

LATVIJAS UNIVERSITĀTE  
VĒSTURES UN FILOSOFIJAS FAKULTĀTE  
PRAKTISKĀS FILOSOFIJAS KATEDRA

Filosofijas bakalaura studiju programmas

3. kursa students

Andrejs Zaporožecs

Stud. apl. Nr. az10087

**KARLA POPERA TEORIJU SALĪDZINĀJUMS AR MŪSDIENU  
UZSKATIEM PAR IZTĒLI  
BAKALaura DARBS**

Darba zinātniskais vadītājs  
Dr. phil., asociētais profesors  
Vsevolods Kačans

RĪGA 2014

## SATURS

Anotācija.....	3
Annotation.....	3
Ievads.....	4
1. Karla Popera emergences un trīs pasauļu teoriju aprišu iezīmējums.....	6
2. Pītera Strosona uzskati par uztveri un iztēli, to salīdzinājums ar K. Popera teorijām.....	14
3. Hansa Georga Gadamera uzskati par mākslu salīdzinājumā ar Popera teorijām.....	28
4. K. Popera teorijas un Tamāras Zabo Gendleres radīto emociju īstuma problemātikas salīdzinājums.....	43
Secinājumi.....	49
Izmantotā literatūra.....	51

## **Anotācija**

Darba mērķis ir izpētīt iztēles koncepta izpratni mūsdienu filosofijā un salīdzināt to ar Karla Popera trīs pasaulu un emerģences teorijām, parādot iztēles emerģento dabu no dažādiem tās aspektiem. Darbā tiek atspoguļota autora interpretācija iztēles jēdzienam, tāpat tiek skatīti arī mākslas, skaistā, uztveres un mākslas darba radītu emociju jēdzieni.

Darbs sastāv no 51 lappuses. Darbā izmantoti septiņi literatūras avoti, no kuriem pieci ir angļu valodā.

## **Annotation**

The aim of this thesis is to research the understanding of the concept of imagination in contemporary philosophy, and compare it to Karl Popper's theories of three worlds and emergence, as well as to show the emergent nature of imagination from various aspects. The thesis shows the author's interpretation of the term of imagination, as well as the thesis looks at concepts such as art, the beautiful, perception and fictional emotions.

The thesis consists of 51 pages. Thesis is based upon seven sources of literature, five of which are in english.

## Ievads

Karla Popera teorijas, manuprāt, ir vienas no svarīgākajām mūsdienu filosofijā. Viņa trīs pasaļu teorija spīdoši apiet Renē Dekarta laikā uzsākto nebeidzamo cīņu starp duālisma un monisma piekritējiem, un piedāvā jaunu skatījumu apziņas filosofijā. Trīs pasaļu teorija turklāt kalpo kā pamats vēl viena sena strīda risinājumam. Šis strīds ir par to, vai pasaule ir determinēta, vai tomēr tā ir indeterminēta, un Karls Popers pārstāv tieši pēdējo pozīciju, to lieliski pamatojot ar savu emergences jēdzienu, kā arī ar savas trīs pasaļu teorijas skatījumu. Atvērtā visumā pastāv bezgalīgi daudz iespēju, zināšanas vienmēr ir galīgas, kvantificējamās, kamēr, ik reizi izskaidrojot kādu anomāliju ar jaunas, labākas teorijas palīdzību, atklājas citas anomālijas, kuras tāpat nepakļaujas esošajiem risinājumiem. Iznāk, ka gūstot atbildi uz vienu jautājumu, tā vietā nāk divi citi, vēl nebijuši jautājumi.

Savā kursa darbā es pievērsos tieši emergences fenomenam kā tādām, vispirms sev atbildot uz jautājumu par visuma indeterinēto dabu. No šī darba man spilgti atmiņā iespiedās tieši viena pasāža Karla Popera tekstā, proti, ka visums nevar būt determinēts, jo tad tas sevī iekļautu pieņēmumu, ka jau visuma pirmsākumos būtu iekodēti itin visi dižie mākslas un filosofijas sasniegumi. Karls Popers, tālāk pierādot visuma indeterminismu, man deva iedvesmu tālākajai pētniecībai. Ja jau viss, kas ir radīts līdz šim, ir šādi emergenti radies, vai ir iespējams šo procesu izprast sīkāk? Jo īpaši mani interesēja iztēles jēdziens – šī netveramā, tomēr tik neizmērojami svarīgā cilvēka prāta funkcija, bez kuras diez vai būtu iespējama filosofija un es diez vai rakstītu šīs rindas. Līdz ar to es nonācu pie bakalaura darba idejas – es vēlos aplūkot iztēli uz Karla Popera teoriju fona, vēlos salīdzināt to, kā viņa idejas varētu ietilpt citu dižu domātāju pārdomās par iztēli. Arī šai vēlmei ir pamats, proti, mācību procesā lekcijās bieži dzirdēju citu domātāju versijas par “prāta ķēniņvalsti”, par “ideju valstību” un citiem spilgtiem apzīmējumiem, kas vienlaikus saskanēja ar Karla Popera Pasauli 3 – šo cilvēka gara produktu pasauli.

Līdz ar to, mana darba mērķis ir sekojošs – aplūkot vairāku ietekmīgu domātāju versijas par to, kas ir iztēle, atrast šī jēdziena pēc iespējas precīzāku definīciju, un aplūkot iztēles interpretācijas uz Karla Popera emergences un trīs pasaļu teoriju fona.

Lai sasniegtu šo mērķi, veicu sekojošus uzdevumus. Vispirms es vēlreiz iezīmēju Karla Popera emergences un trīs pasaļu teoriju aprises. Tālāk, izmantojot Karla Popera teorijas kā pamatu, es veicu ieskatu citu domātāju tekstos un salīdzināju tajos atrodamās idejas ar Karla Popera teorijām. Proti, es vispirms aplūkoju Pītera Strosona uzskatus un izpratni par iztēles terminu, kura tekstā bija iekļautas arī Deivida Hjūma, Imanuela Kanta un Ludviga Vitgenšteina idejas par iztēli, un tad šīs idejas pretstatīju Karla Popera teorijām. Līdzīgi rīkojos ar Hansa Georga Gadamera uzskatiem par

iztēli un mākslu, un visbeidzot, aplūkoju Tamāras Zabo Gendleres ieskatu nedaudz šaurākā jautājumā par to radītu jeb fiktīvu emociju īstumu. Šādi es parādīju iztēles problemātiku no vairākiem rakursiem, vienlaikus parādot tās emergētās dabas dažādās izpausmes.

## 1. Karla Popera emergences un trīs pasaļu teoriju aprīšu iezīmējums

Lai nonāktu pie emergences jēdziena Karla Popera (turpmāk tekstā – K. Popers) filosofijā, vispirms ir jāilustrē viņa trīs pasaļu teorija<sup>1</sup>. Pēc K. Popera, eksistē trīs pasaules. Pirmā ir Pasaule 1, fiziskā, materiālā pasaule – uz to iedarbojas fizikas, ķīmijas, bioloģijas likumi. Šeit ietilpst itin viss, ko redzam sev apkārt dabā, kas astāv no matērijas – akmeņi, saule, gaiss. Otrā ir Pasaule 2, psiholoģiskā pasaule – tā ir emociju, baiļu, cerību, rīcības dispozīciju, dažādu subjektīvu pieredžu, kā arī zemapziņas un bezapziņas pieredžu pasaule. Šeit ietilpst arī dzīvnieku prāti, itin visas to sajūtas, sāpes, bailes utt. Savukārt Pasaule 3, ir cilvēka apziņas produktu pasaule. Šeit ietilpst māksla, kultūra, sociālas institūcijas, ētiskas vērtības utt.

Ieskicējot katru pasauli, K. Popers tālāk turpina definēt to robežas – liela daļa objektu vienlaikus ir vairāku pasaļu daļa. Tā piemēram, grāmata piederētu Pasaulei 1 kā fizisks objekts, kas pakļauts visiem fizikas, ķīmijas un bioloģijas likumiem, ar noteiktām fiziskām īpašībām kā svars, lappušu skaits utt., un reizē būtu arī Pasaules 3 daļa kā cilvēka apziņas produkts. K. Popers norāda arī to, ka divas grāmatas kopijas var būt visai līdzīgas, bet tomēr atšķirīgas Pasaulē 1 un tomēr būt viens un tas pats objekts Pasaulē 3. Un tāpat, grāmatai ir tās pašas īpašības un ierobežojumi, kā citiem Pasaules 3 objektiem – ir iespējams aplūkot tās satura loģisko konsistenci, tajā saturēto informāciju apstrīdēt, labot un vērtēt tās informatīvo vērtību. Grāmatas vai teorijas saturs ir kaut kas abstrakts. Visi konkrētie fiziskie ķermeņi pieder Pasaulei 1, visi psiholoģiskie stāvokļi pieder Pasaulei 2, savukārt abstraktas lietas – problēmas, teorijas, argumenti, arī kļūdas un maldi, tai skaitā maldīgas teorijas – tas viss pieder Pasaulei 3. Tāpat dažādi mākslas darbu varianti, piemēram, dažādi Fransa Šūberta “Nepabeigtās simfonijas” atskaņojumi vai Viljama Šekspīra (turpmāk – V. Šekspīrs) “Hamleta” uzvedumi pieder gan Pasaulei 1, gan Pasaulei 3. Tie pieder Pasaulei 1 tādā ziņā, ka tie ir veidoti no kompleksiem fiziskiem notikumiem, bet reizē pieder Pasaulei 3 tādā ziņā, ka tiem ir saturs, ziņojums un jēga. Piemēru var turpināt, atšķirot dažādus uzvedumu paveidus - “Hamleta” oriģinālā luga ir atšķirīgs Pasaules 3 objekts no “Hamleta” modernizētas versijas.

K. Popers min, ka pasaļu nosaukumi speciāli ir vienkārši un arbitrāri, savukārt numurējumam ir vēsturisks pamats – viņš pieņem, ka fiziskā pasaule ir eksistējusi pirms dzīvnieku sajūtām, un tāpat cilvēka apziņas pasaule sākas tikai pēc specifiskas valodas parādīšanās. Valodiski formulētas zināšanas ir svarīga Pasaules 3 īpašība, taču K. Popers Pasaulē 3 iekļauj arī valodiski vēl nenoformulētas zināšanas, teorijas, un argumentus – tās vēl nav atklātas, taču reizē jau pastāv

---

1

Popper, K. *The Open Universe, An Argument for Indeterminism*, Routledge, 2000, pg 114

Pasaulē 3. Es to izprotu tā, ka, piemēram, par spīti tam, ka Īzaka Ņūtona (turpmāk – I. Ņūtons) laikā nebija Alberta Einšteina (turpmāk – A. Einšteins), I. Ņūtons tik un tā bija vietām maldījies ar savu fizikas teoriju, proti, tā piedāvāja daudz virspusējāku ieskatu pasaules uzbūvē nekā A. Einšteina relativitātes teorija. Taču tajā laikā gluži vienkārši nebija iespējams fiksēt I. Ņūtona kļūdas, jo nebija ne A. Einšteina, ne arī daudzu atklājumu, kas A. Einšteinu uzvedināja uz relativitātes teorijas izveidi. Pilnīgi iespējams, ka eksistē cita, vēl vārdos nenoformēta teorija par fiziku, kas ir vēl precīzāka par A. Einšteina izteikto. Līdzīgu piemēru K. Popers min par t.s. “smagā ūdens” atklāšanu<sup>2</sup>, proti, ka 1932. g. tika atklāts, ka ūdeņradis nebūt nav viendabīgs, vienmēr konstants ar vienādu atmosfāru, kā līdz tam tika domāts, bet ka pastāv arī smagā ūdeņraža izotops. Citiem vārdiem, vienmēr ir eksistējis Pasaules 3 ķermenis “fizika”, taču tā vārdos izteiktais, argumentētais veidols ir mainījies cilvēku domāšanas, pētījumu un atklājumu rezultātā. Tāpat kā I. Ņūtons veica jaunus pienesumus šim Pasaules 3 ķermenim, tā arī A. Einšteins rīkojās tāpat, esošo teoriju un argumentus pārbaudot, apstiprinot vai pierādot aplamus, un tad tos uzlabojot, darot ķermeni “fizika” skaidrāku citiem cilvēkiem. Galu galā, fizika uz I. Ņūtonu un A. Einšteinu iedarbojās vienādi – I. Ņūtons vienkārši saredzēja mazāk tās izpausmju un nonāca pie citādiem secinājumiem, kā A. Einšteins. Pēc K. Popera, Pasaulei 3 ir sava vēsture ar daudziem līdzīgiem atgadījumiem, kuros argumenti un teorijas tiek atklāti, apstrīdēti un pierādīti par aplamiem.

K. Popers atgriežas pie Pasaules 1, paplašinot tās definīciju, proti, kaut kas eksistē vai ir īsts tad un tikai tad, ja tas var mijiedarboties ar Pasaules 1 iemītnieku cietajiem fiziskajiem ķermeņiem. Ar to Pasaule 1 ir standarta piemērs realitātei un eksistencei. K. Popers iet tālāk, pielīdzinot Pasauli 2 un 3 tiem pašiem realitātes kritērijiem, kam Pasauli 1, proti, ne tikai fiziskā Pasaule 1 ir īsta, un ne tikai psiholoģiskā Pasaule 2 ir īsta, bet īsta ir arī abstraktā Pasaule 3. Tā ir īsta tādēļ, ka gan Pasaules 2 un 3 objekti spēj mijiedarboties viens ar otru, un tāpat arī ar Pasaules 1 objektiem, kas spēj ietekmēt Pasaules 2 un 3 objektus. Šo komplekso pasaulu mijiedarbību es ilustrēšu ar sekojošu piemēru – Viljama Šekspīra (turpmāk – V. Šekspīrs “Hamleta” izrāde (Pasaules 1 un 3 objekts vienlaikus – fiziskais priekšnesums un V. Šekspīra sarakstītais darbs attiecīgi) rada kādā cilvēkā spēcīgas skumjas (Pasaules 2 objektu), ka viņš, šo spēcīgo emociju varā, par to uzraksta savas pārdomas uz papīra lapas (Pasauli 1 un 3 objekts), kurā slavē Šekspīra izdomu, spēju likt just līdzīgu varoņu traģēdijai un apjūsma aktieru izcilo tēlojumu. Šīs pārdomas tālāk viņš iedod savam draugam, kurš tās izlasa, taču nepiekrīt – viņaprāt “Hamlets” ir pārslavēts, un nepavisam nav spējīgs viņu saskumdināt. Šeit sākas viedokļu apmaiņa (tiek izmantots šis Pasaules 3 objekts, “Hamlets”, un tas tiek pārveidots tajā nozīmē, kādā piemērā minētie cilvēki to saprot), kurā abi

---

<sup>2</sup> Popers Karls, *Nākotne ir atvērta*, tulk. Šuvajevs I., Zvaigzne ABC 2005, 42. lpp.

draugi mēģina noskaidrot, kuram ir taisnība.

K. Popers uzskata sevi par plurālistu un noliedz monismu, proti, uzskatu, ka eksistē tikai fiziskā Pasaule 1. K. Popers uzsver, ka Pasaules 3 objekti ļoti spēcīgi spēj ietekmēt Pasaules 1 objektus. Viņš dod piemērus par to, kā mēs ietekmējam Pasauli 1 ceļot atomreaktorus, debesskrāpjus vai aerodromus bieži vien ļoti abstraktu Pasaules 3 teoriju un plānu vadīti. Pietiek iedomāties milzīgo Jēzus Kristus statuju Riodežaneiro (Pasaules 1 objekts, radīts Pasaules 3 objekta – kristietības iespaidā) vai Ēģiptes piramīdas (līdzīgi, Pasaules 1 objekti, radīti Pasaules 3 objekta – ēģiptiešu politeisma un ticībai pēcnāves dzīvei iespaidā). Šādi varētu uzskaitīt teju jebkuru reliģiska rakstura būvi vai svētnīcu – būtībā jebkura būve ir radīta ar nolūku un kā daļa no kāda cilvēka vai cilvēku grupas plāna. Ar šo atzinumu viņš arī aizstāv Pasauli 2, proti, lai spētu iekustināt šādus plānus un mainīt Pasauli 1, cilvēkam ir jābūt Pasaules 2 mentālajiem procesiem – Pasaules 3 teoriju var saprast tikai caur Pasauli 2, tādējādi Pasaule 3 mijiedarbojas ar Pasauli 1 caur Pasauli 2. Viņš dod piemēru par to, ka, lai īstenotu plānu par lidlauka uzcelšanu, vispirms ir nepieciešams uzbūvēt buldozerus, ar ko tālāk varētu nolīdzināt lauku, kurā ir plānots šis lidlauks. Tātad, vispirms notiek mijiedarbība starp Pasaules 2 plānošanu ar cilvēka prātu, un gan Pasaules 1 un Pasaules 3 iekšējajiem ierobežojumiem, kas limitē šīs mašīnērijas plānošanu. Tālāk, notiek cilvēka smadzeņu mijiedarbība ar cilvēka rokām, kas savukārt stūrē buldozerus – tātad starp Pasauli 2 un Pasauli 1. Popers atzīst, ka šī argumenta efektivitāte ir atkarīga no Pasaules 3: ja tā eksistē un ir vismaz daļēji autonoma, un, ja plāni Pasaulē 3 tiešām ietekmē Pasauli 1, tad ir neizbēgami secināt, ka eksistē arī Pasaule 2.

K. Popera jautājums ir sekojošs - vai Pasaule 3 ir reāla un vismaz daļēji autonoma? Šeit Popers sāk risināt valodas jautājumu. Valoda ir veids, kādā Pasaule 2, proti, domas, emocijas, izjūtas, top Pasaules 3 objektos – objektīvos izteikumos. Ir atšķirība vai mēs ko nodomājam, vai izsakām – domas mūsu prātos nav objektīvi kritizējamas, jo tās ir daļa mūsu pašu. Ar valodas palīdzību doma kļūst tverama, aplūkojama, pārbaudāma, apspriežama. Turklāt, objektivizēta doma Pasaulē 3 ir spējīga eksistēt ilgi pēc tam, kad tā jau ir pazudusi no cilvēka Pasaules 2. Kad pasniedzējs studentiem auditorijā uzdod jautājumu kādas lekcijas laikā, es uz to varu iedomāties atbildi, bet es nevaru uzzināt, vai manis iedomātā atbilde ir pareiza, to neizsakot pasniedzējam, un lekcijai turpinoties, šo atbildi varu aizmirst pavisam. Taču, ja es to izsaku pasniedzējam, šī doma uzreiz kļūst tverama, loģiski pārbaudāma un apspriežama – tā vairs neeksistē tikai manā galvā. Tālāk var notikt viedokļu apmaiņa, kurā tad nonākam pie secinājuma, vai mana doma ir bijusi pareiza, tikai daļēji pareiza, vai pavisam aplama. Valodai šeit ir neatsverama nozīme, bez tās šī domu apmaiņa, nūdien, jebkura domu un ideju apmaiņa gluži vienkārši nebūtu iespējama.

Turpinot savu domu par Pasaules 3 autonomitāti, un mēģinot pierādīt, ka eksistē autonomi

Pasaules 3 objekti, kuriem vēl nav ne Pasaules 1, ne Pasaules 2 veidolu, K. Popers izsaka sekojošu piemēru. Viņš min vienkāršu augošu skaitļu virkni, 0, 1, 2, 3, 4, utt. Skaitļi ir cilvēka prāta radīti, tie nav autonomi, bet gan atkarīgi no Pasaules 2 domu procesiem. Taču tad viņš min pāra skaitļus un pirmskaitļus. Tie ir nevis izdomāti, bet gan atrasti, atklāti. Cilvēkam skaitot, viņš atklāj pastāvošo atšķirību starp pāra un nepāra skaitļiem. Tāpat cilvēkam dalot skaitļus, viņš atklāj, ka eksistē pirmskaitļi, tādi skaitļi, kas nedalās. Ne pāra un nepāra skaitļu, ne pirmskaitļu kārtība nav izmaināma – tā vienkārši eksistē, un kalpo kā neparedzētas sekas tik vienkāršam izgudrojumam kā skaitļu virknei. Līdz ar to, tās ir neparedzamas sekas cilvēka prāta produktam. K. Popers turpina, ka pirmskaitļiem ir vēl viena interesanta īpašība – jo tālāk iet skaitļu virkne, jo retāki šo skaitļu vidū paliek pirmskaitļi. Šis arvien pieaugošais pirmskaitļu retums ir autonoma Pasaules 3 īpašība. Šīs īpašības atklāšana savukārt aizved pie citas autonomas problēmas – ja turpinām skaitļu virkni līdz, teiksim, desmit miljoniem, vai pirmskaitļi pavisam pārstātu parādīties, jeb vai vienmēr ir vēl kāds, augstāks pirmskaitlis, par spīti to parādīšanās pieaugošajam retumam? K. Popers piesauc Eiklīda uzdotu jautājumu – vai ir iespējams viens augstākais pirmskaitlis, jeb vai pirmskaitļu virkne ir tikpat bezgalīga kā pašu skaitļu virkne? Tā ir jauna autonoma problēma. Eiklīds netieši pierāda to, ka nav paša augstākā pirmskaitļa – vienmēr ir kāds vēl augstāks pirmskaitlis, tāpat kā vienmēr ir kāds augstāks skaitlis, un tā līdz bezgalībai. Šis ir autonomas, objektīvas Pasaules 3 fakts, Pasaules 3 teorēma, autonomas Pasaules 3 objekts – cilvēks to var atklāt, to var pierādīt, bet cilvēks to nekādi nespēj izmainīt. Šeit varu piesaukt savu iepriekšējo piemēru ar I. Ņūtona un A. Einšteina fizikas teorijām – I. Ņūtons atklāja gravitāciju un A. Einšteins to papildināja, taču ne viens, ne otrs nespēj izmainīt tās darbību – tās efektus var tikai atklāt un pierādīt. Loģiski arī secināt, ka šādas neparedzamas sekas var parādīties jebkurā citā cilvēka prāta produktā, lai cik vienkāršs vai komplekss tas nebūtu. Šeit es saredzu emergenci tās definīcijā, ka diviem objektiem vai stāvokļiem mijiedarbojoties, var rasties jaunas īpašības, kas izriet no šīs mijiedarbības – K. Popera piemērā, cilvēka prātam mijiedarbojoties ar prāta radītu konceptu – skaitļu virkni, tiek atklāti pirmskaitļi un to nebeidzamības īpašība. K. Popers savā tekstā pagaidām vēl emergenci nepiemin.

K. Popers turpina Pasaules 3 autonomitātes pierādījumu, tālāk mēģinot pierādīt, ka tā ir īsta pēc savas iepriekš dotās definīcijas, proti, ka tā spēj mijiedarboties ar Pasauli 2, un caur to ar Pasauli 1. Viņa piemērs ir sekojošs – ja cilvēki meklē atrisinājumu vēl neatrisinātai matemātiskai problēmai, tad pastāv ļoti liela iespēja, ka viņus šī problēma ietekmē. Viņu risinājums ir daļēji atkarīgs no tā, vai šis risinājums, Pasaules 3 objekts, eksistē vai nē, un daļēji ir arī svarīgi, vai viņu domu procesi viņus aizved pie objektīvi patiesa domas satura. Šis piemērs, K. Popera prāt, parāda, ka autonomiem Pasaules 3 objektiem var būt spēcīga kauzāla ietekme uz Pasaules 2 procesiem. Un, ja tikko atklāta Pasaules 3 problēma, ar vai bez risinājumu, ir publicēta, tad tās kauzālā ietekme iesniedzas Pasaulē

1, iekustinot pirkstus uz rakstāmmašīnu un datoru tastatūrām, un pat iekustinot drukātājamo mašīnu zobratu. Šādi K. Popers pamato savu uzskatu, ka ne tikai Pasaule 3 ir daļēji autonoma, bet ka šī autonomā daļa ir īsta un eksistē, jo tā spēj ietekmēt Pasauli 1, pat ja tikai caur Pasauli 2. Pēc K. Popera, situācija pamatā ir tāda pati saistībā ar jebkuru citu zinātnisku atklājumu un jebkuru izgudrojumu. Itin visos gadījumos, Pasaules 3 problēmas un teorijas spēlē svarīgu lomu. Šīs problēmas var tikt atklātas un, lai arī tās var būt cilvēka prāta produkti, tie nav tikai cilvēka prāta konstrukti – to patiesums vai aplamība ir pilnībā atkarīgi no to attiecības ar Pasauli 1, no attiecības, kuru cilvēkam nav iespējams izmainīt. To patiesība vai aplamība ir atkarīga gan no Pasaules 3 iekšējās struktūras (it īpaši valodas) gan arī no Pasaules 1, kas ir realitātes standarts. Vēlreiz varu piesaukt piemēru ar I. Ņūtona un A. Einšteina teorijām par gravitāciju – gravitācijas faktu nav iespējams izmainīt, taču ir iespējams atklāt jaunas gravitācijas formas, kādās tā iedarbojas uz Pasauli 1. Šādi A. Einšteina teorija aizstāja I. Ņūtona teoriju, jo A. Einšteins pamanīja gravitācijas laiktelpas liekšanas īpašību, un līdz ar to izmainīja to, ko mēs saprotam ar Pasaules 3 objektu “gravitācija”.

Šeit K. Popers beidzot nonāk pie emerģences koncepta. Viņš min, ka dzīvības rašanās, ciktāl mums ir zināms, ir absolūti unikāls notikums Visumā, pat brīnumains. Tālāk, no Pasaules 1 emerģenti rodas Pasaule 2, no materiālas pasaules emerģē dzīvnieka apziņa – no materiālas pasaules rodas būtnes, kas papildus fiziskām, ķīmiskām un bioloģiskām īpašībām, ir spējīgas izjust sāpes, bailes, prieku un citas sajūtas un izjūtas. Šīs dzīvnieka apziņas rašanos K. Popers nodēvē par otru brīnumu. Gan dzīvības, gan dzīvnieka apziņas emerģence ir kas tāds, kas ir ārpus pašreizējās zinātnes izskaidrojuma, un pastāv iespēja, ka šī atbilde netiks sasniegta nekad. Pēc K. Popera, šāds pieticīgs piegājiens brīvi atzīst atvērtu problēmu esamību, un tādējādi neizslēdz iespēju par tiem atklāt vairāk, gan par to īpašībām un iedabu, un iespējams pat atklāt šīs problēmas risinājumu – ja ne pilnīgu, tad daļēju. Kā trešo brīnumu K. Popers nodēvē cilvēka smadzeņu emerģenci<sup>3</sup>, un līdz ar to arī cilvēka prāta un cilvēka saprāta emerģenci. Šo trešo brīnumu K. Popers atzīst par nošķirtāku no diviem iepriekšējiem, un tomēr saistītu – cilvēks ir dzīvnieks, un līdz ar to ir daudz tuvāks dzīvniekiem kā dzīvnieki – nedzīvai matērijai. Un tomēr, atšķirība starp dzīvnieka smadzenēm un cilvēka smadzenēm ir milzīga, tāpat, kā milzīga ir atšķirība starp cilvēka valodu no dzīvnieku valodām – proti, no dispozīcijām, kuras piemīt lielākajai daļai augstāk attīstītu dzīvnieku, lai izteiktu savus iekšējos stāvokļus un komunicētu ar citiem dzīvniekiem. Cilvēks ir radījis valodu ar tai piemītošu aprakstošu funkciju, patiesības vērtību, argumentatīvu funkciju, un argumentu patiesības vērtību, šādi transcendējot dzīvnieciskās valodas ar to strikti aprakstošajām un

---

<sup>3</sup> Popper, K. *The Open Universe, An Argument for Indeterminism*, pg. 122

komunikatīvajām funkcijām. Ar valodu, cilvēks ir radījis objektīvo Pasauli 3, kaut ko, kam dzīvnieku pasaulē ir tikai pavisam vienkārši analogi. Ar Pasaules 3, valodas radītās pasaules palīdzību, cilvēks ir radījis jaunu civilizācijas, mācīšanās, ģenētiski neiekodētas augšanas pasauli. Šī radītā pasaule nav tik daudz atkarīga no dabiskās atlasē, cik no atlasē ar racionālas kritikas palīdzību. K. Popers uzskata, ka ir ļoti svarīgi aplūkot valodas un Pasaules 3 lomu, ja mēs mēģinām izskaidrot cilvēka smadzeņu un prāta emerģenci, un tāpat arī cilvēka saprāta un cilvēka brīvības emerģenci. K. Poperam piekrītot, tādēļ arī centos ilustrēt viņa trīs pasaulu teoriju – tā padara emerģenci iespējamu uzskatāmi parādīt un turklāt skaidrot. Emerģence K. Poperam ir šo jauno, unikālo apstākļu rašanās, izrietot no iepriekš nebijušiem apstākļu savienojumiem.

Tā kā esmu parādījis, kā emerģences koncepts izpaužas K. Popera teorijā, parādīšu arī to, kā K. Popers ar emerģences palīdzību pamato indeterminismu un cilvēka rīcības brīvību. Pēc K. Popera, klasiskais determinisms sagrūtojas ar kvantu fizikas parādīšanos. K. Popers raksturo “kvantu lēcienus” - absolūtas iespējamības gadījumus, elementārfizikas procesus, kurus nevar izanalizēt to kauzālās ķēdes garumā, un kas ir pilnībā neparedzami. Kvantu lēcienus nekontrolē ne kauzācijas likumi, ne sakritība ar kauzāliem likumiem, tie saistīti tikai un vienīgi ar iespējamības likumiem. Kvantu lēciena koncepts ir pamats slavenajai A. Einšteina sašutuma pilnajai frāzei: “Dievs nemētā kauliņus!”. Kvantu mehānika šos absolūtas iespējamības gadījumus saredz kā bāzes notikumus Pasaulē 1, proti, tie tajā ir vienmēr klātesoši. Šādi notikumi, kā, piemēram, atoma sabrukšana bez radioaktīvas emisijas nav priekšnoteikti, nav paredzami vispār, balstoties uz mūsu zināšanām par tā stāvokli pirms sabrukšanas citos gadījumos. Vienīgais šādu notikumu paredzēšanas veids ir caur statistisku iespējamību. Lai arī K. Popers neuzskata, ka kvantu mehānika obligāti ir pēdējais fizikas arguments, viņaprāt ar to vien pietiek, lai pierādītu indeterminismu. K. Popers min, ka pat klasiskās Ņūtona mehānikas ir indeterministiskas savā uzbūvē. To viņš parāda, ieviešot cilvēka zināšanu fiziskus modeļus, piemēram, datoru, kas, lai arī nebūt nav cilvēks, ir tā radīts un spēj apstrādāt cilvēka ievadītus datus un veikt loģiskas darbības ar tām, tātad operēt ar Pasaules 3 objektiem. Dators ir spējīgs operēt ar kaut vai šo pašu tekstu, atkarībā no tā programmatūras, automātiski atrast, pasvītrot vai izlabot drukas kļūdas. Arī manis veiktā K. Popera teksta analīze ir tikusi vairākkārt labota, papildināta, koriģēta laika gaitā. Šādi tiek labots un papildināts Pasaules 3 objekts, kurš tiek manifestēts caur Pasaules 1 objektu – datora ekrānu, vai arī tiek materializēts apdrukātas papīra lapas formā. Objektīvu cilvēka zināšanu parādīšanās, Pasaules 3 parādīšanās ļauj pierādīt ne tikai mūsu Visuma indeterminēto raksturu, bet arī tā atvērtību, nepabeigtību. Arī šī nodaļa būtībā parāda sevī tikai noteiktā laika posmā tapušu manas sapratnes par K. Popera trīs pasaulu teorijas fiksējumu, un ir uzskatāma par atvērtu tālākiem uzlabojumiem kā nepabeigts objekts.

Atgriezoties pie teksta, K. Poperam indeterminisma eksistences fakts vien nepierāda to, ka eksistē cilvēka brīva griba. Kauliņus mētājošs dievs vai iespējamības likumi vieni paši to nesniedz. Cilvēki nerīkojas tikai neparedzami un balsīti iespējamībā, cilvēki rīkojas ar nodomu un racionāli. K. Popers, lai to pierādītu, rīkojas sekojoši. Viņš uzskata, ka pat ja Pasaule 1 ir indeterminēta, tas neko nenožīmē, ja tā ir kauzāli slēgta attiecībā ar Pasauli 2 un 3. Jā, šāda pasaule būtu neparedzama gluži kā divu metamo kauliņu rezultāts, taču tad Pasaulei 2 un 3 uz to nebūtu nekādas ietekmes. Tā būtu pasaule, kuru pārvaldītu tikai nejaušība un iespējamība, mūsu domas un mūsu apspriestais to nekādi nespētu ietekmēt. Tādēļ K. Popers postulē sekojošo: Pasaulei 1 ir jābūt nepabeigtai, spējīgai mijiedarboties ar Pasauli 2, proti, tai jābūt kauzāli atvērtai. Un tāpat, Pasaulei 2 jābūt nepabeigtai, spējīgai mijiedarboties ar Pasauli 3, un tāpat jābūt kauzāli atvērtai pret to. Ir nepieciešama atvērta mijiedarbība starp visām trim pasaulēm, tām visām jābūt atvērtām un nepabeigtām.

K. Popers vēlreiz pievēršas determinismam, sakot, ka ja daba būtu pilnīgi determinēta, tad tāda būtu arī cilvēku rīcība. Cilvēku rīcība kā tāda nemaz nepastāvētu, labākajā gadījumā būtu tikai rīcības ilūzija, itin viss ko cilvēks teiktu un darītu būtu jau noteikts pirms tam, pat šīs teksta rindas būtu tikai noslēgta visuma iepriekšparedzēta daļa. Taču K. Popers pagriež determinisma argumentu otrādi un saka, ka ja cilvēks ir kaut daļēji brīvs, tad tāda ir arī pasaule, un līdz ar to seko, ka Pasaule 1 ir atvērta. Uzskats, ka cilvēks nav pat daļēji brīvs, K. Popera prāt, noved pie predestinācijas, pie uzskata, ka miljardiem gadu atpakaļ Pasaules 1 elementārdaļiņas sevī saturēja Platona filosofiju, Homēra dzeju un Ludviga van Bēthovena (turpmāk – L. Bēthovens) simfonijas tā, kā sēkla sevī satur augu. Ja tas tā tiešām būtu, tad cilvēka radošums ir tikai nejaušas iespējamības gadījums, primordiālā sprādziena brīdī esot nejauši ietvertai šī teksta radīšanai tieši tādā formā, kāds tas ir pašlaik. K. Popers nenoliedz, ka radošā procesā daļēji ir iesaistīta nejaušība, taču viņš nekādi nespēj piekrist teorijai, ka mūzika būtu izskaidrojama tikai ar fizikas vai ķīmijas palīdzību. Mūzikas radīšanā lomu spēlē citas mūzikas ietekme – bez balādēm un afroamerikāņu folk mūzikas nevarēja rasties blūzs, bez rokenrola nevarēja rasties smagais metāls un tamlīdzīgi. Minētie piemēri uzskatāmi parāda, kā no viena žanra rodas cits tā dažu elementu iespaidā, mūziķim pievienojot tiem citus elementus. Mūzika, kā citi Pasaules 3 fenomeni, rodas un attīstās viedokļu un argumentu apmaiņas, kā arī cilvēka mēģinājumu radīt ko pavisam jaunu rezultātā. Līdz ar to K. Popers secina, ka mūsu brīvībai un mūsu brīvībai radīt pastāv ierobežojumi visās trijās pasaulēs. Ja L. Bēthovens būtu bijis kurls kopš dzimšanas kādas nelaiemes rezultātā, viņš diez vai kļūtu par komponistu. Savukārt kā komponists viņš savu brīvību pakļāva Pasaules 3 strukturālajiem ierobežojumiem, un šī autonomā Pasaule 3 bija tā pasaule, kurā viņš veica savus dižos atklājumus, esot brīvs darīt ko viņš vēlas savā izvēlētajā mūziķa ceļā, bet reizē būt ierobežots izvēlētajā ceļā, kā arī šīs atklājamās pasaules robežās. Ja jau komponists, tad viņš komponētu, un ja viņš izvēlas rakstīt simfonijas, tad

viņš izdara atklājumus tieši simfoniju jomā. Gluži tāpat būtu, teiksim, ar studentu, kurš izvēlas studēt pedagogiju – ir skaidrs, ka viņa turpmākais ceļš Pasaulē 3 būs saistīts ar pedagogiju, un viņa izdarītie atklājumi tāpat būs saistīti tieši ar to.

Šādi K. Popers atrod saikni starp trim pasaulēm, un tāpat viņš pierāda to atvērtību. K. Popers nolemj nodemonstrēt Visuma atvērtību ar vienu pēdējo piemēru. Piemērā ir vīrs, kurš sēž istabā un kura uzdevums ir uzzīmēt savas istabas karti, ieskaitot šo karti, kuru viņš zīmē. Viņa uzdevums nav paveicams, jo viņš nekad nespēs attēlot karti tādu, kādu viņš to ir uzzīmējis – tā prasītu sevī ietvert mazāku kartes attēlu uz galda, uz kura arī būtu redzama istaba, un kurā atkal būtu redzama karte, un tā joprojām līdz bezgalībai. Katrs spalvas vilciens rada jaunu problēmu – ir jāveic tāds pats, tikai mazāks vilciens, kas attēlotu iepriekšējo.

Šādi, pēc K. Popera, lieliski arī ilustrējas nebeidzamais ceļš pēc zināšanām, jo uzzinot vienu atbildi, rodas cits jautājums. Izskaidrojot vienu līdz šim neizprotamu atgadījumu, emergenti atklājas citas mīklas. Cilvēka zināšanas raksturo maldīgums – mēs nekad nezināsim itin visu, ko var zināt. Visums ir loģiski izejoši atvērts, kamēr vien tajā pastāv cilvēka zināšanas, teksti, grāmatas, māksla, kas ir reizē Pasaules 1 un Pasaules 3 daļas. Šīs daļas maldīgi cenšas aprakstīt maldīgas cilvēka zināšanas, un šīs maldīgās zināšanas padara neatkarīgas no laika un vietas, kur tās tapušas. Līdz ar to K. Popers secina, ka, cilvēkam radot Pasauli 3, tas ir transcendējis gan sevi, gan dabu tādu, kāda tā bijusi pirms cilvēka. Tāpat cilvēka brīvība ir dabas daļa, bet reizē arī transcendē to tādā veidolā, kāda tā bija pirms cilvēka valodas, kritiskās domāšanas un zināšanu emergences.

## 2. Pītera Strosona uzskati par uztveri un iztēli, to salīdzinājums ar K. Popera teorijām.

Iepriekšējā nodaļā parādīju, kā K. Popers redz emergenci un cik vitāla nozīme tai ir visas cilvēces attīstībā, tāpat arī iezīmēju trīs pasaļu teorijas aprises. Tagad pievērsīšos vienam no šādiem emergentiem veidojumiem – iztēlei, bez kuras cilvēks nebūtu transcendējis Pasauli 2, šo emociju, baiļu, rīcības dispozīciju, dažādu subjektīvu pieredžu u.c. pasauli, un nonācis pie Pasaules 3, pie mākslas, kultūras, zināšanu pasaules. Šeit izmantošu Pītera Strosona (tālāk tekstā – P. Strosons) ieskatu iztēles termina problemātikā, kā arī veikšu salīdzinājumus viņa domu gājienā ar K. Popera teorijām.

Tēla, iztēlošanās, iztēles un citu terminu lietojums veido ļoti plašu un izkliedētu vārdu saimi. Arī saimes tēls P. Strosonam šķiet pārāk šaurs. Drīzāk to var salīdzināt ar grūtībām identificēt un nosaukt saimes locekļus, kur nu vēl iezīmēt to vecāku un brālēnu attiecības. Taču ir iespējams kaut norādīt uz noteiktiem asociāciju laukiem, kuros šie terminu saimes locekļi parasti atrodas. Viens šāds lauks būtu iztēles saistība ar tēlu, kur tēls tiek saprasts kā mentāls tēls, kā attēls prāta acī vai kā melodija, tonis, kas atskaņojas kāda galvā. Otrs šāds lauks būtu iztēles saistīšana ar izgudrošanu un dažkārt arī ar oriģinalitāti vai izpratni, vai arī kādu atklājošu, īpašu attālināšanos no rutīnas. Trešais asociāciju lauks tad būtu tas, kurā iztēle tiek saistīta ar viltus uzskatiem, maldiem, kļūmīgām atmiņām vai pārpratumiem. P. Strosons pieminēs visus trīs asociāciju laukus, tomēr viņa galvenā interese nav tieši tie. Strosons pievēršas iztēles termina lietojumam Imanuela Kanta (tālāk tekstā – I. Kants) “Tīrā prāta kritikā”, tāpat viņš apskatīs arī Deividu Hjūmu (tālāk tekstā – D. Hjūms) un Ludvigu Vitgenšteinu (tālāk tekstā – L. Vitgenšteins). Viņš savu tekstu piesaka kā nevis sistemātiski analītisku, bet drīzāk reflektējošu un salīdzinoši historisku.

Pēc P. Strosona, dažkārt I. Kants lietoja terminu “iztēle” un tā radiniekus visai parastā un familiārā veidā, kā piemēru dodot I. Kanta kontrastu starp kaut kā iztēlošanos, ja mums ir kādas zināšanas vai pieredzes ar šo objektu un tā patieso veidolu. Viņš citē I. Kantu<sup>4</sup>, ka nav tā, ka katra intuitīvā ārēju lietu reprezentācija ietvertu to eksistenci, jo to reprezentācija var gadīties tikai iztēles produkts kā sapnis vai maldī. Jautājumā, vai šī šķietamā pieredze nav tikai iztēles auglis, par to ir jāpārlicinās izejot no tā īpašajām determinācijām, un saskaņā ar visiem patiesas pieredzes kritērijiem.

P. Strosons turpina, ka ne vienmēr I. Kantam termins “iztēle” ir saprotams šādi. Visai bieži viņa iztēles termina lietojums spēcīgi atšķiras no ierastā, līdz ar to atliek pieņemt, ka viņš to lieto atšķirīgā tehniskā vai specializētā veidā. P. Strosons dod piemēru ar suni dārzā, kura kustību novēro

---

4

Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, University of Massachusetts, 1970, pg 32

kādu laiciņu, un pēc pāris minūtēm ievēro, ka tas vēl aizvien ir turpat. Mums parasti nevajadzētu teikt, ka šāda maza un neinteresanta P. Strosona pagātnes daļa būtu iekļāvusi jebkādu iztēles piepūli. Taču I. Kanta tehniskajā šī termina lietojumā, jebkura adekvāta šādas situācijas analīze sevī ietvertu centrālu lomu iztēlei, vai arī kādai spējai, dēvētai par iztēli.

P. Strosons norādā, ka abos šajos gadījumos ir līdzības saikne starp I. Kantu un D. Hjūmu. Proti, tāpat kā I. Kants, arī D. Hjūms dažkārt visai ikdienišķi lieto iztēles terminu, un dažkārt to izmanto acīmredzami tehniskā nozīmē. Tāpat kā I. Kants, arī D. Hjūms teiktu, ka iztēle darbotos P. Strosona vienkāršajā piemērā ar suni. P. Strosons ņemas salīdzināt, cik tālu šī saistība abu domātāju iztēles tehniskošanā iet. Gan D. Hjūms, gan I. Kants teiktu, ka šī suņa atpazīšana kā suni kaut kādā mērā ietver iztēli, kā arī ka kāda objekta nepārtraukts vērojums tāpat sevī ietver iztēli. P. Strosons secina, ka abiem filosofiem iztēle rodas kā saikne, kā vienojošs spēks, kas strādā divās dimensijās: (a) tas savieno viena veida dažādu objektu uztvērumus, (b) tas savieno viena objekta dažādus uztvērumus. Iztēle ir mūsu uztveres instruments gan individuāla objekta identitātes veidošanai, gan arī kādas objektu grupas identitātes veidošanai, gan konceptu identitātei, gan objektu identitātei. Šī saistošā spēka divas dimensijas vai variācijas, bez šaubām, nav neakarīgas viena no otras, bet kaut kādā mērā tās var tikt skatītas atsevišķi.

I. Kanta doktrīna vai tās daļa par (a) ir ieskicēta “Tīrā prāta kritikas” nodaļā par shematismu, savukārt D. Hjūma doktrīna – “Traktāta par cilvēka dabu” nodaļā par abstraktajām idejām. I. Kants uzskata, ka šī divu objektu uztvērumu savienojošā shēma ir iztēles produkts, kā arī iztēles likums, saskaņā ar ko iztēle var sasaistīt specifisko tēlu vai specifisko objektu ar vispārīgo konceptu, zem kā tas ierindojas. Šajā gadījumā, iztēle sasaista P. Strosona piemēra suni ar suņa dzīvnieka vispārējo konceptu. D. Hjūms runā par specifisku ideju līdzību kā pamatu asociācijai gan starp līdzīgajām idejām pašām, gan arī tām un šo vispārīgo terminu. Līdz ar to, iztēle ir (vai var būt) gatava ar atbilstošu atbildi kad vien tā saņem signālu šādai rīcībai no jebkuras vietas tās asociatīvajā tīklā.

Ne I. Kanta, ne D. Hjūma gadījumā nav skaidrs, kā šis mehānisms īsti strādā, taču šo neskaidrību uzsver abi autori, un šeit P. Strosons velk paralēles. Līdz ar to, I. Kants izsakās par shematismu kā “mākslu, apslēptu cilvēka dvēseles dzīlēs, kuras īstenie darbības principi diez vai kādreiz tiks atklāti.”<sup>5</sup> D. Hjūms, runājot par iztēles gatavību ar specifiskām idejām, apraksta to kā “gluži vai maģisku dvēseles darbību, kura, lai arī perfekta dižos ģēnijos, ir neizskaidrojama jebkuros cilvēka sapratnes mēģinājumos.”<sup>6</sup> P. Strosons rezumē, ka iztēle, kamēr vien tās operācijas ir nepieciešamas galvenā koncepta pielietošanai dažādos individuālos gadījumos, iznāk apslēpta dvēseles māksla, maģiska spēja, kaut kas, ko nekad līdz galam neizpratīsim.

<sup>5</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 34

<sup>6</sup> Turpat, pg. 34

Tālāk P. Strosons pievēršas (b), proti, viena objekta dažādiem uztvērumiem ar īztēles palīdzību. D. Hjūms izdara nošķirumu starp maņu (vai maņām), saprātu (vai saprašanu) un iztēli. D. Hjūma jautājums par cēloņiem, kas liek mums ticēt ķermeņa eksistencei atrisina sevi jautājumā par to, pie kuras no šīm spējām vai šo spēju kombinācijas mums vajadzētu piedēvēt šo uzskatu par nepārtrauktu un atsevišķu ķermeņa eksistenci. D. Hjūms uzskata, ka šis uzskats nebūtu piedēvējams maņām vien bez palīdzības no citurienes, jo tad, kad prāts skatās tālāk par to, kas tam dotajā brīdī parādās, tā slēdzieni nevar būt pamatoti tikai maņās vien. Prāts pavisam noteikti “skatās tālāk” par to, ko dotajā mirklī sajūt, gan attiecībā uz uzskatu par nepārtraukto objektu eksistenci, kad mēs tos vairs nesajūtam, gan arī acīmredzami saistītajā uzskatā par šo objektu atšķirīgumu, balstoties uz mūsu maņu sniegto informāciju.

Tikpat stingri D. Hjūms saka, ka mēs nevaram šādus uzskatus piedēvēt mūsu saprātam, proti, spriedumiem, balstītiem uz sajūtām. Vienīgā veida spriešana, kas šeit varētu atbilst, ir spriešana, kas balstīta uz konstantu saistību jeb kauzālu spriešanu. Mēs nekad nevaram novērot konstantu saistību vai nu starp uztvērumiem, kas atrodas prātā un uztvērumiem, kas neatrodas prātā, vai arī starp viena veida uztvērumiem un dažādu veidu uztvērumiem. Šis uzskats ir attiecināms uz iedomātāju, uz dažu eksistējošā objekta iespaidu raksturīpašību sakrišanu ar iedomātā objekta raksturīpašībām. Pēc D. Hjūma, iztēle savēl kopā līdzīgus, kaut laikā atdalītus, uztveres momentus un rada iespaidu par uztvertā nepārtrauktu eksistenci.

P. Strosons pievēršas I. Kantam, kurš domāja, ka uztveres pieredzei nejauši nepiemita tās vispārīgais raksturs, bet tai bija jāpiemīt vismaz kaut kādam elementam no šīs vispārības lai pašapzinīgas būtnes laicīga pieredze vispār būtu iespējama. I. Kants uzskatīja, ka uztveres pieredzē līdzdarbojās sajūtu vai reprezentāciju kombinācija. Tas, ka šai kombinācijai pašai nevar būt saprāta, pēc P. Strosona sasaucas ar D. Hjūma uzskatu par to, ka saprāts pats nevarētu pats radīt viedokli, ka pastāv nepārtraukta un atšķirīga ķermeņa eksistence. D. Hjūma uzskats tiek pamatots ar to, ka prāts skatās tālāk, nekā tam noteiktajā brīdī ir dots. P. Strosons pieļauj, ka I. Kanta uzskatam varēja būt līdzīgs iemesls.

P. Strosons turpina ar piemēru, kurā viņš uzskaita itin visu, ko redz noteiktajā brīdī: suni, koku, solu utt. Šajā brīdī viņa prāts vai viņa uzskaitījums noteikti “skatās tālāk” kā tikai tajā, kas viņam acumirklī parādās, viņš ierauga vairāk, nekā tikai to, uz ko vērs savu uzmanību. Ir skaidrs, ka viņš to ne tikai dara, bet viņam tas arī ir jādara, lai varētu sniegt dabisku, nepiespiestu uzskaitījumu saviem novērojumiem. P. Strosonam rodas jautājums – kādi procesi nepieciešami piedalās šajā gadījumā? Atbildi var sākt veidot, sakot, ka viens faktors, kas šeit nepieciešami piedalās, ir noteiktu konceptu esamība un to lietošana. Proti, šeit domāti atšķirīgu, noturīgu objektu koncepti. Taču, kā I. Kants un D. Hjūms uzsver, visa mūsu pasaules pieredze sastāv no relatīvi pārejošiem un mainīgiem

uztveres objektiem.

Pēc P. Strosona, ir nepieciešama kombinācija – mēs nevarētu uzskatīt kādu pārejošu uztvērumu kā ilgstoša objekta uztvērumu, ja vien mēs nebūtu gatavi dažus pārejošos uztvērumus pieskaitīt pie uztvērumiem par tāda paša veida objektu. Minētie koncepti nebūtu spēkā, ja vien dažādi uztvērumi dažkārt netiktu kombinēti.

Šo P. Strosona konceptu izprotu sekojoši. Nebūtu iespējams skatīties uz kalnu kā ilgstošu objektu, ja mēs uzskatītu, ka tas pazūd un tad atkal parādās, kad samirkšķinām acis – ir jāpieņem, ka kalns nekur nepazūd, jo mums eksistē iepriekšēju uztvērumu bagāža, kas apliecina, ka kalni šādi neuzvedas. Tāpat kalns nekur nepazūd, ja tā pakājē iesnaužamies – lai arī miega stāvoklī kalnu pašu neesam uztvēruši, mūsu līdz tam brīdim atmiņā esošie uztvērumi par pasaules darbības principiem liecina par to, ka kalns tur bijis, neatkarīgi no mūsu apziņas miega vai nomoda stāvokļa. Kalns eksistē neatkarīgi no tā, vai skatāmies uz to vai aizveram acis, taču šis slēdziens nekādā gadījumā nav izdarāms ar mūsu redzes sniegto infromāciju vien, gluži tāpat, kā pasaule nesatumst, mums aizverot acis, tā neapklust, mums ausīs iebāžot ausu aizbāžņus un tā tālāk. Mūsu iztēle aizpilda robus mūsu maņu uztverē, tā cenšas veidot vienu, kopēju apkārtējās pasaules naratīvu. Tāpat tas notiek arī maldīgu halucināciju rezultātā - tas, ka pieliekam pie auss gliemežnīcu un dzirdam šalkšanu, nenozīmē, ka tādēļ mēs patiešām dzirdam okeānu. Mūsu prāts nonāk pie slēdziena, ka šis uztvērumi ir ilūzija, iztēlei korigējot un racionalizējot kļūdīgo uztvērumu, kas ir pretstatā ar visiem pārējiem mūsu sajūtu uztvērumiem. Līdz ar to, ir neizbēgami, ka mūsu mirklīgie uztvērumi ir jākombinē ar to, ko mēs iztēlojamies atbilstam vai neatbilstam tiem.

P. Strosona skatījumā, I. Kants ievieš divus nosacījumus saistībā ar šādiem kombinētiem uztvērumiem. Pirmkārt, šāda kombinācija ir atkarīga no šāda koncepta esamības un izmantošanas, proti, ja mēs šādā noteiktā veidā nekonceptualizētu mūsu uztvērumus, tad mūsu uztvērumi netiktu šādi kombinēti. Šeit varētu būt vietā piemērs ar gliemežvāku pie auss – iepriekš nezinot to, ka dzirdētais ir tikai ilūzija, mēs nevarētu dzirdētās šalkas atšķirt no okeāna šalkām. Otrkārt, atšķirīgas uztveres, šādi sakombinētas, neatkarīgi no tā, vai tās laiciski turpinās (kad mēs redzam objekta kustību vai tā krāsas maiņu), vai ir uz laiku atdalītas (kad mēs redzam objektu pēc noteikta laika intervāla), tik tiešām ir atšķirīgas. P. Strosons atzīst, ka abiem šiem nosacījumiem var piemist izņēmuma gadījumi to tautoloģiskās dabas dēļ.

I. Kants, atšķirībā no D. Hjūma, neuzskata, ka iztēle aizvieto patiesus uztvērumus ar strikti iedomātiem uztvērumiem, kuri nepiemīt nevienam citam, kurus var apšaubīt, un kuru eksistencei nav pamata ticēt, taču, neskatoties uz to, mēs tam tik un tā ticam kā priekšnoteikumam ķermeņa esamībai vispār. P. Strosons mēģina rekonstruēt I. Kanta pozīciju, norādot, ka nezina, vai spēs parādīt iztēles konceptu tā, kā to ir sapratis I. Kants. Lai to paveiktu, viņš vispirms pasvītro, ka

nebūtu nekādu jautājumu par to, ka jebkāds pārejošs uztvērums būtu uzskatāms kā ilgstoša un atšķirīga objekta uztvērums, ja vien mēs nebūtu gatavi uzskaitīt citādas uztvērumu formas saistībā ar vienu un to pašu ilgstošo un atšķirīgo objektu. Domai par citiem aktuāliem vai iespējamiem uztvērumiem kā šādi saistītiem ar pašreizējo uztvērumu, līdz ar to ir ļoti cieša sasaiste ar mūsu spēju ņemt vērā šādus pašreizējus uztvērumus kā dotā objekta uztvērumus. Kad mēs ieraugām kādu pazīstamu, specifisku objektu, diez vai būtu jānotiek kaut kam, ko mēs varētu skaitīt kā atceršanās pieredzi, kāda iepriekšēja dotā objekta uztvēruma reizi, kas it kā notiek vēlreiz. Šis nav tas veids, kā I. Kants saprot iztēli. P. Strosons uzsver, jo pazīstamāks objekts, jo šāda pieredze notiek retāk. Viņš atzīst, ka zināmā mērā mēs varētu teikt, ka pagātnes uztvērumi “dzīvo” tagadējajā uztvērumā. Taču, tā nav ārēja, kauzāla saikne.

P. Strosons salīdzina divas situācijas – vienu, kurā mēs redzam seju, kuru mēs šķietami pazīstam, bet nevaram atcerēties no kurienes ar otru, kurā redzam seju, par kuru zinām, ka to pazīstam un varam ļoti labi ar to veidot asociācijas, lai arī šeit nenotiek nekāda redzama iepriekšējo tikšanās reīžu atminēšanās epizode. Šis salīdzinājums parāda, kāpēc P. Strosons saka, ka pagātnes uztvērumi pēdējā gadījumā ir ne tikai kauzāli operatīvi, bet arī dzīvi pašreizējā uztvērumā. Var iedomāties situāciju, kurā, teiksim, satieku kādu savu universitātes pasniedzēju – es uzreiz pasniedzēju atpazīstu un ir klātesoša sapratne par pasniedzēja lomu, nopelniem, statusu un tā tālāk, par to eksplicīti nedomājot. Ieraugot savu vecāku sejas, mēs taču vispirms stundām ilgi nekavējamies pilnīgi visās mūsu atmiņās, kas ir saistītas ar viņiem. Un tajā pašā laikā, mēs nepārprotami zinām, kas viņi ir, cik viņi mums ir nozīmīgi.

P. Strosons turpina, sakot, ka pirmo reizi redzot pavisam jaunu, nepazīstamu objektu no pazīstamas objektu grupas (piemēram, kādu suni, ko redzam savas mājas pagalmā), nerodas jautājumi par pagātnes uztvērumiem par šī jaunā objekta būšanu dzīvam dotajā uztvērumā. Var teikt, ka to paņem, to redzēt kā piederīgu dotajai objektu grupai, implicīti nozīmē domāt par citiem iespējamiem uztvērumiem, saistītiem ar citiem uztvērumiem ar šīs objektu grupas objektiem. Proti, redzēt šo objektu kā suni, kas ir kluss un stāvs, nozīmē to redzēt kā iespējami skrienošu un rejošu, lai arī mēs sev nedodam attēlus ar tā skriešanu un riešanu. P. Strosons gan neizslēdz iespēju veidot šādus attēlus – mēs tā varētu darīt, ja, teiksim, esam īpaši bailīgi, ja mūsu iztēle ir īpaši aktīva vai tiek īpaši stimulēta ar šī objekta ieraudzīšanu. Turpinot vērot objektu, tas nav tikai vienkārši suns ar tādām un tādām raksturojošām garuma, augstuma, spalvu garuma utt. īpašībām, bet gan tieši tas suns, mūsu nesenā novērojuma objekts, ko mēs uzlūkojam arī šajā brīdī. Pašlaik notiekošais ilgstoša objekta uztvērums ir kā noteikta veida objekta uztvērums, vai kā specifiska tā veida objekta uztvērums, ar tam no iepriekšējiem uztvērumiem piemītošām metaforām: slapjš suns, rejošs suns, skrienošs suns, rejošs mūsu jaunais suns, suns, kas ir kāda tuva cilvēka dāvana, un tāpēc arī atrodas

pagalmā.

P. Strosons ierosina pagātnes un tikai iespējamus uztvērumus skatīt kā ne-aktuālos uztvērumus. Iztēle vienā no tās iepriekš minētajiem aspektiem ir attēlus radoša, proti, radoša aktuālas reprezentācijas attēlu veidā, lai reprezentētu ne-aktuālus uztvērumus. P. Strosons atzīmē, ka aktuāls uztvērums, par kuru iet runa, savu raksturu gūst no šīs iekšējās saiknes ar citiem iespējamajiem vai pagātnē bijušiem, bet jebkurā gadījumā ne-aktuāliem uztvērumiem. Šai saiknei turklāt ir grūti dot kādu citu aprakstu, kas nebūtu metaforisks. Ne-aktuālie uztvērumi savā ziņā ir dzīvi un tiek reprezentēti tagadnes uztvērumā, gluži tāpat, kā tos reprezentē attēli iztēles attēlus-radošajā darbībā. P. Strosons jautā, vai mēs varam atrast radniecību starp šo spēju veikt iepriekšminētos iztēles vingrinājumus, un šo spēju, ko mēs pielietojam mūs interesējošā tipa aktuālajā uztvērumā? P. Strosons secina, ka I. Kants ir gatavs paplašināt iztēles definīciju, lai iekļautu abas spējas, runājot par iztēli kā par “nepieciešamu uztveres sastāvdaļu.”<sup>7</sup>

P. Strosons turpina ar šādu I. Kanta iztēles sintēzes interpretāciju, un mēģina saprast, vai ir iespējams izskaidrot “transcendentālā” kvalifikācijas ieviešanu, un atgādina “transcendentālā” un “empīriskā” pretstatu. Viņš atgādina atšķirību starp to, ko I. Kants domāja kā nepieciešamu jebkādas pieredzes iespējamībai, un to, ko viņš domāja tikai gaidāmi patiesu pieredzē, kuru izbaudām. Šeit vien nepieciešams, lai mēs pielietotu pāris epīriskus konceptus, kas parāda vai dod pamatu tām visai abstrakti iegūtajām kategorijām, vai objektu konceptus vispār. Šāds iztēles vingrinājums (I. Kanta paplašinātajā nozīmē) vai sintēze, kurš ir iesaistīts objektu uztverē, kas tos uztver kā objektus, ir empīrisks vienā aspektā, savukārt transcendentāls citā. Tas ir empīrisks (tas ir, ne-nepieciešams) tiktāl, ciktāl tas ietilpst tā vai cita empīriskā koncepta (piemēram, ziloņa vai tintes pudeles) pielietojumā. Taču tas ir transcendentāls (tas ir, nepieciešams) tiktāl, ciktāl šādu konceptu lietojums reprezentē pilnībā vispārīgas iespējamās pieredzes pielietojumu, lai arī tas eksistētu visai nejaušā formā.

Otrs aspekts, kādā P. Strosons skata transcendentālo kategoriju, ir salīdzinājumā ar D. Hjūmu. P. Strosona prāt, D. Hjūms uzskata, ka iztēles operācijas ir kaut kas virspievienots (superadded)<sup>8</sup> aktuālajiem notiekošajiem uztvērumiem, turklāt uztvērumiem ir visai determinēts raksturs, kas ir neatkarīgs no un netiek ietekmēts ar iztēles darbībām. Savukārt I. Kanta sintēze ir kas nepieciešami iesaistīts, nepieciešams nosacījums aktuālo, notiekošo un aprakstāmo uztvērumu raksturam. Līdz ar to tas varētu būt transcendentāls kontrastā pret jebkuru citu procesu, piemēram, pavisam vienkāršu asociatīvu procesu, kas iepriekš pieņem aktuālu, notiekošu, aprakstāmu uztvērumu bāzi.

Atkāpjoties no P. Strosona teksta, atgādināšu, ka I. Kantam līdzīgi ieskati ir arī K. Poperam.

---

<sup>7</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 41

<sup>8</sup> Turpat, pg. 42

Pasaulei 3, šai mākslas un zināšanu, citiem vārdiem, visu cilvēka gara produktu pasaulei, pamatnosacījums ir valoda ar tās aprakstošo, argumentatīvo, argumentu patiesības vērtību funkcijām, un tādējādi cilvēks ir transcendentālais dzīvnieku pasaule, un radījis jaunu pasauli, kurā valda nevis dabiskā atlase, bet racionāla kritika. Lai arī eksplicīti savā tekstā to neminu, var gluži vienkārši vilkt tādu pašu paralēli ar iztēles konceptu. Galu galā, kā var rasties valoda ar savām funkcijām bez iztēles, kas spēj priekšstatīt un iedomāties dažādus argumentus? Pēc D. Hjūma iznāk, ka iztēle ir emergenta no uztveres – tā rodas no uztvērumu kopuma, vienlaikus neesot pilnībā saistīta ar tiem. Iztēle nūdien ir kas virsuznākošs un tādējādi D. Hjūms nebija tālu no patiesības, sakot, ka iztēle ir virspievienota, taču iztēles darbības nekādā ziņā nav determinētas. Tajās ir iespējams atrast atpakaļejošu kauzālu saikni, tomēr iztēle pati par sevi nav pilnībā paredzama, jo galu galā ir nepabeigta. Iztēles radītie tēli nav pilnīgi – es varu iedomāties māju, kuru būvēšu, taču līdz galam tā arī nespēšu radīt pavisam īstu šīs mājas attēlu savā prātā – redzēšu vien vāju atblāzmu objektam, kas vēlāk varbūt tiks uzcelts.

Turklāt, kā K. Popers arī ir norādījis piemērā ar mūziku, iztēli ietekmē (bet nekādā ziņā nedeterminē) tas, ko mēs esam izjutuši, pieredzējuši. Turpinot piemēru ar māju, ja esmu daudz pētījis gotisko arhitektūru, tad nebūs grūti iedomāties, ka savā iedomātajā ceļamās mājas attēlā es ieraudzītu šim stilam raksturīgās logu arkas. Savukārt, ja es par gotikas stilu nezinātu vispār neko, iespēja, ka es šo māju redzētu ar smailiem, augšupvērstiem logiem būtu daudz mazāka, un tomēr tā pastāvētu. Šī ideja man gluži vienkārši šķīst kā kas pavisam jauns, oriģināls un nebijis, un pēc mājas pabeigšanas kāds mani varētu slavināt par lieliski ieturēto gotisko stilu, lai arī man par šāda stila eksistenci nebūtu ne mazākās jausmas. Aptuveni šādi var ilustrēt iztēles emergento, indeterminēto dabu – līdzīgu piemēru vienlaicīgiem izgudrojumiem vai kā pavisam jauna atklāšanai, vēlāk uzzinot, ka tas nav nekas jauns, ir daudz. Kā gan tas būtu iespējams, ja iztēle būtu determinēta?

Atgriežoties pie P. Strosona teksta, viņš atskatās uz savu I. Kanta interpretāciju, vēlreiz pasvītrotot iztēles termina drīzāk tehnisko lietojumu viņa tekstos. Viņš atgādina izteikto pieņēmumu, ka ilgstoša noteikta veida objekta atpazīšana kā tā veida objektu (Everests kā kalns, viens no kalniem), sevī ietver zināma veida saikni ar citiem ne-aktuāliem uztvērumiem (Everesta piemērs sevī ietver to, ka lasītājs atpazīs gan šo kalnu, gan kalnus vispār). Iztēlē ir ietverti citi pagātnes (un līdz ar to ne-aktuāli) uztvērumi, vai arī doma par citiem iespējamiem (un līdz ar to ne-aktuāliem) tā paša objekta uztvērumiem, kas ir dzīvi pašreizējā uztverē. P. Strosonam rodas jautājums – vai mēs varam izskaidrot vai pamatot šķietami tehnisko iztēles termina lietojumu saistībā ar mūsu spēju atpazīt atšķirīgus (un dažkārt ļoti atšķirīgus) specifiskus objektus? P. Strosona prāt, var sākt ar visai banālu atzinumu ka ja mums piemīt pietiekams daudzums šādas

atpazīšanas spējas, piemēram, koka koncepta gadījumā, jau šis fakts norāda uz to, ka mums eksistē šāds koka koncepts. Tādēļ varam nonākt pie cita slēdziena, proti, ka būtu nesaprotami teikt, ka ja kāds varētu atpazīt šo specifisko koku, viņš nespētu atpazīt citus kokus kā kokus. Līdz ar to nebūtu pareizi teikt, ka specifiska momentāra uztvēruma gadījumā tas, kurš atpazīna šo uztvērumu kā koku, nespētu atpazīt arī citas lietas, ne tikai kokus vien.

P. Strosons jautā: kā mums skatīt šo potencialitātes spēju saistībā ar šī cilvēka momentāro uztvērumu? Vai tas ir kas ārējs, kas virspievienots, tikai papilduz kvalifikācija, kam šim cilvēkam jāpiemīt, ja šis momentārais uztvēruma tiktu skaitīts kā koka atpazīšanas piemērs? Strosonam šī aina šķiet aplama, taču, ja mēs tik tiešām sakām, ka tā ir nepatiesa, ka momentārā uztvēruma raksturs pats ir atkarīgs no šīs saiknes ar šo vispārējo spēju, tad vai arī šajā gadījumā mums nav kaut kāda saikne starp aktuāliem un ne-aktuāliem uztvērumiem (kas šeit jau ir pavisam citu lietu uztvērumi), tāpat kā gadījumā, kad tika iztirzātas tās pašas lietas aktuāli un ne-aktuāli uztvērumi? P. Strosons uzskata, ka ja tā, tad mums ir vēl viens iemesls, līdzīgs pirmajam, teikt, ka iztēle (vārda plašajā nozīmē) ir iesaistīta objektu atpazīšanā par to, kas tie tiešām ir. P. Strosons atkārto, ka šis nav pieņēmums par to, ka mēs sev dodam īstus attēlus ar pagātnē uztvertiem kokiem vai pavisam iedomātiem kokiem, kurus nekad neesam uztvēruši katru reizi, kad mēs kaut ko atpazīstam kā koku. Ne-aktuālie uztvērumi, vai tie būtu pagātnes vai iespējamie uztvērumi, šādi uztverē nenonāk. Šie uztvērumi drīzāk nonāk uztverē šajā netveramajā ceļā, ko P. Strosons ir mēģinājis aprakstīt. Viņš jautā: vai mēs tādēļ nevaram rast saikni starp uztveres atzīšanu (kādu objektu atzīstot kā ko specifisku) un nedaudz šaurāk definēto iztēles vingrinājumu, līdz ar to dodot pamatu I. Kanta paplašinātajam iztēles termina lietojumam arī šajā gadījumā, un līdz ar to arī D. Hjūma gadījumā?

P. Strosons saka, ka nav svarīgi, vai esam par vai pret šo paplašināto vai tehnisko iztēles termina lietojumu. Svarīgi ir tas, vai rodas skaidrība uztvērumu atpazīšanas problēmā, kad meklējam iztēles iespējamus iemeslus vai attaisnojumus. Šeit P. Strosons piesauc L. Vitgenšteinu.<sup>9</sup> Viņš citē viņa "Filosofisko pētījumu" 212. lappusi<sup>10</sup>, kur L. Vitgenšteins saka, ka "mēs par mīklainām uzskatām noteiktas lietas par redzēšanu, jo mēs neredzam visu redzēšanas procesu kā gana mīklainu." P. Strosons norāda, ka gandrīz visi piemēri, ko L. Vitgenšteins skata, ir attēli, diagrammas, zīmes, kuri var parādīt dažādus aspektus, var tikt redzēti gan kā viena lieta, gan kā cita. L. Vitgenšteinu īpaši iespaido gadījums, kurā šie attēli izmainās skatītāja acu priekšā. P. Strosonam šķiet, ka L. Vitgenšteinam īpaši iespaidīgs šķiet tieši šis gadījums, kurā momentāni, pēkšņi parādās jauns attēla aspekts. Redzēt kādas lietas aspektu kaut kadā ziņā nozīmē to domāt noteiktā veidā, būt dispozicētam pret to noteikti attiekties, par to domāt noteiktus izskaidrojumus tam, ko redzam,

<sup>9</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 44

<sup>10</sup> Turpat, pg. 45

būtībā uzvesties noteiktā veidā, redzot šo objektu. L. Vitgenšteins tad jautā – kā šī domāšana, ieraugot aspektu, ir saistīta ar šo acumirkliģo pieredzi? Mēs varbūt varētu iedomāties kādu, kas spēj noteikti izturēties pret šo attēlu, to rūpīgi interpretēt šādā veidā, neredzot šo relevanto aspektu, neredzot to tādu, pret kādu tas ir izturējies.

Šeit labs piemērs būtu ar t.s. “zaķpīli”, proti, zīmējumu, kurā sapludināti divi zīmējumi – gan zaķis, gan pīle. Ja mēs skatāmies no vienas puses, tad redzam zaķa galvu, ausis un tā ķermeni. Taču, paskatoties uz šo pašu zīmējumu nedaudz citādi, mēs ieraugām, ka zaķa galva – tā patiesībā ir pīles galva, zaķa ausis patiesībā ir pīles puspavērtais knābis, un zaķa ķermenis patiesībā ir pīles ķermenis. Līdz ar to L. Vitgenšteina piemēru varētu ilustrēt aptuveni šādi, proti, cilvēks, kas šajā “zaķpīlē” sākumā ir redzējis zaķi, un pēc tam turpina redzēt tikai un vienīgi zaķi, pat ja citi parāda, kā šajā zīmējumā ir redzama arī pīle.

P. Strosons turpina L. Vitgenšteina domu gājienu, kurš saka, ka šādas situācijas iespējamība vienums nepalīdz pēkšņas pieredzes gadījumā. Būtu nepareizi runāt par šo gadījumu tā, it kā eksistētu tikai induktīvi ieviesta ārēja saikne starp domu, interpretāciju, un vizuālo pieredzi. Teikt, ka “es redzu X kā Y” nozīmē “man ir sevišķa vizuālā pieredze, kuru es vienmēr izmantoju, kad interpretēju X kā Y”. Vitgenšteins meklē sevis izteikšanas veidus, kas uzies relāciju. P. Strosons citē Vitgenšteina teikto, ka “Aspekta mirgošana mums šķiet pa pusei vizuāla pieredze, pa pusei doma,” kā arī “Vai šis ir gadījums, kurā gan redzam, gan domājam, vai drīzāk abu amalgama?” un “Gandrīz šķiet, ka redzēt zīmi šī aspekta kontekstā būtu domas atbalss, domas atbalss redzē.”<sup>11</sup> Blakus šai L. Vitgenšteina metaforai, P. Strosons var likt arī citas – vizuālā pieredze ir koncepta apstarota, iedvesta; vai, vēl spilgtāk, vizuālā pieredze ar konceptu viscaurēm izmirst.

L. Vitgenšteins pārsvarā runā par attēliem un diagrammām, taču P. Strosons aicina atcerēties, vai arī mums nav bijušas sekojošas pieredzes, piemēram, skatoties uz dzeltenu, ziedotu krūmu pret akmens sienu, to var redzēt arī kā dzeltenu krīta zīmējumu, kas uzskribināts uz sienas. Savukārt citā dienā, šo krūmu redzam pavisam normāli – kā dzeltenu, ziedotu krūmu. Daži cilvēki, kam ir labāka redze, iespējams, to nekad nebūs redzējuši nekā citādi kā tikai šādu krūmu. P. Strosons nešaubās, ka šī krūma aspektu maiņa notikusi tikai pret šo sienas fonu, vai arī domās par šādu iespējamību, ka krūma vietā uz sienas atrastos dzeltens krīta zīmējums. Šaubu nav par to, ka ir pavisam dabiski un ne-maldinoši saistībā ar parastu uztveri teikt, ka redzam objektus tādus, kādi tie ir. Taču tas par nepareizu nepadara šādu vispārīgu skatījumu. P. Strosons pieļauj, ka L. Vitgenšteins bija pārāk iespaidots ar šādiem gadījumiem, kuros mums pēkšņi rodas citas figūras aprises, vai pēkšņa sejas atpazīšana, vai arī kāda objekta pēkšņa parādīšanās tad, kad pavisam parasts trusis ielec mūsu

---

<sup>11</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 46

skatījumā uz kādu ainavu un pievērš mūsu uzmanību.

Lai arī starp šiem gadījumiem ir atšķirības, atrodamas arī nepārtrauktas līnijas. Nav iemesla pēkšņam konceptuālam cirtienam starp pēkšņas pārtraukšanas gadījumiem, vienalga vai tas ir bijis aspekts, vai objekts, vai kas cits. Mēs varam pieņemt, ka ir gadījumi, kuros vizuālā pieredze pēkšņi tiek apstarota ar kādu konceptu, un tāpat ir gadījumi, kuros šī pieredze tiek vairāk vai mazāk nepārtraukti piesūcināta ar šo konceptu. P. Strosons atkārtoti L. Vitgenšteina citātu par lietām, kas mīklainas mums šķiet tāpēc, ka pati redzēšana kā tāda mums nešķiet mīklaina, un pieļauj, ka varbūt šādās lamatās mēs neiekristu, ja mēs redzētu, ka pārsteidzošā aspektu maiņa mums tikai dramatisē redzēšanas iezīmi (proti, redzēt kā kaut ko), un ka šī iezīme ir klātesoša uztverei kopumā.

P. Strosons velk paralēles starp L. Vitgenšteinu un I. Kantu. Doma tiek atbalsota redzē, koncepts ir dzīvs uztverē. Taču, kad L. Vitgenšteins runā par *redzēšanu kā* kā tajā iesaistošu domāšanu-par-kā, proti, par redzēšanu kā domu vai konceptu iesaistošu, viņš domā galvenokārt par dispozīciju uzvesties noteiktos veidos, izturēties pret vai aprakstīt to, ko redzam, kā dispozīcijai pašai iepriekš pieņemot tehnikas meistarību. Šis ir vizuālās pieredzes kritērijs, veids, kādā kāds cits kā tikai vizuālās pieredzes subjekts saka to, kas tas ir. Pēc P. Strosona, šis dod visai ciešu saikni starp momentārajiem uztvērumiem un ko citu. Šis "kas cits" ir uzvedība, un iznākums šķiet attāls no ciešās saiknes mēs esam veidojuši saistībā ar I. Kanta iztēles termina lietojumu: saite starp aktuālo objekta tagadnes uztvērumu un citiem tā paša objekta vai citu objektu pagātnes vai iespējamajiem uztvērumiem.

Tomēr, P. Strosons norāda, ka L. Vitgenšteins vairāk pievēršas tieši biheiviorālajam aspektam, kam I. Kants uzmanību īpaši nepievērš. Mēs nevaram domāt par behaviorālajām dispozīcijām kā tikai ārēji saistītām ar citiem uztvērumiem vairāk kā mēs varam domāt par tiem kā tikai ārēji saistītiem ar tagadnes uztvērumu. Līdz ar to, relevantā rīcība, ziņojot par aspektu var būt kā norāde uz citiem uztveres objektiem. Vai arī, gadījumā ar īsta, nevis attēla, objekta redzēšanu kā tādu, biheiviorālā dispozīcija ietver sevī noteikta rakstura gatavību vai gaidas uz to pašu objektu. Piemēram, skatoties uz Everestu no tā pakājes, mēs sagaidām, ka tas būs ļoti augsts, reizē esot gatavi tam, ka līdz galam nezinām, cik tieši augsts tas būs. P. Strosons turpina, sakot, ka citreiz šis lietas aspekts, šī iekšējā saite starp tagadnes un citiem pagātnes vai iespējamajiem uztvērumiem nāk L. Vitgenšteina teiktā priekšplānā. Līdz ar to, noteikta objekta vai veca paziņas pēkšņās atpazīšanas gadījumā, L. Vitgenšteins par to saka, ka "Es satieku kādu, ko neesmu satīcis gadiem ilgi; es skaidri viņu redzu, bet nespēju viņu atpazīt. Pēkšņi es viņu atpazīstu, es redzu veco seju šajā izmainītajā sejā, ko redzu."<sup>12</sup> Viņš runā par aspekta parādīšanos, proti, "tas, ko uztveru aspekta parādīšanās

---

<sup>12</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 48

brīdī ir iekšēja saikne starp šo objektu un citiem objektiem.”<sup>13</sup>

P. Strosons min, ka ir vietas, kurās L. Vitgenšteins pats piesauc iztēles un tēla jēdzienus. Vispirms viņš tos piesauc, zīmējot taisnleņķa trijstūri ar hipotenūzu vērstu leju un taisno leņķi augšup. L. Vitgenšteins šo trijstūri var skatīt kā trijstūrveida caurumu, kā veselumu, kā ģeometrisku zīmējumu; kā stāvošu uz tā bāzes, kā karājošos no tā virsotnes; kā kalnu, kā ķīli, kā bultu vai vējrādi, kā apgrieztu objektu, kuram vajadzētu stāvēt uz tā īsākās taisnā leņķa malas, kā puspalaleogramu un kā daudzas citas lietas.<sup>14</sup> L. Vitgenšteins par to izsakās, ka trijstūra aspekts ir it kā tēls uz brīdi nonāktu kontaktā, un tur paliktu, ar vizuālo iespaidu. Viņš kontrastē dažus trijstūra aspektus ar citu savu piemēru aspektiem, piemēram, manis jau minēto zaķpīli. L. Vitgenšteins saka, ka ir iespējams zaķpīli noturēt par parastu zaķa attēlu, dubultkrustu redzēt kā parastu krustu, bet tajā pašā laikā nevar vienkāršo trijstūra figūru noturēt kā attēlu objektam, kas ir apgāzies. Lai redzētu šo trijstūra aspektu, ir nepieciešama iztēle.

P. Strosons norāda, ka citur L. Vitgenšteins par aspektiem izsakās plašāk, proti, ka koncepts kā aspekts ir līdzīgs tēla konceptam. Citiem vārdiem, “Pašlaik es to redzu kā...” koncepts ir līdzīgs ar “Es pašaik redzu šo tēlu.” L. Vitgenšteins turpina, sakot: “Vai tad nav nepieciešama iztēle (*phantasie*), lai dzirdētu kaut ko kā kādas tēmas variāciju? Un tomēr kāds kaut ko uztver, to dzirdot kā variāciju.”<sup>15</sup> L. Vitgenšteins izsakās tā, ka aspekta redzēšana un tā iztēlošanās abi būtu atkarīgi no gribas. Strosenam ir skaidrs, ka ar šīm iztēles un tēlu referencēm, L. Vitgenšteins vienlaikus dara vismaz divas lietas. No vienas puses, viņš kontrastē noteiktu aspektu redzēšanu ar citu aspektu redzēšanu, un tikai par dažiem saka, ka tiem nepieciešama iztēle, turklāt, ka dažos no šiem gadījumiem tēls ir kontaktā ar vizuālo iespaidu. No otras puses, viņš saka, ka eksistē vispārēja saikne starp aspektu redzēšanu un tēlu eksistēšanu, lai arī vienīgā radniecība, ko L. Vitgenšteins piemin, ir tā, ka abi ir atkarīgi no gribas.

Attiecībā uz pirmo gadījumu ar kontrastu, P. Strosons jautā, vai varbūt varam atrast analogiju ar lielu vairumu situācijām, kurās ir kāda atkāpe no acīmredzamā vai pazīstamā, vai ikdienišķā, vai jau dotā, vai varbūt virspusēja vai burtiska veida skatīt lietas? Proti, situācijas, kurās ir kāda inovācija vai ekstravagance, vai figūra, vai trops, vai pārspīlējums, vai varbūt jauns izgaismojums vai izgudrojums? Līdz ar to, sākot ar šādiem vienkāršiem variantiem kā skatīties uz mākonī un saredzēt tajā kamieli, vai redzēt stalagmītu formāciju kā pūķa žokļus, vai arī, piemēram, mazu bērnu, kurš piknikā redz celmu kā galdu, mēs varam pāriet uz ļoti atšķirīgām lietām. P. Strosons dod piemēru ar hercogu Velingtonu, kurš Salamankā saka “Tagad viņi mums ir rokā!” un paredz tālāko kaujas

---

<sup>13</sup> Turpat, pg. 48

<sup>14</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 48

<sup>15</sup> Turpat, pg. 49

gaitu, redzot neapdomīgos pretinieka armijas manevrus.<sup>16</sup> Cits piemērs ir ar jūtīgu novērotāju personīgā situācijā, kuru tas saredz kā pazemojošu vienai iesaistītajai pusei un kā triumfu otrai; vēl cits piemērs ir ar dabaszinātnieku, kurš saredz modeli fenomenā, ko tas nekad iepriekš nav redzējis, un kurš ievieš jaunus konceptus, lai izskaidrotu un izteiktu savu domu. Var iedomāties neskaitāmi daudz piemēru, kuros, redzot tikai kādu nelielu aspektu no tvertā objekta, mēs iegūstam daudz vairāk informācijas caur asociatīvu saikni.

P. Strosons turpina, ka saistībā ar jebkuru piemēru šajā piemēru virknē, ļoti piemēroti ir vārdi “iztēle” un “iztēles bagāts”, lai arī tikai dažiem ir piemērojams šaurā definīcija par tēla nonākšanu kontaktā ar iespaidu. P. Strosons atgādina, ka tas, kas ir acīmredzams un pazīstams, un tas kas nav, lielā mērā ir atkarīgs no mūsu kultūras, mūsu pagātnes un mūsu apmācības. Viņš dod piemēru, ka kādam Eliotam iztēloties upi kā stipru, spēcīgu dievu varēt būt visai liela fantāzijas izpausme, kamēr ciltij, kas tic upes dievu eksistencei, tas neprasītu gandrīz nekādu iztēles devu. Līdzīgi, var piesaukt iztēli, kad redzam vai dzirdam kaut ko kā kādas specifiskas tēmas variāciju (teiksim, kā manā piemērā ar smailajiem, augšupvērstajiem logiem manā iedomātajā mājā), taču šāda piepūle nav nepieciešama arhitektūras vēsturniekam (viņš taču ļoti labi zina, kādi izskatās gotiskā stila logi) vai augsti trenētam mūziķim. Līdz ar to, P. Strosons norāda, ka kas vienai personai, vecuma grupai, paaudzei vai sabiedrībai var šķist kā iztēles piepūle, citiem tā var būt daļa no viņu ikdienas. Strosons parāda, ka šie kontrasti starp aspektu redzēšanu kā iztēli piepūlošu un nē ir ļoti mainīgi to apjomā. Lielu piepūli neprasa ieraudzīt šīs līdzības un saiknes kā vismaz tikpat uzkrītošas, kā atšķirības, un līdz ar to, grūti nesimpatizēt iztēles termina radošam lietojumam, kurš ļauj gan D. Hjūmam, gan I. Kantam redzēt iztēli kā galveno spēju konceptu pielietojumā. Līdz ar to ir labi redzams, kādēļ D. Hjūms iztēli aprakstīja kā “magisku spēju”, kas ir “izcilākā no dižākajiem ģēnijiem”, un ka “ir tikai atbilstoši, ka to saucam par ģeniālu.”<sup>17</sup>

Līdz ar to P. Strosons ir atradis kontinuitāti starp vienu L. Vitgenšteina iztēles termina lietojuma aspektu ar D. Hjūmu un I. Kantu. Viņš pievēršas otrajam L. Vitgenšteina iztēles termina aspektiem, proti, kur viņš atrod saistību visos gadījumos starp aspekta redzēšanu un tēla klātbūtni. Daži no L. Vitgenšteina piemēriem var tikt nosaukti par divdomīgiem tēliem, piemēram, zaķpīle vai dubultkrusts, kamēr citus P. Strosons dēvē par plāniem un shematiskiem, kā attēls ar kubu vai trijstūri. Divdomīgo tēlu gadījumā ir skaidrs, ka iztēle parasti nebūtu nepieciešama lai redzētu vienu vai otru zīmējuma aspektu. Abi aspekti ir dabiski un ikdienišķi, tikai tie šajos piemēros sacenšas viens ar otru tādā veidā, kas parasti tā nenotiek kad runa iet par ikdienišķiem objektiem. No viena aspekta uz otru spējam pārslēgties diezgan vienkārši, kā mēs to nevaram izdarīt ar ikdienišķiem

<sup>16</sup> Turpat, pg. 50

<sup>17</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 51

objektiem (piemēram, ir jāpiepūle iztēle, lai galdu redzētu kā kaut ko citu kā tikai galdu). Taču dažkārt mēs ar tādu pašu vienkāršību varam samainīt redzamo aspektu pavisam ikdienišķos gadījumos – tā, piemēram, ir ar iepriekšminēto gadījumu, kurā dzeltenī ziedošais krūms tiek nomainīts uz dzeltena krīta zīmējuma aspektu. Līdz ar to, ja līdzība starp aspektu redzēšanu un tēlu redzēšanu ir tikai gribas piepūles jautājums, un ja pakļaušanās gribai šajā gadījumā tiek skatīta kā aspektu maiņas vienkāršība, tad šī līdzība ir klātesoša šajā gadījumā tieši tāpat, kā vizuāli divdomīgo figūru gadījumā.

P. Strosons uzdod nākamo jautājumu: vai līdzība starp aspektu un tēlu redzēšanu tiešām ir tikai gribas piepūles jautājums? Var teikt, ka *redzēt kā* gribai nav absolūta vai universāla operācija, un tas pats notiek arī tēlu gadījumā. Kādu cilvēku var vajāt vai mocīt atmiņu vai nojautas tēli, no kuriem šis cilvēks cenšas atbrīvoties ar izklaidēšanos, taču nespēj no šiem tēliem līdz galam atbrīcoties. Tikpat labi, kāds var censties iztēloties kaut ko, taču nespēt to izdarīt. Līdz ar to, turpina pastāvēt paralēle starp *redzēšanu kā* un tēlu klātbūtni saistībā ar gribu.

P. Strosons arī pievēršas jautājumam par to, vai nav kāda dziļāka līdzība starp *redzēšanu kā* un tēla redzēšanu, līdzība, kas būtu tālāka par tikai gribas jautājumu, un ko varētu atrast starp uztveri un iztēli. Viņš saka, ka jā, šāda dziļāka līdzība pastāv. Proti, doma (vai koncepts I. Kanta uztverē) ir dzīva uztvērumā gluži tāpat kā tā ir dzīva tēlā. Doma par kaut ko kā X vai kā specifisku X ir dzīva tā uztverumā kā X vai kā specifisku X gluži tāpat, kā doma par X vai specifisku X ir dzīva X tēlā vai specifiskā X. Šo dažkārt sauc par uztveres intencionalitāti kā iztēli. Pēc P. Strosona, šī ideja eksistē ilgāk nekā ideja par intencionalitāti kā tādu, un tā ir bijusi I. Kantam.<sup>18</sup> Ir svarīgi, ka līdzība starp tēla esamību, tāpat kā uztveršanu, ir kas vairāk kā tikai domas domāšana. Vēl jo vairāk, tas ir tas, kas mums ļauj runāt par tēlu kā aktuālu reprezentāciju ne-aktuālam uztvērumam, un turklāt apstiprina D. Hjūma uzskatu par tēliem kā vājām iespaidu kopijām.

P. Strosons vēlreiz atkārtoti trīs asociāciju laukus, ar ko saistīts iztēles termins: tēli, inovācija vai izgudrojums, un visbeidzot uztveres kļūdas, norādot, ka par iztēli uztveres kļūdu kontekstā vēl nav runājis. Līdz ar to, sava teksta noslēgumā viņš īsi pievēršas iztēles terminam kā *redzēt kā* kļūdām. Viņš atgriežas pie sava piemēra ar dzeltenī ziedošo krūmu, un šoreiz pieņem, ka viņš tik tiešām uzskata, ka šis dzeltenī ziedošais krūms pie akmens sienas ir dzeltena krīta zīmējums, taču nākamreiz tā vairs neuzskata. Šādā gadījumā, būtu dabiski un korekti teikt, ka viņš uz brīdi tika iedomājies, ka redzēja dzeltena krīta zīmējumu uz sienas, tad paskatījies uz to vēlreiz, un ieraudzījis, ka patiesībā tas bijis dzeltenī ziedošs krūms pret sienu. Būtu vienkārši un saprātīgi izskaidrot šo kļūdaino iztēles termina lietojumu, ņemot talkā citus iztēles termina lietojumus kā

---

<sup>18</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 52

prmiārus un reprezentēt šo kļūdaino lietojumu kā termina paplašināšanu tā, lai neatļautu vietu iztēlei parastā rutīnveida uztverē.

Taču P. Strosons aicina ņemt vērā to, kā gan būtu iespējams dot kariķējošu izskaidrojumu citiem gadījumiem. Viņš pieņem, ka izskaidrojums būtu aptuveni tāds, ka neaizvietojamā spēja iztēloties ir iesaistīta parastā rutīnveida uztverē. Ja tā, tad būtu jāpieņem, ka lietas nav tādas, kādas tās parasti šķiet parastai rutīnveida uztverei. Līdz ar to mēs šo spēju izceļam, lai to pieminētu tad, kad tā operē bez parastajiem sensorajiem stimuliem, proti, iztēloties, operējot ar mentāliem produktiem, kas ir nepārprotami citādi nekā parastie uztvērumi. Līdzīgi, šo spēju arī izceltu tad, kad vienā vai citā iespējamā veidā tā atšķiras no, vai papildina reakciju, kuru mēs uzskatītu par rutīnveida; vai arī, kā tas ir pašreizējā gadījumā, mēs patiešām kļūdamies par stimula avota raksturu. Taču ir absurdi nonākt pie slēdziena, ka tāpēc, ka mēs tikai nosaucam šo spēju minētajos gadījumos, spēja, kuru nosaucam strādātu tikai šajos gadījumos. Tikpat labi varētu teikt, ka spēja verbalizēt, izteikt vārdus netiek pielietota inteligentā sarunā, par pamatu ņemot to, ka parasti mēs sakām “Viņš brīvi verbalizēja” vai “Viņš izteica daudz vārdu” tikai tad, kad, piemēram, mēs domājam, ka nebija jēgas šī cilvēka teiktajam.

P. Strosona mērķis nav reprezentēt šādu argumentu kā pareizu, taču viņš ir nobažījies par to, ka, pat ja viņš spētu paskaidrot vai aizstāvēt kādu uzskatu, ko mēs patiešām domājam, vai varētu domāt, ar iztēli, tas tā varētu notikt.<sup>19</sup> Viņš arī neuzskata, ka jautājums par to, ko tad īsti mēs domājam ar vārdu iztēle vai jautājums par to, ko mums vajadzētu domāt ar vārdu iztēle, arī nav šajā gadījumā uzdodami jautājumi. Kas šeit ir svarīgi ir tas, ka mums vajadzētu turēties pie taisnīgas sajūtas par ļoti dažādajām un smalkajām saiknēm, kontinuitātēm un līdzībām, kā arī atšķirībām, kas eksistē šajā laukā. Līdzības starp tēlu priekšstatīšanas spēju un parastas uztveres atpazīšanas spēju; kontinuitātes starp izgudrojošu vai pagarinātu, rotaļīgu konceptu pielietošanu un parastu konceptu pielietošanu uztverē. Šīs ir dažas lietas, par kurām mums varētu būt taisnīgāka sapratne, rezultējot no refleksijas par I. Kanta iztēles termina lietojumu, pat ja tas ir bijis rezultāts refleksijai par D. Hjūma iztēles termina lietojumu. Pēc Strosona, neekstē saprotams un pamatīgs problēmas apskats, taču viņš atzīst, ka L. Vitgenšteina darbos ir iespējams atrast ar nodomu nesistematizētu materiālu montāžu, lai varētu veikt šādu apskatu.

Līdz ar to, rezumējot P. Strosona skatījumu uz iztēli, var secināt, ka, raksturīgi emergēntiem fenomeniem, arī iztēle nav līdz galam izskaidrojama. Ir iespējams ievilkt zināmas tās aprises, tās darbības aptuvenu areālu, taču tās rašanās, un tās precīzie darbības mehānismi, tāpat kā tās precīzā ietekme uz uztveri paliek noslēpumā tīti. Skaidrs ir viens – tā nepārprotami eksistē un ir vitāli

---

<sup>19</sup> Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, pg. 54

svarīga mūsu sapratnes procesam. Iznāk, ka iztēle ir Pasaules 3 objekts pati par sevi un vienlaikus piekļuves objekts, tilts uz Pasauli 3. Iespējams, tieši tās transcendentās dabas dēļ, iztēle ir tik grūti tverama un analizējama. Varbūt tiešām D. Hjūmam ir taisnība, kad viņš iztēli dēvē par maģisku un ģeniālu.

### 3. Hansa Georga Gadamera uzskati par mākslu salīdzinājumā ar Popera teorijām

Iepriekšējā nodaļā parādīju Strosona skatījumu uz iztēles lomu mūsu uztverē, kā arī parādīju šo uzskatu nozīmi Popera teoriju kontekstā. Tagad vēlos pievērsties Hansa Georga Gadamera (turpmāk tekstā – H. G. Gadamer) skatījumam uz mākslu ļoti vienkārša iemesla dēļ – lai arī sākam saprast, kā iztēle aptuveni darbojas un varam daudz maz droši izmantot šo terminu, mums derētu arī izprast to, kā iztēle tiek lietota. Proti, kā no cilvēka uztveres blakusprocesa mēs nonākam līdz mākslas darbam, kāpēc mākslas darbi turpina raisīt mūsu iztēli, un kāpēc mēs ļaujamies skaistā valdzinājumam? Šajā nodaļā mēģināšu iezīmēt H. G. Gadamera skatījumu un atbildēt uz šiem jautājumiem.

Vispirms ievilkšu H. G. Gadamera domas galvenās aprises, lai būtu skaidrāka viņa uzskati par mākslu. Viens no H. G. Gadamera centrālajiem jēdzieniem ir saprašana. H. G. Gadameram valoda īstenojas kā saruna, līdz ar to itin visa saprašana viņam iegūst sarunas aprises. Šī saruna, dialogs ir ne tik daudz izteikumi, cik jautājumi un atbildes, arī izteikumi tiek izprasti kā jautāšanas un atbildēšanas rezultāts. Vārdos vai aiz tiem tiek meklēta šī saruna. H. G. Gadameram valoda sakņojas cilvēka izvaicājošajā, jautājošajā, jautāmajā un apstrīdamajā, apšaubāmajā eksistencē. Līdz ar to, valoda kļūst par vienīgo sarunas līdzekli un iezīmē hermeneitikas universalitāti.<sup>20</sup>

Savukārt saprašana H. G. Gadameram iezīmējas kā t.s. “hermeneitiskais riņķis”, proti, lai saprastu veselumu, vispirms ir jāsaprot tā daļas, un otrādi, lai saprastu veseluma daļas, ir jāsaprot tas kopumā. H. G. Gadameram svarīgs ir priekšizsprieduma jēdziens, kas iezīmē stāvokli, kurā cilvēks atrodas, pirms viņš mēģina iepazīties ar kādu tēmu, piemēram, filosofiju. Šis priekšizspriedums tad var tikt ietekmēts, pakāpeniski iepazīstoties, teiksim, ar Platona tekstiem. Gūtā pieredze ar Platona tekstiem tad ietekmē šī cilvēka priekšizspriedumu, to apstiprinot vai koriģējot. Piemēram, ja mūsu iedomātais cilvēks uzskatītu, ka filosofija ir vien tukša runāšana par neko, un, paņemot rokās Platona “Teaitētu” un to sākot lasīt, viņš var atklāt, ka vismaz aptuveni sāk saprast, par ko iet runa un ko Sokrats cenšas pateikt. Šādi viņa priekšizspriedums par filosofiju kā runāšanu par neko tiek ietekmēts, liekot tam mainīties. Tagad šis cilvēks varētu uzskatīt, ka filosofija drīzāk ir saruna par pasaules būtību, un, neatkarīgi no tā, vai viņš turpina savu ieskatu filosofijā tālāk, vai pārstāj mēģināt to izprast, viņa sapratne par filosofiju ir neatgriezeniski mainījies, proti, viņš nekad vairs nespēs īsti piekrist apgalvojumam, ka filosofija ir vien tukša runāšana par neko.

---

20

Šuvajevs, I. *Gadamera atgādinājums*, Gadamer, H.G. *Skaistā aktualitāte*, tulk. Šuvajevs, I., Zvaigzne ABC, Rīga, 2002, 23. lpp.

Šādi iezīmējas H. G. Gadamera hermeneitiskā apļa sapratne kā vitāli svarīgs saprašanas instruments, turklāt šajā saprašanas ceļā ir neizbēgami pārprast, nesaprast, maldīties. H. G. Gadamer uzskata, ka cilvēki dzīvo sarunā, kas nevar beigties, jo nav rodami vārdi, kas uz visiem laikiem izteiktu to, kas cilvēks ir un kā viņam būtu jāsaprot sevi. Šis ir iemesls tam, kāpēc H. G. Gadamer izvērsis savu hermeneitiku sarunā un uzskata, ka hermeneitikas dvēseli raksturo spēja atzīt citu taisnību. Hermeneitiskā apļa koncepts lieliski ilustrē šo uzskatu. Jau šeit var vilkt zināmu paralēli ar Poperu un viņa trīs pasaulu teoriju tādā ziņā, ka H. G. Gadamera skatījums uz zināšanām kā mūžīgu, nepabeidzamu darbu saskan ar Popera uzskatu par Pasauli 3 kā atvērtu, nepabeigtu pasauli. Arī Popers uzskata, ka, uzzinot vienu atbildi, rodas cits jautājums, izskaidrojot vienu līdz šim neizprotamu gadījumu, emerģenti atklājas citas mīklas. Gluži kā H. G. Gadamer, arī Popers uzsver zināšanu maldīgumu. Tāpat var ievilkt arī citu paralēli ar emerģenci, proti, H. G. Gadamera priekšizspriedumiem pašiem par sevi ir emerģenta daba – tie rodas un tiek ietekmēti no tā, ko cilvēks dzird un redz sev apkārt, tā mainoties un veidojoties visai neparedzamā, taču reizē kauzāli atpakaļejoši uzskatāmā veidā.

Piemēram, atgriežoties pie piemēra ar cilvēku, kurš par filosofiju sākotnēji uzskatīja, ka tā ir tukša runāšana par neko, mēs varam mēģināt izsekot šī priekšizsprieduma avotam. Pieņemsim, ka šis cilvēks nāk no ģimenes, kurā īpaši daudz nelasa, tāpat pieņemsim, ka šis cilvēks pats, lai arī lasa, taču pārsvarā vien daiļliteratūru vai žurnālus. Līdz ar to, viņa skatījumu uz filosofiju, visticamāk, ir ietekmējusi šī vide un filosofijas patiesākas definīcijas nepieejamība. Taču, lai arī šādi esam ieraudzījuši, ka šim cilvēkam nu ir radusies vismaz aptuveni patiesāka filosofijas definīcija, tas nenozīmē, ka tādēļ tas tā notiks ar itin visiem citiem līdzīgiem cilvēkiem. Diviem cilvēkiem, kas nākuši no vienas un tās pašas vides taču var būt krasī atšķirīgi uzskati, līdz ar to šeit arī parādās emerģences darbība, proti, emerģenti rodas priekšizspriedums par filosofiju, kā arī daudz ko citu.

Tagad pievērsīšos H. G. Gadamera uzskatiem par mākslu un skaisto. H. G. Gadamer vispirms iezīmē vispārējās mākslas diskursa vadlīnijas un nosauc mākslas attaisnošanu kā ļoti senu tēmu, kas ir bijusi vienlīdz aktuāla visu savu pastāvēšanas laiku.<sup>21</sup> Tiek minēta Bībele “nabagajiem” kā mākslas attaisnošanas veids Vakarzemē, proti, tie, kas neprata lasīt, varēja gūt nozīmi no zīmējumiem un gleznām. Jau šeit parādās iztēles nozīmīgā funkcija, kur, mācītājam lasot sprediķi, cilvēki var lūkoties uz gleznām un atpazīt tajās attēlotos notikumus, iesavināt tos kā acīmredzamu patiesību, ainu no svēto dzīves, kurā, ar gleznas palīdzību, viņi ir “piedalījušies pašī”. H. G. Gadamer vēlas izjautāt valdošo mākslas jēdziena pašsaprotamību un saprast, kāpēc atsedzam antropoloģisko fundamentu, kurā sakņojas mākslas fenomēns, un kuram atbilstīgi jāizstrādā tā jaunā

---

<sup>21</sup> Gadamer, H.G. *Skaistā aktualitāte*, tulk. Šuvajevs, I., Zvaigzne ABC, Rīga, 2002, 33. lpp.

leģitimācija.

Šeit H. G. Gadamers iezīmē 20. gs. iezīmīgo pārdošo atbrīvošanos no 19. gs. vēsturiskajām saitēm citā, riskantā nozīmē, un min viedokli, ka visa līdzšinējā māksla izskatīsies kā kaut kas pagājis. H. G. Gadamers citē Hēgeli, kurš, runājot par mākslas pagājības raksturu, domāja, ka mākslai vairs nepiemīt tā pašsaprotamība, ar kādu grieķu pasaulē un tās attēlojumā tika saprasts dievišķais. Mākslas darinājums vairs nav pats dievišķais, ko mēs godājam. Mākslas pagājības raksturs izvirza tēzi, kas ietver to, ka līdz ar antīkās pasaules beigām mākslai kļūst nepieciešams attaisnojums.<sup>22</sup> H. G. Gadamers, atsaucoties uz Georgu Vilhelmu Frīdrihu Hēgeli, norāda, ka jau 19. gs. sākās tas, ka lielie mākslinieki jutās vairāk vai mazāk bezvietīgi sabiedrībā, kas industrializējās un komercializējās, ka mākslinieki, tā teikt, savā bohēmiskajā liktenī jūta apstiprināties seno klaida ļaužu slavu un reputāciju. Tiek raksturota arī mesijas apziņa 19. gs. māksliniekam, kurš savā mākslinieciskumā ir kļuvis mākslinieks tikai mākslai.

H. G. Gadamers atzīmē, ka var veidot kontrastus starp jaunajām un vecajām mākslas formām. Piemēram, uzskatu, ka tēls ir skatiens, ko mūsu ikdienas dzīves pieredze rada par dabu vai cilvēku pārveidoto dabu, ir fundamentāli sagrauts, parādoties kubistiskajai un bezpriekšmetiskajai mākslai, kuru tēlu vairs nevar redzēt vienkārši uztverošā skatienā. Šis ir viens piemērs kontrasta asumam starp mākslas jaunajām un vecajām formām. Tāpat tiek minēta jaunā drāma, kurai klasiskā mācība par laika un darbības vienību izsenis jau skan kā aizmirsta pasaka un kurā pat rakstura vienība tiek apzināti un izsvērti pārkāpta. Šis pārkāpums kļūst par jaunās dramatiskās veidošanas formprincipu. Tāpat H. G. Gadamers min moderno arhitektūru, kurā nav īsti skaidrs, kāda atbrīvošana vai kārdinājums ir notikusi, ka izsenajiem statikas likumiem ar jauno materiālu palīdzību tiek pretstatīts kas tāds, kam ir maza līdzība ar būvēm un akmeņu klājumiem to tradicionālajā izpratnē. Drīzāk tie jau ir pavisam jauni veidojumi, kas “stāv uz galvas” vai tiek balstīti ar smalkām, vizuāli vājām kolonnām, kuru sienas, sargājošais korpuss ir aizstāts ar teltveidīgiem jumta segumiem un apsegumiem.<sup>23</sup>

Ar šo nelielo ieskatu mākslas vēsturē, H. G. Gadamers pagaidām tikai mēģina parādīt, kas tieši ir norisinājies, un kāpēc mākslas statuss patlaban ir jauns jautājums. H. G. Gadamers uzdod jautājumu: kāpēc saprast to, kas māksla ir patlaban, ir uzdevums domāšanai? Šī jautājuma risināšanā mēru var ieturēt vien tad, ja tiek aptverta gan pagātnes tradīcijas lielā māksla, gan modernā māksla, kas ne tikai nostatās tai iepretim, bet ir arī guvusi no tās pati savus spēkus un impulsus. Pēc H. G. Gadamera, šeit viens no pirmajiem priekšnosacījumiem ir tāds, ka abas jāsaprot kā māksla, un ka tās abas sader kopā ne tikai tajā ziņā, ka neviens tagadējais mākslinieks, nebūdam

<sup>22</sup> Gadamers, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 37. lpp.

<sup>23</sup> Turpat, 41. lpp.

pazīstams ar tradīcijas valodu, vispār nespētu attīstīt savas pārgalvības, kā arī ne tikai tajā ziņā, ka uztverošais ir nemitīgi aptverts ar pagātnes un tagadnes vienlaicīgumu. Tā tas ir ne tikai tad, kad mākslinieks muzejā nokļūst no vienas zāles citā vai kad viņš – varbūt pret paša noslieci – kādā koncertprogrammā vai teātra izrādē tiek konfrontēts tikai ar klasiskās mākslas modernistisko reproducēšanu. Tā ir vienmēr. Mūsu ikdienas dzīve ir nemitīga iešana caur pagātnes un nākotnes vienlaicīgumu. Spēt iet tā, ar šo atklātās nākotnes un neatkārtojamās pagātnes horizontu, ir būtība tam, ko mēs dēvējam par garu.

Tālāk H. G. Gadamer norāda, ka atcerēšanās un atmiņa, kas sevī uzņem pagājušo mākslu un mūsu mākslas tradīciju, un jaunās eksperimentēšanas pārgalvība, kad tiek eksperimentēts ar vēl nedzirdētām, ierastajai formai pretējām jaunām formām, ir tā pati gara darbība. Pārāk plaši nekomentējot, atzīmēšu, ka arī šeit var ieraudzīt emergences mehānisma aprises – esot kādām formām, tiek meklēts kas jauns, citāds, vēl nebijis, taču lai šāda emergēnce notiktu, vispirms ir jābūt iestrādājam, ir jābūt kaut kam, pret ko sadumpoties, uz kā fona eksperimentēt. Turklāt, arī šis formiskais, ierastais fons kādreiz taču ir bijis eksperiments, novitāte, emergents darinājums, savienojot divas ierastas formas iekš kā pilnīgi jauna un nebijuša. Līdz ar to, kad H. G. Gadamer jautā, kas izriet no šīs bijušā un tagadējā vienības, es uzdrīkstētos viņam aizskriet priekšā un atbildēt, ka tas ir nemitīgi emergētais, kopums, ko redzam kā mākslu.

H. G. Gadamer turpina, pievēršoties bijušā un tagadējā vienībai, sakot, ka tā nav tikai mūsu estētiskās pašsaprāšanās jautājums. Tas ir ne tikai uzdevums apznāties, kā dziļāka kontinuitāte saista pagājušās formu valodas ar tagadnes formu salaušanu. Viņš izceļ sabiedrisko dzinējspēku, kas aktuāls modernajai mākslai, šo sava veida pretošanos izglītības reliģijai un tās baudīšanas ceremonijai. Tagadējais mākslinieks dažādos veidos ticis vedināts uz šo ceļu – savās pretenzijās ietvert sabiedrības aktivitāti, un kā piemēru tam H. G. Gadamer min kubiskās vai bezpriekšmetiskās gleznas izveidi. Šāda darba skatītājam savā ziņā ir jāveido sava interpretācija par darbu, tā priekšmetu, un mākslinieka pausto attieksmi. H. G. Gadamer uzskata, ka mākslinieka pretenzijā ir izdarīt kaut ko tā, lai jaunā mākslas nojēga, no kuras viņš šo darbu rada, vienlaikus būtu jauna solidarizēšanās, jauna visu savstarpēja komunikācija.

Līdz ar to vēlreiz vēlos ievilkt emergences akcentu H. G. Gadamera naratīvā, jo šī jaunās mākslas nojēgas meklēšana ir atkarīga no iepriekš pastāvošajām mākslas normām. Taču šeit ir arī cits faktors – viena lieta ir kāda mākslinieka izveidots neparasts darbs, taču pavisam cita ir darbs, kas, par spīti savai savādībai, piesaista cilvēkus, raisa to iztēli un liek tiem par to domāt. Šis ir absolūti neizmērāms, nekvantificējams faktors – kā ir iespējams prognozēt, ko par kādu mākslas darbu teiks publika? Mākslas vēsture ir pilna ar piemēriem, kuros mākslinieki un viņu mākslas darbi kļūst visu atzīti un slaveni vien pēc to nāves. Vai tiešām nāve būtu šis izceļošais faktors? Iespējams, ka ziņas

par kāda mākslinieka nāvi varētu pievērst sabiedrības uzmanību uz viņa darbiem. Taču nekāds sabiedrības uzmanības daudzums pats par sevi nevar garantēt to, ka tajā atradīsies kāds, kuru šie darbi tik tiešām uzrunās, kuros tas saskatīs ko viņam aktuālu, ieraudzīs šī mākslinieka novitāti un tamlīdzīgi. Tikpat labi šī mākslinieka darbi var atrasties kādos noputējušos un visu aizmirstos bēniņos, kurus pēc simts gadiem atkal uziet kāds cilvēks, kurš, šajos darbos saskatījis ko izcilu, par tiem dara zināmu visai pasaulei, iespējams, radot veselu paaudzi, kas dalās šajā uzskatā, iedvesmojas no šiem darbiem, un rada jaunas mākslas normas. Šī ir komunikācija, kas gaida pareizo sarunu biedru, un nav iespējams paredzēt, kad (un vai vispār) šāds sarunu biedrs parādīsies.

H. G. Gadameram šķiet, ka šeit ir sanākušas kopā divas lietas – mūsu vēsturiskā apziņa un modernā cilvēka un mākslinieka reflektētība. Nepavisam nav nejauši, ka tajā, ko mākslinieks rada, viņš pārvar spriedzi starp tradīcijas gaidām un jaunajiem ieradumiem, kurus viņš līdzpiekritīgi ievieš. Varētu teikt, ka modernisma situācija duras acīs ar savu šķietamo spītēšanu tradīcijām, taču uz to norādā arī konflikta un spriedzes veids. Šī situācija priekšstata pārdomām to problēmu. Šķiet, ka šeit var teikt, ka laikmetā, kad mākslas visapkārt ir tik daudz, kā vēl nekad, ir daudz grūtāk radīt ko nebijušu, ko tiešām jaunu, ko tādu, kas būtu tālāk turpināts caur tradīcijām.

H. G. Gadamer uzskata, ka ir jādomā par visiem pašsaprotamu, kad viņi tiek konfrontēti ar kādu pagātnes māksliniecisko darinājumu. Tas šķiet tik pašsaprotami, ka cilvēki nemaz neapzinās, ka tuvojas tam ar vēsturisko apziņu, šo pagātnes kostīmu viņi atpazīst kā vēsturisku. Vēsturiskā apziņa ir nevis kāda īpaši mācīta metodiska pozīcija, bet gan cilvēka maņu garīguma sava veida instrumentācija, kas jau no sākta gala nosaka mūsu redzēšanu un mūsu mākslas pieredzēšanu. Ar to H. G. Gadamer saista to, ka mums nav nepieciešama naiva atkalatpazīšana, ko vēlreiz acu priekšā nostata mūsu pašu pasaule savā ilgmē nostiprinātajā derīgumā, un ka visu mūsu vēstures lielo tradīciju, arī citu pasaulu un kultūru tradīcijas un veidojumus, kuri nav noteikuši Vakarzemes vēsturi, par tiem varam vienādi reflektēt to citādībā un tādējādi padarīt par savu.<sup>24</sup>

Šo H. G. Gadamera izteikumu izprotu ar to, ka tā kā citu valstu kultūra, to vēsture, paražas mums ir svešas, tās reizē ir neikdienišķas, noslēpumainas, iztēli raisošas. Der kaut vai atminēties Apgaismības laika uzskatus par mežonīgajiem, noslēpumainajiem austrumiem – kas galu galā nebija nekas cits, kā vien citādas kultūras interpretācija savas kultūras kontekstā. Reizē šis savienojums raisa iztēli un ļauj dzimt jauniem mākslas darbiem, kurus iespaido un iedvesmo nebijušais, neredzētais, svešais. Kultūru sajaukšanās ir kā vēl viens emergences mutulis, no kura rodas jauni, neparasti, un nebijuši mākslas darbi un stili.

H. G. Gadamer nosprauž filosofijas uzdevumu – atrast kopīgo arī atšķirīgajā. Tiek citēts Platons,

---

<sup>24</sup> Gadamer, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 44. lpp.

kura izteikums “iemācīties saredzēt kopā” apraksta filosofiskā dialektiķa uzdevumu.<sup>25</sup> Tiesa, kā pārvarēt pārrāvumu starp Vakarzemes tēlotājmākslas formālo un saturisko tradīciju un patlaban radošo ideāliem? Pirmo orientāciju mums sniedz vārds “māksla”, un H. G. Gadamer aicina nenovērtēt par zemu to, ko mums var teikt kāds vārds. Vārds ir domāšanas priekšveikums, kas īstenots pirms mums, un tādējādi vārds “māksla” ir punkts, no kura sākt saprašanas ceļu. Šeit H. G. Gadamer piesauc Aristoteli, kura jēdziens *poiētikē epistēmē* jeb radīšanas zinātne un prasme vislabāk aptver mākslu filosofijas tradīcijā.<sup>26</sup> Kopīgais amatnieka pagatavošanā vai mākslinieka radīšanā ir tas, ka šo zināšanu atšķir no teorijas vai praktiski politiskas zināšanas un izšķiršanās, proti, darinājuma atdalīšana no paša darba. H. G. Gadamer šo liek paturēt prātā, ja gribam izprast un novērtēt tās darinājumjēdziena kritikas robežas, kuras tagadējie modernisti vērs pret tradīcijas mākslu un ar to saistīto birģerisko izglītības baudījumu. Darinājums, šī kopējā iezīme ir kā intencionāls noregulēta darba piepūles mērķis. Darinājums pēc definīcijas paredzēts lietošanai, un tas ir brīvs no saistības ar pagatavojošo darbību. Šeit H. G. Gadamer dod Platona piemēru, kurā kuģotājs norāda, kas kuģa būvētājam ir jābūvē, jo pagatavotāja zināšana un prasme ir pakārtota lietošanai un atkarīga no tā zināšanas, kas pārņem lietošanu. Līdz ar to, lai arī cik labu kuģi uzbūvētu, tas, vai šis kuģis ilgi kuģos cauri neskaitāmām jūrām, vai varbūt atdursies pret pirmo sēkli un nogrims galu galā ir atkarīgs no kuģotāja paša. Šis interesantais salīdzinājums ļauj uztvert H. G. Gadamera teiktā būtību mākslas darba kontekstā. Proti, nav svarīgi cik labs ir mākslas darbs, ja nav neviena, kas zina, ko ar to iesākt. Šeit varr atsaukt atmiņā iepriekš minēto piemēru par izcilajām mirušā gleznotāja gleznām bēniņos. Lai arī izcils savā prasmē, gleznotājs palika neievērots, un tikai pēc ilgiem gadiem parādījās tie, kas bija gatavi viņa darbiem.

H. G. Gadamer tālāk pievēršas jautājumam, kā no šī aptverošā pagatavošanas zinātnes jēdziena nošķirt mākslu no mehāniskajām mākslām? Antīkajā pasaulē šeit runa būtu par imitējošu darbību un atdarināšanu, turklāt atdarināšana ir ietverte visā dabas horizontā. Daba savā veidojošajā darbībā vēl atstāj ko darināšanai, atstāj no veidojumiem tukšu telpu, lai cilvēka gars to piepildītu, tāpēc ir iespējama māksla. Arī šeit vērojamas paralēles ar Popera nepabeigtās, atvērtās pasaules uzskatu.

Tālāk H. G. Gadamer pievēršas jēdziena “māksla” problemātikai. Māksla, salīdzinot ar pagatavošanas veidojošo darbību, ir noslogota ar mīklainību. Darinājums nav īsteni tas, ko tas priekšstata, darinājums ir spēkā tikai imitējoši. Ar to ir saistītas daudzas filosofiskas problēmas, un viena no tām ir esošā šķietamības problēma. Ko nozīmē pagatavot nevis ko īstenu, bet gan ko tādu, kā lietošana nav īstena lietošanai, jo savdabīgi piepildās, vērojoši uzskavējoties pie šķietamības? Grieķi ar mākslu saprata tikai dabas atdarināšanu, tādēļ H. G. Gadamer meklē atbildi citur. Tiesa,

---

<sup>25</sup> Turpat, 45. lpp.

<sup>26</sup> Gadamer, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 45. lpp.

viņš citē Aristoteli no viņa “Poētikas”, kurā viņš saka, ka “Poētika ir filosofiskāka par vēsturi.”<sup>27</sup> Vēsture stāsta tikai to, kā ir klājies, kamēr poēzija mums stāsta, kā var klāties vienmēr. Tā māca mums saredzēt vispārīgo cilvēku dabā un ciešanās, un vispārīgais ir filosofijas uzdevums. Tādējādi māksla, domājot par vispārīgo, ir filosofiskāka par vēsturi.

H. G. Gadamers pievēršas skaistā jēdzienam, kuru arī patlaban sastopam dažādās nozīmēs. Noteiktās situācijās ar šo vārdu saistām to, kas sabiedrībā atzīts paražās un tikumos vai kā citādi. Citiem vārdiem, kā skaisto skatām to, kas ļauj sevi skatīt un ir determinēts uz uzlūkojumu. Skaistais ir kas tāds, kas tiek atzīts un kam visi piekrīt. Tāpēc saistībā ar mūsu dabisko jēdziena “skaistais” izjūtu nevar jautāt, kāpēc mums tas patīk. Bez jebkāda sagaidāma noderīguma un mērķsaistības, skaistais piepildās sava veida pašnoteiksmē un elpo pašizrādes priekā. Grieķiem šāda īstenā skaistā uzskatāmība ir kosmoss jeb debesu kārtība.

Pateicoties skaistajam, izdodas uz laiku atminēties patieso pasauli. Tas, pēc H. G. Gadamera, ir filosofijas ceļš. Viņš atzīmē, ka Platons par skaisto dēvēja pašu pievilcīgāko un izrādīgāko, proti, ideāla uzskatāmību. Tas, kas šādi izgaismojas uz pārējā fona, arī tas, ko visi uzlūkojam par skaistā fenomenu dabā un mākslā, tas ir tas, kas spiež mūs piekrist, ka jā – tas ir patiesais. Skaistā būtība nav tajā, ka tas ir tikai iepretim īstenībai un pretstatīts tai. Drīzāk, skaistums, lai cik arī negaidīti tiktu sastapts, ir kā galvojums, ka it visā varenā nekārtībā un jukās, patiesais tomēr ir nevis nesasniedzami tālu, bet sastop mūs. Pēc H. G. Gadamera, skaistā ontoloģiskā funkcija ir pārvarēt bezdibeni starp ideālo un īsteno. Līdz ar to, “būt skaistai mākslai” ir vēl viens norādījums, lai izprastu mākslu pašu.

Tālāk H. G. Gadamers mēģina noskaidrot, kas vedināja atcerēties skaisto. Kā visizteiktākās subjektīvās nejausības jomu H. G. Gadamers nodēvē skaistā un mākslas pieredzi 17. gadsimta sākumā. Atmiņa par antīko mums ļāva noskaidrot, ka skaistajā un mākslā sastopama nozīmība, kas iziet ārpus visa aptveramā. Viņš min Aleksandru Baumgartenu, kurš runājis par *cognitio sensitiva* jeb juteklisko izziņu.<sup>28</sup> Kopš grieķu laikiem koptajai izziņas tradīcijai šī jutekliskā izziņa ir paradokss, jo izziņa ir tikai tad, kad aiz sevis atstāta subjektīvi jutekliskā nosacītība un prāts lietās aptver vispārīgo un likumsakarīgo. Jutekliskais savā atšķirībā parādās tikaikā vienkāršs vispārīgs likumsakarības gadījums. Tas, ka sastopamo ierēķinām tikai kā sagaidāmo un reģistrējam kā vispārīgā gadījumu, nepavisam nav skaistā izziņa nedz dabā, nedz mākslā. Tiek dots piemērs ar saulrietu, kas mūs apbur kā vienreizējs, specifisks saulriets, nevis saulrietu gadījums. Arī šeit velkama paralēle ar emergenci, jo tā kā tā ir neparedzētu, jaunu īpašību parādīšanās, tā arī šeit H. G. Gadamers runā par šāda veida gadījumu – proti, lai arī saule katru vakaru noriet vienā un tajā pašā

<sup>27</sup> Turpat, 47. lpp.

<sup>28</sup> Gadamers, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 50. lpp.

vietā, laika apstākļi ietekmē to, kāds šis saulriets izskatās – dažkārt to neredzam, jo debesis ir apmākušās, citkārt, valdot vieglai dūmakai, spējam ieraudzīt veselu saules staru spēli, slīgstot pāri koku galotnēm. Katrs saulriets ir emergēnti citāds, taču par skaistiem varam atzīt tos visus.

H. G. Gadamers turpina, sakot, ka patiesība, kas māksls darbam ir priekš mums, nav vispārīgā likumsakarība, kas tajā izpaužas, bet gan *cognition sensitiva* nozīmē, kā arī tas, kas šķietami ir tikai partikulārais jutekliskajā pieredzē, ko vienmēr cenšamies saistīt ar vispārīgo, pēkšņi, ņemot vērā skaisto, mūs apbur un liek aziskavēties pie individuāli izpaudošā. Taču ko tas nozīmē, kas šādi tiek atzīts un kas atsevišķajā ir tik svarīgs un nozīmīgs, ka var arī pretendēt būt patiesība, un ka ne tikai vispārīgais, kā matemātiski formulējamie dabas likumi, ir patiesi? Uz šiem jautājumiem atbildi rast ir filosofiskās estētikas uzdevums.

H. G. Gadamers norāda uz to, ka vārda mākslām viņa uzdevumu risināšanai varētu piemist īpaša svarīga funkcija. Jo īpaši svarīgi tas tādēļ, ka parasti virzošie jēdzieni, kam pakārtojam estētiskās pārdomas, ir orientēti tieši pretēji. Gandrīz vienmēr savas pārdomas orientējam uz tēlotājmākslu, uz kuru visvieglāk attiecinām savu estētisko jēdzieniskumu. Acīmredzot prātam šķiet vienkāršāk saskatīt estētiku vizuālajā, savukārt rakstītā estētika nav tik vienkārši tverama. Šeit H. G. Gadamers piesauc Platonu, kuram līdzīgi, patiesā būtme tiek domāta kā pirmtēls, bet šo izpausmju īstenība – kā pirmtēlīguma attēls<sup>29</sup>. Mākslā tas ir pārlicinoši, ja turamies tālu no jebkādas triviālējēgas. Lai aptvertu mākslas pieredzi, mēģināts radīt jaunus vārdus kā, piemēram, *das Anbild* kas sevī apvieno vārdu “tēls” (*Bild*) un “izskats” (*Anblick*). Mēs izskatām no lietām tēlus un ieskatām lietās tēlus – tāds ir iztēles spēks, cilvēka spēks iztēloties tēlu, uz kuru galvenokārt arī orientējas estētiskās pārdomas. Šeit atmiņā der atsaukt iepriekšējajā nodaļā minētos L. Vitgenšteina piemērus ar vienkāršo trijstūri, kurā reizē varam skatīt kalna tēla aspektu, kā arī skatīties uz to tikai kā vienkāršu, ģeometrisku figūru.

H. G. Gadamers, līdzīgi P. Strosonam, piesauc I. Kantu, kurš, pēc viņa domām, ir pirmais, kurš skaistā un mākslas pieredzē saskatīja pašas filosofijas jautājuma nostādni.<sup>30</sup> I. Kants meklēja atbildi uz jautājumu, kas gan skaistā pieredzei jāpiemīt, lai neizpaustos vienkārši subjektīva gaumes reakcija. Skaistajā taču nav nekāda vispārīguma kā dabas likumsakarības, kas ļauj jutekliski sastaptā atsevišķumu izskaidrot kā gadījumu. Kādu patiesību gan sastopam skaistajā? H. G. Gadamers uz to atbild, ka patiesība, ko sastopam skaistā pieredzē, izvirza pretenziju, ka tā nav tikai subjektīvi nozīmīga. Tas nozīmētu, ka tā pastāv bez jebkāda obligātuma un pareizības. Uzskatot kaut ko par skaistu, cilvēks nedomā, ka tas patīk tikai viņam – ja ko uzskatām par skaistu, tad domājam ka tas *ir*

<sup>29</sup> Gadamers, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 52. lpp.

<sup>30</sup> Turpat, 52. lpp.

skaists. Šeit vietā I. Kanta citāts, kurā viņš “pieprasa ikviena piekrišanu”<sup>31</sup>, ka tas, ko viņš uzlūko par skaistu, tāds tiešām ir.

H. G. Gadamer turpina I. Kanta interpretāciju, norādot, ka cilvēka maņas uz skaisto jākultivē, lai skaistais un mazāk skaistais kļūtu atšķirams. Mākslas kritikas lauks plešas no zinātniskas konstatācijas līdz kvalitātes maiņai, kas nosaka spriedumu un nav aizstājama ne ar kādu zinātnisko jēgu. Kritika jeb skaistā atšķiršana no mazāk skaistā nav vēlāk īstenots spriedums, zinātniski pakārtojot skaisto jēdzienam vai veicot salīdzinošu kvalitātes novērtējumu. Kritika ir paša skaistā pieredzēšana. H. G. Gadameram ir zīmīgi, ka gaumes spriedumu, proti, izpausmē saskatīto un ikvienam piemītošo spēju uzskatīt par skaistu, I. Kants ilustrē, izmantojot skaisto dabā, nevis mākslas darbus. I. Kantam daba ir šis beznozīmes skaistums, kas mūs brīdina nepakārtot skaisto mākslā jēdzieniem.

H. G. Gadamer norāda uz paradoksu pārdomās par mākslu. Kamēr vien turam prātā klasisko mākslu, tā bija tādu darbu producēšana, kurus galvenokārt izplata nevis kā mākslu, bet gan kā reliģiskās un pasaulīgās dzīves jomās sastopamus veidojumus, kā dzīves pasaules un tās ievērojamāko aktu – valdnieka kulta, varas reprezentācijas utt. - izskaistinājumu. Savukārt brīdī, kad mākslas jēdziens iegūst mūsdienās ierasto skanējumu, mākslas darbs sāka pastāvēt pats par sevi, atsvabinoties no visām dzīves sasaistēm, un māksla kļuva par tādu mākslu, kas nevēlējās būt nekas cits kā māksla, proti, māksla vēlējās transcendentēt reprezentāciju vien. Šajā brīdī mākslā iestājās revolūcija, kas mūsdienās izvēršas līdz pat tam, ka māksla atsakās no visām tēlsaturiskajām tradīcijām un saprotamiem izteikumiem, kļūstot visai problemātiska. Vai tā ir māksla? Vai tā vispār vēl vēlas būt māksla? Kas slēpjas šajā paradoksālajā situācijā? Vai māksla ir māksla un nekas cits kā tikai māksla?

Uz šiem H. G. Gadamera jautājumiem varētu mēģināt atbildēt, vēlreiz iesaistot K. Popperu. Šeit ir vērojama mākslas kā piesaistītas Pasaules 3 objektiem transcendēšana uz kategoriju pašai par sevi, proti, Leonardo da Vinči “Svētā vakarēdiena” kā Pasaules 3 objekta māksla iegūst pati savu Pasaules 3 objektu ar kādu abstraktu, sākotnēji neizprotamu abstraktās mākslas skulptūru. Nesaprotamu, jo mums ir sarežģīti pirmajā acu uzmetienā šeit saredzēt kādu aspektu, atpazīt šo priekšmetu, kas ir viens no iztēles pamatuzdevumiem. Lūk, mūsu acu priekšā ir forma, jā, taču tā pati par sevi neko nerepresentē – drīzāk, tā atraisa mūsu iztēli, liekot tai pacelties spārnos, mēģinot saprast to, kas šādā abstraktā figūrā būtu domāts. Putns, lidmašīna, vai varbūt mākslas sevis meklējumi? Lai nu kā, šāda veida māksla bez vienkārši nosakāmiem aspektiem pastāv pati par sevi kā Pasaules 3 objekts “abstraktā māksla”, jo tā ir brīva no realitātes iegrožojumiem, tā kļuvusi kas

---

<sup>31</sup> Turpat, 53. lpp.

vairāk, kā tikai dabas atkārtotības mēģinājums. Kā vēlāk H.G. Gadamers norāda, māksla nevis pagatavo kaut ko noteikumiem atbilstīgu, bet gan rada kaut ko tādu, kas kalpo par paraugu.<sup>32</sup> Līdz ar to, māksla emerģenti rada jaunus Pasaules 3 nosacījumus, formējot žanus, žanru kopas, kurās ierindojas atšķirīgi mākslas paveidi. Kaut vai nosaucot Pasaules 3 objektu “mūzika”, mums paveras milzīgs žanru un subžanru klāsts, turklāt tas nepārtraukti aug plašumā, cilvēka iztēlei eksperimentējot ar žanra nosacījumiem, robežām un mūzikas komponēšanas veidiem. Piemēram, rokenrola žanrs tālāk deva iedvesmu rokam, smagajam rokam, smagajam metālam, *thrash* metālam, *speed* metālam utt. Tā ir spēle ar žanru robežām, spēle ar žanram raksturīgo skanējumu, kas paplašina un definē šo visu Pasaules 3 objektu robežas.

Līdz ar to ir zīmīgi nokļūt pie H. G. Gadamera spēles jēdziena.<sup>33</sup> Spēles jēdziena ieviešana H. G. Gadameram ir viens no veidiem kā risināt klasiskās mākslas tradīcijas un modernās mākslas vienotības problēmu. Spēles jēdziens ir tik ļoti klātesošs cilvēka dzīvei, ka cilvēku kultūra bez spēles vispār nav iedomājama. Cilvēku reliģijas kulta praktizēšanā iekļaujas spēles elements. Mākslas spēle ir ne tikai kā brīvība no mērķsaistes, bet arī kā brīvs impulss. Spēles jēdziens implicē šurpu-turpu kustību, kas nemitīgi atkārtojas, un kā piemēri tiek doti ikdienas leksikā lietoti izteicieni kā “gaismu spēle” vai “viļņu spēle”, kurā tieši priekšstatīta šāda nemitīga nākšana un iešana šurpu-turpu, citiem vārdiem, kustība, kas nav saistīta ar kustības mērķi. Ir skaidrs tas, ka šādai kustībai ir nepieciešama spēles telpa.

Spēle izpaužas kā paškustība, kas savā kustībā netiecas pēc kāda mērķa un nolūka, tā ir kustība kā kustība, pārmēra, dzīvā pašpriekšstatīšanās fenomēns. Šo paškustību varam novērot dabā – odu spēle, kustīgās spēļu izrādes, kas novērojamas dzīvnieku mazuļu pasaulē. H. G. Gadameram šķiet, ka tas rodas no elementāra pārmērīguma, kas dzīvajam kā tādām liek priekšstatīties. Cilvēku spēlē īpašais ir tas, ka spēle ietver arī prātu, šo cilvēka iezīmīgumu – spēju izvīrīt mērķus un apzināti pēc tiem tiekties, cilvēks iespēj pārspēlēt šo mērķnoteicošo prātu. Cilvēku spēles cilvēciskums ir tieši tas, ka kustības spēlē pašas kustības sevi. Var teikt, ka tās disciplinē un sakārto, it kā pastāvētu mērķi, piemēram, kad bērns skaita, cik reizes bumba var atsisties pret zemi, pirms viņš to izladīs no rokām. Tāpat var skatīties uz jebkuru sporta veidu, kuros tiek doti specifiski noteikumi, kuri jāievēro šajā spēles darbībā, cenšoties apspēlēt citus viltībā un izveicībā.

Kas gan ir, piemēram, hokeja spēle? Divpadsmit cilvēki, kas cenšas iedabūt nelielu kaučuka ripu vērtos, to sitot, grūžot un piespēlējot cits citam. Ja mēs izlemjam reducēt hokeju uz tīri fizisku aktivitāšu kopumu, tas var šķist bezjēdzīgs, un tieši tāpēc iztēles piešķirtā nozīme šīm darbībām svarīgu spēli pasaules čempionātā atšķir no, piemēram, pāris skolas vecuma bērnu šļūkāšanu pa

<sup>32</sup> Gadamers, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 57. lpp.

<sup>33</sup> Gadamers, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 58. lpp.

ledu ar koka nūjām rokās. Vismaz tiktāl, cik mēs meklējam vispārīgo apstiprinājumu, kā I. Kants prasīja visu piekrišanu. Šeit, šķiet, ir atšķirība starp hokeju milzu arēnā tūkstošiem cilvēku priekšā vai pāris puišu spēli pagalmā, un tikai šeit – spēle ir pavisam īsta un nopietna cīņa par to, kurš ir labākais gan čempionāta komandu dalībniekiem, gan pagalma bērniem.

Nudien, cilvēku spēles bezmērķīgais saprātīgums ir svarīga iezīme. Mērķis, uz ko šeit vēršas, ir bezmērķīga uzturēšanās, taču spēlē ir domāta šī uzturēšanās kā tāda. Piepūlē, godkārē un visnopietnākajā adevē šādā veidā kaut kas tiek domāts. Tas ir pirmais solis ceļā uz cilvēku komunikāciju. Ja šeit kaut kas tiek priekšstatīts, kaut vai tā būtu tikai pati spēles kustība, tas nozīmē, ka arī skatītājs domā to. Gluži tāpat, arī es pat spēlē esmu sevis skatītājs. Spēles priekšnesuma funkcija paredz to, ka beigās būtu nevis kas patvaļīgs, bet gan tieši tā noteikta spēles kustība, jo, galu galā, spēle ir spēles kustību priekšstatījums.

H. G. Gadamers īpaši pasvītro spēles līdzspēlēšanu, šo vienmēr nepieciešamo, klātesošo skatītāja darbību. Pat ja šis skatītājs skatās uz bērniem, kas pagalmā spēlē hokeju, viņš nevar rīkoties citādi kā vien sākt līdzpiedalīties. Ja viņš patiešām piedalās, tad tā ir iekšēja līdzdalība šajā kustībā, kurā kaut kas atkārtojas. Atliek iedomāties milzīgo stadionu ar tūkstošiem cilvēku, kas visi aizrautīgi seko līdz hokeja ripas ceļam pa laukumu, skaļi saucot uzmundrina komandu, kas, viņuprāt, ir cienīgi uzvarēt šo spēli. Šeit neviens nevar atteikties no līdzspēlēšanas. Vēl viens svarīgs moments ir tas, ka spēle ir arī komunikatīva darbība, kas īsti nepazīst distanci starp to, kas spēlē, un to, kas nolūkojas spēlē. Skatītājs ir kas vairāk par vienkāršu novērotāju – viņš piedalās spēlē, viņš ir tās daļa.

H. G. Gadamers cer pierādīt, ka no kulta dejas līdz kultā domātās līdzdalības atveidei ir tikai solis, un no turienes pat ne solis līdz izrādes atsvabināšanai, piemēram, līdz teātrim, kas no šīs kultiskās saistības izauga par priekšstatīšanu. Der atcerēties kaut Aristoteļa “Poētikā” aprakstīto – kas tad bija šie stāsti, kas spēja aizraut, aizkustināt, ļaut izjust katarsi? Tie bija mīti, mītu rituāla apspēlēšana, atainošana. Tāpat H. G. Gadamers domā par tēlotājmākslu, kuras izskaistināšanas un izteiksmes funkcija kopumā izaug no reliģiskas dzīves kopsakarības. Arī filosofija būtībā ir pielīdzināma spēlei, proti, filosofija kā liela saruna, spēle, kurā varam noskatīties no malas un izvēlēties neiesaistīties, vai arī iesaistāties un sākam spēlēt līdz. Šīs spēles laikā varam izdomāt, ka mums nepatīkt visi noteikumi, kam šī spēle pakļauta, un, savācot domubiedru grupu, mēs šo filosofijas spēli jau spēlējam nedaudz citādā formā. Šeit iezīmējas tā pati žanru, tā pati Pasaules 3 objektu emergence, diferenciacija un nostiprināšana – Platonisms, neo-Platonisms, neo-Kantisms, kontinentālā filosofija, analītiskā filosofija utt. Tās visas ir filosofijas spēles formas ar citiem noteikumiem, citām tradīcijām un normām.

Paralēle ar spēli lieliski saskan ar tālāko H. G. Gadamera domas gaitu. Viņš pievēršas

jautājumam par to, kas ir mākslas darbs kā tāds. Un seko atbilde – arī mākslas darbs ir spēle. Tā ir hermeneitiska spēle, ļaujot mākslas darbam runāt ar sevi un itin kā spēlēties ar to, spēlēt tam līdzī. Mākslas darbs spēlējas ar to, kādus aspektus tas sevī mums ļauj saredzēt, aicina mūs domāt, iztēloties līdzī. Leonardo da Vinči “Mona Liza” nav tikai smaidošas dāmas attēls, lai arī šis aspekts būtu vislabāk ieraugāmais. Tajā vienlaikus norisinās daudz dažādu spēļu – Leonardo da Vinči, kurš spēlējas ar glezniecības tehnikām, attēlojot portretā attēlotās sievietes fonu, revolucionējot to, kā līdz šim tika attēlota augoša attāluma ilūzija – šeit tika ieviests dūmakas paņēmiens, sapludinot debesis ar attālo fona ainavu, aizvien vairāk balinot krāsas. Tāpat ir spēle ar ģeometriskajām figūrām, ko rada attēlotās sievietes acis un lūpu kaktiņi, un vēl daudzas, daudzas citas. Turklāt laikam ejot atklājas vēl cita veida spēles – uz šīs gleznas pirms tam tika skicēta kāda pavisam cita glezna, un šī jaunā spēle ar to, kas tur tika attēlots, kāpēc nepabeigts un pamests, kāpēc tomēr atstāts tādā mērā, ka uzejams – tas lieliski raksturo H. G. Gadamera teikto par mākslas darba spēli ar tā skatītāju. Šī spēle atklājas tik dziļi, cik skatītājs pats ir gatavs tajā piedalīties, un es esmu iezīmējis tikai nelielu daļu iespaidīgo spēles elementu šajā vienā darbā.

Arī muzeja apmeklējums H. G. Gadameram ir kā zināma piedalīšanās mākslas darbos. Ja cilvēks patiešām piedzīvo mākslu, tad pasaule ir gaišāka un top vieglāka. Viņš atkal atzīmē I. Kanta uzskatus, kurš īpaši mākslā izcēla tieši formu tādēļ, forma ir jāzīmē, aktīvi jāizveido, un to prasa jebkura kompozīcija – gan zīmējuma, gan muzikālā kompozīcija, gan izrāda, gan arī lasīšana.<sup>34</sup> Tā ir nemitīga līdz-darbības-būtme. Tieši tā ir darinājuma identitāte, kas ielūdz uz šo darbību, kas nepavisam nav patvaļīga, bet gan ievadīta un ar visiem iespējamajiem papildījumiem iespeista noteiktā shēmā. H. G. Gadamer dod zīmīgu piemēru ar trepēm Fjodora Dostojevska darbā “Brāļi Karamazovi” – autors tās ir aprakstījis noteiktā veidā, tādējādi var precīzi zināt, kā šīs trepes izskatās. Taču katrs šo precīzo aprakstu iztēlojas nedaudz citādi – ir skaidrs, ka neviens cits tā “neredz” šīs trepes kā tās redzu es. Tomēr reizē ikviens, kas ļauj uz sevi iedarboties šai stāstījuma mākslai, trepes savā iztēlē redz tikpat precīzi, un ir pārliecināts, ka šīs trepes redz tādas kādas tās ir. Šie redzējumi, turklāt, reti kad sakrīt. Šī iztēles tēlu atšķirība ir brīvā telpa, ko mums dāvā poētiskais vārds, un ko mēs papildām ar attēliem no savas pieredzes, sekodami stāstītāja valodiskajai evokācijai. Līdz ar to, var teikt, ka tas, kā mēs iedomājamies teju jebkuru objektu, ko apraksta autors daiļliteratūras darbā, ir emergenti izrietošs no mūsu iepriekšējās pieredzes, iepriekš redzētā un izjustā. Piemēram, es pats grāmatā aprakstītais vietas bieži vien redzu uz reālu uztvērumu fona – rakstnieka detaļas tiek šajā ainā ievietotas itin kā puzzles gabaliņš kādā sarežģītā mozaikā.

H. G. Gadamer norāda, ka tas, vai nodarbojamies ar tradicionālās mākslrades tradētajiem

---

<sup>34</sup> Gadamer, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 64. lpp.

veidojumiem, vai mūs izaicina modernie darinājumi – tas vienmēr ir refleksijas veikums, garīgs veikums. Darinājumā kā tādā ir prasība pēc refleksijas spēles uzbūves veikuma. Līdz ar to viņam aplams šķiet pretstats, ka pagātnes māksla ir tā, ko var baudīt, savukār tagadnes māksla, kurai ar rafinētiem māksliniecišķās izveides līdzekļiem ir jāpiespiež mūs līdzdarboties. Spēles jēdziena ieviešanas jēga ir parādīt to, ka spēlē ikviens ir līdzspēlētājs. Mākslas spēlē nepastāv principiāla robežšķirtne starp pašu mākslas darinājumu un to, kas iepazīst šo darinājumu. Arī klasiskās mākslas darinājumus, kas ir uzlādēti ar nozīmi saturiskajā tradīcijā un ir mums ļoti pazīstami, ir jāmacās lasīt. Lasīšana nav boksterēšana un vārdu secīga nolasīšana – lasīšana ir nemītīga hermeneitiskās kustības īstenošana, ko virza veseluma jēgas gaidas un kas beidzot piepildās veseluma jēgīstenojumā caur atsevišķo. Galu galā, pēc H. G. Gadamera, nav iespējams saprast teksta priekšlasījumu, kuru lasa kāds, kas nesaprot, ko viņš lasa.

Pēc H. G. Gadamera, dabu mēs redzam ar mākslā izskolotām acīm. Dabas skaistā pieredze gandrīz vai jāizjūt kā korektīva iepriekšmākslas skolotas redzes pretenzijām. Caur dabas skaisto no jauna atminamies, ka tas, ko iepazīstam kādā mākslas darbā, nepavisam nav tas, par ko runā mākslas valoda. Tieši norādīšanas nenoteiktība ir tas, caur ko mūs uzrunā modernā māksla, un kas mūs piepilda ar apziņu par nozīmīgumu, par tā izceltā nozīmi, kas ir mūsu acu priekšā. Norādīšanu nenoteiktībā dēvējam par simbolisku. Simbols, tehnisks grieķu valodas vārds, kas nozīmē atminēšanās lausku, būtībā definē pats sevi. Proti, kad skatām kādu gleznu, kurā attēlots kalns, būtībā šis darbs darbojas kā simbols kalna klātbūtnes majestātiskumam. Šeit atklājas mākslas spēles būtība – tā var tikai norādīt, prātā uzburt ainas par to, kāda varētu būt šī pieredze, taču nekad nespēs sniegt to sajūtu, kāda pārņem, stāvot kalnu grēdas pakājē.

Simbols grieķu nozīmē var arī apzīmēt cilvēku, proti, ka ikviens cilvēks ir atlūza, un tā ir mīlestība, kuras gaidas uz atlūzu, kas papildina līdz veselumam, piepilda sastapšanās aktā. H. G. Gadamer uzskata, ka šī līdzība ar dvēseles atrašanu un gara radniecību ļauj pārdomāt skaistā pieredzi mākslas nozīmē. Nozīmība, kas pievienojas skaistajam mākslā, mākslas darbam, norāda uz ko tādu, kas nepastarpināti nepastāv redzamajā un saprotamajā izskatā kā tādā. Tā ir norādīšana, kuras funkcija ir norādīt uz ko tādu, ko var iegūt vai iepazīt arī nepastarpināti (kā jau minētajā piemērā ar kalnu – tos pirmoreiz varam iepazīt klātienē, tā arī nekad neredzējuši nevienu kalnu atdarinājumu mākslā). Simbols, simboliskā pieredze nozīmē, ka atsevišķais, īpašais priekšstatās kā būtmes atlūza, kas sola tai atbilstīgo atlūzu papildināt līdz pilnībai un veselumam, vai arī vienmēr ir meklēta mūsu dzīves fragmenta otra atlūza, kas to papildina līdz veselumam.<sup>35</sup> H. G. Gadameram šī mākslas nozīme nav saistīta ar īpašiem sabiedriskiem nosacījumiem. Viņam skaistā, īpaši mākslas

---

<sup>35</sup> Gadamer, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 71. lpp.

skaistā pieredze ir apliecinājums, ka iespējama pestījošā kārtība, lai kur tā arī atklātos.

Mākslas sastapšanās sevišķībā par pieredzi kļūst nevis sevišķais, bet gan iepazīstamās pasaules un cilvēka ontoloģiskā pasaules novietojuma totalitāte, arī viņa galīgums salīdzinājumā ar transcendenci. Šeit vēlreiz der salīdzinājums ar K. Poperu, kuram, vēlreiz atgādināšu, nepabeigtā un atvērtā Pasaule 3 ir dziļākais brīnums, ko emergence ir paveikusi – tā ir radījusi nozīmju pasauli, kura vairs nav atkarīga no cilvēkiem. Šī transcendence, ko cilvēki ir paveikuši – tā ir notikusi tikai pateicoties iztēlei, tādai pašai transcendentai, teju maģiskai spējai, kā to nodēvēja I. Kants un D. Hjūms attiecīgi. Uzlūkojot izcilus mākslas darbus, lasot izcilus filosofiskus tekstus, klausoties izcilus skaņdarbus mēs izjūtam to eksistenci ārpus laika. Sengrieķu filosofu teksti būs aktuāli vienmēr, Platona, Aristoteļa, Sokrata vārdi, un tāpat izcilu mākslinieku kā jau minētais L. Bēthovens vai Leonardo da Vinči – vien pāris vārdu transcendentajā cilvēces gara nopelnu pasaulē, kas pastāv ārpus laika. Un šī pasaule nebūt nav pabeigta – šādi izcili vārdi tikai augs vairumā, tāpat kā šī maģiskā iztēles pasaule nebeidzami paplašinās savas robežas.

Taču tas nenozīmē, ka nenoteiktās jēgas gaidas, kas mums kādu darinājumu dara nozīmīgu, jekad varētu rast tik pilnīgu piepildījumu, ka, saprotot un izzinot, gūtu visu jēgas veselumu. Skaistais jutekliskajā izpausmē nav tagadnīga ideja, kuru var tikai uzlūkot. Darinājums mūs uzrunā kā darinājums, nevis kā vēsts starpnieks. Pēc H. G. Gadamera, gaidas, ka jēgsaturu, kas mūs uzrunā iz mākslas, var iedabūt jādzienā, māksla vienmēr bīstamā veidā ir pārspējusi. Gleznā attēlotie kalni nerauj mūs aiz apkakles tūlīt pat braukt un apskatīt šos kalnus klātienē. Tiem darbā var būt dažāda jēga, gan kā fons, gan fokusa punkts kādam salīdzinājumam, gan arī metafora. Tieši to, manuprāt, H. G. Gadamer domā, kad viņš saka, ka darbam jāļauj runāt pašam par sevi – visi tajā izmantotie elementi ir atkarīgi no darba konteksta, un līdz ar to var būt sasaistīti ar dažādiem aspektiem un jēgumiem, kamēr citreiz, tikpat vienkārši, var būt tikai patīkams fons un nekas vairāk.

Simboliskais un jo īpaši simboliskais mākslā sakņojas norādīšanas un apslēpšanas nesaraujamā pretspēlē. Mākslas darinājums savā neaizstājamībā nav vienkāršs jēgas nesējs, it kā jēga varētu uzlādēt arī citus nesējus. Tieši otrādi, mākslas darba jēga sakņojas tajā, ka tas ir te. Cenšoties novērst aplamu konotāciju veidošanos runājot par mākslu, H. G. Gadamer vārdu “darbs” aizstāj ar “veidojums”. Veidojums nekādā ziņā nav kaut kas tāds, par ko var domāt, ka to kāds ir radinājis ar nodomu. Veidojums “stāv” un līdz ar to reizi par visām reizēm ir “te”, pieejams tam, kas to sastop, un ieraugāms savā “kvalitātē”. Tas ir lēciens, kas mākslas darbu izceļ tā vienreizīgumā un neaizstājamībā. H. G. Gadamer citē Valteru Benjaminu, kurš šo lēcieni nosauc par mākslas darba auru, un to pazīstam, kad, piemēram, tiek iznīcināti mākslas darbi.<sup>36</sup> To uztveram kā noziegšanos

---

<sup>36</sup> Gadamer, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 73. lpp.

pret mākslu, tajā vēl ir kaut kas no reliģiskās noziegšanās, kas ir tikai likumsakarīgi, jo galu galā mākslā vēl aizvien ir jaušamas reliģiskā rituāla spēles vēsmas.

H. G. Gadamers paplašina simboliskā jēdzienu, simboliskais ne tikai norāda uz nozīmi, bet ļauj tai būt klātbūtnīgai – simboliskais reprezentē nozīmi. Šī reprezentācija ir kā atmiņas zīmes, norāde uz kaut kā vai kāda tebūtmi un tās aizstāšana, ja runājam par mākslas darbu. Mākslas darbā ir ne tikai norādīts uz kaut ko, tajā patiesi ir tas, uz ko ir norādīts. Mākslas darbs nozīmē būtmes pieaugsmi. Tas nošķir to no visiem citiem cilvēces produktīvajiem veikumiem amatniecībā un tehnikā, kurā attīstītas mūsu praktiski saimnieciskās dzīves ierīces un iekārtas. Šīs iekārtas dēvējam par lietām, jo tām pieder pagatavošanas atkārtojamība, un līdz ar to arī šo iekārtu vai to detaļu aizstājamība, kā tas nav ar mākslas darbiem. Tie ir neaizstājami. Piemēram, jau minētajā “Monas Lizas” portretā ir tik daudz ievērojamu detaļu – kā gan šīs gleznas fotogrāfija var atklāt kaut pusi no tām visām? Tieši tādēļ fotogrāfija ir aizvietojama – tā ir tikai oriģinālā mākslas darba lietiskota atblāzma.

Ko tad mums pavēsta skaistā un jo īpaši mākslas pieredze? H. G. Gadamers uzskata, ka izšķirīgā atziņa, kas jāgūst, ir tāda, ka nevar runāt par vienkāršu jēgas pārņemšanu vai pastarpināšanu. Ar šādām gaidām tas, kas tur pieredzams, jau no paša sākuma tiktu iekļauts teorētiskā prāta vispārīgās jēgas gaidās. Simbola un simboliskā jēga ir tā, ka šeit pastāv paradokšāls norādes veids: nozīmi, uz ko simbols rāda, tas vienlaikus iemieso un nostiprina sevī. Tikai šajā tīrajai aptveršanai pretstatītajā formā ir sastopama māksla. Diženais mākslā mums sniedz triecienu, jo mēs vienmēr nesagatavoti un neaizsargāti esam tai pakļauti iepretim pārliciecināšanai darba visvarenībai. Tāpēc simboliskā, jeb simbolīgā būtība ir tieši tā, ka tas nav dsaistīts ar intelektuāli iegūstamu nozīmes mērķi, tas ietver savu nozīmi pats sevī.

H. G. Gadameram mākslas simboliskā rakstura izklāsts saplūst ar apsvērumiem par spēli. Māksla, lai kādā formā arī būtu (tradicionālā vai “neuzticamā” beztradicionālās formā), jebkurā gadījumā no mums pieprasa paša uzbūves darbu.<sup>37</sup> Šeit var vēlreiz atcerēties iepriekšējās nodaļas noslēgumu, kurā nonācu pie secinājuma, ka iztēle nav līdz galam izskaidrojama, jo ir emergents fenomens. Šķiet, ka ar mākslas darbu un skaisto galu galā iznāk līdzīgi. Kā spēle, tas ir reizē bezmērķīgs un tajā pašā laikā mērķi pašradošs, cilvēkam jau aktīvi spēlējot līdzī. Tieši tāpat ir ar simbolu – gluži kā ar iztēli kopumā, simbolam piemīt tas pats paradokss – tas vienlaikus ir uztveres nepieciešama sastāvdaļa un kas transcendentā, jau esošs pats par sevi. Simboli, spēle, to dažādās formas, arī tie ir nepabeigti Pasaules 3 objekti, kurus precizēt un noformulēt, šķiet, tā arī neizdosies to teju maģiskās un reizē ģeniālās dabas dēļ. Viens gan ir pilnīgi skaidrs – mēs nekādi nespējam

---

<sup>37</sup> Gadamers, H.G. *Skaistā aktualitāte*, 78. lpp.

pretoties skaistā valdzinājumam, un mūsu iztēle mūsu prātos turpinās meklēt un interpretēt skaisto it  
visā, ko redzam.

#### 4. K. Popera teorijas un Tamāras Zabo Gendleres radīto emociju īstuma problemātikas salīdzinājums

Gluži raksturīgi K. Popera tēzei par to, ka atbildot uz vienu jautājumu, rodas citi, no iepriekšējām divām nodaļām ir apstiprinājies vien tas, ka gan iztēle, gan iztēles izpausme mākslā ir grūti definējamas, neskaidras emerģentas problēmas. Šajā nodaļā es vēlētos pievēsties nedaudz šaurākai iztēles izpausmes formai mākslā, un specifiski, pievērsties tā sauktajam “radīto emociju” paradoksam, proti, emocijām, ko mūsos izraisa notikumi, kas ir neīsti, ciešanas, kurām jūtam līdzī, kad cietošie personāži ir izdomāti un nemaz neeksistē. Šeit pievērsīšos Tamāras Zabo Gendleres (Tamar Szabo Gendler angļiski, turpmāk tekstā T. Z. Gendlere) ieskatam šajā problemātikā, kurā viņa kopā ar Karsonu Kovakoviču (Karson Kovakovich, turpmāk tekstā K. Kovakovičs) mēģina argumentēt, ka lai izjustu patiesas un racionālas emocijas pret kādu personāžu vai situāciju, nav nepieciešams, ka ticam, ka minētie personāži vai situācijas ir īsti. Tāpat kā iepriekšējajās nodaļās, arī šeit minēto autoru uzskatus salīdzināšu ar K. Popera teorijām. Šeit arī der pieminēt, ka angļisko terminu “fictional” šeit aizstāšu ar “radīts” tur, kur runa ies par tēliem, situācijām, pieredzēm utt. Savukār “work of fiction” aizstāšu ar “mākslas darbs”.

Radīto emociju paradokss sevī ietver trīs apgalvojumus saistībā ar radītiem tēliem un situācijām. Saskaņā ar šo paradoksu, vienlaikus ir patiesi tas, ka pastāv:

- (a) atbildes nosacījums: mums ir īstas un racionālas emocionālās atbildes pret radītajiem tēliem un situācijām;
- (b) uzskatu nosacījums: mēs uzskatām, ka radītie tēli un situācijas ir pilnībā radītas;
- (c) koordinācijas nosacījums: lai mums būtu īstas un racionālas emocionālās atbildes pret tēlu vai situāciju, mums jābūt uzskatam, ka tēls vai situācija nav pilnībā radīti un neīsti.<sup>38</sup>

T. Z. Gendlere un K. Kovakovičs uzskata, ka nekonsistence starp šiem trim apgalvojumiem ir skaidra – atbildes un uzskatu nosacījumi mums ir īsti un patiesi, ja skatāmies uz radītiem notikumiem. Savukār koordinācijas nosacījums noliedz, ka šī saistība ir iespējama. Tajā pašā laikā, katrs no šiem trim apgalvojumiem pirmajā acu uzmetienā šķiet patiesi. Mums šķietami ir īstas un racionālas emocionālās atbildes pret pilnībā radītiem personāžiem un situācijām, kā, piemēram, raudot par Annas Kareņinas nāvi. Tajā pašā laikā mēs šķietami ticam, ka šie personāži un situācijas ir pilnībā izdomāti un radīti – mēs taču negaidām to, ka kādās ziņās izlasīsim par Annas Kareņinas pašnāvību Pēterburgas dzelzceļos, un tāpat arī negaidām iespēju iejaukties grāmatā attēlotajos

---

38

Gendler, T. S., *Genuine Rational Fictional Emotions, Intuition, Imagination & Philosophical Methodology*, Oxford University Press, New York, 2010. pg. 228.

notikumos. Un tomēr, šeit ir kaut kas iracionāls, neautentisks vai pat neiespējams tajā, ka mēs varam emocionāli atbildēt pret lietām, ko skaidri zinām, ka tās ir radītas.

T. Z. Gendlere un K. Kovakovičs norāda, ka, tā kā viens no šiem trijiem apgalvojumiem nevar būt patiess, tad, atsaucoties uz Andonio Damasio un Pola Harisa pētījumiem, abi autori mēģinās pierādīt, ka koordinācijas apstākļi ir tas, kurš būtu jānoliedz, jo, lai mums būtu īstas un racionālas emocionālas atbildes pret personāžu vai situāciju, nav nepieciešams, ka mēs ticam personāžam vai situācijai kā īstiem. Viņi mēģinās parādīt, ka mūsu kognitīvā arhitektūra ir tāda, ka bez tendences just īstas emocijas iedomātos scenārijos, mēs īsti nespētu praktiski domāt.<sup>39</sup>

Vienkāršības labad T. S. Gendlere un K. Kovakovičs izmantos terminu “radītas emocijas” lai runātu par emocionālām atbildēm, ko jūtam pret personāžiem un atgadījumiem, ko uzskatām par radītiem, un terminu “īstas emocijas”, lai runātu par emocionālām atbildēm, kas mums ir pret personāžiem un notikumiem, kurus uzskatām par īstiem. Līdz ar to, “radītas emocijas” attiecas nevis uz radīta tēla emocionālo stāvokli, bet gan uz īstas personas emocionālo atbildi uz šādu personāžu. Kā piemērs tam tiek dota jau iepriekš minētā Anna Kareņina, pret kuru, lai arī viņai esot radītam tēlam, jūtam īstu žēlumu.

Galvenie jautājumu T. S. Gendlerei un K. Kovakovičam ir sekojoši: kas ir nozīmīgs līdzībā starp mūsu radītajām un īstajām emocionālajām reakcijām, kā arī, kur ir nozīme šajās atšķirībās? Vai šī līdzības un atšķirības konfigurācija norāda uz ko problemātisku mūsu emocionālajās atbildēs pret mākslas darbiem? Vai šis līdzību un atšķirību modelis nenorāda, ka radītas un īstas emocijas ir no vienas ģints? T. S. Gendlere un K. Kovakovičs norāda, ka šīs līdzības starp radītām un īstām emocijām ir svarīgas, pat ņemot vērā to atšķirības, turklāt šī atbilžu konfigurācija nav patoloģiska, ņemot vērā faktus par mūsu kognitīvo arhitektūru, un ka ir saprātīgi lietot izteicienu “īsta, racionāla emocija”, aprakstot gan īstas, gan radītas emocijas. Lai arī viņi atzīst, ka radītajām un īstajām emocijām ir atšķirīgi priekšmeti un dažādi motivācijas spēku līmeņi, šī atšķirība nav pietiekami liela, lai uzskatītu radītas emocijas kā neautentiskas vai neīstas.

T. S. Gendlere un K. Kovakovičs ņem par pamatu Antonio Damasio un citu zinātnieku empīriskos pētījumus, kas parādījuši, ka tad, kad mēs pieņemam praktiskus lēmumus par mūsu pašu nākotni, mūsu lēmumu pieņemšanas procesi vada darbības vien tad, kad mēs iztēlē jau sākam risināt potenciālās sekas, lai radītu emocionālas atbildes, kas tad tiek somatiski iekodētas, un līdz ar to šis process rezultē ķermeniskās izmaiņās. Tas liek slikties domāt, ka, ne tuvu neparastas, emocionālas reakcijas ne-aktuālām situācijām ir fundamentāla mūsu kognitīvā procesa iezīme. Turklāt, dēļ lomas, ko tie spēlē praktiskajā spriešanas spējā, kas ļauj mums rīkotes pēc saviem ieskatiem,

---

<sup>39</sup> Gendler, T. S., *Intuition, Imagination & Philosophical Methodology*, pg. 229.

somatiski iekodējot mūsu lēmumus par potenciālajiem iznākumiem, ir svarīgi, ka šie procesi līdzinās īstām emocijām pēc iespējas vairāk. Kopā, šīs iezīmes norāda uz to, ka ir pavisam pamatoti uzskatīt šādas radītas emocionālas atbildes kā īstas un racionālas.<sup>40</sup> Turklāt, T. S. Gendlere un K. Kovakovičs apgalvo, ka par spīti šo radīto emociju līdzībai ar īstām emocijām, radītās emocijas nav atkarīgas no apjukuma par to, vai tās ir īstas vai neīstas. Cilvēkiem ir tendence sākotnēji interpretēt visus kognitīvos un sensoros uztvērumus kā norādošus uz parasto šāda tipa fenomena avotu. Taču šādas acumirkļīgas interpretācijas nav pietiekami spēcīgas, lai tās varētu skaitīt kā uzskatus. Kopumā, šie slēdzieni T. S. Gendlerei un K. Kovakovičam norāda uz to, ka mums vajadzētu pieņemt atbildes un uzskatu nosacījumus, kamēr atmet koordinācijas nosacījumu.

Radītas un simulētas emocijas atšķiras no īstām emocijām vismaz divos svarīgos veidos. Kamēr īstu emociju objekti ir aktuāli indivīdi un notikumi, simulētu un radītu emociju objekti ir šķietami ne-aktuāli. Un, kur aktuālas emocijas tieši ietekmē noteikta veida paredzamu uzvedību (piemēram, dzirdot nikni rejam svešu suni, mēs parasti cenšamies no tā attālināties), radītas un simulētas emocijas nav tieši saistītas ar šāda veida uzvedību.

T. S. Gendlere un K. Kovakovičs min Kendalu Valtonu (turpmāk – K. Valtons), kurš apgalvojis, ka šīs atšķirības nozīmē to, ka mēs nejūtam īstas emocionālas atbildes uz radītiem scenārijiem. Tā vietā, viņš uzskata, mēs pieredzam fenomenāli neatšķiramas *kvazi-emocijas*, kas atšķiras no īstām emocijām jau aprakstītajā veidā: kontrastā ar īstām emocijām, šīm kvazi-emocijām nav nepieciešama nodošanās to objektiem, un tie nav cieši saistīti ar motivāciju un rīcību.<sup>41</sup> K. Valtons izsakās, ka skumjas, gluži tāpat kā žēlums un apbrīns, visticamāk pieprasītu vismaz apziņu, ka to objekti eksistē. Iespējams šī iemesla dēļ vien nevar gluži teikt, ka mums patiesi žēl par Annu Kareņinu vai mēs patiesi apbrīnītu Supermenu. Par bailēm viņš izsakās, ka tās motivē visai krasos veidos, vai nu tās motivējošais spēks tiek piedēvēts kognitīvajiem elementiem tajā, vai nē.

Tiesa, T. S. Gendlere un K. Kovakovičs nepiekrīt K. Valtonam. Viņi uzskata, ka, ja definējam īstu emociju kā tādu, kurai nepieciešama nodošanās tās objektam un jāpiemīt informētībai par tās īstumu, tad K. Valtonam tik tiešām varētu būt taisnība. Taču substantīvais jautājums ir vai šāds ierobežojums ietekmē dabisku šķīrumu konceptuālajā ziņā, un viņi uzskata, ka šis ierobežojums to neietekmē gan, minot, ka ir nepārtraukta virkne ar gadījumiem, kuros emocijas objekts ir entitāte, kas eksistē tikai pagātnē (skumjas pēc kāda mirušā, žēlums par šo mirušo cilvēku), kā arī citi gadījumi, kuros šis emociju objekts ir entitāte, kas var eksistēt un var arī neeksistēt nākotnē (piemēram, žēlums par sava mazdēla vecāko dēlu, kuram, iespējams var nākties dzīvot šausmīgos apstākļos dēļ dabas piesārņojuma problēmas), tāpat arī gadījumi, kuros šis emociju objekts ir

<sup>40</sup> Gendler, T. S., *Intuition, Imagination & Philosophical Methodology.*, pg. 230.

<sup>41</sup> Turpat, pg. 232.

situācija, kas var notikt, un var arī nenotikt nākotnē (bailes no jaunas ekonomiskas krīzes), un tāpat ir arī gadījumi, kuros šis emociju objekts ir situācija, kas ir eksplicīti radīta (kurā bīstamies par plūdiem, kas appludinās kādas Alfa Centauri zvaigznāja planētas iedzīvotājus). Turklāt vēl eksistē gadījumi, kuros šis emociju objekts ir eksplicīti radīts (žēlums par Annu Kareņinu). T. S. Gendlere un K. Kovakovičs uzskata, ka mums nav noslieces izslēgt īstuma atribūtus gadījumos, kas ir saistīti ar mūsu pagātni vai nākotni, vai arī ir vienkārši mūsu pārdomas par iespējamiem nākotnes scenārijiem. Līdz ar to viņiem šķiet, ka lai mēs pieredzētu īstu emociju, mums nav nepieciešams šeit un tagad eksistējošs dotās emocijas objekts.

Kas tad mūs nosliektu atturēties no šādiem piedāvājumiem eksplicīti radītu personu un notikumu gadījumā? T. S. Gendlere un K. Kovakovičs uzskata, ka avots varētu būt vai nu raizes par tukšiem vārdiem (tiek dots piemērs, ka kāds cilvēks neizjūt žēlumu pret Annu Kareņinu, jo šāda cilvēka nav), vai arī saistītas raizes par nepareizu attiecinājumu (piemērs ar to, ka tas, no kā cilvēks baidās nav lācis skapī – tur tāda nav – tas, no kā cilvēks baidās, or vēja izraisītās skaņas). Abi autori jau norāda, ka atmet pirmā veida raizes, un ir interesanti, ka otrā veida raizes nedaudz kļiedējas, kad mēs koncentrējamies eksplicīti uz šī tēla radītā statusu. Kad kāds, iespējams, jūt žēlumu pret Annu Kareņinu, labi zinot, ka Anna Kareņina ir radīts personāžs, mēs uzreiz nedomājam, ka šis cilvēks ir kļūdījies savu emociju mērķa izvēlē. Citiem vārdiem, ja vien mēs jau no paša sākuma neparedzam, ka tādi attieksmes veidi kā bailes un žēlums var kā savus mērķus izvēlēties vien noteiktas entitātes, tad, pieņemot standarta situāciju ar to, kas eksistē, un kas nē, un atmetot leģitīmas raizes par tukšiem vārdiem, šķiet visai arbitrāri uzstāt, ka šīs emocijas ir īstas tikai tad, kad to objekti eksistē.

Šeit varam iedomāties piemēru, kurā kāds žurnālists vēlas veikt eksperimentu, un izliekas par bezpajumtnieku. Viņš saģērbjas noplukušās drānās un iziet uz ielas stūra ar tukšu glāzīti rokā. Būtu dīvaini iedomāties, ka emocijas, ko viņš raisītu garāmgājējos – vai tās būtu žēlums, viegls aizkaitinājums, vai varbūt uzjautrinājums – būtu neīstas tikai tāpēc, ka šis žurnālists nav īsts bezpajumtnieks. Ejot garām bezpajumtniekam, reti kad sākam prātot par šī cilvēka autentiskumu, un šādi attiecīgi piemērojam mūsu emocijas.

T. S. Gendlere un K. Kovakovičs pievēršas otram K. Valtona uzskatam, norādot, ka nemaz nav tik skaidrs, ka radītas un simulētas emocijas atšķiras no īstām emocijām tik krasi, kā to pieņem K. Valtons. Lai šis aprakstītais spriešanas process spētu efektīvi strādāt, mūsu simulētajā emocijām un mūsu īstajām, aktuālajām emocijām būtu jābūt pēc iespējas tuvākām vienai otrai. Citādi šis alternatīvu izskatīšanas process mums nedotu pietiekamu informāciju par to, kā mēs atbildētu, tiklīdz kā kāda no iespējamajām notiku versijām kļūtu par aktuālo. Līdz ar to, simulētas emocijas un īstas emocijas normāli funkcionējošā cilvēkā būtu teju identiskas. Šī ne-nejaušā līdzība dod pamatu uzskatīt simulētās emocijas kā īstas, un tiktāl kā radītas emocijas ekspluatē līdzīgus mehānismus, šis

fakts rāda paralēles. Turklāt, ja Antonio Damasio ir taisnība, tad gan simulētās, gan radītās emocijas rada ķermeniskas pārmaiņas, kas ir ļoti līdzīgas tām ķermeniskajām pārmaiņām, ko rada īstas emocijas. Šeit T. S. Gendlere un K. Kovakovičs piedāvā skatījumu, ka eksistē atšķirība stimulu apstrādē, nevis to motivācijā.<sup>42</sup> Tiek dots piemērs ar modinātājpulksteni, kas ir uzgriezts piecas minūtes ātrāk, nekā nepieciešams, un kurš mūs var motivēt mosties par spīti tam, ka mēs labi apzināmies, ka tas zvana piecas minūtes ātrāk, nekā mums nepieciešams. Līdz ar to, lai arī L. Valtons pareizi norāda, ka radītās emocijas nerada tāda veida uzvedību, kādu rada īstas, aktuālas emocijas, nedrīkst teikt, ka īstām un radītām emocijām nebūtu līdzīga motivācijas struktūra.

T. S. Gendlere un K. Kovakovičs norāda, ka elegants skaidrojums šādām līdzībām varētu būt tas, ka mēs uz brīdi zaudējam uzmanību par simulēto un radīto stimulu ne-aktualitāti, kad mēs uz tiem emocionāli atbildam. Ja tas tā būtu, tad varbūt uzskata noteikums ir pie vainas? Arī šeit var gadīties patstāvīgu problēmu pārvērst terminoloģiskā problēmā. Ja termins “uzskats” tiek lietots gana šauri, tad uzskata noteikums var tiešām nebūt piemērojams tā dotajā veidā. Patstāvīgais jautājums ir par to, vai ir kādas citas reakcijas uz nestandarta stimuliem, kur mēs nesliecamies teikt, ka līdzība starp parastiem un atšķirīgiem gadījumiem ir atkarīga no nepatiesa uzskata. T. S. Gendlere un K. Kovakovičs uzskata, ka tādu gadījumu ir daudz.

Optisku ilūziju gadījumā mēs varētu uztvert saliektu nūju kā taisnu, vai arī divas līnijas ar dažādā veidā vērstām bultām to galos uztvert kā dažāda garuma, pat neuzskatot, ka šie objekti ir tieši tādi, kādi tie mērķīgi izskatās. Ja stāvam klīns malas tuvumā pie iestiklotas platformas, piemēram, kādā skatu tornī, tad mēs varam nedaudz pakāpties atpakaļ bez uzskata, ka mēs varam nejauši nokrist. Viens šādas un līdzīgu situāciju skaidrojums būtu tāds, ka mēs atbildam uz teju visiem kognitīvajiem un sensorajiem uztvērumiem kā norādošiem uz parastā stimulu avota klātbūtni. Piemēram, skatoties no šādas stiklotas platformas, mēs to uztveram kā gadījumu, kurā neuzticamies šīs platformas drošībai, jo gluži vienkārši redzam grīdai cauri. Taču, tāpēc ka šī pirmā reakcija ir tik ļoti izturīga pret pierādījumiem par pretējo, ir pamats domāt, ka šāda uzvedība ir raksturīga neatkarīgi no tā, vai šis stimulss ir patiesss vai nē. Mēs nevaram sevi pierunāt neuztvert optisku ilūziju, un līdz ar to T. S. Gendlere un K. Kovakovičs uzskata, ka būtu maldīgi teikt, ka šie gadījumi ietver uzskatu par to, ka, piemēram, skatu kabīnes piemērā mēs tiešām ticētu, ka grīda ir vai nu pazudusi, vai arī pavisam trausla. Līdz ar to, līdzības starp simulētām un īstām, aktuālām atbildēm nav atkarīgas no uzskata noteikuma.

Līdz ar to, T. S. Gendlere un K. Kovakovičs secina, ka eksistē līdzības un atšķirības starp radītām un īstām emocijām. Viņi uzskata, ka līdzības šeit ir daudz spēcīgākas par atšķirībām, turklāt

---

<sup>42</sup> Gendler, T. S., *Intuition, Imagination & Philosophical Methodology*, pg. 233.

atšķirības šeit ir arī ļoti atkarīgas no tā, kā izprotam terminus. Viņu slēdziens saskan ar iepriekš darbā parādīto, proti, P. Strosona un L. Vitgenšteina piemēriem par uztveres mānīem, kuros cilvēka iztēle liek tam ieraudzīt to, kas neeksistē. Savukārt K. Popera teoriju kontekstā, ir skaidrs, ka tā kā runa neizbēgami iet par Pasaules 3 priekšmetiem, lai tas būtu mums pazīstams cilvēks, vai varbūt kādas profesijas vai sociālā statusa pārstāvis, ko atpazīsam, mūsu attieksme pret tiem ir līdzīga. Galu galā, neviens no mums dzīvē nav sastapis ne Platonu, ne Sokratu, ne Aristoteli, un tomēr viņi kā Pasaules 3 objekti ir nenoliedzami īsti un eksistējoši mūsu dzīvē. Līdz ar to, lasot par to, kā Sokrats izdara pašnāvību, iedzerot indi, arī mēs varam pavisam īsti just līdzī, vai, gluži otrādi, priecāties par to, ka Sokrats apstiprināja savus uzskatus par pēcnāves dzīvi. Sokrats ir klātesošs ikvienam filosofam – kā bezlaicīgs, nemirstīgs Pasaules 3 objekts.

## Secinājumi

- Pēc Karla Popera, pastāv trīs pasaules: Pasaule 1 ir fizisko ķermeņu pasaule, Pasaule 2 ir psiholoģisko prāta stāvokļu pasaule, savukārt Pasaule 3 ir cilvēka apziņas produktu pasaule – tā ietver sevī itin visus cilvēka iztēles radītos darbus: mākslu, kultūru, mūziku, zinātņi utt.
- Karlam Poperam emergēnce ir jaunu, unikālu apstākļu rašanās, izrietot no iepriekš nebijušiem apstākļu savienojumiem.
- Katra Karla Popera teorijas trim pasaulēm ir atvērta un ietekmē viena otru. Līdz ar to, Karlam Poperam pasaule ir indeterminēta.
- Pēc Imanuela Kanta Pītera Strosona izpratnē, iztēle ir nepieciešama uztveršanas sastāvdaļa, turklāt tā ir arī transcendentāla kontrastā pret jebkuru citu procesu. Iztēle, pēc Deivida Hjūma interpretācijas, turklāt ir emergēta no uztveres. Līdz ar to, taisnība ir bijusi arī Karlam Poperam, kurš teicis, ka Pasaule 3, šī jēgas un nozīmju pasaule, ir veids, kā cilvēks uz mūžīgiem laikiem ir transcendējis dzīvnieku pasauli.
- Iztēle cilvēka uztverē veic aspektus saredzošu funkciju, vienlaikus cilvēku reizēm mānot un liekot viņam iegūt maldīgus uztvērumus. Doma tiek atbalsota redzē, savukārt koncepts ir dzīvs iztēlē. Cilvēks nespēj uz pasauli skatīties bez konceptu pielietošanas.
- Gluži kā citi emergēti fenomeni, iztēle nav līdz galam izskaidrojama. Ir iespējams ievilkāt tās aprises, tās darbības areālu, taču tās rašanās un precīzie darbības mehānismi nav zināmi. Iztēle ir Pasaules 3 objekts pati par sevi, un vienlaikus kalpo kā ceļš uz šo iztēles produktu valstību.
- Hansa Georga Gadamera hermeneitiskā riņķa darbības mehānisma priekšizspriedumi ir emergēti, līdz ar to arī ietekmējot tālāko saprašanas gaitu.
- Māksla Hansam Georgam Gadameram ir kā saikne starp pagājušo un tagadni, proti, emergēts veidojums, kuras tālākā attīstība nav paredzama.
- Skaistais dabā arī var tikt skatīts kā emergēti radies. Cilvēks, imitējot dabu, līdzīgi emergēti rada jaunus mākslas virzienus, tikai šeit lomu spēlē iedvesmošanās no citām kultūrām, citiem mākslas žanriem, kā arī vienkārša vēlme radīt ko jaunu, nebijušu, kas lauž iepriekš nospraustās normas.
- Hansa Georga Gadamera spēles jēdziens ir veids, kā parādīt cilvēku vēlmi radīt mākslu un vienlaikus arī iezīmē mākslas saprašanas ceļu. Ikviens mākslas darbs jāskata kā spēle, kas uzrunā tās skatītāju un aicina tam spēlēt līdzī.
- Simbols Hansam Georgam Gadameram reprezentē nozīmi, turklāt, līdzīgi iztēlei Imanuela

Kanta un Pītera Strosona izpratnē, arī simbolam piemīt paradokss vienlaikus būt uztveres nepieciešamai sastāvdaļai un kā kam transcendentam, kas eksistē pats par sevi.

- Cilvēka izjusto emociju īstumu pārāk neietekmē to objekta īstums, vismaz ne tad, kad cilvēks tās izjūt. Atšķirība vērojama vien tad, ja cilvēkam dēļ šādām radīta, neīsta objekta raisītām emocijām ir jārīkojas – šo emociju izraisītā rīcība nav tik spilgta kā īstu objektu izraisītu emociju gadījumā.
- Visbeidzot, iztēli var mēģināt definēt sekojoši – tā ir cilvēka uztveres neatņemama, no cilvēka maņām emergenta darbība, kas mums liek meklēt jēgu itin visā, ko uztveram.

## Izmantotā literatūra

Avoti:

Gadamer, Hanss Georgs *Skaistā aktualitāte*, tulk. Šuvajevs, Igors, Zvaigzne ABC, Rīga, 2002

Gendler, T. S., *Genuine Rational Fictional Emotions, Intuition, Imagination & Philosophical Methodology.*, Oxford University Press, New York, 2010

Popper, Karl, *The Open Universe, An Argument for Indeterminism*, Routledge, 2000

Strawson, P. *Imagination and Perception*, Foster, L., Swanson, J. W. *Experience and Theory*, University of Massachusetts, 1970

Sekundārā literatūra:

Aristotelis *Poētika*, tulk. Ģiezenis, Augusts 1959., Jāņa Rozes apgāds, 2008

Gendler, Tamar, "Imagination", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/imagination/>> [skatīts 24.05.2014.]

Popers Karls *Nākotne ir atvērta*, tulk. Šuvajevs Igors, Zvaigzne ABC 2005

Bakalaura darbs “Karla Popera teoriju salīdzinājums ar mūsdienu uzskatiem par iztēli” izstrādāts  
LU Vēstures un filosofijas fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie  
informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Andrejs Zaporožecs /

/ 26.05.2014.

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: asoc. profesors Dr. phil. Vsevolods Kačans /

/26.05.2014.

Recenzenti:

Darbs iesniegts 26.05.2014.

Metodiķe: