojumā būtiska vai vienkārši neapejama. Piedāvātajos novērojumos esam attālinājušies no attēla fiziskuma, materialitātes izpratnes Huserla koncepcijā, šeit svarīgi pamatot Huserla konstatēto attēla vietu attēlapziņā.

Kopsavelkot iepriekšējo izklāstu, attēla – attēlobjekta – attēlsizeta trijāde Huserla pieejā ir fenomenoloģiskas abstrakcijas, ja arī ne tik fundamentālas kā telpapziņas gadījumā rezultāts, šie trīs momenti ir tīri fenomenoloģiski dotumi. Attēlobjekts līdzīgi telpapziņas abstrakcijā iegūtajam redzeslaukam normālā uztverē ir apziņas akta interpretēts, skatīts kā attēlsizets. Mēs redzam telpu un tajā esošas lietas, nevis divdimensionālu redzeslauku. Tanī pat laikā starp minēto telpapziņas un attēlapziņas abstrakciju pastāv ievērojama atšķirība. Kamēr telpas uztvere arī normālā, t.i., neabstrahētā vērojumā ir uztvere, attēlapziņā saskaņā ar Huserlu uztverts tiek abstrakcijā iegūtais attēlobjekts, savukārt normālajā attēla vērojumā “redzamais” sizets ir vien ieskatīts, iztēlots (*imaginiert*). Kāpēc? Ja jau attēlobjekts līdzīgi

telpapziņas redzeslaukam pamatā ir abstrakcijas rezultāts, ja normālā attēla vērojumam tas mums ir tikpat neaktuāls vai nemanīts kā redzeslauka divdimensionalitāte? Tāpat kā normālā telpapziņā mēs redzam lietas trīsdimensionālā izplatībā arī attēlā, Huserla vārdiem runājot, skatāties uz sižetu.

Būtisks Huserla devums attēla apziņas izpratnē ir tas, ka tiek eksplicēta apziņas attēlu interpretējošā daba (intencionalitātes, ne jēdzieniskas interpretācijas nozīmē), tas, kā attēlapziņas intencionalitāte attēlā redzamo no miniatūras figūriņas vērš lietā no “miesas un asinīm” vai pārcilvēciska lieluma sievietē kā Rafaēla freskas gadījumā. Huserls mēģina parādīt, kā šīs izmaiņas notiek paša attēla uztverē, apziņai paliekot pie redzamā, nevis ceļā pie lietas to pamatot, kā tas lielākoties notiek ar vārdu vai simbolu.

Tāpat Huserla teorijas skrupulozais izklāsts un neskaitāmie nošķīrumi, atšķirībā no vairākām citām attēla fenomenoloģiskām koncepcijām, uzrāda un ir rūpīgs pret attēla apziņas daudzveidību – attēla apziņu kā daudzu un dažādu intencionalitāšu tīklojumu, kurš visdrīzāk ir daudz plašāks par fenomenologa iespējām to notvert un kartēt. Huserla pieeja tās pamatos ir daudz izturīgāka pret noapaļošanos pabeigtā koncepcijā, kura attiecībā pret tās priekšmetu neizbēgami ir reduktīva un neelastīga. Fenomenoloģijas nepabeigtais raksturs liedz apstāties un iegūtās pamatatziņas uzskatīt par pilnīgi stabilām.

Aktuāli saglabājas jautājumi: vai attēlsīžets vienmēr paliek kas īstēni neredzams, neuztverams, kas tikai ieskatīts, tāds kā nojaušamais aiz mentālā attēlobjekta maskas un vai attēla redzamības konstitūcijā visa vara ir pierakstāma apziņas intencionalitātei? Ja mēs attēlā redzam pašu lietu, teoloģiju tās diženumā un svētumā, nevis mazu sievietes figūriņu, iespējams runa ir par tā paša attēlobjekta uztverošu un nevis iztēlojošu, imagināru interpretāciju (uz šādu skaidrojuma iespēju dažviet norāda arī pats Huserls, gan to neizvērsot plašāk). Attēlapziņas analīzē es pamānu, ka fotogrāfija nav nekas cits kā maza četrstūraina lapiņa, kurā redzamas vēl mazākas figūriņas. Tajā pat laikā, mainot vērojumu, es attēlā skatu cilvēkus, lietas un to savstarpējās attiecības, nevis mazus veidolus. Savukārt otru jautājumu var pārformulēt - vai vienmēr attēla redzēšanā vērojums tiek mainīts no fiziskas lietas uz attēlobjekta vai sižeta priekšstatīšanu? Piemēram, kino gadījumā ir daudz grūtāk vai pat neiespējami ieraudzīt ko tādu kā attēlobjektu, var vērojumu abstrahēt ekrāna redzēšanā, kas jau drīzāk līdzinās iepriekš aprakstītajai telpapziņas redukcijai. Tas

pats attiecas uz redzamā diženumu vai grandiozitāti. Gan kino, gan arī liela apjoma skulptūru vai pieminekļu gadījumā jau pats priekšmets parādās kā varens un iespaidīgs.

Piemēram, Džons Salliss raksta:

“[...] būt attēlam nenozīmē vienkārši tikt apziņas lietotam kā attēlam, tas nav arī vienkārši apziņas ziņā, pozicionēt oriģinālu aiz tā. Drīzāk attēlam ir raksturīgi būt intuitīvam (*anschaulich*), un [attēlam – KV] būt intuitīvam nozīmē, ka tas kā tāds parādās mūsu acu priekšā, atdaloties no fiziskā attēla un paveroties uz attēla sižetu – tas ir, aicinot sekot tā vadībai un [jauties – KV] ka kaut kas tiek parādīts.” (Sallis, 1992, pp. 212 – 213)

Salliss vēršas pret Huserla koncepcijā primārās nozīmes piešķiršanu intencionalitātei, nevis apziņas priekšmetam, vai, kā vēlāk Huserls to nosauks, noēmai, turklāt attēlā redzamā pakārtošanai uztverē sastopamām lietām. Vai Huserls ir tik vienkārši atspēkojams un vai viņa novērojums tomēr neuzrāda ko būtisku vismaz noteiktu attēlu uztverē vai noteiktās attēlu uztverēs? Vai Huserls patiesi 1904. gada lekcijās ir aizmirsis “Loģiskajos pētījumos” teikto, ka lielākoties mēs attēlā redzamo nekā citādi neesam redzējuši un visdrīzāk nekad arī neredzēsīm – tā tad par kādu viens pret viens salīdzinājumu starp attēlobjektu un konkrētu attēlsīžetu, oriģinālu runāt nevar? Attēlos taču neredzam tikai lietas vispār, bet bieži vien pavisam konkrētas – tikpat oriģinālas kā lietas attēla nepastarpinātā uztverē. Ja arī lielākoties attēlos redzam lietas, kuras citādi neesam redzējuši, bieži vien priekšstatam konkrētas, unikālas lietas. Ja vien attēlobjekts nepilda simbolisku vai kādu objektu klasi pārstāvošu funkciju, piemēram, bioloģijā izmantoti attēli, kuros redzama cilvēka vispār, nevis kāda konkrēta indivīda organisms.

Tāpat, papildinot Sallisa teikto, var jautāt, vai pašam attēlam nepiemīt īpatna intencionalitāte, ar to saprotot aktivitāti? To, ka attēls rāda, izceļ un piedāvā skatīties kaut ko konkrētu, iespējams, redzēt vērtu, ko interesantu. Šo aktivitātes kustību var nomanīt jau ieklausoties re-prezentācijas jēdzienā. Attēls kaut ko re prezentē, vēlreiz vai vienkārši prezentē, nevis ir tikai presents. Vai šāda aktivitāte nav konstatējama Huserla fenomenoloģijas līdzekļiem, vai tā patiesībā nav apziņas intencionalitātes piešķirta? Pie šī jautājuma vēl atgriezīšos.

Tāpat ir pietiekami skaidrs, ka Huserla attēlapziņas skaidrojums lielākoties ir vienvirziena – no attēlobjekta pie īstenas, pilnīgākas, uztverei atbilstošas (*wahrnehmungsmässig*) lietas. Attēlobjekts ir vien nepatstāvīgs šķitums, tajā svarīgs vien tas, kas līdzīgs īstenajam, lai kāds šis īstenais arī nebūtu. Šādi tiek reducēts attēla

redzamību saveidojošais aspekts. Skatoties attēlā kā logā uz lietām un tiecoties pēc to īstuma, neievērojām, cik neīstena vai ar īsteno tikai saistīta, bet ne tai pakārtota ir attēlpasaule. Tas attiecas ne vien uz mākslasdarbiem, multfilmām vai fantāzijas vizualizējošiem attēliem, bet arī ikdienišķāku attēlu gadījumā šāda tiekšanās pēc kā reālāka, nepastarpināti uztverama bieži vien ir pavisam nevēlama. Turklāt, kā jau iepriekš norādīju, nav nebūt jārunā par estētisku iestatījumu, lai atzītu attēla vizualitātes, tās savdabības nozīmi. Ejoj uz fotosalonu fotografēties, taču ir būtiska tieši tā redzamība, kādu piedāvās attēls, nevis tā, kā izskatās, kad ej uz fotosalonu. Turklāt attēla neanalogie momenti ne vienmēr paliek bez attēlsīzeta jēgu veidojošas lomas. Piemēram, melnbaltums fotogrāfijā un kino bieži vien saistās ar mākslinieciskumu vai/un dokumentalitāti, tas var piešķirt attēlā redzamajam eksistenciālas nopietnības vai pat liktenības, poētisku u.tml. noskaņu, nemaz nerunājot par attēla piesaisti noteiktam vēsturiskam laikam (melnbaltas filmas vai fotogrāfijas piedienas drīzāk pagājušiem laikiem, tāpat, piemēram, sešdesmito gadu attēlus var pazīt ne vien pēc cilvēku ģērbšanās stila, bet arī attēlu krāsas specifikas).

Tomēr, pirms rūpīgāk pievēršamies attēla materialitātes, tās nozīmei attēlā redzamā konstitūcijā analīzei, ir jānokļūst pie lielākas skaidrības par to, kas tad attēlā parādās. Žana Pola Sartra izteikums, ka sava drauga Pjēra fotogrāfijā viņš redz pašu Pjēru un nevis attēlu vai vien līdzinieku, kas uz draugu norāda, skan vilinoši, jo šķietami sola attēla apziņas risinājumu, kas, iespējams, apiet tās grūtības, ar kurām savos manuskriptos ir cīnījies Huserls. Turklāt Sartrs uzrāda noteiktus attēla apziņas aspektus, kuriem Huserls vai nu nav pievērsies, vai arī tos uzsvērt viņam nav bijis svarīgi.



## 2. Attēla iztēles koncepcija Žana Pola Sartra fenomenoloģijā

Es skatos uz Pjēra portretu. Caur foto es sasniedzu Pjēru viņa fiziskajā individualitātē.  
Foto vairs nav konkrēts objekts, kuru es uztveru: tas kalpo par tēla matēriju.<sup>62</sup>  
/Žans Pols Sartrs/

Izteikums par Pjēra redzēšanu viņa portretā apliecina Sartra pieejas radikalitāti.<sup>63</sup> Ja Huserls mēģina uzrādīt pastarpinājumu attēlapziņas konstitūcijā – attēlobjektu, tāpat Ingardens un Finks attēlā redzamo ar realitātē esošo tik tieši neidentificē, savukārt Vīzings izmanto Huserla attēlobjekta koncepciju, tad Sartra attēla apziņas skaidrojums šķietami būtu klasificējams kā paradigmātisks pārstāvis Gudmena nosauktajām naivajām attēla teorijām. Teorijām, kurās tiek uzskatīts, ka attēli ir lietu imitācijas, ka tajos uz līdzības pamata var redzēt pašas lietas, tādas, kādas tās sastopam ik dienu. Uzskats, kuru tik asi kritizē semiotiķi un ar lielu piesardzību mēģina aprakstīt fenomenologi. Sartrs darbā “Iztēlotais” pat atsaucas uz primitīvo kultūru maģijas rituāliem:

“Pirmā iedibinātā saikne starp tēlu un modeli ir emanācija. Subjektam piemīt ontoloģiska primaritāte. Bet tas iemiesojas pats, tas nokāpj tēlā.”

Tāpat darba turpinājumā formulē pavisam kodolīgi:

“Iztēles akts, kā nupat redzējām, ir maģisks akts.”<sup>64</sup>

Sartrs šķietami pilnībā noliedz attēla kā pastarpinājuma starp tā vērotāju un tajā attēloto izpratni. Attēls neattēlo, tas nepiedāvā vien līdzinieku vai zīmi, tas prezentē, padara apziņā uzskatāmu to, kas tobrīd vai vispār tāds būt nevar. Attēls gan Sartram ir interesants vien tik lielā mērā, cik tas darbojas kā iztēles, tēla ierosinātājs. Kā jau vēsta darba “Iztēlotais” nosaukums, Sartra primārais mērķis ir raksturot iztēles kā savdabīga un no uztveres pilnīgi atšķirīga apziņas akta būtību, nevis risināt attēla, tā reprezentatīvās funkcijas problemātiku. Atbildes par vizuālas reprezentācijas raksturu, atšķirībām starp portretu, zīmi un mentālu tēlu Sartrs sniedz pastarpināti, analizējot iztēli. Dažāda veida attēli Sartram pamatā ir tēlu veidi, līdzās pleķiem uz sienas vai mākoņiem, kuros mēdzam redzēt lietas, halucinācijām, sapnim un citiem mentāliem tēliem. Tieši tādēļ, ka attēla apziņa tiek skaidrota kā iztēle, nevis uztvere vai abējādu apziņas aktu savijums, kā tas ir Huserla teorijā, attēlam Sartra pieejā ir

---

<sup>62</sup> Sartre, 2004, p. 20.

<sup>63</sup> Šīs nodaļas ietvaros lietošu gan attēla, gan tēla jēdzienu. Ar pirmo sapratīšu attēlu kā fizisku lietu, otru lietošu saskaņā ar Sartra sniegto skaidrojumu.

<sup>64</sup> Sartre, 2004, p. 24, 125

vien funkcionāla loma. Tas ir tikai līdzeklis, kas ar lielāku vai mazāku spēku ierosina tēlu. Šo Sartra pieejas specifiku apliecina viņa domas virzība. Piemēram, darbā “Iztēle”, interpretējot Huserla iztēles fenomenoloģiju, Sartrs Kentaura iztēli un Pjēra fotogrāfijas vērojumu skata kā līdzvērtīgus piemērus un tajos abos saskata vienu un to pašu apziņas struktūru. (Sartre, 1984, S. 230) Sartram attēls ir apziņas, tēla matērija. Apziņa attēlu padara par tajā redzamā miesu.

Kā redzēsim turpinājumā, Sartra darbā ir atrodams arī kas līdzīgs Huserla attēlobjektam, tomēr tam jau ir pavisam cita vieta un nozīme. Tajā pat laikā Sartra iztēles koncepcija neļauj paskaidrot, kādā ziņā tomēr attēla apziņā, tāpat kā uztverē vispār par objektu ir iespējams uzzināt ko jaunu. Jo, saskaņā ar Sartru, iztēlē, atšķirībā no uztveres, nekas jauns nenotiek, tajā objekts tiek statīts tik, cik jau ir zināms.

Sartra iztēles teorijā no Huserla pieejas atšķirīgi tiek izprasts arī objekta pozicionēšanas, statīšanas tēlā veids. Tas tiek pozicionēts kā nekas, kā eksistences, eksistējošā negācija, noliegums. Arī šis aspekts saistībā ar attēla apziņu vienlaikus gan ievērojami aprobežo tās iespējamo daudzveidību, gan izceļ būtisku tās aspektu, ko Huserls nav uzsvēris un kas nav atrodams arī Finka un Ingardena teorijās. Respektīvi, attēls, vienlaikus tuvinot vai prezentējot lietu, to padara nepārvarami tālu vai nepieejamu. Attēlā redzamais atrodas kur citur, nevis man klāt, tas ir nepieskarams.

Šo nodaļu esmu organizējis trīs apakšnodaļās. Pirmajā pievērsīšos Huserla iztēles koncepcijas kritikai darbā “Iztēle”. Tas ļaus labāk saprast Sartra fenomenoloģijas, tāpat tēla, attēla apziņas un matērijas jēdzienu izpratni. Otrajā apakšnodaļā jau pāriešu uz darbā “Iztēlotais” sniegto attēla apziņas analīzi, primāro uzmanību pievēršot līdzības, analoga un tēla matērijas jēdzieniem. Pēdējā apakšnodaļā jau detalizētāk pievērsīšos attēla matērijas izpratnei, kas iezīmē ne vien būtisku atšķirību starp Huserla un Sartra attēla apziņas izpratnēm, bet sniegs arī auglīgu pamatu turpmākajai pētījuma gaitai. Tāpat trešajā apakšnodaļā rūpīgāk pārdomāšu objekta izziņas un pozicionēšanas attēlā izpratni Sartra koncepcijā.

## **2.1. Huserla iztēles fenomenoloģijas kritika darbā “Iztēle”**

Savu iztēles koncepcijām veltīto disertāciju “Iztēle: Psiholoģiska kritika” Sartrs noslēdz ar Huserla fenomenoloģijai veltītu nodaļu, nodēvēdams Huserla “Ideju I” publicēšanu par nozīmīgāko notikumu filozofijā pirms Pirmā pasaules kara (Sartre, 1982, S. 222). Neskatoties uz iedvesmoto un lielākoties slavējošo Huserla iztēles

fenomenoloģijas izklāstu, tāpat tās aspektu (piemēram, apziņas intencionālā rakstura) pārņemšanu, Sartru tā neapmierina. Kaut arī filozofs uzsver, ka Huserls lekcijās un npublicētajos darbos nešaubīgi savu teoriju precizējis, “Idejas I”, tāpat citi publicētie darbi atstāj daudz neskaidra un, viņaprāt, neatrisināta. Viens no Sartra neapmierinātības iemesliem rodams viņa “Ideju I” lasījumā.

Sartrs apsveic Huserla intencionalitātes ideju un norāda, ka tādējādi tiek pārvarēta ‘imanences ilūzija’, kurai pakļautas iepriekšējās filozofiskās un psiholoģiskās iztēles koncepcijas. Koncepcijas, kurās tēls tiek skatīts kā mentāls, apziņā esošs objekts. Turpretim intencionalitātes analīze, pēc Sartra domām, parāda, kā apziņa cauri sajūtu datiem vēršas uz objektu, kas ir no tās radikāli atšķirīgs, kas ir principiāli ārpus apziņas, tai transcendent. Objekta jēdziena lietojums jau norāda Sartra pieejas atšķirību no Huserla fenomenoloģijas.

Tas varētu likt domāt, ka Sartrs Huserlu ir pārpratis vai arī atbilstoši savām vajadzībām diezgan brīvi interpretējis. Galu galā par transcendentu Huserls “Idejās I” runā tik daudz, cik tas ir apziņai imanents, ja arī ne reēli dots. Respektīvi, apziņas priekšmeta transcendence neparedz tā būšanu ārpus apziņas, bet gan to, ka priekšmeta dotību neizsmēļ katrs atsevišķais apziņas akts. Apziņas priekšmeta reāla eksistence fenomenoloģiskā redukcijā tiek likta iekavās, par to nevar būt runa. Apziņas priekšmets vai noēma ir transcendentā, jo ir bezlaicīga, nepiesaistīta kādam konkrētam un atsevišķam aktam. Tāpat transcendentis ir jebkas, kas nav dots tieši, kas nav dots pirmimpresijā. Līdz ar to jebkurš apziņas priekšmets kā veselums apziņā ir dots reēli imanentās pirmimpresijas un tai transcendentu aspektu vienībā. Piemēram, dators man nav dots vienīgi kā priekšpuse, bet gan veselums ar aizmuguri un apakšu, kurus rakstīšanas brīdī neuztveru, tie nav manā apziņā reēli imanenti, kāda ir datora priekšpuse. Tāpat manu datora priekšstatu konstituē tā iepriekšējā pieredze. Te var atcerēties Huserla teikto:

“Koks pats par sevi, lieta dabā, nav nekas vairāk kā šis koka uztvērums kā tāds, kas ir neatraujami piederīgs ikreizējai uztverei kā uztveres jēga. Koks pats par sevi var nodegt, sadalīties ķīmiskos elementos utt. Turpretim jēga – šis uztveres jēga, tā būtībai nepieciešami piederīga – nodegt nevar, tai nav ķīmisku elementu, nekādu spēku, nekādu reālu īpašību.”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Der Baum schlechthin, das Ding in der Natur, ist nichts weniger als dieses Baumwahrgenommene als solches, das als Wahrnehmungssinn zur Wahrnehmung und unabtrennbar gehört. Der Baum schlechthin kann abbrennen, sich in seine chemischen Elemente auflösen usw. Der Sinn aber – Sinn dieser Wahrnehmung, ein notwendig zu ihrem Wesen Gehöriges – kann nicht abbrennen, er hat keine chemischen Elemente, keine Kräfte, keine realen Eigenschaften. (Husserl, 1950, § 89)

Respektīvi, ir runa par apziņas priekšmetu, koku, kas konstituējies apziņas aktu sērijā, un šī koka uztvere var turpināties un papildināties ar jauniem aspektiem. Koku kā apziņas priekšmetu Huserls dēvē par noēmu, arī lai izbēgtu no iespējas to saprast kā realitātē esošu koku. Koka uztveres noēma, koka jēga, piemēram, “pagalmā augošā ābele” nav reālais koks, jo šī noēma var būt arī iztēles vai atmiņas priekšmets, tāpat tā apziņā var saglabāties, kad koka sen vairs nebūs. Tāpat tā var papildināties jauniem jēgas aspektiem, kļūt, piemēram, par “pagalmā augošo ābeli, kurā nobriest gardi āboli”.

Sartre citētajam Huserla apgalvojumam adresē jautājumu – ar ko tad atšķiras konkrētā koka iztēle no uztveres, kamdēļ pastāv iztēles un uztveres? Kas ir šo abu apziņas aktu nošķiruma pamats? Kas nosaka to, ka viena ir koka iztēle, otra – uztvere? (Sartre, 1982, S. 237) Sartre fenomenoloģiskās redukcijas paredzēto ceļu nav palaidis garām, tai pat laikā jautājums ir par to, vai šajā redukcijā netiek reducēts tas, kas atšķirīgus aktus padara atšķirīgus. Ja atšķirības vienīgais garants ir apziņas intencionalitāte, tad kādēļ ir tā, ka iztēlotu koku pie labākās gribas nevar apzināties kā uztvertu un otrādi – uztvertu koku priekšstatīt kā ireālu tēlu, tādu, kādi mums parādās, iztēlojoties acīm ciet? Vai šāda sajaukšana notiek vien īpašos gadījumos. Turklāt, kas nosaka to, ka viena matērija tiek formēta kā tēls, cita – kā uztvere? Līdz ar to Sartre secina:

“[...] mentālā tēla un uztveres nošķirums nevarētu izrietēt vienīgi no intencionalitātes: tas, ka intences atšķiras, ir nepieciešami, bet ne pietiekami; arī matērijām ir jābūt atšķirīgām.” (Sartre, 1982, S. 240)

Ar matēriju Sartre saprot apziņas juteklisko saturu, jutekliskos vai, Huserla terminoloģijā runājot, hilētiskos datus. Redzamā krāsu, faktūru.

Ja arī ņemam vērā, ka Sartra iebildums balstās Huserla publicēto darbu lasījumā, tad, apstiprinot viņa aizdomas par pierakstu un lekciju lomu Huserla fenomenoloģijas detalizētākā izpratnē, tas nav tik viennozīmīgi atzīstams. Jāpiekrīt, ka vismaz attēlapziņai veltītajās lekcijās Huserla primārā interese saistās ar attēlapziņas specifiskās intencionalitātes aprakstu. Tai pat laikā, kā iepriekš redzējām, vācu filozofs skrupulozi pievēršas attēla fenomenam, tam, kā tas parādās un kāds ir tā konstituēšanās “ceļš” apziņā. Un sajūtu datu savdabībai šajā ceļā ir liela nozīme, ko apliecina kaut vai attēlobjekts, tā atšķirīgais parādīšanās veids no tīrā iztēlē priekšstatītā vai attēlsizeta parādīšanās apziņai. Cita lieta, kādu nozīmi Huserls piešķir šiem datiem attēlapziņā, kam piešķir primaritāti.

Tai pat laikā, kā turpmāk redzēsīm, arī šajā aspektā Sartrs nav pārāk attālinājies no Huserla. Ja arī viņš uzsver matērijas savdabības nozīmi, tad tik lielā mērā, cik tā kalpo par iztēlotā matēriju. Apziņai iztēles aktā ir svarīgs identais, ne atšķirīgais, ko varētu piedāvāt ikreiz citādā attēla matērija. Savā ziņā, attēla apziņas analizē intencionalitāti Sartrs apvelta pat ar lielāku spēku, nekā Huserls. Apziņa vēršas uz tās objektu un tai “nerūp” attiecīgā matērija, attēla gadījumā tas, ka tas ir vien nedzīvs priekšmets, kas turklāt piedāvā pavisam citādu matēriju kā nepastarpinātā objekta apziņā. Apziņa vēršas uz pašu objektu un nevis vien ieskata to attēlobjektā.

Lai iegūtu konkrētāku priekšstatu par attēla apziņas izpratnes niansēm, pievēršamies tuvāk Sartra darbam “Iztēlotais”, kurā filozofs piedāvā savu iztēles koncepciju, līdz ar to ietverti solot atrisināt tos jautājumus, uz kuriem, viņaprāt, nav atbildējis Huserls.

## **2.2. Iztēles pamataspekti darbā “Iztēlotais”**

Par spīti attēla sekundārajai vai funkcionālajai lomai Sartra pieejā, ir zīmīgi, ka, piemēram, fotogrāfija ir pirmā, ar kuru Sartrs uzsāk “Iztēlotā” otro nodaļu “Tēlu ģimene”. Iztēles likumsakarību aprakstīšanā filozofs pamazām pārvirzās no materiāliem uz arvien nemateriālākiem tēliem: fotogrāfija → karikatūra → aktiera izpildīta imitācija → shematiski zīmējumi → tēli, kas rodas, vērojot pleķus uz sienas → hipnagoģiski (pusnomoda) tēli un visbeidzot – mentāli tēli. Tas, ka tieši fotogrāfija Sartra koncepcijā pārstāv vismateriālāko tēlu sniegs mums pāris norādes tam, kā interpretēt līdzības, analoga un tēla matērijas izpratni Sartra teorijā. Bet vispirms pievēršīšos iztēles pamatraksturojumam, ko Sartrs sniedz darba pirmajā nodaļā “Apraksts”.

Kā jau iepriekš noskaidrojām, tēls Sartra fenomenoloģijā nav kāds no paša priekšstatītā objekta, piemēram, Pjēra, atšķirīgs, tam vien līdzīgs objekts apziņā, bet gan pats Pjērs, tas pats, kuru Sartrs ir pieredzējis klātienē. Šī apgalvojuma pamatošanai filozofs atsaucas uz aizspriedumiem, iepriekšējām iztēles koncepcijām, primāri Deivida Hjūma, kurās tēls tiekot skaidrots kā uztvēruma nospiedums, attēls prātā. Šādas koncepcijas Sartrs raksturo kā pakļautas ‘imaneces ilūzijai’.

Huserla argumentu pret izziņas attēlteorijām, kas balstās bezgalīgā regresa kļūdā, kura neizbēgami rodas, uztvērumu skaidrojot kā attēlu, Sartrs papildina ar

norādi, ka iztēlē heterogenitāte starp apziņu un kādu attēlu tajā netiek izjūsta. Iztēlojoties Pjēru, apziņā neparādās divi objekti, attēls un tā attēlotais Pjērs, vai viens objekts, kas norāda uz no sevis atšķirīgo. Turpretim saskaņā ar ‘imanences ilūziju’ apziņa būtu sašķelta necaurredzamos ekrānos un zustu tās integritāte, caurspīdība (Sartre, 2004, p. 6). Priekšstatītais nebūtu tas, kas īsteni tiek priekšstatīts (salīdzinājumam var atcerēties Huserla problēmas paskaidrot, kā sižets attēlobjektā parādās). Tāpat būtu jāpieņem, ka iztēlē, vēršoties uz realitātē esošo, apziņa rada tai paralēlu, līdzīgu, bet pēc citiem likumiem funkcionējošu pasauli. Pamatā Sartra argumentācija apelē pie apziņas caurspīdības – lietas tiek priekšstatītas tieši, bez nekāda pastarpinājuma, kuram galu galā būtu jābūt apziņas objektam, ja tas ir kas atšķirīgs no pašas lietas. Iztēlojoties realitātē esošo vai neesošo mēs neizjūtam atšķirību vai arī, kā turpmāk redzēsīm, šī atšķirība pamatojama citādi.

Tāpat tēlu Sartrs interpretē kā savdabīgu attiecību starp apziņu un tās objektu. Tēls ir funkcija, nevis objekts.<sup>66</sup> Gan uztvere, gan iztēle ir intencionāla apziņas vērstība uz tās objektu. Pie tam, ja tiek iztēloti uztverē sastopami objekti, tad abos apziņas aktos parādās viens un tas pats objekts. Abos priekšstatos tiek dots identais, nevis līdzinieki. Šobrīd sēžu pie galda un redzu datoru, aizveru acis un datoru iztēlojos. Tas ir tas pats objekts, kuru iepriekš esmu uztvēris.

Uztverē, saskaņā ar Sartru, objekts vienmēr ir dots tikai noteiktā perspektīvā, mēs to uzzinām vien profilu un projekciju sērijā. Līdzīgi kā Huserla fenomenoloģijā, kur katrs objekta aspekta (*Abschattung*) uztvērums motivē nākamo, arī Sartra teorijā uztverē objekts parādās kā bezgalīgi izzināms, novērojams no bezgalīgi daudziem skatupunktiem, tāpēc tas ‘pārplūdina’ uztverošo apziņu, tas vienmēr apziņas intenci apsteidz. Skatos uz datoru, jebkura pārvirze skatījumā atklāj kādu iepriekš neredzētu tā aspektu, tādu, ko es nevarētu pirms tam iedomāties, vai ieraudzītais pamatā vienmēr atšķiras no tā, ko es būtu paredzējis vai iedomājies. Uztverē par objektu mēs vienmēr varam uzzināt ko jaunu, pats uztveres process ir visu laiku jauna uzzināšana, turklāt varam arī pārlicināties, ka esam maldījušies tā noteiksmē. Pelnu trauks, ko redzu istabas otrā stūrī, pieejot tuvāk, izrādās cukurtrauks. Turpretim iztēlē objekts tiek dots uzreiz, kā pavisam skaidrs. Tāds, kāds tas ir, kādu mēs to jau zinām. (Sartre,

---

<sup>66</sup> Šajā ziņā, piemēram, Bernharda Valdenfelsa norāde, ka Sartra teorijā “[iztēle - KV] ir noteikta objekta, kurš parādās tēlā (*im Bild auftreten*), apziņa” (Waldenfels, 1987, S. 76) var maldināt un drīzāk atgādina Huserla 1904. gada lekcijās teikto. Objekts neparādās tēlā, bet gan tēls ir veids, kādā objekts parādās apziņā. Pats Sartrs norāda, ka jēdziens ‘mentāls tēls’ var maldināt un būtu labāk runāt par ‘Pjēra-kā-iztēlota apziņu’. Pie tēla jēdziena Sartrs paliek tādēļ, ka tas ir filozofijas vēsturē jau etablēts (Sartre, 2004, p. 7)

2004, p. 9) Iztēlē par objektu neko jaunu uzzināt nevar un nevar neko pārprast. Iztēlots pelnu trauks ir pelnu trauks, nevis cukurtrauks. Iztēlojoties pelnu trauku, tas ir dots tādā perspektīvā, kādā esam to iztēlojušies, arī tad, ja to iztēlē grozām, “uzzinām” vien jau iztēloto. Tēlu tādējādi, atšķirībā no uztveres, raksturo esenciāla nabadzība. Iztēlē, saskaņā ar Sartru, nekad nekas nenotiek, nav nekā jauna. Atšķirībā no uztvertā objekta potenciāli bezgalīgajām attiecībām ar citiem objektiem, iztēlē doto raksturo ierobežots attiecību daudzums. Starp iztēlotajiem objektiem pastāv vien tik attiecību, cik tiek iztēlots.

Piemēram, es iztēlojos savu lauku māju, priekšstatu tās fasādi, durvis, akmeņu kāpnes, netālu esošo koku, varu skatīt māju no citas puses, bet šajā priekšstatā nav nekā vairāk. Varētu iebilst, ka māja parādās kā esoša tās apkārtnē, kur ir vēl daudz kas cits – pļavas, meži, zālājs, kaimiņu mājas, ābeles dārzā, ziedu smarža, pirts, ieleja, dīķis ielejā u.tml. Tomēr viss uzskaitītais nerunā pretī tam, ko Sartrs domā ar iztēles nabadzību. Iztēlots ikreiz tiek tikai tik, cik ir zināms, bet zināms var būt tikai galīgs lietu, to kopsakarību skaits. Iztēlē es atrodu pieredzēto, bet pakāpeniski, un tas vienmēr ir kas konkrēts, tas jau man ir, nevis negaidīti uzrodas un par zināmo tikai kļūst. Tas, ka mums spontāni var rasties tēls, kura izcelsmi nezinām, nenozīmē, ka tā izpētē mēs to uzzināsim. Mēs labākajā gadījumā atcerēsimies to, ko jau zinām.

Tāpēc “Iztēlotā” turpinājumā Sartrs uzsver, ka iztēlotais objekts ir noslēgta, savā ziņā autonoma vienība. Ja uztvertais objekts iekļaujas pasaules kopsakarībās, tad tēls ir no šīs pasaules, kurā es kā iztēlojošais atrodos, nošķirts. Iztēlotais atbrīvo objektu no reālās pasaules likumiem, tas ir anti-pasaule. (Sartre, 2004, p. 136) Piemēram, lai iztēlotos jūras kauju, nav nepieciešams kāds pasaules vai citu lietu potenciāls fons, kāda konkrēta telpa vai laiks, kurā šai cīņai iekļauties. (Sartre, 2004, p. 130) Tēls ir bezlaicīgs. Piemēram, kentauris gleznā nenoveco, nemainās, tas ir neatkarīgs no mana vērojuma laika. Tas pats ir attiecināms uz kinofilmu, jo tajā vienmēr notiek viens un tas pats, ja arī to raksturo kustība un mainība, šī mainība ir pilnībā autonoma un no manis nošķirta. Tomēr varētu iebilst, ka, filmu skatoties vēlreiz, tāpat kā pārlasot grāmatu, vienmēr atrodas kas jauns, iepriekš nepamanīts vai iepriekšējā vērojuma/ lasījuma interešu pārskatīts. Šis novērojums uzrāda vienu no Sartra pozīcijas šaubīgajām vietām, bet tai rūpīgāk pievērsīšos nedaudz vēlāk.

Saskaņā ar Sartru, tēlu tuvu uztverei padara tā matērija, kurā objekts parādās. Tēls ir it kā novērojams, *kvazi*-novērojams, tomēr tā novērojumā mēs atklājam tikai to, ko jau zinām. Tāpēc Sartrs secina, ka “tēlu pasaules objekts nekādā ziņā nevarētu

eksistēt uztveres pasaulē” (Sartre, 2004, p. 10). Sartra filozofijas pētnieks Johans Bonemans norāda, ka šis apgalvojums nonāk pretrunā ar iepriekš atzīto uztveres un iztēles objekta identitāti. Bonemans jautā, kādā mērā šie objekti ir identi un, ja tēls ir tik atšķirīgs no uztveramā objekta, vai pats Sartrs neatgriežas imanences ilūzijā? (Bonnemann, 2007, S. 90). Sartra idejas aizstāvībai jāatgādina, kas tiek teikts “Iztēlotā” pašā sākumā: pievērsoties iztēlei, es varu aprakstīt, kā objekts ir dots tēlā, bet ne pašu tēlu. Lai es ieraudzītu tēlu – iztēles aktu, man ir jāveic otrās pakāpes, reflektīva apziņa, kurā “skatiens ir pavērsts prom no objekta un pievērstis veidam, kādā objekts dots” (Sartre, 2004, S. 4). Saskaņā ar Sartra koncepciju man ir svarīgi (iztēloti) apzināties objektu un nevis radīt kādu veidolu, kas savā ziņā līdzinās kam realitātē esošam. Kad es cenšos iztēloties kādu man svarīgu vietu (piemēram, to, kur esmu bijis bērnībā), vienlaikus varu apzināties, ka tā ne tuvu nav tāda, kāda bijusi uztverē, iztēlē tā ir neskaidra, mainīga, tās veidolā iejaucas citviet pieredzētais u.tml. Es neizbēgami ciešu neveiksmi, cenšoties restaurēt kaut nedaudz no pagātnē uztvertā. Tomēr manas iztēles objekts ir tā pati vieta, nevis kāds tēlveidojums, kas norāda uz īsteno vietu. Turklāt, kā norāda Bernhards Waldenfels, Sartra iztēles koncepcijā objekts ir idents pēc tā būtības (tas ir tas pats), nevis eksistences. (Waldenfels, 1987, S. 76) Varētu iebilst, ka iztēlotais kentauris ir ne vien neeksistējošs, bet arī bezlaicīgs, nemaz nerunājot par to, ka attēlos redzamais realitātē vai nu neeksistē vai tādā izskatā eksistēt nevar. Saskaņā ar Sartru, pat fotogrāfijās iztēlotam cilvēkam nav ne laika, ne vietas:

“Man nerūp Pjērs kā ‘redzēts septiņos vakarā, profilā, pagājušā trešdienā’, vai ‘uztverts vakardien manā logā’. Tas, ko es vēlos un iegūstu, ir vienīgi Pjērs.” (Sartre, 2004, p. 125)

Tomēr arī šajā gadījumā identitāte saglabājas – tas ir tas pats Pjērs, kuru es pazīstu, un tieši tādēļ tas ir tik savāds. Tikai Pjērs, kuram es varu pieskarties, iztēlē parādās kā neaizsniedzams, tikai Pjērs, kurš ir tik mainīgs un netverams, man neklātesošs, ir tas, uz kura identitātes skatīšanu es tiecos. Iztēlojoties man nav vajadzīgs nekas cits kā tieši tas, ko es iztēlojos. Tas pats.

Nākamā būtiskā atšķirība starp uztveri un iztēli Sartra iztēles teorijā ir veids, kādā tajās objekts tiek pozicionēts. Ja uztverē objekts parādās kā eksistējošs, tad iztēlē kā neesamība. Tēla kvazi-jutekliskā prezence, fantoma raksturs pozicionē objektu kā patiesībā neredzamu (vizuāli neuztveramu), neaptaustāmu, nedzirdamu. Sartrs izdala četrus veidus, kā iztēlē tiek pozicionēts objekts: kā neeksistējošs (kentauris),



promesošs (jebkurš reāls objekts, kura atrašanās vieta vai laiks iztēles aktā nav svarīgi), kā kur citur eksistējošs, kā neitralizēts (Sartre, 2004, p. 12).<sup>67</sup>

“Šis aspekts nepieciešami ir intuitīvs: tas, uz ko manas momentānās intences ir vērstas, ir Pjērs savā ķermeniskumā, Pjērs, kuru es varu redzēt, sataustīt, dzirdēt, kuru es varētu redzēt, sataustīt, dzirdēt. Tas ir ķermenis, nepieciešami noteikta attālumā no mana, nepieciešami noteiktā pozīcijā attiecībā pret mani. Tikai Pjēru, kuram es varētu pieskarties, es vienlaikus pozicionēju kā to, kuram pieskarties nevaru. Viņa tēls man ir sava veida nepieskaršanās, neredzēšana, viņa nebūšana tādā attālumā, tādā pozīcijā” (Sartre, 2004, p. 13–14)

Citētajā pasāžā arī parādās Sartra radikalizētā uztveres un iztēles nošķiršana un tanī pat laikā to nepieciešamā sasaite jebkuras iztēles gadījumā. Saistība savā ziņā ir līdzīga tai, kādu starp uztveri kā primāro, origināro apziņas aktu un iztēli, atmiņu, attēlapziņu kā re-prezentācijām konceptualizē Huserls. Arī viņa fenomenoloģijā iztēle un attēlapziņa tiecas uz uztverei līdzvērtīgu priekšmeta uzskatāmību. Tāpat periodiski Huserls mēģina pamatot attēlobjekta un attēlsizeta kā īstena un oriģināla nepieciešamo saikni. Tai pat laikā Huserla teorijā re-prezentētie, tagadniskotie apziņas priekšmeti saglabā saistību ar tagadnes lauku, tie netiek pretstatīti aktuālajai uztverei vai būšanai pasaulē, Huserla aprakstītais konflikts neuzrāda tādu uztvertā un iztēlotā nesavietojamību vai sadursmi. Piemēram, attēlā ieskatītais draugs, ja arī nav prezents man, tad tāds ir citiem. (Skat. arī Waldenfels, 1987, S. 78) Viņš ir eksistējošs kur citur, nevis tādēļ neeksistējošs man. Savdabīgi, ka Sartrs šādu objekta iesaistītību pasaules kopsakarībās un laikā piešķir vienīgi atminētam objektam, kas galu galā tāds kā atminēts arī nav vairs reāls uztveramības nozīmē. Tas savukārt liek pārjautāt, kādēļ, piemēram, fotogrāfijā redzamais draugs savā dotībā ir daudz tuvāks kentauram, nevis draugam atmiņā. Kādēļ draugs nevar vienkārši būt kur citur, nevis nebūt man klāt, tāpat kā tas ir atmiņā? Pie šī apsvēruma vēl atgriezīšos.

---

<sup>67</sup> Amerikāņu fenomenologs Edvards Keisijs Sartra koncepcijai izvirza tos pašus iebildumus, kurus Bonemans. Pēc Keisija domām Sartra krasie nošķirumi prezencē/ promesamībā, eksistējošs/ neeksistējošs, te/ tur, kā arī tēla uzsvērtā piesaiste empīriski reālam objektam rada teorētiskas pretrunas, kā arī raksturo tēlu tikai negatīvi (Casey, 1997, pp. 161–162). Respektīvi, saskaņā ar Keisija interpretāciju, kaut arī Sartrs mēģina formulēt radikālu pamatatšķirību starp iztēli un uztveri, tāpat iztēle paliek piesaistīta uztverei kā tās negācija, kā uztvertā irealizācija. Keisijs savā iztēles teorijā tēlu raksturo kā tīru iespējamību (*pure possibility*), kas nav empīriskās realitātes ierobežota. Tēls pamatā ir ne-reāls (*non-real*), imaginārs, tam piemīt pašam sava eksistence. Keisija skaidrojums atbilst ceturtajam iztēlotā objekta pozicionēšanas veidam Sartra teorijā, tikai tas tiek definēts pozitīvi (tas sevi nevis neitralizē, nepozicionē sevi kā neeksistējošu, bet gan pamatā ir ne-reāls, citāds nekā reāls un tikai atsevišķos gadījumos tiek saistīts ar eksistējošu priekšmetu). Iztēlotā objekta kā promesoša vai kur citur esoša pozicionēšana Keisija teorijā ir tikai viena no iespējām, kad tēls parādās kā empīriski reāls. Tāda ir raksturīga, piemēram, fotogrāfijas vērojumā, tomēr tā nepārklāj visu iztēlotā sfēru.

Kā pēdējo iztēlei būtisko raksturojumu Sartrs min spontanitāti. Atšķirībā no uztveres, kas ir pasīva iepretim savam objektam, iztēle ir aktīva un radoša, brīva, tā objektu priekšstata neatkarīgi no uztveres. Iztēles spontanitāte turklāt nenozīmē vien gribētu iztēli. Iztēlotais var apziņā parādīties pilnīgi negaidot, pavisam neatkarīgi no tā, vai to gribu vai nē. Tajā pat laikā, kā to arī labi argumentē britu filozofs Kolins Makgins, iztēli no uztveres atšķir tas, ka tēls var būt atkarīgs no gribas, bet uztvere – nē. Iztēle ir kaut kas, ko es daru, bet uztvere – kas ar mani notiek. (McGinn, 2004, p. 13) Šī konstatācija palīdz Sartram argumentēt, kādēļ, piemēram, attēlos es lietas redzu tiklīdz uz tiem paskatos. Attēla iztēle nav jāierosina ar gribas vai konceptuālas zināšanas palīdzību, tas notiek automātiski. Tajā pat laikā iztēle, atšķirībā no uztveres, saistās ar cilvēka brīvību. Es esmu brīvs iztēloties to vai ko citu tā vai kā citādi, ja arī šī iztēles spontanitāte ne vienmēr ir pakļauta manai gribai. Uztverē savukārt lieta parādās kā nepakļaujama manai apziņas brīvībai, es tās redzamību nevaru mainīt pēc patikas, turklāt neuztvert lietu es varu vienīgi aizverot acis vai, no tās novērsties.

Iztēlojošās apziņas spontanitātes izklāsts apliecina iepriekš pieminēto apziņas spēku vai nerūpību Sartra koncepcijā. Tā var būt stihiska un neapturama attiecībā pret tās objektu, tai nerūp matērija, kas ļauj objektu priekšstatīt, tuvināt, re-prezentēt, svarīgi ir iegūt objektu priekšstatā. Huserla koncepcijā priekšmeta konstituēšana apziņā ir daudz kārtīgāka, pakāpeniskāka un piesardzīgāka. Attēlobjekta konstatēšana attēlapziņas konstitūcijā to padara mīklainu – kā eņģeļlellītes var tikt priekšstatītas kā braši eņģelzēni? Sartra iztēles skaidrojumā to pamato intencionalitātes saasināts skaidrojums.

Šajā brīdī atkal varam izjautāt attēla apziņu. Vai tomēr attēla gadījumā bieži vien mūsu brīvība neredzēt vai – saskaņā ar Sartru – neiztēloties, nelīdzinās drīzāk brīvībai neuztvert – aizvērt acis vai novērsties? Īpaši jau tādu attēlu kā kino vai video gadījumā. Arī, lai neredzētu vai neiztēlotos fotogrāfiju, skulptūru, aktierspēli, mums drīzāk jāveic abstrakcija – kinoekrāns kā krāsu pleķiem un līnijām klāta virsma, skulptūra kā marmora gabals, aktierspēle kā cilvēku darbošanās dīvaini iekārtotā telpā, fotogrāfija kā papīra lapiņa utt. Varētu iebilst, ka esmu piemirsis nupat minēto Sartra norādi uz iztēles neatkarību no kāda konkrēta gribas akta. Attēla apziņa lielākoties noris no gribas neatkarīgi.

Te gan varētu atgādināt paša Sartra argumentu pret Huserla iztēles koncepciju. Kādēļ viena matērija lielākoties tiek priekšstatīta kā attēls nekā cita, piemēram, “pagalmā augošā ābele”, kādēļ tomēr iztēles acīm ciet vai dienassapņu spontanitāte,

dinamika atšķiras no attēla apziņas, kurā ir daudz grūtāk, piemēram, Venēras statuju modificēt Apolona statujā? Modificēt tā, ka apziņā patiesi parādās Apolons. Kādēļ, sekojot Huserla norādei, attēls vienmēr parādās jau vienībā ar attēlobjektu vai attēlā objekts primāri jau ir redzams?

Lai uz šiem apsvērumiem atbildētu, jāatgriežas pie Sartra teiktā:

“Es skatos uz Pjēra portretu. Caur fotogrāfiju es tiecos uz Pjēru tā fiziskā individualitātē. Fotogrāfija vairs nav konkrēts objekts, kuru es uztveru: tas kalpo kā matērija tēlam.” (Sartre, 2004, 21)

Tā atgriežamies pie nepieciešamības saprast, ko Sartram nozīmē, skatot attēlu, sasniegt Pjēru viņa fiziskajā individualitātē, kas un kāds ir tas Pjērs, kas fotogrāfijā tiek sasniegts, kā arī, kāda loma ir tēla matērijai attēla gadījumā.

### 2.2.1. Attēla matērija kā analogs

Kā jau minēju, dažādos tēlu tipus Sartrs skata kā viena procesa dažādas pakāpes. Dažādību nosaka šo tēlu saturs, matērija. Vienu tēlu matērija ir aizgūta no fiziskās pasaules, otru – ir tīri mentāla. Ja arī atšķirīgi pēc rakstura, abi šie matērijas veidi pilda iztēles analoga funkcijas. Sartrs konstatē:

“[...] tēls ir akts, kas savā ķermeniskumā tiecas uz promesošu vai neeksistējošu objektu, caur fizisku vai psihisku saturu, kas sevi nedod pats par sevi bet ar objekta, uz kuru tiecos, ‘analoģiska reprezentanta’ spēju.” (Sartre, 2004, 20)

Šis Sartra atzinums izpelnās asu kritiku. Piemēram, amerikāņu filozofs Tomass Flins norāda, ka ja arī ideja par saturu kā analogu reprezentantu padara Sartra teoriju par inovatīvu un interesantu, tā arī netiek sniegts pietiekams analoģijas skaidrojums (Flynn, 1975, p. 432). Tāpat Edvards Keisijs analoga jēdzienu demonstrē kā vienu no Sartra teorijas vājākajiem aspektiem, jo tā lietojums liek domāt, ka pats franču filozofs nav ticis galā ar imanences ilūziju. Keisijs norāda, ka Sartra teorijā analogs atšķirībā no indeksālas apzīmēšanas reprezentē uz līdzības pamata, analogs ir sasaistīts ar līdzību. Tādējādi rodas vismaz divas problēmas. Pirmkārt, ja analoga jēdzienu attiecinām arī uz mentāliem tēliem, tad liekas, ka atgriežamies imanences ilūzijā, jo uzrodas objekts, kaut tikai mentāls, kas ir līdzīgs objektam, uz kuru apziņa vēršas. Otrkārt, Keisijs apgalvo, ka ikdienā, piemēram, fotogrāfijas nebūt nelietojam kā analogus promesošajam objektam, bet gan kā mājienu (*cue*), atgādinājumu (*reminder*) (Casey, 1997, p. 151). Turklāt Pjēru varam iztēloties gan skatoties uz viņa

fotogrāfiju, gan kāda cita vīrieša portretu, kurš Pjēram nebūt nav līdzīgs, vai pat aplūkojot kaut ko pavisam neattēlojošu, piemēram, Pjēra dāvātu pildspalvu. Šeit Keisija pozīcija saskaras ar Gudmena argumentiem, kurā attēls no zīmes ne ar ko būtisku neatšķiras, tas tēlu vien ierosina. Tādējādi attēla uztvere un tēls ir pilnīgi nošķirti apziņas akti (tādi tie ir arī Sartram, bet, kā jau ierīkš ieskicēju un turpmāk izvērsīšu detalizētāk, attēla apziņā šis nošķīrums kļūst problemātisks).

Jau, pirms atgriezīties pie Sartra teksta, varētu iebilst, ka visdrīzāk Pjēru iztēloties būs daudz vieglāk, skatoties uz viņa fotogrāfiju, nevis kāda cita vīrieša attēlu vai Pjēra dāvātu pildspalvu. Šajā kontekstā pārliecinošs ir Džonatana Vebera arguments, ka dzeltens banāns attēlā būs reālistisks ne tāpēc, ka esam mācījušies banānus skatīt kā attēlotus dzeltenus, bet tāpēc, ka tie tādi ir.<sup>68</sup> Tas pats varētu tikt attiecināts uz sejas vaibstiem, ķermeņa veidolu u.tml., ko varam attēlā saskatīt. Protams, šī argumentācija ir spēkā, ja vien kā strīdus ābolu skatām attēla līdzību vai nelīdzību tajā redzamajam, kas abstrahēta no to vērojošā cilvēka individuālās pieredzes. Jo, ja individuālo pieredzi mēs ņemam vērā, tad nenoliedzami pavisam iespējams, ka pildspalva var ierosināt daudz spilgtāku Pjēra tēlu nekā viņa fotogrāfija. Piemēram, gadījumā, kad pildspalvu Pjērs ir uzdāvinājis un tā saistās ar kopēju pieredzi, kurpretim fotogrāfija ir uzņemta ateljē, Pjērs ieņēmis stereotipisku pozu, stingu sejas izteiksmi, kā redzēts daudzu citu šāda paša žanra fotoattēlos. Atšķirībā no pildspalvas tādā fotogrāfijā mēs neatrodam Pjēru, kāds viņš ir mums. Galu galā Sartrs "Iztēlotā" otrās nodaļas sākumā Pjēru atrod karikatūrā, ne fotogrāfijā. Šajā gadījumā svarīgi ir pavisam konkrēta žestikulācija, situācija, pozas, mīmikas elementi. Tajā pat laikā ir neapšaubāmi, ka pašu Pjēru mēs varam apskatīt attēlā, nevis pildspalvā.

Varētu pieņemt, ka būtisks atslēgvārds analoga izpratnei ir līdzība. Tai pat laikā līdzību Sartrs situē tāpat kā Huserls. Līdzība nav tas, kas ierosina tēlu (Sartre, 2004, p. 21). Līdzība ir vien attēla tendence, spēks (*force*) izlikties par to, ko attēls rāda. Tomēr attēlā redzamā iedzīvināšanā noteicošā ir apziņas intencionalitāte. Intencionalitātes nozīmību apliecina mūsu spēja mainīt attēla vērojumu no divdimensionālās, krāsām un formām marķētās virsmas (no uztveres) uz objekta redzēšanu tā trīsdimensionalitātē un ķermeniskumā (uz iztēli). Līdzība Sartra koncepcijā nav tā, kas nosaka attēla reprezentatīvo funkciju, pat ne tās objektu prezentējošo dabu, tāpat kā Gudmenam. Tomēr papildus iepriekš gūtām zināšanām

---

<sup>68</sup> Webber, J. (2004). Philosophical Introduction. In J. P. Sartre, *The Imaginary. A Phenomenological psychology of the imagination*. (p. xv) London: Routledge.

(kā Pjērs izskatās) vai apgūtām konvencijām (kas ir attēls) tā sniedz mums arī ko citu, pašā objekta matērijā balstītu.

Saskaņā ar Sartra koncepciju, analogs neparedz kādu noteiktu līdzības pakāpi, reālistiskumu. Piemēram, aktieris, kas imitē kādu personāžu un tam nebūt nav līdzīgs, tēlu ierosina, atdarinot kādas atsevišķas, zīmīgas šīs personas īpašības vai apģērba elementus (aktieris Sartra piemērā pamatā izmanto zīmes, kuras izraisa viņa imitētā personāža skatīšanu). Tai pat laikā portretu no aktiera imitācijas atšķir līdzības pakāpe.

Sekojošā Sartra argumentācijai, var teikt, ka pastāv ievērojama atšķirība starp attēlu kā tajā redzamā analogu, tēla matēriju un saturu attēla vērojumā. Attēls ir redzamā analogs tik tālu, cik tas sevī paredz tā prezentāciju, cik tā ir marķējusi un sagatavojusi uztverei redzamību, savukārt tēla matērija un saturs ir objekta 'ķermenis'.

Respektīvi, iztēle ir vērsta uz tās objektu caur analogu sagādāto redzamību, šo redzamību, matēriju padarot par objekta miesu. Iztēles aktā šī redzamība, matērija vai saturs netiek tematizēta (būdamā tematizēta papildus apziņas aktā, tā kļūst par apziņas objektu). Tā nav atsevišķs objekts, bet gan kā ūdens baseinā, kas vienlaikus padara redzamu, bet savdabīgā veidā. Analogija būtu šīs savdabīgās redzamības tuvība, līdzība uztveres redzamībai. Iztēle pārvērš uztverto matēriju, kas iepriekš bijis atsevišķs objekts, par materiālu, kurā, caur kuru tā sasniedz objektu. Šādā gadījumā attēls, tēla analogs kā patstāvīgs objekts ir radikāli atšķirīgs no analogu, kas ir kļuvis par tēla matēriju. Tādējādi līdzība ir tas, kas veicina iztēlotā prezenci, nevis ir attiecība starp diviem objektiem. Attēla līdzības izpratne Sartra koncepcijā ļauj izvairīties no problēmas, kura saglabājas aktuāla Huserlam. Tā kā lielāko tiesu skatāmos attēlus, kuros redzamo nekā citādi redzējuši neesam, tad attēla apziņu nevar konstituēt kāda līdzība ar konkrētu objektu. Mēs attēlā jau redzam individuālas lietas, tāpat kā bez attēla starpniecības.

Tas, cik lielā mērā pats attēls kā objekts, tēla matērija paredz iztēles ierosināšanu, Sartra teorijā paliek neskaidrs. Vienviet viņš norāda, ka attēls pats neparedz, ka tam ir jākalpo kā tēla matērijai (Sartre, 2004, p. 18). Savukārt citviet, Sartram nākas atzīt, ka portretam piemīt tendence izlikties par to, ko tas rāda, par Pjēru tā personā (Sartre, 2004, p. 22). Ja tā nebūtu, grūti būtu pamatot attēla un zīmes atšķirību un nāktos atzīt Keisija kritiku. Turklāt, nošķirot fotogrāfiju, aktiera imitāciju

un shematisku zīmējumu no pleķiem uz sienas vai kafijas biežumiem, kuros arī var tikt iztēlots objekts, Sartrs norāda:

“Kad es skatos uz zīmējumu, jau pašā skatienā es pozicionēju cilvēka intenču pasauli, kuras produkts ir šis zīmējums. Šīs līnijas ir vilcis cilvēks, lai radītu skrējēja tēlu.” (Sartre, 2004, p. 35)

Attēls, atšķirībā no mākoņiem, pleķiem uz sienas u.tml., jau primāri tiek skatīts kā reprezentatīvs, attēlojošs. Vai citādi izsakoties, pleķi uz sienām un mākoņi nav attēli. Šī atziņa mums kalpos par izejas punktu darba III. daļai. Te gan jājautā, vai šāds novērojums neatrodas ārpus fenomenoloģijas kompetences sfēras? Vai tas ir apziņā kaut kas tieši dots, vai tās nav zināšanas, kuras būtu bijis jāliek fenomenoloģiskās iekavās? Arī Huserla vēlinos manuskriptos ir atrodami izteikumi, kuros domātājs sāk apšaubīt attēlapziņas konstituēšanos vienīgi atšķirīgu apziņas intenču konflikta ceļā. Huserls norāda, ka attēls jau sevī ietver zināmu ‘jābūt’ (*sollen*), nosacījumus, kā pareizi attēls piekarams un skatāms (ar apakšu uz leju u.tml.), kā iegūstams atbilstošā attēlobjekta uztvērumus. Tas savukārt liecina, ka attēlam jau piemīt noteikts simbolisms, funkcija, pirms tas tiek skatīts kā attēls. Sartra teiktais šo Huserla garām ejot pieminēto novērojumu tikai apliecina ar lielāku pārliecību. Tajā pat laikā zināšana par attēlu kā attēlu ir apziņas intencionalitātes sfēra, tāpat kā zināšana par datoru kā datoru. Runa ir par lietas jēgu. Turklāt šāds simbolisms nenozīmē, ka attēls ir tāpatīgs vai vien līdzīgs zīmēm. Bet par to, kā jau teikts, detalizētāk darba III. daļā. Tagad pārejām pie iepriekš izklāstītās Sartra pozīcijas izvērtējuma un to aspektu apdomāšanas, kas būs būtiski šī darba turpinājumā.

### **2.2.2. Izziņa, objekta miesa un fundamentālā nepieskaramība**

Sniegto analogijas izpratnes izklāstu sarežģī kāda problēma, kuru Sartrs gan uzrāda tikai garāmejojot. Sartru acīmredzami ir ietekmējusi Huserla attēlobjekta interpretācija, tajā pat laikā viņš nerunā par trim attēla apziņas momentiem (attēls, attēlobjekts, attēlsizēts). Objekts tiek iztēlots tieši. Ir iespējama vai nu attēla uztvere, vai arī iztēle. Tas savukārt liek jautāt, kas tad attēlā tiek redzēts, uztverts? Sartrs nesniedz viennozīmīgu atbildi. No vienas puses, attēls kā uztveres objekts ir fiziskā lieta (tas pats, kas attēls Huserlam) un objekta apziņa attēlā jau ir tīra iztēle, no otras, dažbrīd Sartrs runā par ko tādu kā *kvazi*-cilvēkiem ar *kvazi*-sejām attēlos:

“[...] attēls, kas darināts, lai līdzinātos cilvēkam, uz mani iedarbojas kā būtu cilvēks, lai kādu apziņas attieksmi es pret to ieņemtu citā ziņā; šis uzacu

veidojums uz audekla mani ietekmē tieši, jo veikli sagatavotā sintēze ‘uzacis’ ir jau gatavas pirms es tās padaru par ‘tēla’ vai reālām uzacīm; šīs figūras kompozīcija ietekmē mani tieši, lai kā es to neinterpretētu.” (Sartre, 2004, p. 22)

Turklāt Sartrs vienubrīd atzīst, ka attēlā objekts tiek vērots tāpat kā uztverē (vārdu ‘vērots’ līdzīgi Huserla pēdīnām liekot kursīvā) un, ka šī vērošana nav tāda pati kā *kvazi*-vērošana mentāla tēla gadījumā. (Sartre, 2004, 22. un 16. atsauce) Tātad attēla apziņā vairs nav runas par iztēli raksturojošo *kvazi*-vērošanu. Tas savukārt liek domāt, ka attēlā redzamais vai saskaņā ar Sartru – iztēlotais nav tik viennozīmīgi pievienojams kopējai tēlu ģimenei. Sartrs gan runā par nemitīgu kustību no attēlā redzamā pie iztēlotā, tādējādi bagātinot iztēlotā veidolu, pamatā tādējādi liekot arī šaubīties par attēla iztēles tiešamības pamatojuma stabilitāti. Atšķirībā no zīmes, kuras uztvērums tiek pamests apziņas ceļā pie apzīmētā, attēla iztēlē apziņa kavējas redzamajā. Rodas tas pats jautājums, kuru uzdevām saistībā ar Huserla attēlapziņas skaidrojumu. Kur ir robeža un vai tāda maz pastāv starp redzamo un ieskatīto, iztēloto? Vai es redzu vien attēlu, plakānu lietu, kura klāta līnijām ierobežotiem krāsu laukumiem? Varbūt redzams ir savdabīgs apveids, kas aicina tajā ieskatīt lietu? Bet varbūt mazas figūriņas vai tomēr redzēti un apskatīti tiek priekšmeti “to miesā un asinīs”?

Arī Sartra pieejā attēls paliek tāda kā maska, kuru apziņa animē, atdzīvina, atmetot visu tai lieko. Skatot Pjēru fotogrāfijā, mani neinteresē viņa konkrētā redzamība, tās ikdienišķuma notvērums, bet gan vienīgi Pjērs kā absolūts dotums, visu pieredzēto Pjēra parādīšanos summa. Skatoties fotogrāfijā, saku – Pjērs tā smaida. Nedomāju konkrēto smaidu, bet gan Pjēra smaidīšanu vispār, Pjēram raksturīgo. Attēlā iztēlotais kļūst vispārīgs, visu atsevišķo objekta parādīšanos uztverē kvintesence. Iztēlē es tiecos prezentēt pašu objektu, nevis to, kā tas atsevišķos gadījumos ir izskatījies. Fotogrāfijas vērojumā es atmetu visu tās redzamībā unikālo, lai sasniegtu Pjēru tādu, kāds tas man ir. Sartra pārdomas arī šajā aspektā atgādina Huserla koncepciju, kur attēlapziņā ir būtiski vien attēla analogie momenti. Pakavējoties vēl pie šī aspekta, jānorāda, ka attēla apziņas analīze “Iztēlotajā” atklāj vēl kādu būtisku attēla iztēles iezīmi, kura nav raksturīga, piemēram, mentālam tēlam. Sartrs raksta, ka attēlā kā lietā emanē iztēlotais, tajā nolaižas no attēla atšķirīgais, attēlotais, tas iemiesojas attēla sniegtajā miesā. Miesas jēdzienu Sartrs raksturo visnotaļ nenoteikti un īsi:

“Iepriekš teiktā izšķirošais rezultāts ir tas, ka objekta *miesa* nav tā pati tēlā un uztverē. Ar *miesu* es saprotu objekta intīmu tekstūru.” (Sartre, 2004, p. 16)

Manuprāt, ‘miesu’ ir pamatoti interpretēt iepriekšējo apsvērumu par analoga izpratni kontekstā. Iztēlotā miesu veido matērija, kuru iztēle interpretē. Attēla piedāvāto matēriju iztēle padara par tās priekšstatītā objekta miesu vai, vēlreiz atsaucoties uz Ingardenu, – Venēras gleznas krāsas vērojumā kļūst par tās ādu.

Emanācijas jēdziens savukārt pasvīturo to, cik Sartra pozīcijā izšķiroša nozīme ir piemēru izvēlei – Francijas karaļa Kārļa VIII portrets, drauga Pjēra fotogrāfija un karikatūra, aktrise, kas imitē Sartra laikabiedru, franču aktieri Morisu Ševaljē. Tie ir vai nu reprezentatīvu personību, vai arī Sartram būtiska cilvēka attēli. Turklāt visi Sartram ir zināmi jau iepriekš. Šādu attēlu apziņa ir pavisam atšķirīga no tā, kā tiek vērota liela tiesa ikdienā sastopamu attēlu žurnālos, televīzijā, datorā. Ja attēlus skata kā iztēlotus Sartra teorijas kontekstā, kā tādus, kur pamatā nevar uzzināt neko jaunu vai arī šis jaunais ir salīdzinoši nesvarīgs apziņas ceļā pie tās objekta, ja unikālā redzamība attēlā tiek reducēta par labu absolūtajam objektam kā visu savu parādību kvintesencei, tad ir neiespējami paskaidrot, piemēram, vēsturiskas, zinātniskas, arī estētiskas intereses vadītu attēla vērojumu.

Piemēram, Ežēna Ažē (*Eugen Atget*) dokumentētā 19. gadsimta beigu Parīze ir nozīmīga ne vien apjomīgā darba māksliniecisko kvalitāšu dēļ, bet gan arī tāpēc, ka tajos ir redzama tāda Parīze, kādu šodien vairs nav iespējams pieredzēt. Tāpat savu tuvinieku pagātnes dzīves attēlu vērojumā bieži vien svarīgi ir tieši uzzināt un veidot priekšstatu par to, kāda dzīve bija tolaik, kā cilvēki ģērbās u.tml. Arī šajā gadījumā mēdzam veidot priekšstatu, iztēloties, bet, lai iztēlotos, mums vispirms ir jāuzzina. Šajos gadījumos redzamais nav izrauts no pasaules tādā ziņā, kā Sartrs raksturo iztēloto. Attēlos redzamā Parīze, tuvinieki atrodas noteiktā vietā, laiktelpiskā situācijā, šajā pasaulē (to taču nosaka pati vēsturiskā interese). Tas pats attiecas uz videosarunām internetā ar cilvēkiem, kas atrodas citā valstī – redzu pašu cilvēku, kā viņš izskatās, kā mainās viņa mīmika runājot. Varu vieglāk interpretēt viņa tābrīža noskaņojumu, kas parasti ir daudz apgrūtinošāk, vienkārši sarakstoties. Šie ir tikai daži no piemēriem, kas apstiprina, ka attēls itin bieži mēdz būt izziņas, nevis tikai jau zināmā ieskatīšanas palīgs. Tāpat gadījumos, kad attēls nefunkcionē kā palīgs – mākslas sfērā, estētiskā vērojumā. Mēs taču kavējamies pie tajā redzamā, rūpīgi to izpētām, domājam par tā nozīmi, attēla vēstījumu vai nododamies estētiskai



labpatikai. Un visbeidzot - arī pavisam ikdienišķas intereses vadīta ziņu pārraižu skatīšanās televīzijā, kur svarīgi uzzināt, kā, piemēram, izskatās dūmu pārņemtā Maskava, ir uzzināšana. Visi minētie attēli ir pārpilni ar jauno, iepriekš neredzēto un nezināmo. Mēs attēlos redzamo novērojam līdzīgi kā jebko citu, uztverē sastapto. Ja arī jāpiekrīt Sartram, ka attēls piedāvā redzamību, kura atšķirībā no uztveres pasaules kopumā ir ierobežota. Mēs tajā varam redzēt tik, cik tas rāda, no vienas un tās pašas perspektīvas, aspekta, attēlā redzamajam nav iespējams apiet riņķī vai apskatīt to tuvāk. Attēls iedibina noteiktu distanci, no kuras tas vispār ir uztverams (šo aspektu tuvāk skatīšu nākamajā nodaļā). Sartrs runā par gadījumiem, kad attēli tiek skatīti ar vienaldzību – tajos tiek redzēti cilvēki vien tādēļ, ka tie tiem līdzinās, apziņa plūst starp uztveri, zīmi un iztēli, ne vienam no tiem tā arī nepieskaroties. (Sartre 2004, pp. 24–25) Šis novērojums gan nav attiecināms uz iepriekš minētajiem piemēriem.

Pārdomu līniju turpinām, atgriežoties pie objekta pozicionēšanas veidiem Sartra iztēles teorijā, iztēles eksistenci anihilizējošā rakstura. Kā iepriekš jau tika teikts, ja Huserla gadījumā attēlā redzamais var tikt pozicionēts kā eksistējošs, tikai neklātesošs, tas tiek re-prezentēts, tad Sartrs attēlā iespējamo objekta pozicionēšanu radikalizē, pamatā tā arī padarot neproblemātiskāku izpratni, kādā veidā un kādēļ es attēlā redzu to, ko pamatā redzēt nevaru. Saskaņā ar Sartra uztveres koncepciju, es attēlā arī neko neredzu. Iztēle ar to ir raksturīga, ka tā, pozicionējot objektu, pozicionē to kā eksistences noliegumu, vai nu objekts atrastos kur citur, būtu promisesošs (bez kādas atrašanās vietas specifiskācijas), neeksistējošs vai arī jautājums par tā eksistenci/ neeksistenci būtu neitralizēts. Pēdējais statīšanas veids sabalsojas ar Huserla neitralitātes modifikācijas izpratni, tomēr, atšķirībā no Huserla, kas šo apziņas akta kvalitātes veidu raksturo kā nestatošu vai jebkādu statījumu atceļošu, Sartra gadījumā arī neitralizēšana ir objekta pozicionēšana caur negativitāti. Jo neitralizēta tiek eksistence. Un tieši tādēļ, ka iztēle ir irealizēšana, eksistences atcelšana, objekts tiek pozicionēts, priekšstatīts kā nekas, kā tāds, kuram nepiemīt eksistence vai neeksistence un, ja piemīt, tad caur to pašu negativitāti, noliegumu – objekts eksistē kur citur vai vienkārši ir promisesošs, neizsniedzams, viņš neeksistē priekš manis, viņš ir man neklātesošs. Ja Huserlam nekādība, šķituma raksturs attiecas vien uz attēlobjektu, starpnieku, attēlsizētam vēl piešķirot pozitīvu nozīmi, tad Sartra teorijā iztēle šo attēlobjektu pilnībā asimilē par priekšstatītā matēriju, miesu, tāpēc nekādība marķē pašu priekšstatīto. Attēla iztēlē nepastāv divi priekšmeti, kur viens tiktu ieskatīts otrā. Tajā objekts tiek priekšstatīts tieši, tas parādās pats. Attēls ir vien iztēles

spēka ierosinātājs, nevis medijs, kura starpniecība paliek uzskatāma. Attēla iztēles laikā ir svarīgs vienīgi priekšstatītais objekts un, lai aktualizētu attēlu kā fizisku lietu, ir jāveic papildus apziņas akts (tāpēc starp attēlu un attēlā iztēloto nepastāv konflikts – attēla iztēlē attēls ir pilnībā neaktuāls). Turklāt attēla apziņa kā iztēle ir momentāna, tikpat momentāna kā jebkura cita iztēle, tā nekonstituējas pakāpienveidīgas intencionālas interpretācijas ceļā.

Iztēlotā opozīcija uztvertajam un vienlaikus to ciešā saikne Sartra koncepcijā, ņemot vērā noteiktu attēlu apziņas gadījumus, rada šaubas. Sartra pozīcija nepieļauj iespēju runāt par iztēli vai attēla apziņu kā pavisam brīvu no uztveres pasaules, eksistences, ja arī tās konstituētā redzamība balstās pieredzē. Sartram iztēles brīvību nosaka tās realitāti anihilizējošais raksturs.

“Šajā aktā vienmēr ir kaut kas no neatlaidības un infantilā, nevēlēšanās ņemt vērā distanci un grūtības. Tā pavisam mazs bērns no savas gultas iedarbojas uz pasauli ar pavēlēm un lūgšanām. Objekti šīm apziņas pavēlēm pakļaujas: tie parādās. Bet tiem piemīt pavisam īpašs eksistences mods [...]” (Sartre, 2004, p. 125)

Vai patiesi iztēli un attēlošanu vienmēr izraisa vēlme pēc nepieejamā tuvināšanas, pārvarēt nepārvaramo? Vai iztēle, attēla apziņa vienmēr ir kaut kas infantils? Vai nevar runāt par gadījumiem, kuros iztēloto vai attēlā apzināmo nemarkē fundamentāla eksistences atcelšana, reālā irealizēšana, bet gan ne-realitāte vai citādi nekā realitāte? Iespēja, kuru savā iztēles teorijā mēģina argumentēt Edvards Keisijs un kas līdzinās Huserla izstrādātajai neitralitātes modifikācijai. Vai ikdienas attēlu vērojums nemēdz būt pavisam brīvs no redzamā promesamības apziņas, tanī pat laikā nekļūstot estētisks Huserla formulētajā izpratnē?

Attēlā redzamā fundamentālās neaizsniedzamības, neklātesamības, eksistences kur citur pārdomāšana ļaus mums uz uzdotajiem jautājumiem atbildēt. Tas ir aspekts, kuru Huserls savā attēlapziņas analizē nav tik uzskatāmi izcēlis. Viņa teorijā attēlapziņu konstituē attēlobjekts kā neitralizēts uztvērums un sižeta ieskatīšana tajā. Attēlu par attēlu padara tā primārā uztvēruma nekādība, šķituma raksturs un ne tik daudz sižeta neaizsniedzamība.

Turpretim attēlā redzamais patiesi vienmēr ir tāds, kas neatrodas man klāt, kuram neprātīgi ir mēģināt pieskarties vai to uzrunāt (ja vien nav runa par videosarunu). Tikpat neprātīgi būtu, piemēram, skatoties izrādī, lekt kājās un glābt uz skatuves, teiksim, “mirstošo” personāžu. Šajā gadījumā gan savu lomu spēlē vērojuma estētiskais iestatījums, objekta apziņa neitralitātes modifikācijā, kuru

apraksta Huserls. Tajā pat laikā izrāde, notiekošais starp aktieru iemiesotajiem varoņiem nav mums klātesošs tādā nozīmē kā aktieri. Attēls tālo padara tuvu un tuvo – tālu, nepieejamu.

Te var minēt pavisam trāpīgu piemēru – japāņu fotogrāfa Soži Uedas (*Shoji Ueda*) darinātu attēlu, kurā redzami vīrietis un sieviete. (Skat. Pielikums, A3) Vīrietis stāv tuvu kamerai, sieviete pie apvāršņa. Vīrietis rokā tur rāmīti un kameras perspektīva nosaka, ka tajā tiek ierāmēta pie apvāršņa stāvošā sieviete. Aprakstītais attēls pamatā uzrāda to attēla aspektu, kas mums šobrīd ir svarīgs. Pie horizonta esošais tiek pietuvināts. Sieviete attēlā ir daudz labāk apskatāma, nekā pie horizonta (ja mēs būtu vīrieša vietā un “attēlu” varētu apskatīt). Tajā pat laikā, ja, esot pie horizonta, viņa ir aizsniedzama (pie viņas var aiziet), attēlā redzamajam nav iespējams būt klāt vai tam pieskarties pat potenciāli. Atšķirībā no būšanas pie horizonta, attēlā sieviete ir neaizsniedzama, nepieskarama. Tomēr ir interesanti, ka šis attēls aprakstīto aspektu mums atgādina. Tas rāda attēlu attēlā un liek saprast, ka jau pats vīrietis ir tas, kas mums ir nepieejams, nepieskarams. Attēls atgādina iepriekš vērojumā neaktuālu aspektu, kas var aktualizēties atsevišķos gadījumos. Piemēram, kad skatām attēlā cilvēku vai lietu, pēc kura/s ilgojamies.

Tomēr pastāv ievērojama atšķirība starp sniegto piemēru, draugu interneta videosarunā un dūmu apņemtu Maskavu televīzijas pārraidē vai gleznotu Napoleona portretu, kaut visos gadījumos attēla apziņu konstituē objekta neaizskaramība, telp(laiciskā) distance. Atšķirība pastāv jau starp fotogrāfiju, gleznu, videosarunu, mākslas filmu, dokumentālu filmu, izrādi utt. Visos šajos gadījumos attēlā redzamais atrodas kur citur, tikai ne visos ir svarīgi tas, ka tas nav klātesošs mums. Vienā gadījumā attēla apziņu pavada skumjas, otrā – vienaldzība pret neklātesamību, citā šī neklātesamība ir vēlama (tiek taču teikts “tā jau ir tikai filma”). Sartrs gan varētu iebilst, ka objekta statīšanu iztēlē nav jāpavada saasinātai šīs neeksistences apziņai, ilgām vai vēlmei, lai iztēlotais būtu patiesi klātesošs (kā drauga gadījumā). Tanī pat laikā Sartra izvēlētie piemēri ir tieši tādi, kuros šis saasinājums ir aktuāls. Te var atgādināt “Iztēlotajam” veltītā Rolāna Barta darba “Camera lucida” centrālo tematisko līniju – attēla pieredzes personiskumu, savas mirušās mātes bērnības fotoattēla vērojumu, kurā Barts atrod ne vien māti, tādu, kāda viņa ir bijusi viņam, bet arī fotogrāfijas būtību ‘Tas ir bijis’. (Barts, 2006) Būtība, kura nav aktuāla plašsaziņas līdzekļos prezentēto fotogrāfiju vērojumā, kuri izraisa vien skolotu interesi par tajos redzamo, bet neaktualizē pašu attēlu, tajā redzamā fundamentālo promesamību vai

neeksistenci. Barts gan runā par fotogrāfiju, nevis attēlu vispār, tādējādi jau izšķirot ko būtisku, kas neattiecas uz visiem attēliem, kā arī to vērojumu. Detalizētāk pārdomāt šo aspektu būs darba III. daļas uzdevums.

Šobrīd vēl paliekam pie lietas parādīšanās attēlā, attēla kā fiziskas lietas un tajā redzamā attiecību izpētes. Kā redzējam, ja arī Sartrs atšķirībā no Huserla savā attēla iztēles koncepcijā pamato iespēju domāt lietas tiešu apziņu, apiet tās grūtības, kuras noteica Huserla attēlobjekta koncepts, attēla pakārtošana iztēlei padara neatbildamu, kā attēlos tomēr ir iespējams uzzināt ko jaunu. Sartrs runā par nemitīgu apziņas kustību starp attēla uztveri un iztēli, taču tādējādi pietuvojas Huserla attēlapziņas koncepcijai, padarot apšaubāmu attēla iztēles tiešamību un caurspīdību. Jautājums saglabājas – kāds ir tas Pjērs, kuru fotogrāfijā es redzu pašu?

Sartra teorijas priekšrocība ir tajā, ka attēlā redzamā neīstumu, viņa gadījumā – neesamību nosaka pats apziņas akts, tā savdabība, nevis vairāku uztvērumu konflikts. Attēlā lieta jau tiek iztēlota kā neeksistējoša un tas nenotiek tādēļ, ka tiek neitralizēts uztveres objekts. Rosinoša ir arī vienīgā norāde “Iztēlotā” ietvaros uz objekta miesu iztēlē, kura ir pavisam atšķirīga nekā uztverē. Tajā pat laikā Sartra pozīcija ir attēla apziņas potenciālo daudzveidību reducējoša. Pirmkārt, attēla materialitātei iztēles ceļā pie objekta nav nekāda nozīme, vai tā ir Pjēra karikatūra, vai fotogrāfija (Sartre, 2004, p. 151). Otrkārt, attēlā redzamais vienmēr parādās kā attiecībā pret mani neeksistējošs, nevis vienkārši neesošs vai esošs kur citur. Ja arī ar neesamību ir jāsaprot iztēli fundamentāli konstituējošs aspekts, kuram ne vienmēr ir jābūt reflektīvi apzinātam, Sartra izvēlētie piemēri un valoda liecina par pretējo. Liekas, ka tādējādi Sartrs ir rīkojies līdzīgi tam, kā, viņaprāt, Huserls, kas apziņas sfēru ir reducējis tik tālu, ka padarījis neiespējamu izskaidrot iztēles un uztveres patieso atšķirību.

Lielāku nozīmi attēlā redzamajam piešķir poļu fenomenologs Romāns Ingardens, gan to atbrīvojot no ciešas piesaistes uztverei, gan arī uzrādot attēla vizualitātes fundamentālo lomu attēla apziņā priekšstatītā priekšmeta konstituēšanā. Tādēļ attēla kā fiziskas lietas un attēlā redzamā saistības, tāpat attēlā priekšstatītās lietas noteiksmes pētījumu turpinu, pievēršoties Ingardena attēla apziņas koncepcijai.

### 3. Attēls kā tīri intencionāls priekšmets un skata rekonstrukcija Romāna Ingardena koncepcijā

Līdzīgi Huserlam un Sartram, Ingardens nošķir attēlu kā fizisku lietu (*Ding*), to dēvējot par gleznu (*Gemälde*), un attēlu (*Bild*) kā tīri intencionālu priekšmetu (*rein intentionale Gegenstand*). Vācu fenomenologs Valters Bīmels norāda, ka šādu jēdzienu izvēli ir noteikuši trūkumi Ingardena vācu valodas zināšanās, jo ar gleznu vācu valodā tiek saprasta lieta, kas no pārējām atšķiras ar to, ka ļauj kaut ko redzēt un tādējādi tā nav vienkārši lieta. Turpretim attēla jēdziens ir plašāks, iekļauj sevī, piemēram, fotogrāfiju, kas ir attēls tik daudz, cik attēlo kaut ko citu. Tāpat attēla jēdziens tiek attiecināts uz priekšstatu (*Vorstellung*), kas gan nenozīmē gleznu prātā. Savukārt Ingardens gleznas jēdzienu lietojot plašākā, attēla – šaurākā nozīmē. (Biemel, 1990, S. 108–109; skat. arī Sepp 2005, S. 160) Tajā pat laikā ir būtiski uzsvērt, ka Ingardens attēla problemātikas risināšanā pievēršas vienīgi glezniecības analīzei, viņa attēla teorija neizriet no dažādu attēlu veidu analīzes, filozofa primārās intereses saistās ar glezniecisku attēlu pamatstruktūru atklāšanu un to estētisko, māksliniecisko vērtību uzrādīšanu. Tāpēc Bīmela iebildums nav pamatots un tā netiek pamanīts aspekts, kas zināmā mērā arī ierobežo Ingardena teorijas interpretācijas iespējas.<sup>69</sup>

Mani šajā nodaļā Ingardena teorija interesēs tik daudz, cik tā par attēlu atklāj ko jaunu salīdzinājumā ar iepriekš skatītajām Huserla un Sartra koncepcijām. Attēla kā tīri intencionāla priekšmeta un skata rekonstrukcijas idejas sniedz iespējas risināt problēmas, kuras saistās ar Huserla attēlobjekta izpratni, tāpat atbrīvo attēlā redzamo no ciešas piesaistes uztverei, padara to savā ziņā patstāvīgu. Līdz ar to tīri intencionāla priekšmeta neīstums (*Unwirklichkeit*) parādās drīzāk kā atšķirīgs, nevis pretstatīts uztveres lietu īstumam kā tā noliegums.

Vai, citādi izsakoties, līdzīgi Sartram, Ingardena koncepcijā attēla neīstums nekonstituējas dažādu uztvērumu konfliktā, bet gan jau sākotnēji ir attēla apziņas konstitutīvs elements, atšķirībā no Sartra, šis neīstums nekonstituējas uz eksistences nolieguma pamata. Ingardena koncepcijā gan tīri intencionāls priekšmets tiek apzināts estētiskā iestatījumā, tas pamatā pieder mākslas sfērai, tādēļ viens no šīs nodaļas

---

<sup>69</sup> Sekundārajā literatūrā kopumā Ingardena attēla apziņas koncepcija ir skatīta maz. Piemēram, Jans Patočka tēmai veltījis īsu un drīzāk prezentējošu un ne tik daudz analītisku eseju (Patočka, 1987)

uzdevumiem būs noskaidrot, cik lielā mērā Ingardena gūtie atzinumi ir samērojami ar attēliem, kuriem netiek piešķirta mākslinieciska vērtība.

### 3.1. Attēls kā tīri intencionāls priekšmets

Attēla kā tīri intencionāla priekšmeta izpratne sabalsojas ar Ingardena pētījumā “Literārais mākslasdarbs” izstrādāto literāra darba kā tīri intencionāla veidola (*Gebilde*) teoriju. (Ingarden, 1965) Ingardens kritizē Huserla fenomenoloģijas ideālismu un visa esošā relativēšanu attiecībā pret apziņu, esošā skatīšanu kā apziņas konstituētu rezultātu, tās korelātu, tīri intencionālus priekšmetus. Kā norāda fenomenologs Hanss Rainers Zeps:

“Pretēji Huserlam, kas visu uz priekšmetiskumu spējīgo esamību atvedināja uz apziņai relatīvu esamību, kur transcendence tiek skatīta tikai attiecībā uz tās jēgu un kā fundamentāls apziņas imanences mods, Ingardens vispirms meklēja šīs esamības būšanas veida jēgas saturu un robežu: t.i., to priekšmetu, kuri ir relatīvi attiecībā pret apziņu un kurus viņš dēvēja par “tīri intencionāliem”” (Sepp, 2005, S. 149)

Ingardens literāram mākslasdarbam nepievēršas tikai tādēļ, lai risinātu problēmu, kas būtiska vien mākslas filozofijas ietvaros. Literāra darba pētniecību nosaka vispārīgi filozofiska interese. Lai varētu pozicionēties attiecībā pret Huserla teoriju, ir jāpievēršas tīri intencionāla priekšmeta izteikta parauga – literāra darba analīzei (Ingarden, 1965, S. XII). Līdz ar to, saskaņā ar Ingardenu, jau paša fenomenoloģiskā iestatījuma ietvaros tīri intencionāli priekšmeti ir atsevišķa priekšmetu grupa, nevis jebkurš apziņas dotums.

Kas ar tīru intencionalitāti būtu saprotams? Literārs darbs nav ne ideāls, ne reāls priekšmets, jo ir heteronoms, nevis autonom. (Ingarden, 1929) Piemēram, tādi ideāli priekšmeti kā ģeometrisks trijstūris, skaitlis, “sarkanuma” ideja ir pilnīgi autonomi, no ikreizēja apziņas akta neatkarīgi. Tas gan neparedz, ka ideāla priekšmeta būtība nav atkarīga no citiem priekšmetiem. Piemēram, sarkanumu nosaka zaļums, zilums u.tml. Tāpat reālas lietas raksturo patstāvība iepretim apziņai, to transcendence. Reālas lietas no ideālām savukārt atšķir tas, ka tās noteiktā laikā rodas, ilgst un beidz eksistēt. Ideāli priekšmeti ir bezlaicīgi. (Ingarden, 1929, S. 7)

Tīri intencionāls priekšmets nav ne ideāls, ne reāls. Jo, ja tas būtu ideāls, būtu grūti paskaidrot tā mainību laika gaitā, izmaiņas, kurām ir pakļauti mākslasdarbi, būtu grūti paskaidrot tā sakņošanos reālos priekšmetos. Literāra darba gadījumā – tekstā kā

vārdu kopumā, gleznas – audeklā, skulptūras – akmens gabalā u.tml. (Ingarden, 1962, S. 207, 210f). Ingardens raksta:

“Ja iznīcinām gleznu, iznīcinām pieeju attēla “oriģinālam” un, ja mums vairs nav tā kopijas vai “reprodukcijas”, tad mēs iznīcinām arī pašu attēlu [...]”<sup>70</sup>

Būtisks aspekts, ko Ingardens saistībā ar attēlu konstatē, ir oriģināla un kopijas nošķirums. Fotografiska gleznas reprodukcija, lai cik perfekta nebūtu, neizbēgami maina attēla vizualitāti, pašu attēlu (atšķirībā no literāra darba, kur atšķirīga grāmatas druka vai teksta formāts pašu mākslasdarbu neietekmē). Tāpat attēls ir vēsturisks tādā nozīmē, ka ar laiku tas izbalē vai citādi mainās. Tas savukārt vēlreiz apliecina attēla materialitātes nozīmi.<sup>71</sup>

Iepriekšējie apsvērumi gan neparedz, ka tīri intencionāls priekšmets būtu reāls. Tas tāds nav, jo nepastāv neatkarīgi no apziņas akta. Literārs darbs nav ne grāmata, ne nodrukātu zīmju kopums, kaut ir ar tiem neatraujami saistīts. Attiecībā uz attēlu varam pieminēt Huserla teikto, ka atvilktnē ielikts attēls neko neattēlo. Attēlā redzamais nav idents ar attēlu, jo, ja attēls pastāv neatkarīgi no tā uztveres, tad attēlobjekts – nē. Ingardens tīri intencionālu priekšmetu apzīmē kā neko (*Nichts*) (Ingarden, 1929, S. 162). Intencionāls priekšmets ir vien parādība, kuram nepiemīt reāla eksistence. Tas līdzinās Huserla attēlobjekta vien mentālajam statusam. Tajā pat laikā, atšķirībā no Sartra, šo nekādību Ingardena pieejā nemarķē eksistences noliegums, intencionālam priekšmetam piemīt vien intencionāla esamība. Tāpat atšķirībā no Huserla, šķituma vai fantoma jēdzienus uz attēlu Ingardens attiecina vien gadījumos, kad tas pilda attēlojošu funkciju. (Ingarden, 1962, S. 158)

Atšķirībā no Huserla un Sartra, Ingardens tīri intencionālu priekšmetu jau pilnībā nošķir no reālām, uztveramām lietām, turklāt to attēlojošo funkciju skata drīzāk kā izņēmumu, nevis pamatnosacījumu. Šajā ziņā Ingardens jau pamatīgāk izvērš Huserla novērojumu, ka lielākoties attēlos redzam to, ko citādi redzējuši neesam un neredzēsim. Respektīvi, šādi attēli nav reprezentējoši, jo pamatā attēloto citādi nepieredzam. Piemēram, gadījumos, kad portretā redzamais jau sen miris vai

---

<sup>70</sup> Wenn wir das Gemälde vernichten, vernichten wir den Zugang zum “Original” des Bildes, und wenn wir auch gar keine Kopien oder “Reproduktionen” von ihm mehr haben, so vernichten wir dann auch das Bild selbst [...]. (Ingarden, 1962, S. 208)

<sup>71</sup>Varētu domāt, ka šāda konstatācija attiecas vien uz gleznu vai citu pēc sava rakstura nereproducējamu attēlu. Savukārt, piemēram, kinofilma, videoattēls, fotogrāfija vai digitāli attēli jau pamatā paredz iespēju tos reproducēt neskaitāmās kopijās. Pati šo attēlu veidu realizēšanas tehnika ir reproduktīva. Tomēr arī šajā gadījumā kopijas nav identas, turpretim ikreiz atkarīgas no to reproducēšanas tehnikas (fotopapīra, printera, ekrāna izšķirtspējas utt.).

nezināms. Ja arī, kā jau norādīju, Ingardena pētījums paliek glezniecības ietvaros, šo novērojumu var attiecināt arī uz citiem attēliem. Īpaši tiem, kuros redzamais citādi nav nemaz pieredzams. Piemēram, mikro- vai makrouzņēmumi, palēninājums kino, nemaz nerunājot par ireālām lietām, piemēram, Vinniju Pūku, kentauru, vienradzi u.tml.

Turklāt Ingardens pamatuzmanību pievērš attēla redzamību veidojošajam raksturam, tam, ka redzamība attēlā ir kardināli atšķirīga no reālu lietu izskata. Par Leonardo da Vinči "Svēto vakarēdienu" filozofs raksta:

"Šī attēlā mums tagadnīgā dzīves situācija iespējams "atdarina" kādu reiz notikušu reālu situāciju [...], bet tā tai iepretim ir kaut kas jauns, kas šo reālo situāciju vien "atdarina" vai "attēlo", bet nav tā pati. Tikai šī parādītā un kādu pagājušu vien attēlojošā dzīves situācija – kamēr mēs vērojam attēlu – ir mums tagad priekšā"<sup>72</sup>

"Svētajā vakarēdienā" ir redzama pati situācija, attēlsizets, tā ir attēla vērojumā prezenta. (Ingarden, 1962, S. 142) Jāatzīmē, ka Ingardens identificē Huserla nošķirtos attēla un attēlobjekta jēdzienus, vai, citādi sakot, pārprotot Huserlu un neadekvāti kritizējot attēlobjekta izpratni, attēlsizetu interpretē kā pilnībā uzskatāmu, nevis ieskatītu. Attēlsizeta apziņa saskaņā ar Ingardenu ir uztvere, bet ne pilna. Ingardenu mulsina "Idejās I" Huserla pamīšā runāšana par Dīrera gravīrā redzamajām mazajām figūriņām un tai pat laikā personāžiem no "miesas un asinīm", tas, ka vienubrīd par attēlsizetu Huserls runā kā attēlam pilnībā transcendentu, citviet – kā tam imanentu un vien apzinātu neitralitātes modifikācijā. (Ingarden, 1962, S. 212f) Attēlā redzamais, saskaņā ar Ingardenu, jau parādās kā no miesas un asinīm, savā diženumā un lielumā. Attēlapziņa nebalstās attēla uztverē, jo kā līdzekli izmanto daļu no attēla piedāvātajiem vizuālajiem sajūtu datiem. Atgādinot jau iepriekš minēto Ingardena piemēru – Venēras gleznā krāsām klātais audekls attēlapziņā pazūd un kļūst par Venēras ādu.

Tas, cik lielā mērā mums ir nemanāma attēla virsma, atkarīgs no iedzīvošanās (*hineinleben*) attēlā pakāpes. Attēla un attēlsizeta apziņas ir divi viens no otra pilnībā nošķirti akti. Attēlapziņa balstās uztverē tikai kā dīglī (*Keim*), bet neattīstās pilnībā. Ko ar to saprast, izvērsīšu nedaudz vēlāk.

---

<sup>72</sup> Diese im Bilde selbst uns gegenwärtige Lebenssituation soll, vielleicht, jene einst stattgefundenere reale Situation "nachbilden" [...], aber sie ist ihr gegenüber etwas Neues, was nur jene reale Situation "nachamt" oder "abbildet", aber nicht diese selbst ist. Nur diese zur Schau gebrachte und jene vergangene, nur nahbildende Lebenssituation ist – sobald wir das Bild betrachten – für uns jetzt da [...]. (Ingarden, 1962, S. 141)



Tam, kā šāda krāsām klātās virsmas izmantošana par līdzekli attēloto lietu redzēšanā tiek izraisīta, Ingardens sniedz diezgan savdabīgu skaidrojumu. Saskaņā ar Ingardenu, uztverot gleznas virsmu, redzam noteiktus krāsu laukumus, kuru mērķis mums liekas nesaprotams vai nedabīgs, tādēļ meklējam redzamā mērķi un neskatām to pašu, bet izmantojam kā līdzekli. Uz līdzības pamata ar cita priekšmeta skatu mēs sākam šo priekšmetu priekšstatīt vai pat redzēt. Ar šādu skaidrojumu Ingardens attēlapziņā noteicošo lomu piešķir apziņas intencei, tās interpretējošajam spēkam, tādējādi pietuvojoties Huserla pozīcijai, kuru iepriekš ir kritizējis tieši pamatnozīmes piešķiršanas apziņas intencionalitātei dēļ. To, ka attēlā ieraugam lietas, nosaka krāsu un apveidu mērķa nesaprašana un nedabiskums, ne tik daudz paša attēla sagatavotā redzamība. Iepretim šādam skaidrojumam Huserla attēlobjekta jēdziens uzrāda būtisku attēlapziņas momentu – attēlā vai pats attēls (skulptūras gadījumā) jau sākotnēji ir redzams no tā kā fiziskas lietas atšķirīgs, mentāla lieta. Arī Huserlam, pretēji tam kā to interpretē Ingardens, attēla un attēlobjekta uztvērumi ir nošķirti, to priekšmeti nav identi. Turklāt, Huserls uzsver, ka attēlobjekta redzamība attēlā bieži vien mēdz būt momentāna, vismaz attēlu gadījumā, kurus dēvējam par reālistiskiem vai kuriem piemīt augsta līdzības pakāpe ar uztvertām lietām, nevis Ingardena raksturotās interpretācijas ceļā iegūta. Interpretācija, kas atgādina ilgstošu un pakāpenisku procesu un ir drīzāk raksturīga attēliem, kuriem piemīt maza līdzības pakāpe. Veiksmīgāku attēla apziņas konstituēšanās pamatojumu Ingardens sniedz, analizējot skata (*Ansicht*) jēdzienu.

### **3.2. Attēls kā rekonstruēts skats un priekšmeta viela**

Skata jēdzienu Ingardena attēla apziņas fenomenoloģijā var uztvert kā alternatīvu Huserla attēlobjekta izpratnei. Jēdzienu Ingardens aizgūst no Huserla, un ar to saprot lietas parādīšanos noteiktā perspektīvā. Piemēram biljarda bumba noteiktā skatā man parādās kā apaļa plakne, kas nav lodveida, bet gan uz lodveidīgumu tiecas (*neigt*) un aicina man to skatīt kā lodi. Tāpat bumbas krāsa ikreiz parādās citā tonējumā un apgaismojumā, bet neliedz man to redzēt kā sarkanu. (Ingarden, 1962, S. 152) Skati ir nošķirami no pašas lietas, jo dažādos un daudzveidīgos skatos parādās viena un tā pati lieta, vienā un tajā pašā lielumā un krāsā (no tālienes un tuvumā apskatīta bumba neparādās vispirms kā monētas lieluma, pēc tam atbilstoša biljarda

bumbas lielumam, ikreiz es to redzu kā nemainīga lieluma priekšmetu no dažādiem attālumiem).

Attēli ir šādu skatu rekonstrukcijas.<sup>73</sup> Tādējādi arī Ingardens sniedz skaidrojumu attēlapziņas ierosināšanai, kas šķiet varētu atcelt nepieciešamību to interpretēt iepriekš ilustrētajā veidā, kā krāsas un apveidu mērķa meklējumus. Runājot par atšķirībām starp impresionisma glezniecību un Rafaela vai Dīrera darbiem, gan filozofs uzsver, ka pirmie prasa daudz lielāku skatītāja ieguldījumu priekšmetu redzēšanā, otri savukārt piedāvā jau racionalizētāku un objektīvētāku skatu, kas priekšmeta redzēšanu atvieglo. Tajā pat laikā krasais gleznas un attēla nošķirums Ingardenam liek attēla pieredzē primāro nozīmi piešķirt apziņas intencionalitātei, skatītāja interpretējošajai aktivitātei, tādēļ pašas gleznas, turklāt arī mākslinieka loma attēla konstitūcijā kļūst neskaidra.<sup>74</sup> Jo, saskaņā ar Ingardenu, pašā gleznā nekāda skata nav, tikai krāsu un līniju apveidi. Lai redzētu attēlā priekšmetus ir nepieciešams atbilstošs (estētisks) iestatījums (*Einstellung*) un īpašs tvēruma veids (*Erfassungsweise*) no attēla vērotāja puses. (Ingarden, 1962, S. 209)

Skats nedrīkst apziņas uzmanību pie sevis kavēt, tam jātiek vienīgi pieredzētam (*bloss erlebt*), jo tas pilda attēlošanas funkciju (*Darstellungsfunktion*). Ar attēlošanu nav saprotama norādīšana, bet gan prezentēšana. Tajā pat laikā attēla krāsojumam, rekonstruētajam skatam ir konstitutīva loma attēlā redzamā priekšmeta veidolā. Šajā aspektā arī Ingardena pieeja krasi atšķiras no Huserla un Sartra, jo tādējādi tiek pievērsta uzmanība attēla vizualitātes specifikai.

“Viens un tas pats skats [...] var, piemēram, vienreiz tikt zīmēts ar ogle, citu reizi var tikt gleznots [...]. Šis atšķirīgais krāsu klājums ved pie cita krāsas kompaktuma un vienības [...], kas līdz ar to skatītājā izraisa cita veida sajūtu datus, t.i., ienes parādībā attēloto lietu citādi veidotu krāsainu virsmu un līdz ar to norāda uz citu šo lietu vielu, kā arī uz citu to virsmas noteikšanu (piem., vai gluda, vai raupja).”<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Skatu rekonstruējošs saskaņā ar Ingardenu ir priekšmetisks attēls. Abstraktā gleznā arī tiek piedāvāts skats, bet tas nav kāda priekšmeta skatu rekonstruējošs (Ingarden, 1969).

<sup>74</sup> Ingardens norāda, ka attēla skatītājs ir lielāks mākslinieks nekā paša attēla radītājs (Ingarden 1962, S. 242). Savukārt Valters Bīmels uzsver, ka šādā interpretācijā mākslinieka loma tiek reducēta uz gleznu kā reālu lietu un nevis attēlu radīšanu. (Biemel, 1990, S. 113)

<sup>75</sup> Eine und dieselbe Ansicht [...] kann z. B. Einmal mit Bleistift oder Kohle “gezeichnet”, das andere Mal “gemalt” werden [...]. Diese andere Farbenbedeckung führt zu einer anderen Kompaktheit und Einheitlichkeit der Farbe [...], die infolgedessen im Betrachter andersgeartete Empfindungsdaten hervorruft, bzw. eine andersgestaltete farbige Oberfläche der dargestellten Dingen zur Erscheinung bringt und damit sowohl auf einen anderen Stoff dieser Dinge als auch auf eine andere Bestimmung ihrer Oberfläche (ob glatt oder rauch z.B.) hindeutet. (Ingarden, 1962, S. 175, arī 182)

No citētā var secināt, ka attēla piedāvātajai vizualitātei vai atšķirīgu tehniku veidotajam savdabīgajam skatam nav vien priekšmetu dekorējoša loma, bet gan tā būtiska šo priekšmetu vieliskuma veidošanā. Apsvērums savukārt nonāk pretrunā ar Ingardena veiktu nošķirumu attēla prezentējošos un dekoratīvos momentos. Tas ir līdzīgs Huserla nošķirumam analogajos un neanalogajos momentos, kur pirmie pilda re-prezentējošu funkciju, otri – nē. Dekoratīvisma jēdziens gan atšķirībā no neanalogajiem momentiem, paredz noteiktu, t.i., estētisku funkciju.

Vadoties pēc šāda nošķiruma, nevar noliegt, ka viens un tas pats attēla aspekts var pildīt gan prezentatīvu, gan dekoratīvu lomu. Piemēram, kāds krāsu kopums prezentē cilvēka seju. Tajā pat laikā tas var būt arī dekoratīvs, pildīt estētisku funkciju – piemēram, tikt novērtēts kā skaists. (Ingarden, 1962, S. 172) Izvēlēšos gan daudz ikdienišķāku attēlu par Ingardena skatītajiem. Piemēram, kāzu fotogrāfija. (Skat. Pielikums, A5) Kuri no tās elementiem pildīs dekoratīvu, kuri re-prezentējošu lomu? Vai retušētās krāsas, gaismas specifika, fons dekorē īstenos cilvēkus, vai arī tos prezentē noteiktā veidā, pamatā rada attēla atmosfēru, kas iederas kāzu svinīgumā vai skaistumā?

Kā iepriekš jau minēju, Ingardens attēlapziņu skaidro kā ne pilnu uztveri. Ko ar to saprast? Ja arī attēlsizēts parādās vērojumā prezents, no citām uztveres lietām to atšķir vairāki momenti. (Ingarden, 1962, S. 141f) Pirmkārt, attēlā redzamā telpa ir nošķirta un atšķirīga no tās, kurā atrodamies kā attēla vērotāji, attēls mums nodrošina tikai pieeju šai telpai. Otrkārt, attēlā redzamo varam skatīt cik bieži vēlamies un tas savās īpašībās paliek nemainīgs. Treškārt, attēlā redzamais ir tīri vizuāls vai kā iepriekšējā nodaļā noskaidrojām – pamatā nepieskarams (ja vērā ņemam audiālus un kustīgus attēlus). Ceturtkārt, atšķirībā no uztvertām lietām, attēlotajam nevar pēc patikas tuvoties, to apskatīt no citas puses un atklāt jaunas tā īpašības. Attēls iedibina noteiktu distanci, no kuras tas ir skatāms. Minētais savā ziņā saskan ar Sartra sniegto iztēlotā raksturojumu. Atšķirībā no Sartra pozīcijas un saskaņā ar Ingardenu, neskatoties uz attēlā redzamo lietu nemainību, savā ziņā – nabadzību, tās ir apskatāmas un par tām var uzzināt tik, cik attēlā redzams. Kaut vai tādā nozīmē, ka ikreizējais rekonstruētais skats atklāj priekšmetu citā vieliskumā vai tam piešķir citādu miesu. Respektīvi, Ingardena koncepcijā nerodas problēmas apvienot ideju par attēla uztveres ne pilno, tā tīri intencionālo raksturu un tajā redzamā izziņu.

Nākamais būtiskais aspekts, kas Ingardena pieeju atšķir no iepriekš skatītajām, ir atziņa, ka kāda reāla situācija, kuru attēls iespējams attēlo, ir attēlsizētam pilnībā

transcendenta. Attēls attēlo vienīgi vērotājam jau citādi zināmu modeli. (Ingarden, 1962, S. 156) Ja šādas zināšanas iztrūkst, tad arī nevar runāt par kādu attēlošanas funkciju, tādā nozīmē, ka attēls attēlotu kādu konkrētu, oriģinālu lietu. Tādējādi Ingardens noliedz, ka attēlpziņai konstitutīva būtu kā reālāka, īstenāka vai kāda oriģināla notikuma ieskatīšana attēlā. Ja mēs attēlu skatām kā attēlojošu, tad runa ir par diviem nošķirtiem apziņas aktiem, nevis vienu, kurā viens otrā balstās divi uztvērumi. Varētu iebilst, ka parasti attēlos redzam pavisam konkrētas lietas, ja pats attēls mums ļauj tās savā savdabībā saskatīt. Tomēr Ingardens runā par apziņas veidu attēla vērojumā. Vai attēls tiek izmantots vienīgi tam, lai ierosinātu kādas lietas iztēli, domas par to, vai arī mēs paliekam pie attēlā redzamā. Tas, ka mēs attēlā redzam savdabīgu, unikālu, citām ne vien līdzīgu, bet no tām arī atšķirīgu lietu (pamatā jau līdzība ietver atšķirību), neparedz, ka tās apziņu konstituē saikne ar kādu unikālu lietu, iepriekšējas zināšanas par to. Ingardens, kritizēdams Huserla attēlobjekta koncepciju, norāda, ka attēlapziņas kā divu, viena uz otra balstītu uztvērumu skaidrojums runā pretim attēla pieredzei. Ja mēs ikreiz redzētu kādu attēlobjektu, kurā mums nāktos ieskatīt no tā atšķirīgo, tad liekas, ka notiktu kas līdzīgs Sartra konstatētajai ‘imanences ilūzijai’. Attēla vērojums zaudētu tā caurspīdību, vieglumu, vērojums būtu pievērstš necaurskatāmam ekrānam, nevis pašai lietai.

Šķituma vai fantoma jēdzienus Ingardens attiecina tikai uz attēlojošiem attēliem. Līdzīgi kā Huserla koncepcijā attēlobjekta nekādību konstituē tā līdzība ar attēlsīžetu, arī Ingardens uzsver, ka, lai attēlā redzamais priekšmets pildītu attēlojošu funkciju, tas nedrīkst būt attēlotā dubultnieks, tam ir jāpiemīt pavisam citam būšanas veidam (*Seinsweise*), respektīvi, tas ir vienīgi fantoms, kas uzdodas par attēloto (Ingarden 1965, S. 258). Te arī rodama vēl viena fundamentāla atšķirība starp Huserla un Ingardena pieejām. Ja Huserlam attēlobjekta šķituma raksturu konstituē konflikts starp attēlu un pārējo uztveres lauku un anomālo attēlobjekta parādību, tad Ingardenam attēlā redzamā atšķirību no jebkuras citas uztvertas lietas konstituē pats apziņas priekšmeta veids, tā tīrā intencionalitāte – attēlā priekšmets jau primāri parādās kā neīstens vai neesošs tādā nozīmē, kādā īstenas un esošas ir uztvertas lietas. (Skat. arī Sepp, 2005, S. 163) Savukārt par šķitumu vai fantomu attēlā redzamais kļūst

brīdī, kad tiek skatīts kā kaut kā īstena vai esoša attēls.<sup>76</sup> Šajā ziņā tīri intencionālā priekšmets par fantomu kļūst vien salīdzinājumā ar citu priekšmetu.

Attēlus, kuru vērojums ar oriģināla notikuma apziņu saistās, Ingardens nodēvē par vēsturiskiem, tiem piemīt vēsturiska tēma (*historische Thema*). Tai savukārt Ingardens pretstata attēla literāro tēmu (*literarische Thema*), kas ir attēla apziņai pilnībā imanenta – tā ir stāsts (*Geschichte*), kas tiek atvedināts no attēlā redzamā. Attēls tādējādi ir kāda plašāka notikuma, stāsta fragments. Ja arī Ingardens literārās tēmas skaidrojumā atsaucas uz statiskiem attēliem (galvenokārt gleznām), tā pamatā ir attiecināma arī uz kino, video, datorsimulāciju. Turklāt jēdziens pasvīturo no paša attēlā redzamā izrietoša stāsta veidošanu, bez nepieciešamības to apzināt kā kādu īstenu un oriģinālu notikumu.<sup>77</sup> Tādējādi attēls tiek “atbrīvots” no nepieciešami reprezentatīvas funkcijas.

Šajā aspektā Ingardens skar kādu fenomenoloģiskām attēla teorijām kopumā piemītošu problēmu. Respektīvi, problemātisks ir nošķirums starp attēla apziņas struktūru, kas dabiskā iestatījumā attēlu vērotājam paliek neaktuāla, un pašu priekšstatītā priekšmeta raksturu, kas savā savdabībā un atšķirībā no citiem priekšmetiem ir aktuāls jebkurā attēla vērojumā. Piemēram, attēlobjekts Huserla koncepcijā ir nepieciešams attēlapziņas elements, bet tajā pat laikā savā nekādībā tas ir kas nemanīts normālā attēla vērojumā, kurā tiek skatīts attēlsizēts tā diženumā un varenībā. Kurpretim Sartra iztēlotais objekts parādās kā neeksistējošs, tas kā tāds ir apziņā aktuāls, neeksistējošs attiecībā pret mani jebkurā normālā attēla iztēlē. Huserla gadījumā, kā jau redzējām, tādējādi ir grūti paskaidrot, kā tad attēlsizēts galu galā parādās, savukārt Sartra teorija nonāk pretrunā ar tādu attēlu vērojumu, kuru neeksistence vai neesamība attiecībā pret mani ir nesvarīga, neaktuāla vai savukārt tieši pretēji – aktuāla ir attēlā redzamā eksistence kur citur.

Savukārt Ingardena koncepcijā attēls kā tīri intencionāls priekšmets ir aktuāls jebkuras attēla apziņas moments. Attēls jau sākotnēji parādās kā ne īstens, tāpēc uz to

---

<sup>76</sup> Ingardena interpretācijā, piemēram, fotogrāfija ir tāds attēls, kas vienmēr pilda reprezentatīvu lomu, kas saskan arī ar Bimela attēla jēdziena raksturojumu. Promocijas darbā mēģinu parādīt, ka arī tādu attēlu kā foto vai video vērojums ir pievērsts pašam redzamajam, attēlsizētam, un tikai retu reizi apzināts kā fantoms vai no attēlā redzamās, īstenās lietas kas atšķirīgs.

<sup>77</sup> Nošķirums starp vēsturisko un literāro tēmu pašā Ingardena izklāstā kļūst neskaidrs, kad domātājs skata “Svētā vakarēdiena” piemēru. Lai saprastu freskas literāro tēmu, ir jāzina stāsts par konkrēto notikumu, citādi attēlā redzēsīm nevis Jēzu ar mācekļiem un vakarēdienu, bet gan cilvēkus, kas savākušies pie galda ieturēties. Šajā ziņā literārā tēma pārklājas ar vēsturisko, jo ar ko citu atšķiras zināšanas par Napoleonu, kad skatam viņa portretu? Napoleons ir tādā pašā ziņā nepieredzēts kā Jēzus un viņa mācekļi.

reaģēt kā īstenu būtu neprātīgi. Ja es uz attēlā redzamo reaģēju kā īstenu priekšmetu, tad nav vairs runas par attēla apziņu, bet gan uztveri. Tāpat attēls kā fantoms ir aktuāls apziņas priekšmets, tas nav kaut kas, kas attēla vērojumā varētu tikt piemirsts vai nemanīts, bet to patiesībā konstituē. Piemēram, klasisks attēla kā fantoma piemērs, saskaņā ar Ingardenu, ir fotogrāfija. (Ingarden, 1965, S. 258, 1. atsauce) Tas ir attēls, kurš ir nepieciešami reprezentatīvs. To pašu varētu attiecināt uz televīzijā redzamo vai noteiktiem videoattēliem. Pie šiem apsvērumiem atgriezīšos darba III daļā, attēla kā fantoma izpratnes Lamberta Vīzinga koncepcijā kontekstā. Te vien vēlos norādīt, ka Ingardena koncepcija ļauj arī par fotogrāfijām vai videoattēliem runāt vai nu kā tīri intencionāliem priekšmetiem vai arī fantomiem un šo atšķirību nosaka ne vien attēla veids (fotogrāfija), bet arī tā intencionāla interpretācija.

Ja arī Ingardena koncepcija izriet no gleznu analīzes, atsevišķi tās aspekti ir parocīgi pavisam ikdienišķu attēlu vērojuma analīzē. Šodien lielākoties attēlu skatīšanās nesaistās ne ar pamatīgu iedziļināšanos un to estētisko vērtību novērtēšanu, reflektējoši interpretatīvu darbu, ne arī Sartra aprakstīto fundamentālās neesamības apziņu, ka attēlā redzamais nav klātesošs man. Vai nu attēlos ieskatīt ko vairāk nav laika, vai arī nav nepieciešams. Arī tad, ja tiek skatīti pazīstamu cilvēku vai situāciju attēli, retumis redzamais nonāk konfliktā ar situācijas īstenības apziņu un parāda savu fantoma, vien šķituma raksturu. Lielākoties attēlu vērojumā ir pietiekami ar tajā redzamo, turklāt tādējādi netiek pārkāpts attēlā redzamā tīri intencionālais statuss.

Intencionālā priekšmeta koncepts, pretēji paša Ingardena gleznas apziņas skaidrojumam, manuprāt, ļauj labāk skaidrot attēla apziņas vieglumu, to, ka pamatā attēlu vērojums notiek 'dabiski', bez piepūles, tas nerodas nemitīgā atšķirīgu uztvērumu konfliktā. Tas ne vienmēr ir pakļauts tieksmei pēc īstenas, ikdienā uztvertas realitātes vai arī attēli ir kļuvuši tik reālistiski, lai šo tieksmi apmierinātu un neaicinātu ieskatīt ko vairāk. Attēla apziņa jau sākotnēji sevī ietver tās priekšmeta ne īstumu, tīro intencionalitāti, un tā nav kāda iepriekšēji uztverta īstuma neitralizācija vai atcelšana. Attēla ne īstums Ingardena koncepcijā iemanto savdabīgas esamības un nevis eksistences nolieguma, derealizācijas statusu, kas gan nenozīmē, ka atsevišķos gadījumos attēlā redzamā neeksistence nevar pavadīt apziņas aktu. Tomēr šādā gadījumā neeksistences apziņa ir nevis konstitutīvs attēla apziņas moments, bet gan atsevišķs gadījums.

Nākamais būtiskais Ingardena attēla koncepcijas moments ir attēlsizeta primārā uzskatāmība, attēlobjekta kā pastarpinājuma iztrūkums attēla apziņā. Attēlotie priekšmeti tiek jau primāri redzēti kā diženi, vareni, nožēlojami, lieli, mazi un nevis tie tādi tiek apzināti ieskatīti nedzīvajā attēlobjekta maskā. Pats attēls kā skata rekonstrukcija nodrošina lietu redzēšanu atbilstoši to proporcijām. Skats aicina attēlā ieskatīt telpu un tajā izvietotas lietas. Tādējādi Ingardens sniedz jau detalizētāku skaidrojumu tam, kādā veidā attēlotās figūriņas pārtop par personāžiem. Tajā pat laikā ir būtiski ņemt vērā, ka attēlsizets kā pats attēlapziņā priekšstatītais ir vien intencionāls priekšmets. Respektīvi, attēlā redzamo nav iespējams skatīt kā reālu vai esošu, tādā gadījumā tas pārvēršas par fantomu, vien attēlotā līdzinieku. Ingardena koncepcija nav savietojama ar Sartra izteikumu par paša Pjēra kā esoša kur citur, vai priekš manis neeksistējoša redzēšanu attēlā. Tas savukārt liek jautāt, vai nav iespējama attēla apziņa, kurā lieta tiek skatīta kā esoša (piemēram, Eifeļa tornis Parīzē), neaktualizējot redzamo kā vienīgi fantomu, līdzinieku? Vai nepietiek jau ar to, ka redzamais atrodas citā, neaizsniedzamā telpā? Uz šiem jautājumiem prelimināras atbildes tiks sniegtas nākamajā apakšnodaļā un rūpīgāk izstrādātas III darba daļā.

Ingardena liktais uzsvars uz attēla vizualitātes, skata struktūras nozīmi attēlā redzamā priekšmeta konstitūcijā piešķir attēlotajam priekšmetam patstāvīgāku lomu (ne autonomijas, bet gan apziņas vērstības uz pašu priekšmetu nozīmē). Attēla vērojumā bieži vien svarīgs ir tieši redzamā ne-īstenums vai tā piedāvātā redzamības vielas savdabība (piemēram, multfilmās, animācijā, fotosalonus uzņemtos attēlos, pat cietumnieku uzņēmumos vai pases fotogrāfijās<sup>78</sup> u.c.), vai arī ikdienas uztverei neatbilstošais (hiper)reālisms. Attēla statiskums vai kustība, tās specifika (dinamika, palēninājums u.tml.), melnbaltums vai atbilstošā krāsainība, kadrējums, noteiktās cilvēku pozas un lietu savstarpējais saattiecinājums, kompozīcija, kas piemīt pamatā jebkuram attēlam, apgaismojums utt. būtiski nosaka tā uztveri un nav raksturojami kā neanalogi un atmetami momenti ceļā pie īstenā attēlsizeta vai absolūtā iztēlotā objekta. Šeit gan varētu iebilst, ka pastāv attēlu vērojums, kurā būtiski ir vienkārši konstatēt faktu – ceļojumu, pasākumu, ziņu pārraides, pētnieciskos nolūkos radīti attēli (piemēram, arhitektūrā fotogrāfija bieži vien tiek lietota tikai tam, lai fiksētu ēkas novietojumu vidē u.tml.) –, kuros ir pavisam vienaldzīga to savdabīgā viela,

---

<sup>78</sup> Cietumnieku attēlošanas ikonogrāfijas vēsturi skat. Regner, 1999.

statiskums, kompozīcija u.tml. Tajā pat laikā, lai attēlā faktu kaut tikai konstatētu, tam ir jābūt redzamam, redzamība savukārt ir atkarīga no attēla veida, statiskuma vai kustības, savstarpēja lietu saattiecinājuma. Faktam ir jābūt kaut vai pietiekami labi saskatāmam. Arī šajā gadījumā fakta raksturu veido attēla piedāvātā skata struktūra.

Ingardena koncepcijā atšķirībā no iepriekš skatītajiem Huserla un Sartra risinājumiem, apziņas intencionālam korelātam tiek piešķirta daudz izšķirošāka loma attēla apziņas konstitūcijā, tajā pat laikā tas paliek vien kā skats vērotāja interpretācijas brīvībai. Pamatieguldījums attēla konstitūcijā ir vērotāja ziņā. Tāpat krasais nošķirums gleznā un attēlā ir apšaubāms, ja atceramies Huserla attēlapziņas kontekstā skatīto attēla un attēlobjekta aktualitāti attēla vērojumā. Ja arī gleznas virsma pārvēršas par Venēras ādu, tad šīs ādas faktūra paliek krāsu faktūra, gleznas virsma kaut kādā ziņā saglabā savu aktualitāti tās vērojumā, vai skulptūras marmors nepārvēršas pilnībā par apģērba audumu vai attēlotā ķermeni. Pat vaska figūru gadījumā, kuras, piemēram, Huserls pieskaita pie ilūzijām, nevis attēliem, to materialitāte darbojas abpusēji, gan attēlsizeta vielas konstitūcijā, gan arī savas savdabības saglabāšanā – tā beigu beigās paliek vien figūra no vaska. Turklāt, ar Ingardena koncepciju ir nesavietojams uzskats, ka attēlā ir redzamas pašas lietas, kā reālas un šādā nozīmē autonomas.

Vēl kāds skaidrojumu perspektīvas paverošs Ingardena pieejas aspekts ir vārds ‘viela’, kuru gan attēla apziņas analīzei veltītajos tekstos Ingardens neizvērs pietiekami detalizēti. Tas atbilst Sartra matērijai vai Huserla hilētiskajiem datiem. Tajā pat laikā, atšķirībā no matērijas, kas saistās ar lietiskumu (*Ding*), viela šķiet paver plašāku nozīmju spektru. Arī gaiss, migla vai ūdens ir viela, tāpat viela tās krāsā, toņkārtā un faktūrā ir jutekliski uztverama, lai cik nemateriāla tā nebūtu. Atšķirībā no matērijas jēdziena, viela šķietami ļauj saprast visas attēla piedāvātās redzamības – telpiskuma, laiciskuma savdabīgo vielu, kas ir atšķirīga no nepastarpināti redzētā vai citu attēlu piedāvātā. Šī aspekta izvērsšana būs darba IV daļas uzdevums. Pirms tam jāizvērs, kā būtu izprotama attēla kā fiziskas lietas un tajā redzamā priekšmeta saistība. Šādu skaidrojumu sniedz vācu fenomenologs Eizens Finks.



#### 4. Attēls kā neīsta īstenība Eižena Finka fenomenoloģijā

Gadu pēc Ingardena attēlam veltītā pētījuma pirmizdevuma tiek publicēta Eižena Finka disertācija “Tagadniskošana un Attēls” (Fink, 1966), kuru vada Edmunds Huserls. (Ingarden, 1962, S. 207, 42a atsauce) Tas pamatā arī ir vienīgais attēla problemātikai veltītais Finka darbs, turklāt nepabeigts (ir bijusi iecerēta otra, noslēdzošā darba daļa, kas tā arī nav uzrakstīta). Finka mērķis ir pierādīt, ka tagadniskojoši vai re-prezentējoši apziņas akti (atmiņa, gaidas, iztēle, sapnis) ir kas pilnīgi atšķirīgs no attēla, vai otrādi – re-prezentējoši akti nav identificējami ar attēlapziņu. Lielākā Finka darba daļa gan ir veltīta re-prezentējošu aktu analīzei, kas lielākoties ir uzticīga Huserla teorijas interpretācija. Attēlam Finks pievēršas darba pēdējās desmit lappusēs.

Tāpēc šajā nodaļā, paša Finka vārdiem runājot, tiks sniegta viņa koncepcijas pagaidu (*vorläufig*) interpretācija un drīzāk kalpos par atbalstu turpmākajam pētījumam.

Finks, līdzīgi Sartram un Ingardenam, mēģina parādīt, ka attēla apziņas savdabība ir meklējama pašā aktā, tā kodolā. Attēlapziņa Finku interesē tādēļ, ka tā ir “neīstenību” (*Unwirklichkeit*) konstituējoša. Līdzīgi Ingardenam, Finks “neīstenību” pretstata noliegumam vai negācijai. Attēlapziņā netiek noliegta tajā statīta priekšmeta esamība, bet gan tās statīto priekšmetu esamībā jau ir uzņemta, līdzietverta “neīstenība”. (Skat. arī Sepp, 2010, S. 119)

Lai šo pašā priekšmeta jēgas kodolā esošo “neīstenību” paskaidrotu, Finks vēršas pie Huserla neitralitātes modifikācijas analīzes un norāda, ka tā attiecas uz apziņas akta intencionalitāti, nevis tā korelātu, noēmu. Respektīvi, neitralizēts var tikt jebkurš statošs apziņas akts, tajā pat laikā neizmainot tā priekšmetā. Piemēram, uztveru sev priekšā esošo datoru kā esošu un nākamajā brīdī varu neitralizēt tā kā esoša statīšanu, skatīt to kā vienīgi šķītumu. Šajā gadījumā tiek neitralizēts iepriekš lietas esamību statošs apziņas akts. Finks savukārt izdala tādus apziņas aktus, kuros to priekšmets jau sākotnēji tiek konstituēts kā “neīstens”.

“Šādi akti ir visi tie, kas prezentatīvi un uzskatāmā pilnībā attēlojumā ienes “neīstenību” iekš origināras noēmas: piem., attēlapziņa, spēles apercēpcija, attēlojums utt. Šādos aktos mēs varam abstrahējoši izšķirt starp to, kas noemātiskajā saturā ir vienkārša īstenība, un ar to vienībā līdzīgi doto, vien kā

nepatstāvīgu momentu tveramo “neīstenību”, - bet šis viss nošķīrums paredz iepriekšēju intencionālu vienību, kas pati ir savdabīga veida īstenība.”<sup>79</sup>

Šajā ziņā Finka atziņa līdzinās Ingardena tīri intencionālā priekšmeta koncepcijai, līdzinās ar to, ka tiek izdalīti apziņas akti, kuros jau sākotnēji priekšmets tiek statīts kā “neīstens”. Turklāt šī “neīstenība” tiek nošķirta no neesamības, esamības nolieguma vai neitralizācijas (piemēram, ilūzijas gadījumā). Atšķirībā no Ingardena, Finka attēlapziņas koncepcijā attēlam kā fiziskai lietai ir pavisam cita loma. Attēlapziņa, tāpat kā spēle vai attēlojuma apziņa (aktierspēle) ir mediāli akti, jo “neīstenais” parādās īstenā medijā. Tieši medija īstenība paredz to, ka tajā priekšstatītais priekšmets tiek statīts kā “neīstena” īstenība, aptverta mediāli. Tikai pateicoties medijam, attēlam kā fiziskai lietai, attēlā redzamā pasaule nav īstenība.<sup>80</sup> Kā noprotams, šāda argumentācija tiek balstīta pavisam citā pozīcijā, nekā attēla kā īstenības nolieguma vai neitralizācijas skaidrojums. Attēls nav anihilizēta eksistence, kas atrodas nepārtrauktā sadursmē ar eksistenci. Attēls saskaņā ar Finku nav arī neīstens tādēļ, ka tas ir tīri intencionāls, tātad tā kā īstena, autonoma priekšmeta skatīšana būtu pārpratums, malds vai attēla būtības neievērošana. Attēla īstenību “aiztur” medijs, attēls kā fiziska lieta neļauj tajā redzamajam kļūt par pilnvērtīgu vai šo īstenību. Tāpēc arī attēlpasaule vienmēr paliek attēlpasaule, no šīs pasaules nošķirta. Tādējādi attēlapziņas noemātiskais korelāts nav attēls kā vien mentāla lieta, bet gan kā faktiski-individuāli esošais (*faktisch-individuell Seiendes*). (Fink, 1966, S. 73) Attēls, saskaņā ar Finku, ir reāla “nesēja” (*Träger*) un “attēlpasaules” (*Bildwelt*) vienība. Attēla kā reprezentācijas skaidrojums ir maldīgs, jo šo vienību ignorē un mēģina attēlu vai attēlpasauli skaidrot kā autonomu un no attēla kā reālas lietas neatkarīgu eksistenci, kā kaut ko esošu viņpus tam, kas attēlapziņā parādās.

Attēlpasaule, saskaņā ar Finku ir apziņai pilnībā prezenta, tā ir pilnīgi viennozīmīgi noteikta un dota tik daudz, cik tā ir uzskatāma, redzama. Tāpēc attēlapziņa ir savdabīga uztvere, nevis iztēle vai kāds cits reprezentējošs akts.

---

<sup>79</sup> Solche Akte sind alle diejenigen, die eine “Unwirklichkeit” präsentativ und in anschaulichen Fülle in einem originären Noema zur Darstellung bringen: z.B. Bildbewusstsein, Apperzeption von Spiel, Darstellung usw. In solchen Akten können wir zwar *abstraktiv* unterscheiden zwischen dem, was im noematischen Gehalt schlichte Wirklichkeit ist, und der in eins mitgegeben, nur als unselbstständiges Moment fassbaren “Unwirklichkeit”, - aber diese ganze Unterscheidung setzt die vorgängige intentionale Einheit, die selbst eine Wirklichkeit eigenständiger Art ist, voraus. (Fink, 1966, S. 71)

<sup>80</sup> Šajā atziņā Finks, manuprāt, ir bijis tālredzīgāks par daudziem citiem attēla domātājiem, ņemot vērā attēlošanas tehnoloģiju attīstību un centienus radīt pilnībā imersīvu attēlu, tādu, kas stimulē visas maņas, smaržu, tausti, garšu ieskaitot. Ja attēla medialitāte izzūd pilnībā, nevar vairs runāt arī par attēlu, tā vienkārši ir īstenība. (Skat. Grau, 2003)

Attēlpasaule ir prezenta, ja arī attiecībā pret attēla vērotāja laiku to raksturo pagājība (piemēram, vēsturiska filma) vai nākotne (nākotnes pasaules vizualizācijas). Turklāt attēlpasaule vērojumā ir pilnīgi tagadnīga, ja arī attēlpasaulei piemīt sava pagātne un nākotne. Tādējādi attēla vērotājs ir tagadnīgs attēlā redzamajam. Manuprāt, šī atziņa skaidro, kādēļ dažbrīd attēlā redzamais liekas tik paradokšāls. Piemēram, gadījumos, kad attēlā skatam vairs neeksistējošu lietu.

Ar attēlpasaules nesēju Finks saprot to attēla daļu, kas ar attēlpasauli pārklājas (*deckt*) – gleznas gadījumā – audekls, kinofilmas – ekrāns (tāpat digitālu attēlu gadījumā) u.tml. Finka koncepcijā nevis nesējs attēlpasauli aizklāj, bet gan otrādi – aizklāts vienmēr ir attēlpasaules nesējs – attēlā redzamais it kā nonāk priekšplānā. Attēla aprakstam Finks lieto loga metaforu. Nesējam piemīt līdzīga caurspīdība kā logam. Attēls ir vien mazs logs attēlpasaulē, attēlpasaule ir tikpat mazā mērā uz attēla plaknes, cik pasaule ir uz loga rūs. (Fink, 1966, S. 77) Tajā pat laikā, ja aiz loga redzamā ir tā pati pasaule, tad attēlā redzamais telpiskums nav vienībā ar telpu, kurā atrodas attēlpasaules nesējs. Attēlpasaule, pateicoties nesējam, atveras īstenajai pasaulei, attēlpasaule bez logiem nav iedomājama. Ar šo, savās konsekvencēs vēl apslēpto rezultātu Finks savu pētījumu pārtrauc.

Finka pieeja, kaut neturpināta attēlapziņas konstituēšanās dziļākā analizē, tādēļ mūsu mērķim var noderēt drīzāk kā ceļa rādītājs, nevis izpētes instrumentu sniedzējs, attēlā redzamajam jau piešķir pilnīgu autonomiju un neatkarību, ja arī šī autonomija glabājas attēla uzskatē, nevis tai transcendentā, neuzskatāmā esamībā. Tieši attēla kā fiziskas lietas, tā materialitātes vienība ar to, kas tajā parādās, nosaka tā raksturu, to, kas tas ir attēls. Šī atziņa jau drošāk konstatē to, kas Huserla pētījumos palicis piesardzīgu pārdomu, šaubu ietvarā un kas savukārt Sartram nav bijis svarīgs, lielāko uzsvāru liekot uz iztēles un apziņas brīvības manipulatīvo spēku.

No Huserla līdz Finkam attēlam tiek piešķirta arvien lielāka vai pat primāra loma attēlapziņas konstitūcijā. Attēla apziņa Finkam ir uztvere, tāpēc nav spontāna vai subjekta varā tādā nozīmē, kādā iztēlotais priekšmets. Lielas tiesas attēlu apziņa ir drīzāk kas tāds, kas ar mums notiek, nevis ko mēs darām. Attēlā redzamo nevar veidot un pārveidot pēc patikas, tas kā redzamības saveidojums jau apziņā tiek dots. Attēls, saskaņā ar Finku, nav nedzīva maska vai vien shematisks skats, kas jāanimē vai jāinterpretē no subjekta puses, ar interpretāciju šeit domājot paša priekšmeta vizuālu priekšstatīšanu, nevis redzamā nozīmes saprašanu vai literārā stāsta veidošanu. Tāpat

tas ir kas vairāk par tīri intencionālu priekšmetu, kura noteiksmē primāra ir subjekta autoritāte. Finks raksta:

“Bet attēlpasaulei logā piemīt orientēšanās uz skatītāju, [tā] ir perspektīviski viņam piekārtota. Attēlpasaules priekšplānā, teiksim, tuvākais aiz loga rāda attēlpasaules dziļumu, kas tad pāriet arvien lielākos tālumos. Attēlu vērotājs darbojas kā šīs attēlpasaules orientēšanās centrs, tajā pat laikā kā šīs attēlpasaules subjekts.”<sup>81</sup>

Jāņem gan vērā dažādie attēlu veidi, kuriem iepriekš skatītie fenomenologi pievēršas un kuri acīmredzami nosaka dažādo attēla apziņas koncepciju veidolu. Ja Huserlam un Ingardena gadījumā tie lielākoties ir gleznas, grafikas un fotogrāfijas, (Huserlam turklāt vaska figūra ir drīzāk ilūzija, nevis attēls), tāpat Sartrs skata arī imitāciju, karikatūru vai shematisku zīmējumu, tad Finka pārdomu redzeslokā ir arī kino. Savukārt, kā Sartrs jau uzrādījis, pāreja no shematiska zīmējuma pie fotogrāfijas pieprasa atšķirīgu attēla vērotāja interpretējošu iesaisti, ja arī Sartram iztēles spontanitāte visos attēla gadījumos saglabā līdzvērtīgu spēku.

No Ingardena līdz Finkam attēlapziņa no uztveres dīglī vai ne pilnas uztveres kļūst par pilnu uztveri, kas sevī glabā priekšstatītā “neīstumu”, tajā priekšmets ir pilnībā noteikts un jau dots, tādā pašā ziņā kā citas lietas uztverē. Attēlpasaule no ieskatītā pārvirzās attēla kā fiziskas lietas priekšplānā. Fiziskais attēls vairs nav kas tāds, kura materialitāte apziņai jāpārvar vai tā iesaistās neatrisināmā konfliktā, bet gan kļuvis caurspīdīgs un attēla vērojumā kaut aktuāls, tomēr vien nojaušams. Attēls kā fiziska lieta no nedzīvas maskas vai shematiska skata kļūst par to, kas attēlpasaulei attur būt īstai. Arī priekšmeta kā “neīstā” statīšana pamazām pārvirzās no apziņas intencionalitātes uz tās priekšmetu. Attēlā redzamais iemanto arvien lielāku varu un vērotāja intences ziņā atliek vai nu aizvērt acis, vai novērsties. Šis novērojums savukārt liek uzdot būtisku jautājumu par iztēles un vērotāja spontanitātes lomu dažādu attēlu vērojumos, kas gan izietu jau ārpus šī darba uzstādītā mērķa – primāri analizēt attēla prezentējošo un redzamību veidojošo raksturu un tā reprezentējošās funkcijas situēšanu.

Finka attēlapziņas koncepcija dīglī ja arī sniedz norādes uz attēla prezences iespējamo izpratni, atstāj atvērtu jautājumu par dažādu attēlu apziņu atšķirībām. Vai

---

<sup>81</sup> Aber die Bildwelt hat durch das “Fenster” hindurch die Orientierung auf den Betrachter hin, ist perspektivisch auf ihn hingeordnet. Im Vordergrund der Bildwelt, sozusagen dem Fenster am nächsten, zeigt sich die bildweltliche Nachsphäre, die dann in immer weitere Fernen übergeht. Der Bildbetrachtende fungiert als das Zentrum der Orientierung der Bildwelt zugleich auch als Subjekt dieser Bildwelt. (Fink, 1966, S. 78)

šāda interpretācija izslēdz attēla kā fantoma skaidrojumu, vai tādējādi attēla gadījumā tā reprezentējošā funkcija pilnībā tiek atcelta? Tāpat saglabājas jautājums par to, kā domāt attēlus, kuri nav logi? Kā redzēsīm darba IV daļā attēla kā loga koncepcija nav attiecināma, piemēram, uz skulptūru, pieminekli, instalāciju, aktierspēli vai imersīviem attēliem, nemaz nerunājot par attēliem, kas nav veidoti ģeometriskajā perspektīvā.

Attēlpasaules neīstenība savā ziņā konstituējas tās nepieskaramības, fundamentālās cituresamības, medija starpniecības dēļ. Attēls ir vien logs uz no šīs nošķirtu pasauli. Tajā pat laikā diezin vai fotogrāfijās redzamā 19. gadsimta Parīze vai karikatūrā un videosarunā redzamais draugs ir tādā pašā mērā citā pasaulē, kā, piemēram, Terija Giliama kinofilmā “Brazīlija” redzamais (*Terry Gilliam. Brazil*). Finks aktualizē novērojumu, kuru, piemēram, Ingardens uzrāda saistībā ar glezniecību un mākslu, bet atklāti neanalizē citu attēlu gadījumā. Respektīvi, ka attēlsizēts ir kas atšķirīgs, kas jauns iepretim situācijai realitātē, kuru tas, iespējams, attēlo. Turklāt ar attēlošanu Ingardens nesaprot norādīšanu, bet gan atveidošanu. Attēlsizēts attēlojot neizbēgami pārveido oriģinālu, ja vien tāds ir, un iepretim tam vienmēr ir kas cits. Tomēr Ingardenam, piemēram, fotogrāfija paliek šīs pasaules lietas attēlojoša, reprezentējoša. Savukārt Finka koncepcija pieļauj arī fotogrāfijas vai video gadījumā izjautāt tajos redzamās pasaules identitāti ar šo. Šis aspekts būs centrāls darba IV daļā.

## **5. Līdzšinējā pētījuma rezultāti un pāreja uz nākamo darba daļu**

Darba II daļas pamatuzdevums bija skaidrot attēla parādīšanās apziņā, attēla fenomena aspektus, izsekojot Huserla, Sartra, Ingardena un Finka attēla apziņas koncepcijām. Koncepcijām, kurās tiek atzīta attēla un valodas vai citu simbolisku sistēmu radikāla atšķirība. Primārā atšķirība ir tajā, ka attēlā tieši (Sartrs, Ingardens, Finks) vai pastarpināti (Huserls) parādās lieta. Ja arī attēls pilda vien funkcionālu lomu kā Sartra teorijā, tā ir pavisam cita funkcija nekā vārdam, zīmei, simbolam. Daļas ietvaros primārais uzdevums bija no dažādiem skatupunktiem izvērst, ko saprast ar reprezentāciju un lietas parādīšanos attēlā.

Kā darba ievadā uzsvēru, šī pētījuma mērķis ir noskaidrot fenomenoloģijas potenciālu, priekšrocības un robežas iespējās saprast attēlu, tā apziņu. Līdz ar to ir jāveic ne vien apraksts, bet jāsniedz aprakstītā izvērtējums.

## 5.1. Apziņas intencionalitāte

Viena no fenomenoloģijas būtiskākajām priekšrocībām, kuru dažādos vērsumos izmantojuši visi skatītie filozofi, ir uzsvārā uz apziņas intencionalitātes lomu fenomena konstitūcijā, to, ka būtiska, ja ne būtiskākā atslēga jautājumam, kas ir attēls, meklējama apziņas dabā, nevis lietā pašā par sevi. Nav taču pašsaprotami, kādēļ divdimensionāla plakne vai trīsdimensionāls priekšmets, kas ir lieta starp citām pasaulē sastopamām lietām, atšķirībā no citām lietām paver skatu uz savdabīgu, pamatā citādi nepieredzamu lietu vai pat veselu pasauli. Neskatoties uz Huserla fenomenoloģijas turpmāko kritiku pasaules reducēšanā uz transcendentālas subjektivitātes, apziņas sfēru, apziņas kā tās priekšmetu absolūti konstituējošas dabu, apziņas kā autonomas, pārskatāmas, skrupulozi kartējamas kritiku, visi skatītie autori attēla apziņas analīzē izšķirošu nozīmi piešķir tieši apziņas intencionalitātei. Kaut arī, kā redzējam, no Huserla līdz Finkam apziņas spontanitāte, tās spēja priekšmetu “pārvaldīt” arvien vairāk piekāpjas attēla, tā materialitates, vieliskuma priekšā. Ja arī apziņa kļūst arvien pasīvāka, raksturota kā savdabīgs uztveres, ne iztēles veids, tad intencionalitātes loma ir tikusi saglabāta. Lai cik pasīva apziņa nebūtu, piemēram, kinofilmas, šodien jau trīsdimensionālas, gadījumā, attēla jēga glabājas apziņā. Atvilktnē vai arhīvā noglabāts attēls neko neattēlo. Apziņa, kā pamatā uz priekšmetisko vērsta, priekšmetisko konstituējoša, interpretējoša mentāla aktivitāte ir būtiska daļa atbildei uz mīklu, kamdēļ attēlā tiek redzēts objekts vai lieta. Otra atbildes puse slēpjas attēla materialitātē, struktūrā, tā savdabīgajā vieliskumā, jo, piekrītot Sartram, saglabājas jautājums, kamdēļ tad apziņā noteiktas lietas tiek priekšstatītas kā attēli, bet citas – nē. Kamdēļ, piemēram, “pagalmā augošā ābele” primāri nepilda visas ābeles vai auglību simbolizējoša pieminekļa lomu, bet lielākoties ir ābele ar gardajiem āboliem, kamdēļ kaut kas vienu tapešu rakstā vai kafijas biežumos parādās, citos – nē, kamdēļ vienās lietās jau momentāni redzama vesela, no šīs atšķirīga pasaule, turklāt neiespējami šo pasauli priekšstatā mainīt pēc patikas, kaut to nepriekšstatīt, citās – parādība pazūd, tikko apziņas uzmanība mainās?

Apgalvojums, ka šīs atšķirības sakņojas noteiktā kultūrvīdē, kurā jau no mazotnes esam apguvuši, ka ābeles ir augi, no kuriem gūstam augļus iztikai, bet pieminekļi – lietas, kuras simbolizē svarīgus cilvēkus, valsts panākumu pilno vēsturi u.tml. liekas pārāk reduktīva un vienkāršota. Argumentus tam sniegsu nākamajā darba

daļā. Galu galā tas, ka attēla apziņa ir apguves ceļā iegūta, kā turpmāk parādīšu, lietas parādīšanos attēlā nepadara mazāk mīkļainu.

## 5.2. Atgriešanās pie sākuma un prezenze

Vēl kāda būtiska fenomenoloģijas priekšrocība izriet no iepriekšējiem apsvērumiem un tā parādās pašu fenomenologu strīdos par attēla apziņas novietojumu starp citiem apziņas aktiem, galvenokārt uztveri un iztēli. Manuprāt, Huserla vēlme iedibināt fenomenoloģiju kā fundamentālu zinātņi noteiktos aspektos nav zaudējusi savu aktualitāti. Fundamentālu tādā ziņā kā sākotnēju, kurā vienlaikus nemitīgi atgriežas gan pie pašas jautāšanas sākuma, gan arī pie primāri dotā, neaizsteidzoties tam pārāk tālu pa priekšu ar neizjautātiem priekšspriedumiem un teorētiskiem pasaules modeļiem. Iepriekš jau citēju Huserla teikto:

“Transcendentu (reēli neimantent) es nedrīkstu izmantot, tātad man jāveic fenomenoloģiskā redukcija, visu transcendentu statījumu izslēgšana. Kādēļ? Ja man ir neskaidrs, kā izziņa var notvert transcendentu, ne pašdotu, bet gan “ārpus domāto”, tad manai skaidrībai noteikti nevar līdzēt neviena no transcendentajām izziņām vai zinātnēm.” (Husserl, 1950a, S. 5–6)

Turklāt fenomenoloģija nemitīgi problematizē ne vien paša pētnieka pozīciju attiecībā pret pētāmo, bet arī iespējas pie pētāmā nokļūt. Jau pirms ķeršanās, teiksim, pie psiholoģiskiem eksperimentiem un specifiskām pētniecības tehnoloģijām, mums ir primāri dots neizsmeļams izpētes lauks, kuram pievērsties, zināšanas par to, kas ir uztvere, kas iztēle, kas – attēla apziņa, kļūst, pieklājīgi izsakoties, diezgan trauslas.

Šo priekšrocību labi ilustrē kaut vai nošķirums re-prezentācijā un prezentācijā, kas no semiotiska un kognitīvās psiholoģijas pētījumos sakņota viedokļa bieži vien tiek traktēts kā naivs. Tai pat laikā nošķirums uzrāda nianses pasaulē kā tajā, kuru pieredzam, kurā esam kā jēgpilnā. Jau Huserls savos laikapziņas pētījumos detalizēti uzrāda, ka uztvertais apziņas priekšmets ir neskaitāmu re-prezentāciju vienība, tā jēga transcendē tieši dotā pirmimpresiju, vai, citādi sakot, pirmimpresija bez visām to ieskaujošajām, priekšmetu kā veselumu konstituējošajām transcendencēm būtu bezjēdzīga. Līdz ar to varētu teikt, ka nekas tāds kā prezenze, prezentācija nepastāv. Tai pat laikā atšķirības starp apziņas aktivitāti nomodā, iztēlojoties ciet acīm, ieslīgstot dienas sapņos, atminoties, kaut ko gaidot ir diezgan pamatīgas. Uztverē lietas mums ir prezentas, klātesošas – tās ir tepat blakus, rokas stiepiena vai gājiena attālumā, mēs uz tām reaģējam, varam tām pieskarties, lai kādā mērā to jēgu neveidotu neklātesošais, to iesaiste jo daudzu lietu, pieredžu tīklojumā.

Ar nošķirumu re-prezentācijā un prezencē saistās arī būtiskas atšķirības starp teksta lasīšanu un attēlu vērošanu. Atšķirības, kuras bieži vien nolīdzina semiotiska zīmes vai valodas izpratne, bet kuras pamatā arī ir tās, kas var sniegt izšķirošu pienesumu atbildei uz jautājumiem, kas ir vārds, attēls un kāda ir to loma apziņas dzīvē. Turpmāk pētījumā palikšu uzticīgs Huserla fenomenoloģijas garam, kuras radikālās redukcijas izpratne kādā aspektā nepieļauj pārlieku reduktivistisku pieeju pētāmajam.

Uztverē klātesošā jēgas balstīšanās patiesi neklātesošajā arī apliecina apziņas aktivitāti, tās iztēlojošo aspektu. Tai pat laikā to ir jēgpilni nošķirt no re-prezentācijas, kurā priekšmets nav primāri klātesošs. Attēla gadījumā re-prezentācijas un prezences saattiecinājums prasa pamatīgāku izjautāšanu, kuru pakāpeniski attīstīšu turpmākā darba gaitā. Piemēram, Finka norāde uz attēl pasaules prezenci vienlaikus šī darba hipotēzes – noteiktos attēlos ir redzamas pašas lietas – kontekstā liekas daudzsološa, tomēr vācu fenomenologa pētījuma nepabeigtais raksturs atstāj daudz neatbildētu jautājumu.

### **5.3. Attēla apziņas priekšmeta Proteja raksturs**

Attēla apziņas intencionalitātes, tās priekšmeta dabas, pozicionējumu un modifikāciju daudzveidības konstatēšana un šķetināšana ir fenomenoloģiska pētījuma nākamā priekšrocība. Viens ir pateikt, ka attēlā parādās priekšmets vai lieta, kas cits ir aprakstīt, kāda šī lieta ir – lieta kā *Sache* vai *Ding*, tāda pati kā pagalmā augošā ābele, dators, kurus šobrīd redzu, vai citāda? Ja tāda pati, tad kur pamatojas attēla apziņas savdabība? Ja citāda, kādu citu vārdu attēlā priekšstatītajam piemeklēsim – fantoms, šķitums, spoks, ilūzija? Vai piemeklētais vārds mums patiesi atklās ko būtisku par to, kā attēlus apzināties?

Kā iepriekš redzējām, priekšmeta kā tīri intencionāla koncepts Ingardena teorijā vai priekšmeta kodolā esošā neīstenība Finka pieejā sniedz alternatīvu skaidrojumu dažādo konfliktu koncepcijai Huserla fenomenoloģijā un attēla iztēles koncepcijai Sartra tekstos, lielāku lomu un patstāvību piešķirot attēlam kā apziņas priekšmetam. Tāpat attēla apziņas, uztveres un iztēles saiknes tiek padarītas brīvākas, pārādītas drīzāk kā mijiedarbība, ne viena balstīšanās uz otru vai viena (iztēles) pakaļdarīšana otram (uztverei). Tai pat laikā, ja šajā aspektā pieņemam drīzāk Ingardena un Finka, nevis Huserla un Sartra domas gaitu, ir jāizjautā atšķirīgu attēlu



apziņas. Šaubīgs, piemēram, ir Ingardena sniegtais reprezentējošu attēlu apraksts. Vai patiesi visos gadījumos, kad skatos man pazīstamu lietu attēlus, apzinos divus atšķirīgus priekšmetus – attēlā redzamo un īsteno, pasaulē esošo vai bijušo lietu? Vai tomēr atšķirība neslēpjas kur citur, kas savukārt prasītu priekšmeta kā tīri intencionāla atkārtotu pārdomāšanu. Tāpat diezin vai Finka attēlpasaules koncepts ir attiecināms uz jebkura attēla pieredzi, ka Sartrs novērojumā, ka attēlā priekšstatītais ir nošķirts no jebkāda plašāka konteksta, kādas pasaules, nav notvēris ko būtisku.

Fenomenoloģijas nopelns ir apziņas priekšmeta intencionālā pozicionējuma vai šīs pozicionēšanas atcelšanas daudzveidības konstatēšanā un skrupulozā izpētē. Tai pat laikā arī šajā aspektā valda pietiekami daudz neskaidra.

#### **5.4. Pāreja uz nākamo darba daļu**

Turpinām pārdomāt jautājumu loku, kas saistās ar attēla reprezentatīvo raksturu, atgriežoties un tuvāk pievērsties semiotikas piedāvātajam risinājumam un pēc tam par pārdomu centru izvēloties vācu fenomenologa Lamberta Vīzinga attēlteoriju, kuru var raksturot kā centienus sintezēt semiotikā un fenomenoloģijā formulētās pieejas.

Pievēršanos semiotiskām attēla koncepcijām, līdz ar to atkāpi no darba pētījuma pamatpriekšmeta – fenomenoloģiskām attēla apziņas koncepcijām – šī darba ietvaros nosaka pats uzstādījuma teorētiskais konteksts, kādu to ieskicēju darba ievadā un pirmajā daļā. Atgādinājumam minēšu trīs savstarpēji saistītus iemeslus.

Pirmkārt, attēla un verbālas valodas atšķirība ir bijusi fenomenoloģijā centrāla tēma jau kopš Huserla. Varam atcerēties kaut vai Sartra teikto par gleznotu un aprakstītu būdu. Savukārt mūsdienās teorētiķi, kas balstās fenomenoloģijā, savu argumentāciju izstrādā, iesaistoties diskusijās ar valodas filozofiju un semiotiku pārstāvošiem pētniekiem. Piemēram, turpmākajās daļās apspriestā Lamberta Vīzinga fenomenoloģiskā attēla teorija tiek formulēta, kritizējot semiotiķu ieskatu, ka attēlu par attēlu padara tā apzīmējošais, zīmes raksturs, vai citādi sakot, attēls ir attēls tādēļ, ka tas apzīmē, norāda uz ko no sevis atšķirīgu. Vīzings iestājas par uzskatu, ka attēls primāri rāda kaut ko no sevis atšķirīgu (Wiesing, 2005).

Otrs iemesls ieskatam semiotisku attēla teoriju argumentācijā balstās atziņā, ka attēla semiotika ir viena no līdz šim vispamatīgāk izstrādātajām attēla teorijām, turklāt tai ir bijusi dominējoša loma attēla izpratnē jau kopš pagājušā gadsimta vidus.

Trešais iemesls ir cieši saistīts ar otro – lai formulētu fenomenoloģisku attēla teoriju, kurā izstrādāto pieeju varētu piedāvāt kopējās attēlteorijas veidošanas diskusijās, ir neizbēgami jāapzina pamatnostādnes un argumenti, kuri izstrādāti semiotikā kā dominējošā pieejā attēlam. Pievēršanos padara nepieciešamu aicinājums uz interdisciplināru pieeju attēla problemātikai, kuru pēdējās desmitgadēs piemin arvien vairāki pētnieki (Belting, 2002; Boehm, 2006a; Sachs-Hombach, 2005; Mitchell, 2003; Wiesing, 2005). Interdisciplināritāte neparedz nepieciešamību pētniekam kļūt par Renesanses cilvēku un operēt ar maksimāli daudzām teorijām, bet gan pozicionēties aktuālo diskusiju un tajās iegūto atziņu ietvaros. Ņemot vērā attēla teoriju daudzveidību, kas pēdējās desmitgadēs kļūst tikai diferencētāka, arī šī darba ietvaros orientēšanās uz fenomenoloģiju un semiotiku ir būtisks tematisks ierobežojums.

Tāpēc nākamās darba daļas pirmajā nodaļā sniegšu ieskatu semiotikas attēla kā zīmes izpratnē, lielākoties balstoties autoros, ar kuriem diskusijās iesaistās Vīzings. Daļas otrās nodaļas pamatmērķis ir eksplicēt attēlobjekta kā zīmes izpratni Vīzinga pieejā un to situēt attiecībā pret Huserla attēlobjekta koncepciju. Kā argumentēšu, Vīzinga balstīšanās Huserla fenomenoloģijā ir diezgan nosacīta, galvenokārt jau tādēļ, ka Huserla koncepcijā attēlobjekts vien atsevišķos gadījumos ir saprotams kā zīme vai simbols. Turklāt Vīzings ignorē būtisku Huserla attēlobjekta koncepcijas aspektu, attēlsīzeta re-prezentēšanu tajā, pateicoties ieskatīšanai un nevis attēlapziņai ārējai norādīšanai. Tādējādi Vīzings savā ziņā pats ieņem pozīciju, kuru ir kritizējis semiotiķu pieejās. Daļas pirmās nodaļas noslēgumā sniegšu alternatīvu Vīzinga koncepcijai, attēla kā zīmes funkciju skatot vairāk fenomenoloģiskā, nevis semiotiskā kontekstā.

Vīzinga attēla koncepcija gan, manuprāt, nav homogēna un dažādos tekstos fenomenologs izstrādā diezgan atšķirīgas attēla izpratnes. Nākamās darba daļas otrajā nodaļā pievērsīšos attēla kā fantoma izpratnei. Vīzings to formulē, atsaucoties uz Gintera Andersa darbā “Cilvēka antikvaritāte” (Anders, 1992) izvērsto televīzijas kritiku un pretstata Huserla attēlobjekta kā nepilnīgas ilūzijas (*defekte Illusion*) izpratnei (Wiesing, 1995). Šajā daļā mums būs iespēja pievērsties ilūzijas attiecināšanas uz attēla apziņu izvērtēšanai. Ilūzijas jēdziens ir bijis un ir viens no centrālajiem pētniecības rīkiem, kā skaidrot attēla dabu. To apliecina kaut vai Ernsta Gombricha darba “Māksla un ilūzija” nosaukums (Gombrich, 1996). Fenomenoloģijā, kā iepriekš jau fragmentāri parādīju, ilūzija no attēla apziņas tiek nošķirta. Vai šis

nošķīrums diskvalificē Gombriha un citu attēla kā ilūziju raisoša izpratni vai drīzāk sniedz auglīgu ierosmi fenomenoloģijas pozīcijas pārvērtējumam, būs viens no daļā risinātajiem pamatjautājumiem.

Daļu noslēdzošajā nodaļā atgriezīšos pie Ingardena un Finka norādēm, kā varētu skaidrot attēla apziņas priekšmeta raksturs. Demonstrēšu, ka attēlobjekts kā fantoms ir attēlā redzamā kā tīri intencionāla priekšmeta kodolā esošā neīstuma aktualizācija, respektīvi attēlapziņas atsevišķs gadījums un vērstības uz tās priekšmetu mods. Nodaļā atgriezīšos arī pie Huserla un Sartra konceptualizētajiem priekšmeta statīšanas veidiem attēlā, uzrādot to daudzveidību. Pretēji Sartra pozīcijai, kurā attēlā iztēlotais, lai kā arī netiktu statīts, vienmēr saistās ar eksistences noliegumu, mēģināšu parādīt, ka ir pamatoti domāt attēlā redzamā statīšanas veidus, kas drīzāk ir priekšmeta esamību apliecinoši.

### III. REPREZENTĀCIJA: ATTĒLA KĀ ZĪMES KONCEPCIJAS STARP FENOMENOLOĢIJU UN SEMIOTIKU

#### 1. Reprēzentācija kā apzīmēšana vs re-prēzentācija attēlā

##### 1.1. Attēls kā uztverei tuva zīme

Šajā nodaļā sniegšu īsu ieskatu attēla kā uztverei tuvas zīmes (*wahrnehmungsnahe Zeichen*) izpratnē, kuru diskusijās par attēlzinātnes dibināšanu 1999. gadā ienes Klauss Zakss-Hombahs (Sachs-Hombach, 1999) un jau detalizētāk izstrādā Bereizs Blanke (Blanke, 2003).

Attēla kā uztverei tuvas zīmes izpratne zināmā mērā norāda uz atgriešanos pie attēla kā ikoniskas zīmes skaidrojuma, kuru pagājušā gadsimta septiņdesmitajos gados pilnībā diskvalificēja Umberto Eko. (Eco, 1989) Respektīvi, pie idejas, ka attēls apzīmē, pateicoties kādai dabiskai, nekonvencionālai saiknei ar attēloto.<sup>82</sup> Pirms pievērsos Eko piedāvātajai kritikai, vēlreiz atcerēsimies, ko ar zīmi saprast. Atgādināšu ievadā citēto, Maksas Benzes formulēto zīmes definīciju:

“Zīmes ir viss, kas par tādām tiek nosauktas un tikai tas, kas tiek par zīmi nosaukts. Jebkas principā var tikt nosaukts par zīmi. Tas, kas tiek nosaukts par zīmi, pats vairs nav objekts, bet gan attiecība (pret kaut ko, kas var būt objekts).” (Bense, 1967, S. 9)

Benzes teiktais raksturo zīmes pamataspektus, kuri ir būtiski semiotiskajām koncepcijām, kuras darba ietvaros apskatu. Par zīmi kaut kas kļūst konvencijas, mācīšanās ceļā, apzīmēšanas attiecības tiek iedibinātas, kaut ko nosaucot par kaut kā cita zīmi. Piemēram, vārdu ‘suns’ apgūstam lietot kā konkrēta dzīvnieka vai dzīvnieku tipa apzīmējumu, zīmi. Tāpat ceļazīmi “apstāties aizliegts” apgūstam saistīt ar noteikta veida rīcību – teiksim, automobiļa neapstādināšanu aizlieguma zonā. Otrkārt, par zīmi var funkcionēt jebkas, ja noteikts konteksts to nosaka. Piemēram, skrūve par skrūvju veida pārstāvi, ja arī parasti tā šādu funkciju nepilda, piemēram, kad to skrūvējam sienā. Treškārt, zīme nav patstāvīgs objekts, bet gan tikai funkcijas, apzīmēšanas nesējs. Ja atskan durvju zvans, mēs zinām, ka kāds ir pie mums atnācis. Paša zvana skaņai nav citas vērtības. Tāpat vārdam ‘suns’ ikdienas

---

<sup>82</sup> Ikoniskas zīmes kritika Eko semiotikā tās argumentācijā ir ļoti tuva ievadā ieskicētajiem Nelsona Gudmena iebildumiem pret naivajām attēla teorijām, neskatoties uz to, ka abi domātāji nāk no pilnīgi atšķirīgām tradīcijām (skat. arī Blanke, 2003, S. 14). Tā kā Gudmena argumentus ievadā jau ieskicēju, šajā nodaļā sniegšu ieskatu Eko ikoniskas zīmes kritikā.

komunikācijā nav citas vērtības kā norādīt uz noteiktu dzīvnieku sugu vai indivīdu. Tātad zīmes saikne ar apzīmēto saskaņā ar Benzes sniegto definīciju ir pilnībā konvencionāli noteikta.

Turpretim ikoniskas zīmes izpratne, kā jau teicu, ļauj domāt par kādu no konvencijas brīvu saikni starp zīmi un apzīmēto. Umberto Eko raksta:

“[...] esmu teicis, ka zīmes-funkcija ir konvencionāli nostiprinātā kodā (korelācijas noteikumu sistēmā) balstīta korelācija starp izteiksmi un saturu, un ka kodi sagādā noteikumus zīmes-funkciju ģenerēšanai. Ja pastāv zīmes, kuras ar to priekšmetu zināmā mērā atrodas motivācijas, līdzības, analogijas vai dabiskas saiknes attiecībās, tad [...] sniegtā definīcija nav pamatota.

Vienīgais veids, kā to noturēt, ir parādīt, ka arī šo zīmju veidu gadījumā darbojas korelācijas konvencija.” (Eco, 1989, S. 54)

Tādēļ, lai parādītu, ka pat suņa attēlam ir nepieciešama kulturāla korelācija, lai tas varētu kalpot par suņa attēlu, Eko pievēršas pāris naivu priekšstatu atspēkošanai.<sup>83</sup>

Pirmkārt, Eko oponē amerikāņu semiotiķa Čārlza Morisa formulētam uzskatam, ka ikoniskai zīmei piemīt kopējas īpašības ar tās apzīmēto priekšmetu. (Ibid, S. 55) Eko analizē attēlu, kurā attēlots rokas pastiepts aluskauss, kam pāri veļas putas. Eko secina, ka attēlā nav redzams ne alus, ne glāze, ne putas, bet gan vienīgi vizuāli stimuli, krāsas, telpiskas attiecības. Eko pieļauj, ka ikoniskā pieredzē darbojas līdzīgi uztveres mehānismi kā, teiksim, aluskausa nepastarpinātā uztverē. Tai pat laikā viņš secina, ka tāds pieņēmums neparedzētu neko vairāk par to, ka attēla uztveres gadījumā mēdz būt darīšana ar jau apgūtām gaidām vai modeļiem, vai kodiem. Vai citādi sakot – divi faktiski dažādi uztveres rezultāti uz agrākas mācīšanās pamata tiek redzēti kā viens un tas pats uztveres rezultāts. (Ibid., 57) Šo pieņēmumu Eko pasvīturo ar piemēru, kurā uz papīra uzvilktā līnija tiek skatīta kā zirga apveids. Šajā gadījumā nevar runāt par kādu kopēju īpašību, jo zirgam realitātē šāda apveida līnija nepiemīt. Tādēļ Eko secina, ka runa ir par perceptuālām konvencijām, kuras ir kopš bērnības apgūtas.

Otrkārt, Eko pievēršas cita amerikāņu filozofa, Čārlza Sandersa Pīrsa, formulētajai ikonas definīcijai, kurā ikoniska zīme reprezentē uz līdzības pamata. Eko uzsver, ka šāda definīcija ir daudz smalkāka, jo nav tik neskaidra kā uzskats par kopējām īpašībām, turklāt ‘līdzības’ jēdzienam ir zinātnisks statuss un ar to saistās

---

<sup>83</sup> Šeit sniedzu ļoti reducētu Eko argumentu atstāstu, uzmanību pievēršot diviem iebildumiem, kuri, manuprāt, ir būtiskākie disertācijas kontekstā, jo vistiešākajā mērā attiecas uz pieņēmumu, ka attēlā būtu redzama pati attēlotā lieta.

mazāk neskaidrību. Eko atsaucas uz ģeometrijā pieņemtu līdzības definīciju, kurā līdzība ir divu figūru īpašība, kas, izņemot lielumu, itvisā ir vienāda. Jau tas, ka šajā definīcijā lielums netiek skatīts kā būtisks līdzības nosacījums, pēc Eko domām nav piemērojams jebkuram gadījumam. Piemēram, ķirzakas un krokodila gadījumā lielumam ir izšķiroša nozīme, vai tos skatam kā līdzīgus. Šī piezīme Eko ļauj secināt, ka arī īpašības, kuras tiks skatītas kā līdzību pamatojošas, ir izvēlētas un līdz ar to konvencionālas. Jo, piemēram, varētu palūgt bērnam miniatūru piramīdas modeli salīdzināt ar Heopsa piramīdu un visdrīzāk saņemt atbildi, ka tās nebūt nav savstarpēji līdzīgas. Tikai pēc nelielas apmācības Eko naivais sarunbiedrs sapratīs, ka runa ir par ģeometrisku līdzību. (Ibid., 60)

Kaut pamatīgāka šo ideju apdomāšana ir nākamo nodaļu uzdevums, pāris apsvērumus sniegsu jau tagad. Bērnu zīmējumi (Ibid., 75 - 76), ģeometriskas figūras (69) un ar vizuāliem attēliem tieši nesaistīti piemēri (cukura un saharīna līdzība (59), piekrišana vai noliegums ar galvas kustību (82)) dominē Eko argumentācijā par labu ikoniskas zīmes kritikai, ikonisku konvenciju un kodu pamatošanai. Jau minētais aluskauss un pāris piemēri no Ernsta Gombriha "Māksla un ilūzija" (Gombrich, 1966), kurus Eko citē un pēc tam pamet, ir "reālistiskāko" ikonisko zīmju pārstāvji. Varētu domāt, ka kodus un konvencijas var konstatēt un uzrādīt tur, kur vieglu roku izdalāmi pāris attēla elementi un kur attēlā redzamais ir pavisam uzskatāmi citādāks, nekā realitātē esošais. Šādu pieņēmumu apstiprina pats Eko, tuvojoties savas kritikas noslēgumam un atzīstot, ka, ja vispār kas tāds kā vizuāli kodi eksistē (sic!), tie līdzinās drīzāk idiolektiem. (Ibid., 86) Vizuālie kodi ir īpaši mainīgi un tajos grūti izšķirt būtiskās iezīmes no variācijām, līdz ar to tos būtu grūti arī dēvēt par "korelācijas noteikumu sistēmām". Turklāt zirgu var attēlot neskaitāmos veidos un to atpazīs arī kādas vizuālās konvencijas nezinātājs (sic!), (Ibid., 85) atšķirībā no verbāla zirga apraksta, kur attiecīgais kods ir jāzina. Nekļūst arī saprotams, kādēļ būtu Eko jāpiekrīt un par attēliem jārunā kā vizuāliem tekstiem, ja jau to tekstūra principā nav kartējama. Vai citādi sakot, nav skaidrs, ar ko tad pieņēmums par vizuālu kodu eksistenci ir zinātniskāks par naivajiem ikoniskas zīmes definēšanas mēģinājumiem.

Mans nolūks nav noliegt attēla kā zīmes vai simbola, reprezentācijas vai reprezentācijas funkcionēšanas iespējas, tāpat konvenciju lomu attēlu uztverē un sapratnē. Turpmāk tikai mēģināšu parādīt, ka attēla redzēšanas konvencionālie aspekti neparedz, ka šī redzēšana ir kaut līdzīga dažādu zīmju sistēmu un tekstu nolasīšanai.

Semiotikas nopelns ir spējā uzrādīt attēlu, to vērojuma kultūrkontekstuālo nosacītību, tajā pat laikā tās objektīvistiskais uzstādījums, kas labi parādās tajā, kā Eko runā par attēlu, reducē attēla pieredzi kā iluzoru vai neatbilstošu iepretim tam, kā ir realitātē.

Ar ko no iepriekš izklāstītā atšķiras attēla kā uztverei tuvas zīmes ideja? Zakss-Hombahs runā par divu aspektu vienību attēlu kā zīmju interpretācijā – viens ir tā zīmes, konvencionālais aspekts, otrs – uztveres kognitīvajās pamatstrukturās balstīts aspekts. Zakss-Hombahs nošķir attēla saturu, referenci un tā simbolisko raksturu. Attēla saturs ir tas, kas attēlā redzams, kura redzēšanu nosaka uztveres mehānismi, kognitīvi procesi. (Sachs-Hombach 2005, 170) Savukārt attēlā redzamā reference, vai tas, ko attēls attēlo, ir atkarīgs no konteksta. Izmantojot Vīzinga lietotu piemēru, pie kura atgriezīsimies vēlāk, Vudija Alena režisēto filmu “Zeligs” (*Zelig*) reklamējošā attēlā, atkarībā no konteksta vai mūsu intereses, redzēsīm vai nu Vudiju Alenu vai arī viņa tēloto varoni – Zeligu. Attēlā redzamais pats par sevi var tikt interpretēts daudzveidīgi, atkarībā no konteksta, zināšanām un mūsu interesēm.

Savukārt attēla simboliskais aspekts ir pavisam līdzīgs Ingardena konstatētajai attēla literārajai un/ vai vēsturiskajai tēmai. Respektīvi, zināšanas par attēlā redzamā ‘stāstu’, kontekstu, ka Leonardo da Vinči freskā ir redzams vakarēdiens, nevis ieturēties savākušies cilvēki, vai gleznā Venēra reprezentē mīlestību, nevis ir vienkārši plika sieviete. Atšķirībā no Eko radikālās pozīcijas, kurā jebkurš attēla aspekts tiek pamatots kā konvencionāls, Zaksa-Hombaha pozīcija, balstoties kognitīvo zinātņu pētījumos, atzīst nekonvencionālu momentu nozīmi attēla kā attēla uztverē. To, ka attēlu nenosaka vien tas, ko par to esam apguvuši, bet arī tas, ko tajā redzam.

Šī darba uzstādītajiem mērķiem vēl svarīgāka ir Zaksa-Hombaha nākamā atziņa, kuru viņš attiecina uz dažādu attēlu tipu pieredzi. (Blanke, 2003, S. 172) Ar attēlu tipiem Zakss-Hombahs saprot priekšmetiskus attēlus (fotogrāfijas, kino, priekšmetiskas gleznas u.tml.), skulptūras, kartes, diagrammas u.tml. Attēlu tipi jau sevī ietver zināmus interpretācijas nosacījumus. Piemēram, fotogrāfiju parasti vērojam kā redzamās realitātes fragmentu, gleznu – kā mākslinieka interpretētu redzējumu u.tml. Tomēr, attēla interpretāciju nosaka arī attēla saturs, kas balstās uztveres nosacījumos. Šo aspektu Zakss-Hombahs ilustrē iluzionistisku (*Trompe-l'œil*) attēlu gadījumā. Zakss-Hombahs atzīst, ka šāda attēla vērojumā semiotiski – tātad konvencionāli – aspekti spēlē pakārtotu lomu, attēla atpazīšana balstās pilnībā

uz mūsu uztveres kompetenci, attēlā redzamais savā ziņā ir nepastarpināti dots, jo ir iespējams par attēla statusu šaubīties un to pārprast, varam nonākt ilūzijas varā. Vienīgais, kas mums neļauj iekrist ilūzijā ir minimāla semiotiska komponente – zināšanas, ka tas ir vienīgi attēls. Šī atziņa ir būtiska tādēļ, ka ir pavisam tuva fenomenoloģijas pārstāvētajiem uzskatiem, turklāt ļaus mums labāk saprast, cik lielā mērā Vīzings semiotikas kritika ir pamatota un vai mēs nevaram formulēt daudz samiernieciskāku pozīciju.

Bereizs Blanke savā darbā “No attēla pie jēgas” jau padziļināti izstrādā Zaksa-Hombaha pieteikto attēla kā uztverei tuvas zīmes jēdzienu. Šeit gan skatīšu vienu Blankes teorijas aspektu, kas būs būtisks turpmākajā izklāstā un kas ir ļoti līdzīgs Huserla sniegtajai attēlapziņas koncepcijai, kā arī Ingardena tīri intencionāla priekšmeta idejai, tikai formulēts no cita teorētiska viedokļa.

Blanke norāda, ka, atšķirībā no klasiskām semiotikas teorijām, kurās zīmes un referenta attiecības pastarpina zīmes saturs (*Inhalt*), zināšanas, kuras caur zīmi iegūst par tās referentu, attēlā redzamais būtu jāskaidro kā attēlotais objekts (*dargestelltes Objekt*). (Blanke, 2003, S. 57) Attēlotais ir mentāls objekts, tas ir uztveres konstituēts, tas ir tas, kas zīmē tiek uztverts. Savukārt šis objekts jau var pildīt referenciālu funkciju un apzīmēt kādu reālu vai fiktīvu objektu. Saskaņā ar Blanki, arī attēlā redzamais nav idents ar attēlu – piemēram, zīmējumā redzamā māja ar papīra lapu. Tādējādi attēlotais nav idents ar pašu zīmi, tas nav tieši uztverams, bet to raksturo noteikta prezence. (Ibid., S. 58) Šī attēla redzamības transformācija ir pirmais nosacījums tā attēla raksturam. Kā piemēru Blanke min kukaini, kas izskatās pēc zāles stiebra. (Ibid., S. 66) Ja mēs neredzētu to, ka tas ir kukainis, nepastāvētu attēla apziņa, ka kukainis attēlo stiebru.

Blanke nošķir attēloto no referenta. Attēlotais var attiekties uz dažādiem objektiem. Atceramies piemēru ar Vudija Alena attēlu. Tajā pat laikā attēlotais var nebūt referenciāls, turklāt šādi gadījumi ir nošķirami arī no fiktīviem attēliem. Piemēram, gadījumos, kad attēlu izmantojam par noteikta attēlojuma piemēru, tā reference nav svarīga, vai šāds attēls vispār nerefērē. Turpretim savā vizualitātē atšķirīgi Sniegbaltītes mājas attēli referē uz vienu un to pašu objektu.

Šajā brīdī ir svarīgi noskaidrot, ko Blanke saprot ar attēlotā attiekušanos (*beziehen*) uz tā objektu vai referēšanu, jo tas ir būtiski semiotiskas un fenomenoloģiskas pieejas atšķirību vai kopējā konstatēšanai.

Blanke uzsver, ka zināšanas, kuras iegūstam, vērojot attēloto, nedrīkst jaukt ar



tā referentu, reālo vai citkārt fiktīvo objektu. Par piemēru semiotiķis izmanto padomju avangarda mākslinieka Aleksandra Rodčenko fotogrāfiju, kurā redzams dzejnieks Vladimirs Majakovskis. Ir pavisam ticams, ka Majakovskis savā dzīves laikā ir veicis dažādas aktivitātes un izskatījis dažādi, nevis šo laiku pavadījis vienā sastingušā pozā. Pēc Blankes domām, attēlotais drīzāk ir sava veida materiālā referenta (īstā Majakovska) dotības veids (*Gegebenheitsweise*), tā ir intencionāla identitāte, mentāls objekts. Fotogrāfija rāda, kā noteiktā momentā, no noteikta skatu punkta Majakovskis ir izskatījis. “Ir izskatījis” gan ir attēlotais, nevis pats Majakovskis.

Tādējādi Blanke attēlā redzamo Majakovski nošķir no reālā cilvēka. Attēla kā zīmes raksturu nenosaka vien tas, ka attēlā parādās vai, runājot Blankes terminoloģijā, tiek konstruēts no tā kas atšķirīgs, bet gan tādēļ, ka šis atšķirīgais atšķiras arī no reālām lietām, ka tas ir, melnbalts, izmēros atšķirīgs, redzams vienā nemainīgā perspektīvā u.tml. Attēla ikoniskais raksturs konstituējas tikai tad, kad tiek redzēta atšķirība starp attēloto un citiem tam līdzīgiem objektiem. Blankes pieejā attēlus kā zīmes vai precīzāk – uztverei tuvas zīmes – nosaka pati attēla uztvere, attēlā redzamā, attēlotā intencionalitāte, mentālais raksturs un atšķirība no attēla kā fiziskas lietas.

Kopsavelkot iepriekšējo izklāstu, varētu domāt, ka ‘attēlotā’ izpratne Blankes pieejā ir pavisam tuva Ingardena attēlsīzeta izpratnei. Attēlā neredzam vien līnijas, apveidus un krāsu pleķus. Blanke raksta:

“Zīmes ikoniskā kategorizēšana nebalstās vien divdimensionālā veidolā no papīra, uz kura atrodas krāsojumi 6 x 7 cm lielumā un iekļauj trīsdimensionāla objekta rekonstrukciju, kas ir būtiski lielāks, veidots no akmens un stikla utt.” (Blanke, 2003, S. 57)

Turpretim, argumentējot attēla ikonisma atšķirību no jebkuru divu citu objektu savstarpējas līdzības, semiotiķis apelē pie citādas argumentācijas. Ar ko gan atšķiras divu dažāda izmēra glāžu līdzība no beļģu mākslinieka Renē Magrita uzgleznotās pīpes līdzības īstai pīpei? Vai gleznā redzamās pīpes un reāla objekta attiecības būtu domājamas kā līdzvērtīgas divu reālu glāžu saistībai? Blanke izmanto Magrita parakstu gleznai un norāda, ka gleznā redzamā nav pīpe, tādēļ, ka reāla pīpe ir trīsdimensionāla, ir darināta no koka u.tml. Savukārt attēlā redzamā ir divdimensionāla un “darināta” no krāsu pigmentiem. (Ibid., S. 67) Attēls nav pīpe tāpēc, ka tas ir pīpes attēls. Lai pamatotu attēla ikonisko raksturu un atšķirību no jebkuru citu lietu savstarpējām līdzības attiecībām, Blanke nošķir divus attēlā redzamus objektus – pīpi uz attēla virsmas un pīpi kā attēloto. Ja iepriekš citētais

attēlotā apraksts Blankes izpildījumā norāda uz attēla pieredzes analīzi, to, kā attēlā attēlotais parādās, tad otrajam argumentam tiek izmantots salīdzinoši mākslīgs novērojums – attēlots objekts ir attēlots tādēļ, ka attēlā redzams pamatā ir divdimensionāls objekts, respektīvi, kas tāds, kas parasti attēla pieredzē nav aktuāls.

Kā var noprast, Blankes domas ceļš nav pavisam gluds un savā ziņā atgādina Huserla grūtības attēlobjekta un attēlsizeta nošķiršanā. Blankes ieņemtā objektīvistiskā pozīcija liedz atzīt, ka Majakovska fotogrāfijā redzams pats dzejnieks. Šādu skaidrojumu pamatā izslēdz semiotikas pamatpostulāts – attēls ir zīme, tas apzīmē un nevis prezentē lietas, attēlā redzamais ir citāds nekā realitātē esošais. Majakovski fotogrāfijā redzēt nav iespējams arī tādēļ, ka, saskaņā ar semiotiku, tas vienkārši būtu bērnišķīgi, neprātīgi, neracionāli – redzēt to, ko principiāli redzēt nav iespējams. Tāpat fiktīvu attēlu gadījumā liekas, ka Blankes pārdomās ieskanas līdzīgi toņi Huserla pārlicībai – gleznots kentauris atšķiras no paša kentaura, jo tam nepiemīt ne kustība, ne miesa, ne tas runā, ne reaģē uz vērotāju. Turklāt fiktīvi attēli arī ir attēli un tiem ir jāpakļaujas kopējam attēla likumam – apzīmēt.

Tajā pat laikā Blankes argumentā tiek ievērots aspekts, kas būs svarīgs šī darba IV daļā, respektīvi, uzsvērta attēla materialitātes nozīme tā pieredzē. Tajā pat laikā kā Zaksa-Hombaha, tā Blankes pozīcijām ir kas kopīgs ar Huserla attēlapziņas izpratni. Attēlā redzamais savā vizualitātē tiek pakārtots reālu lietu pieredzei.

Kā iepriekšējā darba daļā redzējām, attēlapziņā priekšstatīto priekšmetu raksturo tā tīrā intencionalitāte, neīstums, tajā pat laikā tas var tikt skatīts kā patstāvīgs priekšmets, kas apziņā netiek pakārtots kam īstenākam vai no tā atšķirīgam. Savukārt attēlā redzamā referencialitāti var skaidrot kā re-prezentēšanu, ne reprezentēšanu. Piemēram, kad skatāmies Volta Disneja kompānijas veidotu multfilmu „Daudzie Vinnija Pūka piedzīvojumi” (*The Many Adventures of Winnie the Pooh, 1977*), mēs redzam Pūku, atšķirīgu tā attēlojumu no „Sojuzmuļtfilm” tapušajās animācijās iepazītā. Var gadīties, ka īstais Pūks, tāds, kāds tas mums ir, redzams vienīgi krievu multfilmā, savukārt Disneja piedāvājums liekas pilnībā nelīdzīgs un atmetams kā nederīgs. Tas ir Pūks tikai pēc nosaukuma, nemākulīgs pakaļdarinājums. Šāds apsvērumus savukārt apliecinātu attēlotā un reprezentētā vienību, ka reprezentētais var parādīties vienīgi attēlā un nav no tā nošķirams, tas nepakļaujas abstraktajai zīmes struktūrai – zīme/attēlojums/reprezentētais, kas ir piemērojama jebkuram gadījumam, vai, pareizāk sakot, jebkurš gadījums, piemērots zīmes struktūrai, pēc savas struktūras kļūst viens otram līdzīgs. Vienīgajam un īstenajam

Pūka priekšstatam varētu būt pavisam konkrēts izskats. Turklāt šajā gadījumā daudz lielāka nozīmība tiktu piešķirta attēlojumam, tā materialitātei. Tas pats attiecas uz ko reālu attēlojošiem attēliem. Turklāt reprezentēšanas kā vienvirziena kustības no attēla pie attēlotā, kas attēlam ir transcendants, skaidrojums ir nevērīgs pret attēlu kā nozīmīgu ‘dalībnieku’ attiecīgās lietas priekšstata veidošanā, mainīšanā. Piemēram, varam atcerēties Hansa Georga Gadamera norādi uz attēlojumu kā pirmtēlu veidojošu, ka, piemēram, labā portretā ir notverta cilvēka būtība, viņa rakstura kvintesence (kas tāds, kas nav pieredzams ikdienā). Pie šī aspekta arvien biežāk atgriezīsimies gan turpmākajās nodaļās, gan arī darba IV daļā.

Iepriekšējam ļoti shematiskajam un konspektīvajam ieskatam Zaksa-Hombaha un Blankes pozīcijās ir jākalpo vienīgi konteksta sniegšanai nākamajām trim nodaļām, kurās atgriezīsimies pamatā pie fenomenoloģiskas problemātikas. Tajā pat laikā jau abu teorētiķu pozīcijas uzrāda, ka semiotikas ietvaros starp attēlu un vārdu kā zīmēm pastāv ievērojama atšķirība. Turklāt sniegtais ieskats ļaus arī kritiskāk interpretēt Lamberta Vīzinga vērsto kritiku pret semiotiskām attēla koncepcijām. Tai pievērsīsimies sekojošajā nodaļā.

## **1.2. Attēlobjekta kā zīmes koncepcija Lamberta Vīzinga attēlteorijā: fenomenoloģijas un semiotikas sintēze?**

Šajā nodaļā mani primāri interesēs attēlobjekta kā zīmes izpratne Lamberta Vīzinga pieejā, kā arī viņa Edmunda Huserla attēlapziņas koncepcijas interpretācija. Kā mēģināšu turpinājumā parādīt, pārņemot Huserla attēlobjekta ideju, Vīzings tomēr attālinās no fenomenoloģiskas attēlapziņas analīzes, vairāk ieņemot semiotisku pozīciju un neievēro noteiktus tās aspektus, kas tomēr attēlu no zīmes liek nošķirt. Vai, citiem vārdiem izsakoties, ja attēlobjekts tiek skatīts kā zīme, tad jājautā – ar ko un vai attēlobjekta apziņa atšķiras no jebkuras citas zīmes apziņas? Turklāt, kā redzēsīm šīs daļas otrajā nodaļā, Vīzings savā ziņā paliek, sēžot uz diviem krēsliem, vienos tekstos ieņemot semiotikai tuvāku pozīciju, citās – fenomenoloģijai. Vīzinga pārstāvētā attēlobjekta kā fantoma ideja nonāk pretrunā ar šajā nodaļā skatīto attēlobjekta kā zīmes interpretāciju.

Turpmāko divu nodaļu pamatmērķis nav atspēkot Vīzinga koncepciju, bet gan kristalizēt argumentus par labu veiksmīgākam attēla apziņas fenomenoloģiskam skaidrojumam, tā situēšanai blakus semiotiskām koncepcijām. Fenomenologu un semiotiķu diskusija par to, kurai teorijai pienākas saukties par attēlteorijas

fundamentu, bieži vien drīzāk atgādina konjunktūras nosacītu nepieciešamību pretenzijās uz teorētisku monopolu, ne tik daudz savstarpēju ieklausīšanos un centienus atrast vidusceļu. To pietuvināšanos jau apliecināja iepriekšējā nodaļa. Turpmākajā daļā un īpaši tās secinājumos parādīšu, ka ne semiotika, ne fenomenoloģija nevar pretendēt uz attēla zinātnes fundamenta lomu, jo abos gadījumos tas izvērsas Bernharda Valdenfelsa minētajā teorētiskajā varasdarbā.

Vīzings norāda, ka attēla kā attēla raksturu nenosaka tā apzīmējošā funkcija. Attēls ir attēls tādēļ, ka tas rāda, tajā ir redzams kaut kas no tā atšķirīgs. Šajā ziņā Vīzings, atšķirībā no Huserla, jau pavisam pārliecinoši uzsver, ka attēla raksturu nenosaka attēlošana, bet gan pati tā parādīšanās apziņā. Attēls nav attēls tādēļ, ka tas attēlo, bet gan tādēļ, ka tas primāri rāda. Šo attēla raksturu Vīzings pamato, minot piemēru ar skrūvi. Aizejot uz skrūvju veikalu, varam palūgt pārdevēju parādīt kādu piemēru, kas mums kalpos par šā veida skrūvju pārstāvi. Skrūve tādā situācijā funkcionē kā zīme, tomēr tajā pat laikā tā paliek skrūve un nevis sevī rāda kaut ko no sevis atšķirīgu (Wiesing, 2005, S. 59).

Tas, kas attēlā ir redzams, saskaņā ar Vīzingu ir attēlobjekts. Ko Vīzings ar attēlobjektu saprot? Līdzīgi Huserlam, viņš to apraksta kā vien mentālu, tīri vizuālu, kas nav pakļauts fizikas likumiem. Attēlobjekts ir neīsta vienība (*falsche Einheit*). (Ibid., S. 33) Tas nav pakļauts izmaiņām laikā, tāpat citādā gleznas apgaismojumā attēlobjekta redzamība, tā gaismojums paliek tas pats. Attēlā redzamais nav īsteni tagadnīgs vērotājam, bet gan tam neklātesošs (*nicht Anwesend*). Neklātesamība saskaņā ar Vīzingu nav identa ar promesamību. Attēlā redzamais nav man promesošs, bet gan nav klātesošs, respektīvi, tas nav īsteni klātesošs. Un tas tāds nav, jo tam nepiemīt īsta esamība. Šī ir pavisam svarīga atziņa, kuru izstrādāšu daļu noslēdzošajā nodaļā. Atšķirībā no Žana Pola Sartra, kas tēla pozicionēšanu ierobežo uz eksistences negāciju, noliegumu, neklātesamību vērotājam, tādējādi – promesamību, Vīzings parāda, ka tas, kas attēlapziņā parādās, var būt vienkārši neklātesošs, tam pat nav jāatrodas kur citur. Šī ideja līdzinās Eižena Finka attēlapziņas izpratnei, tajā pat laikā Finkam attēlā redzamais vienmēr ir iekļauts attēlpasaulē, horizontā. Kā turpmāk parādīšu, ne visos attēla apziņas gadījumos tas tā ir, jo attēls mēdz būt ne vien logs uz attēlpasauli, bet arī izolējošs, Sartra vārdiem runājot, tas bieži vien lietu izrauj no jebkāda konteksta. Piemēram, pases fotogrāfijā mums ir svarīgi identificēt personu, nevis apzināties tās iekļautību pasaulē (tāpēc jau tā tiek uzņemta uz balta fona un

iekadrēta tiek tikai seja), tas pats attiecas uz fiktīviem attēliem, kuros redzamais neatrodas nekādā kontekstā. Piemēram, anime varoņi bieži vien ir attēloti uz monohroma vai nenosakāma fona, tādējādi izceļot to veidolu.

Tajā pat laikā attēlobjekta koncepcija, kādu pārstāv Vīzings, ignorē attēla fenomenoloģijas ietvaros konstatēto problēmu – kādēļ attēlā ir redzams tas, kam īstenībā nebūtu jābūt redzamam? Vai arī vācu fenomenologs pietuvojas semiotiskai attēla interpretācijai, kur šāda problēma neeksistē. Vīzings pieejā attēlobjekta parādīšanās nav problemātiska, jo, līdzīgi Blankes argumentiem, tas ir vien neīsta vienība un tā apziņa nepretendē to skatīt kā īstenu. Fenomenologs gan neprecizē, vai ar attēlobjektu ir jāsaprot Huserla aprakstītās figūriņas, vai arī personāži to diženumā un varenībā. Pamatā gan tas nav no svara, jo abējādi attēlobjekts Vīzingam ir nošķirts no jebkādas iespējas to skatīt kā pašu lietu. Tā ir neīsta vienība un kā tāda arī vērotājam parādās. Kā redzēsīm turpmākajās nodaļās, šis novērojums nonāks pretrunā ar Vīzings formulēto attēlā redzamā kā fantoma ideju. Jo, ja jau attēlā redzamais jau sākotnēji parādās kā neīsta vienība, kā paskaidrot tā uzdošanos par īstu, tā paradoksālītāti? Tādu Vīzings tomēr pieļauj, lietojot nemājības, baisuma (*Unheimlichkeit*) jēdzienu, kas savukārt marķē fantoma ideju. Šī ir problēma, kuru ņem vērā un mēģina aprakstīt iepriekšējā darba daļā skatītie autori un kas attēlā priekšstatīto neļauj tik vienkārši atvedināt uz zīmes lomu, kas vēl atzīst attēla maģiskumu. Tā arī ir būtiska atšķirība starp semiotisku un fenomenoloģisku pieeju. Bet par visu pēc kārtas.

Vīzings iebilst semiotiķiem, ka tie trijādi “zīmes nesējs – jēga vai saturs – nozīme vai reference” attiecina arī uz attēliem, turklāt attēlu sapratni skaidro kā lasīšanu, nevis primāri – uztveri. Tādējādi, saskaņā ar Vīzingu, tiek ignorēta attēlobjekta parādība. Lasīšana ir sekošana likumiem (*Regel*), savukārt redzēšanas gadījumā ir runa par kaut kā jutekliskas tagadnības apziņu. (Wiesing, 2005, S. 34) Tāpēc pašu Zaksa-Hombaha norādi uz Sartra izteikumu kā metaforisku Vīzings raksturo kā metaforisku, jo tajā tiek pielīdzināts tas, kas nebūt nav līdzīgs. (Ibid., 33)<sup>84</sup>

Tomēr arī Vīzingam būtu jāatzīst, ka Sartra izteikums par to, ka sava drauga attēlā viņš redz pašu draugu, Pjēru, ir metaforisks. Jo, saskaņā ar Vīzings pieeju, attēlā priekšstatīt pašas lietas nav iespējams. Attēlobjekta un attēlsizeta attiecības ir skaidrojamas vien kā apzīmēšanas, zīmes attiecības, kas savukārt saskaņā ar

---

<sup>84</sup> Te gan Vīzings kritika nav pilnībā adekvāta, jo kā redzējām, gan Zakss-Hombahs, gan Blanke atzīst attēlotā uztveres primaritāti un attēla ikonsikā rakstura veidošanos uz uztveres pamata.

fenomenoloģiju ir attēlapziņai transcendentas, nevis imanentas. Vīzinga pozīciju no iepriekš skatītajām Zaksa-Hombaha un Blankes pieejām atšķir tas, ka attēls kā materiāla lieta netiek atzīts par zīmi. Attēls nav lieta, kas saskaņā ar konvenciju, norāda uz no sevis atšķirīgu lietu, tas primāri rāda no sevis atšķirīgo. Turklāt šajā gadījumā pastāv arī ievērojama atšķirība starp attēlu un Blankes minēto kukaini. Ja kukainis izliekas par zāles stiebru, respektīvi, tas rada stiebra ilūziju un pats paliek neievērots, tad attēls, sevī rādot ko citu, jau sākotnēji arī pats ir redzams, tas par kaut ko citu neizliekas (atšķirību starp ilūziju un attēlu tuvāk skatīšu III, 2.1. nodaļā).

Saskaņā ar Vīzingu, zīmes funkciju var pildīt attēlobjekts. Par piemēru filozofs skata iepriekš jau minēto Vudija Alena attēlu, kas kalpo filmas “Zeligs” prezentācijai. Attēlā redzamais var apzīmēt dažādas lietas – vai nu pašu Alenu, vai arī viņa tēloto varoni Zeligu. Vai arī, ja šo attēlu izmanto briļļu, kuras Alens vai Zeligs ir uzvilcis, tirgotāji, tad svarīgākais attēlā būs brilles, kas turklāt netiks uztvertas kā tieši tās, kuras nēsā Alens, bet gan kā noteiktas briļļu kolekcijas pārstāves, zīme. Tas, kā mēs ikreiz attēlobjektu skatīsim, ir atkarīgs no apzīmēšanas likuma, kuru nosaka atšķirīgs konteksts, kādā attēls tiek rādīts. Tādējādi, saskaņā ar Vīzingu, attēlā nav redzams pats Alens, bet gan attēlobjekts, kas tiek skatīts kā Alena zīme.

Tajā pat laikā abos šajos gadījumos es attēlā redzu vai nu Alenu, vai arī Zeligu. Attēlobjekta jēgu noenkuro vārds – ‘Vudijs Alens’ vai ‘Zeligs’. Tāpat kā satieku cilvēku un uzzinu viņa vārdu. Tāpat kā manu priekšstatu par cilvēku maina dažādi viņa raksturojumi, piemēram, ‘filozofs’ vai ‘piedzīvojumu meklētājs’. Tomēr tādēļ šis cilvēks nekļūst par zīmi divām atšķirīgām nodarbēm, bet gan ir cilvēks, kas nodarbojas vai nu ar filozofiju vai metas no avantūras avantūrā, vai arī dara abus divus reizē, kas savukārt varētu lauzt manu iesīkstējušo priekšstatu par to, kādi parasti ir filozofi.

Vīzings seko fenomenoloģijas ietvaros atzītajam uzskatam, ka līdzība nenosaka apzīmēšanu. Tomēr, varētu iedomāties, ka mums tiek rādīta Silvestra Stalones fotogrāfija un teikts, ka tas ir Vudijs Alens vai Zeligs. Zinot, kā Alens izskatās (turklāt zinot to vienīgi no attēliem), mēs nepiekritīsim. Respektīvi, mēs varam pieņemt, ka attēlā redzamais apzīmē, ka tas ir atšķirīgs no reālā cilvēka, bet gadījumos, kad attēlā redzamo neesam citādi redzējuši, tas mums pārāk daudz nelīdzēs.

Šādu pretargumentu varētu atspēkot Vīzinga norāde, ka likums vai ikreizējā jēga nosaka to, kā attēls ir jālieto, savukārt pats attēlobjekts paredz tā jēgas robežas.

(Wiesing, 2005, S. 67) Piemēram, sabiedrībā ir pieņemts, ka cilvēka portrets apzīmē pašu cilvēku un vienalga, vai šis cilvēks ir reāls vai fiktīvs. Tajā pat laikā klusā daba nevar pildīt portreta funkciju, jo tās attēlobjekts to nepieļauj. Šo argumentu gan var izvērst un savā ziņā izmantot pret paša Vīzings pozīciju. Arī Alena apzīmēšanai robežas noteiks attēlobjekta parādība. Vīzings apgalvo, ka attēls var būt zīme, bet tai tādai nav jābūt. Kā to saprast? Vienbrīd es skatos uz attēlobjektu, kas izskatās pēc Alena un citkārt atkal to skatu kā Alena apzīmētāju? Jo, lai attēlobjektā atpazītu Alenu vai attēlobjektu skatītu kā Alena līdzinieku, man nav nepieciešams zināt apzīmēšanas likumu, ka šis attēlobjekts Alenu apzīmē. Es vienkārši jau zinu, kā Alens izskatās. Turklāt es attēlobjektu visdrīzāk neskatu kā līdzinieku, jo tas runātu pretim attēlapziņas integritātei. Piemēram, kad skatos drauga fotogrāfijā, es taču redzamo neapzinu kā no drauga atšķirīgo, es skatos uz pašu draugu. Kaut, protams, ir iespējama redzamā identitātes sašķelšanās, īpaši reizēs, kad draugs attēlā redzams neraksturīgi, pavisam atšķirīgi un galīgi nav sev līdzīgs. Tāpat iespējama ir sākotnēji neidentā identificēšana ar jau pazīstamo. Piemēram, ja kāds rādītu attēlu un teiktu, ka tas cilvēks tur, pūlī, ir Alens vai draugs, kaut pašā attēlā to būtu grūti saskatīt. Vai, citādi sakot, attēlā redzamā identificēšana, manuprāt, noris līdzīgi tam, kā tiek identificētas lietas nepastarpinātā lietu apziņā. Piemēram, redzam stāvu, kas no liela attāluma mums tuvojas, esam sarunājuši tikšanos, iespējams šo stāvu identificēsim kā savu draugu, jo viņu gaidām. Stāvam tuvojoties, pārliecināmies, vai neesam kļūdījušies. Identificēšanas brīdī gan stāvs ir vai, cerams, ir draugs, kas tuvojas. Stāvs nav zīme, kas draugu apzīmē.

Sartre kā vienu no būtiskākajām atšķirībām starp zīmes un attēla apziņu min novērojumu, ka, ja man tiek teikts "tas ir Pjērs" un es viņu ieraugu, apzīmēšana un Pjēra uztvere viena otru neizslēdz, savukārt, ja es eju pa ielu un Pjēru iztēlojos, to ieraugot, Pjēra tēls izzūd. (Sartre, 2004, p. 24) Respektīvi, Pjērs kā iztēlots un kā uztverts ir divi dažādi intencionalitāšu veidi kā priekšmetu priekšstatīt. Turklāt apziņa vērsās uzreiz pie paša priekšmeta. Savukārt zīmes apziņa vienmēr ir pastarpināta, ceļā uz zīmi, no zīmes pie apzīmētā, jo zīme nav tas pats, kas apzīmētais. Savukārt uztvertais un iztēlotais Pjērs gan ir viens un tas pats. Šajā gadījumā, pārformulējot Sartra teikto, es attēlā redzu pašu Alenu un līdz ar to atgriežas arī jautājums, kādēļ tas tā ir, ja jau attēlā redzamais ir vien neīsta vienība?

Vīzings attēlobjekta kā reprezentanta funkciju skaidro līdzīgi Huserlam. Tādēļ, ka attēlobjekts nav nekas cits kā vien mentāls priekšmets, tas nevar eksistēt

īstenībā, tad tas nevar būt nekas cits kā reprezentants. Vīzings par attēlobjektu runā līdzīgi Huserlam, tajā pat laikā to neskatot kā fenomenoloģiskas analīzes ceļā iegūtu apziņas dotumu, bet gan normālas attēlapziņas priekšmetu. Tādējādi Vīzings šķietami reducē fenomenoloģiskās pieejas ieguldījumu attēlapziņas skaidrojumā vien uz attēlobjekta konstatāciju. Ja arī vācu fenomenologs kritizē semiotiskus par attēlobjekta ignorēšanu, tad viņš pats izlaiž no redzesloka attēlā redzamā parādīšanās raksturu.

Šādi netiek arī ievērota fenomenoloģijas uzrādītā atšķirība starp attēla un zīmes apziņām, ka pirmā konstituējas kā vienots apziņas akts, savukārt otrajā vienu uztvērumu pavada nākamais – zīmes uztveri, tās jēgas apziņā vai paša priekšmeta iztēlē. Lai es Alena attēlā redzētu pašu Alenu, man nav jāapzinās reālais Alens, apveltīts ar tām īpašībām, kuras attēlā iztrūkst – kustību, ķermeniskumu, reakciju uz manām izpausmēm u.tml. Tāpat, filmas “Zelig” vērojuma gadījumā būtu nejēdzīgi apgalvot, ka, skatoties filmu, es apzinos, ka redzu vien neīstas vienības, kas nav paši personāži. Redzamā neīstums vai fantoma raksturs aktualizējas vien atsevišķos gadījumos, tieši brīžos, kad šo neīstumu apzinos, to, ka redzamais ir kā spoks, kas, būdams vērojumā prezents, tomēr nav klātesošs. Apzinos, ka redzami cilvēki ir vien attēlobjekti, nemateriālas, neīstas vienības un mana pamatintence tos skatīt kā īstenus ir vien apziņas interpretācija. Šādā skatījumā savukārt būtu jāatzīst, ka, ja arī attēlapziņa savā kodolā glabā tās priekšmeta neīstumu, tas saglabājas latents un neaktuāls. Un neaktuāls tas saglabājas tieši tādēļ, ka es attēlā redzamo mēdzu priekšstatīt kā tur un tur esošu, to un to darošu.

Nevar noliegt, ka attēls vai tajā redzamais attēlobjekts patiesi mēdz funkcionēt kā zīme. Vīzings piemin piemēru par izsoli, kurā attēls tiek pārdots, lai nodotu slepenu zīmi par kaut ko. (Wiesing, 2005, S. 55) Tomēr šāda apzīmēšana ir kas kardināli atšķirīgs no attēlapziņā priekšstatītā. To, ka attēlā redzamais ir Alens vai Zelig, es uzzinu pēc vārda, attēla paraksta vai jau iepriekšējām zināšanām,<sup>85</sup> tāpat kā to, ka fotosalonā izliktā fotogrāfija pārstāv noteiktu fotogrāfiju kopēšanas veidu un ka izliktais attēls nav jāuztver un jāvēro pats par sevi. Tajā pat laikā fotogrāfijā es apskatu Alenu pašu, neņemot vērā, ka attēlā redzamais ir vien neīsta vienība, vai, Blankes vārdiem runājot, tas, kā Alens izskatās no vienas perspektīvas. Man svarīgi ir apskatīt režisoru/aktieri, nevis aktualizēt tā neīstumu.

---

<sup>85</sup> Te var atcerēties Rolāna Barta teikto par attēla parakstu kā tajā redzamā nozīmes enkuru. (Barthes, 1977, p. 40f)



### 1.3. Attēlā redzamais kā lieta vai zīme un attēla simbolisms

Vīzingam ir taisnība, kad viņš runā par attēlobjekta kā zīmes funkcionēšanas iespējām. Tajā pat laikā paša Vīzinga sniegtie piemēri liek domāt, ka lielākoties attēlobjekta kā zīmes funkcija ne ar ko neatšķiras no jebkuras citas lietas kā zīmes funkcijas. Piemēram, kad filozofs runā par Alena nēsātajām brillēm attēlā kā noteikto briļļu līnijas zīmi. Ar ko šāda apzīmēšana atšķiras no optikas veikalā stendā izvietotajām brillēm, kas arī pārstāv atbilstošo briļļu līniju, tāpat kā iepriekš minētā skrūve pārstāv noteiktu skrūvju tipu? Turklāt, lai Alena brilles attēlā pārstāvētu noteikto līniju, tās ir jāvar saskatīt un novērtēt to dizains, atšķirības no jebkurām citām brillēm. Briļļu zīmējums, kurā nebūtu izšķiramas to atšķirības un savdabība, diezin vai varētu funkcionēt kā noteiktas briļļu līnijas pārstāvis, zīme. Attēlā brilles ir pieejamas vienīgi vizuāli, tāpat kā stendā. Lai par to, vai tās mums piestāv, uzzinātu ko vairāk, tās ir jāpaņem rokās un jāuzvelk. Turklāt briļļu attēla vērojumā mums ir svarīgas pašas brilles, un mēs tās apskatām un domājam, vai tādas vēlamies. Tobrīd attēlobjekts tiek vērots tāpat kā lieta, brilles veikala stendā, kas pārstāv veselu lietu grupu, nevis zīme, kas norāda uz lietu, kura savukārt pilda pavisam atšķirīgu apzīmēšanas veidu. Briļļu vērojumā mēs tās apzināmies kā pavisam īstas, un mums nav svarīgi, ka to redzamību sagādā attēlobjekts kā neīsta vienība. (Neierasti taču būtu skatīties attēlā uz brillēm, domāt, vai tādas gribam, bet paralēli apzināties, ka redzam vien neīstu, īsteni neesošu vienību.) Brilles attēla vērojumā ir vien intencionāls priekšmets. Attēlobjekta neīstenums mums tobrīd ir nesvarīgs, neaktuāls, kaut tas nosaka, ka, priecādamies par iespēju izvairīties no samaksas, pēc brillēm attēlā netversim.

Attēlobjektu novietojot blakus zīmei, Vīzings palaiž garām attēla apziņas fundamentālo atšķirību no zīmes apziņas, kuras fenomenoloģiski jau konstatējis Edmunds Huserls un turpinājuši izstrādāt Romāns Ingardens, Žans Pols Sartrs un Eižens Finks. Respektīvi to, ka attēla apziņā attēlsizets tiek apzināts imanenti, nevis transcendentī, kā zīmes gadījumā, kurā vienam apziņas aktam seko nākamais, ar to nesaistīts. Vai, pareizāk sakot, abu apziņas aktu pēctecību nosaka zīmes likums. Turpretim to, vai kādu attēlu skatīsim kā noteikta cilvēka portretu gadījumos, kad ir runa par zināmu cilvēku, noteiks arī tas, vai mēs viņu attēlā atpazīsim.

Turpretim, ja izlasām vārdu 'suns' un zinām, par ko ir runa, vai pat suni iztēlojamies, bet pats vārds jau ir pamests, mums nav nepieciešams kavēties tā

uztvērumā, vārdu uztverošajā apziņā. Tāpat, ejam pa ielu un redzam zīmi, kas norāda ietvi gājējiem un to nošķir no riteņbraucēju celiņa. Mēs sākam iet pa atbilstošo trotuāra pusi, esam sapratuši zīmi, bet tam mums ir bijis nepieciešams vien īss acu uzmetiens. Lai ko uzzinātu par apzīmēto, mums nav zīmē jāveras, tā funkcionē vienīgi kā likuma nesējs, norādītājs, kas ir jāsaprot. Tāpat, atšķirībā no brillēm, kas var pildīt, bet tām nav jāpilda zīmes funkcija, vārdi vai ceļazīmes vienīgi īpašos gadījumos pilda ko citu vai tiek uztverti kā patstāvīgi apziņas priekšmeti (piemēram, literatūrā, dzejā vai īpašā iestatījumā, kad runājot arī klausies kā valoda skan, vai, ja ceļazīme tiek izlikta muzejā kā standartobjekts u.tml.).

Citādi izsakoties, runādams par attēlobjekta kā zīmes funkciju, Vīzings pamet fenomenoloģijas sfēru un pilnībā pāriet semiotikas pozīcijās, no kurām primāri svarīgi ir aprakstīt dažādus apzīmēšanas veidus, nevis izjautāt šo veidu apziņu. Atšķirīgās apziņas tiek pakļautas abstraktam apzīmēšanas likumam, jo, piemēram, arī briļļu kā briļļu līnijas pārstāves apziņa ir pavisam atšķirīga no ceļazīmes vai vārda sapratnes. Gan brilles, gan skrūvi es novērtēju pašus par sevi, un tas, ka šīs lietas funkcionē kā lietu grupas pārstāvji, man ir svarīgi tikai tik daudz, cik es pirmajā gadījumā zinu, ka es varēšu iegūt savu briļļu eksemplāru, otrajā gadījumā – ka varēšu iegādāties vairākus skrūvju eksemplārus. Bet, no fenomenoloģijas viedokļa, kā briļļu, tā skrūves gadījumā vērojums paliek pie pašas lietas.

Tajā pat laikā nevar nepieņemt Vīzingsam, tāpat Zaksam-Hombaham un Blankem, ka attēlu pieredzi caurauž konteksts, konvencijas, kopš bērnības apgūti paradumi u.tml., ka attēls, Huserla vārdiem runājot, nes sevī zināmu 'jābūt', simbolismu – kā attēls ir pareizi jānovieto un kāds tā uztvērums jāpieņem kā atbilstošais. Kaut vai tas, ka pases fotogrāfiju uztveram lielākoties kā personu identificējošu, nevis vērtējam tās estētiskās vērtības, nekaram krāšņi ierāmētu pie sienas u.tml., savukārt gleznotā vai fotomākslinieka veidotā portretā neskatāmies vienīgi tādēļ, lai identificētu tajā redzamo, bet novērtējam arī pašu attēlotā stāju, pozu un mīmiku, to, cik veiksmīgi fotogrāfam ir izdevies cilvēku iemūžināt, gleznotājam uzgleznot, vērtējam attēla kompozīciju, tā vielas savdabību utt. Huserls šajā gadījumā runā par noteiktu attēla simbolismu. (Husserl, 1980, S. 492) Tomēr šāds simbolisms nav identificējams ar zīmes apziņu.

Lai šo aspektu paskaidrotu, izvēlēšos kādu no semiotikas pozīciju ietvaros sniegtiem argumentiem pret attēla līdzības koncepciju, ka attēls reprezentētu uz tā līdzības pamata ar attēloto. To savā darbā "Attēls, attēlojums, zīme" apraksta Olivers

Šolcs. (Scholz, 2004) Vācu semiotiķis atsaucas uz psihologu pētījumiem, kuros novērots, ka ļoti mazi bērni, redzot attēlus, mēģina satvert tajos redzamo. Tas savukārt varētu apliecināt, ka attēlā redzamais ir fundamentāli atšķirīgs no zīmes. Šolcs gan šo novērojumu izmanto tieši līdzības teoriju atspēkošanai, jo tas apliecina, ka bērni vēl nezina, kas ir attēls, ka tas vien lietas attēlo, nevis tajās tās ir pieejamas pašas par sevi. (Ibid., 42, 45) Šis semiotikas ietvaros ir interesants arguments, jo pamatā izmanto apvērstu stratēģiju. Ja Nelsons Gudmens un Umberto Eko par attēliem kā zīmēm un zīmju sistēmām runā kā apgūtām līdzīgi valodai, ka attēli redzēt savā ziņā jāmācās, tad Šolca piemērā, attēlos ir jāiemācās neredzēt pašas lietas, asociatīvi izmantojot Finka lietoto jēdzienu – tās attagatniskot, iemācīties to ‘jābūt’, ka tie ir vienīgi attēli. Tāpat Šolcs norāda, ka ir jāapgūst skatīt attēlus kā situāciju un lietu fragmentus, jo citādi to redzamība paliktu nesaprotama.<sup>86</sup> Šolcs gan, līdzīgi Zaksam-Hambaham un Blankem, atzīst, ka eksistē attēli, kuriem piemīt lielāks motivētības spēks (tuvība uztveres nosacījumiem) un, kuri savukārt ir vairāk pakļauti konvencijām. Tomēr arī šajā gadījumā būtu izšķiramas atšķirīgas zīmes izpratnes. Vai zīmes apziņa nošķirama no attēla apziņas simboliskajiem momentiem. Tāpat Šolca novērojums runā pretim Blankes izstrādātajiem attēla ikoniskā rakstura nosacījumiem, ka attēla dabu nenosaka vien tas, ka attēlā redzams trīsdimensionāls objekts, bet gan arī tas, ka uz attēla virsmas ir redzams vien divdimensionāls, krāsām veidots objekts. Šolca pozīcija jau skaidrāk uzrāda atšķirību starp semiotiķu un fenomenologu pieejām attēlam. Ja pirmajā gadījumā priekšroka tiek dota objektīviem parametriem, lai paskaidrotu attēla kā zīmes funkciju, tad otrajā primārs vienmēr ir attēla fenomēns, tas, kā attēls apziņā parādās. Šo atšķirību vēl skaidrāk uzrādīs ilūzijas izpratnes atšķirība semiotiskā un fenomenoloģiskā pieejā, kurai pievērsīšos nākamajā nodaļā. Bet vispirms pāris secinājumi.

Pirmkārt, tas, ka mēs apgūstam attēlus redzēt kā attēlus, nevis pašas lietas, neparedz, ka mēs tos pieredzam tāpat kā vārdus, ceļazīmes, durvju zvana skaņu u.tml. Attēlā redzamā ‘attagatniskošana’ ir pavisam atšķirīgs process no tā, kā vārdi vai ceļa zīmes tiek piesaistīti lietām. Otrkārt, tas, ka attēlus apgūst skatīt kā attēlus neizskaidro, kas tad ir attēls un kā tajā redzamais mums parādās. Jau iepriekš skatīto

---

<sup>86</sup> Tas, cik lielā mērā šāda apgūšana līdzinās valodas vai citu konvenciju apguvei, arī nebūt nav tik pašsaprotams. Attēlobjekta kā vesela un identa apziņas priekšmeta priekšstatišana varētu līdzināties jebkuras citas lietas priekšstatišanai, jo jebkura lieta, saskaņā ar fenomenoloģiju mums parādās daļēji. Piemēram, diezin vai mums redzēt zirgu kā veselu, ja mūsu redzeslokā parādās tikai tā galva, ir jāapgūst tāpat kā kāda uzvedības norma (zirga pārējā daļa atrodas, teiksim, aiz mājas). Tas pats sakāms par logā skatīšanos – tur galu galā arī ir redzams vien fragments no ārpasaules.

semiotiķu koncepcijās šis jautājums kaut saglabājas neaktualizēts, ir tieši tas, kas sagādā grūtības attēla kā zīmes raksturošanā. Zināšanas par to, ka attēls vien reprezentē (un semiotiķu pozīcijas ietvaros nevarētu teikt – tajā redzamo), neatrisina attēla redzamības mīklu.

Otrkārt, par attēla simbolismu, manuprāt, var runāt tādā nozīmē, kādā to ir īsi skāris Edmunds Huserls, kā savdabīgu, priekšmetam piemītošu “jābūt” – piekārtam pareizi, skatītam atbilstošā atstatumā un apgaismojumā, skatītam kā mākslasdarbam, dokumentācijai, zinātniskam piemēram u.tml. (Husserl, 1980, S. 491) Respektīvi, jau tikko esam ieraudzījuši attēlu, tas mums ir attēls, nevis galds vai krēsls – lieta, kurā ir redzamas citas lietas, turklāt skatāmas noteiktā veidā. Un tajā bieži vien šīs lietas ir redzamas, nevis ir jāierauga kādas pastiprinātas interpretācijas ceļā, kā to ir aprakstījis Romāns Ingardens.<sup>87</sup> Šādu “jābūt” gan neizsaka norādīšana prom no sevis, bet gan jēgas aspekti, ar kuriem redzamo apveltam. Šāda simbolizēšana vienmēr nav arī attēlā redzamā padarīšana par simbolu, kā cita pārstāvi.

Lai šo ideju pamatotu, nākamajā nodaļā pievērsīšos attēla kā perfekta fantoma idejai Lamberta Vīzinga koncepcijā. Kā jau iepriekš minēju, manuprāt, tā nonāk pretrunā ar viņa iepriekš skatīto semiotisko attēla skaidrojumu un savā ziņā pamato simbolisma kā attēlam piemītoša ‘jābūt’ skaidrojumu. Nākamās nodaļas otrajā apakšnodaļā atgriezīšos pie Romāna Ingardena idejas par attēlā redzamo kā tīri intencionālu priekšmetu. Ja Vīzings izvēlas fantoma jēdzienu, lai izvairītos no attēla sasaistīšanas ar ilūziju, tad es izvēlos Ingardena izstrādāto jēdzienu, lai izvairītos no attēla ciešas piesaistes fantoma izpratnei vai drīzāk – uzrādītu iespējas fantoma rakstura latencei, neaktualitātei noteiktu attēlu vērojumos.

## 2. (Re)prezentācija attēlā kā (vēlreiz) rādīšana

### 2.1. No ilūzijas pie fantoma Vīzinga koncepcijā

Lamberts Vīzings izstrādā attēla kā perfekta fantoma (*perfektes Phantom*) ideju, kuru pretstata attēla kā nepilnīgas ilūzijas (*defekte Illusion*) koncepcijai. (Wiesing, 2006).

Ilūziju Vīzings skaidro līdzīgi Huserlam. Piemēram, ūdenī iegremdēts airis mums parādās kā salauzts, tā ir aira īstenības, tagadnības, pilnīgas prezences apziņa.

---

<sup>87</sup> Ingardena ideja gan nav neadekvāta, jo noteikti attēli prasa lielāku vērotāja ieguldījumu. Par šo tuvāk daļu noslēdzošajā nodaļā.

Turklāt šāda aira parādība neizzūd, tikko mēs saprotam, ka tā ir vien ilūzija. Vai, kā Huserls teiktu, aira kā salauzta parādība konfliktā ar citiem tā uztvērumiem (kā taisna vizuālai vai taktilai uztverei), tiek neutralizēta, diskvalificēta par ilūziju, tiek atcelts šīs parādības īstenības statuss, kaut tā savā uzskatāmībā saglabājas. Arī prasmīgi darinātas vaska lelles gadījumā tas, ka es apzinos tās lelles raksturu, neliedz apziņai ik pa brīdim ieslīgt pavisam īstena cilvēka uztvērumā. Gan atšķirībā no salauztā aira, vaska lelles priekšstats, kad saprotam, ka tā ir lelle, ne īsts cilvēks, mainās diezgan pamatīgi.

Saskaņā ar Vīzingu, ilūzija nav saprotama kā nepareiza ticība vai sajaukšana, kura galu galā var tikt atmaskota. Piemēram, ja skatāmies uz pulksteni, kurā uzstādīts nepareizs laiks, zinot tā maldīgumu, to neuztversim vairs kā īstenu laiku, bet gan nepareizu. Ilūzijas iespējamībai Vīzings izdala trīs nosacījumus. (Wiesing, 2006, S. 90f)

Pirmais saskaņojas ar Huserla konflikta ideju (Husserl, 1980, S. 483) – lai ilūzija varētu tikt uztverta kā ilūzija, ir jābūt vairākām perspektīvām, no kurām priekšmetu uztvert. Ja mums airis parādītos vien kā salauzts un mums nebūtu citu iespēju salīdzināšanai, tad šo parādību arī nevarētu klasificēt kā ilūziju.

Otrs nosacījums paredz, ka divas atšķirīgās parādības, no kurām viena tiks kvalificēta kā ilūzija, ir jāuztver kā viena un tā paša priekšmeta parādības.

Trešais paredz, ka vienai no parādībām ir jābūt privilēģētai attiecībā pret otru – īstākai. Respektīvi, ilūzija par ilūziju tiek atzīta vienīgi tad, ja pastāv priekšstats par to, kā lieta izskatās īstenībā. Vīzings atsaucas uz Morisa Merlo-Pontī norādi, ka Millera-Liera (*Müller-Lyer Illusion*) divu vienādu līniju, kas parādās dažāda garuma, ilūziju kā ilūziju var klasificēt vienīgi zinātniskas pieejas kontekstā, kurā līnija tiek izmērīta ar mērlenti. (Merleau-Ponty, 2005, p. 6f) No fenomenoloģiska viedokļa raugoties, šajā gadījumā neeksistē nekāda ilūzija, jo es līnijas patiesi uztveru kā dažāda garuma. Respektīvi, fenomenoloģisks iestatījums nepieļauj, ka fenomeni tiek relativēti attiecībā pret objektivistisku perspektīvu. Tādēļ, pēc Vīzinga domām, ilūzijas fenomenoloģija nav iespējama. (Wiesing, 2006, S. 93)

Šo Vīzinga domas aspektu tik detalizēti pārstāstu tāpēc, ka tas, kā jau teikts, nonāks sadursmē ar viņa paša attēlobjekta kā fantoma izpratni. Te vēl vēlos piezīmēt, ka salauztā aira un Millera – Liera ilūzijas piemēri nav identī, jo pirmajā gadījumā jau fenomenoloģiski ir konstatējami divi dažādi uztvērumi – salauzts un taisns airis, kamēr par līniju vienādību mums liecina tikai objektīvo zinātņu izlolots ierocis –

mērlente. Aira dažādie uztvērumi konfliktē, līniju uztvērums konfliktē vienīgi ar zināšanām, jo nepastāv citas perspektīvas, kā uz šīm līnijām paskatīties vai drīzāk, no jebkuras perspektīvas tās parādīsies kā dažāda garuma. Aira gadījumā, Huserla vārdiem runājot, uzvar tas uztvērums, kas iekļaujas kopējās pieredzes likumsakarībās, un šīs likumsakarības jau ir fenomenoloģiski konstatējamas. Tādēļ negribētos piekrist Vīzingam, ka ilūzijas fenomenoloģija nav iespējama. Jo, ja tā nebūtu iespējama, nebūtu arī iespējama tāda attēla apziņas fenomenoloģija, kādu piedāvā Vīzings. Tāpat diezin vai arī Millera – Liera ilūzija ir tik nepieejama fenomenoloģiskai pieejai. Galu galā ar mērlenti mērīta līnija ir fenomenoloģisks dotums. Mērlente uzrāda, ka līnijas ir vienādas, turklāt to paveic vizuāli – mēs redzam, ka abas līnijas ir vienāda skaita vienāda attāluma vienības garas. Tas savukārt sniedz mums norādes par apziņas raksturu, kuras varam pielietot savā pētījumā. Cita lieta ir viena fenomena diskvalificēšana cita priekšā. Zinātniskais pasaules redzējums rietumu kultūrā ir prioritārs tam, kā fenomenoloģiski esam pasaulē, kā esam pasaulē un kā tā mums parādās. Mēs nevis primāri atzīstam šo parādīšanos tās savdabībā, bet gan diskvalificējam kā daļēju un bieži vien kļūdainu īstenības reprezentāciju. Kā iepriekš redzējām, šis novērojums ir attiecināms arī uz attēla semiotisku skaidrojumu. Bet tagad – atpakaļ pie Vīzinga ilūzijas koncepcijas.

Vīzings ilūzijas jēdzienu situē tādēļ, lai apstrīdētu klasisku ieskatu par attēlu kā nepilnīgu ilūziju. Šeit izvēlēsimies kādu fenomenologa neapskatītu un tomēr attēlteorijās centrālu piemēru<sup>88</sup> – Gombriha darbā “Māksla un ilūzija” izstrādāto uzskatu, ka mākslasdarbs rada ilūziju. (Gombrich 1977) To apstiprina jau darba sākumā piedāvātais, slavenais piemērs par aizsvīdušu vannasistabas spoguļi – ja uzvelksim kontūru ap mūsu seju, ieraudzīsim ka tā ir divreiz mazāka nekā mūsu galva īstenībā. Tas pats ir attiecināms uz attēliem, kas veidoti saskaņā ar ģeometrisku perspektīvu. (Tur pat, P. 5) Gombriha izteikumi savā ziņā atgādina Huserla attēlobjekta izpratni, kur tiek runāts par miniatūrām figūriņām, tajā pat laikā Huserla attēlobjekts ir fenomenoloģiskas redukcijas ceļā iegūstams apziņas priekšmets, nevis

---

<sup>88</sup> Pamatā ilūzijas kritika Vīzinga izpildījumā ir attiecināma arī uz Zaksa-Hombaha un Blankes pozīcijām. Kā atceramies, Zakss-Hombahs par attēliem, kuru sapratnē dominējošā loma ir uztveres nosacījumiem, nevis konvencijai, izvēlējās *trompe l'oeil* attēlus. Tāpat Blankes analīze vēršas pie attēla īstenajiem un objektīvajiem parametriem, nevis tam, kā attēlotais attēlā parādās. Blankes pieeja savā ziņā ir līdzīga Millera–Liera ilūzijas gadījumam, kad ar mērlentu tiek uzrādīts līnijas īstenais garums. Tāpat Magrita attēlā tiek uzrādīts īsteni redzamais. Interesanti ir tas, ka, ja arī Blanke kritizē Eko par pārlietu lielu ikonoklastiju (Blanke, viņš pats saglabā līdzīgu pozīciju, kurā attēlotā neīstumu nodrošina tas, ka attēlā pamatā nav redzams trīsdimensionāls deguns ar nāsīm, bet gan divdimensionāls apveids ar diviem melniem pleķiem.

kaut kas īstenībā esošs un no attēla parādīšanās atšķirīgs.

Apspriestais rosina vēl kādu domu attiecībā uz ilūzijas izpratni, kas, iespējams, pēc analogijas ļauj arī labāk izprast Huserla agrīnajās attēlapziņas lekcijās veikto attēlobjekta apziņas un ilūzijas pietuvinājumu (kaut ne identificēšanu). Gombrihs runā par attēla uztveres psiholoģiju, tajā redzamā “tapšanas” psiholoģiskiem nosacījumiem. Attēlā redzamais ir ilūzija tādēļ, ka realitātē uz attēla nekā tāda nav. Tanī pat laikā mākslas teorētiķis neapgalvo, ka attēlā redzamais ir tādā ziņā ilūzija, ka tas uzdodas par ko reālu. Atgriezoties fenomenoloģiskā iestatījumā un atceroties Huserla izklāstu, arī šeit tiek konstatēts attēlobjekts (nevar taču noliegt, ka, piemēram, skatoties uz fotogrāfiju, mēs varam vērst uzmanību uz redzamo kā miniatūrām figūriņām). Tas savukārt fenomenologam liek jautāt – kā tas nākas, ka šādu figūriņu normālā attēla apziņā es redzu kā diženu un lielu. Tas ir jautājums par attēla apziņas konstituēšanās nosacījumiem, norāde uz tās interpretējošo raksturu, interpretāciju, kas paliek attēla apziņas ietvaros, nevis pāriet atsevišķā, no tās nošķirtā priekšmeta uztvērumā.

Tajā pat laikā paša Huserla valoda, attēlsizeta redzēšanas likšana pēdīnās liek domāt, ka Vīzingam ir daļēja taisnība, jo tādējādi primāra īstenība tiek piešķirta attēlobjektam un normālā attēlapziņa novērtēta ar piesardzību. Pie šī aspekta vēl atgriezīsimies paša Vīzinga piedāvātās alternatīvas sakarā.

Vīzings apgalvo, ka arī Huserla attēla apziņas koncepcijā attēlobjekts tiek skaidrots kā nepilnīga ilūzija, attēls ir kas tāds, kas liedz priekšmetam būt pilnīgi prezentam (šāda interpretācija gan drīzāk būtu attiecināma uz Finka izstrādāto attēlapziņas izpratni). (Wiesing, 2006, S. 97) Tā gan vācu domātājs ignorē Huserla vēlīnajos manuskriptos veikto nošķirumu starp ilūzijas un attēlobjekta apziņu, pamatā iestrādājot iespēju to skaidrot kā tīri intencionālu priekšmetu vai, kā pats Huserls to mēdz saukt – fantomu (Husserl, 1980, S. 481, 536). Tāpēc Vīzinga ieņemtā pozīcija pret Huserla koncepciju ir daļēji mākslīga un pārspīlēta, arī tanī ziņā, ka viņš nenorāda uz fantoma jēdziena lietojumu Huserla manuskriptos.

Kas tad ar fantomu būtu saprotams? Ja arī ilūziju un fantomu raksturo neīstenība, atšķirībā no ilūzijas, fantoms jau primāri parādās kā neīstens, tas nebūt nepretendē uz īstena uztveres priekšmeta statusu. Šajā ziņā liekas, ka Vīzinga piedāvājums ne ar ko neatšķiras no Romāna Ingardena attēlsizeta kā tīri intencionāla apziņas priekšmeta izpratnes. Arī Ingardenam, tāpat kā Vīzingam, attēlā redzamais ir kas pilnīgi atšķirīgs no tajā, iespējams, attēlotās, reālās situācijas. Arī Vīzings

attēlobjektu kā fantomu apraksta kā tādu, kas nenoveco, ja attēls tiek apgaismots atšķirīgi, uz to nekrīt citāda gaisma. Attēlobjekts ir priekšmets bez fizikas. (Wiesing, 2006, S. 100).

Tas, kas fantoma izpratni Vīzinga koncepcijā padara atšķirīgu no Ingardena pieejas, ir šīs izpratnes avots. Respektīvi, mediju filozofa un rakstnieka Gintera Andersa darbs “Cilvēka antikvaritāte.” (Anders, 1992) Vīzings uzsver, ka Anders lieki netiek pieminēts starp prominentākajiem attēla fenomenologiem, ņemot vērā, ka ir studējis pie Huserla. (Wiesing, 2006. S. 100)

Nenoliedzami, Andersa pieeju raksturo atsaukšanās uz fenomenoloģiju, kaut vai viņa aprakstītās kauna fenomenoloģijas gadījumā (Anders, 1992, S. 23–95). Tajā pat laikā, Anders attēla kā fantoma izpratni izstrādā, asi kritizējot mediju vidi un sabiedrības procesus (viņa filozofija veidojas ne vien fenomenoloģijas, bet arī Frankfurtes skolas kritiskās filozofijas ietekmē). Fantoma jēdziens Andersa lietojumā ir piesātināts ētiskām konotācijām, turklāt tā kā fantoma tapšanu nenosaka kādi vispārēji attēla apziņas likumi, ne arī tas ir raksturīgs attēliem kopumā, bet gan noteiktu mediju un konkrēti – televīzijas producēto attēlu mijiedarbība ar skatītāju.

“Jautājums: “vai mēs esam klātesoši vai promesoši?” pamatā ir bez priekšmeta. Bet ne tādēļ, ka atbilde “attēls” (un līdz ar to “promesoši”) būtu pašsaprotams; bet gan tādēļ, ka pārraidē veidotās situācijas savdabība balstās tās *ontoloģiskajā divnozīmībā*; jo raidītā situācija ir vienlaikus tagadnīga *un* promesoša, vienlaikus īstena *un* šķietama, vienlaikus tur *un* ne tur, īsumā – jo tās ir *fantomi*.” (Anders, 1992, S. 131)

Anderss uzsver, ka agrākie attēli no televīzijas bija stipri vien atšķirīgi. Tajos starp attēlu un tā priekšmetu pastāvēja laika atšķirība. Tāpat atsevišķi attēli tika saprasti kā attēli pēc to modeļa, kas seko noteiktam sižetam, piemēram, pieminēkļa gadījumā. Tie atsauc modeli no pagātnes, glābj no paiešanas. Savukārt vēl citi attēli funkcionējuši kā maģiskas provokācijas ierīces, kā paraugi (*Vorbild*), tie priekšmetu radījuši. Vai arī attēls ir funkcionējis kā līdzeklis tikšanai ārpus tagadnes citā dimensijā. Tomēr visos šajos gadījumos starp attēlu un attēloto ir pastāvējusi nepārvarama laika barjera. Savukārt televīzijas gadījumā par šādu laika starpību runāt vairs nav iespējams. Attēli parādās simultāni un sinhroni. Televizors darbojas līdzīgi teleskopam, tas rāda tagadnīgo. Tādēļ tas nav arī vairs saucams par attēlu, bet gan fantomu. Tāpat televīzijas fantoma tagadnību Anderss nošķir no konkrētas tagadnes, kurā tiekas cilvēks ar cilvēku vai cilvēks ar pasauli, kuru mijiedarbība izaug ‘situācijā’. Fantoma tagadnība ir vien formāla vienlaicība, simultānitate. Tas ir tagadnīgs tādā nozīmē, ka ar tā vērotāju dala vienu un to pašu pasaules acumirkli.



(Anders, 1992, S. 132f)

Fantomi vai televīzijas ekrānā redzamais ir paradoksāls, jo tas vienlaikus ir reāls un ireāls, tas savukārt ļauj pret to attiekties abējādi, turklāt kā dokumentālu, ziņu pārraižu gadījumā, tā arī fantastisku filmu vai sarunu šovu un citu televīzijā producētu izklaidējošu raidījumu gadījumā. Attēls kā fantoms nav reprezentējošs, jo tas pamatā ir zaudējis jebkādu saikni ar kādu īstenu realitāti.

Vīzings no Andersa pārņem gan ideju par fantomu kā pamatā nerepresentējošu, gan arī īsteni neīstenu apziņas priekšmetu, atbrīvojot to no Andersam svarīgā mediju kritikas konteksta. Fantoms ir īstens kā vizuāli uzskatāms, neīstens – īstenībā neklātesošs, vienīgi vizuāls un fizikas likumiem nepakļauts. Tāpat Vīzings fantomu pielīdzina gariem, zombijiem un spokiem, uzsvērdams tā manifestēšanās nemājīgumu (*unheimlichkeit*).

“[Fantoma jēdzienam] ir jāatbilst fenomenoloģiskajai konstatācijai, ka attēlā redzamā pasaule ir redzama, bet tomēr ir tieši caur un caur spokaina, autonoma un imagināra īstenība, jo tajā ir atcelta fizikas nozīmība.”  
(Wiesing, 2006, S. 101)

Fenomenologs norāda arī uz to, cik grūti šo fantoma raksturu ir tvert valodā un atsaucas uz Žanu Polu Sartru, kas to apraksta kā vien imagināru priekšmetu. Vīzings gan nepiemin Sartra norādi, ka pēc šī imaginārā priekšmeta var ilgoties, vēlēties, lai tas ir klātesošs u.tml., norādi, ka sava drauga fotogrāfijā Sartrs redz pašu draugu. Tas ir aspekts, kas līdztekus jau iepriekš minētajiem, uzrāda būtisku atšķirību starp fenomenoloģisku un semiotisku attēla skaidrojumu. Arī Andersa koncepcijā fantoma reāli ireālajam raksturam ir būtiska loma ne tik daudz tā neīstuma konstatēšanā, cik vērotāju iespējamo attieksmju pret to uzrādīšanā. Kā piemēru Anderss min mājsaimnieci, kas tik ļoti iemīlas televīzijas raidījuma varonī, ka pārraižu režīmam pakārto savu ikdienu un par vīru aizmirst. (Anders, 1992, S. 148f)

Šāda konstatācija, pirmkārt, liek pārjautāt iepriekšējā nodaļā izklāstīto attēla kā zīmes koncepciju Vīzinga pieejā, otrkārt, paša attēlā redzamā kā fantoma raksturojumu, paliekot fenomenoloģijas pozīcijās.

Kas attiecas uz pirmo apsvērumu, ja attēlā ir redzamas ireāli reālas lietas, tad jājautā, kā būtu saprotama šo lietu kā zīmju skatīšana? Vīzings uzsver, ka atšķirībā no attēla uztveres analīzes psiholoģijā, kurā pamatā tiek uzskatīts, ka attēla vērotājs redz attēlu kā fizisku lietu, savukārt attēlobjekta parādīšanās ir vien ilūzija, tāvad vērotājs maldās tajā, ko tas patiesībā redz, fenomenoloģiskā iestatījumā par uztvertu tiek atzīts

tas, ko vērotājs domā uztveram. (Wiesing, 2006, S. 90) Un tas nav apgleznots audekls vai datora monitors, bet gan attēlobjekti, kas līdzinās kokiem, mājām utt. Tajā pat laikā ne visi uztvertie objekti ir reāli, tādi, kurus varētu aprakstīt fizikā, fantomi nav pakļauti fizikas likumiem. Tāpēc tik nomierinošs ir paskaidrojums, ka tas, kas mums pusnaktī spokojies, ir vien ilūzija. Ilūziju var paskaidrot fizikas likumiem.

Savukārt, ja attēlobjekts, būdams fantoms, atrodas starp neīstenību un īstenību, tad normālā attēlapziņā tā parādīšanos nevar reducēt vien uz neīstenas vienības statusu, kā to Vīzings raksturojis iepriekš. Fantoms parādās, apveltīts noteiktām īpašībām, raksturu un piesaista sev vērotāja uzmanību, ļauj pēc tā ilgoties, to apbrīnot, no tā bīties. Šis novērojums savukārt būtu attiecināms arī uz iepriekš apspriesto Vudija Alena fotogrāfiju vai viņa valkāto briļļu skatīšanu.

Ja mēs pieņemam attēlā redzamā kā fantoma interpretāciju, tad vairs nevaram runāt par to kā neīstu vienību, kas ir parocīga vien apzīmēšanai, norādīšanai uz sev atšķirīgu priekšmetu. Savukārt, ja tiktu teikts, ka šis apzīmēšanas process ir attēlapziņā kas neaktuāls, tas nonāktu pretrunā ar fenomenoloģisku pozīciju, kas apraksta to, kā lietas apziņā parādās.

Kas attiecas uz otru apsvērumu, ja fenomenoloģijas ietvaros uzmanība tiek vērsta uz to, kā priekšmets attēla apziņā parādās, nevis kādu citu, attēla vērotājam nepieejamu īstenību, tad arī pats fantoma koncepts vairs neliekas tik viennozīmīgi atzīstams. Vai patiesi mēs vienmēr attēlus skatām kā neīstu īstenību, no fizikas likumiem brīvu pasauli, kā kādu mākslasdarba piedāvātu vai fantastisku filmu? Piemēram, videosarunā ar draugu internetā. Turklāt, ko, no fenomenoloģiskas pozīcijas raugoties, nozīmē fiziskiem likumiem nepakļauta pasaule? Vai šajā ziņā pats Vīzings nekļūst par upuri savai, pret Huserla attēlapziņas koncepciju vērstajai kritikai, ilūzijas fenomenoloģijas neiespējamības konstatēšanai? Vai šādi viņa koncepcijai neaužas vēl cauri īstenas lietas uztveres primāta atzīšana iepretim attēla apziņai? Līdzīgi kā Milera – Liera ilūzijas gadījumā, kad par īstenu tiek atzīts mērlentes rādījums. Manuprāt, šāds attēlobjekta kā fantoma vai iepriekš kā neīstas vienības un līdz ar to zīmes skaidrojums ir iespējams vien tā salīdzinājumā vai pakārtošanā īstenu lietu uztverei, pirmkārt, paša attēla un, otrkārt, to lietu, kurām attēlobjekts līdzinās.

Šādi gan nevēlos apgalvot, ka attēlapziņā priekšstatītie priekšmeti nav atšķirīgi no īsteniem priekšmetiem. Tāpat nevēlos apgalvot, ka attēlā redzamais noteiktos gadījumos nebūtu raksturojams kā fantoms. Tajā pat laikā liekas, ka Andersa fantoma koncepcija notver būtisku aspektu, kuru Vīzings reducē. Fantoms var tikt skatīts kā

īstens, eksistējošs un tieši tādēļ tas ļauj tajā iemīlēties vai pēc tā ilgoties (būdam priekšstatīts kā īstens, tas taču paliek neaizsniedzams, tas pamatā arī izslēdz iespēju pārliecināties par to, ka tas ir arī citāds). Citkārt atkal ir svarīgi, ka tas paliek vien neklātesošs, piemēram, attēlā apbrīnojot kādu dievinātu mākslinieku vai popzvaigzni. Nevarētu taču nodoties saviem dienassapņiem, ja būtu popzvaigznes klātienē, nāktos sarkt un bālēt. Vai drīzāk šādā vērojumā neīstenumi un īstenumi atrodas mijiedarbībā. Turklāt būtu dīvaini domāt, ka šādos gadījumos aktuāla ir redzamā “neizskaidrojama fizikas likumiem” vai pat brīvība no tiem.

Ja arī, atšķirībā no attēlobjekta kā neīstas vienības, fantoma ideja uzrāda Vīzings pievēršanos fenomenoloģiskai attēla apziņas analīzei, tad pats Vīzings pa daļai paliek visnotaļ objektīvistiska skatpunkta ietvaros, kurā attēlobjekta atšķirību no īstenas lietas uzrāda tā fizikālie parametri, objektīvas zinātnes veikti mērījumi. Nešaubīgi, attēla vērojumā bieži vien ir aktuāls tā statistiskums vai kustīgās pasaules savdabīgā dinamika, tās absolūtā nepieejamība vai cituresamība, vai arī tajā redzamā fizikas likumu citādība, brīnumainība. Piemēram, Venera Hercoga filmā “Mežonīgais zilais citur” (*The wild blue yonder, 2005*) iekļautie kadri no kosmonautu ikdienas dzīves izplatījumā un būšanas bezsvara stāvoklī ir izteikts nepakļautības šīs pasaules fizikas likumiem piemērs. Tomēr kosmonauti mums neparādās līdzīgi spokiem kā īsteni neīsteni, kā būtnes bez fiziskas substances (Wiesing 2006, 101). Attēlā redzamais patiesi neatrodas pasaulē vai vismaz turpat, kur atrodas vērotājs, tas neiekļaujas vērotāju ieskaujošo lietu savstarpējā sakārtojumā ( kaut vai tādēļ, ka šis sakārtojums nelidina gaisā kā filmā redzami priekšmeti), tas ir pilnībā no šejienes nošķirts, tas pamatā atrodas kur citur. Starp citu, tā ir arī atšķirība no spoka vai zombija metaforas, kas norāda uz parādību, kura tomēr iekļaujas šīs pasaules lietu attiecībās, tā ir turpat, kur tās uztvērējs, kaut parādās no fundamentālas citurienes. Spoks parādās kā man klātesošs, kaut nav īstens, kaut atrodas viņšaulē, tieši tādēļ tas izraisa bailes. Attēla apziņā priekšstatītais ir fundamentāli neklātesošs vai esošs kur citur, turklāt, lielākoties tas (īstas) bailes neizraisa.

Te ir būtiski atcerēties Eižena Finka attēla kā nesēja un attēlpasaules vienību. Mediāls vai starpnieks starp šo un citu pasauli vai vietu nav attēlā redzamais, bet gan nesējs, tā pati glezna vai ekrāns, kuru kā attēlapziņu konstituējošu aspektu Vīzings savās pārdomās uzrāda vien brīžam.

Pie Finka idejām atgriezīsimies darba ceturtajā daļā saistībā ar attēla kā loga metaforu. Savukārt šo darba daļu noslēdzošajā apakšnodaļā sniegšu precīzāku šī darba

ietvaros pārstāvētās attēla apziņas izpratnes formulējumu, tās priekšmetu, izmantojot Ingardena izstrādāto terminoloģiju, saucot par tīri intencionālu. Atšķirībā no Ingardena, mēģināšu pamatot šīs intencionalitātes latenci noteiktu attēlu vērojumā, kas aktualizējas tikai atsevišķos brīžos, to, ka, ja arī tīri intencionāla priekšmeta kodolā glabājas neīstenība, to ir iespējams statīt ne vien kā neesošu, promesošu vai esošu kur citur, attiecībā pret mani neesošu (kā Sartram), bet gan tas ir statāms arī kā esošs kur citur vai vienkārši neklātesošs. Turklāt šajos gadījumos attēlapziņā priekšstatītajam nepastāv kāds pilnībā transcendentis priekšmets. Vai, citādi sakot, lai Vladimira Majakovska fotoattēlā mēs priekšstatītu pašu Majakovski, nav nepieciešams apzināties, ka īstenais Majakovskis nav visu savu dzīvi sēdējis šādā pozā un ir izskatījies daudzveidīgi. Turklāt šāds attēla apziņas gadījums nebūt nav estētisks vai priekšstatītā pārpratums, ilūzija. Tas ir attēla apziņas un attēla piedāvātās vizualitātes mijiedarbības rezultāts. Attēls piedāvā iespēju priekšstatīt pašu lietu, ļaujot piemirst, ka priekšstatītais ir vien fantoms vai savā kodolā glabā neīstenību. Tieši šajā aspektā arī rodams attēla spēks, kas nav pārvarams semiotiski demitoloģizējošā iestatījumā, tas ir vienīgi apzināms, padarāms zināms. Līdzīgi kā ilūzijas gadījumā, tas, ka mēs zinām salauztā aera iluzoro raksturu, nelīdz mums to neuztvert kā tagadnīgu aera parādību. Tāpat attēla apziņā priekšstatītā fantoma, neīstenības apziņa neglābj mūs no tā kā īstena statīšanas. Bieži vien neviens no nekā nav arī jāglābj un šāda vēlme tikai aprobežo vērību pret dažādu attēlu apziņas niansēm, tāpat neievēro attēla izmantojuma potences, kas balstās tieši tā apziņas raksturā.

Turpinājumā mēģināšu pārformulēt attēla reprezentatīvo statusu. Attēls primāri prezentē lietu vai objektu. Tas, vai lietu, kas attēlā parādās, klasificēsim kā attēlobjektu vai pašu lietu, ir atkarīgs gan no attēla rakstura, gan arī apziņas intencionalitātes. Tajā pat laikā vēlos parādīt, ka bieži vien vai pat lielākoties mums attēla vērojumā pietiek ar pašu redzamo, tas neraisa nepieciešamību apzināties ko īstāku vai citu. Tas neizraisa apziņas kustību prom no primāri priekšstatītā, kā tas ir, piemēram, ceļazīmes gadījumā. Turklāt šāda palikšana pie priekšstatītā nenozīmē arī estētiska iestatījuma ieņemšanu attēla vērojumā. To var vadīt pavisam praktiskas – ikdienišķas, zinātniskas u.tml. intereses.

Atgādinot Vīzinga norādi, ka fenomenoloģiskā iestatījumā tiek strādāts ar atziņu, ka kāds uztver to, ko viņš tobrīd domā uztveram, mēģināšu pamatot attēla rādošo, nevis norādošo raksturu, to, ka, ja arī par attēlu var un noteiktos gadījumos ir

jārunā kā par re-prezentāciju, tad ar to drīzāk būtu jāsaprot nevis norādīšana, bet gan vēlreiz vai citādi rādīšana.

## **2.2. Palikt pie redzamā: tīri intencionāls priekšmets attēla fenomenā**

Šīs nodaļas ietvaros Romāna Ingardena formulēto tīri intencionālā priekšmeta jēdzienu vēlos paplašināt. Paplašinājums ļaus ar attēla jēdzienu aptvert daudz lielāku piemēru daudzveidību. Ar šo daudzveidību saistās arī attēlā priekšstatītā statīšanas daudzveidība, kuru izvērsīšu otrajā apakšnodaļā.

### **2.2.1. Priekšmeta tīrā intencionalitāte un neīstums: attēlobjekts un lieta**

Pievienojos Ingardena un Finka sniegtajai interpretācijai, ka attēla apziņa sevī glabā neīstumu (*Unwirklichkeit*). Tajā pat laikā šis neīstums nav identificējams ar eksistences noliegumu, ne arī neitralizēšanu Huserla lietotajā terminoloģijā. (Skat. arī (Sepp, 2010) Attēla apziņā priekšstatītais neparādās kā īstens, tādā ziņā, kāds parādās attēls kā fiziska lieta vai arī jebkura cita uztverē sastapta lieta. Tādēļ tas nav arī jāneitralizē. Attēla apziņas gadījumā apziņā jau ir ietverts, ka priekšstatīts tiek attēlā.

Turklāt neitralitātes modifikācija, saskaņā ar Huserlu, paredz, ka priekšmets tiek skatīts “kā tikai attēls” (*als blosses Bild*) (Husserl, 1950, S. 252), neitralitāte raksturo, piemēram, estētisku iestatījumu attiecībā pret apzināto. Tomēr bieži vien mēs attēlā redzamo neskatām “kā tikai attēlu”, mēs nevērojam tikai tā parādīšanos, par priekšmeta eksistenci vai neeksistenci neliekoties zinīs, bet gan kā īstenu, kur citur esošu. Kā Ginters Anders trāpīgi formulē:

“Kas [radio – KV] klausās futbola maču, to dara kā satraukts sekotājs, to domā kā īsteni notiekošu un neko nezina par mākslas “tā, it kā”.” (Anders, 1992, S. 131)

Ja arī Anders raksta par radio klausīšanos, šis labi teiktais novērojums raksturo arī noteiktu attēlu vērošanu, piemēram, futbola mača pārraidi televīzijā. Šādu apgalvojumu gan var pamatot vienīgi atziņa, ka noteiktos gadījumos attēlā apzināties pašas lietas, nevis to līdziniekus. Turklāt bieži vien vienīgais, kas mums ļauj uz attēlā redzamo nereaģēt kā īstenu, ir zināšanas, ka redzamais ir redzams attēlā. Iepriekšējās rindkopās “attēla kompetencei” pietuvojāmies no divām pusēm, no tādu attēlu apziņas, kuros nav grūti izšķirt attēla materialitāti, attēlobjektus u.tml. un no tādu, kuri pagēr apziņas treniņu, apziņu, ka priekšstatītais ir priekšstatītais vien attēlā. Galavārdu

tam, kāda ir fenomenoloģijas kompetence šā novērojuma skaidrošanā sniegšu daļas secinājumos un darbu noslēdzošajā daļā. Vispirms jānoskaidro šī priekšmeta raksturs.

Ingardena formulētais tīri intencionāla priekšmeta jēdziens ir parocīgs, jo ir pietiekami vispārīgs, lai sevī ietvertu to daudzveidību, kā attēlā priekšstatītais parādās, tāpat tas nav identificējams ne ar attēlobjekta, ne arī lietas jēdzieniem. Ingardena koncepts norāda arī uz primāru apziņas aktivitāti. Attēlā priekšstatītais ir tīri intencionāls, jo atkarīgs no apziņas, relatīvs pret apziņu. (Ingarden, 1929, S. 162) Uz attēlu neskatīsimies, tajā nebūs nekāda priekšmeta. Atšķirībā no fotopapīra, kinoekrāna, kuri apziņā parādās kā patstāvīgi eksistējoši, attēlā redzamais bez tā vērojuma nevar pastāvēt. Jāsaka gan, ka apgalvojums ir teorētisku pārdomu rezultāts vai filozofiskas refleksijas ieguvums un neraksturo attēla apziņu tās ierastajās norisēs. Respektīvi, retos gadījumos attēlā priekšstatīto apzināmies kā tīri intencionālu priekšmetu. No otras puses, Ingardena uzsvēruma ir būtisks – attēla apziņā ir iespējams pamanīt to, ka tās priekšstats ir vienīgi tās priekšstats, kam, atšķirībā no iztēles ciet acīm vai dienas sapņiem, piemīt jutekliski tverama, vizuāla viela, matērija. (Ingarden, 1962, S. 175, arī 182) Attēlā priekšstatītais tā, kā tas priekšstatījumā parādās, ir atkarīgs no apziņas. Vislabāk to saprast ir saistībā ar fiktīviem personāžiem, kuri nav nekā citādi pieejami kā literāros darbos vai attēlos. Tai pat laikā arī draugs, kāds tas parādās gleznā, fotogrāfijā vai video citādi šādi parādīties nevar, turklāt viņa parādīšanās attēlā, viņa būšana attēlā ir atkarīga no tā, vai attēls tiek vērots, vai draugs tajā tiek apzināts.

Tāpat Ingardens, sekodams savai literāra mākslasdarba koncepcijai, attēlu raksturo kā vienīgi shēmu, kuru apziņa interpretē. (Ingarden, 1962, S. 209) Atceroties darba otrajā daļā teikto, attēls, saskaņā ar Ingardenu, piedāvā skatu uz lietām un attēla gadījumā šis skats paliek shematisks, tajā ir iztrūkumi.

Piemēram, puantilisma glezna piedāvā skatu, kurš nav pabeigts, kurš nav tik pilnīgs kā lietas tiešā uztverē. Lai šādā gleznā priekšmetu priekšstatītu, mums tajā ir jāinvestē, mums tā ir jāinterpretē (ar interpretāciju saprotot apziņas intencionalitātes veikumu, nevis valodisku skaidrošanu). Arī daudz reālistiskāku attēlu gadījumā, attēls piedāvā vien attēlsīžeta redzamību – kustību (ja tie ir statiski attēli), attēloto būtņu emocijas, lietu vieliskums (piemēram, ūdens slapjums) ir vērotāja ziņā, tas attēlā ir jāieskata. Tieši tāpēc īstais mākslasdarbs saskaņā ar Ingardenu ir šis intencionālais priekšmets, attēla vērotāja veikums, nevis pati glezna.

Tajā pat laikā attēla shematiskuma pakāpes ir atšķirīgas (ko gan nenoliedz arī pats Ingardens). Piemēram, ogles zīmējums izteikti atšķiras no kinofilmas, tāpat – kinofilma no imersīva attēla. Pirmajā gadījumā vērotājam ir lielāka brīvība priekšmeta ieskatīšanā, otrajā – tā neredzēšana vai citāda redzēšana praktiski ir neiespējama, ja nenovēršamies vai neaizveram acis. Tāpēc vēlos piedāvāt tīri intencionālu priekšmetu skaidrot vai nu kā attēlobjektu (Huserls, Vīzings) vai lietu (Finks). Savukārt fantoma jēdzienu, kā jau vairākkārt tika uzsvērts, attiecināt uz priekšstatītās lietas neīstuma aktualizāciju attēla apziņā.

Kāpēc mums noder visi minētie jēdzieni un neizvēlamies vienu no tiem? Sākšu ar attēlobjektu. Vīzings izvēle nav nejauša, jo attēlobjekts pamatā ietver ļoti daudzveidīgu attēlu klāstu – no kartes, diagrammas, līdz pat filmai. Neteiksim taču, ka kartē redzami kvadrātiņi ir lietas, tādas kā krēsli, mājas, kentauri u.tml. Tai pat laikā karte nefunkcionē līdzīgi ceļazīmei vai vārdam. Mums ir svarīgi redzēt pašus kvadrātiņus, “mājas”, to savstarpējo saattiecinājumu, tā iegūstam priekšstatu par pilsētas “shēmu”. Tai pat laikā kartē redzamajiem kvadrātiņiem un līnijām ar zīmēm kopējs ir tas, ka to līdzība lietām ir ļoti nosacīta, saistība ir apgūšanas ceļā iegūta. Kartē redzami kvadrātiņi nav patstāvīgas lietas, bet gan pilda norādīšanas funkciju. (Kā jau norādīju iepriekš, ar patstāvību nedomāju neatkarību no apziņas intences, bet gan priekšmetu kā vienīgo apziņas mērķi.) Skatoties kartes kvadrātiņos, mēs neko vairāk par to apzīmētajām mājām neuzzināsim kā vien to atrašanās vietu. Karte pamatā ir funkcionāls attēls, palīgs, lai orientētos vidē.

Lieta savukārt jau ir attēlapziņā priekšstatīts, patstāvīgs priekšmets. Vinnijs Pūks, kentauris, baznīca impresionisma gleznā, draugs fotogrāfijā. Tas gan nenozīmē, ka šāds priekšmets nevar pildīt alegorijas vai simbola lomu, ka mēs to nevaram skatīt estētiskā iestatījumā, uzmanību pievērst tikai pašai parādībai, fenomenam, to nestatot ne kā esošu, ne neesošu. Tāpat kā prezidents re-prezentē, pārstāv valsti, arī Venēra re-prezentē mīlestību vai Rafaēla freskā redzamais sievietes stāvs – teoloģiju, nezaudējot savu patstāvību. Lietas lietiskums ir atkarīgs gan no attēla specifikas, gan arī apziņas intencionalitātes. Piemēram, arī zīmējumā, kurā attēlotais ir raksturots vien pāris līnijām, varam to priekšstatīt kā patstāvīgu lietu, tā savdabīgajā vizualitātē. Mēs mēdzam palikt pie tā, kas attēla apziņā parādās.

Vai, citādi izsakoties, attēla apziņā lieta tiek priekšstatīta līdzīgi nepastarpinātas uztveres priekšmetam. Attēla piedāvātā vizualitāte, pirmimpresija – apaudzēta daudzām un dažādajām transcendencēm. Tāpat kā pirmimpresija bez

priekšmeta jēgu konstituējošām transcendencēm ir nekas, arī attēlā priekšstatītais pats par sevi ir nekas.

Varētu jautāt, kādēļ nesekoju Edmunda Huserla 'ieskatīšanas' jēdziena lietojumam? Jo tas paredz divus apziņas priekšmetus – attēlobjektu un attēlsīžetu, kur viens tiek ieskatīts otrā, abiem savā ziņā apziņā paliekot aktuāliem. Lietas priekšstats attēla apziņā, manuprāt, drīzāk ir primārās, vizuālās parādības apaudzēšana ar tieši neuzskatāmo, kā arī simbolisku jēgu. Veroties attēlā, apzinām pašu tajā redzamo, apzinām to vai nu kā cilvēku starp citiem cilvēkiem, kādu plašāku jēgu pārstāvošu, simbolizējošu, nereālu, reālu utt. Bet visi šie priekšstatītā jēgas aspekti parādās pašā priekšmetā vai priekšmets, kas attēla apziņā parādās, sevī apvieno visus tā jēgas aspektus. Drauga fotogrāfijā ir iespējams priekšstatīt draugu tādu pašu iemeslu dēļ, kā no liela attāluma redzamu stāvu, kas mums tuvojas, mēdzam jau uztvert kā mums pazīstamu vai nē. Ne attēls, ne stāvs pie horizonta mums nepiedāvā ne tuvu piesātinātu juteklisko pamatu, un tomēr tas ir pietiekams, lai priekšmetu skatītu kā to un to. Tādēļ tīri intencionālu priekšmetu paplašinu arī uz tiem attēliem, kurus Ingardens pieskaitīja reprezentējošiem attēliem. Drauga fotogrāfija var funkcionēt kā zīme vai iztēles ierosinātājs, bet tā tai primāri nav jāfunkcionē. Attēlā tiek priekšstatīts pats draugs, nevis attēlsīžets, kas no reālā drauga atšķiras, kas to tikai reprezentē.

Šī konstatācija, manuprāt, uzrāda arī apziņas nosacītu brīvību dažādu priekšmetu priekšstatīšanā, kuru gan Huserls, gan Sartrs un Ingardens līdz galam nevēlējās atzīt. Gleznas vai fotogrāfijas statiskums netraucē sastingušajā veidolā priekšstatīt pašu cilvēku, turklāt 'paņemt' no šī priekšstata jaunus priekšmeta jēgas aspektus. Lieta attēlā un lieta pasaulē šajā ziņā ir mijiedarbības, ne pakārtotības attiecībās.

Lietas jēdziens, atšķirībā no attēlobjekta, norāda attēlā priekšstatītā sasaiti ar uztveres pasaulē sastopamajām lietām. Šo sasaiti gan vēlos uzsvērt kā līdzvērtīgu, ne pakārtotu, abpusēju, ne vienvirziena. Nošķīrums attēlobjektā un lietā jau uzrāda nošķīrumu atpazīstamajā un tajā, kas ir pārāk atšķirīgs, lai būtu lieta starp citām lietām. Tai pat laikā vēlos uzsvērt lietas veidošanās iespējas attēlā. Ja arī to lietiskums balstās jau pazīstamā atpazīšanā, attēli piedāvā citādas lietas nekā tās, kuras sastopam nepastarpinātā uztverē. Ar lietas jēdzienu vēlos arī uzsvērt attēlā priekšstatītā patstāvību, ka attēlā priekšstatītais, līdzvērtīgi lietām, kas parādās nepastarpinātā uztverē, piedalās atpazīstamā sfēras mainīšanā un paplašināšanā (ne obligāti



kvalitatīvā nozīmē). Vinnijs Pūks Sojuzmuļtfilm multfilmā ir tāds lācis, kādu nekur citur pieredzēt nav iespējams, tā vizuālā veidola, “ķermeņa valodas” savdabība vai raksturs ir patstāvīgs apziņas priekšmets, kas turpmāk Pūku var mums ļaut atpazīt, piemēram, kādā cilvēkā un nevis multfilmās personāžā meklēt pēc tāda lāča, kādu esam pieredzējuši zoodārzā.

Pamatatšķirība starp Vinniju Pūku un lāci zoodārzā ir tā, ka viens ir klātesošs vien vizuāli un, iespējams, arī audiāli, otrs – klātesošs īsteni. Protams, Pūks runā, kamēr zoodārza lācis vien rūc. Pūks galu galā arī ir tikai literārs personāžs vai, citādi sakot, fiktīvs tēls. Te nonākam pie nākamās apakšnodaļas tēmas – priekšmeta statīšanas veidu attēlā daudzveidības.

### **2.2.2. Priekšmeta statīšanas attēlā daudzveidība: no neklātesamības līdz esamībai kur citur**

Kaut Žans-Pols Sartrs kritizē Huserla transcendentālā ego ideju, viņa iztēles koncepciju raksturo izteikts egocentrisms. Iztēlē objekts ir dots kā man neklātesošs, man promesošs vai, attiecībā pret mani, neeksistējošs, neaizsniedzams, nepieejams. (Sartre, 2004, pp. 11f) Kā pats Sartrs izsakās, iztēli raksturo sava veida infantilisms – vēlme lietas pietuvināt, iegūt, ja arī tas ir pavisam neiespējami (Ibid., P. 125). Tāpat Sartra aprakstītā Pjēra apziņa fotogrāfijā ir trāpīgs noteiktu attēlu vērojuma apraksts. Man mēdz būt svarīgi ieraudzīt draugu tādu, kāds tas ir man, nevis, kādu to parāda atšķirīgi attēli, kādu es to jau zinu un pazīstu. Šādā vērojumā patiesi ir nesvarīga attēla ikreiz piedāvātā atšķirīgā vizualitāte. Tajā pat laikā es varu vēlēties un bieži vien arī vēlos ar attēlu palīdzību uzzināt ko jaunu par savu draugu, ieraudzīt to vēl neredzētā perspektīvā, atklāt citādāku viņa rakstura šķautni, man iepriekš nepamanītu vai nenozīmīgu.

Sartra skatījums ierobežo apziņas un attēla mijiedarbības brīvību, to, ka attēlapziņā priekšmets var tikt statīts kā kur citur esošs, citiem klātesošs vai nestatīts ne kā esošs, ne neesošs, vien neklātesošs, manifestēts savā fantoma raksturā. Tāpat Sartra interpretācija liedz skaidrojumu, kurā apziņa pāriet no viena statīšanas veida uz otru – ambivalence, spēle ar attēlā priekšstatītā eksistenci, kuru konstatē Ginters Anders. Realitātes šovā skatos eksistējošus notikumus, kas ar personāžiem notiek, tajā pat laikā apzinoties šādu raidījumu iestudētību un neīstumu. Tāpat popzvaigznes attēla gadījumā man ir svarīgs tā neīstums neklātesamības un īstums vizuālas uzskatāmības nozīmē vienlaikus. Tāpat tuvu cilvēku varu daudz mierīgāk apskatīt

attēlā, pārdomāt viņa raksturu, nekā esot klātienē un ar viņu runājot. Attēlā redzamais nav īstenībā tepat, tādēļ iepretim tam esmu drošā pozīcijā.

Tādējādi attēlapziņas kodolā esošais neīstums, priekšmeta fundamentālā neklātesamība var tikt modificēta salīdzinoši daudzveidīgi. Kā neklātesamība (man), neeksistence, promesamība man, esamība kur citur, vai arī esamība starp citiem, klātesamība citiem. Fotogrāfijā priekšstatītais draugs nav tādā pašā nozīmē neklātesošs, kādā ir kentauris. Te var atcerēties Bernharda Waldenfelsa iebildumu Sartram, ka Pjērs attēlā, saskaņā ar viņu, ir daudz tuvāks kentauram nekā Pjēram atmiņā. (Waldenfels, 1987, S. 78) Tajā pat laikā Sartram, manuprāt, ir taisnība, kad viņš runā par attēlā redzamā izrautību no pasaules, atsevišķos gadījumos tas tā arī ir, piemēram, pases fotogrāfijas vērojumā vai atsevišķu anime attēlu gadījumā. Vai kā Ingardens šādus attēlus raksturo – tiem trūkst literārās tēmas.

Varētu iebilst, ka Sartrs tēla neesamību skata kā fundamentālu iztēles pamataspektu. Tā arī ir. Tomēr šādā gadījumā ir grūti paskaidrot jo daudzu attēlu vērojumu, attēlapziņas intencionālo bagātību un iespējas. Gadījumus, kuros netiek izjustas ilgas pēc redzamā, tā promesamība ir neaktuāla, vēlama vai vienkārši atzīta. Es skatos videointerviju ar komponistu Filipu Glāsu (*Philip Glass*), jo vēlos viņu ieraudzīt, uzzināt, kā viņš izskatās, kā runājot žestikulē, kā mainās viņa mīmika, bagātināt vai mainīt priekšstatu par to, kāds man ir radies, klausoties viņa mūziku vai par viņu lasot. Vēlos pilnveidot savu Glāsa tēlu. Es patiesi vēlos padarīt Glāsu uzskatāmāku, savā ziņā sev padarīt tuvāku. Tajā pat laikā šī vēlme ieraudzīt nesaistās ar eksistences anihilizēšanu, bet gan, tieši pretēji, lielākas eksistences piešķiršanu manam Glāsa tēlam vai tā pārbaudīšanu. Es netiecos Glāsa attēlā redzēt vienīgi to, kāds Glāss ir man.<sup>89</sup> Tajā pat laikā es neizjūtu Glāsa promesamību attēlā kā trūkumu, ko savukārt izjūtu, skatoties uz savu lauku māju, kurā vēlos atkal nokļūt, izjūtu, kad runāju ar draugu videosarunā, bet gribu viņu pieredzēt klātienē. Vai vēl radikālāks piemērs, kuru analizē Rolāns Barts savā darbā “Camera lucida” – attēlā redzēt to, kas ir ne vien promisesošs, bet vairs nekad nepieredzams, kas ir bijis un pagājis. Eižena Ažē fotogrāfijās redzamo Parīzi nekad vairs nebūs iespējams pieredzēt. Turklāt, ne Glāss, ne lauku māja, ne draugs, ne arī 19. – 20.gs. mijas Parīze man neparādās kā fantomi, tie parādās kā esoši tur un tur, tad un tad. Attēla apziņā priekšstatītā neīstums

---

<sup>89</sup> Šī ir arī viena no fundamentālām atšķirībām starp iztēlošanos un noteiktu attēlu apziņu. Attēls piešķir redzamajam materialitāti, uzskatāmību, daudz konkrētāku, nekā tas ir iztēlē. Turklāt attēls savā materialitātē priekšmetu savā ziņā notver un ierobežo tā transformācijas variācijas.

paliek tās kodolā latents, neaktualizēts. Šajā ziņā Eižena Finka formulētā neīstuma izpratne ir vistuvākā tai, kuru šeit domāju. Neīstums, kas neizslēdz attēlapziņā priekšstatītā kā esoša statīšanu. Īstenība, kuras kodolā slēpjas neīstums. Neīstenuma kā neīstena vai ne pilnīga, vien vizuāla vai vizuāli audiāla klātesamība.

Starp citu, šāda apziņas brīvība iepretim tās priekšmetam nav iespējama vienīgi attēla apziņā, bet arī uztverē vai nepastarpinātā pasaules pieredzē. Kādu situāciju varam vienbrīd pieredzēt kā pilnīgi reālu, citkārt – kā ainu no kādas filmas vai teātra izrādes, kā uzvedumu, varam priekšmetu neitralizēt, apzināties neitralitātes, “tā, it kā” modifikācijā. Viens no izteiktiem piemēriem šajā ziņā ir ainavas vērojums, kurā novērtējam tās estētiskās kvalitātes, nevis, piemēram, fizisku būšanu tajā (piemēram, dzīvošanu mežonīgās ainavas apvidū vai, teiksim, negaisa, kas pie apvāršņa tuvojas, reālu pieredzi.)

Ja arī fenomenologs ‘ierokas’ apziņas dziļēs un izšķir dažādus slāņus, šiem slāņiem ir jā saglabā savs dziļums, nevis jāuzpeld dabiskā iestatījuma virspusē, kā tas notiek, piemēram, Sartra koncepcijā. Ja vien fenomenoloģiskais iestatījums netiek uzskatīts kā patiesas eksistences stāvoklis un naivā iestatījuma šķītuma pārvarēšana, ne vien metodoloģisks paņēmieni, lai izprastu to, kā šāds dabisks iestatījums ir iespējams. Pie šiem apsvērumiem atgriezīšos nākamās daļas pirmajā nodaļā.

Kā iepriekš mēģināju parādīt, attēlapziņā priekšstatītā priekšmeta neīstenuma ir viens no pamatnosacījumiem ne vien tā statīšanas veidu daudzveidībai, bet arī savdabībai. Atšķirībā no Huserla idejas par neitralitātes modifikāciju, kādā apziņā parādās attēlobjekts, tādējādi parādoties kā esamības vai neesamības neitrāls, vērots “tā, it kā” īstens vai neīstens, šī darba ietvaros ar neīstenību tiek saprasta attēlapziņā priekšstatītajam jau sākotnēji piemītošs raksturs, kas nav idents ar esamības vai eksistences atcelšanu vai kā neeksistējoša statīšanu. Tas ir attēlā priekšstatītajam pamatā piemītošais ‘vieglums’, ne pilnīga klātesamība, kas, atšķirībā no tieši uztvertas lietas, ļauj ar tā eksistenci spēlēties, atbrīvo no tās nopietnības vai atbildības pakāpes, kuru pagēr tieši uztvertais. Tāpēc attēlā priekšstatītais ir arī parocīgs estētiskam iestatījumam, bet ne tikai, ja ar šo iestatījumu saprot neitralitāti, pievēršanos vien parādībai. Attēls iedibina fundamentālu distanci, nepieskaramību, tajā pat laikā spēj arī pietuvināt, padarīt uzskatāmu (kā iepriekš aprakstītajā piemērā ar Filipu Glāsu). Tajā pat laikā nedrīkst no redzesloka izlaist fundamentālo atšķirību, kas raksturo mākslasdarba pieredzi un drauga priekšstatīšanu videosarunā. Tās ir dažādas priekšstatītā īstuma apziņas.

### 3. Līdzšinējā pētījuma rezultāti un pāreja uz nākamo darba daļu

Iepriekšējās daļas pamatzdevumos iekļāvās ieskicēt semiotikas pozīciju un pamatpieņēmumus attēla izpratnē, no tiem izrietošās konsekvences un samērojamību ar attēla apziņu, tādu, kādu katrs varam konstatēt, ikdienā vērojot dažāda veida attēlus. Daļā turpināju izstrādāt fenomenoloģijā formulētus jēdzienus, lai izskaidrotu attēla fenomenu, to, kāds tas ir un kādēļ tas ir tieši tāds. Tāpat centos parādīt dažus būtiskus aspektus, kuri netiek ievēroti semiotiskās pozīcijās, kuru neievērošana rada ievērojamas grūtības izskaidrot attēlu un tā uztveri un kuru ievērošana radītu nopietnas problēmas uz attēliem attiecināt zīmes pamatstruktūru. Šī konstatācija liek pārjautāt semiotikas un fenomenoloģijas saattiecinājumu, vietu kopējas attēla zinātnes kontekstā, tāpat prasa vēl pāris norādes pētījuma turpmākai virzībai.

#### 3.1. Attēla zinātne kā stingra zinātne?

20. un 21. gadsimtu mijā ir tapis ļoti apjomīgs, bilingvāls (vācu, angļu val.) četru sējumu pētījums vai, pareizāk sakot, līdz šim laikam paveiktā apkopojums “Semiotika. Dabas un kultūras zīmes teorētisko pamatu rokasgrāmata”. (Posner *et. al.*, 1997–2003) Darbs ievērojams ne vien tā vērienā, par kuru vēsta jau nosaukums, pētnieciskajā plašumā un pedantiskajā izstrādātībā, bet arī lielajā zinātnieku, to skaitā, reprezentablāko jomas speciālistu lokā, kas parakstījušies zem astoņām vienojošām pamattēzēm. Šī darba kontekstā interesanta ir pirmā tēze – semiotikas priekšmets.

“Semiotika ir zīmju zinātnes nozare. Tā tādējādi pēta visu notikumu, kuri ietver zīmes, struktūru un funkcijas: informācijas apstrādi mašīnās, metabolismu organismos, stimulu-reakciju procesus augos un dzīvniekos, augstāku radījumu uztveres un orientācijas aktivitātēs, primātu mijiedarbībā, komunikācijā starp cilvēkiem, sociālu institūciju rīcībās, un smalkos interpretācijas procesos, kas noris kompleksu likumdošanas, literatūras, mūzikas un mākslas zīmju sistēmu saprašanā.

Notikumi, kas ietver zīmes, tiek saukti par “zīmju procesiem” vai “semiozēm”. Tie noris vienīgi dzīvā dabā un augstāko dzīvnieku kultūrās. Dzīvo dabu veido visu organismu kopums, t.i., mērķtiecīgas sistēmas, kuru uzvedības veidi un ķermeņa formas ir piemērojušās no paaudzes paaudzē ar ģenētiskā koda palīdzību. Kultūru var uztvert kā organismu grupu, kuru uzvedības veidi ir piesaistīti noteiktai tradīcijai, t.i., iegūti apmācības ceļā un pēc radošas modificēšanas nodoti tālāk nākamajai paaudzei.

Divi pārraides tipi (iedzimtība un tradīcija) ir zīmju procesi un tas, kas tiek pārraidīts (zināšanas, attieksmes un prasmes artefaktu produkcijā un lietošanā), ir līdz zināmai pakāpei balstīts uz zīmēm.”<sup>90</sup>

Visam citētajā pasāžā ietvertajam un aptvertajam šeit nav iespējams ne izsekot, ne pievērsties. Teiktais ietver noteiktas konsekvences gan attiecībā uz pasaules, dzīvības, dabas, kultūras, gan arī visa minētā pētīšanas iespēju izpratni. Ar citātu vien vēlos apstiprināt iepriekš jau vairākkārt uzrādītās pretenzijas, kuras bieži vien no semiotiķu puses vēsmo vai tiek konkrēti izteiktas. Respektīvi, pretenzijas uz visaptverošu un universālu, turklāt fundamentālu zinātņi, kuras iespējās būs paskaidrot teju jebkuru notikumu un radības kustību, jo semioze ir novērojama no vienšūņiem līdz pat datortehnoloģiju procesiem, līdz ar to dzīvo dabu un augstāko dzīvnieku kultūru uzrādot kā evolucionāru, koherentu līniju, kuras kalngals ir tehnoloģija, kas savukārt atdarina dzīvības kodolā apslēpto pamatprincipu – semiozi. Semiotika šajā gadījumā nav saprotama kā metode, heuristisks paņēmiens, lai labāk saprastu noteiktas norises, procesus. Paņēmiens, kas nepretendē uz savdabīgas pasaules ainu, izpratnes postulēšanu, ontoloģiju. Šajā gadījumā līdz ar semiotikas pētījuma priekšmeta definēšanu, tiek definēta arī noteikta pasaules izpratne un ietverti nostiprināta dažādu zināšanu sfēru hierarhija.<sup>91</sup>

Turklāt semiotika pretendē izskaidrot, kas ir kas un kādēļ kaut kas funkcionē tā un ne citādi. Respektīvi, bieži vien noteikta pētniecības perspektīva, kura, pateicoties perspektīvismam, paver noteiktu aspektu, semiotikas kontekstā pārklājas ar primāro un vienīgo īsteno, zinātnisko veidu, kā skaidrot pasauli. Taisnības labad gan jāsaka, ka fenomenoloģiju, vismaz tās agrīnajā posmā, raksturo līdzvērtīgs vēriens un iedomība. Te varam atcerēties Huserla eseju “Filozofija kā stingra zinātne”, kurā fenomenoloģija tiek situēta kā pirmā zinātne, attiecībā pret kuru var strukturēties pārējās. (Husserl, 1965) Tāpat Eižens Finks savā fenomenoloģijas kritikas izvērtējumam veltītajā esejā fenomenoloģiju skata kā izziņas metodi, ar kuras palīdzību var nonākt pie patiesajiem pasaules pamatiem, tās sākuma. (Fink, 1966a) Tai pat laikā, kā iepriekš jau vairākkārt uzsvēru, noteiktā nozīmē fenomenoloģija tomēr var pretendēt uz fundamentālāko vai sākotnējāko zināšanu sfēru. Semiotika sāk

---

<sup>90</sup> Posner, R., Robering, K., Sebeok, A. T. (Eds) *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur/ Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1997. 1. Bd. S. 1.

<sup>91</sup> Kaut Umberto Eko semiotiku raksturo kā teorētisku modeli, kā tīklu, kas tiek izmests tās pētniecības laukā, lai to strukturētu un ļautu tajā rodamajiem objektiem runāt, tad tā nepaliek vienīgi modeļa robežās, bet gan uzstāda pretenzijas eksplicēt šo objektu funkcionēšanas patieso dabu. (Eco, 2002, S. 17)

ar pamatpostulātu, kas tās ietvaros tiek vienīgi pieslīpēts, bet ne pakļauts fundamentālām šaubām. Attēla zinātnes kontekstā semiotiķu pretenzijas labi apliecina iepriekš jau citētais Klauza Zaksa-Hombaha izteikums “[..] nošķīrums tēlainajā un valodiskajā apzīmēšanā varētu būt pavisam piemērots, kamēr kā priekšnoteikums tiek pieņemts zīmes jēdziens.” (Sachs-Hombach, 2001, S. 22)

Nav jābūt pārlieku tālredzīgam, lai saprastu, ka iepriekš citētais pētniecības priekšmeta definējums ir unificējošs un neaptveramu daudzveidību reducējošs uz ļoti abstrahētām, kā viensūņu ikdienā, tā grāmatas lasīšanā rodamām sakarībām, kur iedzimtība un tradīcija ir divi viena un tā paša procesa tipi. Patniecīgākais noslēpums un nevainīgākais rēgs no semiotikas kosmosa ir izsvēpēts. Varētu iebilst, ka citētā tēze ieskicē tikai kopējo pētnieciskās daudzveidības vadmotīvu. Tomēr kurš gan cits, ja ne semiotiķi, ir apzinājušies konteksta lomu atsevišķā elementa nozīmes noteiksmē.

Šī darba uzdevumos neiekļaujas izvērtēt semiotiskā projekta pamatotību un garu, projekta uzburtās pasaules ainas morālās, politiskās, akadēmiskās u.c. konsekvences. Tomēr iepriekšējā pētījuma viens no mērķiem bija parādīt semiotiskas pieejas reduktīvisma trūkumus un neuzmanību pret dažādu fenomenu savdabību. Savdabību, kas nepakļaujas vienam universālam likumam.

Ja runā par semiotikas un fenomenoloģijas vietu un lomu kopējā attēla zinātnē, tad tā noteikti nav fundamentāla, vienīgā un īstenā pamata nozīmē, kas kalpo par atskaites punktu visām pārējām zināšanu sfērām. Tās ieņem dažādas perspektīvas un pilda dažādas funkcijas, pievēršas dažādiem attēla, tā pieredzes aspektiem. Turklāt, vienīgi paliekot autonomas, tās var būt vispusēji auglīgas, viena otru papildinošas, precizējošas un mainošas. Semiotikas un fenomenoloģijas pārstāvju problēmas vienoties par attēla dabu, manuprāt, slēpjas pretenzijās uz zinātnisku monopolu, pirmatklājēja un saimnieka godu. Saimnieka, kam pārējās zināšanu sfēras pakalpo.

Fenomenoloģijas un arī citu filozofisku disciplīnu pretenzijas uz fundamentālas, sākotnējās izziņas sfēras statusu nav reduktīvas vai pakļaujošas attiecībā pret citām zināšanu sfērām. Filozofija tādējādi uzrāda savu lomu kopējā zinātņu laukā, kā to, kas izjautā jebkuru pamatpieņēmumu pamatus, sākumu, fundamentu. Fenomenoloģija savukārt pretendē arī uz primārāku izziņas sfēru, respektīvi, apziņai tieši doto. Tai pat laikā, fenomenoloģijai principiāli nepieejama paliek psihofizioloģijas sfēra, tāpat – vēsturiskā, kultūrsavdabības ass. Respektīvi, lai runātu par attēlu, to pieredzes izpratņu vēsturisko un kultūrkonteksta nosacīto savdabību, fenomenoloģiskā metode neizbēgami ir jāpamet un jālieto arī citas. Tas

pats attiecināms uz iepriekš jau minēto bērības vai sapņa fenomenoloģijas neiespējamību. Būtu aprobežoti neatzīt šo aspektu nozīmīgumu tēlainības izpratnē un negodīgi, pašas fenomenoloģijas izvirzītajiem principiem neatbilstoši – nepamanīt, ka šīs parādības ir ārpus tās metodiski nospraustās kompetences sfēras.<sup>92</sup>

### **3.2. Attēla fenomens: apziņas intencionalitāte un attēla matērija**

Šajā darba daļā mēģināju precizēt un izvērst iepriekšējā daļā gūtos rezultātus un atbildēt uz vēl neatbildētajiem jautājumiem. Pamatuzsvaru liku uz attēlu kā apziņas priekšmetu, nevis, lai attēla fenomenu reducētu uz apziņu, to skaidrotu kā vien apziņas konstituētu, radītu, bet gan lai labāk apjēgtu apziņas lomu attēla fenomenā, lomu, kas vairākos pētījumos netiek pamanīta, pamatuzmanību vēršot uz attēla, tā savdabības starp citām lietām pamatošanu. Fenomenoloģijas pievēršanās apziņai ļauj atbildēt uz daudzām neskaidrībām vai mīklām, kuru risinājums paliek nepilnīgs vai mākslīgs objektīvistiskās attēla teorijās, kurās attēls bieži vien tiek saistīts ar ilūziju vai izlikšanos, iedomāšanos.

Fenomenoloģijā, konstatējot apziņas intencionālo, uz priekšmetu vērsto raksturu, tās brīvību priekšmetu statīt un modificēt bieži vien pēc patikas, hierarhija starp iztēli un uztveri kļūst apšaubāma. Respektīvi, tas, ka apziņas dzīvē primārais un īstenais īstuma atskaites punkts ir uztvertais priekšmets vai pat tas, kādas lietas ir īstenībā. Tādēļ saskaņā ar objektīvistisku skaidrojumu, iztēlotais var būt vienīgi tēls, savā būtībā nepilnvērtīgāks priekšmets par uztveramu lietu. Ja apziņa šo tēlu priekšstata teju tikpat īstenu kā pasaulē esošas lietas, tad cilvēks vēl ir pakļauts mitoloģiskās apziņas māņiem un nav zinātnes apgaismots. No šādas objektīvistiskas pozīcijas raugoties, tas pats būtu sakāms par attēla apziņu. Attēlā nevar parādīties pati lieta, jo realitātē ir tikai attēls kā fiziska lieta un krāsu laukumu, līniju kopums. Redzēt attēlos lietas esam apguvuši kopš bērības un tas ir noteiktā kultūras kontekstā valdošs šķitums.

Šajā daļā mēģināju paskaidrot, kā attēla apziņa būtu pamatojama pašā apziņas raksturā, tās dabā un nav saistāma ar šķituma jēdzienu. Attēlā priekšstatīto priekšmetu drīzāk raksturo tā kodolā noglabāts neīstums. Tai pat laikā arī neīstums var maldināt, jo galu galā pats vārds saka īstenības noliegumu, kā īstenāka atcēlumu.

---

<sup>92</sup> Šajā ziņā pamācošs ir Sartra "Iztēlotā" strukturējums, kurā autors uzskatāmi nošķir fenomenoloģiski iegūstamas zināšanas no tām, kuru formulēšana atrodas psiholoģijas un citu dabaszinātņu kompetences sfērā. (Sartre, 2004)

Attēlā priekšstatītais patiesi bieži vien ir neīstenāks par nepastarpināti sastopamām lietām, tas ir fiktīvs vai vien iedomāts. Tomēr tikpat bieži neīstenumu marķē vienīgi ne pilnīga, vien vizuāla, audiāla klātesamība. Tas ir neīstenums kā ne pilnīgs īstenums. Un attēls ir tā robeža, kas attēlā priekšstatītajam neļauj ienākt īstenībā.

Tai pat laikā, kā jau iepriekš visa darba gaitā regulāri uzrādīju, attēla fenomenu ir neiespējami paskaidrot, koncentrējoties vienīgi uz apziņas intencionalitāti. Varam atcerēties un pārformulēt Sartra uzdoto jautājumu: ja jau apziņa tās priekšmeta konstituēšanā ir tik visspēcīga, tad kādēļ tomēr ir tā, ka ir uztvere un iztēle un ka vienos apstākļos noteiktas lietas tiek uztvertas, citos – iztēlotas, savukārt vēl citos – priekšstatītas attēlos? Turklāt nav tā, ka uztverto apziņa pēc brīvas gribas varētu priekšstatīt kā iztēlotu vai otrādi. Nav tā, ka jebkura lieta funkcionē kā attēls, ka jebkura lieta mums rāda kaut ko no tās atšķirīgu. Ja arī attēla apziņas konstituēšanās pamatā liekam konvenciju, mācīšanos, kas šādas atziņas radikālākajā variantā izslēdz jebkākus stabilus un no kultūras, vēsturiskā konteksta neatkarīgus nosacījumus, jautājums savā aktualitātē saglabājas: kādēļ kā attēlus apgūstam skatīt noteiktas lietas un ne citas?

Sartrs vērš uzmanību uz juteklisko datu, matērijas savdabību, kuru ikreiz apziņas intencionalitāte animē, apvelta ar noteiktu jēgu. Sartrs savu konstatāciju vismaz attiecībā uz attēla apziņu nav izvērsis pietiekami detalizēti. Tādēļ tās šķetināšanai pievēršamies darba nākamajā, noslēdzošajā daļā.



## IV. (RE)PREZENTĀCIJA: ATTĒLA MATERIALITĀTES FENOMENOLOĢIJAS SKICE

### 1. Attēlapziņas daudzslāņainības aktualizēšanās fenomenoloģiskā iestatījumā

Iesākt šo daļu vēlos ar nelielu atkāpi, vēlreizēju atgriešanos pie iepriekš jau dažādos aspektos pārdomātā, paraugoties nedaudz citādi. Runa būs par apziņas daudzslāņainību, citādi varētu teikt – apziņas struktūru, kas tiek tematizēta, detalizēti izšķirta fenomenoloģiskā pētījumā. Šādi atgriežos pie fenomenologa pozīcijas iepretim pētījuma priekšmetam, fenomenoloģiska iestatījuma. Pie jautājuma par pievēršanos lietām un kā tā būtu jāsaprot. Cik lielā mērā fenomenoloģiskā iestatījumā tiek atklāts dabiskas vai normālas, pētnieciskas refleksijas nepavadītas būšanas pamatnosacījumi? Vai varbūt fenomenoloģiskajā iestatījumā kā pētniecības priekšmetu modificējošā, Huserla gadījumā neitralizējot, Morisa Merlo-Pontī vai Pola Rikēra – no tā periodiski atkāpjoties, distancējoties, tiek iegūts citāds priekšmets? Šo jautājumu uzdošu ne tik daudz aiz vēlēšanās atkārtoti noskaidrot fenomenoloģijas uzticību sauklim “pie pašām lietām!”, bet gan paplašināt fenomenoloģijas potenciāla izvērtējumu. Manuprāt, tās auglība nav meklējama vienīgi nepieciešamībā apjēgt dabiskā iestatījuma pamatus, bet arī apziņu transformējošajā, apziņas dzīvi padziļinošajā raksturā.<sup>93</sup> Respektīvi, fenomenoloģiskā iestatījumā pati apziņa, mūsu gadījumā, attēla apziņa kļūst citāda, jo, kļūdamā reflektīvāka, uzmanīgāka pret tās niansēm, tā ir un paliek tā pati apziņa, kurai kurā fenomenologs pievēršas. Tai pat laikā šīm izmaiņām ir robežas, kuras nosprauž tas, kas ir vai nav novērojams un aprakstāms – pati apziņa, tās iespējas.

Jautājumi ir būtiski ne vien disertācijas uzstādījumam kopumā, bet arī attēla fenomena materialitātes analīzē, dažādu tās slāņu un aspektu izšķiršanā.

Kā darba pirmajā daļā jau parādīju, Huserla aprakstītais dabiskais iestatījums savā ziņā tiek konstatēts, jau atrodoties ceļā uz fenomenoloģisko iestatījumu. Finks to interpretē kā pārrāvumu, divas fundamentāli atšķirīgas, teju nekomunicējamās būšanas. Finka radikālo interpretāciju mīkstinājām, pievēršoties Merlo-Pontī un Rikēra redukcijas izpratnei, ar pirmo fenomenoloģijas metodisko soli saprotot

---

<sup>93</sup> Šādā aspektā fenomenoloģiju saistībā ar budisma meditācijas praksēm skata Natālija Deprāza, Francisko Varela un Pjērs Vermeršs. (Depraz, Varela, Vermersch, 2003)

periodisku atkāpšanos, distancēšanos pret ierasto apziņas dzīvi. Merlo-Pontī uzsvēra, ka ideja par nesatricināmas, visu apziņas lauku redzeslokā turošas, savā ziņā apziņas ikmirklīgajai būšanai ārējas pozīcijas iemantošanu ir ideālistisks konstrukts. Tai pat laikā distancēšanās, pētniecības priekšmeta turēšana atstatus ir nepieciešama, lai to ieraudzītu un spētu saprast. Distancēšanās savā ziņā ir cīņa ar ierasto apziņas dzīvi, cenšanās atgūt izbrīnu par to, kas sen vairs izbrīnu neraisa. Piemēram, Rikērs norāda uz atsvešinājumu, atrašanos prezences gūstā, kuru ir grūti pārvarēt ceļā viņpus sevis.

Fenomenoloģija ir centieni apzināties apziņu, reflektēt apziņas aktu tās norises brīdī, to notvert, lai cik neiespējami tas arī varētu būt. Sartrs uzsvēra, ka jebkuru apziņu pavada tētiska, bezpriekšmetiska pašapziņa, jebkura apziņa “sevi zina”. Ideja par apziņu, kas nereflektētā stāvoklī sevi neapzinātos, būtu pretrunīga. (Sartre, 2004, 12) Apziņas tētiskais aspekts savukārt padara iespējamu refleksiju, jo nav tā, ka tikai reflektīvajā aktā apziņa sevi atklāj. Apziņas tētiskais raksturs gan atšķiras no refleksijas. Pirmais ir tāds kā apziņas marķētājs, apziņas “zināšana”, ka te tā uztver, te iztēlojas, te atminas, tomēr tas neparedz apziņas akta kā apziņas akta priekšstatīšanu – uztverot, iztēlojoties mēs tāpat lielākoties uztveram, iztēlojamies priekšmetus, pasaulē esošas vai fiktīvas lietas, ideālus lielumus (skaitlis, jēdziens) utt., mēs tāpat lielākoties esam pie lietām, pasaulē. Refleksija savukārt pretendē tvert apziņu kā tās priekšmetu, padarīt to maksimāli uzskatāmu.

Reflektējošais, kas ieguvis apziņas, tās intencionālās vērstības izpratni pētījuma brīdī ir jau izmainījis ierasto lietu apzināšanos. Izmaiņas ievieš kaut vai jebkā kā apziņas priekšmeta apziņa: ka šī priekšmeta jēgā lielas investīcijas sniedz apziņa un ne vien tas, kāds šis priekšmets ir pasaulē, pats par sevi. Turklāt, šādā tvērumā arī var pilnīgāk apjēgt apziņas un tās priekšmetu ciešo savijumu, kur apziņa lielākoties nav tā, kas izvēlas priekšstatīt, priekšstatīt tā un ne citādi. Kā Merlo-Pontī raksta, tad uztveres laukā lietas sacenšas par skatienu (Merleau-Ponty, 1973, p. 52). Fenomenoloģisks pētījums atsedz priekšmeta ieaustību daudzveidīgās intencionalitātēs, tāpat apziņas ieaustību dažādos priekšmetiskumos. Tādējādi fenomenoloģija ir centieni pārvarēt vai vismaz periodiski distancēties, no apziņas primārās būšanas pasaulē, bezrūpīgas būšanas starp lietām. Līdz ar to nav iespējams pilnībā runāt par kādu normālu, refleksijas neiztraucētu attēla apziņu, jo, ja vien pētnieks ir pievērsies fenomenoloģiskai izziņai, apziņa un pasaule jau kļuvusi par brīnumu. Tādēļ kādas normālas, dabiskas būšanas konstatācija ir konstatācija *post factum*.

Piemēram, Huserla aprakstītais konflikts attēlobjekta konstitūcijā par šķitumu un tā sasaistē ar attēlsīžetu ir fenomenoloģiskas redukcijas ieguvums. Lielākoties normāls attēlu vērojums ir ‘viegls’, ja neņemam vērā mākslas attēlu vērojumu, kas bieži vien jau paredz interpretācijas darbu, uzdevumu vērotājam.

Var pajautāt no citas puses – kāda gan ir attēla normāla apziņa? Vai Rolāna Barta aprakstītā fotogrāfijas pieredze darbā “Camera lucida” ir dabiska vai fenomenoloģiska iestatījuma ieguvums? Vai normāla attēla apziņa drīzāk ir tā, kuru konstatējis Ginters Anderss? Šeit fenomenoloģisku iestatījumu tveru brīvāk, nekā to izprata Huserls, kā apzinātu attēla apziņas tvērumu un tās aspektu intensīvu, apzinīgu pārdzīvojumu. Šī intensitāte arī ir viena no pirmajām izmaiņām, kuru attēla apziņā ienes fenomenoloģija, kaut tā nav fenomenoloģijas priekšrocība (to var veikt arī mākslasdarbs vai citas filozofijas tradīcijas ietvaros).

Attēla apziņas atšķirīgie momenti, arī tie, kas attiecas uz tā materialitātes veidiem, ir fenomenoloģiskā iestatījumā iegūti un lielākoties pirms tam netematizēti, nav notverti un padarīti uzskatāmi. Līdz ar to fenomenoloģiska attēla apziņas pētniecība ne vien atklāj jau esošas apziņas struktūras, bet arī paver tās potences un iespējas. Attēla apziņa fenomenoloģiskā iestatījumā kļūst eksperimentējoša un iemanto zināmu brīvību iepretim tās priekšmetam. To apliecina kaut vai dažādo fenomenologu dažādie attēla apziņas skaidrojumi.

Var atcerēties Huserla un Vīzinga attēlobjekta jēdzienu, kas paredz, ka attēlā nav iespējams priekšstatīt pašu lietu tieši tādēļ, ka attēlā priekšstatīto marķē fundamentāla neīstenība. Pati lieta īstenā nozīmē prezenta, tagadnīga var parādīties tikai tiešā tās uztverē. Gan Huserla, gan Vīzinga attēla apziņas skaidrojumiem ir kas kopējs ar Ernsta Gombriha un semiotiķu pieejām, kurās attēls tiek traktēts kā ilūziju raisošs. Primārās nozīmes piešķiršana attēlobjektam vai attēla kā perfekta fantoma raksturošana savā ziņā diskvalificē attēla apziņas naivumu, kurā priekšstatīta šķietami tiek pati lieta, turklāt kā īstena, esoša, kurā miniatūras figūriņas vai priekšstatītā nepakļautība fizikas likumiem ir kas svešs vai neaktuāls, bieži vien apziņas ignorēts. Šo aspektu atzīst Sartrs, ļaujoties gan citai galējībai – eksistences fundamentālajai anihilizācijai iztēlē, iztēlotā neesamība no šo apziņas aktu fundamentāli raksturojoša aspekta kļūst par visas apziņas dzīves aktuālu momentu un ierobežo tās iespējamo brīvību. Ja Huserla un Vīzinga pieeju raksturo neuzticība attēla apziņai vai izteikta piesardzība tās analīzē, tās maģiskuma demitoloģizēšana iepretim tieši uztvertu lietu īstumam, tad Sartrs neīstenības latenci attēlapziņā demonstrē kā jebkura apziņas akta

aktuālu momentu. Un šī neīstenība savu anihilizējošo spēku arī iegūst, pateicoties savdabīgai tās piesaistei uztverto lietu īstumam.

Darbā skatītie piemēri liecina par fenomenoloģijas ieguvumu ietekmi uz lietām, pie kurām pašām ir jānonāk. Atklājot apziņas struktūru tās daudzslāņainībā, pasaule vairs nav tāda, kāda bijusi iepriekš. Tas savukārt liek pārjautāt arī fenomenoloģijas iespējas notvert un skaidrot tās pētījuma priekšmetu. Iespējams, dabiskais iestatījums vai normāla attēla apziņa kā pētījuma primārais mērķis ir jāatmet kā nerasniedzams stāvoklis.

Te gan var atcerēties Merlo-Pontī iebildi Huserla redukcijas izpratnei – lai kā mēs censtos izkļūt no netematizētas būšanas pasaulē valgiem, to pilnībā veikt nav iespējams. Kaut vai kā nupat redzējām, jebkura doma par apziņu jau balstās šajā netematizētajā, dabiskajā vai normālajā būšanā. Jebkura doma, kuras priekšmets ir apziņa ir nerefektēta. Ja arī fenomenoloģija ne vien tver konstatētās attēla apziņas struktūras, bet uzrāda arī tās potenciālo daudzveidību, ienes iepriekš svešus vai nepamanītus aspektus, kas savukārt jau izmaina attēla apziņu, ierastā būšana netiek pārvarēta un pret to iemantota pilnīgi citāda, pārvaldoša un visu pārskatoša pozīcija. Attēls vēl arvien parādās kā attēls un šajā gadījumā mēdz būt līdzīgi kā ar ilūziju – zināšanas, piemēram, par attēla fantoma raksturu neliedz apziņai priekšstatīto ik pa laikam vai lielākoties statīt kā patstāvīgu lietu, esošu kādā fiktīvā pasaulē vai arī kur citur un šī statīšana nav identa ilūzijas nepārvaramībai. Attēlā priekšstatītā uzdošanos par īstenu kā klātesošu liedz attēla iedibinātā distance, starpniecība, tā nospraustā robeža starp šejieni un citurieni, kas ir šejienei neklātesoša. Atšķirībā no ilūzijas vai spoka, šī robeža ir daudz nepārprotamāka, attēlā priekšstatītais ir pilnībā neklātesošs un neparādās, kā iekļāvies šejienes kopsakarībās.

Fenomenoloģiska pieeja aktualizē attēlapziņas daudzslāņainību, atmodina to izbrīnā, atgriežas pie apziņas notikuma kā brīnuma, kā neskaidra un noslēpumaina, kas nepakļaujas vienam, formulētam modelim vai ikreiz no tā izvairās. Tieši attēlā priekšstatītā prezenes, neklātesošā tuvuma, uzskatāmības atzišana atgriež tam tā sākotnējo maģiju, kas uzstājīgi par sevi atgādina arī objektīvistisku pieņēmumu apbruņotam un trenētam prātam. Fenomenoloģiska pieeja ļauj lietai parādīties tā, kā tā ikreiz parādās, turklāt parāda attēla apziņas brīvības iespējas tās priekšmeta priekšstatīšanā. Piemēram, Maksa Klingera skulptūra “Salome” parādās kā dažādu toņu un krāsu marmora veidota, inkrustētām tumšām acīm. Tieši noteikto materiālu izvēle un sintēze padara to tik iespaidīgu, skatienu tik caururbjošu un pārāku.

Skulptūra parādās savā materialitātē, marmors ir tās ķermenis, ne cilvēka miesa, un šajā brīdī būtu dīvaini skulptūru pamest pie Salomes kā kustīga, ikdienišķa cilvēka no miesas un asinīm, tā pazaudējot tās majestātiskumu. Skulptūra kā līdzinieks vai reprezentants jau ir papildus apziņas vai zināšanu ieguvums, kuru nākas atgādināt vērojumam, kas paliek pie paša priekšstatītā.

Tas pats ir attiecināms uz drauga fotogrāfiju, kurā tas parādās dziļdomīgā pozā, rakursā, kurā izskatās īpaši labi, fotofilmas piedāvātajā krāsojumā un kadra tvertajā gaismēnā, asuma dziļumā vai miglainumā u.tml., vielā, kuru attēls draugam ir piešķīris. Sartrs teiktu, ka šādā attēlā es sastopu draugu tādu, kāds tas man ir. Bet vai tas man ir tikai šāds? Vai arī vienīgi attēls to parāda tieši šādu? Arī šoreiz ne vienmēr ir adekvāti draugu iztēloties kustīgu, runājošu šo un to u.tml. Attēlā priekšstatītais bieži ir svarīgs tieši tāds, kāds tas parādās, savā statiskumā, kadrējumā, savdabīgajā krāsas un gaismēnu vielā.

Iepriekšējās pārdomas varētu rezumēt sekojoši. Fenomenoloģijas pieejas priekšrocība – atsegt apziņu tās struktūras detalizētībā –, mēdz izrādīties arī par tās slazdu. Vai nu apziņas dzīlēs atrastais tiek uzņemts tās virspusē, vispārināts, vai arī noteikti priekšspriedumi (piemēram, par uztveres primaritāti vai visu citu apziņas aktu paraugu) izvairās no izjautāšanas un paliek netematizēti. Tas gan arī apliecina fenomenologa ierobežotību un perspektīvismu, kas nemazina fenomenoloģiskā projekta pretenziju uz pamatīgumu un radikalitāti pamatotību vai, citādi sakot, tas nemazina fenomenologa atbildību. Tāpat, ja arī fenomenoloģijas ietvaros tiek atklāts kas iepriekš neaktualizēts, apziņas dzīvei svešs. Līdzīgi semiotiķiem, kas apgalvo, ka attēls īstenībā reprezentē, nevis tajā patiesi ir redzamas lietas, fenomenologs cenšas uzrādīt šīs attēlu vērošanas ikdienā pašsaprotamības saknes. Tai pat laikā, atšķirībā no semiotiķiem, kuru atklājumi bieži vien runā pretim tam, ko mums māca apziņa, fenomenologi attēla fenomenam paliek uzticīgi un īsteno viņpus tā nemeklē.

## 2. Attēla materialitāte: ķermenis, virsma un viela

Darba otrajā daļā jau redzējām, kā virzībā no Huserla līdz Finkam arvien vairāk tiek atzīta attēla materialitātes loma attēla apziņas analīzē. Ja Huserls tomēr lielāko tiesu uzmanības pievērš apziņas intencionalitātes, priekšmeta jēgu konstituējošajiem aspektiem, tad Sartrs jau konkrēti uzrāda, ka ar to nav pietiekami, lai paskaidrotu dažādu apziņas aktu atšķirību un kādēļ tie tādi pastāv. Tomēr, ja arī Sartrs konstatē materialitātes nozīmību dažādu iztēles aktu, kuros iekļaujas attēla apziņa, atšķirībā, matērija viņam paliek analoga statusā, tas, ko iztēles intencionalitāte animē. Vismaz attēla apziņas analīzē Sartrs neizstrādā skrupulozāku materialitātes izpratni.

Ingardens jau sper soli tālāk, norādot uz attēlu kā skata rekonstrukciju, kas balstās attēla materialitātes savdabībā. Tai pat laikā, līdzīgi Huserlam un Sartram, arī Ingardena primārās intereses saistās ar vispārīgāku problēmu, tīri intencionālu priekšmetu, turklāt pamatīgāku šīs problēmas analīzi fenomenologs veic, pievēršoties literāram darbam. Savukārt Finka attēla apziņas koncepcijā attēla materialitātei jau tiek piešķirta izšķiroša loma. Ja arī Sartrs un Ingardens kritizē Huserlu par visa atvedināšanu uz apziņas sfēru, viņi paliek fenomenoloģijas dibinātājam uzticīgi, primāro nozīmi attēla apziņā piešķirot apziņas intencionalitātei. Finks savukārt, runājot par attēlu kā fiziskās lietas un attēlpasaules vienību, materialitāti izvirza centrā. Viņa pētījums gan paliek nepabeigts.

Tādēļ šajā darba nodaļā sniegšu detalizētāku attēla materialitātes analīzi, uzrādot tās daudzveidības nozīmību attēlu apziņu daudzveidībā, materialitāti uzsverot kā līdzvērtīgu “spēlētāju” apziņas intencionalitātei attēla fenomena struktūrā. Šajā daļā attēla materialitāti problematizēšu divējādi. Pirmkārt, attēla aspektu un veidu izšķiršanai, lai notvertu dažādu attēlu savdabību. Otrkārt, jau konkrētāk pievērsīšos materialitātes lomai attēla fenomenā. Piemēram, jautājumam, kas pamato atšķirību starp attēlobjekta un lietas priekšstatīšanu attēlā? Kāda ir attēla materialitātes loma attēla savdabības, tā tapšanas laika vēsturiskā nozīmē, tehnikas noteiksmē? Piemēram, fotoreālistiskas gleznas un fotogrāfijas atšķirību lielākoties noteiks tieši to savdabīgā materialitāte.

Līdzīgi problēmām, kas rodas, mēģinot saskaņot attēla jēdzienu ar pasaulē sastopamo lietu daudzveidību, kuras varētu jēdzienam atbilst, arī attēla materialitāte ir izprotama dažādos aspektos. Kas ir ķermeniskais, materiālais attēlā, attēlošanā?<sup>94</sup>

Itin parocīga būtu atbilde, kas norādītu uz attēlošanas tehnoloģiju, tehniku vai aparātu. Piemēram, kameru, projektoru un ekrānu fotogrāfijas, filmas, video, vizuālas projekcijas gadījumā utt. Tādējādi ar attēla materialitāti būtu saprotama fiziska lieta (*Ding*), tāda kā galds, krēsls, dators u.tml. Šāda materialitātes izpratne iekļaujas kino un mediju teorētiķes Vivianas Sobčakas lietotajā jēdzienā ‘kino ķermenis’ (*Film’s body*). Sobčaka savā pētījumā “Acs adresāts: filmas pieredzes fenomenoloģija”, balstoties Morisa Merlo-Pontī eksistenciālajā fenomenoloģijā, lielu uzmanību velta filmas kā tās vērotāja un veidotāja vizuālās pieredzes sastapšanās analīzei. Detalizēti tiek skatīta arī filmas materiālā substance vai filmas ķermenis, kas, Sobčaka uzsver, netiek saprasts metaforiski, bet pavisam tieši (Sobchack, 1992, p. 162).

Ar filmas ķermeni Sobčaka saprot tās tehnoloģisko pamatu – kameru, projektoru, ekrānu. Tādējādi lielākoties filmas vērojumā tās ķermenis paliek latents, neaktualizēts, bet ne pilnībā neaktuāls, tas ir nozīmīgs vai nepieciešams filmas uztveres nosacījums. Kamera, tās iespējas pašā filmā nav redzamas, bet veido filmas vizualitātes specifiku. Tāpat ekrāns skatītāju nošķir no filmas kā savdabīgas (filmā veidotāja) vizuālās pieredzes iemiesojuma.

Sobčakas veiktā analīze ir rosinoša un nozīmīga, šoreiz gan to piesaucu, lai drīzāk uzrādītu atšķirīgu attēla materialitātes izpratnes spektru, kas ir svarīgs šī darba ietvaros. Tas gan nav pretrunā ar Sobčakas pieeju.

Sobčakas darbs aktualizē iepriekš uzdoto jautājumu par fenomenologa veiktās analīzes priekšmetu un tā saistību ar dabisku iestatījumu vai kādu normālu attēla vērojumu. Sobčaka pamatā analizē kino lietpratēja pieredzi, kurā vērtība tiek pievērsta filmai kā projektora projicētam attēlam uz ekrāna, kā skata perspektīvai, kuru nodrošina kinokamera, kinozālei, kurā sēž kino vērotājs, līdz ar to būdams pavisam

---

<sup>94</sup> Ķermeņa un attēla saistība šo jēdzienu dažādos aspektos un izpratnēs ir tēma, kurai tiek pievērsta arvien lielāka uzmanība. Savukārt plašāku tematikas pārskatu savā attēlteorijas ievadā sniedz vācu mediju teorētiķis Martins Šulcs (Schultz, 2005). Šulca uzmanības centrā ir gan cilvēka kā ķermeniskas, miesiskas būtnes mijiedarbība ar medijiem kā attēlu ķermeņiem, ķermeņa loma iekšējo un ārējo attēlu mijiedarbībā, ķermeņa un attēla, to mijiedarbības antropoloģija utt. Disertācijā ķermeņa jēdzienu lietoju stipri vien šaurākā un nepretenciozākā nozīmē – kā vienu no attēla materialitātes tvērumiem. Tādējādi gan neatsaucos uz antropoloģisku attēla, attēlošanas vēstures skaidrojumu, ne arī ķermeņa vai miesas lomu filozofijā, pat ne fenomenoloģiskās teorijās. Šis ir kārtējais, nepieciešamais ierobežojums pētījuma tematiskās līnijas noturēšanai, kaut nenoliedzu minēto tematisko aspektu lomu attēla, attēlošanas, pat attēla apziņas izpratnē.

nošķirts no attēlā redzamās pasaules u.tml. Varētu iebilst, ka minētais kino lietpratības kontekstā ir pirmie burti ābecē, tomēr, manuprāt, šie aspekti attēla apziņā var iekļauties, bet ne obligāti, t.i., lielākoties neiekļaujas. Katrā ziņā kamera vai, piemēram, grafikas gadījumā – tās radīšanas tehnoloģija nav nepieciešams nosacījums, lai grafiku apzinātos kā grafiku, fotogrāfiju – kā fotogrāfiju, filmu – kā filmu u.tml. Nenoliedzu skatupunkta nozīmi dažādos attēlu veidos, to, ka filma bieži vien piedāvā tās autora vai subjekta skatu uz attēlā redzamajām reālijām, to pārdzīvojumu. Tomēr gan fotogrāfiju, gan filmu no to vērotāja pozīcijām var skatīties, neapzinoties ne to perspektīvismu, ne arī autorību (piemēram, filmā par pamesto uz vientuļas salas taču atskārta, ka kāds to visu filmējis un režisējis ir reta un konkrētās filmas vērojumam nepiemērota). Skaidrs, ka gan fotogrāfijas, gan filmas specifiku to apziņā veido noteikta izpratne par attēla un realitātes attiecībām – reāla vai spēlēta notikuma kadrs, norises fragments u.tml., tai pat laikā šī kompetence var palikt visai nenoteikta vai savukārt citu attēla aspektu noteikta.

Sobčaka pievēršas plašam tematiskajam lokam, bez kura attēla izpratne paliek nepilnīga. Vērotāja ķermeniskā pozicionēšanās iepretim attēlam, viņa (afektīvā) reakcija uz redzamo, attēls kā vizuālas pasaules pieredzes iemiesojums, dažādu skatu punktu saspēle ir gan attēla apziņu konstituējoši, gan arī tās potenciālu uzrādoši aspekti. Disertācijas ietvaros gan pievērsos abstrahētākam tematiskajam lokam – attēla materialitātei tik lielā mērā, cik tā apziņā parādās, kādas specifiskas zināšanas par attēla tapšanas savdabību, tā tehnoloģiskajiem nosacījumiem paturot perifērijā un to nepieciešama nosacījuma statusu drīzāk izjautājot un uzreiz nepieņemot par attēla tā savdabībā apziņu konstituējošu. Gan filmu, gan fotogrāfiju neesam sastapuši, neko nezinot par to tapšanas specifiku, tehnoloģiskajiem nosacījumiem. Tomēr, manuprāt, šie nosacījumi ikreizējā attēlu apziņā ir ne vien latentī, bet bieži vien pavisam neaktuāli. Piemēram, mēdzam taču vērot multfilmas, neņemot vērā, ka kāds tās ir zīmējis, montējis utt. Tāpat, multfilmu atpazīstam, to ieraugot, bez izteikuma “tā ir multfilma” pavadījuma. Tai pat laikā neapšaubāmi vērojam multfilmu, nevis gleznu, grafiku, ogle zīmējumu, dokumentālu kinofilmu. Bez multfilmas vizualitātes, vizuālās vielas savdabības nebūtu iespējams to atpazīt kā multfilmu.

Attēla materialitāti šajā darbā vēlos skatīt daļēji abstrahēti no to tapšanas nosacījumiem ne vien tādēļ, ka tie, manuprāt, nav vienīgie un bieži vien pat ne paši būtiskākie nepieciešamie dažādu attēlu apziņas nosacījumi, bet drīzāk tādēļ, ka aspekti, kuriem pievērsīšos, ir pietiekami plašs tematiskais loks, lai viena pētījuma



ietvaros pie tiem arī paliktu. Tādēļ šādu ierobežojumu nevajadzētu tvert kā opozīciju citiem tematikas problematizējumiem (piemēram, Sobčakas) vai pareizākas interpretācijas piedāvājumu. Šādi ievēroju darba apjoma ierobežojumus, kā arī pievērsos to aspektu izstrādei, kurai, manuprāt, līdz šim attēla pētījumos ir pievērsti mazāk uzmanības.

Par attēla materialitāti runāšu trīs nozīmēs – kā attēla ķermeni, virsmu un attēlā redzamā vielu. Visi šie trīs aspekti ir savstarpēji cieši saistīti un tomēr nošķirami. Pastāv attēli, kuros ķermenis, virsma un viela ir identī (piemēram, skulptūras, instalācijas, pieminekļi). Šo attēlu gadījumā ir teju neiespējami nošķirt attēla ķermeni no attēla apziņā priekšstatītā priekšmeta. Attēls ir tas pats priekšmets, kas tiek priekšstatīts attēla apziņā. T.i., skulptūrā netiek ieskatīts no tās atšķirīgs priekšmets, tai pat laikā tā netiek arī skatīta kā akmens gabals vai kas līdzīgs lauka malā sastaptam akmenim.

Pastāv arī attēli, kuros minētie aspekti jau ir nošķirami, piemēram, fotogrāfijas, grafikas, plakāta u.tml. gadījumos. Ar ķermeni visos šajos gadījumos saprotu ierāmētu audekla gabalu vai papīru, lietu, kura tiek pārnēsāta, kura ir smaga vai viegla u.tml., savukārt attēla virsma ir tā attēla daļa, kura Finka formulētajā nozīmē pārklājas ar attēlā redzamo, gleznas gadījumā – krāsām klātais audekls, fotogrāfijas – apdrukātais papīrs u.tml. Virsmai piemīt viela, kuru tā daļa ar attēlā redzamo. Un tieši tādēļ, ka šī viela tiek dalīta, ir nošķirama virsma no attēlā redzamā vielas.<sup>95</sup> Venēras gleznas gadījumā krāsas ir gan attēla virsmas, gan arī Venēras kā attēlā priekšstatītā priekšmeta viela. Šajos gadījumos nošķirums ķermenī un virsmā ir būtisks, jo notver attiecīgo attēlu “loga” raksturu, tāpat dubulto priekšmetiskumu, kas to apziņā paliek aktuāls. Ka vienā lietā tiek redzēta cita, no tās atšķirīga.

---

<sup>95</sup> Austriešu filozofs Ingo Cehners attiecībā uz Finka koncepciju norāda, ka šāda dalīšanās liek apšaubīt Finka ideju par attēlapziņu kā nesēja un attēlpasaules vienota fakta priekšstatu, ka būtu jārunā par diviem nošķirti attēlapziņas uztvērumiem, līdzīgi kā Huserla koncepcijas gadījumā. (Zechner, 2000, S. 77) Finka attēlapziņas koncepcijā gan attēlpasaules priekšstatā vienlaikus parādās tās nesējs. Kā jau pirmajā darba daļā konstatējām, Finka attēlapziņas koncepcija ir palikusi neizstrādāta, tādēļ varam vien minēt, kā filozofs būtu skaidrojis šīs vienības apziņu. Tajā pat laikā vielas jēdziens šādu skaidrojuma iespēju, manuprāt, sniedz. Skatoties uz Klingera skulptūru, es to redzu kā varenu sievieti, kuras vielu veido marmora plankumainums, inkrustēto acu tumšums u.tml. Es varu pievērsties pašai skulptūras virsmai, piemēram, kā restaurators, ieraudzīt plaisas tajā u.tml. Tajā pat laikā es varu skatīties uz skulptūru kā attēllietu.

Pastāv gan arī attēli, kuru virsma ir jau pavisam neaktuāla, piemēram kinofilmas gadījumā,<sup>96</sup> kā arī tādi attēli, kuriem nepiemīt ne ķermenis, ne virsma – imersīvi attēli. To attēla raksturu atgādina vairs vien vielas savdabība. Neskatoties uz to, ka imersīvos attēlos zūd uzskatāms nošķirums starp pasauli, kurā atrodas vērotājs, un attēl pasauli, šo atšķirību atgādina attēla kā tīras parādības, vien apziņas intencionāla priekšmeta viela. Tas, ka šī parādība ir nepieskarama vai arī savā ziņā nabadzīga – tā nav sasmaržojama, nav sajūtama tās fiziskā pretestība, šajā pasaulē visas lietas ir nemateriālas, vien mentālas, tāpat tām piemīt savdabīga, no šīs pasaules atšķirīga redzamība.

Attēla materialitātei bieži vien tiek piešķirta vien estētiska vērtība (piemēram, Ingardena koncepcijā) vai arī tā tiek traktēta pakārtoti apziņas priekšmeta identitātei (Gadamera un Bēma interpretācijās), tā ikreizējai tāpatībai. Estētiskajā iestatījumā pievēršamies attēlojumam, tā kvalitātēm, vai tas tiktu traktēts kā attēla virsmas faktūra, gaismēnu ritms u.tml., attēlobjekta izskats, veidols, kur pats attēlā priekšstatītais priekšmets nav svarīgs. Vai arī attēls tiek skaidrots kā caurspīdīgs un tā vizualitāte pakārtota ceļam pie paša redzamā. Tajā pat laikā attēla materialitātes, vielas nozīme spilgti parādās, piemēram, multfilmu gadījumā, kur redzamais bieži vien ir svarīgs tieši tādā izskatā un veidolā, kāds tas parādās. Šajā gadījumā nav runa ne par estētisku iestatījumu, kurā tiktu abstrahēta vien parādība, ne arī apziņas vērstība uz kādu reālu lietu. Pīle multfilmā ir svarīga savā veidolā un tās vērojumā meklēt pēc salīdzinājuma, pieredzē sastaptas, reālas pīles būtu neiedzīgi. Respektīvi, multfilmas un reāla pīle ir divas patstāvīgas būtnes, starp kurām pastāv līdzība, nevis viena ir pakārtota otrai kā līdzinieks. Tas pats ir attiecināms uz attēliem, kuros redzamas lietas no šīs pasaules. 19. gadsimta Parīzes priekšstata veidošanā attēlu piedāvātajai redzamībai, tās vielai ir fundamentāla loma. Šādā attēlā redzamais ir svarīgs tieši tajā materialitātē, vieliskumā, kādā tas parādās. Vai novērojumu apvēršot otrādi, 19. gadsimta Parīze mums parādās tādā vieliskumā, kādi attēli ir saglabājušies, vai mums tas ir svarīgi, interesē vai nē. Piemēram, sēpija, izplūdumi, baltās debesis ilgā attēla gaismošanas laika dēļ, melnbaltums. Turpretim pagājušā gadsimta sešdesmito gadu attēlus raksturo ierobežota pustoņu skala (salīdzinājumā ar mūsdienu attēlošanas iespējām), daudz izteiktākas pamatkrāsas. Turklāt kā 19. gadsimta, tā arī

---

<sup>96</sup> Šajā aspektā pievienojos Sobčakai – filmas ekrāns ir tā apziņā latents un tomēr nepieciešams nosacījums filmas kā filmas vērojumā. (Sobchack, 1992, p. 178)

sešdesmito gadu attēli šodien jau ir laika izmainīti, novecojuši vai pabalējuši, tās vairs nav tās pašas krāsas, kuras bijušas tolaik.

Attēla materialitāte pamatā ir atslēga tam, kādā veidā attēls par sevi ik brīdī atgādina. Pēdējais attēla atgādinājums ir tā redzamības specifiskā viela. Imersīvos attēlos vai attēlos bez virsmas (projekcija telpā, piem., atsevišķi Ginta Gabrāna darbi) vienīgais, kas vēl atgādina par to attēla raksturu ir to viela, kas ir un paliek tīri vizuāla, taustē netverama, nesasmaržojama, nesagaršojama. Attēls par sevi atgādina ne vien ar to, ka tas priekšmetu padara ne pilnīgi klātesošu, to prezentē, rāda, bet arī ar savu īpatno vieliskumu, kas vienmēr atšķiras no nepastarpināti uztvertas pasaules vielas.

## **2.1. Ķermenis: attēla fiziskuma nozīme attēlapziņā**

Jau pirmajā darba daļā redzējām, ka attēla materialitātei vai šeit izvēlētajā terminoloģijā – ķermenim fenomenologi ir piešķīruši būtisku lomu attēlapziņas konstitūcijā, katrs gan savā veidā. Huserlam attēls kā lieta (*Ding*) ir nepieciešams attēlapziņas moments, ja arī attēlā priekšstatītais attēlobjekts nav attēla daļa, tas parādās, pateicoties tieši šim fiziskajam ķermenim. Arī Sartrs šo nošķirumu atzīst, tomēr, sekojot savai primārajai interesei – iztēles pētniecībai, turklāt tās raksturojuma specifikai, attēla ķermenim viņa koncepcijā ir daudz mazāka loma, nekā Huserla skatījumā. Ja arī var piekrist Sartram un pieņemt, ka bieži vien attēla apziņā ir svarīgi priekšstatīt pašu lietu, neņemot vērā šīs parādības savdabību, tomēr arī šādos gadījumos attēla materialitāte, viela saglabā savu priekšmetu veidojošo aspektu. Bez attēla vielas nebūtu iespējams neko priekšstatīt, bez vielas nebūtu tādu priekšmetu, kādi attēlos parādās.

Te gan aizsteidzamiem priekšā notikumiem un attālināmiem no ķermeņa tematikas. Tajā pat laikā kā mēģināšu turpinājumā norādīt, ķermeņa vietas attēlapziņā specifiku nevar izprast atrauti no attēlā priekšstatītā.

Ingardens un Finks attēla ķermeniskumam jau piešķir lielāku nozīmi. Ingardenam attēls sagatavo skata rekonstrukciju, kuru apziņa interpretē. Respektīvi priekšstatītais sakņojas attēla redzamības uzbūvē. Tomēr arī Ingardens lielāku uzmanību pievērš attēlā priekšstatītā attēlsizeta analīzei, lielāko investīcijas tiesu attēla kā mākslasdarba tapšanā piešķirot vērotājam, nevis māksliniekam. Ingardens jau detalizētāk uzsver attēla krāsas un apveidu pārtapšanu par priekšstatītās lietas virsmu, Venēras gleznas gadījumā – tās ādu, tajā pat laikā reducē attēla vietu

attēlapziņā, neievērojot to, ko Huserls ir ietvēris konflikta jēdzienā. Ingardenam attēla apziņā starp attēlu un attēlsizētu nekāds konflikts nepastāv, viņa pozīcija atbilst Huserla interpreta Paolo Volontes uzskatam, ka attēla apziņā attēls nav aktuāls, tajā iedzīvojoties, mēs esam vienīgi pie priekšstatītās lietas vai attēlsizēta.

Centrālākā nozīme ķermenim attēlapziņā starp šajā darbā skatītajiem autoriem ir Finka pozīcijā. Attēls kā nesējs vai medijs ir tieši tas, kas attēl pasauli padara par attēl pasauli, nevis īstenību. Attēls attēl pasauli attur būt īstai, tas attēl pasaules kodolā iesēj neīstenību. Finks mēģina atbildēt uz jautājumu, ko Huserls atbild ar konflikta jēdzienu, savukārt Sartrs un Ingardens nerisina. Kā tad ir iespējams pieredzēt vienlaikus attēlu kā šīspasaules lietu un attēl pasauli? Kā ir iespējama attēla vienība un integritāte?

Šis uzstādījums arī atšķiras no slavenā pīlzaļa piemēra, kuru piesauc Ludvigs Vitgenšteins un kas kļūst par paradigmatisku anglosakšu filozofijas tradīcijā, kad tiek runāts par attēla pieredzes dabu.<sup>97</sup> Respektīvi, šādā attēlā vienlaikus ir iespējams redzēt vai nu pīli, vai zaķi, bet ne abus kopā. Attiecinājumā uz attēlu, tas nozīmētu, ka attēlapziņā iespējams priekšstatīt vai nu attēlu, vai nu attēlsizētu. Saskaņā ar Finka attēlapziņas koncepciju attēlapziņas priekšmets ir nesēja un attēl pasaules vienība, un tas nav domājams nošķirti.

Šo apgalvojumu spilgti apliecina piemērs, kas paliek problemātisks, ja to cenšas skaidrot attēla kā loga izpratnes ietvaros. Respektīvi, skulptūra, piemineklis vai instalācija. Šajos gadījumos ķermenis ir vienībā ar priekšstatīto priekšmetu vai tas nav tik uzskatāmi nošķirams kā gleznas vai fotogrāfijas gadījumā. Respektīvi, piemineklis kā akmens gabals un no akmens darināts veidols ir divi pavisam atšķirīgi uztvērumi (piemēram, pieminekli vai skulptūru pārnēsājot, visdrīzāk dominējošs ir pirmais). Tajā pat laikā, skulptūras kā skulptūras vērojumā nepastāv divi atšķirīgi priekšmeti, kādi pastāv gleznas, fotogrāfijas, zīmējuma gadījumā.

Arī skulptūra var nonākt konfliktā ar attēla apziņas intenci. Atceramies mītu par Pigmalionu. Tā nekustas, neatbild, nereaģē uz mūsu vēlmēm vai lūgšanām. Tajā pat laikā, kā jau iepriekš vairākkārt uzsvēru Maksa Klingera tēlniecības sakarā, skulptūras vai pieminekļa iespaidīgums ir tieši saistīts ar tās ķermeni, pārcilvēcisko lielumu un varenību vai arī filigrāno smalkumu un trauslumu (tās ir galējības, kaut iespējamās ir plašas materiāla variācijas). Skulptūras materialitāte visos šajos

---

<sup>97</sup> Skat., piem., Mitchell, 1994.

gadījumos ir izšķiroši būtiska (iedomājamies skulptūru no stikla, porcelāna vai ledus, marmora, zelta, pretstatā – granīta, bronzas, dzelzsbetona u.tml.)

Skulptūra pati tās veselumā ir arī attēlapziņā priekšstatītais priekšmets. Līdz ar to nevar runāt par attēla un attēlobjekta vai tajā priekšstatītas lietas pilnīgu nošķiršanu, kuru arī skulptūras gadījumā konstatē Huserls un kas ir viens no problemātiskajiem jautājumiem, pie kura fenomenologs atgriežas. Kā ir iespējams tas, ka skulptūras priekšstatā vienlaikus parādās kā attēls un attēlobjekts, ka pamatā nav iespējams to tvert šķirti no attēlobjekta. Huserls norāda – kad attēls tiek restaurēts vai pārnēsāts, tad tas nav attēlobjekts, bet gan lieta (*Ding*) starp citām lietām. Pirmkārt, tas ir neiespējami, ka restaurēts tiek attēls, neņemot vērā attēlobjektu. Otrkārt, apiešanās ar attēlu kā lietu ir salīdzinoši reti gadījumi, tāpat tie diez vai ir attēla apziņā lielākoties būtiski. Tas, ko vēlos pateikt, – attēla vērotājam, kas attēlus nepārnēsā un nerestaurē, tie kā lietas visdrīzāk parādās citādi.

Skulptūras gadījumā Finka novērojums, liekas, sniedz veiksmīgāko atbildi. Attēls parādās kā attēllieta ar savu, specifisku ķermeni. Tajā pat laikā skulptūra nefunkcionē kā logs uz citu, no šīs šķirtu attēlpasauli. Tai ir kas kopējs ar spoku, kas iekļaujas šīs pasaules sakārtojumā, kaut nāk no absolūtas citurienes. Skulptūra ir nedzīva lieta, kaut dzīvību tajā iedvešam, bet tā ir tepat, manā priekšā, es varu tai pieskarties, kaut tā savā dzīvībā paliek fundamentāli nepieejama. Tā neatbild un nereaģē, tā, it kā būtu kur citur, līdzīgi cilvēkam, kas ir dziļi aizdomājies un savā ziņā nav starp citiem, bet kaut kur citur. Arī skulptūra, kaut tai var pieskarties, paliek fundamentāli nepieskarama, neaizskarama. Te var atgādināt Huserla pārdomas par koka noēmu, kuru nevar nodedzināt. Tāpat, iznīcinot skulptūru, tiek iznīcināts akmens gabals, ne attēllieta. Te gan jāpiekrīt Ingardenam, ka, ja tiek iznīcināti visi konkrētas attēllietas materiālie nesēji, ķermeņi, tā arī pati pārstāj eksistēt.

Gleznas gadījumā ir citādi, tā kā ķermenis darbojas jau atšķirīgi, kā logs. Šajā gadījumā attēlu no tajā priekšstatītā priekšmeta nošķirt jau ir daudz vieglāk un tās materialitāte ar attēlpasauli saskaras vien audeklā, kā to jau konstatējis Finks. Tajā pat laikā, audekls kā gleznas ķermeņa daļa nepazūd, tas paliek attēlpasaules fonā, nosaka tās tekstūru. Arī fotogrāfijas un kino gadījumā attēla ķermenis – filma – par sevi mēdz atgādināt ar ieskrāpējumiem, plēsumiem, iekopētām vai līdzprojicētām filmas robainajām malām, kaut minētie attēli jau piedāvā daudz lielāku caurspīdības, caurredzamības pakāpi nekā glezna vai skulptūra; fotogrāfijas un kino ķermenis vairs neizrāda tādu pretestību vērojumam.

Iepriekšējās pārdomas var pārskatīt zem cita jautājuma. Vai attēlapziņā attēla ķermenis ir aktuāls? Vai drīzāk ir tā, kā apgalvo Volonte vai Ingardens, ka, iedzīvojoties attēlapziņā, nekāds ķermenis neparādās? Ja tas tā būtu, tad, skatoties logā, mēs pamatā nezinātu, ka skatāmies logā, nevis vienkārši redzam to, kas aiz loga redzams. Gleznas, kino vai fotogrāfijas gadījumā attēla ķermenis ir līdzīgā nozīmē aktuāls – kā loga rāmis. Tas nav primārais attēlapziņas priekšmets, kas kaut to konstituē, tas atrodas perifērijā un ir konstatēts, zināms. Tāpat kā logs mūs atšķir no būšanas ārā vai iekšā (ja arī tajā pašā pasaulē), attēls, nesējs mūs nošķir no attēlpasaules. Tas vienmēr paliek līdzieskatīts. Turpretim pīlzaļa gadījumā, uztverot pīli, tā nav zaķis, tāpat – otrādi, ja arī mēs jau labi zinām, ka attiecīgais attēls tiek dēvēts par pīlzaķi. Ja attēla ķermenis nebūtu līdzieskatīts, ja tas nebūtu perifēri aktuāls, ja būtu iespējams attēlā tā iedzīvojoties, ka sevi apzinātos kā attēlpasaulē, tad pamatā vairs nebūtu runas par attēla pasauli, bet gan to, kurā esam. Attēla ķermenis, tāpat kā logs iedibina distanci, attēlpasaules gadījumā – nepārvaramu. Piemēram, skatāmies pa logu un redzam situāciju, pieņemsim, autoavāriju un to pavadošo diskusiju vai strīdu par notikušo starp automašīnu vadītājiem. Situācijā iejūtamies tik pilnīgi, ka it kā aizmirstam par savu atrašanās vietu. Tomēr nekāpsim taču pa logu, ja iedomāsimies doties un palīdzēt. Tas, ka stāvam pie loga un skatāmies tajā, visu laiku ir bijis “zināms”, lai cik ļoti nodevušies mēs situācijas vērojumā nebūtu. Tas pats attiecas kā uz attēlu, tā grāmatas lasīšanu vai vienkāršu iztēlošanos. Apziņas priekšmets atrodas fundamentāli kur citur, vismaz tā apzināšanās brīdī pastāv nepārvarama distance. Atšķirībā no iztēles vai grāmatas lasīšanas, attēlā šim priekšmetam piemīt vizuāli uzskatāma, itin konkrēta viela.

Attēla ķermenis jebkura attēla, kuram tāds piemīt, gadījumā attēlapziņā ir līdzieskatīts vai, izsakoties vācu filozofa Hansa Jonasa vārdiem, attēlu raksturo fundamentāla ikoniska diference (*ikonische Differenz*). (Jonas, 1987) Attēla pieredzi konstituē vienlaicīga ķermeņa un tajā priekšstatītā parādīšanās. Vai kā Gotfrīds Bēms, izmantojot Jonasa veidoto jēdzienu, izsakās – attēli ir reāli ireāli ķermeņi. (Boehm, 2008)

Te nonākam saskarsmē ar domāšanas tradīciju, kurā attēla ķermeņa vai miesas jēdziens jau ir etablēts, tajā pat laikā atšķiras no šajā darbā lietotās izpratnes. Jonasa un Bēma izstrādātā ikoniskās diferences ideja tiek attiecināta uz mākslasdarbiem un specifisku attēla izpratni, kas nav saistīta ar jebkuru attēlu. Šādi attēli, bildes (*Bild*), saskaņā ar abiem domātājiem, nebūt nav attēli (*Abbildung*) ierastā šī vārda nozīmē,

respektīvi, tādi, kuru pamatfunkcija ir reprezentēt kaut ko realitātē esošu, sevi atcelt par labu attēlotajam. Respektīvi, Bēmam, tāpat viņa skolotājam Hansam Georgam Gadameram svarīgs ir nošķīrums bildē un attēlā kā kopijā. Kopijas gadījumā attēla ķermenim ir vien funkcionāla loma, tas attēla vērojumā nav svarīgs. Savukārt bilde tēlam piešķir ķermeni. Bilde iemieso tēlu. Šajā gadījumā ar tēlu nav saprotams kāda esoša lieta, bet gan veidols. Piemēram, Napoleona portretā mēs sastopamies ar Napoleona tēlu, nevis pašu Napoleonu. Bilde šo tēlu padara iespējamu, uzskatāmu. Piemēram, vācu antropologs un mākslas vēsturnieks Hanss Beltings runā par tēliem kā nomadiem, kas iemājo dažādos medijos vai attēlošanas formās. Šajā ziņā ar tēlu būtu saprotams arhetipisks veidols. Piemēram, Dievmātes Marijas dažādie attēlojumi, saskaņā ar Beltingu, iemieso vienu un to pašu tēlu, veidolu. Šādā ziņā bilde piešķir tēlam ķermeni, miesu. Tēls ir sava veida kultūrā pārmantots arhetips. (Belting, 2001)

Šāda perspektīva, kā iepriekš jau vairākkārt uzsvēru, atklāj būtisku attēla apziņas aspektu, tai pat laikā, manuprāt, šad tad (piemēram, Bēma interpretācijā) ir nevērīga vai pat naidīga pret ikdienišķākiem attēla vērojumiem, tāpat tā neizsmel attēla apziņas daudzveidību.

Kas attiecas uz pirmo, tad attēla kā kopijas izpratne nebūt nav tik viennozīmīga. Te piesaukšu pozas jēdzienu vai kompozīciju kopumā.<sup>98</sup> Lai cik ikdienišķi, piemēram, fotogrāfija netiktu pielietota, cilvēkiem ir svarīgi tajās izskatīties pavisam noteikti, labi, labā un saviem priekšstatiem atbilstošā pozā. Fotoattēli, kas notver kādu nesagatavotu vai nepienācīgā izskatā, bieži tiek diskvalificēti. Šajā gadījumā pats attēla statiskums, spēja notvert noteiktu mirkli, lietu konstelāciju (kompozīciju), cilvēku pozā ir tā savdabīgās materialitātes, ķermeniskuma aspekts, kas ir svarīgs. Turklāt pozas, kompozīcijas, lietu, aspektu konstelācijas mirklī izpratni var paplašināt uz statisku attēlu piedāvātajiem sižetiem kopumā. Jau šajā ziņā par kādu kopiju runāt nevar.<sup>99</sup>

Kas attiecas uz otru pieminēto Bēma un Beltinga pieeju aspektu, tad, ja attēli iemiesotu vien arhetipus, nebūtu iespējama jaunu lietu, attēlpasauļu radīšana, tāpat attēlu piedāvāto pasaulu un pasaules, kurā mītam, priekšstatu savstarpēja mijiedarbība

---

<sup>98</sup> Pozas jēdzienu no dažādiem skatu punktiem, saistībā ar identitāti un tās nāvi meistarīgi izstrādā Rolāns Barts darbā "Camera lucida" (Barts, 2006). Šeit pozu piesaucu tikai kā attēla specifiskā vieliskuma konsekvenci, nepievēršoties subjekta vai attēla un nāves saistībai, tādēļ Bartu šeit piesaucu kā inspirācijas avotu.

<sup>99</sup> Detalizētu argumentāciju tam, kādēļ reālistiski attēli nav kopijas, sniedz amerikāņu mākslas teorētiķis Džoels Snaiders (Snyder, 1980).

un mainīšanās. Respektīvi, ne visos attēlos tiek priekšstatīts kas tāds, kā iepriekš īsi raksturotais tēls, tāpat tēla vienīgā mājvieta nav mākslasdarbi.

Šīs pārdomas piesaucu vienīgi tam, lai specificētu ķermeņa izpratni, kādu to pārstāvu šeit. Ar ķermeni saprotu to, kas ikreiz nodrošina attēlā priekšstatīto priekšmetu kā vien intencionālu, kas šim vien intencionālajam priekšmetam vai nu piešķir šaipasaulīgu miesu vai arī ļauj tam parādīties šīs pasaules ietvaros, paliekot gan no tās nošķirts. Tāpat ar ķermeņa jēdzienu vēlos uzsvērt ne tik daudz tā pakārtotību priekšstatītajam priekšmetam, cik priekšmetu konstituējošo lomu.

Iepriekš jau norādīju dažādu materiālu nozīmi tīri intencionālā priekšmeta noteiksmē. Tāpat attēla ķermenis ir pirmais, kas uzliek ierobežojumus apziņas intencionalitātes aktivitātei. Skulptūra parādās vai nu tās smalkumā vai grandiozitātē, tās porcelāna vai stikla trauslumā vai granīta monumentalitātē utt. Tāpat glezna parādās kā četrstūrains plakne ar rāmi, un šo parādību nevar modificēt pēc patikas. Attēla ķermenis nepakļaujas apziņas iegribām, piemēram, iegūt attēlā priekšstatīto vienīgi sev vai sagaidīt no tā atbilstošu pretuzmanību tajā investētajai.

## **2.2. Virsma: attēls kā logs uz attēlpasauli**

Nākamais būtiskais attēla materialitātes aspekts ir tā virsma. Virsma tādā ziņā, kādā tā pārklājas ar attēlpasauli. Kā jau minēju, tas, vai attēla vērojumā tā virsma un attēlā redzamais tiek redzēts vienlaikus vai te viens, te otrs (kā pīle vai zaķis pīlzaķa gadījumā), ir karstu un vēl arvien nerimušu diskusiju temats anglosakšu filozofu un estētiķu lokā. Problēma patiesi ir būtiska un tajā glabājas viens no attēla noslēpumiem.

Ja mēs apgalvotu, ka, piemēram, gleznas, fotogrāfijas, kino vērojumā audekla, fotopapīra, kinoekrāna virsma ir pilnībā neaktuāla, tad būtu jāpieņem, ka pieredzam attēlā priekšstatīto līdzīgi spokam, kā attēla vērotāja pasaules kopsakarībās iekļautu un ne kur citur esošu. Par attēlā priekšstatīto būtu jārunā kā par ilūziju. Tomēr, kā trāpīgi norāda Sobčaka, filmas piedāvātais skatupunkts un vērotāja skatupunkts nav identi. Skatītājs atrodas kinozālē, par to, kā Sobčaka ironizējot uzsver, atgādina kaut vai tumsā spīdošais uzraksts "Izeja". Turklāt skatītāja pozīcija ir salīdzinoši statiska. Savukārt filma piedāvā dinamisku skatu, no tās varoņiem izsekojošam, zibenīgam un fragmentāram, līdz pat putna lidojumam, kas liegi slīd pāri zemes plašumiem. Izteikums, ka attēls atrodas priekšā tā vērotājam, jau norāda uz tā pozicionējumu,



nošķirumu, kur robeža ir tieši attēla virsma. Turklāt attēla virsma arī to atšķir no loga stikla. Logs nenošķir divas principiāli atšķirīgas telpas, bet gan iekļaujas vienā un tajā pašā. Logs lielākoties nav nepārvarams šķērslis, bet gan tas, kas skatu paver.

Savukārt, ja mēs ieņemtu pretēju stratēģiju un apgalvotu, ka attēla virsma ir aktuāla, tad varētu domāt, ka attēla apziņu skaidrojam līdzīgi, piemēram, Nelsonam Gudmenam vai Umberto Eko, ka tas, kas attēlā ir redzams, ir apveidu, krāsu, tonkārtu kopums. Manuprāt, šajā gadījumā varam atgriezties pie Finka norādēm, apzinoties to norāžu raksturu. Vācu fenomenologa apgalvojums par attēliem kā logiem uz attēlpasauli var maldināt nupat ieskicētā iemesla dēļ. Tai pat laikā Finks, mēģinot paskaidrot attēla un attēlpasaules vienību, apstiprina arī abu vienlaicīgo aktualitāti. Attēla virsma attēla apziņā ir līdzaktuāla, bet ne pilnībā, tā kā tā ir aktuāla, kad uzmanība tiek vērsta vienīgi uz to.

Lai skaidrāk iezīmētu Finka izvēlēto attēla skaidrojumu un precīzāk to novietotu šī pētījuma ietvaros, izmetīsim mazu loku attēla kā loga izpratnē. Loga metafora 20. gadsimtā ir piedzīvojusi pamatīgu kritiku, kas saistās ar attēla līdzības teoriju kritiku. Šeit var minēt Ervina Panofska un Morisa Merlo-Pontī lineārās perspektīvas analīzi, kur pirmais to eksplīcē kā simbolisku formu, otrs, izmantojot arī Panofska pētījumu, uzrāda tanī ietvertās pasaules izpratnes ēnas puses. Turpmākajā apakšnodaļā pievērsīšos šai kritikai. Arī šoreiz tai pievērsos ne pašas kritikas pēc, bet, lai izgaismotu attēlu kā logu piedāvātās materialitātes specifiku. Kā apakšnodaļā kļūs skaidrs, materialitātes jēdzienā ietveru gan tādus aspektus, kas varētu tikt attiecināti drīzāk uz formāliem attēla nosacījumiem (kompozīcija, attēla struktūra, līniju, laukumu attiecības, attēloto savstarpējais saattiecinājums), gan arī saturiskiem (krāsa, toni). Neapstrīdu šādu nošķirumu auglību, tomēr, manuprāt, dažādu attēlu piedāvātās materialitātes savdabību var saprast vienīgi skatot to kopumā un vienībā.

### **2.2.1. Perspektīvas kritika Ervina Panovska un Morisa Merlo-Pontī pieejās**

Attēla kā loga skaidrojuma avots ir Renesanses cilvēka – humānisma filozofa, rakstnieka, mākslas teorētiķa, arhitekta – Leona Batistas Alberti darbs “Par gleznu” (*Della pittura*). Alberti pētījums ir pirmais, kurā tiek apvienota māksla un optiskā zinātne (Edgerton, 2006, p. 160), teorētiski tiek aprakstīta Renesanses lineārā perspektīva. Attēls šādā teorijā funkcionē kā šķērsriezums redzes piramīdai, kuras avots ir subjekts. Respektīvi, redze, redzeslauks, līdz ar to arī telpa tiek racionalizēta,

tās struktūru veido taisnas līnijas, kas nekrustojas un sastopas vienā saplūšanas punktā (*vanishing point*). Ervins Panofskis raksta:

“Par pilnīgi “perspektīvistisku” telpas redzējumu mums būtu jārunā nevis tad, kad noteiktā “rakursā” (*foreshortening*) tiek attēloti izolēti objekti, tādi kā mājas vai mēbeles, bet drīzāk tikai tad, kad viss attēls – citējot citu Renesanses teorētiķi – ir transformēts “logā”, kad caur šo logu mēs šķietami skatāmies telpā. Materiālā virsma, uz kuras individuālās figūras vai objekti ir uzzīmēti vai uzgleznoti, vai iegrebtī, tādējādi ir atcelta (*negated*), un tā vietā pārinterpretēta kā vien “attēla virsma”.” (Panofsky, 1991, p. 27)

Loga metafora līdz ar to vismaz vēsturiski ir piesaistīta pēc lineārās perspektīvas principiem veidotiem attēliem. No tā izriet sekojošas konsekvences. Pirmkārt, attēls tiek veidots tā, lai radītu telpiskuma ilūziju, kur attēla virsmai ir jābūt, cik iespējams, “caurspīdīgai” t.i., tā nav attēla vērotāja uzmanības mērķis. Perspektīvistiska attēla uzdevums ir padarīt maksimāli uzskatāmus objektus, lietas, kuras attēls attēlo. Perspektīvistisks attēls pēc savas uzbūves ir paredzēts tam, lai tas sevi kā attēlu atceltu un ļautu saskatīt lietas no vērotāja telpas atšķirīgā telpā. Otrkārt, kā jau detalizēti izvērsē Panofskis un turpmākie perspektīvas kritiķi, lineārajā perspektīvā veidots attēls veido pilnībā racionalizētu un homogēnu telpu. Ar racionalizētu saprotot bezgalīgu un pilnībā matematizētu. Tā ir homogēna, jo nepastāv prioritātes vai atšķirības starp objektiem, priekšplānu, fonu, labo un kreiso pusi, ķermeņiem un telpu starp tiem. Šāda telpa ir izteikti sakārtota un nemainīga, mūžīga. Tajā kā ģeometrizētā telpā neviens punkts nav patstāvīgs, un tam nepiemīt neatkarīgs saturs, tas ir vienīgi pozīcijas marķējums. Vai, citādi izsakoties, šādā telpā jebkurš objekts ir pakļauts un savu nozīmi iegūst, vienīgi pateicoties kopējai sistēmai, sterili kārtīgajai telpai. Turklāt perspektīvistisks attēls paredz, ka tas fiksē šķērsgrīzumu redzes piramīdā, kas izriet no vienas nekustīgas acs. (Panofsky, 1991, p. 29f) Līdz ar to šādu attēlu būtu maldīgi uzskatīt par redzes attēlojumu, jo mēs redzam abām acīm, telpa tiek pieredzēta dinamiski, uztvere nepazīst bezgalību savas ierobežotības dēļ.

Panofskis, kā jau viņa darba virsraksts vēsta, perspektīvu skata kā simbolisku formu, tādējādi sekojot Ernsta Kasīrera simbolisko formu filozofijai. Saskaņā ar Panofski, perspektīvistisks attēls ir ne tik daudz redzes 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. (Panofsky, 1991, p. 67f) Tajā izpaužas cilvēka vēlme ārējo pasauli aptvert un sistematizēt kā savu pārvaldījumu.

Moriss Merlo-Pontī savu ideju izstrādē Panofska klasisko darbu izmanto (Pontī, 2007, 46. lpp), tai pat laikā perspektīvas kritiku sasaistot ar Dekarta filozofijas, karteziānisma kritiku. Jau runājot par fenomenoloģiskas redukcijas izpratni darba pirmajā daļā, kļuva skaidrs, ka Merlo-Pontī oponē tādai filozofiskai pozīcijai, kura apzinoties vai nē pretendē uz ārpuslaicisku, ārpusstarpisku, teju Dieva skatienu uz realitāti. Skatienu, kas pasauli aptver, ietver un kura priekšā tā izplājas pilnībā skaidra, caurspīdīga, kurā visas divdomības, neskaidrību rēgi ir izkvēpināti.

“Dekarta “Dioptrika” ir šāds mēģinājums. Tā ir tādas domāšanas rokasgrāmata, kas vairs negrib vajāt redzamo un nolemj to rekonstruēt atbilstoši pašas izveidotajam modelim.” (Pontī, 2007, 39. lpp)

Šobrīd nav svarīgi, vai Merlo-Pontī Dekarta idejas interpretē adekvāti un pamatoti, neskatoties uz to, ka Dekarts bieži vien ir izpelnījies viena no lielākoajiem rietumu kultūras nelaimju un slimību vaininieka statusu. Piemēram, amerikāņu filozofs Deivids Maikls Levins darbā “Filozofa skatiens: modernisms apgaismības ēnās” izvērš asu un sakāpinātu Dekarta kritiku. (Levin, 1999) Levins piesauc slaveno pasāžu no “Meditācijām”, kurās Dekarts runā par cilvēkiem uz ielas, skatītiem no loga. Dekarts jautā, vai viņš redz cilvēkus vai arī tas ir prāta spriedums, ka redzami cilvēki. Galu galā tie varētu būt arī mēteļos un cepurēs saģērbti automāti. (Descartes, 1995, p. 21) Levins šo pasāžu skaidro kā emblēmu, drīzāk pat simptomu kultūras panīkumam, pārejai uz pasaules ainu, kuru Dekarts dēvē par moderno. Šāds skatiens, saskaņā ar Levinu, ir distancēts, auksts un nejūtīgs, bezpersonisks un instrumentāls, piemērots dabaszinātnēm un matemātikai, ne cilvēciskās pieredzes un sociālās dzīves izpratnei. (Levin, 1999, p. 32) Dekarta teiktais, saskaņā ar Levinu, ir simptoms pasaules ainai, kura noved pie Aušvices.<sup>100</sup>

Skaidrs, ka Levins ir viens no daudziem, turklāt ne no pašiem prominentākajiem Rietumu kultūras kritiķiem šādā aspektā (varam atcerēties kaut vai Teodora Adorno un Maksa Horkheimera “Apgaismības dialektiku” (Adorno, Horkheimers, 2009)). Levinu piesaucu tikai tādēļ, lai kļūtu skaidrāka lineārās perspektīvas un kartēziskās pasaules ainas, kurā perspektīva spēlē nozīmīgu lomu, 20. – 21. gadsimtā dominējošs vērtējums.

Merlo-Pontī savos spriedumos nav tik radikāls kā Levins. “Acs un gara” valoda ir daudz smalkāka un netiešāka. Tai pat laikā norāde, ka “[k]artēzietis spoguļi

---

<sup>100</sup> Piezīmētāku pētījumu, kurā skatīta redzes nozīme un vieta franču filozofijā kopš Dekarta piedāvā Mārtins Džejs. (Jay, 1994)

neredz sevi: viņš redz manekenu [...]” (Pontī, 2007, 40. lpp) runā pati par sevi. Dekarta filozofija priekšroku dod acīmredzamībai un skaidrībai, pamatuzsvaru liekot uz prātu un tā spriedumiem par lietām, tiek izgaisināts redzes mistiskums. “Dioptrikā”, analizējot redzes maņu, Dekarts skata arī gravīras piemēru. (Descartes, 1985, p. 165f) Attēlam nebūt nav jābūt līdzīgam objektiem, lai tas mums reprezentētu “mežus, pilsētas, cilvēkus un pat kaujas un vētras” (Ibid). Dekarta attēla apraksts atgādina Gudmena un Eko pieejas (pareizāk gan būtu teikt otrādi). Attēls attēlotajam nav līdzīgs, jo ar minimāliem līdzekļiem, līnijām uz plaknes, nelīdzīgiem apveidiem (ovāls reprezentē apli u.tml.) tiek panākts nepieciešamais iespaids. Kā Dekarts norāda, attēlam nav jābūt līdzīgam objektiem, jo tad tos nevarētu atšķirt. Attēloto attēlā atpazīst prāts, nevis redze, prāts veido tā ideju, kas arī ir viens no Merlo-Pontī Dekarta kritikas punktiem. Merlo-Pontī uzsver, ka gravīras izvēle Dekarta tekstā nav nejauša un norāda uz priekšrokas došanu struktūrai, līnijām, tās uzbūvei, objekta formai atbilstoši perspektīvas principiem, ne krāsai, objekta miesai un savdabībai. Priekšroka tiek dota attēlotajai telpai, kurā jebkurš punkts un objekts ir determinēts attiecībā pret citiem, kurā viss ir skaidri redzams, jebkas ir aizvietojams, kurā nav slēptuvju. (Pontī, 2007, 45. lpp)

Merlo-Pontī, atšķirībā no Levina un citiem radikālākiem kartēziskās pasaules ainas kritiķiem, nenoliedz Dekarta telpas idealizēšanas, tāpat – lineārās perspektīvas auglību. Galu galā perspektīva “[...] iedrošināja glezniecību brīvi izstrādāt dziļuma pieredzējumus un vispār Esamības klāststatījumus.” (Pontī, 2007, 46) Merlo-Pontī kritizē šo konstrukciju absolutizēšanu par esamības pilnīgiem izteicējiem. Glezniecības gadījumā – lineārās perspektīvas pretenzijas uz īsteno un galējo attēlojumu, pretenzijas uz vizuālās uztveres adekvātu pārnese attēlā. Kļūdaini ir vispār perspektīvu salīdzināt ar uztveri, domāt, ka, piemēram, uztvertā pasaule ir pretrunā ar perspektīvā attēlotās likumsakarībām. Uztvertās pasaules un perspektīvas likumsakarības pieder atšķirīgām sakārtām. (Merleau-Ponty, 1973, p. 52) Piemēram, uztvertajā pasaulē objektu parādīšanās lielums nav determinēts. Mēness pie apvāršņa nav lielāks par monētu, kuru turu rokās. Tāpat, atšķirībā no attēla, uztverē objekti nav doti vienlaikus, viss nav vienlaikus skaidri pārskatāms.<sup>101</sup> Pārnese redzēto uz attēlu,

---

<sup>101</sup> Līdzīgu argumentu fotogrāfijas analizē formulē Džoels Snaiders. Fotogrāfija nav līdzīga attēlotajai scēnai, jo, ja skatītājs tajā vietā atrastos, nav paredzams, kādu viņš to redzētu. Uztveri vada mērķi, noskaņas un intereses, līdz ar to veidojas noteiktas vietas priekšstats, kurā visdrīzāk nebūs visas tās detaļas, kādas iemūžina fotoattēls. Tāpēc Snaiders secina, ka fotoattēlā redzamais ārpus tā nav un nekad nav bijis. (Snyder, 1980, p. 224f)

manā uztveres laukā zūd sāncensība starp objektiem. Objekti vairs nepieprasa pilnu uzmanību, pārējos nostumjot perifērijā, fonā. Perspektīvistiskā attēlā tie visi iekārtojas un vienojas neieņemt vairāk telpas, cik citi tiem atstāj. Ja nepastarpinātā uztverē es “pieredzu ņudzošas, ekskluzīvas lietas, kuras varu aptvert vien laiciskā ciklā, kur jebkurš ieguvums vienlaikus ir arī zaudējums [...]” (Merleau-Ponty, 1973, p. 53), tad perspektīvistiskā attēlā fons iekārtojas vienīgi par fonu, un priekšplāna lietas zaudē savu agresivitāti, tās tikpat labi var pildīt fona funkciju. Te Merlo-Pontī atkārtoti Panofska novērojumu un perspektīvistiskā attēlā redzamo novērtē kā pagājušu, mūžīgu. Tas ne tik daudz attēlo vizuālo uztveri, cik vēlmi pārvaldīt pasauli, cilvēka bezcerīgos pūliņus kaut ieskicēt to stabili un nemainīgu.

Lai gan perspektīvistiska attēla vērtējums Merlo-Pontī darbos varētu likties negatīvs, tas tāds ir tikai noteikta uzskata kontekstā. Uzskata, ka perspektīvistisks attēls ir redzēšanas uzticama kopija, pārnēsums. Merlo-Pontī nenoliedz perspektīvistiskus attēlus, ja vien tos skata tiem atbilstoši – kā noteiktu redzējumu radošus, veidojošus, kuri sevī ietver, vedina uz noteiktu pasaules ainu, attēla un tā vērotāja attiecībām.

### **2.2.2. Logi uz pasaulēm, kurās neesam**

Perspektīvistiska attēla vai attēla kā loga izpratnes analīze Morisa Merlo-Pontī izpildījumā ļauj izvedināt vairākas atziņas, kas saistās ar šajā darba daļā pieteikto attēla materialitātes aspektu, respektīvi, virsmu.

Pirmkārt, attēla kā loga metafora neizsmēļ visas iespējas, kā analizēt attēla virsmas tematiku. Piemēram, modernisma glezniecībā būtiskas pārdomas saistās tieši ar gleznes faktūras, triepiena iedarbību uz tā vērotāju. Šajā ziņā attēla virsmai ir primāra vērtība, tādējādi bieži vien arī oponentējot klasiskajai tradīcijai, kurā gleznei ir jāfunkcionē kā logam, savu virsmas specifiku atceļot, kļūstot par lietu ārieni. Virsmas sasaisti ar logu izvēlējos jau pirmajā darba daļā norādīto darba tematikas ierobežojumu dēļ. Darba primāro interešu lokā atrodas drīzāk ikdienā lietoti attēli, nevis mākslasdarbi. Un ikdienu šodien lielākoties piepilda attēli, kas veidoti saskaņā ar perspektīvas likumsakarībām. Televīzijas, kino, foto, videoattēli būtiski saistās ar loga metaforu. Šie attēli mums paver logus uz pasauli, pasaulēm, kurās neesam, vai, tieši pretēji, ja atceramies Gintera Andersa televīzijas kritiku, mūs no pasaules nošķir, atsvešina un padara par monādēm vien ar šķietamiem logiem.

Otrkārt, un tas jau tiešāk saistās ar nodaļas pamattēmu – materialitāti, Merlo-Pontī sniegtās pārdomas labi uzrāda attēla materialitātes lomu tā pieredzē. Merlo-Pontī, sekojot Panofskim, uzsver, ka perspektīvistisks attēls ir nevis pasaules kopija, bet gan kultūras kārtībā sakņots modelis, kā vērotājam šo pasauli projicēt. Perspektīva ir simboliska forma. Tas savukārt varētu vedināt domāt, ka ir jāapgūst noteiktas konvencijas, jāieaug noteiktā kultūrā, lai šos attēlus atbilstoši redzētu vai vispār redzētu. Tai pat laikā, kā uzrāda arī paša Merlo-Pontī argumentācija, specifisko simbolismu nes pats attēls, tā savdabīgajā materialitātē. Pēc lineārās perspektīvas principiem būvēta glezna ir logs uz pasauli, kurā pats vērotājs neatrodas, turklāt tajā lietas parādās savdabīgā kārtībā, samierinātas, savdabīgā telpā (bezglīgā), kāda nav nepastarpināti uztvertās pasaules kārtība un telpa. Šajā gadījumā pat nav tik svarīgi, vai attiecīgais attēls attiecīgi redzēt ir jāapgūst vai drīzāk tas iekustina universālus uztveres mehānismus, cik pats attēla fenomens, tas, kā šāds attēls parādās apziņā. Un tikai no tā parādīšanās var izsecināt par lietu savstarpējo samiernieciskumu, pakļautību abstraktai un bezglīgai telpai.

Treškārt, gan Pontī, gan arī citu perspektīvas kritiķu rūpes par šādu attēlu funkciju un izpratni nebūtu izprotamas, ja attēlu apziņa notiktu tā, kā to apraksta Nelsons Gudmens, Umberto Eko u.c., ja attēlā īstenībā tiktu redzēti vien apjomi, krāsu pleķi, līnijas u.tml., un lietas parādīšanās būtu vien malds vai ilūzija. Liekas, ka Viljama Mičela pārdomas, ievadot darbu “Attēlu teorija”, labi ilustrē šo apsvērumu. Mičels norāda, ka zināšanas par to, kā attēls funkcionē, diez vai nodrošinās varu pār tiem, spēju būt sava attēla vērojuma saimniekam, ka viņa darbs ko mainīs esošajā situācijā. Ar esošo situāciju Mičels, šķiet, domā dažādas pārmērības un izvīrtības – ikonoklastija, ikonofīlija, fetišisms utt., kas valda mūsdienu attēlu patēriņā. (Mitchell, 1994, p. 6) Mičela novērojums, manuprāt, apstiprina attēla, tā materialitātes specifikas lomu attēla apziņā. Lai cik ļoti neapbruņotos, piemēram, zināšanām, ka kinofilma ir uz balta ekrāna projicēti krāsu pleķi, tā tāpat parādās kā varens logs uz savdabīgu pasauli un notikumu, kurā bieži vien vērotājs nav pašapzinīgs skata pārvaldītājs no distances.

Merlo-Pontī, liekas, ir bijis redzīgāks par citiem perspektīvas kritiķiem arī attēlu kā logu novērtējumā. Saskaņā ar franču filozofu, tie neparedz viennozīmīgi negatīvas konsekvences, kaut Merlo-Pontī priekšroku dod attēliem, kuri mēģina atsegt redzēšanu tās nenoteiktībā un mistiskumā (piemēram, Sezāna glezniecībai), tāpat perspektīvistisku attēlu potences Merlo-Pontī tālāk neizvērs. (Arī fotogrāfiju Merlo-

Pontī piesauc kā pretmetu uztverei uzticīgākiem attēliem. (Merlo-Pontī, 2007, 67. lpp))

Viens no būtiskiem perspektīvistisku attēlu aspektiem rodams tieši distancē, tieši šajā pašā loga uz citu, no šīs atšķirīgu pasauli, kurā attēla vērotājs nav līdzdalīgs, bet vienmēr paliek relatīvā drošībā. Šādi attēli paver skatu uz daudzām un dažādām pasaulēm, ļauj tajās iespēju robežās iejusties un pārdzīvot, savā ziņā tās pieredzēt, neesot īsteni klātesošiem. Bieži vien ir labi, ka šādās pasaulēs neesam, vai ir iespēja domāt, kādēļ tieši šādā pasaulē esam.

Ar logu attiecinājumā uz attēlu gan vajadzētu saprast vienīgi metaforu, kas uzmeklē līdzību starp divām nebūt ne līdzīgām lietām. Apjēgt attēla piedāvātās pasaules atšķirību no šīs ir svarīgi kaut vai tamdēļ, lai nesāktu to uzskatīt par īsteno vai īstenās kopiju, nepamanot atšķirīgajā ietvertu kārtību (simbolisko formu), atsvešinoties no mijiedarbības ar attēlu.

### **2.3. Viela: attēlpasaules matērija**

Iepriekš attēla vielu jau minēju kā pēdējo attēla atgādinājumu. Izteikums acīmredzami skan draudīgi un brīdinoši, kaut darbā iespēju robežās esmu centies izvairīties no noteikta, vērtīborientēta skatījuma vai noteiktas politiskas pozīcijas ieņemšanas. Pozīcijas, kādu ieņem, piemēram, Frankfurtes skolas, tāpat lielākā daļa vizuālās kultūras studiju pārstāvji. Šādu atturību pamato vēlme notvert un pēc iespējas detalizēti paskaidrot attēla fenomenu, to, kā attēls parādās, atturoties no spriedumiem par attēla ietekmi uz tā vērotāju. Galu galā tā pavisam noteikti nav viennozīmīgi negatīva. Tai pat laikā būtu maldinoši apgalvot, ka darba gaitā šādu atturību ir izdevies noturēt. Pašu vielas jēdzienu savā ziņā esmu izvēlējis tamdēļ, lai uzrādītu attēla apziņas aspektu, kuru reducē vai nepamana semiotiķi. Tāpat vielas jēdziens ir izvēlēts attēla aizstāvībai, tā valdzinājumu uzrādīšanai.

Ar attēla vielu saprotu attēla fenomena vizualitāti, tā juteklisko, vizuālo uzskatāmību. Attēla viela ir attēlpasaules vai attēllietas matērija, tāpat kā zemes matērija ir smiltis. Vielas jēdzienā gan vēlos iekļaut arī “vieglākas” matērijas kā tvaiku, miglu, arī gaisu. Visu, kam piemīt vizuāla uzskatāmība. Attēla vieliskums to arī atšķir no literāra (mākslas)darba Ingardena domātajā nozīmē vai no iztēlošanās. Attēla vieliskums ir ievērojams apziņas spontanitātes ierobežojums, atšķirībā no grāmatas lasījuma vai iztēlošanās. Viela burtiski piesātina priekšstatu, padara to

materiālu. Teksta lasījumā apziņa saglabā iespējas izvēlēties, kā attiecīgu situāciju ‘vizualizēt’. Attēlā priekšstatītais ir jutekliski konkrēts, valoda savukārt piedāvā diezgan lielu vispārības pakāpi. Kaut vai, lasot teikumu “attēlā priekšstatītais ir jutekliski konkrēts”, var iztēloties atšķirīgus attēlus un to, kā tajos priekšstatītais kā jutekliski konkrēts parādās. Savukārt, ja šim izteikumam norādu piemēru (skat. Pielikums, A4), tad konkrētais būs Sivēntiņu satikušais Vinnijs Pūks ar baloniņu rokā, pļavu un diviem kokiem fonā. Ja arī nebūtu zināms, ka tas ir Sivēntiņu satikušais Vinnijs Pūks un tie ir koki, tāpat redzami būtu konkrēti vizuāli veidoli. Attiecīgais attēls ir statisks, tajā ir divi personāži utt. Šo attēlu nav iespējams modificēt attiecīgajā multfilmā sērijā (kustīgā attēlā). Turpretim aprakstītu situāciju varam iztēloties pēc patikas. Nešaubīgi, esam brīvi attēlā redzamo priekšstatīt dažādos kontekstos, personāžus nosaukt citos vārdos un novietot citas pasaules kontekstā, bet ne par to ir runa.

Turpmākajā izklāstā savilkšu kopā iepriekš darbā pieminēto par attēla vielu, tāpat konkrēti formulēšu tās nozīmi attēla fenomenā un ieskicēšu attēla apziņas un apziņas kopumā mijiedarbības raksturu.

### **2.3.1. Starp pasaules un attēla vielu**

Viens no būtiskākajiem attēla kā reprezentācijas izpratnes trūkumiem, manuprāt, ir attēlu piedāvātās vizualitātes pakārtošana reālajai pasaulei kā to referentam vai ideālam, uz ko attēlošana tiecas (tādā nozīmē kā, saskaņā ar Huserlu, visi re-prezentatīvie apziņas akti – atmiņa, gaidas, iztēle – tiecas uz uztveres uzskatāmību). Piemēram, skatoties multfilmu par Vinniju Pūku, redzamo saistīt ar, piemēram, zoodārzā redzētu lāci kā referentu būtu diezgan dīvaini vai visdrīzāk tas būtu savdabīgs, ne uz jebkuru gadījumu attiecināms saistījums. Vai, izmantojot ne tik robustu piemēru, var atcerēties, piemēram, reklāmas attēlos redzamos personāžus. Arī šajos gadījumos diezin vai attēlā redzamais reprezentē cilvēku, kas, iespējams, ikdienā nebūt tik krāšņi vai avantūristiski nedzīvo. Reklāmā ir svarīgs tas cilvēks ar tām īpašībām, kāds tajā parādās, nevis tas, kurš dara iespējamu šāda tipāža tapšanu. Te varētu atcerēties Blankes nošķīrumu attēlotajā un reprezentētajā, Majakovskī attēlā un īstajā Majakovskī. Nošķīrumu attiecinot uz minēto reklāmu, teikt, ka tajā netiek reprezentēts reālais cilvēks, tas, kas rada reklāmas tipāžu, bet gan šis tipāžs, kas dzīvo reklāmas pārstāvētajā pasaulē. Šāds nošķīrums gan ir nepieciešams vienīgi tad, ja tiek



uzsvērts attēlā redzamā, uz mūžu vienā pozā sastingušā tipāža neatbilstība reālam, dzīvam cilvēkam.

Nav skaidrs, kādēļ par attiecīgo attēlu nevarētu runāt kā dzīves mirkļa iemūžinājumu, kurā redzams tas pats cilvēks, kas turpina dzīvot. Piemēru var pavērst otrādi un jautāt, kādēļ atsevišķu sastapšanos ar kādu lietu neskatām kā šo lietu par sevi reprezentējošu? Šajā gadījumā nedomāju, teiksim, lietas mentālu tēlu, kas reprezentē pašu lietu, bet gan sastapšanos. Protams, šāda pieredzes fragmentēšana ir nedabiska, manuprāt, gan tikpat nedabiska kā attēlā redzamā atdalīšana no kāda tajā īsteni neredzama personāža.

Attēlā redzamajam piemīt patstāvība arī citā nozīmē, kurā izšķiroša ir tieši attēla vielas savdabība. Varētu iebilst, ka multfilmā par Vinniju Pūku redzamais, protams, nerepresentē zoodārzā redzētu lāci, bet gan grāmatas tēlu – Vinniju Pūku. Savukārt šim tēlam ir piemērojami vairāki attēlojumi, ko pierāda dažādas multfilmas. Tai pat laikā te gribētu atgādināt otrajā darba daļā teikto, ka nebūtu neiedomājama situācija, kurā krievu multiplikatoru veidotais tēls tiek skatīts kā īstenais Pūka izskats, kamēr amerikāņu variants diskvalificēts kā neadekvāts. Bet var iztikt arī bez Holivudas noniecināšanas un pamanīt, ka Sojuzmuļtfilm un Disneja studijas ir animējušas divus pavisam atšķirīgus personāžus ar atšķirīgiem raksturiem.

Vinnija Pūka attēla piemēru piesaucu arī tādēļ, ka tas nav ne *trompe l'oeil*, pat ne lineārajā vai kādā citā perspektīvā veidots attēls, un tajā pat laikā apziņa vērsas pie vizuāli ķermeniskas būtnes – Pūka, nevis zīmes, kas norāda uz kaut ko no sevis atšķirīgu. Kā jau iepriekšējā darba daļā tika teikts, šāda vērstība neizslēdz apziņas priekšmeta kā simbola vai zīmes funkcionēšanu, tomēr tā ir līdzīga tai, kā zīmes vai simbola funkciju veic jebkura lieta pasaulē. Piemēram, pagalmā augošā ābele var funkcionēt par auglības simbolu vai arī kalpot par ceļazīmi kādā pieņemtā maršrutā u.tml. Tāpat, ja multfilmā redzamais funkcionētu tikai kā zīme, kas apzīmē vienu un to pašu Vinniju Pūku, tad būtu pilnīgi vienāda, vai skatīties krievu vai amerikāņu animāciju. Stingri ņemot, tās ir pavisam atšķirīgas attēlpasaules, kaut balstās vienā un tajā pašā stāstā. Tie ir pavisam atšķirīgi Vinniji Pūki ar pavisam atšķirīgu raksturu. Vai arī tie ir divi dažādi Vinniji Pūki, starp kuriem pastāv līdzība. Tas savukārt vēlreiz apstiprina attēla vielas nozīmību attēla apziņā, to, ka attēla apziņa pamatā paliek pie attēlā priekšstatītā. Vai, citādi sakot, attēlā priekšstatītā dažādie jēgas momenti organizējas ap to, tas netiek pamests kustībā uz ko citu, kā tas notiek, piemēram, ceļa zīmes gadījumā.

Savukārt, ja pieņemam par pamatotu domāt attēla pasaules vai attēlā priekšstatītā patstāvību, t.i., nepakārtotību tai pasaulei, kurā esam diendienā un kuru apzināties nepastarpināti, tad arī attiecības starp attēlos apzināto un pasauli prasa atkārtotu pārdomāšanu. (Protams, arī šajā gadījumā varētu pārdomāt, cik pasaule ir monolīta, viena (un tā pati) u.tml., tomēr tas būtu cita pētījuma uzdevums.)

Iepriekš jau minēju vācu antropologa Hansa Beltinga ideju par tēlu kā nomadu. Tēls ir nomads, jo klejo no attēla uz attēlu, piemēram, Dievmātes Marijas tēls. Runa ir par arhetipu, kas ikreiz iemanto jaunu miesu, ko tam piešķir glezna, fotogrāfija, filma utt., turklāt attēli dažādos laikos. Šāda skaidrojuma ieguvums ir ne vien būtiska attēlošanas aspekta uzrādīšana, bet arī attēla mediālā rakstura notveršana. Attēls ir medijs, līdzīgi kā pareģis ir augstāku spēku medijs, starpnieks, kā vadi ir medijs elektrībai. Tomēr, ja šādu skaidrojumu vispārina, tad nonākam pretējā grāvī attēla pakārtošanai reālajai pasaulei. Šādā skaidrojumā attēls atkal tiek pakārtots kam citam, arhetipam, savā ziņā ideālai vienībai. Tai pat laikā bieži vien attiecības ir apvērstas, t.i., starp attēlos redzamo un nepastarpināti pieredzamo pasauli. Piemēram, tajā, kā cilvēki mēģina atdarināt vai izdzīvot attēlos redzamos tipāžus un pasaules (no dažādu seriālu, multfilmu faniem līdz izskata modes sekotājiem).

## NOSLĒGUMS

Attēla apziņas vieglums un pašsaprotamība nav tas, kas izbrīnījis un iekustinājis šo pētījumu. Galu galā šādā ziņā ikbrīdi lielākā tiesa no dzīvē notiekošā un sastopamā ir pašsaprotama. Jebkuras pašsaprotamības pamatā taču ir būšanas pašsaprotamība. Te nedomāju neskaidrības, kas regulāri saistās ar savu vai citu nodomu, mērķu, priekšstatu, domu saprašanu, pat ne atbilžu uz lielajiem jautājumiem meklējumus. Arī tad lielākoties taču esam, par to pārlietu nebrīnoties. Citādi diez vai mēs varētu veikt ikdienas pienākumus. Pati pašsaprotamība, vismaz šī darba autora gadījumā, ir pārāk mājīga un pazīstama, lai iekustinātu domāšanu un vēlmi saprast, padarītu to par ik brīdi nepieciešamu un neatliekamu dienaskārtību. Pašatsvešinātība Rikēra minētajā izpratnē ir sākotnēja, ik brīdi arī tad, ja cenšas to pārvarēt, notvert refleksijā.

Darba pamatā esošo interesi ir iekustinājusi sadursme. Sadursme ar uzskatiem par attēlu, kas šķietami runā pretim tam, kā tos mēdzu sastapt, tos vērot. Pamatā ar uzskatu par attēlu kā reprezentāciju, lietu, kas pārstāv vai norāda uz sev atšķirīgu lietu. Tādu, kura attēla apziņā nav klātesoša. Un tikai tad ir radies izbrīns par to, ka lielākoties liekas, ka attēlos redzu pašas lietas no miesas un asinīm. Bieži vien tādas pašas lietas, kādas sastopu ik dienu. Tādas pašas kā galdu, pie kura šobrīd sēžu, vai datoru, ar kuru rakstu. Vai pat pavisam citādas, kādas nekur citur, pat ne savos pārdrošākajos iztēlojumos un elpu aizraujošākajos sapņos neesmu sastapis. Turklāt brīnumaini, ka, neskatoties uz šo lietu citādību, tās lielākoties apzinos kā lietas, tikpat patstāvīgas un ķermeniskas kā šis galds un dators. Teju tikpat taustāmas, īstenas, ja ne esošas. Tāpat nevaru apgalvot, ka tās man būtu tikpat un tādā pašā ziņā promises kā, piemēram, draugs, kurš šobrīd ir tālu prom un kuram klāt es gribētu būt.

Šis darbs ir mēģinājums atbildēt uz nupat aprakstīto izbrīnu. Skaidrot, kādēļ attēlos parādās to attēlotās lietas vai savukārt attēlobjekti, kuri tomēr pilda reprezentācijas funkciju.

Pirmā atbildes daļa tika meklēta attēla apziņas intencionalitātes aspektu analizē. Huserla norāde, ka apziņa primāri ir intencionāla, priekšmetiska, uz priekšmetu vērsta, kā uztverot, tā iztēlojoties, atminoties, gaidot, ļauj arī saprast attēla apziņas vērstību uz attēloto priekšmetu, lai cik arī tas dažkārt vien ieskicēts būtu. Apziņa interpretē to, kas tajā parādās. Un bieži vien parādībā tā pamana ko citu. Mākoņos – ziloņus, pamales meža līnijā – troļļus, bet lielākoties attēlos daudz un

dažādas lietas. Ja, izlasot vārdu, ir skaidrs, par ko ir runa, tad, ieraugot attēlu, lielākoties ir skaidrs, kas attēlots. Atšķirībā no vārda (izņemot estētisku vai kādu citu īpašu iestatījumu), attēla gadījumā apziņa lielākoties paliek pašā attēlā, tā piedāvātajā redzamībā. Atšķirībā no vārda, attēls lietai piešķir vielu, ķermeni.

Attēla apziņā priekšstatītā atšķirību, piemēram, no galda vai datora, kurus šobrīd redzu, skaidroju vairākos aspektos. Pirmkārt, argumentēju par labu attēlā priekšstatītās lietas neīstenībai. Ne Sartra izpratnē, kā eksistences noliegumu vai Vīzinga fantoma koncepciju, bet gan atgriežoties pie Ingardena un Finka neīstenības izpratnes. Neīstenības kā ne pilnas klātesamības. Otrkārt, attēlotā nepilno klātesamību sargā attēls, bieži vien jau vienīgi tā attēlotajam piešķirtās vielas specifika, vien vizualitāte, nesasmaržojamība, nesagaršojamība, nesatveramība. Attēlotais var tikt statīts tik daudzveidīgi, cik apziņā vispār var kādu lietu statīt – kā esošu, neesošu, vien iedomātu, promesošu, esošu kur citur, man neklātesošu, citiem klātesošu, esošu tur un tur vai esošu bez noteiktas, skaidri definētas vietas. Tai pat laikā, lai cik apziņa šādos statījumos nebūtu brīva, attēlotā ne pilnā klātesamība tiek attēla nosargāta. Citādi vairs nebūtu runas par attēla apziņu.

Tas, ka attēla apziņā parādās pati attēlotā lieta, neparedz, ka šo apziņu nenosaka kultūrvēsturiski relatīvi momenti. Darbā uzrādīju simboliskuma izpratni, par kādu ir runājis Edmunds Huserls un kas nenonāk pretrunā ar attēla apziņas caurspīdību. Semiotiskās koncepcijās tiek runāts par to, ka īstenībā cilvēks apgūst skatīt noteiktus apveidus, līnijas, veidolus kā to un to reprezentējošas. Saskaņā ar šādu nostāju, apveidos redzēt lietas nevar, ja nu vienīgi runājam par *trompe l'oeil* attēliem. Līdz ar to ir skaidrs arī tas, kā tiek saprasta reprezentācija. Tā ir apzīmēšana un norādīšana. Arī simbolizēšana šādā sakārtā būtu jāsaprot līdzīgi. Fenomenoloģijas ietvaros savukārt ar simbolizēšanu var saprast priekšmeta jēgas momentus. Piemēram, to, ka attēls, atšķirībā no mākoņiem, ir cilvēka radīts, ar mērķi ko attēlot, ka tas jāpiekar pareizi, galerijā, kādā svinīgā vietā dzīvoklī u.tml. Ja apzīmēšanā pastāv hierarhiska kārtība starp lietām, kur vienas ir zīmes, citas – apzīmētās, tad fenomenoloģiska simbolisma izpratne vedina domāt par atšķirīgu simbolisma izpratni. Simbolisms vai jēga kā tīkls, kurā attiecīgā lieta atrodas, kas to savieno ar citām lietām. Piemēram, attēls – artefakts – kaut ko citu attēlojošs – kaut ko citu rādošs – dokumentāls – mākslas ...; attēlā redzams personāžs – Vinnijs Pūks – labsirdīgs un meduskārs pasaku lācis – lācis – citi šī stāsta varoņi – mežs ... .

Attēla materialitāte ir otrs būtiskais attēla fenomena pamats – gan tas, kas nosargā attēla ne pilno klātesamību, gan arī tas, kas attēlotajai lietai piešķir tās specifiku un savdabību. Vielas jēdzienu izvēlējos, lai paturētu attēlotās lietas savdabību. Skaidrs, ka attēlos bieži redzam lietas no šīs pašas pasaules, dažāda veida attēlos vienas un tās pašas lietas. Līdz ar to varētu teikt, ka atšķiras attēlojums, ne attēlā redzamās lietas. Tas gan ir identificēšanas un sakārtojuma jautājums. Huserls attēlapziņai veltītajos manuskriptos par savas meitas melnbaltu fotogrāfiju raksta kā neanalogu meitai. Galu galā viņa nav melnbalta! Tai pat laikā, kā iepriekš vairākkārt mēģināju pamatot, melnbaltums vai jebkura cita attēla vielas savdabība bieži vien darbojas kā pozitīva attēlotā īpašība, kas netiek izjūta kā trūkums. Melnbaltas filmas piedāvātā attēlpasaules viela ir melnbalta, un tikai atsevišķos gadījumos to apzinies kā trūkumu. Tāpat multfilmā būtu neatbilstoši nošķirt attēlojumu no attēlotā, jo multfilma ir viena no vietām, kurā attēlotais iegūst savu miesu un raksturu, kas mēdz būt itin atšķirīgs no citos attēlos rodamā.

Skaidrs, ka attēla materialitāte šī darba ietvaros ir palikusi vien shematiski iestrādāta un prasa daudz pamatīgāku iedziļināšanos katra atsevišķā attēla veida – fotogrāfijas, video, kinofilmas, skulptūras, imersīva attēla utt. – specifiskajos momentos. To pārdomāšana pavisam noteikti atklātu jaunas iespējas un visdrīzāk liktu pārformulēt šeit piedāvātās. Piemēram, kinofilma kā ilgstošs attēls, tāpat tās bagātīgās iespējas kadrējumā un attēla veidošanā nav samērojamas ar attēla kā loga izpratnei veltītajā nodaļā teikto. Arī attēlpasaļu un pasaules saiknes un mijiedarbība ir vien uzrādīta. Darba ietvaros bija svarīgi argumentēt, ka attēlpasaules nav adekvāti pakārtotas vienai vienīgai, īstenajai pasaulei. Galu galā šī viena vienīgā pasaule ir daudzveidīga, bieži vien pavisam heterogēna, bieži viena un tā paša cilvēka būšanā. Runa drīzāk ir par mijiedarbību un savstarpēju ietekmi un pārveidošanos.

Tāpat uztveres un iztēles attiecības darba ietvaros tika skatītas vien tik, cik to prasīja primārā pievēršanās attēla apziņai. Tai pat laikā to krass nošķirums divos dažādos, pavisam atšķirīgos apziņas aktos ir apšaubāms, to apstiprina kaut vai iespējas šai vienai pasaulei būt daudzveidīgai, tāpat vieglums (un ātrums), ar kādu “pārvietojamies” no attēlpasaules uz attēlpasauli, ar kādu statām attēlotās lietas kā esošas, neesošas, esošas kur citur utt.

Šajā gadījumā nebūt nav runas par arhaisku un zinātnes neapgaismotu apziņu. Ir saprotama daudzu semiotiķu un citu attēlu teorētiķu vēlme demitologizēt attēla izpratni. Vest pie saprāta attēlu pakļautībā nonākušos neprāšus. Novērojums, ka

mūsdienās lielākās daļas attēlu vērojums ir kaut kas, kas ar mums notiek, nevis ko mēs darām, ir pietiekami svarīgs, lai to ņemtu vērā un regulāri atgādinātu, ja arī atgādinājums zaudē savu oriģinālo skanējumu un sāk izklausīties pēc vienveidīgas mantras.

Tomēr diezin vai atgādināšana ir efektīva, ja to veic attēla izpratne, kas runā pretim un liekas nepiemērota tam, kā esam ieraduši attēlus vērot, kas liekas nedabiska. Turklāt, ja šī izpratne nebūt nav pamatota stingros pamatos un neizslēdz pavisam atšķirīgus skaidrojumus. Uzsvārs uz lietas parādīšanos attēlā, manuprāt, daudz labāk paskaidro, kādēļ ir jāpiepūlas, lai mēs attēla apziņu veiktu, nevis tā ar mums notiktu. Kādēļ turpretim verbāls teksts pēc savas dabas jau pieprasa veikumu no tā uztvērēja puses. Ja attēlu kaut attāli pielīdzina verbālai valodai, un zīmes jēdziens to neizbēgami dara, šīs atšķirības kļūst neskaidras.

## LITERATŪRA

- Adorno, T., Horkheimers, M.** (2009). *Apgaismības dialektika*. I. Ījabs. (Tulk.) Rīga: LMC.
- Anders, G.** (1992). *Die Antiquiertheit des Menschen. Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck.
- Baudelaire, Ch.** (1980). The Modern Public and Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on Photography*. (pp. 83–90) New Haven: Leete's Island Books.
- Barthes, R.** (1977). *Image – Music – Text*. S. Heath. (Select. and transl.). GB: Fontana Press.
- Barthes, R.** (1991). *Mythologies*. A. Lavers. (Select. and transl.). New York: Moonday Press.
- Barts, R.** (2006). *Camera lucida. Piezīme par fotogrāfiju*. I. Lapinska. (Tulk.) Rīga: LMC.
- Belting, H.** (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Benjamin, W.** (2003). Kleine Geschichte der Photographie. In W. Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. (S. 45–64). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bense, M.** (1967). *Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen*. Baden-Baden: Agris.
- Bernet, R., Kern, I., Marbach, E.** (1989). *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*. Hamburg: Meiner.
- Biemel, W.** (1990). Kritische Bemerkungen zu Ingardens deutung des Bildes. In H. Rudnick (Ed.), *Ingardeniana II: new studies in the philosophy of Roman Ingarden. Vol. 30*. (S. 107–122). Analecta Husserliana. Kluwer.
- Blanke, B.** (2003). *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen strukturalistischer Semiotik und analytischer Philosophie*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Boehm, G.** (2006). Die Wiederkehr der Bilder. In G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (S. 11–38). München: Fink.
- Boehm, G.** (2006a). Die Bilderfrage. In G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (S. 325–343). München: Fink.

- Boehm, G.** (2008). *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press.
- Boehm, R.** (1966). Einleitung des Herausgebers. In E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893 – 1917)*. Bd. X. Husserliana. R. Boehm (Hrsg.). Den Haag: Nijhoff.
- Bonnemann, J.** (2007). *Der Spielraum des Imaginären: Sartres Theorie der Imagination und ihre Bedeutung für seine phänomenologische Ontologie, Ästhetik und Intersubjektivitätskonzeption*. Hamburg: Meiner.
- Brough, B. J.** (2010). Edmund Husserl. In H. R. Sepp, L. Embree (Eds.), *Handbook of phenomenological Aesthetics*. (pp. 151–153). Dordrecht: Springer.
- Carroll, N.** (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary introduction*. London, New York: Routledge.
- Casey, S. E.** (1997): Sartre on Imagination. In P. A. Schlipp (Ed.), *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*. La Salle, IL: Open Court.
- Currie, G.** (1995). *Image and mind. Philm, philosophy and cognitive science*. New York: Cambridge Univ. Press.
- Descartes, R.** (1985). Optics. In *The Philosophical Writings of Descartes*. J. Cottingham, R. Stoothoff, D. Murdoch (Transl.). Vol I. (pp. 152–175) London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge Univ. Press.
- Descartes, R.** (1995). Meditations on First Philosophy. In *The Philosophical Writings of Descartes*. J. Cottingham, R. Stoothoff, D. Murdoch (Transl.). Vol II. (pp. 1–62) Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Depraz, N.** (2010). Imagination. In H. R. Sepp, L. Embree (Eds.) *Handbook of phenomenological Aesthetics*. (pp. 155–160). Dordrecht: Springer.
- Edgerton, S. Y.** (2006). Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's perspective tube. *Historia, Ciencias, Saude – Manguinhos*, 13, 151–179.
- Eco, U.** (1989). Kritik der Ikonizität. In U. Eco. *Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen*. (S. 54–89). Leipzig: Reclam.
- Eco U.** (2002): *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Fellmann, F.** (2000). Bedeutung als Formproblem. Aspekte einer realistischen Bildsemantik. In K. Sachs-Hombach, K. Rehkämper (Hrsg.), *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungen*. (S. 17–40). Magdeburg: Scriptorum.



- Ferencz-Flatz, Ch.** (2009). Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung. *Husserl Stud.*, 25, 235–253.
- Fink, E.** (1966). Vergegenwärtigung und Bild: Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit. In E. Fink, *Studien zur Phänomenologie 1930 – 1939*. (S. 1–78). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Fink, E.** (1966a). Die Phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik. In E. Fink, *Studien zur Phänomenologie 1930 – 1939*. (S. 79–156). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Gadamer, H. G.** (1990). *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr.
- Gombrich, E.** (1996). *Art & Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*. (5th ed.). London: Phaidon.
- Goodman, N.** (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. USA: The Bobbs-Merrill Company.
- Grau, O.** (2003). *Virtual art: from illusion to immersion*. G. Custance. (Trans.). Massachusetts, London: MIT Press.
- Haardt, A.** (1995). Bildbewusstsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl. In H. Kämpf, R. Schott (Hrsg.), *Der Mensch als homo pictor?* (S. 105–113). Bonn: Bouvier.
- Holschbach, S.** (2003). Einleitung. In H. Wolf (Hrsg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: Diskurse der Fotografie*. Bd. 2. (S. 7–20). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Husserl, E.** (1950). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*. Husserliana. Bd. III. W. Biemel. (Hrsg.). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E.** (1950a). *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*. Husserliana. Bd. II. W. Biemel. (Hrsg.). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E.** (1965). *Philosophie als strenge Wissenschaft*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Husserl, E.** (1966). *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893 – 1917)*. Husserliana. Bd. X. R. Boehm (Hrsg.). Den Haag: Martinus Nijhoff.

- Husserl, E.** (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Texte aus dem Nachlass (1898 – 1925)* Husserliana. Bd. XXIII. E. Marbach (Hrsg.). Dordrecht, Boston, London: Kluwer.
- Husserl, E.** (1984). *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Erste Teil.* Husserliana. Bd. XIX/1. U. Panzer (Hrsg.). Hague, Boston, Lancaster: Kluwer.
- Husserl, E.** (1984a). *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Zweite Teil.* Husserliana. Bd. XIX/2. U. Panzer (Hrsg.). Hague, Boston, Lancaster: Kluwer.
- Husserl, E.** (2004): *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893 – 1912).* Husserliana. Bd. XXXVIII. T. Vongehr. und R. Giuliani (Hrsg.). Dordrecht: Springer.
- Ingarden, R.** (1929). Bemerkungen zum Problem “Idealismus-Realismus”. In .... *Festschrift: Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet.* Halle; Saale: Niemeyer.
- Ingarden, R.** (1962). *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk-Bild-Architektur-Film.* Tübingen: Niemeyer.
- Ingarden, R.** (1965). *Das literarische Kunstwerk. Dritte Auflage.* Tübingen: Max Niemeyer.
- Ingarden, R.** (1969). Über die sogenannte “abstrakte” Malerei. In R. Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert.* (S. 51–76). Tübingen: Niemeyer.
- Jay, M.** (1994). *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought.* London: Univ. of California Press.
- Jonas, H.** (1987). Die Freiheit des Bildens: Homo pictor und die differentia des Menschen. In H. Jonas, *Zwischen nichts und Ewigkeit. Zur Lehre vom Menschen.* (S. 26–75.) Göttingen.
- Kants, I.** (2000). *Spriestspējas kritika.* R. Kūlis. (Tulk.) Rīga: Zvaigzne ABC.
- Kemp, W.** (1982). Theorie der Fotografie 1945 – 1980. In W. Kemp, *Theorie der Fotografie. 1980 – 1995.* Bd. 3. (S. 13 – 39). München: Schirmer-Mosel.
- Kemp, W., Von Amelunxen, H.** (2006). *Theorie der Fotografie: 1839—1995, 4. Bde.* München: Schirmer/Mosel.
- Kortooms, T.** (2002). *Phenomenology of Time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness.* Dordrecht: Kluwer.
- Lembeck, K-H.** (1994). *Einführung in die phänomenologische Philosophie.* Darmstadt.

- Levin, D. M.** (1999). *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*. Los Angeles; London: Univ. of California Press.
- Lopess, D.** (1996). *Understanding Pictures*. New York: Oxford Univ. Press.
- Lüdekind K.** (2005). Was unterscheidet den *pictorial turn* vom *linguistic turn*? In K. Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. (S. 122–131). Köln.
- Lüdekind, K.** (2005a). Die Undurchsichtigkeit der Fotografie. In R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt, G. Winter (Hrsg.), *Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. (S. 89–119). Reimer.
- Marbach, E.** (2006). Einleitung. In E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. E. Marbach (Hrsg.). (S. XV–XLVII). Hamburg: Meiner.
- McIntyre, R., Woodruff Smith, D.** (1989). Theory of Intentionality. In J. N. Mohanty, W., McKenna, R. (Eds.), *Husserl's Phenomenology: A Textbook*. (pp. 147–79). Washington, D.C.: Center for Advanced Research in Phenomenology and University Press of America.
- McGinn, C.** (2004). *Mindsight: Image, Dream, Meaning*. Massachusetts; London: Harvard Univ. Press.
- McLuhan, M., Fiore, Q.** (1967). *The Medium is the Message*. USA: Bantam Books.
- Merlo-Pontī, M.** (2007). *Acs un gars*. M. Rubene. (Tulk.). Rīga: LMC.
- Merleau-Ponty, M.** (1973). The Indirect Language. In M. Merleau-Ponty, *The Prose of the World*. C. Lefort (Ed.), J. O'Neill (Trans.). Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Merleau-Ponty, M.** (2005). *Phenomenology of Perception*. C. Smith (Trans.). London, New York: Routledge.
- Mersch, D.** (2002). *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*. Frankfurt a. M.: Fink.
- Mitchell, W. J. T.** (1994). *Picture Theory*. Chicago & London: The Univ. of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T.** (2003). Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In H. Wolf (Hrsg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: Diskurse der Fotografie*. Bd. 2. (S. 38–52). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mitchell, W. J. T.** (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. Chicago & London: The Univ. of Chicago Press.

- Mitchell, W. J. T.** (2009). Bildwissenschaft. In G. Boehm (Hrsg.), *Ikonologie der Gegenwart*. (S. 99–113). München: Fink.
- Muybridge, E.** (1985). *Horses and Other Animals in Motion: 45 Classic Photographic Sequences*. USA: Dover Publications.
- Nagy, L-M.** (1927). Diskussion über Ernst Kallai's Artikel 'Malerei und Fotografie'. In A. Lehning (Ed.), *Internationale Revue i 10, 1927 – 1929*. (pp. 233–235). Liechtenstein: Kraus Reprint.
- Narkēviča, Ž.** (2010). *Iztēle un valodas jaunrade*. Rīga: FSI.
- Nansi, Ž. L.** (2001). Tēls – projekcija un nošķīrums. M. Rubene (Sast.) *Homo aestheticus: no mākslas filozofijas līdz ikdienas dzīves estētikai*. (219 - 235. lpp) Rīga: Tapals.
- Ni, L.** (1990). *Das Problem des Seinsglaubens in der Phänomenologie Edmund Husserls. Ein Versuch mit Husserl*. Inaugural-Dissertation. Freiburg.
- Panofsky, E.** (1991). *Perspective as symbolic form*. C. S. Wood. (Trans.). New York: Zone books.
- Patočka, J.** (1987). Zu Roman Ingardens Ontologie der malerischen Kunstwerkes. In J. Patočka, *Kunst und Zeit: Kunstphilosophische Schriften*. K. Nellen, I. Srubar (Hrsg.). (S. 509–516). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Pieper, H. J.** (1993). „Anschauung“ als operatives Begriff: Eine Untersuchung zur Grundlegung der transzendentalen Phänomenologie Edmund Husserls. Meiner.
- Plumpe, G.** (1990). *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Posner, R., Robering, K., Sebeok, T. A.** (Eds.) (1997–2001). *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. (1–4 Bde.) Berlin. New York: Walter de Gruyter.
- Prodger, Ph.** (2008). Muybridge, Eadweard James (1830 – 1904). In J. Hannavy (Ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. (pp. 967 – 970). New York; London: Routledge.
- Rang, B.** (1974). Rāpresentation und Selbstgegebenheit. In *Phänomenologie heute: Grundlegung und Methodenprobleme*. Phänomenologische Forschungen. Bd.1. München: Alber.

- Rehkämper, K.** (2002). *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation.* Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH.
- Regner, S.** (1999). *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen.* München: Fink.
- Ricœur, P.** (1996). *A Key to Husserls Ideas I.* B. Harris, J. B. Spurlock. (Trans.). USA: Marquette Univ. Press.
- Sallis, J.** (1992). Spacing Imagination. In P. Van Tongeren (Hrsg.), *Eris and Eros. Contributions to a hermeneutical phenomenology.* The Hague: Kluwer.
- Sachs-Hombach, K.** (2001). *Bildbegriff und Bildwissenschaft.* St. Johann: Saarbrücken.
- Sachs-Hombach, K.** (2004). *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft.* Köln: herbert von Harlem.
- Sachs-Hombach, K.** (Hrsg.) (2005). *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sachs-Hombach, K.** (2005). Das Bild in der Spannung von perzeptuellen und semiotischen Determinanten. In K. Sachs-Hombach (Hrsg.) *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung.* (S. 163–176). Köln.
- Sartre, J. P.** (1949). *What is Literature?* B. Frechtman (Trans.). New York: Philosophical Library.
- Sartre, J. P.** (1982). Die Imagination. In J. P. Sartre, *Die Transzendenz des Ego: Philosophische Essays. 1931 – 1939.* Hrsg. von B. Schuppener. (S. 97 – 254). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Sartre, J. P.** (2004). *The Imaginary. A Phenomenological psychology of the imagination.* London: Routledge.
- Scholz, O. R.** (2004). *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung.* Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Schultz, M.** (2005). *Ordnungen der Bilder: Eine Einführung in die Bildwissenschaft.* München: Fink.
- Sepp, H. R.** (2010). Eugen Fink. In H. R. Sepp, L. Embree (Eds.), *Handbook of phenomenological Aesthetics* (pp. 119–121). Dordrecht: Springer.
- Sepp, H. R.** (2005). *Bild und Epoche. Bildtheorien von Husserl bis Marion.* Habil.-Schr. Dresden: Techn. Univ.

- Snyder, J.** (1980). Picturing Vision. In W. J. T. Mitchell (Ed.), *The Language of Images*. Chicago, London: Univ. of Chicago Press.
- Sobchack, V.** (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton Univ. Press.
- Sontāga, S.** (2008). *Par fotogrāfiju*. I. Kolmane (Tulk.). Rīga: LMC.
- Spiegelberg, H.** (1982). *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*. The Hague; Boston; London: Martius Nijhoff.
- Stiegler, B.** (2006). *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Stiegler, B.** (1998). *Technics and Time: The Fault of Epimetheus*. Vol. 1. Stanford; California: Stanford Univ. Press.
- Taminiaux, J.** (2004). *The Metamorphoses of Phenomenological Reduction*. USA: Marquette Univ. Press.
- Volonte, P.** (1997). *Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution der Erkenntnis*. Freiburg (Breisgau), München: Alber.
- Waldenfels, B.** (1987). *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, B.** (1995). *Deutsch-Französische Gedankengänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, B.** (2005). Verkörperung im Bild. In **R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt, G. Winter** (Hrsg.), *Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. (S. 17–34). Reimer.
- Walton, K.** (1984). Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. *Critical Inquiry*, 11, pp. 246–277.
- Walton, K.** (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. USA: Harvard Univ. Press.
- Wiesing, L.** (1997). *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbeck: Rowohlt.
- Wiesing, L.** (2000). Phänomenologie des Bildes nach Edmund Husserl und Jean-Paul Sartre. In **L. Wiesing**, *Phänomene im Bild*. München.
- Wiesing, L.** (2004). Sind Bilder Zeichen? In **K. Sachs-Hombach, K. Rehkämper** (Hrsg.), *Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. (S. 95–101). Deutscher Universitäts-Verlag.

**Wiesing, L.** (2005). *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

**Wiesing, L.** (2006). Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom: Über phänomenologische Bildtheorien. In **G. Koch, Ch. Voss** (Hrsg.), *...kraft der Illusion*. (S. 89–101). München: Fink.

**Zahavi, D.** (2008). Phenomenology. In **D. Moran** (Ed.), *Routledge Companion to Twentieth-Century Philosophy*. (pp. 661–692). Routledge.

**Zechner, I.** (2000). *Bild und Ereignis: Fragmente einer Ästhetik*. Wien: Turia und Kant.

# PIELIKUMS

A1



Rafaēls. Teoloģija. 1509 – 1511.



A2



Albrehts Dīrers. Bruņnieks, nāve un velns. 1513 – 14.

A3



Soži Ueda. Portrets kāpās. 1950.

A4



Kadrs no multfilmas "Vinnijs Pūks" (Винни-Пух, Союзмультфильм, 1969)



Multfilmas “Daudzie Vinnija Pūka piedzīvojumi” plakāts  
(The Many Adventures of Winnie the Pooh, Disney, 1977)

A5



Attēla avots: <http://lightwriter.org/blog/tag/wedding-photography/>